

# نقد تولید فرم معماری در فرآیند خودآگاه مبتنی بر آراء فلاسفه، نظریه‌پردازان معماری و روانشناسان معاصر\*

سمانه هاشم زهی<sup>۱</sup>، جمال الدین مهدی نژاد<sup>۲\*</sup>، باقر کریمی<sup>۳</sup>

## چکیده

طراح معاصر به جایگاه خود به مثابه یک هنرمند اتکای بسیار زیادی دارد. زبان فردی و علائق شخصی، باعث می‌شود وی نتواند به درستی انبوه اطلاعات پیچیده‌ای که در پروژه با آن مواجه می‌شود را سازماندهی کند و بر اساس آن طرح جامعی بدهد. در نتیجه عدم صلاحیت خود را در پس شوریدگی یک شخصیت هنری پنهان می‌کند. از دیگر نقاط اتکایی وی، استفاده صرف از ابزارهای دیجیتال در فرآیند طراحی است. روی آوردن به توسعه دیجیتال عملاً فرایندهای اندیشه و تخیل انسان را از پیوند ذاتی‌شان با حافظه، تن، خیال و مفهوم «هست بودن» و حس «خویشتن» منفصل کرده‌است. آنچه در این میان برای ساماندهی فکری طراحان راه‌گشاست، در دو قسم مورد پژوهش قرار گرفته‌است که به دلیل شیوه کیفی موضوع، پژوهش بر پایه روش تحقیق تطبیقی است. الف) بررسی نظریات معماران مؤلف؛ کسانی که آثار ارزنده خلق کرده و مبنای فکری‌شان را به رشته تحریر درآورده‌اند. نکته مورد توجه در نظریات ایشان که متأثر از فلاسفه هستند، توجه و تاکید به "تجربه زیسته" است، تجربه گذشته و حال، چیزی است که در کالبد طراح به‌عنوان ظرف نهفته است و در هنگام ایده‌پردازی از ذهن به دست و از دست مجدداً به کالبد معماری مبدل می‌گردد. مبنای تفکر معماران صاحب نظر در ارتباط با «تئوری فرم معماری» بسیار به یکدیگر نزدیک است. ب) ویژگی‌های فردی طراح بصورت ناخواسته در تولید فرم تأثیرگذار هستند. بنابراین در قدم بعدی، نگارندگان، شناخت ویژگی‌های شخصیتی بر پایه مباحث روانشناختی در سامان‌دادن به آشنفتگی فکری طراحان و جلوگیری از فردگرایی محض را کمک‌کننده دانسته‌اند. بر مبنای مقایسه‌های تطبیقی نظریه‌های روانشناسان مختلف، این نتیجه حاصل می‌شود که طراح در بخش‌های مختلف شخصیتی خویش می‌تواند کنکاش کند، نقاط قوت و ضعف خود، تجارب اندوهگین و شاد و احساسات بررسی و ویژگی‌های شخصیتی خود را تعدیل نماید. هرچه طراح به لحاظ شخصیتی متعادل‌تر، میزان هیجانات کاذب وی در تولید فرم کمتر و پاسخ‌دهی فرم معماری تولید شده توسط وی، جامع‌تر و کامل‌تر خواهد بود.

## واژگان کلیدی: تئوری فرم معماری، فلسفه، تجربه زیسته، نظریه‌های شخصیت، خودآگاه و ناخودآگاه.

\* مقاله پیش رو برگرفته از بخشی از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «بررسی اصول معماری سنتی مبتنی بر حکمت ایرانی-اسلامی با رویکرد نقد تولید فرم در فرآیند خودآگاه در دوران معاصر (نمونه مورد پژوهش: دوره صفویه)» با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم است..

۱. دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، بوشهر، ایران.  
E-mail: hashemzehi1988@yahoo.com
۲. استاد مدعو گروه معماری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، بوشهر، ایران / استاد گروه معماری، دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران (\*نویسنده مسئول)  
E-mail: mahdinejad@sru.ac.ir
۳. استادیار گروه معماری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، بوشهر، ایران  
E-mail: bkarimi@iaubushehr.ac.ir

حیطه‌های علم، فلسفه و باور عوام کاملاً متفاوتی در نظام انسانی هستند و هر یک در حوزه منحصر به خود کاربرد می‌یابند. در محدوده علم، همه‌چیز فرمول‌بندی شده و با استدلال منطقی قابل اثبات یا رد است. شایان توجه است که هر آنچه به حوزه اخلاقیات و باور مربوط می‌شود، در نظام علمی (حواس تجربی و عقل) قابل اثبات یا رد نیست و در حیطه احساسات شهودی قرار می‌گیرد. بنابر نظریه کانت که فردی معتقد به خدا بوده، حوزه باور را باید از دنیای علم و عقل مجزا نمود. در گفتمان معماری معاصر تئوری به‌طور کلی متوجه موضعش در برابر فرهنگ و خصوصاً اندیشه شده، به‌همین دلیل است که دوره‌های دانشگاهی تئوری معماری اغلب به اندازه بحث درباره ساختمان‌ها وقت صرف بحث در مورد فلسفه و مطالعات فرهنگی می‌کنند. برخی از نظریه‌پردازان معماری به بحث در مورد موضوعات فلسفی می‌پردازند یا به‌طور مستقیم با فیلسوفان وارد گفتگو می‌شوند. آشنایی با دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلف فلسفی و نحوه اثرگذاری آنها بر روند جریان‌های اجتماعی و تحولات هنری می‌تواند به تقویت بینش معماران و محققین این حوزه بیانجامد. نظریه‌های معماری و از جمله نظریه‌های مبتنی بر طراحی معماری عمدتاً به دلیل ماهیت خاص این رشته و متعاقباً نحوه پردازش و ارائه آنها توسط معماران و اندیشمندان این حوزه همواره جای بحث و تأمل بوده و هست. در این میان ویژگی‌های خالق اثر، که با خاطرات و تجربیات وی بشدت آمیخته است، ناخواسته در تولید فرم تاثیرگذار است. هرچه معمار نسبت به خویش‌شنختن شناخت بیشتری داشته باشد، تاثیرگذاری‌های هیجانی و آنی نیز در محصول نهایی به حداقل خواهد رسید.

براساس نگرش بینابینی لازم است که از مفهومی گسترده از عملکرد استفاده شود و این مفهوم "خواست" یا "خواهش" است. در ادبیات معماری می‌توان خواهش‌های انسانی را به دو دسته‌بندی خواهش‌های عملکردی شامل موارد فیزیکی و روانی است که پاسخگویی به آنها کاملاً در انحصار علم قرار دارد و خلاقیت از نوع علمی به ارتقاء کیفی در ارضاء آنها منجر می‌شود. خواهش‌های شناختی شامل خواهش‌های روانی و روحانی (مبتنی بر جهان‌بینی و نظام باورهای انسانی) است که تحقق مورد اول آن با استفاده از علم میسر شده اما مورد دوم در سیطره روش‌های علمی قرار نگرفته و تمهیدات دیگری را طلب می‌کند (رضایی و همکاران، ۱۳۹۷). معماری به‌عنوان آمیزه‌ای از علم و هنر، خلاقیت از هر دو نوع است. با این توضیح که ابعاد عملکردی معماری جنبه علمی داشته و مستلزم خلاقیت‌های علمی است و مراتبی از ابعاد زیبایی‌شناختی (فراعملکردی) در آن به خلاقیت هنری یا به عبارتی خلاقیت شهودی وابسته است. در بخش شهودی علم و نظم منطقی آن کمک شایانی نمی‌کند، بلکه بنیان‌های فکری فلاسفه و در پی آن تاثیر بر بنیان‌های فکری معماران صاحب نظر می‌تواند معیارهای برآورده کردن نیازهای روانی و روحانی را روشن نماید. تجمیع نظریه‌های ایشان و مقایسه آنها برای طراحان در مواجهه با اطلاعات پیچیده در بدو طراحی می‌تواند گره‌گشا باشد. عقلانیت نظری برای نقد یک اثر، چه در مواجهه با طراح آن، چه در مواجهه با بنای معماری و چه در نقد مواجهه بنا با پیرامونش با تکیه بر نظریه‌ها و دیدگاه متخصصان است.

در این مقاله سعی بر این است که به مهم‌ترین و تاثیرگذارترین نظریات پرداخته شود. با توجه به ماهیت میان رشته‌ای معماری، نظریات روانشناختی مرتبط با شخصیت نیز در خلال مباحث آورده شده است؛ چرا که وقتی سخن از خالق اثر میان آورده می‌شود نیاز به شناخت زوایای وجودی خالق و تاثیر آنها در خلق اثر است.

امروزه بسیاری از مسائل طراحی در حال رسیدن به سطحی حل‌نشده از پیچیدگی هستند و پس‌زمینه‌ای از نیازها و فعالیت‌ها دارند که برای درک شهودی بسیار پیچیده است. ساختاری در حال رشد از اطلاعات و مهارت‌های تخصصی برای درک پیچیدگی در حال رشد مسائل، نیاز است. وسعت، پراکندگی و بی‌سازمان بودن منجر به بروز مشکل در به‌کارگیری این اطلاعات می‌شود. علاوه بر اینها

طراح نه تنها باید به میزان زیادی از اطلاعات به‌روز دست‌یابد بلکه باید با متخصصین گوناگونی که به آن مسائل مربوط هستند نیز ارتباط برقرار کند. در نتیجه با وجود اینکه یک فرم در بهترین حالت باید انعکاس‌دهنده همه واقیعت‌های شناخته شده‌ای باشد که به طراحی خودش مربوط می‌شوند، ولی در واقع عموم طراحان تنها اطلاعاتی را که در طراحی فرم با آنها مواجه شوند، در طراحی لحاظ می‌کنند. در این میان بنیان‌های فکری طراح، مفاهیم، باورهای ذهنی طراح که نشأت گرفته از کودکی و شخصیت وی هست، بر تولید فرم اثرگذار است که به کل نادیده گرفته شده است.

حال این سوالات مطرح می‌گردد که عوامل تاثیرگذار بر تولید فرم در معماری معاصر از دیدگاه نظریه‌پردازان چیست؟ شناخت عوامل روانشناختی شخصیت چگونه به حل معضل فردیت‌گرایی معاصر کمک می‌کند؟ بنظر می‌رسد، نظریه‌پردازان معاصر و طراحان مؤلف، در مبنای تولید فرم مشترک هستند. طرح به‌عنوان جزئی از کل و جزئی از زمینه و بستر به سازگاری مطلوبی می‌بایست برسد، اما اطلاعات چنان پیچیده هستند که استفاده درست از منطق، ریاضیات و شهود و همچنین تجربه زیسته در کنار هم به طراح کمک خواهد کرد. برای رسیدن به فرم مطلوب، بایست ناسازگاری‌ها را بررسی کرد. با بررسی عوامل روانشناختی شخصیت بنظر می‌رسد جنبه‌های متنوع شخصیتی طراح، در تولید فرم نمود پیدا می‌کند.

## ۲- پیشینه تحقیق

از زمان فلسفه یونان باستان، عقلانیت به‌مثابه والاترین صفت انسان اندیشه‌ورز مورد توجه قرار گرفته است. تن، حواس، عواطف و فریندهای متابولیک به‌مثابه جنبه‌های ثانویه وجود انسان دانسته‌اند. با این حال، پژوهش‌های فلسفی اخیر، هم چنین پژوهش‌ها و نظریه‌های عصب‌شناختی جدید، نشان داده است که حتی در عقلانی‌ترین و مفهومی‌ترین جنبه‌های فعالیت‌های ذهنی‌مان تجسم کردن نقش حیاتی ایفا می‌کند و همه واکنش‌های ما به جهان در وهله اول پاسخ‌هایی احساسی، آنی، ناخودآگاه و فکر نشده است. تفکیک ذهن و تن، عمیقاً ریشه در تاریخ فلسفه غرب دارد. شیوه و روش‌های آموزش و پرورش غالب نیز به‌طور تأسف برانگیزی تا تجزیه ظرفیت‌های ذهنی، روانی و احساسی از حواس پنج‌گانه و ابعاد گوناگون تجسم انسان ادامه یافته است.

