پیشگفتار مترجم بر ویراست دوم

رودلف آرنهایم، نظریه‌پرداز هنر و روان‌شناس، در ۱۹۰۴ در برلین متولد شد و در ۲۰۰۷ درگذشت. آرنهایم سالها در دانشگاه میشیگان[۱] امریکا تدریس کرد. او اگرچه بیشتر عمر حرفه‌ای‌اش را به تدریس تاریخ سینما پرداخت، از پیشگامان نظریه‌پردازی در زمینه روان‌شناسی هنر و معماری هم بود. از جمله مؤثرترین آثار او می‌توان از *هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق*[۲] (۱۹۵۴)؛ *به سوی روانشناسی‌ای برای هنر*[۳] (۱۹۶۶)؛ و *آنتروپی و هنر*[۴] (۱۹۷۱) نام برد.

آرنهایم در مقدمه کتاب این طعن مقدّر در روزگار ما را پاسخ می‌گوید که چون درک معماری نسبی است و به نسبت هر بیننده تفاوت می‌کند، نمی‌توان از اصولی ثابت در روان‌شناسی ادراک بصری معماری سخن گفت. او پرهیز یا طفره رفتن از بررسی صورت (فرم) در معماری را واکنشی تفریطی در برابر افراطهای فرمالیستی می‌داند که معماری را به ظاهر آن محدود می‌سازد و از کارکرد آن غفلت می‌ورزد. آرنهایم پرداختن به صورت معماری را امری تجملی و روبنایی نمی‌داند؛ زیرا معتقد است هر تعریفی که برای معماری داشته باشیم، باری صورت مهم‌ترین واسطهٔ مواجهه آدمی با آثار معماری است. از این گذشته، نیازهای روانی نیز، که موضوع مطالعه روان‌شناختی ادراک این صور در معماری است، نیازهایی ثانوی نیست، زیرا اصولاً هر نیاز انسان، حتی نیازهای حیوانی و اولیه او، تا به زبان ادراکی و روانی بیان نشود، برای او دریافتنی نیست. آرنهایم این طعن را هم که بررسی روان‌شناسانه معماری کاری است فارغ از زمینه و اوضاع و احوال واقعی که معماری در بطن و متن آن حضور می‌یابد، و از این رو مطالعه‌ای است بی‌پایه، مردود می‌شمارد و می‌گوید حتی برای بررسی آثار معماری در متن و زمینه واقعی‌شان، باید نخست فهمید که آن آثار چیست و مردم به چه نظر می‌کنند.

نویسنده با چنین رویکردی، مباحث نظری معماری را در فصلهای هشتگانه کتاب مطرح می‌کند. در فصل نخست، به موضوع اصلی معماری، یعنی تعریف فضا، می‌پردازد. در فصل دوم، نشان می‌دهد که واقعیات جهان مادی و محدودیتهای بصری انسان چگونه بر ادراک او از فضا اثر می‌گذارد. در سومین فصل، به ادراک فضاهای پر و خالی و نسبت آنها با هم، و نیز تفاوتهای ادراک درون و بیرون بنا می‌پردازد. جلوه‌های پرسپکتیو، تغییر تصاویر پرسپکتیوی در هنگام حرکت، تأثیرات ادراکی منظرهای متنوع و در عین حال وابسته به هم در شهرهای کهن، تفاوت ادراک بصری نمونک (ماکت) و بنای واقعی، و مانند اینها، از مباحث فصل چهارم است. اینکه ثبات و بی‌حرکتی بنا چه اثرهایی بر معماری و ادراک آن دارد، و معماری چگونه در حد فاصل دو قطب کارکرد و زیبایی محقق می‌شود موضوع فصل پنجم کتاب است. نویسنده در فصل ششم، پس از نقد نظرهای رابرت ونتوری درباره پیچیدگی و تضاد، بحثی شیوا درباره نظم و تعریف آن در معماری

---

۱. The University of Michigan

۲. *Art and Visual Perception*: *a psychology of the creative eye*

ترجمه این کتاب به قلم مجید اخگر در سازمان سمت منتشر شده است.

۳. *Toward a Psychology of Art*

۴. *Entropy and Art*

پیش می‌کشد. اینکه بیان نمادین از یک سو، و کارکرد از سوی دیگر، نه اموری عارضی و اضافی، بلکه در ذات و گوهر معماری است، موضوع مهم‌ترین فصلهای کتاب، یعنی فصلهای هفتم و هشتم است.

آرنهایم معتقد است صورت در معماری مجموعه‌ای راکد و ایستا از شکلهای ساکن نیست؛ بلکه صور و شکلها از لحاظ بصری برهم نیرو وارد می‌کنند و ذهن آدمی برایند این نیروها را ادراک می‌کند. برای بررسی و نقد آثار معماری، باید به این نیروهای بصری، که دست کم به اندازه نیروهای واقعی و فیزیکی مهم است، توجه کرد؛ زیرا اگر نیرویی واقعی به زبان ادراک بصری در نیاید، درک نمی‌شود و در نتیجه از لحاظ ادراکی وجود ندارد. پس ادراک معماری حاصل تعامل نیروهای ادراکی است؛ و مطالعه این نیروها یعنی «مطالعه دینامیسم ادراک»، یا «پویه‌شناسی ادراک بصری».

