فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم..... ۷
مقدمهٔ مؤلف بر ترجمهٔ فارسی کتاب..... ۱۱
پیشگفتار..... ۱۵
مقدمه..... ۲۳

فصل اول: افلاطون..... ۳۱
از متن «ضیافت»..... ۳۳
از متن «فایدون»..... ۳۶
از متن «تیمائوس»..... ۴۵
فصل دوم: ارسطو..... ۴۷
از متن «متافیزیک»..... ۵۰
از متن «پوئتیک»..... ۵۴
از متن «سیاست»..... ۵۵
از متن «اخلاقیات ادوموسی»..... ۶۱
از متن «اخلاقیات نیکوماخوسی»..... ۶۴
فصل سوم: مارکوس ویتروویوس پولیو..... ۶۷
ازمتن «ده‌کتاب درباب معماری»..... ۶۹
فصل چهارم: لئون باتیستا آلبرتی..... ۷۵
از متن «در باب هنر ساختن»..... ۷۷
فصل پنجم: امائونل کانت..... ۸۱
از متن «نقد قوهٔ حکم»..... ۸۳
فصل ششم: ادموند برک..... ۹۱
از متن «جستجویی فلسفی به دنبال ریشهٔ تفکراتمان در مورد امروالا و امرزیبا»..... ۹۲
فصل هفتم: کنراد فیدلر..... ۱۰۹
ازمتن «درباب قضاوت در مورد آثار هنری تجسمی»..... ۱۱۱
فصل هشتم: فردریش نیچه..... ۱۲۷
از متن «زایش تراژدی»..... ۱۲۹
از متن «انسانی، بسیار انسانی»..... ۱۳۶
فصل نهم: اسکار وایلد..... ۱۳۹
از متن «تصویر دوریان‌گری»..... ۱۴۱
فصل دهم: آنری برگسون..... ۱۴۳
ازمتن «تحول خلاق»..... ۱۴۵

فهرست مطالب

از متن «مقدمه‌ای بر متافیزیک»..... ۱۴۷
فصل یازدهم: کلایو بل..... ۱۵۱
ازمتن «هنر»..... ۱۵۳
فصل دوازدهم: جفری اسکات..... ۱۷۱
از متن «معماری مبتنی بر اومانیسم: مطالعه‌ای در باب تاریخ ذائقه»..... ۱۷۳
فصل سیزدهم: والتر بنیامین..... ۱۸۷
از متن «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»..... ۱۸۸
فصل چهاردهم: ژرژ باتای..... ۲۰۱
از متن «زبان گل‌ها»..... ۲۰۳
ازمتن «اروتیسم»..... ۲۰۸
فصل پانزدهم: سوزان سونتاگ..... ۲۱۳
«در باب سبک»..... ۲۱۴
فصل شانزدهم: فردریک جیمسون..... ۲۳۷
نقشه‌نگاری شناختی..... ۲۳۹
فصل هفدهم: الین اسکاری..... ۲۵۳
از متن «در باب زیبایی و عادل‌بودن»..... ۲۵۵
فصل هجدهم: الکساندر نهاماس..... ۲۶۷
از متن «صرفاً وعده‌های برای رسیدن به خوشی: جایگاه زیبایی در جهان هنر»..... ۲۶۹
فصل نوزدهم: نیک زانگویل..... ۲۸۳
ازمتن «زیبایی»..... ۲۸۵
فصل بیستم: دیوید فریدبرگ و ویتوریو گالسه..... ۳۰۱
ازمتن «حرکت، احساس و همدلی در تجربهٔ زیبایی‌شناسی»..... ۳۰۳
فصل بیست و یکم: آلن بدیو..... ۳۱۷
«استقلال فرآیند زیبایی‌شناسی»..... ۳۱۸
فصل بیست و دوم: ژاک رانسیر..... ۳۳۷
«روش برابری: پاسخ به چند پرسش»..... ۳۳۸
فصل بیست‌وسوم: اسلاوُی ژیژِک..... ۳۵۷
«لچکی» به‌مثابه یک «پارالاکس» معمارانه و دیگر پدیده‌های مرتبط به کشمکش‌های طبقاتی..... ۳۵۸
فصل بیست و چهارم: تیموتی کی. کیسی..... ۳۸۳
«معماری»..... ۳۸۴

پیشگفتار مترجم

زیبایی‌شناسی یکی از شاخه‌های مهم جستجوهای فلسفی محسوب می‌شود و همان‌طور که از نامش پیداست، هدف اصلی آن مطالعهٔ زیبایی است؛ اما خود همین تعریفِ زیبایی با گره خوردن به مفاهیم دیگری چون حقیقت، عشق، زندگی، مرگ، خدا، انسان، گناه‌ومعصیت و حتی موضوعاتی چون سیاست، فضا و غیره دامنهٔ گسترده‌ای پیدا کرده است. درواقع خود تعریفی که از زیبایی ارائه می‌شود می‌تواند دامنهٔ بحث را بسیار وسیع یا بسیار محدود کند. به‌علاوه برخی سعی کرده‌اند زیبایی را در یک موضوع عینی به‌خصوص جستجو کنند: مثلاً در انواع مختلف هنر، در انسان، اشیاء، طبیعت و چیزهای دیگر. در همین راستا ازیک‌طرف قدمت بحث در مورد زیبایی‌شناسی را می‌توان با قدمت اندیشه بشری یکی دانست و از طرف دیگر، زیبایی‌شناسی را می‌توان شاخهٔ فلسفی نویی دانست که محصول تفکرات قرن هجدهم میلادی محسوب می‌شود. به‌هرحال دامنهٔ موضوع زیبایی‌شناسی را به هر ترتیبی که تعریف کنیم، چیزی از اهمیت آن کاسته نمی‌شود. چارچوب بحث ما خواه زیبایی‌شناسی هستی در طول تاریخ باشد، خواه زیبایی‌شناسی یک ماهیت انسان‌ساخت بدوی، به‌هرحال پرسش بسیار عمیقی در جریان بوده و مطالعهٔ دقیق آن بسیار مهم می‌نماید. زیبایی‌شناسی نه‌تنها می‌تواند در درک و نقد آثار هنری به ما کمک کند، بلکه حتی می‌تواند در جریان تولید یک اثر، ذهن هنرمند را نیز هدایت کند. بسته به یک نظریهٔ زیبایی‌شناسی به‌خصوص ممکن است حتی دیدگاه ما نسبت به کل جهان نیز تغییر کرده و هستی‌شناسی یا خداشناسی ما هم دستخوش دگرگونی شود.

کتاب حاضر با ارائهٔ طیفی گسترده از نظریه‌های مطرح‌شده در این حوزه، ضمن ترسیم یک خط تاریخی برای مسئلهٔ زیبایی‌شناسی، مشخصاً بر موضوع فرم و شکل در حوزهٔ هنرهای تجسمی متمرکز است. مباحث ارائه شده در اینجا برای دانشجویان، پژوهشگران حرفه‌ای، طراحان و به‌خصوص منتقدین حوزه هنرهای تجسمی می‌تواند مفید و جذاب باشد. مارک فاستر گیج که تدوین و تألیف این کتاب را به انجام رسانده، به عنوان دانشیار دانشگاه ییل، سال‌ها در عالی‌ترین سطح دانشگاهی مشغول پژوهش و تدریس در حوزهٔ زیبایی‌شناسی بوده است. کلاس‌های درسی، سمینارها و آثار متعدد او گواه بر تسلط او بر این حوزه هستند. علاوه بر این‌ها در سال‌های اخیر، به کمک این کتاب و چند متن مهم دیگر، در حوزهٔ زیبایی‌شناسی به شخصیتی شناخته‌شده تبدیل شده است.[1] او که علاوه بر حوزهٔ دانشگاهی در حوزهٔ حرفه‌ای طراحی هم از شهرت خوبی برخوردار است، با ارائهٔ این گزیده سعی می‌کند، پای مبحث زیبایی‌شناسی را به عنوان یک مادهٔ درسی به مدارس طراحی و از آن طریق محیط حرفه‌ای طراحی باز کند. سیر ارائهٔ مطالب اگرچه نه کاملاً اما حدوداً یک سیر تاریخی است به نحویکه می‌توان اثرگذاری هر کدام از متفکرین این حوزه را بر متفکر بعدی مشاهده کرد. از نکات منحصربه‌فرد این کتاب که به‌خصوص آن را در متن امروز ایران مهم می‌کند، اولاً دست‌اول بودن متون موردبحث، دوماً طیف گستردهٔ تاریخی و فکری اشخاص مورداشاره و ثالثاً به‌روزبودن و تازگی بخش عمدهٔ مطالبش است: در ایران متون بسیاری در موضوع زیبایی‌شناسی ترجمه شده‌اند، اما

۱-از آن جمله می‌توان به این دو کتاب اشاره کرد:
Designing Social Equality: Architecture, Aesthetics, and the Perception of Democracy, Routledge, ۲۰۱۸.
Aesthetics Equals Politics: New Discourses Across Art, Architecture, and Philosophy, The MIT Press, ۲۰۱۹.

کمتر کتابی در این چارچوب متن‌های مهم متفکران این حوزه را به شکلی دست‌اول گرد هم آورده تا جاییکه بسیاری از متون حتی قدیمی‌تر موجود در کتاب حاضر در اینجا برای اولین بار به فارسی بازگردانده شده‌اند؛ بازهٔ گستردهٔ این کتاب را نیز از نام متفکران حاضر در آن می‌توان تشخیص داد، از فیلسوفان و منتقدین ادبی گرفته تا تاریخ‌نگاران و حتی دانشمندان حوزهٔ علوم اعصاب‌شناختی در این کتاب حضور دارند؛ کتاب حاضر اگرچه در اصل نزدیک به ده سال پیش منتشر شده، اما بخش‌های آخر آن هنوز هم در گفتمان امروز زیبایی‌شناسی ایران تازگی دارند.

کتاب اصلی متمرکز بر موضوع فرم بوده است، اما به منظور تکمیل مباحث سعی کردم با الحاق چهار متن دیگر به نوعی دو موضوع سیاست/زیبایی‌شناسی و پدیدارشناسی/زیبایی‌شناسی هم پوشش داده باشم. بر این اساس در چارچوب مسئلهٔ زیبایی‌شناسی و سیاست یا سیاست‌های زیبایی‌شناسی ترجمهٔ سه متن از آلن بدیو، ژاک رانسیر و اسلاوی ژیژک و در چارچوب مسئلهٔ زیبایی‌شناسی پدیدارشناسی هم ترجمهٔ یک متن از تیموتی کی. کیسی را به عنوان ضمیمه به کتاب اصلی اضافه کردم. در هر دو موضوع الحاقی جای بحث بیشتری هست، اما با توجه به اهمیت و توجه امروز جامعه دانشگاهی به این دو موضوع سعی کردم فقط دامنهٔ بحث را کمی باز کنم. همچنین ازآنجاکه جای کار برای موضوع سیاست و زیبایی‌شناسی بیشتر است، در بخش الحاقی تأکید من بیشتر بر این مبحث قرار گرفته است: به‌این‌ترتیب ترجمهٔ متن‌های «استقلال فرآیند زیبایی‌شناسی» از آلن بدیو، «روش برابری: پاسخ به سه پرسش» از ژاک رانسیر و «لچکی به عنوان پارالاکسی معمارانه» از اسلاوی ژیژک در چارچوب زیبایی‌شناسی و سیاست و ترجمهٔ متن «معماری» از تیموتی کی. کیسی در چارچوب زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه به کتاب اصلی ضمیمه شده‌اند. پس در کنار بیست فصل اصلی کتاب چهار فصل هم به صورت ضمیمه به آن اضافه کرده‌ام. در ابتدای هر کدام از این چهار فصل به روش خود فاستر گیج، توضیحی مختصر دربارهٔ آن گزیده ارائه داده و سعی کرده‌ام خواننده را با متفکر موردبحث در آن فصل آشنا کنم. همچنین اگرچه کتاب اصلی مصور نبوده، اما ازآنجاکه در بخش‌های مختلف کتاب به آثار مختلفی ارجاع داده می‌شود، برای روشن شدن بیشتر این ارجاعات، تصاویر آثارِ موردبحث در هر فصل را به انتهای همان فصل اضافه کرده‌ام. پانویس‌های مارک فاستر گیج و مؤلف یا مترجم متون اصلی حفظ شده‌اند و در کنارشان پانویس‌های الحاقی ترجمهٔ فارسی را با پسوند (م.) مشخص کرده‌ام. برخی متون این کتاب پیشتر توسط بزرگان این حوزه ترجمه شده‌اند، در اینجا سعی کرده‌ام در مورد کلمات تخصصی آن متون را معیار خود قرار دهم، اما ازآنجاکه مخاطب این کتاب نه دانشجویان و پژوهشگران رشته‌های فلسفی که بیشتر هنرمندان و طراحان هستند، سعی کرده‌ام از تکلف متن‌ها کاسته و آن‌ها را به زبان مخاطب خارج از حوزهٔ فلسفه نزدیک کنم. در این مورد اگر در جایی کلمهٔ تخصصی را تغییر داده‌ام، در پانویس به ترجمهٔ پیشین‌تر آن در متون دانشگاهی فلسفی هم اشاره کرده‌ام؛ مثلاً در متن مربوط به کانت، برای واژهٔ imagination از معادل تخیل استفاده کرده‌ام که در متون هنری مرسوم‌تر است، ولی عبدالکریم رشیدیان در ترجمهٔ کتاب کانت آن را به «قوهٔ متخیله» بازگردانده است.