در گذشته -حتی پس از انقلاب عقلانی رنسانس- فرد طراح باز هم تا حدودی به شانه‌های پشتیبان خود اتکا داشت. وقتی که آداب و رسوم به تدریج منسوخ شدند و از طراح انتظار می‌رفت تصمیمات شخصی خیلی بیشتری بگیرد، هنوز ساختارهایی از آداب و رسوم باقی‌بود تا تصمیم‌گیری را برای او ساده کند. اکنون حتی آخرین بازمانده‌های سنت نیز در حال گسستن پیوندشان با طراح هستند. از آنجایی که هنجارهای فرهنگی به‌سرعت در حال تغییر هستند، دیگر تغییرات آهسته فرم ممکن نیست، بنابراین سازنده فرم سردرگم و تنها است (الکساندر، ۱۹۷۱:۱۴).

هرچند مطالعه تاریخ معماری حاکی از این است که نظریات معماری به‌دلیل ارتباط عمیق و غیرقابل اجتناب این رشته با سایر علوم و حوزه‌های انسانی از گذشته دور به نحوه منعکس‌کننده ماهیت این دانش میان‌رشته‌ای بوده، اما باید اذعان داشت که نحوه نگرش به این نظریه و نظریه‌پردازی در معماری تا حدودی با سایر علوم متفاوت است و عمدتاً متأثر از وجهه هنری غالب در آن و با نگرشی ادیبانه شکل می‌گیرد. تا اینکه با ظهور دانش نوپای روانشناسی محیطی و به‌عبارتی کاربرد شیوه‌های رایج علوم و رفتاری در آفرینش نظریه‌های معماری، متحول شده و این دگرگونی در مواجهه برای اولین بار توسط معمارانی چون راپاپورت و لنگ به‌صورت مدون به‌رشته تحریر درآمد. ویژگی‌های اصلی فرآیند طراحی عبارتند: تحقیقی بودن، خلاقیت محوری، تفکر محوری و نهایتاً منتج شدن آن به تصمیم‌گیری. لذا باید اذعان کرد که طراحی دارای دو بُعد خلاقانه منطقی و شهودی است که اولی دارای ماهیت خودآگاه و دومی دارای ماهیت‌های خودآگاه و ناخودآگاه است. در طراحی از منظر خاستگاه، دو نوع خلاقیت بروز می‌کند: یکی در بستر فرآیند طراحی و دیگری معطوف به

محصول طراحی که مورد اول بیشتر از نوع منطقی یا علمی و نوع دوم از نوع شهودی یا هنری بوده و البته هر دو در کلیت طراحی بسیار تأثیرگذار هستند (رضایی ۲۷۱-۲۷۷: ۱۳۹۷).

در مقاله‌ای تحت عنوان "روش‌های خلق ایده و کانسپت در فرایند طراحی معماری" نویسندگان پس از بررسی آراء نظریه‌پردازان و بررسی‌های کمی، بیان می‌دارند، نوع کاربری ساختمان در مدل ارتباطی روش‌های خلق ایده و کانسپت، چندان تأثیرگذار نیست. در بیشتر موارد، ارتباط معنادار و مطلوب‌تری بین فرآیند نظام‌مند و روش منطقی، فرآیند تعاملی و روش قیاسی و نظری، فرآیند مشارکتی و روش منطقی و قیاسی به چشم می‌خورد. نتایج این پژوهش می‌تواند برای پیشرفت حرفه معماری و خصوصاً آموزش دانشجویان این رشته بسیار مفید واقع شود (باستانی ۱۸-۵: ۱۳۹۷).

تا به حال هیچ‌گونه تئوری مجموعه‌ای وجود نداشته که بتواند تعریف منحصر به فردی از پدیده‌های گوناگونی که برای مثال ما در زمینه یک سکونت شهری، یک سونات و یا یک چرخه تولید با آن سروکار داریم، ارائه دهد. مطمئناً هنوز به شیوه‌ای جهت ارزیابی سازگاری یک فرم نیازمندیم که به آزمایشی که مبتنی بر به‌کارگیری واقعی آن فرم در زمینه جهان حقیقی باشد، تکیه نکند. طراحی به شیوه سعی و خطا، شیوه قابل‌تقدیری است ولی طراحان تلاش می‌کنند سعی و خطای جهان حقیقی را با یک شیوه نمادین جایگزین کنند، چون سعی و خطای واقعی بسیار کند و گران تمام می‌شود. نمی‌توان تعریف جامعی از زمینه برای حالت‌های پیچیده ارائه داد چرا که اگر می‌شد چنین کرد دیگر هیچ مشکلی در طراحی وجود نداشت. فرم و زمینه مکمل هم اند (الکساندر، ۲۹: ۱۹۷۱).

مطلبی با استفاده از نظریه قابلیت‌های محیطی گیبسون به ارائه نظریه‌ای جالب توجه پرداخت و آن را شعاری فراگیر برای معماری معرفی نمود. وی بیان می‌کند که مفهوم "قابلیت" دارای توانایی‌های لازم جهت وسعت بخشی به مفهوم عملکرد در معماری آن هم در ارتباط با فرم‌های ساخته شده است. در چهارچوب این مفهوم، شناخت عملکرد یک فضا قبل از ادراک فرم آن صورت می‌پذیرد (مطلبی ۲۷۰: ۱۳۸۵).

### ۳- روش تحقیق

به دلیل شیوه کیفی موضوع، پژوهش بر پایه روش تحقیق تطبیقی صورت گرفته است. منطق پژوهش تطبیقی بر پیکربندی و درک روابط زنجیره‌ای و واکنشی در قالب رویکرد مسیر وابسته برای تحلیل‌های اجتماعی و تاریخی تأکید می‌کند. در این روش پژوهشگر با کنار هم چیدن چند مورد از پدیده‌های انطباق‌پذیر، به شناسایی نقاط اشتراک و افتراق آنها می‌پردازد، واحدهای مقایسه یا معیارهای قضاوت محدود هستند. در پژوهش‌های تطبیقی به‌ویژه در حالتی که الگو مطرح باشد بحث در مورد نمونه و حجم نمونه بی‌معنی است. برای رسیدن به اهداف پژوهش مقایسه تطبیقی آراء نظریه‌پردازان معماری که برخی نیز متکی بر پدیدارشناسی هستند، صورت می‌گیرد. پدیدارشناسی، خود یک روش تحقیق است، اما در مقاله پیش‌رو صرفاً به بررسی دیدگاه‌های نظریه‌پردازان از نقطه نظر پدیدارشناسی به منزله "تجربه زندگی" پرداخته می‌شود. به همین سبب در بخش بعدی نیز آراء روانشناسان مطرح در مورد شخصیت و تطبیق آن با ویژگی‌های شخصیتی طراح و نمود در آثارش بررسی می‌گردد. چرا که جنبه‌های وسیعی از شخصیت در تجربه زندگی شکل می‌گیرد و ناخودآگاه بر تولید فرم توسط معمار اثرگذار است.

### ۴- چارچوب نظری

نقد تولید فرم، بنیان‌انگاری و هرمنوتیک: در نقد یک اثر سه مولفه حائز اهمیت است. نقد از دید خالق اثر برای تولید فرم، نقد از دید کاربر (user) در مواجهه با بنا، نقد در زمینه ارتباط بنا با بستر (زمینه). زمانی فرم به بهترین نحو خلق می‌گردد که سه مورد مذکور در حین تولید بررسی شوند و آن زمان است که تمامی نیازهای کاربر در رابطه با بنا برآورده خواهد شد. در نقد تولید فرم در ارتباط

با خالق اثر، آنچه در میان مباحث معماری نادیده گرفته شده‌است، ویژگی‌های شخصیتی طراح است که ناخواسته در فرآیند طراحی اثرگذار است، علی‌الخصوص در طراح معاصر نمود فردیت به طرز مشهودی دیده می‌شود. بنابراین در این مقاله سعی شده‌است علاوه بر بررسی نظریات معمارانی چون پالاسما و آیزمن که نشأت گرفته از اندیشه فیلسوفانی چون سارتر، جورج لاکوف و مارک جانسن، گاستون باشلار، موریس مرلوپونتی، هایدگر، گشتالت و دریدا است، نقدی نیز به ویژگی‌های شخصیتی معمار بر پایه نظریات روانشناسان مطرح همچون یونگ، فروید، پولند یا کوبی، راجرز، آیزنگ و کتل نیز آورده شود.

"در توجیه یک تجربه، دلایلی عرضه می‌شود تا سایرین تحت لوای توصیف معینی از آن تجربه، آنرا درک کنند و از آن لذت ببرند. اگر قرار باشد تجارب توجیه شده‌ای داشته باشیم، این تجارب خودشان می‌توانند مبنای عقلانی خودشان باشند و این شالوده عقلانی به‌عنوان توجیه‌گر این تجارب، باید از عقلانیت نظری یا عملی یا هر بنیان مفروض دیگری مستقل باشد. ما از آثار هنری لذت می‌بریم. با این حال چیزهای زیادی وجود دارد که لذت بخش هستند و تجارب خوشایندی در ما پدید می‌آورند ولی ما آنها را هنر نمی‌دانیم. لذا همه تجارب خوشایند، تجارب زیبایی‌شناختی نیستند" (کلی ال، وینترز، و کوپر ۱۳۸۸:۳۷).

زیبایی‌شناسی تجربی بر تجربیات فردی متکی بوده و دارای چهار موضع‌گیری است که عبارتند از: الف) رویکرد نظریه اطلاعات، که محیط را مجموعه‌ای از پیام‌های متحرک می‌داند و لذت بخش بودن پیام را وابسته به ساختار اطلاعات می‌داند. ب) رویکرد معناشناسی، که به جای اتکا به الگوی ساختار محیط بر معنای عناصر محیط در تداعی آگاهانه میان موضوع یا اثر و یک انگاره متکی است. ج) رویکرد نشانه‌شناسی که از زبان‌شناسی گرفته شده و نوعی گسترش معناشناسی است. د) رویکرد روانشناسی زیست‌شناختی که ریشه در روانشناسی گشتالت دارد (Helson, 1948).

پدیدارشناسی: پدیدارشناسی در دهه‌های پایانی قرن بیستم به‌عنوان رویکردی مؤثر بر شناخت بهتر در نظریه‌پردازی معماری به‌کار گرفته شد. نقطه شروع آن فلسفه است و خود به دو روش توصیفی و تفسیری (معناشناسانه) تقسیم می‌شود. اگر پدیدارشناسی را معناشناسی بدانیم، معنایی که در زندگی انسان پدیدار می‌شوند، یک نظام معنایی را شکل می‌دهند. این نظام معنایی با اضافه نمودن وجود به زمان و مکان به دست می‌آید که آن را «تجربه زندگی» می‌نامند. پدیدارشناسی، اساساً مطالعه تجربه زیسته یا جهان زندگی است و به جهان، انچنان که به وسیله یک فرد زیسته می‌شود، نه جهان یا واقعیتی که چیزی جدای از انسان باشد، توجه دارد (امامی سیگارودی، ۱۳۹۱).

**مفهوم خلاقیت در معماری معاصر:** به منظور آموزش و تربیت هنرمندان نسل‌های بعد، تحلیل و ریشه‌یابی آثار هنری و تبیین و تحدید مرزهای هنر از ابتدال، ناگزیر به شناخت و تحلیل خلاقیت، به عنوان عنصر شکل‌دهنده هنر هستیم. منظور از خلاقیت در طراحی معماری از بعد محصولی آن، ایجاد هرگونه نوآوری، در مفهوم، سبک و یا کالبد معماری است و تفاوت اصلی رشته‌های هنری به‌ویژه معماری با سایر رشته‌ها در همین است که علاوه بر استفاده از هوش، منطق و برهان، مستلزم کاربرد خلاقیت شهودی و ناخودآگاه نیز هستند (رضایی، ۱۳۹۷:۲۸۷).

