

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 سنتی، معماری هنر آفرینش است، آفرینشی زیبا که لازمه وجود حقیقی است. انسان سنتی استعداد آفرینندگی خود را از خداوند می‌داند. از همین‌رو از نگاه سنت، 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 مفاهیمی این معنی در فضای فکری متأثر از خرد 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 "سنت" و "مدرن" در حد بضاعت مزیجات به تبیین موضوع پردازیم.

واژه‌های کلیدی:

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

این مقاله تحت عنوان "نقش دیدگاه‌ها در آموزش معماری" در سمینار "آموزش طراحی معماری" در سوم اردیبهشت ۱۳۸۱ ش. 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 جان و خرد
سخن هر چه زین گوهران بگذرد
خرد گر سخن برگزیند همی
خرد را و جان را همی سنجد او ی

کزین برتر اندیشه برنگذرد
نیابد بدو راه جان و خرد
همان را گزیند که بیند همی
در اندیشه‌ی سخته‌کی گنجداوی

(حکیم ابوالقاسم فردوسی)

مقدمه

اگر به تعریف معماری توجه کنیم، در خواهیم یافت که ریشه‌ی این امر در ماهیت معماری و تفاوت آن با رشته‌های دیگر نهفته است. چنانچه به ماهیت این رشته دقت کنیم، متوجه خواهیم شد که رشته معماری تفاوتی اساسی با اکثر رشته‌های دانشگاهی دارد و آن این است که معماری دارای دو بعد است؛ (معماری^۲ = 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 ظریفه یعنی هنر، زیبایی و زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. در این ارتباط سه نکته مهم وجود دارد:

نکته اول اینکه تفاوت اساسی این رشته با رشته‌های دیگر در ماهیت آن نهفته است و به نظر می‌رسد که تا این موضوع درست تبیین نشود، اختلاف دیدگاه‌ها روشن و مشخص نخواهد شد و تا اختلاف دیدگاه‌ها به طور واضح مفاهمه نشود، هر چند سایر مشکلات بر طرف شود، معضل آموزش معماری کماکان باقی خواهد بود و معماری ما راه به جایی نمی‌برد. این نکته‌ای است که معماری و آموزش طراحی آن را پیچیده‌تر و حساس‌تر از رشته‌های دیگر نشان می‌دهد و شاید یکی از دلایل اقبال دانش پژوهان 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 آن را جنبه‌های ظاهری (مادی) معماری می‌نامیم، جلب می‌شود و جنبه‌های باطنی و درونی (معنوی) معماری که از بعد علوم ظریفه (هنر و زیبایی‌شناسی) نشأت می‌گیرد، مورد بی‌تفاوتی واقع می‌شود و این امری است که امروزه به خصوص نزد دانشگاہیان به شدت مغفول واقع شده است.

نکته‌ی سوم این است که امروزه در مباحث نظری معماری، واژه‌ی «هویت» (Identity) بسیار به کار می‌رود. ولی به نظر می‌رسد، به کار بردن این اصطلاح و اصطلاحات دیگر از قبیل: «اصالت»، «معنویت»، «الگوهای ازلی»، «کثرت»، «وحدت»^۳ و غیره، بیشتر بر اساس احساسات فردی و متکی به عقلانیت مادی و محاسبه‌گر یا به عبارت دیگر ناشی از «عقل استدلال‌گر»^۴ (Rational) و به قول «شوان»^۵ مبتنی بر نفسانیات^۶ و به گفته‌ی «گنون»^۷ مبتنی بر «سانتی مانتالیسم»^۸ است.^۹ این الفاظ در بخش حرفه‌یی بعضاً مستمسک توجیه طرح‌ها برای اشخاص بی‌اطلاع و ناآشنا با ماهیت و مفهوم معماری قرار گرفته و در مدارس معماری به ندرت با آگاهی از معنی درست آنها، مورد استفاده قرار می‌گیرد. از آنجا که «هویت» به معنی «حقیقت شیء یا شخص که مشتمل بر صفات جوهری او باشد»^{۱۰}، مفهومی است که یک اثر (مثل

در یک دهه‌ی اخیر مقوله‌ی آموزش معماری مورد توجه خاص محافل دانشگاهی کشور در رشته‌ی معماری قرار گرفته است، به طوری که حتی به عنوان یکی از موضوعات رساله‌ی دوره‌ی دکترا مورد اقبال دانش پژوهان 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 دانش پژوهان این رشته را به خود جلب کرده است؟

آیا کهنه و قدیمی شدن شیوه‌های 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 دانشگاه‌ها از بخش حرفه‌یی باعث چنین نگرانی و مشکلی شده است؟ آیا پیشرفت‌های علمی در جهان و عقب ماندگی معماری ما از معماری علمی کشورهای پیشرفته، باعث این توجه شده است؟ و بسیاری سؤال‌های دیگر....

اگر چه همه‌ی این سؤال‌ها و مشکلات، اصولاً مبتلابه هر آموزشی به خصوص آموزش معماری و هنر هستند، و جا دارد که هر یک از آنها جداگانه مورد بحث و بررسی قرار گیرند، لیکن به نظر نگارنده مشکل اصلی و اساسی مقدم بر مشکلات یاد شده است و آن از نوع نگاه ما به معماری ناشی می‌شود. فقدان دیدگاهی اصیل^{۱۱}، 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. دیدگاه‌های 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 مقلد معماران مشهور بخش حرفه‌یی یا مکاتب مجله‌یی (ژورنالیستی) غربی می‌شوند.

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

می‌شود؟

تعریف

"تعریف" به معنی شناساندن و حقیقت امری را برای کسی آشکار کردن است.^{۱۹} به یک معنای دیگر "تعریف" مشتمل بر جهان بینی است و علاوه بر اینکه حقیقت امری را بیان می‌کند، دیدگاه تعریف‌کننده را نیز در بر دارد. بنابراین هر تعریفی در یک دستگاه نظام فکری معنی می‌دهد. پس لازم است قبل از هر تعریف، دستگاه فکری‌ای را که تعریف به آن تعلق دارد، مشخص کنیم. اما به طور کلی ما در دنیای امروز دو نوع نظام فکری تمدن ساز بیشتر نداریم:^{۲۰} "تمدن سنتی" و "تمدن مدرن". از طرفی یکی از نمادهای بارز هر تمدنی معماری و هنر آن است. اصلاً کلمه "تمدن" به فارسی، از کلمه‌ی عربی "مدن" یا "مدن" یا "شهر" می‌آید. یعنی "شهرنشینی" و "شهر" یعنی داشتن ساختمان و معماری. به همین جهت، تغییر معماری و شهرسازی، تغییر لباس، و تغییر کلیه چیزهایی که به روح انسان نزدیک‌تر هستند، و اثر خیلی مهمی در زندگی روزانه‌ی انسان دارند، و بسیاری از این‌ها به دست خود افراد این تمدن‌ها ساخته شده‌اند.^{۲۱} در این میان معماری از همه بارزتر است زیرا علاوه بر تبیین علم و فن‌آوری زمانه‌ی خود، جهان بینی یک تمدن را نیز مشخص می‌کند. با این فرض ابتدا به تعریف معماری می‌پردازیم و سپس تعریف معماری را در دو نظام فکری "سنتی" 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} (۱۸۴۹ م) خود، معماری را چنین تعریف کرده است:

"معماری هنر آفراشتن و آراستن بنا به توسط انسان است... که سیما و منظر آن به سلامت روانی و دماغی انسان، نیرو و سرور می‌بخشد، و بیشتر از آنکه بر عملکرد و کاربری تأکید کند، بر زیبایی‌شناسی و مفید بودن و جنبه‌ها و دیدگاه‌های معنوی تأکید دارد... معماری با نظم و انتظامی مطمئن و خارج از هابویه و آشوب مربوط می‌شود. دارای سازمانی محکم و استوار است، دارای هندسه‌ای قوی است، و مهم‌تر از همه (معماری) آفرینشی است که زیبایی را به نمایش می‌گذارد و از یکنواختی و کسالت‌آوری به دور است"^{۲۵}.

