UA DESIGN GROUP
Urban Planning | Architect | Graphic



FREE ACCESS & DOWNLOAD OF

BOOKS, ARTICLES, JOURNALS & SCIENTIFIC & RESEARCH PROFESSIONAL WORKS

گروه تخصصی شهرسازی، معماری و گرافیک

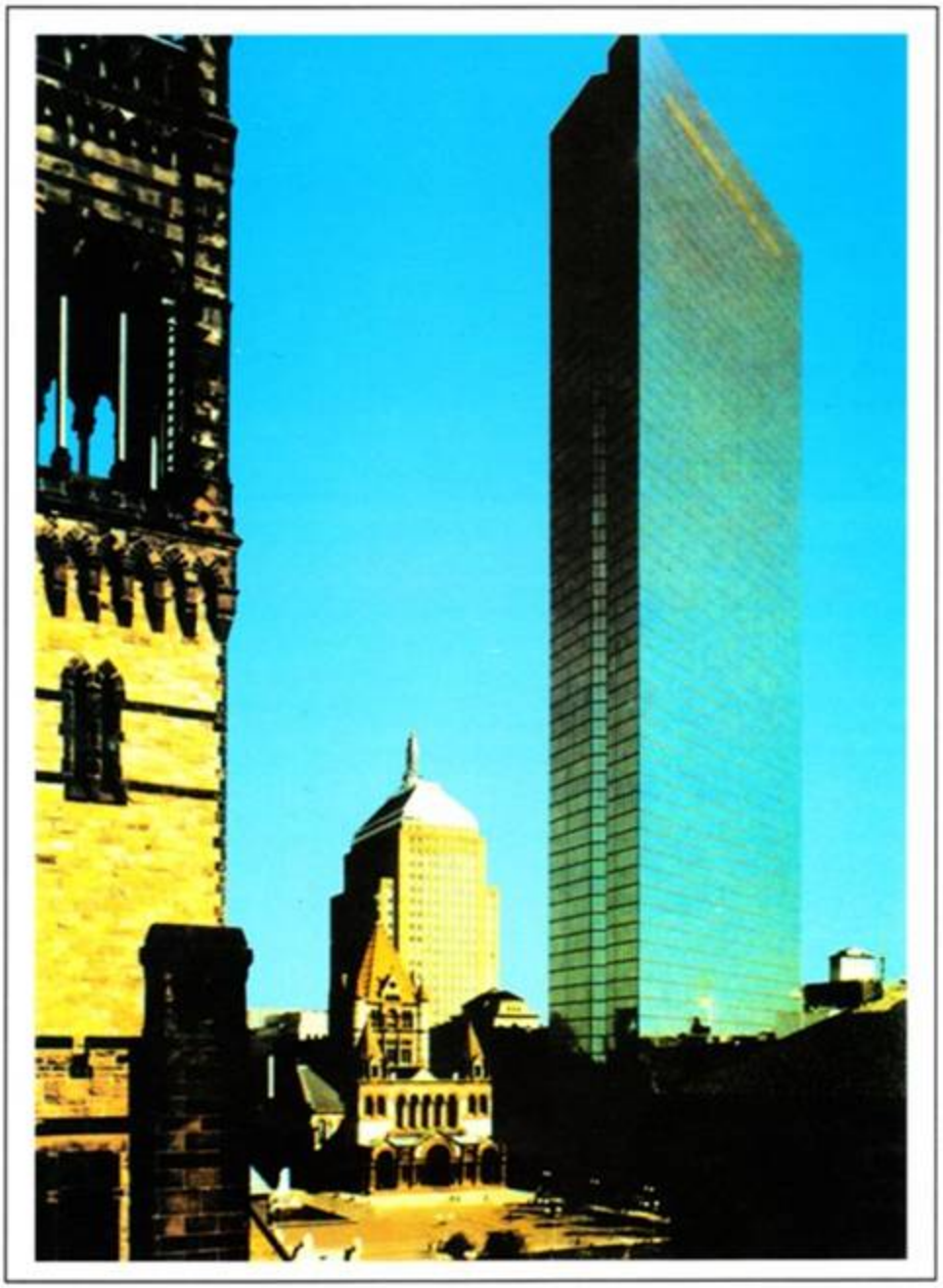
دسترسی و دانلود رایگان کتب، مقالات، نشریات و آثار علمی پژوهشی تخصصی

SCAN IT BY QR READER

JOIN US IN TELEGRAM
HTTP://TELEGRAM.ME/UADESIGNGROUP

از زمان و معماری

منوچهر مزینی



کانال تخصصی
UADESIGNGROUP
telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

مقدمه چاپ سوم

کتاب از زمان و معماری

یادآوری

در مدت کوتاهی که از چاپ دوم این کتاب سپری شده است. علاقمندان زیادی با مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران تماس گرفته و ضمن قدردانی از تلاش های مؤلف محترم این اثر که بی تردید یکی از بنیانگذاران شهرسازی نوین در ایران بوده اند، خواستار چاپ مجدد آن شده اند این امر دو دلیل عمده دارد : نخست آن که مرحوم دکتر منوچهر مزینی از استادان به نام معماری در کشور بوده و نقش مهمی در بنیانگذاری مطالعات علمی در قلمرو معماری داشته اند و دیگر آن که این کتاب خود اثر بسیار ارزنده ای است که دیدگاههای نام آورترین معماران جهان را که هر یک صاحب مکتب و معرفتی در این زمینه بوده اند در اختیار دانشجویان و محققانی قرار می دهد که تشنه شناخت ابعاد مختلف این معرفت ارزشمند انسانی می باشند. این کتاب در عین حال توانسته است به گویاترین روش ممکن تصاویری از آثار و گنجینه های معماری جهان را که هر یک در نوع خود انعکاسی از ذوق و هنر و خلاقیت های بسیار پربار و منحصر به فردی هستند در معرض دید و کنکاش پژوهشگران قرار دهد و راه را برای خلاقیت ها و بروز استعدادهای درونی آنان باز نماید.

بار دیگر ، یاد این استاد گرامی را پاس می داریم و آرزو می کنیم راهی را که باز کرده است همواره پر رهرو باشد.

حسینعلی طراوت
رئیس هیئت مدیره و مدیر عامل
تابستان ۸۶

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

سرشناسه: مزینی، منوچهر، ۱۳۱۳ -
عنوان و نام پدیدآور : از زمان و معماری / منوچهر مزینی.
مشخصات نشر : تهران : شهیدی : مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری : ۳۲۲ ص.: مصور ، جدول .
شابک : 978- 964-93941-2-1 وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : چاپ قبلی : تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران ، ۱۳۷۶.
یادداشت : کتابنامه. موضوع : معماری – تاریخ. موضوع : شهرسازی – تاریخ . موضوع : فضادر معماری.
شناسه افزوده : مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران. رده بندی کنگره : ۱۳۸٦ ٤ الف٤ م/NA۲۰۳
رده بندی دیویی : ۷۲۰/۹ شماره کتابشناسی ملی : ۱۰٦۸۱٦۳

از زمان ومعماری

نویسنده : دکتر منوچهر مزینی
ویراستار : رضا رضائی
طرح روی جلد : پریسا وثوقی
چاپ چهارم : ۱۳۸۷
تعداد : ۲۰۰۰ نسخه
لیتوگرافی : باختر
چاپخانه : نقش جهان
ناشر : انتشارات شهیدی
بهاء : ۷۵۰۰۰ ریال
مرکز توزیع : نشر و پخش ثمین
نشانی : تهران– خیابان انقلاب– خیابان دوازده فروردین – خیابان شهدای ژاندارمری غربی بن بست مرکزی پلاک ۲٦٦
واحد ۳ تلفکس : ٦٦۹٦۱۹۲۰ – ٦٦۹۷۲۸۷۱

شابک : ۱-۲-۹۳۹۴۱-۹٦۴-۹۷۸ ISBN: 978 – 964 – 93941 – 2 - 1

n-p-samin@yahoo.com

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فهرست

□ چند نکته به جای مقدمه — هفت

□ درباره نویسنده — نه

■ **فصل اول**

□ آغاز سخن — ۳

□ تکنولوژی و تأثیرات آن در معماری — ۸

□ نهضتهای مؤثر در پیدایش مدرنیسم در معماری — ۱۳

□ نهضتهای هنری و معماری مؤثر در گرایشهای امروز — ۲۳

□ نقش مدارس معماری در تجلی و رواج مدرنیسم — ۴۳

□ آلبوم فصل اول — ۶۱

■ **فصل دوم**

□ فرانک لویدرایت — ۶۹

□ لوکوربوزیه: روح ناآرام — ۷۵

□ میس ون درو: کمال خواهو استاد ترکیب آهن و شیشه — ۸۴

□ آلوار آلتو: روانی و آزادی فرم — ۹۴

□ لوئی کان: پیشرفت یا بازگشت به گذشته — ۱۰۰

□ آلبوم فصل دوم — ۱۰۹

■ **فصل سوم**

□ نگاهی به اوضاع جهان در حال حاضر — ۱۱۷

□ اقتصاد، جامعه شناسی، سیاست — ۱۲۰

□ پیشرفتهای علمی در عصر جدید و در حال حاضر — ۱۲۶

□ گرایشهای جدید در فلسفه — ۱۳۱

□ تأثیر دگرگونیها بر علم، هنر و معماری — ۱۳۸

□ آلبوم فصل سوم — ۱۴۵

■ **فصل چهارم : بررسی و تعریف چند اصطلاح رایج: مدرنیسم، لیت مدرنیسم، پست مدرنیسم**

□ کلیات — ۱۵۳

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

□ جدول مقایسه‌ای جنکز در ذکر ویژگیهای مدرنیسم؛ پست مدرنیسم،پست مدرنیسم ۱۵۳

□ بررسی و نقد جدول جنکز ۱۵۳

■ **فصل پنجم**

□ برونالیسم ۱۵۹

□ برونالیسم در آثار معماران انگلیسی ۱۶۲

□ تندیسگرایی در معماری ۱۶۴

□ سازه‌گرایی در معماری ۱۷۱

□ بسط و پیشرفت سازه‌گرایی در معماری ۱۷۶

□ آمیزه‌ای از تندیسگرایی و سازه‌گرایی ۱۸۴

□ چیرگی عوامل سازه و تکنولوژی در معماری ۱۸۸

□ افراط در به کارگیری شیشه ۲۰۰

□ آلبوم فصل پنجم ۲۱۱

■ **فصل ششم: دگرگونی در معماری**

□ تعرضها و گرایشهای تازه ۲۲۳

□ به سوی سنتهای تازه: پنج معمار ۲۴۳

□ آلبوم فصل ششم ۲۶۷

■ **فصل هفتم: تجلیات تازهٔ دیگر**

□ هانس هولاین ۲۸۰

□ فرانک گری و تجلیات پست مدرنیستی او ۲۸۴

□ دکنستروکتیویسم ۲۸۹

□ آلبوم فصل هفتم ۳۰۷

■ **فصل هشتم**

□ در پایان سخن ۳۱۵

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

چند نکته به جای مقدمه

۱ـ بی شک بسیاری از معماران و شهرسازان چند دههٔ اخیر، آموخته‌های خود در این حوزه را وامدار نوشته‌ها و آموزشهای مرحوم دکتر منوچهر مزینی هستند.

کتاب حاضر یکی از اولین تألیفات فارسی در حوزهٔ معماری معاصر است که نقش عمده‌ای در آشنایی اهل فن با مبانی نظری، فلسفی و ویژگیهای کالبدی معماری مدرن و حرکتهای معمارانهٔ پس از آن داشته است.

مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران این کتاب را برای اولین بار در سال ۱۳۷۶ چاپ کرد که در مدت کوتاهی به‌دلیل تقاضای روزافزون زمینهٔ چاپ مجدد آن فراهم شد. اما براثر بروز پاره‌ای مشکلات و ضایعهٔ درگذشت استاد متأسفانه این مهم تا به امروز به تأخیر افتاده است. امیدواریم با این عمل، ضمن گرامی‌داشت یاد ایشان بخشی از نیازهای جامعهٔ حرفه‌ای و دانشگاهی را در این زمینه پاسخ گفته باشیم.

۲ـ اخیراً مطالعه و ایجاد ارتباط با متون (اعم از تألیف و ترجمه) در حوزه شهرسای و معماری بسیار مشکل و مستلزم صرف وقت و انرژی فراوانی است. هر چند می‌توان قسمتی از موضوع را به ضعف زیرساختهای لازم در فضای ذهنی خواننده دانست ولی عمدهٔ آن مربوط به ادبیات پیچیده و مغلقی است که هر روز بیشتر از قبل در این حوزه شکل می‌گیرد. این پیچیدگی از سطح واژگان تا جمله‌ها و ساختار کل متن مشهود است. گویی عمدی در کار است تا، علاوه بر نامأنوسی واژه‌ها، دستور زبان جدیدی با قواعدی کاملاً دل‌بخواه احتمالاً محمل انتقال اندیشه‌های نویسنده باشد.

در این شرایط مرور دوباره و چندبارهٔ آثار مرحوم دکتر منوچهر مزینی فرصت مغتنمی است تا علاوه بر آموزه‌های تخصصی در لایه‌ای دیگر از سادگی، دقت و ایجاز، جامعیت این فضای منحصر به‌فرد ادیبانه را بیاموزیم. این ویژگی به سبب تسلط استاد بر ادبیات فارسی و همچنین زبان‌های خارجی است که در تلفیق با شناخت عمیق از سایر رشته‌های هنر، همچون شعر، موسیقی، نقاشی و مجسمه‌سازی، این قابلیت و امکان را در نوشته‌های ایشان فراهم آورده است.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

۳ـ ضمن تشکر از سرکار خانم ناهید سالیانی، همسر محترم مرحوم دکتر مزینی، که تجدیدچاپ این کتاب با اجازهٔ ایشان صورت گرفته است، سعی شد تا هیچ تغییری در مقایسه با چاپ اول، صورت نگیرد، مگر تعدادی از تصاویر که کیفیت مناسبی نداشتند که با استفاده از مراجع اصلی اصلاح شدند. همچنین خلاصه‌ای از زندگی‌نامهٔ استاد نیز به متن اصلی کتاب افزوده شده است.

در پایان از زحمات مهندس زهرا یوسفلی، مهندس امیرحسین شریف و مساعدت دکتر اصغر ساعد سمیعی، ریاست کتابخانه و مرکز اسناد پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تشکر می‌شود.

فریبرز دولت‌آبادی
مدیرعامل
پاییز ۱۳۸۴

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

درباره نویسنده

دکتر مهندس منوچهر مزینی، متولد سال ۱۳۱۳ در شهر ساری، دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد معماری از دانشگاه تهران، دارندهٔ مدارک عالیه درجهٔ مهندسی در معماری از دانشگاه ایلی‌نوی امریکا، فوق لیسانس شهرسازی و عمران منطقه‌ای از دانشگاه آی‌آی‌تی در شیکاگو و دکترای شهرسازی از دانشگاه فنی مونیخ بوده است. وی از برجسته‌ترین صاحب‌نظران در زمینهٔ مباحث شهرسازی و معماری به‌ویژه با نگاه برنامه‌ریزی شهری بوده و مطالعات بسیاری را در باب این مفاهیم به انجام رسانیده است. همچنین دکتر مزینی، به‌سبب تسلط بر زبانهای انگلیسی، آلمانی، فرانسه و عربی، ترجمهٔ کتابهای ارزشمندی را با موضوع شهرسازی و معماری از خود به یادگار گذاشته است. دکتر منوچهر مزینی در ۱۹ بهمن سال ۱۳۸۱ دار فانی را وداع گفت. چکیدهٔ فعالیت‌های علمی ـ پژوهشی ایشان به شرح زیر است:

۱۳۳۱ : دیپلم ریاضی از دبیرستان شرف تهران
۱۳۶۶ : دریافت درجه مهندسی معماری از دانشگاه تهران
۱۳۴۱ /۱۹۶۲ : دریافت درجهٔ مهندسی در معماری از دانشگاه ایلی‌نوی
۱۳۴۵ /۱۹۶۶ : دریافت مدرک کارشناسی ارشد شهرسازی و عمران منطقه‌ای از دانشگاه آی‌آی‌تی شیکاگو
۱۳۴۹ /۱۹۷۰ : دریافت دکترای شهرسازی از دانشگاه فنی مونیخ
۱۳۴۹ : دانشیار دانشگاه شهید بهشتی برای تدریس معماری و شهرسازی
۱۳۵۱: دانشیار و استاد معماری و شهرسازی دانشگاه تهران
۱۳۵۲: مدیر گروه معماری دانشگاه تهران
۱۳۵۲ – ۱۳۵۷: مدیر گروه شهرسازی دانشگاه تهران
۱۳۵۹ /۱۹۸۰: پژوهشگر ارشد (TNO) در رشتهٔ شهرسازی در هلند
۱۳۶۰–۱۳۶۱ /۸۲–۱۹۸۱: استاد مدعو دانشگاه بوستون تگزاس
۱۳۶۱–۱۳۶۹ /۹۰–۱۹۸۲: استاد تمام‌وقت دانشگاه عبدالعزیز جده
۱۳۷۰: مؤسس دورهٔ دکترای شهرسازی دانشگاه تهران
۱۳۷۲ – ۱۳۸۱: استاد و مدیرگروه شهرسازی دوره دکترای دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران
۱۳۷۹ – ۱۳۸۱: مدیر گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران
۲۷ شهریور ۱۳۸۱ تا ۱۹ بهمن ۱۳۸۱ ریاست سازمان نظام مهندسی ساختمان استان تهران

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آثار نویسنده:
تألیفات:

۱. *مقالاتی در باب شهر و شهرسازی*، دانشگاه تهران
۲. *از زمان و معماری*، مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران
۳. *مدیریت شهری و روستایی در ایران، امکانات و مشکلات آن*، سازمان زمین و مسکن
۴. *ساختار مدیریت شهری در ایران*، مرکز مطالعات برنامه‌ریزی شهری وزارت کشور
۵. *شهر در ورای دو بعد*، وزارت مسکن و شهرسازی
۶. *مطالعهٔ تهران از نظر کالبدی*، مرکز مطالعات برنامه‌ریزی شهری وزارت کشور
۷. *مطالعهٔ فرادویعدی بزرگراه رسالت تهران*، شهرداری منطقه ۴ تهران
۸. *تاریخ هنر و معماری*، سروش (زیرچاپ)

ترجمه‌ها:
۱. *فضا، زمان و معماری*، علمی و فرهنگی
۲. *سیمای شهر*، دانشگاه تهران
۳. *روشهای علمی و عملی مسائل شهری*، دانشگاه تهران
۴. *عرصه‌های زندگی خصوصی و زندگی جمعی*، دانشگاه تهران
۵. *واسازی (دکنستر کشن)*، شهرداری تهران

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل اول

- آغاز سخن
- تکنولوژی و تأثیرات آن در معماری
- نهضتهای هنری و معماری مؤثر در پیدایش مدرنیسم در معماری
- نهضتهای هنری و معماری مؤثر در گرایشهای امروز
- نقش مدارس معماری در تجلی و رواج مدرنیسم

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آغاز سخن

از حدود بیست و پنج سال پیش دگرگونیهایی تازه با مظاهری کاملاً مشخص در معماری پدید آمده است و معماری را به راههایی تقریباً غیر منتظره برده است. اگرچه پیوند گرایشهای جدید- علی‌رغم پاره‌ای کوششها- با معماری مدرن غیرقابل انکار است و بنابراین مرگ ناگهانی معماری مدرن (چنان که چارلز جنکز ابراز داشته[1]) صورت نگرفته است، باید گفت گرایشهای جدید به دلایلی که در سطور آینده بیشتر درباره‌شان بحث خواهیم کرد خارج از انتظار بوده است.

البته مروجین معماری مدرن از این دگرگونیها غافل نبودند. به‌عنوان مثال، گیدیون در آخرین چاپ کتاب خود فضا، زمان و معماری از آنها صحبت می‌کند و پاره‌ای از آنها را می‌ستاید و تا آنجا که آنها را با گرایشهای معماری مدرن (به‌ویژه گرایشهای معمار محبوبش لوکوربوزیه) در پیوند می‌یابد می‌پذیرد، اما به پاره‌ای دیگر از گرایشهای جدید به دیدهٔ تردید می‌نگرد و حتی معماران و اندیشمندان را از نتایج پاره‌ای از انتشعابات آن برحذر می‌دارد. یا هیلبر زایمر[2] در کتاب آخر خود موسوم به معماری معاصر از اینکه لوکوربوزیه با ساختن کلیسای رونشان[3] اصول اصلی و اولیهٔ معماری مدرن، یعنی اصولی را که خود به‌عنوان معماری پیشگام مروج آن بود پشت‌سر می‌گذارد، اظهار شگفتی می‌کند و این پرسش را مطرح می‌سازد که راههای آیندهٔ معماری مدرن چه خواهد بود. جمله‌ای نیز از میس ون دررو نقل شده است که نگرانی وی را از آیندهٔ معماری مدرن نشان می‌دهد: «ما ساختیم و راه را به جوانان نشان دادیم، نمی‌دانیم بی‌تکلیفی از برای چیست؟»[4]

غیر منتظره بودن گرایشهای تازه از این‌رو بود که تصور می‌شد معماری مدرن درست در همان راهی گسترش خواهد یافت که ضرورت و ویژگیهای زمان آنها را تقریباً از آغاز قرن بیستم به وجود آورده و پیشگامان معماری مدرن آنها را یافته و گشوده بودند. حتی حالت سکون و پرسشی که بر معماری مدرن در سالهای شصت و به‌ویژه اواخر آن مستولی بود موقتی تعبیر می‌شد، و تصور می‌شد معماری مدرن سرانجام کاملاً مطابق با ویژگیهای چیرهٔ خود در قبل از سالهای شصت، ادامه خواهد یافت. به‌عبارت دیگر، سکون احساس می‌شد، اما دگرگونی به‌صورتی که بارز شد پیش‌بینی نمی‌شد. عدم رضایت از معماری مدرن نیز که در همین هنگام آوایش از دو بالا گرفت نتوانست به دلایلی که بعداً خواهیم گفت، امکان این پیش‌بینی را بیشتر کند و هشداردهنده باشد. وفاداران به معماری مدرن، و به‌ویژه آنان که از پیشرفت آن طرفی بسته بودند، همچنان به راه خود ادامه دادند - و حتی در پاره‌ای موارد و در پاره‌ای نقاط جهان با شدت بیشتر.

این راست است که معماری مدرن از آغاز با مخالفت روبه‌رو شده بود. این مخالفتها یا از جانب مقلدان دوران گذشته و کهنه پرستان بود و یا از جانب پاره‌ای از طبقات جامعه که معماری مدرن را نمی‌خواستند، نمی‌پسندیدند یا نمی‌فهمیدند. اگرچه این عوامل در مخالفتهایی که از سالهای شصت آغاز شد نیز نقش مؤثر بازی کرد، مخالفتهای تازه رنگ و شدتی بیشتر داشت - نه به این دلیل که معماری مدرن اصول و ظاهر و مظاهر معماریهای دوره‌های گذشته را زیرپا گذاشته است و در نتیجه بدون ریشه است بلکه به این دلیل که با مردم و خواستهای ایشان بیگانه است و با سخگوی زندگی مردم نیست و در پاره‌ای موارد به‌سبب آزادی خود در استفاده از مصالح جدید و فرمهای تازه، بی‌کیفیت و خرد کننده و سرسام آور است.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

از جملهٔ این مخالفتها و به استنباط ما نخستین مخالفت عمده‌ای که پس از سالها با معماری مدرن صورت گرفت، از جانب جین جیکبز[۵] بود که در کتاب خود به نام مرگ و زندگی شهرهای بزرگ امریکا[۶] که به سال ۱۹۶۱ انتشار یافت ابراز شد. البته لبهٔ تیز حملهٔ خانم جیکبز در این کتاب متوجه شهرسازی بود و نه معماری، اما فراموش نکنیم که لوکوربوزیه نیز، که در این کتاب مورد حمله قرار گرفته بود از پیشگامان معماری مدرن بود و کتابها و عقایدش دربارهٔ شهرسازی از ایده‌هایش دربارهٔ معماری مدرن منبعث شده یا با آنها هم ریشه بود. نیز به یاد آوریم که در این زمان معماری مدرن، از جمله به دلیل انتقاداتی که به سبب عدم توجه به مسائل اجتماعی و اقتصادی به آن شده بود، متوجه شهرسازی شده بود و شهرسازی نوعی مظهر تکامل یافته و جامع معماری بود. به همین دلیل نیز، در همین کتاب خانم جیکبز، مجریان طرحهای شهرسازی را معماران مأمور طرح[۷] می‌خواند. خلاصهٔ بیانات خانم جیکبز این است که شهرهای بزرگ امریکا به سبب طرحهای ناروای تئوریسینهای شهرسازی، که بیشتر آنان معماران مدرن بودند یا به معماری مدرن گرایش داشتند و در طرحهای خود از مظاهر پیشرفتهای عصر مدرن پیروی می‌کردند، زندگی واقعی و طبیعی خود را از دست داده‌اند. به اضافه، وی در حالی که دربارهٔ بساز و بفروشها، بانکها و مؤسسات مالی دیگر که نقش اساسی در گسترش و ساختمان شهرها دارند سکوت می‌کند، مدارس معماری و شهرسازی را به باد ملامت می‌گیرد که از مسائل واقعی شهرها غافلند و خود را با نظریات غیرعملی و بیگانه با زندگی طبیعی شهرها خوش کرده‌اند. البته مثالهایی که خانم جیکبز از زندگی طبیعی و خوش شهرها به دست می‌دهد بیشتر شخصی و استثنائی‌اند و فقط مربوط به بخشی از شهر نیویورک می‌شوند، ولی خانم جیکبز با زبانی طرارانه آنها را به تمام نیویورک و به تمام امریکا تعمیم می‌دهد. درضمن، خانم جیکبز دربارهٔ نظریات شهرسازی مدرن و نیز رابطهٔ این نظریات با طرحهایی که اجرا شده و به سبب قسرطاس‌بازی و ندانم‌کاری وتأمین منافع مادی، کاملاً به اهداف مورد نظر دست نیافته‌اند، بررسی قابل قبول و دقیقی ارائه نمی‌دهد. ناگفته نگذاریم که توجه خانم جیکبز به مظاهر پسندیدهٔ شهرها و زندگی پیوسته در آنان و محلات قدیمی‌تر که هنوز انسجام اجتماعیشان گسیخته نشده به راستی ستودنی است، اما از بین رفتن این مظاهر بیشتر براثر تمدن و اقتصادی است که اکنون [illegible]

پیشتر از نقاط دیگر) تقریباً در تمام جهان چیره شده است.

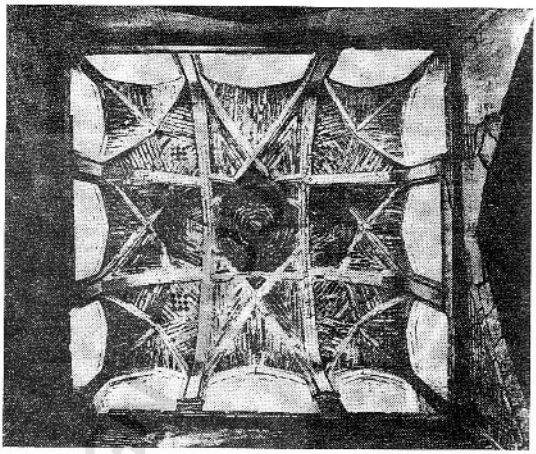
سه سال بعد از انتشار کتاب خانم جیکبز، یعنی در سال ۱۹۶۴، موزهٔ هنرهای مدرن در نیویورک نمایشگاهی تحت عنوان «معماری بدون معمار»[۸] ترتیب داد و مقارن همین زمان کتابی به همین نام از مؤلفی به نام دکتر برنارد رودوفسکی[۹]، مدیر و مجری نمایشگاه، انتشار یافت، که هدف آن همانند نمایشگاه تلویحاً رهایی معماری از معماران مدرن بود.

این کتاب که معرف نمایشگاه بود، شامل ۱۵۶ عکس از نقاط مختلف جهان می‌شد و مراد از آن چنان که از عنوان نمایشگاه نیز برمی آمد، این بود که معماری خود ساخته (بدون دخالت معمار) را در نقاط مختلف جهان نشان دهد. این نوع معماری در همان نگاه نخست شناخته می‌شود و بیشتر در معماری بومی و محلی و احیاناً روستایی متجلی است. «معماری بدون معمار» در صورتی صادق تواند بود که معمار را الزاماً شخصی واجد دیپلم از این یا آن مؤسسهٔ آموزش عالی فرض کنیم، اما از آنجا که در بسیاری از نقاط جهان به‌ویژه بخشهای توسعه نایافته و یا در حال توسعه (که اکثر قریب به اتفاق عکسها از آن نقاط بود) معمار کسی است که به تجربه و یا شاگردی در نزد استاد و به اصطلاح سینه به سینه در معماری بصیرت یافته باشد، نبودن معمار دیپلمه نباید ما را به این نتیجهٔ اشتباه‌آمیز برساند که معماری بدون وجود معمار صورت می‌گیرد. نکتهٔ جالب توجه و در عین حال خنده‌آور آنکه در این کتاب مسجد جامع اصفهان نیز به عنوان معماری بدون معمار معرفی شده است (شکل ۱-۱)، زیرا که به قول کتاب، سازندهٔ آن بنّا بوده نه معمار. برای آگاهی کسانی که با معماری ایران آشنایی ندارند باید گفت نه تنها مسجد جامع اصفهان ساخته و پرداختهٔ معماران است بلکه شیوهٔ کار ایشان (با در نظر گرفتن زمان) شبیه کار معماران امروز بوده، یعنی با نقشه و ماکت طرح خود را پیش از اجرا مطالعه می‌کردند و سنت پند آموزی از معماران پیرتر و کار آزموده‌تر کاملاً متداول بوده است.

تردیدی نیست که توجه به معماری بومی و تدابیری که اهالی محلی برای ساختن سرپناه و خانه به کار می‌بستند و مستقیماً به نیازها و شرایط محیطی و زندگی آنان مربوط بود، درپاره‌ای موارد شایستهٔ مطالعه و قابل توجه است. آری، درپاره‌ای موارد زیرا آنچه امروز به صورت منسجم در کتابها گرد آمده و در مدارس معماری تدریس می‌شود و مورد استفادهٔ معماران و مهندسان است نیز یکشبه به وجود نیامده [illegible] آموزیها است که به مرور زمان

http://telegram.me/uadesignrgroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیکفصل اول ۵



شکل ۱-۱ سقف مسجد جامع اصفهان به قسمی که در کتاب معماری بدون معمار مصور شده است، به عقیدهٔ مؤلف کتاب، سازندهٔ این سقف بنّا بوده نه معمار!

شکل ۱-۲ نام ولف، سخنگوی سالنهای متمدین، معماری مدرن را سخت مورد انتقاد قرار داد.



توسعه و تعمیم یافته و کیفیت علمی پیدا کرده است. لیکن مطالعهٔ معماریهای بومی ما را مستقیماً به منابع نخستین می‌برد و می‌تواند نکاتی را آشکار کند که ممکن است از آنان غفلت شده باشد یا در طی زمان گرد فراموشی آنان را پوشانده باشد. مهمتر از همه، مشاهدهٔ پیوند مستقیم نیاز با طرحی که پاسخگوی نیاز است می‌تواند بسیار آموزنده باشد.

اگر عنوان نمایشگاه و کتاب، «معماری بومی» یا «معماری مردمی» و یا چیزی نظیر اینها بود، بحثی پیش نمی آمد (البته موزهٔ مردم‌شناسی جای مناسبتری برای نمایش آن بود تا موزهٔ هنرهای مدرن) مثلاً انریکو گیدونی محقق ایتالیایی در این زمینه تحقیقات وسیعی کرده و در مجموعه‌ای به‌نام معماری جهان، در سال ۱۹۷۵ نتیجهٔ مطالعات خود را تحت عنوان معماری بدوی[۱۰] منتشر کرده است، اما اقدام موزهٔ هنرهای مدرن و عنوان «معماری بدون معمار» بی‌تردید نشان از عدم رضایتی داشت که از معماری مدرن پدید آمده بود.

در دو موردی که ذکر کردیم عدم رضایت از معماری مدرن به صورت غیر مستقیم و با اشاره و کنایه ابراز شده، اما در سال ۱۹۸۱ با انتشار کتاب «خانهٔ ساختمان تا خانهٔ خودمان»[۱۱] این تعرض علنی و مستقیم شد.

مؤلف این کتاب روزنامه نگار و نویسنده‌ای بود به نام تام ولف[۱۲] (شکل ۱-۲). وی نویسنده‌ای نسبتاً مطلع به نظر می‌رسد که در بحثهای سالنی و محافل خصوصی معماری شرکت کرده و با مراجعهٔ سریع به کتب و به‌ویژه مجلات معماری از اخبار روز و از تحولات آن به خوبی اما به صورتی سطحی آگاهی می‌یافت. گاه آگاهی ولف از این نیز بالاتر می‌رود و شامل سخن‌چینیهایی می‌شود که دربارهٔ زندگی خصوصی معماران صاحب‌نام می‌شود. وی این سخن‌چینیها را چاشنی نوشتهٔ خود می‌کند که در واقع کیفیتی فکاهی - تراژیک دارد. بیشتر کتاب مبتنی بر واقعیات است که از دیدگاهی خاص به دیده آینه، اما اکثراً تناسب منطقی مطالب به هم خورده است، بدین معنی که گاه از کاه کوه و گاه از کوه کاه ساخته می‌شود.

ولف با جسارت و صراحت به معماری و معماران حمله می‌کند. البته در این زمان - ۱۹۸۱ - رابرت ونتوری[۱۳]، چارلز جنکز[۱۴] و دیگران مخالفت و ستیز خود را با معماری

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

مدرن آغاز کرده‌بودند و از جمله از حمایت وینسنت اسکالی[15] که منقد و استاد تاریخ معماری بود برخوردار شده بودند، و اسکالی که خود از مبلغان معماری مدرن و به‌ویژه لوکوربوزیه بود دیگر تغییر موضع داده و از جنبش ضد مدرن جانبداری می‌کرد. اینها همه به ولف جرأت بیشتری برای مسخرگی و مخالفت می‌داد. در این مخالفت، ولف تقریباً همه را از دم تیغ می‌گذراند. نخست، پیشگامان معماری مدرن یعنی سه تن از نام‌آورترین معماران مدرن، والتر گروپیوس، میس ون دررو، و لوکوربوزیه را با طنزی تلخ مورد انتقاد قرار می‌دهد و هر یک را به طعنه به نامی می‌خواند: والتر گروپیوس را «شاهزادهٔ نقره‌ای» (خدای سپید شمارهٔ یک) می‌خواند که ظاهراً نامی است که پل کله[16]، نقاش معروف و استاد مدرسهٔ باوهاوس در اشاره به منش و تفرعن گروپیوس به وی داده بوده است؛ میس را به دلیل اقتدار و رهبری بی‌چون و چرایش در میان مریدانش، «خدای سپید شمارهٔ دو» می‌نامد و لوکوربوزیه را، به سبب توجه و گرایش این معمار به فرمهای سادهٔ خالص مسیو خلوص می‌خواند. اما مخالفت ولف به این سه تن منحصر نمی‌شود و به جریانات روز معماری و حتی به معماران مورد قبول خودش هم می‌رسد. ولف مثلاً ونتوری را که خود از مخالفان معماری مدرن است ملامت می‌کند که چرا به صورت کامل و قاطع از معماری مدرن نبریده و در آثارش هنوز پاره‌ای از کیفیات مدرن را حفظ کرده است.

دلیل مخالفت ولف با معماری مدرن چنان که وی عنوان می‌کند این است که معماری مدرن جز به وجود آوردن «جعبه‌های شیشه‌ای» هنر دیگری نداشته است ولی از آن مهمتر و بالاتر آنکه معماران مدرن پول و سرمایهٔ صاحبکاران را به هدر می‌دهند بدون آنکه به ایشان امکان دهند دربارهٔ چگونگی سرمایه‌گذاری خود اظهار نظر کنند یا حاصل این سرمایه‌گذاری را که معماری باشد تغییر دهند. به عقیدهٔ ولف این خودسری مختص معماران مدرن است، برای اینکه وی با حسرت از دو بانوی متمول (ظاهراً دو خواهر؟) نیویورکی یاد می‌کند. یکی از آن دو قبل از چیرگی کامل معماری مدرن، به معمارِ خود دستور داد برایش یک «شاتوی» فرانسوی در نیویورک بسازد و دومی از معمارش خواست خانه‌ای ییلاقی و اشرافی عیناً مانند پتی تریانون[17] ماری آنتوانت در نیوپورت[18] نزدیک رود آیلند[19] بسازد. هر دو معمار با آنکه از معماران سرشناس و برجستهٔ زمان خود بودند با اقتباس و تقلید از ساختمانهای اصلی فرانسوی مطیعانه و جزء به جزء به سفارش یا اوامر صاحبکاران خود



شکل ۱-۳ خانم فیش، یکی از متعینین «نیوپورت». انتظار این ثروتمندان از معمار این بود که وی مطیع منقادشان باشد تا ایشان بتوانند ثروت خود را بیشتر به رخ یکدیگر بکشند.

وفادار ماندند (شکل ۱-۳).

برخلاف جین جیکبز که خود آستین بالا می‌زند و برای اصلاح وضع حاضر پیشنهادهای عملی می‌دهد، ولف پیشنهاد خاصی برای بهبود وضع معماری مدرن ارائه نمی‌کند، جز آنکه هرچه مدرن است در معماری به دور ریخته شود و معماران قدر پول و سرمایهٔ صاحبکاران را بدانند و سنتهای اروپایی را نیز که به‌ویژه به تأثیر گروپیوس، میس و لوکوربوزیه در امریکا رواج گرفت کنار بگذارند.

کار عدم رضایت از معماری مدرن چنان بالا گرفت که در سالهای اخیر پرنس چارلز ولیعهد انگلستان (شکل ۱-۴) نیز به مخالفت آشکار با آن پرداخته است: نخست با کنایه و اشاره و در مصاحبه‌ها و سپس با تهیهٔ فیلمی که از شبکهٔ تلویزیون بی‌بی‌سی انگلستان پخش شد و نیز با انتشار کتابی با همان عنوان فیلم: نگاهی بر بریتانیا[20] که به سال ۱۹۸۹ انتشار یافت.

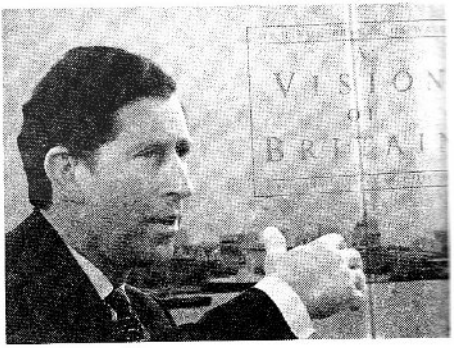
آنچه پرنس چارلز را خشمگین کرد عدم توجه معماران مدرن انگلستان به میراث تاریخی کشور بود و

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

تبعیت از روالی که به‌ویژه در سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رواج فوق‌العاده یافته و معماری را به ساختمانهایی فاقد روح، فاقد زیبایی و فاقد گذشته تبدیل کرده بود. وی می‌گوید که اگر آدمی رابطهٔ خود را با گذشته از دست بدهد روح خود را از دست داده است و همین نکته را دربارهٔ معماری مدرن که پیوند خود را با معماری گذشته از دست داده است صادق می‌یابد. پرنس در مذمت معماری مدرن جز لوکوربوزیه از معمار صاحب‌نام دیگری به صراحت نام نمی‌برد، اما آنچه را صورت گرفته تبعیت کورکورانهٔ جمع معماران از اصولی می‌داند که پیشگامان معماری مدرن وضع کرده‌اند. برعکس، وی از معمار مصری حسن فتحی ستایش می‌کند و ستیز چهل سالهٔ او با معماری مدرن و بازگشت او را به اصولی که در معماری بومی مصری رعایت می‌شده تحسین می‌کند و حتی امیدوار است که انگلستان نیز از وجود این معمار استفاده کند.

با آنکه نام کتاب نگاهی بر بریتانیا است و بیشتر شواهد و مثالهای آن نیز از معماری بریتانیا گرفته شده است، اعتراض پرنس چارلز به معماری مدرن جنبهٔ جهانی دارد مثلاً پرنس از سرعت مدرنیزه شدن کشوری چون عربستان سعودی اظهار عدم رضایت می‌کند و پذیرفتن هر نوع معماری را در آن کشور تنها به این دلیل که امریکایی و به سبک بین‌المللی است مذمت می‌کند. درعوض معماری مصری به نام الوکیل، از شاگردان حسن فتحی را که در جده مسجدهایی به شیوهٔ قدما ساخته است تحسین می‌کند.



شکل ۱-۴ پرنس چارلز در سالهای اخیر علاقهٔ خاصی به مسائل معماری نشان داده است.

مثالهایی که از معماری مدرن در کتاب پرنس چارلز آمده‌اند از نمونه‌های زشت معماری مدرن هستند و دربارهٔ آنها انتقادات پرنس ممکن است کاملاً صادق باشد، ولی باید قبول کرد که عرصهٔ معماری مدرن از این مثالها یا مواردی نظیر آنها بسی فراتر می‌رود و برای قضاوت جامعتر باید شواهد بیشتری به دست داد که، تا آنجا که ممکن است، همهٔ جنبه‌های معماری مدرن را شامل شود.

لبهٔ تیز حملهٔ پرنس چارلز مستقیماً متوجه معماران مدرن است، زیرا چنان که خود توضیح می‌دهد، معماران در بسط نامقبول معماری در دهه‌های پنجاه و شصت، نقشی مؤثرتر از گروههای دیگر داشتند و هم ایشان بودند که توانستند سرمایه‌گذاران و مقامات دولتی را به اجرای طرحهای نامقبول خود قانع کنند. اما نکته‌ای که پنهان می‌ماند این است که بسیاری طرحهای خوب به دلیل اینکه معماران شایسته نخواستند زیر بار تحمیل سرمایه‌گذاران یا مقامات مسئول دولتی بروند معوق ماند و هرگز صورت واقعیت به خود نگرفت و نیز تا چه اندازه پیچ و خمهای اداری (که خود پرنس به آنها واقف است و در این‌باره ساکت نیست) برای همیشه آنها را روی کاغذ باقی گذاشت. البته همهٔ معماران شایسته مانند حسن فتحی همهٔ جنبه‌های معماری مدرن را رد نمی‌کردند و مانند او نیز از وسایلی برخوردار نبودند که دست کم صدای ایشان را به گوش جهانیان برساند.

آنچه از مخالفت با معماری مدرن گفتیم نمونه‌هایی از این مخالفتها به دست می‌دهد. در سالهای اخیر دامنهٔ این مخالفتها بالا گرفته و ضعفهای معماری مدرن گاه با اغراق و درشت‌نمایی و گاه با صحت و واقع‌بینی و زمانی فقط از دیدگاهی خاص از هر جانب و حتی گاه از جانب طرفداران قدیمی معماری مدرن با آب و تاب عنوان می‌شود، لیکن به نظر نمی‌رسد کسی در پی آن باشد که ریشه‌ها و دلایل این ضعفها را بجوید. در بین مخالفان معماران معاصر نیز اتفاق نظر وجود ندارد و گرمیان آنانی که اکنون دست‌اندرکارند با راههای آینده را نشان می‌دهند، هرکس و هر گروه سعی می‌کند راه دیگری را بپیراهه و کجراهه بخواند. نیز مسابقه‌ای برای نام‌گذاری گرایشهای تازه در گرفته است، اما کسی نمی‌پرسد شکست معماری مدرن از چه رو بوده است؟ یا اصولاً این شکست، به‌قسمی که مخالفان ابراز می‌کنند، تا چه اندازه صادق است؟ بی‌اعتنایی به این پرسشها آیا ما را به سکون دیگری

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

مدرن اعلام می‌شود عدم توجه آن به خواستها و نیازهای مردم بود. آیا در گرایشهای تازه همین عدم توجه (حتی در مواردی به شدت بیشتر) ظاهر نمی‌شود؟

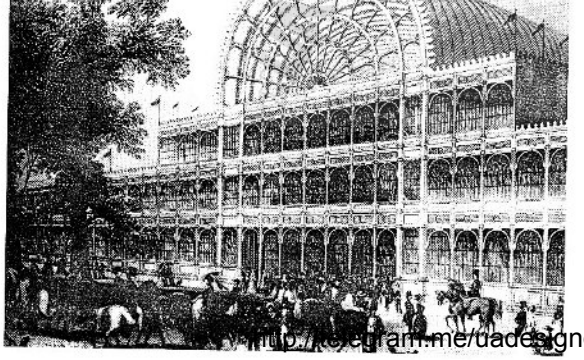
به نظر نمی‌رسد کسی در حسن نیت و اندیشهٔ پیشگامان معماری مدرن تردید کند. اتهام سازش آنها با کمونیسم، فاشیسم و سرمایه‌داری نیز پایه‌ای ندارد و شبیه برچسب چسبانیهای مخاصمان متعصب سیاسی چپ و راست در سی‌چهل سال پیش است که اکنون دیگر کهنه شده است. به‌علاوه چنین اتهاماتی در بیشتر موارد حتی با چسبهای قوی نیز به ایشان نمی‌چسبد. استفادهٔ مادی نیزدست کم در آسانهٔ کار در میان نبوده است. برخی از پیشگامان معماری مدرن در تهیدستی جان سپردند و برخی نیز در سالهای آخر عمر موفقیت نسبی مادی کسب کردند. این راست است که شرکتهای بزرگ معماری با استفاده از عقاید رواج یافتهٔ پیشگامان معماری مدرن از عواید مادی خوبی برخوردار شدند و حرفهٔ معماری به کسب و کار معماری تبدیل شد، اما این عواید بیشتر نصیب پیروان و مقلّدان شد تا خود پیشگامان و نیز در مقایسه با کسب و کارهای دیگر کاملاً معتدل و متعادل بود. پس ریشه‌های کوتاهی و نقص معماری مدرن در کجا است؟ و آیا اصولاً کوتاهی و نقص به صورتی که مخالفان امروز و پاره‌ای دوستان دیروز اعلام می‌کنند وجود دارد؟ پاسخ به این سؤالها هرچه باشد، دلیل این عدم رضایتها چیست و یا چرا اصولاً دگرگونی در معماری پدید آمد؟ پیش از آنکه در جستجوی پاسخ این پرسشها برآییم باید بدانیم که دلیل را در یک منبع نمی‌توان پژوهش کرد.

پاره‌ای از دلایل بلاجواب ماندن این سؤالها دست کم به صورتی که ما آنها را مطرح کردیم همین است که اغلب علت پیدایش معماری مدرن را در منابعی واحد یا معدود و نسبتاً آشکار و مربوط به مظاهر عینی معماری پژوهش کرده‌اند. این پژوهشها اگرچه در چندین مورد به نتایج درخشان راه برده و دلایل قانع کننده‌ای به دست داده‌اند، اما از جامعیت لازم برخوردار نبوده‌اند. نتیجه آن شده که دگرگونی معماری یا تکوین آن در راههای جدید که بیشتر به دلایل غیر آشکارتری صورت گرفته است نامنتظره از کار درآمده و با شگفتی و ناباوری (دست کم در آغاز) و از پاره‌ای دیدگاهها با مخالفت روبه‌رو شده است.

۱. تکنولوژی و تأثیرات آن در معماری

کلیات

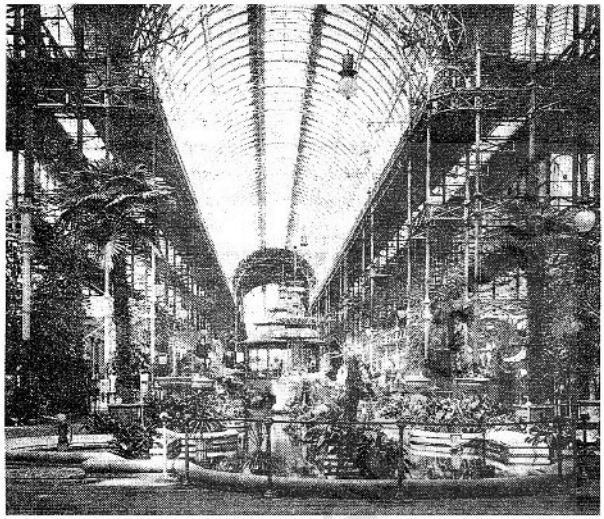
محتملاً می‌توان قصر بلورین[۲] (شکل ۱-۵، ۱-۶ و ۱-۷) را که به سال ۱۸۵۱ برای نمایشگاه جهانی لندن ساخته شد نقطهٔ آغازی برای معماری مدرن دانست. این نکته اگر هم از لحاظ تاریخی دقیق نباشد واجد اهمیت است، زیرا در اینجا بود که مظاهر بارز یکی از عواملی که باعث پیدایش معماری مدرن شد و در گسترش و تحول آن نیز نقش اساسی باری کرد به گونه‌ای بی‌سابقه تجلی یافت. تجلی پیشرفتهای فنی در ساختمان البته سابقه‌ای بیش از قصر بلورین دارد. نمایشگاههای ملی که در آنها پیشرفتهای فنی و صنعتی به معرض نمایش گذاشته شود سابقه‌ای دیرین دارند و تقریباً از



شکل ۱-۵ منظرهٔ خارجی قصر بلورین که در آن تمام عوامل ساختمان در معرض دید است

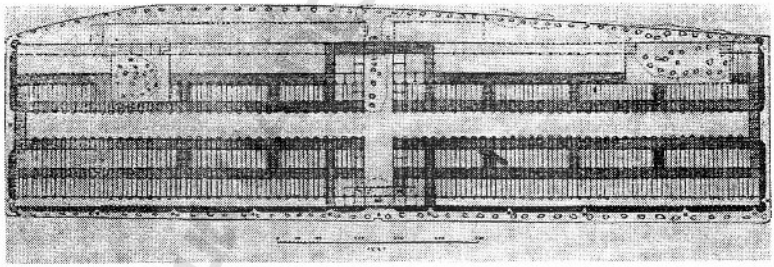
http://t.me/tgram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱-۶ منظرهٔ داخلی قصر بلورین که در آن تمام اعضای سازمان آشکارا در معرض دید است.

شکل ۱-۷ نقشه (پلان) قصر بلورین.



سال ۱۷۹۸ که مهماندار آن پاریس بود، معجزات صنعتی را به نظر بینندگان و مشتاقان می‌رساندند. اصول فنی که در پلهای آهنی به کار گرفته شد (و آن نیز سابقه‌ای قدیمی‌تر از سال ۱۸۵۱ دارد) نشان داده بود که اصول فنی ساختن که اکنون بعد از گذشت صدها سال و بعد از آنکه رومیها نبوغ خود را در زمینهٔ پل‌سازی با استفاده از تاقی و به کارگرفتن سنگ و آجر به عنوان مصالح ساختمانی به منصهٔ بروز رسانیدند جانی تازه می‌یابد و راههایی گشوده می‌شود که پیش از آن حتی تصور آنها به ذهن خطور نمی‌کرد. می‌توان همهٔ این رویدادهای فنی [illegible] شده بود و تداوم بخشهای به امکانات جدید مؤثر بود، اما آنچه با برپا داشتن قصر بلورین تحقق یافت معنایی دیگر، عمیقتر و وسیعتر داشت.

این ساختمان که در هاید پارک معروف لندن ساخته شد نقشه‌ای کشیده و مستطیل شکل داشت به طول ۵۶۳ متر[۲۲] و به عرض ۱۲۴ متر، و مساحت زیر ساختمان این قصر (در کلیهٔ طبقات) از ۹ هکتار تجاوز می‌کرد. این مستطیل کشیده از عرض به چند قسمت تقسیم شده بود و بدین ترتیب تالارهایی دراز برای نمایش فرآورده‌های صنعتی فراهم می‌آمد. در میان نقشه، نقطهٔ مکثی بود: مستطیلی کوچکتر

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

درار را می‌شکست. مستطیل کوچکتر یا به اصطلاح ترانسپت[۲۳] خود نیز به سه بخش تقسیم شده بود و قسمت میانی آن را تاقی به ارتفاع سی و سه متر از آهن (عوامل اصلی ساختمان)، چوب (عوامل فرعی و کوچکتر) و شیشه می‌پوشاند.

در اهمیت این نمایشگاه همین بس که بگوییم چهارده هزار مؤسسه که متجاوز از نیمی از آنها غیر انگلیسی بودند شرکت داشتند و در مدت شش ماه که نمایشگاه دایر بود متجاوز از ۶،۰۰۰،۰۰۰ نفر از آن دیدن کردند.

آنچه در قصر بلورین تحقق یافت و حائز اهمیت بود این بود که در اندک زمانی ساختمانی عظیم با قطعاتی که در جای دیگر ساخته شده و در محل به هم پیوسته شدند شکل گرفت. میدان دادن به امکانات فنی در معماری تا بدین اندازه به گونه‌ای اتفاقی صورت گرفت و توفیق اجباری بود؛ مدتی محدود به تاریخ برپایی نمایشگاه مانده بود و مسابقه‌ای که برای انتخاب بهترین طرح ترتیب داده شده بود به نتیجه نرسیده بود. پرنس آلبرت، همسر ملکهٔ ویکتوریا که سرپرستی این نمایشگاه را داشت، ناگزیر خواستار راه‌حلی شد که در اندک زمان مساحتی عظیم را که برای نمایشگاه لازم بود دربر گیرد. طرح جوزف پاکستن[۲۴] که معماری با غ‌ساز بود و در ساختن گلخانه (که اساسی مرکب از آهن و شیشه داشت) دستی آزموده داشت مقبول افتاد.

قصر بلورین در معماری از چند نظر اهمیت داشت. نخست، همان‌گونه که گفتیم، از قطعات پیش ساخته‌ای درست شد که در محل احداث بنا به یکدیگر متصل شدند؛ چون قطعات نسبتاً کوچک بودند و در جایی دیگر ساخته می‌شدند، بدی هوا و مسائل دیگر مانند آن، از سرعت کار نمی‌کاست و برای نصب و اتصال قطعات نیز به ماشینهای بزرگ نیاز نبود. دوم آنکه در ساختن این قصر از مصالح جدید، مانند آهن و شیشه، استفاده شده بود- آهن و شیشه‌ای که بعدها بیشتر محبوب معماران مدرن شد و برحی طرحهای سبک و اثیری بسیار جالب از ترکیب آن دو پدید آمد. دیگر آنکه آنچه اساس و اسکلت ساختمانی قصر بلورین را پدید آورد کاملاً در معرض دید بود و چون هیچ چیز در پرده‌ای از گچ و ضخامت دیوار پنهان نمی‌شد، تمیّل کاری و بدسازی حتی در اتصال کوچکترین اجزاء ممکن نبود. علاوه بر همهٔ اینها، تناسب اجزاء و اتصال پیچ و مهره‌ها و شیشه و آهن به فرهنگ معماری افزوده شد و بعدها بهتر و بیشتر به آنها توجه شد. این خود ارزشهای تازه‌ای برای معماری آفرید که بعدها در دست تنی چند از معماران مدرن به کمال رسید.

تأثیرات متضاد قصر بلورین

شهرت و اهمیت قصر بلورین چندان شد که نظر بسیاری از دست‌اندرکاران، صاحبنظران و هنرمندان را جلب کرد. این قصر روی هم رفته دو نوع تأثیر متضاد به بار آورد: از یک جانب، امکانات فنی که در ساختمان قصر بلورین به کار گرفته شد و نیز فرآورده‌های صنعتی که در آن به معرض تماشا گذاشته شده بود، نوید عصری تازه را می‌داد که در آن صنعت و فن به‌عنوان وسیله‌ای برای بهبود زندگی و رفاه و تحرک و فراغت بیشتر آدمی به کار گرفته می‌شد. این تأثیر مثبت در بسیاری از کشورهای اروپا به‌ویژه در آلمان پدیدار شد. آلمانیها مقارن با همین زمان تلاشی عظیم را برای صنعتی شدن آغاز کرده بودند. فرآورده‌های صنعتی قابل اعتمادی که چندی بعد به بازارهای اقصی نقاط عالم فرستاده شد هنوز وجود نداشت، لکن آلمانیها متوجه پیشرفتهای صنعتی انگلستان بودند و هر خبری از موفقیت صنعتی آن کشور، آنها را که در تب صنعتی شدن می‌سوختند به هیجان می‌آورد و آن را با خوش‌بینی تلقی می‌کردند.