کانت اصطلاح «تخیل خلاق» را فراوان به کار می‌گیرد. در نظر کانت، حقیقت انسان در نسبت با خودش معنا می‌یابد، نه در نسبت او با ماوراء طبیعت. انسان موجودی آگاه، آزاد و دارای استقلال وجودی است. با بررسی آراء کانت می‌توان نوعی خلاقیت و آفرینندگی را برای عقل دید چرا که از نظر او تخیل، انسان را تا مرز آفرینش ارزش‌ها و معانی، پیش می‌برد. معماری مدرن نیز بازتاب‌دهنده نظرات کانت در باب تخیل است. بر پایه نظریات کانت معمار مدرن صرفاً فردی است که در امر ساختن ساختمان سازی تبحر دارد. معماری مدرن به برطرف کردن نیازهای جسمانی و پاسخ‌گویی برای کارکردها، بعد معنوی انسان را نادیده می‌گیرد. معماری مدرن، با پرداختن به هیجان‌ات زودگذر آدمی، به تنوع‌طلبی

و خودمآیی او می‌پردازد و زمینه‌ای برای سیر در آفاق پدید می‌آورد (پیربابائی ۱۳۹۷).

جدول ۱. ویژگی معماری معاصر بر پایه نظریات کانت

عوامل موثر بر خلاقیت	معماری معاصر
ویژگی هنرمند	حکمت عملی، صرفاً علم ساختمان سازی
منبع الهام	علم و فناوری
هدف	زندگی مادی، برآورده کردن عملکرد
نوع حرکت	حرکت هیجان‌آفرین، سیر در آفاق
زیبایی‌شناسی	بی هدفی، خودمآیی، تنوع‌طلبی
نتیجه خلاقیت	استقلال و خودبنیادی

کار خلاقانه و هنر منظری دوگانه می‌طلبد: هر کس باید هم‌زمان بر جهان و بر خویشتن خویش، فضای بیرونی و فضای ذهنی درونی، تمرکز کند. هر اثر هنری مفصلی میان مرز خویشتن و جهان، در تجربه هنرمند و تجربه هر بیننده و شنونده، است. همان‌گونه که تمامی جهان با شهرها، خانه‌ها، ابزارها و اشیا را انسان ساخته است، زمینه ذهنی و قرینه معماری در خود انسان نهفته است. ما با ساخت دنیای خودساخته، تصاویر و استعاره‌های ذهنی‌مان را می‌سازیم. چندپارگی منظره شهری، مانند ساختمان‌های بی‌احساس، گواه تجسم یافته و بیرونی از خودبیگانگی و به هم ریختگی فضای درونی بشر و یا در جای دیگر استفاده از تصورات زیبای رایزن ماریا ریلکه است (پالاسما ۲۴:۱۳۹۵).

**فرم و معنا:** مفهوم فرم با مفاهیم معنا و زیبایی قرابت زیادی داشته و لذا مراتب خاصی برای آن قابل تصور است. با این توضیح که معنا و زیبایی دو مفهوم جدا و از ویژگی‌های فرم هستند و در عین حال مرتبط با هم و مرتبط با ارزش‌های احساسی و روانی انسان بوده که بوسیله ادراکات احساسی درک می‌شوند. در این راستا بیان پالاسما قابل توجه است که اظهار داشته: معماری، هنر مصالحه بین انسان و جهان پیرامون اوست و در این میانجی‌گری از طریق ادراکات حسی رخ می‌دهد که به نوعی غیرمستقیم به هم پیوندی فرم، معنا و زیبایی در معماری اشاره دارد. با این تعبیر دو موضوع مهم در هنر معماری، زیبایی و معنای اثر است و زیبایی‌شناسی معمارانه به بررسی احساس محیطی و موقعیت فرد در آن محیط می‌پردازد. در این راستا معنا را می‌توان ارزش هنر قلمداد کرد زیرا معنایابی و ارزش‌گذاری اساساً به هم وابسته و مرتبطند. بنابراین دغدغه معماری و هر طراحی محیطی معناگرا، شناخت صحیح معنای و مفاهیم و چگونگی القاء آنها به واسطه محیط بوده و اثر معماری، ابزاری برای رساندن این پیام‌های معنایی و معنوی است. در جدول ۲ سطوح مختلف معنای محیط در تناظر با گستره قابلیت‌های آن از نظر گیبسون ارائه شده است (رضایی ۲۷۳:۱۳۹۷).

جدول ۲. سطوح مختلف معنای محیط ساخته شده (گیبسون، ۱۹۷۷)

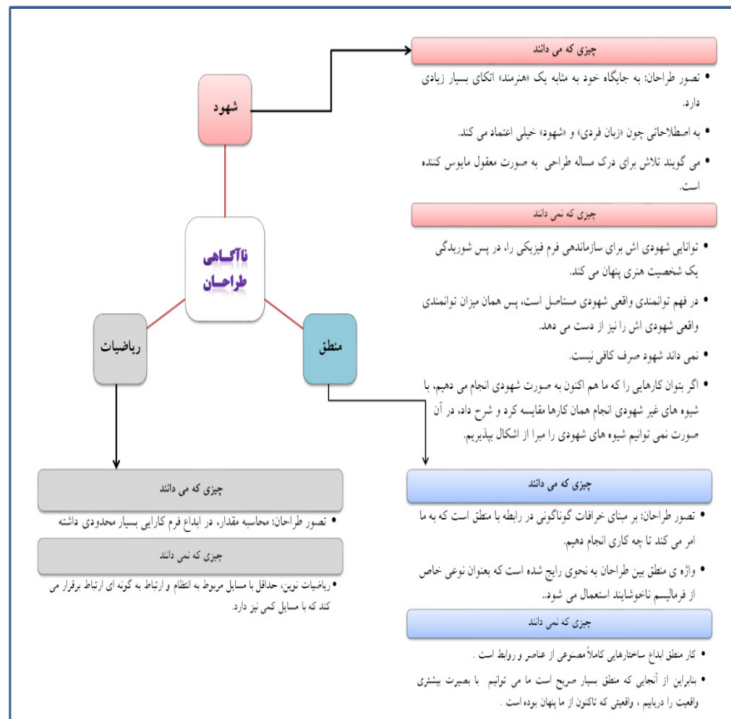
۱	ایستایی و استحکام	تأکید بر مقاومت و پایداری کالبدی ساختمان
۲	سودمندی	قابلیت مناسب از منظر کاربری مشخص یا غیرمنتظره
۳	کارکردی	به کارکرد مشخص و از پیش تعیین شده ساختمان اشاره دارد
۴	ارزشی	بُعدی از ساختمان که با عواطف کاربر آن مرتبط است
۵	نشانه‌ای	معانی و مفاهیم مرتبط با سایر حوزه‌های انسانی
۶	نمادین (رمزی)	مرتبه‌ای خاص از معنای نشانه‌ای که به معنای و مفاهیم غیرمادی نهفته در قالب کالبدی ساختمان اشاره دارد.

### نظریات حول مسأله طراحی معماری

**الکساندر:** الکساندر از جمله نظریه‌پردازان مطرح در زمینه مبانی طراحی معماری است. از جمله مباحث مورد نظر وی، ارائه تعریف درستی از کاربرد ریاضیات، منطق و شهود در معماری معاصر است. معرفی و داخل کردن ریاضیات در طراحی باعث عصبی شدن طراحان می‌شود. ریاضیات از دیدگاه



عمومی با اندازه و مقدار سروکار دارد و طراحان هم درست تشخیص می‌دهند که محاسبه مقدار، در ابداع فرم کارائی بسیار محدودی داشته و بنابراین آنها طبیعتاً نسبت به در نظر گرفتن امکان پایه‌گذاری طراحی بر اساس شیوه‌های ریاضی مشکوکند. ولی در واقع اگر ریاضیات برای کشف آرایش و الگوی مفهومی‌ای که یک مسأله از طراح خود می‌طلبد به کار رود، شاید بتواند ابزار بسیار توانمندی باشد. بسیاری از طراحان به منطق نیز مانند ریاضیات، با بدگمانی می‌نگرند، بیشتر آن هم بر مبنای خرافات گوناگونی در رابطه با جبر موجود در منطق است که به ما امر می‌کند تا چه کاری را انجام دهیم. واژه منطق بین طراحان به نحوی رایج شده که به‌عنوان نوعی خاص از فرمالیسم ناخوشایند استعمال می‌شود و مرجعی است که نوعی قانونمندی بی‌ثمر را مقرر می‌دارد. برای مثال «منطق» یاد شده توسط بلوندل یا وینولا به قوانینی اطلاق می‌شد که اجزا در یک سبک معماری مطابق آن قوانین می‌توانستند با هم ترکیب شوند.



نمودار ۱. بی‌خبری از ناآگاهی در طراحان طراحان (تلخیص شده از الکساندر ۱۹۶۱: ۱۶۷۱)

کار منطق در گسترده‌ترین مفهوم خویش ابداع ساختارهایی کاملاً مصنوعی از عناصر و روابط است. از آنجایی که منطق بسیار صریح است می‌توان با بصیرت بیشتری واقعیت را دریافت، واقعیتی که تاکنون از فرد پنهان بوده است. ساختارهای منطقی باعث می‌شود تا فرد دریابد که تاکنون از ناآگاهی خود بی‌خبر بوده است. یک تصویر منطقی آسانتر از یک تصویر مبهم قابل نقد است، چرا که بر مبنای فرضیاتی خوانا و مشخص استوار گشته است. صراحت زیاد منطق به فرد فرصت می‌دهد تا تصوراتش را نسبت به چیزهایی که با فرایند طراحی درگیر هستند، دقیق‌تر کند. ولی وقتی بتوان کارهایی را که هم‌اکنون به صورت شهودی انجام می‌شود، با شیوه‌های غیرشهودی انجام همان کارها مقایسه کرد و شرح داد، در آن صورت می‌توان شیوه‌های شهودی را مبرا از اشکال دانست. چه شهود محض به‌عنوان یک شیوه طراحی مورد پذیرش باشد و چه تصمیمی بر علیه آن اتخاذ شده باشد، فرد می‌باید برای کارها دلایل قابل بحثی داشته باشد و تنها بر شهود صرف، تکیه ننماید.

طراحان زیادی هستند که ظاهراً نمی‌خواهند وجود این ناآگاهی را بپذیرند. آنها اصرار دارند که

طراحی باید یک فرایند صرفاً شهودی باشد و می‌گویند تلاش برای درک مسأله طراحی به صورت معقول، مایوس‌کننده است چرا که مشکلاتی بسیار دامنه‌دار و عمیق دارد (الکساندر، ۱۹۷۱).

فرم قسمتی از جهان است که اختیارش در دست ما است، قسمتی که ما قصد شکل دادنش را داریم. زمینه قسمتی از جهان است که نیازها را بر این القا می‌کند، هر چیزی در جهان که نیازهایی برای فرم ایجاد می‌کند، زمینه است. سازگاری قابلیت ارتباط متقابل بین این دو است. در حقیقت در یک مسأله طراحی ما می‌خواهیم نیازهای متقابلی را که آن دو در ارتباط با هم ایجاد می‌کنند، برآورده سازیم. در واقع قصد بر این است که فرم و زمینه را به سوی یک نوع ارتباط که خالی از ناهنجاری باشد و یک نوع همزیستی که عاری از تناقض باشد، سوق داده شود.

**پالاسما** : به گفته او از ابداع پرسپکتیو در دوران رنسانس تاکنون بر نقش و اهمیت چشم و حس بینایی آن چنان تأکید شده که قوه بینایی به نوعی ابزار پژوهش علمی بدل شده است. تصویرگرایی اصل اساسی در طراحی معماری شده و غفلت از سایر حواس موجب تقلیل سطح ادراک و آگاهی انسان از فضای ساخته شده گشته و به مرور فضای مطلوب انسانی به فضایی که فقط چشم آن را می‌پسندد، تقلیل یافته است. نقد او بر هر سه وجه «آموزش»، «طراحی» و «ساخت» از سلطه تصویرگرایی، باصره محوری، استانداردگرایی مفرط و مجازی‌گری نشأت می‌گیرد. وی بیان می‌دارد، به زعم من نزاع امروز بر سر اینکه معماران باید با دست طراحی کنند یا با ابزارهای دیجیتال، بی‌معنی است. مطمئناً هر دو رویکرد ضروری است، اما مهم این است که بدانیم برای کدام جنبه از فرایندهای پیچیده تفکر و طراحی می‌بایست از آنها استفاده کنیم. قوه تخیل، همدلی و شفقت انسان، مانند تجارت و معانی «هست بودن»، نمی‌تواند دیجیتالی شده یا از طریق شبیه‌سازی و روش‌های الگوریتمی تولید شود، چرا که این‌ها اجزای تشکیل‌دهنده غیرقابل جایگزین طراحی و اندیشه معمارانه هستند. فکر کردن و کاوش خلاقانه صرفاً ظرفیت‌ها و استعدادها مغز نیستند، آن‌ها مجموع قوه تشخیص ذهنی و جسمانی و خرد شهودی ما را طلب می‌کنند (پالاسما، ۱۳۹۵).

