جایگاه انسان در تحول معنای فضای معماری در قرن نوزدهم و بیستم[1]

سوسن نورمحمدی[2]

کلیدواژگان: فضای معماری، قرن نوزدهم، قرن بیستم، ادراک فضا، انسان.

چکیده

ایــن مقالــه در پی آن اســت که، به میــزان تغییر جایگاه انســان در نظریه‌هــای معمــاری، که به‌ویــژه در قرن نوزدهم و بیســتم مطرح شده‌اند، بپردازد. از آنجایی‌که، فضا در نظریه‌های معماری با تعبیرهای مختلف و گســترده‌ای همراه اســت، در این مقاله به تجزیه و تحلیل اندیشه‌های مهم‌ترین نمایندگان و متفکران در طی دو قرن ذکر شده پرداخته خواهد شد. بنا بر این در چهار بخش اصلی، نخست به تعریف فضای معماری از نقطه‌نظر معنای واژه و ســابقهٔ موضوعی آن اشــاره خواهد شــد؛ سپس مفهوم فضا با اســتناد به دیدگاه‌های فلسفی قرن نوزدهم آلمــان و تأثیرپذیری از دو جریان اصلی، نظریهٔ گاتفرید زِمپر و فلســفهٔ کانت تحلیل می‌شود. در ادامه، تغییر مفهوم فضای معماری در اوایل قرن بیستم و در آخر، مفهوم فضا متأثر از روان‌شناسی ادراک تحلیل خواهد شــد. نتایج این مقاله گویای این اســت که مفهوم فضا در قرن نوزدهم، از محصورســازیِ مطلق به پیوستگی درون و بیرون و پــس از آن با تأثیرپذیری از نظریهٔ همدلی، به آگاهی یافتن از پیکر و در قرن بیســتم به آگاهی از رابطهٔ میان انســان و محیط تغییر یافته و ســرانجام به مفهوم مکان وابســته شده است. در این سیر، انسان نیز به‌تدریج در نظریه‌های مرتبط به فضا حضور یافته است، اما همچنان نسبت به بسیاری از ابعاد وجودی انسان، به‌ویژه تأثیرگذاری آن بر معماری، بهای کمی داده شده است.

مقدمه

گســتردگی تعبیرهای مختلف فضا در معماری موجب می‌شود که، از رویکردهای متفاوتی بتوان به آن نگریســت و به تجزیه و تحلیل آن پرداخت. در تصور نخست گمان می‌رود که خلق فضا مهم‌ترین هدف در تاریــخ معماری و امری ســه‌بعدی و مورد توجه اســت. اما حتی با پذیرش این امر، با کمی تأمل در نظریه‌های معماری روشــن می‌شود که تا قرن نوزدهم مفهوم فضا تعریف روشن و دقیقی نداشته است. در ادبیات فارسی واژهٔ فضا مخفف «فضاء» به معنای «میدان و عرصه»، «گشــادگی و فراخی»، «فراخ شدنِ جای»، «زمین فراخ»، به «جای تهی»، و نیز «آسمان» نسبت داده شده است.[3] اما اشاره به معنای واژه در فارســی زمینهٔ کامل و جامعی را در تحلیل این مفهوم باز نمی‌کند.

۱. قابل‌ذکر اســت که بخشــی از این مقالــه برگرفتــه از رســالهٔ دکتــری این‌جانــب اســت کــه بــا راهنمایی آقای دکتــر عینی‌فــر و دکتر مهدی حجت انجام شــده اســت؛ از تمامی راهنمایی‌های ارزندهٔ استادان محترم کمال سپاس‌گزاری را دارم.

۲. فارغ‌التحصیــل دکتــری معماری دانشــکدهٔ معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
susan.noor.m@gmail.com

۳ . لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل: «فضا».

پرسش‌های تحقیق

۱. فضـــای معماری در قـــرن نوزدهم و بیستم چه تحول معنایی یافته است؟
۲. در ایـــن رونـــد، جایگاه انســـان چه تغییری یافته است؟
۳. چـــه معیارهـــایی در تعریـــف فضای معماری در قرن نوزدهم و بیســـتم قابل تجزیه و تحلیل است؟

زیـــرا با آنکه در این معناها، تا حـــدی ارتباط فضا به مکان به‌ویژه مکانی که از محصور بودن به دور اســـت دریافت می‌شود، اما نمی‌توان دیگر عناصر وابسته به فضا را شناســـایی و ریشـــهٔ تحولات فکری مؤثر در فضای معماری را تبیین کرد. بنا بر این تجزیه و تحلیل نظریه‌های مطرح شده در تاریخ معماری به‌ویژه در قرن نوزدهم و بیستم ضروری است. از این امر می‌شود به طور جامع‌تری به میزان اهمیت انســـان در تعریف‌های ذکر شدهٔ فضای معماری پی برد. به بیانی دیگر این تحلیل روشن‌کنندهٔ آن است که، انسان، در میان تنوع آرا، چه نقشی دارد و تـــا چه حد در نظریه‌های معمـــاری به‌ویژه پس از قرن نوزدهم، علاوه‌بر توجه به انســـان، بر ابعاد وجودی او و سرشـــت انســـانی نیز تأکید شـــده است. روش تحقیق در مقاله، بر اســـاس روش کیفی و استدلال منطقی استوار است. همچنین مطالعهٔ اســـنادی و کتابخانه‌ای اساس بیان، تحلیل، توصیف، و تفسیر نظریه‌های مطرح در این مقاله است.

فضای معماری

زیگفریـــد گیدیون (۱۹۶۴) متأثـــر از ریگل و اشمارسُـــو، مورخین هنر در قرن نوزده و بیست، معتقد است که «فضا مفهومی است که همواره در مرکز تاریخ معماری قرار گرفته است». نمونه‌های عینی آن در تاریخ معماری مشهود است. گیدئون در یک دســـته‌بندی کلی ســـه تصور اصلی را در تحول معنایی فضا در تاریخ معماری معرفی کرده است:

ـ نخستین تصور فضا[۴]، معماری احجام در فضا: مانند معماری مصر، بین‌النهرین و یونان؛
ـ دومیـــن تصور فضا، معمـــاری به مثابه فضـــای داخلی: تمـــدن رُم، بیزانس، قرون‌وسطی، رنسانس، بارُک؛
ـ سومین تصور فضا، معماری به منزلهٔ حجم و فضای داخلی: میراث دو مفهوم نخست و متأثر از تفکیک عملکردها، فردیت‌گرایی و تولید انبوه.[۵]

با این‌حال فضا واژه‌ای است که در منابع قدیمی معماری به آسانی مشهود نیست. به طور نمونه در *ده رساله در معماری* اثر ویتروویوس بیشتر به واژه‌های نظام، ریتم، تقارن، دوام، مناسب بودن و زیبایی اشاره شده است. در مقایسه با ایـــن واژه‌ها کاربردِ واژهٔ «فضا» مرکزیت خاصی در متن خود دارد، اما تا حدی بر «فضای ایجاد شـــده و محصور شـــده میان اشیا» دلالت می‌کند. این مفهوم

4 space conception
5. Sigfried Giedion, *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Conceptions in Architecture*, pp. 1- 6.

در توصیف او از شـیوهٔ ساخت کلبه‌های ابتدایی توسط برخی از قبایل ابتدایی روشن می‌شود:

... آن‌ها درختان را بر زمین در جهت‌های راسـت و چپ قرار داده و میـان آن‌ها فضایی به اندازهٔ طول درختـان درنظر می‌گیرند و سـپس بر فراز آن‌ها درختان دیگری قرار می‌دهند درحالی‌که در انتهای دو درخت قبل و در زاویه قائمه با آن‌ها قرار گرفته‌اند. این چهار درخت فضا را برای سکونت کردن محصور می‌کنند. سپس روی آن‌ها را با شـاخه‌های چوب درختـان یکی پس از دیگری در چهار جهت به صورت متقاطع می‌پوشـانند و سپس به ساخت دیوارها می‌پردازند ...[۶]

پیتر کالینز نیز معتقد اسـت که مفهوم «فضا» (اساسی‌ترین جزء معمـاری) از زمان پیدایش فرم‌هـای ابتدایی، از زمانی که انسـان نخستین سـرپناه خود را شـکل داده یا نخستین محیط مصنوع خود را درون غارها سـامان داده، وجود داشـته و معتبر بوده اسـت. اما این امر تا قرن هجدهم در متون معمارانه مطرح نشـده اسـت. در نظریه‌پردازی کلاسـیک به طور عمده مفهوم تناسـبات و ساختار اهمیت ویژه‌ای در بر داشته و به مفهوم فضا به طور مسـتقیم و در شکل سـه‌بعدی توجه خاصی نشده است. در چنین دوره‌ای واژهٔ فضا بیشـتر مفهومی است که، در تزیینات محیط‌های داخلی و نیز برای نشـان دادن بخش‌های بی‌تناسب به‌کار گرفته شده است.[۷] «دگرگونی در برداشت نسبت به مفهوم فضـا در قرن هجدهـم در نتیجهٔ اسـتفاده از باغ‌های رمانتیک حاصل شد، زیرا در اینجا فضاها هرچند که بی‌شکل و بی‌تناسب بودند، اما هویتی مثبت و کیفیتی بیش از یک سـطح دوبعدی را معرفی می‌کردند».[۸]

از قرن هجدهم، سخن از حجم و فضای خالی[۹] بحث اصلی معماران به‌شـمار رفته اسـت. گاه واژهٔ فضا نیـز معادل این دو عبارت به‌کار رفته اسـت. اما به طورکلـی بخش زیادی از ابهام عبارت فضا و در کاربرد معمارانهٔ مدرن آن، از یک نوع تمایل به ادغام آن با بحث فلسفی کلی فضا ایجاد شده است.

فرتی (۲۰۰۰) معتقد اسـت هرگونه نظری، که فضا را بحث اصلی معماری در نظر گرفته اسـت، متزلزل اسـت و بسیاری از نظریه‌هـای ذکر شـده دربارهٔ فضا که پیـش از ۱۸۹۰ در خارج از دایرهٔ محدود فیلسوفانِ زیبایی‌شـناس آلمانی مطرح شده‌اند، بـه طور کامل بی‌معنـا خواهند بود، زیرا عبـارت فضا تا ۱۸۹۰ میـلادی در دایرهٔ لغـات معماری نبـوده و ایـن واژه نیز مانند دیگر شـریک‌های فضاـ فرم و طراحیـ به شرایط تاریخی ویژهٔ مدرنیسم متعلق است.[۱۰]

امـا ذکر نکتـه‌ای در آغاز بحث اهمیـت دارد؛ رابطهٔ فضا و مکان در طی تاریخ به یکدیگر وابسـته بوده اسـت و نمی‌توان هـر یک را بـدون توجه به دیگـری تحلیل کـرد. فضا واژه‌ای اسـت که معنای آن در زبان آلمانی قدیـم و از واژهٔ «raum»، «rum» و فعـل «räumen» به معنای «خالی کردن مکان‌ها برای سـکنی گزیدن انسـان» برگرفته شده است.[۱۱] مطابق آن، «raum» مکانـی اسـت که به منظور اقامـت و زندگی کردن، خالی شده اسـت. «فضا آن چیزی است که خالی و آزاد است و درون مرز قرار گرفته است».[۱۲] بنا بر این «raum»، بر یک نوع محصورسازی مادی[۱۳] مانند یک اتاق و نیز بر یک مفهوم فلسفی دلالـت می‌کند. به طور کلی نه در زبان انگلیسـی و نه در زبان فرانسـه، نمی‌توان محصورسـازی مادی را به آسانی به ساخت فلسـفی آن مرتبط کرد. پیرو آن، «space» ترجمهٔ انگلیسـی «raum»، معنـای اصلـی واژه را منتقـل نمی‌کنـد. بنا بر این تأثیرات ترجمه، همچنین زمان و شـرایط موجب شده که درک این واژه با دشـواری‌هایی روبه‌رو شود.[۱۴] اما به‌تدریج با مهاجرت معمـاران آلمانی به انگلسـتان و امریکا، واژهٔ فضـا در معماری مدرن و در متون غیر آلمانی نقش ویژه‌ای یافت. همچنین تعبیر فرانـک لوید رایت از واژهٔ «فضـا» در ۱۹۲۸، نظر مهُلی‌ـ ناگی دربارهٔ «فضا» بـا ترجمهٔ کتاب *دیدگاه نوین* به زبان انگلیسـی و نیز انتشـار کتاب *فضا، زمان، و معمـاری* زیگفرید گیدیون در ۱۹۴۰ میلادی تأثیر بسـیاری در فهم بهتـر این واژه نهاد.[۱۵] در

6. Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, p. 39.
۷ . پیتر کالینز، *تاریخ تئوری معماری: دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*، ص ۳۵۶.
۸ . کالینز، همان، ص ۳۵۷.
9 .void
10. Adrian Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, p. 256.
11. Christian Norberg-Shulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, p. 66.
12. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, p. 154.
13 material enclosure
14. Forty, ibid, pp. 256, 257.
15. Forty, ibid, p. 268..

میان این برداشت‌ها به‌ویژه در قرن نوزدهم، حضور انسان در تعریف فضا به طور روشنی محسوس نیست. اما در قرن بیستم به‌تدریج این تغییر مشاهده می‌شود. به منظور روشن شدن این امر، نخست تغییر و تحول معنایی فضا در قرن نوزدهم و سپس در قرن بیستم تحلیل خواهد شد.

حضور پیکر[۱۶] در تعریف فضا در اواخر قرن نوزدهم

در قرن نوزدهم، از نخستین افرادی که واژهٔ فضا را در متون معماری مدرن به‌کار برده‌اند، می‌توان به هوراشیو گرینافِ[۱۷] اشاره کرد که از «آرایش علمی فضاها و فرم‌ها» یاد کرده است. افراد دیگری نیز این واژه را بیان کرده‌اند، اما به طور کلی بیان مفهوم‌های معمارانهٔ فضا را می‌توان در نظریه‌های نظریه‌پردازان آلمانی پی‌گیری کرد. در قرن نوزدهم برخی از نویسندگان چون هگل و وولفلین[۱۸]، هنگام بحث از زیبایی‌شناختی از واژهٔ فضا، از مفهومِ نوین معمارانهٔ آن بهره جسته‌اند.[۱۹]

در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، زیبایی‌شناسی نیز مانند فیزیک با دگرگونی مهمی در مفهوم فضا همراه بود. این دگرگونی با نوشتهٔ هیلدِبراند[۲۰] در ۱۸۹۳ با عنوان *مسئلهٔ فرم در هنرهای زیبا* آغاز شد. در این تصور، فضا برای نخستین بار مفهومی زیبایی‌شناختیِ مستقل و نیز مهم‌تر از آن به مثابه «پیوستاری که نسبت به اشیای صلب تمایزناپذیر است»[۲۱] پدیدار شد. در گسترش این مفهوم توسط ریگِل و نظریهٔ او در مفهوم «kunstwolle»[۲۲] و پس از آن نظریهٔ پانفسکی[۲۳]، فضا امری قطعی و نوین به مثابه یک شیء متشکل از هم دانش و هم تجربهٔ مستقیم پدیدار شد.[۲۴] به طورکلی تا آنجا که فضای معماری از دیدگاه‌های فلسفی قرن نوزدهم آلمان نشأت گرفته است، می‌توان به دو سنت فکری اصلی اشاره کرد که در این موضوع تأثیرگذار بوده‌اند:

۱. تلاش در ایجاد نظریهٔ معماری که بیشتر بیرون از فلسفه است و بر نظریه‌های گاتفرید زِمپر[۲۵] بنا شده است.

۲. دیدگاهی که با رویکردهای روان‌شناختی به زیبایی‌شناسی گرایش دارد و تا حدی به فلسفهٔ کانت[۲۶] نیز وابسته است و به دههٔ ۱۸۹۰ قرن نوزدهم باز می‌گردد.[۲۷]

به نظر می‌رسد که در هر دو گروه تعریفِ فضا، انسان به طور ضمنی وجود دارد، اما بر ویژگی‌های دیگری نسبت به انسان تأکید شده است. این برداشت با طرح نظریه‌های اصلی در این دو دیدگاه روشن خواهد شد. به طور کلی معرفی مفهوم فضا مفهومی اصلی در معماری مدرن است و به معمار آلمانی گاتفرید زمپر نسبت داده می‌شود. از نظر او «محصور کردن فضا»، نخستین قصد معماری به‌شمار می‌رود و مواد و مصالح نسبت به محصوریت فضایی عامل فرعی محسوب می‌شوند، هرچند که احتمال می‌رود زمپر نیز مفهوم محصوریت فضا را از زیبایی‌شناسی هگل وام گرفته است. در این مفهوم می‌توان به نظر برخی دیگر از معماران در اواخر قرن نوزدهم نیز اشاره کرد؛ به طور نمونه برلاخه[۲۸] معماری را «هنر محصوریت فضا» و هدف معماری را خلق فضا در نظر گرفته بود و نیز پیتر برِنس[۲۹] معتقد بود «وظیفهٔ معماری، محصورکردن فضا است». همچنین کامیلو زیته[۳۰] معمار و نظریه‌پرداز اتریشی مفهوم محصوریت فضا را فراتر از محدود کردن به فضای داخلی، به فضای شهری وارد کرد.[۳۱] می‌توان برداشت کرد که در این دیدگاه‌ها، هدف محصوریت فضایی به منظور حضور انسان مطرح شده است، اما به طور روشن از انسان و ارزش‌های انسانی در فضای معماری صحبت نشده و بیشتر بر امرِ محصوریت و اولویت آن نسبت به مواد و مصالح تأکید شده است.

دیدگاه دوم تا حد زیادی متأثر از کانت است. مطابق نظر او فضا یک ویژگی ذهن است، بخشی از سازمانی که توسط آن، ذهن، جهان را روشن و قابل درک می‌کند. فضا از نظر او یک مفهوم تجربی نیست، که از تجربه‌های بیرونی نشأت گرفته

16 .body

17 .Horatio Greenough (1805- 1852)

۱۸ . وولفلین، منتقد هنری، مورخ و زیبایی‌شناس سویسی در قرن نوزدهم Heinrich Wölfflin (1864-1946)

۱۹ . کالینز، همان‌جا.

20 .Adolf von Hildebrand (1847- 1921)

21 ."as a continuum unbroken and indistinct from solid objects".

۲۲ Alois Riegl. (۱۹۰۵-۱۸۵۸)، 'Kunstwolle' اصطلاحی است که ریگل به منظور توجیه علت تغییرات سبک‌های هنری مطرح کرده است. او برخلاف زمپر معتقد بود که تغییرات سبک‌ها نتیجهٔ سه عامل مقصود، مصالح، و تکنیک نیست، بلکه این تغییرات ناشی از ذات هنر است، که همواره خواهان تغییر است. این عبارت به انگلیسی به 'will to art' نیز ترجمه شده است

Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Architecture: A Contribution on Constancy and Change*, p. 499.

همچنین از نظر ریکورت این واژه به 'artistic intention' و 'artistic volition' نیز برگردان شده است

Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise: The idea of primitive hut in architectural history*, p. 32 ; Wilhelm Worringer, *Absraction and Empathy: A Contribution to Psychology*

باشـد. فضا بازنمود ویژگی اشـیا در خود آن‌ها و نیز در نسـبت آن‌ها با یکدیگر نیست، بلکه فضا مفهومی پیشین در ذهن است، شـهودی خالص که همهٔ اشیا باید تعریف شوند و مقدم بر همهٔ تجربه‌ها، قوانینی را در بر گیرند که روابط این اشـیا را نسبت به یکدیگر مشخص کنند. اما تأثیر این نظر و نظریه‌های مشابه آن تا پیش از گسترش نظریهٔ همدلی[۳۲] در دههٔ ۱۸۷۰ قرن نوزدهم به صورت مستقیم در معماری مشهود نبود.

به طور کلی نظریهٔ همدلی در واکنش نسـبت به شیوه‌های ادراکی زیبایی‌شـناختی پیـش از قرن نوزدهـم، در ادراک آثار نقاشی، مجسمه‌سـازی، موسیقی، و معماری در قرن نوزدهم به کار رفته است. این نظریه با تأکید بر اولویت پیکر و واکنش‌های حسـی عضلانی، بر اسـاس در نظر گرفتن واکنش‌های همدلی میان پیکرهٔ انسان ناظر و اشیای هنری و معماری بنا شده است. بنا بر این نظریهٔ همدلی یک نوع تجربه و لذت زیبایی‌شـناختی را بیان می‌کند؛ به این صورت که در این تجربه انسـان یا ناظر به شـیء پراحساسی، که نسبت به او متفاوت است، تمایل دارد، از آن لـذت می‌برد و بـا آن یک رابطهٔ همدلـی برقرار می‌کند. در ایـن تجربه، ناظر بایـد از درون، حدودِ آنچه را که موجودیتی دریافت کرده و از آن لذت برده است، از پیرامون آن معلوم کند. بنا بر این در یک اثر هنری، هر عنصر خواسـتار حرکت درونی[۳۳] از ناظر است و این حرکت، متشکل از دو پیام گسترش و تعیین حد[۳۴] است.[۳۵]

رابرت فیشر[۳۶]، فیلسـوف آلمانی نخستین فردی بود که این رابطـه را در معماری «فرافکنیِ احسـاس جسـمانی به صورت وسـیله‌ای در تفسـیر معنای فرم»[۳۷] مطرح کرد.[۳۸] پژوهشگران دیگـری چون وولفلین و لیپس[۳۹] نیز از کیفیت‌های بیان ذاتی در شـکل‌های معماری آگاه بودند، اما به دلیل استناد به نظریه‌های روان‌شناختی رایج در آن زمان، این کیفیات را بازتاب احساسات عضلانـی خـودِ ناظر برداشـت می‌کردند.[۴۰] برای نخسـتین بار وولفلیـن در ۱۸۸۸ در کتاب *رنسـانس و باروک* معنای فضا را در «امری مطلق» تعریف کرد. با آنکه به مفهومِ فضا در هیچ جا به طور مستقیم اشاره نکرده، اما بر تمام اثر او سایه افکنده است.[۴۱]

در طی قرن نوزدهم نظریه‌های معماری مهمی را شینکِل[۴۲] و بوتیشِـر[۴۳] و زمپـر پایه‌گـذاری کرده بودند، بـه طوری که در جهت‌گیـری اصلـی، تمایل بـه معماری یونـان و رم و به طور کلی رویکرد نئوکلاسـیک با تأکید بر اهمیـت فن و مصالح در شکل‌گیری فرم مشاهده می‌شود. در حالی‌که معماران آلمانی در آخر قرن نوزدهم تحت تعلیمات این سـه معمار قرار داشتند، در اوایل قرن بیسـتم در سال‌های میان ۱۸۸۶ الی ۱۹۰۸ میلادی، وولفلین، هیلدِبراند، و اشمارسو در زیبایی‌شناسی رویکرد متفاوت و نوینـی را به معماری دادند و موجب ایجـاد نظریهٔ همدلی در معماری شـدند. هرچنـد معماری موضوع زیبایی‌شناسـی آن‌ها محسـوب نمی‌شد، اما تأثیر طرز تفکر آن‌ها بر نظریهٔ معماری تا حدی روشن است. دیگر رابطهٔ فرم، مصالح، فن، و عملکرد، مسئلهٔ اصلی آن‌ها به‌شمار نرفته، بلکه کیفیت‌های زیبایی‌شناختیِ فضا، حجم و فرم، و نیز تجسـم، محور اصلی تمرکز آن‌ها محسـوب شده است.[۴۴]

از نظـر وولفلین واکنش‌های روان‌شـناختی کـه در اثر کار هنری ایجاد می‌شود، یک مسئلهٔ مهم و اساسی بود.[۴۵] نظریه‌های هیلدِبراند متأثر از آثار مجسمه‌سـازی اوست. او بر حرکت چشم و بـدن در فضا تأکید کـرد، بدین منظور که برای ذهن دامنه‌ای موردنیـاز از تصویرهایی فراهم کند کـه، از طریق آن‌ها ادراک صـورت می‌پذیـرد. همچنین او بر فضا را امـر ضروری در فهم فرم دانسته است. از نظریه‌های او می‌توان استنباط کرد که فضا یک امر ذهنیِ هنر محسـوب می‌شـود، فضا یک پیوستار است، نمی‌توان آن را امری تنها محصورشـده از بیرون در نظرگرفت، بلکه فضا از درون برانگیخته[۴۶] می‌شـود. این مفهومی است که موجب شد نظریهٔ زمپر مبنی بر در نظر گرفتن محصوریت برای فضـا را نفی کند.[۴۷] بنا بر ایـن از نظر هیلدِبراند فضا باید «توالی صفحات بصری، که در عمق محدود یا محصور شـده‌اند» تصور

of Style, p. 9.
23 .Erwin Panofsky (1892 - 1968)
مورخ هنری آلمانی.
24. Sanford Kwinter, "La Città Nouva: Modernity and Continuity", p. 592.
25. Gottfried Semper (1803-1879)
26. Immanuel Kant (1724-1804)
27. Forty, ibid, p. 257.
28 .H. P. Berlage
29 Peter Behrens
30 Camillo Sitte
31. Forty, ibid, pp. 257- 258.
32 Theory of Empathy: Einfühlung
33 .inner motion
34 .expansion and delimitation
35. Worringer, ibid, pp. 5- 14.
36 .Robert Vischer (1847-1933)
37. "The projection of bodily sensation as a means of interpreting the meaning of form"
38. Forty, ibid, p. 258.
39 Theodor Lipps
۴۰. برای روشـن شـدن این نظریه بـه مثـال وولفلین اشـاره می‌شـود: «ما بار سـنگین را حمـل کرده‌ایم... هرگاه کـه انرژی لازم برای مقابله با فشـار قائم وزن بدن خود را نداشـته باشـیم فرو می‌افتیم. به همین سبب اسـت که می‌توانیم شادی سرافرازانهٔ سـتون را احسـاس کنیم و میل هر

شـود. نظریه‌پردازان این عصر از تأکید هیلدِبراند بر توالی زمانیِ تأثیرات بصری در مجسـمه این برداشـت را کردند که این نظر می‌توانـد به معماری وارد شـود. این موضوع بـر ورود تدریجی مفهوم زمان به زیبایی‌شناسی معمارانه تأثیر بسیاری نهاد.[۴۸]

اشمارسُو نیز، مانند هیلدِبراند، این نظریه که، «زیبایی‌شناسی معماری در اجزاء مادی و مصالح آن قرار دارد» را نفی و برعکس بر احسـاس فضا تأکید کرد، فضـا را معادل فرم در نظر گرفت و متأثـر از نظریهٔ همدلـی معتقد بود که «ذهـن در فرایند ادراکِ اشـیا، دانش خود از احساس‌های جسـمانی را در آن‌ها معطوف می‌کند». از نظر اشمارسُـو، فضا وجود دارد، زیرا انسـان جسـم دارد. «فضای سـاخته شـده یک نوع [مفهوم] منفی سـه‌بعدی حس فضای ذهن انسـان است».[۴۹] به بیان‌دیگر «انسان ساخت فضایی را مانند پیکری خارج از خود به همراه سـازمان‌دهی خود آن درک می‌کنـد». آنچه که در ایـن نظریه مرکزیت دارد، قائل شدن اشمارسُو به «ساخت فضایی» است که ویژگی ذهن درک می‌شـود، نـه آنچه که با فضای هندسـی رایج در بناها اشـتباه می‌شود. این مفهومی است که بعدها در نظریهٔ هایدگر هم مطرح شده است.[۵۰]

بـه این‌ترتیب، اشمارسـو، فضـای معماری را خلـق فعالِ «احسـاس و آگاهی از بدن»[۵۱] در نظـر گرفت که، واکنش بدنِ انسـان است، مبتنی بر اصول روان‌شـناختی طبیعتِ انسان و به جهان بیرون بازتاب می‌شـود. از نظر اشمارسو «حرکت به عمق از درون بـه بیـرون یا از فضای داخلی بـه حجم با خلق فضای زیباشـناختی یکسان تصور شده اسـت، این اندیشه به‌تدریج به یک تکه‌کلام معماری تبدیل شد». مطابق تصور او نما یا پوستهٔ بیرونی بنا باید تنها به مثابه پوسـته یا چارچوبِ این فضای تهیِ سازمان داده شدهٔ هدفمند صورت گیرد. کم‌اهمیت‌ترین بخش از نظریهٔ او، تأثیر مقصود و عملکرد بر فرم است، امری که معماران در اوایل قرن به طورکامل پذیرفته بودند.[۵۲]

همچنین تئـودور لیپس (۱۸۹۳) فیلسـوفِ زیبایی‌شـناس، نظریه‌پـرداز دیگری اسـت که بـه دلیل گسـترش دادن نظریهٔ همدلـی معروف اسـت. در نظر او برخلاف اشمارسـو که در آن تصور محصوریت به فضا داده نشـده است، فضا شیء غیر مادی و همراه با مجسم کردن زندگی درونی ماده ادراک می‌شود.[۵۳]

بنا بر این روشـن است که بر اساس نظریهٔ همدلی به‌تدریج پیکرِ انسان در تعریف فضا حضور یافته است. این نظریه به طور قابل توجهی در نظریه‌های پدیدارشناختی تأثیر گذاشته است. به بیان دیگر ریشه‌های این نظریه در قرن بیستم از میان نرفته‌اند، بلکه به صورتی دیگر در ادراک پدیدارشـناختی فضای معماری بازتاب یافته‌اند.

تغییر مفهوم فضا و حضور تدریجی انسان در آن در اوایل قرن بیستم

ادغام و گسـترش برخی از نظریه‌های ذکرشـده در مفهوم فضا، با زبـانِ روزمرهٔ معماری پس از سـال ۱۹۰۰ روی داده اسـت. همچنین تأثیر پیکر انسان در تعریف فضا مشهود است، اما هنوز از ارزش‌هـای ژرف انسـانی در فضا صحبتی نمی‌شـود. به طور نمونه، اِندل[۵۴]، یکی از نظریه‌پردازانی اسـت که متأثر از لیپس به فضا به صورت زیر اشاره کرده است:

انسـان توسط جسم خود، آنچه را که معماران و نقاشان فضا می‌نامند، خلق می‌کند. این فضا به‌طور کامل با فضای وابسته به ریاضی و شناخت‌شـناختی تفاوت دارد. فضای معماری و نقاشی، موسـیقی و ریتم است، زیرا این فضا با انبساط [بدنِ] ما به مثابهٔ تناسبات قطعی مواجه است،[۵۵] زیرا به نوبهٔ خود، ما را رها می‌کند و محصور می‌کند. بسـیاری از مردم معماری را توسـط اعضای مادی، نماها، سـتون‌ها، و تزیینات آن تصـور می‌کنند، اما همهٔ اینها فرعی هسـتند. عامل اصلی، فرم نیسـت، بلکه عکس آن، فضا است؛ فضای خالی که به‌طور ریتم‌دار میان دیوارها گسترش می‌یابد و توسط دیوارها تعریف می‌شود.[۵۶]

ماده را بـی آنکه بی‌شـکل بر زمین پهن شود دریابیم». (رودِلف آرنهایم، *پویه‌شناسی صور معماری*، ص ۲۸۳–۲۸۴).

41. Sigfried Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Architecture: A Contribution on Constancy and Change*, pp. 499- 500.
42. Karl Friedrich Schinkel
43. Karl Bötticher
44. Paul Zucker, "The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the 'Modern Movement'", pp. 8- 9.
45. Zucker, ibid, p. 9.
46 .animate
47. Forty, ibid, pp. 259- 260.
48. Zucker, ibid, p. 9.
49 "Three dimensional negative of the subject body's own sense of space"
50. Forty, ibid, pp. 260- 261.
51. The active creation of human 'Körpergefühle' (feelings and conscious awareness of the body) .
52. Zucker, ibid, p. 9.
53. Forty, ibid, p. 261.
54 August Endll
55 "Because it meets our extensions as certain proportions".
56. Forty, ibid, p. 262.

گیدیون نیز معتقد است که نخستین پژوهش مشخص دربارهٔ فضا، بخش تشکیل‌دهندهٔ هنرِ بصری، در اواخر قرن نوزدهم انجام شده است. او ریگِل و وولفلین و اشمارسو را سه پژوهشگر اصلی در نظر گرفته است که در این زمینه فعالیت بسیار مؤثری انجام داده‌اند. نظریهٔ ریگل و به‌ویژه نظریهٔ «kunstwolle» در تاریخ هنر عمومیت قابل توجهی یافته است. هرچند برداشت ریگل از فضا با تصورات امروز متفاوت است، اما در مقام نظر نخستین پژوهشگری، که در این زمینه پژوهش رسمی انجام داده، اهمیت دارد. او فرض کرده که ناظرِ فضا بی‌تحرک باقی بماند و از این طریق تصور ثابتی از فضا به دست آورد. به بیان دیگر ناظر به یک نقطهٔ ثابت در فضای داخلی یا بیرونی محدود شده است. اما اشمارسُو برخلاف ریگِل معتقد بود در ادراک فضا ناظر باید دیدِ پیوسته متغیری داشته باشد. از نظر او «عامل اصلی و تغییرناپذیر در تعریف معماری، همچون هنر، خلق فضا است. معماری از نخست تا پایان، خلق فضا است؛ طبیعتِ آن بر این اساس ایجاد شده است». بنا بر این اگر ریگِل بنیان ادراک یک اثر هنری را در نظریهٔ «kunstwolle» بنا نهاده و در اثر معماری، عامل حواس بینایی و لامسه را مهم فرض کرده، اشمارسو در گسترش این نظریهٔ معماری پیشگام به‌شمار می‌آید.[۵۷]

به این ترتیب در این دورهٔ زمانی، هنوز میان فرم و فضا برداشت کاملی مشاهده نمی‌شود و فضا،وضعیت منفیِ فرم انگاشته می‌شود. از این نظر می‌توان به رودلف شیندلر[۵۸] معمار اتریشی در ۱۹۱۳ نیز اشاره کرد، او با تأکید بر اهمیت فضا و سازمان‌دهی فضایی، آن را رها از تودهٔ سازه و مصالح در نظر گرفته است.[۵۹] در ۱۹۲۰ فضا از جهت نظری به روشنی، مقوله‌ای مهم در دایرهٔ لغات معماری بود، اما در زمینهٔ حرفهٔ معماری، نمونه‌های محدودی معرف این بودند که معماری، هنر فضا است نه هنر مصالح. در این راستا گمان می‌رود که تنها فردِ معماری که بتوان آثار او را «فضایی» قلمداد کرد، فرانک لوید رایت[۶۰] باشد، هرچند او نیز آثار خود را تا ۱۹۲۸ به فضا مرتبط در نظر نگرفته بود.[۶۱]

بین سال‌های ۱۹۲۰ الی ۱۹۳۰، هیچ‌گونه حد و مرزی در ایجاد معناهای فضا نبوده و هر معمار و هر نویسنده‌ای، نظر نوینی را ابداع کرده است. به طور نمونه، مهُلی‌ـ ناگی (۱۹۲۸) در کتاب *دیدگاه نوین* ۴۴ صفت برای توصیف انواع فضاهای متفاوت ذکر کرده است، اما به طور کلی سه مفهوم متفاوت در زمینهٔ فضا معرفی شده است که، در طی سال ۱۹۲۰ معماران و منتقدان به‌کار گرفته‌اند:

۱. فضا به معنی محصورسازی، احاطه کردن؛ نظریه‌ای که در ابتدا زمپر پایه‌گذاری و پس از آن برلاخه و بِرِنس گسترش داده‌اند. این مفهوم در نظر بسیاری از معماران در سال ۱۹۲۰ رایج‌ترین مفهوم فضا به‌شمار رفته است.

۲. فضا به معنی پیوستار؛این مفهوم به‌ویژه در نظریهٔ گروه هلندی دِستیل[۶۲]، نظریهٔ اولیهٔ مهلی‌ـ ناگی و نیز اِل لیسیتسکی[۶۳] بر یکی بودن و پیوستگی میان فضای درون و بیرون دلالت کرده است.[۶۴]

۳. فضا به معنی گسترش یا امتداد پیکر[۶۵]؛ این نظر بر این امر دلالت کرده است که فضا توسط تصورِ ادامهٔ پیکر درون یک حجم[۶۶] ادراک می‌شود. چنین دیدگاهی توسط اشمارسو شناخته شده است، اما در اصل این نظریه در سال ۱۹۲۶ توسط اِبلینگ[۶۷] بنا نهاده شده و مطابق آن فضا غشا و پوشش محافظت‌کننده میان انسان و جهان بیرونی به‌شمار رفته است. چنین فضایی به طور مستقیم توسط فعالیت انسان ایجاد شده است. از سوی دیگر، مطابق نظر مُهُلی‌ـ ناگی فضا توسط حساسیت زیست‌شناختی انسان شکل گرفته است؛ این موضوع به‌تدریج به این معنا تبدیل شد که فضا توسط حرکت انسان و نیز خواستهٔ او برای زندگی فعال می‌شود.[۶۸]

باوجود آنکه مهلی‌ـ ناگی نسبت به پژوهشگران معاصر خود، دیدگاه عمیق‌تری دربارهٔ فضا داشته، اما می‌توان قطعی نبودن و

57. Giedion, ibid, pp. 499, 501.
58 Rudolf Schindler
59. Forty, ibid, p. 262.
60 Frank Lloyd Wright
61. Forty, ibid, p. 265.
۶۲. De Stijl؛ جنبش هنری که در ۱۹۱۷ در هلند پایه‌گذاری شده است؛ همچنین به neoplasticism نیز معروف است.
63 .El Lissitsky
64. Forty, ibid.
65 .extension of the body
66 .Body's imagined extension within a volume
67 .Siegfried Ebeling
68. Forty, ibid, p. 267.

دشواریِ رسیدن به تعریف جامع برای فضا را در نظر او احساس کرد. او در «دیدگاه نوین» فضا را چنین تعریف کرده است:

در هر دورهٔ فرهنگی، برداشـتی از مفهوم فضا وجود دارد؛ اما زمانی طولانی برای مردم نیازمند اسـت که آگاهانه آن را درک کننـد... حتی در تعریف کردن آن نیز تردید قابل توجهی اسـت. چنین فقدان قطعیتی در واژه‌هایی که به‌کار می‌بریم آشکار است؛ و واژه‌ها موجب افزایش این سردرگمی می‌شوند.[۶۹]

امـا بـا وجود این سـردرگمی، فضا از نظر مهلـی‌ـ ناگی دو ویژگی اصلی دارد:

ـ فضا، یک واقیعت؛

ـ فضا، رابطهٔ میان موقعیت‌های چیزها.[۷۰]

از نظـر او فضا یک واقعیتِ تجربهٔ حسـی اسـت. فضا یک تجربهٔ انسـانی و یک نوع شیوهٔ بیان اسـت. فضا از نظر او یک امتیاز معماران باذوق نیست، بلکه فضا کارکردِ زیست‌شناختیِ هر شخصی به‌شمار می‌رود. به بیان دیگر اساس زیست‌شناختی فضا، یک استعداد طبیعی است که، هر شخصی از آن بهره‌مند است و از طریق اعمال و تمرین‌های ویژه قابل پیشـرفت است. ویژگی دوم برداشتی از مفهوم فضا است که از فیزیک تأثیرگرفته است؛ پیـرو آن خلق فضا، خلق روابط میان چیزها (احجام) محسـوب می‌شـود. به این ترتیـب ادراک فضا از طریق بینایی، شـنوایی، تعادل، حرکت، و به طور کلی از طریق حواس صورت می‌گیرد.[۷۱]

مُهُلـی‌ـ ناگی با پیروی از اشمارسُـو و روان‌شناسـان این را پذیرفت که فضا یک قابلیتِ زیست‌شـناختی است، اما با پیروی از ریگل و فرانکل[۷۲] معتقد بود که «فضامندی» مفهومی اسـت که، خاصِ هر دورهٔ تاریخی محسـوب می‌شود. همچنین از نظر او فضا با حجم یکسـان نیسـت. وظیفهٔ معماری این است که انسـان را از آگاهیِ کنونیِ فضا مطلع کند.[۷۳] از نظر مهلی‌ـ ناگی ریشـهٔ معماری در برتریِ مسـئلهٔ فضا، و گسترش عملی آن در پیشرفت‌های فناوری نهفته است. او معتقد بوده است که معماری نمی‌تواند توسـط مجموعه‌ای از فضاهای درونی یا توسط مفهوم سرپناه، یک محصوریت یا آرایش تغییر ناپذیر اتاق‌ها درک شود، بلکه معماری بخشی ارگانیک در زندگی‌کردن، به مثابه آفرینشی در برتریِ تجربهٔ فضا ادراک می‌شود.[۷۴]

در پیوسـتارِ فضا، مرزها منعطف می‌شـوند، فضا به صورت یک مفهوم روان و سـیال درک می‌شود. ... گشودگی‌ها و مرزها، حفره‌ها و سـطوح متحرک، محیط را به مرکز هدایت می‌کنند و مرکز را به سـمت بیرون منتقل می‌کنند. افت و خیزی پیوسـته، یک‌طرفه، رو به بالا، منشعب شده [و] در همهٔ جهات نشان‌دهندهٔ این اسـت که، تا آنجایی‌که توانایی‌های انسـانی و تصورهای او اجازه می‌دهند، انسان مالکیت این فضای غیر قابل اندازه‌گیری، نامحسوس، و در عین‌حال فضای حاضرِ مطلق را دارد.[۷۵]

از نظـر او فضا مفهومی اسـت که با حرکت انسـان در آن تغییـر می‌کند. خلـق فضا از درآمیخته شـدن اجـزای فضا در یکدیگر حاصل می‌شـود؛ به بیان دیگـر خلق فضا بازیِ در حال نوسـانِ نیروها به‌شمار می‌رود. چنین فضایی متأثر از سطح قابل اندازه‌گیری توسـط حد و مرزهای پیکرها و نیز سـطح غیر قابل اندازه‌گیری توسط میدان‌های پویای نیروها است.[۷۶]

توجه به حضور انسان در تعریف فضا متأثر از روان‌شناسی ادراک

با نظریه‌های ذکرشده روشن است به‌تدریج انسان در تعریف فضا حضور یافته است، اما این حضور تنها در برخی از نظریه‌ها مانند نظریهٔ مهلی‌ـ ناگی عمق بیشـتری دارد. اشـاره به واژهٔ «ادراک فضـا» در این مقاله بر ایـن امر دلالت می‌کند که، می‌توان فضا را در فراینـد ذهنیِ ادراک[۷۷] تحلیـل کرد. دلیل این امر بدون در نظر گرفتن روان‌شناسـی ادراک و نیز نظریه‌های فیزیک مدرن قابـل درک نخواهد بود، زیرا ادراک فضا به دلیل وجود اشـیاءی قابل ادراک، امکان‌پذیر اسـت. به بیان دیگر، فضا مناسبت‌های میان اشـیا است. فضا ماهیتی مستقل، محدود یا نامحدود، و نیز زمینـه‌ای تهی، مسـتعد، و دارای گنجایش که اشـیا در آن قرار

69. László Moholy ـNagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, p. 61

70 .position relation of bodies

71. Moholy-Nagy, ibid, p. 57.

۷۲. Alois Riegl and Paul Frankl؛ مورخان هنـر در آغاز قرن بیستم در اتریش و آلمان

73. Forty: ibid, p. 267.

74. Moholy-Nagy, ibid, p. 60.

75. Moholy-Nagy, ibid, p. 63- 64.

76. Moholy-Nagy, ibid, p. 62.

77 .perception

می‌گیرند، محسوب نمی‌شود.

تفاوتِ میان دو معنای فضا نتایجی اساسی در پی دارد. فضا را چون ظرفی دانستن که حتی اگر خالی هم باشد وجود دارد، در فرض نیوتنی، مرجع واجد مطلق شناخته شده است که همهٔ فواصل، سرعت‌ها یا اندازه‌ها نسبت به آنْ مقدار مطلق ثابتی دارند. این تلقی از فضا از نظر هندسی با دستگاه مختصات دکارتی منطبق است که، بنا بر آن می‌توان همهٔ مکان‌ها، اندازه‌ها، و یا حرکت‌ها را در فضایی سه‌بعدی به هم مرتبط ساخت.[۷۸]

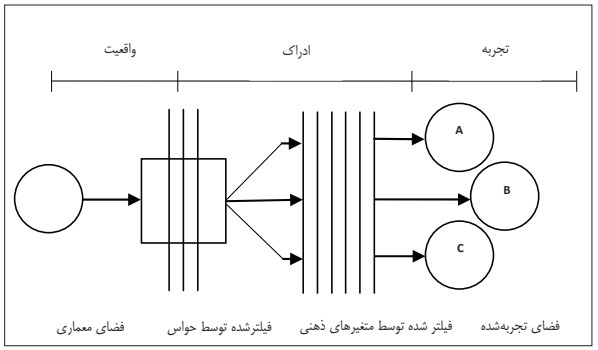
با پذیرش مفهوم «مناسبت‌های میان اشیا» برای فضا، منظومه‌ای معین از اشیای طبیعی و مصنوع فضا را ایجاد می‌کند. درک فضا توسط انسان، قائم به ذات نیست. فضای میان اشیا خلاء نیست و برخلاف آن میدان‌های بینابینی وجود دارند. در فضای ایجاد شده میان اشیا، توسط روابط بینابین آن‌ها، نیروهای جاذبه و دافعه پدید می‌آید که با حضور انسان قابل تجربه‌اند. حضوری که هستی را به طور طبیعی، عمودی ادراک می‌کند و نمایان‌کنندهٔ تقارن نداشتن فضا است.[۷۹] همچنین «فضا کیفیتی است که حاصل تعامل امر عینی و صفات مدرِک است». به بیان‌دیگر «فضا امری نیست که به طور کامل عینی و خارج از ذهن انسان باشد، همچنین امری به طور کامل ذهنی و کیفیتی فارغ از عینیات نیز نیست. در عین حال، فضا هر دو مورد را شامل می‌شود».[۸۰]

یورگِن یُدیکِه[۸۱](۱۹۸۵) نیز تصور موجود از مفهوم فضا را در دو دستهٔ اصلی مطابق زیر قرار داده است:

ـ محفظهٔ فضایی؛ فضا به مثابه محفظهٔ فضایی؛

ـ میدان فضایی؛ فضا به مثابه یک میدان در میان احجام.[۸۲]

در تحلیل تصور نخست، فضا امری محصورشده در نظرگرفته شده که درون و بیرون به طور کامل از یکدیگر توسط اجزای ساخته شده تفکیک شده‌اند. در تصور دوم یا میدان فضایی، یُدیکِه معتقد است که فضا معادل «مجموعِ روابط میان اشیا



ت ۱. نمودار ادراک فضایی و تجربهٔ فضایی از نظر یورگِن یُدیکه (۱۹۸۵). مأخذ تصویر: Jürgen Joedicke, Space and Form in Achitecture: A Circumspect Approach to the Past. p. 10.

یا مجموعِ روابط میان نقاطِ متفاوت» در نظر گرفته شده است. همچنین تمامی ادراک‌های فضا به ارتباط میان ادراک‌کننده و نقاط ادراک‌شده[۸۳] وابسته هستند.[۸۴]

از دیگر افرادی که مفهوم فضا را بر اساس روان‌شناسی ادراک بنا نهاده‌اند، نیچکه[۸۵] (۱۹۶۸) است که فضای اقلیدسی را در مقابل فضای تجربه‌شده و عینی قرار داده است. او ویژگی‌های فضای تجربه‌شده یا فضای ادراکی را به صورت زیر بیان کرده است:

> [فضای تجربه‌شده] یک مرکز دارد که آن انسانِ ادراک‌کننده است و پیرو آن یک نظام عالی از جهات دارد که، با حرکت بدن انسان تغییرپذیر است. محدود است و خنثی نیست، به بیان دیگر متناهی و ناهمگن است، که به طور ذهنی[۸۶] معین شده و درک می‌شود؛ فواصل و جهات باتوجه به انسان تثبیت شده‌اند. ...[۸۷]

این نظریه، فضای ادراکی را تعریف می‌کند؛ اما این موضوع را روشن نمی‌کند که، هر ادراکی به منظور اینکه بامعنا باشد باید به گروهی از تصاویر ذهنی وابسته شود.[۸۸] همان‌طور که نُوربرگ‌ـ شولتز نیز اشاره کرده، اشارهٔ نیچکه به قرار گرفتن انسان در مرکز فضای معماری بی‌معنا به نظر می‌رسد. انسان می‌تواند در برخی از شرایط، مرکز فضا قلمداد شود، اما فضای معماری خود مراکز و جهاتی دارد، نه اینکه جهاتِ فضای معماری با حرکت بدن انسان تغییر کنند. با این حال هرچند این نظریه دقیق به نظر نمی‌رسد و قابل نقد است، اما در زمان

۷۸ . آرنهایم، همان، ص ۱۸– ۱۹.
۷۹ . آرنهایم، همان، ص ۲۲– ۵۴.
۸۰ . مهدی حجت، «فضا»، ص ۱۸– ۱۹.
8.1 Jürgen Joedicke
82. spetial field, spatial container Joedicke, *Space and Form in Achitecture: A Circumspect Approach to the Past*, p. 10.
83 Perceiver and points perceived
84. Joedicke, ibid, pp. 12-16, 18.
85 .Günter Nitschke
86 .subjectively
87. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, p. 13.
88. Norberg-Schulz, ibid, p. 13.

طرح آن در قیاس با نبود نظریه‌های جامع‌تر، پیشـتاز محسـوب شده است.

بنـا بر این طبق نمـودار «ت ۱»، فضای معماری، پدیده‌ای با هسـتی مستقل درک نمی‌شود، بلکه پیامد ادراک انسان است یـا به بیـان دیگر به طور عمیق به انسـان و ادراک او وابسـته اسـت. فضای معماری همـواره قابلیت محدود شـدن دارد و از آنجایی‌که برخی از اجزای آن از اجزای دیگر اهمیت بیشتری در بر دارند، دارای خواص متغیر اسـت. این تعریف به‌تدریج با طرح نظریهٔ نسبیت اینشـتین و تأثیر مفهوم زمان در کوبیسم تعریف دقیق‌تری یافت. به بیان دیگر زمان در ادراک فضا وارد شـد. در ایـن تصور، زمان معادل و هم‌ارزش سـه بُعـد عرض و طول و ارتفاع نیسـت، بلکه پیامدِ ادراک انسان و به مثابه جزء ضروری آن در نظر گرفته شـده اسـت. پیرو آن، فضـا «مجموع روابطِ تجربه‌شدهٔ پیوسته میان نقاط» عریف شده است[۸۹]

مطابق نظر گیدیون فضا نامحسـوس است و میان انسان و فضا رابطه‌ای روانی است. رابطهٔ میان انسان و فضای ساخته‌شده، در مفهوم و برداشـتی که او از فضا در نظر گرفته اسـت، آشکار شـده اسـت. مفهوم فضا فطری اسـت و بازتاب آن در شیوه‌ای که انسـان اشیای سـه‌بعدی را در رابطه با یکدیگر قرار می‌دهد صورت می‌گیرد. در بسـیاری از مواقع انسـان نسبت به مفهوم فضایی که به آن پاسـخ‌گو است، ناآگاه است. به این دلیل است کـه مفهوم فضا در یک دورهٔ زمانی موجب درک ما از طرزتفکر انسان نسبت به کیهان، طبیعت، و جاودانگی می‌شود.[۹۰]

«به هرحـال اگر تلاش‌هـای فرانک لوید رایـت در زمینهٔ معماری محقق نمی‌شـد، هرگز مفهومی که وولفلین از فضا داد هویت امروزی خود را نمی‌یافت». رایت با به کار گیری سیستم سـازه‌ای متفاوت نسـبت به زمان پیش از خود، قادر بود که به امکانات فضایی در معماری دست یابد که، از اواخر دوران بارُک به بعد فراموش شـده بود. همچنین در اشاره به پیشتازان تحول مدرن فضا، جایگاه میس فان در رُهه نیز روشـن اسـت. هرچند که رویکرد او به معماری مدرن خردگرا و همراه با شـیوهٔ خاصی در طراحی و اجرا بود، اما به دلیل طراحی سطوح صاف و شفاف توانسـته اسـت که درک از فضا را نسـبت به ارتباطات فضایی گسترش بخشد. به‌تدریج فضا در خلاقیت‌های معمارانه شناخته شـد و درک از روابط فضایی از نقاط دید متفاوت اصلی مهم در زیبایی‌شناسی مطرح شد.[۹۱]

به این ترتیب تصور فضا در اوایل قرن بیستم توسط تسلسل فضاهای متصل به هم و درهم‌رونده و فضاهای باز و تسلسل‌های فضایی میان اجزای فضا متمایز شـده است. پیوستگی میان فرم و فضا در سـطوح افقی و عمودی از مهم‌ترین تأثیراتی است که در این موضوع روی داده اسـت. سـازمان‌دهی فضاها از طریق تعادلی از فقدان تقارن‌های هماهنگ هدایت شـده اسـت. فضا میان دیوارها محصور نشـده، بلکه توسط احجام و بخش‌هایی از دیوارها مشخص شده است.[۹۲]

در تاریخ معمـاری، برخی از نظریه‌هـای مرتبط به فضا در مفهـوم ملمـوس و کیفـی آن بازنگری شـده‌اند. برونو زوی[۹۳]، معمـاری را «هنر فضا» تعریف کرده اسـت، اما طبیعتِ فضای مورد بحث را روشـن نکرده اسـت. گیدیون از نخستین افرادی اسـت که بر اساس پژوهش‌های پیشین، به واقعیت بخشیدن به مفهوم فضا کمک بسیاری کرده است. به همین ترتیب گیدیون اندیشـهٔ ترکیـب مکانیکی واحدها را در فضای اقلیدسـی رها و تـلاش کرده کـه، تفاوت‌های کیفی مرتبط به توسـعهٔ عمومی تصور انسان از جهان را توصیف کند. به نظر می‌رسد که گیدیون به رویکرد وجودی که شولتز بعدها از آن سخن می‌گوید نزدیک شده، اما آن را به صورت فلسفی بیان نکرده است.[۹۴]

با این نظریه‌ها به نظر می‌رسد که، حضور انسان در بسیاری از تعریف‌های مشابه، به پیکرهٔ فیزیکی انسان محدود شده است و در تعریـف فضا، ابعاد وجودی انسـان حضـور پررنگی ندارند. گیدیون در این باره معتقد اسـت که در بسیاری از پژوهش‌ها به

89. Joedicke, ibid, pp.18- 21.
90. Giedion, ibid, pp.495-496.
۹۱. کالینز، همان، ص ۳۵۸– ۳۵۹.
92. Joedicke, ibid, p. 168.
93 Bruno Zevi (1918- 2000)
94. Norberg-Schulz, ibid, p. 12.

جای آنکه فضا یک بعد از وجود انسان دانسته شود، بُعدی از تفکر یا ادراک قلمداد شده است:

بسیاری از پژوهش‌های انجام شده در انتهای قرن بیستم دربارهٔ فضا از دو محور اصلی خارج نیستند. نخست آنکه یا معطوف به صرف نظر کردن از وجود انسان از طریق بحث دربارهٔ هندسهٔ تجریدی هستند، یا آنکه توسط کاستن فضا و معماری به [مقولهٔ] احساسات و مطالعهٔ تأثیرات، انسان را به آن وارد کرده‌اند. در هر دو حالت فضا، یعنی یک بعد وجودی، با تعریف رابطهٔ انسان با محیط، از نظر دور مانده است.[۹۵]

در ادامهٔ مهم‌ترین نظریه‌های طرح شده در این دورهٔ زمانی، کوین لینچ، به طور عمیق‌تر به درون ساختار فضای عینی نفوذ کرده است. او با طرح مفاهیم گره، مسیر، لبه، و محله، این اجزا را شالودهٔ جهت‌یابی انسان در فضا در نظر گرفته است. پرتگزی فضا را «نظامی از مکان‌ها» فرض کرده است؛ با این فرض که ریشه‌های فضا در شرایط عینی قابل جستجو هستند.[۹۶] به‌تدریج متأثر از نظریهٔ هایدگر مفهوم فضا توسط مکان معنا یافته است. رابطهٔ میان مکان و فضا به این صورت تبیین شده است که، فضاهایی که انسان در آن‌ها زندگی می‌کند توسط مکان آن‌ها ایجاد شده‌اند. هایدگر اشاره کرده که «زمانی که از رابطهٔ انسان و فضا سخن به میان می‌آید به نظر می‌رسد که انسان در یک سو و فضا در سمتی دیگر قرار گرفته است. اما فضا آن چیزی نیست که رو به انسان است،[۹۷] همچنین فضا شیئی بیرونی یا تجربه‌ای درونی نیست. این طور هم نمی‌توان تصور کرد که، فضا برفراز انسان‌ها قرار گرفته است، بلکه فضاها این واقعیت را یادآوری می‌کنند که، موجب سکنی گزیدن انسان می‌شوند». از نظر هایدگر زمانی که انسان در فضا حضور دارد، از طریق ماندگارشدنِ همیشگی با مکان‌های نزدیک و دور و چیزها، فضا را تجربه می‌کند. بنا بر این رابطهٔ انسان با مکان‌ا و نیز مکان‌ها و فضاها با یکدیگر در سکنی گزیدنِ انسان نهفته است. پیرو آن، رابطهٔ انسان و فضا نیز در سکنی گزیدن او و در تعریفی که از سکنی گزیدن شده است قابل فهم است.[۹۸]

به همین ترتیب، ژان پیاژه (۱۹۵۵) نیز با تأکید بر پیوستگی میان فعالیت‌های انسان و شیوهٔ ادراک او از جهان، فضا را «پیامد تعامل میان ارگانیسم و محیط درنظر گرفته است که، در آن تفکیک ساختارِ جهانِ تصور شده از عمل یا فعالیت غیر ممکن است». همچنین او معتقد است که گسترش مفهوم مکان، و نیز فضا به مثابه نظامی از مکان‌ها، شرط لازم برای یافتن محل اتکای وجودی[۹۹] است.[۱۰۰]

به این ترتیب، از یک سو، فضا امری است که رفتارِ فضایی انسان را تعدیل یا گاه تفکیک، سازمان‌دهی، و یا تسهیل و تشدید می‌کند و به بیان لاوسن عامل برقراری ارتباطات انسان‌ها است، از سویی دیگر، فضا امری بینابینی است که، میان انسان و آنچه که به ادراک او درمی‌آید دریافت می‌شود. آنچه که در این مقاله در سیر تحول معنای فضا و در میان تنوع آرا اهمیت داشته است، میزان بها دادن به ارزش انسان است. انسانی که در تعریف فضا نقش مهمی نداشته است، به‌تدریج به پیکر و سپس به انسانی تبدیل شده است که، بر اساس روان قابل درک است. نظریه‌های اشاره شده در این مقاله، تنها بیانگر گوشه‌ای از گستردگی نظریه‌ها هستند و گویای این امر مهمند که ادراک انسان به ابعاد وجودی انسان وابسته است. به بیان دیگر، هر چه به ابعاد وجودی انسان یا به خواست‌ها و نیازهای طبیعی و متعالی انسان اهمیت بیشتری داده شود، انسان درک عمیق‌تری از فضا خواهد داشت.

نتیجه

در قرن نوزدهم تعریف فضا بر امر محصوریت فضایی متمرکز شده بود. به‌تدریج و متأثر از نظریهٔ همدلی در زیبایی‌شناسی، تعریف فضا با تأکید بر احساسات جسمانی و پیکر انسان همراهی شده است. در قرن بیستم با تأکید بر روان‌شناسی

95. Norberg-Shulz, ibid, p. 14
96. Norberg-Schulz, ibid, p. 11, 12.
97 ."Yet space is not something that faces the man. ..."
98. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, pp. 156- 157.
99 .Existential foothold
100. Norberg-Shulz, ibid, p. 17.

ت ۲. نمودار سـیر تحول معنایی فضـا در قیاس با میـزان توجه به انسان در قرن نوزدهم و بیستم

ادراک و تأثیرپذیری از پدیدارشناسـی، پیکر انسان جای خود را به حضور انسان داده است. در ادامه با توجه به تقسیم‌بندی فضا در دیدگاه‌های اصلی ابتدا بر اساس نمودار «ت ۲»، به جمع‌بندی مهم‌تریـن تعریف‌های طرح شـده دربارهٔ فضا در قرن نوزدهم و بیستم اشاره می‌شود.

روشن است که به تدریج در نظریه‌های معماری، تعریف فضا از محصـور بودنِ مطلق، به آگاهی پیدا کردن از حضور انسـان، رابطهٔ میان انسـان و محیـط و نیز آگاهی یافتن از معنای مکان وابسـته شـده و پیرو آن بر ابعاد وجودی انسان اهمیت بیشتری نهاده شـده اسـت. این مفهومِ نوین متأثر از ورود اندیشـه‌های پدیدارشـناختی است که در بحث جداگانه‌ای قابل تحلیل است. امـا با این حال گرچه مفهوم فضای معمـاری در طی چند دههٔ گذشـته تحول معنایی بسیار یافته است، در بسیاری از تصورات رایج بـه فضا در مدارس معماری، انسـان و نقـش آن در فضا تغییر محسوسـی پیدا نکرده اسـت. به بیان دیگر نقش انسـان به‌ندرت از پیکرهٔ ادراک‌کننده فراتر رفته اسـت. به‌ندرت به ابعاد وجودی انسـان، به خواست‌ها و نیازهای طبیعی و متعالی انسان بها داده شده اسـت؛ یا این تأثیرپذیری در نظریهٔ معماری کمتر

مورد تمرکز قرارگرفته اســت. به این دلیل تأثیر پدیدارشناســی بــر درک فضای معماری ارزش و اهمیــت افزونی می‌یابد، زیرا در این دیدگاه فکری اســت که می‌تــوان میزان اهمیت به ابعاد وجودی انسان و طبیعت انسانی را درک، تأثیر آن را در معماری پی‌گیری، و فضای انسانی را تحلیل کرد.

منابع و مآخذ

آرنهایم، رودُلف. *پویه‌شناسی صور معماری*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: ســازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انســانی دانشــگاه‌ها (سمت)، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۲.

حجت، مهدی. «فضا»، *در رواق*، (۱۳۷۷)، ص ۱۱– ۱۷.

کالینز، پیتــر. تاریخ تئوری معماری: دگرگونــی آرمان‌ها در معماری مدرن، ترجمهٔ حسین حسن‌پور، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۵.

Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture,* London: Thames & Hudson Ltd, first published, 2000.

Giedion, Sigfried. *The Eternal Present. The Beginnings of Architecture: A Contribution on Constancy and Change*, London: Oxford University Press, 1964.

_____ . Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Conceptions in Architecture, Harvard University Press, 1971.

Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought, translations and introduction by: Albert Hofstader*, New York: Harper & Row Publishers, 1971.

Joedicke, Jürgen. *Space and Form in Achitecture: A Circumspect Approach to the Past*, Stuttgart: Karl Krämer, 1985.

Kwinter, Sanford. "La Città Nouva: Modernity and Continuity", in Hays, K. Michael (ed.), *Architecture theory scince* 1968, New York: The MIT Press, 1984, pp: 586- 612.

Moholy_ Nagy, László. *The New Vision and Abstract of an Artist*, Fourth revised Edition, New York: George Wittenborn, 1947.

Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*, London: Studio Vista, 1971

_____ . *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, London: Academy Editions, 1980.

Rykwert, Joeseph. *On Adam's House in Paradise: The idea of primitive hut in architectural history*, second edition, New York: The MIT Press, 1981.

Tschumi, Bernard. *Questions of Space: lectures on Architecture*, London: Bernard Tschumi and the Achitectural Association, 1990.

Vitruvius. *The Ten Books on Architecture, translated by Morris Hicky Morgan*, New York: Dover Publications, 1960.

Worringer, Wilhelm. *Absraction and Empathy: A Contribution to Psychology of Style*, translated from the German by Michael Bullock, Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

Zucker, Paul. "The Paradox of Architectural Theories at the Beginning of the 'Modern Movement'",in The *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 10, No. 3. (Oct., 1958), pp. 8- 14, quoted in: http://www.jstor.org in: Wed Jul 25 11:13:55 2007.