مخاطب اصلی کتاب محققان و دانشجویان و اهل حرفه معماری‌اند. از این رو، کوشیدیم متن ترجمه بیش از همه برای این مخاطبان مفهوم و روان باشد. لذا در برگردان اصطلاحات، از آنچه نزد معماران متداول است بهره گرفتیم. برای افزونی دانسته‌ها و مفیدتر شدن کتاب، هرجا لازم بود، توضیحی در پانوشت افزوده و با نشانی «ـ م.» از توضیحات مؤلف جدا شد. اضافات مترجم در متن نیز، چنان که معمول است، با نشان [ ] از متن متمایز شد.

اکنون نُه سال از انتشار نخست کتاب می‌گذرد. خدای مهربان را شاکرم که توفیق داد ترجمه را با متن مقابله و آن را اساساً ویرایش کنم. امیدوارم نتیجه بهتر از گذشته باشد.

ستایش در آغاز و انجام از آنِ خداست

م. ق. ب

فروردین ۱۳۹۰

مقدمه

نوشتن کتابی درباره صورت[۱] بصری معماری نیازمند توجیه است. آیا دلیل کافی داریم که تا این حد بر ظاهر بناها متمرکز شویم؟ و اگر داریم، آیا در چنین تحلیلی می‌توان به کثیری از مضامین اجتماعی و اقتصادی و تاریخی و فناورانه‌ای که پیوندی چنین ناگسستنی با هنر ساختمان دارد یکسره بی‌اعتنا ماند؟

بیشتر ما وقتی در خیابانها راه می‌رویم، به نحوی تحت تأثیر منظر بناهایی که از کنارشان می‌گذریم و طرز ترکیبشان در فضا قرار می‌گیریم. به‌علاوه، از این واقعیت گریزی نیست که بناهایی که توفیق بصری داشته باشد امروزه تقریباً کمتر از هر دوره یا تمدنی یافت می‌شود. این گونه داوریها بر کدام نوع مشاهده استوار است؟ می‌پرسیم: آیا بنا واجد وحدتی بصری است که آن را برای چشم انسان قابل فهم می‌سازد؟ آیا ظاهر آن نماینده کارکردهای گوناگونی، اعم از کالبدی و روانی، است که بنا برای برآوردن آنها طراحی شده است؟ آیا این بنا مظهر روحی است که جامعه را حیات می‌بخشد، یا باید حیات بخشد؟ آیا برخی از بهترین

۱. form

وجوه عقل و خیال آدمی را منتقل می‌کند؟ کافی است گاهی با اثر معماری‌ای که چنین خواسته‌هایی را برآورده می‌سازد برخورد کنیم تا به یادمان بیاورد که این انتظارات بجا و معقول است. عیش حاصل از این تماشا فقط با درک این نکته منغّص می‌شود که این التذاذ در بیشتر موارد حاصل کار سازنده‌ای است نه معاصر خودمان، بلکه بسیار کهن.

آزار مدام حاصل از بیشتر مکانهای عمومی که امروزه انسانها برای یکدیگر فراهم می‌آورند مرا بر آن داشت که اوضاع بصری دخیل در تأثیر روانی معماری را بیابم. وقتی با چشمان خود بقایای معبد پوسئیدون[۱] را در دماغه سونیون[۲]، در کنار دریای اژه، یا بنای اپرای یُرن اوتزُن[۳] را در دماغه بندر سیدنی تماشا می‌کردم، انگیزه قوی‌تری برای این کار می‌یافتم. احساس می‌کردم مکعب شگفت‌آور کاخ فارنسه[۴] در رم، تالار شهر جدید بُستُن[۵]، گنبد پانتئون[۶]، شعر سیمانی پی‌یر لوئیجی نروی[۷]، و همچنین برجهای اداری نیویورک که وقتی در شب روشن می‌شود به کوههای بلورین می‌مانَد، فراخی بسیارِ خیابانهای پاریس و خیابانهای پیچاپیچ ونیز همه به من الهام می‌بخشند. شاید از همه مؤثرتر فرصتی بود که در سالهای اشتغال در هاروارد[۸]، برای کار در مرکز هنرهای تجسمی کارپنتر[۹]، اثر لوکُربوزیه[۱۰]، یافتم. نه فقط تماشای این فضاهای پرمایه، بلکه خدمت کردن در آنها و به خدمت گرفتن آنها، کارگاههای مدوری که صبحگاه به استقبال آدم می‌آیند، راه رفتن لابه‌لای ستونهای بلند یا بالا رفتن از دامن شیبه تا طبقه سوم، وادار شدن به حرکت در درون اندازه‌های خاص آن تالارها و کوشش برای سازگاری با آنها، همگی به روابط میان انسان و صورت مصنوع انسان که قبلاً در نقاشی و مجسمه‌سازی مطالعه کرده بودم بُعد دیگری افزود، و آن تعامل کاری بود. همچنین به خاطرم رسید که نیروهای ادراکی که شکل[۱۱]های بصری را سامان می‌دهند و بدانها حال می‌بخشند، در ترکیب معماری با چنان خلوصی مندرج‌اند که جز در موسیقی در هیچ جای دیگر یافت نمی‌شود.