آگاهی انسان آگاهی تجسد یافته است. جهان حول یک مرکز حسی و مادی ساخته شده است. تن فقط کانون چشم‌انداز به جهان از پرسپکتیو مرکزی نیست. سر هم تنها جای اندیشه شناسنده نیست، چرا که حواس و وجود جسمانی ما مستقیماً معرفت وجودی را می‌سازد و تولید و ذخیره می‌کند. تن انسان موجودیتی شناساست. همان‌گونه که ژان پل سارتر ادعا می‌کند: «ادراک امری که از بیرون به وجود انسان تزریق گردد، نیست. بلکه روش خاصی از بودن انسان است». معرفت و مهارت‌های جوامع سنتی مبتنی بر ادراکات حسی و عضلات، دست‌های هوشمند و دانش ضمنی آن‌هاست که دقیقاً در شرایط و موقعیت‌های گوناگون زندگی تعریف و تمهید شده است. ما باید قادر باشیم در همه موقعیت‌های بی‌شماری که پیوسته در زندگی با آنها مواجه‌ایم ادراکات حسی زندگی‌مان را بسازیم (پالاسما، ۱۳۹۵). آموختن هر مهارت اصولاً نه بر آموزش شفاهی بلکه بر انتقال مستقیم مهارت از عضلات آموزگار به عضلات شاگرد از طریق عمل ادراک حسی و تقلید جسمی استوار است.

**آیزمن**: آیزمن در تعریف فرم بر پایه مباحث روانشناسی گشتالت متکی است. طراحی را یک سیستم می‌داند. «سیستم» از واژگانی است، که نمی‌توان واژه برابری را برای آن در زبان فارسی یافت. در حالی که «سیستم» نظامی است که امکان پذیرش هر تغییر جدید و روزآمدی را در خود دارد. برای سامرسون، سیستم به معنای «به‌کارگیری نظم‌های متناسب» است. «سیستم‌ها» صلب نیستند و امکان رشد را فراهم می‌آورند؛ آن‌ها جذابیت و نشاط خود را حفظ خواهند کرد؛ و می‌توانند به شکلی استادانه پیچیدگی و گوناگونی بی‌اندازه‌ای را به نمایش بگذارند. سیستم (ها) تنها به انکار صفت‌های «اختیاری، خوش منظره‌گی، و رویایی» می‌پردازند، و هدفشان رد تفسیرهای شخصی و سوبژکتیو از نظم است (آیزمن، ۱۳۹۵).



جدول ۳. نظریات فلاسفه‌ای که معماران مولف در دوره معاصر از ایشان تأثیر می‌پذیرند (گردآوری: نگارندگان)

سارتر (پالاسما ۱۹:۱۳۹۵)	ما در دنیایی زاده شده‌ایم که خود مهم‌ترین منبع علم و معرفت برای ماست.
جورج لاکوف و مارک جانسن (پالاسما ۱۹:۱۳۹۵)	در کتاب تأمل برانگیزشان فلسفه در جسم می‌گویند حتی انتخاب‌ها و فعالیت‌های عادی روزانه نیازمند فهمی فلسفی هستند.
گاستون باشلار (پالاسما ۲۱:۱۳۹۵-۲۴)	شاعر از «آستانه ی بودن» سخن می‌گوید. هنر ما را به این «آستانه» هدایت می‌کند و حوزه‌های زیست‌شناختی تن و ناخودآگاه ذهن ما را می‌کاود و با این کار از پیوندهای مهم بین گذشته حیاتی و فرهنگی ما، همان ماده تشکیل دهنده معرفت رمزآلود و تکوینی ما، محافظت می‌کند. حتی دست نیز فرضیات و رویاهای خاص خود را دارد.
موریس مرلوپوتی (نوزاد و همکاران ۸:۱۳۹۸)	از مطرح‌ترین پدیدارشناسان قرن بیستم بود. او از پژوهش‌های هوسل فراتر رفت و نشان داد که دوگانگی سوژه و ابژه در کار نیست. شاخه اصلی کار او، پدیدارشناسی ادراک، یکی از ۳ سنت مهم در پدیدارشناسی محسوب می‌شود.
مارتین هایدگر (پالاسما ۲۱:۱۳۹۵)	دست را مستقیماً به ظرفیت تفکر انسان پیوند می‌زند: «هر حرکت دست در هر کاری به واسطه عنصر تفکر اتفاق می‌افتد» هر رفتاری از دست (در هر عنصری) خودش را در آن عنصر نشان می‌دهد.
گیبسون (مطلبی، ۱۳۸۰)	به بیان گیبسون (۱۹۷۷)، بنا با موجودیت خود چیزی را پیشنهاد می‌دهد (لنگ، ۱۹۸۷، ص ۲۷۳) و البته درک قابلیت‌های آن به ویژگی‌ها، شایستگی‌ها و نیازهای مشاهده‌گر مبتنی است. بنابراین یک محیط ممکن است دارای قابلیت‌هایی خاص برای فرد خاصی باشد، اما در عین برای شخص دیگری این قابلیت‌ها (بیشتر به علت عدم دانش به وجود آنها) بی‌معنی بوده و آن محیط آنها را بر او آشکار نسازد (مطلبی، ۱۳۸۰).
استدلال‌های روان‌شناسی گشتالت (آیزمن ۱۷:۱۳۹۵)	این درجه بیش از آن‌که در تفسیر موضوع «فرم» به کارآید، تنها در شکل‌دادن به بنیان شناخت «فرم» قابل استناد است. این مسئله را می‌توان به شکل کوششی در جهت خوانش ساختمان به عنوان ساختاری از یک گفت‌وگو منطقی اندیشید و یا آن را تمرکز بر استدلال‌های بیان‌شده، و رفتارهای متقابل و متناقض آن‌ها نسبت به یکدیگر در گزاره‌های حجمی و فضایی دانست.

جدول ۴- نظریات معماران مؤلف معاصر (گردآوری: نگارندگان)

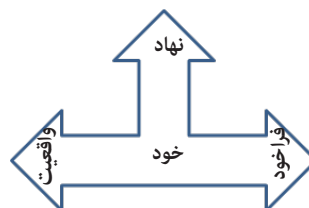
معمار	اندیشه
مینای فلسفی	
پیتر آیزمن	«معنایی» که آیزمن در سال ۱۹۶۳ و دایره واژگانی ادبیات معماری در آن سال، در واژه ی «Space» می‌ریزد کوچک تر از آن چیزی ست که امروز با به کار بردن این واژه از آن انتظار داریم. در معماری - هنر- امروزه واژه فضا (فضای تهی، نیستی، nothingness) معنایی ژرف‌تر و پویاتری به خود گرفته است. (آیزمن ۱۲:۱۳۹۵)
گشتالت / دریدا	
الکساندر (الکساندر ۱۰:۱۹۷۱)	- فرم در ماهیت خود عاری از معنا و اراده بوده و این انگیزش و اراده انسان است که به گونه‌ای هدفمند آن را به کار گرفته و بدان معنا می‌بخشد. به بیان دیگر همان‌طور که الکساندر (۱۳۸۶) ابراز کرد، فرم‌های معماری با توجه به ویژگی‌های مبتنی بر چند عملکردی بودن و تغییرپذیری عملکردها در طول زمان به سوی بی‌زمانی و خنثی بودن پیش می‌روند. - استفاده از ریاضیات، منطق و شهود به شیوه صحیح - طراحی صرفاً یک فرآیند شهودی نیست.
مطلبی (۱۳۸۵)	عملکرد فضاها است که فرم را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، نه بالعکس. اما از سوی دیگر فرم باید قابلیت‌های بالقوه، لازم را برای تأمین و پذیرش آن عملکردها دارا باشد. (مطلبی ۲۷۰:۱۳۸۵)
تحت تأثیر نظریه قابلیت‌های جیمز گیبسون	
یوهانی پالاسما (پالاسما ۱۷-۸:۱۳۹۵)	- در بینش او راه‌حل از تأکید بر «ادراک چندحسی و کالبدی»، «اهمیت تجربه زیسته» و «نقش خاطره و تخیل» آغاز می‌شود. - متأثر از اندیشه‌های موریس مرلوپوتی در «ادراک جهان» و گاستون باشلار در نگرش به «خاطره» و «تخیل» است. - به نقش ادراکات حسی و کل تن انسان در فرایند همه‌جانبه «دریافت و ادراک محیط» و پرداخت به «ادراک ضمنی و شهودی» فضای زیسته - خواستار پایان بخشی به تفوق بینایی بر سایر حواس و اهمیت دادن به ادراک چندحسی در طراحی و خلق فضای معماری - دفاع از وحدت سرشت انسان وظیفه اخلاقی همه هنرمندان، فیلسوفان و دانشمندان مغز و اعصاب است. - ایده‌های معمارانه «به طور بیولوژیکی» بیشتر از معرفت وجودی نیاندیشیده و زیسته معمار برمی‌آید تا از تجزیه و تحلیل‌های عقلی محض. - معماری نیز محصول دست داناست. دست ساحت جسمانی و مادی اندیشه است و آن را به تصویری عینی تبدیل می‌کند. - بعد ضروری زمان در هنر بیشتر به گذشته اشاره دارد تا به آینده. - معماری ژرف از حکمت شهودی و زیسته نشأت می‌گیرد نه از واقعیت‌ها، نظریه‌ها و روش‌ها. - معماری ژرف صرفاً به زیباسازی سکونت‌گاه‌ها نمی‌پردازد: ساختمان‌های بزرگ از تجربیات وجود ما سخن می‌گویند.
سارتر جورج لاکوف و مارک جانسن گاستون باشلار	
موریس مرلوپوتی	
هایدگر	
آوارو سبزا	در ترکیب حس سنت با تعبیر بی‌نظیر شخصی هوشمندانه می‌گوید: «معماران چیزی خلق نمی‌کنند، آنان واقعیت را با بازآفرینی می‌کنند». (پالاسما ۲۰:۱۳۹۵)
رم کولهاس	واژه فضا (فضای تهی، نیستی، nothingness) در مبانی فکری ایشان معنایی ژرف‌تر و پویاتری به خود گرفته است. (آیزمن ۱۷:۱۳۹۵)

## عوامل شخصیتی تاثیرگذار بر خلق ایده معمار معاصر

**فروید:** نظریه‌های روانشناختی شخصیت فروید که معتقد است شخصیت انسان چند جنبه دارد در جدول ۵ بیان شده است.

جدول ۵- ساختار شخصیت فروید (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳)

فراخود	خود	نهاد
<p>- احکام و عقاید قدرتمندی که عمدتاً ناهشیار هستند که در کودکی فرا می‌گیریم: عقاید درست و غلط ما در زبان روزمره، این اخلاقیات درونی را وجدان می‌نامیم. فروید آن را فراخود (Super-ego) نامید.</p> <p>- فراخود به عنوان داور اصول اخلاقی فقط برای کمال اخلاقی تلاش می‌کند.</p> <p>- رفتارهایی که کودکان به خاطر آنها تنبیه می‌شوند، وجدان یا یک قسمت از فراخود را تشکیل می‌دهند. قسمت دوم فراخود، خودآرمانی است که از رفتارهای خوب یا درستی تشکیل می‌شوند که کودکان به خاطر آنها تحسین شده‌اند.</p>	<p>- ارباب منطقی شخصیت است.</p> <p>- خود به دو ارباب خدمت می‌کند - نهاد و واقعیت- و همواره بین درخواست‌های متضاد آنها میانجی‌گری کرده و بین آنها سازش برقرار می‌کند.</p> <p>- خود ارباب سومی نیز دارد که همان فراخود است.</p> <p>- خود هرگز از نهاد مستقل نیست، بلکه همیشه پاسخگوی درخواست‌های آن است.</p> <p>- برای رسیدن به هدف‌های واقع بینانه تلاش می‌کند.</p>	<p>- نهاد مخزن غرایز است، مستقیماً با ارضای نیازهای بدن ارتباط دارد.</p> <p>- از واقعیت آگاه نیست.</p> <p>- تفکر طبق فرایند نخستین - برای لذت تلاش می‌کند.</p>



نتیجه‌گیرناپذیر این برخورد در صورتی که خود شدیداً تحت فشار باشد، ایجاد اضطراب است.