اما برای انگلیسیها که طعم صنعتی شدن را چشیده بودند و با زشت و زیبای آن آشنا شده بودند موضوع دگرگونه بود. پاره‌ای از متفکران انگلیسی به‌ویژه به عواقب صنعتی شدن می‌اندیشیدند و در این مورد خاص پیشرفتهای صنعتی را خطری برای کارهای دستی می‌دیدند، که هدفش برخلاف صنعت، تولید هرچه بیشتر و سود افزونتر نبود بلکه کیفیت کار و هنر و خلاقیت بود. این راست است که صنعت به عرصهٔ کارهای دستی تاخته و نیز بسیاری از کیفیات گذشته را برهم زده بود و متضمن استفادهٔ سرشار مادی برای پاره‌ای از صنعتوران شده بود، اما در عین حال تمتع و استفاده از بسیاری از وسایل را که به سبب کیفیت عالی و دقت بسیار در تولید، گران تمام می‌شد از انحصار ثروتمندان و مرفهان تا اندازه‌ای به در آورد و آن را عمومیت داد. شگفتا که این متفکران که از عقاید مردمی برخوردار بودند زشتیهای صنعت و تاراج گری تکنولوژی را دیدند اما به جنبه‌های نیکوی آن که برخورداری عامه از ابزار رفاه و پاکیزگی و آسایش باشد توجه نکردند.

عکس العمل اندیشمندان

جان راسکین: از جملهٔ این متفکران که نسبت به آیندهٔ پیشرفتهای صنعتی نگران بودند و مردم را به عواقب

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نامبارک آن هشدار می‌دادند جان راسکین[۲۵] بود. وی درست در همان سال ۱۸۵۱، سال برپایی نمایشگاه صنعتی بزرگ لندن در قصر بلورین، کتاب خود موسوم به منگنهای ویو[۲۶] را منتشر کرد؛ سه سال پیش از آن نیز کتاب هفت شمع معماری[۲۷] را منتشر کرده بود. وی در هر دو کتاب از چیرگی صنعت اظهار عدم رضایت کرده از قرون وسطی، وضع زندگی در آن دوره و صداقت در کار و معماری آن دوره با ستایش یاد کرده بود. راسکین با آنکه در طرح و نقاشی دستی داشت و به هزینهٔ پدری متمول و گشاده دست در مکتب نقاشان رمانتیک دورهٔ خود درس آموخته و کتابی به نام نقاشان مدرن به رشتهٔ تحریر در آورده بود، اثری هنری از خود به جای نگذاشت. اندیشه‌هایش دربارهٔ معماری که رجعت به دورهٔ معماری گوتیک را تبلیغ می‌کرد در معاصرانش، از جمله ویلیام موریس[۲۸] که حدود پانزده سال از او جوانتر بود تأثیر گذاشت.

راسکین مردی آزاده و انسان دوست و تاندازه‌ای ایده آلیست بود. اهمیت نظریات وی از جمله بدین دلیل است که به سبب علایق وسیع خود به مباحث و رشته‌های گوناگون، از هنر و نقاشی گرفته تا سیاست، اقتصاد، جغرافیا، زمین‌شناسی، گیاه‌شناسی، ادبیات و شعر، به رابطهٔ پدیده‌ها توجه داشت. فی‌المثل متوجه ریشه‌های اجتماعی و اقتصادی هنر بود و آن را پدیده‌ای جدا یا محدود به عرصهٔ زیبایی‌شناسی نمی‌دید و از همین‌رو با شیوه‌های تحلیلی[۲۹] که فقط بخشی از روابط علت و معلولی را در نظر می‌گیرند توافق نداشت و می‌کوشید پدیده‌ها را در قالبی وسیعتر و جامعتر بررسی کند؛ اما بررسیهایش بیشتر با اعتقاد و فراست و احساس توأم بود تا صرفاً با منطق عقلی.

او با رجعت به ارزشهای قرون وسطی و احیای اصول معماری گوتیک علمدار و طرفدار گرایش نئوگوتیک شده بود و هرچند نه به شدت پاره‌ای از همگنان و معاصران خود، کاملاً به مسیحیت توجه داشت. به یاد داریم که در قرون وسطی عشق به مسیحیت در مغرب زمین شکوفا بود و بسیاری از کلیساهای گوتیک به همت مردم و کار مجانی و در راه خداوند و به امید رایافتن به بهشت برپا می‌شد. این اعتقادات به تدریج، به‌ویژه با پیدایش رُنسانس که تولد دوبارهٔ ارزشهای کلاسیک را باعث شد و سرانجام به اعتقادات علمی قرن هفدهم و هجدهم راه برد، سستی گرفت. چون به همراه این سستی گرفتن اعتقادات و البته دلایل پیچیدهٔ دیگر آرامش جوامع و راحت فکری فرد دچار اغتشاش شد، آنان که همانند راسکین رجعت به گذشته را تشویق می‌کردند در واقع از عواقب نامیمون این عدم آرامش درونی افراد و جوامع نگران بودند. این عدم آرامش درحال حاضر نیز به انواع ناراحتیهای روانی و بیماریهای اجتماعی به‌ویژه در مغرب زمین منجر می‌شود و هر صاحب اندیشه‌ای را نسبت به سرنوشت آدمیان بیمناک می‌سازد. همدوشی و همگامی راسکین با جمعی از هنرمندان و شاعران معاصر که نام «برادری پیش از رافائل»[۳۰] را برگزیده بودند و به اندیشه‌ها و فلسفه‌هایی که اصالت عقل را رواج می‌داد اعتقادی نداشتند، نشانهٔ همین عدم علاقهٔ راسکین به ارزشهایی بود که پس از رنسانس و به تأثیر اندیشه‌های این دوره رواج گرفته بود. اما راسکین، چون آسمان بهار طبعی متغیر و سودایی داشت و علاقه‌اش به مسیحیت شدت و ضعف می‌یافت. سرانجام عشق به دختری خردسال و مخالفت خانوادهٔ دختر با این عشق و نیز مرگ دختر، سودا و ابتلای راسکین را ده چندان کرد و وی سالهای آخر عمر را در جنون به سر آورد.

ویلیام موریس: نهضت هنر و کارهای دستی که ویلیام موریس از پیشگامان آن بود از این‌رو پدید آمد که بانی رونق و رواج مجدد کارهای دستی شود که در این زمان صنعت سخت با آن رقابت می‌کرد و با جانشین کردن تقلیدهای مبتذل صنعتی از طرحهای اصیل کارهای دستی[۳۱] خطری برای نابودی این طرحها پدید آورده بود (شکل ۱-۸





شکل ۱-۸ نمونه‌ای از سلسلهٔ ماشینی که در نمایشگاه سال ۱۸۵۱ به معرض تماشا گذاشته شد.

http://telegram.me/uadesigngroup

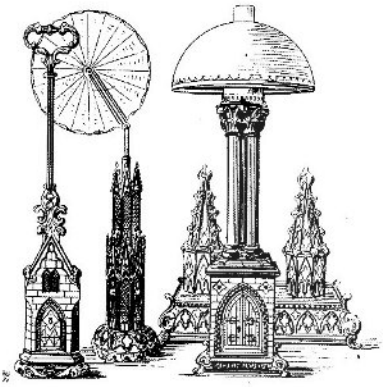
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

و ۱-۹). موریس نیز مانند راسکین با پیشرفتهای صنعتی میانه‌ای نداشت و مانند او از ارزشهای قرون وسطایی، هنگامی که زندگی بی آلایش‌تر و طبیعی‌تر بود و به علاوه کارهای دستی رواج و رونق داشت، سخت جانبداری می‌کرد. به عقیدهٔ وی نیز راه ستیز با چیرگی ناروای صنعت که کیفیت زندگی را پایین آورده بود بازگشت به ارزشهای قرون وسطایی بود. وی به‌ویژه معماری گوتیک را که حاصل قرون وسطی بود می‌ستود و بازگشت بدان را لازم می‌دانست و تشویق می‌کرد.

موریس نیز مردی به اصطلاح همه فن حریف بود: هم نویسنده بود و هم شاعر و کتابهایی چند انتشار داده بود و نیز اُدیسهٔ هومر را به انگلیسی ترجمه کرده بود و کارخانه‌ای نیز داشت به نام «موریس و شرکا» برای تولید میز و صندلی و لوازم خانه. صاحب یک بنگاه نشر و چاپخانه نیز بود و به نقاشی و معماری نیز می‌پرداخت. از این گذشته، در سیاست سخت فعال بود و به دنبال خیراندیشی و انسان‌دوستی خویش عملاً در چند تشکیلات سوسیالیستی فعالیت داشت که یکی پس از دیگری به نوعی او را تا اندازه‌ای دلسرد کردند. مارکس و طرفداران دو آتشهٔ او این نوع اندیشه‌ها و فعالیتها را سوسیالیسم تخیلی نام داده بودند و گاه آن را استهزا می‌کردند.

موریس نقاشی را ازجمله در نزد استادی به نام گابریل روستی[۳۲] فرا گرفت که از بانیان مکتب «برادری پیش از رافائل» بود. موریس دختری را نیز به همسری گرفت که مُدل نقاشان این مکتب بود. این نکات خود اشاره‌ای است بر تأثیر این مکتب در اندیشه‌های موریس ونیز اشتیاق و تمایل وی را به آرمانهای این مکتب، یعنی ردِ ارزشهای علمی و فنی و بازگشت به قرون وسطی، روشن می‌کند.

تبحر موریس در طرح و نقاشی باعث شد که وی عملاً چند نوع کاغذ دیواری و فرش و پاره‌ای اثاثیه دیگر خانه را که با دست تهیه می‌شد طرح کند. در معماری نیز با آنکه مستقیماً خانهٔ خود را طرح نکرد و آن را به عهدهٔ دوست معمار خود فیلیپ وب[۳۳] گذاشت تأثیر اندیشه‌های وی در این خانه که خانهٔ قرمز[۳۴] نام گرفت (شکل ۱-۱۰ و ۱-۱۱) آشکار است: در آن مظاهر معماری گوتیک کاملاً مشهود است. به‌عنوان مثال تاقی شکسته و برجی که در نمای عمومی پدیدار است، هم از معماری مقبول زمان به دور است و هم اثری از نوآوریهایی که صنعت آن را ممکن ساخته بود در آن وجود ندارد. طرح خانه، چنان که گفتیم از وب بود و موریس و همکارانش تمام اثاثیه و مفروشات خانه را طرح



شکل ۱-۹ نمونه‌ای از اثاث نوگوتیک کار دست متعلق به همان زمان. طرح از پوجین (Pugin) از بانیان و مروجان این سبک.

کرده و ساختند. خانهٔ قرمز عملاً به صورت کارگاه موریس و همکارانش در آمد و مورد استفاده قرار گرفت.

در عقاید و اقدامات راسکین و موریس و وابستگان ایشان تناقضی وجود داشت: فی‌المثل ایشان در معماری صداقت ساختمان را تشویق و تبلیغ می‌کردند و مرادشان این بود که هم شیوه‌های ساختمانی و هم مصالح ساختمان به صراحت در معماری تجلی کند، درست برخلاف معماری متداول که ممکن بود ظاهری از سنگ به تقلید معماری رنسانس داشته باشد، اما اساس آن عملاً از آهن باشد. اما به این نکته توجه نداشتند که با امکانات تازه‌ای که فن و صنعت پدید آورده بود صداقت ساختمان خوب می‌توانست عملی شود، چنان که سالها بعد، از جمله در کارهای معمار هلندی برلاخه به منصهٔ بروز رسید. اینان صنعت را نفی می‌کردند و آن را دشمن صداقت در ساختمان می‌دانستند و به معماری گوتیک روی آورده بودند که عملاً صداقتی با زمان ایشان چه از لحاظ فنی و چه از لحاظ اجتماعی نداشت.

به راستی ایشان چیزی را نفی می‌کردند که می‌توانست کاملاً برآورندهٔ مراد ایشان باشد. برعکس، به معماری گوتیک روی آورده بودند که چه از لحاظ فنی و چه از لحاظ اجتماعی نمی‌توانست صادقانه معرف زمان ایشان باشد.

http://telegram.me/uadesigngroup

در مورد کارهای دستی ایراد وارد ایشان این بود که صنعت با تقلید بی‌مایه از طرحهای اصیل کارهای دستی آنها را به ابتذال کشیده است. به‌ویژه موریس با مردم دوستی خود می‌خواست فرآورده‌هایی بسازد که با دست مردم و برای خود مردم باشد؛ اما آنچه کارگاهش تولید می‌کرد چون کار دست بود آن قدر گران تمام می‌شد که فقط ثروتمندان می‌توانستند از عهدهٔ پرداخت بهای آن بر آیند.

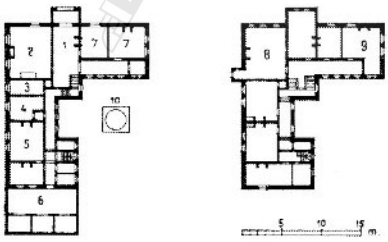
اکنون که عقاید راسکین و موریس و وابستگان ایشان به محک زمانه خورده است و ابراز عقیده دربارهٔ ایشان می‌تواند واقع‌بینانه‌تر و احتمالاً آسان‌تر باشد، می‌توان گفت که ایشان معایب عصر صنعت و خطراتی را که بالقوه برای جوامع انسانی پدید آورده بود خوب می‌دیدند ولی راه‌حلهایی که ارائه می‌دادند نه عملی بود و نه واقع‌بینانه و به علاوه کاربردی نسبتاً محدود داشت. اما راسکین و موریس از آن آدمهایی هستند که وجودشان برای جوامع بسیار لازم است. ایشان به دنبال جمع، گنه‌وار به راه نمی‌افتند و هر گرایش تازه را علی‌رغم اقبال فراوان فوراً نمی‌پذیرند. اگر هم در پاسخهای خود دقیق نباشند پرسشهای ایشان از لجام گسیختگی جریانات روز می‌کاهد و احتمالاً آن را در پاره‌ای موارد تصفیه می‌کند و از کجروی باز می‌دارد.

۲. نهضتهای مؤثر در پیدایش مدرنیسم در معماری

هنر و تولیدات صنعتی در انگلستان: پیش از این وقتی دربارهٔ قصر بلورین سخن گفتیم از پرنس آلبرت همسر ملکهٔ ویکتوریا نام بردیم که سرپرستی و مدیریت برپایی این نمایشگاه را به عهده داشت. همکار و مشاور پرنس سر هنری کول[۳۵] بود که برخلاف راسکین و موریس نسبت به صنعت و پیشرفتهای صنعتی خوشبین بود و می‌خواست



شکل ۱-۱۰ فیلیپ وب، منظرهٔ عمومی خانهٔ قرمز، کنت، انگلستان، ۱۸۵۹.



شکل ۱-۱۱ خانهٔ قرمز، پلان: ۱. ورودی ۲. اتاق نهارخوری ۳. توالت ۴. دفتر کار ۵. آشپزخانه ۶. حیاط ۷. اتاق نشیمن ۸. سالن پذیرایی ۹. اتاق مطالعه ۱۰. چاه آب.

http://telegram.me/uadesigngroup

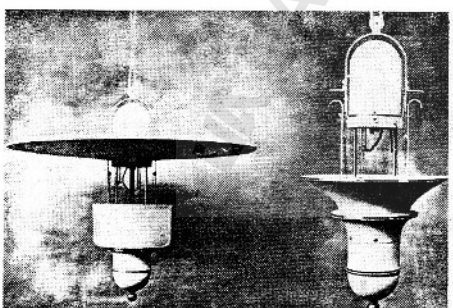
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

صنعت و هنر را آشتی دهد. ظاهراً کوشش وی در نمایشگاه به جایی نرسید، برای اینکه محصولات صنعتی نمایشگاه تقلیدی مبتذل از کارهای دستی و هنری بود. زمان لازم برای درک و کشف زیبایی بالقوه و نهفته در صنعت هنوز فرا نرسیده بود، زیرا تجربهٔ آدمیان با صنعت، نوپا بود و سابقهٔ دیرین نداشت. اما خوشبینی کول در مورد صنعت بی‌پایه نبود و کوششهای وی (اگر نه در نمایشگاه و حتی نه در زمان خود او) به تدریج ثمر داد: تأسیس موزهٔ ویکتوریا و آلبرت در لندن و انجمن «هنر و تولیدات صنعتی» و مدارس هنری که شعور عمومی را در عرصهٔ هنر اعتلا دهد همه از اقدامات اوست. وی می‌دانست که ستیز با صنعت بیهوده است و به جنبه‌های مثبت صنعت می‌اندیشید و می‌کوشید صنعت را در راهی که به نظر صحیح می‌رسید هدایت کند.

ورکبوند در آلمان: جایی که به نظر می‌رسد نظریات کول در آن به ثمر رسیده باشد آلمان است و سازمانی که ورکبوند[۳۶] نام گرفت. بانی ورکبوند معماری بود به نام هرمان موتسیوس[۳۷] که سالی چند برای مطالعهٔ خانه‌های ارزان قیمت در انگلستان به سر برده از تحولات فنی و صنعتی آن و نیز از عقاید موافق و مخالف با خبر بود. به سال ۱۹۰۷ که موتسیوس سرپرستی تأسیس مدارس حرفه‌ای و هنری برای اتاق بازرگانی پروس (آلمان) را داشت در ضمن یک سخنرانی صاحبان صنایع آلمان را به تقلیدی که از طرحهای کارهای دستی در صنایع معمول شده بود هشدار داد. سخن وی نخست بر صاحبان صنایع گران آمد و بر او خشم گرفتند اما سرانجام به حکمت سخن وی واقف شدند و کوتاه آمدند. وی برخلاف راسکین و موریس رجعت به قرون وسطی را تبلیغ نمی‌کرد بلکه معتقد بود که باید کیفیات بالقوهٔ صنایع را بازشناخت. به همت وی، در همین سال ورکبوند مرکب از صاحبان صنایع، هنرمندان و معماران و نویسندگان پایه گذاری شد و منشأ خدمات بسیار گشت. هدف ورکبوند اعتلای کیفیت فرآورده‌های صنعتی بود که نه‌تنها از طریق به کارگیری مواد اصل و کار بی‌عیب و نقص فراهم می‌آمد بلکه با زاخلیشکایت[۳۸] (که معنایش توجه به اساس است) غنی می‌شد. از کارهای عمده‌ای که ورکبوند به عهده گرفت هم آهنگی نهضتهای پیشگام در عرصهٔ هنرهای کاربردی و برپایی نمایشگاههایی بود که مقایسهٔ فرآورده‌های صنعتی را میسر کند و سبب پیشرفت آن شود. از آغاز شخصیتهایی مانند هانری وان ده ولده[۳۹]، پتر به‌رنس[۴۰]، والتر گروپیوس، و میس ون دررو و جمع دیگری از هنرمندان و معماران بنام اروپا در آن شرکت داشتند. همین امر باعث بروز اختلاف نظر می‌شد که بارزترین آن بین موتسیوس و وان ده ولده بود. علت آن بود که موتسیوس از یکنواخت کردن (استاندارد کردن) طرحهای صنعتی حمایت می‌کرد و وان ده ولده معتقد بود هر طرح باید ویژگی خاص خود را داشته باشد تا تنوع پدید آید. علی‌رغم این اختلاف که طبیعی می‌نمود و اگر به مناقشات شخصی نمی‌کشید فضایی سالم پدید می‌آورد؛ ورکبوند در



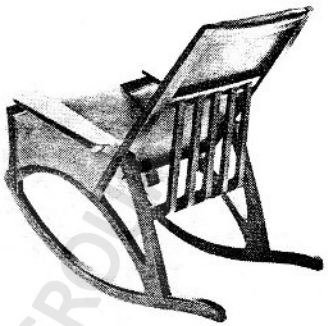
شکل ۱-۱۲ پتر به‌رنس، کتری برقی برای کمپانی آ.اِگ، ۱۹۱۰.

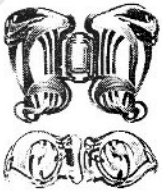


شکل ۱-۱۳ پتر به‌رنس، فانوسهای الکتریکی برای کمپانی آ.اِگ، ۸-۱۹۰۷.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک





شکل ۱-۱۴ هانری وان ده ولده، قلاب کمر (۱۹۰۴)، و صندلی (۱۹۰۳).

اعتلای صنعت آلمان، در امکان دادن به نسل جوان و در اعتلای حرفهٔ معماری و به‌ویژه شناساندن آن به جامعه بسیار موفق بود. طرحهایی که به‌رنس با حمایت ورکبوند برای فرآورده‌های صنعتی آ‌اگ فراهم کرد و ساخته شد (شکل ۱-۱۲ و ۱-۱۳) از بهترین نمونه‌های طرحهای صنعتی این زمان است. تا گفته نگذاریم که به‌رنس معمار بود و در دفتر معماری وی سه تن از نام آورترین معماران مدرن: گروپیوس، میس ون دررو و لوکوربوزیه (اگرچه برای مدتی کوتاه) کار آموزی کردند.

از اقدامات برجستهٔ ورکبوند که تاریخ آن را به خاطر سپرده است نخست نمایشگاه سال ۱۹۱۴ کلن بود که در آن معماران و طراحان صنعتی از پیر و جوان و هر که استعدادی داشت و ساختمانی یا طرحی، شرکت کردند. سپس به سال ۱۹۲۷ کوی وایسنهوف[۱۱] در اشتوتگارت ساخته شد که در آن معماران چند کشور اروپا، مانند هلند، بلژیک، فرانسه و اتریش دعوت شدند تا برای این کوی مسکونی طرح دهند و عملاً هم طرحشان در این کوی ساخته شد. این یکی از والاترین نمونه‌های همکاری معماران مختلف در کنار یکدیگر بوده است؛ آن هم در زمانی که آلمان سه دهه موفقیت اقتصادی را پشت سر گذاشته بود و اقتصادش رو به افول می‌رفت و حتی تهیهٔ مصالح ساختمانی در آن کشور به آسانی میسر نبود. به گفتهٔ گیدیون انتخاب میس ون دررو برای طرح ساختمان آلمان در نمایشگاه سال ۱۹۲۹ اسپانیا که در بارسلون برپا شد به سفارش ورکبوند صورت گرفت.

نهضت هنر نو در بلژیک و سایر نقاط اروپا

مطالعهٔ آنچه عموماً «هنر نو»[۱۲] خوانده می‌شود از این‌رو اهمیت دارد که ببینیم رواج صنعت و پیشرفتهای آن چه تأثیری در گروهی دیگر از هنرمندان گذاشت. اگر به یاد آوریم که بلژیک نخستین کشور اروپایی بود که بعد از انگلستان در آن مظاهر عصر صنعت پدیدار شد، از اینکه گرایشهای نهضت هنر نو در اروپا نخست در بلژیک به منصهٔ ظهور رسید در شگفت نخواهیم شد. البته رونق اقتصادی که صنعت به همراه آورده بود از جمله باعث شد که در این زمان بروکسل کانونی فرهنگی باشد و بسیاری از هنرمندان و متفکران زمانه را پذیرا گردد.

البته تأثیر اندیشه‌های راسکین و موریس را بر بانیان نهضت هنر نو در بلژیک نباید فراموش کرد. اینان نیز علیه طرحهای دروغینی که صنعت به تقلید از کارهای دستی فراهم می‌آورد شوریده بودند ولی برخلاف راسکین و ویلیام موریس چارهٔ کار را در رجعت به قرون وسطی نمی‌دانستند. موریس مترلینگ[۱۳] نویسنده و فیلسوف بلژیکی که بعدها جایزهٔ نوبل نصیبش شد، نمایشنامه‌ای دارد به نام پرندهٔ آبی[۱۴] که مقارن همین زمان (۱۹۰۹) انتشار داد و در آن دو کودک قهرمان داستان به جستجوی خوشبختی به هر چیزی روی می‌آورند و سرانجام درمی‌یابند که نماد خوشبختی، پرندهٔ آبی، در خانه خودشان است. بانیان نهضت هنر نو کوشیدند با طرحهای خود، بی آنکه رام کردن صنعت را در زمانهای دور جستجو کنند، راههای تازه‌ای برای طرحهای معماری و طرحهای لوازم و اثاثیه بیابند.

قهرمان نهضت هنر نو هانری وان ده ولده بود که از او و اختلاف نظرش با موتسبوس در ورکبوند قبلاً یاد کردیم. بزرگترین سهم وان ده ولده در نهضت هنر نو آموزش وی به نسل جوانتر از خود و طرحهایش برای شمار بسیاری از لوازم و وسایل، از قلاب کمربند گرفته تا میز و صندلی و فنجان و قوری و مانند آن بود (شکل ۱-۱۴). وی در

http://telegram.me/uadesigngroup

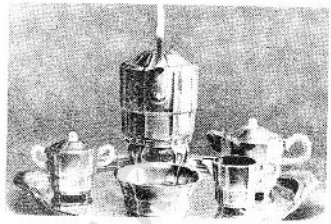
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

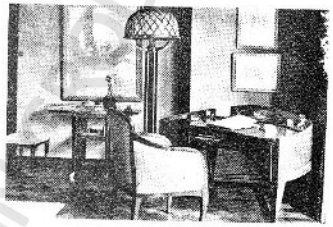
نمایشگاهها و در رواج هنر نو سخت فعال بود و طرحهای داخلی و آثار معماری که از او به جای مانده، بریدن وی از سبکهای معمول این زمان اروپا را کاملاً نشان می‌دهد (شکل ۱-۱۵، ۱-۱۶ و ۱-۱۷).

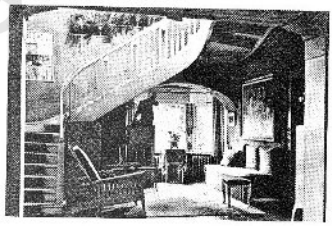
قهرمان دیگر نهضت هنر نو، ویکتور اورتا[۱۵] بود، کارهای اورتا که معمار بود بیشتر در زمینهٔ معماری است و نیز آنچه امروز عامهٔ مردم به عنوان مختصهٔ هنر نو می‌شناسد: طرحهای منحنی‌وار و درهم روندهای که به صورت گیاهان خزنده و پیچک درهم پیچ و تاب می‌خورند و معمولاً از آهن ساخته می‌شوند. اورتا از این نوع طرحها در نرده، سرستون، شبکهٔ مشبک جلو پنجره، بالوستراد و مانند آن استفاده کرد که بعداً بسیار رواج گرفت (شکل ۱ و ۲ - آلبوم).

از تأثیر اندیشهٔ نهضت هنر و کارهای دستی در انگلستان در بانیان هنر نو صحبت کردیم. اما یک منبع دیگر نیز الهام بخش بانیان نهضت هنر نو بود. زبان اکثر مردم بلژیک فرانسوی است و فرهنگ فرانسه در این کشور علی‌رغم پاره‌ای مسائل سیاسی رواج دارد. در این زمان در فرانسه، اوژن امانوئل ویوله لودوک[۱۶] معمار و نظریه‌پرداز، عقاید و کتابهای خود را ترویج می‌کرد. وی فرهنگ مدلل معماری فرانسه از قرن نهم تا قرن شانزدهم[۱۷] را در ده جلد در سالهای ۱۸۵۴-۶۹ انتشار داد و فرهنگ مبلمان فرانسوی[۱۸] را به سال ۱۸۵۵، ولی کتاب دیگرش که مشهورتر است رسالاتی در باب معماری[۱۹] نام دارد که در آن وی از صداقت در معماری صحبت می‌کند و رعایت این صداقت را در دو مورد در معماری لازم می‌داند: یکی در برنامه و نیازهای ساختمان و دیگری در فن ساختمان. وی از طرفداران نئوگوتیک بود و به کارگیری آهن را در ساختمان تبلیغ می‌کرد که بعدها منشأ تحولات تازه و بی‌سابقه‌ای در ساختمان آسمانخراشها شد.[۵۰]

اما آنچه برای بحث ما مهم است طرحهای پیچیده و



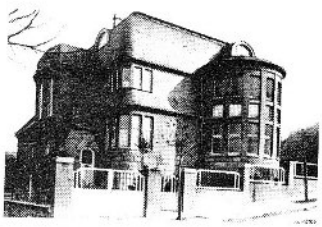




شکل ۱-۱۵ هانری وان ده ولده، سرویس چاخوری نقره، ۱۹۰۶، و فضای داخلی خانهٔ خود معمار در وایمار، ۱۹۰۶.

شکل ۱-۱۶ هانری وان ده ولده دو منظره از خانهٔ اسپرینگمان (Springman) که توسط وی به سال ۱۹۱۳ در لاهه ساخته شد.



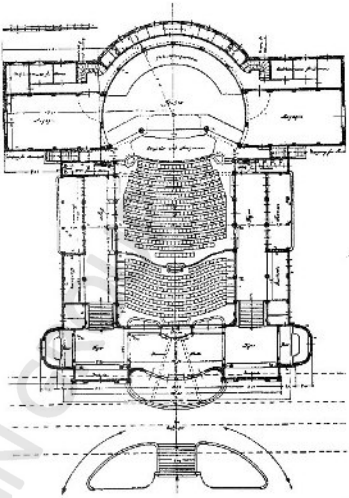


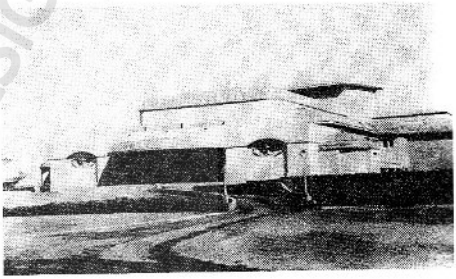
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

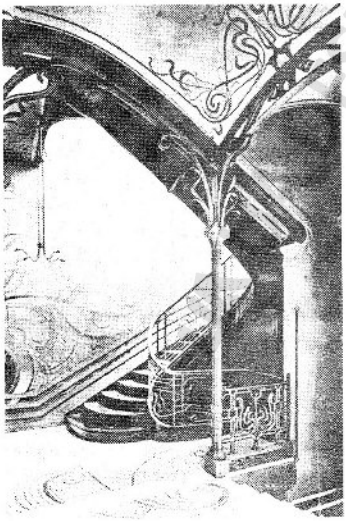
پیچک مانندی است که در کتابهای ویوله لودوک به سالهای ۱۸۷۲ و ۱۸۸۴ ظاهر شد و بعدها توسط هنرمندان هنرنو چندان گسترش یافت که اینک به عنوان مختصهٔ هنرنو شناخته می‌شود (شکل ۱-۱۸). پلکان خانه‌ای[۵] که اورتا به سال ۱۸۹۳ در بروکسل ساخت نمونه‌ای از این طرحهای پیچکی تزیینی است (شکل ۱-۱۹). البته با کمی دقت در عکس روشن می‌شود که این طرح خاص کارهای آهنی نرده و سرستون و مانند آن نبوده بلکه کاشیهای کف اتاق و نقش دیوار را نیز شامل می‌شود. جالب است که لوئیس سالیوان معمار امریکایی، مقارن همین زمان از چنین طرحهایی استفاده کرده است. ما بعداً از این دربارهٔ سالیوان صحبت خواهیم کرد. اما نباید از یاد برد که سالیوان در فرانسه تحصیل کرد و با معماری فرانسوی زمان خود خوب آشنا بود.

اما کار اورتا محدود به طرحهای تزیینی پیچک مانند نبود. خانه‌هایی که وی در این زمان ساخت (همچون طرحهای وان ده وِلده) از جسورانه‌ترین طرحهای زمان

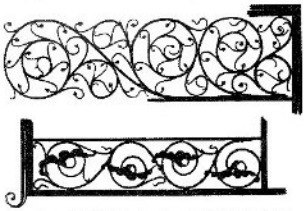




شکل ۱-۱۷ هانری وان ده ولده پلان و منظرهٔ عمومی تئاتری که در نمایشگاه ورکبوند به سال ۱۹۱۴ ساخته شد



شکل ۱-۱۹ ویکتور اورتا، نمونهٔ بارزی از به کارگیری طرحهای پیچکی از چندان که در این زمان معمول بود. عکس سرسرا و پلکان خانهٔ شماره ۶ در خیابان پل امیل زانسن را نشان می‌دهد.



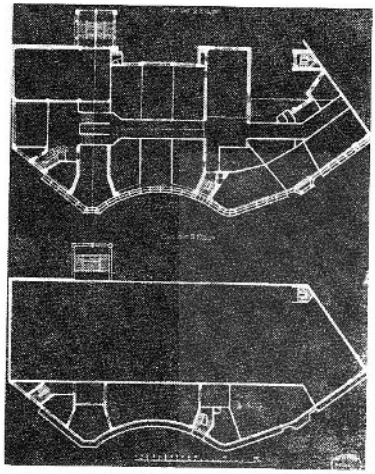
شکل ۱-۱۸ امانوئل ویوله لودوک، آهن کاریهای تزیینی ۱۸۷۲ و ۱۸۸۴.

http://telegram.me/uadesigngroup

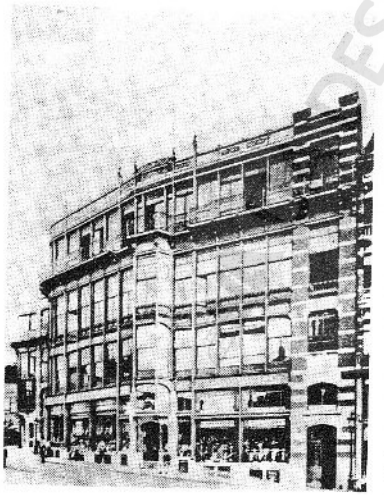
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

برخوردار بودند- جسورانه بدین معنی که خود را از سنتهای معمول زمان که تقلید از معماری گذشته بود رهانیده‌اند.

از جمله این ساختمانها «خانهٔ خلق»[۵۲] است که اورتا آن را برای حزب کارگر بلژیک ساخت (۱۹۰۰- ۱۸۹۷). چند نکته در این خانه نظر ما را جلب می‌کند؛ نخست آنکه طرح خانه آزاد است و انحنای پلان (شکل ۱-۲۰) به ملاحظهٔ انحنای خیابانی که ساختمان در آن واقع است، در زمان خود جسورانه بود. دوم آنکه در آن آجر و سنگ که مصالح سنتی معماری و نیز در ساختمانهای بلژیک معمول بودند در این ساختمان نیز به‌کار گرفته شدند، اما معمار از به‌کارگیری آهن و تلفیق آن با شیشه نیز امتناعی نداشته و مهمتر، ترکیب این مصالح با یکدیگر چنان با دقت صورت گرفته که انگار معمار هر ماده را برای مادهٔ دیگر تراشیده است. بنابراین تمام روشهای ساختمانی و اجزاء آن (برخلاف روال معمول) کاملاً در معرض دیدند (شکل ۱-۲۱). نکتهٔ دیگر آنکه همچنان که در خارج بنا به تکنیک ساختمان اهمیت داده شده و با معماری پیوند خورده و به دیده آمده است، در درون بنا نیز اسکلت آهنی در تمام حجمهای اصلی ساختمان- دفاتر کار، سالن نمایش و سالنهای اجتماعات- آشکار و در معرض دید است و این موجب احساس روانی و سیالی در درون ساختمان می‌شود (شکل ۱-۲۲).



(الف)

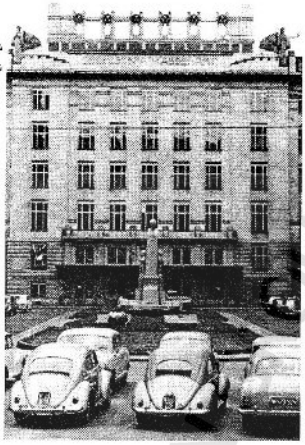


(ب)

شکل ۱-۲۰ ویکتور اورتا، خانهٔ خلق، (الف) پلان، (ب) نما.

اُتو واگنر و مکتب معماری وین: توجه به عصری تازه که در آن صنعت و تکنولوژی نقش مهمی داشتند و گرایش به نوعی معماری با تأثیرگیری از ویژگیهای این عصر، در اتریش پیش از همه در آثار اُتو واگنر[۵۳] پدیدار شد. واگنر معماری تحصیل کرده و در آکادمی هنری برلین از شاگردان کارل شینکل بود که معمار اخیر از بانیان سبک نئوکلاسیک به شمار می‌آید. واگنر پس از مراجعت به اتریش، نخست دنباله‌رو شینکل و مکتب نئوکلاسیک بود و مانند معماران فرانسوی این دوره از استفاده از آهن با همان واژه‌های قدیمی کلاسیک امتناعی نداشت. سالی چند نیز استاد پلی‌تکنیک وین بود که او را نسبت به مسائل تکنیکی معماری کاملاً صاحبنظر کرده بود. گرایشهای جدید در اندیشه و کار واگنر وقتی به منصهٔ بروز رسید که وی به سال ۱۸۹۴ به استادی آکادمی وین برگزیده شد. این انتخاب بعداً به سبب نوجوییهای واگنر پاره‌ای از برگزینندگان را پشیمان کرد. عقاید وی در همان اولین سخنرانی قبول استادی که بعداً در کتاب کوچکی به نام معماری مدرن[۵۴] مدون

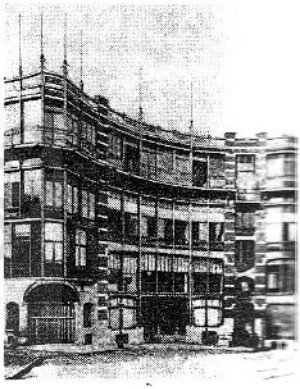
http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۱-۲۳ اتو واگنر، بانک پس‌انداز وین، نمای خارجی، ۱۹۰۵

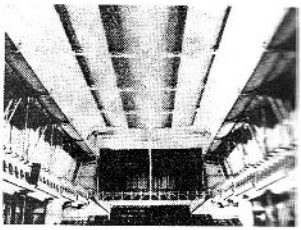


شکل ۱-۲۴ اتو واگنر، بانک پس‌انداز وین، سالن عمومی تالار داخلی، ۱۹۰۵



شکل ۱-۲۱ ویکتور اورتا، خانهٔ خلق، نمای عمومی

شکل ۱-۲۲ ویکتور اورتا، خانهٔ خلق، عکسی از داخل سالن نمایش



و منتشر شد نشان داد که او راه جدیدی را برای خود برگزیده است. بحث اصلی وی در این کتاب این بود که زمان زندگی مدرن را باعث شده و زندگی مدرن معماری مدرن را می‌طلبد. به گفتهٔ گیدیون عقیدهٔ واگنر در مورد پذیرش عامه شبیه عقیدهٔ گوته بود که می‌گفت «هنرمند باید آنچه را عموم باید دوست داشته باشند بیافریند، نه آنچه را ایشان دوست دارند».

اثری از واگنر که به بهترین صورتی گرایش جدید او را نشان می‌دهد، ساختمانی است که برای یک بانک در وین ساخته است (شکل ۱-۲۳). نمای خارجی این بانک اگرچه نمودار این نکته است که او از نئوکلاسیک گسسته است و کوشش دارد واژگان جدیدی برای معماری خود بیابد (هیچ اشارهٔ تاریخی به عوامل معماری گذشته در آن مشاهده نمی‌شود، نما با مرمر پوشیده شده و قطعات مرمر با پیچ و مهره‌های آلومینیومی که در معرض دیدند به یکدیگر اتصال یافته‌اند) اما بر روی هم این نما از نوعی سنگینی کلاسیک برخوردار است. برعکس، داخل این ساختمان (شکل ۱-۲۴) موفقیت واگنر را در یافتن راه جدید نشان می‌دهد. در تالار

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نسبتاً وسیع این بانک نه تنها استفاده از مصالح جدید (آهن) این امکان را به دست داده است که تعداد عوامل نگهدارندهٔ سقف ـ ستونها ـ به حداقل تقلیل یابد، بلکه به کارگیری آهن و شیشه به آن نوعی سبکی و دلبازی داده که کاملاً نو و بی‌سابقه است. البته واگنر هرگز نتوانست به کلی از معماری کلاسیک بپُرد. نه تنها هر وقت ضرورت ایجاب کرد مظاهر کلاسیک در آثارش دوباره ظاهر شدند، بلکه زمان برای مدرن بودن به قسمی که پس از او گسترش یافت و ما امروز آن را می‌فهمیم (و به بهترین صورتی به عبارات برونو زوی که در مباحث آمده از آن صحبت خواهیم داشت پذیرا شده است) همچنان نارس بود. متوجه هستیم که واگنر بیست سال از اورتا مسن‌تر بود. با این همه جسارتی که در آثار واگنر به منصهٔ بروز رسید (هم در نوشته‌هایش و هم در ساختمانهایش) همانهایی در میان شاگردانش که اینان نیز از معماران صاحب نام مدرن شدند نیافت.

آدولف لوس: مدافع بی‌امان مدرنیسم: آدولف لوس[۵۵]، معمار اتریشی، پس از اتمام تحصیلاتش در دپرسدن آلمان به ایالات متحد رفت و آنجا با نوآوریهای امریکاییان که برحسب شرایط خاص ایشان صورت می‌گرفت و به‌ویژه با کارهای لوئیس سالیوان که خود تحصیل کردهٔ بوزار فرانسه در پاریس بود آشنایی پیدا کرد. پس از مراجعت از ایالات متحد نیز چون عقاید واگنر را با عقاید خود موافق دید جزو پیروان او که در این زمان عمری را سپری کرده و صاحب شهرت و اعتباری شده بود در آمد. در احوال وی آمده است که تا دوازده سالگی کر بود و طبعی آتشین داشت و از اعتقادات خود با شدت و حرارت و به افراط دفاع می‌کرد.

مطالعهٔ اندیشه‌ها و آثار آدولف لوس در سه مورد اهمیت دارد. نخست، مخالفت شدید وی با تزیینات به‌ویژه در معماری که اغلب و به‌ویژه در حال حاضر (که گرایشی به تزیینات در معماری دوباره پدیدار شده) از نو این گرایش وی را به سر زبانها انداخته و جنبه‌های دیگر کارهای وی را تا حدی پوشانیده است. تازه مخالفت وی را با تزیینات نباید به صورتی محدود و تحت‌اللفظی تفسیر کرد بلکه باید آن را شکافت و به عمق مقصود وی پی‌برد. همین امر ما را به جنبهٔ دوم کار وی، یعنی توجه به اصل و به سادگی، و نفی هرگونه حشو و زواید رهنمون می‌شود، وی در هر دو مورد راه افراط پیمود ولی عقایدش واقعیتی را در خود داشت که تا سالیان دراز و نیز هم اکنون تا میزانی قابل توجه، کیفیات خاص معماری مدرن را به‌وجود آورد، البته نه بدان دلیل که لوس به آنها گرایش و توجه داشت و عقاید خود را به جسارت و صراحت بیان می‌داشت (که بی‌تردید این صراحت و جسارت خود بر روندی که آغاز شده بود تأثیر گذاشت) بلکه بدین دلیل که او از واقعیتی که در حال تکوین بود به عنوان یکی از پیشگامان آگاهی یافته بود. اما نکتهٔ سوم توجه وی به نقشه و طرح و یا دقیقتر درون ساختمان است. اندیشه‌های او در این مورد تا مدتها مورد توجه قرار نگرفت و خودش نیز به دلیل نقص وسایل (نکته‌ای که بعداً دنبال خواهیم کرد) نتوانست آن را به کمال رساند، اما به اعتقاد من از پربارترین خدمات او به معماری مدرن همین است و هنوز باید کیفیات بالقوهٔ آن گشوده و مطالعه شود: منظور، آن چیزی است که به آلمانی Raumplan نامیده می‌شود و به فارسی شاید «پلان فضایی» معادلی نارسا اما نسبتاً مناسب برای آن باشد.

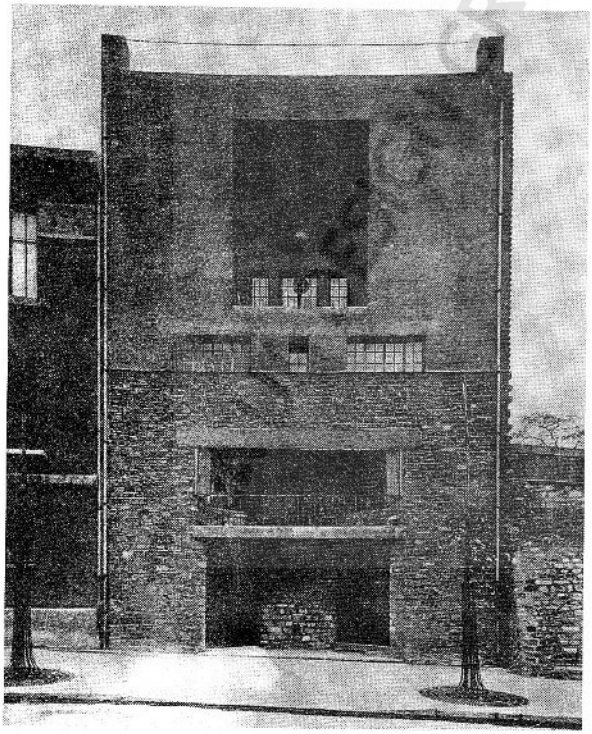
از مقاله‌ای که لوس به سال ۱۹۰۸ تحت عنوان «تزیینات و جنایت»[۵۶] نوشت مخالفت شدید او با تزیینات به خوبی آشکار می‌شود. پیش از این، به سال ۱۸۹۲، لوئیس سالیوان معمار امریکایی نیز مقاله‌ای در همین زمینه تحت عنوان «تزیینات در معماری» نوشته بود، اما چه تفاوتی میان این دو نوشته وجود دارد! با آنکه این دو معمار (البته لوس به تأثر از سالیوان) آنجا که بحث صداقت در معماری پیش می‌آید عقایدشان به یکدیگر شباهت دارد ولی سالیوان ملایم است و تزیینات را غیرلازم و لوکس می‌داند و می‌گوید اگر آن را برای چند سالی کنار بگذاریم تا معماری بنا بر کیفیات خود و نه براساس تزیینات به دیده آید عملاً برای حس زیبایرستی ما مفید خواهد بود.[۵۷] برعکس، لوس به تزیینات در معماری به سختی می‌تازد. اگرچه به نظر می‌رسد هدف مستقیم لوس در مقاله‌ای که ذکر آن رفت یوزف اولبریش[۵۸] و دیگر شاگردان واگنر باشد (که مکتب «جدایی طلبان»[۵۹] را تشکیل داده بودند)، ولی در هر صورت وی به شدت و خشونت تزیینات را رد می‌کند تا بدانجا که آن را «جنایت» می‌نامد. اما این تعصب وی از کجا مایه می‌گیرد؟ مخالفت وی تنها با تزیینات نیست. او اصولاً معماری را به‌عنوان هنر رد می‌کند و می‌گوید تنها در دو مورد می‌توان معماری را هنر فرض کرد: در طرح مقبره‌ها و در بناهای یادبود. در موارد دیگر چون بر معماری مقصودی متصور است، یعنی به منظوری خاص به کار می‌آید و باید به استفاده‌ای خاص بینجامد و نیازی را پاسخگو باشد، در عرصهٔ هنر قرار

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نمی‌گیرد، چون در هنر، رفع نیاز [مادی] را استفاده‌ای مترتب نیست. به نظر می‌رسد هانس هولاین معمار معاصر اتریشی در رد همین نظریه اعلام کرده است که: بر معماری مقصودی و فایده‌ای متصور نیست. این هر دو عقیده که کاملاً متضاد یکدیگرند به نظر افراطی می‌رسند، اما مقصود از رد تزیینات نیز این است که معماری باید براساس خصوصیات و کیفیات خود استوار باشد و نه تزیینات که به نوعی به بزک کردن معماری می‌ماند. این کیفیات چه‌ها هستند؟ سادگی، آشکاری سازه در ساختمان، پاسخگویی ساختمان به برنامهٔ آن و اصالت مصالحی که در ساختمان به‌کار گرفته می‌شود. بنابراین، در معماری لوس دو خصیصهٔ عمده بروز می‌کند: اجتناب از طرحهای معمول زمان به تقلید از فرمهای کلاسیک و عریان ساختن معماری چنان که واقعاً هست و واقعاً ساخته می‌شود و واقعاً وجود دارد تا زیبایی درونی و راستین معماری آشکار شود. بدین ترتیب، در بیشتر آثاری که از لوس باقی مانده، چه پروژه و چه ساختمان، نما مستطیلی ساده است که اشکال هندسی ساده (مربع و مستطیل به اندازه‌های گوناگون) که در واقع پنجره‌های ساختمان هستند در آن تعبیه شده‌اند. مصالح مورد استفاده در نما کاملاً به دیده می‌آید و سعی معمار بر این بوده که زیبایی طبیعی مصالح ساختمانی و صداقت معماری را جانشین تزییناتی کند که لوس با آن سخت در افتاده بود (شکل ۱-۲۵).

بی‌تردید این نکات که لوس می‌گفت

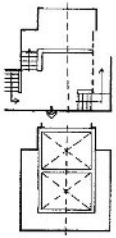


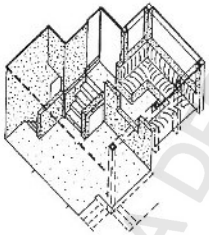
شکل ۱-۲۵ آدولف لوس، پروژه برای ویلای ونیس لیدو، ۱۹۲۳، خانهٔ تزارا، ۱۹۲۶.

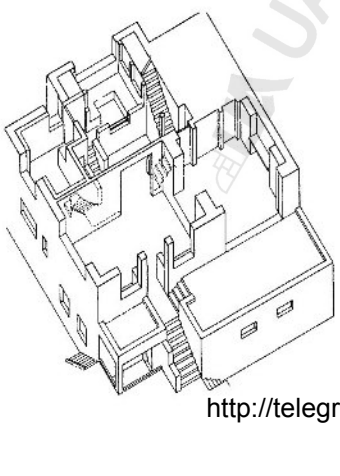
http://telegram.me/uadesigngroup

همانها بود که پیشگامان دیگر پیش از او یا اندکی پس از او (البته با زیر و بَمهای متفاوت) گفته بودند یا می گفتند: از سالیوان گرفته تا موتسیوس، اورتا، رایت، گروپیوس، لوکوربوزیه و میس ون درو و همه در این نکات توافق داشتند. پیشرفتهای صنعتی و علمی چنان چشمها را خیره کرده بود که تمام امیدها بدان بسته شده بود. پوزنر توجه ما را به گفته‌ای از فرانک لوید رایت جلب می کند که او نیز (شگفتا!) به همان شدت لوس از مظاهر ستودنی عصر ماشین صحبت می کند: «در چنین عصری نقاش و شاعر به حساب نمی آیند. امروز ما به‌جای شکسپیر و دانته، دانشمند و مخترع داریم.»[۶۰] به خاطر بیاوریم که رایت معماری بود که تقریباً در تمام کارهایش شخصیت فردی خویش را حفظ کرد و هرگز تسلیم عصر ماشین نشد و حتی در پاره‌ای موارد عقایدش برخلاف خصوصیات عصر صنعت بود. اما معماران دیگر که کوشیدند مظاهر عصر ماشین را در مدنظر قرار دهند و بر آن مسلط شوند، عملاً (خواه عقایدشان شدت نظریات لوس را داشت یا نه) همان کردند که لوس به شدت موعظه کرده بود. پرداختن به تزیینات اگر در نزد معماران دیگر جنایت نبود، کُفر بود. تصور نمی‌رود در هیچ مدرسهٔ معماری در زمانی متجاوز از نیم قرن اجازه داده می‌شد که دانشجویان معماری به تزیینات بیندیشند! البته نفی تزیینات فقط یکی از مظاهر مُدرنیسم بود.

نکتهٔ سوم و مهمتر دربارهٔ معماری آدولف لوس که بدان اشاره کردیم پلان فضایی است که یکی از شاگردان لوس به نام هاینریش کولکا[۶۱] این اصطلاح را در توضیح معماری لوس به کار برده است.[۶۲] چون چنین تصوری فقط در مورد معماری لوس به کار گرفته شده است در میان معماران، دست کم به این نام، شناخته نیست، اما این تصور یا مفهوم به راستی مسئله‌ای است که هر معمار حساس در طرحهای خود با آن روبه‌رو بوده‌است. توضیح پلان فضایی ساده نیست،[۶۳] ولی به‌طور کلی می‌توان گفت که پلان فضایی مقدمتاً متوجه درون ساختمان می‌شود. در واقع شاید بتوان گفت هنگامی که لوس معماری را از هر تزیینی پیراست و در پی آن بود که صفات درونی و باطنی معماری را به تجلی درآورد به این مفهوم پی‌برد. یکی از جنبه‌های پلان فضایی و شاید مهمترین جنبهٔ آن این است که فضاهای درونی یک ساختمان را در رابطه با یکدیگر به نظام آورد. ابداع در معماری که لوس آن را رد می کرد این نیست که فرمها، اشکال و به طریق اولی تزیینات تازه‌ای اختراع شوند بلکه ابتکار معمار در این است که متوجه نظم باطنی فضاهای درونی معماری خود باشد. برای یک معمار تازه کار یا کسانی که فقط جنبه‌های عملکردی معماری را در مدنظر دارند، ممکن است کار طرح معماری با پلان دو بُعدی که در اختیار دارند بسیار مشکل باشد. شاید در آینده کامپیوتر بتواند در این زمینه مددی باشد و انقلابی در شیوهٔ تجسم فضاها (هم درونی و هم برونی و از زوایای مختلف) پدید آورد. آنچه در طرحهای لوس پلان فضایی نامیده شده است همین نظم حجمها و فضاهاست. اما به نظر می‌رسد خود لوس متوجه اشکال کار بوده است. شاید به همین جهت یوهان ون ده بیک[۶۴] از قول لوس می‌نویسد: وی به ترسیم اعتقادی نداشت و می گفت معماری خوب را می‌توان با کلمات توصیف کرد.[۶۵] ما در اینجا این بحث را خاتمه می‌دهیم و در جای خود در بحثهای آینده آن را دوباره از سر می گیریم. ولی در اینجا توجه به یکی از کارهای لوس ممکن است ما را به درک بهتری از تصور پلان فضایی وی رهنمون







http://telegram.me/uadesigngroup

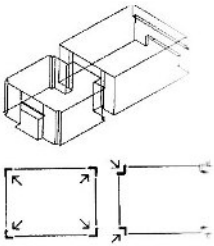
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

شود- تصوری که در معماری اهمیت فراوان دارد ولی متأسفانه در سالهای اخیر بیش از پیش از آن غفلت شده است. در ایزومتریک[۶۶] خانهٔ مولر[۶۷] (شکل ۱-۲۶) و کروکیهای کوچکی که از درون این خانه تهیه شده می‌توان دید که تنها به تنظیم روابط در دو سطح (پلان) توجه نشده بلکه به شکل‌گیری روابط دو بُعدی در فضا نیز توجه شده است (شکل ۱-۲۷).

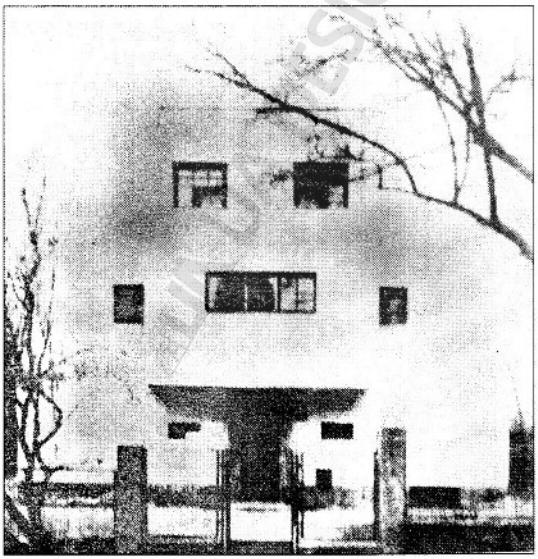
۳. نهضتهای هنری و معماری مؤثر در گرایشهای امروز

کوبیسم: هیچ اثر معماری مستقیماً کوبیستی نامیده نشده است، ولی بی‌تردید این نهضت (که ویژگیهای آن را در سطور آینده برخواهیم شمرد) در معماری مدرن و از آن پس در معماری پُست مدرن تأثیری قابل توجه گذاشته است.