---

۱. the Poseidon temple، معبدی که در قرن پنجم پیش از میلاد در دماغه سونیون در یونان ساخته شد. معماری آن به کالیکراتس (Callicrates)، یکی از دو معمار پارتنون، منسوب است. پوسئیدون از خدایان یونان باستان، برادر زئوس و ایزد آب و زلزله و اسب است. ـ م.

۲. Cape Sunion، دماغه‌ای در یونان، در کنار دریای اژه. ـ م.

۳. Jörn Utzon، معمار دانمارکی (و. ۱۹۱۸)، از معماران جریان‌ساز دوره سوم معماری مدرن در نیمه قرن بیستم بود. اثر معروفش بنای اپرای سیدنی در استرالیاست که نویسنده بدان اشاره دارد. ـ م.

۴. Palazzo Farense، کاخ معروفی که در دوره رنسانس مترقی، مابین سالهای ۱۵۱۷ـ ۱۵۸۹ در رم ساخته شد. معمار آن آنتونیو داسانگالو (Antonio da Sangallo) بود؛ اما به دست میکلانژ به اتمام رسید. ـ م.

۵. Boston

۶. Pantheon، معبد مدور معروفی که در ۲۷ ق‌م در رم ساخته شد. ـ م.

۷. Pier Luigi Nervi، ۱۸۹۱ـ۱۹۷۹، معمار معاصر ایتالیایی که خصوصاً در ایجاد جلوه‌های بصری با بتن معروف است. ـ م.

۸. Harvard

۹. Carpenter Center for the Visual Arts، مدرسه ویژه معماری و سینما و سایر هنرها در مجتمع دانشگاه هاروارد. بنای آن تنها اثر مهم لوکربوزیه در ایالات متحد امریکاست که طی سالهای ۱۹۶۱ـ۱۹۶۴ ساخته شده است، ستونهای باریک و بلند و شیبه (رمپ) منحنی در وسط بنا، که نویسنده در متن بدانها اشاره دارد، از عناصر شاخص معماری آن است. ـ م.

۱۰. Le Corbusier، ۱۸۸۷ـ ۱۹۶۵، معمار فرانسوی متولد سوئیس، و از برجسته‌ترین معماران مدرنیست. سبک ویژه او در مکتب معماری بین‌المللی بیش از هر معمار دیگر در جهان رواج یافت. ـ م.

۱۱. shape

توجه به نشاط این شکلها ـ که پل والری[1] به زیبایی آن را *سرود ستونها*[2] می‌خواند ـ مرا بـه فکـر نـوعی رخوت و سرخوردگی در شاغلان حرفه معماری، اهل حِـرف، مدرسـان و دانشـجویان انـداخت کـه آنهـا را از مطالعه فعالانه طرح غافل می‌کند یا حتی موجب می‌شود این کار را انحرافی بیهوده از مسیر وظایف اجتماعی معمار بشمارند و تقبیح کنند. به یاد معمارانی افتادم که کتابهایی می‌نویسند کـه محورشـان گـزارش دربـاره مطالعاتشان در زبان‌شناسی، نظریه اطلاعات، ساختارگرایی، روان‌شناسی تجربی، و مارکسیسـم اسـت. گـاهی این حاشیه رفتنها به معنای طفره رفتن از سخن گفتن درباره خود معماری است. بـی‌شـک هـر یـک از ایـن رویکردهای نظری می‌تواند بر برخی از وجوه موضوع مورد نظر پرتو بیفکند؛ اما مشروط بـر آنکـه محصـولات واقعی معماری را عیناً روشن سازد، یعنی ظاهر و تأثیر و کاربرد بناها را. اما سـخنان آکادمیـک معمـولاً ایـن وجوه را بیش از آنکه روشن کند، مبهم می‌سازد.

البته طراحی تقریباً هیچ نیست مگر ایجاد شکلهای ملموس و مشهود بنا. پس چگونه می‌توان طراحـی را چیزی دانست که بدون اینها به انجام رسد؟ آیا ایـن [پرهیـز از پـرداختن بـه شـکل و صـورت و طراحـی در معماری] فقط واکنشی است به دوره‌ای تاریخی که در آن می‌کوشیدند با تبدیل معابد و کلیساها و قلعه‌هـای قدیم به دفتر پست و بانک و تالار سخنرانی امروزی، آنها را احیا کنند؟ یا این نفرت اعتراضی است به جنـگ صلیبی مخرب متأخر که تنوع امیال آدمی را در ترکیبی شیک، اما غالباً تهی، پنهان می‌دارد؟ سبب هـر چـه باشد، هر گونه تلاش برای گریز از مسئولیت نهایی معمار را باید کاری بیهوده انگاشت. می‌توان شکل چیـزی را نادیده گرفت؛ اما بی‌آن کاری نمی‌توان کرد.