**یونگ:** رویکرد پیچیده و غیرعادی یونگ به شخصیت انسان، تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر رشته‌های گوناگون، مخصوصاً روان‌پزشکی، تاریخ فرهنگ، جامعه‌شناسی، اقتصاد، علوم سیاسی، فلسفه، و مذهب داشته‌است. برداشت یونگ از ماهیت انسان از برداشت فروید خوشبینانه‌تر و کمتر جبرگرایانه بود. تجربیات کودکی اهمیت دارند، اما شخصیت بیشتر تحت تأثیر تجربیات میانسالی و امید به آینده قرار دارد. روش‌های ارزیابی یونگ عبارتند از: بررسی نمادها، اسطوره‌ها، و مناسک در فرهنگ‌های باستانی. روش موردپژوهی یونگ بازسازی تاریخچه زندگی نامیده شده‌است (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). یونگ نظریه‌ای مرکب از یک تئوری ناآگاه فردی بعلاوه یک تئوری ناآگاه جمعی یا همگانی ارائه کرد که فرد را با گذشته خودش مرتبط می‌ساخت، گذشته‌ای که سرچشمه‌های ابدی و بنیادی نیروی روانی، در آن ذخیره شده‌اند و یونگ آنها را سرمون یا الگوهای ازلی (archetype) نامیده‌است.

جدول ۶-نظام‌های شخصیت یونگ(شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳)

خود (ego) مرکز هشیاری	ناهشیار شخصی	ناهشیار جمعی
بخشی از روان است که با درک کردن، تفکر، احساس کردن، و یادآوری ارتباط دارد و مسئول انجام دادن فعالیت‌های عادی در زمان بیداری است.	-مخزن موادی است که زمانی هشیار بوده، ولی به خاطر اینکه پیش‌پا افتاده یا ناراحت‌کننده بوده‌اند، فراموش یا سرکوب شده‌اند.	-عمیق‌ترین سطح روان که کمتر از همه دست‌یافتنی است، یعنی ناهشیار جمعی، غیرعادی‌ترین و بحث‌انگیزترین جنبه نظام یونگ است.
-یونگ چهار کارکرد روان را مطرح کرد: حس کردن، شهود، تفکر و احساس -حس کردن و شهود به عنوان کارکردهای غیرعقلانی، باهم دسته بندی شده اند. این کارکدها، تجربیات را می پذیرند، ولی آنها را ارزیابی نمی کنند. -دومین جفت کارکردهای متضاد، تفکر و احساس کارکردهای عقلانی هستند که قضاوت کردن و ارزیابی تجربیاتمان را شامل می شوند. گرچه تفکر و احساس اضداد هستند، ولی هر دو به سازمان دادن و طبقه بندی کردن تجربیات مربوط می شوند. -کسی نمی تواند به طور همزمان تحت سلطه تفکر و احساس یا حس کردن و شهود باشد، زیرا آنها کارکردهای متضاد هستند. -یونگ براساس تعامل های دو نگرش چهار کارکرد، هشت تیپ روان شناختی را معرفی کرد.	-ارتباط دو سوئه زیادی بین خود و ناهشیار شخصی -همه نوع تجربیات در ناهشیار شخصی ذخیره شده اند(کمد بایگانی) -وقتی ما تجربیات فزایندهای را در ناهشیار شخصی خود بایگانی می‌کنیم، آنها را در چیزی که یونگ عقده‌ها نامیده دسته‌بندی می‌کنیم. عقده‌ها نه تنها از تجربیات کودکی و بزرگسالی، بلکه از تجربیات نیاکانی ما سرچشمه می‌گیرند، یعنی همان میراث‌گونه که در ناهشیار جمعی قرار دارد.	-ناهشیار جمعی مخزن قدرتمند و کنترل کننده تجربیات نیاکانی است. -کهن‌الگوها: تجربیات باستانی موجود در ناهشیار جمعی به‌وسیله موضوعات و الگوهای تکرار شونده‌ای جلوه‌گر می‌شوند که یونگ آنها را کهن‌الگوها (سرمون) نامید. کهن‌الگوها با تکرار شدن در زندگی نسل‌های پی‌درپی، بر روان ما نقش بسته‌اند و در رویاها و خیالپردازی‌های ما آشکار می‌شوند. کهن‌الگوهای اصلی عبارتند از: پرسونا، آنیما و آنیموس، سایه و خود(self)

جدول ۷-تیپ‌های روان شناختی یونگ (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳)

برون‌گرای متفکر	منطقی، واقع‌بین، متعصب
برون‌گرای احساسی	عاطفی، حساس، معاشرتی؛ بیشتر نمونه زنان است تا مردان
برون‌گرای حسی	معاشرتی، لذت‌جو، سازش‌پذیر
برون‌گرای شهودی	خلاق، قادر به برانگیختن دیگران و غنیمت شمردن فرصت‌ها
درون‌گرای متفکر	به عقاید بیشتر از افراد علاقه دارد. افراد یک‌دنده، عزت‌گزین، متکبر، و بی‌ملاحظه
درون‌گرای احساسی	تودار، خویش‌تو، با این‌حال قادر به هیجان عمیق
درون‌گرای حسی	در ظاهر بی‌اعتنا و خشک، خود را در فعالیت‌های هنرشناختی ابراز می‌کنند.
درون‌گرای شهودی	با ناهشیار بیشتر از واقعیت روزمره ارتباط دارند.

با توجه به موارد مذکور، برخی تیپ‌های شخصیتی هماهنگ با ماهیت معماری بیان می‌گردد؛ معمار به دلیل ماهیت رشته‌اش، می‌بایست فردی باشد که در کارهای گروهی به نحو مطلوب مشارکت داشته باشد تا پروژه را همراه دیگران به سرانجام رساند. تیپ برون‌گرای حسی بر اساس تعاریف یونگ، می‌تواند چنین فردی باشد که در کارهای گروهی قابلیت بالاتری نسبت به افراد دیگر دارد. تیپ‌های برون‌گرای شهودی، به دلیل توانایی زیاد در غنیمت شمردن فرصت‌ها، موفقیت را در کار و کاسبی و سیاست می‌یابند. این افراد مجذوب اندیشه‌های تازه هستند و به خلاق بودن گرایش دارند. آنها می‌توانند الهام‌بخش دیگران در موفق شدن و پیشرفت کردن باشند. آنها به تغییرپذیر بودن نیز گرایش دارند؛ طوری که از یک فکر یا کار مخاطره‌آمیز به سراغ دیگری می‌روند و بیشتر به جای تأمل، بر اساس شَم تصمیم می‌گیرند. اما تصمیمات آنها، احتمالاً درست از آب در می‌آیند. با توجه به فرآیند طراحی که ماهیتی رفت و برگشتی، خلاقانه دارد و در کنار اهمیت عقل و منطق در

این پروسه به ادراک شهودی نیاز است، این تیپ شخصیتی می‌تواند بعنوان عضوی از گروه مفید واقع گردد. تیپ‌های درون‌گرای حسی منفعل، آرام، جدا از دنیای روزمره به‌نظر می‌رسند. این افراد اغلب فعالیت‌های انسان را به دیده نیک‌خواهی و سرگرمی می‌نگرند. آنها از لحاظ هنرشناختی حساس هستند و خود را در قالب هنر یا موسیقی ابراز می‌کنند و به ابراز شهود خود گرایش دارند. تیپ‌های درون‌گرای شهودی به قدری عمیق بر شهود تمرکز می‌کنند که تماس کمی با واقعیت دارند. آنها نهان‌بین و خیال‌پرداز، کناره‌گیر، بی‌اعتنا به مسائل عملی هستند، دیگران آنها را خوب درک نمی‌کنند. آنها که عجیب و غریب و نامتعارف به نظر می‌رسند، در کنار آمدن با زندگی روزمره و برنامه‌ریزی برای آینده، مشکل دارند (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳).

**راجرز:** با اینکه تغییرات به صورت ژنتیکی تعیین شده‌اند، پیش‌روی به سمت رشد کامل، نه خودکار و نه بی‌زحمت است. از نظر راجرز، این فرایند مستلزم رنج و تقلاست. زیرا گرایش به شکوفاشدن از میل به واپس‌روی، صرفاً به دلیل دشواری بودن فرایند رشد، نیرومندتر است (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). به‌عنوان مثال عارف معمار در دوره صفوی از ویژگی کمال که در دین اسلام است بهره برده و سختی را به جان خریده‌است. یا مثلاً معمار معاصر با وجود اینکه به صورت ژنتیکی پیش‌روی به سمت رشد دارد اما بایست برای آن تلاش کند چرا که به صورت خودکار اتفاق نمی‌افتد. حال این تلاش به چه صورت است؟ مثلاً تلاش برای تقویت سواد بصری طوری که معمار به خلق هر اثری رضایت ندهد، تلاش برای بالا بردن ادراک و شناخت مفاهیم جهت پرمعناتر شدن اثر معماری.

جدول ۸. نظریات روانشناختی مرتبط با مباحث معماری در یک نگاه (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳)

یونگ (کلی و همکاران ۱۳۸۸:۵۵)	مهم‌ترین مفاهیم پیشنهادی یونگ به منظور شناخت روان عبارتند از: ناآگاه جمعی، سرُمون و نماد.
فروید (کلی و همکاران ۱۳۸۸:۵۵)	مفهوم ناآگاه فردی را پیشنهاد کرد که ذخیره‌کننده خاطرات تحت فشار و سرکوب شده دوران کودکی است. به لحاظ تئوری، روان این خاطرات را در خودش ذخیره نگه می‌دارد تا زمانی که به واسطه رویا یا چیزی همانند آن در زمان بیداری، نظیر تداعی معانی آزاد، دوباره به حالت هوشیار (آگاه) بازگردند.
پولند یا کوبی	سرُمون را چنین توضیح داده است: «بیان رمز عمیقی که از درک عقلی ما فراتر می‌رود». نوعی «شبکه روانی» است یا نقطه آغازی در ضمیر ناآگاه، ساختاری که محتویات متنوع و متعدد روان را در درون تصاویر بالقوه، احساسات، مفاهیم و نمونه رفتارها به نحوی شکل و سازمان داده‌است. سرُمون صرفاً می‌تواند امکان بالقوه ای از باز نمود را در ذهن آگاه میسر کند، به همین علت است که محض اینکه ما با آن در خلال رویاها، تخیلات یا تأملات عقلانی روبرو می‌شویم، در قالب تصاویری از دنیای واقعی که دیگر سرُمون نیستند پوشیده می‌شود: آنها تصاویری سرُمون‌وار یا نماد هستند.
کتل (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳: ۳۶۲)	وراثت رفتاری: آپورت و کتل از جمله اولین کسانی بودند که اظهار داشتند عوامل ارثی، شخصیت را شکل می‌دهند و از نظر اهمیت با عوامل محیطی برابر هستند.
ابعاد شخصیت آیزنگ (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳: ۳۶۳)	نظریه او در تایید نقش وراثت در توصیف شخصیت اساسی بوده‌است. آیزنگ متوجه شد که ابعاد برون‌گرایی و روان رنجور خوبی از زمان فلاسفه یونان باستان به عنوان عناصر بنیادی شخصیت شناخته شده بودند.
راجرز	راجرز در ساختن نظریه خود، تأثیر دنیای تجربی را که هر روز در آن عمل می‌کنیم، ارزیابی کرد. گرایش به شکوفاشدن از میل به واپس‌روی، صرفاً به دلیل دشواری بودن فرایند رشد، نیرومندتر است.

## خودآگاه و ناخودآگاه

تقسیم ذهن به خودآگاه و ناخودآگاه فرض اساسی روانکاوی است و بر مبنای این فرض روانکاوی به فرآیندهای آسیب‌شناختی حیات روانی انسان پی می‌برد. خودآگاه بودن در درجه نخست اصطلاحی صرفاً توصیفی و مبتنی بر بی‌واسطه‌ترین و قطعی‌ترین نوع ادراک است. حالت خود آگاهی ماهیت گذرای دارد. به عبارت دیگر، تصویری که اکنون خودآگاه است لحظه‌ای بعد چنین نیست. موضوع تصور در این فاصله بر ما معلوم نیست و آن تصور در این بین «نهفته» بوده. به این معنا که هر لحظه می‌توانست وارد ضمیر آگاه شود. مفهوم ناخودآگاه دو گونه است: یکی ناخودآگاه نهفته که [به راحتی] خودآگاه می‌گردد و دیگری ناخودآگاه سرکوب شده که به خودی خود و بدون دشواری خودآگاه نمی‌شود. به این ترتیب سه اصطلاح: خودآگاه، نیمه آگاه و ناخودآگاه وجود دارد (جمشیدی و ستاری فرد، ۱۳۹۴).

## تجربه زیسته معمار

مهارت اصلی هر معمار نیز تبدیل حس چند بعدی عمل طراحی به احساسات و صورت‌های زندگی محور و متجسد است، در نتیجه تمام شخصیت و کالبد طراح محل عمل طراحی می‌شود و این کار بیش از آن که فهمیده شود، با زندگی تجربه می‌شود. ایده‌های معمارانه «به طور بیولوژیکی» بیشتر از معرفت وجودی نیاندیشیده و زیسته معمار برمی‌آید تا از تجزیه و تحلیل‌های عقلی محض. به‌راستی مشکلات معماری بسیار پیچیده و آن‌چنان عمیقاً وجودی هستند که نمی‌شود منحصرأ با روشی عقلی و اندیشیده به آن‌ها رسیدگی کرد. ایده‌ها و پاسخ‌های ژرف در معماری اختراعات منفرد و مجزا نیستند بلکه در واقعیت زیسته خود این شغل و سنت‌های کهن این حرفه تجسد یافته‌اند. نقش این فهم بنیادی، وضعی و ضمنی ناخودآگاه از تن در ساخت معماری در فرهنگ شبه خردگرایی خودآگاه متکبر امروزی به طور فاحش کم ارزش شده است (پالاسما، ۱۹: ۱۳۹۵).

دست در فرآیند پر زحمت طراحی، در کاوش چشم‌اندازی جدید اغلب با اشاره‌ای مبهم که سرانجام به اسکیس تبدیل می‌شود به ایده خود مادیت می‌بخشد و پیش می‌رود. مداد در دستان معمار پلی است میان ذهن رویاپرداز و تصویری که روی صفحه کاغذ ظاهر می‌شود. تصویر به مثابه محصول فرایند خودکار تصویرسازی ذهن رویاپرداز ظاهر می‌شود. دست به ما در فهم ذات درونی ماده کمک می‌کند و به همین دلیل ما را در تصور صورت‌های ماده یاری می‌دهد. قوه خلاقه همانند قضاوت اخلاقی نیازمند تخیل است. به هر حال بدیهی است که استعداد خیال‌پردازی فقط در مغز ما نهفته نیست، چرا که کل سرشت کالبد دارای قوه خیال‌پردازی، رویاها و آرزوهای خود است. معماری، به جای هنر زیبایی‌شناسانه بصری صرف، نوعی تفکر فلسفی وجودی و متافیزیکی به واسطه ی ابزار فضا، سازه، ماده، گرانش و نور است (پالاسما، ۲۳-۲۱: ۱۳۹۵). حتی معماران بزرگ و سرشناس نیز واقعیت‌های معمارانه خلق نمی‌کنند. بلکه اغلب از آنچه وجود دارد و آنچه پتانسیل‌های طبیعی هر موقعیت مشخص است و آنچه هر وضعیت مشخص می‌طلبد پرده برمی‌دارند.

اگر ما سرمون را سرچشمه نیروی روانی در درون ضمیر ناآگاه بدانیم، در نتیجه نماد واسطه‌ای خواهد بود از آنچه در زمان و مکان آشکار و باز نمود می‌شود. بدین ترتیب نماد واقعیتی عینی و قابل مشاهده است و همیشه در ورای آن معنایی پنهانی، عمیق و تا اندازه‌ای قابل فهم وجود دارد که بنیان‌ها و ریشه‌هایش را که در درون سرمون جای دارند باز نمود می‌کند. نماد و سمبل نه تنها در تاریخ معماری تمدن‌ها به وفور مورد بحث است، بلکه در دوره معاصر نیز می‌توان بنا بر نظریات یونگ، حول شخصیت طراح و تأثیر تایپ شخصیتی وی در اثر معماری بررسی‌هایی را انجام داد. اینکه ناهشیار جمعی و فطرت طراح و همچنین تجارب کودکی وی تا چه میزان در تولید فرم و ایده‌های طرح موثر هستند، نیاز به تحقیقات گسترده کمی و کیفی متعدد دارد.

راجرز در ساختن نظریه خود، تأثیر دنیای تجربی را که هر روز در آن عمل می‌کنیم، ارزیابی کرد. با منابع بی شمار تحریک که برخی جزئی و پیش پا افتاده و برخی مهم، برخی تهدیدکننده و برخی تقویت‌کننده هستند روبرو شد. او می‌خواست بداند که چگونه این دنیای تجربی چند وجهی درک می‌شود و به آن واکنش داده می‌شود. او به این سوال به این صورت پاسخ داد که واقعیت محیط بستگی دارد به برداشت ما از آن که همیشه با واقعیت مطابقت ندارد. برداشت‌های ما با گذشت زمان و بسته به شرایط، تغییر می‌کنند (شولتز و سیدنی، ۴۳۱: ۲۰۱۳). این نظریه راجرز می‌تواند به معماران اثبات کند که برداشت‌های آنها از محرک‌های محیطی و تصمیم‌گیری برای نوع طراحی متفاوت است و خود آسیب‌ها و مزیت‌هایی دارد. راجرز در ادامه چنین بیان می‌کند که انسان در جریان تشکیل خودپنداره بنا به تایید و عدم تایید توسط دیگران، نگرش دیگران را درونی می‌کند. این در تجربه فرد می‌تواند هر دو اثر سو و مفید را توأمان داشته باشد و ویژگی‌های شخصیتی به مراتب در طراحی فرد تأثیرگذار است. البته از طرفی هم دلیلی بر تغییر سبک‌ها و شیوه‌های معماری و طراحی است.

وقتی گرایش شکوفایی در کودکی، ما را به رشد کردن هدایت می‌کند. دنیای تجربی ما گسترش می‌یابد. کودکان با منابع تحریک فزاینده‌ای رو به رو می‌شوند و وقتی این منابع به طور ذهنی درک شدند، به آنها پاسخ می‌دهند. تجربیات ما تنها مبنا برای قضاوت‌ها و رفتارهای ما می‌شوند. راجرز نوشت: «برای من، تجربه بالاترین مرجع است. معیار درستی، تجربه خود من است». سطوح بالاتر رشد، دنیای تجربی ما را مشخص‌تر می‌کنند و سرانجام به تشکیل خود منجر می‌شوند (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). الکساندر نیز بیان می‌دارد، ادراک شهودی مسائل طراحی معاصر بسیار فراتر از توانایی یک فرد تنها است. برای تعداد عواملی که او می‌تواند حل کند، برای تعداد عواملی که او می‌تواند همزمان در نظر بگیرد و نیز برای پیچیدگی تصمیمی که او می‌تواند با درایت اتخاذ کند، محدودیت‌هایی وجود دارد. در نتیجه وقتی قرار است تنوع تجربه و در نتیجه آن تعدد "من" وجود داشته باشد، خلاقیت‌های متعدد ایجاد می‌شود. این طراحی‌های متنوع، باعث اغتشاش بصری در شهر و خودمحوری صرف می‌شود که معضل اینجا آغاز می‌گردد و هماهنگی در سطح شهر از بین می‌رود. در گذشته با پایبندی به برخی اصول و ارزش‌ها در عین فردمحوری و خلاقیت فردی این معضل را حل می‌کردند.

فرایند حاکم در طول عمر، به گونه‌ای که راجرز آن را در نظر داشت، فرایند ارزش‌گذاری ارگانیزمی است. تجربیاتی را که کمک کننده به شکوفایی است به صورت خوب و خوشایند ارزیابی می‌شود. تجربیاتی که به صورت ممانعت‌کننده از شکوفایی درک شده باشند، ناخوشایند بوده از این رو، ارزش منفی کسب می‌کنند. این برداشتها بر رفتار تأثیر می‌گذارند، زیرا ترجیح بر آن است که از تجربیات ناخوشایند دوری کرده و تجربیات خوشایند را تکرار شود (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). می‌توان نتیجه گرفت نوع نگاه و خلاقیت معمار معاصر تحت تأثیر برداشتهای خوشایند و ناخوشایندش از تجربیات زندگی است.

#### خودپنداره، توجه مثبت، حرمت نفس، انسان کامل

بر اساس نظریات کارل راجرز، خودپندار تصور ما از آنچه هستیم، آنچه باید باشیم و آنچه دوست داریم باشیم هست. در بهترین حالت، خود، الگوی هماهنگ یا کل سازمان‌یافته‌ای است (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). "خود" به عنوان بخشی از یک فرد همواره در حال هماهنگی است. قرار نیست خودپنداره از طراح گرفته شود و او مستلزم به رعایت اصول و ارزش‌ها شود و قرار نیست طراح فقط بر اساس خودپنداره طراحی کند و هدفش فقط رسیدن به ایدئال‌های طراحی خودش باشد. وقتی بر اساس دیدگاه راجرز "خود" به عنوان جزیی از انسان در حال به روزرسانی و هماهنگی خودش است، پس طراح می‌تواند به‌عنوان فردی که در کل هستی قرار دارد و جزیی از آن است، نیز مدام در پی هماهنگی و کل منسجم قدم بردارد. وقتی خود پدیدار می‌شود، کودکان نیاز به آنچه را که راجرز توجه مثبت نامید پرورش می‌دهند. گاهی توجه مثبت بیشتر از درون فرد حاصل می‌شود تا از جانب دیگران، وضعیتی که راجرز آن را حرمت نفس مثبت نامید. حرمت نفس مثبت به اندازه نیاز ما به توجه مثبت دیگران، نیرومند می‌شود و امکان دارد به همان طریق ارضا شود. در معماری کار گروهی اهمیت ویژه‌ای دارد. از طرفی آنچه در فضای آموزش معماری دیده می‌شود، نداشتن علاقه به کار گروهی و عدم موفقیت افراد در کار گروهی است. بر اساس نظریه راجرز می‌تواند یکی از معیارهایی که در نقش فرد در گروه موثر تلقی می‌شود را اینطور بیان کرد که وقتی افراد مورد توجه مثبت قرار می‌گیرند و حرمت نفس مثبت را پرورش می‌دهند، به نوبه خود به دیگران توجه مثبت می‌کنند. حال تصور کنید فردی حرمت نفس مثبتش به قدر کافی پرورش نیافته و در نتیجه در تعامل با گروه دچار مشکل خواهد شد (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳).

شرایط ارزش از توالی رشد توجه مثبت که به حرمت نفس مثبت می‌انجامد به وجود می‌آید. میزان سازگاری روان شناختی و سلامت هیجانی ما، حاصل همخوانی خودپندار، با تجربیاتمان است. افرادی که



از لحاظ روان‌شناختی سالم هستند، می‌توانند خودشان، دیگران و رویدادهای موجود در محیط خویش را همان گونه که واقعاً هستند، درک کنند. این افراد پذیرای تجربیات تازه هستند؛ زیرا هیچ خودپنداره آنها را تهدید نمی‌کند. آنها نیاز ندارند ادراک‌های خود را انکار یا تحریک کنند، زیرا در کودکی مورد توجه مثبت نامشروط قرار گرفته و مجبور نبوده‌اند هیچ گونه شرایطی ارزشی را درونی کنند. آنها در تمام شرایط و موقعیت‌ها، احساس ارزشمندی می‌کنند و قادرند از تمام تجربیات خود استفاده کنند. آنها می‌توانند تمام جنبه‌های خود را پرورش داده و شکوفا کنند و به سمت هدف آدم کامل شدن پیش بروند و به قول راجرز «زندگی خوبی» را هدایت کنند (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). هدف از طراحی، تولید فرم متناسب با خواش‌های انسانی است، بنابراین هرچقدر طراح احساس ارزشمندی بیشتری داشته باشد و به سمت انسان کامل شدن پیش رود، قطعاً به اهداف معماری که جاری‌کردن زندگی خوب در کالبد است نزدیک‌تر خواهد شد. از نظر راجرز، فرد کامل نتیجه مطلوب رشد روان‌شناختی و تکامل اجتماعی است (راجرز، ۱۹۶۱). او چند ویژگی افراد کامل (خودشکوفا) را نام برد.

جدول ۹. ویژگی‌های افراد کامل (خودشکوفا) (مأخذ: شولتز و سیدنی، ۴۳۳-۴۳۵: ۲۰۱۳)

آگاهی تمام تجربیات پذیرای احساس‌های مثبت و منفی
تازگی درک در مورد تمام تجربیات
اعتماد کردن به رفتار و احساس‌های خویش
آزادی انتخاب بدون بازداری‌ها
خلاقیت و خودانگیختگی
نیاز مداوم به رشد، برای به حداکثر رساندن استعداد خویش

افراد کامل در هر لحظه به طور کامل و پر مایه زندگی می‌کنند؛ تمام تجربیات به صورت بالقوه تازه و جدید هستند. تجربیات را نمی‌توان پیش‌بینی کرد، ولی می‌توان به جای مشاهده صرف، به طور کامل در آنها مشارکت کرد. افراد کامل به ارگانیزم خودشان اعتماد می‌کنند: هیچ چیزی تهدیدکننده نیست؛ همه اطلاعات را می‌توان درک، ارزیابی و به دقت سبک‌سنگین کرد. بنابراین، تصمیم‌نهایی درباره اینکه فرد در موقعیت خاصی چگونه رفتار کند، از در نظر گرفتن تمامی اطلاعات تجربی ناشی می‌شود. با این حال، افراد کامل از در نظر گرفتن این ملاحظات آگاه نیستند، زیرا خودپنداره آنها با تجربه همخوان است و از این رو، تصمیمات آنها بیشتر شهودی و هیجانی به نظر می‌رسد تا عقلانی. افراد کامل خلاق هستند و هنگامی که شرایط محیطی تغییر می‌کند به صورت ثمربخش و سازگارانه زندگی می‌کنند: خودانگیختگی به خلاقیت وابسته است. افراد کامل انعطاف‌پذیرند و جویای تجربیات و چالش‌های تازه هستند. آنها به پیش‌بینی، امنیت یا رهایی از تنش نیازی ندارند. راجرز افراد کامل را به صورت شاد، سعادتمند، یا خرسند توصیف نکرد، هرچند گاهی می‌توانند چنین باشند. بهتر است که شخصیت آنها به صورت پر بار، مهیج و با معنی توصیف شود (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳). وی می‌نویسد که کامل بودن «مسیر است، نه مقصد» (راجرز، ۱۸۶: ۱۹۶۱). اگر تلاش و رشد کردن متوقف شوند، در این صورت فرد خودانگیختگی، انعطاف‌پذیری، و گشودگی را از دست می‌دهد (شولتز و سیدنی، ۲۰۱۳).

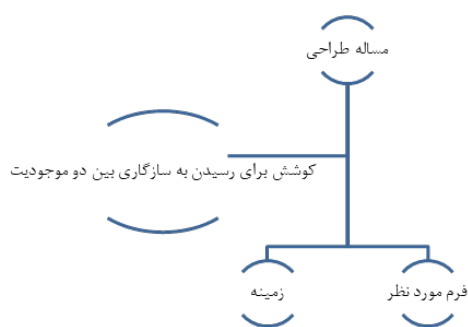
حوزه مطالعاتی که بر ارتباط بین وراثت شخصیت تمرکز دارد، وراثت رفتاری نامیده می‌شود. آلپورت و کتل از جمله اولین کسانی بودند که اظهار داشتند عوامل ارثی، شخصیت را شکل می‌دهند و از نظر اهمیت یا عوامل محیطی برابر هستند (شولتز و سیدنی، ۴۶۲: ۲۰۱۳).

همه انسان‌ها بدون شک تجربه‌ای از فضاهای پیرامون خود دارند، تجربه‌ای که در کلیت خود بتواند در قالب کلمات توصیف شود و بخش‌های مهمی از خود را از دست ندهد (کلی ال، وینترز و کوپر،

## ۵- بحث

نقد ابزاری مهم در درک معماری و ارزش‌های آن است و در ایران فقدان نقدی کارآمد باعث پنهان ماندن بسیاری از اصول معماری تاریخی شده که حاصل آن فقدان حضور الگوهای تاریخی در معماری معاصر است. تئوری‌هایی که متکی بر پیوستگی عین و ذهن هستند این امکان را ایجاد می‌کنند تا از طریق ذهن، حقایق زیادی کشف گردد. در آنها ذهن منبع مطالعات می‌شود تا از طریق آن تجربیات و خاطرات شخصی را بررسی و الگوها آن را کشف کنند. در ضمن الگوهای ذهنی می‌توانند به ساختارهای زمینه‌ای و هویت بومی توجه داشته باشند، چرا که ذهن متأثر از بستر فرهنگی اجتماعی است که در آن رشد یافته است. پدیدارشناسی درک هر پدیده یا عینیتی را متکی بر شناخت ذهن می‌داند. نگرش‌های پدیدارشناسی جزء سنت‌های پژوهش‌های کیفی محسوب می‌شوند در نتیجه از ویژگی‌های پدیدارشناسی می‌توان به اتکا نکردن به تئوری اولیه، اتکا به زمینه و شرایط و بستر تحقیق و همین‌طور ذهن شخص، و در نهایت مطالعه عمیق تعداد معدودی مورد و توجه به شاخص‌های منحصر به فرد آن‌ها اشاره کرد.

از دیدگاه الکساندر، درک میدان زمینه و کشف فرم سازگار با آن در واقع دو جنبه از یک فرایند هستند. چون زمینه تیره و مبهم است ما نمی‌توانیم یک معیار دقیق و کاملاً منطقی برای سازگاری که می‌خواهیم به آن برسیم ارائه کنیم و همچنین این ابهام زمینه است که کار شکل دادن به فرمی با سازگاری خوب را در کل گیج‌کننده می‌کند. اما نام بردن موارد خاصی از ناسازگاری‌هایی که بین فرم و زمینه وجود دارند یکی از ساده‌ترین کارهای دنیا است. از جمله، آشپزخانه‌هایی که نظافت آنها مشکل باشد، نداشتن جای مناسب برای پارک اتومبیل، بازی کردن بچه‌ها در پارکینگ که هر لحظه ممکن است با اتومبیل برخورد کرده نقش زمین شوند، اینها همگی ناسازگاری‌هایی بین خانه و زندگی با عاداتی هستند که باید با آنها سازگار باشند. این ناسازگاری‌ها نیروهایی هستند که باید به خانه شکل دهند و در تشخیص آنها نیز هیچ اشتباهی صورت نگرفته است. این موارد به صورت منفی تشریح شده‌اند و تا اندازه‌ای خاص و ملموس هستند که بتوان در موردشان بحث کرد. دیدگاه آیزنمن نیز مشابه دیدگاه الکساندر، مساله طراحی و تولید فرم را یک سیستم می‌داند و نظم سیستمی را انعطاف‌پذیری قابل توسعه و رشد می‌داند و گوناگونی بی اندازه‌ای را به نمایش می‌گذارد. آیزنمن نیز مشابه الکساندر تفسیرهای شخصی و سوبژکتیو از نظم را رد می‌کنند. در واقع هر دو، به رسالت طراح برای تولید فرمی که به زمینه و داده‌های نامتناهی آن پاسخگو باشد، قائلند و هر دو این موجودیت‌ها را سیستم می‌دانند (جدول ۹).



نمودار ۲- مساله طراحی

در یک مساله طراحی واقعی، حتی اعتقاد به اینکه چیزی به عنوان سازگاری وجودی دارد تا بتوان به آن رسید، خیلی سست و بی اساس است. ما در پی نوعی همسازی بین دو چیز غیر محسوس هستیم؛ یک فرم که هنوز طراحی نکرده‌ایم و یک زمینه که نمی‌توانیم به خوبی توصیفش کنیم. تنها دلیل ما برای فکرکردن به اینکه باید نوعی ناسازگاری وجود داشته باشد این است که می‌توانیم ناسازگاری‌ها و یا موارد منفی را درک کنیم، نخستین چیزهایی که در یک مجموعه درک می‌شوند،

ناسازگاری‌ها هستند. اگر بپذیریم که به سازگاری به عنوان نبودن ناسازگاری‌ها بنگریم و لیستی از آن ناسازگاری‌های بالقوه که بیشتر احتمال دارد اتفاق بیفتد را به عنوان معیار برای سازگاری به کار گیریم، آن گاه حداقل نظرمان مانند اعتقاد شهودیمان خواهد بود که یک مشکل برای حل شدن وجود دارد.

جدول ۱۰- روش حل مساله طراحی و تولید فرم (مأخذ: نگارندگان)

بررسی و برنامه‌ریزی ناسازگاری‌ها در رابطه زمینه و بنا	امکان برنامه‌ریزی مفاهیم برای بهره‌گیری در فرآیند طراحی معماری: زیرا ناسازگاری‌ها امکان آزمودن نسبی را خواهد داد.	روش حل مساله
بررسی سازگاری‌ها در رابطه بین زمینه و بنا	غیر ممکن: زیرا سازگاری‌ها در ارتباط زمینه و فرم تمام نشدنی است.	

«ادراک چندحسی و بدن‌مند» معماری، در میانی یوهانی پالاسما از رویکرد فلسفه موریس مرلوپونتی سرچشمه می‌گیرد. در طرح سه مفهوم کلیدی «نقد بینایی محور»، «تاکید بر لامسه و بساواپی» و «سکوت و آهستگی»، افزون بر مرلوپونتی از اندیشه‌های هایدگر نیز متأثر است. هم‌چنین «تخیل و خاطره بدن‌مند» به عنوان مفهومی کلیدی در نظریات او، برگرفته از امتزاج مهم‌ترین مفاهیم فلسفه موریس مرلوپونتی (به ویژه در کتاب پدیدارشناسی ادراک) و گاستون باشلار (به ویژه در کتاب بوطیقای فضا)، در بستر معماری است. پالاسما بر مبنای نقد هایدگر نسبت به بینایی محوری و پدیدارشناسی ادراک حسی و بدن‌مند مرلوپونتی، توجه به فرم را جزو الویت‌های معماری نمی‌داند چرا که سبب محدود شدن معماری به تجربه بصری صرف می‌شود. پالاسما، به جای الویت‌بخشی فرم، «اتم‌سفر معماری» را به عنوان مفهومی اغلب بی‌فرم و بی‌شکل از معماری مطرح می‌کند که مبتنی بر ادراک چندحسی و بدن‌مند اثر معماری است. رم کوله‌اوس از جمله معماران مولفی است که واژه فضا (فضای تهی، نیستی، nothingness) را بکار برد. اتم‌سفر در مقایسه با فضا معنای ژرف‌تر و عمیق‌تری از فرم و زمینه ارائه می‌دهد.

"تجربه زیسته" اگرچه در نظریات معماران مطرح، به معنای اقتباس مفاهیم از طریق تن‌آگاهی، حواس است، اما وقتی به گفته فیلسوف گاستون باشلار، دست نیز فرضیات و رویاهای خاص خود را دارد، بخشی از این فرضیات و رویاها بر اساس ناخودآگاه و "تجربه زیسته گذشته فرد" است که یوهانی پالاسما در کتاب دست متفکر به تفصیل در معانی آن سخن گفته است.

بر اساس ساختار شخصیت فروید، وجدان و خود آرمانی که به گذشته و نحوه تنبیه و تشویق فرد توسط اطرافیانش مرتبط است، سبب ایجاد ویژگی‌های منفی و مثبت در فرد می‌شود. این ویژگی‌ها می‌تواند در تولید فرم توسط طراح موثر باشد، چرا که در فرآیند طراحی با توجه به تعریف خلاقیت اشاره شد، فرد از شهود و ناخودآگاه نیز استفاده می‌کند. کهن الگوها به عنوان اطلاعات مشترک و جهانی، همواره در ذهن ناخودآگاه انسان‌ها وجود دارند که گاهی به صورت تصاویر وارد خودآگاه می‌شوند. در معماری امروز به باور شولتز در میان همه پیچیدگی‌های طراحی معاصر، برخی از مفاهیم بسیار اصیل، کهن الگویی و تغییرناپذیر که در زبان فرم و فضا به صورت ذاتی وجود دارند، فراموش شده‌اند و به علت ممارست در این کار اغلب تعاملات ضروری میان جسم فیزیکی انسان، بنا و دنیا از دست رفته است (دهقان، ۲: ۱۳۹۰). بر اساس تیپ‌های شخصیتی یونگ، تیپ برون‌گرای حس، تیپ‌های برون‌گرای شهودی، تیپ‌های درون‌گرای حسی، تیپ‌های درون‌گرای شهودی به‌عنوان افراد موفق در زمینه طراحی می‌توانند محسوب شوند.

## ۶- نتیجه‌گیری

چنانچه بیان شد مبنای تفکر معماران صاحب نظر در ارتباط با «تئوری فرم معماری» بسیار به یکدیگر نزدیک است. د - آرسی تامسون فرم را "دیاگرام نیروها" بر روی بی‌نظمی‌ها نامیده است. از

دیدگاه الکساندر هدف نهایی طراحی رسیدن به فرم است. یک دنیای بی نظم می‌کوشد تا بی‌نظمی هایش را با تطبیق دادن خود با آنها جبران کند و بدین وسیله فرم می‌پذیرد. بر اساس نظریات آیزنمن «فرم» همواره به عنوان مسئله‌ای از سازگاری منطقی بررسی می‌شود. به عبارت دیگر، می‌توان آن را گُنش و واکنش‌های منطقی مفاهیم فرمیک بیان کرد. چنین استدلالی تلاش دارد تا گونه‌ای ماهیت اُبژکتیو و منطقی را پایه‌گذاری نماید، که قادر خواهد بود بنیان (یا ریشه‌های) فرمیک (شکلی) و مفهومی معماری را پدید آورد.

بخش عمده‌ای از مباحث زیباشناسی به امور روحانی انسان و باورهای وی باز می‌گردد. پس معناگرایی، نمادپردازی و متعاقباً زیبایی در هر سطح نمی‌تواند کاملاً در حیطه علم جای گرفته و ادعای علمی نمودن صرف فرآیند طراحی با استفاده از هر روشی در معماری امکان‌پذیر نبوده و علم تنها می‌تواند در این رابطه سودمند واقع شود.

در این جو حاکم، بزرگترین موهبت طراح یعنی توانایی شهودیش برای سازماندهی فرم فیزیکی، با توجه به بزرگی کارهایی که در پیش رو دارد، بدون استفاده می‌ماند و او با تلاش‌های «هنرمندانه‌اش» مورد استهزا قرار می‌گیرد. بدتر از این، زمانی است که به طراحانی که بتوانند سازماندهی دنیای فیزیکی را به صورت ترکیبی درک کنند، خیلی احتیاج داریم ولی می‌بینیم که کار واقعی توسط مهندسانی صورت می‌گیرد که از استعداد کمتری برخوردارند، صرفاً به این خاطر که طراحان استعداد خود را در تظاهر غیر مسئولانه به نبوغ، مخفی می‌کنند. سمیر زکی، یکی از عصب شناسان پیشرو امروز می‌گوید: «اغلب نقاشان عصب شناس نیز هستند. نقاشان همان کسانی‌اند که سازمان مغز بصری را تجربه و درک کرده‌اند، حتی بدون آنکه آن را بشناسند. البته با تکنیک‌هایی که منحصر به خودشان است». تا وقتی در بدو امر خوانایی برنامه گونه‌ای در ذهن و عمل طراح وجود نداشته باشد، خوانایی فیزیکی در فرم نیز قابل دستیابی نیست و در عوض برای اینکه برنامه خوانایی برای رسیدن به خوانایی فرم حاصل شود، طراح باید ابتدا مسأله طراحی را تا ریشه‌های اصلی عملکردی‌اش دنبال کرده و سپس نوعی الگو را در آن ریشه‌ها بیابد.

از سویی معمار به‌عنوان خالق اثر، تحت تاثیر ویژگی‌های شخصیتی خود ناخواسته قرار می‌گیرد. این ویژگی‌ها گاه به نفع طراح، یوزر و بستر طراحی و گاه به ضرر فرآیند طراحی است. شاید بتوان با توجه به مباحث روانشناختی مطرح شده، مدل‌های ارزیابی دقیقی برای سنجش شخصیتی مناسب طراح، در تیم‌های کاری و پروژه‌های منحصر بفرد ارائه داد و بر اساس ارزیابی‌ها معمار مناسب را برگزید. برای آسیب‌شناسی اندیشه معماران، برای نیل به اهداف تولید فرم و بر اساس مباحث مطرح شده، طراحان در بدو امر به دنبال شناخت وجودی خویش حرکت کنند، آنها می‌توانند تمام جنبه‌های خود را پرورش داده و شکوفا کنند و به سمت هدف انسان کامل شدن پیش بروند و به قول راجرز «زندگی خوبی» را هدایت کنند، چرا که رسالت یک معمار در همین جمله خلاصه می‌شود.

## تشکر و قدردانی

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری سرکار خانم سمانه هاشم‌زهی با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه آزاد بوشهر است که بدینوسیله از دانشگاه که فرصت انجام این پژوهش را در اختیار ما قرار داده‌اند، قدردانی می‌نماید. در عین حال این نوشتار به شکل نهایی و قابل انتشار در نمی‌آمد اگر یاری و کمک دست‌اندرکاران نشریه نمی‌بود.

## منابع

- الکساندر، کریستوفر. (۱۹۷۱). ترجمه زرین مهر، سعید. ۱۳۹۵. یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم. انتشارات روزنه. چاپ دوم.
- امامی سیگارودی، عبدالحسین. دهقان نیری، ناهید. رهنورد، زهرا و علی نوری. (۱۳۹۱). روش شناسی تحقیق کیفی: پدیدارشناسی. پرستاری و مامایی جامع نگر، شماره ۸، پاییز و زمستان.
- آیزمن، پیتز. (۱۹۶۳). بنیان فرمیک معماری مدرن (رساله دکتری، کمبریج)، ترجمه: مسعود حبیبی، علی کاکاوند، انتشارات کتابکده کسری، چاپ اول: بهار ۱۳۹۵
- باستانی، مهیار. محمودی، سید امیرسعید. (۱۳۹۷). روش های خلق ایده و کانسپت در فرآیند طراحی معماری. نشریه هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی، ۲۳ (۱).
- پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۵). دست متفکر، حکمت وجود متجسد در معماری، ترجمه: علی اکبری، پرهام نقش، چاپ دوم.
- جمشیدی، پریناز. ستاری فرد، شهرام. (۱۳۹۴). تبیین ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه در کهن الگوها و نقش آن در هویت معماری و شهرسازی، همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی-اسلامی. اردیبهشت. دانشگاه پیام نور استان گیلان.
- دهقان، نرگس. معماریان، غلامحسین. محمدمرادی، اصغر. عبدی اردکانی، حجت اله. (۱۳۹۰). مقایسه تطبیقی مفهوم عروج در مشترکات معنایی کهن الگو با کالبد معماری، مطالعات تطبیقی هنر.
- رضایی، حسین. کرامتی، غزال. شریف، مزین دهباشی. (۱۳۹۷). فراتحلیل روانشناختی رابطه فرم و عملکرد در فرآیند طراحی معماری از منظر خلاقیت. فصلنامه ابتکار و خلاقیت در علوم انسانی. ۸ (۲)
- راس، کلی ال. وینترز، ادوارد. کوپر، کلیر. (۱۳۸۸). مبانی فلسفی و روانشناسی ادراک فضا، گزیده و ترجمه ی آرش ارباب جلفایی. اصفهان، نشر خاک. چاپ سوم.
- شولتز. دوان پی. شولتز. سیدنی ال. (۲۰۱۳). نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سیدمحمدی. تهران: ویرایش.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۰). ترجمه: بهروز نظری (ویرایش دوم). نقد عقل محض. تهران: انتشارات باغ نی.
- مطلبی، قاسم. (۱۳۸۵). بازشناسی نسبت فرم و عملکرد در معماری، نشریه هنرهای زیبا، ۲۵، ۴۴-۵۵.
- مطلبی، قاسم. (۱۳۸۰). روانشناسی محیطی: دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری. نشریه هنرهای زیبا، ۱۰، ۵۱-۶۷
- نوزاد، هما، صافیان، محمدجواد، اردلانی، حسین، (۱۳۹۸). پدیدارشناسی بدن و مکان از منظر مرلوپونتی (با مطالعه موردی بر رمان صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز)، فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، سال هشتم، ۳۱، ۱۸-۸.
- Helson, H. (1948). Adaptation Level as a Basis for a Quantitative Theory of Frames of Reference. Psychological

# Critique of The Production of Architectural Forms in The Conscious Process Based on The Views of Philosophers, Architectural Theorists and Contemporary Psychologists

Samaneh Hashemzahi<sup>1</sup>Jamal-e-Din MahdiNejad<sup>2\*</sup>#, Bagher Karimi<sup>3</sup>

## Abstract

The contemporary designer relies heavily on his position as an “artist”. Individual language and personal interests prevent him from being able to properly organize the complex amount of information he encounters in the project and give a comprehensive plan based on it; He hides his incompetence behind the turmoil of an artistic figure. Another mainstay of the contemporary designer is the mere use of digital tools in the design process. Turning to digital development has practically separated the processes of human thought and imagination from their inherent connection with memory, body, imagination and the concept of “being” and the sense of “self”. What is the way for the intellectual organization of designers has been researched in two types, which due to the qualitative method of the subject, the research is based on the method of comparative research. A) Examining the theories of the author-architects - those who have created valuable works and have written their intellectual foundations-. Most of these architects are also influenced by philosophers. The point of interest in his theories is to pay attention to and emphasize the “lived experience”, the experience of the past and the present, is something that is hidden in the body of the designer as a container and is transformed from the mind to the body of architecture. Today, the author-architect not only considers the object to be meaningful in relation to its surroundings, but also that the object itself carries many meanings. The basis of the thinking of expert architects in connection with the “theory of architectural form” is very close to each other. B) The individual characteristics of the designer inadvertently affect the production of the form. Thus, in the next step, the authors find it helpful to recognize personality traits based on psychological issues in organizing the designers’ intellectual turmoil and avoiding pure individualism. The architect, in his individual position, must know that human beings, as biological beings, They are the product of tens of millions of years of adaptation and gradual growth through continuous interaction with the real living world. Based on comparative comparisons of the theories of different psychologists, it is concluded that the designer can explore the strengths and weaknesses in different parts of his personality (including self, transcendence and institution, collective unconscious and personal unconscious, conscious and unconscious). Self, sad and happy experiences, emotions and ... Examine and adjust your personality traits; In order to strengthen its strengths and reduce its weaknesses. The more balanced the designer in terms of personality, the less his false excitement in producing the form and the more comprehensive and complete the response of the architectural form produced by him. Also, organizations and employers, according to their personality categories, can attract qualified people by taking psychological tests, which in itself requires additional extensive research. It is hoped that this research will be a source of inspiration for the continuation of such manpower organizations.

**Keywords:** Architectural Form Theory, Philosophy, Lived Experience, Personality Theories, Conscious and Unconscious

1. PhD student in Architecture, Department of Architecture, Technical and Engineering Faculty, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr, Iran.

2. Visiting Professor, Department of Architecture, Faculty of Engineering and Technology, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr, Iran>(\*Corresponding author)

3. Assistant Professor, Department of Architecture, Technical and Engineering Faculty, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr, Iran