نخستین تجلی گرایشهای کوبیستی در آثار پُل سزان[۶۸]، نقاش فرانسوی به منصهٔ ظهور رسید (شکل ۳- آلبوم). در نامهٔ این نقاش به یکی از دوستانش چندسالی قبل از مرگش به صراحت آمده است که تمام فرمهای طبیعت به استوانه و کره و مخروط قابل تجزیه‌اند. بسیاری از آثار سزان شاهد عینی و واضح این مدعایند و همین کیفیت اندکی بعد یکی از مشخصات عمدهٔ نهضتی در هنر شد که کوبیسم خوانده شده است. بی‌جهت نیست که پیکاسو یکی از بانیان اصلی این نهضت، با همهٔ خویشتن‌بینی، سزان را «استاد همهٔ ما»ـ نقاشان کوبیست ـ نامیده است. چنانکه خواهیم دید، در میان معماران، بیش از همه لوکوربوزیه از کوبیسم متأثر گشت و به این نهضت که عرصهٔ اصلی‌اش هنرهای تجسمی (نقاشی و تندیسگری) بود متوجه شد. از این رو هنگامی که لوکوربوزیه در مجلهٔ روح نو[۶۹] نوشت که همه چیز

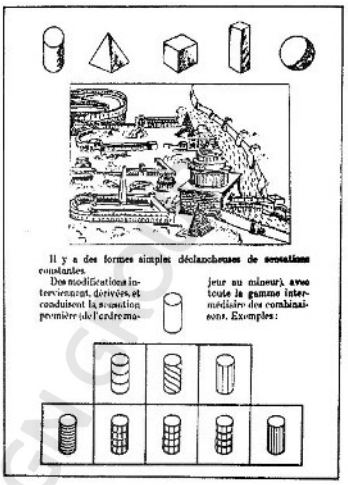


شکل ۱-۲۶ آدولف لوس، ایزومتریک خانهٔ مولر و کروکیهایی که از درون آن تهیه شده روابط اجزاء خانه در حجمها و فضاهای درون و برون خانه مطالعه شده است.



شکل ۱-۲۷ آدولف لوس، خانهٔ مولر، نمای اصلی ساختمان.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل۱-۲۸ برگی از مجلهٔ روح نو که در آن لوکوربوزیه معماری را به فرمهای ساده تجزیه کرده است.

سادهٔ به هم پیوسته‌ای است و نشان می‌دهد که نگاه به آن از یک نقطهٔ ثابت صورت نگرفته است. دو سال بعد (۱۹۱۲) ژوآن گری[۷۲]، هنرمند دیگر کوبیست در پرتره‌ای که از خود پیکاسو ساخت (شکل۱-۳۰) همین شیوه را به کار گرفت. در این پرتره اگرچه به تعبیری، خیاط خود به کوزه افتاده است و صورت پیکاسو چنان نقاشی شده که پنداری در آینهٔ شکستهٔ چهل تکه‌ای مجسم شده است؛ ولی در عین حال این پیکاسویی است که از نقاط دید مختلف مشاهده شده است.

گذشته از نقاشی و تندیسگری این کیفیت که تجلی‌اش در آثار سزان به صورت درهم شکستن و تجزیهٔ فضاها و ترکیب دوبارهٔ آنها بود در معماری مدرن به‌ویژه به شکستن فضاهای برونی ساختمان و ترکیب دوبارهٔ آنها راه برد. اصولاً کوبیسم (مکعب گرایی) در معماری مصداق بیشتری دارد تا در نقاشی که دو بُعدی است و حتی تندیسگری که احجامش لزوماً مکعب نیستند. معماری بنا به ماهیت خود مرکب از مکعبهاست. از همین‌رو، طبیعی است که چنین کیفیتی سالها پیش از آنکه مفاهیم کوبیسم کشف و ابداع شود در معماری مصداق و معنی داشته است. اما به نظر می‌رسد که کوبیسم در کوشش آگاهانه برای شکستن

شکل۱-۲۹ پیکاسو. مجسمهٔ سرفرناند اُلیویه، حدود ۱۹۱۰.



کُره و استوانه است[۷۰] (شکل ۱-۲۸) چندان با سزان فاصله نداشت و به احتمال بسیار از او ملهم بود. رابرت ونتوری و چارلز جنکز نیز که به سبب این تمایلات لوکوربوزیه را به ساده‌گرایی متهم می‌کنند این واقعیت تاریخی را نادیده می‌گیرند که این گرایش خاص لوکوربوزیه نبوده است، بلکه در واقع معیار سنجشی بود که بشریت به مدد آن توانست به درک بسیاری از پدیده‌های طبیعی نایل آید. هنگامی که اتم را کوچکترین جزء ماده در نظر می‌گیریم، مسائل فیزیکی را ساده می‌کنیم؛ اما این ساده گردانیدن در عین حال ما را به درک پاره‌ای از ویژگیهای ماده و از جملهٔ مهمترین آنها به شکافتن اتم قادر می‌سازد.

در عرصهٔ هنر، بیش از همه پیکاسو و براک این نهضت را پیش بردند و نام پیکاسو به‌ویژه با این سبک عجین است. این مفهوم که تمام فرمهای طبیعت به فرمهای سادهٔ هندسی قابل تجزیه‌اند در آثار پیکاسو پیامدی داشت که معنایش نفی نقطهٔ دید ثابت در مشاهدهٔ اشیاء و فرمها و تجسم و تصویر آنهاست. در مجسمهٔ سرفرناند اُلیویه[۷۱] کار پیکاسو در حدود سال ۱۹۱۰ همین کیفیت کاملاً متجلی است (شکل ۱-۲۹) این سر (که در واقع دو چهره) مرکب از حجمهای

http://telegram.me/uadesigngroup

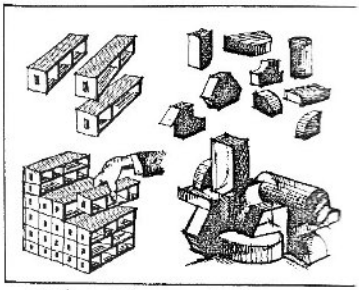
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



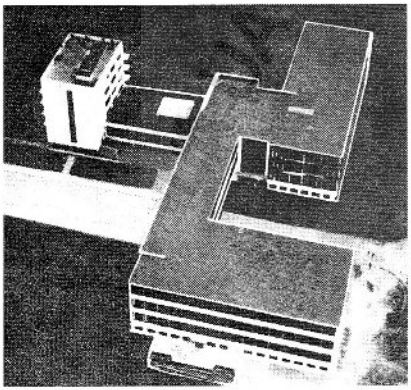
شکل۱-۳۰ ژو آن گری، چهرهٔ پیکاسو، ۱۹۱۲.

احجام و فضاها و ترکیب دوبارهٔ آنها در معماری مدرن سخت مؤثر افتاد. برونو زوی، شکستن احجام و فضاهای معماری یا به اصطلاح خود وی شکستن جعبه (breaking the box) را به عنوان یکی از اصول هفت‌گانهٔ معماری مدرن برمی‌شمرد (شکل ۱-۳۱) و مرادش این است که نباید تمام عملکردهای ساختمان را در یک مکعب مستطیل (یا به اصطلاح وی جعبه) پنهان کرد. عملکردها در ساختمان متفاوت‌اند و هر عملکردی باید حجم و فضای مناسب خود را بیابد. از مثالهایی که زوی بدان اشاره می‌کند، ساختمان باوهاوس در دساو است که به سال ۱۹۲۶ ساخته شد و طرح آن از والتر گروپیوس بود (شکل ۱-۳۲). هر یک از بخشهای این ساختمان که دربرگیرندهٔ عملکردی خاص است در فضا به مکعبی مناسب این عملکرد ترجمه شده و ترکیب این مکعبها حجم کلی این ساختمان را به وجود آورده است.

در معماری میس ون درروه، به‌ویژه در آثار نخستین وی همین کوشش برای شکستن احجام و ترکیب دوبارهٔ آن مشاهده می‌شود. این البته کیفیتی است که میس در آثار بعدی خود آن را چندان دنبال نکرد؛ ولی در طرح میس برای بنای یادبود کارل لیبکنشت[۷۳] و رُزا لوکزامبورگ[۷۴] (شکل



شکل۱-۳۱ برونو زوی، دیاگرام نمایشگر شکستن معماری به احجام مناسب عملکردهای گوناگون و ترکیب دوبارهٔ آنها.



شکل۱-۳۲ والتر گروپیوس، ساختمان باوهاوس در دساو، ۱۹۲۶، ساختمان مرکب از مکعبهای گوناگون است که هر کدام به سبب عملکردی خاص شکل گرفته است.

http://telegram.me/uadesigngroup

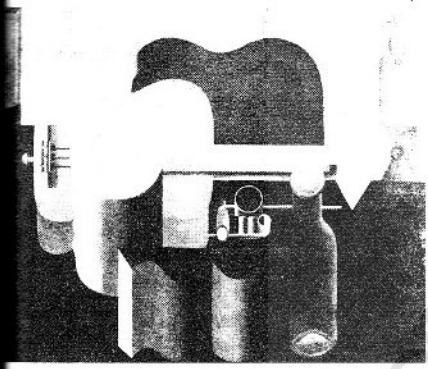
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

۱-۳۳) به وضوح مشاهده می‌شود، اگرچه مراد میس در این بنای یادبود با مقصود گروپیوس در ساختمان باوهاوس متفاوت بوده است. در این بنای یاد بود عملکردی خاص شکستن احجام را ایجاب نمی‌کند. مراد هنری میس ون دررو که معادل مراد هنری نقاشان و تندیسگران است کاملاً آشکار می‌شود.

چنان که پیش از این اشاره کردیم، از پیشاهنگان معماری مدرن، بیش از همه لوکوربوزیه به این کیفیت کوبیستی توجه داشت و این نکته نه تنها در بسیاری از ساختمانهای وی به روشنی هویدا است، بلکه چون لوکوربوزیه خود در نقاشی نیز دست داشت، در تابلوهای تجریدی او نیز مشهود است. در اثری از وی که به سال ۱۹۲۸ به نمایش گذاشته شد (شکل ۱-۳۴) این گرایش به تجزیهٔ احجام و اشکال هندسی ساده مشاهده می‌شود. البته به نظر می‌رسد لوکوربوزیه از نقاشی به نام آمده اوزانفان[۷۵] متأثر باشد که به اتفاق او مجلهٔ هنری روح نو را منتشر می‌کرد.

اثری از اوزانفان که هشت سال پیش از اثر لوکوربوزیه خلق شد (۱۹۲۰) همین گرایش را نشان می‌دهد. از لحاظ ترکیب کلی نیز، اثر لوکوربوزیه بسیار به کار اوزانفان شبیه است (شکل ۱-۳۵).

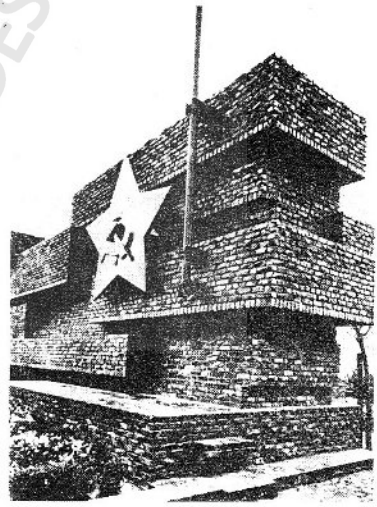
این هر دو اثر اکنون در موزه‌های نیویورک نگهداری می‌شوند: اثر اوزانفان در موزهٔ هنر گوگنهایم و اثر لوکوربوزیه در موزهٔ هنرهای مدرن. با این گرایش



شکل ۱-۳۴ لوکوربوزیه. طبیعت بیجان، ۱۹۲۸.

شکل ۱-۳۵ آمده اوزانفان. طبیعت بیجان، ۱۹۲۰.



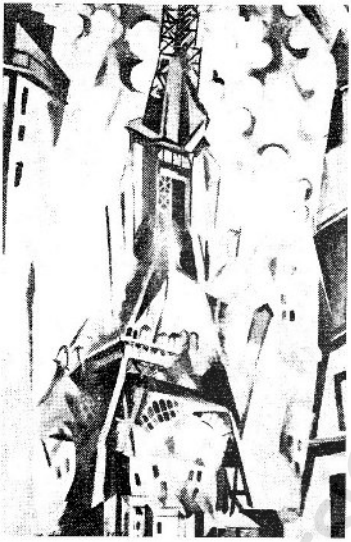


شکل ۱-۳۳ میس ون دررو. بنای یادبود کارل لیبکنشت و رزا لوکزامبورگ، برلین، ۱۹۲۶.

http://telegram.me/uadesigngroup

کوبیستی که در این دو اثر مشهود است، جالب است که این دو هنرمند بیانیه‌ای را که به سال ۱۹۱۸ انتشار دادند *Aprés Cubisme* نامیدند که پس از کوبیسم معنی می‌دهد. در حقیقت منظور این دو نوعی کوبیسم ماشینی بود که در آن اشیاء (بطریها، گیتار و گیلاس و مانند آن در این دو اثر) به فرمهای سادهٔ هندسی تجزیه می‌شوند که دقت ماشینی دارند. البته تا اندازه‌ای از این نکته غفلت می‌شود که گرایش پس از کوبیسم در آثار سزان به همین گونه آغاز شد و نیز از این نکته که این گونه تجزیهٔ نقاشی به شکلهای ساده با دقت ماشینی، کیفیت هنری را از اثر می‌گیرد، لوکوربوزیه خانه را نیز ماشین زندگی نامید و سالیان دراز مورد انتقاد قرار گرفت. رجعت از کوبیسم ماشینی و عرق کردن تب تند کوبیسم نیز حکایت از آن دارد که این چنین گرایشی مقبول نیفتاد و خریدار پیدا نکرد.

اما پیامد مهم گرایشهای کوبیسم در آثار لوکوربوزیه تندیسگرایی بود و نیز تحرک و عدم آرامش نما که تقریباً در همهٔ آثار وی مشاهده می‌شود. تندیسگرایی در آثار خود لوکوربوزیه در دههٔ ۱۹۵۰ به اوج رسید و پس از آن در گرایشهای موسوم به بروتالیسم که باز لوکوربوزیه آغازگر آن بود و در آن فرمهای آزاد دوباره جای خود را به تجزیه و تحلیل مکعبها دادند ادامه یافت و سپس در آثار پس از دههٔ ۱۹۷۰ در ساختمانهایی که پُست مدرنیستهای نخستین به‌ویژه مایر، گریوز، آیزنمان و دیگران ساختند به منصهٔ بروز رسید که در آینده به تفصیل بیشتر دربارهٔ آنان سخن خواهیم گفت.



شکل ۱-۳۱ روبر دلونی، برج ایفل، ۱۹۱۰.

غیر از گرایش تندیسگرایانه که پیامد غیرمستقیم کوبیسم در معماری بود و تجزیهٔ احجام و فضاها به اشکال اصلی هندسه که ویژگی مشترک کوبیسم و معماری مدرن شد، پیامد دیگر کوبیسم در معماری (محتملاً مهمتر از دو پیامد دیگر)، این بود که کوبیسم با حذف یک نقطهٔ دید، عامل زمان را به ابعاد معماری افزود. البته بررسی اینکه چگونه بُعد زمان به معماری راه یافت پیچیده است. کوبیسم تنها انگیزهٔ ورود این بُعد به عرصهٔ معماری نبود ولی، چنان که اشاره کردیم، کوبیسم با برهم زدن اساس پرسپکتیو عهد رنسانس و همراه با آن بسیاری از ارزشهای هنری مغرب‌زمین بی‌تردید انگیزه‌ای بس قوی در دگرگونی مفاهیم معماری پدید آورد. به نظر می‌رسد که در میان صاحبنظران و منقدان، گیدیون از نخستین کسانی باشد که متوجه ورود عامل زمان به عرصهٔ معماری شد، تا جایی که کتاب کلاسیک خود را فضا، زمان و معماری نامید اما آنچه گیدیون در این باب چه در فضا، زمان و معماری و چه در کتابهای دیگر به دست می‌دهد بیشتر ضمنی است تا صریح و مستقیم. از جمله مثالهای ملموسی که وی ذکر می‌کند احساس زمان به هنگام پایین آمدن از پله‌های برج ایفل است. ناظر هر لحظه در حین نزول دیدی دیگر می‌یابد و منظری تازه در مقابل دارد، و معماری با نقطه یا نقطه‌های تازه‌ای به دیده درمی‌آید. اما تأثیر زمان در معماری، به عقیدهٔ من، از این فراتر می‌رود. نقاشان نه تنها مبدع کوبیسم بودند و به وجود نقطه‌های متعدد دید در نقاشی متوجه و معتقد شدند، بلکه در تأثیر آن در معماری نیز راهگشا بودند. روبر دلونی[۷۶] در دو نقاشی مشکل را حل کرده و توضیح را آسان کرده است. نقاشی اول وی مربوط به برج ایفل است که به سال ۱۹۱۰ آن را نقاشی کرده است (شکل ۱-۳۶)، و نقاشی دوم درون کلیسای سن سورن[۷۷] را نشان می‌دهد (شکل ۱-۳۷). در هر دو نقاشی، آثار ساختمانی و معماری چنان ترسیم شده‌اند که با نقاط مختلف دید به دیده می‌آیند. نتیجه آن شده

http://telegram.me/uadesigngroup

یا ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

که برج ایفل دیگر به صورت یکسره و پیوسته مشاهده نمی‌شود، بلکه در نقاطی که نقاش انتخاب می کند می‌شکند. این انتخاب البته بستگی به نقطهٔ دید نقاش دارد ولی نکتهٔ اصلی آن است که اساس استوار برج که مهندس گوستاو ایفل با دقت و مهارت خاص خود آن را حساب کرده و برج را بر پا داشته است برهم می‌خورد، و برج به دست- یا دقیقتر- به دیدهٔ هنرمند دیگر همانی نیست که محاسبات دقیق فنی و قوانین ایستایی به ذهن القا می کند. البته نادیده گرفتن یا برهم زدن قوانین ایستایی در عالم نقاشی آسان است و می‌توان برجی را که سقوط آن حتمی به نظر می‌رسد استوار نگاه داشت! ولی نادیده گرفتن قوانین ایستایی در عمل مشکل و بل غیرممکن است. از همین رو، این کیفیت در معماری به‌صورت مجسم و متبلور و در ساختمانی واقعی، مالها پس از نقاشی به منصهٔ ظهور رسید.

درون کلیسای سن سِپورن- به دیدهٔ کوبیسم- ستونهایی دارد که به حالت قائم بر زمین قرار نگرفته‌اند، بلکه به راستی کج و معوج نقاشی شده‌اند که بی‌تردید هیچ مهندس سازه‌ای بر استواری آن صحه نمی گذاشت.

اما چنان که یاد آور شدیم این ناستواری و ناایستایی مربوط به نقاشی است و تازه در دههٔ ۱۹۹۰ عیناً تحقق یافته است. حدود هفتاد سال بعد، ناستواری به عرصهٔ معماری راه یافت. اکنون معماران دکنستروکتیویست طرحهایی دارند که کاملاً ناستوار به نظر می آیند و به نظر می‌رسد تمام قوانین ایستایی را نقض می کنند. از این جمله است اثری از گونتربنیش[۷۸] که آن را به سال ۱۹۸۷ برای دانشگاه اشتونگارت ساخته است (شکل ۵- آلبوم). چنان که ملاحظه می‌شود، بسیاری از عناصر معماری دست خورده و تکان‌خورده به نظر می آیند. بام، شیبی غیرمعمولی دارد. پنجره‌ها کج کار گذاشته شده‌اند و حالت ساختمان طوری است که هر آن انتظار فرو ریختن دست کم بخشی از آن می‌رود. ولی همهٔ این نوآوری برای این است که قالب معمول معماری شکسته شود. چرا؟ آیا حکمتی در این شکستن وجود دارد؟ در بخشهای آینده به تفصیل بیشتری در این زمینه بحث خواهیم کرد.

فوتوریسم: فوتوریسم نهضتی خاص معماری نبود، بلکه تمام فعالیتهای هنری را دربر می‌گرفت و در آن ادبا، موسیقیدانها، نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران شرکت داشتند. این نهضت عمری نسبتاً کوتاه داشت، از جمله بدین دلیل که بانیان و پیشگامان آن در جوانی درگذشتند و به تعبیری در آتشی سوختند که خود روشن کرده بودند. تنی چند از پرحرارت‌ترین پیشگامان آن در جنگ که داوطلبانه در آن شرکت کردند جان باختند، چون اگر نه به هیچ دلیل دیگر، جنگ طبع ماجراجوی ایشان را به خود خوانده بود. پاره‌ای دیگر از ایشان خطرات مسابقات اتومبیلرانی را که تحرک و هیجان و حادثه‌جویی آن ایشان را دلباختهٔ خود کرده بود به جان خریدند.

بانی این نهضت، ادیبی بود ایتالیایی به نام فیلیپو توماسو مارینتی[۷۹] که در سوربن[۸۰] پاریس- معروفترین دانشگاه فرانسه- درس خوانده بود و نخستین بیانیه[۸۱] این نهضت را به زبان فرانسه در روزنامهٔ معروف فرانسوی فیگارو[۸۲] به سال ۱۹۰۹ منتشر کرد. گفتیم که فوتوریسم عمری دراز نکرد، اما تأثیر آن، البته نه به شدتی که بانیان آن تبلیغ می کردند، بسیار دیرپا بود و حتی به زمان ما رسیده است. بی‌تردید اینان نیز مخترع آنچه می گفتند نبودند، آنچه گروهی از هنرمندان، ادبا و روشنفکران جوان احساس می کردند ایشان به بیان آوردند.

اگر فوتوریسم را تنها به پویایی (دینامیسم)، حرکت، سرعت و بررسی تأثیر زمان در حجم و فضا توصیف کنیم (که از صفات شناخته شده و مشهور این نهضت است) حق مطلب را کاملاً ادا نکرده‌ایم. البته این کیفیات ناشی از ویژگیها و شرایطی بود که پیشرفتهای علمی و صنعتی پدید آورده بود. هیچ کس نمی‌توانست جوامع بشری و به‌ویژه جوامع اروپایی را که مستقیماً در معرض این پیشرفتها بودند، مانند جوامع قرون وسطی (به هنگامی که این پیشرفتها صورت نگرفته بود) بنگرد. دگرگونی عظیمی در حال تکوین بود که از یک‌طرف سبب غافلگیری آدمیان شد که برای این پیشرفتها آمادگی نداشتند. از طرف دیگر همراه با این غافلگیری، بسیاری از هشیاران و اندیشمندان کوشیدند دیگران را از شدت و عمق دگرگونی آگاه کنند یا درصدد برآمدند که در زمینهٔ کار و تخصص خود پاسخی مناسب و در خور روح زمان در قبال این دگرگونیها بیابند. تمام نهضتهای این زمان از فاشیسم گرفته تا کمونیسم و فوتوریسم که خود به فاشیسم تقرب پیدا کرد ناشی از همین دگرگونیهای عظیم بود.

پدیده‌های علم و صنعت، از آهن و شیشه و سیمان و بتن گرفته تا کارخانه‌های برق و به‌ویژه لوکوموتیو و اتومبیل انگیزهٔ تحرک فوتوریستها بود. اینان ضمن تحسین این پدیده‌ها که حاصل مستقیم تکنولوژی و صنایع بود از بانکها، کارخانه‌ها و هر آنچه در قلمرو مظاهر جدید بود

http://telegram.me/uadesigngroup

ستایش می‌کردند به عنوان مثال، در بیانیهٔ نقاشان فوتوریست به سال ۱۹۱۰ چنین آمده است:

درست همان گونه که اجداد ما در جهان مذهب مایهٔ زندگی خویش را یافتند که به جان ایشان توان می‌داد ما باید مایهٔ زندگی خود را در معجزات محسوس زمان خود بیابیم.

یا در جایی دیگر در بند چهارم نخستین بیانیهٔ ایشان آمده است که:

ما اعلام می‌کنیم که عظمت و جلال دنیا با زیبایی تازه‌ای غنا یافته است؛ این زیبایی تازه را سرعت پدید آورده است...

این تحسین و ستایش بی‌دریغ پدیده‌ها و مظاهر صنعت البته با نفی گذشته همراه بود. در مادهٔ دهم همین بیانیهٔ نخستین چنین آمده است:

ما تمام موزه‌ها و کتابخانه‌ها را نابود خواهیم کرد و نیز هر نوع مؤسسهٔ آموزش عالی را...

و چون از نهضت هنرها و کارهای دستی و بانیان آن راسکین و موریس با خبر بودند و نوجه ایشان را به گذشته می‌دانستند، در اشاره به ایشان و رد گذشته و گذشته‌گرایان[۸۳] چنین اظهار نظر کردند:

با این رؤیای [راسکین] از زندگی ابتدایی شبانی، و این دریغ و دلتنگی او برای پنیر عهد هُمر و دوک نخ‌ریسی افسانه‌ها، با این تنفر وی از ماشین و از نیروی بخار و برق، این مجنون افسانهٔ زندگی ساده و بی‌آلایش گذشته، مردی را می‌ماند در کمال رشد که می‌خواهد همچنان در گهوارهٔ زمان کودکی‌اش بخوابد و از شیر دایه‌ای تغذیه کند که زمان پستانهای او را خشکانیده است. صرفاً بدین دلیل که به بی‌خیالی زمانِ طفولیت بازگردد.

نکته‌ای که فوتوریستها را به اشتباه انداخته بود پیشرفت ناگهانی علم و صنعت در زمان خود ایشان بود. آنان تصور می‌کردند که این پیشرفت بلاانقطاع و با همان سرعت قرن نوزدهم یا با سرعت بیشتر در آینده ادامه خواهد یافت. می‌دانیم معنی لغوی فوتوریسم آینده‌نگری یا آینده‌گرایی است. اما به نظر می‌رسد نام معاصرنگر برای ایشان مناسبتر می‌بود، چون آینده نشان داد که اینان علی‌رغم آنکه بخشی از مشاهداتشان صحت داشت، قضاوتشان سخت عجولانه بود. زمان در جهتی که اینان پیش‌بینی می‌کردند نگشت، نه فاشیسم پیروز شد و نه کمونیسم توانست بر جهان چیرگی یابد (حتی چنان که شاهدیم کمونیسم پیروزی هفتاد سالهٔ خود را نیز از دست داد) و نه فوتوریسم با آن همه حدّت و شدت و جسارت حقّانیت پیدا کرد. با این همه، چنان که پیش از این یاد آور شدیم، پاره‌ای از نکاتی که مورد توجه این جوانان پرحرارت قرار گرفته بود، به صورتی ملایمتر در کار دیگر پیشگامان عصرمدرن ادامه‌یافت. تقریباً در آثار همهٔ معماران مدرن، در آثار نقاشان کوبیسم و از جمله‌اش در کار کنستروکتیویستها و دِکنستروکتیویستهای معاصر و نیز در آثار دادا، به‌ویژه آنجا که مربوط به انکار کامل ارزشهای گذشته می‌شود، پاره‌ای از خصوصیات فوتوریسم به نوعی متجلی است.

معماری که در نهضت فوتوریسم خودنمایی کرد آنتونیو سانت الیا[۸۴] نام داشت و هنگامی که بیانیهٔ معماری فوتوریسم را در یازدهم ژوئیهٔ ۱۹۱۴، (البته تحت تأثیر مارینتی و سایر هنرمندان فوتوریست ولی تقریباً مستقلاً) منتشر کرد، بیست و شش سال بیشتر نداشت و بعد از آن تنها دو سال زیست. بیشتر طرحهای معماری وی مربوط به سه سال بین ۱۹۱۲ و ۱۹۱۴ می‌شود ولی در عمری چنین کوتاه هیچ‌یک از طرحهایش تحقق نیافت. وی در جنگی که خود داوطلبانه در آن شرکت کرده بود کشته شد.

اهمیت سانت الیا در این است که وی نخستین معماری بود که تأثیر عصر ماشین را بر معماری، البته با شور و حرارت خاص خود و فوتوریستها مطرح کرد. به عبارت دیگر، او به پژوهش آن نوع معماری دست زد که مناسب عصر ماشین باشد. وی در این‌باره چنین نوشت:

کار معماری امروز ساختن کاتدرالهای عظیم نیست، بلکه ساختن هتلها، ایستگاههای راه‌آهن، جاده‌های چند طبقه و تالارهای وسیع داد و ستد... است... ما باید شهرها را دوباره از هیچ بسازیم، شهرهایی که خیابانهای پرهیجان و پرسرو صدا... داشته باشد...

وی در دنبالهٔ مطالب بالا ادامه داد:

آسانسورها را نباید مانند کرمهای منزوی در ساختمان و در پس پلکان پنهان کرد. اصلاً پلکان را که دیگر کاربردی ندارد باید به کلی کنار گذاشت. اکنون آسانسورها باید همانند اژدهایانی ساخته از آهن و شیشه بر پیکر ساختمان بالا روند...

این امر را علاوه بر آسانسور می‌توان به تمام وسایل مکانیکی و الکتریکی ساختمان تعمیم داد و پس از گذشت بیش ازنیم قرن از نوشتهٔ سانت الیا، درساختمانی چون مرکز پمپیدو به وضوح کامل مشاهده کرد.

با اشتیاقی که سانت الیا به پویایی، حرکت و تجسم فضا- زمان در معماری در بیانیه‌های خود نشان داد چگونه

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

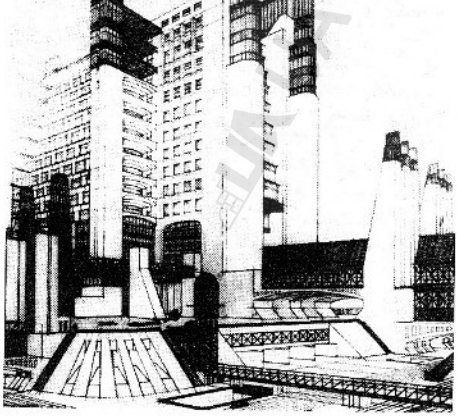
می‌توانست این مظاهر تازه را در معماری خود نشان دهد؟ با کدام شیوهٔ ترسیم؟ نقص «وسایل» که قبلاً بدان اشاره کردیم در این مورد نیز صادق است. معمار نه وسایلی در اختیار داشت و نه دارد که پلان فضایی آدولف لوس را نمایش دهد و نه پویایی و تحرکی را که سانت الیا می‌خواست معمارش نشانگر مظاهر بارز عصر ماشین باشد. از همین‌رو، فرامپتن به عنوان مثال می‌نویسد که ترسیمهای سانت الیا برای «شهر جدید»[۸۵] کاملاً نمودار تخیلات و اندیشه‌های وی به قسمی که در نوشته‌های او منعکس شده است به شمار نمی‌رود. البته فرامپتن علت را نقص وسایل یا فقدان حرکت و پویایی در این ترسیم نمی‌داند بلکه ساختمانهای سنگینی می‌داند که بر خلاف نوشته‌های سانت الیا هنوز شباهت به ساختمان سنگی دوره‌های قبل از چیرگی صنعت دارد (شکل ۱-۳۷).

گیدیون در توضیح همین تصویر آن را «پروژه‌ای برای یک تراموای زیرزمینی» می‌خواند و به خیابانها که در سطوح مختلف ساخته شده و با ساختمانهای بلند آپارتمانها و آسانسورها ترکیب گشته اشاره می‌کند و می‌نویسد که «شهر جدید سانت الیا شوق فوتوریستها را در تقاطع جریان حرکت در جهات مختلف نشان می‌دهد.»[۸۶] اما این گفتهٔ گیدیون را بیشتر باید مربوط به آگاهی وی از گرایشهای فوتوریستها دانست تا نکته‌ای که این ترسیم گویای آن باشد.

جایی که حرکت و تصور فضا ـ زمان را می‌توان بهتر احساس کرد در آثار مجسمه‌سازان فوتوریست و به‌ویژه در آثار اومبرتو بوچونی[۸۷] است.

به‌یاد می‌آوریم که فوتوریستها، بر پویایی در مقابل ایستایی تأکید می‌گذاشتند و در توضیح این نکته به‌عدم صحت و یا دقت پرسپکتیو اشاره می‌کردند. براساس اصول پرسپکتیو، اشیاء و موضوعات فقط از یک نقطهٔ دید ثابت ترسیم می‌شود[۸۸]، در حالی که به‌راستی اشیاء و موضوعات از نقاط دید مختلف و متفاوت به دیده می‌آیند که بسته به حرکت ناظر (و حرکت مردمک چشم او) و زمان و مکان مشاهدهٔ او مدام در تغییر است. به گفتهٔ بانهم، به عنوان مثال، می‌توانیم خود را در سالن بک ترن ودر جمع ده یا دوازده نفر مسافر فرض کنیم. بسته به حرکت ترن و زمان و موقعیت مسافران، آنها یک، دو، چهار، یا دوازده نفر به دیده می‌آیند، زیرا که حرکت ترن، مسافران را نسبت به یکدیگر در موقعیتهای مختلف قرار می‌دهد.[۸۹]

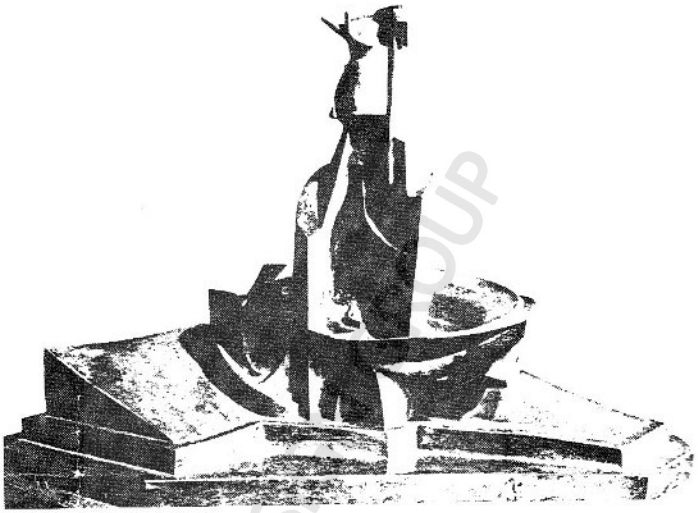
همین معنی را بوچونی در یکی از آثار خود تجسم داده است (شکل ۱-۳۸): شکل بطری، بسته به موقعیت ناظر



شکل ۱-۳۷ سانت الیا، خانه گرادیناتا (Casa Gradinata) برای شهر جدید، ۱۹۱۴.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱-۳۸ اومبرتو بوچونی، «هیکلی در فضا می‌شکند»، ۱۲-۱۹۱۱.

تعبیر می‌یابد یا می‌شکفد. نه تنها همین مفهوم و تصور مورد توجه هنرمندان کوبیست و نیز کنستروکتیویست[۱۰] قرار گرفت، بلکه این مفهوم با تئوری نسبیت آلبرت اینشتین قرابت نزدیک دارد و نیز در فلسفه و علوم اجتماعی بازتابی یافته است که مورد استفادهٔ کنستروکتیویستها بوده است.

کنستروکتیویسم: مطالعهٔ کنستروکتیویسم[۱۱] از چند نظر برای ما در این کتاب اهمیت دارد. نخست آنکه شاید به دلیل کیفیت معمارگونه‌اش، بیش از هر نهضت هنری مدرن در معماری زمان ما و به‌ویژه گرایشهای اخیر آن تأثیر گذاشته است؛ شاید متناقض به نظر برسد ولی دکنستروکتیویسم سالهای اخیر با کنستروکتیویسم پاره‌ای از شاخه‌های آن پیوندی نزدیک دارد. دوم، و شاید مهمتر اینکه کنستروکتیویسم نیز زادهٔ تحولات جدید ناشی از انقلاب صنعتی و علمی و چیرگی آن بر زندگی آدمیان بود و مانند پوتوریسم به پیشرفتهای علمی و فنی و نتایج آن سخت خوشبین. کنستروکتیویسم تقریباً از همان آغاز در روسیهٔ شوروی به دو شاخهٔ شوروی و اروپایی یا جهانی انشعاب پیدا کرد، اما در هر دو شاخه این خوشبینی به پیشرفتهای جدید و استقبال از آن مشاهده می‌شود. سوم آنکه کنستروکتیویسم، به تعبیری، زادهٔ انقلاب اکتبر بود. می‌دانیم که این نهضت درست در هنگامی متولد شد (۱۹۲۰) که انقلاب اکتبر به پیروزی رسیده بود و کسانی چون برادران پوزنر که مدتی پیش روسیه را ترک کرده بودند دوباره به روسیهٔ پس از انقلاب بازگشتند و عملاً در پدید آمدن کنستروکتیویسم شرکت کردند. البته این دو برادر و تنی چند از هنرمندان دیگر در اندک زمان همین که ماهیت محدودکنندهٔ رژیم حاکم بر شوروی را دریافتند آن کشور را ترک کردند، ولی در آغاز، پیروزی انقلاب پیروزی کامل اندیشه‌های جدید و تفوق علمی مانریالیسم بود.

واژهٔ کنستروکتیویسم به معنی سازندگی، دومنظور این مکتب را تواماً می‌رساند. اولاً اینکه هنر ناشی از الهام درونی و ضمیر ناخودآگاه نیست که فی‌البداهه خلق شود، بلکه باید آن را آگاهانه و از سر قصد ساخت، ثانیاً تقلید از طبیعت به‌هیچ صورتی پذیرفتنی نیست، زیرا در آن هیچ سازندگی وجود ندارد و به‌علاوه دوربین عکاسی به بهترین

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

صورتی آن را انجام می‌دهد؛ پس کار هنرمند خلاق آن است که اثر هنری خود را بسازد. دنبالهٔ این اندیشه بدانجا انجامید که حتی ترسیم اشیاء سه‌بُعدی در نقاشی، یعنی تجسم آنها در دو بُعد، نیز نوعی تقلید به‌شمار آمد و نقاشان این نهضت، خودِ اشیاء را ـ به جای ترسیم سه‌بُعدی آنها ـ در کارهایشان به کار گرفتند و نقاشی ایشان عملاً نوعی نقش برجسته شد که آن را کنسترا ریلیف[۱۲] و کُرنر ریلیف[۱۳] نامیدند. نکته‌ای دیگر نیز البته این کیفیت دوم کنسترو کتیویسم را توجیه می‌کرد و آن اصرار هنرمندان این مکتب بر نشان دادن ماهیت واقعی اشیاء و اجسام، به‌ویژه محصولات صنعتی جدید، مانند شیشه، پلاستیک و آهن بود. همین کیفیت یعنی راه دادن اشیاء سه‌بعدی به هنر نقاشی، به آثار نقاشان کنسترو کتیویسم نوعی ویژگی معمارگونه داد که تأثیر آن را در معماری بیشتر و پایدارتر کرد. تاتلین[۱۴] که از بانیان این نهضت بود، از فرهنگ مواد[۱۵] سخن می‌گفت و مرادش این بود که باید ماهیت مواد و مصالح حاصل صنعت در عرصهٔ هنر کاملاً پژوهش و شناخته شود.

گفتیم که کنسترو کتیویستها مانند فوتوریستها به پیشرفتهای علمی و فنی سخت خوشبین بودند. مایاکوفسکی[۱۶] که او نیز مانند تاتلین از منسوبین به شاخهٔ شوروی کنسترو کتیویسم بود (هرچند در این زمینه بین دو شاخه تفاوت عمده‌ای وجود نداشت) در یک سخنرانی به سال ۱۹۱۸ این گرایش کنسترو کتیویستها را چنین به زبان آورد:

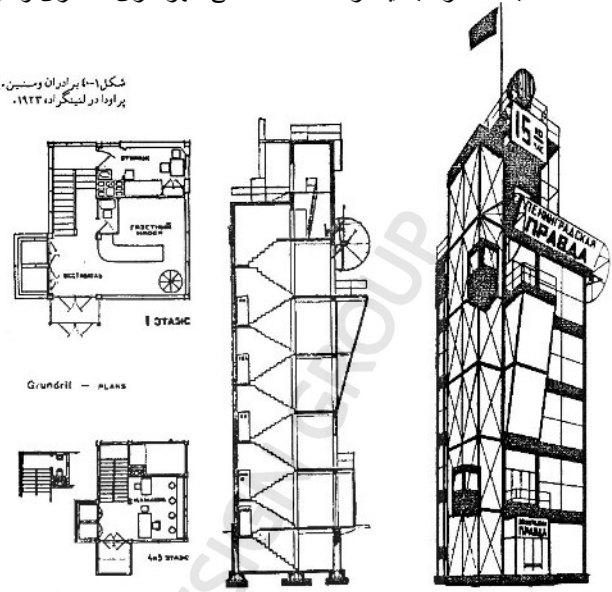
> ما به مقبره و بارگاه هنر مُرده که در آن آثار وفات یافته زیارت و پرستش شود نیازی نداریم، بلکه به کارخانهٔ زندهٔ جان آدمی در هر جا که باشد، در خیابان، در ترن و اتوبوس، در کارخانه‌ها و کارگاهها و در خانه‌های کارگران... نیازمندیم[۱۷] [تأکید از نگارنده]

خوشبینی به صنعت و جانشین کردن آن به جای ارزشهای قدیمی، یا به قول مایاکوفسکی «مقبرهٔ هنر مرده» همان است که در گفته فوتوریستها و فی‌المثل مارینتی به بیان می‌آمد و این درست در هنگامی بود که صنعت و ماشین به عنوان نیروهای رها کنندهٔ بشر مورد ستایش و احترام قرار گرفته بودند.



شکل ۱ـ۳۹ تاتلین، ماکت بنای یادبود انترناسیونال سوم، ۱۹۱۹ـ۲۰. تاتلین خود پیپ به دست در مقابل این ماکت ایستاده است.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۱–۴: برادران وسنین، پروژه برای دفتر روزنامهٔ پراودا در لنینگراد، ۱۹۲۳.

تفاوت عمدهٔ کنستروکتیویستهای شوروی و آنان که از شوروی بریدند و کنستروکتیویسم را در عرصه اروپا و جهان رواج دادند این بود که گروه نخست به نمایندگی تاتلین و به تأثیر تعلیمات مارکسیستها به «فایدهٔ اجتماعی»[۱۰۸] هنر معتقد بودند و گروه دوم که بیش از همه برادران پوزنر معرف آن بودند معتقد بودند که فایدهٔ اجتماعی هنرهای خلاقه غیرمستقیم است، برای اینکه اگر هنر حامل این یا آن ایدئولوژی بشود محدود و مقید می‌شود، کار این اختلاف عقیده تا جایی بالا گرفت که جمعی از کنستروکتیویستها از جمله برادران پوزنر، چنان که گفتیم، شوروی را ترک کردند. برادر بزرگتر که نام پوزنر را برای خود حفظ کرد آنتوان[۱۰۹] نام داشت که از آغاز جوانی در کیف[۱۱۰] و سن پترزبورگ و سپس در پاریس به تحصیل نقاشی و مجسمه‌سازی پرداخته و به سال ۱۹۱۷ به شوروی بازگشته بود. او استاد آکادمی هنرهای زیبا در مسکو شد و در برپایی کنستروکتیویسم سخت فعال و از بانیان آن بود تا آنکه به سال ۱۹۲۳، پس از سرخوردن از رژیم وقت دوباره به پاریس بازگشت و تا پایان عمر در فرانسه ماندگار شد. برادر کوچکتر که نام [۱۱۱] نامیده می‌شد پس از تحصیل علوم و پزشکی در مونیخ به مسکو برگشت و به هنر رو آورد و در جریان کار کنستروکتیویستها فعالانه شرکت کرد. او نیز سرانجام شوروی را به سال ۱۹۲۲ ترک کرد، یک سال در آلمان ماند و در باوهاوس تدریس کرد و سرانجام به اپالات متحده رفت و به گابو مشهور شد.

محتملاً شناخته شده‌ترین آثار معماری کنستروکتیویستها بنای یادبود سومین انترناسیونال کمونیستها کار تاتلین است (شکل ۱–۳۹)، حرکت و پویایی و به کارگیری مصالح جدید که هر سه از مظاهر مشخصهٔ کنستروکتیویستها بود، در این کار کاملاً مشخص است.

پروژهٔ دیگری که برای دفتر روزنامهٔ پراودا در لنینگراد (سن پترزبورگ) طرح شد و ویژگی کنستروکتیویستها را نشان می‌داد از دو برادر است به نام وسنین[۱۱۲] که به سال ۱۹۲۳ طرح شده است (شکل ۱–۴۰). لیسیتسکی[۱۱۳] که خود از بانیان کنستروکتیویسم بود، این پروژه را از پیشگامترین ساختمانهای این نهضت می‌دانست و دربارهٔ آن نوشت:

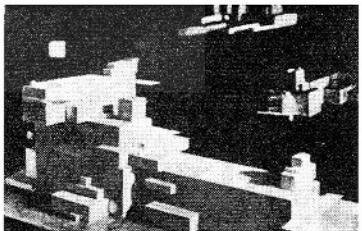
این ساختمان نمودار عصری است تشنهٔ شیشه، آهن و بتن. تمام لوازم و وسایلی که خیابان در یک شهر

http://telegram.me/uadesigngroup

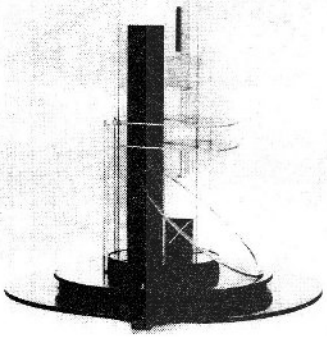
بزرگ برای یک ساختمان لازم می‌آورد، لوازم و وسایلی مانند ساعت، بلندگو، تابلوی اعلانات و حتی آسانسور درون ساختمان، همه و همه جزئی از ترکیب ساختمان شده‌اند و در طرح اهمیت یافته‌اند و بدین ترتیب به ساختمان وحدت داده‌اند. این است آنچه زیبایی کنستروکتیویسم را به وجود می‌آورد.

اما پروژه‌ای که شاید بیش از سایر پروژه‌های کنستروکتیویستها کیفیت ساختمانی و معمار گونهٔ آن را نشان می‌دهد ماکتی است از کازیمیر مالویچ[۱۰۴] (شکل ۱-۴۱). این ماکت به راستی یک اثر در عرصهٔ مجسمه‌سازی است، برای اینکه نه به منظور تجسم ساختمانی خاص ساخته شده و نه هیچ یک از حجمهای آن معرف عملکرد یک ساختمان است، بلکه مراد فقط ترکیب حجمها، سطوح و فضاهای مختلف است که شبیه یک ساختمان در عرصهٔ معماری (بدون عملکرد) در رابطه با یکدیگر نظم یافته‌اند. نام این ماکت و این نوع کار را مؤلف آن، مالویچ، آرشیتکتونن (architectonen) گذاشت که شاید بتوان آن را به فارسی «معمار ساخت» نامید. گفتیم که در این تجربهٔ خاص عملکرد معماری مطرح نبود، اما همین اندیشه بعدها به صور مختلف در جاهایی که هم حجم و فضاها و هم کل ساختمان عهده‌دار عملکردهایی معین بودند بارها و بارها به منصهٔ بروز رسید.

همین معنی را گابو در کمپوزیسیونی که آن را ستون نام نهاده است به کار گرفت. مراد گابو در این کار (شکل ۱-۴۲) علاوه بر ترکیب حجمها و فضاها، ترکیب مواد مختلف مانند پلاستیک، چوب و فلز و پژوهش در ماهیت آنها نیز بوده است. اما حرکت و پویایی نیز که از ویژگیهای عصر صنعت و پیش از کنستروکتیویستها مورد



شکل ۱-۴۱ مالویچ، معمار ساخت، حدود ۱۹۲۰.



شکل ۱-۴۲ نوم گابو، ستون، ترکیب پلاستیک، چوب و فلز، ۱۹۲۳.

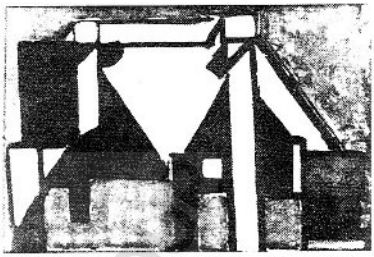
توجه فوتوریستها بود در آن به خوبی تجسم یافته است.

ترکیب حجمها و فضاها بدین صورت و با مواد مختلف، انعکاس گسترده‌ای در معماری یافت. مثلا ماکتهایی که پیتر آیزنمان[۱۰۵] از خانه‌هایی فرضی ساخته و آنها را شماره‌بندی کرده معرف همین ترکیب حجمها و فضاهاست، البته بی آنکه به اندازهٔ کار گابو پویایی در آن تجسم یافته باشد (شکل ۱-۴۳) احتمالاً بدین دلیل که جنبهٔ معماری ماکت محدودیتی برای آن فراهم کرده است.

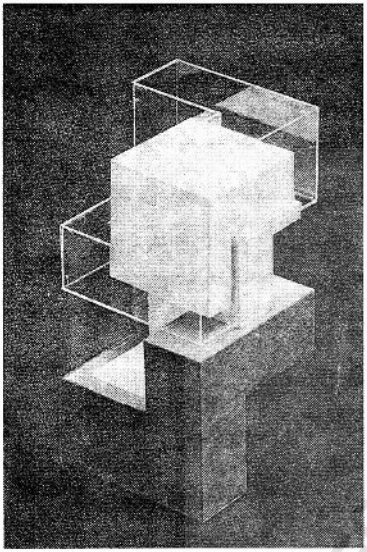
دستیل: به سال ۱۹۱۷ گروهی هنرمند (نقاش، مجسمه‌ساز و شاعر) و معمار گردهم آمدند و نام دستیل[۱۰۶] را برای خود برگزیدند و مجله‌ای نیز بدین نام منتشر کردند. البته این نهضت یکشبه و خلق‌الساعه پدید نیامد، زمینهٔ فلسفی و فکری آن از مدتها پیش فراهم آمده بود و به سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۱ برمی‌گشت. در این سالها معمار امریکایی فرانک لویدرایت در اروپا شناخته شده بود. مُبَلِّغ رایت در هلند برلاخه[۱۰۷] بود که از بانیان دستیل شد. به گفتهٔ فرامپتن حتی انتخاب نام این گروه از اوست.

واژهٔ مستیل که در نام این گروه با حرف تعریف «د»

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۱-۴۴ تئووان دوسبرگ. ترکیب (گاو)، گواش، موزهٔ هنرهای مدرن، نیویورک.



شکل ۱-۴۳ پیتر آیزنمان. خانهٔ شمارهٔ IIA، ۸۰-۱۹۷۸.

به کار رفته، در بسیاری از زبانهای اروپایی و از جمله هلندی به معنی شیک است. اما با دیدن یا شنیدن آن پرسشی به ذهن متبادر می‌شود: چه سبکی؟ چون این نهضت نیز زادهٔ تحولات و دگرگونیهای انقلاب صنعتی و علمی بود، مراد از سبک در این نام محتملاً سبک موجود و منبعث از پیشرفتهای علمی و صنعتی بود.

پایه گذار دستیل، نقاشی هلندی بود به نام تئووان دوسبرگ[۱۰۸] که به سال ۱۹۱۷ مقاله‌ای در ستایش آثار پیت موندریان[۱۰۹] و نقاشان دیگر هلندی نوشت. همین مقاله آغاز دوستی ایشان و سبب پایه گذاری این نهضت شد که در آن گروهی از هنرمندان و معماران شرکت داشتند.[۱۱۰] وان دوسبرگ که عضو ثابت و بانی این گروه و سردبیر مجلهٔ دستیل بود، در جوانی کار را با هنرپیشگی آغاز کرد و سپس به نقاشی روی آورد و مدتی نیز با کبی کردن آثار نقاشان گذشته از موزهٔ معروف آمستردام، ریکز[۱۱۱]، اسرار معاش می‌کرد تا آنکه تحت تأثیر جوّ فرهنگی و هنری آن روز، از تقلید آثار گذشتگان و طبیعت گرایی به تجزیهٔ مناظر و حیوانات و بعد به اشکال هندسی رسید و همین امر مقدمهٔ رواج نقاشی تجریدی شد. واضح است که وی در این گرایش تنها نبود ولی یکی از پیشگامان بود. اثری از او مربوط به حدود سال ۱۹۱۶ به نام «گاو» موجود است که وی سر گاو، گوشها و چشمهای او را به مثلثها و مربعها یا مستطیلهایی تجزیه کرده و به صورت تجریدی در آورده است (شکل ۱-۴۴).

چرا تجرید؟ صاحبنظران مغرب زمین، با اتکاء به نوشته‌ها و اظهارات خود این هنرمندان و یا منقدان روزگار ایشان، تجرید را پاسخی هنرمندانه به عدم توازن ناشی از تحولات صنعتی و علمی در جوامع بشری ذکر کرده‌اند، از جمله مانفرد تفوری می‌نویسد:

> به‌نظر موندریان چنین رسید که بر طبیعت و بر همهٔ واقعیات همراه آن عدم توازن و تضاد چیرگی دارد؛ این تضاد که احساسی فاجعه آمیز به همراه آورده از پختگی آدمی و از دست رفتن توازن بدوی و یکر وی ناشی شده است... به اعتقاد موندریان وظیفهٔ هنرمند آن است که با اشاره و تمثیل توازنی جدید پدید آورد.[۱۱۲]

آثار موندریان به بهترین صورتی کوشش برای رسیدن به این توازن جدید را از طریق هنر تجریدی نشان می‌دهد که پس از دست یافتن بدان هرگز آن را رها نکرد. در آثار موندریان، ترکیب فقط با به نظام آوردن گروهی مربع و مستطیل صورت می‌گیرد. اندازهٔ این مربعها و مستطیلها و رنگ توازن ترکیب را به‌وجود می‌آورد. دیدیم چگونه وان دوسبرگ به تجرید خود از طریق یک موضوع طبیعی (سر یک گاو) دست یافت. وان درلک[۱۱۳]، نقاش دیگر این گروه

http://telegram.me/uadesigngroup

نیز ترسیمی دارد که در آن چگونگی دگرگونی یک گوزن به چند خط و یک لکه یا یک اثر تجریدی نشان داده شده است (شکل ۱-۴۵). ترسیم مشتمل بر چهار مرحله است. در دو مرحلهٔ نخست، گوزن تقریباً به صورت طبیعی نشان داده شده است؛ در مرحلهٔ سوم خطوط اصلی بدن و پاهای گوزن باقی مانده و بقیهٔ خطوط محو شده‌اند و در مرحلهٔ چهارم از گوزن جز یک لکه و چند خط باقی نمانده است. اما در آثار موندریان، کوچکترین اشاره‌ای به واقعیت طبیعی موجود نیست و موضوع کمپوزیسیون، ترکیب و توازن اشکال هندسی است (شکل ۶ـ آلبوم). رنگی که در تابلو به کار می‌رود نیز سه رنگ اصلی قرمز و آبی و زرد است. از سیاه و سپید و خاکستری هم چون بی‌رنگ یا خنثی هستند استفاده شده و این رنگها نیز در توازن تابلو نقش بازی می‌کنند.

قول صاحبنظران البته صادق است و تجرید، پاسخی هنرمندانه برای ایجاد توازن در عصری است که عدم توازن ناشی از آگاهی و هشیاری بر آن حاکم است. اما ریشه‌های دیگری نیز برای تجرید می‌توان پیدا کرد. فی‌المثل در آثار متعلق به چهار تا پنج هزار سال قبل از میلاد در شوش، بدن و شاخ یک گوزن چنان استیلیزه[۱۱۱] شده و در ترسیم آنها چنان اغراق شده است که بی‌اختیار منظور هنرمند از تجریدی کردن این حیوان آشکار می‌شود. همین نکته در مورد نازی و پرنده‌های بالای گوزن صادق است (شکل



شکل ۱-۴۵ بارت وان درلک. تصویری از یک گوزن که در چهار مرحله از صورتی طبیعی به صورت تجریدی درآمده است.

http://telegram.me/uadesigngroup

۱-٤٦). در دوره‌های اسلامی نیز که نقاشی از روی طبیعت معمول نبود (چون مقصود آن ممکن بود سوء تعبیر شود) نقشهای هندسی و ترکیب آنها مطمح نظر هنرمندان و معماران ملتهای مختلف قرار گرفت و کاشیکاریها و مقرنسکاریهای مساجد مثالهای زندهٔ این ترکیبهای تجریدی هستند.