مقاومت در برابر مطالعه صورت قطعاً تا اندازه‌ای از این اتهام ناشی می‌شود که معماران و نظریـه‌پـردازان عادت دارند با بناها همچون شکل محض معامله کنند و به کارکردهای عینی و اجتمـاعی آنهـا نپردازنـد. هـر کس که از تأثیر متقابل بناها و جامعه انسانی درکی روشن داشـته باشـد در برابـر چنـین صـورت‌مـداری‌ای[3] می‌ایستد؛ زیرا همین بس که چنین منشی حتی به تفسیرِ غلطِ همان شکلهایی می‌انجامد کـه خـود بـه کـار می‌برد. شکل پل یا در را نمی‌توان بدون توجه به ارتباط آنها با کارکردشان فهمید. از این گذشـته، بـی‌تردیـد راست است که تنها ذهنهای ناسلیم می‌توانند بنا را چیزی جز وسیله‌ای برای رسیدن به مقصودی تلقی کنند. آنچه به تأمل نیاز دارد ماهیت آن مقصود و راههای نیل بدان است.

نیازهای مادی ظاهراً در مرتبه نخست قرار دارد. بدون سرپناهی محفوظ و مجهز، زندگی انسـان درسـت پیش نمی‌رود. اما وقوف مسئولانه بر ضرورت عملی امری یک چیز است و کوشش برای نیل به پیروزی آسان در بحث از طریق کوبیدن «فرمالیستها» چیز دیگر. تأکید بر اهمیت نیازهای مادی و تحقیر یا حتی استهزای دیگر نیازها گوینده را در موضع قدرت قرار می‌دهد. او را چنان جلوه می‌دهد که پای در زمین اسـتوار کـرده، دل به احساس مسئولیت اجتماعی آکنده، و از تعلق بیهوده به امور پوچ ذوقی بری اسـت. او دربـاره واقعیـت آپارتمانهای فاقد لوله‌کشی، پنجره‌های شکسته، زباله و موشْ خوب سخن می‌گوید؛ اما وقتی نوبت بـه تبیـین

---

۱. Paul Ambroise Valéry، ۱۸۷۱ـ۱۹۴۵، شاعر فرانسوی. ـ م.

۲. *cantique de colonnes*

۳. formalism

عینی نیازهای انسانی برسد، شاید این لفّاظیِ آسان کفایت نکند.

بعداً در این کتاب مجال خواهم یافت که به خواننده یادآور شوم که همه نیازهای انسانی موضوع ذهن است. احساس گرسنگی، سوز سرمای زمستان، ترس از خشونت، و ناراحتی از سروصدا، همگی واقعیات مربوط به ادراک بشر است. اینکه بین نیازها تمایز قایل شویم و بعضی را به جسم انسان نسبت دهیم و بعضی را به ذهن چندان معنا ندارد. گرسنگی و احساس سرما و ترس همان مقامی را دارد که نیاز به آرامش، خلوت، فضا، هماهنگی، نظم، یا رنگ. به عقیده روان‌شناسان، حقانیت این اولویت‌بندیها به هیچ‌وجه مسلم نیست. وجاهت، عزت نفس، سازگاری و احساس راحتی، اینها نیازهای اولیه‌ای است که وقتی سخن از رفاه انسانها به میان می‌آید باید جداً به آنها توجه کرد. و چون اینها از مقتضیات ذهن است، نه فقط با لوله‌کشی و گرم کردن و عایق‌کاری خوب بلکه با روشنایی، رنگهای هماهنگ، نظم بصری، فضای خوش‌تناسب و مانند اینها نیز برآورده می‌شود.

در اینجا باز شاید کسی بر این اصرار کند که انسانهای متوسط کوچه و بازار آن‌قدر که معماران و دیگر کسان اهل تجمل و عیش و عشرت به آنان نسبت می‌دهند نگران نیازهای روانی نیستند؛ و درنتیجه، موضوع را منتفی بداند. اگر از شخص متوسطی نیازهایش را بپرسید، درباره رادیاتور و جریان هوا و پلکان و رخت‌شوی‌خانه صحبت خواهد کرد، نه ترکیب رنگ و مدولهای بنا. [لیکن این تلقی درست نیست؛ زیرا] چه بسا درباره روشنایی و هوا صحبت نکند، اما سخت تحت تأثیر کیفیت آنها باشد. پاسخهای صریح به پرسش‌نامه و مصاحبه عوامل تعیین‌کننده وضع ذهنی شخص را عرضه نمی‌کند؛ زیرا او بر بسیاری از آنها وقوف خودآگاهانه ندارد.

پس بنا در همه وجوهش امری است مربوط به ذهن آدمی. بنا عبارت است از ادراک حسی منظر و صوت، لمس و گرما و سرما و رفتار عضلانی، به اضافه برایند اندیشه‌ها و تلاشها. اما نباید به تبیین موردی برای اهمیت وجوه صورت بصری که در این کتاب بدان می‌پردازم اکتفا کنم؛ بلکه باید تلاش خود را معطوف به شرح وجوه بصری معماری کنم بی‌آنکه آنها را در سیاق[1] تاریخی و اجتماعی، و البته شخصی‌ای، قرار دهم که ادراک حسی به آنها بستگی دارد.

آیا تفکیک کامل ظاهر بصری [از سیاق تاریخی و اجتماعی و خصوصیات فردی ناظر] با آنچه اندکی پیش گفتم که صورت بصری بنا را بدون لحاظ کردن کارکردش نمی‌توان فهمید، تناقضی آشکار ندارد؟ واقعاً همین‌طور است؛ چنان که مثلاً در بخشی که به مقایسه معماری و مجسمه‌سازی می‌پردازم، خواهم کوشید این را نشان دهم. در آن بخش، نشان می‌دهم که جلوه هر چیز بسته به اینکه ناظر آن را سکونت‌پذیر بداند یا نه، تفاوت می‌کند. به علاوه، فصل آخر کتاب تماماً به رابطه متقابل میان کارکرد و بیان بصری ناشی از آن اختصاص دارد.

با این حال، ممکن است برخی از خوانندگان همچنان بر آن باشند که سخنان من پریشان و بی‌پایه است؛ زیرا در آن مشخص نمی‌شود چه کسی و در کدام اوضاع تاریخی و اجتماعی و فردی بنا را نظاره می‌کند. در واقع آنان می‌گویند که تو درباره چیزهایی سخن می‌رانی که فقط در ذهن خودت وجود دارد؛ زیرا

---

۱. context

اگر دیگری آنها را ببیند، ناگزیر طور دیگری خواهد بود. پاسخ من این است که ظاهراً چاره‌ای جز انتخاب این رویکرد نداریم؛ زیرا اول باید معلوم کرد که مردم به چه چیز نظر می‌کنند؛ سپس به فهم این برآمد که چرا در اوضاعی که خاص آنهاست، می‌بینند آنچه را می‌بینند. مثالی ساده موضوع را روشن می‌کند. فرض کنید کسی می‌خواهد درباره صفت رنگ سرخ تحقیق کند. او با بررسی تک‌مثالهای بناهای آتش گرفته، پرچمهای انقلاب، کشتارگاهها، چراغهای راهنمایی، گاوبازیها، ردای کاردینالها، شفق، و کاربرد رنگ سرخ در نقاشیهای قرون چهاردهم و هفدهم و بیستم، به سراغ موضوع می‌رود. سپس می‌کوشد تجربه مشترک از رنگ سرخ را از دل همه این گزارشها بیرون بکشد. انجام دادن کار از این طریق محال نیست؛ اما به معنای انتخاب راهی دشوار برای پرداختن به این واقعیات است. راه مطمئن‌تر برای شروع تحقیق «جدا کردن» تجربه حاصل از سطح یا نور سرخ‌رنگ از سیاق محیطهای خاص، و آزمودن آن در وضع خنثاست. البته صریحاً بگوییم که این تفکیک از محیطهای خاص هیچ‌گاه به طور کامل صورت نمی‌گیرد؛ اما آن‌قدر کارآمد است که به روان‌شناسی تجربی امکان می‌دهد یکسره بر چنین روشی اتکا کند. هر چه واقعیات مشهود به عناصر بنیادین ادراک انسانی نزدیک‌تر باشد، این روش مطمئن‌تر می‌شود. مثلاً پدیده‌های ادراکی تضاد رنگها یا بعضی خطاهای ادراک [که در همه اوضاع محیطی وجود دارد] ساز و کارهای چنین کمال مستقلی است که در آن تفاوتهای موردی را می‌توان نادیده گرفت. همین قضیه در خصوص تمایز میان ادراک صعود و سقوط یا گشودگی و مسدودیت، یا حالت پویای منحنیهای مستدیر در برابر منحنیهای سهموی نیز صادق است.