ترجمهٔ کتاب حاضر از چند جهت کار سختی بود، اول دشواری‌های معمول مربوط به ترجمهٔ متون فلسفی و پیچیدگی‌های مفهومی آن‌ها، دوم وجود ترجمه‌های فارسی پیشین برخی متون به‌خصوص قدیمی‌تر و لزوم ایجاد تفاوت در ترجمه‌های حاضر (طبیعتاً وقتی بزرگی چون عبدالحسین زرین‌کوب متنی را ترجمه کرده باشد، ترجمهٔ

دوبارهٔ آن متن و ایجاد تمایز کار بسیار دشواری خواهد بود) و سوم که از همه مهم‌تر است به شرایط کلی جامعه بازمی‌گردد. ترجمهٔ این متن را با بارقه‌هایی از امید، حدود یک سال و نیم پیش و در شرایطی آغاز کردم که سایهٔ زشتی از هر سو بر ما سنگینی می‌کرد. از آن روز تا به امروز هر روز شرایط بغرنج‌تر شده است، مرگ‌های پی‌درپی عزیزان و اطرافیانمان، بوی جنگ و خونریزی و سکون و کرختی جامعه در روزهای دست‌وپنجه نرم کردن با مشکلات مختلف، می‌تواند اندیشیدن و حتی سخن گفتن در مورد موضوعی چون زیبایی را به دشوارترینِ کارها تبدیل کند. درحالی‌که در چنین روزهایی بسیاری از ما نمودهای عینی‌مان از زیبایی را از دست می‌دادیم، قرار بود از موضوع زیبایی و سیمای زیبا بگوییم و باور کنید برای من این بخش، سخت‌ترین بخش کار بود.

ترجمهٔ این کتاب در حالی آغاز شد که امیدهای بسیاری برای روزهای بهتر داشتیم، امیدهایی که هر چه به انتهای کار نزدیک می‌شدیم، از ما دورتر می‌شدند، آن‌قدر که در یک سال گذشته خیلی از ما هر چه امید و آرزو داشتیم از دست دادیم. حتی در لحظاتی برای خود من هم ادامهٔ کار بر روی این موضوع امری بی‌ثمر می‌نمود و اگر حمایت‌های دوستان و اطرافیان (نام‌های آن‌ها آن‌قدر زیاد است که من را از ذکر نامشان معاف کنید) نبود، احتمالاً هیچ‌گاه این کتاب تمام نمی‌شد. درواقع من هم در برهه‌ای دیدم، وقتی خود زیبایی یا به تعبیر درست‌تر آن نمود عینی‌اش دیگر نیست یا حداقل در دنیای واقعی نمی‌بینیمش، حرف زدن از آن چه سودی دارد. حرف‌های ناگفته و نگفتنی بسیارند، اما به‌هرروی از سویی دیگر پرداختن به مسئلهٔ زیبایی در روزهایی که کمتر نمودی از آن برای همهٔ ما باقی مانده، شاید اهمیتی دوچندان داشته باشد. شاید این کمبود امرزیبا، این فاصله‌ای که از آن گرفته‌ایم، باعث شود اهمیت وجودیش را بیشتر درک کرده و سعی کنیم از نو بشناسیمش، چه اگر زشتی نباشد، زیبایی هم بی‌معنا می‌شود. شاید روزی نه‌چندان دور، آن زیبایی ازدست‌رفته را دوباره از نزدیک دیدیم، بهتر است برای آن روز آغوش‌هایمان را همچنان باز نگه داریم. با این اوصاف دوست دارم باز هم ترجمه‌ام را تقدیم کنم به آن زیبایی نزدیکِ دورازدست. آن که اگرچه دیگر به جز در خیال نیست، اما امید به دیدار دوباره‌اش هست.

امید چیزی است پردار // که بر سر روح می‌نشیند
و نغمه‌ای بی‌کلام می‌خواند // و هیچ‌گاه از خواندن بازنمی‌ماند
در باد دلنشین‌تر شنیده می‌شود // توفانی تلخ بیاید
تا با خود ببرد پرنده کوچکی را // که این همه را گرم می‌دارد
همیشه شنیده‌ام صدایش را // در سردترین سرزمین‌ها
و دوردست‌ترین دریاها // اما حتی در حادترین لحظه‌ها،
از من نخواسته خرده نانی.[۱]

احسان حنیف
تابستان ۱۳۹۹

۱- از امیلی دیکنسون، ترجمهٔ فرشته وزیری‌نسب.

مقدمهٔ مؤلف بر ترجمهٔ فارسی کتاب

پلوتارک[1]، جستارنویس یونانی (که بعدها شهروندی روم را پذیرفت) در جستار «در باب شنیدن»[2] عنوان می‌کند که «ذهن نه ظرفی برای پرکردن که آتشی برای برافروختن است». طی یک دهه‌ای که صرف گردآوری و نوشتن تفسیر انتقادی این کتاب کردم، هیچ‌گاه هدف این کتاب را رسیدن به یک پاسخ به‌خصوص در مورد یک مسئلهٔ به‌خصوص ندانسته‌ام؛ بلکه در این کتاب قصد داشته‌ام که با مطالعهٔ تاریخ گفتمان زیبایی‌شناسی، مواد اولیه‌ای را در اختیار جامعهٔ طراحی قرار دهم تا به کمک آن اعضاء این جامعه، سؤالات تازه‌تر و بهتری در خصوص محیط ساخته‌شده و چگونگی طراحی‌اش مطرح کنند.

دیسیپلین‌های مختلف طراحی و از آن جمله دیسیپلین‌های معماری، مد، طراحی محصول و همهٔ دیگر وجوه جهان آفریدهٔ ما، برای آمادگی درزمینهٔ تعامل با هزارهٔ جدید، باید از هم بازشده و دوباره از نو سرهم‌بندی شوند. در این زمینه به‌خصوص معماری نیاز به تغییرات و تحولات بسیار گسترده‌ای دارد. دیگر نمی‌توان هدف دیسیپلین معماری را صرفاً تأمین سرپناهی [برای انسان‌ها] به شکل یک ساختمان دانست؛ دیگر نمی‌توان مسئولیت معماری را به همان چارچوب فیزیکی واقعیت انسانی محدود کرد. زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که بهترین ابزارهای لازم برای تغذیهٔ اطلاعاتی چنین گذاری را در اختیارمان می‌گذارد (طوری که گویی [در این شاخه] غرق در مطالعهٔ رابطهٔ میان انسان و جهان می‌شویم).

در سال ۲۰۱۶ جهان زیرورو شد. در این سال بود که برای نخستین بار در تاریخ بشریت، آمار جمعیت شهرنشین از آمار ساکنین فضاهای در-میانهٔ روستایی، پیشی گرفت. «دپارتمان مسائل اقتصادی و اجتماعی سازمان ملل»[3] چندی پیش (۲۰۱۸) گزارشی را منتشر کرد که براساسش ۵۵ درصد از جمعیت جهان شهرنشین محسوب می‌شوند، عددی که انتظار می‌رود تا سال ۲۰۵۰ تا ۶۸ درصد افزایش پیدا کند.[4] این مهاجرت بی‌سابقهٔ روزافزون جمعیت انسانی به شهرها را نه‌تنها مهاجرت به شهرها بلکه باید مهاجرت به محیط‌هایی دانست که عمده‌ترین عامل تعریف‌کننده‌شان معماری است. این محیط‌ها نیاز به طراحی داشته و باید نه به نسخه‌هایی تازه از شهرهای تاریخی بلکه به شهرهای تازهٔ قرن بیست‌ویکمی تبدیل شوند؛ شهرهایی که باید به لحاظ دیجیتالی قدرتمند بود، پایداری لازم را داشته و در برابر شیوع بیماری‌ها و پاندمی‌های جهانی مقاوم باشند. معماری خیلی ساده در حال تبدیل شدن به ذات تازهٔ وجود انسانی است (دیسیپلینی که بر روند تبدیل اساسی مواد به پس‌زمینهٔ خود واقعیت، حکمرانی می‌کند). طراحان (و البته معماران) در چنین شرایطی نه‌تنها باید بپرسند «امروز در چگونه واقعیتی قرار داریم؟»، بلکه باید بپرسند «اکنون چه چیزهایی ممکن شده که در گذشته ممکن نبوده‌اند؟» یا حتی بهتر از آن باید بپرسند «در آینده به تولید چه واقعیات تازه‌تر و بهتری می‌توانیم کمک کنیم؟» با هدف پاسخگویی به چنین سؤالاتی سعی کرده‌ام متفکرینی که

1- Plutarch
2- De Auditu
3- The United Nations Department of Economic and Social Affairs
4- “68% Of the World Population Projected to Live in Urban Areas by 2050, Says UN | UN DESA Department of Economic and Social Affairs.” United Nations, United Nations, www.un.org/development/desa/en/news/population/2018-revision-of-world-urbanization-prospects.html.

نوشته‌هایشان را در این کتاب می‌آورم، از طیف گسترده‌ای از دیسیپلین‌ها و زمان‌های مختلف باشند.

فرضیهٔ بنیادی کتاب حاضر این است که طراحان باید شیوه فکری متفاوتی را در پیش گرفته و تفکرات خود را در قالب تعابیر بیشتر زیبایی‌شناسانه و کمتر مفهومی پیش ببرند؛ باید تلاش کنند نگرش‌ها و مسائلی را به یادمان بیاورند که بر مبنای تعهداتی والاتر باشند، تعهداتی مربوط به طبیعت اساسی خود واقعیت ما و آن چیزی که به عنوان اشخاص، اجتماعات، کشورها و گونه‌هایی روبه‌جلو از آن انتظار داریم. در یک دههٔ گذشته اگر فقط یک چیز مشخص شده باشد، آن چیز فروپاشی عمدهٔ بنیان‌های پیشین تصورات اخلاقی معماری بوده است؛ اینکه حال فرضیات ذهنی دیسیپلین‌هایمان را باید به شکل دقیق‌تر و فراگیرتری معاینه کنیم. معماری دیگر نمی‌تواند فرم‌ها و جایگاه فرهنگی‌اش را بر بنیان مفاهیم ازمدافتادهٔ مدرنیسم معمارانه قرار دهد؛ مفاهیمی که تقریباً به شکلی انحصاری فارغ از حتی واضح‌ترین مفاهیم معاصر مرتبط به پایداری و پیشگیری از بیماری‌ها بسط یافته بودند. بر این اساس، معماران دیگر نمی‌توانند بر حقایق مدرنیستی مرتبطی وابسته بمانند که اعتبار خود را از دست داده‌اند. در فراسوی این دیکته‌های مدرنیسم، چیز کاملاً متفاوتی داریم؛ شاید در آنجا برای همهٔ افراد دخیل در جهان طراحی و در همان راستا دخیل در طراحی جهان، واقعیت زیبایی‌شناسانه‌ای وجود داشته باشد که هنوز در مسیر توسعه قرار دارد. چنین تصوراتی نیاز به کمی مثبت‌اندیشی دارند؛ و عمل تولید این کتاب آنچنان مثبت‌اندیشانه محسوب می‌شود که حتی محتواهایش قرار نیست مطالبی برای انتقاد نسبت به جهان باشند؛ در عوض این امید هست که مطالب این کتاب در گمانه‌زنی‌هایمان پیرامون تصورمان از آیندهٔ جهان، به کار بیایند.

برای طراحی این واقعیت تازه، طراحان باید بتوانند از دریچهٔ نگاه نظریه‌های زیبایی‌شناسی مختلف، با نگاه دقیق‌تری به واقعیت موجود مقابلمان نگاه کنند، به نحویکه در نهایت دریابند چه چیزی را باید نگه داشته و چه چیزی را باید تغییر داد؛ و این مسئله میسر نمی‌شود مگر با کوشش، صرف زمان و داشتن بینش درست. اگرچه بررسی زیبایی‌شناسانهٔ دقیقِ واقعیت را به سختی بتوان مفهومی تازه دانست، اما ممکن است برای پیش‌برد این امر به ابزارهای جدیدی نیاز داشته باشیم. اگر این اتفاق به هر اندازه‌ای موفق باشد، نتیجه ترجمه‌ای شهری از چیزی خواهد بود که پائولین اولیوروس[1] آهنگساز در دههٔ ۱۹۸۰ آن را «نیوشیدن عمیق»[2] خواند؛ نیوشیدنی با کیفیت بالا که در آن «حسی حاکی از یک پذیرندگی متعالی و واژگونی آموزش‌های فرهنگی معمولمان را بسط داده و یاد می‌گیریم به جای مشاهدهٔ صرف، بی‌درنگ تحلیل و قضاوت کنیم.»[3] جنی اودل[4] حتی یک گام هم جلوتر گذاشته و این توجه شنیداری را به جزئیات معماری مرتبط می‌سازد. اودل می‌نویسد: «میان آن لحظه‌ای که از گوش‌دادن بازمی‌ایستیم و کیفیت هزارتویی جلب‌توجه‌کنندهٔ معماری، چیز مشترکی وجود دارد: هر کدام به طریق خودشان وقفه‌ای را اعمال می‌کند، نوعی گسست از سپهر آشنایی.»[5] اگر آن‌طور که اودل می‌گوید معماری قدرت انتقال کاربران به بیرون از «سپهر آشنایی‌شان»[6] یا به تعبیری دیگر «واقعیت» را داشته باشد، آنگاه باید بتواند چنین واقعیتی را به پیش‌زمینهٔ

1- Pauline Oliveros
2- Deep Listening
3- Oliveros, Pauline. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. Universe, 2005
4- Jenny Odell
5- Odell, Jenny. How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy. Melville House, 2020.
6- sphere of familiarity

توجه فرد ببرد تا فرد بتواند با نگاهی کنجکاوانه‌تر و پرسشگرانه‌تر جزئیات آن را دقیق‌تر مشاهده و بررسی کند.

اگرچه برای گوش‌های مدرن طرح چنین پیوند قدرتمندی میان دیسیپلین معماری و درک حقیقت مشاهدهٔ واقعیت، از طریق ادراک و دریافت زیبایی‌شناسانه به‌نظر غیرمعمول می‌آید، اما در حقیقت معماری تاریخی بسیار عمیق و طولانی درزمینهٔ تنظیم و کالیبره کردن دریافت انسان‌ها از واقعیتشان دارد. پروژه‌هایی چون پارتنون[۱] از دورهٔ پریکلس[۲] یونان شامل پالایش‌های بصری/زیبایی‌شناسانه‌ای هستند که با هدف کالیبره‌کردن دوبارهٔ چگونگی ادراک واقعیت توسط چشمان انسانی، در تطابق با کمال زیبایی‌شناسانه‌ای عظیم‌تر، طراحی شده‌اند. این کالیبره‌کردن در قالب طیف گستردهٔ تمهیدات مختلف، از دگرگونی‌های طراحی پیچیده و عجیب گرفته تا قواعد سفت‌وسخت معماری کلاسیک، به انجام رسیده است (از جمله کج‌شدن فرسب[۳] و افریز[۴] به سمت بیننده با یک نسبت ۱:۱۲، انحراف ظریف ستون‌ها از محورهای عمودی‌شان و فشرده‌کردن فاصله‌بندی آن‌ها و انحنای تقریباً غیرمحسوس صفه ستونبند[۵] در دو جهت به منظور مسطح نشان‌دادن کف (از طریق استفاده از منحنی‌های کروی مرکب در دو جهت)). به همین ترتیب پانصد سال بعدتر و همچنان دو هزار سال پیشتر، منبع اصیل تاریخ و نظریهٔ معماری، یعنی معمار رومی ویتروویوس[۶]، در کتاب ششم، بخش دوم از «ده کتاب در باب معماری»[۷] می‌گوید «اگر چیزهای حقیقی در ظاهر کاذب بنمایند، آنگاه بی‌شک بهتر است براساس طبیعت سایت، در طرحشان چیزهایی را کم یا زیاد کنیم» (درواقع براساس این گفته، مسئولیت معمار نه‌تنها ساخت ساختمان، بلکه به نوعی ساماندهی چگونگی ادراک اساسی واقعیت آن نیز هست).

معماری در دورهٔ رنسانس، رابطهٔ خود با زیبایی‌شناسی و کالیبراسیون ادراکی واقعیت را همچنان حفظ می‌کند؛ فیلیپه برونلسکی[۸]، تقریباً ۱۵۰۰ سال بعد [از ویتروویوس] در سال ۱۴۲۱، در آن آزمایش بصری مشهورش دوباره کشف می‌کند که عمق بازنمایانهٔ خط افق ایزوسفالی[۹] را دقیقاً چطور باید محاسبه کرد (شکلی از ترسیم پرسپکتیوی که به ما اجازه می‌دهد تا با استفاده از بعدی سوم، فاصلهٔ درک‌شده از چشمان انسان را محاسبه کنیم). او برای درک فیزیکِ دریافت، از یک سری آیینه در برابر تعمیدگاه فلورانس[۱۰] استفاده کرده و آنچه دید را ترسیم کرد تا بفهمد پرسپکتیو به عنوان یک سیستم اندازه‌گیری، چگونه کار می‌کند. انسان‌ها در هنرهای مختلف در ابتدا از ترسیم پرسپکتیوی استفاده کردند تا نه‌تنها فرآیند چگونه دیدن را درک کنند، بلکه حتی پیش‌بینی‌کنند چیزهای هنوز ساخته‌نشده در واقعیت و پس از ساخته‌شدن چگونه به نظر می‌آیند. ترسیم پرسپکتیوی برای معماری، پیشگویی از نمود زیبایی‌شناسانهٔ واقعیت بود. پرسپکتیو در دل دیسیپلین معماری بود که کشف شده و پالایش پیدا کرد.

مسلماً وجود امروزی ما به‌واسطهٔ اطلاعاتی که در دسترسمان قرار گرفته، شاهد تغییر در چگونگی درکمان از

1- Parthenon
2- Periclean
3- architrave
4- frieze
5- stylobate
6- Vitruvius
7- Ten Books on Architecture
8- Filippo Brunelleschi
9- horizon line isocephaly

۱۰- او در سال ۱۴۰۸ در رقابت بر سر پروژهٔ طراحی درهای تزئینی همین مکان، در برابر لورنزو گیبرتی شکست خورد.(M.F.G)

واقعیت است. تکنولوژی‌های ارتباطی جدید و الزامات تازهٔ مربوط به مسئلهٔ پایداری و کنترل بیماری‌ها خیلی ساده اساساً نیازهای شهری ما را دگرگون کرده‌اند، اما بر توانایی ما درزمینهٔ ترجمهٔ اطلاعات به دانش‌مان از واقعیت تأثیری نداشته است. یکی از راه‌های ممکن برای کالیبره شدن با این اتفاق در دیسیپلینی قرار دارد که معماری خوانده می‌شود؛ دیسیپلینی که هزاران سال در تعیین چگونگی درک انسان از طبیعت اساسی واقعیتش از طریق زیبایی‌شناسی مشارکتی فعال داشته است. شاید کمتر از یک قرن باشد که فراموش کرده‌ایم زمانی معماری چنین مهارت‌هایی داشته. منتقد هنری، هال فاستر[1] در جایی می‌گوید «امرواقع با وجود شایعاتی پیرامون ناپدید شدنش، همچنان با ما هست.» او به کار فردریک جیمسون[2] اشاره می‌کند تا نشان دهد که «مسئلهٔ امرواقع مسئلهٔ حضورش نیست، بلکه مسئلهٔ جایگاهش است» (کجا قرار داشته، چگونه و توسط چه کسی و به چه دلیلی). نیل به واقعیت نیاز به تلاش داشته و معماری اگر می‌تواند در چارچوبی نه صرفاً مفهومی بلکه حتی زیبایی‌شناسانه با کاربرانش همراه شود، آنگاه درزمینهٔ کمک به بیان دوبارهٔ دقیق‌تر و منصفانه‌تر حضور واقعیت، می‌تواند و باید نقش شاخصی ایفا کرده و جایگاه آن را به حقیقت نزدیک‌تر کند. واقعیت این است که طراحی برای این هزارهٔ تازهٔ عملی، به بنیان‌های فکری تازه‌ای ورای بنیان‌های فکری مدرنیسم و نظریهٔ انتقادی نیاز دارد (زیرا ما بافت فیزیکی نو و اساساً واقعی فرهنگی را طراحی و خلق می‌کنیم که حال و آینده‌مان را در آن سپری خواهیم کرد). امیدوارم که کتاب پیش رو بتواند در این زمینه کمک خوبی باشد.

مارک فاستر گِیج
دانشیار دانشگاه ییل
۴ آگوست ۲۰۲۰

1- Hal Foster
2- Frederic Jameson

پیشگفتار

زیبایی‌شناسی یکی از شاخه‌های نسبتاً تازهٔ فلسفه محسوب شده و تقریباً می‌توان گفت به دلیل نداشتن یک خط سیر روشن و تعریف‌شده، ترسیم محدودهٔ امروزی‌اش کار دشواری است. از اوایل قرن بیستم و با به ثبوت رسیدن این شاخه به عنوان یک کوشش فلسفی مجزا، در چارچوبش نظریه‌های مختلفی در دیسیپلین‌های متفاوت مطرح شده و به‌این‌ترتیب مرزهایش باز شده و قلمرو مباحثش به محدوده‌ای ورای محدودهٔ صرف مفهوم «زیبایی»[1] بسط یافته است. حال این شاخهٔ فلسفی نه‌تنها به بحث در مورد مسائلی چون زیبایی، ارزش، فرم، ذائقه و «اقتضاء»[2] می‌پردازد بلکه حتی ایده‌های جمع‌گرایانه‌ای چون ملیت، اثرگذاری سیاسی و اقتصاد جهانی را نیز در دامنهٔ خود گنجانده است. اگرچه بسط زیبایی‌شناسی به درون چنین حوزه‌های مطالعاتی اثرات مثبتی بر شناخت آن‌ها داشته، اما همزمان باعث شده خود زیبایی‌شناسی به عنوان یک دیسیپلین هم، روز به روز توانایی و کشش کمتری برای کاربرد عملی‌تر و واقعی‌تر در دیسیپلین‌های طراحی داشته باشد. این مسئله باعث شده زیبایی‌شناسی از حوزهٔ دسترس و علاقهٔ کسانی دور شود که قرار بود خودشان بیشترین بهره را از مطالعات این حوزه ببرند (خیلی طعنه‌آمیز است که امروز می‌بینیم برنامه‌های تحصیلی مدارس طراحی و معماری مختلف اگر هم این بحث را در ساختار آموزشی خود گنجانده باشند، به شکلی بسیار محدود و ناکافی این کار را کرده‌اند.)

با توجه به هدف این کتاب، موضوع زیبایی‌شناسی بیشتر از همه باید به کار «معماران و طراحان» بیاید؛ مسئولیت اولین دسته یعنی معماران، به وجوه بزرگ-مقیاس و فضایی محیط ساخته‌شده و مسئولیت دومین دسته به طیف گسترده‌ای از حرفه‌هایی چون طراحی گرافیک، طراحی صنعتی و طراحی مد گرفته تا طراحی مبلمان و طراحی خودرو و غیره مربوط می‌شود. اگرچه تعریف دقیق‌تر این دیسیپلین‌ها فراتر از محدودهٔ کاری این کتاب است، اما باید به این قاعدهٔ کلی اشاره کرد که در بسیاری سناریوها حوزهٔ تولید مادی، به حاکمیت نیروهایی چون نیروی اقتصادی درآمده و به همین دلیل در تولید فرم و ساخت‌های فضایی مرتبطش (ساخت‌هایی که در آن‌ها زندگی می‌کنیم) اغلب اوقات، یک نفرِ واحد نقش «طراح» را بر عهده دارد. این یک نفر، دانش‌آموختهٔ حوزهٔ طراحی باشد یا فردی غیرحرفه‌ای، واقعاً کیفیت لازم برای این کار را داشته باشد یا صرفاً به عنوان سرگرمی به کارش نگاه کند، دلسوز فرهنگی باشد یا صرفاً به دنبال سود مالی، به هر حال فرقی ندارد، او مجبور است مطالب و موضوعات متفاوت را با توجه به کاربردهای مختلفشان، در قالب‌های تخصصی‌تری سازماندهی می‌کند. قطعاً با توجه به تخصص‌های دیسیپلینی و ادعای استقلال موجود در هرکدام از این دیسیپلین‌ها، تعریف همهٔ این طراحان و معماران تحت یک عنوان واحد، به‌نظر اندکی ساده‌انگارانه می‌آید، بااین‌حال می‌توان به‌طورقطع تأیید کرد که هر فرد دخیل در عمل طراحی تنها در صورتِ درک رابطهٔ میان فرم فیزیکی و تأثیرش بر افراد و به‌طورکلی جامعه، خواهد توانست در کارش موفق شود؛ پس باید گفت مخاطبین این کتاب نه صرفاً متخصصین هر یک از این دیسیپلین‌ها به‌طور خاص، بلکه طیف گسترده‌ترِ همهٔ افراد حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای همهٔ این دیسیپلین‌ها هستند.

1- Beauty
2- Appropriateness

طراحی در هر مقیاسی که باشد عملی فرهنگی است؛ عملی که منابع محدود مادی‌مان را به‌واسطهٔ فضاها، ساختمان‌ها و ابژه‌ها به بازی با افراد و جوامعی وارد می‌کند که از آن‌ها استفاده می‌کنند؛ و نهایتاً همین افراد و جوامع هستند که عمل فرهنگی ما را شناسایی و حتی تعریف می‌کنند. این کتاب سعی دارد با ارجاع به منابع تاریخی و معاصر، دیدگاه‌های مختلف در مورد رابطهٔ میان عمل طراحی، فرم‌های متعاقبش و تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ این فرم‌ها را (خواه این تأثیرات ذاتاً مبتنی بر لذت فردی باشند و خواه مبتنی بر نوع سیاسی جمع‌گرایانه‌اش) برای شما تشریح کند. گزیدهٔ حاضر چارچوب نظری را شکل می‌دهد که به ما امکان درک طراحی فرم نه صرفاً به عنوان راه‌حلی برای مسائل عملکردی، اقتصادی یا الزامات اجرایی بلکه به عنوان سازمان‌دهندهٔ تعریف‌کنندهٔ منظر اجتماعی و فرهنگی وجودی‌مان را می‌بخشد.

این گزیده‌ها از متون مرتبط به حوزه‌های فلسفه، تاریخ هنر، نقد ادبی، معماری، پژوهش‌های حوزهٔ رنسانس، نظریهٔ انتقادی و «علوم اعصاب شناختی»[۱] انتخاب شده‌اند. برخی از آن‌ها یک جستار یا بخشی کامل از یک کتاب هستند و برخی دیگر استخراج‌هایی دقیق و موشکافانه از نوشته‌هایی که عمدتاً در ظاهر بر موضوعاتی دور از نظریهٔ زیبایی‌شناسی متمرکزند. بااین‌حال اما همین متون به نظر دور، بینش‌هایی را در باب اهمیت بررسی فرم در چارچوب اثرگذاری‌ها و کیفیات زیبایی‌شناسانه‌اش در اختیارمان می‌گذارند که از هیچ راه دیگری نمی‌توان به آن‌ها رسید. قصد این کتاب کم‌اهمیت جلوه‌دادن دیگر راه‌های درک معماری یا طراحی نیست؛ همچنین نمی‌خواهیم دیگران را تشویق کنیم که در بررسی تولیدات انسانی، صرفاً کیفیات زیبایی‌شناسانهٔ آن‌ها را در نظر داشته باشند. اندیشه‌های انتقادیِ گاهی نو و گاهی کاملاً فراموش‌شدهٔ ارائه‌شده در این متون، تأکیدی هستند بر امر طراحی به عنوان مهم‌ترین و اثرگذارترین عمل فرهنگی که امکان مشارکت همهٔ افراد و جوامع در آن وجود دارد.