دستیل و فعالیتهای آن تا سال ۱۹۳۱ که وان دوسبرگ درگذشت بیشتر طول نکشید، اما تأثیر آن بسیار فراتر رفت و هنوز همچنان باقی است. دلایل متفاوتی بر اهمیت دستیل و پایداری آن می‌توان ذکر کرد، اما مهمتر از همه این بود که در دستیل نوعی سنتز (تجمع و ترکیب) هنر و هنرمندان آن دوره صورت پذیرفته بود. چنان که گفتیم، نه‌تنها هنرمندان و معماران در آن عضویت داشتند (که از این لحاظ به فوتوریستها و کنستروکتیویستها شباهت داشتند) بلکه هنرمندان نهضتهای مختلف در آن فعالیت کردند: کنستروکتیویستها و فوتوریستها و در اواخر دادا‌ها. البته خود این امر موجب کشش و تنش در داخل دستیل شده بود که این نیز به سرزندگی و اهمیت آن می‌افزود، گو اینکه وظیفهٔ وان دوسبرگ را که به نظر می‌رسد چون لنگری ایستادگی می کرد، سنگینتر می‌نمود. نکتهٔ دیگر شکفتن هنر تجریدی و تشویق و تأیید آن توسط اعضای این گروه بود. موندریان شیوهٔ کار خود را نئوپلاستیسیسم[۱۱۵] نامید و مراد از آن تحویل تمام هنرهای بصری (معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی) به اصلی‌ترین عامل تشکیل دهندهٔ آنها- مربع و مستطیل- و به رنگهای اصلی قرمز، آبی و زرد بود.

به سال ۱۹۲۶، دو سال پس از آنکه موندریان دست از همکاری با دستیل برداشت، وان دوسبرگ در بیانیه‌ای از المانتاریسم[۱۱۶] سخن گفت ومراد وی که بسیار نزدیک به همان ایده‌های نخستین دستیل بود همان نقش مهم عوامل اصلی (المانها) در هنرهای بصری و حذف حشو و زواید بود.

کیفیت تجریدی در کار بانیان و پیروان دستیل، به‌ویژه در معماری بازتابی دیرپا و وسیع داشت. به تعبیری نمای هر ساختمان خود تابلوی تجریدی است یا می‌تواند باشد. اما پژوهش معماران دستیل از تابلوها و ترکیبهای دو بعدی موندریان فراتر رفت. نخستین معماری که این تجرید موندریان را در سه بعد پژوهش کرد ریتولد[۱۱۷] بود. ریتولد، چون قبل از معماری در کارگاه پدر خویش مبل‌سازی آموخته بود، در کنار کارهای معماری از طرح و ساخت میز

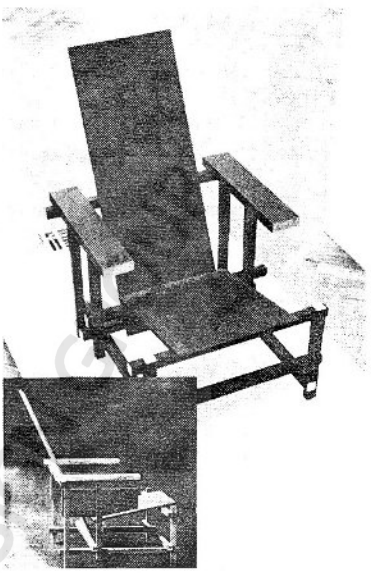


شکل ۱-٤٦ جام نقاشی شده که در حفریات شوش به دست آمده و اکنون در موزهٔ لوور پاریس است.

و صندلی و مبلمان غافل نبود. صندلی راحتی که وی به سال ۱۹۱۸ طرح کرد وساخت (شکل ۱-٤۷) تجسم فضایی ترکیبهای هندسی است، این صندلی که صندلی قرمز - آبی نام گرفته است مرکب از چارچوبی است از چوب به رنگ سیاه که صفحات قرمز و آبی نخته سه‌لا در حقیقت به این چارچوب آویخته شده‌اند. در این صندلی انگار همان مربعها و مستطیلهای آثار موندریان را می‌بینیم که نه در یک سطح بلکه در سطوح مختلف نظم یافته‌اند. مربعهای کوچک که مقطع انتهای چوبهای چارچوب هستند همانند مربعهای نظیر خود مورد تأکید قرار گرفته‌اند.

اما ریتولد در این ترکیب انتزاعی فضایی به طرح صندلی و میز بسنده نکرد؛ مهمترین اثر وی خانه‌ای است که در اوترخت هلند به سال ۱۹۲٤ طرح کرد[۱۱۸] و ساخت و تاکنون مورد استفاده است (شکل ۷ و۸- آلبوم). این خانه که به نام مالک آن به خانهٔ شرودر[۱۱۹] معروف است نقطهٔ اوج معماری دستیل و یکی از نخستین نمونه‌های معماری

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۱-۴۷ ریتولد صندلی راستی
قرمز-آبی، ۱۹۱۸.

مدرن است. در این خانه سطوح افقی و عمودی و مبلمان آهنی (در جاهایی مانند نردهٔ بالکن و غیر آن) مانند ورقهای بازی با یکدیگر ترکیب شده‌اند و بار دیگر همان کمپوزیسیون تجریدی نئوپلاستیسیسم، به چشم می‌آید، البته با این تفاوت که این ترکیب پیچیده‌تر از ترکیب صندلی است و مانند آن در فضا نظم یافته است و نه در سطح. به علاوه، هریک از این عوامل اصلی معرف عملکردی است که در فضا بدین ترتیب نمایانده شده است.

اکسپرسیونیسم و گرایشهای شخصی دیگر: نهضتهایی چون کوبیسم و کنسترو کتیویسم و حتی به نوعی فوتوریسم، با آنکه منشأ پاره‌ای از آنها گسترده‌تر از معماری بوده، اما تأثیرشان در معماری، اگر از استثنائات درگذریم، نسبتاً وسیع بود و با افت و خیزهایی که در هر نهضت یا گرایش وجود دارد، تا زمان ما ادامه یافت. برعکس، اکسپرسیونیسم، اگرچه در زمان خود در مدتی نسبتاً کوتاه رواج یافت و به‌ویژه معماران آلمانی از آن استقبال کردند، دیری نپایید و به خاموشی گرایید. به نظر می‌رسد که اکسپرسیونیسم چون آتش زیر خاکستر باقی ماند و در سالهای اخیر، البته با رنگ و رخساره‌ای تازه، دوباره سر برکشید.

شباهتی که اکسپرسیونیسم با دیگر نهضتها داشت این بود که همانند آنها در واکنش نسبت به تحولات جوامع صنعتی پدید آمد. نهضتهایی چون فوتوریسم، کنسترو کتیویسم و دستیل کوشیدند پاسخی بیابند که خود نیز مانند دگرگونیها از پیشرفتهای علمی و فنی مایه گرفته باشد، تا جایی که فی‌المثل گروه دستیل منکر نقاشی و تندیسگری به شیوه‌های قدیمی شد و کنسترو کتیویسم از هنرمند ـ مهندس سخن به میان آورد. پاسخ متضاد آن، چنانکه به یاد می‌آوریم، کوشش راسکین و موریس برای احیای هنرها و کارهای دستی و رجعت به ارزشها و طرحهای اعصار گذشته و به‌ویژه قرون وسطی بود. نزدیکترین گرایشها به اکسپرسیونیسم گرایشهای هنر نو به پیشگامی اورتا بود. اختلاف نظر وی با موتسیوس (بانی و رئیس ورکبوند) این بود که وی نمی‌خواست شخصیت فردی هنرمند یا معمار در مقابل شیوه‌های کلی و یا ارزشهایی عمومی نابود شود که نهضتی ممکن است آنها را رواج دهد به‌ویژه وی با «استاندارد کردن» صنایع به همین دلیل مخالف بود.

اکسپرسیونیسم نیز گرایشی فردی یا شخصی بود. هنرمند به بیان[۱۲۰] احساس درونی خویش در قبال ویژگیهای تازهٔ عصر صنعت می‌پرداخت و اغلب آن را رد می‌کرد، حتی زبان تبیین فردی و خاص خود هنرمند بود. فی‌المثل، به یاد آوریم که گوگن[۱۲۱]، بانکدار موفق، حرفهٔ اصلیش را رها کرد و به نقاشی که در آغاز به صورت تفننی به آن می‌پرداخت رو آورد و برای گریز از مردم پاریس و دورورییهای ایشان به هائیتی رفت و هائیتیها را بی‌آلایش و ساده و روح ایشان را پیکر و دست نخورده یافت. و یا ون گوگ[۱۲۲] از رنج زندگی و حتی به سبب عصبانیت از گوگن (که مدتی با او هم خانه بود) گارش به جنون کشید و سرانجام خودکشی کرد. تعبیرهای این هردو هنرمند و اضافه بر آن حتی طرز قلم زدنشان کاملاً شخصی و تازه و در رد شیوه‌های مرسوم مقبول بود ـ جالب است که ون گوگ خود تصور می‌کرد به شیوهٔ امپرسیونیسم قلم می‌زند.

جنبهٔ فردی اکسپرسیونیسم در معماری از ویژگیهای عمدهٔ آن است. شاید از همین‌رو آثار معمارانی که به این

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

مکتب گرایش داشتند منشأ کارهای دیگری تا حدود نیم قرن بعد نشد. گیدیون در اشاره به همین نکته گفت که:

> ... شورشهای احساساتی برای دفاع از انسانیت و فریادهای ناشی از عصبانیت در دنیایی شقی حتی اگر برای چند صباحی مؤثر باشد، دیری نخواهد پایید و کاری از پیش نخواهد برد. نهضت اکسپرسیونیسم با آنکه بر تمام شعب هنر تأثیر گذاشت، بر پیشرفت معماری تأثیر نگذاشت ...[۱۲۳]

و ادامه می‌دهد:

> پاره‌ای از معماران [اکسپرسیونیسم] که بعدها کارهای جدی در عالم سازی کردند خود را به صوفیگری رمانتیکی سپرده بودند و خواب و رؤیاهای طلایی می‌دیدند. پاره‌ای دیگر بر جهایی ساختند که به نرمی و لزجی ژله ماهی[۱۲۴] است.

مراد گیدیون از برجهای نرم و لزج محتملاً برج اینشتین است که معمار آن اریش مندلسون بود و ما در سطور آینده دربارهٔ او سخن خواهیم گفت. نزدیک نیم قرن بعد که لوکوربوزیه از اعتقادات نخستین خود عدول کرد و در کلیسای رونشان گرایشهای شخصی‌اش فارغ از شرایط زمان به منصهٔ بروز رسید، گیدیون در توجیه آن چنین نوشت:

> به تحرک در آوردن دیوار از نقطه‌نظر معماری، همان گونه که در رونشان مشاهده می‌شود، ممکن است خطرناک باشد و هم اکنون جامعه‌ای بر معماری ژیگولوبسندانهٔ سالهای ۶۰ پوشانیده است. همه جا می‌توان مشاهده کرد که با تزیین کردن دیوار آن را به چه ابتذالی تنزل داده‌اند. در حالی که مراد اصلی لوکوربوزیه تزیین کردن دیوار نبوده است، معماری، به دیوار و از درون و بطن خودِ دیوار زندگی می‌بخشد. در این مورد نیز لوکوربوزیه باید سرمشق قرار گیرد.[۱۲۵]

گرایشهای بعدی معماری و گذشت زمان معلوم کرد که عدول از اصول و شخصی کردن معماری ریشه‌ای قویتر از آن داشت که به نظر می‌رسد به توجه گیدیون آمده باشد.

گرایشهای شخصی در معماری معاصر (و البته در هنر نیز) بی‌تردید در پاره‌ای از آثار معماران نهضت هنر نو نیز که پیش از این از آنها صحبت کردیم متجلی است، زیرا پاسخ هنرمندان این نهضت به پیشرفتهای عصر صنعت تا اندازه‌ای مبتنی بر احساس فردی معمار بود. فی‌المثل تئاتر یا تالار اجتماعاتی که هانری وان ده ولده برای نمایشگاه کلن به سال ۱۹۱۴ ساخت این گرایش را به خوبی نشان می‌دهد (شکل ۱-۱۷).

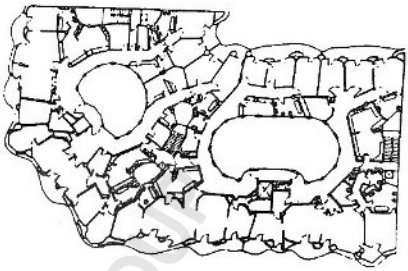
شاید از همین رو، آثار آنتونیو گائودی[۱۲۶] معمار اسپانیایی که در یافتن پاسخ برای معماری عصر صنعت، با معماران پیشگام همراه و همداستان بود، اما فارغ از تئوریها و جریانهای اصلی معماری هم عصر خویش به راه خود می‌رفت در شمار آثار نهضت هنر نو آمده است. غیر از این، پاره‌ای شباهتهای فرمی که به‌ویژه در آثار نخستین گادی مشاهده می‌شود، یادآور این پیوند است. اما گادی در انتخاب راه شخصی خویش بسی فراتر از معماران نهضت هنر نو یا هر معمار دیگر هم عصر خود رفت و اگر بخواهیم او را در گروهی معین به شمار آوریم، به نظر می‌رسد اکسپرسیونیسم برای او جای مناسبتری باشد.

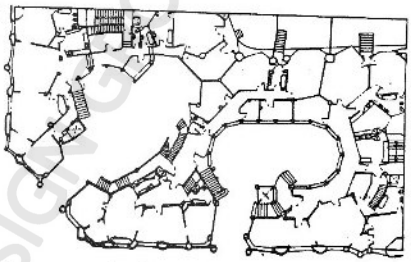
گادی در جوانی پس از فراغت تحصیل از دانشگاه مسئول طرح کوی «تعاونی کارگران ماتارو»[۱۲۷] شمالی کوی مشتمل بر یک کارگاه (ظاهراً محل کار کارگران)، خانه‌های مسکونی برای ایشان و البته طرح خیابان‌بندی و فضای باز و سبز و عواملی دیگر مانند آن می‌شد که از آنها فقط کارگاه به سال ۱۸۷۸ ساخته شد. اما وی مقارن با همین زمان با صنعتوری به نام گوئل[۱۲۸] آشنا شد که در سالهای بعد چندین طرح به گادی ارجاع کرد. گوئل با همهٔ ثروت، مردی آزاداندیش بود و قدر هنرمندان و صاحبنظران را خوب می‌شناخت و از جمله شیفتهٔ راسکین و ریچارد واگنر (موسیقیدان بزرگ) بود که تأثیر اندیشه‌ها و آثار هر دو بر طرحهای گادی به خوبی آشکار است: این طرحها هم طعم گوتیک دارند که مورد علاقهٔ راسکین بود و هم چون موسیقی واگنر نا آرام و دراماتیک هستند.

یکی از آثار دوران پختگی گادی که خصوصیات شناخته شدهٔ معماری وی را به خوبی نشان می‌دهد، یک ساختمان چند طبقهٔ مسکونی است به نام کازامیلا[۱۲۹] (شکل ۱-۴۸ و ۱-۴۹) که در آن احجام و خطوط در حالی که به روانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند، دمی آرام ندارند. در آن کلاسیسیسم با نئوکلاسیسیسم کنار گذاشته شده و ملغمه‌ای از گرایشهای مختلف نئوگوتیک، نئوباروک و سبک معماری محلی انگار به هم جوش خورده‌اند.

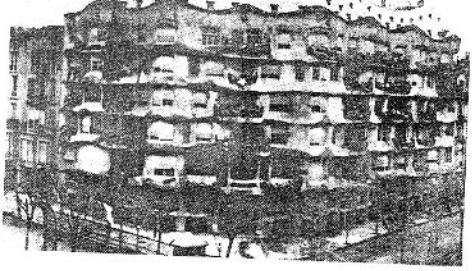
با اینکه این ساختمان سالها پا برجا مانده است، انگار در آن قوانین ایستایی زیر پا گذاشته شده‌اند، چون به نظر می‌رسد هر بخشی از نما تا چند لحظهٔ دیگر فرو می‌ریزد! همین تناقض در کلیسایی که در نزدیک بارسلون واقع است و از آثار گادی است به وضوح بیشتری دیده می‌شود: ستونها به جای آنکه به صورت قائم بر زمین استوار شوند به حالتی‌اند که به نظر می‌رسد خود نیاز به نقطهٔ اتکا دارند (شکل ۱-۵۰).

http://telegram.me/uadesigngroup





شکل ۱-۴۸ گادی، کازامیلا، نقشهٔ آپارتمانها



شکل ۱-۴۹ گادی، کازامیلا، نمای عمومی، ۱۰ - ۱۹۰۵

مشهورترین و موجه‌ترین اثر گادی کلیسایی است به نام ساگرادا فامیلیا[۱۳۰] (کلیسای خانوادهٔ مقدس) که او به سال ۱۸۸۴ در آن آغاز به کار کرد و تا پایان عمر بدان مشغول بود. اگرچه در این کلیسا از اصول ساختمانی معماری گوتیک استفاده شده که در آن سازه نقش مؤثر دارد، ولی ویژگیهای معماری گادی که از اصول سازه فراتر می‌رود در آن کاملاً مشهود است.

به‌طور کلی آنچه که بیش از همه‌چیز معماری گادی را مشخص می‌کند و برای گرایشهای حال حاضر در معماری واجد اهمیت است، شخصیت مستقل اوست. درنظر اول، به‌نظر می‌رسد معماری وی به قرن بیستم تعلق ندارد، یا اصولاً به هیچ قرن خاصی تعلق ندارد، به‌راستی اگر تعلقی در کار باشد. این معماری به دنیای افسانه‌ها تعلق دارد؛ در آن رؤیا و تخیل معمار که بسیار هم شخصی است فرصت بروز پیدا کرده است. گادی معماری نبود که از جریان اصلی معماری روزگار خود بی‌اطلاع باشد. هم تأثیر راسکین و هم درسهای استاد بوزار، ویوله لودوک، به‌نوعی در معماری وی مشهود است. عمد در آفرینش نوعی معماری که خاص سرزمین او: باسک[۱۳۱] باشد با آموزش معماری منطقی ویوله لودوک و طعم قرون وسطایی کارهای وی که متأثر از موعظه‌های راسکین است در هم می‌آمیزد، اما هیچ یک از این گرایشها به‌اندازه‌ای نیست که مانع فرم‌آفرینی گادی شده باشد. معماری وی شبیه ساختمانهای عروسکی یک کارخانهٔ شمع سازی است و شبیه قصری که برای سیندرلا ساخته باشند. خطوط اندکی آرام ندارند و تودهٔ ساختمان طوری است که انگار معمار بدون استفاده از هیچ ابزار کار مانند تراز و شاغول آن را با دست خود از گل ساخته باشد. تقریباً در آن هیچ دقت هندسی به‌دیده نمی‌آید و به‌قول تفوری مورخ و صاحبنظر ایتالیایی انگاری معجزه‌ای اجزای آن را به یکدیگر پیوند داده است.[۱۳۲]

معمار به حکم طبیعت کارش در برزخی بین دنیای واقعیتها و رؤیا زندگی می‌کند. اگر بخواهد تنها به واقعیتها اتکاء کند کارش خشک و بی‌روح و به‌اصطلاح مکانیکی می‌شود. با زیستن در عالم رؤیا نیز هرگز طراحی واقعیت کالبدی نیافته و پابرجا نشده است. اما کارهای گادی با آنکه طرحهایی افسانه‌ای و رؤیایی دارند عملاً وجود کالبدی یافته و ساخته شده‌اند.

بنه ولو، معمار ارجمند ایتالیایی، ضمن تحسین گادی و تحسین تازگی و جسارت وی با تأسف می‌نویسد:

... اما تجربهٔ وی [گادی] در جوّ آکنده از دشمنی با

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

بی‌اعتنایی تأثیری چندان که شایستهٔ اهمیت آن باشد در معماری پس از خود، چه در اسپانیا و چه در جاهای دیگر، نگذاشت.[۱۳۳]

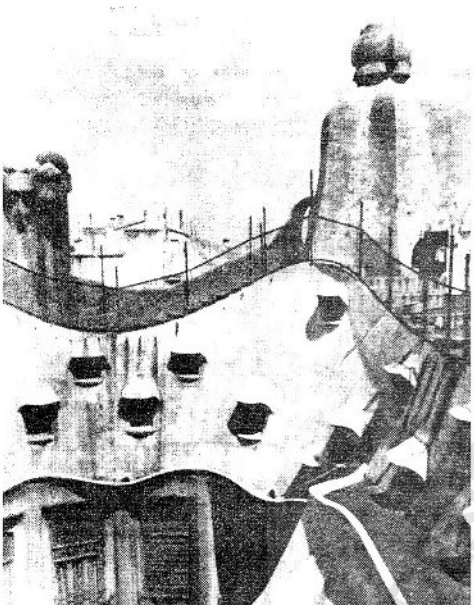
حقیقت این است که اگر بی‌طرفانه قضاوت کنیم و امکاناتی را که به تشویق گوئل در اختیار این معمار قرار گرفت در نظر بگیریم، جز چندان هم برای او آکنده از دشمنی و بی‌اعتنایی نبود. و گرنه او هرگز نمی‌توانست به رؤیاهای خود تحقق بخشد. دشمنی شامل آن معمارانی شد که طرحهایشان هرگز با خشت و گل در نیامیخت و برای همیشه بر روی کاغذ ماند و امروز حتی نامی از آنها نیست. آنچه مانع رواج طرحها و بدعت‌گذاریهای گادی شد، اختصاصی بودن یا به عبارت دیگر خودکامگی آنها بود. زمان برای رواج این طرحها آماده نبود.

تعبیری که گیدیون از معماری اکسپرسیونیستی دارد این است که این معماری در شمار رویدادهای حباب گونه‌ای است که عمری ندارد، برای اینکه فقط نشانگر احساس آنی معمار است و با عوامل اساسی و سازندهٔ معماری سروکاری ندارد. از همین‌رو، گیدیون در حالی که هیچ یک از کارهای گادی را معرفی نمی‌کند - تحت تأثیر لوکوربوزیه - از تحسین او هم دریغ ندارد اگرچه او را در شمار اکسپرسیونیستها نمی‌آورد.

برعکس، برونو زوی[۱۳۴] که او نیز مانند گیدیون از صاحبنظران و پیشگامان بررسی نهضتها و گرایشهای مدرن است هم به موقع خود اکسپرسیونیسم را می‌ستاید و هم از اریش مندلسون[۱۳۵] که بدین شیوه آثاری خلق کرده است، به‌ویژه آنجا که زوی پرسپکتیو را به سبب آنکه نقطهٔ دیدی ثابت و منجمد دارد نفی می‌کند و آن را در تجسم معماری راستین مدرن وسیله‌ای ناقص به شمار می‌آورد. زوی می‌نویسد:

> هنگامی که استادان معماری مدرن: گروپیوس، میس ون درو و آلتو با استفاده از مفهوم پرسپکتیو و تقارن، بناهای خود را ساختند، به آنچه موجود بود تسلیم شدند. چون واژگانی برای معماری مدرن وجود نداشت اینان به همان زهدان آشنای کلاسیسیم بازگشتند. اما این امر دربارهٔ مندلسون صادق نبود. بیان (اکسپرسیون) او آنقدر قوی و شدید است که هر پرسپکتیو سه بعدی و ایستا و مقید را نابود می‌کند و [به تعبیری] خود در فضا منفجر می‌شود و انسان را به شگفتی درمی‌آورد.[۱۳۶]

اشارهٔ زوی در این گفتار به طرحی است که مندلسون به سال ۱۹۱۷ برای یک استودیوی سینمایی انشاد کرد (شکل ۱-۵۱). گذشته از زبردستی مندلسون در این طرح، برخلاف



شکل ۱-۵۰ گادی، بخشی از رواق کلیسای سانتا کولونا د سربرلو (Santa Colona de Cerveilo)، نزدیک بارسلون ۱۹۱۵- ۱۸۹۸.

طرحهای معمول زمان مفهوم رایج پرسپکتیو در آن به یک سو نهاده شده و هر جزیی از ساختمان نقطهٔ دید خود را دارد و همین امر به آن پویایی خاص و کم‌نظیری داده است. به عبارت دیگر، طرح مندلسون حتی از کیفیت چهار بُعدی (طول- عرض- ارتفاع- و زمان) ملحوظ در کوبیسم فراتر می‌رود.

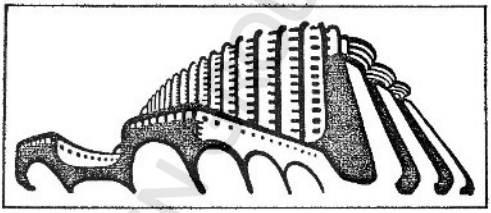
این طرح و طرحهایی مانند آن را مندلسون به سال ۱۹۱۹ در برلین به نمایش گذاشت. این نمایشگاه که چهار معمار دیگر نیز در آن شرکت داشتند، «نمایشگاه معماران گمنام» نامیده شد. ظاهراً یک سال بعد که ساختمان معروف به برج اینشتین در پوتسدام (اثر مندلسون) واقعیت یافت، دیگر کسی از گمنامی او در آمد، چون هم طرح آن

http://telegram.me/uadesigngroup

بسیار جسورانه، بکر و قوی بود و هم به نام کسی ساخته می‌شد که آوازهٔ شهرتش به اقصی نقاط جهان رسیده بود (شکل ۱-۵۲).

سیالیت فرم این بنا چنان بود که بتن مسلح به سبب کیفیت شکل‌پذیرش، به عنوان ماده ساختمانی اصلی به بهترین صورتی می‌توانست آن را تحقق بخشد، ولی این ساختمان عملاً از آجر ساخته شد با روکشی از سیمان بر نمای آجری، زیرا قالبهایی که بتوان آنها را در بتن‌ریزی فرم آزاد این ساختمان مورد استفاده قرار داد هنوز وجود نداشت. در این زمان این مورد از معدود مواردی است که معماری از فن ساختمان پیشی گرفته است. بتن نه تنها از نظر فنی، نسبت به آهن، مادهٔ مناسبتری بود، بلکه از نظر زیبایی معماری نیز می‌توانست به ساختمان کیفیت طبیعی‌تری دهد.

قدر این ساختمان به اندازهٔ کافی در زمان خود شناخته نشد، حتی گیدیون به کنایه و طعنه آن را ژله‌ماهی نام نهاده



شکل ۱-۵۱ مندلسون، طرح برای یک استودیوی سینمایی، ۱۹۱۷.

شکل ۱-۵۲ مندلسون، برج اینشتین، پوتسدام، آلمان، ۱۹۲۰.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی و معماری و گرافیک

است. به‌طور کلی باید گفت که معمارانی چون مندلسون، هرینگ[۱۳۷] و هانس شارون[۱۳۸] در خارج از جریان اصلی توسعه و گسترش معماری مدرن قرار گرفتند.[۱۳۹] البته پاره‌ای ملاحظات فنی و مالی در کار بود. منحصر به فرد بودن طرح از رواج و همگانی شدن آن جلوگیری کرد. اما همین کیفیت به آن خصوصیتی می‌دهد که به تنوع محیط می‌افزاید و اکنون پس از گذشتن متجاوز از هفتاد سال که به نظر می‌رسد چشمها از دیدن طرحهای هندسی با زوایای نود درجه خسته شده و زمان برای طرحهای متنوعتر و مشکلتر آماده باشد این ساختمان و نیز سایر آثار مندلسون و گرایشهای معماری اکسپرسیونیسم (اگرچه نه همیشه بدین نام) مورد توجه قرار گرفته است.

٤. نقش مدارس معماری در تجلی و رواج مدرنیسم

تا اینجا از رویدادها، گرایشها و نهضتهایی صحبت کردیم که از عوامل سازندهٔ معماری مدرن بوده‌اند یا در پیشبرد آن اهمیت داشته‌اند. همچنین تأثیرات آنان را در گرایشهای کنونی معماری به‌ویژه آنچه پس از دههٔ هفتاد به منصهٔ بروز رسید (البته به درجات مختلف) مورد توجه قرار داده‌ایم. اینک توجه خود را معطوف به بررسی مدارسی می‌کنیم که نه‌تنها در پرورش معماران جوان مؤثر بوده‌اند بلکه هم مأمنی برای استادان و هم نهادی بوده‌اند که در آن فلسفهٔ معماری و جهت یا جهتهای تحول معماری در آن شکل گرفته‌اند. تقریباً هیچ یک از معماران مدرن بنام روزگار ما بدون مدرسه نبوده است. هم گروپیوس و هم میس ون درو نه تنها در دانشگاه به تدریس معماری اشتغال داشتند بلکه خود مؤسس مدارس معماری شدند که نام آور شد. رایت اگرچه با دانشگاه خاصی کار نکرد، اما مدرسهٔ معماری مشهور خود را داشت. لوکوربوزیه ظاهراً مدرسه‌ای نداشت. اما همان آتلیهٔ کوچک او در خیابان سور پاریس مدرسه‌ای بود که دهها معمار از اکناف عالم- و به‌ویژه از ژاپن و از کشورهای امریکای جنوبی- نه به عنوان کارمند بلکه به عنوان کارآموز و شاگرد در مکتب او درس آموختند. در حال حاضر نیز تقریباً همهٔ معمارانی که در دهه‌های اخیر صاحب نام و آثاری شدند آنان‌اند که با مدارس معماری در ارتباطند. اینها همه خود نشان آن است که نهادهای آموزشی معماری در گسترش و تحولات معماری نقش حساس و اساسی دارند.

از میان نهادهای آموزشی که در گسترش و پیشبرد معماری مدرن نقش مهمی داشته‌اند بیشتر است: مدرسهٔ عالی ملی هنرهای زیبا[۱۴۰] در پاریس و خانهٔ ساختمان[۱۴۱] در آلمان. جز آنکه این هر دو نهاد، تدریس هنر و معماری را به عهده داشتند، تقریباً هیچ شباهتی بین آنها وجود نداشت. بوزار عمری دراز کرد و در گرما گرم رواج معماری مدرن، سالخورده بود اما نیروی جوانی شاگردان آن که برخی نیز در همان مدرسه به استادی رسیدند مایهٔ ادامهٔ حیات آن شد و چون قدمت و شخصیت داشت خود را با تحولات زمان- گاه بموقع و گاه دیر- مطابقت داد. دومی، باوهاوس، زادهٔ روزگار مدرن و معماری مدرن بود ولی اگرچه خوش درخشید، دولت مستعجل بود و بیش از دوازده سال دوام نیاورد. اما تأثیر باوهاوس بسیار دیرپا بود: گروپیوس، بنیانگذار باوهاوس، پس از آمدن به امریکا در هاروارد، و میس ون درو آخرین رئیس آن پس از جلای وطن و عزیمت به شیکاگو، در آی. آی. تی.[۱۴۲] مدارس معماری دیگری را پایه گذاشتند که در آن جمعی از استادان باوهاوس به تدریس مشغول شدند و اگرچه نه به نام اما عملاً همان فلسفه و ایده‌های باوهاوس را (البته با دگرگونیهایی که سرزمین تازه و زمان تازه ایجاب می‌کرد) تعقیب کردند. از نظر فلسفهٔ معماری و ایده و روش تدریس هم این دو مدرسه تقریباً نقطهٔ مقابل یکدیگر بودند و به تعبیری باوهاوس آنتی تز مدرسهٔ نخست یعنی بوزار بود که این خود در زندگی بوزار مؤثر افتاد و اگر نه به دلخواه کهنه مدرسان بلکه با فشار استادان روشن بین چندین بار در روش و برنامه‌های بوزار دگرگونیهای بسیار پدید آمد. در هر حال، هر دو در عرصهٔ معماری در زمان خود نقش قابل توجهی بازی کردند.

به دلایل متعدد و پیچیده که مهمترین آن محافظه‌کاری بوزار بود، به‌ویژه پس از رواج کامل و پیروزی معماری مدرن، بوزار از جمله در ایالات متحد مورد حمله و بی‌اعتنایی قرار گرفت. به‌عنوان مثال، هم در ام. آی. تی.[۱۴۳]- که در آن نخستین مدرسهٔ معماری امریکا تأسیس شد- و هم در دانشگاه ایلی نوی که اندکی پس از ام. آی. تی. به تأسیس مدرسهٔ معماری اقدام کرد و هم در مدرسهٔ معماری دانشگاه پنسیلوانیا که آن نیز مانند دو مدرسهٔ نخست براساس سیستم بوزار تأسیس شد، این سیستم به یکباره منسوخ شد و کار دشمنی چنان بالا گرفت که هیچ کس، حتی شاگردان و استادان قدیم این مدارس کوششی برای اینکه قضاوت بی‌طرفانه‌ای دربارهٔ این مدرسه صورت گیرد نکردند و جنبه‌های مثبت و معایب آن همه

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

یک‌جا به دور ریخته شد، تا به امروز که بسیاری از دست‌اندرکاران که فقط نامی از این مدرسه شنیده‌اند، بجا یا بیجا و تقریباً همیشه این مدرسه را حتی برای راه و روش باوهاوس مورد ملامت قرار می‌دهند!

بوزار: یکی از نخستین نکاتی که به اعتقاد من باید روشن شود و اغلب سبب اشتباه می‌شود این است که باید بین سبک بوزار[۱۴۴]، آکادمی بوزار[۱۴۵] و مدرسه عالی بوزار تمایز قائل شد. تردیدی نیست که این هر سه منشأ یگانه داشتند و از پاره‌ای جهات به هم پیوسته بودند ولی شخصیت حقوقی یا حقیقی واحدی نبودند.

به رخ کشیدن جلال و جبروت پادشاهی و ساختن ساختمانهای مجلل و گشودن و احداث خیابانهای عریض و طویل در پاریس را که از جمله جزء اقدامات بارون اوسمان مدیرکل فنی شهرداری پاریس بین سالهای ۱۸۵۳ و ۱۸۶۹ بود باید در شمار سبک بوزار آورد که رابطهٔ مستقیم با مدرسهٔ بوزار ندارد.

آکادمی بوزار یکی از آکادمیهای پنج گانه‌ای بود که در قرن هفدهم و هیجدهم در ادامهٔ آکادمیهای سلطنتی که پس از انقلاب کبیر انستیتو دُفرانس نامیده شد به‌وجود آمدند. آغاز این آکادمی به سال ۱۶۴۸ باز می‌گردد و پایه‌گذار آن نقاشی بود به نام شارل لوبرون[۱۴۶] که بعداً نقاش اعظم دربار لوئی چهاردهم شد. نزدیک به یک قرن ونیم نام آن آکادمی پادشاهی نقاشی و مجسمه‌سازی بود تا آنکه به سال ۱۷۹۵ همراه با سایر تغییرات انقلاب، به آکادمی هنرهای زیبا (بوزار) تغییر نام یافت.

مدرسهٔ بوزار که موردنظر ماست از نظر اداری تابع آکادمی بوزار بود ولی با آن یکی نبود. آکادمی مقرراتی خاص داشت و اعضای آن مادام‌العمر عضویت آکادمی را داشتند و به تعبیری راه و رسم هنری فرانسه را در زمینهٔ نقاشی، تندیسگری و معماری معلوم می‌کردند. آکادمی بوزار در واقع همپای آکادمی ادبیات فرانسه بود که در امور ادبی و زبان فرانسه آخرین مرجع و صاحب فتوی شناخته می‌شد. اما مدرسهٔ بوزار که در آن نقاشی، تندیسگری و معماری تدریس می‌شد، مثل هر مدرسهٔ دیگری مرکب از استادان، شاگردان و اعضای اداری بود. دروس از دو بخش نظری و عملی تشکیل می‌شد. دروس نظری در کلاس تدریس می‌شد و دروس عملی در کارگاه یا آتلیه و هر آتلیه زیر نظر هنرمندی بنام یا معماری صاحب اعتبار و تجربه اداره می‌شد و نام او را داشت. داوید و انگر از نقاشان مشهور قرن نوزدهم از استادان و آتلیه داران مشهور بوزار بودند و همچنین هانری لابروست- به عنوان مثال- در بوزار آتلیهٔ معماری داشت. زمانی مدرسهٔ بوزار دارای ٤ آتلیهٔ نقاشی، ٤ آتلیهٔ تندیسگری و ۷ آتلیهٔ معماری بود. ورود به مدرسهٔ بوزار آسان نبود. از شگفتیهای روزگار اینکه رودن، تندیسگری که بعداً شهرت جهانی یافت، نتوانست در مسابقهٔ ورودی این مدرسه موفق شود. اما نپذیرفتن داوطلبان با استعداد قاعدهٔ عمومی نبود: شاگردانی چون مانه، مونه، رنوار، دگا و حتی ماتیس بدین مدرسه پذیرفته شدند و با آنکه خود در نقاشی به نوآوریهایی دست زدند که مفاهیمی تازه در نقاشی پدید آورد از شاگردان و فارغ‌التحصیلان این مدرسه بودند و اصول کار را در آنجا آموختند.

در زمینهٔ معماری نیز اغلب فارغ‌التحصیلان مدرسه با اصول قدیمی آن درمی‌افتادند و آن را نمی‌پذیرفتند. آشکارترین مثال را در این مورد شاید تونی گارنیه[۱۴۷] به دست می‌دهد که برندهٔ جایزه بزرگ رم از این مدرسه شد ولی پس از اتمام تحصیلات با فلسفهٔ بوزار مبنی بر پذیرش اصول کلاسیک ستیز آغاز کرد.

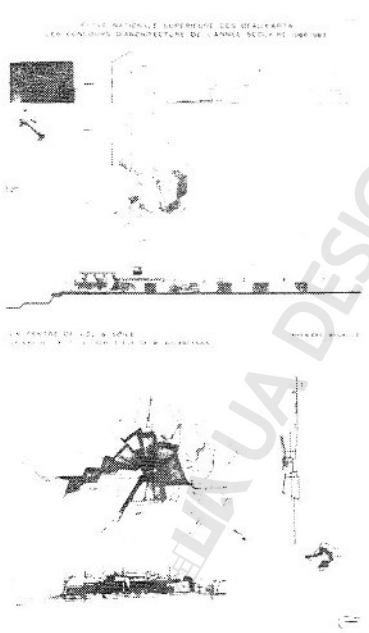
بزرگترین تفاوت بوزار با مدارس دیگر معماری در این بود که در بوزار تأکید اصلی بر سر طراحی معماری بود و دروس نظری فقط برای درک بهتر و آمادگی بیشتر دانشجویان برای طراحی تدریس می‌شد. در طراحی معماری نیز، دست کم به تدریج بر گرافیک و نوع ترسیم (presentation) یا به اصطلاح معمول بوزار راندو (rendu) تأکید شد. برعکس، در جرگهٔ استادان آی. آی. تی. که اصول باوهاوس را در امریکا (تا آنجا که با شرایط جدید در کشوری جدید انطباق پذیر باشد) اشاعه دادند، دیزاین (design) یا طراحی معماری واژهٔ پسندیده‌ای نبود برای اینکه در قاموس باوهاوس، دیزاین و معماری یک واژه واحد و جدایی‌ناپذیر بود و طراحی معماری به تنهایی مفهومی نداشت. در مورد ترسیم و زیبایی آن، استادان باوهاوس تأکید خاصی نداشتند. راندو- آنچنان که مرسوم بوزار بود- اصلاً محلی از إعراب نداشت و برعکس بر مهارت تأکید می‌شد.

آنچه بوزار را از نظرها انداخت این بود که این مدرسه با همهٔ اهمیت و تأثیر خود نسبت به تحولاتی که زمان پدید می‌آورد روی هم رفته بی‌اعتنا بود و نمی‌توانست نقش رهبری را که درخور قدمت و اعتبارش بود داشته باشد. البته با گذشت زمان چند بار در برنامه‌های آن تحولاتی پدید آمد و به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم معماری مدرن در آن

http://telegram.me/uadesigngroup

پذیرفته شد و تبعیت از معماری لوکوربوزیه و میس ون دررو در میان شاگردان و طبعاً به رضایت استادان در آنجا معمول بود، ولی اصول کلاسیک، ارزش مقبول و لایتغیر تدریس معماری محسوب می‌شد. به همین جهت به پنج نظم معماری کلاسیک: توسکان، دوریک، یونیک، کرنتین و کمپزیت اهمیت فوق‌العاده داده می‌شد و دانشجویان می‌بایستی اصول ترکیب معماری (کمپوزیسیون)، تناسبات و مقیاس را با مطالعه و ترسیم عوامل این پنج نظم فرا گیرند. اصل تئارن[۱۴۸] و به نظام آوردن عوامل طرح معماری در رابطه با یک یا چند محور[۱۴۹] از آغاز در مدنظر بود، اما در این اواخر به تأثیر معماری مدرن و تئوریهای تازه‌ای که در زمینهٔ طرح معماری عرضه شده بود توجهی نمی‌شد. مهمترین نکته، ترکیب (کمپوزیسیون) معماری بود که تناسب و زیبایی آن همه چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. استادان بوزار، به عملکرد[۱۵۰] در پلان توجه می‌کردند و سیرکولاسیون[۱۵۱] (ارتباط) برایشان اهمیت داشت، اما اگر طرحی فاقد کمپوزیسیون زیبا و چشمگیر بود حتی اگر مسئلهٔ عملکردها و ارتباطها به خوبی در آن حل شده بود مردود می‌شد و چه بسا طرحها که فقط به سبب کمپوزیسیون قابل توجه، بی آنکه عملکردها و ارتباطها در آن کاملاً حل شده باشد پذیرفته می‌شد. برخلاف میس ون دررو که می‌گفت: «من نمی‌خواهم معماریم جالب توجه باشد، می‌خواهم خوب باشد»، همّ و غمّ دانشجویان بوزار در طرحهایشان این بود که این طرحها هم زیبا و جالب توجه باشند و هم خوب، حتی اگر این زیبایی به زیان خوبی طرح تمام می‌شد ـ که البته در پاره‌ای موارد چنین هم نبود. در بسیاری از موارد هم زیبایی و جذابیت طرح فقط به راندو محدود می‌شد، برای اینکه دانشجویان به تشویق و راهنمایی استادان یاد می‌گرفتند که چگونه طرح خود را ترسیم کنند تا چشمگیر باشد و مثلاً تأکید یا تأکید آن کجا بیشتر و کجا کمتر باشد و پلان و نما در کجای صفحهٔ مقوا یا کاغذ ترسیم (یا به قول خود بوزاریها شاسی) قرار بگیرد تا گران ژست[۱۵۲] کار برهم نخورد! پاره‌ای از شاگردان بوزار در راندو که در واقع نمایش گرافیک طرح معماری است خبرگی می‌یافتند و از خود روشهایی در راندو اختراع می‌کردند که تمام شاسی صرف‌نظر از طرحی که در آن ترسیم شده بود زیبا و چشم‌گیر بود. همین نکته باعث شده بود که توجه شاگردان از واقعیت کار معطوف به ترسیم گرافیکی آن بشود. بودند دانشجویان بسیار موفق بوزار که عملاً در عرصهٔ کار موفقیتی به دست نیاوردند (صرف‌نظر از دلایل دیگری که عدم موفقیت در کار در همه‌جای دنیا داشته و دارد و آن نداشتن رابطه و ناشناخته ماندن در حرفه است). در مورد این قبیل دانشجویان تفاوت واقعیت و راندو نیز نقش مؤثری بازی می‌کرد.

کارهای عملی بخش معماری بوزار شامل سه قسمت بود: پروژه، دکور و اسکیس. پروژه در تمام مدارس معماری جهان اساس کار شاگردان معماری است. موضوع یک پروژه ممکن بود طرح یک کتابخانه باشد، یک بانک و یا یک مرکز فرهنگی (شکل ۱-۵۳). برای طرح هر پروژه مدتی نزدیک به دو ماه به دانشجویان فرصت داده می‌شد. از روز نخست که برنامهٔ پروژه داده می‌شد، استاد بر کار



شکل ۱-۵۳ دو نمونه از پروژه‌های دانشجویان بوزار، مربوط به سال تحصیلی ۶۷-۱۹۶۶. برخلاف آنچه اکنون تبلیغ می‌شود بوزار با طرح و معماری مدرن همگام بود (تقریباً از حدود دههٔ پنجاه) و پاره‌ای گرایشهای پست مدرنیستی نیز در پروژه‌های این مدرسه مشهود است.

http://telegram.me/uadesigngroup

پا بما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

دانشجویان نظارت داشت. نخست برنامه را توضیح می‌داد و سپس با تصحیح یا کرکسیون طرحهای دانشجویان، کار ادامه می‌یافت تا به مرحلهٔ پختگی یا مرحلهٔ نهایی برسد که معمولاً پنج شش روزی قبل از پایان مدت پروژه بود. آنگاه طرحهای مدادی با قلم و روی کاغذهای ضخیم‌تر و به صورت تمام شده روی شاسی ترسیم می‌شد. اینجا بود که هنر راندو مطرح می‌شد.

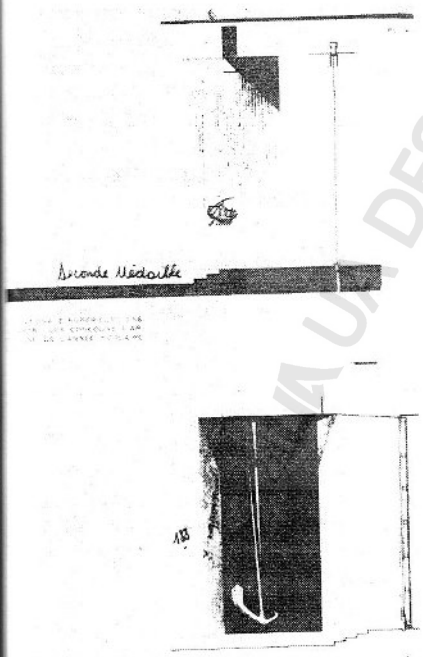
دانشجویان سالهای پایین‌تر از راهنمایی و کرکسیون دانشجویان سالهای بالاتر بهره می‌گرفتند. معمولاً استاد چون معمار مشهوری بود و خود به کارهای شخصی خویش اشتغال داشت فقط نظریات کلی می‌داد و نکات جزئی‌تر را دانشجویان از وردستان استاد: آسیستانها یا از دانشجویان سالهای بالاتر می‌پرسیدند و می آموختند.

اتود که مراد از آن بررسی عملکردها و روابط و متغیرهای مختلف یا به طور کلی مطالعهٔ برنامه و ترسیم اجمالی طرح و از این طریق یافتن راه‌حلهای مختلف و مقایسهٔ آنها بود، اهمیت فراوان داشت. از طریق اتود بود که شاگرد با کرکسیون استاد و اصلاح معایب کار به تدریج پخته و پخته‌تر می‌شد تا به مرحلهٔ نهایی می‌رسید. معمولاً اتود بر روی کاغذ نازک شفاف انجام می‌شد که هم ارزانتر باشد و هم آنکه تصحیح یک طرح از طریق انتقال بخشهای رضایت‌بخش آن به کاغذی دیگر و حذف بخشهای تصحیح شده، عملی و آسان باشد. این موارد البته خاص بوزار نبود بلکه در تمام مدارس معماری معمول بود و هنوز نیز جزئی از شیوهٔ کار است. اما کاری که خاص بوزار بود و اخیراً پس از آنکه مدتی متروک شده بود همراه با ارزیابی مجدد ارزشهای بوزار دوباره رواج گرفته است پاتن پارتی بود.

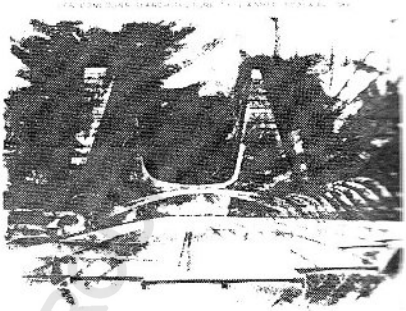
مراد از پارتی این بود که برای هر برنامه شکل اصلی و کلی طرح پیدا شود و سپس جزئیات معین گردد. توجه به پارتی نوعی پیشداوری در ابداع طرح به وجود می‌آورد و ممکن است به عملکردها و رابطهٔ آنها ضرر بزنند و از همین‌رو در مدارسی که شیوهٔ بوزار در آنها معمول نبود، متروک شده و سخت ناپسند بود، چون اعتقاد بر این بود که شکل اصلی و کلی طرح را عملکردها و روابط آنها معین می‌کند و تا این عملکردها و روابط آنها به صورت نهایی در نیایند، اندیشیدن دربارهٔ طرح اصلی و کلی (پارتی) بی‌مورد است. این تقریباً همان است که در حال حاضر کریستوفر الگزاندر به صورت سیستماتیک و منسجم تبلیغ می‌کند، اما کار او هم به نتایج مطلوب نرسیده و شاید از همین روی و به دلایلی نظیر آن، پارتی دوباره مورد توجه قرار گرفته باشد.

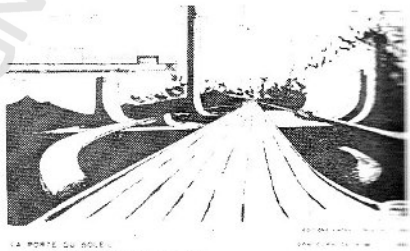
دکور نیز وضعی شبیه پروژه داشت، با این تفاوت که برنامهٔ دکور شامل طرح داخلی و موضوعاتی نظیر یک اتاق کنفرانس، یک پاسیو و یا یک کاباره می‌شد (شکل ۱-۵۴). در این نوع برنامه‌ها پلان نسبت به مقطع که درون بخش مورد نظر را نشان می‌داد اهمیت کمتر داشت. راندو نیز بیش از پروژه اهمیت داشت و در اکثر بل همهٔ موارد رنگ (معمولاً گواش یا آبرنگ) به کار گرفته می‌شد و طرح دیوار، میز و صندلی، چراغ، گلدان و اشیائی مانند آنها همه جزو برنامهٔ دکور بود. گاه برنامه‌های گرافیک، فی‌المثل طرح لوگو برای یک شرکت هواپیمایی یا طرح لوله

شکل ۱-۵۴ دو نمونه از دکورهای دانشجویان بوزار مربوط به سال تحصیلی ۶۵-۱۹۶۴، دکور در پرورش گرایشهای هنری دانشجویان مؤثر بود.



http://telegram.me/uadesigngroup





شکل ۱-۵۵ دو نمونه از اسکیسهای دانشجویان بوزار، مربوط به سال تحصیلی ۶۷-۱۹۶۶. اسکیس در پرورش قدرت تخیل دانشجویان مؤثر بود، به‌علاوه فرصتی برای ترسیم آزاد (freehand) به‌دست می‌داد.

و جعبهٔ خمیر دندان و یا طرحهایی که اکنون به نام طراحی صنعتی شناخته می‌شوند و اکثر معماران مشهور بدان دست یازیده‌اند جزو این برنامه‌ها بود. مدت دکور معمولاً کمتر و در حدود چهار یا پنج هفته بود و باز دانشجویان به راهنمایی استاد یا دانشجویان دیگر که از ایشان سابقهٔ بیشتری داشتند به مطالعهٔ اتود (etude) و ترسیم و تکمیل کار خود می‌پرداختند.

نوع سوم برنامه را اسکیس می‌نامیدند (شکل ۱-۵۵). مدت اسکیس دوازده ساعت بود و در آن پلان، نما و مقطع تقریباً اهمیت نداشت بلکه پرسپکتیو که معمولاً با زغال و نه با دقت بلکه به صورت آزاد ترسیم می‌شد اهمیت داشت. موضوعات اسکیس هم معمولاً طوری انتخاب می‌شد که برای ترسیم پرسپکتیو آزاد مناسب باشد. موضوعاتی مانند سردر یک تالار ورزشی، ورودی یک ایستگاه مترو، یک کیوسک مجله و کتاب در ایستگاه راه‌آهن و از این قبیل برنامهٔ اسکیس را به‌وجود می‌آورد. در مدت کوتاه برنامه، طرح اسکیس توسط استاد کرکسیون نمی‌شد؛ گاه ممکن بود استاد در آغاز آن را توضیح دهد، اما راهنمایی و کمک شاگردان کلاسهای بالاتر به شاگردان کلاسهای پایین‌تر معمول بود. چون در برنامهٔ اسکیس فقط به پرسپکتیو توجه می‌شد، قدرت دست و ترسیم پرسپکتیو زیبا فوق‌العاده اهمیت داشت. ترسیم با T و گونیا الزامی نبود و شاگردان می‌توانستند به اصطلاح با دست آزاد طرحهای خود را به روی کاغذ آورند. استفاده از رنگ، مرکب و مداد و چنان‌که گفتیم زغال در ترسیم طرح، آزاد بود، بر خلاف برنامه‌های پروژه و دکور که تمام قسمتهای طرح می‌بایستی قلمی شود و به دقت ترسیم گردد.

استاد فقط روزهای معینی به کرکسیون می‌پرداخت، برای اینکه خود معمار سرشناسی بود و در عین تدریس به کار خویش نیز می‌رسید یا در عین آنکه به کار خویش می‌رسید به تدریس نیز می‌پرداخت! کرکسیون بدین ترتیب صورت می‌گرفت که استاد پشت میزی می‌نشست و شاگردان دور او حلقه‌وار می‌ایستادند. در کرکسیون تمام شاگردان از سال نخست تا آنان که کارشان نزدیک به پروژهٔ نهایی بود شرکت داشتند و هر شاگرد، راهنمایی استاد را نه تنها در مورد کار خود بلکه در مورد کار سایر دانشجویان نیز می‌شنید. گاه استاد در آتلیه دور می‌زد و کار آن دسته از دانشجویانی را که قرار بود در چند روز آینده کار خویش را تحویل دهند می‌دید و دربارهٔ آنها نظر می‌داد. هر آتلیه چنان که گفتیم به یک استاد و در پاره‌ای موارد به دو استاد تعلق داشت. شاگردان هر آتلیه حق ورود به آتلیه‌های دیگر را نداشتند. این سنت که البته به سبب دوستی در میان دانشجویان اغلب می‌شکست گاه به شدت عمل منجر می‌شد و به دانشجوی خاطی گاه رنگ و مرکب می‌پاشیدند تا دیگر جرئت نکند به آتلیه‌ای غیر از آتلیهٔ خودش وارد شود. منظور از این سنت این بود که ایدهٔ طرح هیچ دانشجویی به سرقت نرود و از آتلیه‌ای به آتلیهٔ دیگر مسافرت نکند!

روزهای خاصی به قضاوت پروژه‌ها اختصاص داشت. کار دانشجویان تمام آتلیه‌ها یک‌جا قضاوت می‌شد. شاگردان در قضاوت شرکت نداشتند و استادان خود به

http://telegram.me/uadesigngroup

قضاوت (ژوژمان[۱۵۳]) می‌پرداختند پروژه یا رد می‌شد و یا پذیرفته می‌شد. در پذیرش، لفظ «مانسیون» بر روی پروژه نوشته یا مهر می‌شد. ممکن بود پروژه‌ای «مانسیون اول» بگیرد که در آن صورت ارزش آن در کارنامهٔ دانشجو یک برابر و نیم به حساب می‌آمد. در سالهای بالاتر ممکن بود پروژه «مدال درجهٔ دوم» بگیرد که ارزش دو پروژه را داشت. ارزش «مدال درجهٔ اول» نیز روی کاغذ وجود داشت ولی در عمل به ندرت به کاری چنین ارزشی داده می‌شد. این نوع قضاوت و این نوع ارزش دهی در مورد هر سه برنامهٔ پروژه، دکور و اسکیس صادق بود. عیب کار این بود که معمولاً چون مدتی نسبتاً کوتاه صرف قضاوت می‌شد، کارها به دقت بازدید نمی‌شد و هر کار که جلوهٔ بیشتر داشت شانسش برای موفقیت بیشتر بود. گاه نیز دانشجویان گرفتار اختلاف سلیقه و خرده حساب استادان می‌شدند و اتفاق می‌افتاد که پروژه‌هایی قبول شوند که در آنها اصولی که یکی از استادان در آتلیهٔ خود مطرح و تأکید کرده بود رعایت نشده باشد (بدین نشان که آن استاد در ژوژمان آن روز خاص کارت برنده نداشته است!) گرایش استادان نیز متفاوت بود. با آنکه همه به طور کلی به فلسفه‌های بوزار وفادار بودند، برای برخی از استادان جنبه‌های عملکردی پروژه و روابط آنها با تأکید بیشتری مطرح بود. حُسن کار در این بود که تمام کارها در مقایسه با یکدیگر قضاوت می‌شد و بنابراین در هر برنامه، مسابقه‌ای بین دانشجویان برقرار بود و چون در عمل نیز- در حالت ایده‌آل- می‌بایست کار به معماری ارجاع شود که طرحش از دیگر طرحها پسندیده‌تر باشد، برقراری مسابقه بین دانشجویان ایشان را برای زندگی حرفه‌ای آینده آماده می‌توانست کرد.

درسهای نظری، چنان که گفتیم در خدمت کارهای عملی معماری بود. دروس ساختمان، تاریخ هنر و معماری و محاسبات ساختمانی به صورت نظری تدریس می‌شد و در آن نیز نمره‌ای که دانشجویان می‌گرفتند فقط نمرهٔ مردودی یا قبولی بود. مدرسه دو دوره داشت: دورهٔ اول و دورهٔ دوم. دروس نظری فقط در دورهٔ اول تدریس می‌شد و فرض بر این بود که پس از قبولی در دورهٔ اول، دانشجویان تمام اصول معماری را فرا گرفته‌اند.

از لحاظ برنامه‌های عملی، دورهٔ اول خود دو سطح داشت: سال اول و سال دوم و سپس دورهٔ دوم. پس برنامه‌ها در سه سطح داده می‌شد: سال اول، سال دوم و دورهٔ دوم. شرط ارتقاء از هر دوره به دورهٔ بالاتر، دریافت تعداد معینی ارزش قبولی یا مانسیون بود. فی‌المثل، شرط ارتقاء از سال اول به سال دوم دریافت دو مانسیون در پروژه، یک مانسیون در دکور و یک مانسیون در اسکیس بود، به اضافهٔ تعداد معینی مانسیون در دروس نظری. در همان سال اول به عنوان مثال، چهار برنامه پروژه، سه برنامه دکور و چهار یا پنج برنامه اسکیس داده می‌شد. اما چون قضاوت به صورت مسابقه بود، پذیرفته شدن کار آسان نبود. قبل از سال اول هم یک سال به عنوان سال مقدماتی یا سال آمادگی منظور شده بود که در آن کار عملی دانشجویان عبارت بود از ترسیم عوامل پنج نظم معماری کلاسیک: ستونها، سرستونها، معابد و ترکیبهای کلاسیک.

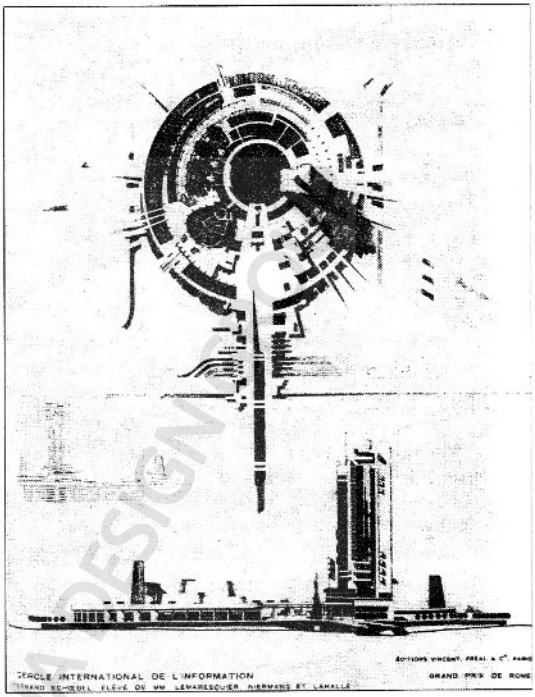
شرط ارتقاء از دورهٔ اول به دورهٔ دوم علاوه بر دریافت مانسیونهای لازم، قبولی در پروژه‌ای بود که «پروژهٔ ساختمان»[۱۵۴] نامیده می‌شد. پروژهٔ ساختمان عبارت بود از بسط و ترسیم تمام اجزای ساختمانی یک پروژه به تفصیل، که چگونگی اجرای آن را معلوم دارد. طرح معماری این پروژه معمولاً قبلاً پذیرفته شده بود. شاگرد معمولاً زیر نظر استاد ساختمان به ترسیم پروژه ساختمان می‌پرداخت ولی قبولی پروژهٔ ساختمان نیز با استادان صاحب آتلیه (علاوه بر استاد ساختمان) بود.

برای فراغت از تحصیل و دریافت دیپلم نهایی نیز علاوه بر مانسیونهای لازم، طرح و ترسیم پروژه نهایی لازم بود. با نظر استاد موضوعی انتخاب می‌شد و شاگرد نه تنها طرح معماری بلکه طرح اجرایی پروژه را ترسیم می‌کرد. کار پاره‌ای از دانشجویان بسیار مفصل و مرکب از چهل تا پنجاه شاسی بود (شکل ۱-۵۶).

دورهٔ مدرسه ظاهراً پنج ساله بود ولی عملاً از هفت تا نه سال و گاه بیشتر طول می‌کشید.

باوهاوس: بر خلاف بوزار که در قرن هفدهم پایه‌گذاری شد باوهاوس فرزند قرن بیستم بود و به سال ۱۹۱۹ تأسیس شد. سابقهٔ باوهاوس البته اندکی به پیش از این سال برمی‌گردد، زیرا باوهاوس از ترکیب دو مدرسه تأسیس شد که نخستین آنها دانشکدهٔ هنرهای زیبای ساکسن[۱۵۵] و دیگری مدرسهٔ هنرهای کاربردی ساکسن[۱۵۶] نام داشت. هانری وان ده ولده از سال ۱۹۰۶ تا سال ۱۹۱۵ ریاست مدرسهٔ اخیر را به عهده داشت که سابقه‌اش به اوایل قرن بازمی‌گشت. آلمانیها برای اعتلای هنرهای کاربردی در کشور خویش به فکر برنامه‌های تازه‌ای برای چنین مدارسی افتادند و از همین‌رو وان ده ولده را به کار دعوت کردند.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۶-۵ نمونه‌ای از کارهای منصلتر دانشجویان یوزار، مربوط به سال تحصیلی ۶۴-۱۹۶۳.

وان ده ولده به هنگام استعفا، والتر گروپیوس[۱۵۷] و دو نفر دیگر را برای ریاست این مدرسه پیشنهاد کرد که از آن میان گروپیوس انتخاب و منصوب شد. دو مدرسه به یکدیگر الحاق شدند و مدرسهٔ جدید، باوهاوس نامیده شد و گروپیوس ریاست آن را به عهده گرفت. وی معماری جوان بود، اما از پیشاهنگان معماری مدرن به شمار می‌رفت و با کار در دفتر معماری چون پتر بهرنس و همکاری با گروههایی چون ورکبوند و اکسپرسیونیستها همگامی خود را با نهضتهای مدرن نشان داده بود.

فلسفهٔ اصلی باوهاوس آشتی و پیوند هنر و صنعت بود. قبل از گروپیوس، هم ورکبوند چنین ایده‌ای را مطرح کرده بود و هم برونو تات[۱۵۸] که از معماران اکسپرسیونیست بود آن را یک سال پیش از تأسیس باوهاوس در برنامه‌ای برای «شورای مشورتی هنر[۱۵۹]» مطرح کرده بود.[۱۶۰]

وظیفهٔ گروپیوس نیز در آغاز جز این نبود که برای محصولات صنعتی مؤسسات صنعتی آلمان در کارگاههای این مدرسه طرح تهیه کند.

گروپیوس با عقاید موریس خوب آشنا بود و بدانها

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

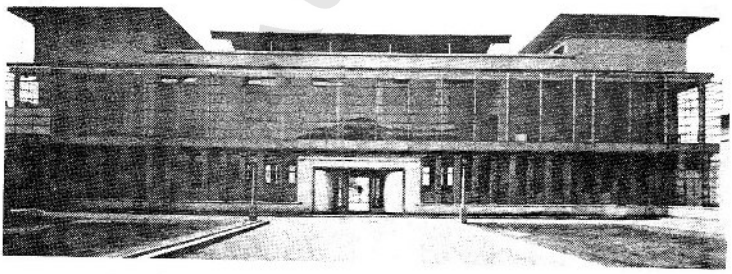
علاقمند بود و به تعبیری می‌خواست آنچه را موریس به شیوه‌ایی آغاز کرده بود با کوششی همگانی‌تر و به مدد کارهای دستی و صنایع انجام دهد. از همین رو، در آغاز در برنامه‌ها و اعلامیه‌های باوهاوس صحبتی از ماشین نبود ولی بعداً اعلام شد که:

> به اعتقاد باوهاوس ماشین وسیله‌ای مدرن برای طرح است و این مدرسه می کوشد خود را با ماشین هماهنگ سازد.[۱۶۱]

این نکته را باید هم انحرافی بزرگ در مسیر باوهاوس قلمداد می کند[۱۶۲]، اما نظر او را مشکل می‌توان پذیرفت، زیرا به عنوان مثال، همکاری گروپیوس با بهرنس و اکسپرسیونیستها، قبل از آنکه وی ریاست باوهاوس را عهده‌دار شود نشان می‌دهد که وی از اهمیت ماشین و نقش آن در زندگی مدرن مطلع بود و کوشش می کرد بر ماشین و نکات منفی آن چیرگی یابد. طرح گروپیوس برای «تالار ماشین» در نمایشگاه ورکبوند به سال ۱۹۱۴ شاهد دیگری است بر توجه وی به ماشین حتی پیش از آنکه باوهاوس تأسیس شود (شکل ۱-۵۷).

در تدریس معماری نیز هدف گروپیوس این بود که نوعی دُرودگر-معمار تربیت کند، یعنی کسی که ضمن کار و عمل معماری را می آموزد و نه با کتاب و در پشت میز. اصولاً این نوع تدریس معماری در آلمان طرفدار دارد و در حال حاضر هم در برخی مدارس معماری، چه در آلمان و چه در جاهای دیگر به تأثیر آنها، کار آموزی شاگردان در نجاری و بنایی و فلزکاری و مانند آن، قبل از آغاز تحصیل معماری و یا مقارن آن اجباری است. گروپیوس در نوشته‌های خود آموزش معماری را در پشت میز نقشه‌کشی به جای کارگاه و محوطهٔ ساختمان مورد حمله قرار داد لیکن خود در هاروارد آن را عملی نکرد. در هر حال، در حکمت این نوع تدریس معماری، تأثیر عقاید موریس که خود از وضع کار و زندگی در قرون وسطی متأثر بود مشاهده می‌شود. در باوهاوس چون ظاهراً دانشجویان هنوز آماده نبودند، تدریس معماری تا سال ۱۹۲۲ آغاز نشد. در آن سال نیز هربرت بایر[۱۶۳] به صورت غیر رسمی کارگاه معماری را دایر کرد.[۱۶۴]

باوهاوس مرکب از چندین کارگاه برای کارهای دستی بود: کارگاه نجاری و مبل‌سازی، فلزکاری، سفالگری، سنگ‌تراشی، گچ کاری، سرامیک و مانند آنها و حتی کارگاه طلا و نقره‌کاری و پارچه‌بافی و همچنین کارگاه نقاشی، مجسمه‌سازی، گرافیک و نیز کارگاهی برای تئاتر. هدف این بود که شاگردان پس از کار آموری دست کم در یکی از کارگاهها تحصیل معماری را آغاز کنند و در تحصیل معماری نیز، درست برخلاف بوزار، اصل ساختن بود و نه طرح. بانیم که اطلاعات نسبتاً مفصلی دربارهٔ باوهاوس به دست می‌دهد این نوع تحصیل معماری را نوآورانه می‌خواند.[۱۶۵] ممکن است آوردن سنتی به مدرسه که تقریباً در تمام جهان معمول بوده نوآورانه باشد، ولی در طول تاریخ، قبل از اینکه مدرسه‌ای برای آموزش معماری



شکل ۱-۵۷ طرح گروپیوس برای «تالار ماشین» برای نمایشگاه ورکبوند، ۱۹۱۴.

http://telegram.me/uadesigngroup

در کار باشد، کسی که در آینده ممکن بود معمار شود، در آغاز با شاگردی در کارگاه یک استاد نجار و یا استاد بنا به کار مشغول می‌شد و به تدریج پس از آنکه خود بنا یا نجار می‌شد، چنان در کار بصیرت می‌یافت که می‌توانست به سلک استاد کاری در آید که بر تمام کار ساختمان نظارت و سرپرستی داشته باشد. اما در عصر مدرن که بسیاری از اطلاعات را می‌توان از طریق جزوه و کتاب (و اخیراً از طریق دیسک و نوار) فرا گرفت، اشتغال به کارهای دستی شاگرد را مشغول می‌کند و وقت او را می‌گیرد و برای استنباط مسائل معماری که به سبب پیشرفتهای صنعتی و زندگی مدرن پیچیدگی روزافزون یافته فرصت کافی باقی نمی‌گذارد. محتملاً به همین سبب، این روش نو آورانهٔ باوهاوس نه در هاروارد دنبال شد که گروپیوس رئیس مدرسهٔ معماری آن شد و نه در آی. آی. تی. که مدرسهٔ معماری آن را میس ون در رو تأسیس کرد.

شاگردان در آغاز ورود به باوهاوس می‌بایستی در دوره‌ای که فور کورس[۱۶۶] نامیده می‌شد به تحصیل مشغول شوند. معنی لغوی واژهٔ آلمانی فور کورس پیش درس است و مراد از آن تدریس دروسی پیش از دروس اصلی باوهاوس و آماده کردن شاگردان برای کار اصلی در این مدرسه بود. برنامهٔ مفصل و دقیق این دوره را نقاشی سوئیسی به نام یوهانس ایتن[۱۶۷] ریخته یا اختراع کرده بود. ظاهراً گروپیوس در چگونگی و تفصیل این کورس دخالت نداشت، بلکه چون نظریات ایتن مترقیانه می‌نمود و گروپیوس به طور کلی با آن موافق بود، کار را یکسره به ایتن سپرده بود. ایتن در شیوه‌های تربیتی و آموزشی جوانان مطالعاتی داشت و آموزش اصول هنر و ترسیم و رنگ را با تأثیر روانی شکلها و رنگها یک جا تجربه و تدریس می‌کرد؛ وی در عین حال عقایدی خاص و تا اندازه‌ای عجیب داشت که آمیخته‌ای بود از فلسفه‌های ذن- بودیسم که از هند و چین و ژاپن مایه می‌گرفت و فلسفهٔ مزدایی که ریشهٔ پارسی داشت و نیز فلسفه‌های تعلیم و تربیت جدید مغرب زمین با تأکید بسیار بر تربیت. از این رو، با آنکه خود با نوعی وارستگی به ضوابط و مقررات مدرسه چندان پایبند نبود، با ممارستهایی که دانشجویان را بدانها وامی‌داشت نوعی دیسیپلین و نقد سخت در مدرسه‌ای هنری که به حکم طبیعت خود آزادی جو است به‌وجود آورده بود. ایتن خود مقصود از فور کورس را چنین توضیح داد:

> مراد از این درس آزاد کردن نیروی خلاقهٔ کار آموز است و اینکه بتواند مواد و مصالح طبیعت را درک کند، و نیز آشنا ساختن کارآموز با اصولی است که در بُن تمام فعالیتهای خلاقه در هنرهای بصری وجود دارد. هر کارآموز جدیدی که به باوهاوس می‌رسد آکنده از انبوهی از اطلاعاتی است که در طی سالها جمع شده و وی را از پیشرفت بازمی‌دارد. قبل از آنکه بتواند تصوری تازه از خود داشته باشد و دانشی تازه با بصیرت خود به دست آورد، باید انبوه اطلاعات گذشته را به دور بریزد...[۱۶۸]

گو اینکه این مقصود قدری به شستشوی مغزی شبیه است ولی چون تعلیم هنر، با روشهای تربیتی همراه بود- نکته‌ای که اکنون عده‌ای از معلمین معماری از آن غافل‌اند- به هر کارآموز با هر گرایشی که داشت جرئت و فرصت بروز استعداد خویش را می‌داد. دریغ که ایتن در اعمال روشهای خود راه افراط پیمود و روشهای خود را با نوعی ورزش و ممارست که بی‌شباهت به ریاضت مرتاضان نبود و حتی شامل رژیم غذایی و طرز لباس پوشیدن نیز می‌شد در آمیخت که ناگزیر مردم و مدرسه را علیه خود برانگیخت (شکل ۱-۵۸).

هر کارآموز پس از گذراندن فور کورس و کارآموزی در یکی از کارگاههای هفتگانهٔ باوهاوس و گذراندن پاره‌ای دروس نظری مانند حسابداری و عقد قرارداد و تخمین مخارج ساختمان می‌توانست در امتحانی شرکت کند که در صورت موفقیت به او گواهی «سرپرست کار» داده می‌شد. آنچه ما «سرپرست کار» ترجمه کرده‌ایم در آلمانی Gesellenbrief نامیده می‌شود که معنی آن



شکل ۱-۵۸ ایتن، در جامهٔ کار مزدایی که خود آن را طرح کرده بود، ۱۹۲۱.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

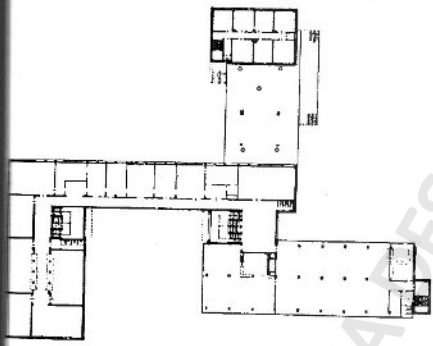
گواهینامهٔ پایان کارآموزی[۱۶۹] است و بیشتر خاص کارگران کارگاهها و کارخانه‌هاست. به محصلان نیز «گِزیله»[۱۷۰] می‌گفتند که معادل فارسی آن کارآموز یا کارورز است، و نه student که واژهٔ معادل دانشجو است و اینها همه نشان می‌دهد که هدف باوهاوس تربیت مرد عمل بود و نه مرد کتاب.

کارگاههای باوهاوس بر دو قسم بودند: یک قسم که در آنها مسائل مربوط به کار یا به اصطلاح خود باوهاوسیان Werklehre تدریس می‌شد و نوع دیگر که در آن مسائل مربوط به فرم یا به اصطلاح Formlehre تدریس می‌شد در واقع آموزش اخیر شامل مسائل هنری می‌شد که در آموزش معماری به کار کارآموزان بیاید.

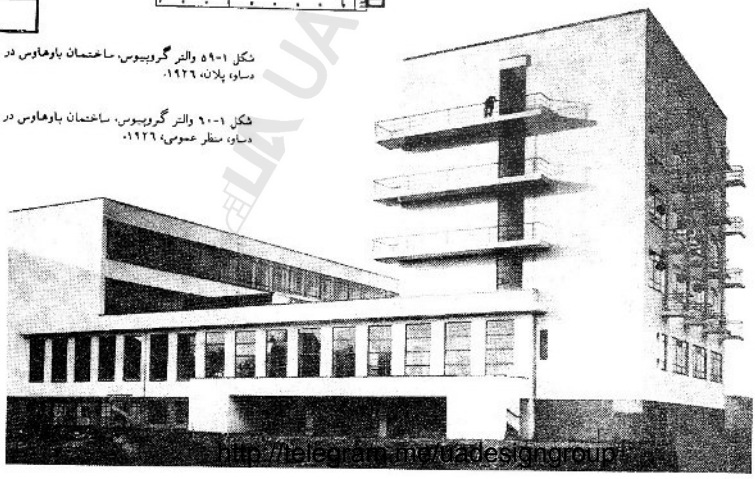
پس از سه سال نخستین و پایان نامهٔ کارآموزی باز هم کارآموزان به مدتی نامشخص در کارگاهها کار می‌کردند و البته زیر نظر استاد، سرپرستی کارآموزان جدید را به عهده می‌گرفتند تا برای امتحان دیگری آماده شوند که پس از موفقیت در آن دیپلم استاد کار[۱۷۱] بدیشان داده شود.

در سیستم آموزشی آلمان به امتحانهای متعدد و پیاپی در انتهای هر نیمسال یا هر سال اعتقادی ندارند. تا این اواخر، حتی در دانشکده‌های پزشکی آلمان، جز امتحان نهایی در پایان پنج یا شش سال معمول نبود، شاگردان فقط باید از استاد یا از مددکار او گواهی برای حضور در کلاس می‌گرفتند. اکنون مدتی است امتحان در دو مرحله صورت می‌گیرد که معادل Vordiplom پیش‌دیپلم و Hauptdiplom دیپلم نهایی در رشته‌های مهندسی است.واین‌البته‌درست برخلاف مدارس امریکایی‌است که‌در آنها نه‌تنها درپایان هر نیمسال و هر سال امتحان می‌گیرند و نا دانشجو دروس پایین‌تر را نگذراند نمی‌تواند در دروس بالاتر ادامهٔ تحصیل دهد بلکه تقریباً هر هفته و هرماه دانشجویان به اندازهٔ معلوماتی که خوانده‌اند امتحان می‌دهند. در باوهاوس نیز روال کلی تحصیلات در آلمان رعایت می‌شد و اثری از مسابقه و رقابتی که در بوزار با هر پروژه میان شاگردان درمی‌گرفت وجود نداشت.

باوهاوس در وایمار[۱۷۲] در جایی که مقرّدوک نشین ساکسن بود تأسیس شد. زعمای ترقی‌خواه ساکسن



شکل ۱-۵۹ والتر گروپیوس، ساختمان باوهاوس در دساو، پلان، ۱۹۲۶.

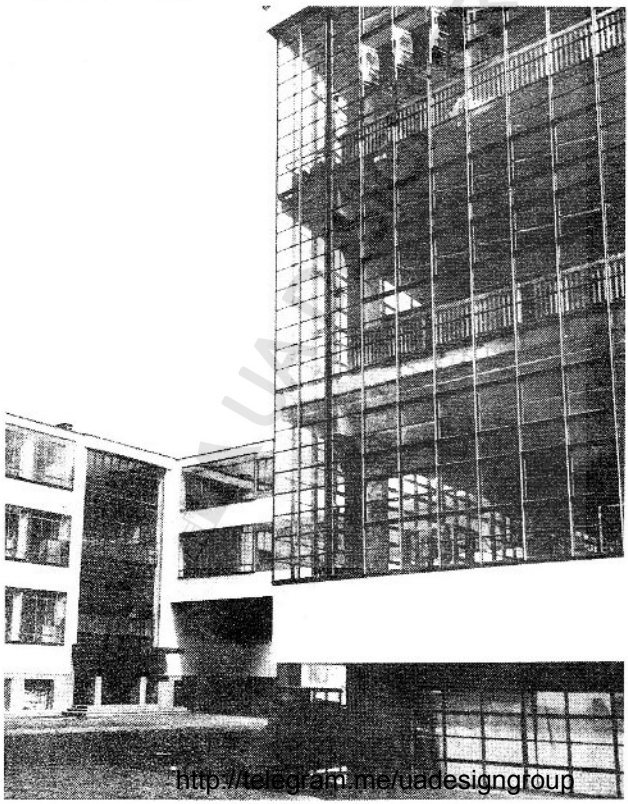


شکل ۱-۶۰ والتر گروپیوس، ساختمان باوهاوس در دساو، منظر عمومی، ۱۹۲۶.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

می‌خواستند مدرسه‌ای برای تدریس هنر و نیز طرح محصولات تولید صنعتی آلمان که با علاقه و سرعتی قابل توجه و اعتباری چشمگیر در این کشور نضج می‌گرفت به وجود آورند. در آغاز نیز شوق ایجاد یک مدرسهٔ مترقی و نیز شخصیت گروپیوس، مشکلات تأسیس مدرسه را تحت‌الشعاع قرارداد. ولی نارضایی صنایع و کارهای دستی کوچک که باوهاوس را دشمن خود می‌دانستند و نارضایی مردم که شیوه‌های نوین باوهاوس و سخنان جدید این مدرسه را درست درک نمی‌کردند یا آن را خوش نداشتند، باعث شد که کارشکنی علیه باوهاوس آغاز شود تا به جایی که ورکبوند رسماً به حمایت باوهاوس آمد و عده‌ای از سرشناسان آلمان مانند بهرنس و موتسیوس و اینشتین و میس ون دررو و اود به حکومت ایالت وایمار رسماً نامهٔ اعتراض آمیزی درحمایت باوهاوس نوشتند. ولی همهٔ این حمایتها سودی نداشت و گروپیوس ناگزیر به فکر چاره‌ای اساسی‌تر افتاد. بخت با او یار بود و دساو[۱۷۳] با شهرداری روشن بین و پیشرو آمادهٔ پذیرش باوهاوس شد و مدرسه به سال ۱۹۲۵ به این شهر نقل مکان کرد. در اینجا، باوهاوس از امکاناتی بیشتر برخوردار شد. از جمله، بعد از یک‌سال به ساختمانی که گروپیوس برای این مدرسه طرح کرده و ساخته بود انتقال یافت. برای استادان نیز منازل مسکونی ساخته شد. این ساختمانها به اعتبار گروپیوس و به اعتبار باوهاوس افزود. به راستی نیز ساختمان باوهاوس در دساو (شکل ۱-۵۹، ۱-۶۰ و ۱-۶۱) یکی از نخستین مواردی بود که



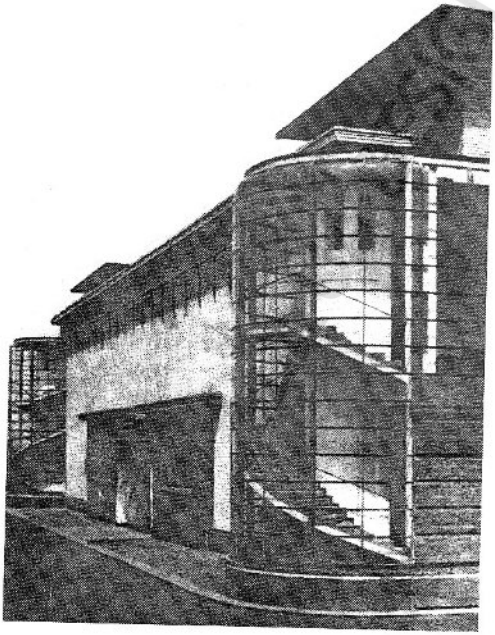
شکل ۱-۶۱ والتر گروپیوس، ساختمان باوهاوس در دساو، بخش بزرگ شده‌ای از ساختمان، ۱۹۲۶.

http://telegram.me/uadesigngroup

معماری مدرن فرصت بروز می‌یافت. برونو زوی که تجزیهٔ ساختمان را به عوامل عملکردی آن (decomposition) یکی از نشانه‌های بارز و ستودنی معماری مدرن برمی‌شمرد، از این ساختمان یاد می‌کند که در آن هر عملکردی مانند تدریس (در کلاسها) و کار (در کارگاهها) و ادارهٔ مدرسه به جای آنکه در پشت نمایی یکدست و یکنواخت- مانند ساختمانهای رنسانس- پنهان شود، هریک شخصیت خود را یافته است. نکتهٔ دیگر دربارهٔ این ساختمان استفاده از مصالح ساختمانی جدید بود. گروپیوس قبلاً هنر خود را در به کارگیری از شیشه و آهن برای پوشاندن پله‌ای مارپیچی نشان داده بود (شکل ۱-۶۲). روال معماران متحجر این بود که پله را در غلافی از آجر و سنگ سنگین پنهان کنند ولی در اینجا گروپیوس نه تنها پله را از غلاف سنگین دیرین خود به در آورده بود، بلکه آن را به صورت عاملی در آورده بود که با حجم و تحرک خود به زیبایی ساختمان بیفزاید. مهمتر از همه طرح و اجرای این ساختمانها بود. طرح خود ساختمانها و معماری داخلی آن و میز و صندلی و چراغها و مانند آن همه کار باوهاوسیان بود و بدین ترتیب برای استاد و شاگرد فرصتی پیش آمد که عملاً در تحقق معماری مدرن سهیم شوند.

علی‌رغم این موفقیت (یا به سبب آن) و موفقیتهای دیگری که به سبب کارهای استادان و شاگردان و فعالیتهای ایشان نصیب باوهاوس شده بود، باز هم حسد و دشمنی با باوهاوس (علی‌رغم پشتیبانی شهردار دساو) ادامه یافت تا عاقبت در آغاز سال ۱۹۲۸ گروپیوس از ریاست باوهاوس کناره گرفت و ریاست باوهاوس را به هانس مایر[۱۷۴]، معمار سوئیسی که از استادان باوهاوس بود و از یک سال پیشتر گروپیوس او را مدیر بخش معماری باوهاوس کرده بود واگذار کرد.

از برجسته‌ترین کارهای مایر در این زمان این بود که برنامهٔ معماری باوهاوس را تقویت کرد و شهرسازی را بدان افزود و چند شخصیت تازه از جمله مارت اشتام[۱۷۵] و لودیگ



شکل ۱-۶۲ والتر گروپیوس. پلکان مارپیچ در کارخانه‌ای به نام فابریک در کلن، ۱۹۱۴.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

هیلبرزایمر[۱۷۶] را به استادان باوهاوس اضافه کرد. در عوض، بخش هنری باوهاوس را کاهش داد و تا آنجا به هنر توجه داشت که در خدمت معماری باشد. بر روی هم، وی بیشتر به جنبه‌های مهندسی معماری توجه داشت و آن را پدیده‌ای صرفاً مدرن می‌دید و هدفش این بود که در آموزش آن فقط پدیده‌های مدرن را به کار گیرد. گذشته از اینها، در کنار اعتقاد شدید به پدیده‌های مدرن، اعتقادات سوسیالیستی قوی داشت؛ با آنکه ظاهراً عضو حزب کمونیست نبود ولی راه حل مسائل معماری را در قالب سوسیالیسم می‌دید. بدین ترتیب نوعی خشکی و تقید (دگماتیسم) بر باوهاوس چیرگی یافت که این بار آن را مواجه با ناآرامی داخلی کرد؛ برای اینکه بسیاری از شاگردان و استادان با عقاید وی موافق نبودند و خشکی و یکطرفه بودن آن را نمی‌پسندیدند. در مدرسه شعلهٔ معارضات سیاسی درگرفت تا به جایی که شهردار شهر ناگزیر به دخالت شد و از مایر خواست استعفا دهد. وی نیز در نوامبر ۱۹۳۰ از ریاست باوهاوس استعفا داد و سرانجام نیز برخلاف گروپیوس که عاقبت راهی ایالات متحد شد، از اتحاد شوروی سردر آورد.

با رفتن مایر، باوهاوس در عمر کوتاه خود دچار بحرانی تازه شد. شهردار شهر تلاشش را آغاز کرد و از گروپیوس خواست تا دوباره ریاست باوهاوس را بپذیرد. گروپیوس این پیشنهاد را نپذیرفت و میس ون درو را که اینک معماری معتبر بود برای ریاست معرفی کرد. میس ریاست باوهاوس را پذیرفت به شرط آنکه در برلین کار را در دفتر معماری خویش ادامه دهد و هفته‌ای سه روز برای ادارهٔ مدرسه به دساو و بیاید که فاصلهٔ چندانی با برلین نداشت. به علاوه، به صورت رسمی برای قبول کار چه از جانب شهرداری دساو و چه از جانب صنایع هم برای خود و هم برای مدرسه مجوز گرفت.

میس ون درو در این هنگام، پس از موفقیتهایی که در ادارهٔ کوی وایسنهوف (۱۹۲۷) و غرفهٔ آلمان در نمایشگاه بارسلون (۱۹۲۹) به دست آورده بود اینک معماری صاحب نام شده بود و با قدرت ادارهٔ امور باوهاوس را به دست گرفت. دانشجویان نیز از اینکه معماری به اعتبار میس ریاست باوهاوس را پذیرفته خرسند بودند. با استادان نیز، میس ون درو توافق فکری داشت و پاره‌ای از آنان مانند هیلبر زایمر دوستی و همکاری با میس را تا آخرین لحظهٔ حیات رها نکردند. میس ون درو شخصیتی آرام و بردبار داشت، سخت به مظاهر مدرن و به معماری مدرن و معماری خود معتقد بود و با وجود اعتباری که داشت فروتن و بی‌تکلف بود. به علاوه با آنکه با روشنفکران زمانهٔ خود همفکری داشت، معماری برایش بر همه چیز مرجع بود و بنابراین گرایش سیاسی خاصی نشان نمی‌داد. با آمدن میس هرج و مرجی که بر فضای باوهاوس در زمان مایر چیرگی یافته بود برطرف شد و اوضاع آرام گرفت. استادان طرفدار مایر یا استعفا دادند و یا به دیسیپلین میس تن در دادند. دانشجویان ناآرام نیز از مدرسه اخراج شدند و توجه مدرسه بر آموزش و تجربه متمرکز شد. اما این بار مشکل از جایی دیگر سرزد. موفقیت نازیها به سال ۱۹۳۲. نازیها از باوهاوسیان هیچ خوشدل نبودند. با آنکه میس بیطرفی کامل را در مدرسه رعایت می‌کرد، نازیها ایشان را مخل آرمانهای توخالی خویش می‌دیدند و کمونیست می‌دانستند. این بار فشار آنقدر فزونی گرفت که باوهاوس به برلین انتقال یافت. برلین پایتخت بود و تصور نمی‌شد فشارهای سیاسی در آن به اندازه‌ای باشد که مدرسه را در دساو فلج کرده بود.

انتقال مدرسه از دساو به برلین کار آسانی نبود. میس به ضرورت زمان آن را تنها راه حل ممکن یافته بود. باوهاوس از یک مدرسهٔ دولتی به صورت مدرسهٔ خصوصی میس ون درو در آمد. باوهاوس تمام ساختمانها و بسیاری از امکاناتی را که در دساو در اختیار داشت از دست داد و در برلین در ساختمان یک کارخانهٔ متروکه مسکن گرفت. استادان تا آنجا که ممکن بود کاهش یافتند. شمار کارآموزان نیز تقلیل یافت، اما پاره‌ای از ایشان همراه مدرسه از دساو به برلین آمدند و در برلین نیز کارآموزانی جدید به باوهاوس راه یافتند. با وجود مشکلات، کار مدرسه دوباره به راه افتاد. آنچه برای آموزش معماری لازم بود تدریس می‌شد و نمایشگاهها و جشنهای مدرسه دوباره تا حدی روحیهٔ گذشته را به آن بازگردانید، مضافاً اینکه برای تدریس معماری اصولاً برلین با آن پویایی و فرهنگ قوی مناسبتر از دساو بود که در هر حال محیطی شهرستانی داشت. باوهاوس برای مدتی کوتاه روی آرامش دید، اما این آرامش نیز دیری نپایید و پلیس در آوریل ۱۹۳۳[۱۷۷] به بهانهٔ تفتیش ناگهان به مدرسه حمله برد و با آنکه چیزی نیافت به انواع مزاحمتها کار مدرسه را متوقف کرد تا آنکه سرانجام در ژوئن همان سال با رأی اجباری کادر آموزشی باوهاوس برای همیشه تعطیل شد.

شباهتها و وجوه افتراق

آنچه به باوهاوس از آغاز شخصیتی بی‌نظیر داد تنها فلسفه و

http://telegram.me/uadesigngroup

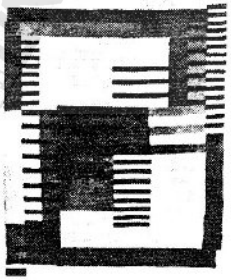
اساس تدریس آن نبود. شیوهٔ تدریسی که در باوهاوس به کار گرفته شده تازگی چندان نداشت و تقریباً همان بود که در آلمان معمول بود و فلسفهٔ تدریس را در آلمان تشکیل می‌داد. آنچه باعث یکتا بودن باوهاوس شد وجود معلمانی بی‌نظیر بود. استادانی که هریک در کار خود از پیشروترین صاحبنظران و صاحبان حرفه در زمانهٔ خود بودند در باوهاوس تدریس کردند. کسانی چون پل کلی[۱۷۸]، واسیلی کاندینسکی[۱۷۹]، لاسلو موهولی ناگی[۱۸۰]، وان دوسبرگ، هیلبر زایمر و دیگران و نیز خود گروپیوس، مایر و میس ون درو که به نوبت ریاست باوهاوس را در عمر کوتاه این مدرسه به عهده گرفتند و در عین پویایی و شور و علاقه به کار از نام‌آورترین و پرمایه‌ترین هنرمندان و معماران روزگار خود بودند و با گذشت زمان نامشان و قدرشان بیشتر شناخته شد. گروپیوس با آزادگی و گذشتی که در انتخاب همکار داشت، این سنت را در این مدرسه آغاز کرد که گروهی از بااستعدادترین معلمان را در آن جمع کند. حتی اگر اینان با وی مخالفت می‌کردند و یا در پاره‌ای موارد عقاید و سخنانش را جدی نمی‌گرفتند تحمل می‌کرد (این درست برخلاف روش بعضی از مدارس کنونی جهان است که رئیس مدرسه فقط به جمعی راه و میدان می‌دهد که از رقابت ایشان نمی‌هراسد).

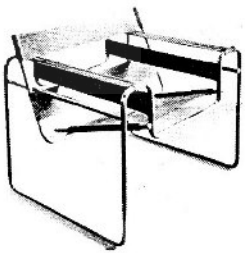
نکتهٔ دیگر در اهمیت باوهاوس اینکه این مدرسه تنها محل آموزش نبود بلکه خود در کار طرح و تولید سهیم بود. گذشته از ساختمانهای باوهاوس در دسا و که به آنها اشاره کردیم و کارهای معماری دیگری که عملاً استادان این مدرسه به عهده گرفتند، طرحهای صنعتی که در کارگاههای این مدرسه ابداع و ساخته شد (شکل ۱-۶۳) از پیشرفته‌ترین طرحها و محصولات صنعتی زمانهٔ خود بودند.

این نکته نه تنها بر اعتبار مدرسه و بر اعتماد استادان و شاگردان می‌افزود بلکه عملاً وسیله‌ای بود که استاد و شاگرد نتایج کار خود را ببینند. کارگاه و اشتغال به کار ساختمان در ضمن تحصیل برای شاگرد معماری همان اهمیتی را دارد که کار بالینی بیمارستان برای دانشجوی پزشکی.

از دیگر دلایل اعتبار باوهاوس آنکه چون جوان بود و توسط نسلی پایه‌گذاری شد و به زندگی- اگرچه برای مدتی کوتاه- ادامه داد که همه در روزگار مدرن متولد شده و نشو و نما یافته بودند به زبان روزگار خود سخن می‌گفت و برای جوانان و ترقی‌خواهان جاذبه‌ای داشت که تا سالها ادامه یافت. باوهاوس علی‌رغم زندگی کوتاه و پرمخاطره و پرماجرای خود از یک نظر کاملاً نیکبخت شد: دوتن از

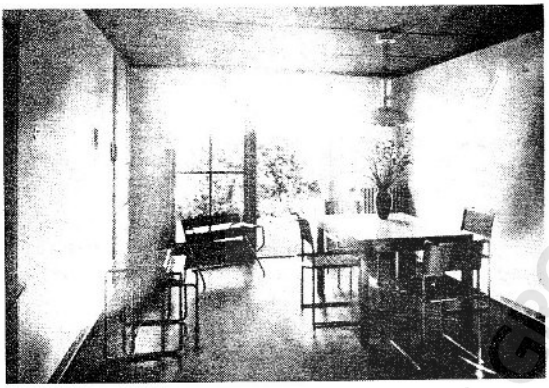


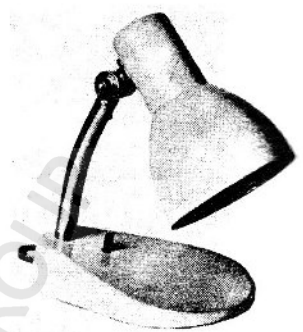




http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک





شکل ۱-۶۳ طرح صندلی پارچه و چراغ از استادان و شاگردان باوهاوس.

رؤسا و جمعی از استادان آن در ایالات متحد مأوا گرفتند و در این کشور که پذیرای عقاید تازه بود، از امکانات کافی و گاه فراوان و تقریباً بی‌نظیر برای بروز استعدادهای خود برخوردار شدند.

برعکس باوهاوس، بوزار سنگین و معمر بود و به آسانی هر نظریهٔ تازه‌ای را نمی‌پذیرفت و تن به تجربه نمی‌داد. البته هنگامی که کاهش اعتبار بوزار همگانی شد یکباره تمام مزایا و خدمات آن نادیده گرفته شد. این درست است که از نظر فلسفهٔ کلی، بوزار تا سالیان دراز کلاسیک باقی ماند، ولی کتبی که استادان آن نوشتند نشان از آگاهی کامل ایشان از تحولات زمانه دارد. برنهم، نخستین کسی است که پس از سالها (به سال ۱۹۶۰) قضاوت بیطرفانه‌ای دربارهٔ بوزار ابراز می‌دارد. وی می‌نویسد:

> آنان که راه و روش آکادمی [بوزار] را رد کردند، بدین دلیل چنین کردند که احساس می‌کردند این راه و روش دشمن تصور و اندیشهٔ ایشان، دربارهٔ معماری است. در اندیشهٔ ایشان، معماری موضوعی علمی بود که می‌بایست فارغ از هر گونه بستگی به این یا آن سبک خاص، و وفادار به عملکردها و روابط آنها با یکدیگر باشد. غافل از آنکه گُده[۱۸۱] استاد بوزار و نماد مجسم این مدرسه به شهادت پنج جلد کتابش موسوم به اساس و تئوری معماری[۱۸۲] هم معماری را موضوعی علمی دانسته بود و هم آن را فارغ از این یا آن سبک خاص و تابع عملکردها و روابط آنها. جالب است که آنانی که آکادمیها را رد می‌کردند و معیارهای آن را «دروغین» می‌نامیدند، عملاً بسیاری از آن عقاید را [illegible] بی آنکه بدانند منشأ آن عقاید کجاست. از همین رو، در حالی که گروپیوس به سال ۱۹۲۳ به انتقاد از آکادمیها پرداخت که توجهی به دانش زیبایی[۱۸۳] ندارند، خود به معرفی عقایدی در باب تصور زیبایی پرداخت که شباهت به اصل فرانسوی و بوزاری آنها داشت.[۱۸۴]

عین همین وضعیت در حال حاضر وجود دارد. در عین آنکه اکنون بسیاری از مظاهر بوزار که روزگاری زشت پنداشته می‌شد زنده شده و دوباره رواج گرفته است، اما هر کس بی‌درنگ آماده است هر معماری نامقبولی را به بوزار منتسب کند.

نکتهٔ دیگر آنکه فراموش نکنیم که هانری لابروست و تونی گارنیه و جمعی از پیشروترین هنرمندان مانند مانه و مونه و دگا و ماتیس از تحصیلکردگان بوزار بودند و اگرچه برضد روشهای فرسودهٔ آن شوریدند، وجود آنها نشان می‌دهد که علی‌رغم بعضی از گردانندگان بوزار، جریانی مخالف ایشان نیز در این مدرسه در حرکت بود. به علاوه بوزار، به‌ویژه بعد از جنگ جهانی دوم، به شهادت کار دانشجویانش که هرساله منتشر می‌شد، تمام اصول مدرن را پذیرفت. این نکته‌ای است که بخصوص در نوشته‌های امریکایی مربوط به معماری مدرن یا معماری امروز از آن صحبتی نشده است.

غیر از اینها، آنچه در آموزش معماری بوزار اهمیت داشت تعلیم بصری دانشجویان بود به سبب تأکید و اهمیت اِشل[۱۸۵] (مقیاس) و پروپورسیون[۱۸۶] (تناسبات). و این تعلیمات تا آنجا [illegible] بصیرت ایجاد می‌کرد که

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

اینان را قادر می‌ساخت تا معایب (یا محاسن) یک نقشه (پلان) یا یک کار معماری را عملاً قبل ازتجزیه تحلیل و قبل از اندازه‌گیری و محاسبه دریابند. مثالی ممکن است موضوع را روشنتر کند. برای دانستن اندازهٔ تیروستون‌در یک بنا عملاً باید براساس اصول سازه[۱۸۷] آن را محاسبه کرد؛ میزان باری که تیر و ستون باید تحمل کند یا دهانه‌ای که تیر باید بپوشاند در تعیین اندازهٔ این عوامل ساختمانی نقش اساسی دارند؛ اما معمار مجرب کار آزموده می‌تواند با تخمین، بار ساختمان و با در نظر گرفتن نوع بنا و اندازهٔ دهانه‌ای که باید پوشش شود، کافی یا ناکافی بودن اندازهٔ تیر را تقریباً معین کند. ـ البته محاسبهٔ دقیق مرحلهٔ بعدی است. همین نکته در مورد عملکردها و روابط آنها نیز تا اندازهٔ بسیار صادق است و به معمار آزادی فراوان در طرح می‌دهد. دوم آنکه تأکید بر اسکیس و طرح آزاد (بدون خط کش و گونیا) به معمار امکان می‌دهد که ترکیب متغیرهای مختلف و متنوع را به آسانی نسبی تجسم و ترسیم کند. طراح اگر بخواهد بیش از اندازه به ساختن در مراحل طرح بیندیشد تخیل و ابتکارش کُند یا متوقف می‌شود. محتملاً بخشی از عدم تنوع کارهای میس علی‌رغم قدرت آنها باید مربوط به همین نکته باشد. معمار باید بتواند بر بالهای خیال تا آنجا که ممکن است تخیلش را به پرواز در آورد و قادر باشد به سهولت به یادداشت و ترسیم اندیشه‌هایش بپردازد. نکتهٔ دیگر اینکه روش بوزار تأکید معماری را برطرح معماری (design) می‌گذاشت و دانشجوی بوزار به اصطلاح در آتلیه زندگی می‌کرد. البته همهٔ آنها که تحصیل معماری را آغاز می‌کنند، استعداد یکسانی در طراحی معماری ندارند. اینان جذب تخصصهای دیگر معماری مانند طرح نقشه‌های اجرائی[۱۸۸]، سرپرستی کارگاه، تدوین مشخصات ساختمانی[۱۸۹] و حتی در سالهای اخیر برنامه‌ریزی معماری می‌شوند ولی چون با کیفیات دیزاین به هنگام تحصیل به‌خوبی آشنا شده‌اند نسبت به آن همدلی و هم آهنگی دارند. کار کلیهٔ شاگردان از سال نخست تا سال آخر در یک آتلیه و حضور در کرکسیون استاد برای همهٔ شاگردان نیز می‌توانست ذهن شاگرد را در مسائل معماری تیز کند، اینها که گفتیم مزایای بوزار بود که بالقوه وجود داشت، متأسفانه هنگامی که روشهای بوزار در مدارس معماری کنار گذاشته شد، خشک و تر با هم سوخت و خوب و بد با هم به‌دور ریخته شد؛ اما روشهای بوزار معایبی نیز داشت که اهم آنها تأکید بر ایجاد تصویری زیبا بود بی آنکه معنای معماری و فضایی آن عمیقاً بررسی شده باشد. به عبارت دیگر، ایلوستراتور و آنکه در گرافیک ماهر بود، در بوزار معمولاً از موفقیت بیشتری برخوردار بود و شاگردان، بیشتر به این جهت گرایش می‌یافتند.

پانوشتها

۱. Charles Jencks در کتابش زبان معماری «پست مدرنیسم» به صراحت و در پاره‌ای دیگر از آثارش به اشاره.

2. Hilberseimer 3. Ronchanqs

۴. ترجمه تقریبی و به قالب فارسی است؛ اصل جمله به انگلیسی چنین است: «What the hell went wrong? We showed them what to do»

دگرگونی در معماری، ص ۴.

5. Jane Jacobs 6. *The Death and Life of Great American Cities*

7. project architects

8. Architecture without Architects 9. Bernard Rudofsky

10. *Primitive Architecture*

11. *From Bauhaus to our House*

باوهاوس به آلمانی به معنی خانهٔ ساختمان است و در عین حال نام مدرسهٔ معماری است که به سال ۱۹۱۹ والتر گروپیوس بنیان گذاشت. بعداً درباره اهمیت این مدرسه در بسط معماری مدرن صحبت خواهیم کرد.

12. Tom Wolfe 13. Robert Venturi 14. Charles Jencks

15. Vincent Scully 16. Paul Klee

۱۷. قصر نسبتاً کوچکی که به امر لوئی پانزدهم در قرن هیجدهم در ورسای ساخته شد نخست معشوقهٔ لوئی پانزدهم در آن زیست و سپس ماری آنتوانت همسر لوئی شانزدهم در آن اقامت کرد.

18. New port 19. Rhode Island 20. *A Vision of Britain*

21. Crystal Palace

۲۲. این رقم به فوت ۱۸۴۸ می‌شود؛ اما گیدیون آن را ۱۸۵۱ فوت نوشت و به نشان سال تأسیس نمایشگاه گرفته است.

۲۳. transept که در پلان کلیساها نیز معمول بود

24. Joseph Paxton 25. John Ruskin 26. *Stones of Venice*

این تاریخ را فرامپتن، استاد دانشگاه کلمبیا، ۱۸۵۳ می‌داند چون این کتاب در ۳ جلد و در ۳ سال متمادی چاپ شده تاریخ پایان مجلّد سوم ۱۸۵۳ است تاریخ آغاز انتشار همان سال ۱۸۵۱ است.

27. *Seven Lamps of Architecture* 28. William Morris

29. analytical methods 30. Pre- Raphaelite Brotherhood

۳۱. همان گونه که اکنون در فرشهای ماشینی طرحهای نفیس فرشهای ایران تقلید می‌شود

32. Gabriel Rossetti 33. Philip Webb

۳۴. Red House ظاهراً به دلیل رنگ آجر قرمز خانه و نه دلائل انقلابی که بر افکار موریس حاکم بود

35. Sir Henry Cole 36. Deutscher Werkbund

37. Herman Muthesius 38. *Sachlichkeit*

39. Henri van de Velde 40. Peter Behrens

41. Weissenhof Siedlung 42. Art Nouveau

43. Maurice Macterlink 44. *L'oiseau bleu*

45. Victor Horta 46. Eugene Emmanuel Viollet- le- Duc

47. *Dictionnaire raisonne de l'architecture francaise du XIe an XVI; siècle.*

48. *Dictionnaire du mobilier francaise*

49. *Entretiens sur l'architecture*

۵۰. نگاه کنید به فضا، زمان و معماری ص ۲۰۶، ترجمهٔ فارسی ص ۱۸۵.

۵۱. آدرس این خانه فعلاً شمارهٔ ۱۲ درخیابان تورن(Turin)بوده‌واین خانه پدین نام‌شهرت داشته‌اکنون‌نام‌خیابان‌وشمارهٔ خانه‌تغییر کرده‌و آدرس جدید آن شمارهٔ ۶ درخیابان‌پل‌امانوئل‌ژانسن(Paul- Emile Janson)است.

52. Maison du Peuple 53. Otto Wagner

54. *Moderne Architektur*, 1816. 55. Adolf Loos

56. Ornament und Verbrechen

۵۷. بوزار: پیشگامان طراحی (معماری) مذوذ، ص ۲۸.

58. Joseph Olbrich

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

۵۹. Sezession، محتملاً مراد از آن جدایی از سنتهای معمول بوده است و معادل اتریشی نهضت هنرنو تلقی شده است.
۶۰. پوزنر، ص ۳۱.
61. Heinrich Kulka
۶۲. ماکس ریسه لادا، کتاب تألیف او به نام مقایسهٔ پلان فضایی و پلان آزاد، مقالهٔ یوهان ون ده بیک، صفحات ۲۷ و ۴۶.
۶۳. همان، شمارهٔ ۲، ص ۲۷، و دنبالهٔ آن.
64. Johan van de Beek
۶۵. همان، شمارهٔ ۲، ص ۳۹ (در این نوشته، ص ۲۷).
۶۶. *isometric* : نوعی ترسیم فضایی شبیه پرسپکتیو با این تفاوت که در اینجا خطوط موازی، در ترسیم نیز موازی رسم می‌شوند، برخلاف پرسپکتیو که در نقطهٔ گریز یکدیگر را قطع می‌کنند.
67. The Moller House 68. Paul Cezannes
69. *L'Esprit Nouveau*
70. *tout est spheres et cylindres*
71. Fernande Olivier 72. Juan Gris 73. Karl Liebkenecht
74. Rosa Luxemberg 75. Amedee Ozenfant
76. Robert Delauney 77. St. Severin 78. Gunter Behnisch
79. Fillipo Tomaso Marinetti 80. Sorbonne
81. Foundation Manifesto 82. *Le Figaro* 83. passeists
۸۴. Antonio Sant'Elia (۱۸۸۸ – ۱۹۱۶)؛ سال مرگ این معمار را بنه ولو ۱۹۱۵، گیدیون ۱۹۱۶ و پوزنر ۱۹۱۷ دانسته است.
85. Citta Nuova
۸۶. گیدیون، ص ۳۲۱، ترجمهٔ فارسی ص ۲۷۴.
87. Umberto Boccioni
۸۸. همین نکته نه تنها ترسیم پرسپکتیو را آسان و عملی می‌کند، بلکه در عین حال به آن محدودیت می‌دهد.
۸۹. بانهم، ص ۱۰۸.
90. Constructivist 91. Constructivism
۹۲. contra - relief؛ می‌دانیم واژهٔ relief به معنی نقش برجسته است.
93. corner-relief 94. Vladimir Tatlin
95. Culture of Materials 96. Mayakovski
۹۷. فرهنگ آکسفورد، ص ۱۲۵.
98. Social Utility 99. Antoine Pevsner 100. Kiev
101. Naum Gabo 102. A. and W. Wesnin
103. Lissitsky 104. Kasimir Malewitsch 105. Peter Eisenman
106. De Stijl 107. Berlage
108. Theo van Doesburg 109. Piet Mondrian
۱۱۰. از نقاشان علاوه بر وان دوسبرگ و موندریان، بارت وان درلک، از شعرا آنتونی کوک، از مجسمه‌سازان ژرژ وانتونیرلو و از معماران، ژ.ژ.پ.اود و گریت رینولد مشهورترند، اما اعضای دستیل ثابت نبود، مثلاً موندریان پس از مدتی از این گروه برید، و رینولد پس از مدتی به این گروه پیوست.
111. Rijksmuseum
۱۱۲. تفوری، ص ۱۲۶.
113. Van Der Leck 114. stylised 115. Neoplasticism
116. Elementarism 117. G. Rietveld
۱۱۸. این تاریخ را بانهم ۱۹۲۵ ذکر کرده است.
119. Schroder House 120. expression 121. Paul Gaugin
122. Vincent Van Gogh
۱۲۳. گیدیون، ص ۵۴۷ ترجمهٔ فارسی.
۱۲۴. Jelly fish: حیتم ترجمه ستاره دریایی یا نجم البحر را برای این واژه نامناسب است که در این متن مراد نویسنده را نمی‌رساند، ژله ماهی را اگر بپذیریم برای این مقصود مناسبتر است.
۱۲۵. گیدیون، ص liii.
126. Antonio Gaudi 127. Matora Workers' Cooperative
128. Guell 129. Casa Mila 130. Sagrada Familia
۱۳۱. باسک که در حال حاضر نیز جزء اسپانیا است، داستان جدائی طلبیش داستانی دیرین است و همین احساس انگیزهٔ نوعی معماری معرف شخصیت این ناحیه بوده است.
۱۳۲. تفوری، ص ۸۹.
۱۳۳. بنه ولو، ص ۳۱۸.
134. Bruno Zevi 135. Eric Mendelsohn
۱۳۶. زوی، ص ۳۰.
137. Haring 138. Hans Scharoun
۱۳۹. کریستن نوبرگ شولتز، ص ۳۶۸.
140. Ecole Nationale Superieure des Beaux- Arts (به اختصار بوزار)
141. Bauhaus 142. Illinois Institute of Technology
143. Massachusetts Institute of Technology
144. Beaux- Arts Style
145. Academie des Beaux - Arts 146. Charles le Brun
147. Tony Garnier 148. symmetry 149. axial organization
150. functions 151. circulation 152. grand geste
153. jugement 154. projet construction
155. sachsische Hochschule für bildende Kunst
156. Sachsische Kunstgewerbeschule 157. Walter Gropius
158. Bruno Taut 159. Arbeitsrat für Kunst
۱۶۰. فرامپتن، ص ۱۲۳. ۱۶۱. بانهم، ص ۲۸۱.
۱۶۲. بانهم، همان صفحه.
163. Herbert Byer
۱۶۴. دایرة المعارف انجمن معماران امریکا، ص ۴۱۶.
۱۶۵. بانهم، صفحات ۸۸– ۲۷۵.
166. Vorkurs 167. Johannes Itten
۱۶۸. بانهم، ص ۲۷۸.
۱۶۹. کتابهای انگلیسی آن را به Journeyman's Certificate ترجمه کرده‌اند (به عنوان مثال بنه ولو، ص ۴۱۵ و بانهم، ص ۲۸۱) که همان معنای پایان کارآموزی و آغاز به کار است ولی هنوز به استادکاری Meister نرسیده است.
170. Geselle 171. Meister
۱۷۲. Weimar شهری در مرکز آلمان نزدیک لایپزیک که تا قبل از الحاق دو آلمان در آلمان شرقی بود.
۱۷۳. Dessau شهری به فاصله حدود ۱۰۰ کیلومتر در جنوب برلین که در تقسیمات پس از جنگ جهانی دوم در قلمرو آلمان شرقی قرار گرفت.
174. Hannes Meyer 175. Mart Stam
176. Ludwig Hilberseimer
۱۷۷. دایرة المعارف انجمن معماران امریکا این تاریخ را به اشتباه ۱۹۳۲ ذکر می‌کند.
178. Paul Klee 179. Wassily Kandinsky
180. Laszlo Moholy- Nagy 181. Julien Gaudet
182. *Elements et Theories de l'Architecture*
183. aesthetic science
۱۸۴. بانهم، ص ۱۴ و ۱۵.
185. echelle 186. proportion 187. structure
188. working drawings 189. specification writing

http://telegram.me/uadesigngroup

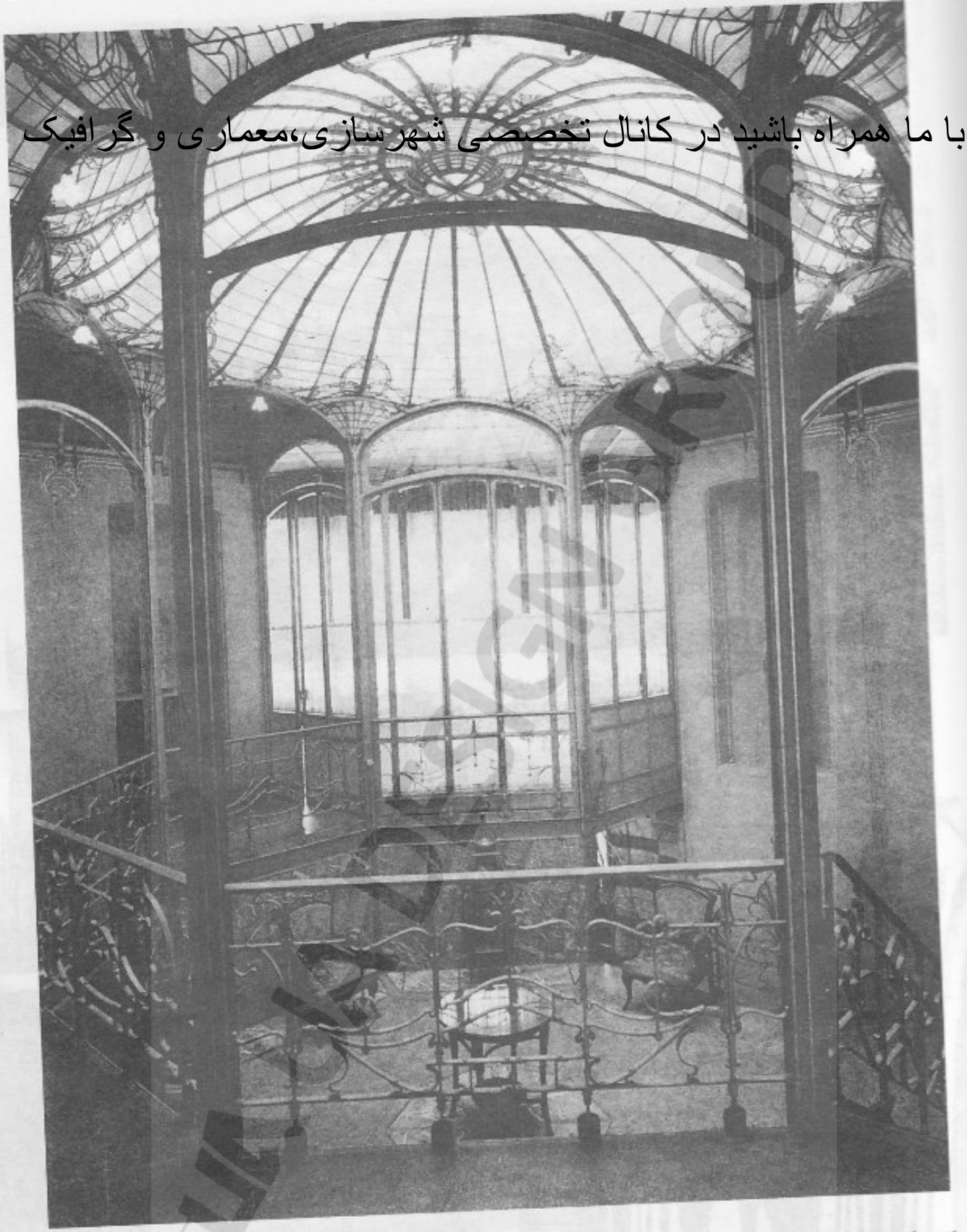
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آلبوم فصل اول

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل۱ ویکتور اورتا. خانهٔ تاسل، منظرهٔ عمومی درون خانه، بروکسل، ۹۳-۱۸۹۲.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۳ پل سزان. نقاشی کوه سنت ویکتوار Sainte-Victoire، ۱۹۰۶-۱۹۰۴.

شکل ٤ روبز دلونی. کلیسای سن سیورّن، ۱۹۰۹.





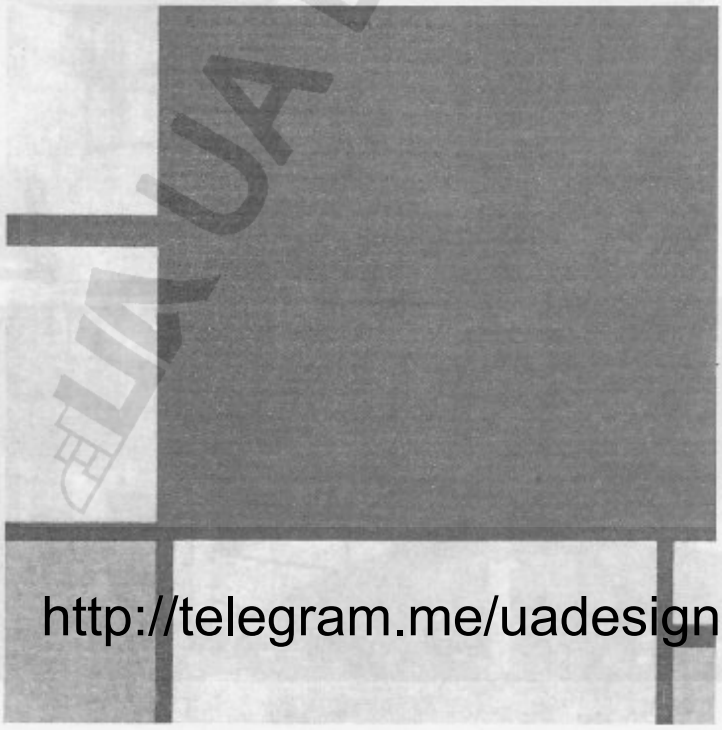
شکل ۲ ویکتور اورتا. خانهٔ سولوی (Solvay)، پلکان سرسرای ورودی، بروکسل، ۹۰۰-۱۸۹۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۵ گونتر بنیش. ساختمان مؤسسهٔ پژوهشی هیسولار (Hysolar)، دانشگاه اشتوتگارت، ۱۹۸۷.



شکل ۶ پیت موندریان. ترکیب (composition) با آبی، قرمز و زرد، ۱۹۳۰.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک





شکل ۷ ریتولد. عکس درون خانه شرودر را نشان می‌دهد و صندلی قرمز ـ آبی نیز در عکس مشاهده می‌شود.

شکل ۸ ریتولد. خانه شرودر، اوترخت، ۱۹۲٤.



UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

فصل دوم

- فرانک لویدرایت : بزرگترین معمار مدرن قرن نوزدهم
- لوکوربوزیه: روح ناآرام
- میس‌ون دررو : کمال‌خواه و استاد ترکیب آهن و شیشه
- آلوار آلتو: روانی و آزادی فرم
- لوئی کان : پیشرفت یا بازگشت به گذشته

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

فرانک لوید رایت

تأثیر رایت در معماری مدرن چندان است که نمی‌توان معماری او را تنها در یک بخش مورد مطالعه قرارداد. از همین‌رو، علاوه بر این بخش، هرجا لازم آید از معماری وی سخن به میان خواهیم آورد. اما در اینجا، چون بحث ما بر آثار استادان و پیشگامان معماری مدرن متمرکز می‌شود آثار این معمار را به تفصیل بیشتری مورد بررسی قرار می‌دهیم و به‌ویژه توجه خود را معطوف نکاتی می کنیم که به آثار وی ویژگیهای خاص می‌بخشد، و در عین حال، علی‌رغم مباحثات و اختلاف‌نظرهایی که درمورد آثار این معمار، پس از افول ستارهٔ اقبال مدرنیسم پدید آمده، تأثیر او را در گرایشهای «پست مدرنیسم» نشان می‌دهد.

یکی از این ویژگیها و محتملاً مهمترین آنها کیفیتی است که رایت آن را معماری اُرگانیک می‌نامید. مراد رایت از معماری اُرگانیک چه بود؟ به اعتقاد گیدیون که قدر آثار رایت را نیک می‌دانست، این معمار توفیق نیافت با زبان و کلمات به توصیف و توضیح این اصطلاح ساخته و پرداختهٔ خویش موفق شود. پاره‌ای از اروپائیان نیز تعبیری خاص از معماری اُرگانیک دارند که محتملاً منبع آن همان اندیشه‌ها و گفتارهای رایت است، ولی آن را بیشتر به معماری عملکردی[1] (یا معماری توجیهی: توجیه و توضیح برای هر فرمی که در معماری متجلی می‌شود) تعبیر کردند. اما اگر رایت در تعریف اُرگانیک به زبان کلمات توفیق نیافت، تعریف و تعبیر وی از این واژه، یا دقیقتر بگوییم از این کیفیت، در زبان معماری کاملاً موفقیت آمیز و به راستی ستودنی است. این کیفیت که در پاره‌ای از آثار رایت بیشتر متجلی می‌شود در «خانهٔ آبشار»ی (شکل ۲ تا ۱۰ـ وجود می آورد که چون عوامل طبیعی مانند سنگ و درخت و گیاه و گل از درون طبیعت می‌شکفد و اصالت و قوت آن نیز در همین از درون شکفتگی و طبیعی بودن آن است. از این‌رو، در این نوع معماری هیچ تصنعی وجود ندارد و معماری همان است که باید باشد. این تعریف البته این کیفیت را به تعبیر اروپایی آن که در سطور بالا بدان اشاره کردیم نزدیک می کند؛ زیرا عدم تصنع، در این متن معنایش می‌تواند این باشد که هیچ فرمی بدون توجیه و دلیل پدید نیامده است، و همان گونه که مظاهر طبیعت توجیه پذیرند، برای هرفرم از این نوع معماری، توضیحی می‌توان فرض کرد. این نکته، اگر آن را تحت اللفظی تعبیر نکنیم، می‌تواند در مورد معماری رایت صادق باشد، ولی مفهوم اُرگانیک از این نکته بس فراتر می‌رود.

در سطور گذشته، از خانهٔ آبشار رایت به عنوان یک مثال متعالی معماری اُرگانیک یاد کردیم. آنچه در این خانه مفهوم اُرگانیک را از مستدبودن هر جزء یا فرم آن فراتر می‌برد، نخست پیوستگی طبیعی تمام اجزای آن است و سپس آمیختن آنها با مظاهر طبیعت که این خانه به راستی جزئی از آن شده است. وجود آبشاری روان در دل این ساختمان نه تنها آن را شگفت‌انگیز و تماشایی می کند، بلکه آن را جزئی از طبیعتی می کند که این ساختمان در میان آن بنا شده است. پاره‌ای از منتقدان این پرسش را مطرح ساخته‌اند که آیا آبشار از درون خانه نیز به دیده می آید یا خیر؟ جواب این پرسش البته منفی است. اما معماری تا چه اندازه فقط باید در خدمت گروهی خاص و مقصودی معین باشد؟ به معماری باید به عنوان جزئی از محیط نگریست و از این لحاظ، این اثر رایت با توجه به مقصودی که بر معماری همین برونِ ساختمان، همین اُرگانیک‌بودن آن، به درون

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ـ۱ فرانک لویدرایت، خانهٔ آبشار (متعلق به ادگارکافمن)، بیر ران (Bear Run) پنسیلوانیا، ۱۹۳۶ـ۳۸.

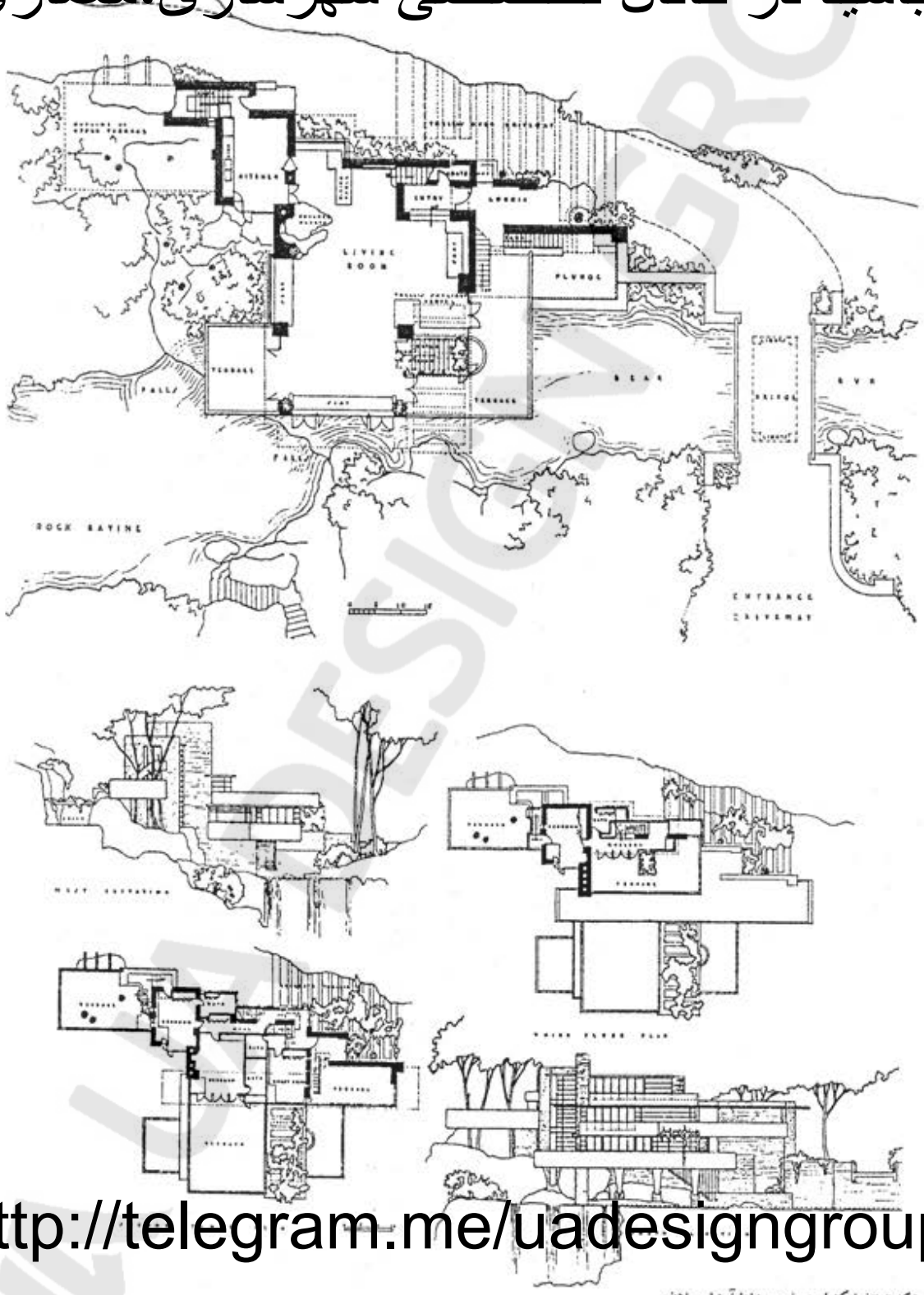
ساختمان نیز تنوعی دلپذیر داده است. به جای حجمهایی واضح، یکنواخت و ملال‌انگیز، هر گوشهٔ درون این ساختمان داستانی جالب توجه دارد (شکل ۲-۲). اگرچه آبشار از درون خانه دیده نمی‌شود، همین شکفتگی از درون که روح و معنای ارگانیک است این داستانهای جالب را پدید آورده است. ونتوری که موضوع تضاد و پیچیدگی را در معماری مطرح می‌سازد، بی آنکه سخنی از این اثر برجستهٔ رایت به میان آورد، او را ساده‌گرا و معماریش را معماری روستایی معرفی می‌کند، اما خودِ ونتوری چه از نظر تضاد و پیچیدگی و چه از هیچ نظر دیگری در معماری نتوانسته حتی اندکی به آثار رایت نزدیک شود، و این از پاره‌ای جهات و در موارد متعدد از مشکلات بزرگ معمارانی است که چون ونتوری خود را از قیدوبندهای مدرن رسته می‌بینند. بت شکنی آنها ممکن است و می‌تواند موجه باشد، اما در سرودن شعرِ آزادی که جانشین این تقید شود موفق نبوده‌اند.

آنچه از کیفیت ارگانیک معماری رایت برمی‌خیزد و به‌ویژه در خانهٔ آبشار وی مجسم است و برای ما حائز اهمیت بسیار، تندیس گونه بودن آن است. اگر به تعبیری تندیسگری را ترکیب حجمها و بازی فضاهای پُر و خالی قد برمی‌افرازد، تندیسی که یکسره ساخته و پرداختهٔ آدمی نیست، بلکه حاصل ترکیب حجمها و فضاهای طبیعی است که به صورت تخته‌سنگهای خشن و دست نخورده در این ترکیب جلوه‌گر می‌شوند و نیز حجمهای تراشیده‌از بتن که صاف و صیقل خورده به نظر می‌رسند و بخش دیگری از این ترکیب را پدید می‌آورند. دو دیوار عمودی سنگی (از سنگهای طبیعی تراش خورده و برهم نهاده شده) در واقع پیوند(rapport) این ترکیب را به وجود می‌آورند و مظاهر طبیعی ترکیب (سنگهای نخراشیده) و مظاهر ساخته و پرداختهٔ آدمی (حجمهای صاف بتنی) را به یکدیگر متصل می‌سازند. اهمیت این کیفیت تندیسگونه برای ما در این است که همین کیفیت که مدتی در معماری مدرن و از جمله به سبب «سبک جهانی»[۲] به فراموشی سپرده شده بود، دوباره در دههٔ شصت (و شاید اندکی زودتر، اگر رونشان لوکوربوزیه را ملاک قرار دهیم) از خواب زمستانی خود سر برداشت و در معماری تجلی کرد و اکنون، البته به گونه‌ای دیگر و به تعابیری متنوعتر، در آثار معماران معاصر ما متجلی است. ما در مباحث آینده تحت عنوان گرایشهای تندیسگرایانه از این کیفیت یاد خواهیم کرد و این بحث را به صورت مفصلتر از سر خواهیم گرفت. اما منشأ این گرایشهای تندیسگرایانه کجاست؟ چه شد که رایت بدانها رفت؟

به طور کلی چند منبع برای معماری رایت متصور

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



http://telegram.me/uadesigngroup

شکل ۲-۲ فرانک لوید رایت. خانهٔ آبشار، پلان.

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

بسیاری از روشنفکران و صاحبنظران و از جمله رایت را هنگامی که وی به کار آغاز کرد به خود خوانده بود. مظاهر مدرن البته جنبه‌های گوناگون داشت و دارد. در پذیرفتن و به‌کار گرفتن پاره‌ای از این مظاهر، رایت تا اندازه‌ای محتاط بود. به عنوان مثال، وی تا سالیان دراز بتن مسلح و پولاد را که مواد ساختمانی جدید و مورد استفاده در معماری مدرن بودند به کار نگرفت و در ساختمانهای مسکونی ترجیح داد از چوب استفاده کند که در روزگار وی، مانند حال حاضر، فرساخت تقریباً نود درصد ساختمانهای مسکونی ایالات متحد را به‌وجود می‌آورد. به طور کلی رایت نسبت به تمدن ماشینی که بیش از هرجا در ایالات متحد در حال توسعه بود چندان خوش‌بین نبود. عقاید شهرسازی رایت که در کتاب معروف وی براد ایکر [۳] ابراز شده همه حکایت از آن دارد که وی زندگی مدرن و اجتماع در شهرهای پرجمعیت را مذموم و برای زندگی آدمی خطرناک می‌داند. اما جالب این است که جوامع شهری کوچک و کم‌تراکمی که وی در مدینهٔ فاضلهٔ خود، براد ایکر ، پیشنهاد می‌کند بیش از همه‌چیز نیاز به وسایل ارتباطی مدرنی دارد که رایت ظاهراً دشمن آنهاست. بُعد مسافت بین این جوامع کوچک هم نیاز به اتومبیل و وسایل ارتباط جمعی مانند رادیو و تلفن را افزایش می‌دهد و هم نیاز به احداث جاده‌ها را که ساختن آنها مستلزم استفاده از وسایل و تکنولوژی جدید است.

در پلانهای خانهٔ رایت نیز فضاهای نسبتاً کوچک و گاه تنگ و تاریک معماری قدیمی جای خود را به فضاهای یکسره پیوسته‌ای می‌دهد که معمولاً شومینه‌ای [۴] با آجرهای کم‌ارتفاع [۵] یا سنگهای طبیعی نخراشیده در آنها نقطهٔ تأکیدی پدید می‌آورد یا به‌آنها کانون و مرکزی می‌بخشد. در استفادهٔ آشکار (exposed) از مصالح ساختمانی مانند آجر، سنگ و چوب نیز گرایشهای معماری مدرن در معماری رایت مشهود است.

پلانهای خانه‌های رایت آزادی پلان لیبر [۶] (نقشهٔ آزاد) لوکوربوزیه و فضاهای یونیورسال [۷] میس ون دررو را ندارد و کوتاهی سقف آنها با دالهای گسترده‌ای که از لبهٔ بام فراتر می‌رود و ورود نور را به فضای داخلی خانه‌ها محدود می‌کند باعث تاریکی می‌شود، ولی چنان که مذکور افتاد این نقشه‌ها

و آزادی را همانند کاربرد آشکار مصالح باید جملگی به گرایشهای مدرن این معمار مربوط دانست.

شاهد دیگر بر گرایشهای مدرنیستی رایت و پیشگامی

آلمانی، کونوفرانکه [۸]، به زبان آلمانی دربارهٔ رایت انتشار داد. این محقق که به عنوان استاد مدعو یک سال (۱۹۰۸) در دانشگاه هاروارد به تدریس زیبایی شناسی مشغول بود، به هنگام اقامت خود در ایالات متحد با آثار رایت آشنایی بیشتر و عمیقتری پیدا کرد و نتیجهٔ مطالعات خود را دربارهٔ رایت و به طور کلی معماری امریکایی، در اروپا منتشر کرد. این مطالعات نه تنها اروپائیان مشتاق به رویدادهای قارهٔ جدید را از اوضاع و احوال آن سوی اقیانوس اطلس آگاهانید، بلکه تردیدی نیست که رایت را سرمشق پاره‌ای از پیشگامان معماری اروپا در روی آوردنشان به معماری مدرن قرارداد. به عنوان مثال، برلاخه و لوس، به طور مستقیم، و گروپیوس و میس ون دررو و لوکوربوزیه به‌طور غیرمستقیم از گرایشهای رایت متأثر شدند.

علی‌رغم همهٔ این گرایشهای بسیار آشکار به مدرنیسم در آثار رایت، و از آن بالاتر قدرت و جسارتی که وی در اعتلا و پیشبرد این گرایشها از خود نشان داده است، منبع دیگری نیز برای معماری او متصور است و آن پاره‌ای تأثیرات قدیمی، به‌ویژه در ترکیب حجمهاست که اصل آنها از قرن نوزدهم و محتملاً پیشتر است. گیدیون که در ستایش رایت اندکی فروگذار نمی‌کند، بحث خود را دربارهٔ وی چنین آغاز می‌کند: «از میان تمام معمارانی که کارشان به قرن نوزدهم باز می‌گردد، بی‌تردید رایت نابغه‌ای بود... اثرات قرن نوزدهم هنوز در آثار رایت باقی بود، اما وی به‌تنهایی بی آنکه نقاشان و مجسمه سازان معاصر وی او را یاری کرده باشند تصوری نو در معماری آفرید». [۹]

فیلیپ جانسن نیز که در اوج شکوفایی رایت، بیشتر متوجه معماران اروپایی و به‌ویژه میس ون دررو بود، رایت را بزرگترین معمار قرن نوزدهم می‌خواند. این سخن طعنه آمیز است و چون رایت عقاید جانسن را دربارهٔ معماری مدرن و سبک بین‌المللی که اختراع جانسن و هنری راسل هیچکاک [۱۰] بود نمی‌پذیرفت، انتقام‌جویانه به نظر می‌رسد، ولی تا اندازه‌ای متضمن واقعیت نیز می‌باشد. رایت هرگز نتوانست بستگی‌اش را با معماری قرن نوزدهم بگسلد، و این درست همان نکته‌ای است که در حال حاضر که تب مدرنیسم

بازگشت به گذشته ابایی ندارند و از آن به نام تاریخ گرایی [۱۱] و خاطرهٔ گذشته [۱۲] و اصطلاحاتی نظیر آنها دفاع می‌کنند،

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

کوچکترین اشاره‌ای به این کیفیت آثار رایت نکرده‌اند و او [illegible] لوس رفتاری افراطی داشتند با یک چوب می‌رانند.

حقیقت این است که رایت حتی در تأثر خود از معماری قرن نوزدهم نه مقلد بود و نه خوشه چین [۱۳]؛ بدین معنی که نه فرمهای قرون گذشته در آثار وی منعکس است و نه آنکه وی گرایشها و ویژگیهای دوران مختلف را در معماری خود با یکدیگر می آمیزد. پس تأثرات قرن نوزدهم به چه صورت در معماری رایت باز می‌تابد؟ آثار رایت نه بوی ماشینی آثار پاره‌ای از مدرنیستها را دارد و نه مینی‌مالیسم[۱۴] ناب میس ون دررو را. یعنی رایت به تبعیت از تکنولوژی و طرحهای صنعتی سعی در فرو ریختن عوامل زاید، یا به قول میس ون دررو «اضافات(more)» ندارد بلکه همچون تندیسگری، آثار خود را هنرمندانه شکل می‌دهد. حاصل این شکل دادن ممکن است همان گونه که در خانهٔ آبشار متجلی است از ترکیب و تشکیل عناصر آلی و عناصر ساخته و پرداختهٔ انسان به صورت مکعبهایی با زوایای قائم و خطوط راست پدید آید یا ممکن است مانند موزهٔ معروف گوگنهایم[۱۵] (شکل ۲-۳) که از کارهای آخر رایت است از ترکیب خطوط منحنی و احجام استوانه‌ای و مخروطی، شکل گرفته باشد.

[illegible] کار [illegible] تندیسگر شکل دادن و یا همانند حجار تراشیدن و بازی با احجام در فضا است. چنین روش هنرمندانه‌ای در خلق آثار معماری مستقلاً و بالنفسه نیازی به تکنولوژی یا تکنولوژی پیشرفته ندارد و وسایل قرن نوزدهم نیز برای آن کافی است. البته رایت خود به تکنولوژی قرن نوزدهم بسنده نکرد و به کارگیری بتن مسلح در هر دو اثر رایت که نام بردیم، پیشگامانه و جسورانه است. بحث ما بر سر روش این معمار است که به روش معماران قرن نوزدهم بی‌شباهت نیست، با این تفاوت بزرگ که رایت در روش هنرمندانهٔ خود و توجه به تندیس بنا، برخلاف معماران قرن نوزدهم، هیچ یک از سبکهای تاریخی را در نظر نداشت و تقلید و تبعیت از این سبکها برخلاف اعتقادات او بود. از همین‌رو مشاهده می کنیم که وی با مدرسهٔ معماری بوزار و روش تدریس آن، که در این زمان پیروی از سبکهای قدیمی بود، سخت مخالف بود.

مخالفت رایت با کهنه پرستی هنگامی بیشتر آشکار شد که او نیز همانند لوئیس سالیوان[۱۶] با نمایشگاه سال ۱۸۹۳ شیکاگو معروف به نمایشگاه کلمبیا[۱۷]، ستیز کرد.



شکل ۲-۳ فرانک لوید رایت، موزهٔ گوگنهایم، منظرهٔ عمومی از برون ساختمان، نیویورک، ۱۹۵۹.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

رایت از مُریدان سالیوان بود؛ مدتی در دفتر او کار کرد و از سالیوان و رایت با نمایشگاه کلمبیا این بود که در این نمایشگاه معماری امریکا راه خود را گم کرده به تقلید وتبعیت از معماری قدیمی اروپا پرداخته بود. جالب است یادآور شویم که معمار سردمدار و برپادارندهٔ نمایشگاه کلمبیا دانیل برنهم بود. این معمار دایی رایت بود و هم او بود که رایت جوان را به دفاتر معماری شیکاگو معرفی و به تحصیل در مدرسهٔ معماری بوزار فرانسه تشویق کرده بود. البته در مورد اخیر، رایت اندرز دایی خویش را نادیده گرفت، هرگز به مدرسهٔ بوزار نرفت و هرگز در هیچ مدرسهٔ معماری دیگری تحصیل نکرد. معلم او چشم‌بینا، کار فراوان وعشق به معماری بود. در این مورد رایت جمله‌ای دارد: «نبوغ نود و نه درصد عرق ریختن و یک درصد قریحه است.»

رایت این عشق به معماری را نه تنها در پرداختن به برنامه‌های معماری نشان داد، بلکه در هر پروژه و از هر اثرش هیچ گوشه‌ای ناندیشیده رها نمی‌شود و وی به تمامی ساختمان و جنبه‌های معماری با شور و علاقهٔ خاص خود متوجه است و برای آنها طرح می‌ریزد. در بسیاری از آثار رایت و از جمله کارخانهٔ واکس‌سازی جانسن[۱۹] طرح داخل فضاها و حتی میز و صندلیها از خود رایت است (شکل ۲-٤). در اینجا نیز تأثر رایت از گرایشهای قرن نوزدهم که بسیار تفصیلی‌تر از گرایشهای مدرنیستها است و سادگی و صراحت طرحهای مدرن را ندارد به چشم می‌آید.

پس ویژگی عمدهٔ معماری رایت را می‌توان بدین صورت تعریف کرد که وی گرایشهای قرن نوزدهم را به زبانی مدرن که خود سخت بدان متوجه و معتقد بود ترجمه کرد ولی هرگز از آنها نبرید. این ویژگی بایستی مورد توجه پُست مدرنیستها قرار گرفته باشد، اما همان گونه که قبلاً



شکل ۲-٤ فرانک لوید رایت. کارخانهٔ واکس‌سازی جانسن، راسین، ویسکانسین، نمای درونی، ۳۷-۱۹۳۶.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

گفتم، ایشان بدان بی‌اعتنا مانده‌اند. شاید یکی از علل این در مورد پرداختن رایت به تمام جنبه‌های معماری، از صدر تا ذیل، نیز، سخن پُست مدرنیستها این است که رأی مردم را باید در طراحی به حساب آورد و حتی ایشان را در طراحی شرکت داد. چارلز مور در این مورد بیش از همه سخن می‌گوید و در مصاحبه‌های خویش با مردم و شنیدن صحبت ایشان سرانجام به طرحی می‌رسد که خود خواسته و مردم به او دیکته کرده‌اند!

لوکوربوزیه: روح ناآرام

لوکوربوزیه که بیش از پنجاه سال احتمالاً بیش از هر معمار دیگری در عرصهٔ معماری مدرن درخشید، کاریکاتوری دارد (شکل ۲ـ۵) که در پاسخ معمار معاصر، راجرز، آن را ترسیم کرده است. ظاهراً در نامه‌ای یا در جایی راجرز، لوکوربوزیه را نابغه خوانده بود. در این کاریکاتور لوکوربوزیه نابغه را چون پرنده‌ای کشیده و خود را چون الاغی مصور کرده است و در زیر تصویر این پرسش اساسی را مطرح کرده است که: «الاغ نابغه را حمل می‌کند و یا نابغه الاغ را؟» سخنکوشی به راستی صفتی است که لوکوربوزیه بدان ممتاز است. وی که در آغاز جوانی پس از اتمام یک مدرسهٔ حرفه‌ای در فن گراور به معماری روی آورد، در عمر هفتاد و چندسالهٔ خود دمی از معماری غفلت نکرد و با آنکه هرگز آموزش رسمی از هیچ معماری نگرفت، خود معلم و راهبر صدها معمار در اقصی و اکناف جهان، از ژاپن و هند گرفته تا آن‌سوی دیگر جهان، برزیل، شد. نامهایی چون کنزو تانگه و دوشی و اُسکار نیمایر نامهایی شناخته شده‌اند که یا با شاگردی در آتلیهٔ لوکوربوزیه یا با شاگردی در نزد استادی که در آتلیهٔ لوکوربوزیه شاگردی کرده بود از معماری او الهام گرفتند. اما نام صدها معمار دیگر را که از طریق کتب و مجلات از لوکوربوزیه متأثر شدند و در سراسر جهان به معماری مشغولند هرگز کسی به دقت در نمی‌یابد و نمی‌داند.

در هر حال، علی‌رغم انتقاداتی که در سالهای اخیر از لوکوربوزیه شده است، تأثیر وی بر معماری مدرن پایدار است و گاه حتی در آثار معمارانی که به ظاهر او را رد می‌کنند یا در جستجوی مفرهایی تازه برای معماری مدرن‌اند [illegible] که در مفاهیم فلسفی پدید آمده می‌توان پاره‌ای از آثار لوکوربوزیه یا اندیشه‌های او را در مورد معماری رد کرد- و



شکل ۲-۵ در این کاریکاتور، لوکوربوزیه پرسشی اساسی مطرح می‌کند: «الاغ نابغه را حمل می‌کند یا نابغه الاغ را؟»

این نکته‌ای است که دربارهٔ همهٔ استادان معماری مدرن صادق است- ولی آنچه اهمیت دارد بررسی آثار لوکوربوزیه در چارچوب معیارها و ارزشهای زمانهٔ خود اوست.

ایرادی که ونتوری به لوکوربوزیه می‌گیرد این است که وی معماری را بس ساده کرده و صرفاً به فرمهای اصلی مانند مکعب و مخروط و استوانه توجه داشته است.[۲۰] جالب آنکه وینسنت اِسکالی (از هواخواهان و مروجان کار لوکوربوزیه) نیز با مقدمه‌ای که بر نقض و پیچیدگی ونتوری می‌نویسد، ظاهراً بر اندیشه‌های ونتوری صحه می‌گذارد؛ اما در همین مقدمه اظهار می‌دارد که تضاد و پیچیدگی بعد از شهر نابان[۲۱] لوکوربوزیه مهمترین کتابی است که در زمینهٔ معماری منتشر شده است!

جنکز از اینکه نمی‌تواند لوکوربوزیه را در قالب معینی ارزیابی کند شکایت دارد و می‌نویسد که معلوم نیست باید آثار او را منطق گرایانه[۲۲] به شمار آورد یا شاعرانه. تصور [illegible] به جانب معماری[۲۳] که یکی از مشهورترین نوشته‌های اوست روشن کرده باشد، اما ظاهراً نوشتهٔ لوکوربوزیه به

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

دیدهٔ جنگز نیامده است. لوکوربوزیه چنین می‌نویسد:

«سنگ را به کار می‌بریم، از چوب و بتن استفاده می‌کنید و از این مصالح خانه‌ها و کاخها می‌سازید؛ صِرف به کارگیری این مصالح ساختن و یا ساختمان است. طبیعی است کار شما باید مبتکرانه باشد. اما ناگهان کار شما قلب مرا می‌لرزاند، کار شما نیکو است. من به شعف می‌آیم و می‌گویم: «این کار زیبا است.» این است آنچه می‌تواند معماری به شمار آید. هنر به صحنه وارد می‌شود. در خانهٔ من همه چیز به‌خوبی کار می‌کند. من از شما تشکر می‌کنم، همچنان که ممکن است از مهندسان راه‌آهن یا از مهندسان پست و تلگراف تشکر کنم. کار شما قلب مرا تکان نداده است؛ اما فرض کنید در کار شما دیواری سر به آسمان بردارد، به قسمی که مرا تکان دهد. من مقصود شما را درمی‌یابم... سنگهایی که بر هم نهاده‌اید از مقاصد شما با من سخن می‌گویند... این سنگها واجد چیزی هستند که اندیشه‌ای را بیان می‌دارد، اندیشه‌ای که خود را بدون کلمه و یا صدایی، آشکار می‌کند. زبان بیان این اندیشه آشکالی هستند که صرفاً در رابطه‌ای معین با یکدیگر قرار می‌گیرند. این اشکال طوری هستند که در روشنایی آشکارا به‌دیده می‌آیند. رابطهٔ آنها نه مبتنی بر عملکرد آنهاست و نه به منظور توصیف نکته‌ای پدید آمده. این روابط زاییدهٔ محاسبات ذهن شماست. اینها همه زبان معماری هستند. با به‌کارگیری مصالح و موادی که از خود روح و حرکتی ندارند و با آغاز کردن از نقطه‌ای که ملاحظات کاربردی مفید فایده‌ای بر آن حاکم است، روابطی را پدید آوردید که احساس مرا برانگیخت. این است آنچه می‌تواند معماری نام گیرد.»[۲۴]

با آنکه لوکوربوزیه در بیان خویش تا اندازه‌ای به اصطلاح سانتیمانتال[۲۵] است (که این کیفیت نیز در انطباق با شرایط زمانهٔ اوست) در همین سطور، نکته‌ای را که باعث شگفتی و پرسش جنکز شده است به خوبی پاسخ می‌گوید. این نوشته کاملاً روشن می‌کند که لوکوربوزیه هم منطق‌گراست و هم شاعر، و این نکته‌ای است که در آثار وی نیز مشهود است و به راستی از ویژگیهای اساسی معماری است. اما اگر لوکوربوزیه به فرمها و احجام ساده توجه دارد یا اگر منطق را در معماری خود اساس کار قرار می‌دهد، از این‌روست که می‌خواهد معماری را از قالب کهنهٔ خود که به اقتباس و تقلید مقید است بیرون آورد و به راهی تازه اندازد. پیچیدگی معماریِ معمولِ زمانِ جوانیِ لوکوربوزیه، زمان آغاز کار وی، به خاطر این بود که [illegible] می‌شدند و روز به روز تقید بیشتر می‌یافتند و این گرایش به پیچیدگی بیشتر هیچ منطقی نداشت جز انتخاب راه آسان‌تر و قبیحت از گرایش، که چیرگی یافته و رواج داشت و یا [illegible] کهنه‌معماران به هیچ روی عدول از این کتابهای کهنه را نمی‌پذیرفتند و با هر اندیشه و راه تازه‌ای دشمنی می‌کردند.

البته غیر از اینها، معماریِ رایج، کیفیات نیکویی نیز داشت که متأسفانه نادیده گرفته شد و با رواج مدرنیسم به دور ریخته شد و به اصطلاح خشک و تر یکجا سوخت. ما در پایان این مقال، دوباره به این نکته اشاره می‌کنیم، ولی باید دانست که برخلاف رایت که تقریباً یکتنه به مخالفت با کهنه‌پرستی برخاست (البته جامعهٔ امریکایی خود نوپا بود و آمادگی بیشتری برای دریافت و درک عقاید تازه داشت) لوکوربوزیه همراه با جریانی شد که در آن اندیشمندان، فیلسوفان، نویسندگان، شاعران و نقاشان و هنرمندان جملگی شرکت داشتند. در این زمان البته همهٔ چشمها به آینده دوخته شده بود و امید بسیار (و چنان‌که در مباحث آینده خواهیم دید تا اندازه‌ای زودباورانه) به علم و زادهٔ آن تکنولوژی در همهٔ عرصه‌های فعالیت آدمی پدید آمده بود. بی‌جهت نیست که لوکوربوزیه در همین سالها از زیبایی و معماریِ مهندسی[۲۶] سخن به میان آورد و خانه را ماشینی برای زیستن[۲۷] نامید. عبارت اخیر بعدها دست آویز بدگویان لوکوربوزیه شد و دشمنان را به سخن ترغیب کرد و مهر سکوت بر لبان دوستان زد، چون معنای آن می‌توانست تسلیم در مقابل زندگی بی‌روح ماشینی باشد.

یکی از نخستین آثار لوکوربوزیه طرحی است که خانهٔ دُم-اینو[۲۸] نام دارد و در آن معماری به اساسی‌ترین عوامل سازندهٔ خود، یعنی ستون، سقف و کف و پله تجزیه شده است (شکل ۲-۶ و ۲-۷).

تجزیهٔ معماری به این عناصر اساسی در ساختمان یک خانه نه تنها نشان یک دگرگونی در مفهوم معماری و در شیوهٔ کار بود، بلکه خودِ خانه چون واحدی بود که می‌توانست مجموعهٔ بزرگتری را به وجود آورد (نگاه کنید به پرسپکتیو). نشان از امکاناتی می‌داد که تکنولوژی جدید به‌دست داده بود. به عبارت دیگر، طرح این خانه پاسخی بود بر موضوع آیش ساختن[۲۹] که می‌توانست و می‌تواند پاسخی بر مسئلهٔ مسکن باشد و از آغاز عصر جدید از جمله به سبب نیاز روز افزون به مسکن، مورد توجه معماران قرار گرفته است.

[illegible] رهاسازی معماری از شیوه‌های سنتی که بیش از همه چیز مستلزم صرف وقت فراوان بود، لوکوربوزیه خانهٔ معروف

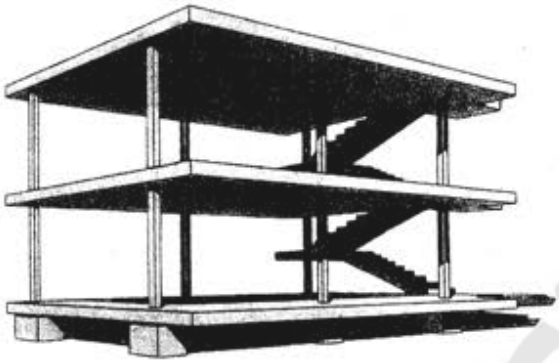
http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

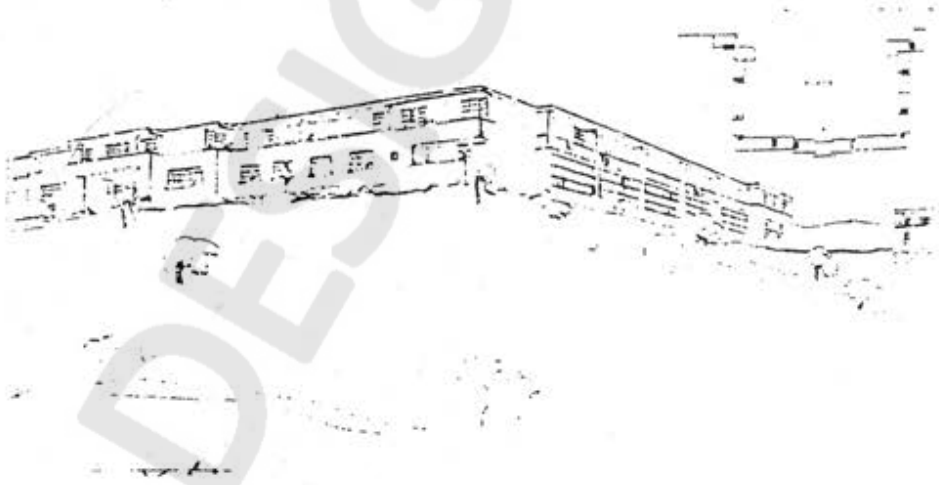
سیترونن[۳۰] را طرح کرد (شکل ۲-۸). این طرح علاوه بر
را در خود داشت: استفاده از بام ساختمان به عنوان حیاط[۳۱] و
پیلوتی[۳۲]، پایه‌هایی آزاد که ساختمان به جای آنکه مستقیماً
بر زمین بنشیند بر این پایه‌ها قرار می‌گیرد، از عوامل محبوب
لوکوربوزیه بود و در چندین اثر وی مانند آپارتمانهای
مسکونی لوکوربوزیه در مارسی به کار گرفته شد.

لوکوربوزیه خانهٔ سیترونن را برای کارگران طرح کرد
اما این طرح هرگز تحقق نیافت، مگر ایده‌های آن که به سال
۱۹۲۷ در خانهٔ طرح لوکوربوزیه در کوی وایسنهوف[۳۳]
اشتوتگارت به منصهٔ بروز رسید. اما جایی که این ایده‌ها
بیشتر و بهتر فرصت بروز یافت در ویلای معروف ساوو آ[۳۴]
است که ظاهراً به یک خانوادهٔ بورژوا تعلق داشت!

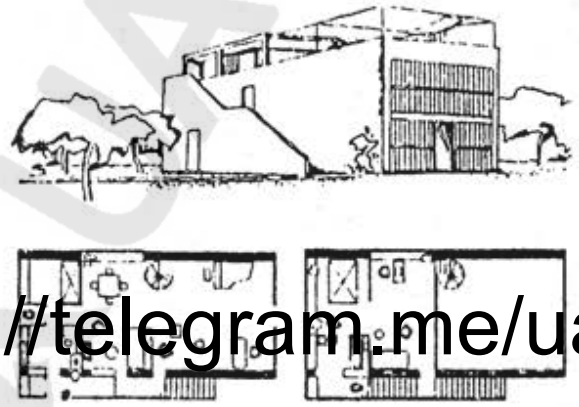
در ویلا ساوو آ که از نخستین کارهای پراهمیت
لوکوربوزیه است، به نظر می‌رسد ایدهٔ دوگانهٔ او- هم
منطقی‌بودن و هم شاعرانه بودن- دست به دست یکدیگر
خانهٔ دُم ـ اینو و خانهٔ سیترونن، جنبه‌ای که نتیجهٔ ملاحظات
منطقی معمار است و با توجه به پیش ساخته‌های تکنولوژیکی
و نیازهای ساکنین آیندهٔ این ویلا ساخته شده (البته نه
خانواده‌ای کارگر با بودجه‌ای محدود، بلکه خانواده‌ای



شکل ۲-۶ لوکوربوزیه. خانهٔ دُم ـ اینو، ۱۹۱۵، اساس هر واحد.



شکل ۲-۷ لوکوربوزیه. خانهٔ دُم ـ اینو، ۱۹۱۵، پرسپکتیو مجموعه.



http://telegram.me/uadesigngroup

شکل ۲-۸ لوکوربوزیه. خانهٔ سیترونن، ۱۹۲۰، پرسپکتیو و پلانها.

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



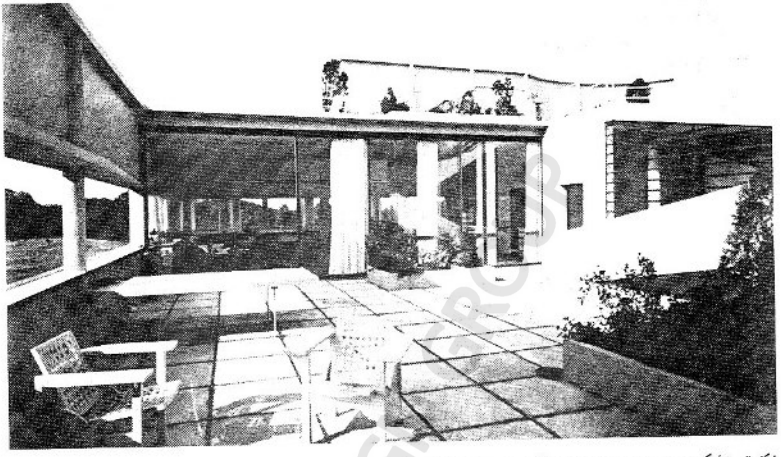
شکل ۲-۹ لوکوربوزیه و پی‌یر ژانورِه ویلا ساووآ در پواسی، ۳۰-۱۹۲۸، نما.

مرفه) متجلی می‌شود (شکل ۲-۹، ۲-۱۰ و ۲-۱۱). چنان که پیش از این اشاره کردیم، این خانه بنا به گرایش مورد علاقهٔ لوکوربوزیه بر پیلوتی ساخته شده و نیز دارای حیاط بر بام است که این هر دو به آن تنوع می‌دهند. اما غیر از اینها چند جنبهٔ این ساختمان آن را از خشکی مهندسی به درمی آورد. یکی آنکه پنجره‌های کشیده‌ای که در سمت راست نما به دیده می آید در واقع گشودگی است که در دیوار حیاط بام خانه تعبیه شده و بدان تنوع می‌بخشد. البته در نما نقش این گشودگی جز وسیله‌ای برای تأمین پیوستگی و وحدت نما نیست. ولی اهمیت آن هنگامی آشکار می‌شود که شخص بر بام خانه و از درون آن و از طریق این گشودگی به تماشای مناظر اطراف بپردازد. نه تنها پیلوتیها فضای خارج خانه را به درون آن راه می‌دهند، بلکه بر بام نیز از طریق این گشودگی، فضای خارج خانه بدان راه می‌یابد.

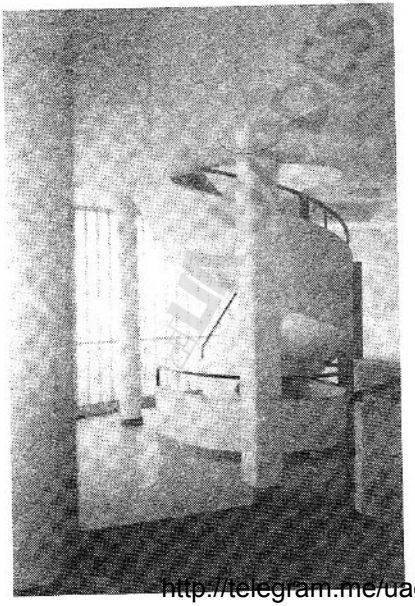
اینها همه نوآوریهایی بودند که در معماری آخر قرن[۳۵] سابقه نداشت و به تعبیری لوکوربوزیه که به الهام از روح زمان معماری خود را بر اصل سادگی و بی‌پیرایگی گذاشته بود، [illegible] جایی که محتملاً، دست کم با ارزشهایی که بعداً در معماری پذیرفته شد و اکنون کاملاً مقبول است، لوکوربوزیه در تنوع طلبی خویش کاملاً توفیق یافت شیوه‌ای است که وی پلهٔ این ویلا را ساخته، یا دقیقتر بگوییم، فرم داده است (شکل ۲-۱۲). می‌دانیم که تمام فضاهای اصلی این ویلا نه بر روی زمین بلکه بر بالای بلندی (پیلوتی) نهاده شده است. پله‌ای که زمین را به طبقهٔ اول متصل می کند در قالب مکعب‌مستطیلی که شبیه مکعب مستطیل خود ساختمان باشد نیست، بلکه تاب می‌خورد و مانند تندیسی در فضا بالا می‌رود. به سبب همین کیفیت تندیس گونه، و برای آنکه این [illegible] گوشه‌ای از بنا ساخته نشده بلکه در میان خانه ساخته شده و به‌اصطلاح نُقل مجلس است.

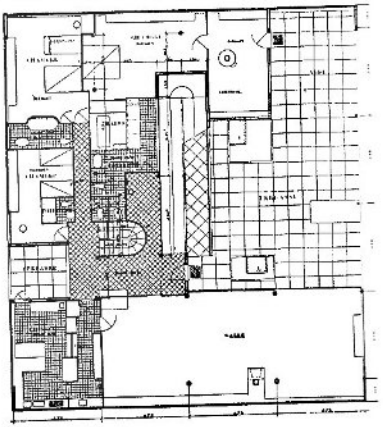
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۰.۲ لوکوربوزیه و پی‌یر ژانورِه ویلا ساووآ در پواسی، ۳۰-۱۹۲۸، حیاط بام





شکل ۱۱.۲ لوکوربوزیه و پی‌یر ژانورِه ویلا ساووآ در پواسی، ۳۰-۱۹۲۸، پلان بام

شکل ۱۲.۲ لوکوربوزیه، ویلا ساووآ، عکسی، شبیه‌سی پلهٔ این ویلا را نشان می‌دهد

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

گرایش تندیسگرانهٔ لوکوربوزیه که در این ساختمان در یک عنصر آن یعنی پله جلی کرد همواره در آثار کارهای او وجود داشت، تا آنکه سرانجام به سال ۱۹۵۵ با بنای کلیسای رونشان[۳۶] به بارزترین صورتی جلوه‌گر شد (شکل ۳ـ آلبوم) و از آن پس مدل بسیاری از معمارانی قرار گرفت که مشتاق نوآوریهای لوکوربوزیه بودند و سعی می‌کردند پا جای پای او بگذارند.

گرایش تندیسگرانه در رونشان چندان قوی بود و چنان چیره بر معماری که همه را به شگفتی واداشت و حتی هیلبرزایمر را بر آن داشت که بپرسد آیا این اثر نموداری از عدول لوکوربوزیه از اصول نخستین مدرنیسم که خود آنقدر در حقانیت و ابقای آن پافشاری کرده بود نیست؟ اما واقعیات سالهای بعد از رونشان نشان داد که لوکوربوزیه بیش از هر معمار مدرن دیگری متوجه دگرگونی زمان است و متوجه است که باید شعر تازه‌ای بسراید.

نکته‌ای دیگر که اغلب نادیده گرفته می‌شود و اشاره بدان در اینجا بی‌مناسبت به نظر نمی‌رسد این است که اصول معماری را، حتی اگر موجّه و مقبول باشند، نمی‌توان همواره و همه‌جا یکسان و یکنواخت به کار گرفت. جنبهٔ عملکردی پاره‌ای ساختمانها چنان است که امکان بیشتری برای خلاقیت هنری به دست می‌دهد؛ یعنی معمار می‌تواند عملکرد را کاملاً تابع جنبه‌های هنری معماری کند. یا اگر همان دو کیفیتی را که لوکوربوزیه از آن صحبت می‌کند ملاک قرار دهیم (دو کیفیت منطقی بودن و شاعری) این دو نمی‌توانند در همهٔ آثار معماری به یک اندازه تأکید شوند. ولی یک کلیسا (در این بحث کلیسای رونشان) از مواردی است که به حکم ماهیت خود امکان بیشتری برای خلاقیت هنری به دست می‌دهد.

البته آفرینش هنری لوکوربوزیه محدود به ساختمانهایی چون کلیسای رونشان نماند. وی تقریباً مقارن با رونشان شهر نوبنیاد چندیگر را در هندوستان ساخت. از نظر سیاسی، جدایی هندوستان و پاکستان و تقسیم پنجاب به دو بخش شرقی و غربی، ساختن این شهر تازه را ایجاب کرد. چون لاهور پایتخت پنجاب جزو بخش غربی بود و به پاکستان ملحق شد، پنجاب شرقی که در قلمرو هندوستان بود نیاز به پایتختی پیدا کرد، که از لوکوربوزیه خواسته شد مرکز آن باشد. از نظر اجتماعی، محتملاً شهر برای آنها ساخته شده سازگار نمی‌باشد. از نظر هزینه نیز، علی‌رغم صرفه‌جویی دولت پنجاب، با فقری که بر هندوستان مستولی است تناسبی ندارد، البته حقوقی که به لوکوربوزیه پیشنهاد شد [illegible] شد نسبتاً ناچیز بود و لوکوربوزیه این سفارش را به این خاطر پذیرفت که فرصت تحقق پیشنهادها و اندیشه‌های معماریش از دست نرود.

چند ساختمان در چندیگر حائز اهمیت فراوانند و از همین جهت شهرت جهانی یافته‌اند. یکی از این ساختمانها بنای دادگاه عالی چندیگر[۳۷] است (شکل ۲ـ۱۳) که در کنار استخری وسیع ساخته شده و انعکاس آن در آب بر تأثیر معماری آن می‌افزاید. در اینجا نیز قدرت تندیسگرانه- یا بهتر است بنویسم حجارانهٔ- لوکوربوزیه خود را می‌نمایاند. حجم کلی ساختمان، برخلاف رونشان، همان مکعب‌مستطیل معمول ساختمانها است، اما این مکعب مستطیل که چون سنگی عظیم جلوه‌گر می‌شود، کاملاً حجاری شده به نظر می‌رسد. جنس ساختمان از بتن مسلح است که به حکم ماهیت خود ماده‌ای سرد است، ولی در عین حال چون به‌خوبی شکل پذیر است می‌توان آن را به هر شکل دلخواهی در آورد. لوکوربوزیه با استفاده از این کیفیتِ بتن به حجم و نمای این ساختمان تحرک داده است و آن را به شکل تندیسی در آورده است. مقایسهٔ این بنای حجاری شدهٔ لوکوربوزیه با ساختمانهایی که وی در آغاز گرایش مدرنیسم طرح کرد، به‌عنوان مثال حتی همان ویلا ساووآ، نشان می‌دهد که چگونه سطوح صاف و بدون تحرک نماها جای خود را به این حجمها و نماهای پرتحرک و حجاری‌شده داده‌اند. البته نمای واحد مسکونی مارسی[۳۸] که لوکوربوزیه اندکی پیشتر (۵۲- ۱۹۴۷) ساخته بود از تحرک برخوردار بود، ولی نمای این ساختمان عظیم با صافی و یکنواختی مدرنیسم بیشتر موافقت دارد تا با گرایشهای تندیسگرانهٔ لوکوربوزیه که تقریباً از سال ۱۹۵۵ به صورتی آشکار ظاهر شد.

گذشته از تندیسگرایی، سازه‌گرایی نیز در پاره‌ای از آثار لوکوربوزیه مشهود است. چنان که بعداً به تفصیل بیشتر خواهیم گفت، این دو گرایش به‌ویژه پس از سالهای هفتاد، بیشتر مورد توجه معماران مدرنیست، لیت مدرنیست و پُست مدرنیست قرار گرفت. در مدرنیسم گرایشهای تندیسگرایانه راه به برونالیسم برد که نتایج آن در آثار خود لوکوربوزیه و معمار امریکایی پل رودولف و یکی دو معمار [illegible] برد که در آن نه تنها تأکید بر عوامل سازه مورد نظر قرار گرفت بلکه کلیهٔ عوامل و مظاهر فنی ساختمان، مانند لوله‌های آب

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۱۳ لوکوربوزیه. بنای دادگاه عالی، چندیگر، پایان ساختمان مارس ۱۹۵۶.

گرم و سرد و لوله‌های گاز و کابلهای برق و ریلهای آسانسور، ابزاری در دست معمار برای بیان مقاصد معماری وی گشتند. پُست مدرنیسم اگرچه هیچ‌یک از این دو گرایش را به عیان ندارد ولی چون در تلاش برای رهایی از ویژگیهای مدرنیسم از هیچ تمهیدی فروگذار نمی‌کند، از این دو گرایش بی‌بهره نیست. به عنوان مثال، صحنه آرابیسا[۳۱]ی چارلز مور، اگر کاملاً تندیسگرانه نباشد، تا اندازه‌ای بدان شباهت دارد و نوع رقیقی از پرداختن به ارزشهای هنری در معماری است. یا استعاره‌ای که ونتوری از آنتن تلویزیون درخانهٔ سالمندان می‌سازد و آن را بر بالای بام خانه در محلی که در معرض دید است قرار می‌دهد تا به قول خود ونتوری اشاره‌ای به اشتیاق ساکنان این خانه به تماشای تلویزیون باشد، توجه به یکی از ملزومات فنی ساختمان به عنوان عاملی معمارانه است.

در میان آثار لوکوربوزیه آنجا که گرایش وی به تبیین سازه در معماری آشکار می‌شود، طرحی است که وی برای [illegible] معماران بدین منظور ترتیب داده شده بود، ترسیم کرد (شکل ۲-۱۴). این طرح هرگز اجرا نشد ولی از نخستین نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد چگونه می‌توان سازه یا عوامل سازه را به عرصهٔ معماری راه داد و از آنها به صراحت و دلیری در ترکیب معماری استفاده کرد.

بار ساختمانی را در این طرح لوکوربوزیه قوس آهنی بسیار بزرگی که در عین حال نقشی اساسی در ترکیب معماری آن دارد تحمل می‌کند. بام تالار اصلی ساختمان را سیمهایی استوار و در عین حال نسبتاً نازک که از این قوس عظیم آویخته‌اند نگاه می‌دارند. اکنون که فن سازه از پیشرفتی قابل توجه برخوردار شده است و طرح و محاسبهٔ ساختمانهای کششی در متون مربوط به سازه مطرح می‌شود، این طرح لوکوربوزیه محتملاً تا اندازه‌ای تازگی خود را از دست داده است، ولی به آسانی می‌توان دریافت که در روزگاری که لوکوربوزیه آن را پیشنهاد کرد سالها از زمان خود جلوتر بود و محتملاً محاسبات سازهٔ آن هنوز کشف نشده بود. بعدها در کتاب حاضر از آثار مهندس آلمانی فرایهر اُتو و مهندس بنگالی‌الاصل امریکایی فضلورخان و [illegible] موفقیت‌آمیز در ساختمانهای کششی انجام داده‌اند خواهیم گفت، ولی بی‌تردید یکی از منابع الهام همهٔ آنها

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۱۴ لوکوربوزیه، طرح برای کاخ شوراهای اتحاد شوروی.

همین طرح لوکوربوزیه بوده است ـ طرحی که کیفیات آن بذر تحولات آینده را به همراه داشت و در سالهای پس از دههٔ شصت به منصهٔ بروز رسید و اکنون گرایشی خاص را که استراکچرالیسم (=سازه‌گرایی) نامیده می‌شود پدید می‌آورد.

خود لوکوربوزیه سازه‌گرایی را دنبال نکرد. برخلاف میس ون دررو که از او در بخش آینده سخن خواهیم گفت و تا آخرین پروژه‌هایش به سازه‌گرایی وفادار ماند، لوکوربوزیه بین تندیسگرایی و سازه‌گرایی بیشتر به تندیسگرایی متوجه و متمایل شد، تا آنکه در رونشان این گرایش وی به بارزترین صورتی تجلی کرد: این کلیسا یکپارچه تندیس است.

پس از رونشان، لوکوربوزیه دیگر فرصت نیافت تا این گرایش خود را به صورتی که در رونشان متجلی می‌شود تحقق دهد، ولی روشن است که در کارهای بعدی وی: چندیگر، دیرلاتورت[40] و مرکز کارپنتر[41] که در کمبریج ماساچوست ساخت، همه‌جا، ساختمان حجاری شده است و معمار به ترکیب احجام و فضاها از خود توجه خاص نشان [illegible] تندیسگرایانهٔ لوکوربوزیه که در این ساختمان به وضوح خود را می‌نمایاند، بروتالیسم نیز که بعدها در آثار معماران دیگر به شدت بیشتری جلوه کرد در این آثار کاملاً مشهود است.

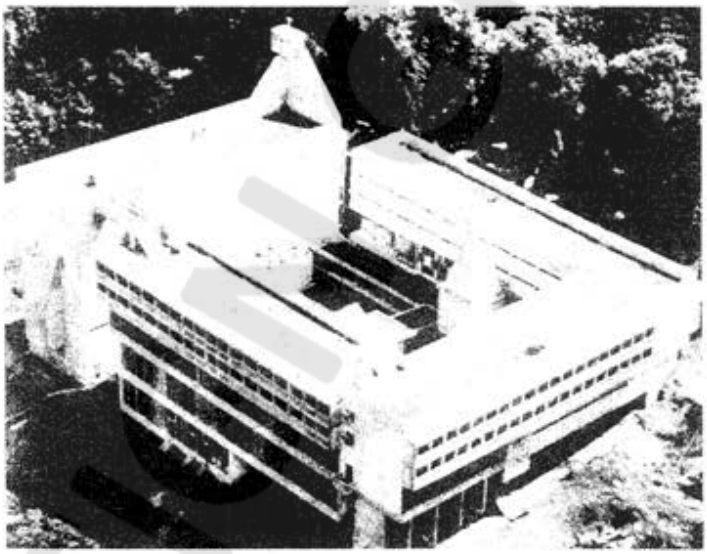
تندیسگرایی، سازه‌گرایی، و بروتالیسم که در معماری پس از سالهای شصت به‌ویژه اهمیت یافت، همه در آثار لوکوربوزیه نمونه و مصداق دارد. جالب است و متناقض که در این سالها که هم به مدرنیسم وهم به معماری لوکوربوزیه حمله شد، معماری وی در عین حال مورد تبعیت قرار گرفت. گروه «نیویورک فایو»[42] (پنج معمار نیویورکی جوان) که از نخستین معماران راهگشای این دوره به شمار می‌آیند، اگرچه نقش تردید بر مدرنیسم زدند، هرگز دین خود را به لوکوربوزیه انکار نکردند. ونتوری که معماری لوکوربوزیه را به دلیل سادگی مورد انتقاد قرار داد و از تز پیچیدگی و تضاد در معماری جانبداری کرد، چنان‌که گفتیم هرگز خود موفق نشد اثری پدید آورد که پیچیدگی و تضاد آثار لوکوربوزیه را داشته باشد.

ایرادی که بر لوکوربوزیه می‌تواند وارد باشد این است که وی در آغاز کار در نفی آثار معماری معاصر خود، آن نوع معماری که گرد زمان بر آن نشسته یا منبعث از معماریهای گذشته بود، تند رفت. البته وی مانند آدولف [illegible] آثار نخستین وی معماری از هر جامهٔ آراسته‌ای عریان شده بود. تازه در «پلان فضایی» لوس، به صورت بالقوه، ترکیب

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

فضایی بخشها و اجزای معماری که به نوعی طعم گذشته را نداشت. البته لوکوربوزیه در ابرام خود در زدودن معماری از زنگار گذشته تنها نبود. جمع قابل توجهی از اندیشمندان، هنرمندان، فیلسوفان و شاعران قرن گرفتار چنین رفتاری بودند. پیشرفتهای علمی و فنی پاره‌ای از تصورات باطل و آنها را عیان ساخت، ولی در عین حال این امید خام را پدید آورد که هر چیز مربوط به گذشته قابل تردید است و باید دور ریخته شود! اما اگر عمر پاره‌ای از این اندیشمندان،



شکل ۱۵.۲ لوکوربوزیه، دیرلاتورت، ۱۹۶۰، منظرهٔ عمومی.

شکل ۱۶.۲ لوکوربوزیه، مرکز کاربنتر برای هنرهای تجسمی، منظرهٔ عمومی.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی معماری و گر

دانشمندان، فیلسوفان و هنرمندان کفاف آن را نداد که به تجربه به اشتباه خود واقف شوند، لوکوربوزیه به اندازه‌ای زیست که متوجه شود معماری را نمی‌شود از همه چیز عریان کرد.

میس ون دررو: کمال‌خواه و استاد ترکیب آهن و شیشه

یکی دیگر از راهبران معماری مدرن میس ون دررو بود که معماری او نیز به اندازهٔ معماری لوکوربوزیه در عرصهٔ مدرنیسم واجد اهمیت است و همانند لوکوربوزیه، بی‌تردید



شکل ۲-۱۷ میس ون دررو. خانهٔ ریل، نمای کلی، ۱۹۰۷.

شکل ۲-۱۸ میس ون دررو. خانهٔ ریل، اتاق پذیرایی.



ارزشهای زمان و زندگی مدرن از انگیزه‌های اصلی کار این معمار بوده است، ولی هم مناسبت کاری و هم شخصیت او کاملاً با آثار و شخصیت لوکوربوزیه تفاوت دارد. کارهای لوکوربوزیه را تنوع و شخصیت او را ناآرامی متمایز می‌کند. میس ون دررو تنوع طلبی لوکوربوزیه را نداشت و در برخوردش با معماری و نیز مشکلات زندگی چنان آرام بود که اگر آرامش رواقیون را به او نسبت دهیم سزاوار است.

میس ون دررو معماری را با ترسیم نقشه برای گچبریهای تقلیدی به سبک لوئی چهاردهم یا دورهٔ رنسانس آغاز کرد و از همان ابتدای کار استعداد خود را در ترسیم نشان داد، ولی با خرد و علوّ طبعی که داشت هرگز دل به ظاهر جذاب و عامه پسند این قطعات تزیینی که می‌توانست یک جوان هیجده تا بیست ساله را مفتون خود کند نداد. وی سر به راهی دیگر داشت.

نخستین خانه‌ای که میس مستقلاً ساخت ظاهری دارد که آن را بیشتر به خانه‌های معمول آن زمان آلمان شبیه می‌سازد تا اثری از معماری که بعداً از قافله سالاران معماری مدرن شد. این خانه را میس ون دررو برای پروفسور ریل[۴۳] که استاد فلسفهٔ دانشگاه برلین بود ساخت و خانه به خانهٔ ریل موسوم است (شکل ۲-۱۷). ناگفته نگذاریم که پروفسور ریل در گشودن دیدگان میس به دنیای فلسفه و دانش سخت مؤثر بود و میس نیز که مانند لوکوربوزیه هرگز تحصیلات دانشگاهی نکرد با شرکت در محضر استاد از جریانهای فکری و فلسفی روزگار خود آگاهی یافت.

نوآوری میس ون دررو را در خانهٔ ریل باید بیشتر در فضای داخل آن جستجو کرد (شکل ۲-۱۸) تا در ترکیب خارجی این خانه. چنان که در تصویر مشاهده می‌شود، فضای درون این خانه، برخلافِ خانه‌های قدیمی این زمان و نیز خانه‌هایی که در این زمان همچنان به سبکهای قدیمی ساخته می‌شدند هیچ گونه پیچیدگی ندارد: پلان آن مرکب از چهاردیوار مستقیم است که با زاویهٔ قائم به یکدیگر اتصال یافته‌اند، (بعدها هنگامی که موج مخالفت با مدرنیسم به راه افتاد چنین فضاهایی جعبه مانند[۴۴] خوانده شد و سخت مورد حمله قرار گرفت). به علاوه دیوارها کاملاً عریان‌اند و هیچ تزیینی ندارند که اینها همه نشان از نوآوری و مدرن بودن اصل معماری این بنا است. برعکس، شکل خارجی خانه تا اندازه‌ای [illegible] شبیه خانه‌های معمول این زمان در آلمان است.

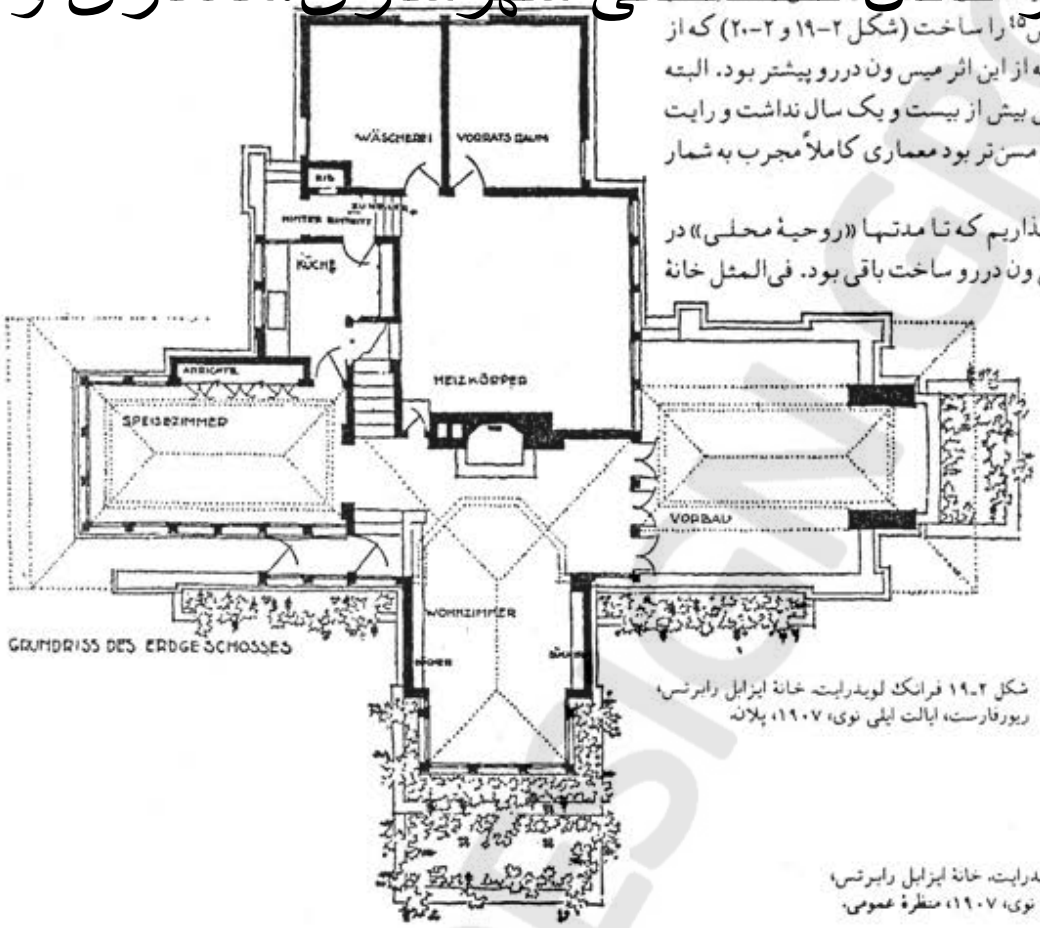
برای اینکه بدانیم تأثیرات مدرن چگونه در پاره‌ای از

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

آثار معماران مدرن در این زمان متجلی شده بود کافی است
خانهٔ ایزابل رابرتس[۱۵] را ساخت (شکل ۲-۱۹ و ۲-۲۰) که از
هرحیث در مدرنیته از این اثر میس ون دررو پیشتر بود. البته
در سال ۱۹۰۷، میس بیش از بیست و یک سال نداشت و رایت
که از او هفده سال مسن‌تر بود معماری کاملاً مجرب به شمار
می‌آمد.

ناگفته نگذاریم که تا مدتها «روحیهٔ محلی» در
خانه‌هایی که میس ون دررو ساخت باقی بود. فی‌المثل خانهٔ



شکل ۲-۱۹ فرانک لویدرایت، خانهٔ ایزابل رابرتس،
ریورفارست، ایالت ایلی نوی، ۱۹۰۷، پلان.

شکل ۲-۲۰ فرانک لویدرایت، خانهٔ ایزابل رابرتس،
ریورفارست، ایالت ایلی نوی، ۱۹۰۷، منظرهٔ عمومی.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۲۱ میس ون دررو، خانهٔ موسلر، پوتسدام، ۲۶-۱۹۲۴.

[illegible] که میس آن را [illegible] ۱۹۱۴ طرح کرد، کاملاً واجد این روحیه است (شکل ۲-۲۱) [illegible] پنجره‌ها (و [illegible] آنها)، لنتوها[47]ی مثلثی، بام شیب‌دار، بیرون‌زدگی دودکشها به صورتی که در این خانه ساخته شده‌اند و در عکس مصورند از مظاهری بودند که به تدریج (و به زودی) در معماری مدرن به دست فراموشی سپرده شدند.

در اندک زمان میس از حد این «روحیهٔ محلی» فراتر رفت. جالب است که بعدها - در حدود دههٔ پنجم و ششم قرن حاضر - که معماری مدرن به اوج پیشرفت خود رسید، همین کیفیت که ما آن را «روحیهٔ محلی» نامیدیم تحت عنوان تبعیت یا هماهنگی با محیط و یا «متنی»[48] که ساختمان در آن ساخته می‌شود دوباره مطرح شد و به‌ویژه معماران انگلیسی که علاقهٔ تعداد قابل توجهی از ایشان در حفظ سنتهای گذشته دست کمی از سنت‌پرستی جامعهٔ انگلیسی به‌طور عموم ندارد، از آن جانبداری کردند.

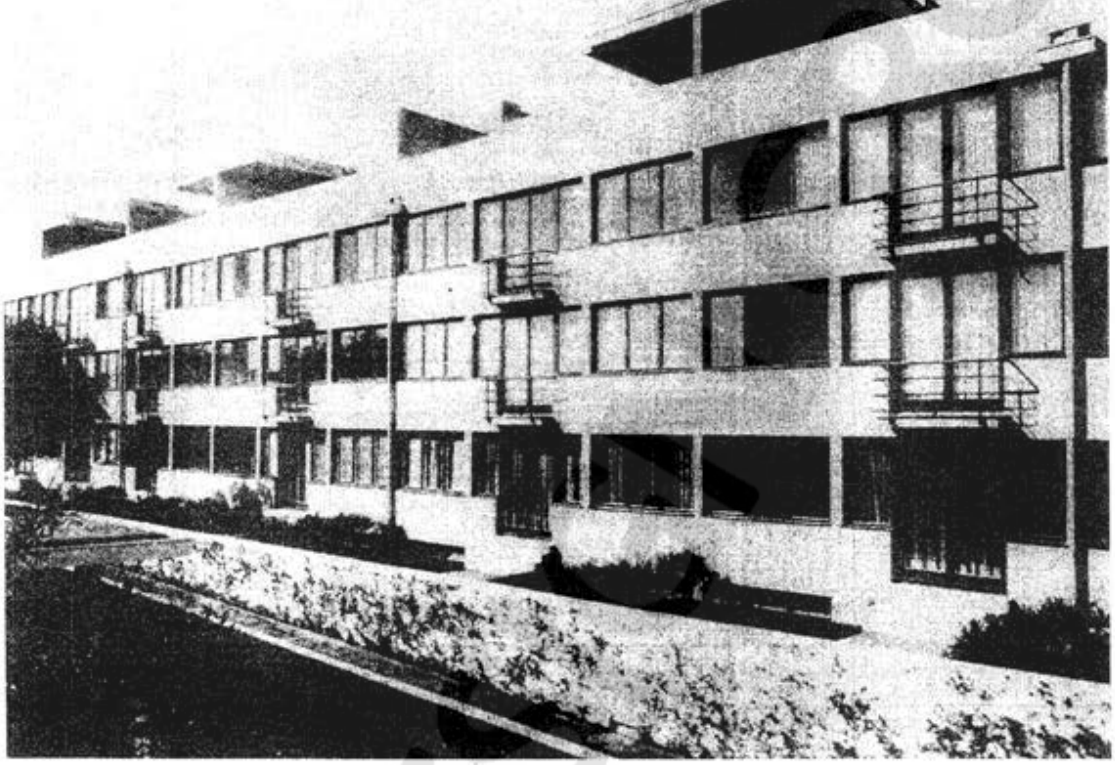
اما جایی که کیفیات مدرن در معماری میس ون دررو - یا دقیقتر در طرحهای وی برای ساختمانهای مسکونی - تقریباً برای نخستین بار به صورت کامل شکفت طرح وی برای آپارتمانهایی است که در کوی وایسنهوف[49] در

شکل ۲-۲۲ کوی وایسنهوف، اشتوتگارت، ۱۹۲۷، نمای عمومی.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۲۳ میس ون درروه. کوی مسکونی وایسنهوف، آپارتمانهای مسکونی، ۱۹۲۷.

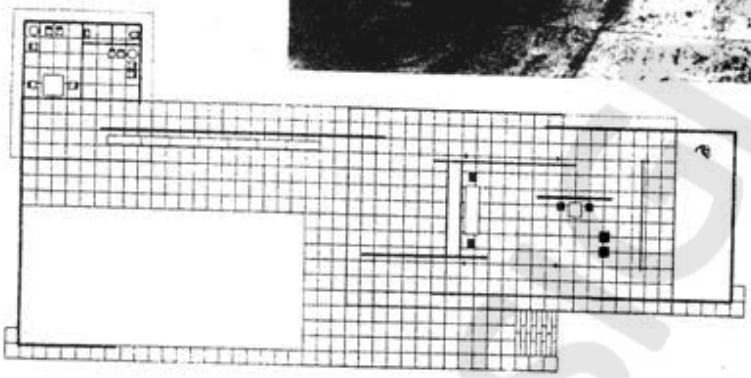
اشتوتگارت ساخت (شکل ۲-۲۲). گذشته از میس، تنی از سرشناس ترین معماران آن زمان (۱۹۲۷) اروپا در طرح این کوی مسکونی شرکت داشتند. البته میس اداره کننده و هماهنگ کنندهٔ امور معماری این کوی بود. گروپیوس، لوکوربوزیه، اود، مارت اشتام، هیلبرزایمر، و حتی هانس شارون و نیز پتر بهرنس که خود بر پاره‌ای از معماران جوانتر شرکت کننده در طرح این کوی (از جمله خود میس) سمت استادی داشت در زمرهٔ این معمارانند. ساختمان میس ون‌درروه از ساختمانهای دیگر مفصلتر است (شمارهٔ ۱ تا ٤ در تصویر) و مشرف بر آنها است. در این ساختمان است که میس با دستی مطمئن تمام مظاهر معماری گذشته و معماری محلی را به کناری می گذارد و طرح خود را با کیفیات کاملاً مدرن: سطوح صاف یکپارچه، بی‌هیچ گونه تزیین یا برآمدگی در نمای سطوح بالکنها و ریل آنها است که در سه جانب هر بالکن ادامه می‌یابد و نیز خطوط عمودی ناودانها که از سطح دیوار نما پیشتر می آیند. پنجره‌ها به یکدیگر پیوند یافته و مجموعاً سطوح افقی کشیده‌ای را در نما پدید می آورند. اثری از بامهای شیبدار ۸ مانند نیز در این ساختمان مشاهده نمی‌شود. کوی وایسنهوف به صورت تجربه‌ای بی‌همتا در تاریخ معماری جهان باقی مانده است: (نه تنها مظاهر معماری مدرن به صورتی آشکار در ساختمانهای این کوی متجلی شد، بلکه جمعی از بااستعدادترین معماران اروپا توانستند در یک مجموعه و در کنار هم به تجارب معماری قابل توجهی دست زنند. غیر از این در کمتر موردی چنین فرصتی به معماران داده شده است.

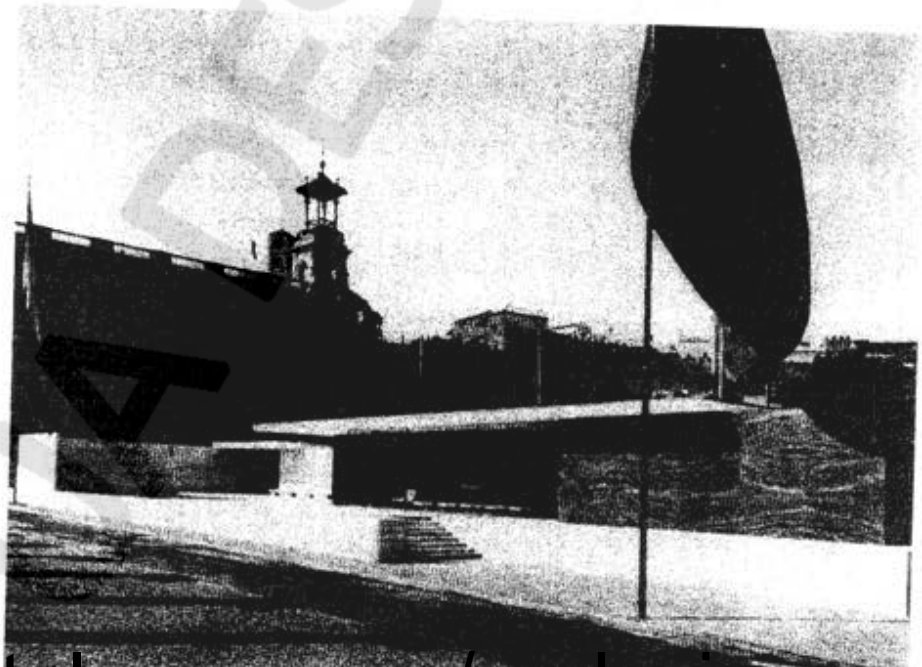
دو سال بعد از ساختمان کوی وایسنهوف، اعتبار معماری میس در ساختمانی دیگر متجلی شد: ساختمانی که [illegible] بارسلون اسپانیا ساخت (شکل ۲-۲٤). چند ویژگی این ساختمان که به پاویون بارسلون[۵۰] شهرت یافته است اهمیت

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر







شکل ۲-۲۴ میس ون درو، پاویون بارسلون، پلان، منظرهٔ عمومی و فضای درونی غرفه،

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

بسیار دارد و شایستهٔ ذکر است: یکی گزیده گویی و ایجاز [illegible] که در صورت [illegible] از هر گونه تزیینی در این ساختمان متجلی می‌شود؛ دیگر ترکیب فضای برونی و درونی این بنا است؛ این دو فضا به روانی هرچه تمامتر در یکدیگر نفوذ می کنند. جز بخش کوچکی از این غرفه که مشتمل بر دو اتاق (محتملاً برای اموراداری غرفه) است، سایر فضاهای درونی این غرفه به فضای بیرون گشوده است یا با دیواره‌هایی شیشه‌ای از آن جدا می‌شود که به سبب شفافیت شیشه، از نظر دید واز نظر روانشناسی مانعی برای نفوذ فضاها در یکدیگر پدید نمی آورد؛ به نظر می‌رسد دیوارها (یا جداگرهای) این غرفه، هریک در جایی نامنتظر باز می‌ایستند، بی آنکه به یکدیگر ختم شوند و فضایی را محدود و محصور نمایند. «پلان لیبر» یا «پلان آزاد»، اصطلاحی بود که لو کوربوزیه بر سر زبانها انداخت و مرادش فضاهای گشوده یکدست و یکپارچه‌ای بود که فارغ (آزاد) از ملاحظات فرساختی، تیر و ستون و جرز، در فضا شکل می گیرند. در معماری میس همین آزادی پلان را که بعدها از مشخصات اصلی و اساسی معماری او شد مشاهده می کنیم.

نکتهٔ دیگر، استفادهٔ دلیرانه و پیشاهنگانهٔ میس از آهن و شیشه دو مادهٔ ساختمانی جدیدی بود که تکنولوژی امکان تولید آن را به ابعادی که در این غرفه به کار رفته است فراهم آورده بود. تقریباً از همین‌جا دلباختگی میس ون دررو به این دو مادهٔ ساختمانی و اعتقاد وی به تکنولوژی (اعتقادی که میس با سرسختی و ثبات تا واپسین کارهای معماری خویش آن را رها نکرد) آغاز می‌شود. دو کیفیت که معماری میس بدان ممتاز است، سادگی و احتراز از حشو و زوائد و نیز کمال پختگی در اجرای کار، عملاً در طبیعت این دو ماده نهفته است: چه آهن و چه شیشه پرده‌پوشی و پنهان کاری را نمی‌پذیرد، اتصالات هریک از این دو ماده به خود و به یکدیگر باید صریح و آشکار باشد و همین صراحت، کمال و کمال جویی را ایجاب می کند.

اتصال آشکار و کمال یافتهٔ اجزاء[51] که میس همواره اهتمامی بلیغ به انجام آن داشت، در عین حال آشکاری و کمال فرساخت ساختمان را نیز ایجاب می کرد. گرایش میس به آشکار گذاشتن فرساخت ساختمان که به‌ویژه در آثار او بعد از دههٔ پنجم قرن حاضر با پختگی و جسارت [illegible] پاویون بارسلون حاضر کار سال ۱۹۲۹ میس ون دررو است ولی علاقه و توجه میس به آهن و شیشه و قدرت و دلیری وی در کاربرد این دو مادهٔ ساختمانی سابقه‌ای پیش از این دارد. پروژهٔ [illegible] برای آسمانخراش شیشه‌ای معلق سال ۱۹۲۲ است. این پروژه از لحاظ دلیری در ترکیب آهن و شیشه تا کنون بی‌همتا مانده است (شکل ۲ـ۲۵).

میس ون دررو به اعتقاد نگارنده در ترکیب آهن و شیشه و توجه به اجزاء و آشکار نگاه داشتن فرساخت ساختمان در سیمای معماری در «کراون هال»[52] به کمال پختگی خود رسید. «کراون هال» (شکل ۲ـ۲۶) ساختمان دانشکدهٔ معماری دانشگاه معروف آی. آی. تی[53] است.

میس قبل از مهاجرت از آلمان به ایالات متحد رئیس مدرسهٔ معروف باوهاوس بود. از آنجا که سران آلمان نازی و کوچک ابدالهای ایشان راضی به ادامهٔ فعالیت این مدرسه- حتی به صورتی محدود- که ناگزیر میس تن بدان داده بود نشدند، و کوششهای میس برای بازنگاه داشتن این مدرسه که از اهمیت آن صحبت کرده‌ایم به جایی نرسید، وی و تنی چند از استادان باوهاوس و از جمله هیلبرزایمر که تا پایان عمر یار وفادار میس باقی ماند به ایالات متحد مهاجرت کردند. این کشور، به گرمی پذیرای میس (و دهها دانشمند صاحبنظر و هنرمند مانند ایشان) شد. میس نه‌تنها به استادی و ریاست دانشکدهٔ معماری آی. آی. تی. (که در این زمان نامی دیگر داشت و احتمال دارد نام جدید با تکیه‌اش بر واژهٔ تکنولوژی به پیشنهاد میس به این دانشگاه داده شده باشد) منصوب شد، بلکه طرح پردیس این دانشگاه و تعداد قابل توجهی از ساختمانهای آن به عهدهٔ میس گذاشته شد. برای معماری که در کار تدریس طرح معماری است و استادی و ریاست یک دانشکدهٔ معماری را به عهده دارد، به نظر می‌رسد پروژهٔ طرح معماری همان دانشکده عرصه‌ای بس مناسب برای عرضهٔ قدرت کار باشد. طرح وی می‌تواند نمونه و مثالی شایسته از معماری خوب برای دانشجویان فراهم آورد. «کراون هال» تقریباً تمام ایده‌های معماری میس ون دررو را یکجا در خود جمع دارد.

سادگی و اجتناب از هر پیچ و خم یا عامل و موتیفی که به نظر میس، حشو وزوائدمی آمد، از یک جانب معماری میس را در این ساختمان به بی‌پیرایگی کامل رسانیده است و از جانب دیگر آن را- به قول بدگویان میس ـ به پوستی بر استخوان کاهش داده است. همچنین مراد میس از اجتناب از حشو و زواند درست تعبیر نشده است و تصور شده میس [illegible] عملکرد است. چنین تعابیری ناشی از برداشتی سطحی از

http://telegram.me/uadesigngroup

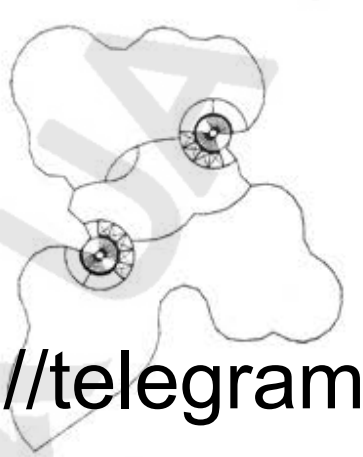
همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

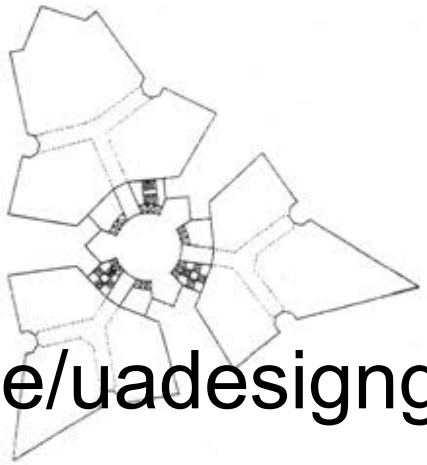
معماری میس است. در معماری «کراون هال» از نظر [illegible] صفحات افقی کشیده‌ای نیستند، حتی بخشهای عمودی پله حذف شده تا سبکی و تعلیق آن بیشتر به دیده آید و اثری از سنگینی معمول پله‌ها در آنها مشهود نیست، در عین آنکه اندازه و محل قرارگیری وتعداد و تناسبات آن که همراه با دوسکوی (podium) نسبتاً وسیع است ورود و یا نزدیک‌شدن به ساختمان مهمی را به ذهن القاء می‌کند. از نظر تناسبات کلی بنا، تمام تقسیم‌بندی پنجره‌ها و شیشه‌ها مطالعه شده است و نسبت آنها به یکدیگر صلابت و ریتم معماری کلاسیک را به ذهن می‌آورد. همچنین چون شیشه ماده‌ای شفاف است، این کیفیت به سبکی ساختمان کمک می‌کند و راه ترکیب فضای داخل و خارج در این ساختمان از طریق این پردهٔ شفاف صورت می‌گیرد. عواملی فرساختی نیز در «کراون هال» به صراحت کامل در معرض دید هستند: ستونها از سطح کلی ساختمان بیرون زده‌اند و تیرها در سقف پنهان نشده‌اند بلکه در بالای آن کاملاً خود را می‌نمایانند.

«کراون هال» البته به ملاحظهٔ محیط شیکاگو (چه محیط طبیعی و چه محیط ساخته و پرداختهٔ آدمی) ساخته نشده است. پاره‌ای از جنبه‌های عملکردی آن نیز قابل انتقاد است. به‌عنوان مثال عرصهٔ فعالیت جمعی و فعالیتهای شخصی در «کراون هال» به شدت با یکدیگر تداخل می‌کند. احتمالاً کمال‌جویی میس و علاقهٔ او به حذف هر عاملی که احیاناً از کمال اثر بکاهد وی را بدین بی‌اعتنایی به جنبه‌های عملکردی ساختمان رهنمون شده است. جملهٔ معروف میس:! less is more (=هرچه کمتر بهتر!) متضمن



شکل ۲۵.۲ میس ون دررو، پروژهٔ آسمانخراش شیشه‌ای، ماکت و پلان، ۱۹۲۲.





http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ـ۲۶ میس ون دررو، «کراون هال»، دانشکدهٔ معماری دانشگاه آی.آی.تی. ۵۶-۱۹۵۲.

همین معنی است. اما معمار دیگر و جوانتر امریکایی پل رودولف اظهارنظری دربارهٔ معماری میس دارد که نقل آن مناسب به‌نظر می‌رسد:

> «مثلاً میس ساختمانهایی بسیار عالی می‌سازد، صرفاً بدین دلیل که نکات بسیاری را که در یک ساختمان باید در نظر گرفت نادیده می‌گیرد. هرچه وی بیشتر خود را با مسائل روبه‌رو کند اثرش قدرت و تأثیر کمتری خواهد داشت.» (جنکز، «نهضتهای مدرن در معماری»، ص. ۱۰۸).

به راستی میس در «کراون هال» پاره‌ای مسائل جدی را نادیده گرفته است تا تأثیر و قدرت معماریش کاهش نیابد.

انتقاد دیگری که بر میس وارد می‌شود این است که بیشتر آثار وی ــ به رغم عملکرد متفاوت آنها ــ شبیه یکدیگرند. در معماری میس مدرسه و کتابخانه و کلیسا سیمایی نزدیک به یکدیگر دارند. عقیدهٔ خود میس و طرفدارانش این بود که چون معماری وی مبتنی بر اصول است و اصول را نمی‌توان به آسانی تغییر داد، ناگزیر این شباهت حاصل می‌آید، البته باید اضافه کرد که یکنواختی پس از دوران شکوفایی میس بیشتر در آثار وی ظاهر شد.

با این همه، علی‌رغم شباهت و تکرار و علی‌رغم ساده گردانیدن مسئله، میس آثاری به وجود آورده است که از نظر کمال اجزاء و استحکام طرح تا به امروز کسی از آنها پیشی نگرفته است و این آثار همچنان اعتبار خود را حفظ کرده‌اند و نکات اصلی آنها همچنان سرمشق معماران در نقاط مختلف جهان است.

خانه‌ای که میس ون دررو برای بانویی به نام فارنزورث[۵۱] (شکل ۲ـ۲۷) ساخت مثال این گونه آثار اوست. اگرچه این خانه به طبع خانم فارنزورث که پزشک و استاد دانشگاه بود مقبول نیفتاد و وی به بهانهٔ مخارج بیش از



(plano) ایالت ایلی نوی، ۵۰ـ۱۹۴۵،
منظر عمومی.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

اندازه‌ای که ساختن این خانه پیش به وجود آورده بود از صلابت، طرح این خانه همچنان بی‌مانند مانده است. (شکل ٤ـ آلبوم).

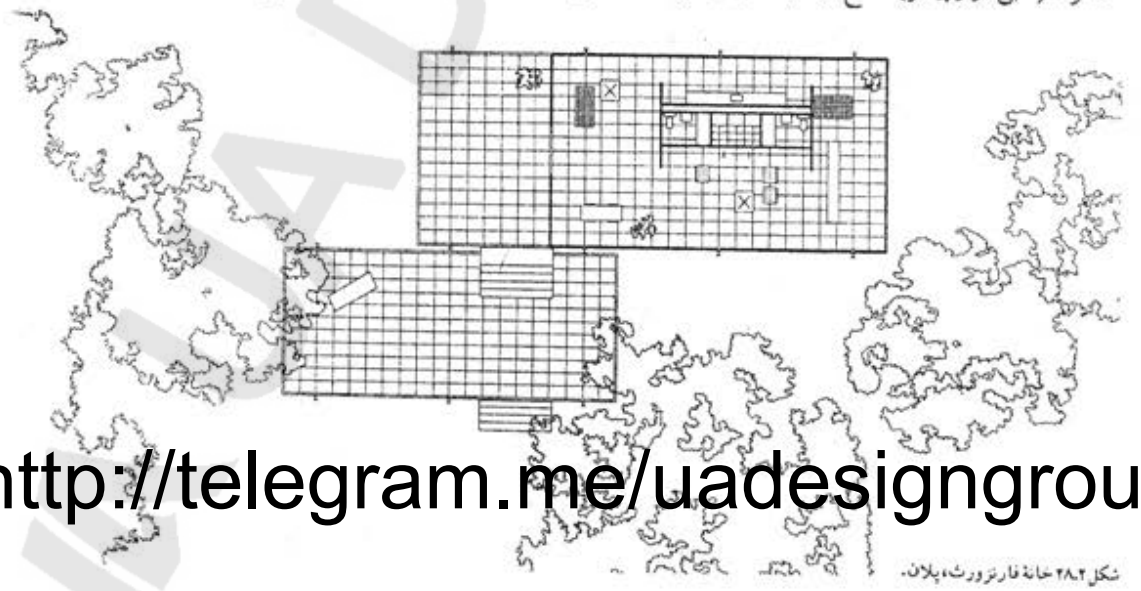
ما قبلاً از یکی دو خانه که میس ون دررو در آغاز جوانی طرح کرده و ساخته بود سخن به میان آوردیم، ولی در خانهٔ فارنزورث، معماری میس در ظرافت و نفاست و حذف حشو و زوائد به اوج اعتلا و پختگی می‌رسد.

پلان این خانه مرکب از دو راست گوشهٔ ساده است (شکل ۲ـ۲۸). در اینجا نیز عملکرد خانه به غایت ساده و خلاصه شده است. اتاق به معنای فضایی تعریف شده که حد و مرزش مشخص باشد وجود ندارد. یک راست گوشهٔ کشیده هستهٔ تأسیساتی و خدماتی این خانه (آشپزخانه، توالت و انبار) را به‌وجود می‌آورد. حتی اتاق خواب در و پیکری ندارد و بقیهٔ خانه فضای یکسره به هم پیوسته‌ای است که فضای یکسره و پیوستهٔ «کراون هال» را به یاد می‌آورد. جالب است که این خانه پیش از «کراون هال» طرح و ساخته شد و از این نظر پیشاهنگ ساختمان اخیر است.

البته میس به قول پل رودولف مسائل خود را به سرحد ممکن ساده و خلاصه کرده تا به اصطلاح از پس آنها به کمال بر آید و به‌راستی نیز توانسته نیت خود را عملی کند. روشن است که چنین خانهٔ بی در و پیکری برای زندگی معمول یک خانواده مناسب نیست. اما این خانه برای بانویی مجرد طرح شد، و این بانو قصدش این بود که فقط اوقات فراغت خود را در آخرهفته در آن به سر آورد. زندگی در این خانهٔ گشوده (=بی در و پیکر) تمتع از طبیعت را به سرحد ممکن میسر می‌دارد. این خانه با محیط اطراف خود در توازن [illegible] توافق. پنجره‌های گشودهٔ این خانهٔ کاملاً هندسی، فضای درون و بیرون خانه را به یکدیگر پیوند می‌دهد و تقریباً در تمام فصول سال می‌توان فضای بیرون را در درون خانه حس کرد. این کیفیت، یعنی آمیختن فضای برون و درون ساختمان به‌ویژه برای آنان که دوستدار طبیعت‌اند موهبتی بزرگ است، اما معلوم نیست مصرف و هزینهٔ انرژی این خانه در زمستانهای فوق‌العاده سرد شیکاگو تا چه‌اندازه بالا می‌رود.

جایی که معماری میس ون دررو به راستی عمومیت پیدا کرد و در معماری همزمان و پس از وی انعکاس بسیار پیدا کرد آسمانخراشهای اوست. البته آسمانخراشهای میس از نظر اصول با ساختمانهای کم‌ارتفاع وی چندان تفاوتی ندارد. میس هنگامی در شیکاگو فعالیتهای معماری خود را آغاز کرد که ساختن آسمانخراشها در ادامهٔ مکتب معماری شیکاگو همچنان در این شهر ادامه داشت. موفقیت اقتصادی ایالات متحد را در این سالها که اروپا تقریباً از پا افتاده و امریکا تنها یکه‌تاز میدان شده بود، از نظر نباید دور داشت. اینها همه به میس در این شهر تازه امکان ساختن داد. وی که از دیرباز با اساس مکتب معماری شیکاگو آشنا بود و به تکنولوژی که ایجاد آسمانخراشها را ممکن ساخته بود اعتقاد داشت، فرصتی نیکو یافت تا دستی در تحقق اصول این مکتب بیازماید.

آسمانخراشهای میس اگرچه اکثراً تجاری هستند و بیشتر به‌منظور دفاتر کار طرح و ساخته شده‌اند ولی چند



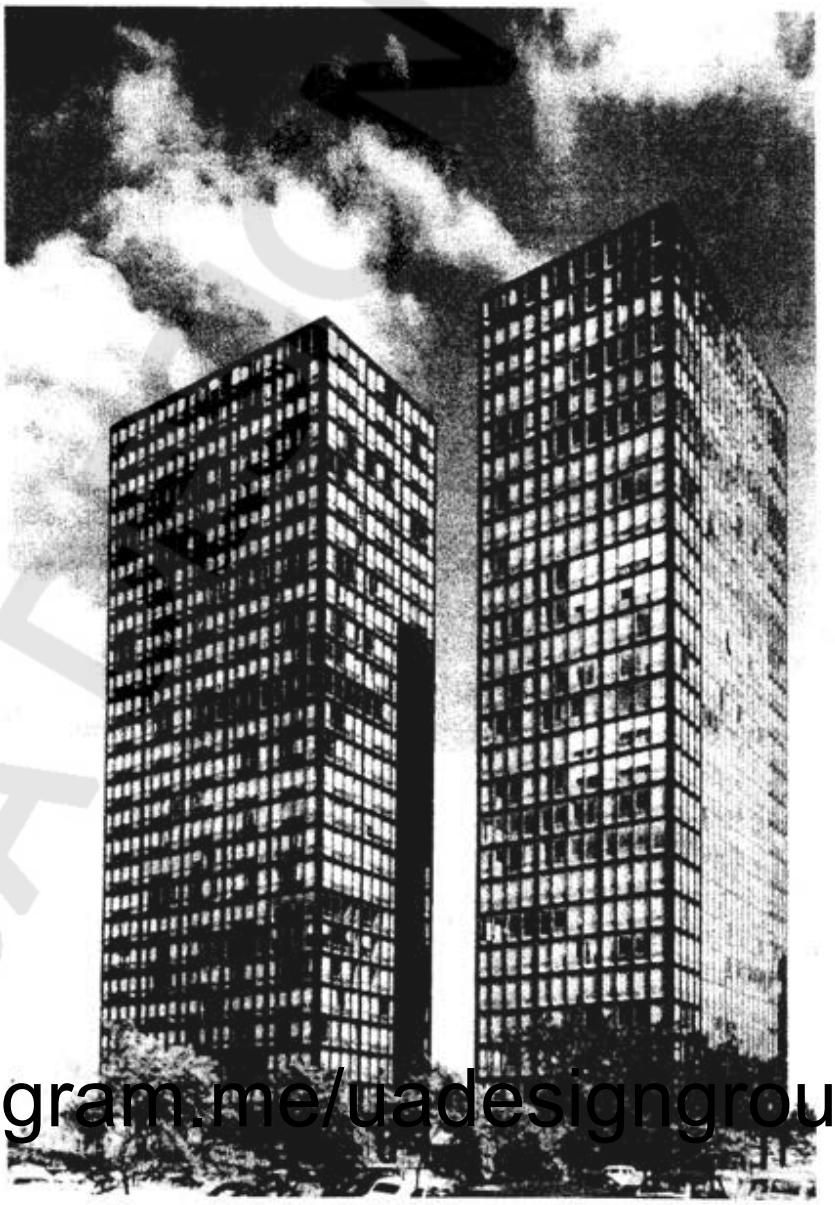
شکل ۲ـ۲۸ خانهٔ فارنزورث، پلان.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

آسمانخراش مسکونی میس نیز شهرت دارد و سزاوار اعتنا [illegible] خیابان معروف «لیک شور»[55] در شیکاگو به شماره‌های ۸۸۰ـ۸۶۰. البته در این آسمانخراشها (شکل ۲ـ۲۹) بی‌پروایی اسکیس‌های این معمار را که به رؤیا در دههٔ بیست قرن حاضر در موطن اصلی خود آلمان طرح کرده بود و ما در بخشهای بعد از آن صحبت خواهیم کرد نشانی نمی‌یابیم اما، در عین حال، گشودگی پنجره‌ها، استفادهٔ جسورانه و بی‌سابقه از آهن به گفتهٔ فرانتس شولتز[56] پیروزی آهن و شیشه را به کمال مجسم می‌دارد.

در اینجا، برخلاف آپارتمان مسکونی مارسی، کار لوکوربوزیه [illegible] (کوچه‌هایی که در درون ساختمان تعبیه می‌شوند) و نه اثری از la rue marchande (کوچه واجد فروشگاههایی که آن نیز در درون آسمانخراش و جزئی از آن است). پلان این دو آسمانخراش مرکب از راست گوشه‌هایی ساده است که با نظمی بی‌آلایش در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند (شکل ۲ـ۳۰). درون آپارتمانها نیز فارغ از دیوارهای سنگین و جرز و ستون است و بنابراین حداکثر آزادی را به ساکنان برای ساختن و آراستن آن به میل و سلیقهٔ شخصی خویش



شکل ۲ـ۲۹. [illegible] شماره‌های ۸۶۰ و ۸۸۰ در خیابان لیک شور شیکاگو، ۵۱ـ۱۹۴۸، منظر عمومی.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۳۰ میس ون دررو، آسمانخراش خیابان لیک شور، پلان محوطه و پلان آپارتمانها.

می‌دهد.[۵۷] زندگی در این آپارتمانها نیز ساده و راحت است به‌شرط آنکه ساکنان خانه نیز زندگی ساده و تا اندازه‌ای فارغ از قیل منقل را دوست بدارند. اما این نوع زندگی مقبول همه نیست و به‌ویژه خانواده‌های قدیمی و سنت پرست را راضی نمی‌کند و گاه نیز ممکن است خشک و اتوکشیده احساس شود.

طول هر آسمانخراش زیاد نیست و از این رو، برخلاف آپارتمان مسکونی مارسی، راهرو درون آسمانخراش که راه رسیدن به هر آپارتمان است طویل نیست؛ اما چون راهرو در درونی ترین بخش آسمانخراش قرار دارد از نور طبیعی محروم است- البته این نکته‌ای است که تقریباً در تمام راهروهایی که در دو جانبشان اتاق قرار دارد، و شامل بسیاری از هتلها و آپارتمانها و بیمارستانها و ساختمانهای مانند آن می‌شود، به چشم می‌خورد و در بناهایی چون آپارتمان مسکونی مارسی که راهرو طویل است به نامطلوبترین صورتی وجود دارد.

موضوع دیگر جهتگیری یا اوریانتاسیون[۵۸] هر آپارتمان است که چون آپارتمانها در تمام پهلوهای هر آسمانخراش قرار گرفته‌اند، هر آپارتمان فقط از یکی از جهات [illegible] می‌گیرد، از شمال، جنوب، شرق و حتی [illegible] می‌تواند ورود نور نامناسب را مانع شود.

ساکن یکی از آپارتمانهای این آسمانخراشهای لیک شور پانویی است به نام فیلیس لمبرت. وی همان کسی [illegible] کمپانی سیگرم[۵۹] را قانع کرد که طرح آسمانخراش تجاری سیگرم را در نیویورک که اکنون شهرت جهانی یافته به میس ون دررو واگذار کند (شکل ۲-۳۱). آسمانخراش سیگرم نمونهٔ کامل آسمانخراشهای تجاری میس ون دررو است که در حقیقت چندان تفاوتی با آسمانخراشهای مسکونی وی ندارد. به راستی اگر ایرادی بر معماری میس وارد باشد این است که وی کاربرد ساختمان، اوریانتاسیون، ویژگیهای منطقه‌ای و آب و هوایی، همه را زیر پا می‌نهد تا به منظور خویش که همان تراشیدن ساختمان از آهن وشیشه است نائل آید- و البته به خوبی از عهدهٔ این کار برمی‌آید. میس، ونتوری نیست که پُر بگوید اما کمتر قادر باشد حتی به تئوریهای خویش جامهٔ عمل بپوشد. میس به تکنولوژی معتقد است و آن را وجه همت معماری خود ساخته است.

آسمانخراشهایی که در سالهای شصت در مراکز تقریباً تمام شهرهای بزرگ جهان یکی پس از دیگری بالا رفتند، جملگی کیفیت و طعم معماری میس را- البته به درجات مختلف- داشتند. قهرمان تبعیت از اصول معماری میس ون دررو شرکت معماری اسکیدمور، اوینگز و مریل[۶۰] بود که همه‌جا شیفتگی و وفاداری خود را به معماری میس، البته با حق‌الزحمه‌هایی کاملاً قابل توجه ثابت کرد!

اندکی بعد، ساختمانهایی یکسره شیشه‌پوش به‌ویژه در جنوب و غرب امریکا، بوستن، دالاس، لوس آنجلس و سانفرانسیسکو بالا رفتند که جنکز صفت لیت مدرنیست را بر آنها نهاده است، همگی، البته به شدت و ضعف ریشه‌های خود را در معماری میس ون دررو داشتند.

در حال حاضر نیز، حتی در ساختمانهایی که ظاهراً از مدرنیسم دوری گزیده‌اند، هرجا نفاست سلیقه، دقت در کمال اجزاء، سادگی و بی‌پیرایگی بسیار و استادی در ترکیب آهن و شیشه در کار باشد، مظاهر معماری میس ون‌دررو و تأثیر معماری میس ون‌دررو را می‌توان در آن مشاهده کرد.

آلوار آلتو: روانی و آزادی فرم

آلتو از نظر قدرت و اعتبار و شهرت به پای سه معمار دیگری [illegible] حال از نظر تنوع در کار و نوآوری و ابتکار بالاتر از وی را معماری طراز اول به شمار آورد و مؤثر بر جریان مدرنیسم

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

دانست. از این گذشته، و مهمتر، باید متوجه بود بذری که وی در عرصهٔ مدرنیسم کاشت در روزگار پُست مدرنیسم بارور شد. پاره‌ای از دلایل محبوبیت آلتو را در میان معماران نسل جوان باید به این نکته اسناد داد. اگر یکی از مشخصات پُست مدرنیسم آزادی فرم و آزادی در عدول از اصول مدرنیسم باشد، آلتو را به حقیقت باید معماری پست‌مدرنیست خواند. البته وی در استفاده از آزادی فرم تا بدانجا پیش نرفت که همانند برخی از پست مدرنیستهای کنونی به اقتباس از فرمهای گذشته نیز بپردازد. وی نیز مانند سایر مدرنیستها، اقتباس فرمها و سبکهای گذشته را گناهی نابخشودنی می‌دانست؛ ولی در پی همین آزادی، آلتو گاه پاره‌ای از اصول مدرنیستها را زیر پا گذاشت و روی هم رفته پاره‌ای از آثار وی، علی‌رغم نوآوری، سنگینی آثار قبل از مدرن را به ذهن القاء می‌کند.

در معماریِ میس ون دررو، زیبایی از ساختن پدید می‌آید[61] و وی در بیشتر آثار خود، ساختن و خوب ساختن و کمال در ساختن را در مدّنظر داشت. از همین رو واژهٔ design (=طراحی) و خلاقیت معماری[62] در مکتب وی و طرفداران وی واژه‌هایی سخت ناپسند می‌نمودند. برعکس، در معماری آلتو، ابتکار و نوآوری نقش اصلی بازی می‌کرد و آلتو، از طرحی به طرح دیگر به دنبال نوآوری بود و این نکته‌ای است که از نخستین آثار این معمار هویدا است. از جمله در پاویونی که وی به سال ۱۹۳۹ برای نمایشگاه کشاورزی و جنگل بانی فنلاند طرح کرد.

در فنلاند چوب فراوان است و آلتو نخستین تجارب خود را با این مادهٔ ساختمانی آغاز کرد. پاویون کشاورزی و جنگل‌بانی نیز از این ماده ساخته شده است (شکل ۲ـ۳۲).



شکل ۲ـ۳۱ میس ون دررو، آسمانخراش تجاری سیگرم، نیویورک ۵۸ـ۱۹۵۴.



شکل ۲ـ۳۲ آلتو، پاویون ساختمانی کشاورزی و جنگل بانی در دهکده‌ای در شمال فنلاند، ۱۹۳۸.

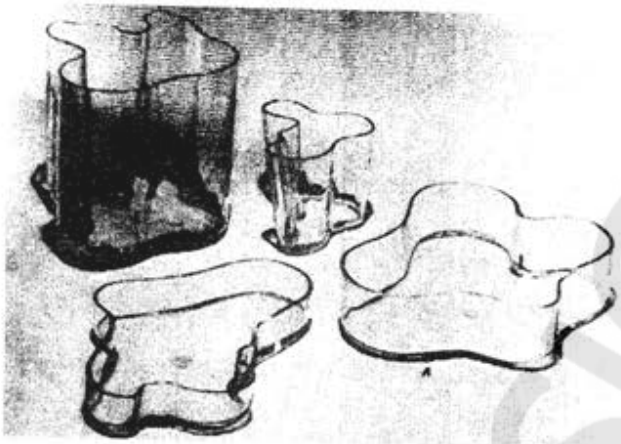
http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

این ساختمان چندان بزرگ نیست و از این نظر اهمیت چندانی ندارد، اما چون گرایش آلتو را نشان می‌دهد کاملاً قابل توجه است. باقی ساختن چوب در فضای این پاویون به صورت طبیعی کاملاً کیفیت مدرن دارد، گشودگی و آزادی فرم این نمایشگاه نیز کاملاً از چنین کیفیتی برخوردار است، اما انحنای دیوارهای آن و سیالیت فرم آن حاصل ابتکار آلتو است و نشان از یکی از خصوصیات اصلی معماری وی دارد.

جالب است که همین کیفیت مبتکرانهٔ آلتو در ایجاد فرمهای سیال در نمایشگاههای دیگری که وی طرح کرد متجلی شد. کار آلتو در طرح غرفهٔ فنلاند در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۹ نیویورک معروف این نکته است (شکل

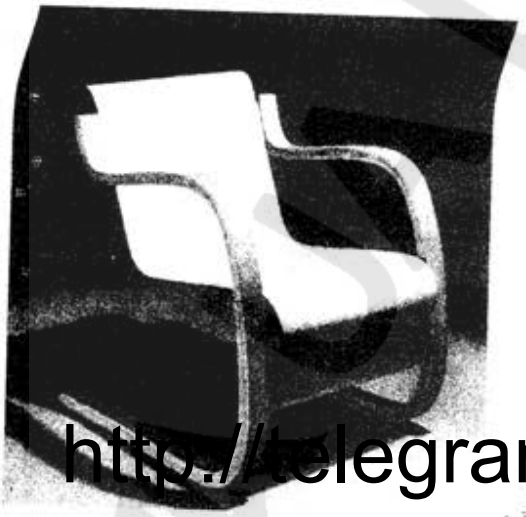
در نگاه نخست، ممکن است دیوار موجی شکل این غرفه نظر ما را به خود بخواند، و به راستی نیز این دیوار منشأ تأثیر فضایی جالبی است که در این غرفه پدید آمده است. اما این تأثیر فضایی را باید اصلی گرفت که به غرفه روح و کیفیتی بی‌تا و جالب توجه داده است. اگر غیر از این می‌بود، فضای غرفه مکعب مستطیلی بود که هیچ نکتهٔ تازه‌ای نداشت و به محض دیدن آن و قرار گرفتن در آن همهٔ

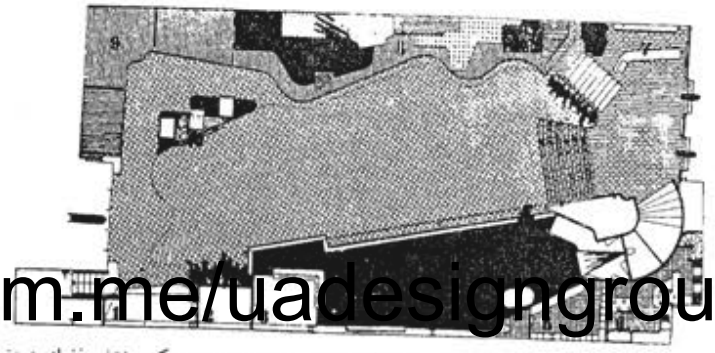


شکل ۲-۳۴ آلوار آلتو، ظروف شیشه‌ای.



شکل ۲-۳۵ آلوار آلتو، صندلی.





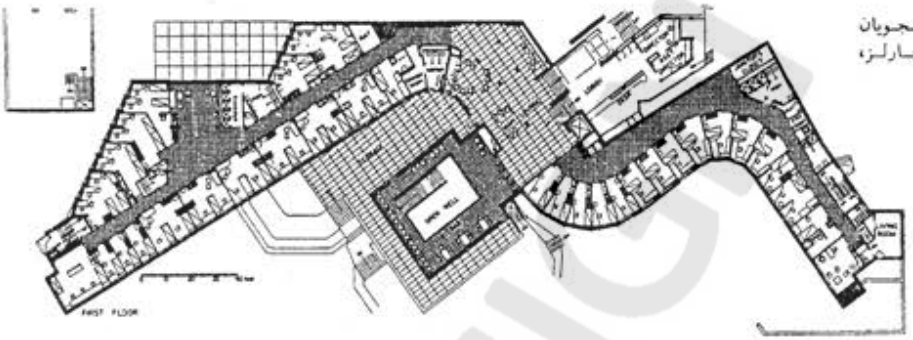
شکل ۲-۳۳ آلوار آلتو، پاویون فنلاند در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۹ نیویورک، پلان و فضای درونی.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ـ۳۷ آلوار آلتو، خوابگاه دانشجویان ام‌آی‌تی، نمای مقابل رودخانهٔ چارلز، ۱۹۴۷ـ۴۹.



شکل ۲ـ۳۶ آلوار آلتو، خوابگاه دانشجویان ام‌آی‌تی، پلان مقابل رودخانهٔ چارلز، ۱۹۴۷ـ۴۹.



زوایا و گوشه‌هایش به احساس می‌آمد؛ اما شکل مواج و سیال دیوارهای این غرفه برای هر گوشهٔ آن تازگی و ابهامی پدید آورده است که با کنجکاوی باید به کشف آن موفق شد.

همین گرایش به فضاهای موجی شکل و خطوط منحنی را در طرح ظروف شیشه‌ای (شکل ۲ـ۳۴) و نیز صندلی (شکل ۲ـ۳۵) کار آلتو می‌توان مشاهده کرد و آن را نشان عدم انقیاد وی به فرمهای راست گوشهٔ هندسهٔ مسطحه به‌شمار آورد. آلتو در وابستگی به این گرایش تا آنجا پیش رفت که تمام ساختمان خوابگاه دانشجویان ام. آی. تی.[۶۳] را بدین شکل در آورد (شکل ۲ـ۳۶ و ۲ـ۳۷).

البته طرح دیوار نمای اصلی این ساختمان بدین حالت موجی شکل، به‌جای خط مستقیم، باعث می‌شود اتاقهای بیشتری از این خوابگاه رو به رودخانهٔ چارلز که در مقابل این ساختمان جریان دارد گشوده شوند ولی در عین حال به ساختمان تنوع بیشتری می‌دهد و آن را جالب توجه‌تر می‌سازد. این حرکت موجی شکل ساختمان در عین حال

http://telegram.me/uadesigngroup

طولانی بودن و تاریکی ناخواختی راهرو مشکلی است که حتی ساختمانِ مشهور و معتبرِ، چون اونیته دابیتاسیون[۶۴]

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

لوکوربوزیه در مارسی (و نظیر آن در برلین) از آن فارغ

در ساختمانهایی چون هتلها و بیمارستانها و خوابگاهها به ندرت اتاقها فقط در یک جانب کریدور ساخته می‌شوند. در اکثر موارد، راهرو در میان قرار می‌گیرد و در دو جانب آن اتاقها ساخته می‌شوند. نامناسب بودن چنین پلانی نخست عدم امکان ورود نور طبیعی است و دوم یکنواختی کسالت آوری است که حاصل چنین راهروهایی است، زیرا فضای آنها با عرض نسبتاً کم و طول زیاد و فقدان نور کافی و با ورودیهای متعدد شبیه فضای زندانها یا سربازخانه‌ها می‌شود. معماران طرحهای مختلفی برای از بین بردن این تاریکی و یکنواختی به کار گرفته‌اند که از پیشگامانه‌ترین آن باید همین دیوار موجی شکل را به شمار آورد. در اینجا به سبب انحنای کریدور، یکنواختی آن از بین می‌رود. به علاوه چون در پاره‌ای نقاط راهرو از عرض بیشتری برخوردار می‌شود به اصطلاح نقاط مکثی پیدا می‌کند که باز بر تنوع آن می‌افزاید. تقریباً در همین نقاط مکث، این راهرو مستقیماً به فضای خارج گشوده می‌شود و به نور طبیعی دست می‌یابد. نکته‌ای را که می‌توان در اینجا یاد آور شد این است که مارپیچی بودن ساختمان نه‌تنها پاسخی بر جنبه‌های عملکردی آن است، بلکه در عین حال بدان تنوع و تازگی می‌دهد.

نمای پشتی

با یکدیگر متفاوت‌اند. این تفاوت را نیز می‌توان به کیفیت عملکردی این ساختمان مربوط دانست و به تصور آورد که معمار به ملاحظات عملکردی دوگونه نما برای این ساختمان به‌وجود آورده است. در نمای پشتی (شکل ۲ـ۳۸)، این ساختمان موجی بودن خود را تا میزان قابل ملاحظه‌ای از دست می‌دهد، چون موردی برای این کیفیت موجود نیست. درعوض، پله‌های ساختمان که صرفاً کاربردی عملی دارند در نما جلوه‌گر می‌شوند. در عین حال باید در نظر داشت که تمام این تمهیدات کاربردی بر تنوع این ساختمان می‌افزاید و آن را جالب‌تر می‌سازد.

نمای این ساختمان عظیم یکسره از آجر است. چیدن این همه آجر بر روی هم در روزگاری که استفاده از مصالح دیگر مانند بتن یا تراورتن به‌کار سرعت بیشتری می‌توانست داد، ظاهراً بدین منظور صورت گرفته است که این ساختمان روحیه‌ای طبیعی پیدا کند و ماهیت گرم آجر بدان گرمی دهد. اما اکنون که سالی چند از پایان این ساختمان می‌گذرد، کهنگی آجر، رنگی نامطبوع بدان داده است که به نظر نمی‌رسد آلتو اگر زنده بود از آن راضی می‌بود.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲-۳۹ آلوار آلتو، ساختمان شورای ده ساینتسالو که به سال ۱۹۴۵ طرح شد و در سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۲ ساخته شد.

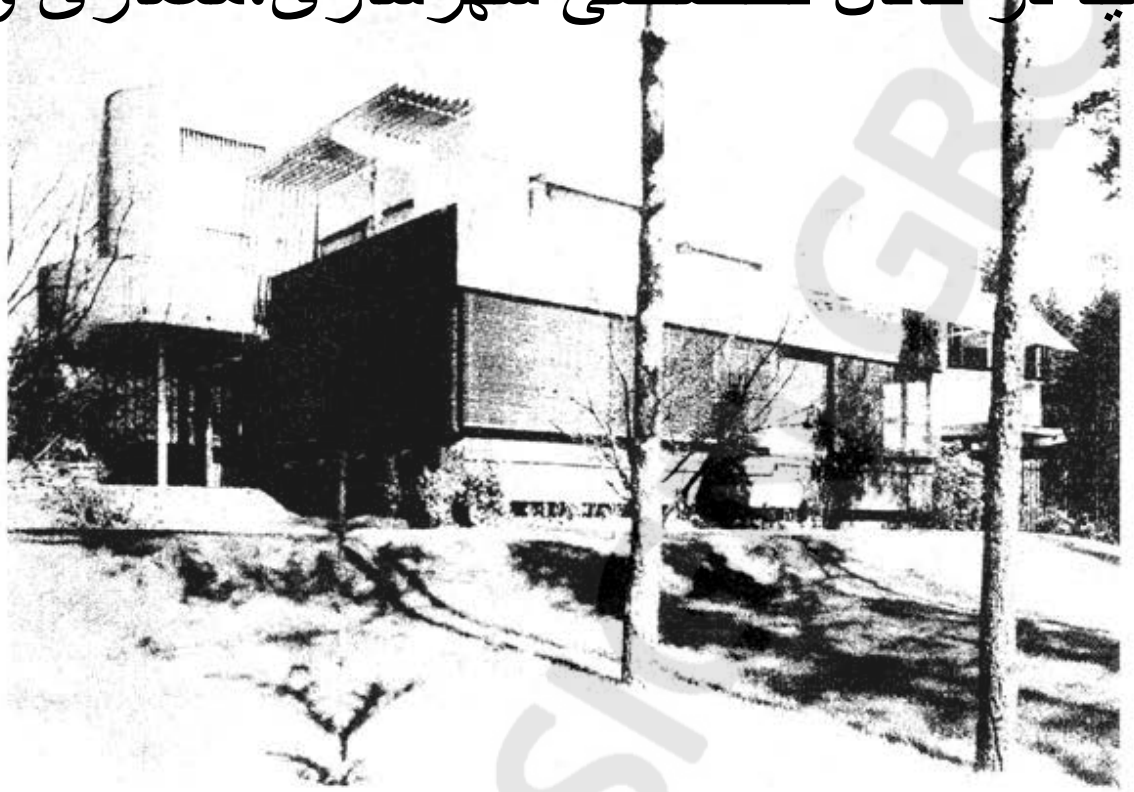
عدول از خطوط مستقیم و زوایای نود درجه که در بخشهای بسیاری از کارهای آلتو مشاهده می‌شود، در عین حال به آن کیفیتی تندیسگون می‌دهد. می‌توان همین نکته را به صورتی دیگر نیز بیان کرد و گفت که در جستجوی یافتن فرمهای آزاد، آلتو به ترکیبی از احجام رسیده است که کاملاً به تندیسگری تقرب دارد. نمونه‌ای بارز در این مورد ساختمان شورای ده ساینتسالو[۶۵] است (شکل ۲ـ۳۹ و ۵ـ آلبوم). در این بام مورب، اختلاف ارتفاع دوبخش مجموعه که پله‌هایی چند آنها را به هم ارتباط می‌دهد، رابطهٔ دیوارها و وضع قرار گرفتن ساختمانهای مختلف در مجموعه، این تندیس عظیم معمارانه را پدید می آورد.

چنان که دیده‌ایم، تقرب به تندیسگری در آثار معماران طراز اول مدرن دیگر نیز مشهود است. بیش از همه، محتملاً آثار رایت دارای چنین کیفیتی است و هیچ بعید نیست که این کیفیت آثار رایت بر آلتو تأثیر گذاشته باشد. به یاد آوریم در زمانی که رایت در اروپا- بیشتر از [illegible] معماری مدرن می‌شد، آلتو مراحل نوجوانی و آغاز پرداختن به معماری را می گذراند. گرایش به تندیسگری، آن هم تندیسگری بسیار مدرن در آثار لوکوربوزیه سالهای پنجاه و با رونشان پدید آمد. اما این گرایش را در این معمار باید ترفندی نو و در دوگانگی با اصول معماری مدرن که خود لوکوربوزیه بانی و مروج آن بود به شمار آورد، تا روندی کلی و حاکم بر آثار وی. میس برعکس، با آنکه خود کار معماری را با سنگ تراشی، که نوعی حجاری و تندیسگری است، آغاز کرده بود توجهی به تندیسگرایی نداشت و بیشتر متوجه تکنولوژی و بازتاب آن در معماری بود که راه به استراکچرالیسم برد.

به همان اندازه که در هر یک از آثار آلتو تنوع وجود دارد در موضوعاتی که وی بدانها پرداخته است نیز تنوع موجود است: از غرفهٔ نمایشگاه گرفته تا مرکز فرهنگی و خوابگاه دانشجویی طیف وسیعی را به وجود می آورد که کارهای آلتو را شامل می‌شود. در همهٔ این آثار تنوع و نو آوری به دیده می آید و به راحتی می‌توان کوشش معمار را برای ایجاد آثاری مبتکرانه مشاهده کرد. در سطور گذشته [illegible] دست دادیم، اینک از نمونه‌ای از خانه‌های شخصی که این معمار ساخت سخن به میان می آوریم. این خانه به خانهٔ

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ـ۴۰ آلوار آلتو، خانهٔ مایرئا، ۳۹ـ۱۹۳۸، منظر عمومی.

مایرئا[۶۶] (شکل ۲ـ۴۰ و ۲ـ۴۱) موسوم است و بین سالهای ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ ساخته شده است و حتی تا به امروز اهمیت خود را حفظ کرده است. ولی باید اهمیت آن را در متجاوز از نیم قرن پیش (که تازه ساخته شده بود) در نظر آورد.

نخستین ویژگی بارز و قابل توجه این خانه پلان آن است که چون بسیاری از پلانهای مدرنِ این زمان، قالب جعبه مانند خود را شکسته و حاصل بخشهایی است که به یکدیگر پیوند یافته‌اند. عرصهٔ خصوصی این خانه یعنی اتاقهای خواب و دفتر کار (در بخش راست پلان)، و عرصهٔ جمعی آن یعنی ورودی، هال پذیرایی و مانند آن، در دو بخش جداگانه قرار گرفته‌اند وهمین کیفیت در شکل خارجی آنها ترجمه شده است؛ یعنی عرصهٔ خصوصی شکلی راست گوشه دارد که فضای آن در امتداد شمال ـ جنوب

هر کجا لازم آمده در آن شکستگیهایی نیز تعبیه شده است. پس روی هم رفته، پلان این خانه نسبتاً نا آرام است و واجد ترکیبی تازه و آزاد می‌باشد.

همین کیفیات پلان در فضا نیز ترجمه شده است و نتیجهٔ این «ترجمه» که تنوع پلان اساس آن را به وجود می‌آورد، احجام متنوع تندیسگونه‌ای است که شکل خارجی این خانه را پدید می‌آورد. به اعتقاد نگارنده، این تندیس، مانند بیشتر آثار آلتو تا اندازه‌ای سنگین است ولی در سیر تطوّر معماری جدید واجد بذرهایی است که بعدها در معماری مدرن و اکنون در معماری پُست مدرن بارور شده است.

لوئی کان: پیشرفت یا بازگشت به گذشته

معماری کان[۶۷] هنگامی به شکوفایی رسید که نوعی سکون بر معماری مدرنیسم حکمفرما شده بود. البته دلایلی چند

سه ستارهٔ درخشان و تقریباً بلامنازع مدرنیسم نیز رایت بدرود حیات گفته بود و میس و لوکوربوزیه نیز آخرین

http://telegram.me/uadesigngroup

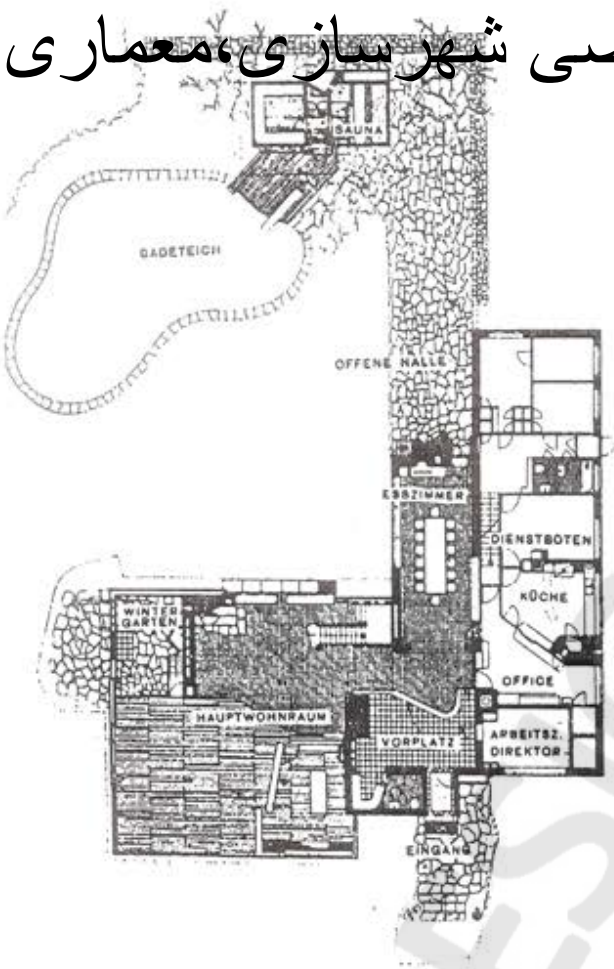
همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

سالهای عمر را می گذراندند. به علاوه، میس مدتها بود نمی‌خواهد شعری تازه بسراید یا یارای آن را ندارد. این هر سه البته در قرن نوزدهم زاده شده و اوج توانایی‌شان در نیمهٔ نخستین قرن بیستم به منصهٔ بروز رسیده بود.

لوئی کان چندین سال از این هر سه معمار جوانتر بود و اگرچه اندکی با تأخیر، در نخستین سالهای نیمهٔ دوم قرن بیستم به سنی رسیده بود که بتواند اظهار وجود کند. وی که درست در نخستین سال قرن حاضر (۱۹۰۱) زاده شده بود، ظاهراً تا سالهای پنجاه، مانند بسیاری از معماران جوان و بااستعداد زمان خود گاه مسحور و گاه مقهور این سه استاد، تقریباً لب فرو بسته بود. تا این زمان که کان متجاوز از پنجاه سال داشت، از وی کار برجسته‌ای ثبت نشده است. طرحی از او که برای خانه‌سازی کوی کارور[۶۸] (البته به اتفاق دو معمار دیگر) موجود است اگر از اعتبار وی نکاهد چیزی بر آن نمی‌افزاید. هنگامی هم که کان در حدود آغاز سالهای پنجاه لب به سخن گشود، جوّ معماری ایالات متحد، بل سراسر جهان، چنان تحت تأثیر سه ستارهٔ درخشان معماری مدرن بود که کان تقریباً گفتار آنان را تکرار می کرد، البته گفتاری که در آسیاب فیلسوفانهٔ وی نرم شده و با سخنان دوپهلو در عین حال اندیشه‌های او را مطرح می کرد.

در این زمان اگر آسمانخراشهای دفاتر معماری مانند اس.اُ.اِم. (SOM) به تبعیت آشکار از معماری میس در سراسر امریکا و بسیاری از شهرهای جهان قدبرمی‌افراشت یا اگر فیلیپ جانسن به سال ۱۹۴۹ در نیوکانان[۶۹] (کنعان نو؟) در ایالت کانه تیکات[۷۰]، «خانهٔ شیشه‌ای»[۷۱] (شکل ۲ـ۴۲ و ۶ـ آلبوم) را به‌تبعیت کامل از میس ساخت (شکل ۲ـ۴۳) چندان شگفت نبود؛ چون دفاتری چون SOM و نظیر آن شرکتهای معماری تجاری بودند که در پی فروش متاع خویش، دنباله‌رو جوّ غالب زمانه‌اند و به علاوه پاره‌ای از شاگردان و مریدان میس در این سالها در این دفاتر معماری، طراح ارشد بودند.

فیلیپ جانسن ساختمانش مصداق کامل سخن معروف میس بود که در اشاره به معماری خوب می گفت ساختمان باید تقریباً هیچ[۷۲] باشد. او از آغاز شاگرد وفادار میس و چنان شیفتهٔ کارهای استاد بود که به آلمان به دیدار او رفت و کتاب «سبک جهانی»[۷۳] را به اتفاق «هیچکاک»[۷۴] در



شکل ۲ـ۴۱ آلوار آلتو. خانهٔ مایرنا، ۳۹ـ۱۹۳۸، پلان.

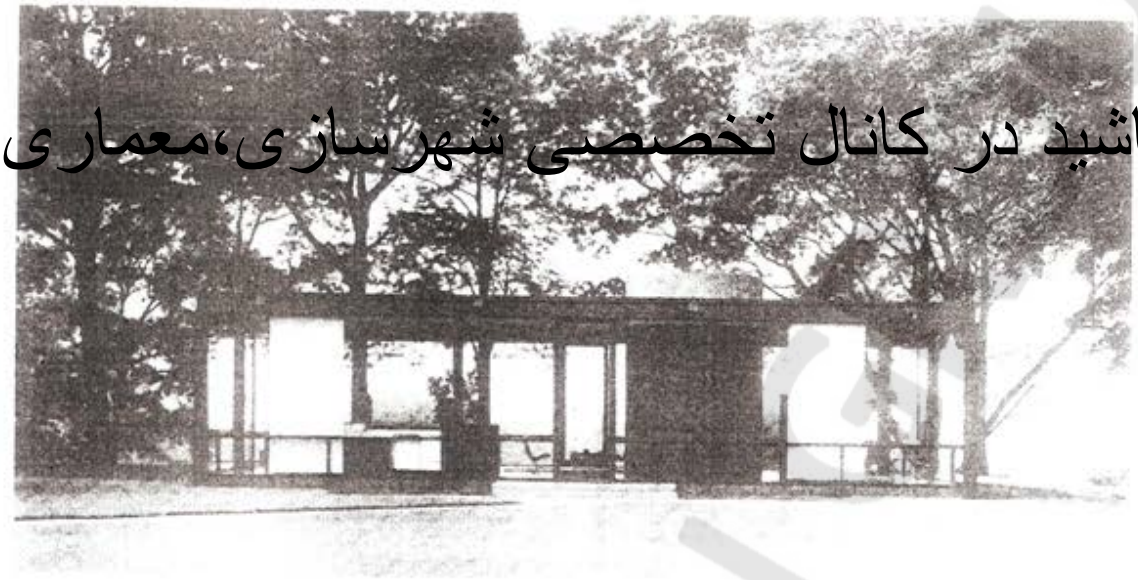
نکند. اما جالب است که در همین سالها معماری نسبتاً مستقل چون اروساریتن[۷۵] که به ظاهر مستغنی از گرایشهای میس ون دررو است در طرح خود برای مرکز فنی کارخانجات جنرال موتور (شکل ۲ـ۴۳) همان نوع عرضه کردن عوامل فرساختی و سادگی و نظم هندسی و ریتمیک نماهای میس ون دررو را دنبال می کند. به تأثیر چنین جوّی، سخنان کان در این زمان شنیدنی است:

«گرایشهای طراحی که راه به پنهان کردن عوامل سازه می‌برد، جایی در این نظم [نظم مطلوب و مورد تحسین کان] ندارد. چنین گرایشهایی مانع بسط و گسترش هنر هستند. به اعتقاد من، در معماری، مانند هر هنر دیگری، هنرمند به مدد ذائقه و قریحهٔ خویش تمای[illegible] اثر باقی نگاه می‌دارد. اگر ما خود را چنان تعلیم دهیم که طرح معماری خود را همان گونه ترسیم کنیم که

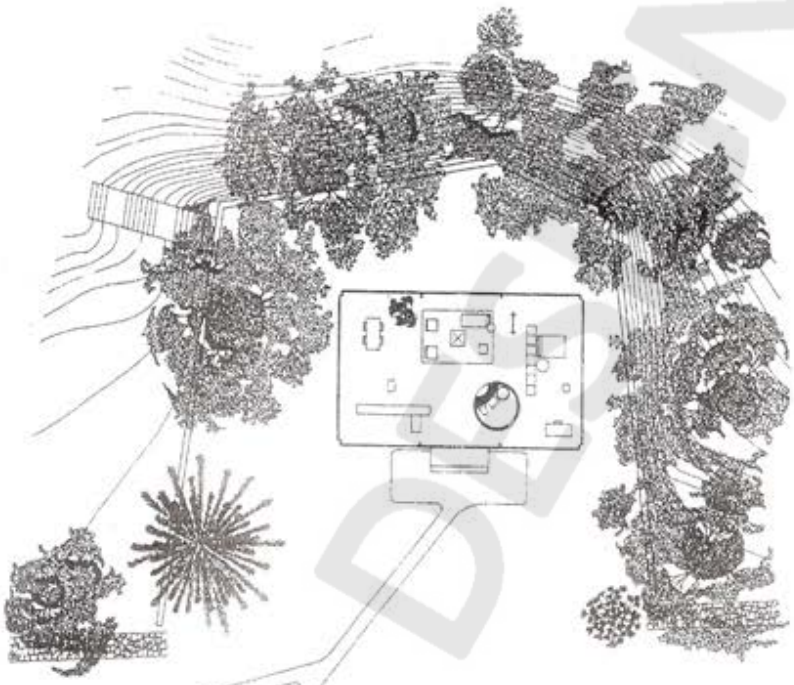
این‌رو، طبیعی بود که جانسن از اصول میس سرسوزنی عدول

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۴۲-۲ فیلیپ جانسن، خانهٔ شیشه‌ای، نیوکانان، کانه تیکات، نمای عمومی، ۱۹۴۹.

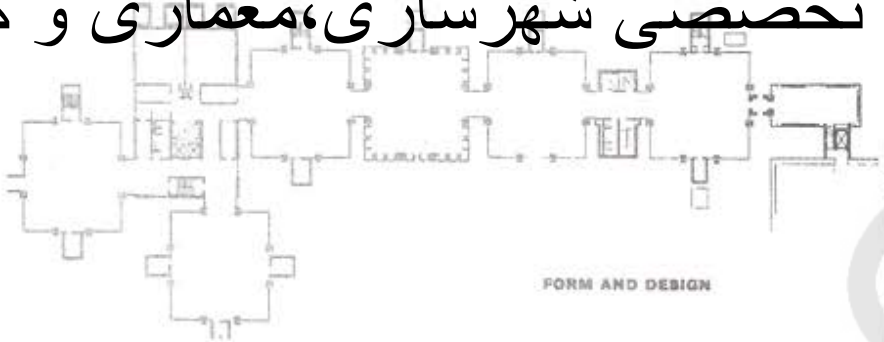


شکل ۴۳-۲ اروسارینن، ساختمان دینامو، مرکز فنی کارخانجات جنرال موتور، وارن، میشیگان، ۱۹۵۰.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر





شکل ۲ـ۴۵ لوئی کان. ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی ریچاردز، دانشگاه پنسیلوانیا، پلان، ۶۱-۱۹۵۷.

شکل ۲ـ۴۴ لوئی کان. گالری هنری دانشگاه ییل، نیوهیون، کانه تیکات، ۵۴ـ۱۹۵۰.



شکل ۲ـ۴۶ لوئی کان. ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی ریچاردز، نما.

ساختمان را می‌سازیم، یعنی شالودهٔ طرح را از پی به بالا آغاز کنیم... آنگاه تزیین، صرفاً از علاقهٔ ما برای آشکار داشتن ساختمان و شیوه‌های آن منبعث خواهد شد. نتیجه آنکه پنهان داشتن عوامل نور و تأسیسات و مانند آن در ساختمان سخت ناصواب و تحمل ناکردنی خواهد شد» (فرامپتن، ص ۲۴۴).

این نکات که کان به بیان خویش ذکر می‌کند همانها [illegible] هنگام نزدیکتر [illegible] در معماری میس ون دررو منعکس بود و بعدها در ساختمانهایی چون مرکز پمپیدو که نشانهٔ آشکار گرایشهای مرحلهٔ نهایی مدرنیسم (لیت‌مدرنیسم) است به منصهٔ بروز رسید.

در نخستین ساختمانی هم که کان در سر آغاز موفقیت خود ساخت: گالری هنری دانشگاه ییل (شکل ۲ـ۴۴)، وی یک مدرنیست محتاط است که از خود کلامی بر زبان معماری روز نمی‌افزاید. نخستین ساختمانی که کان را بلند آوازه ساخت و نمودار انشعاب او از مدرنیسم محض است، [illegible] (شکل ۲ـ۴۵، ۲ـ۴۶ و ۷ـ[illegible]) در دانشگاه پنسیلوانیا بود، دانشگاهی که کان خود در آن کرسی تدریس داشت.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



چه چیز این ساختمان را از روند کلی مدرنیسم زمانهٔ [illegible] ایزنی کند؟ [illegible] در این ساختمان کان هم از رایت متأثر باشد و هم از لوکوربوزیه و میس ون دررو؛ و از همین‌رو تابع هیچ کدام، و روندی تازه را خود آغاز کرده باشد. بی‌تردید تجزیهٔ حجمهای ساختمان و تأکید آنها در جهت عمودی یادآور ساختمان لارکین، (شکل ۲ـ۴۷) کار فرانک لوید رایت است که به سال ۱۹۰۴ ساخته شده، یعنی نیم قرن بیشتر از ساختمان آزمایشگاههای لوئی کان قدمت دارد. خود رایت نیز محتمل است از ساختمان وین رایت[۷۸] لوئیس سالیوان که به سال ۱۸۹۰ ساخته شد متأثر شده باشد که این درست ما را به قرن نوزدهم می‌برد که در رابطه با معماری کان در سطور آینده از آن صحبت خواهیم داشت.

اما این ساختمان در عین حال هم سادگی و ایجاز معماری میس ون دررو را دارد و هم در آن براساس اصول پسندیدهٔ میس به اجزاء توجه شده و هریک از بخشهای ساختمان (هم آزمایشگاهها و هم لوله‌های تأسیسات) هویت خود را یافته‌اند. شمرده گویی[۷۹] ساختمان نیز یادآور کارهای میس است.

علاوه بر رایت و میس، ویژگی آثار لوکوربوزیه نیز در این ساختمان مشهود است. بیش از همه، ناآرامی و پویایی ساختمان و تجزیهٔ حجمهای ساختمان به فرمهای سادهٔ اصلی هندسه مسطحه (چهارگوشه و راست گوشه) و پاره‌ای مظاهر دیگر چون به کارگیری مصالح ساختمانی به صورتی عریان که در این زمان از اصول پذیرفته شدهٔ تمام مدرنیستها بود.

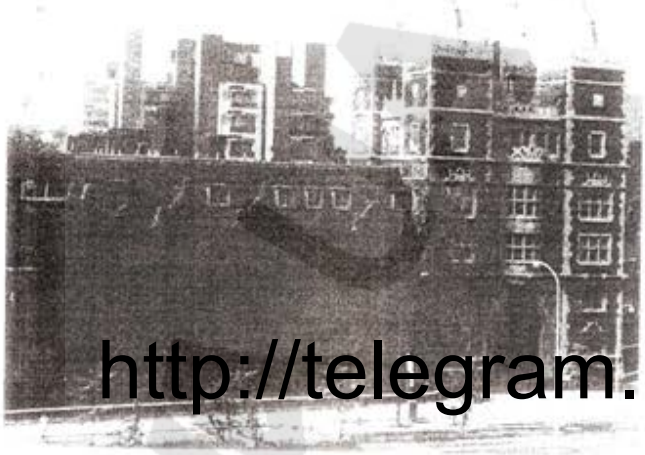
همین تأثر ساختمان از همه‌است که آن را تابع هیچ کس نمی‌سازد. به علاوه باید بین تأثر و تبعیت فرق گذاشت، چون تمام نشانه‌های تأثرات کان از سه بازیگر اصلی معماری مدرن که برشمردیم به تعبیر کان درآمده و به زبان خود وی بیان شده است. و همین نکته طعمی خاص به این ساختمان می‌دهد که در عین مدرن بودن تا اندازه‌ای ۱کلکنیک[۸۰] است، یعنی هم خوشه‌چین است و هم نگاهی به گذشته دارد.

از تأثر کان از ساختمان لارکین رایت و ریشه‌های آن در قرن نوزدهم سخن گفته‌ایم ولی نزدیکتر از آن، اشاره‌ای که در این مورد می‌توان به دست داد ساختمانی است موسوم به کوپ واستوواردسون[۸۱] که به سبک زمان الیزابت (ملکهٔ انگلستان) ساخته شده (شکل ۲ـ۴۸) و چندان فاصله‌ای با [illegible] اخیر، [illegible] آن را به سبک الیزابت معلوم می‌دارد، ولی غیر از این کلاهکها حجمهای اصلی این دو



شکل ۲ـ۴۷ فرانک لویدرایت، ساختمان لارکین، بوفالو، نیویورک، ۱۹۰۴

شکل ۲ـ۴۸ لوئی کان، ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی ریچاردز، منظر عمومی همراه با ساختمانهای کوپ و استوواردسون در مجاور آن.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

سازمان کاملاً به هم شباهت دارد
رایت و یا از این ساختمان آگاهانه متأثر شده باشد، ولی این نکته در بحث اصلی ما که توجه کان به گذشته باشد تغییری نمی‌دهد. به یاد آوریم در زمانی که کان خود در دانشکدهٔ معماری دانشگاه پنسیلوانیا محصل بود، این دانشکده هنوز سیستم آموزشی بوزار را داشت و به نظر نمی‌رسد مفاهیم این نوع آموزش هرگز کان را ترک کرده باشد. تأثر کان از بوزار نکته‌ای است که تقریباً به توجه تمام منقدانی که دربارهٔ آثار وی سخن گفته‌اند آمده است؛ اما به نظر می‌رسد نکته‌ای که فراموش شده است این باشد که بوزار نیز نسبت به تبعیت از اصول گذشته دگم[۸۲] و تغییر ناپذیر باقی نماند. بررسی پلانشها[۸۳]ی بوزار به‌ویژه در سالهای پس از جنگ جهانی دوم نشان این انعطاف‌پذیری بوزار است. مادر جایی دیگر در این کتاب دربارهٔ بوزار سخن گفته‌ایم و اکنون از تکرار مطلب در می گذریم، ولی باید دانست که در این زمان هم تحصیل کردگان بوزار (البته به درجات مختلف) و هم بوزار و هم بیشتر مدارسی که روزی سیستم تدریس معماری بوزار را داشتند (ایلی‌نوی، ام. آی. تی.، تهران، به عنوان مثال) نوعی لیبرالیسم مدرنیستی پیش گرفته بودند و در بزد بالاتر پذیرفتنی بود. در این رفتار لیبرالیسم مدرنیسم بود که هم معماری رایت ستودنی بود و هم معماری میس و لوکوربوزیه و دهها معمار مدرن سرشناس دیگر. در انطباق با همین رفتار بود که کان تأثرات رایت، میس و لوکوربوزیه را یکجا در یک کار گرد آورد.

لیبرالیسم مدرنیسم اجازه می‌داد که هر ایدهٔ خوب جذب معماری مدرن شود؛ نگاه به گذشته و الهام از آن نیز کاملاً مجاز بود، به شرط آنکه این الهام از روح و معنی باشد ونه از فرم و ظاهر. در عین حال، این طرز فکر و شیوهٔ کار پیشرفته‌ترین ایده‌ها را تشویق می کرد و به‌ویژه در تکنیک ساختمان و سازه در پی به کارگیری آخرین سیستمهای اکتشافی مهندسان بود.

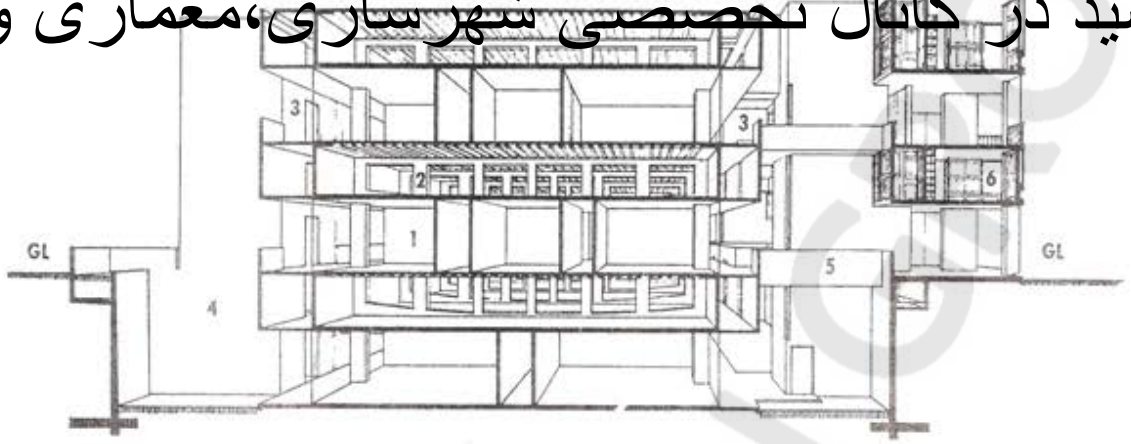
این نکات نیز عیناً در معماری کان منعکس بود. در ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی، مانند تمام کارهای این دوران کان، از پیشرفته‌ترین روشهای سازه استفاده شده است (شکل ۲ـ۴۹). فی‌المثل اساس ساختمانی برجهای آزمایشگاهها را (که به اشکال چهار گوشهٔ بزرگ



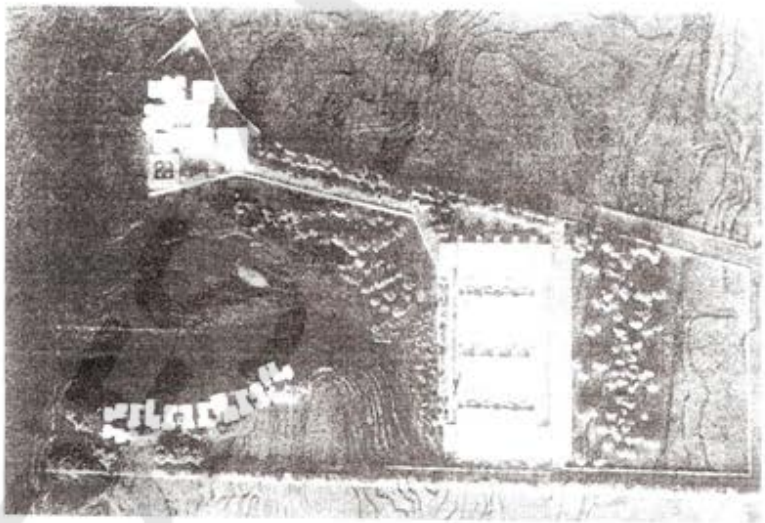
شکل ۲ـ۴۹ نوعی کان: ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی ریچاردز، ساختمان در حین اجرا

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ـ۵۰ لوئی کان، ساختمان جوناس سالک برای مطالعات زیست‌شناسی، لاجولا، کالیفرنیا، ۱۹۶۵، مقطع آزمایشگاهها.



شکل ۲ـ۵۱ لوئی کان، ساختمان مؤسسه جوناس سالک برای مطالعات زیست‌شناسی؛ فاز اول پروژه، عکس ماکت پروژه که یادآور راندوهای بوزار است.

در پلان آنها را مشاهده می‌کنیم) دو نوع بتن مسلح پیش‌ساخته، پیش کشیده[۸۴] و پس کشیده[۸۵]، به وجود می‌آورد که در نوع خود و در ساختمانی بدین عظمت در این زمان تقریباً بی‌سابقه بود. ساختن قاب ساختمانی (چارچوب به هم پیوسته‌ای مرکب از تیر و ستون) و نهادن بخشهای ساختمان به صورت قالبی مکعب مانند که بعدها سقفی زیرکانه از آن در ساختمان هیئات سود جست در اینجا تحقق یافته و قدمی پیشتر در پیش ساختن[۸۶] است.

چندسالی بعد، روشهای سازه و ساختمانی در کارهای کان پیشرفت بیشتری کرد- البته به مدد مهندسی مبتکر موسوم به کُمیاندان[۸۷]- تا جایی که در مجموعهٔ معماری مطالعات زیست‌شناسی[۸۸] است) ساخت، در ساختمان هر آزمایشگاه سراسر کف و سقف و دیوارهای یک طبقه، مانند یک عامل سازه- تیر- نقش تحمل بار را به عهده می‌گیرد (شکل ۲ـ۵۰).

در عین استفاده از سیستمهای بسیار پیشرفتهٔ سازه در این ساختمان، جالب توجه شیوهٔ تبیین و معرفی این پروژه است که‌بی‌شباهت به راندو[۸۹]های بوزار نیست(شکل ۲ـ۵۱) و یادآور هنگامی است که کان جوان بدین شیوه با مفاهیم معماری آشنا می‌شد.

البته وجود کیفیت بوزار در این اثر کان ـ مانند بیشتر آنها- صرفاً به دلیل طرز معرفی پروژه (راندو) نیست، بلکه از آن بسی فراتر می‌رود. فی‌المثل راه ورود به این مجموعه (شکل ۲ـ۵۲) با پلکانی عریض و دعوت‌آمیز آهنی بر طمطراقی [illegible] جانب آن ساختمانهای مجموعه گسترده می‌شوند. این خیابان که محور اصلی پروژه را به وجود می‌آورد راه به یک

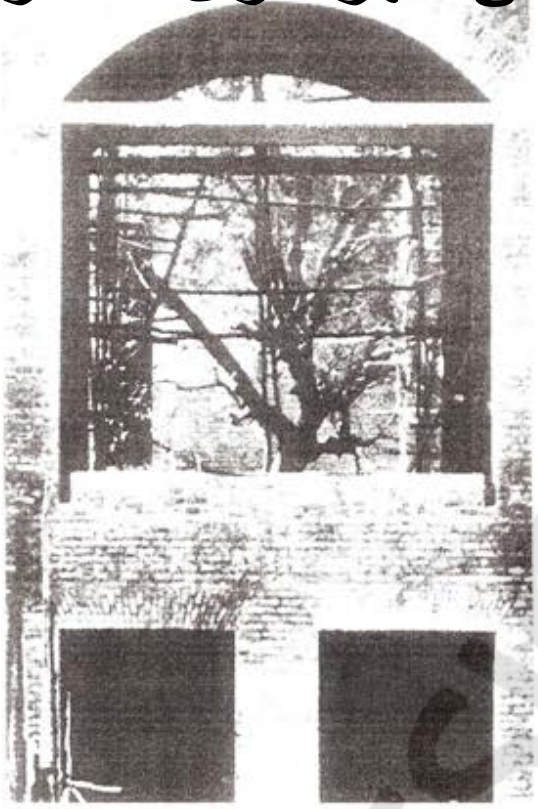
http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

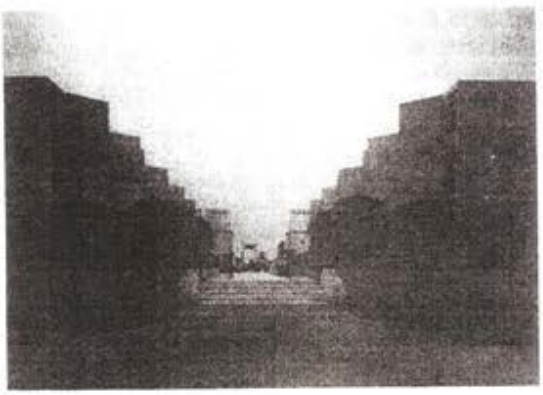
[illegible] حیاط تشرف (= کوردونور[10]) کاخهای فرانسوی است و با خیابان محوری مجموعه، یادآور طنطنه و شکوه قصور فرانسوی و روزگاری است که مفاهیم قدیمی معماری در بوزار چیره بود.

در پی این آثار، دامنهٔ شهرت کان در روزگاری که انتظار و سکوت بر عالم معماری مستولی بود به اکناف عالم رسید و کارهای متعدد به این معمار ارجاع شد. کان در همه جا از عهدهٔ پیوند آینده و گذشته به‌خوبی بر آمد. پیش از وی این پیوند در آثار فرانک لوید رایت به نوعی تحقق یافته بود؛ ولی در آثار رایت، پیوند بین گذشته و آینده بود و اینک، به‌نظر می‌رسد که در آثار کان این پیوند جهت عکس را طی می‌کرد. بدین ترتیب، کان هم مفاهیم مورد قبول مدرنیستها را با سلیقه‌ها و تعابیر خود پیشتر برد و هم نقطهٔ پایانی بر اطاعت کورکورانه‌ای نهاد که از استادان مدرنیست در این زمان در گرفته بود، و این کار را حتی با نگاه به گذشته و زنده کردن مفاهیم قدیمی و به‌ویژه آنچه در آموزشهای بوزار نهفته بود انجام داد. وی گاه حتی به پاره‌ای از اجزای معماری گذشته نیز تعابیری جدید می‌داد. به عنوان مثال، پنجره‌هایی که برای ساختمان اداری احمدآباد هند ساخته (شکل ۲ـ۵۳) در معماری آنتیک ایتالیا سابقه دارد (شکل ۲ـ۵۴).

کان، به اقتضای اینکه خود به تدریس طراحی معماری اشتغال داشت، بر فلسفهٔ معماری تسلط داشت و کارهایش همواره با توضیحات و توجیهاتی فیلسوفانه همراه بود.



شکل ۲ـ۵۳ لوئی کان. مؤسسهٔ علوم اداری، احمدآباد هند، ۱۹۶۳.



شکل ۲ـ۵۲ لوئی کان. مجموعهٔ مؤسسهٔ [illegible] سالک [illegible]



شکل ۲ـ۵۴ ورودی به یک انبار، در اوستیا آنتیکا (Ostia Antica)، ایتالیا.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

نظرش را دربارهٔ معماری [illegible] فیلسوفانه ابراز می‌کرد که به [illegible] فیلسوفان [illegible] گرمی و گیرایی داشت. سخنان زیر از او است:

«چرا»، را طبیعت معلوم می‌دارد،
«چه چیز» را نظم باز می‌گوید، و
«چگونه» را طرح.

یافتن کیفیت قدمت گرا در معماری امروز نباید کسی را به شگفت آورد. به راستی باید انتظار چنین کیفیتی را در معماری امروز داشت، زیرا معماری حقیقی در سرآغاز درک نظم جامع نوینی است که تجلی و بیان هنرمندانه‌ای را به همراه دارد. این نظم نیز، به نوبهٔ خود، از درون وظایف جامع تازه‌ای که جامعه به عهدهٔ معمار می‌گذارد می‌روید.

معماری باید نخست از قدمت گرایی آغاز کند. قدمت گرایی را می‌توان از توجه به بنایی چون پائستوم[۱۹] آغاز کرد. پائستوم به نظر من زیبا است، چون پارتنون از آن زیباتر است و چون پارتنون از آن منبعث شده است.

لوئی کان با این سخنان و با آثار معماری خود سکوت را شکست و بر سکون تفوق یافت و به نسلی جوانتر از خود آموخت که در ارزشهای حاکم بر زمان نیز می‌توان تردید کرد و می‌توان پیشرفت را در تداوم گذشته در آینده جستجو کرد.

پانوشتها

1. functional 2. International Style

۳. Broadacre اصطلاح نامأنوسی که رایت خود آن را سکه زده است و ممکن است آن را در فارسی پهن هکتار ترجمه کنیم.

۴. cheminée: واژهٔ فرانسوی معمول در فارسی امروز.

۵. roman brick: تقریباً معادل آجر «سه سانتی» که اکنون در ساختمانهای تهران سخت رایج است.

6. *plan libre*

۷. *universal spaces*: فضاهای یکسره و پیوسته و نسبتاً وسیع که برای هر مقصودی می‌تواند به کار گرفته شود.

8. Kuno Franke

۹. فضا، زمان و معماری، ترجمهٔ فارسی، ص ۳۳۰.

10. Henry Russel Hitchcock 11. *historicism* 12. *past memory*
13. *eclectic* 14. minimalism 15. Guggenheim Museum
16. Louis Sullivan 17. Columbian Exhibition
18. *Lieber Meister* 19. Johnson Wax Building

۲۰. جنکز نیز همین مطلب را به نوعی دیگر و به استناد طرحی از لوکوربوزیه عنوان می‌کند.

[illegible] ۲۱. به [illegible] که لوکوربوزیه دارد، ترجمهٔ پاره‌ای از جمله‌ات این

[illegible] ۲۲. [illegible]

[illegible] ۲۳. [illegible]

[illegible] ۲۴. [illegible]

[illegible] ۲۵. [illegible] sentimental

[illegible] بدان نزدیک است اما کاملاً حق مطلب را ادا نمی‌کند. برای توضیح بیشتر دربارهٔ این نوع قضاوت آثار معماری، مراجعه شود به مقاله‌ای از نگارنده در چاپ دوم کتاب عرصه‌های جمعی و عرصه‌های خصوصی.

26. *esthetique et architecture de l'ingenieur*
27. *machine a vivre* 28. *Maison Dom-Ino* 29. *prefabrication*
30. Maison Citrohan 31. roof garden 32. piloti
33. Weissenhofsiedlung 34. Villa Savoie 35. fin de siecle

۳۶. کلیسای زیارتی نوتردام دوئو، رونشان
Chapel of Notre Dame du Haut, Ronchamps

37. The High Court of Justice 38. Unite d'Habitation, Marseille
39. scenography 40. Priory of St Marie de la Tourrette
41. Carpenter Center for Visual Arts

۴۲. این گروه به «نیویورک وایت» نیز مشهور است و در بخشهای آینده از آنان صحبت خواهیم کرد.

43. Professor Riehl 44. box like 45. Isabel Roberts House
46. Mosler House

۴۷. linteau واژهٔ فرانسوی مصطلح در فارسی به معنی تیرچه‌ای که بار روی پنجره را نگاه می‌دارد، فارسی آن محتملاً «نعل در گاهی» است.

48. Context 49. Weissenhof 50. Barcelona Pavilion
51. perfection of details 52. Crown Hall
53. Illinois Institute of Technology 54. Farnsworth
55. