نوع مقاله: پژوهشی
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲
صفحات: ۷۹-۶۵
10.52547/mmi.2305.14020912

فراتر از مرز میان خودآفرینی و هم‌بستگی مفهوم فرم طبیعی در اندیشهٔ جان دیویی به‌مثابهٔ مفهومی ضددوگانه‌انگار برای طراحی فرم نما

بهروز شهبازی چگنی* عیسی حجت** حمید ندیمی***

چکیده

بسیاری وضعیت سیمای شهر معاصر ایرانی، به‌خصوص وضع نمای ساختمان‌های مسکونیِ ریزدانه را وضعیتی نابسامان قلمداد کرده‌اند. نمای مسکونی که بیشترین سطح جداره‌های شهری را در بر می‌گیرد، مکانی است در مرزها: مرز میان خصوصی و عمومی، خود و دیگری، خانه و شهر. در بازخوانی نوشتارها و گفتارهایی که به مسئلهٔ نامطلوب بودن سیمای شهر پرداخته‌اند، می‌توان به‌وضوح دید که این موقعیتِ مرزی نما تا چه اندازه محور بیشتر آسیب‌شناسی‌ها بوده است. این موقعیت مرزی در اخلاقیات معمارانه، به شکل دوگانه‌ای دیگر در آمده است: خودآفرینی در برابر هم‌بستگی. بسیاری مشکل طراحی فرم معمارانه را در این دانسته‌اند که معمار نما را صحنهٔ خلاقیت و خودنمایی خویش می‌بیند و به دیگران، ازجمله، شهر، طبیعت و همسایگی‌ها توجهی ندارد. این مقاله بیش از آنکه بخواهد بفهمد چرا وضع سیمای شهر نابسامان است یا نیست، دست روی عنصری خواهد گذاشت که بیش از همه در حوزهٔ مسئولیت معماران است. به نظر می‌رسد آسیب‌شناسی‌های مذکور کمتر به شکلی ایجابی و روشن از آن سخن گفته‌اند: فرم معمارانه در مادی‌ترین شکل آن. پرسش مقاله این است که چه مقتضیات فرمی‌ای را باید در نظر داشت تا به تنش میان خودآفرینی و هم‌بستگی پاسخگو باشند؟ در این مقاله در نظریه‌های زیباشناسانهٔ جان دیویی و نظریه‌های معرفت‌شناسانهٔ ریچارد رورتی آن خصوصیات و ویژگی‌های فرمی را جست‌وجو می‌کنیم که تعارض میان خودآفرینی و هم‌بستگی را باطل کنند و بتواند این دو را به‌عنوان لازم و ملزومِ یکدیگر، در جای خود بنشانند. حاصل مقاله این است که اگر تقابل این دوگانه‌ها به‌عنوان مسئله‌ای که باید حل شود در طراحی فرم وجود نداشته باشد، صحبت از فرم خوب هم عمدهٔ معنای خود را از دست می‌دهد. همچنین فرم خوب فرمی است که درعین پاسخگویی به مسئله‌هایش، سرشتی پیشامدی و غیرمنتظره داشته باشد. به همین سبب، با رجوع به فیلسوف‌های پیش‌گفته و نظریه‌های مرتبط با آن‌ها، خصوصیات چنین فرمی برشمرده می‌شود و تلاش می‌شود در برخی از آثار معاصر معماری، این خصوصیت‌ها به بحث گذاشته شود.

کلیدواژگان: نمای مسکونی، مرز، جان دیویی، فرم طبیعی، پیشامد، ریچارد رورتی.

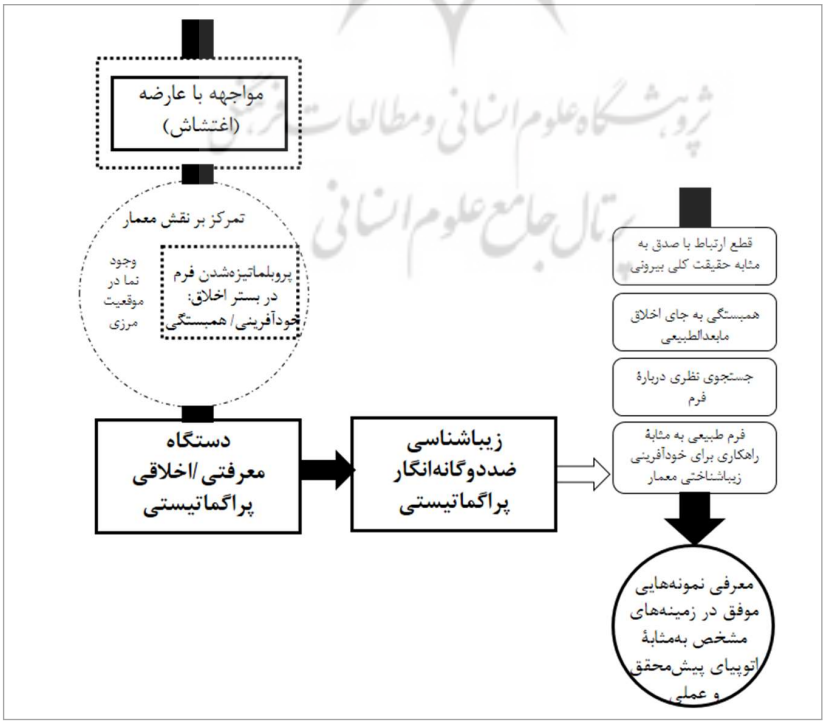
* پژوهشگر دکتری معماری، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران (نویسنده مسئول). Shahbazi.behrouz@gmail.com
** استاد، گروه معماری، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران.
*** استاد، گروه معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

مقدمه

موقعیت مرزی و بحران فرم

نزد بسیاری از اندیشمندان و حرفه‌مندان معماری و شهرسازی، نمای مسکن در شهرهای ایران وضعیتی نامطلوب دارد. وضعیتی که تحت عناوینی همچون اغتشاش و آشفتگی صورت‌بندی شده است (ر.ک به: باور، ۱۳۸۸؛ پاکزاد، ۱۳۸۲؛ بهشتی، ۱۳۸۵؛ حبیبی، ۱۳۷۸). در این صورت‌بندی، برخی مشکل را در بی‌هویتی دیده‌اند: یک آسیب زیربنایی در جامعه‌ای که احتمالاً گذشتهٔ خود را از یاد برده است. برخی دیگر خواست معماران و بازار معماری را برای ایجاد "تفاوت" به هر قیمتی، سرچشمهٔ مشکل قلمداد کرده‌اند (پاکزاد،۱۳۸۲: ۶۰؛ معظمی، ۱۳۹۴: ۴۱). علت‌العلل هرچه باشد، وجه اشتراک این نوشته‌ها یکی است: وضعیت، نامطلوب است و باید برای رفع آن کاری کرد. رویکردی آسیب‌شناسانه که عمدتاً نقطهٔ عزیمتش مسائل کلان اخلاقی و اجتماعی است و بدون معطلی از عارضه آغاز می‌کند، آسیب را برمی‌شمرد و در مرحلهٔ درمان، به گفتارهایی متوسل می‌شود که هرچند آشنا و مکرر است، اما در نوعی سردرگمی گرفتار می‌شود. سردرگمی از این جهت که پیشنهاد روشنی برای طراحی فرم معماری ارائه نمی‌دهد. مقالهٔ حاضر قصد ندارد که این "آسیب‌شناسی"ها را نقد، ردّ یا تأیید کند. غرض از اشاره به چنین نوشتارهایی این است که نشان داده شود فضای سخن پرمناقشه‌ای حول موضوع نمای مسکونی به‌عنوان سهم عمدهٔ جداره در شهرهای معاصر ایرانی، وجود دارد. این که نتیجه گرفته شود شهر ایرانی سیمایی آشفته دارد یا ندارد، می‌تواند در محلی جداگانه، مفصل، به بحث گذاشته شود. ولی بررسی این نوشتارها نشان می‌دهد بیشتر این ارزش‌گذاری‌ها و آسیب‌شناسی‌ها حول یک مناقشه می‌چرخند که دشوارهٔ اصلی این فضای سخن است. این مناقشه در این مقاله موقعیت مرزی نما نامیده می‌شود: مرز میان حیطه‌های متضاد خصوصی/عمومی، فردی/اجتماعی، و خود/دیگری می‌نشیند و بعضاً معمار را به یک خودنمایی که مانع هم‌بستگی با دیگری است، متهم می‌کند.

پرسش مقاله این است که اگر معماران بخواهند از این موقعیت مرزی گذر کنند، چه‌طور باید به فرم بیاندیشند و چه مسائلی می‌تواند برای آن‌ها مهم شود؟ در این راه، نخست می‌خواهد نشان دهد که فضای سخنی که پیرامون مسئلهٔ حاضر وجود دارد، به اندازهٔ کافی به مفاهیم مرتبط با فرم معماری نپرداخته است. سپس با تکیه بر آرای دو فیلسوف پراگماتیست امریکایی، دربارهٔ فرم مطلوب حرف خواهد زد. فرمی که از این دوگانهٔ دُوری و باطل خارج شود. اهمیت پرداختن به چنین پرسشی این است که بررسی مشکل سیمای شهر معاصر ایرانی در پرتو مسائلی همچون هویت و نقد منش معمارانهٔ روزگار معاصر، باعث شده است که رویکرد ایجابی



شکل ۱دیاگرام ساختار مقاله (نگارندگان، سال ۱۴۰۲)

به مفهوم‌پردازی فرم مطلوبی که می‌تواند به یاری معماران بیاید، مغفول بماند، و غیر از ارجاعاتی کلی به نظم معماری "سنتی" و تاریخی ایران، نتوانیم بفهمیم که چه رویکرد فرمالی می‌تواند برای چهرهٔ شهر مطلوب باشد. هدف مقالهٔ حاضر ساخت و ارائهٔ این مفهوم‌پردازی کلی است تا فراتر از موقعیت مرزی نما قرار بگیرد و نشان دهد میان خودمحوری و خودآفرینی معمارانه و هم‌بستگی با دیگران، لزوماً تفاوتی در کار نیست. این رویکرد با روشی استدلالی مبتنی‌بر مطالعات کتابخانه‌ای انجام می‌شود و از نظریات زیباشناسانهٔ جان دیویی[1] و نظریات ریچارد رورتی[2] دربارهٔ سرشت پیشامدی زبان و خودبودگی وام می‌گیرد. جان دیویی (۱۹۵۲- ۱۸۵۹)، فیلسوف جریان‌ساز امریکایی بود که دربارهٔ آموزش، هنر و دموکراسی و سرشت فلسفه، بحث‌های فراوانی کرده و نظریات او دربارهٔ زیباشناسی، مرجع بسیاری از فلاسفهٔ پس از او بوده است. در اندیشهٔ او تلاش شده ارتباط هنر با مسائل سرمدی قطع شود تا بتوانیم آن را به‌عنوان یک تجربه در متنِ زندگی روزمره بنشانیم. ریچارد رورتی (۲۰۰۷- ۱۹۳۱)، با حدود یک قرن فاصله، یکی از مهم‌ترین فیلسوف‌های معاصر و از پیروان دیویی است. او بر آن است بسیاری از مسائلی که فلسفه با آن‌ها درگیر بوده ناشی از پرسش‌های غلط و ناسودمند است که تأثیری عملی در زندگی انسانی ندارند. همچنین برای اخلاق و حقیقت ماهیتی زبانی و توصیفی قائل است. هر دوی آن‌ها، سهم شایانی در شکل دادن به تفکر ضددوگانه‌انگارانه و ضدماهیت‌گرایانه داشته‌اند. تفکری که می‌تواند در نحوهٔ اندیشیدن به فرم، معماران را یاری کند. تفکری دل‌بریده از حقایق کلی و کلان‌روایی، و دل‌بسته به نتایج عملی مشخص در پیوند با زندگی روزمره و بی‌واسطهٔ انسانی.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌هایی که دربارهٔ نمای مسکونی انجام شده‌اند، بسیارند و می‌توان آن‌ها را در دو دستهٔ کلی جای داد: آسیب‌شناسی‌هایی که به شکلی کلی می‌توان آن‌ها را چنین توصیف کرد، اولاً مشکلاتی برای نما متصورند و ثانیاً در پی یافتن ریشهٔ این مشکل‌اند. این پژوهش‌ها عمدتاً مشکلات را به مسائل کلی و کلان اجتماعی ارجاع می‌دهند و نظام تولید فضا را هدف می‌گیرند. به همین دلیل در این میان، مقالاتی همچون "معماری معاصر ایران؛ جامعه کوتاه‌مدت – معماری کوتاه‌مدت" (معظمی، ۱۳۹۴) در توصیف وضعیت موجود معتقد هستند که معماری معاصر و متأثر از بحران‌های فرهنگی، دستخوش تحول و بحران شده است و نوعی هیجان‌زدگی، عدم قطعیت و کثرت‌گرایی (کثرت‌زدگی)، در آثار معماران دیده می‌شود. آن‌گونه که جایگاه معماری، به ساختمان‌سازی و سرهم‌سازی تقلیل پیدا کرده است. به تعداد تک‌تک افراد، نگاه به معماری، معیار برای سنجش، سلیقه و خواست برای ساخت وجود دارد؛ آن‌طور که حرف اول در معماری معاصر، متفاوت بودن است. نفی کثرت و اراده به وحدتی صوری که ریشه در نوعی هویت بلندمدت و جامعه‌ای متصلب داشته باشد، راهکاری است برای رهایی از وضعیت نامطلوب و آشفتهٔ معماری معاصر که «ناشی است از آشفتگی حاکم بر رؤیاها و اذهان جامعهٔ ایرانی.» (معظمی، ۱۳۹۴: ۴۰) مثالی دیگر پایان‌نامهٔ "ثابت و متغیر در معماری" (کرباسی، ۱۳۸۹) است که با تأمل در اوضاع کنونی معماری و ملاحظهٔ رویکردهایی چون تمایل به یکسان‌سازی، توجه به صورت (ظاهری) معماری، تمایل به خودنمایی، تمایز و شگفتی‌سازی در معماری آغاز می‌شود و مسئلهٔ "ثابت و متغیر در معماری" را در قالب "چیستی، مرتبه‌بندی و چگونگی نسبت این دو"، ضمن ملاحظهٔ اشارات متنوع و متفرق صاحب‌نظران، بررسی می‌کند. پژوهش کرباسی، معماری امروز را بیشتر از هر زمان دیگر آشفته و متکثر می‌داند و این مشکل را به ابهام در تشخیص ثابت‌ها و متغیرها در معماری نسبت می‌دهد. در همین راستا، با روش مشاهده‌ای به اوضاع کنونی معماری، تأمل و مسئله‌یابی می‌کند، و به مدد روش استنادی و استدلالی، به توضیح این مطلب می‌پردازد که در چیستی امری به‌ظاهر بدیهی و سادهٔ ثابت و متغیر، اختلاف و ابهام وجود دارد. در این میان، ضرورت رجوعی بنیادین به مبانی، به چشم می‌خورد. به سبب پیش‌فرض گرفتن آشفتگی در نسبت با ثابت‌هاست که نظم پیشنهادی پایان‌نامه را می‌توان نظمی الگویی دانست.

دستهٔ دوم پژوهش‌هایِ مرتبط با این مقاله، پژوهش‌هایی هستند که بیشتر بر مسائل طراحانه و فرمی نما، متمرکز شده‌اند. کتاب "نگاه به نما" (صادق‌پی، ۱۳۹۴)، نما را وجه بیرونی و جلوهٔ ظاهری بنا می‌داند که در مواجهه با یک بنا، اولین تصویری است که دیده و در برداشت اولیهٔ افراد، مؤثر واقع می‌شود، و از همین رو، لازم است با نگاهی عمیق ابعاد متفاوت بصری و معنایی آن را بررسی کرد. این کتاب همچنین نما را در مقیاسی کلان‌تر، به‌عنوان یک جزء سازندهٔ سیمای محیط می‌داند که می‌تواند در ایجاد سامانی خوشایند یا اغتشاشی نامطلوب، سهیم باشد. این، همان معضلی است که پیش‌تر با عنوان اغتشاش در سیمای شهری، از آن تعبیر شد. پژوهش صادق‌پی نیز به‌دنبال بررسی نما و فهم بهتر آن جهت طراحی بهتر نما و پرهیز از تولید اغتشاش در سیمای شهری است اما بیشتر بر مفاهیم پدیدارشناسانه و روان‌شناسی محیطی متمرکز است. نویسندگان کتاب "معماری

سطح"[۳] (Leatherbarrow & Mostafavi, 2002) تلاش کرده‌اند راه‌هایی را بررسی کنند که طراحی بتواند از روش‌های مبتکرانه و مولد به‌گونه‌ای استفاده کند که محصولی مستقل — نه تحت سلطهٔ فناوری — ارائه دهد. کتاب بر رابطهٔ میان ساختار و نمای (پوسته یا سطح) معماری تمرکز دارد و در این راستا، نمونه‌هایی از معماری معاصر و گذشته را بررسی می‌کند. ویژگی‌های سطحِ (نما) ساختمان‌ها، فارغ از آنکه از چه مصالحی ساخته شده‌اند، صرفاً ویژگی‌هایی سطحی و ظاهری نیستند. آن‌ها ساختارهایی فضایی تولید می‌کنند که ازطریق آن، ساختمان با محیط اطرافش ارتباط برقرار می‌کند. ساختمان هم ازطریق ظاهرش، هم استقلال خود، نحوهٔ تعامل خود را با محیط بیان می‌کند، و به همین دلیل است که مطالعهٔ آن ضرورت دارد. رویکردی که می‌توان آن را قدمی پیش‌تر در تبیین عناصر طراحانهٔ مناسب برای تولید نمای خوب، دانست. نوآوری پژوهش حاضر در این است که برمبنای یک چارچوب معرفت‌شناسانهٔ قدرتمند، موضوعاتی روشن و ایجابی را دربارهٔ نما پیش می‌کشد که مشخصاً در حیطهٔ مسئولیت‌ها و صلاحیت‌های معمار است و با اینکه نقطهٔ عزیمت مباحث کلانی همچون جامعه، زبان و ماهیت شناخت بشری است، آن‌قدر مسئله را در زمینهٔ مشخصِ معماری می‌نشاند تا از سردرگمی‌های حاضر تا حد ممکن، جلوگیری کند.

روش تحقیق

ازآنجایی‌که این پژوهش به‌دنبال بازاندیشی و تأمل بر یک مسئله[۴] در جهان واقعیِ معماری است، جزء تحقیقات مسئله‌مدار[۵] قرار می‌گیرد (اهری و همکاران، ۱۳۹۹: ۶). مسئلهٔ اغتشاش در چهرهٔ بناهای مسکونی، مسئله‌ای پیچیده است و حدود روشنی ندارد و به موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی گره می‌خورد. مسئله‌ای که ماهیتی میان‌رشته‌ای می‌یابد و تعریف وضعیت اولیهٔ آن، مرحله‌ای مهم برای حرکت به‌سوی یافتن راه‌حل است. تعریف وضعیت اولیه، به معنای آن است که قبل از حرکت به فضای حل مسئله، باید مسئله به درستی شناخته و تعریف و سپس بازنمایی شود تا بتوان به شیوهٔ حرکت در فضای مسئله و راه‌حل اندیشید. همچنین رسیدن به راهبردهای طراحی برای حل این مسئله، مستلزم روی آوردن به اندیشه‌ای خاص، جهت تمهید اقداماتی است که بتواند واسط رسیدن از وضعیت موجود به مطلوب باشد. بنابراین این پژوهش، نمونه‌ای از تحقیق ترکیبی نظریه‌مدار_مسئله‌مدار به حساب می‌آید که به روش کیفی و مشاهده در اوضاع کنونی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و مبتنی‌بر نظریات پراگماتیستی، انجام شده است.

همچنین پارادایم پژوهشی این رساله از حیث روش‌شناختی، از پارادایم پراگماتیستی تبعیت می‌کند. پراگماتیسم به عنوان یک پارادایم پژوهش، حاکی از این است که پژوهشگران باید رویکردهای فلسفی و روش‌شناسانه‌ای را استفاده کنند که برای هر مسئلهٔ پژوهشیِ به‌خصوصی، مناسب و کارآمد باشد (Tashakkori and Teddlie, 2008). روش‌شناسی پراگماتیستی که منبعث از فلسفهٔ پراگماتیسم است، بیانگر آن است که رسیدن به «باور موجه صادق» را نمی‌توان غایت پژوهش انگاشت. بلکه پژوهش در عوض، جست‌وجویی است برای سازگاری و به بیان دقیق‌تر "جست‌وجوی توجیه مقبول و توافق نهایی." (رورتی، ۱۳۸۶: ۱۲۴) اگر در پژوهش‌های پیشین، معرفت عبارت بود از "نفوذ به پس‌نمود و رسیدن به واقعیت." (همان)، اکنون تبدیل به توصیفی می‌شود که نسبت به توصیف‌های دیگر بیشتر به کار حل مسئله می‌آید. همچنین دوگانه‌انگاری‌هایی که می‌توان آن‌ها را تقابل‌های دوگانهٔ مابعدالطبیعهٔ غربی (همان: ۶۹) نامید، در این پارادایم رنگ می‌بازند و جایِ خود را به راهکارهایی مناسب و التقاطی برای ایجاد آیندهٔ بهتر می‌دهند. در این روش‌شناسی، زبان همچون یک جعبهٔ ابزار است برای تولید توصیف‌ها و توجیه‌های کارآمد.

مبانی نظری

فضای سخن‌آشفتگی در معماری ایران

این بخش ابتدا به این می‌پردازد که صحبت از اغتشاش معماری ایرانی چه ابعادی دارد و چگونه تعارض میان خودنمایی معمار و هم‌بستگی با دیگری را نشانه می‌رود. سپس بر پایهٔ نظرات دیویی و رورتی، مبنایی برای نقد این دیدگاه فراهم می‌کند. مبنایی که موضوعات تازه‌ای را برای اندیشیدن به مسئله پیش می‌کشد. موضوعاتی که در صلاحیت و مسئولیت معمار باشد و تأثیر عملی‌اش را بتوان دید. صحبت از مغشوشی معماری چه در وضعیت کلی و چه عناصر و پیکره‌های جزئی، صحبتی است بس درازدامن که سابقه‌اش به همان ابتدای امر معماری به معنای جدید و غربی آن در ایران موضوعیت یافته بود، برمی‌گردد.[۶] در این سال‌ها نظام‌های ساخت‌وساز بسیاری بر شهرهای ایران حاکم بوده و حتی چهرهٔ شهر تغییرات بسیاری کرده است. اما مناقشه همیشه به قوت خودش باقی مانده است: چهرهٔ شهر و معماری ایرانی چه مشکلی دارد؟ در یک میزگرد با عنوان "جست‌وجوی هویت ملی در معماری

امروز، آری یا نه؟" (فصلنامهٔ معمار، ۱۳۸۳)، برخی از معماران شاخص و جریان‌ساز چنان که از اسم میزگرد پیداست، دربارهٔ هویت به‌عنوان یکی از مشکل‌های مطرح به بحث نشسته‌اند؛ در این بین، "علی‌اکبر صارمی" به این مسئله اشاره می‌کند که "دیالکتیک سنتی و مدرن"، به نوعی تنش دیالکتیکیِ غالب در فرهنگ معماری ایران بدل شده است. تنشی که جایگزین دیالکتیک‌های متعدد غربی در جریان‌های متکثر معماریِ آن‌هاست (همان: ۲۳). "محمدرضا حائری" هم به این مسئله اشاره می‌کند که صحبت از هویت، زمانی وارد است که ایران معماری داشته باشد، نه "یک دریا ساخت‌وساز بی‌ارزش" که امروز با آن مواجهیم و رو به وخیم‌تر شدن است (همان: ۲۴). همچنین کمی بیرون‌تر از این فضای حرفه‌ای، در سطح سیاست‌گذاران فرهنگی و آکادمیسین‌های شناخته‌شده، مسئله حتی بغرنج‌تر است. بیان استعاری "سیدمحمد بهشتی" دربارهٔ وضع معماری ایران، مشتی نمونهٔ خروار است از فهمی که این‌گونه نوشتارها از وضع موجود ارائه می‌دهند: «کشتزاری آشفته... که معلوم نیست مزرعهٔ گندم است یا عدس یا کدو یا ذرت.» (بهشتی، ۱۳۸۵: ۱۹) کشتزاری آشفته که هیچ گیاهی هم نمی‌روياند، در نوشتار او بیان‌های دیگری هم می‌یابد؛ ازجمله بیماری استسقا، نسیان مهندسان و اهل نبودن آن‌ها (همان). مشکل با ظاهری مشابه، اما با استدلال‌هایی متفاوت، در کلام "سیدمحسن حبیبی" تحت‌عنوان "شهر- نیرنگ" و "شهر- سراب" مفهوم‌پردازی می‌شود: شهری "بی‌تاریخ" که «نه‌فقط ارزش‌ها، بلکه هویت خود را هم از دست داده است.» (حبیبی، ۱۳۷۸: ۲۰۳)

اما از این بیان‌های عمدتاً سلبی که فاصله بگیریم و در جست‌وجوی راهکار باشیم، به‌ندرت می‌توانیم یک بیان روشن و صریح بیابیم. "جهانشاه پاکزاد"، یکی از کسانی است که تلاش کرده است این گفتارهای پراکنده را دربارهٔ نمای ساختمان‌های مسکونی نظریه‌پردازی کند و عارضه‌هایی را که به‌تواتر از آن سخن می‌رود، آسیب‌شناسی و درمان کند (پاکزاد، ۱۳۸۲: ۵۳). به بیان پاکزاد، از نما به‌عنوان فرمی از ساختمان که در نظم فعلی شهرها تعیین‌کننده‌ترین عنصر معمارانه در چهرهٔ شهر است، چهار توقع می‌رود: محافظت، ارتباط، معرف بودن و جزئی از یک شهر بودن. کژکارکردی دو توقع اخیر، سبب آشفتگی وضع حاضر است. یعنی نما که هم باید معرف کار معمارانه و منزلت و مقام کارفرما باشد، هم با یک کلیت شهری پیوند برقرار کند، دچار یک تنش درونی می‌شود که تنشی اخلاقی است و ریشه در نابسامانی‌های اجتماعی دارد. "میل افسارگسیختهٔ" معمار برای خودبیان‌گری و خودآفرینی و رقابت در بازار کار باعث می‌شود او از توجه به دیگری باز بماند. به بیان پاکزاد از یک‌سو «بازار مسکن شرایطی را ایجاد کرده است که معمار برای جلب رضایت دیگران و قابل رقابت ماندن، خود را مجبور به هنرنمایی و ابتکار می‌بیند.» (همان: ۵۸) و ازسویِ دیگر «تعاون و هماهنگی می‌بایست به فضاهای زندگیِ فرد و جمع گسترش یابد.» (همان: ۶۰) تنشی که ظاهراً با تنش سنت/مدرنیته‌ای که صارمی می‌گفت متفاوت است[۷] و این‌بار اراده به متفاوت بودن و نوآوری‌های بی‌قاعده را بازخواست می‌کند. در این تقابل، معمارها و کارفرماها کاری به این ندارند که بنایشان جزئی است از یک کل بزرگ‌تر به نام شهر. به همین دلیل، نما را فرصتی برای ابراز هویت فردی خود می‌پندارند و هم‌نشینیِ این هویت‌های بیش از حدّ فردی‌شده، نظم نابه‌سودی را پدید می‌آورد (بحرینی و خسروی، ۱۳۹۳).

مرز میان خودآفرینی (خودنمایی) و دیگری‌مداری با بیان‌های بسیار متعددی، در آثار بسیاری خود را تکرار کرده است. برای مثال "نوین تولایی" در کتاب شکل منسجم شهر" (۱۳۸۶) تا جایی پیش می‌رود که تفاوت‌خواهی و تشبه‌جویی را با دو رشتهٔ معماری و شهرسازی هم‌ارز می‌کند: یکی نمایندهٔ جزء است و یکی کل، یکی در مقیاس تک‌بنا خود را سرپا می‌کند و دیگری در پی انسجام شکل کلی شهر است. او دراین‌باره می‌نویسد «معمارانی که بنا را موجودیتی کامل تلقی می‌کنند، درواقع به انسجام حجمی تک‌بناها بسنده کرده‌اند. انسجام یک بنا با نظام کالبدی وسیع‌تر، مهارتی است که مانع تقلیل شکل شهر به تک‌بناهای واجد ارزش معماری می‌شود.» (تولایی، ۱۳۸۶: ۱۸۲). روشن است مناقشه‌ای که به نظر می‌رسد از یک فرم نامطلوب آغاز شده است، چگونه دامنهٔ خود را تا جامعه، دیسیپلین‌های حرفه‌ای و دانشگاهی و حتی سیاست‌های هویت می‌گستراند. تولایی هم تلاش می‌کند در این دوگانگیِ تفاوت و شباهت، راهی پیدا کند که بتوان در میانهٔ این مرز ایستاد. پس بیراه نیست اگر بگوییم نما چه از منظر فیزیکی و چه از منظر تفسیری و معنایی، و در همهٔ سطوح اعم از فرم، عملکرد، معنا، خصلت، و موقعیتی مرزی دارد. این موقعیت مرزی، نقطهٔ گریز همهٔ آسیب‌نگاری‌های نماست. اما می‌توان گفت عجیب است که بحث پیرامون فرم، تنها نقطهٔ عزیمت این مناقشه‌هاست و به‌ندرت می‌توان در نتایج و درمان‌های پیشنهادی، ردّی از آن یافت. به بیانی دیگر، بحثی که با فرم نامطلوب آغاز می‌شود، غیر از بعضی ارجاع‌های کلی و مبهم به معماری‌ای که "سنتی" خوانده می‌شود، هرگز به جایی نمی‌رسد که بگوید فرم مطلوب چیست و چگونه می‌توان آن را یافت. این مقاله می‌خواهد تلاشی باشد برای رفع این نارسایی. پس پرسش

اصلی را می‌توان چنین نوشت: اگر بپذیریم که مشکل نما رابطهٔ تنش‌آمیز میان خودآفرینی و هم‌بستگی است، چه مقتضیات فرمی‌ای را می‌توان در معماری به‌مثابهٔ هنرِ خلق فضا در پیش گرفت که به این رابطه پاسخگو باشد؟ چیزی که به‌وضوح در اغلب آسیب‌شناسی‌های پیشین غایب است. روشن است که باید تضادهای جاری را در نظر و عمل معمارانه و شهرسازانه به‌گونه‌ای التیام داد که امکان تعادل بین امور عمومی (دیگرخواهی) و خصوصی (خودآیینی) و ادغام هر دو افق بدون اولویت دادن هیچ‌یک بر دیگری، فراهم شده باشد. اما این نکته هم حائز اهمیت است که مشغولیت به مسائل کلان باعث می‌شود هم پاسخ‌ها به دور باطل بیفتند، هم بحث‌ها تأثیر عملی چشمگیری نداشته باشند. با همین دیدگاه است که این رساله برای واژگونه‌خوانی مسئلهٔ اغتشاش نما، مبنای نظری پراگماتیستی را در پیش می‌گیرد که به‌خوبی اولویت تجربه بر نظریه‌سازی‌های پیشینی را توضیح می‌دهد و بر آن است که بین راهکارهای عملی و نظری رابطه‌ای دوگانه برقرار نیست، به‌گونه‌ای که بخواهیم از یکی به دیگری برسیم. بلکه جای اینکه بخواهیم اعمال و قضاوت‌های معمارانه و شهرسازانه را با نظریه‌پردازی توجیه کنیم، یا نظریه‌هایمان را به توصیه‌ها و راهکارهای عملی متصل کنیم، کافی است آن دسته از پرکتیس‌های اخلاقی و اجتماعی را که توافقی عام مبنی‌بر بهتر بودن آن‌ها وجود دارد، به‌گونه‌ای به کار بگیریم که طرح‌ها کارآمدتر شوند.

تجربهٔ زیبایی و نسبتش با آشفتگی

نیروانا و بهجت آسمانیِ یکپارچه را تنها از آن‌رو با لذت در خاطره مجسم می‌کنیم که آن‌ها بر زمینهٔ جهان کنونی ما که قرین پریشانی و کشاکش است، طرح و ترسیم می‌شوند (دیویی، ۱۳۹۹: ۳۱).

دغدغه دربارهٔ فرم و چیستی و چگونگی نسبت‌هایش با زیبایی، در کار و آثار بسیاری از متفکران تاریخ فلسفهٔ هنر سهمی عمده دارد و یکی از مسائل محوری است. ارسطو بر آن بود که فرم، آن ساختار متوازنی است که عناصر یک کل را به هم مربوط می‌سازد. ارتباطی که "توماس آکویناس"[۸] آن را این‌چنین توصیف می‌کرد: "تناسبی شایسته"، هماهنگی، تمامیت و وضوحی که تصورش آشکار شدن وجودی ذاتی را قوام می‌بخشد. کانت نیز آن را یگانه عنصر زیبایی می‌دانست. عنصری که تنها وجه مشخص زیبایی است و عناصری چون رنگ در عرَض آن قرار می‌گیرند و هیچ‌چیز جز فرم متعلق حکم ذوقی نمی‌تواند باشد (کالینسون، ۱۳۸۸: ۹۵). چنین سابقه‌ای است که می‌تواند پراگماتیسم زیباشناسانهٔ دیویی را به‌مثابهٔ واکنشی غیرذات‌گرایانه برای ما فهم‌پذیر کند. هنر به منزلهٔ تجربه (دیویی، ۱۳۹۹)، اثری است که این فیلسوف امریکایی به شکلی نظام‌مند و روشن ماهیت تجربهٔ هنری و چیستی فرم و چگونگی پدیدآمدنش را در کاروبار هنرمند در آن نظریه‌پردازی می‌کند. هنر به منزلهٔ تجربه پیش از هرچیز، تلاشی است برای خط بطلان کشیدن بر هنر متعالی، موزه‌ای و منتزع از زندگی به معنای ملموس و انضمامی آن. دیویی با پیش کشیدن مفهوم تجربه تلاش می‌کند کاروبار هنری را در یک زمینهٔ این‌جهانی بنشاند و آن را با انواع دیگر حل مسئله‌هایی که انسان در حیات خودش با آن‌ها مواجه است، پیوند بزند. به این معنا تجربهٔ زیباشناسانه یک تجربهٔ کامل، تکین و اعلاست از هر نوع غلبه بر آشفتگی و اغتشاش که بیش از آنکه «نتیجه» داشته باشد، نقطهٔ اوج و کمال دارد (شایگان‌فر، ۱۴۰۱: ۱۰). به بیان دیویی هماهنگی درونی و دستیابی به یک کل وحدت‌یافته پس از تنش‌ها، باعث می‌شود عمل، احساس و معنا به هماهنگی و یگانگی برسند و تجربهٔ زیباشناسانه چیزی جز احساس رضایت پس از این هماهنگی نیست (دیویی، ۱۳۹۹: ۳۱). او دراین‌باره می‌نویسد: «لحظهٔ گذر از آشفتگی به هماهنگی لحظهٔ شدیدترین شکل زندگی است.» (همان: ۳۱). به همین سبب است که تجربهٔ اغتشاش به‌مثابهٔ شکلی از مسئله که باید برآن با تولید یک آبژهٔ هنری فائق آمد، خودش شرطی ضروری است برای اینکه فرم زیباشناسانه وجود داشته باشد. از نظر دیویی بدون "عامل مقاومت و بدون تنش درونی" چیزی که باقی می‌ماند یورشی روان به‌سویِ هدفی سرراست است و در این یورش، چیزی که بتوان آن را بالیدن و به انجام رسیدن نامید وجود ندارد. به‌این‌ترتیب «ماده‌ای که مسئله را شکل می‌دهد باید به‌صورت وسیله‌ای برای حل آن در بیاید.» (همان: ۲۰۷)

اما اقتضائات فرمی که این تجربهٔ اغتشاش را حل‌وفصل می‌کند، چیست؟ دیویی پیش از هرچیز، فرم را "عملکرد نیروهایی" می‌داند که «تجربهٔ رویداد، آبژه، صحنه و وضعیتی را به حدّ تحقق تامّ آن می‌رسانند.» (همان: ۲۰۷) فرم برخاسته از برقراری متناسب‌شدهٔ نسبت‌ها در اثر است. نسبت‌هایی که هم معارض‌اند و هم موافق و در یک کلیت، یک منظرِ گشودهٔ ادغام‌شده هستند. «وقتی اجسام به توازن می‌رسند و رنگ‌ها هماهنگ می‌شوند و خطوط و سطوح به شکل درخوری به هم می‌رسند و و همدیگر را قطع می‌کنند، ادراک رشته‌ای پیوسته خواهد بود تا کل به چنگ آید... در یک کلام فرم صرفاً در آبژهٔ هنری دیده نمی‌شود.» (همان: ۲۰۲) این نسبت‌ها اما هرگز براساس شابلون‌های مدرسه‌ای، پیش‌اندیشیده، یا نظام‌های هندسی و زیبایی قدسی که خود را حقایق بیرونی

معرفی می‌کنند، به دست نمی‌آیند. بلکه برعکس، زیبایی همواره عنصری از غرابت و تازگی را دارد و بر وفق قواعد اهل مدرسه نیست. به‌این‌ترتیب، از نظر او هر تجربهٔ کامل زیباشناسانه‌ای قطعاً متضمن فرم است و فرمی که می‌تواند متضمن یک تجربهٔ کامل باشد، چنین ویژگی‌هایی را دارد:

- بااینکه چیزی از گذشته را با خود دارد، هرگز بر وفق قواعد پیش‌اندیشیده، از آن دسته که لایبنیتس آن را هماهنگی پیشین‌بنیاد[9] می‌خواند (شایگان‌فر، ۱۴۰۱: ۲۴)، نیست.
- مادی است، مسائل و تنش‌های انضمامی را مادهٔ حل مسئله می‌کند و فرم را بر پایهٔ همین ماده‌ها شکل می‌دهد.
- تکنیک در آن نه با فرم یکی است و نه به‌طور کلی مستقل از آن است، بلکه مهارتی است که عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرم با آن ضبط و مهار می‌شوند.
- به حدودی از مقاومت و تنش، پاسخ می‌گوید. فرم درواقع، نیروهای متضادی را به تعامل می‌رساند که در برابر هم مقاومت می‌کنند.
- نه‌تنها مانع خودآفرینی نیست، بلکه خودآفرینی شرط لازم آن است. اما شرط کافی هم نیست. چون خودآفرینی محض باعث می‌شود حل مسئله بی‌معنا باشد. چرا که مسئله حاصل از بیرون است،[10] یعنی حاصل از دیگری‌ها. هنر به‌مثابهٔ حل مسئله با اتکا به فرم، به این معنی یعنی خودآفرینی در عین همبستگی و پرداختن به دیگری‌ها.
- فرمی که می‌تواند این‌ها را برآورده کند، فرمی طبیعی‌گرایانه است. به این معنی که «هر آنچه بیان می‌کند وجهی از نسبت میان آدمی با محیط اوست و این موضوع هنگامی کامل‌ترین وصلتش را با فرم حاصل می‌کند که ریتم‌های بنیادینی که مشخصهٔ تعامل این دو هستند بدون قید و بند و مبنا محل اتکا قرار گیرند.» (دیویی، ۱۳۹۹: ۲۲۶)

فرم هنری درواقع به بیان دیویی، حاصل مشارکت انسان در ریتم‌های طبیعت است. نمایش‌های باستانی، نقاشی‌های غارنشینان، فرم‌های معمارانهٔ معابد و ... از گذشته تا امروز، حاصل این بوده‌اند که انسان جایی که ریتم ظاهر نمی‌شد، آن را بارگذاری می‌کرد (همان: ۲۲۲). به این معنی، آبژهٔ هنری نمی‌تواند با زندگی و زیست‌جهان روزمره و بلاواسطهٔ انسان بی‌ارتباط باشد. زیست‌جهان درواقع به سبب ماشینی شدن ریتم‌ها از بین رفته است و تنها راه احیای زیباشناسی، احیای همان زیست‌جهان به معنای مادی و ملموس آن است، نه خوار داشتن مظاهر زندگی مادی (شایگان‌فر، ۱۴۰۱: ۲۵).

خودآفرینی و زیبایی پیشامدی

فرم طبیعی و کاروبار تجربه‌محور هنری که دیویی از آن سخن می‌گفت، مورد تحسین ریچارد رورتی فیلسوف نوپراگماتیست خلف او هم قرار می‌گیرد. اما با نقاط اختلافی که حاصل چرخش زبانی[11] در فلسفه است. نقطهٔ اختلاف رورتی با دیویی را می‌توان در این برشمرد که برخلاف دیویی، آبژه‌ها و اقتضائات‌شان ازجمله فرم، نسبت‌های درونی و کشف‌شدنی ندارند، بلکه آن‌ها را باید در زبان ساخت. به همین دلیل می‌توان گفت در ادامهٔ پروژهٔ دیویی در جهت خروج از دورهای متافیزیکی و منزه‌طلبانه، رورتی قدم آخر را برداشته است و توانسته است توصیف‌هایی ارائه دهد که در توضیح چیستی زبان و خود، کارآمدتر است. به عقیدهٔ رورتی زبان و خود، پیشامد هستند. یعنی هیچ‌گونه وجود ازپیش تعیین‌شده‌ای ندارند و البته هیچ پدیدار و آبژه و غیره‌ای در این جهان نیست که ماهیتی زبانی نداشته باشد. پس می‌توان فرم زیباشناختی را هم واجد سرشتی پیشامدی دانست. چیزی که نه از قواعد پیش‌نوشته و بیرونی تبعیت می‌کند، نه موجودیت صلب و درون‌بود و متعینی دارد. اما چگونه می‌توان چنین فرمی را قضاوت کرد و آیا اگر پیشامد محض و از دل خلاء باشد، در دام دور و تسلسلی نسبی‌گرایانه نیفتاده‌ایم؟

در پاسخ پرسش دوم می‌توان گفت که پیشامدی بودن به معنای زاده شدن از خلاء برمبنای تصادفِ محض نیست. اصلاً چنین تولدی امکان‌پذیر نیست. بلکه پیشامدها از درون هزاران بافتار، ازجمله سنت فرهنگی و تاریخ زاده می‌شوند. در دامنه‌ای محدود که حدود بستری زبان، زمان و مکان آن را مشخص می‌کند، اما نتیجهٔ نهایی آن در این دامنه حادث است. اما قضاوت و ارزش‌گذاری آن را می‌توان با صبغه‌ای پراگماتیستی پاسخ گفت. اگر پیرو ویلیام جیمز، بر آن باشیم که «حقیقت نام آن چیزی است که باور به آن سودمند است» و سودمندی را در این زمینه، خودآفرینی بیشتر درعین هم‌بستگی اجتماعی تعریف کنیم، می‌توانیم فهم رورتی از این ارزش‌ها را پیش نظر بیاوریم. فهمی که رورتی در استعارهٔ "شاعر توانا"[12] آن را مجسم کرده است. شاعر توانا هر آن کسی است که می‌تواند استعاره‌های بدیع خلق کند (رورتی، ۱۳۹۸: ۷۷-۷۴). با توجه به درک رورتی از سرشت زبانی و پیشامدی همه چیز، شاعر توانا فیگوری است که به همهٔ انواع کنش‌های اجتماعی، سیاسی و هنری قابل تعمیم است. استعاره‌های شاعر توانا بداعت و غرابت دارد، زیباست، زبان را غنا می‌بخشد، اما ادعایی ندارد که به یک حقیقت بیرونی نزدیک‌تر است. با در نظر گرفتن آنچه شاعر توانا می‌تواند بکند،

می‌توان زیبایی پیشامدی را آن تسلسل نسبی‌گرایانه خارج و معیارهایی برای نقدپذیر شدن آن فراهم کرد.

بداعت مد نظر رورتی را البته که نمی‌توان بداعتی ریشه‌ای و خودبنیاد در نظر گرفت. بداعت در اندیشهٔ او پایه و اساسش بازشناسی راه‌ها و شیوه‌های بی‌شماری است که هرکس می‌تواند از طریقش پیشامدهای گوناگون زندگی خویش را در پیوند قرار دهد (Rodriguez, 2010: 10). شاعر توانای رورتی بیش از آنکه به اعجازی زبان‌آورانه مشغول باشد، می‌تواند به قول دیویی معانی کهن را با موقعیت‌های تازه ترکیب کند و آن‌ها را دگرگون سازد. اهمیت کار شاعران و هنرمندان نزد رورتی همین است که بتوانند امکان‌هایی را پیش روی ما بگذارند که قادر به دیدن‌شان نبوده‌ایم. علی‌رغم اختلاف‌هایی که رورتی با دیویی بر سر ماهیت زبانیِ جهان داشتند، این را می‌توان اتفاق نظر آن‌ها در نظر گرفت. این که هنر و خلاقیت می‌توانند چه امکان‌هایی برای بشر داشته باشند، و اتکا به سیستم‌های مفهومی صلب و پابرجا برای رویارویی با تجربه تا چه پایه می‌تواند تأثیر مخربی بر دیدن انبوه این امکان‌ها داشته باشد. تخیلی که رورتی از آن حرف می‌زند، تخیلی همدلانه هم هست. چیزی که می‌تواند دایرهٔ خود را گسترش دهد، تا خودآفرینی خود، دیگری‌ها را هم در بر بگیرد. بدون این تخیل، هرگز نمی‌توان خود را در جایگاه دیگری تصور کرد. در نتیجه با اینکه رورتی مستقیماً دربارهٔ مقتضیات فرم معمارانه حرف نزده است، می‌توان چنین ویژگی‌هایی را برای فرم و سازوکار تولیدش ازنظر او برشمرد:

- ماهیتی زبانی و پیشامدی دارد، یعنی به هیچ ذات بیرونی و درونی‌ای اشاره نمی‌کند.
- همچون یک جعبهٔ ابزار است که برای حل مسئله به کار می‌رود.
- برای این که فرم به‌مثابهٔ پاسخی به حل مسئله، پاسخ کارآمدی باشد، مسئله باید به بهترین نحو تبیین شود.
- سیستم‌های مفهومی پیشینی و پابرجا، مانع رهایی تخیل و دیدن امکان‌های تازه هستند.
- خودآفرینی باید بتواند تجربهٔ هزارپارهٔ خود را چنان گسترده و منسجم کند که دیگری‌ها را هم در بر بگیرد و معطوف به هم‌بستگی شود.

بحث

پیشامد و نظم

تقابل میان نظم‌های پیش‌اندیشیده و نظم‌های نو در هنر، مناقشه‌ای دیرپا در تاریخ اندیشه بوده است. در اساطیر یونان باستان، جهان از کام خائوس[۱۳] بیرون جهیده است. خائوس تجسم یا حتی بی‌تجسمی آشفتگی، هرج‌ومرج و بی‌قاعدگی است. دیگر خدایان بعد از کشتن خائوس است که کارشان را آغاز می‌کنند: کشیدن جهان به رشتهٔ قواعد و نظم‌ها. نظم‌ها روی دیوارهای معبد دلفی به‌مثابهٔ چهار قاعده، چهار دستور مطلق نگاشته شد: «زیباترین، عادلانه‌ترین است»، «حد و حدود را رعایت کنید»، «از نخوت بپرهیزید» و «افراط نکنید» (اکو، ۱۳۹۶: ۲۹). آپولون تجسم این چهار دستور است که پیکره‌اش درست همانجا قرار دارد؛ اما در برابر او، پیکرهٔ دیونیسوس هم هست. خدایی که عنان‌گریز است و قوانین را نقض می‌کند. به عقیدهٔ اومبرتو اکو حضور هم‌زمان این دو الوهیت متضاد، تصادفی نیست. آپولون نماد خرد و زیبایی مانا و بادوام است، الهه‌ای برای عاقلانه کردن همه‌چیز. درحالی‌که دیونیسوس رونده و عاطفه‌انگیز است. خوش‌باش و عقلانیت‌گریز. اکو می‌گوید هم‌نشینی این دو حاکی از این است که در زیبایی که در اندیشهٔ یونانی با عدل و هماهنگی هم‌بسته است، نوعی فوران آشفتگی وجود دارد. تقابلی ریشه‌ای و بنیادی که گویی در فلسفهٔ یونانی حل‌نشده، باقی مانده است و کل اندیشهٔ غرب را متأثر کرده است (همان: ۳۰).

این تقابل پیوسته خود را در درک‌های مرسومی که از هنرها وجود دارد، بازتولید کرده است. زیبایی هم‌پایهٔ کلیت و انسجامی ماندگار قرار گرفته بود و در پیوند با حسّانیت‌های پایدار (عمدتاً بصری). هنرهایی که در لحظه جریان می‌یافتند و ناپدید می‌شدند، در قلمرو دیونیسوس بودند؛ قلمرویی هیجانی- عاطفی که با تأمل مطلوب زیبایی‌شناسانه فاصله داشتند. نیچه نام آن زیبایی ایستا را زیبایی آپولونی می‌گذاشت و زیبایی پویا و جاری را زیبایی دیونیسوسی: "نوعی زیبایی شادان و پرمخاطره." (نیچه، ۱۴۰۱) زیبایی‌ای که با طبیعیت پویا و روندهٔ زندگی پیوندی بلافصل داشت. در روزگار معاصر، از صورت‌بندی نیچه برای زیبایی دیونیسوسی، در جهت کنار زدن زیبایی‌شناسی‌های کلاسیک بسیار استفاده می‌شود. اما اگر زیبایی‌شناسی را صرفاً مقوله‌ای که به هنر می‌پردازد، در نظر نگیریم و آن را نوعی درک و دریافت جهان بپنداریم، می‌توان گفت آپولونی دیدن زیبایی و هنر، می‌تواند دامی تمامیت‌خواهانه و خودمحورانه باشد که از زیبایی سرشتی مجسمه‌وار طلب می‌کند. سرشتی که کاری به طبع پویا و روندهٔ زندگی‌های جاری ندارد و صرفاً کلیت، هماهنگی، انسجام و روابط کنترل‌شدهٔ اجزا برایش مهم است. در برابر چنین زیبایی‌شناسی‌ای، می‌توان به نوعی طبیعت التقاطی و ترکیبی، متشکل از خرده‌صحنه‌ها و ارتباط‌های غیرمنتظره در پیکرهٔ نمای مسکونی اندیشید. "کارلوس سگوویا" (۲۰۲۲)

فیلسوف اسپانیایی، معتقد است که دیونیسوس و آپولون بدون یکدیگر وجود ندارند. نقشی که این دو برادر دوقلو می‌زنند، نقشی خودمتقارن است که بدون حضور یکی از آن‌ها چیزی از آن باقی نمی‌ماند. به عقیدهٔ سگوویا، کار دیونیسوس این است که یگانگی و تداوم زندگی را بدون توجه به گسست مکانی و زمانیِ همهٔ گونه‌های زنده به اجرا در آورد، و کار آپولون که زیبایی را با عدالت پیوند می‌زند، این است که نگذارد این یگانگی و تداوم زندگی، حق دیگران را برای درخشیدن ضایع کند. پس این تمایز میان دیونیسوس و آپولون دو وجه متناقض دارد که باعث می‌شود روابط میان خود و دیگری در هر دوی آن‌ها به‌صورت هم‌زمان جاری شود: آپولون که استبدادی منجمد دارد، زیبایی مجسمه‌واری را مُجاز می‌کند که خودآفرینانه است، اما به خاطر قواعد محکمی که از بیرون دارد، حدود این خود را برای دست‌دراز نکردن به دیگری مشخص کرده است. دیونیسوس که سرشتی پیشامدی دارد، لحظه‌های هم‌بودی را به زیبایی بدل می‌کند، اما به دلیل سرشت پیشامدی و روندهاش می‌تواند از حدود عقلانیت لازم برای هم‌بودی فراتر برود. به بیان سگوویا، آپولون و دیونیسون به دو شیوهٔ کاملاً متفاوت اما مکمل، ریتم زندگی را تنظیم می‌کنند(Segovia, 2022: 371) .

اگر زیبایی‌شناسی را نه یک مقولهٔ شناختی، که شیوه‌ای برای درک و دریافت جهان پیرامون در نظر بگیریم، این تقابل که به بیانی تقابلی صوری است، می‌تواند یکی از ابزارهای حل مسئلهٔ نما باشد. در نماهای تخت، صلب و با ترکیب‌بندی‌های عمودی- افقی و ریتمیکی که فراخور زیبایی‌های منجمد و متجسد و ایستا تولید می‌شوند، نوعی غیاب دیونیسوس را می‌بینیم؛ غیابی که از نبود ریتم‌های جاری و روندهٔ زندگی حکایت دارد. برای هم‌بودی آپولون و دیونیسوس، صحنهٔ نما می‌تواند بدل به مجموعه‌ای از ترکیب‌های عرضی شود که صحنه‌ها، ارتباط‌ها و حسّانیت‌های بالقوه‌ای را به فعلیت در می‌آورند که پیش‌تر وجود نداشته‌اند و اکنون هم می‌توانند سرشتی پیشامدی[۱۴] داشته باشند، به این معنی که ارتباطی علیّ و ازپیش‌تعیین‌شده با حقیقت و نظمی کلی نداشته باشند. چنین رویکردی، راهی است برای گشودن امکان‌های بالقوه برای شکل گرفتن رابطه‌های هم‌ارزی که می‌تواند دوگانه‌ها را هم‌افق کند. این بیان شبیه به چیزی است که پیش‌تر رویکرد عرضی نام گرفت (موسوی، ۱۳۹۰: ۳۶). رویکردی که به جای تنظیم یک‌سویهٔ روابط جزء و کل اجزای نما و فرم، آن‌ها را در یک رابطهٔ عرضی قرار می‌دهد که هیچ‌یک هیچ مزیت ذاتی‌ای بر یکدیگر ندارند و با نظمی ریزوماتیک می‌توانند صحنه‌های بی‌شماری را خلق کنند. در این رویکرد، زبان‌ها و عناصر طراحی تاریخی و غیرتاریخی همچون یک جعبه ابزار التقاطی هستند که درعین این که می‌توانند در نظامی کلی جایی بیابند، نظام عرضی و پیشامدی خود را دارند.

رویکرد عرضی[۱۵] به فرم

رویکرد رورتی‌وار به حلّ مسئله، اگر بخواهد به مسائل فرمی طراحیِ معماری انتقال پیدا کند، باید ترجمه‌ای ضدماهیت‌گرایانه و ضددوگانه‌انگار بیابد. چراکه او به‌صراحت و به‌دفعات می‌گفت بسیاری از ناتوانی‌های ما در یافتن پاسخ مسائلی که با آن‌ها مواجهیم، ناشی از این است که مسائل نادرستی را مطرح کرده‌ایم و یکی از این مصادیق این بدمطرح کردن، ریختن مسائل در قالب دوگانه‌ها و به تبعش، تصمیم‌گیری میان آن‌هاست. رویکردی که اتخاذ آن در معماری هم، مسبوق است. در پرتو انگشت گذاشتن روی این دوگانه‌انگاری‌هایِ ناکارآمد، مسئله‌ای دربارهٔ طراحی فرم معمارانه مطرح می‌شود که بازتبیین آن می‌تواند مسبب کثرتی در محیط شود. آن کثرت "ابزار انتقاد و اصلاح خودکار را در اختیار جامعه" قرار می‌دهد و به‌این‌ترتیب فرم‌های ساخته‌شده رابطی بین افراد با طرز تفکرهای متفاوت خواهد بود (موسوی، ۱۳۹۰: ۳۶). رویکردهای معمارانه به طراحی فرم، پیش‌تر از دو رویکرد جزءگرایانه و کل‌گرایانه تبعیت کرده‌اند. رویکرد کل‌گرایانه رویکردی است که در آن یک قاعدهٔ اصلی رابطهٔ بین کل مطلوب و اجزای سازندهٔ آن را تعیین می‌کند. در مقابل آن، رویکرد جزءگرا، رویکردی است که در آن اجزا با قواعدی خاص تکرار می‌شوند و کل مطلوب را تشکیل می‌دهند. «هر دو رویکرد جزءگرا و کل‌گرا بر پایهٔ ماهیت‌گرایی و دیدگاه‌های آرمان‌گرایانه نسبت به جهان شکل گرفته‌اند.[۱۶]» (همان: ۳۶) رویکردهایی که بر پایهٔ روابط علت و معلولی و اهداف آرمانی بوده‌اند که با تکرار اجزا یا تجزیهٔ کل، پاسخگوی مسائل ذاتی سیستم‌هایی هستند که آن‌ها را پدید آورده‌اند.

پیشنهاد برای خروج از این دور، چیزی است که می‌توان آن را "رویکرد عرضی" نامید. رویکردی که به جای تأکید بر شکلی ثابت برای کل، کلیتی بی‌شکل را مد نظر قرار می‌دهد و «این به این معنی است که روش به‌کاررفته در ترکیب عناصر گوناگون به سیستمی ازپیش‌تعیین‌شده متکی نیست، بلکه مختص به عناصر آن است.» از ویژگی‌های این رویکرد عرضی این است که:

- غیرذاتی است و بیشتر بر روی فرم‌های ترکیبی در ارتباطی تنگاتنگ با مصالحی خاص، تمرکز می‌کند.
- هندسهٔ ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارد و تطبیق‌پذیر است و درحین تکرار می‌تواند به فرم‌هایی خلاقانه و

غیرقابل‌پیش‌بینی تبدیل شود.

- این فرم‌ها می‌توانند به نیازهای خارجی هم پاسخگو باشند.
- هیچ‌یک از اعضا و اجزا نسبت به یکدیگر مزیتی ذاتی ندارند.
- پیکره‌ها پیشامدی هستند و جایگاه تعیین‌شده‌ای در خدمت تعین‌یافتگی‌های پیشینی ندارند.
- نیروها و روابطی که در شکل دادن به نما دخیل‌اند (مثل طراح، کارفرما و کاربر) در رابطه‌ای هم‌ارز قرار دارند، به‌طوری‌که خواست و ارادهٔ هیچ‌یک بر دیگری تفوق ندارد.

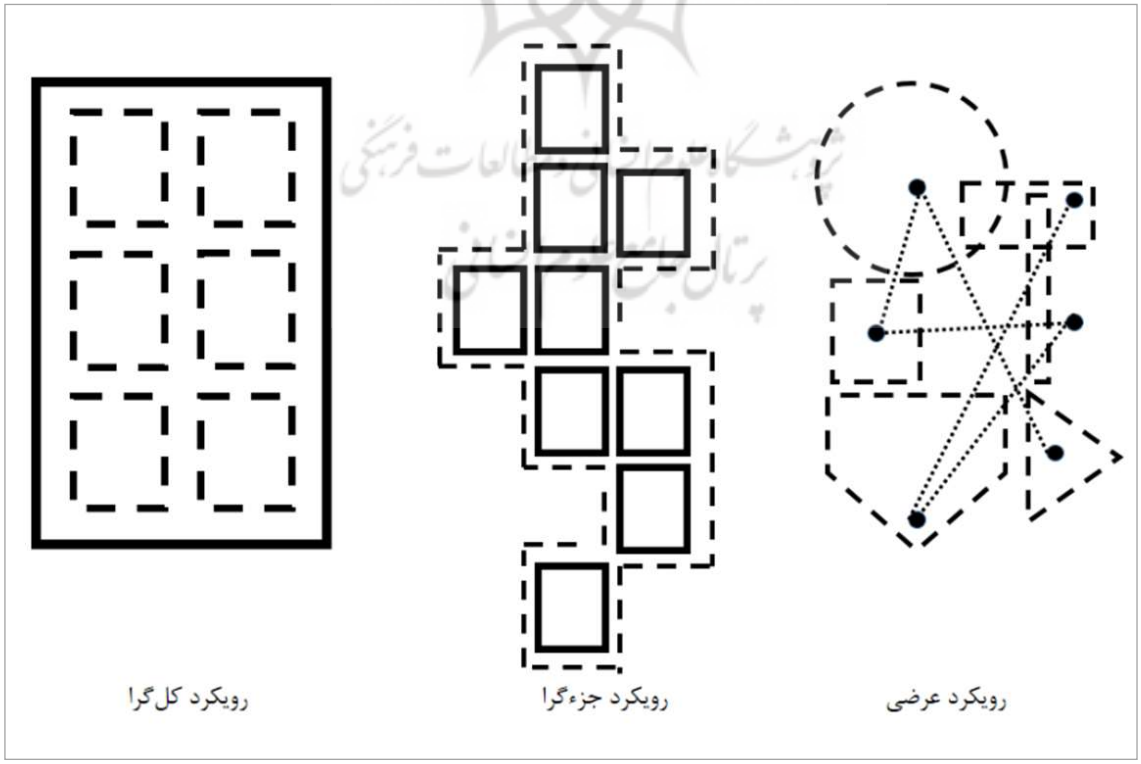
مقوله‌های فرم، عملکرد و معنا از هم تفکیک‌ناپذیرند.

به‌این‌ترتیب ما با نوعی رویکرد طراحانه مواجهیم که قرار است ازطریقِ انکار ماهیت‌ها، کلیت‌ها و دوگانه‌ها، پاسخگوی نیازهای زمینه‌ای هر پیکره در بنا باشد و مسائل بافتاری را به‌شکلی بهینه حل کند، بدون آنکه درگیر کالبدپردازی‌های گرافیکی، تجسمی و خودمحورانه شود. رویکردی که به‌خوبی می‌تواند ترجمه‌ای عملی برای رهیافت پراگماتیستی برای طراحی فرم باشد. رویکردی که اگر آن را در پیش بگیریم: دیگر نیازی نیست به مسائلی چون جمع اضداد و تقابل جنبه‌های آشتی‌ناپذیر بیاندیشیم؛ مسائلی مانند تقابل کهنه و نو، منطقی و احساسی، ماده و غیرماده و ... که تمامی محیط اطراف ما را در بر گرفته است. ... در چنین روندی، تمامی مسائل و علل ماندگار در محیط، برای تولید فرم‌های جدید با هم ترکیب می‌شوند و ما را قادر می‌سازند نیروهای قابل تبدیل به واقعیت‌های موجود را تحت کنترل خود در آوریم (همان: ۳۶).

اگر رویکرد عرضی را به‌عنوان رویکردی پراگماتیک و هم‌بستگی‌آفرین به این پژوهش تعمیم بدهیم، نتایجی برای پرداختن به فرم نما برابر ما قرار خواهد گرفت. نتایجی ازقبیل این که نما نه مجموعه‌ای از گرافیک‌ها و پیکره‌های ادغام‌شده در یک کل واحد (شکل۲)، که می‌تواند حاصل یک ارتباط گسستهٔ عرضی باشد، نه پیوسته و طولی.

نمونهٔ کاربست مبانی

اگر بپذیریم نظریه عمدتاً در جستجوی نوعی آرمان‌شهر است که آن را چراغ راه قرار داده است، می‌توان به‌صراحت گفت که نظریهٔ پراگماتیستی آرمان‌شهرش را نه در آینده، که در گذشته و آنچه در زمینه‌های خاص اتفاق افتاده و تجربه‌ای موفق بوده است، جست‌وجو می‌کند (جابری مقدم و فرجام‌طلب، ۱۳۹۹: ۲۲۴). بسیاری از نظریه‌پردازان پراگماتیست در حوزهٔ محیط مصنوع همچون "چارلز هوک"، بر این باورند که آرمان‌شهر



شکل۲. دیاگرام روابط کل‌گرا، جزءگرا و عرضی (ترسیم: نگارندگان، سال ۱۴۰۲)

پراگماتیستی نوعی آرمان‌شهر زمینی و در دسترس است که نه تصوری است و نه رؤیایی (همان). پراگماتیسم ازآن‌رو که با حقایق تعمیم‌پذیر و جهان‌روا قطع ارتباط کرده است، از ارائهٔ هرگونه نسخهٔ تجویزی به‌مثابهٔ الگوی عمل می‌گریزد. به همین سبب برای آنکه بتوان عیاری برای عمل در دست داشت، باید با در نظر داشتن معیارهای کل‌نگرانه‌ای[۱۷] که دربارهٔ فرم خوب گفته شد، برای کاربست‌شان به سراغ زمینه‌های جزء رفت. هوک دراین‌باره توصیه می‌کند اگر قرار به طراحی و اجرای یک پروژه است، پیش از هرچیز باید زمینهٔ آن را شناخت، به سراغ پروژه‌هایی با زمینهٔ مشابه رفت که ارزش آن‌ها مورد وفاقی عمومی است، و از این طریق به معیارهایی دست یافت که عمل به آن‌ها برای پروژه بهتر است. به همین سبب در جدول ۱ تلاش می‌شود که برخی از پروژه‌های معماری که هر یک در زمینه‌های متفاوتی مورد توجه قرار گرفته‌اند با توجه به مبانی پیش‌گفته به عنوان نمونه، تحلیل و بررسی شوند. این نمونه‌ها به شیوه‌ای انتخاب شده‌اند که هریک از نکته‌ای که می‌تواند به کمک معماران در طراحی فرم نمای مسکونی بیاید و به زمینه و زمانهٔ حاضر ایران مرتبط باشد، پرده بردارند.

در نمونه‌های بررسی‌شده این نکته را می‌شد به‌روشنی دید که هر اثر هنری‌ای عنصری از مقاوت و تنش را در خود دارد. اما چگونگی فهم و دریافت این تنش می‌تواند معماران را به مسیرهای متفاوتی ببرد. در جایی که معمار عناصر این تنش را از محیط بلافصل اثر معماری‌اش گرفته، توانسته است با ایجاد غرابت‌هایی که با این عناصر کار می‌کنند، هم اثرش را در بستر هم‌بستگی بنشاند، هم با قوهٔ خلاقه‌اش چیزی به این بستر اضافه کند. اما اگر سر در نظم‌های پیش‌اندیشیده و روی‌گردانده از بستر شود، چیزی که به بستر اضافه می‌کند، چیزی مازاد است و این مازاد بودن است که تقابل و تنش خودآفرینی و هم‌بستگی را تشدید می‌کند. درواقع تنش میان این دو، حاصل قطع ارتباط میان اثر و بسترش است. بستری که البته فقط واحدهای همسایگی نیست، بلکه مسائل دخیل در ساخت بناست: از روزمرگی‌ها تا فلسفه‌پردازی‌ها.

جدول ۱. نمونهٔ کاربست مبانی نظری مقاله بر ارزیابی پروژه‌ها

اثر	فرم در مقیاس بنا	فرم در مقیاس مجاورت	خودآفرینی/ هم‌بستگی	مشخصات تصویر
	بداعت و غرابت، توازن و زیبایی، خطوط و تناسبات.	هماهنگی مصالح و رنگ، هماهنگی ریتم طبقات و بازشوها.	لبه‌های نرم، تونالیتهٔ هماهنگ رنگی درعین ایجاد فرم و ارتباط‌های بدیع و به‌یادماندنی. جاری بودن زندگی و فعالیت در نما.	خانهٔ یوسف شریعت‌زاده (URL 1)
	تبعیت از یک هندسهٔ تندیس‌وار و کل‌گرایانه که نظمی پیش‌اندیشیده دارد.	عدم تناسب با همسایگی‌ها. به‌گونه‌ای‌که گویی بنا در یک محیط ایزوله طراحی شده است.	ایجاد لبه‌های شدید، کنتراست بالا و فرم بی‌ارتباط و بی‌توجه به بستر. بی‌توجهی به فعالیت‌ها و کارکردهای روزمره در نما.	خانهٔ پوربشیر (URL2)
	خودآفرینی محض باعث می‌شود حل مسئله بی‌معنا باشد. فرم هرگز به معنی یک بازی منتزع از بستر نیست، بلکه عنصرهایی از مقاومت و تنش را از بیرون می‌گیرد و به آن پاسخ می‌گوید.	عدم تناسب با همسایگی‌ها. به‌گونه‌ای‌که گویی بنا در یک محیط ایزوله طراحی شده است. می‌توان گفت مسئلهٔ طراحی بدل به مادهٔ طراحی نشده است.	ایجاد لبه‌های شدید، کنتراست‌های بالا و فرم بی‌ارتباط و بی‌توجه به بستر. بی‌توجهی به فعالیت‌ها و کارکردهای روزمره در نما.	خانهٔ افشاریان (URL3)

ادامه جدول ۱. نمونهٔ کاربست مبانی نظری مقاله بر ارزیابی پروژه‌ها

اثر	فرم در مقیاس بنا	فرم در مقیاس مجاورت	خودآفرینی/ هم‌بستگی	مشخصات تصویر
	عناصری همچون ژولیت بالکن با تناسب بدیع و نظم و پراکندگی طبیعی در هماهنگی با ریتم طبقات و بازشوهای همسایه. فرم پیشامدی، غیرمنتظره و متأثر از مجموعه‌ای از عامل‌های بستری و تاریخی.	استفاده از عناصر کالبدی همچون ناودان برای مفصل‌بندی اتصال با همسایگی. هماهنگی ریتمیک با همسایگی‌ها درعین به هم‌زدن ریتم ثابت آن‌ها. هماهنگی مصالح و ماده‌های طراحی.	ایجاد لبه‌های نرم و تونالیته‌های هماهنگ و توجه به خلق کارکردها و صحنه‌های روزمره در بدنهٔ نما.	خانهٔ خیابان اولدچرچ (URL4)
	مصالح ارزان برای مسکن اجتماعی و هم‌جواری و خلق تنوع فضایی، مسائلی هستند که ماده‌ای برای تولید فرم شده‌اند. فرمی بدیع و غیرمنتظره.	غلبه بر یکنواختی فرمی معمول در شهرک‌ها و مجتمع‌های سازمانی و ارزان‌قیمت ازطریقِ پیکره‌ها و کالبدهای غیرمنتظره و خلق تنوع‌های فضایی.	توازنی مناسب میان خلاقیت و خودآفرینی معمار و مسائل مرتبط با سکونت در مسکن اجتماعی. با چنین خواست خودآفرینانه‌ای است که می‌توان به خلاقیت مورد نظر برای غلبه بر مسائل چنین پروژه‌ای دست یافت.	شهرک دونی بروک (URL5)
	ارتباط‌های عرضی عناصری همچون بالکن و بازشو و ورودی، جاری بودن کارکردهای سکونتی در نما. حل مسائلی همچون طراحی اتصال علمک گاز، همچنین مشرف بودن با راهبردهای طراحانه.	خلق امکان‌هایی برای ارتباط برمبنای زندگی روزمره در پیکرهٔ نما و ارتباط مناسب با بیرون خانه.	توازن مناسب میان خلاقیت و خودآفرینی معمار و مسائل و قوانین شهری. بسیاری از محدودیت‌ها در بازشوها و شیوهٔ جانمایی آن‌ها به خلق فضا منجر شده‌اند.	خانهٔ فروردین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

در این مقاله، به یکی از مسائل بسیار مکرر معماری معاصر ایران پرداخته شد. رویکرد پرداختن به این مسئله این بود که پیش از آنکه آن را مسلم فرض کنیم و در جست‌وجوی پاسخ باشیم، در زمینه‌های شکل‌گیری مسئله کندوکاو کنیم. به همین منظور، فضای سخنی که پیرامون بحرانی کردن نمای مسکن شکل گرفته است، تبیین شد و نتیجه گرفته شد که صحبت از فرم مطلوب و ویژگی‌هایش در این فضا، مغفول مانده است. غفلتی که رفع آن ضروری است، چون نقد معماری اگر دربارهٔ فرم و کالبد به ما هیچ نگوید، احتمالاً نقدی زاید است. به همین سبب، تصمیم بر آن شد که این مقاله نقطهٔ آغازی باشد برای پرداختن به این فضای خالی؛ صحبت از فرم مطلوب و سازوکار تولید آن. این واقعیت را نمی‌توان انکار کرد که بحران‌های برشمرده برای نما در این فضای سخن همه یک ریشهٔ

مشترک دارند: چیزی که در این مقاله موقعیت مرزی نما نامیده شد و رکن اصلی مسئله است. موقعیتی که پیوسته طراحان را در دوراهی خودآفرینی یا هم‌بستگی قرار داده است. پس مسئلهٔ مقاله این بود چه نوع رویکرد نظری‌ای به فرم می‌تواند از مشکل‌های موقعیت مرزی نما بکاهد؟ برای پاسخ به این مسئله اول باید این را در نظر گرفت که تفاوت هم‌بستگی و خودآفرینی، تفاوتی ذاتی و ممتنع نیست و بنا به موقعیت می‌تواند شکل‌های متفاوتی به خود بگیرد و حتی این دو تبدیل به شرط وجود دیگری شوند. همچنین اگر به ترتیبی دیگر به مسئلهٔ فرم اندیشیده شود، و فرم مطلوب به‌گونه‌ای دیگر از منظر تئوریک پرورده شود، می‌توان از این تعارض گذشت.

ادعای این مقاله این است که رویکرد پراگماتیک و ضددوگانه‌انگاری که جان دیویی و ریچارد رورتی دربارهٔ فرم طبیعی و سرشت پیشامدی و زبانیِ زیبایی بیان کرده‌اند، رویکردی است که هم در سطح معرفتی و هم در سطح طراحانه و زیباشناسانه می‌تواند مقدمات فراگذشتن از این تعارض را فراهم کند. در این مقاله تمرکز بر فرم معمارانه بود و با این رویکرد پراگماتیستی می‌توان خلاصهٔ ویژگی‌هایی را که فرم مطلوب باید داشته باشد، چنین بیان کرد: فرمی بدیع که تماماً مطابق هماهنگی‌های پیش‌اندیشیده و قواعد اهل مدرسه نیست، اما توانسته است مسائل واقعی‌ای را که در بستر اثر وجود دارند، تبدیل به مادهٔ فرم کند. نشان دادن امکان‌هایی که پیش‌تر ندرتاً فراروی ما بود، می‌تواند رسالتی برای طراحی فرم زیبا باشد. گریز از هماهنگی‌های پیش‌اندیشیده چنانچه نشان داده شد، به معنای گریز از نظم نیست. بلکه به معنای هم‌بودکردن نظم و پیشامد است و می‌توان در اندیشهٔ دیویی این مسئله را دید که نظام طبیعت‌انگارانهٔ هنر، همین ادغام پیشامدها در ریتم‌های منظم است و این مسئله را می‌توان رویکرد عرضی و پیشامدی به طراحی فرم نامید. این مقاله به‌جای این که به یک نسخهٔ تجویزی برای طراحی فرم خوب برسد، چارچوبی برای چگونه اندیشیدن به نما در پرتو بحران‌های آن فراهم می‌کند و به طراحان می‌گوید الگوهای خود را در نمونه‌های موفقی که در زمینه‌های مشابه اثرشان ساخته شده است، جست‌وجو کنند. به همین دلیل و برای روشن‌تر شدن بحث، چند نمونهٔ گویا را نقدی کلی می‌کند. در پژوهش‌های آتی می‌توان این نوع نقد را جزئی‌نگرانه‌تر و در دامنهٔ وسیع‌تری از آثار معماری پیش برد. چه در قالب تک‌نگاری و چه در قالب پژوهش‌های کمّی و کیفی.

پی‌نوشت

1. John Dewey
2. Richard Rorty
3. Surface architecture
4. مسئله همان موقعیتی است که در آن بین آنچه هست و آنچه باید باشد، فاصله‌ای دیده می‌شود (شریعت‌راد و ندیمی، ۱۳۹۵: ۷).
5. Problem-Solving Research
6. مثلاً بنگرید به این نقل قول از وارطان هوانسیان، از نسل اول معماران معاصر: «با در نظر گرفتن سوابق درخشان تمدن و فرهنگ ملت ایران و آشفتگی و نابسامانی، که در نتیجهٔ تحولات علمی در قسمت‌های مختلف فن و هنر، به‌ویژه معماری به وجود آمده، بر هر ایرانی صاحب‌نظر و علاقه‌مند فریضه‌ای ملی است که برای ایران و ایرانیِ امروز سبکی نوین براساس شرایط محیط و سوابق تاریخی به وجود آورد.» (فصلنامهٔ معمار، ۱۳۸۳: ۲۲)
7. بحث پاکزاد چنانکه در نتیجه‌گیری پژوهش او هم عیان است، بحثی اخلاقی است. او به‌روشنی می‌نویسد که بازگشت به معماری سنتی که برخی بر آن تأکید دارند، نمی‌تواند درسی برای نما داشته باشد چون نما در معماری سنتی اصلاً مسئله نیست. همچنین، چنین بازگشتی ممکن هم نیست. اما دربارهٔ خلاقیت معمارها که موضوع این پژوهش‌اند، می‌نویسد: «آنچه کیفیت نماهای ما را بیش از اعمال سلیقهٔ مالکان تهدید می‌کند هنرنمایی اغراق‌آمیز طراحان است. ... نه می‌توان دست طراح را بست و نه باید خلاقیت وی را زیر سؤال برد. ولی می‌توان هشدار داد که هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد.» (پاکزاد، ۱۳۸۲: ۶۰). جا و مکانی که البته همان چیزی است که اغلب فقط به آن اشاره‌ای دور می‌شود.
8. Thomas Aquinas
9. Pre-established harmony
10. دربارهٔ اینکه مسائل و مشکلات همواره از برخورد با دیگری ناشی می‌شوند، توجه به نقل قول مشهور سارتر، شایان توجه است: «دیگری دوزخ است.»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

11. Linguistic turn

چرخشی در فلسفه که صدق، وجود و جهان را واجد ماهیت‌های زبانی می‌داند، نه واقعیت‌های بیرونی.

12. Strong poet
13. Chaos
14. Contingent
15. Transversal

در ترجمهٔ این واژه باید در نظر داشت که می‌تواند پاسخی باشد به یونیورس به معنای کائنات. اگر یونیورس با پیشوند خود به وحدت در کائنات ارجاع دارد، پیشوند ترنس حاکی از نوعی کنارهم‌گذاری است. وضعیتی در هستی پدیدارها، در یک عرض و رابطه‌های هم‌ارز قرار می‌گیرند.

۱۶. معماری جزءگرا، شاهدش این است که کل مجموعه‌ها از این جهت که اجزای تکرارشونده در آن‌ها پدید می‌آید، یک کلیت مشابه را تشکیل می‌دهند و ماهیتاً با رویکرد کل‌گرا تفاوتی ایجاد نمی‌کنند.

17. Holistic

فهرست منابع

- اکو، اومبرتو (۱۳۹۶). **تاریخ زیبایی**. ترجمهٔ هما بینا، تهران: فرهنگستان هنر.
- اهری، زهرا؛ ندیمی، هادی؛ عابری زاهد، صحرا؛ توانایی‌مروی، فاطمه؛ رحیم‌زاده، پریسا؛ حیدرخانی، مریم و فلاح نجم‌آبادی، شیوا (۱۳۹۹). تحقیقات مسئله‌مدار در معماری. *فصلنامهٔ آموزش مهندسی ایران*، ۸۷ (۲۲): ۲۹-۱.
- باور، سیروس (۱۳۸۸). **نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران**. تهران: فضا.
- بحرینی، حسین و خسروی، حسین (۱۳۹۳). **راهنمایی طراحی فضای شهری**. تهران: دانشگاه تهران.
- بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۵). مهندسی ایرانی (بخش دوم). *مجلهٔ معمار*، (۳۸): ۱۹-۱۷.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۸۲). پدیدارشناسی نمای ساختمان‌های مسکونی و سیرتکوینی توقعات از آن. *هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۱۴: ۶۲-۵۱.
- تولایی، نوین (۱۳۸۶). **شکل شهر منسجم**. تهران: امیرکبیر.
- جابری مقدم، مرتضی‌هادی و فرجام‌طلب، فاطمه (۱۳۹۹). تبیین یک رویکرد پراگماتیک به موضوع مکان‌سازی در بافت‌های تاریخی شهر ایرانی (نمونه موردی: راستهٔ بازار استر و مردخای شهر همدان). *دوفصلنامهٔ مطالعات معماری ایران*، (۱۷): ۲۳۶-۲۱۹.
- حبیبی، سیدمحسن (۱۳۷۸). **از شار تا شهر**. تهران: دانشگاه تهران.
- دیویی، جان (۱۳۹۹). **هنر به منزلهٔ تجربه**. ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- رورتی، ریچارد (۱۳۸۶). **فلسفه و امید اجتماعی**. ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ و نگار نادری، تهران: نی.
- _____ (۱۳۹۰). **فلسفه و آینهٔ طبیعت**. ترجمهٔ مرتضی نوری، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۹۸). **پیشامد، بازی، و همبستگی**. ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم. تهران: مرکز.
- شایگان‌فر، نادر (۱۴۰۱). **زیبایی‌شناسی زندگی روزمره: دیویی و هنر پاپ**. تهران: هرمس.
- شریعت‌راد، فرهاد و ندیمی، حمید (۱۳۹۵). قاب‌بندی مسئله؛ راه طراحانه رویارویی با مسئله طراحی. *صفه*، ۲۶ (۷۴): ۲۴ -۵.
- صادق‌پی، ناهید (۱۳۹۴). **نگاه به نما**. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- فصلنامهٔ معمار (۱۳۸۳). "جستجوی هویت ملی در معماری امروز، آری یا نه؟" [میزگرد]. شمارهٔ ۲۵: ۲۴-۲۲.
- کالینسون، دایانه (۱۳۸۸). **تجربهٔ زیباشناختی**. ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: فرهنگستان هنر.
- کرباسی، عاطفه (۱۳۸۹). **ثابت و متغیر در معماری**. رسالهٔ دکتری، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- معظمی، منوچهر (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ جامعهٔ کوتاه‌مدت – معماری کوتاه‌مدت. *فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی*، ۱ (۱): ۶۲-۳۹.
- موسوی، فرشید (۱۳۹۰). **روند شکل‌گیری فرم**. ترجمهٔ فرناز نظری و میلاد میانجی، تهران: موسسهٔ علمی پژوهشی علم معمار.

- نیچه، فریدریش (۱۴۰۱). **زایش تراژدی و چند نوشتهٔ دیگر**. ترجمهٔ رضا ولی‌یاوری، تهران: مرکز.

- Dewey, John. (1971). **Experience and Nature**. Chicago: Open Court Publishing Company.
- _____. (1997). **Experience and Education**. New York: Simon and Schuster.
- Leatherbarrow, David and Mostafavi, Mohsen. (2002). **Surface Architecture**. London: MIT Press.
- Rodriguez, Aaron. (2010). *Hanging by a Narrative Thread: Dewey and Rorty on Aesthetic Self-Creation*. URL: https://willamette.edu/cla/philosophy/past-colloquia/nwpc-2010/rodriguez.pdf. (access date: 6/6/2023)
- Segovia, Carlos A. (2022). Rethinking Dionysus and Apollo: Redrawing Today 's Philosophical Chessboard. In "*De Gruyter Open Philosophy*". 5: 360–380.
- Tashakkori, Abbas and Charles, Teddlie. (2008). Mixed Methodology: Combining **Qualitative and Quantitative Approaches. Thousand Oaks: Sage Publications**.
- URL1: https//:yun.ir/9src4g (access date: 20/ 01/ 2023)
- URL2: https://fmzd.co/project/sabzevar-arch-house (access date: 20/ 01/ 2023)
- URL3: https://yun.ir/35at44 (access date: 20/ 01/ 2023)
- URL4: https//:www.tdoarchitecture.com/old-church-street (access date: 20/ 01/ 2023)
- URL5: http//:www.peterbarberarchitects.com/donnybrook-quarter (access date: 20/ 01/ 2023)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2023/07/08
Accepted: 2023/12/03

Beyond the dichotomy of self-creation and solidarity: John Dewey's natural form as an anti-dualistic concept for architectural façade design

Behrouz Shahbazi Chegni* **Isa Hojjat**** **Hamid Nadimi*****

Abstract

Many have considered the scheme of the contemporary Iranian city to be chaotic and disorganized. Doing so, they have the residential facade be called a place in borders: the border between private and public, self and other, house and city. In re-reading the writings and discourses that have addressed the issue of the city's appearance being unattractive, one can see how much this borderline position has been the cornerstone of most pathologies. This borderline situation has reproduced itself in the ethics of the architect and has formed another dichotomy: self-creation against solidarity. Many have pointed out that the problem with architectural form design is that the architect sees the facade as a canvas for his creativity and self-expression and ignores the other. Rather than trying to understand why the city's appearance is disordered or not, this article will focus on an element that seems to be ignored in those pathologies above positively and clearly: the architectural form in its very material context. The question here is, what formal reconsiderations should be kept in mind to respond to the tension between self-creation and solidarity? In John Dewey's aesthetic theories and Richard Rorty's epistemological theories, we are looking for the characteristics and features of a form that nullifies the conflict between self-creation and solidarity and can put these two in their coexisting place. Two elements are supposed to work with each other to solve problems, and if this opposition does not exist as a problem to be solved in the design of the form, talking about a good form loses most of its meaning. This article claims that a good form is a form that, while responding to its problems, has a contingent and unexpected nature. For this reason, by referring to the philosophers mentioned above, and their related theories, the characteristics of such a form are discussed, and an attempt is made to discuss these characteristics in some contemporary works of architecture.

Keywords: Residential facade, solidarity, self-creation, John Dewey, Richard Rorty, natural form.