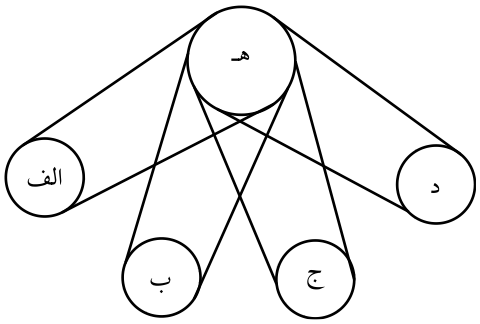
نتایج حاصل از این‌گونه بررسی به هیچ وجه صرفاً ناشی از تجربه‌های شخصی افراد ناظر نیست. این نتایج، شالوده مشترک و عام ادراک انسانی، یا بنیاد ساختار ذهن، را آشکار می‌سازد. وقتی که این ادراکات اصلی معلوم شد، می‌توان به فهم نتایج این ادراکات در محیطهای خاص آغاز کرد. این عناصر ادراکی چندان قوی است که به ندرت یکسره تحت‌الشعاع اوضاع خاص قرار می‌گیرد. تأثیر محیط فقط آنها را تنظیم می‌کند. محیط هر چه باشد، عناصر ادراکی ثابت می‌ماند؛ و فقط هنگامی که وجوه بنیادی آنها را بشناسیم می‌توانیم فهم موردی خاص را آغاز کنیم. اگر از روابط پویای میان عناصر عمودی و افقی تصور روشنی نداشته باشیم، چگونه می‌توانیم به چیزی پی ببریم که موجب تمایز درک ما از پارتنون[1] آتن سدهٔ پنجم پیش از میلاد با درک ما از کلیسای گوتیک واقع در بورژ[2] سال ۱۳۰۰م می‌شود؟ تا ندانیم یونانیان یا فرانسویان به چه واکنش نشان می‌داده‌اند، چگونه می‌توانیم در آنچه آنان می‌دیده‌اند اندیشه کنیم؟

در تلاش برای تبیین این روابط برای خودم، نموداری ساده (تصویر ۱) کمک بسیاری به من کرده است. در این نمودار، «ه » نشانه هدف نظاره است؛ و «الف» و «ب» و «ج» و «د» ناظران مختلف‌اند. اگر تحلیل خود را به اوضاع فرهنگی و فردیِ مسلط بر ناظران محدود کنیم، کارمان بدون داشتن هیچ اطلاعی درباره شیئی که آنان درک می‌کنند پیش می‌رود؛ و ما می‌مانیم و این نتیجه پوچ و پریشان که چون آنان [به سبب تفاوتهای فردی و محیطی‌شان] چیزهای متفاوتی می‌بینند، هیچ ادراک مشترک و ارتباطی در کار نیست. اما اگر در مقابل، تحلیلمان را به هدف «ه» منحصر کنیم، تفاوتهای ظریف حاصل از نظرگاه هر فرد ناظر یا جمع ناظران را نادیده می‌گیریم. در این روش، که مانند روش قبلی یک‌بعدی است، می‌توان به کانون مشترک

۱. Parthenon، معبدی که به سبک معماری دوریسی در قرن پنجم قبل از میلاد در آکروپولیس آتن ساخته شد. ـ م.

۲. Bourges، شهری در فرانسه، که در زمان قیصر آوگوستوس پایتخت روم بود. ـ م.

رسید؛ اما نمی‌توان گفت که در موردی خاص، برای آنچه پیش خواهد آمد. می‌توان بعضی کیفیات شیء را که به ظن قوی طی تغییر ذائقه‌ها و دوره‌ها ثابت می‌ماند، حتی مدتها بعد از آنکه مضامین خاص سبکی آن شیء دیگر جزء لاینفک تجربه آن نیست، به شیوهٔ آزمایشگاهی جدا کرد ـ مثلاً ارزشهای بی‌زمان معبدی مصری، بت‌خانه‌ای چینی، یا کلبه شکار روکوکو. [بدین ترتیب] به ترکیبی بی‌نظیر از کیفیات قابل فهم می‌رسیم که اندیشه ما را در خصوص راههای متعددی غنا می‌بخشد که انسان از طریق آنها می‌تواند دیدگاه خود را به زندگی و جهان با زبان سنگ یا چوب بیان کند.



تصویر ۱

امیدوارم در کتاب حاضر چنین مطالبی را عرضه کنم. در کتاب رویکردی محدود دارم؛ اما لُبّ آنچه را هدف قرار داده‌ام می‌توان بدون چندان خطا و سهوی مشخص کرد. گویی به پنجره‌ای خورشیدی نظر کرده‌ایم که گردی‌اش، تزییناتش، و طرح شیشه‌های رنگی‌اش را می‌توانیم دریابیم و به درستی تحلیل کنیم؛ هرچند که معنای کامل آن تنها از بنایی حاصل می‌شود که موضع و سیاق آن پنجره بوده است. فهم جامع‌تر ضرورتاً مستلزم منظور کردن عوامل تاریخی، اجتماعی و فردی‌ای است که در تصویر ۱ با «الف» و «ب» و «ج» و «د» نشان داده‌ام.