تعریف دیگری که در فرهنگ معماری آمده است مربوط به "ویتر وویوس"^{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)، هماهنگی در تناسبات

یک اثر معماری) یا یک موجود (مثل انسان) را به اصل، ریشه، ذات و مبدأ خودش متصل می‌کند"^{۲۷}، بنابراین اگر این معنی را در مورد "هویت" بپذیریم؛ "هویت معماری"، یعنی اصل و ریشه‌ی معماری، بیشتر از یکی نمی‌تواند باشد. در این صورت اختلافات از آنجا ناشی می‌شود که استنباط و درک عمیقی از تعبیر و مفاهیم و به خصوص شناخت صحیحی از دستگاه‌های فکری‌ای که این مفاهیم در آنها تعریف می‌شوند، یعنی "سنت" (Tradition) و "تجدد" (Modernity) نداریم!

از آنجا که این روزها بسیاری از معماران و به ویژه آنهایی که خود را "نوگرا" (Modernist) می‌نامند، با استفاده از الفاظی همچون اصطلاحات یاد شده، که همگی به نظام و تفکر سنتی تعلق دارند، طرح‌های خود را توجیه می‌کنند! از طرفی متأسفانه این تعبیر در مدارس معماری نیز به صورت اختلاط آمیزی به کار برده می‌شود! چنین استفاد می‌شود که این تعبیر در اذهان (حتی اذهان متعلق به تفکر سنتی و دینی)، درست و به جا تعریف و تأویل نشده‌اند. لذا برای روشن شدن دیدگاه‌ها، تبیین معنای "سنت"، "تجدد"، و به خصوص "هنر" (Art) و "زیبایی"^{۲۸} (Beauty) و "معماری" (Architecture)، در نظام‌های فکری یاد شده، لازم به نظر می‌رسد. زیرا عدم درک درست و صحیح از مفهوم این اصطلاحات و خلط معنی و تعریف آنها با یکدیگر (به ویژه دو اصطلاح سنت و تجدد)، اساس انحراف معماری معاصر ما را تشکیل می‌دهد و بر خلاف تصور، معماری امروز ایران نه سنتی، نه مفهومی یا "معنی‌گرا"^{۲۹} (Conceptual) (به غیر از تعداد بسیار معدودی) و نه مدرن (با همه مشتقاتش) است، بلکه معماری امروز ایران معماری اضداد است؛ معماری‌ای بی‌هویت با انباشتی از رونویسی‌های زشت از سبک‌های مختلف بیگانه.

به قول "نیچه":

"انباشتن بی‌نظم فرهنگ‌های گوناگون، تمدن نیست بلکه توحش است"^{۳۰}.

اما لازم است این نکته را نیز خاطر نشان کنیم که تبیین موضوع، بزرگتر و عمیق‌تر از آن است که از عهده نگارنده برآید و به یکی دو مقاله محدود شود. بلکه منوط به مطالعه، تحقیق، بحث و تفحص به توسط اربابان نظر است.^{۳۱} 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 مربی و... ابتدا لازم است موضوع مورد آموزش را درست و عمیق بشناسیم و تعریف کنیم. به قول "شوان"^{۳۲} "... در بسیاری موارد تعلیمات معطوف به قصد و نیت است"^{۳۳} و کمتر متوجه صورت ظاهر^{۳۴}، بدین جهت در این مقاله با تعریف معماری و بررسی و تحلیل آن از بعد هنری و زیبایی‌شناسی از دیدگاه "سنتی" و "مدرن"، سعی کرده‌ایم به موضوع نزدیک شویم. بحث را با معنای تعریف شروع می‌کنیم.

(Harmony of proportion)، قرینگی (Symmetry)، پسندیدگی (شایستگی) (Propriety)، و اقتصاد (Economy) ناشی و نتیجه می‌شود.^{۲۷}

"سر کریستوفر رین"^{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، ۱۶۲۹-۱۵۶۸ م.) 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 به تعاریف 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 ارائه 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 اندیشمندان (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 خاطر انگیز (Mnemonic)، و همبستگی و پیوند با سنت‌های پیشین (Precedent)، به همراه داشته باشد."^{۳۱}

بررسی و تحلیل تعریف معماری از دیدگاه سنتی

قبل از ورود به بحث از دیدگاه سنتی لازم می‌دانیم سنت را به اختصار تعریف کنیم: سنت معرفتی متعالی است، به معنای حقایق یا اصولی ثابت و لایتغیر که دارای منشأی الهی بوده و از طریق شخصیت‌های مختلفی معروف به رسولان، پیامبران، "اوتارها"^{۳۲}، "لوگوس"^{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 تسری داشته است.^{۳۴}

اساس کار هنرمندان و معماران سنتی بر این طرز تفکر استوار بوده است که هر چیز طبیعی را انعکاسی از قدرت الهی

بر روی زمین می‌دانستند، بنابراین طبیعت و اشیا علاوه بر ارزش مادی، یک ارزش و معنای متعالی هم داشتند. بدین سبب، آثار آنان به معنای خلق و کشف مادی در طبیعت نبود، بلکه مظاهر طبیعت در نظرشان هم چون منزلگاه روح الهی تلقی می‌شد. به عنوان مثال، معماری "گوتیک" که متعلق به دیدگاه سنتی مسیحیت در اروپا است، هنری بود که ترکیبی متعادل بین ساختمان، زیبایی‌شناسی و مفهوم پدید آورد.^{۳۵}

با یک نگاه به کلیه تعاریفی که آورده شد، درمی‌یابیم که "زیبایی" در اکثر تعاریف و به خصوص در جمع‌بندی‌ای که دایره‌المعارف معماری از تعاریف معماری کرده است، ملحوظ و در رأس سایر معانی است. علاوه بر این در جمع‌بندی به جنبه‌های معنوی و روحانی معماری نیز اشاره دارد. اما تعریف "راسکین" اضافه بر جنبه‌های فوق، متضمن جهان بینی و هستی‌شناسی در معماری است و بدین جهت از سایر تعاریف فراگیرتر، کامل‌تر و به دیدگاه سنتی نزدیک‌تر است.

"راسکین" معماری را هنر آفرینش تعریف کرده است، آفرینشی که زیبایی را به نمایش می‌گذارد. از دیدگاه "سنت"، آفرینش فعل پروردگار و زیبایی خاص او است (ان الله جمیل)، در نتیجه "زیبایی" لازمه‌ی واقعیت، حقیقت و وجود است.^{۳۶} چراکه خداوند همه چیز را زیبا آفریده است.^{۳۷} به قول "شوآن": خداوند معمار بزرگ جهان است ولی او، "مُصَوِّر یا نقاش" و "مجسمه‌ساز" و "خواننده" و "شاعر" نیز هست.^{۳۸} انسان به علت صورت الهی خود، در عین حال که یک اثر هنری است، یک هنرمند نیز هست.^{۳۹} بنابراین از دیدگاه "سنت"؛ معماری کاری الهی و زیبایی لازمه آن است. از طرفی معماری را "هنر افراشتن و آراستن بنا به توسط 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 به تعبیر 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 (ان الله جمیل و یحب الجمال). پس هنر با "دانایی" (معرفت به حقیقت هستی)، "سازندگی" (هنر و خلاقیت) و "زیبایی" (متعالی و روحانی) که هر سه صفات خداوند هستند، همراه است. به عبارت دیگر هنر مظهر آفرینندگی، خلاقیت و توأم 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 (نفخت فیهِ من روحی)^{۴۲} و بر مبنای آن به خلق و آفرینش می‌پردازد و بهترین نمونه خلاقیت او هنر است. پس انسان سنتی فطرتاً زیبایی را دوست دارد و عامل ظهور آن است، حتی اگر خود واقف به این معنی نباشد.^{۴۳}

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 برمی‌آید.^{۴۵} ثانیاً؛ به علت غامض بودن، فهم و تصور آن را به توسط 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 آن را درک کنند.^{۴۶} ثالثاً؛ از دیدگاه ایشان، یک اثر هنری گوشه‌ای از تصورات و تخیلات یک هنرمند یعنی یک امر شخصی و منحصر به ذهنیت فردی هنرمند (نابغه) است. روحیه‌ای فرد گرایانه که دقیقاً از مدرنیته تأثیر پذیرفته و در واقع تلقی‌ای این چنین از امتیاز نابغه بودن است که اجازه می‌دهد معیارهای هنری گذشتگان و استادانی چون "راسکین" مورد تردید قرار گیرد.^{۴۷} رابعاً؛ اثر هنری را حاصل توجه هنرمند به روابط اقتصادی-اجتماعی و خواست مشتری بیان می‌کند؛ یعنی اثر هنری محصول قراردادهای و سنن (عادات و رسوم) اجتماعی و سلیقه و ذوق مشتریان یعنی جامعه است. دیدگاهی صرفاً بشری (Humanism) و مادی (Materialism) که از جهان بینی مدرنیته نشأت می‌گیرد.^{۴۸}

علاوه بر این‌ها؛ آیا در بیان "بنه‌ولو" تناقض وجود ندارد؟ اگر هنر غامض و پیچیده و گوشه‌ای از ذهن و تخیل هنرمند، و به عبارت 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 به طور کلی و برای همه‌ی زمان‌ها تعریف کرده است. بلکه به این خاطر است که او از پنجره‌ی سنت به هنر و معماری نگاه می‌کند. او هنر را پدیده‌ای فراتر از آن می‌داند که صرفاً به نام یک اثر هنری و فردی خوانده شود. او به این حقیقت بس مهم توجه دارد که هنر سنتی 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 تمثیلی 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. بنابراین عقیده‌ی "شوآن" ذوق شخصی عاملی سنجش ناپذیر است و عنصری فرعی در هنر محسوب می‌شود. در حالی که احساس

"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 مَدَاقَه قرار دهیم.

"بنه‌ولو"^{۴۶} که از مورخان معماری مدرن است، دیدگاه "راسکین" را چنین ارزیابی می‌کند:

"راسکین نویسنده و متفکری است که توجه او به طور نظری متوجه تمام حقایق موجود در دنیا است؛ او نسبت به سیاست، اقتصاد، هنر، جغرافی، زمین شناسی، گیاه‌شناسی و هزار مبحث دیگر علاقه‌مند است، به طوری 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 وسعت نظر "راسکین" است. اما نکته مهم اینجا است که "بنه‌ولو" نظر "راسکین" را به سطح 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 به معماری و بعد متعالی و کیهان‌شناسانه‌ای که برای آن قایل است، ناشی می‌شود. به همین 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}

"بنه‌ولو" 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 به نام یک اثر هنری خوانده می‌شود - "گوشه‌ای" از تصورات و تخیلات یک هنرمند که جامه‌ی عمل به خود 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 به توسط مالکین مختلف، و نحوه‌ی استفاده از آن و تغییراتی که در آن به عمل می‌آید، ادامه می‌یابد"^{۴۹}.

در این بیان، "بنه‌ولو" برداشتی کاملاً مدرنیستی از تفکر "راسکین" ارائه داده است. زیرا اولاً؛ هنر را پدیده‌ای پیچیده و

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، ... به عبارت 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 به خصوص معماری یک فعل و عمل و به عبارتی 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) 1965-1887 م.م)، معمار شهیر و مدرنیست فرانسوی در مورد امر متعالی در معماری چنین گفته است:

"در کار معماری واقعه‌ی غیرقابل انکاری رخ می‌دهد که طلوع آن در لحظه‌ی 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 مبتهج‌کننده و سرور آفرین‌اند"^{۷۰}.

"لوکوربوزیه" به بعد 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 سیطره‌ی 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 به نیرویی ماورای این جهان مادی اذعان کند؟ در حال بنا به گفته‌ی "هربرت رید":

"قبول این امر که گزینه‌های بشری ممکن است به وسیله عقل تحت تسلط در آیند، از توهمات افسانه‌ای کهنه‌ای است که دائماً عالم بشریت را در طول تاریخ به طرف تلخ‌ترین ناکامی‌ها سوق داده است"^{۷۲}.

اما "ملا صدرا" سخن دیگری دارد:

"... تا عقل به نور 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 حجابِ الله اکبر است (العلم حجاب الله اکبر)"^{۷۳}.

بند معقولات آمد فلسفی

شهبوار عقل عقل آمد صفی^{۷۴}

(مولوی)

زیبایی و احتیاج به زیبایی در انسان عادی، امری طبیعی است^{۵۴}. لیکن برای سنت به‌طور کلی اهمیت هنر تقریباً به اندازه‌ی تفسیر و تأویل کتاب آسمانی است، زیرا سنت (و به عبارتی 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 به تفسیر و تأویل کتاب آسمانی احتیاج دارند، اکثریت مردم بیشتر به هنر محتاج هستند تا به تأویلات حکمی 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 تمدن سنتی، هنر با توده‌ی مردم ارتباط برقرار می‌کند.

همچنین هنر به‌دور از تعلقات و قید و بندهای اقتصادی-اجتماعی و شخصی، باید به حقیقت ذاتی خود وفادار بماند و به انسان اجازه دهد که به‌سوی حقیقت صعود کند^{۵۹}. در هنر سنتی یا دینی آنچه بیش از هر چیز اهمیت دارد، محتویات اثر هنری و نحوه‌ی به‌کار بردن آن است. یعنی در هنر سنتی بین صورت و محتوا رابطه وجود دارد. در حالی که به عقیده‌ی "شوآن" در هنر مدرن این عوامل فقط عذری برای شادی و شغف فعل خلاقیت و ابراز نبوغ هنرمند است^{۶۰}، یعنی اصطلاحات معنوی برای ایجاد احساس کاذب شادی و سروری آبی 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 سنتی به‌علت رمزی و تمثیلی بودن، متضمن زیبایی نیز هست^{۶۱}، لہذا 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 وظیفه‌ی 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 جامه‌ی 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 حالی که 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 سنتی 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

"مدرنیته"، با باورهای متعالی (ماوراءالطبیعه) و سنت^{۸۳} (به معنی آنچه الهی است) مبارزه می‌کند^{۸۴} و با خردباوری (Rationalism) و نیز انسان باوری (Humanism) و بینش دنیوی همراه است^{۸۵}.

همچنین لازم می‌دانیم قبل از ورود به بحث، به یک نکته ابهام برانگیز در ارتباط با هنر مدرن نیز پاسخ بگوییم و آن اینکه بعضی‌ها به استناد گفته‌های "تئودور آدرنو" T.E. Adorno معتقد هستند که هنر مدرن^{۸۶} از مدرنیسم جدا است و حتی آن را ضد مدرنیسم معرفی می‌کنند^{۸۷}. در صورتی که 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 آن را ضد مدرنیسم دانست^{۸۹} و اگر تبعیت نمی‌کند که دیگر هنر مدرن نیست و باید اسم آن را 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 به بررسی معماری از دیدگاه مدرنیسم می‌پردازیم.

"بنه‌ولو" در مورد معماری مدرن چنین اظهار نظر می‌کند: "هنگامی که راجع به معماری مدرن استدلال می‌کنیم باید متوجه باشیم که این موضوع تنها شامل مجموعه‌ای از فرم‌های نوین نیست، بلکه نحوه‌ی جدیدی از تفکر است (یعنی دارای جهان‌بینی است) که نتایج آن هنوز کاملاً محاسبه نشده است (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 روحیه‌ی مشخص و ثابتی استوار نیست و منوط به زمان و آینده است)"^{۹۰}.

تعریف "بنه‌ولو" از معماری در وهله‌ی اول (معماری مدرن... نحوه‌ی جدیدی از تفکر است) نیز مبین جنبه‌ی هستی‌شناسی معماری است و وابسته بودن آن به دیدگاه و جهان‌بینی را تأیید می‌کند. در وهله‌ی دوم (نتایج آن هنوز محاسبه نشده است) مبین این امر است که معماری مدرن امری نو و جدید است، یعنی فاقد سابقه است. مقوله‌ای که فاقد سابقه باشد، یعنی فاقد اصالت، هویت و اصول متقن است. در وهله‌ی 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 ابر و بدون پشتوانه‌ی فرهنگ اجتماعی و تاریخی است، و این واقعیتی انکارناپذیر است؛ زیرا مدرنیته ایده‌ئولوژی‌ای جدید و زاینده‌ی رنسانس اروپا و به مفهوم فعلی آن حاصل پیشرفت تکنولوژی در یکی دو قرن اخیر است. "بنه‌ولو" در وظیفه‌ای که برای تاریخ معماری مدرن تعیین

آلبرتو پریز 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 حالی که کار ساختمان‌سازی به خاطر خصلت فن آوران‌اش چیزی ملال آور است... اما معماری کاری شاعرانه است - چیزی که اگر چه در ظاهر انتظامی تجریدی دارد، اما در باطن امر استعاره‌ای است که از نگرشی مشخص نسبت به عالم وجود حکایت می‌کند"^{۷۵}.

تعاریف و تعبیر معماران معاصر و مدرن از معماری و دیدن امری متعالی در معماری به توسط آن‌ها، مبین این معنی است که "معماری"^{۷۶} به واسطه‌ی بعد هنری‌اش علاوه بر بعد هستی‌شناسی، دارای خاصیت تعالی‌گرایی است. اما چرا بعضاً معماران مدرن با دیدگاهی مادی به معنایی متعالی در معماری معترف می‌شوند؟! از دو حالت خارج نیست. یا اینکه این تعاریف ناشی از نوعی ذهنیت‌گرایی و احساس‌گرایی (Sentimentalism) بدون یک درک و مفاهمی 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؛ به واسطه‌ی خاصیت تعالی‌گرایی که در بطن هنر نهفته است، مخیله‌ی این هنرمندان در سطحی فراتر از استنباط‌های عقلی، به نیروی 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 ناخودآگاه این افراد بیدار شده و آن‌ها را به درک و اعتراف چنین معانی‌ای وادار کرده است. لیکن به سبب محاق بودن در دنیای مادی و به علت توسل به عقل جزئی^{۷۷} و استدلالی^{۷۸} (Rational)، قادر به تصاعد 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 به تعریف معماری مدرن بپردازیم، ضروری است نخست به طور اختصار مدرنیسم و مدرنیته را تعریف کنیم.

دگرگونی‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در غرب را که از رنسانس به این سو به وجود 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

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

"وظیفه‌ی تاریخ معماری مدرن معرفی همبستگی پدیده‌های معماری معاصر با ریشه‌های تاریخی آن در گذشته است به همین دلیل تاریخ معماری مدرن باید تا آنجا که برای شناختن زمان حال لازم است، به گذشته بیشتر توجه کند تا اینکه بتواند پدیده‌های معاصر را با یک دورنمای تاریخی به هم مربوط سازد. اولین مشکلی که در این جست‌وجو مطرح می‌شود این است که توجه ما به گذشته تا چه حدودی را باید در بر گیرد، و به دلیل اینکه ایده، نظر و مفهوم معماری ثابت نیست و با زمان تغییر می‌کند، این جست‌وجو باید به کدام 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 ماورالطبیعه، 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 به گونه‌ای به گذشته مربوط و متصل کند. بنابراین، این وظیفه باید بر تاریخ‌نویسان تحمیل شود تا با کاوش در رخنه‌های تاریخ، ریشه‌های مادی‌گرایی را بیابند و آن را 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 به سطح مادیات و امور دنیوی، پر شود. از این رو است که تحلیل‌گری یکی از ویژگی‌های عصر رنسانس می‌شود^{۹۳}. این ویژگی تحلیل‌گری^{۹۴} که به قول "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، به جای کوشش در راه اعتلای خود به پایگاه حقیقت، مدعی است که حقیقت را به پایگاه خود پائین آورد"^{۹۶}.

همان‌کاری که "بنه‌ولو" خود در مورد بیان "راسکین" می‌کند. چون بیان "راسکین" به لحاظ قوت قابل نفی نیست بنابراین آن را 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 به بحث و جدل مبتنی بر نظریات و استنباط‌های شخصی دو تن از بزرگان معماری مدرن و تحلیل آن توجه کنید: "گروپوس" 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" به طرف زمین قرار گرفته‌اند، نیست". آقای "Giulio Carlo" تحلیل می‌کند که "مفهوم اولیه‌ی این اصل ترکیب فضایی را باید در یکی از مفروضات "رایت" جست‌وجو نمود که "گروپوس" با آن برخوردی جدلی کرده، بالاخره آن را وارونه می‌سازد. در موضع طبیعت‌گرایی "رایت"، خط عمودی، سنبل صعود کردن، رویدن و برخاستن بوده و خط افقی سنبل گسترده شدن، سنگینی کردن و پیوستن است. برای "گروپوس" جهت عمودی، نشانه‌ی سنگینی یا سقوط بوده و بالعکس، در یک رابطه‌ی منفی، جهت افقی، نشانه‌ی پرواز، آزادی و پیش‌روی به سوی 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 به طرف زمین "سر بخورند"^{۹۷}.

نظر کدام یک از این بزرگان درست است؟ آیا این متضاد گویی نتیجه‌ی فردیت‌گرایی ناشی از مدرنیسم نیست؟ آیا این جدل‌گرایی به غیر از ابران 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 به موقع دیگری وامی‌گذاریم. اما آیا تئوری‌های تازه و زودگذری که بعد از مدرنیسم از جمله پست مدرن، نو مدرن، مدرن متاخر، پسا ساختارگرایی (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 نورثورن" 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 ابران 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، آن هم تنها علم و دانش ممکن، تنها علمی که وجود دارد"^{۹۸}.

بنابر گفته‌ی "گنون"، این بیان به ما 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 این همه از آن بر خود می‌بالد، فقط انحراف از علم واقعی یعنی "علم مبتنی بر

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 به تعقل 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 جهان بینی متفکران و هنرمندان دوران باستان یافت می‌شد. از همین رو، 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 آن را درهم بشکنند.^{۱۰۶} نتیجه‌ی این قواعد شکنی سبکی شد به نام "باروک". تداوم و روند این روحیه‌ی سنت شکنی، باعث شد که در چند سده‌ی اخیر شاهد بروز سبک‌های متعدد و فردی‌ای باشیم که در هنر و معماری بنابر استنباط‌های شخصی ظهور و افول کردند.

اما "میرچا الیاده" (Mircea Eliade / 1985-1907 م.) از دیدگاه پدیدارشناسی و در بعدی هستی‌شناسانه در مورد "نو شدن" 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 زمانه‌ی ما (انسان جدید) روزنه‌های شعور و حساسیت خودش را در برابر معجزه‌ی حیات، اندکی کمتر مسدود کند، آن‌گاه احساس "نوشدگی"، هنگامی که خانه‌ای نومی سازد یا برای نخستین بار در آن پامی‌نهد، 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 به عنوان برترین موجود شناخته شود، هنرمند هم 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.^{۱۰۹}

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

سنن معنوی" است. دانش متجدد که اساس کارش مبتنی بر تحدید اجباری معرفت به بعضی انواع ویژه‌ی آن، یعنی علم مربوط به واقعیات مادی و محسوس است، به خاطر 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" آن را "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 نقطه‌ی عطف تمام بحث‌های ما، معماری امروز است که پیش از آنکه به تحقیقات تاریخی مربوط شود، به انتخاب عملی زندگی ارتباط پیدا می‌کند."^{۱۱۰}

"بنه ولو" برای جبران گذشته‌ی معماری مدرن، به زمان حال تکیه کرده و آن را به تجربه‌ی عملی در حال و آینده موقوف می‌کند. اما به قول "گنون"؛ عمل و تجربه، فقط یک تحول و تغییر صورت گذران و موقت وضع موجود است، پس نمی‌تواند به خودی خود دارای اصل و مبدأ و علت کافی باشد و اگر به اصل 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 به نفس و عمل که به وسیله‌ی آن به معرفت اصل می‌شود، هرگز و به هیچ وجه نمی‌توانند از هم جدا باشند.^{۱۱۱} "هربرت رید" معتقد است که "معرفت‌النفس انسانی، ادراک، احساس، الهام و استدلال را به طرز موزونی مجتمع می‌سازد"^{۱۱۲}. 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 به عمل که معلول است و گذرا و ناپایدار تکیه می‌کند و ناگزیر به تناقض دچار می‌شود.^{۱۱۳}

اصل نوگرایی در معماری مدرن

تکیه‌ی دیگر "بنه ولو" بر زمان حال یعنی به روز بودن است و به روز بودن یعنی پیروی از اصل "توبودن" که یکی از اصول مدرنیته است. به طوری که به قول شوآن "توبودن" در عصر حاضر تبدیل به یک تعصب شده است.^{۱۱۴} نوگرایی در هنر و

ملاک‌های عینی ساختند.

این نگرش فردگرایانه 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.^{۱۱۲}

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

اما نکته‌ی قابل تأمل اینکه؛ قطعاً 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 به دست 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 به هیچ وجه 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.^{۱۱۳} 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.

ظهور استادانی چون "لئوناردو داوینچی" (Leonardo da Vinci)، "میکل آنژ" (Michelangelo)، "رافائل" (Raphael)، "جورجونه" (Giorgione)، "تی‌سین" (Titian)، که تمایزی با هنرمندان خود داشتند^{۱۱۱}، مترادف است. این هنرمندان خود را به یک نظام عقلانی ساخته شده و قدیم (مثلاً نظامی که بر قوانین سه بعد نمایی علمی استوار بود) محدود نمی‌ساختند، و بیشتر بر استنباطات شخصی خود تکیه می‌کردند و به کشف 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 به شیوه‌های آموزشی آکادمیک، سنتی و بنیادگرا در قرن نوزدهم. اندیشه‌های عکس‌العملی آن‌ها به یک 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

نتیجه‌گیری

به حقیقت هستی و سازندگی و زیبایی که از صفات خداوند هستند، همراه است. به عبارت دیگر معماری به عنوان یک هنر، مظهر آفرینندگی، خلاقیت و زیبایی است.

علاوه بر این از این دیدگاه، معماری از بعد هنری خود صرفاً یک اثر هنری و پدیده‌ای فردی نیست. هنر سنتی زیبایی ظاهری را نادیده می‌گیرد و زیبایی آن بیش از هر چیز یادآور حقیقت معنوی و متعالی است. از دیدگاه سنتی، ذوق شخصی عنصری فرعی در هنر به حساب می‌آید و قابل سنجش نیست. لیکن هنر و معماری سنتی به دور از تعلقات شخصی، به حقیقت ذاتی خود وفادار است و به انسان اجازه می‌دهد که به سوی حقیقت صعود کند. این بدین معنی است که در معماری سنتی، برخلاف معماری مدرن، بین صورت و محتوا رابطه وجود دارد.

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

از دیدگاه سنتی، معماری هنر آفرینش است، آفرینشی که زیبایی را به نمایش می‌گذارد. اما از همین دیدگاه آفرینش فعل خداوند و زیبایی مخصوص او است، بنابراین زیبایی لازمی واقعیت، حقیقت و وجود است. انسان سنتی خود یک اثر هنری است ولی در عین حال یک هنرمند هم است. پس انسان سنتی از آن جهت که مخلوق خداوند است، واجد استعداد آفرینندگی است. از همین رو است که انسان سنتی 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

مادی و دنیوی تأویل می‌کنند. این تناقضی دیگر در تبیین معماری مدرن است.

با استعانت از تفکر و مبانی مدرنیته، هنر و معماری جدید انگیزه‌ی 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 سازنده‌ی نمونه، مثال و معیار سنجش خود استعداد است، معنایی ندارد^{۱۱۶}. جدایی از سنت و انکار افکار متعالی(الهی) و اتکای صرف به عقل استدلال‌گر(Rational) و استعداد و نیروهای بشری، منجر به از بین رفتن اولویت روح و جایگزین کردن آن به توسط گزینه 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 فرسایان نقادان هنر جست و جو کرد. حال در این دنیای دو قطبی مدرن(غرب) و مدرن‌زده(شرق) که افکار مادی‌گری و فردیت‌پرستی سیطره‌ی خود را بر همه‌ی شئون زندگی فردی و اجتماعی گسترده است، آیا در این وضع که ما در یک نظام مبتنی بر ارزش‌های متعالی زندگی می‌کنیم، یک تعریف درست و روشنی از معماری که مبتنی بر ارزش‌هایمان باشد در مدارس خود ارائه می‌دهیم؟ آیا قبل از آموزش نباید معماری را تعریف کنیم؟ آیا آموزش ما بر کدام نظام فکری و چه تعریفی از معماری استوار است؟

بنابراین هدف هنر و معماری در تمدن‌های سنتی 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 نحله‌ی فکری نیز وجود امری متعالی در معماری را متذکر شدند. همچنین به بعد هستی‌شناسی معماری اعتراف دارند. این امر مبین این معنی است که معماری از دیدگاه معماران مدرن نیز واجد بعد هستی‌شناسی و دارای خاصیت تعالی‌گرایی است. اما درک درست این معنی در معماری به لحاظ محاط بودن در فضای فکری خرد 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 تجددگرایان(مدرنیست‌ها)، معماری مدرن پدیده‌ای جدید است که فاقد گذشته و اصول متقن است. این امر مبین این است که فرهنگ معماری مدرن ابتر و بدون پشتوانه‌ی تاریخی است. این مطلب تناقض آشکار با امر تعالی‌گرایی و هست‌شناسی معماری دارد، زیرا تعالی‌گرایی و هستی‌شناسی نمی‌تواند امری موقتی و گذرا در هنر معماری باشد.

معماری مدرن که نمی‌تواند به گذشته پیوند یابد، برای رفع این نقیصه به حال و آینده تکیه می‌کند. تکیه بر زمان حال یعنی به‌روز بودن و این یعنی پیروی از اصل "نوبودن" که از اصول مدرنیته است. یکی از اصل‌های دیگر معماری مدرن، اتکای بر عمل و تجربه در آینده است. این‌ها مبین این است که معماری مدرن کاملاً به اصول مدرنیته پایبند است. اصولی که امر متعالی را نفی کرده و تمام پدیده‌ها را به امور

پی‌نوشت‌ها

- ۱- سخته 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 اتفاق نظر دارند که فاصله‌ی بین معماری و ساختمان می‌تواند به صورت 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 به سر می‌برد به وحدت‌صوری(Uniformity) برگردانند، و مسلماً چنین نتیجه‌ای جز با حذف هرگونه تمایز کیفی به دست نمی‌آید؛ اما آنچه باز درخور توجه است این است که بعضی، بر اثر توهمی عجیب، این وحدت‌صوری را به آسانی نوعی متحد کردن(Unification) می‌پندارند، در حالی که وحدت‌صوری درست عکس توحید است و این حکم از آن جهت بدیهی است که وحدت‌صوری 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 به مدد کیفیت متعادل نخواهد شد، به این سمت کشیده می‌شود؛ لیکن این وحدت‌صوری منظری از جهان کنونی است." (گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت؛ ص ۵۴)
- ۵- از دید فلاسفه انسان دو عقل دارد؛ یکی عقل استدلال‌گر(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؛ به معنی احساساتی‌گری و غلو در بیان احساسات است. (رک: فرهنگ انگلیسی به فارسی آریانپور)

۱۰- رک: گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص ۹۲.

۱۱- رک: فرهنگ فارسی عمید؛ انتشارات امیر کبیر؛ ۱۳۶۲.

۱۲- رک: بورکهارت، تیتوس؛ هنر مقدس؛ ۱۳۶۵؛ ص ۱۱.

۱۳- برای مفهوم و تعریف سنت، هنر و زیبایی رجوع کنید به مقاله‌ی نگارنده تحت عنوان؛ 'سنت، هنر، معماری'، نشریه‌ی صفا، شماره‌ی ۳۸؛ دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی.

۱۴- Conceptualism؛ به معنی مفهوم‌گرایی و اصالت مفهوم است و Conceptualist به معنای کسی است که مفهوم‌گرا است و به دنبال اصالت مفهوم است. (رک: فرهنگ جامع ۶جلدی پیشرو انگلیسی به فارسی آریانپور)

۱۵- فتحی، حسن؛ ساختمان‌سازی با مردم؛ ص ۱۲.

۱۶- رسالات دکتری دوستان عزیز و همکاران محترمی که در این چند سال اخیر در این موضوع تحقیق و تفحص کرده‌اند، کمک شایانی به این امر است.

۱۷- اشاره به حدیث نبوی که مولوی بدین بیان افاده کرده است: مصطفی که در معنی را به سفت انمالا اعمال بالنیات گفت. و مقصود از نیت در اینجا شناخت و معرفت است.

۱۸- رک: شوآن، فریتیوف؛ شناخت اسلام؛ ص ۱۱۴.

۱۹- رک: فرهنگ فارسی عمید؛ انتشارات امیر کبیر؛ ۱۳۶۲.

۲۰- نظریه‌ی دو تمدن سنتی و مدرن یا تمدن شرقی و تمدن غربی اولین بار به توسط "رنه گنون" مطرح شد. (رک: گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ ص ۲۶). 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 سنتی و تمدن دومی را "تمدن غیر سنتی" یا "مدرن" می‌گوییم." (نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق، ص ۲۷).

۲۱- نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ ص ۳۱.

۲۲- Curl, James Stevens; Dictionary of Architecture; Oxford University Press; 1999.

۲۳- Ruskin, John 1900-1819 (م): دانشمند و منتقد انگلیسی، که تأثیر عظیمی نه تنها بر سبک معماری بلکه بر روند اندیشه و موازین زیبایی‌شناسی داشت. او نوا و آهنگ بحث‌انگیز و جدال برانگیز مربوط به چهار کتاب اول انجیل را در نوشته‌های خود به کار می‌برد. کارهای اصلی او از سال‌های بین ۱۸۴۰ و ۱۸۵۰ م. شروع شد. وقتی "راسکین" کتاب "هفت مشعل معماری" را در ۱۸۴۹ م. 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 می‌دانست (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 قبل از میلاد تا ۲۰ پس از میلاد)؛ معمار، مهندس و تئوریسین معماری اهل روم و مؤلف تنها رساله‌ی 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 سر کشیش 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 به علم مقدس، ص ۷۵)

۳۳- Logos؛ یا عقل کل یا عقل الهی که منبع عقل بشر است، هم نظم است و هم راز و بایک معنا، جمال خداوند است. به همین 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؛ ص ۴۴۵)

۳۴- ضمناً با توجه به تعریف فوق لازم است این نکته توضیح داده شود که معماری سنتی یا هر هنر سنتی دیگری حتماً دینی است ولی عکس آن همیشه (به خصوص از زمان رنسانس به بعد) صادق نیست یعنی هر هنر یا معماری دینی صرفاً سنتی نیست. نکته‌ی قابل ذکر دیگر این است که با تعریفی که از سنت ارائه شد، هر معماری مربوط به گذشته معماری سنتی به این معنی نیست. بنابراین بناهایی مثل کولیزه‌ی رم یا کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل ستون معماری سنتی به معنای تعریف شده در فوق نیستند. (رک: نصر، سید حسین؛ ...)

۳۵- رک: پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی؛ ص ۲.

۳۶- رک: اعوانی، غلامرضا؛ حکمت و هنر معنوی؛ ص ۲۱۸.

- ۲۷- هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنی (او خدایی است که آفریننده و پیکر تراش و نقش آفرین است) (قرآن کریم؛ سوره ی حشر؛ آیه ی ۲۴).
- ۳۸- رک: شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۲۳.
- ۳۹- رک: همان؛ ص ۳.
- ۴۰- رک: اعوانی، غلامرضا؛ حکمت و هنر معنوی؛ ص ۳۲۸.
- ۴۱- رک: همان؛ ص ۳۱۸.
- ۴۲- خداوند از روح خود در او (انسان) دمیده است (قرآن مجید؛ سوره ی حجر؛ آیه ۲۹)
- ۴۳- در هر تمدن سنتی، تمامی افعال انسانی منبعث از اصول دینی (الهی) است (رک: گنون، رنه؛ سیطره ی کمیت؛ ص ۶۵)
- ۴۴- روستا به معنای جایی که هنوز از آلودگی های تمدن جدید به دور مانده است، مأوای انسان سنتی (الهی) است و این انسان به تمام معنی آفریننده است. چون هنوز نشئه ی وصال حق است. انسانی که از علم و تکنولوژی هیچ نمی داند ولی دارای حکمت و معرفت است.
- ۴۵- فتحی، حسن؛ ساختمان سازی با مردم؛ ص ۱۲.
- ۴۶- Leonardo Benevolo، متولد ۱۹۲۳ م. از استادان صاحب کرسی درس تاریخ معماری دانشگاه های ایتالیا است. او کتاب "تاریخ معماری مدرن" خود را در سال ۱۹۶۰ م. منتشر کرده است.
- ۴۷- بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص ۲۸۵
- ۴۸- همان؛ صص ۲۸۶-۲۸۷.
- ۴۹- همان؛ ص ۲۸۶.
- ۵۰- هنرمند (مدرن) که خود را توانا به بازسازی طبیعت و انسان می بیند، استقلال بیشتری می یابد و بر نیروی خلاقه ی خویش تکیه می کند. او خود را فردی برتر- یعنی یک نابغه- می شمارد که می تواند به هر نوع سازندگی و آفرینندگی جدید دست زند، موهبتی که همه از آن برخوردار نیستند. (پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی ۱؛ ص ۲۶).
- ۵۱- اینان خود را به یک نظام عقلانی محدود نمی ساختند، و بیشتر بر استنباط های شخصی خود تکیه می کردند و به کشف بیانی خاص و فردی برای برانگیختن عواطف تماشاگر همت می گماشتند. بدین ترتیب، اینان تدریجاً معیارهای ذهنی خود را جایگزین ملاک های عینی ساختند. (پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی ۱؛ ص ۲۶).
- ۵۲- رک: پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی ۱؛ ص ۲۷.
- ۵۳- هنرمندان مدرن با تأکید بر برداشت های عاطفی و تکیه بر قوه ی ابداع خویش- و البته تحت تأثیر تغییر و تحول اوضاع اجتماعی- بسیاری از اصول "کلاسیک گرایی" را قراردادی تلقی کردند و عدول از آن را وجهی همت خود قرار دادند. (پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی ۱؛ ص ۲۷)
- ۵۴- رک: شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۴.
- ۵۵- در اروپا، استفاده از هنر در کلیسا از قرون وسطی شروع شده است. "اگر تیره ای از رهبانان به نام "فرانسیسکن ها" (Franciscans) در قرون وسطی با تصمیمی خلل ناپذیر و به طور منظم از هنر برای آموزش بشر استفاده نمی کردند، هیچ یک از این وقایع رخ نمی داد. بنا به گفتار آنان نقاشی های کلیساها برای بیچارگان، نادانان و بیسوادان یعنی آن کسانی که (می توانستند) حقیقت ایمان را از تصویر فرا بگیرند نه از کلمه و حرف (یعنی انجیل)، به کار می رفت." Piero Bargellini؛ (طبیعت فعالیت خلاقه و تربیت هنری؛ انتشارات یونسکو)
- ۵۶- در تمدن سنتی خواص به کسانی می گویند که اهل علم و معرفت و معنویت هستند، برخلاف تمدن جدید که نابغه ها و ثروتمندان و دولتمردان جزء خواص محسوب می شوند.
- ۵۷- ملا صد را 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، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۸.
- ۵۹- رک: شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۲۷.
- ۶۰- رک: همان؛ ص ۲.
- ۶۱- رک: همان؛ ص ۴.
- ۶۲- رک: همان؛ ص ۸.
- ۶۳- رک: همان؛ ص ۸.
- ۶۴- دکتر سید حسین نصر فیلسوف و اسلام شناس مسلمان و ایرانی که در دانشگاه شیکاگو دارای کرسی فلسفه ی اسلامی است.
- ۶۵- رک: نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ ص ۳۷
- ۶۶- "راسکین" نیز با صنعت مخالف است و "بنه ولو" در مورد مخالفت او چنین می گوید: "علل این گرفتاری ها را به بعضی از عیوب عارضی سیستم صنعتی نسبت نمی دهد، بلکه خود سیستم را مقصر می شناسد و علیه هر نوع فرم تازه ی زندگی که در اثر انقلاب صنعتی به وجود آمده است قد علم می کند." (بنه ولو، لئوناردو؛ تاریخ معماری مدرن؛ ص ۲۸۶-۲۸۷)
- ۶۷- شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۱۸.
- ۶۸- رک: نصر، سید حسین؛ هنر و معنویت اسلامی؛ ص ۴۷.
- ۶۹- رک: شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۱۸.
- 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 به هر آنچه که فایده ی عملی مستقیم در بر ندارد پروایی نکنیم (رک: رنه گنون؛ بحران دنیای متجدد؛ ص ۱۲۴).

- ۷۲- (Herbert Read) رید، هربرت؛ تربیت به وسیله هنر؛ انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران؛ ص ۱۴.
- ۷۳- شیرازی، صدرالدین؛ شواهد الریوییه؛ 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 سنتی، واجد معنی هستی شناسی است.
- ۷۷- امام حسین(ع) می فرمایند: "عقل جز با پیروی از حق به کمال نمی رسد".
- ۷۸- رک: پانویشت شماره ۲ صفحه ۲
- ۷۹- علم و فن پیش از پیش بر دنیایی که ما در آن زندگی می کنیم تسلط می یابد. به نسبتی که قدرت و نفوذ سحرانگیز آنان رشد و دامنه پیدا می کند خطرات و حدود آنان مشخص می شود. علم با در نظر گرفتن قلمرو مورد استعمال و روش های مختلف آن فقط قادر به آشکار کردن یک وجهه از زندگی است زیرا به آنچه استدلالی، عینی و کلی است پیوستگی داشته و متمایل به انکار آنچه که روحی، ذهنی و خصوصی است می باشد. مادیت روش علمی بشر را عادت داده است به اینکه نسبت به هیجانات، تأثرات و طبیعت حساس خود بی اعتماد 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 ۲۴.
- ۸۲- Modernism یا تجدد گرایی، نمایان گر گرایش های دنیوی و تقدس زدایی عصر جدید، در قلب الهیات مسیحی است (نصر؛ نیاز به علم مقدس؛ ص ۲۲)
- ۸۳- البته ممکن است با دید خوش بینی تصور کنیم که در ابتدا مقصود مدرنیسم از سنت، عادات و خرافات بوده باشد ولی از آن جا که در تمدن های دینی و الهی، سنت به آنچه متعالی و ماوراء این عالم است اطلاق می شود، و اصولاً سنت از دین و زندگی جدا نبوده است، در این بین مدرنیسم با تمام معنی با سنت مبارزه کرده است و بلکه بعد معنوی و الهی سنت بیشتر لطمه دیده است و متأسفانه امروزه آنچه از سنت در اغلب جوامع مفاهمه می شود، بیشتر عادات و خرافات است.
- ۸۴- به قول الیاده (Mircea Eliade 1985-1907 م.) "انسان مدرن (غیر مذهبی) اصل متعال را قبول ندارد و نسبت "واقعیت" را می پذیرد و گاه پیش می آید که در معنای هستی شک می کند، یعنی تردید دارد که وجود دارای هدف و معنایی باشد... انسان جدید غیر مذهبی، به شیوه ی نوینی زندگی می کند، بدین معنی که تنها خود را قاعده و عامل تاریخ می داند و امتناع دارد که دست نیاز به سوی مبدایی متعال دراز کند. به بیانی دیگر، هیچ الگو و سرمشق دیگری که بتواند آدمیزاد را از تنگنای مقتضیات انسانی اش رها سازد، بدان گونه که بارها در طول تاریخ پیش آمده است و شاهد آن بوده ایم، برای نوع بشر نمی پذیرد. این انسان می خواهد خود سازنده ی خود باشد و هنگامی می تواند در این کار کامیاب شود که به قداست زدایی از خود و جهان پیرامون خویش بپردازد. قداست مانع اساسی در راه آزادی او است، وقتی می تواند خود باشد که کاملاً از هر خیال و گمان و پندار میرا شده باشد. زمانی حقیقتاً آزاد می شود که آخرین خدا را کشته باشد" (رک: الیاده، میرچا؛ مقدس و نامقدس؛ ص ۱۴۹)
- ۸۵- رک: احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ ص ۲۴.
- ۸۶- لازم به توضیح است که ما اصرار داریم به جای "هنر عصر مدرن" از "هنر مدرن" نام ببریم. زیرا بین "هنر مدرن" و "هنر عصر مدرن" فرق وجود دارد. "هنر عصر مدرن" به همه ی هنرهایی که در عصر مدرنیسم پدید آمده است اطلاق می شود. ولی هنر مدرن، هنری است که دارای بار ایده تئولوژیکی است و ممکن است صرفاً در عصر مدرنیسم نیز پدید نیامده باشد. همچنین بالعکس ممکن است در عصر مدرن، هنر سنتی و دینی نیز به وجود آمده باشد.
- ۸۷- رک: احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ ص ۲۴.
- ۸۸- ممکن است بعضی این اشکال را وارد کنند که اگر به جای "هنر اسلامی" بگوئیم "هنر دوران حکومت های اسلامی"، نقد دیگری حاصل آید؟ در این باره باید توجه داشته باشیم که مقصود ما از هنر اسلامی، هنر سنتی اسلامی است که توسط هنرمند مسلمان معتقد و عامل به اصول اسلامی (نه هنرمندی که اسماً مسلمان است و در یک حکومت یا جامعه ی به ظاهر اسلامی زندگی می کند، چنانکه اکنون نیز در جامعه ی اسلامی ما هنرمندان و معماران مسلمانی هستند - که بعضاً عامل به فرایض هم هستند - ولی مدرنیستی عمل می کنند) پدید آمده است و این هنر نمی تواند از اصول اسلامی تخطی کند. چه در یک حکومت اسلامی پدید آمده باشد و چه در دوره ای که حکومت به معنای واقعی اسلامی نباشد. نکته ی 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 گفته اند که "چاقو دسته ی خودش را نمی برد"، 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؛ ص ۲۵.
- ۹۳- همان؛ ص ۲۳.
- ۹۴- منظور تحلیل های مبتنی بر ذهنیت های شخصی و فردی است که در عصر رنسانس رواج پیدا می کند. 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, Giulio Carlo; Walter Gropius e la Bauhaus; pp110, 111) برگرفته از جزوه ی درسی: کاتوزیان، شهاب؛ پایه و اصول طراحی سال دوم؛ دانشکده ی هنرهای زیبا؛ دانشگاه تهران؛ ۵۲-۱۳۵۱ (ش).

- ۹۸- autumn, 1964; p.275- (فصلنامه‌ی فردا - Tomorrow) ; (مناظر عالم - Pictures of the Universe, Lord; Northbourne).
- 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؛ ص ۵۲.
- ۱۰۲- (Herbert Read) رید، هربرت؛ تربیت به وسیله‌ی هنر؛ انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران؛ ص ۱۴.
- 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؛ ص ۵۲).
- 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 آن قدر زیاد نیست که 'از نو سازی' هر یک از آن‌ها را زائد سازد." (شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ صص ۱۷ و ۱۸)
- ۱۰۵- پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی؛ ص ۲۵.
- ۱۰۶- همان؛ صص ۲۶ و ۲۷.
- ۱۰۷- الیاده، میرچا؛ اسطوره‌ی بازگشت جاودانه؛ ص ۸۸.
- ۱۰۸- پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی؛ ص ۲۶.
- ۱۰۹- مذهبی نماهای مدرن هم فکر می‌کنند که از نیروی الهام الهی برخوردار هستند و فقط آنها هستند که می‌توانند به هر نوع سازندگی و آفرینندگی جدید دست بزنند، موهبتی که خداوند تنها به آنها ارزانی داشته است.
- ۱۱۰- پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی؛ ص ۲۶.
- ۱۱۱- همان.
- ۱۱۲- Lang, Jon; Creating Architectural Theory; Van Nostrand Reinhold; New York; 1987; p.3&4.
- ۱۱۳- پاکباز، روئین؛ تاریخ عمومی نقاشی؛ صص ۲۶ و ۲۷.
- ۱۱۴- (Guénon, René) گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت؛ ص ۲.
- ۱۱۵- "اگر در بشر جدید خلاقیتی وجود داشته باشد که فرد انسانی استحقاق آن را دارد، این خلاقیت حتماً در دامن اصول سنتی جلوه‌گر خواهد شد. همان طوری 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 مقدس است متعلق به قلمرو 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 مقدس است، تحمل کرد. کافی نیست بگویم نبوغ باید وجود داشته باشد، نبوغ باید حق زیستن را نیز داشته باشد." (شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی؛ ص ۲۲).
- ۱۱۶- "صناعت و هنری را که نزد آنان (هنرمندان سنتی) بوده، امانتی الهی دانسته و آن را به منشایی قدسی حواله داده‌اند." (ندیمی، هادی؛ آیین جوانمردان و طریقت معماران؛ ص ۷).

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؛ اسطوره‌ی بازگشت جاودانه؛ سرکاراتی، بهمن؛ تهران؛ نشر قطره؛ ۱۳۷۸ش.
- الیاده، میرچا؛ مقدس و نامقدس؛ زنگویی، نصرالله؛ 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 باره‌ی معماری؛ دانشکده معماری و شهرسازی؛ دانشگاه شهید بهشتی (جزوه).
- (Rapport, Amos) راپوپورت، ایموس؛ خاستگاه‌های فرهنگی معماری؛ آل رسول، صدف و بانک، افرا؛ دانشکده‌ی معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی (جزوه).
- سارتر، ژان پل؛ تهوع؛ اعلم، امیرجلالدین؛ تهران؛ انتشارات نیلوفر؛ ۱۳۷۹ش.
- (Frithjof Schuon) شوآن، فریتیفوف؛ شناخت اسلام؛ دهشیری، سید ضیاءالدین؛ تهران؛ موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی؛ ۱۳۶۲ش.
- شوآن، فریتیفوف؛ مطالعاتی در هنر دینی (اصول و معیارهای هنر جهانی)؛ نصر، سیدحسین؛ تهران؛ چاپخانه‌ی 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؛ ۱۳۵۱-۵۲ ش.

(Collins, Peter) کالینز، پی‌تر؛ تاریخ تئوری معماری-دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن؛ حسین پور، حسین؛ تهران؛ قطره؛ ۱۳۷۵ ش.

(Guenon, Rene) گنون، رنه؛ بحران دنیای متجدد؛ دهشیری، ضیاءالدین؛ انتشارات دانشگاه تهران؛ ۱۳۴۹ ش.

گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت؛ کاردان، علی محمد؛ تهران؛ مرکز نشر دانشگاهی؛ ۱۳۶۵ ش.

ندیمی، هادی، آیین جوانمردان و طریقت معماران؛ نشریه صفا؛ دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی؛ سال ششم، ۱۳۷۵، شماره‌های ۲۱ و ۲۲).

نصر، سید حسین؛ انسان و طبیعت؛ گواهی، عبدالرحیم، تهران؛ دفتر نشر فرهنگ اسلامی؛ ۱۳۷۹ ش.

نصر، سید حسین؛ تعالی به سمت صلح و حقیقت مطلق؛ پل فیروزه؛ تهران؛ دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

نصر، سید حسین؛ نیاز به علم مقدس؛ میانداری حسین؛ تهران؛ مؤسسه‌ی فرهنگی طه؛ ۱۳۷۹ ش.

نصر، سید حسین؛ هنر و معنویت اسلامی؛ قاسمیان، هاشم؛ تهران؛ دفتر مطالعات دینی؛ ۱۳۷۵ ش.

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.