مخاطبین اصلی این کتاب، فعالین حوزهٔ عملی، دانشجویان و اساتید طراحی و معماری محسوب می‌شوند، اما بسیاری از مطالب ارائه‌شده در این گزیده‌ها برای فعالین حاضر در دیگر دیسیپلین‌ها هم بسیار مفید و کاربردی خواهند بود. منحصربه‌فردترین ویژگی این کتاب مطالعهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی در تمرکز بر مسئلهٔ درک و طراحی «فرم»[۲] است. اگرچه از بسیاری جهات، بحث‌های حول موضوع «هنر» زمانی رهنمون‌بخش خواهند بود که به عنوان بحث‌هایی مرتبط به مسائل «عملکردی‌تر»[۳] طراحی در نظر آورده شوند، اما همان‌طور که گفتیم، برخی از این متون فعالیت‌ها و تعمقات هنری را اگرچه عمدتاً در چارچوبی کلی‌تر به عنوان ابزاری برای بازکاوی دریافت‌های استنتاجی، اما به‌طور خاص‌تر تحت قالب «فرم» موردمطالعه قرار می‌دهند. این مسئله به‌خصوص در مورد متون فرمالیستی‌تری صادق است که تأثیر زیبایی‌شناسانهٔ یک فرم را مستقل از جنبه‌های عملکردی‌اش یا به عبارتی «عملکردی» بودن یا نبودنش، می‌دانند (درواقع برای آن‌ها چندان اهمیتی ندارد که آن فرم را به عنوان شکلی از «هنر»، از دیگر چیزها متمایز بدانیم یا ندانیم).

۱- Cognitive neurosciences یا «عصب‌شناسی شناختی» شاخه‌ای از علوم اعصاب محسوب می‌شود که به دنبال مطالعهٔ مغز و چگونگی کارکرد ذهن انسان است. این شاخهٔ علمی با مطالعهٔ دقیق مغز انسان از طریق روش‌های تصویربرداری چون MRI سعی می‌کند، فعالیت‌های ذهن انسان در جریان یادگیری، زبان، تصمیم‌گیری، شناخت چهره‌های مختلف را با توجه به واکنش‌های مغزی متفاوت تحلیل کند.(م.)

2- Form

3- More functional

من این گزیده‌ها را به‌جای آنکه بر اساس مضمون، اندازه یا دیسیپلین مرتبطشان دسته‌بندی کنم، در یک نظم غیرمعمول تاریخی مرتب کرده‌ام. هدفم این بوده که مخاطب با این ایده‌ها در جریان سیر تاریخی‌شان آشنا شود، به نحویکه به‌کارگیری ایدهٔ یک متفکر در کار متفکر بعدی و تغییرات متعاقبش را درک کند. چنین سازمان علمی پالوده‌ای همزمان مخاطب را تشویق می‌کند تا دیگر ارجاعات و نکات مستقلی که خود پیشتر آموخته را با مطالب طرح‌شده در این کتاب درهم‌ببافد. ازآنجاکه قرار نبوده این کتاب کوششی تاریخی باشد، پس با توجه به هدف مباحثش، زمینهٔ تاریخی یا فلسفی دقیق این ایده‌ها هم چندان مهم نبوده، اما بااین‌حال گاهی به نظرم رسیده که برخی ارجاعات بازگشتی میان زمان‌ها و شخصیت‌های مختلف به عنوان ابزاری برای نشان‌دادن تنوعات مختلف موجود در یک رگهٔ به‌خصوص فکری، می‌توانسته به فهم مطالب کمک کند. هر بخش را با ارائهٔ تفاسیر انتقادی خودم بر فحوای مطالبی آغاز کرده‌ام که در همان بخش قرار است خوانده شوند. مقدمه‌های من تحلیل یا کندوکاوی جامع در متن تاریخی آن مطالب نیستند، بلکه هدف آن‌ها صرفاً استخراج مهم‌ترین مفاهیم مربوط به موضوع نظریهٔ زیبایی‌شناسی در چارچوب ارتباطش با حوزهٔ طراحی و معماری است. در پانویس تفاسیر خود سعی کرده‌ام ضمن تشریح برخی ایده‌های به‌خصوص، ارتباط آن‌ها با یکدیگر را نیز نشان می‌دهند. پانویس‌های مؤلف، ویراستار یا مترجم[۱] متن اصلی هم حفظ شده‌اند[۲]؛ هر نظر یا اشاره‌ای که شخصاً به این پانویس‌ها اضافه کرده‌ام را با ذکر حروف ابتدای نامم (M.F.G.) مشخص کرده‌ام. البته در دو بخش، متون انتخابی با روش‌های ارجاع‌دهی دانشگاهی همراه شده‌اند که معمولاً در مورد آن متون به‌خصوص به کار می‌روند. در مورد متون ارسطو[۳]، برخی ارجاعات به شیوهٔ «بکر»[۴] آورده شده‌اند. در مورد لئون باتیستا آلبرتی[۵] نیز پرانتزهای ارجاع‌دهندهٔ پایان هر قسمت شامل دو عدد هستند: اولی به نسخهٔ اورلاندی/پولیفیلیو[۶] از کتاب «در باب هنر ساختن»[۷] و دومی نیز به نخستین نسخهٔ منتشره از دست‌نوشته‌های[۸] همین کتاب به سال ۱۴۸۶ اشاره دارد. متن‌ها هیچ تغییری نکرده‌اند به جز اصلاحات صرف‌ونحوی، املایی یا قالب‌بندی‌هایی که برای هماهنگ‌شدن با استانداردهای معاصرِ حوزهٔ چاپ لازم بوده‌اند.

علاقهٔ من به زیبایی‌شناسی در چارچوب بیست سال شیفتگیِ اگرچه پرکشمکش اما مولدم نسبت به نظریهٔ معماری طی سال‌های ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۰ رشد پیدا کرده؛ دوره‌ای که طی آن شاهد گسترش پیوستهٔ نظریهٔ انتقادی در حوزهٔ معماری و توسعهٔ کل محدودهٔ نظری معماری بودیم. خط مبنای فکری گفتمان معماری،

۱- منظور مترجمی است که این متون را از زبان اصلی‌شان به انگلیسی بازگردانده. درواقع مترجمی که حق مؤلف اصلی متون انگلیسی را دارد.(م.)
۲- در متن اصلی پانوشت‌های هر بخش در دو قسمت آورده شده‌اند یکی پانوشت‌های خود فاستر گیج و دیگری پانوشت‌های مؤلف یا مترجم انگلیسی متن. ارجاعات در متن با کمک حرف اول نام مؤلف، مترجم و یا خود فاستر گیج مشخص‌شده‌اند که این شکل در ترجمهٔ حاضر نیز رعایت شده است. پانویس‌های مترجم متن فارسی هم با علامت (م.) مشخص شده‌اند.(م.)

3- Aristotle

۴- Bekker: شیوه‌ای استاندارد برای ارجاع به آثار ارسطو است که مبنایش شماره صفحات مورداستفاده در نسخهٔ آکادمی علوم پروسی از مجموعهٔ کامل آثار ارسطو، است. نام این شیوهٔ ارجاعی از ویراستار این نسخه یعنی «آگوست امانوئل بکر» (August Immanuel Bekker) می‌آید.(م.)

5- Leon Battista Alberti

۶- Orlandi/Polifilo: جیوانی اورلاندو (Giovanni Orlandi) ویراستار این نسخه و polifilo il ناشر آن بوده است.(م.)

7- De Re Aedifictoria

۸- Edition princeps: در متن اصلی به همین شکل آورده شده، ولی احتمالاً باید اشتباه چاپی باشد چون کلمهٔ درست editio princeps یا به صورت جمع editiones principes است. این عبارت بیشتر در مورد متون کلاسیک قدیمی به کار می‌رود.(م.)

احتمالاً هیچ‌گاه به‌اندازهٔ این دوره رو به اوج نبوده است. بااین‌حال همان‌طور که کی. مایکل هِیز[۱] در کتاب مختصر و پرمغز خود یعنی «نظریهٔ معماری از ۱۹۶۸»[۲] عنوان کرده، این گونهٔ به‌خصوص از آگاهی نظری روبه‌اوج، نمی‌توانست به راحتی با فضای حقیقی تولید فرم به آشتی برسد؛ بنابراین به باور من به طور منطقی همزمان با دفاع از باروری فکری این دوره، باید اقرار کرد که در نهایت این دوره نتوانست در هدایت مسیر تولید فرم فیزیکی نقش چشمگیری داشته باشد. شاید هم ناامیدی شخصی خود من و یا ناتوانی‌ام در زمینهٔ گره‌زدن این علایق به هم باعث شده، به جستجو در خارج از قلمروهای «مشروع»[۳] نظریهٔ معماری پرداخته و برای تغذیهٔ کار طراحی و موضع فکری‌ام، به کندوکاو در دیگر منابع بپردازم.

طی ده سال گذشته به عنوان استاد، استودیوهای طراحی و سمینارهای پژوهشی متعددی در دانشگاه ییل برگزار کرده‌ام که همگی مستقیم و غیرمستقیم به این مسائل می‌پرداخته‌اند. کتاب حاضر حاصل این تجارب و همچنین فعالیت‌های حرفه‌ای من در حوزهٔ معماری و طراحی بوده است. پس این کتاب تجسمی از تلاش‌های من در هر دو حوزهٔ عملی و دانشگاهی بوده و قصد دارد شکافی را پوشش دهد که باعث انفکاک این دو خط پیگیری شده است. این هدف مرا مجاب می‌کند که از پرداختن به برخی مسائلی خودداری کنم؛ مسائلی چون آیا زیبایی وجود دارد؟ آیا این موضوع بیش‌ازحد خطرناک نیست؟ آیا ازمدافتاده، بیش‌ازحد سیاسی، بیش‌ازحد زنانه، بیش‌ازحد ضدفمینیستی یا بیش‌ازحد سوبژکتیو نیست که نتوان در موردش بحث کرد؟ در عوض ادامهٔ بحث را با پذیرش این اصل پیش می‌برم که موضوع بنیادی معماری و طراحی، فرم بوده و زیبایی در قالب این فرم‌ها می‌تواند به وجود برسد؛ بااین‌حال لزوماً این تنها رابطهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای نیست که در کارمان می‌توانیم به آن توجه داشته باشیم. در بسیاری از گزیده‌های این کتاب مفصلاً به این نکتهٔ به‌خصوص خواهیم پرداخت.

همچون هر کتاب این‌چنینی دیگری، در اینجا نیز با محدودیت فضا مواجهیم. این کتاب می‌توانست گزیده‌های بسیار دیگری را نیز در خود بگنجاند و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان آن را مطالعه‌ای جامع در مورد زیبایی‌شناسی دانست. من مواضع مذهبی آگوستین[۴] و آکویناس[۵] و همچنین مواضع زیبایی‌شناسانهٔ افرادی چون آدورنو[۶]، هیوم[۷]،

۱- K. Michael Hays: استاد تاریخ معماری دانشگاه هاروارد و مدیر برنامهٔ دکتری دانشکده طراحی این دانشگاه است. او از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و منتقدین معاصر محسوب می‌شود. وی به‌خصوص در حوزهٔ تفکر انتقادی و بسط آن در حوزهٔ معماری تلاش‌های بسیاری کرده است. از او فقط چند متن پراکنده به فارسی بازگردانده شده، ازجمله پیشگفتاری که بر کتاب «ابژه‌های تکین معماری: گفتگوی ژان بودریار و ژان نوول» (نشر فکر نو) نوشته است. (م.)

2- Architecture Theory since 1968

3- Legitimized

۴- Aurelius Augustine: مارکوس اورلیوس اوگوستین معروف به «آگوستین قدیس»(Saint Augustinus)، از تأثیرگذارترین فیلسوفان مسیحیت در دوران باستان و اوایل قرون وسطی محسوب می‌شود. نظریات او به‌خصوص در حوزهٔ تثلیث بسیار پرنفوذ بودند. از دیدگاه او خدای واحد و حقیقی از سه شخص تحت عناوین، پدر، پسر و روح‌القدس تشکیل شده است و خداوند در حقیقت از این سه شخص تثلیث شده است.(م.)

۵- Thomas Aquinas: فیلسوف ایتالیایی قرون‌وسطا که تأثیر بسیاری بر تفکر فلسفی مسیحیت گذاشت. تفکر او تا اواسط قرن بیستم همچنان در کلیسای مسیحیت تفکری معتبر محسوب می‌شد.(م.)

۶-Theodor Adorno: فیلسوف، موسیقی‌دان و متفکر نومارکسیست آلمانی و از اعضاء مکتب فرانکفورت بود که تفکر انتقادی رادیکالی داشت. دو کتاب «دیالکتیک روشنگری» و «نظریهٔ زیبایی‌شناسی» را باید از شاهکارهای او دانست.(م.)

۷- David Hume: فیلسوف اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی بود. او نخستین کسی بود که تهمت الحاد را پذیرفت. پیش از او فیلسوفان بسیاری از ادیان مختلف به الحاد متهم شده بودند که البته همهٔ آن‌ها الحاد را رد کردند اما هیوم نخستین فیلسوف در تاریخ بشر بود که وقتی به الحاد متهم شد گفت، «باید بگویم که کفر خود را می‌پذیرم.» او بر کانت تأثیر بسیاری گذاشت. این جمله کانت معروف است که «هیوم مرا از خواب جزم‌اندیشانه‌ام بیدار کرد». (م.)

هربرت[۱]، شوپنهاور[۲]، مارکس[۳]، راسکین[۴]، هانسلیک[۵]، ویتگنشتاین[۶]، لاکان[۷]، لوفور[۸]، دوبور[۹]، هیکی[۱۰]، رانسیر[۱۱]، سیبلی[۱۲]، اسکروتون[۱۳]، اشتاینر[۱۴] و غیره را حذف کرده‌ام تا بهتر بر هدف این کتاب به عنوان مجموعه‌ای به‌دقت گردآوری‌شده از متون شخصیت‌های به‌خصوص دوره‌های به‌خصوص تمرکز شود. برای من ملاک انتخاب این شخصیت‌ها و زمان‌ها، میزان ارتباط تفکر مطرح‌شده توسط آن‌ها با تلاش‌های همواره فرمی معماری و طراحی بوده است. امیدوارم این کتاب انگیزه‌ای شود برای بحث‌ها و گفتگوهای بیشتری که خمیرمایهٔ فکری و معماری را قوام می‌بخشند؛ خمیرمایه‌ای که پایان هزارهٔ پیشین را در قالب گفتمان‌هایی تعریف می‌کند که هزارهٔ بعدی را برایمان روشن‌تر خواهند ساخت.

مارک فاستر گِیج

۲۰۱۱

۱- Herbert: احتمالاً یا منظور هربرت اسپنسر (spencer)، فیلسوف و مردم‌شناس قرن نوزدهم است که دربارهٔ داروینیسم اجتماعی نظرات مهمی ارائه داد؛ یا منظور هربرت مارکوزه (Marcuse) فیلسوف آلمانی و از اعضاء مکتب فرانکفورت است.(م.)

۲- Arthur Schopenhauer: فیلسوف بزرگ قرن نوزدهم آلمان که بر متفکرین دیگری چون نیچه و فروید اثرگذار شد. یکی از مهم‌ترین آثار او «جهان به‌مثابه اراده و تصور» است که به فارسی نیز برگردانده شده است.(م.)

۳- Karl Marx: فیلسوف و متفکر آلمانی قرن نوزدهم که تفکر او همچنان بر حوزه‌های مختلف نظری اثرگذار است. او به همراه فردریش انگلس، مانیفست کمونیست (۱۸۴۸) که مشهورترین رسالهٔ تاریخ جنبش سوسیالیستی محسوب می‌شود را منتشر ساخت. مارکس همچنین مؤلّف «سرمایه» مهم‌ترین کتاب این جنبش است. این آثار به همراه سایر تألیفات او و انگلس، بنیان و جوهرهٔ اصلی تفکّر مارکسیسم را شکل دادند. «تاریخ همهٔ جوامع تاکنون، تاریخ مبارزهٔ طبقاتی بوده است.» ازجمله مشهورترین جملات مارکس دربارهٔ تاریخ است که در خط اوّل مانیفست کمونیست خلاصه شده است. (م.)

۴- John Ruskin: منتقد هنری پرنفوذ قرن نوزدهم انگلیس که از اعضاء جمعی تحت عنوان «برادری پیش‌از رافائل» بود. آنان مخالف اصالت عقل و خواستار بازگشت به معماری گوتیک بودند. از مهم‌ترین آثار او می‌توان به «هفت مشعل معماری» و «سنگ‌های ونیز» اشاره کرد.(م.)

۵- Eduard Hanslick: منتقد موسیقی و نظریه‌پرداز حوزهٔ زیبایی‌شناسی زادهٔ پراگ بود که زندگی و کارش در اتریش گذشت. مهم‌ترین اثر او «در باب زیبایی موسیقیایی» (Vom Musikalisch-Schönen) بود که در حوزهٔ زیبایی‌شناسی موسیقی همچنان اثری مهم محسوب می‌شود.(م.)

۶- Ludwig Wittgenstein: فیلسوف اتریشی قرن بیستم که باب‌های زیادی در فلسفهی ریاضی، فلسفهی زبان و فلسفهی ذهن گشود. وی طی سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۴۷ به تدریس در دانشگاه کمبریج نیز مشغول بود. (م.)

۷- Jacques Lacan: روانکاو و فیلسوف فرانسوی که تحت تأثیر فروید، لوی-استروس و دوسوسور، نظریاتی را ارائه داد که در مقابل نظریات فروید قرار می‌گرفتند. در نوشته‌ای که از ژیژک در این کتاب آورده شده است، اشارات بسیاری به کار لاکان می‌شود.(م.)

۸- Henri Lefebvre: فیلسوف و جامعه‌شناس مارکسیست فرانسوی که در حوزهٔ شهری و مطالعات فضا نیز بسیار اثرگذار شد. او تعبیر «حق شهر» را ابداع کرد که همچنان در حوزهٔ مطالعات شهری، مسئلهٔ مهم و موردبحث محسوب می‌شود. برای مطالعهٔ بیشتر برای ارتباط کار او با معماری و شهر رجوع کنید به کتاب «لوفور برای معماران» که سپیده برزگر آن را ترجمه و نشر فکر نو منتشر ساخته است.(م.)

۹- Guy Louis Debord: نظریه‌پرداز مارکسیست که حاصل مهم‌ترین فعالیت‌هایش را باید در جنبش «موقعیت‌گرایان بین‌المللی» (Situationist International) دید. مهم‌ترین اثر او کتاب «جامعهٔ نمایش» است که به‌نوعی به عنوان مانیفست موقعیت‌گرایان هم عمل می‌کرد. این کتاب را بهروز صفدری ترجمه و نشر آگه منتشر ساخته است.(م.)

10- Hickey

۱۱- Jacques Rancière: اگرچه در کتاب گیج، به دلایلی که ذکر شد تفکر این فیلسوف قرار نگرفته است، اما به دلیل اهمیت کار رانسیر و تأثیری که بر متفکرین معاصر داشته است، در انتها ترجمهٔ یکی از نوشته‌های رانسیر به صورت ضمیمه و جهت بحث پیرامون «سیاست‌های زیبایی‌شناسی» آورده شده است.(م.)

۱۲- Frank Noel Sibley: فیلسوف بریتانیایی که به‌خصوص به خاطر تفکراتش در حوزهٔ زیبایی‌شناسی شناخته‌شده است. مهم‌ترین کار او مقالهٔ «مفاهیم زیبایی‌شناسانه» (Aesthetic Concepts) که به سال ۱۹۵۹ منتشر شده است.(م.)

۱۳- Roger Vernon Scruton: منتقد و نظریه‌پرداز معاصر هنری که به‌خصوص در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نظریات بسیاری ارائه داده است. از جمله آثار او در این حوزه می‌توان به کتاب «زیبایی‌شناسی معماری» اشاره کرد.(م.)

۱۴- Rudolf Joseph Lorenz Steiner: فیلسوف و معمار اتریشی که از مهم‌ترین آثار معماری او می‌توان به ساختمان «گوته آنوم» در سوئیس اشاره کرد. او در تفکراتش بسیار متأثر از گوته بود.(م.)

تشکر و قدردانی

من در شکلگیری این کتاب خود را وامدار نهادها و اشخاص بسیاری می‌دانم و باید بگویم اگر بخواهم از همه تشکر کنم، فضایی برای خود کتاب باقی نخواهد ماند. بااین‌حال، باید به طور ویژه از نانسی گرین[۱]، ویراستار همکارم در انتشارات نورتون[۲] تشکر کنم که نه‌تنها ارزش مطالب این کتاب را دریافت بلکه شخصاً خودش در همهٔ جنبه‌های سازماندهی و تولید این کتاب هم درگیر شد. بسیار مدیون رابرت ای. ام. اشترن[۳] رئیس دانشکده معماری دانشگاه ییل[۴] هستم که با فراهم آوردن چنین محیط دانشگاهی، حامی این هم‌زیستی‌های نادر میان جاه‌طلبی‌های طراحی و بردباری‌های فکری شد؛ محیط دانشگاهی که بدون ذکاوت او در همساز نگاه داشتن این دو شاخه، ممکن نمی‌شده است. انتشار این کتاب بدون وجود چنین جوی و بدون حمایت‌های بسیار همکارانم در دانشگاه ییل ممکن نمی‌شد؛ همکارانی که به‌واسطهٔ بحث‌های رسمی و غیررسمی به شکل‌گیری موضع من نه صرفاً دربارهٔ این موضوع بلکه به‌طورکلی دربارهٔ معماری و طراحی کمک کردند. تشکر ویژه‌ای هم دارم از میشله ادینگتون[۵]، پگی دیمر[۶]، کلر ایستر-لینگ،[۷] پیتر آیزنمن[۸] و دولوروس هایدن[۹] که با بینش‌های عمیقشان باعث پیشبرد مسیر جهان پژوهش، نوشتار و عمل معماری شدند. به‌طور خاص هم باید از فرانک گهری[۱۰] و گرگ لین[۱۱] سپاسگزار باشم، به‌خاطر اینکه به من کمک کردند رمزوراز چگونه طراحی‌کردن، اندیشیدن، تدریس‌کردن و حتی احتمالاً شادمانه زیستن به عنوان یک معمار و انسان را یاد بگیرم.

به غیر از دانشگاه ییل، نهادهای دیگری هم در شکل‌گیری این کتاب نقش داشته‌اند. من خصوصاً خود را مدیون سازمان مکدوول کولونی[۱۲] می‌دانم که با بورسیه‌ای پژوهشی این فرصت را در اختیارم گذارد تا در زمین‌های واقعاً زیبایش منحصراً روی این موضوع کار کنم. همچنین باید خود را مدیون آکادمی سلطنتی دانمارک در کوپنهاگ[۱۳] نیز بدانم. همکاری من با این آکادمی در سال ۲۰۰۷ به عنوان استاد «هستهٔ فکری زیبایی‌شناسی کامپیوتری»[۱۴] بر ایده‌های بعدی‌ام پیرامون موضوع نظریهٔ زیبایی‌شناسی و ارتباطش با عمل معاصر اثری باورنکردنی گذاشت.

اولین ویراستار من سینتیا دیویدسون[۱۵] هم شایستهٔ سپاسگزاری‌های بسیار است، زیرا حمایت‌ها و ذکاوت‌های او بود که باعث شدند، شعلهٔ علاقه به نوشتن دوباره در من روشن شود. این حمایت‌ها به‌خصوص زمانی بیشتر شدند

1- Nancy Green
2- W.W. Norton
3- Robert A. M. Stern
4- School of Architecture at Yale
5- Michelle Addington
6- Peggy Deamer
7- Keller Easter-ling
8- Peter Eisenman
9- Dolores Hayden
10- Frank Gehry
11- Greg Lynn
12- MacDowell Colony
13- Royal Danish Academy in Copenhagen
14- Think Tank on Computational Aesthetics
15- Cynthia Davidson

که وی، راهنمایی من و فلورنیکا پیتا[1] را به عنوان سردبیران مهمان یکی از شماره‌های سال ۲۰۰۹ نشریهٔ Log (شمارهٔ ۱۷) بر عهده گرفت. به‌واسطهٔ سردبیری این شماره بود که توانستم به شکلی مولد در کنار نسل تازه‌ای از متفکران، با مطالب این کتاب سروکله بزنم؛ نسلی از کسانی چون هرنان دیاز-آلونزو[2]، دیوید اردمن[3]، جئورجینا هیولیچ[4]، تاد گانون[5]، جیسون پین[6]، هیتر رابرج[7]، دیوید روی[8]، کیوی استوما[9]، کارسلو اسپینا[10]، تام ویزکومل[11] و پیتر زلنر[12].

سمپوزیم سال ۲۰۰۷ دانشکدهٔ معماری دانشگاه ییل با عنوان «اغوا»[13] که سازماندهی‌اش بر عهدهٔ من بود نیز خود نقش محوری در شکل‌دهی به این مطالب داشته است. نظریات و بینش‌های گریگوری کرودسون[14]، پیتر آیزنمن، جف کیپنیز[15]، سیلویا لاوین[16] و سارا وایتینگ[17] (که هر یک با روش به‌خصوص و فوق‌العادهٔ خود در تولید فرهنگی همواره مرا تحت تأثیر قرار داده و مبهوت می‌کنند) در تغذیهٔ اطلاعاتی سمت‌وسوی نهایی این کتاب نقش چشمگیری داشتند. همین رویداد، آخرین سخنرانی هربرت موشامپ[18] نیز شد، کسی که به طرق مختلف به‌واسطهٔ نوشته‌ها، سخنرانی‌ها و گفتگوهای گهگاه اندیشمندانهٔ پشت میز شامش در رستوران اودیون[19] بر من تأثیر به سزایی گذاشت.

باید از برانکو میتروویچ[20] نیز تشکری ویژه داشته باشم که طی پانزده سال گذشته یافته‌های هر دو دورهٔ دکتری خود را بسیار سخاوتمندانه در اختیار من گذاشت؛ آن‌هم نه‌تنها با مرور و بحث پیرامون این مطالب، بلکه حتی با ترجمه‌های تازه‌تر گزیده‌هایی از «در باب هنر ساختن» آلبرتی و نیز «در باب قضاوت در مورد آثار هنری تجسمی»[21] کنراد فیدلر[22]. مارک کلمنسیکو بیلی[23]، همکار من در «گروه معماران گیج/کلمنسیکو»[24] نیز به خاطر کمک‌های بسیارش سزاوار تشکری ویژه است. من از دفترمان دور بودم و او بسیاری از کارهای دفتر را به‌تنهایی انجام داده و به‌این‌ترتیب وقت بسیار زیادی را برای تدوین این کتاب در اختیارم گذاشت.

1- Florenica Pita
2- Hernan Diaz-Alonso
3- David Erdman
4- Georgina Huljich
5- Todd Gannon
6- Jason Payne
7- Heather Roberge
8- David Ruy
9- Kivi Sotamaa
10- Marcelo Spina
11- Tom Wiscombe
12- Peter Zellner
13- Seduction
14- Gregory Crewdson
15- Jeff Kipnis
16- Sylvia Lavin
17- Sarah Whiting
18- Herbert Muschamp
19- The Odeon
20- Branko Mitrovic
21- On Judging Works of Visual Art
22- Conrad Fiedler
23- Marc Clemenceau Bailly
24- Gage/Clemenceau Architects

در آخر باید از مارتی[1]، مادر و ویراستارِ بدون مزد و منتم؛ اریک[2]، برادر جوان‌ترم که بارها بدون هیچ چشمداشتی ایده‌هایش را به من قرض داده؛ برنت[3] به خاطر وجودم؛ مایکل مالین[4] و ترومن مک‌نائوت[5] به خاطر ارزش بخشیدن به چنین وجودی تشکر کنم.

1- Marty
2- Eric
3- Brent
4- Michael Maline
5- Truman McNaught

مقدمه

بر اساس شواهد موجود در آثار فوق‌العادهٔ مایکل هیز، کیت نسبیت[1] و کریستا سایکس[2] می‌توان گفت طی آخرین دهه‌های هزارهٔ پیشین و این دههٔ آغازین هزارهٔ جدید، شاهد اتفاقات فکری بی‌نظیری در حوزهٔ نظریهٔ معماری بوده‌ایم.[3] این کتاب‌ها[4] دسترسی به مجموع مهم‌ترین خدمات نظری این دوره را برایمان فراهم ساخته و همه‌چیز از ظهور پست‌مدرنیسم تا تولد دیکانستراکشن، نظریهٔ انتقادی، تکنولوژی دیجیتال و تا مسائل مرتبط به پایداری را پوشش داده‌اند. حال به کمک این بازاندیشی‌ها، چشم‌اندازهای تازه‌ای بر ما گشوده شده‌اند که از دریچهٔ آن‌ها می‌توانیم چگونگی اثرگذاری و عدم‌اثرگذاری چنین نظریاتی را بر طراحی ارزیابی کرده و دریابیم امروز در هدایت سمت‌وسوی معماری نوظهور فردایمان، چه مسیرهای نظری را می‌توانیم در پیش بگیریم. اگرچه خدمات نظری این گذشتهٔ نه چندان دور، به‌خصوص بر اساس شواهد این کتاب‌ها، قطعاً قلمروهای اجتماعی، فکری و اخلاقی نویی را به عنوان حوزهٔ مسئولیت‌ها و اثرات معماری بر ما گشوده‌اند، اما تمرکز آن‌ها عمدتاً بر دیدگاه‌های مفهومی بوده که به تشریح نقش معماری در جامعه پرداخته‌اند و کمتر توانسته‌اند عمل طراحی در چارچوب جهت‌گیری زیبایی‌شناسانه یا نیت بصری و تجسمی را مستقیماً تغذیه و تقویت کنند. هدف از این کتاب تعبیهٔ چارچوبی برای درک این مسئله است که نظریهٔ زیبایی‌شناسی به عنوان یک شاخهٔ فلسفی عمدتاً مرتبط به خود فرم و ظواهرش، چگونه می‌تواند گفتمان‌های درحال‌توسعهٔ این نسل نوظهور معماران و طراحان را تغذیه کند؛ معماران و طراحانی که حال مسلح به تکنولوژی‌های نو، مصالح جدید و ابزارهای ساختی تازه‌ای هستند که وعدهٔ انقلاب در تولیدات فرمی دیسیپلین‌های طراحی را می‌دهند.

جهت زمینه‌سازی بهتر برای ورود نظریه‌های زیبایی‌شناسی به حوزهٔ گفتمان معماری، نخست باید به شرح و تفصیلِ غالب‌ترین مواضع موجود در حوزهٔ زیبایی‌شناسی بپردازیم. طی تقریباً این سه دهه از تاریخ نظریهٔ معماری، دورگهٔ فکری به‌طوری خاص بر فعالیت‌های عملی مرتبط با حوزهٔ دانشگاهی اثرگذار بوده‌اند. اولی حاصل ائتلاف نظریهٔ معماری و نظریهٔ انتقادی بوده که در معماری عموماً این رگه را تحت عنوان «پروژهٔ انتقادی»[5] می‌شناسیم؛ تلاش فکری پرتراکمی که مایکل هِیز این‌گونه توصیفش می‌کند «پیوند نظریهٔ انتقادی مارکسی و پسا-ساختارگرایی با خوانش‌هایی از مدرنیسم معمارانه.»[6] عمده تلاش پروژهٔ انتقادی آشکارساختن ساختارهای زیربنایی و اغلب ناپیدای

1- Kate Nesbitt
2- A. Krista Sykes

۳-رجوع کنید به:
K. Michael Hays, Architecture Theory since 1968 (Cambridge, MA: MIT Press, 1998); Kate Nesbitt, Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965 1995 (New York: Princeton Architectural Press, 1996); Krista Sykes, Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993—2009 (New York: Princeton Architectural Press, 2010). (M.F.G.)

۴- هرکدام از این کتاب‌ها درواقع مجموعه‌ای گلچین از نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ معماری از میانهٔ قرن بیستم به بعد هستند. از این نوع کتاب‌ها می‌توان اثر چارلز جنکز و کارل کرایف، یعنی «نظریه‌ها و مانیفست‌های معماری معاصر» را هم نام برد که درواقع گزیده‌ای از مهم‌ترین نظریه‌های معماری منتشر شده از سال ۱۹۵۵ تا ۲۰۰۵ است؛ و البته تاکنون تنها همین کتاب «نظریه‌ها و مانیفست‌های معماری معاصر» کامل به فارسی برگردانده شده است. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به کتاب «نظریه‌ها و مانیفست‌های معماری معاصر»، از چارلز جنکز و کارل کرایف، ترجمهٔ احسان حنیف، نشر فکر نو.(م.)

5- the critical project

۶- بر اساس گفته‌های هِیز، سایکس علاوه بر این‌ها از مکتب فرانکفورت هم به عنوان منبعی برای این تأثیرات یاد می‌کند. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به:
Hays, introduction, xiv, footnote 1. See also Sykes, Introduction, 14. (M.F.G.)

قدرت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حاکم بر جوامع زیستی ماست و اگر بخواهم با کلمات شیوای پژوهشگر حوزهٔ اندیشهٔ فوکو[۱] و لاکان، یعنی دیوید ماکی[۲] بگویم، [پروژهٔ انتقادی] تلاش دارد «شکلی از خود-آگاهی را ارائه دهد که بتواند ما را در مسیر رسیدن به کنش‌های رهایی‌بخش راهنمایی کند.»[۳]

گسترهٔ زمانی تاثیر نظریه انتقادی بر معماری را باید دوره‌ای دانست که حداقل از زمان ظهور تافوری[۴] تا برههٔ تغییر هزاره را شامل می‌شود: کمی پس از این دوره متفکرانی چون سیلویا لاوین، سارا وایتینگ، رابرت سومول[۵]، استن آلن[۶] و مایکل اسپیکس[۷] با جستارهای خود جهت‌گیری تازه‌ای را نشان دادند که اگر نگوییم موجب پایان اثرگذاری نظریهٔ انتقادی شد، حداقل می‌توانیم بگوییم آغازی بود بر پایانش.[۸] برههٔ «پساانتقادی»[۹] (برهه‌ای که شاید هنوز هم در آن باشیم) اگرچه هیچ‌گاه به عنوان برهه‌ای با یک برنامهٔ کاری مشخص تعریف نشده، اما به نظر چند وقتی است که آغاز شده. تقریباً هم‌زمان با آغاز کاهش جذابیت‌های نظریهٔ انتقادی، با ظهور تدریجی امور محاسباتی و کامپیوترها به عنوان ابزارهای تازهٔ طراحی، جهت‌گیری‌های فکری نویی هم در قلمرو این حرفه شکل گرفتند که در ادامه، خود به جهت‌گیری‌هایی نظری منتهی شدند. کامپیوترها به طراحان این اجازه را دادند تا بتوانند با تنوعی از نقشه‌نگاری‌ها و دیاگرام‌های تازه، بدنهٔ داده‌ای گسترده‌تری را سازماندهی کنند. قابلیت‌های گرافیکی ابزارهای کامپیوتری به طراحان، امکان دسترسی به ابزارهای تصویرسازی و کولاژسازی تازه‌تری را داد. کامپیوتر همچنین به طراحان کمک کرد تا خانواده‌های فرمی کاملاً نویی را تولید کنند. مکاتب فکری مختلف تلاش کرده‌اند تا با گفتمان‌های نظری چون «نظریهٔ

۱- Paul-Michel Foucault: فیلسوف فرانسوی اواخر قرن بیستم که پژوهش‌های خود را در شاخه‌های گسترده‌ای دنبال کرد. او به‌خصوص به دنبال کشف روابط قدرت در فضا و تأثیر آن بر انسان و دانش بود.(م.)

2- David Macey

۳-رجوع کنید به:

David Macey, The Penguin Dictionary of Critical Theory (London: Penguin, 2001), 76. (M.F.G.)

۴- Manfredo Tafuri: معمار و نظریه‌پرداز چپ ایتالیایی که از مهم‌ترین تاریخ‌نگاران معماری قرن بیستم محسوب می‌شود. برای مطالعهٔ بیشتر در مورد کار او رجوع کنید به کتاب «معماری و یوتوپیا: طراحی و توسعهٔ سرمایه‌داری» که علی اکبری و محسن ابراهیم‌نژاد آن را ترجمه و نشر پرهام نقش منتشر ساخته است.(م.)

۵- Robert Somol: نظریه‌پرداز معماری که در حال حاضر استاد دانشگاه ایلینویز است.(م.)

۶- Stan Allen: معمار و نظریه‌پرداز معماری که پیشتر رئیس دانشکده معماری دانشگاه پرینستون بود.(م.)

۷- Michael Speaks: از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ معماری معاصر است که در دانشگاه‌های متعددی تدریس می‌کند.(م.)

۸-برای تشریحی روشن از تاریخ ظهور امر «پساانتقادی» رجوع کنید به:

"'Criticality' and Its Discontents," Harvard Design Magazine, no. 21 (fall 2004/winter 2005), 1-6.

برای خود منابع اصلی رجوع کنید به:

Robert Somol and Sarah Whiting, "Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism," Perspecta 33: The Yale Architectural Journal (2002), 73; and Michael Speaks, "Design Intelligence and the New Economy," Architectural Record (January 2002), 72-79.

برای نخستین ادعاهای مهم در مورد معاصریت غیرانتقادی رجوع کنید به:

Sylvia Lavin, "In a Contemporary Mood," Latent Utopias: Experiments within Contemporary Architecture, ed. Zaha Hadid and Patrik Schumacher (Graz: Steirischer Harbst, 2002), 46-47.

باید اشاره داشت که ظهور این متون تقریباً همراه شد با بسته‌شدن آخرین مسیر به‌جای مانده برای بحث در مورد امر «انتقادی» در معماری، یعنی نشریهٔ Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture که در سال ۲۰۰۰ به کار خود پایان داد. (M.F.G.)

۹- Postcritical: نخستین بار مایکل پولانی (Michael Polanyi) از این تعبیر استفاده کرد. از این تعبیر در اشاره به دورهٔ زمانی استفاده می‌کنند که در آن انسان به دنبال نقد عقل حاکم بر تاریخ است. تفکر پساانتقادی، ادامهٔ تفکر انتقادی است که دهه‌ها بعد دوباره سر برآورده تا ساختارهای موجود را زیر سؤال ببرد. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به مقالهٔ جهانگیر معینی علمداری با عنوان «نظریهٔ انتقادی جدید: فراسوی پست‌مدرنیسم و اندیشه پساانتقادی» که در شماره ششم دوفصلنامه پژوهش سیاست نظری منتشر شده است.(م.)

میدان‌ها»[۱]، «نقشه‌نگاری داده‌ها»[۲]، «مجازیت»[۳] و «ریاضیات پساهندسی»[۴]، کاربردهای مختلف کامپیوتر در معماری را پیدا کنند.

هم پروژهٔ انتقادی و هم طراحی کامپیوتر-مبنا[۵] به صورت پیش‌فرض پذیرفته‌اند که میان مفاهیم انتزاعی (فکری) و فرم‌های فیزیکی (ملموس) ارتباط مستقیمِ دوجانبه‌ای وجود دارد. اگرچه ممکن است این‌ها دو رگهٔ فکری بسیار متفاوت به نظر بیایند (یکی عمدتاً اجتماعی/انتقادی و دیگری اساساً وابسته به ریاضیات) اما هردو کاملاً به همان فرآیند «انتزاع مفهومی»[۶] وابسته هستند. پس چارچوب فلسفی هر دو یکسان است. وابستگی این دو گرایش به مفاهیم انتزاعی برای توجیه فرم، باعث به‌محاق‌رفتن رگه‌ای دیگر از نظریهٔ زیبایی‌شناسی شد که شاید نتوان آن را مشخصاً جهت نظری متأثر از تغییرات فراگیر حاصل از فرازونشیب‌های سیاسی و اجتماعی دههٔ شصت (در نظریهٔ انتقادی بعدتر و بهتر بدان پرداخته شد) و یا پیشرفت‌های فنی دهه‌های اخیرتر (با پشتیبانی‌های ریاضی-مبنا از آثار دیجیتال بهتر بدان پرداخته شد) دانست.

بنیان فلسفی هم پروژهٔ انتقادی و هم فعالیت‌های حوزهٔ کامپیوتری عمیقاً ریشه در سنت فلسفی کلاسیک افلاطون[۷] داشته است؛ سنتی که از پیوند مستقیم میان مفاهیم انتزاعی و فرم‌های فیزیکی دفاع می‌کند. این بنیان بعدها با گرایش‌های خردگرایانهٔ روشنگر و تازه‌تر مدرنیسم معمارانه‌ای تقویت شد که باز هم میان فرم‌های فیزیکی و مفاهیم انتزاعی ذهنی پیوندی مستقیم برقرار می‌ساختند؛ در اینجا فرم‌ها در قالب گروه‌های بزرگتری چون محدوده، قلمرو، شاخه، طبقه، نظم، خانواده، جنس و گونه سازماندهی می‌شوند و نه بر اساس کیفیات فردیشان بلکه بر اساس پیوندهایشان با دیگر فرم‌ها یا فرآیندها مورد قضاوت قرار می‌گیرند. پس ایده‌های سیاسی، انتقادی یا تفکرات محاسباتی، تولید و وجود فرم‌هایی را توجیه می‌کنند که خود بدان‌ها مرتبط و وابسته‌اند (در تضاد با این تفکر که فرم‌ها بدون توسل به انتزاعات مفهومی، خودشان خود را توجیه می‌کنند). حداقل از دههٔ ۱۹۸۰ (اگر نگوییم حتی از زمان ظهور مدرنیسم یا حتی قبل‌تر از آن، یعنی از دوران روشنگری متأخر)، گفتمان‌های معماری و طراحی به بنیان فلسفی مشابهی وفادار مانده‌اند که «به شکلی انتزاعی، مفهومی» بوده است. این موضع فکری به خاطر اتکایش

۱- Field theory: به نظریهٔ میدان حوزهٔ فیزیک اشاره دارد که به بحث در مورد اختصاص یک کمیت فیزیکی به نقطه‌ای در مکان می‌پردازد و درواقع بحث می‌کند چطور میدان‌ها پویا بوده و طی زمان وضعیتشان تغییر می‌کند. جامعه‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو هم نظریه‌ای تحت عنوان «نظریهٔ میدان» دارد که با این نظریه تفاوت بسیار دارد.(م.)

۲- Data mapping: فرآیند نقشه‌نگاری و قراردادن داده‌ها میان دو مدل داده‌ای متفاوت است. درواقع به‌نوعی برای انتقال داده‌ها از یک مدل به دیگری به کار می‌رود.(م.)

۳- Virtuality: برای بحث در مورد مجازیت می‌توانید مراجعه کنید به گفتگوی ژان بودریار و ژان نوول در کتاب «ابژه‌های تکین معماری»، ترجمهٔ احسان حنیف که نشر فکر نو آن را منتشر ساخته است.(م.)

4- Postgeometry mathematics

۵- پشتیبانی نظری از نخستین تجارب دیجیتال، عمدتاً بر بنیان نوشته‌های دلوز و به خصوص جستار «فولد» (Le Pli) او شکل گرفت؛ جستاری که در سال ۱۹۹۳ به انگلیسی ترجمه شد. این رگهٔ به‌خصوص از تفکر معماری توسط پیتر آیزنمن و به‌خصوص گرگ لینی جایگاه مستحکم خود را در گفتمان معماری پیدا کرد که در همان سال سردبیر مهمان شماره‌ای مهم از نشریهٔ Architectural Design شد که عنوانش «فولدینگ در معماری» (Folding in Architecture) بود. برای این مورد رجوع کنید به:
Greg Lynn, ed., Voiding in Architecture [London: Academy Editions, 1993
یکی از نوشته‌های فوق‌العاده در مورد رابطهٔ میان نخستین تجارب دیجیتال و بنیان‌های نظری‌اش را آنتونی پیکون در «فرهنگ دیجیتال در معماری: مقدمه‌ای بر حرفه‌های طراحی» (Basel: Birkhauser, ۲۰۱۰) به رشته تحریر درآورده است.(M.F.G.)

6- Conceptual abstraction

۷- رجوع کنید به مقدمه و گزیده‌های انتخابی از افلاطون در همین کتاب. (M.F.G.)

بر مفاهیم بدون‌فرم، ذاتاً (هرچند ممکن است این تعبیر تااندازه‌ای به نظر تهاجمی بیاید) ضد فرمالیستی بوده[۱] و بنابراین نمی‌تواند مستقیماً به تولید فرم در فضای حقیقی اشاره‌ای داشته یا آن را راهبری کند.

نظریهٔ ضدفرمالیستی برای معماری و طراحی قلمرو وجودی پرمخمصه‌ای خواهد بود، زیرا این دیسیپلین‌ها به شکل قابل‌ملاحظه‌ای با مسئلهٔ فرم سروکار دارند (چطور تولید شده، چه عملکردی داشته، چطور پدیدار می‌شود و چه نقشی در فرهنگ ایفا می‌کند). تمام مسائل طراحی، به‌خصوص مسائل مرتبط به دیسیپلین‌های فیزیکی فوق‌الذکر، با فرم به عنوان یک محصول فیزیکی سروکار دارند. حال با کمی فاصله و تعمق در این دوره دریافته‌ایم که نظریهٔ عمدتاً ضدفرمالیستی برای دهه‌ها بر دیسیپلین‌های عمدتاً فرمی ما حکمرانی می‌کرده است؛ یکی از نتایج بسیار این حکمرانی، شکاف گستردهٔ میان طراحان و معماران و جامعه بوده است؛ ازیک‌طرف معماران و طراحان به شیوهٔ خود در مورد کارشان بحث کرده و بدان مشروعیت می‌بخشند (با تأکید بر فرآیند و انتزاع مفهومی) و از طرف دیگر جامعه هم به شیوهٔ خود آن را دریافت، درک و ارزش‌گذاری می‌کند (از طریق قضاوت زیبایی‌شناسانهٔ فرم).[۲]

امروزه معماران و طراحان، همچنان از مفاهیم انتزاعی استفاده می‌کنند؛ خواه این مفاهیم مبتنی بر کاربرد آشنای نمایه‌ها، نشان‌ها و سمبول‌های معمارانه باشند، خواه با معیارهای اجرایی جدیدتری همچون پایداری سروکار داشته باشند. بااین‌حال، به‌طورکلی قضاوت‌های «زیبایی‌شناسانهٔ» عموم مردم از آثار ما عمدتاً بدون داشتن دانش لازم برای تفسیر این آثار در قالب ارزش‌های نشانی یا توانایی‌های عملکردی به‌خصوص آن‌ها شکل می‌گیرند. اگرچه مشخصاً این انفکاک را نمی‌توان تهدیدی برای زندگی دانست، اما باید پذیرفت باعث شده معماری محبوس در قلمرو نخبگان باقی بماند، چون با چنین رویکردی تنها افراد دارای دانش لازم خواهند توانست از آن محتویِ مفهومیِ مرتبط رمزگشایی کنند. در این مشغولیت فکری معاصرمان حول موضوع «برنامهٔ»[۳] معمارانه نیز با مسئله‌ای مشابه روبرو می‌شویم؛ در اینجا برای رسیدن به یک راهکار برنامه‌ای تازه در جهت تعیین فرم معمارانه، به مطالعهٔ یک ماهیت برنامه‌ای می‌پردازیم. فرم در این مورد مشروعیت خود را به‌واسطهٔ توانایی‌اش در حل آن مسئلهٔ انتزاعیِ برنامه‌ای به دست می‌آورد که در آغاز مطرح شده بوده است (نه اینکه فرم نتیجهٔ نهایی خودش باشد). اگرچه ممکن است این رویکردها در ظاهر به نظر بی‌ضرر و بی‌خطر بیایند، اما تأثیری جدی و بسیار مهم بر مسئلهٔ ارزش معماری خواهند داشت.

بی‌تعارف باید گفت طراحی به‌خصوص در حوزهٔ معماری به نظر در حال از دست دادن ارزش خود است. این ادعایی است که مایلم آن را در همهٔ طیف‌ها (خواه فرهنگی باشند، خواه اقتصادی و خواه سیاسی) مطرح کنم. در جهانی که تنها معیارهای تعریفی‌اش بازدهی مالی، استعاره‌های ساده‌انگارانهٔ طبیعی یا وفاداری سفت‌وسخت به دستورالعمل‌های اجرایی، پایداری یا دیگر چیزهای ازاین‌دست هستند، دیگر معماری و طراحی مسائلی فرهنگی

۱- در بحث در مورد فرمالیسم از تعریفی استفاده می‌کنم که براساسش در معماری و طراحی، فرم در درجهٔ اول ارزشش را از ویژگی‌های فرمی خود دریافت می‌کند. البته این بدان معنا نیست که فرم معماری یا هر فرم طراحی‌شدهٔ دیگری هیچ ویژگی مفهومی ارزشمند دیگری ندارد. برای اطلاعات بیشتر در مورد تعریف فرمالیسمی که من در اینجا موردنظرم است رجوع کنید به:
Michael Kelly, ed., Encyclopedia of Aesthetics, vol. 2 (New York: Oxford University Press, 1998), 213. (M.F.G.)

۲- اشاره به این نظرِ مرتبط والتر بنیامین هم می‌تواند جالب باشد که «هرچه فحوای اجتماعی یک فرم هنری کمتر باشد، تمایز میان نقد [حرفه‌ای‌ها] و لذت بردن عموم از آن فرم، آشکارتر می‌شود.» برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به گزیدهٔ بنیامین در همین کتاب.(M.F.G.)

3- Program

نخواهند بود. همچون بنیان‌های نظری پروژه‌های انتقادی و دیجیتال، این الزامات نیز «مفاهیمی انتزاعی»[1] محسوب می‌شوند که ما را مجبور به آشتی دادن فرم‌های معماری با ایده‌هایی دیگر می‌کنند؛ ایده‌هایی که از این فرم‌ها انتظار می‌رود در آن‌ها مشارکتی داشته باشند. به‌این‌ترتیب درواقع در حال تقویت سیستمی هستیم که در آن مشروعیت معماری نه به اصطلاحاً معماری فیزیکی بلکه صرفاً به چیزی وابسته می‌شود که معماری توانایی انجامش را داشته یا می‌تواند به شکلی موفقیت‌آمیز ما را بدان ارجاع دهد. در این چارچوب یک ساختمان زمانی «موفق»[2]، محسوب می‌شود که معیارهای پایداری LEED[3] را رعایت کند؛ یا آن‌قدر شبیه به یک پرنده باشد که بتواند حس سرعت را در یک مرکز حمل‌ونقلی القاء کند؛ یا فرمش آن‌قدر به فرم رشته‌کوه‌های مواج نزدیک شده باشد تا بتواند در چارچوبی «زمینه‌ای»[4] با دورنمای کوه‌های اطراف خود همخوانی پیدا کند. در این مثال‌ها ارزش ساختمان برآمده از مشخصه‌های حقیقی، فرمی و معمارانه‌اش نیست، بلکه ارزشش متأثر از دیگر مفاهیم انتزاعی است؛ مفاهیم دیگری که کاربردشان توسط طراح باعث مشروعیت‌بخشی به این ساختمان‌ها می‌شود. این ساختمان‌ها کیفیات فرمی خود را بر همین اساس تشریح می‌کنند. حتی بدتر از آن، معماری اکنون درحال‌توسعهٔ بنیان نظری است که افولش به سمت ابزوردیته، کلیشهٔ تاریخی و گروه‌بندی را تسریع بخشیده و به‌این‌ترتیب باعث شده معماری در متنی کاملاً میانمایه قرار گیرد؛ متنی که محیط ساخته‌شدهٔ معاصر را تعریف می‌کند. این اتفاق نتیجهٔ کنار گذاشتن تمایلمان به شرکت در بحث‌های زیبایی‌شناسانه است و باید به خاطر داشت تقریباً عمومِ کاربران، پروژه‌های ما را کاملاً در چارچوب همین بحث‌های زیبایی‌شناسانه مورد قضاوت قرار می‌دهند[5] و همین کناره‌گیری است که شاید به درستی باعث کاهش ارزش خدمات ما برای جامعه شده. نه اینکه راه دیگری برای درک، مطالعه و تولید معماری وجود نداشته باشد، اما به یقین باید پذیرفت که بررسی و مطالعهٔ این فیلترهای زیبایی‌شناسانه، امری ضروری است؛ زیرا دیگران از طریق همین فیلترها آثار ما را مورد قضاوت قرار می‌دهند.

نظریهٔ زیبایی‌شناسی، به‌خصوص در رگهٔ فرمالیستی‌اش[6] در تقابل با «مفاهیمِ فرم»[7]، بر «فرم حقیقی»[8] تمرکز کرده و ابزارهای دیگری را برای درک این مسئله در اختیارمان می‌گذارد که چگونه می‌توان ساختمان‌ها، فضاها و ابژه‌ها را با تفکرات مربوط به ارزش‌های فردی و اجتماعی منطبق ساخت. نقطهٔ شروع این روابط نظری، مفهومی نیست بلکه زیبایی‌شناسانه، ادراکی و حتی احساسی است. برخلاف آنچه پروژه‌های انتقادی و کامپیوتری در ذاتشان عنوان می‌کنند، تمام روابط میان مردم و فرم‌ها در حاکمیت مفاهیم فکریِ انتزاعی و در قالب ارزش اجتماعی، اجرایی یا رویه‌ایی نیستند. بر اساس آنچه در گزیده‌های این کتاب ارائه شده باید گفت نظریهٔ زیبایی‌شناسی مجموعه روش‌های

1- Abstract concepts

2- Successful

۳- Leadership in Energy and Environmental Design: درواقع مجموعه استانداردهای جهانی است که با هدف کاهش مصرف سوخت و رسیدن به ساختمان‌های سبز و کم‌مصرف تعریف شده‌اند.(م.)

4- Contextually

۵- و بنابراین به‌جای اشاره به این انفکاک، تصمیم گرفتیم که دون‌ترین ویژگی مشترک آن‌ها را ذهنی‌سازی کنیم و چندان هم تعجب‌آور نیست که در ادامه با به‌اصطلاح بحث‌های نظری جدی روبرو شدیم که به تعمق دربارهٔ نوپست‌مدرنیسم و امر «ابزورد» می‌پرداختند. (M.F.G.)

۶- نظریهٔ زیبایی‌شناسی فرمال همان‌طور که از نامش پیداست با مسائلی چون «فرم» و چگونگی اثرگذاری ویژگی‌های حسی فرم فیزیکی بر بیننده و کاربر سروکار دارند. (M.F.G.)

7- Concepts of form

8- Actual form

دیگری را ارائه می‌دهد که ما از طریقشان می‌توانیم این رابطهٔ میان فرم و ارزش را بهتر درک کنیم. همان‌طور که حال مشخص‌تر شده، چنین نظریه‌هایی به‌خصوص از زمان ظهور مدرنیسم در معماری، عمدتاً زیر سایهٔ ذهنیت علمی قرار گرفته‌اند که مشروعیت فرم را در قالب انتزاعات مفهومی فوق‌الذکر تعریف می‌کند. پیوند میان جاه‌طلبی‌های نوین، پالوده‌کننده و دموکراتیک مدرنیسم و چنین تأکیدی بر انتزاع مفهومی، پیامدهای ناخواسته‌ای را برای ما به همراه داشته است، از جمله ارزش‌زدایی از کیفیات حسی و فرمی که ریشه‌های تاریخی معماری را در خود جای داده‌اند. اگر عامل تعیین‌کنندهٔ ارزش معماری در جامعه این کیفیات باشند، آنگاه ساختمان‌هایی که طراحانشان توجه مستقیمی به چنین کیفیاتی ندارند، ارزش اصلی خود را در جامعه از دست می‌دهند. گزیده‌های این کتاب قصد دارند، ابزارهای نو و گاه کاملاً فراموش‌شده‌ای برای درک این رابطهٔ میان فرم طراحی‌شده و ارزش فرهنگی معرفی کنند.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، امروزه معماری با عمده-روایت‌های متکثری روبروست که قصد دارند آن را به تلاشی پایدار-به‌علاوه-علمی تبدیل کنند. بی‌شک ساختمان‌های ما باید پایدار باشند. آن‌ها باید کارا بوده، از هدررفتن انرژی جلوگیری کرده، نسبت به منابع طبیعی مسئول بوده و حفظ و نگهداریشان آسان باشد. طرح هر چیزی کمتر از این، به معنای نپذیرفتن مسئولیتمان در قبال منابع محدود طبیعی‌مان است. بااین‌حال، این مسئولیت نسبت به منابع را نباید به اشتباه تنها راه ممکن برای قضاوت معماری در نظر بیاوریم. باید راه به همان اندازه مهم دیگری برای قضاوتِ معماری در چارچوب غیرعلمی‌اش وجود داشته باشد، درواقع باید گفت راهی که از چارچوب تأثیر فیزیکی، فرمی و زیبایی‌شناسانهٔ معماری عبور می‌کند. مشخصاً نظریهٔ زیبایی‌شناسی می‌تواند نقطهٔ شروع درک این تمایز باشد.

مشکلی مشابه نیز برای کسانی ایجاد می‌شود که تأکید دارند معماری تنها یک راهکار در قبال یک مسئلهٔ قطعاً شایسته‌ی‌توجه است؛ این مسئله می‌تواند برنامه‌ای، سیاسی و یا اقتصادی باشد. معماری باید خیلی بیشتر از کاری که می‌کند، باشد[۱]؛ اینکه چقدر ارزان تمام می‌شود، چقدر سریع ساخته می‌شود و از هدررفتن چه میزان انرژی جلوگیری می‌کند. نظریهٔ زیبایی‌شناسی راهی برای درک ارزش معماری در چارچوب‌های تجدیدنظرشده و بدون تقابل با آن پیگیری‌های ارزشمند پیشین است. نظریهٔ زیبایی‌شناسی این الزامات یا هر مفهوم انتزاعی دیگری را صرفاً به نحوی مورد پرسش قرار می‌دهد که گویی به یک فرم به عنوان تنها سنجهٔ موفقیت یک معماری یا طراحی تعلق دارند. کلید ارزش یک موضع زیبایی‌شناسانهٔ فرم-مبنا در همینجاست؛ اینکه معماری در درجهٔ اول در چارچوب ویژگی‌های فرمی‌اش ارزشگذاری می‌شود و اینکه ویژگی‌های مفهومی می‌توانند به عنوان اهدافی مهم و ارزشمند وجود داشته باشند، اما آن‌ها را نباید منبع اصلی ارزش فرهنگی معماری محسوب کرد. در زمانه‌ای که تولید صنعتی به‌واسطهٔ روش‌های مختلف فرآوری به چالش کشیده شده و گرایش روشنگرانه به تفکیک دیسیپلین‌ها جای خود را به این اشکال تازهٔ اندیشهٔ فرادیسیپلینی داده (زیست‌شناسی با تکنولوژی ترکیب شده، مصالح تازه نوع جدیدی از هوش را

۱- به‌خصوص ازآنجاکه معماری به‌ندرت در طول زمان همان عملکرد را حفظ کرده و از «هنرهای» مستعد تعدیل‌های مکرر است، مشروعیت‌بخشی به معماری به‌واسطهٔ عملکرد ابتدایی‌اش در حقیقت همان ارزش‌زدایی از آن به عنوان ماهیتی است که نه‌تنها راه‌حل یک مشکل بلکه راه‌حل یک مشکل به‌خصوص در یک زمان به‌خصوص است. بدین طریق درواقع معماری فارغ از هر تلاشی در جهت پایایی یا ارتباط پیوسته تعریف شده. طبیعتاً هستند کسانی که این را فرضی معقول می‌دانند، اینکه بگوییم معماری پایداری چندانی نداشته و کالایی دورانداختنی است ولی به‌هرحال معماری خواهان ملاحظات زیبایی‌شناسانهٔ حتی بیشتر خواهد بود، زیرا معماری به‌این‌ترتیب هم در قالب چرخه‌های کوتاه‌مدت قرار می‌گیرد.(M.F.G.)

طلب کرده و علم رباتیک تعاریف انسان از ساختن را بازنویسی کرده‌اند) طبیعتاً برای درک ارتباط این نسل جدید از اشکال با وضعیت حاضرمان، به چارچوب نظری حمایتی نویی هم نیاز داریم.[۱]

نظریهٔ زیبایی‌شناسی مدت‌ها از گفتمان‌های معماری و طراحی غایب بوده است. به نوعی می‌توان گفت طی چند دههٔ اخیر تنها چند کتاب معدود (به شکل گزیده و غیر آن) بوده‌اند که به موضوع زیبایی‌شناسی در چارچوب ارتباطش با طراحان، فرم‌های تولیدی آنان و مخاطب چنین فرم‌هایی، پرداخته‌اند.[۲] به‌همین‌ترتیب برنامه‌های آموزشی مدارس طراحی و معماری نیز اگر هم درسی در مورد موضوع زیبایی‌شناسی ارائه داده باشند، این درس بسیار محدود و ناکافی بوده است. یکی از دلایل روشن این مسئله این است که اندیشهٔ جامعهٔ طراحی و معماری بیش‌ازحد درگیر دیگر تلاش‌های نظری شده است. بااین‌وجود، نظریهٔ زیبایی‌شناسی را نمی‌توان یک پیگیری بازیگوشانه دانست: زیبایی‌شناسی شاخه‌ای جدی از فلسفه است که نه‌تنها با دسته‌بندی‌های هنری از امرزیبا بلکه همزمان با فرم‌ها و محصولات معماری و طراحی در ارتباط مستقیمشان با کاربران فردی و جمعی نیز سروکار دارد. همزمان که معماری و طراحی به‌سرعت به عصری در حاکمیت مطلق روش‌های عملی و زبان‌های فرمی نو، ورود پیدا می‌کنند، در وضعیتی معلق، آماده می‌شوند تا یک انقلاب نظری عمیق اما هنوز به بروزنرسیده را از سر بگذرانند. حال با آغاز رخداد این جابه‌جایی‌ها و تغییرات در حوزهٔ عملی، به نظر زیبایی‌شناسی که به شکل تاریخی به گمان‌پردازی حول رابطهٔ میان فرم‌های فیزیکی و تأثیرشان بر افراد و جوامع می‌پرداخته، می‌تواند مسیر فکری حاصلخیزی را در برابرمان بگشاید.

بر اساس یافته‌های کنراد فیدلر، پژوهشگر هنری قرن نوزدهم، برای انسان‌ها قضاوت در مورد انتزاعاتِ ابژه‌ها بسیار آسانتر از خود ابژه‌هاست. به‌این‌ترتیب برای ما اظهارنظر در مورد «ایدهٔ»[۳] یک ظرف آبی، ساده‌تر از بحث در مورد اطلاعات بصری به‌دست‌آمده به‌واسطهٔ مشاهدهٔ یک ظرف آبی به‌خصوص حقیقی خواهد بود. معماری از جمله آخرین دیسیپلین‌هایی است که همچنان بر سناریو دوم فیدلر، یعنی درگیری در یک تجربهٔ فیزیکی، تأکید دارد. به‌محض آنکه معماری از تأکید بر این شکل به‌خصوص از پیوند دست بردارد، تنها و تماماً به عنوان مفهومی انتزاعی به وجود خواهد رسید که ریشه‌هایش را از خاکِ فیزیکی‌بودنش و ارزش‌های حسی مرتبط بدان، بیرون کشیده است. پس‌ازآن تمام مقاومت ذاتی‌اش در برابر انقیاد سیاسی و سازمانی را از دست داده و به یکی از آن ایده‌های متعددِ قابل‌دستکاری تبدیل می‌شود. مهم‌ترین جنبهٔ مثبت این کشاکش میان زیبایی‌شناسی و تلاش‌های فکری مختلف در جهت ارزش‌گذاری فرم به‌مثابه مفهومی انتزاعی، در توانایی درک و ارزش‌گذاری فرم در چارچوب فیزیکی و حسی‌اش نهفته است. حال در بحث‌های نظریِ اگرچه نه‌چندان نو، اما حداقل احیاشدهٔ پیرامون حسیات، اثرگذاری‌ها و فیزیکی‌بودن تجارب حقیقی، نشان‌های مقاومت در برابر تسلط انتزاع، به مرور در حال ظهورند. اگرچه گزیده‌های

۱- اگرچه قطعاً این ادعایی پیچیده است، اما می‌توان گفت چون آرایه‌شناسی روشنگرانهٔ دیسیپلین‌های مختلف راه را بر اخلاقیات کمتر قابل‌تعریف بنیادیسیپلینی حوزهٔ عملی باز می‌کنند و محصولات صنعت مکانیکی راه را بر ترکیبات تازه‌ای از مسائل محاسباتی، علم مصالح و زیست‌شناسی باز می‌کنند، پس آن جوهرمایهٔ نظری انتزاعی که همهٔ این توسعه‌های پیشین‌تر به لحاظ تاریخی بر بنیانش قرار گرفته‌اند، حال اساساً باید زیر سؤال برود. (M.F.G.)

۲- یکی از استثنائات جالب و به‌خصوص در این مورد نیل لیچ است. او در کتاب اخیر خود یعنی «استتار» (Camouflage) مواضع پیشین‌ترِ ضد-زیبایی‌شناسانهٔ خود که در کتاب «زیبایی‌شناسی معماری» مطرح کرده بود را کاملاً واژگون کرد. برای این دو مورد رجوع کنید به:
Neil Leach, The Anaesthetics of Architecture (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), and Camouflage (Cambridge, MA: MIT Press, 2006). (M.F.G.)

3- Idea

انتخابی این کتاب به این جنبش‌ها اشارهٔ مستقیمی ندارند، اما تاریخی از تفکر زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهند که از درونش می‌توان بسیاری از این نظریه‌ها را تا رسیدن به اجدادشان ردگیری کرد. این گزیده‌ها بیش از دو هزار سال تفکر زیبایی‌شناسی را پوشش داده و به هیچ دورهٔ زمانی یا جنبش به‌خصوصی محدود نیستند. این بحث‌ها به‌خصوص به شرایط امروز بسیار مرتبط‌اند، زیرا انتزاع فکری را نسل تازهٔ متفکران و طراحانی زیر سؤال برده‌اند که دیگر نمی‌خواهند در عمل معماری و طراحی، وابسته به تنها یک بنیان مفهومی انتزاعی باشند.

این کتاب بر مبنای پذیرش این اصل کلی قرار دارد که باید فرم را مسئلهٔ بسیار مهمی دانست. اینکه اگرچه در قرن بعدی، فرم‌های تولیدی ما قطعاً بازدهی بیشتری خواهند داشت، مسائلی را حل کرده و پایدار خواهند بود، اما نیازی نیست که فرم‌هایمان را تنها در چارچوب این مسائل توجیه کنیم. طراحی عمل بنیادی وجودداشتن است، ایجاد تغییری است که به ما اجازه می‌دهد بدن‌هایمان را نسبت به جهان مادی مکان‌یابی کنیم؛ جهانی که خودمان را در آن می‌یابیم. این عمل، انسانیت اساسی ما را تعریف کرده و تداوم وجودی و بقایمان در این جهان را تضمین می‌کند. نظریهٔ زیبایی‌شناسی به مفهوم دشوار زیبایی و مسئلهٔ فرم می‌پردازد (چطور بر ما اثر گذاشته، چطور مورد قضاوت قرار گرفته و چطور محیطمان و خودمان را تعریف می‌کند). گزیده‌ای که در ادامه می‌آید درواقع به دنبال بازشناسی ارزش این مطالب نظری است. یکی از اهداف این بازشناسی روشن‌کردن راه‌های تازهٔ اندیشیدن به رابطهٔ میان خودمان و فرم‌های معماری و طراحی امروز است؛ هدف دیگرمان این است که دریابیم این فرم‌ها چگونه همچنان ما را جذب خود کرده، به چالش کشیده و در این هزارهٔ نویی که تازه در آغاز راه خود قرار دارد، تعریفمان می‌کنند.