ناگزیر در انتخاب مثالهایم پیوسته میان بناهای موفق و ناموفق فرق گذاشته‌ام؛ زیرا کیفیات بصری‌ای را که با ویژگیهای عارضی درهم نیامیخته باشد تنها در بهترین نمونه‌ها می‌توان دید. در اینجا نیز باید نکته‌ای را درباره روش یادآور شوم. به ما گفته‌اند که تحلیلگر یا مورخ باید بدون داوری ارزشی به کار بپردازد؛ باید فقط آنچه را هست وصف کند. البته در عمل چنین خویشتن‌داری‌ای غالب نمی‌شود؛ اما به سبب همان پیش‌داوری‌ای که با تصویر ۱ می‌خواهیم به مقابله با آن هشدار دهیم، اصولاً مطلوب است. می‌گویند ارزش هر شیء یکسره به نیازهایی وابسته است که آن شیء باید برطرف کند. این قطعاً درست است؛ اما در استدلال نسبیت‌گرایانه تا آنجا پیش می‌روند که می‌گویند چون این نیازها در هر فرد به گونه‌ای است و متناسب با محیطهای اجتماعی و تاریخی صاحب کار تفاوت می‌کند، مطرح کردن قضاوت شخصی یک نفر، مثلاً اینکه بگوییم معماری کاخ ونیز[1] در رم بهتر از بنای مجلل مجاور [مقبره] ویکتور امانوئل دوم[1] است کار بیهوده‌ای

۱. Palazzo Venezia، قدیم‌ترین بنای دوره رنسانس در رم که در اواسط قرن پانزدهم ساخته شد. امروزه به موزه بدل شده است. ـ م.

است. ای بسا فرد خبره‌ای کیک عروسی مرمری[۲] را مسخره کند؛ اما میهن‌پرست یا جهانگردی معمولی نظر دیگری داشته باشد.

مطالعه سلیقه عمومی محبوب دانشمندان اجتماعی است و به کار اهل تجارت می‌آید؛ اما برای اینکه این کار معنا داشته باشد، باید صفات خاص ذاتی شیء را که قبول و رد مردم بر آنها مبتنی است تشخیص دهند. قاعده این است که بیشتر کیفیات هر شیء مجموعه اثرهایی می‌گذارد و به نحوی ارزیابی می‌شود. واکنش انسان به شیء از جلب توجه بسیار سطحی تا عمیق‌ترین مفاهیم انسانی را در برمی‌گیرد. کتاب حاضر به حالت بصری نوع اخیر [واکنشهای عمیق انسانی] اختصاص دارد.

کیفیات حامل ارزشها را می‌توان با دقتی چشمگیر وصف کرد؛ اما بسیاری از این اوصاف را نمی‌توان با اندازه‌گیری یا شمارش داده‌ها اثبات کمّی کرد. بسیاری از دیگر عوامل ذهن و طبیعت نیز همین خصوصیت را دارند؛ و این خصوصیت مانع وجود یا اهمیت آنها نمی‌گردد. چنین بی‌بهرگی از دلایل کمّی مانع بحث عینی درباره آنها هم نمی‌شود. روش استدلال «اشاری»[۳]، که مبتنی است بر نشان دادن واقعیتهای قابل درک، مقایسه کردن، و جلب توجه به پیوندهای مرتبط با موضوع، راهی معتبر برای تقویت فهم از طریق تلاش مشترک است.

من قبلاً در کتاب *هنر و ادراک بصری*[۴] از این روش بسیار بهره گرفته‌ام. وقتی که تصمیم گرفتم درباره معماری بنویسم، ابتدا فکر کردم فقط همان قواعدی را که پیش‌تر در آن کتاب عمدتاً با مثالهایی از نقاشی و مجسمه‌سازی مطرح کرده بودم در این موضوع جدید اعمال کنم. این در واقع چیزی بود که دانشجویان و مدرسان معماری از من خواسته بودند؛ و من تا حدودی این خواسته را اجابت کردم. با این حال، کتاب حاضر کمتر فنی و نظام‌مند است. از آنجا که مایل نبودم توضیحات قبلی را تکرار کنم، یا بدان سبب که دامنه تجربی گسترده‌تر معماری شیوه‌ای متفاوت طلب می‌کرد، کتاب حاضر بیشتر گزارش گردشگری است درباره قله‌های محیط مصنوع انسان، تا محصول تحلیلی حرفه‌ای.

همچنین حق این است که ماهیت خاص معماری قواعد دیگری هم اقتضا می‌کرد که برای نقاشی و مجسمه‌سازی یا مناسبت کمتری دارد یا یکسره نامناسب است. اندازه بزرگ بناها، تراکم آنها در زیستگاهها، مشارکت نزدیک بناها در فعالیتهای عینی ساکنانشان، اینکه بناها هم بیرون دارند و هم درون، همه اینها مستلزم مفاهیم دیگری بود. مثلاً باید از رویکرد مرسوم پرداختن به ادراک نقش ـ زمینه،[۵] حاصل از نقشهای ساده بر روی کاغذ، فراتر می‌رفتیم. کلی‌تر از همه اینکه پیوسته بیشتر معتقد می‌شدم که پویایی شکل و رنگ

---

۱. ظاهراً منظور بنایی مجلل در نزدیکی پانتئون در رم است؛ زیرا ویکتور امانوئل دوم، ۱۸۲۰ـ۱۸۷۸، اولین پادشاه ایتالیای واحد، در پانتئون مدفون است. ـ م.

۲. the marble wedding cake، کیک مطبّق عروسی و سایر جشنها که روی آن را با خمیر و خامه مانند سنگ مرمر نقش می‌کنند. مجازاً: بنای مجلل پر تجمل و چشمگیر، اما مبتذل. ـ م.

۳. the ostensive method، روشی که طی آن، موضوع مورد نظر را از طریق ذکر مثالهای ملموس برای مخاطب تبیین می‌کنند؛ بدین منظور که او را به ادراکی نزدیک به ادراک حاصل از تجربهٔ مستقیم آن موضوع نایل سازند. ـ م.

۴. *Art and Visual Perception*

۵. figure-ground perception، از جمله مثالهای برجسته در نظریه ادراک بصری (گشتالت) که به وضعی اشاره دارد که برای ادراک بصری انسان در مواجهه با برخی نقشها پیش می‌آید؛ بدین معنا که گاه نقش و زمینه آن هر دو برای ذهن انسان قابل درک است. و اگر چشم انسان بر نقش تمرکز کند از زمینه غافل می‌شود و بالعکس؛ یعنی نقش گاهی منفی دیده می‌شود و گاهی مثبت؛ و بسته به نقطه تمرکز چشم، نقش و زمینه جایشان را عوض می‌کنند. در صورت تضاد رنگ نقش و زمینه، این وضع تشدید می‌شود. ـ م.

و حرکت عامل تعیین‌کننده در ادراک حسی است؛ هرچند که کمتر بررسی شده است. به همین سبب، واژه «پویه‌شناسی» در عنوان این کتاب شاخص شده است؛ و از همین رو، استدلال این کتاب بر پایه مبادی مجملی مطرح می‌شود که در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای تحت عنوان «پویه‌شناسی شکل»[۱] در *فصلنامه دیزاین*[۲] به چاپ رسید.

در عین حال، امیدوارم هواداران معماری از جوّی که در مقایسه معماری با سایر هنرهای تجسمی و نیز موسیقی ایجاد کرده‌ام نرنجند. نمی‌توان بدون نظر کردن به آنچه در باغهای مجاور می‌گذرد مزرعه خود را به درستی شناخت، همچنان که نمی‌توان بدون آموختن برخی زبانهای دیگر، به خوبی به ماهیت زبان خود پی برد.

شاید لازم باشد توضیح دهم که چرا این کتاب، برخلاف بیشتر کتابهای معماری‌ای که امروزه منتشر می‌شود، از لحاظ تصویر غنی نیست. کار عرضه عکس تمام‌عیار به ازای ذکر هر اثر معماری در متن، خواننده را به گنجینه‌ای مجهز می‌کند که بدیل تجربه واقعی است؛ و او را قادر می‌سازد که آراء نویسنده را وارسی کند و کشفیات خود را بر آنها بیفزاید. اما ارائه نسنجیده همه این جواهرات نتایج مضری هم دارد؛ و من تردید دارم که چنین کثرتی بتواند در آموزش تخیل بصری، که سخت محتاج آنیم، مفید افتد. نقشه‌هایی که تهیه آنها را به رابرت روسرو[۳]، دانشجوی مدرسه معماری اتحادیه کوپر[۴]، مدیونم، به نظر من در مرتبه درستِ انتزاع میان قواعد مفهومی‌ای که قصد بیانشان را دارند [قواعد عام] و فردیت تامّ بناهایی که از آنها اقتباس شده‌اند [موارد خاص] قرار دارند.

همچنین از مدرسه هنر و معماری اتحادیه کوپر در شهر نیویورک تشکر می‌کنم که در سال ۱۹۷۵ مرا به سخنرانیهای مری دوک بیدل[۵] دعوت کرد. نمونه چهار فصل نخست کتاب که در آن مجال عرضه شد خودبه‌خود به نگارش مابقی کتاب منجر گردید. از جان گی لندنی[۶] هم متشکرم که اجازه داد از عکسهای زیبایش استفاده کنم. همین‌طور از والری مایر[۷] و لیندا اوئن[۸] از بخش تاریخ هنر دانشگاه میشیگان بابت کمکی که در منابع مکتوب و عکسها به من کردند ممنونم. همسرم، مری[۹]، دست‌نوشته را حروف‌چینی کرد، و ویراستارم، خانم میوری‌یل بِل[۱۰]، کمک کرد تا جمله‌هایم روشن و موجز و دقیق شود. پروفسور پل ترنر[۱۱]، از

---

۱. "The Dynamics of Shape"

۲. *Design Quarterly*

۳. Robert Rossero

۴. The Cooper Union’s School of Architectury

۵. Mary Duke Biddle

۶. John Gay of London

۷. Valerie Meyer

۸. Linda Owen

۹. Mary

۱۰. Muriel Bell

۱۱. Paul Turner

بخش هنر دانشگاه استنفرد[۱]، در مقام مورخ معماری، با تصحیحات و پیشنهادهای ارزنده‌اش با مـن همکـاری کرد و آروید ای. استربرگ[۲] با چشم نقاد معمارانه در تأملات من نگریست.

رودلف آرنهایم
اَن اَربر[۳]، میشیگان

۱. Stanford University

۲. E. Osterberg

۳. Ann Arbor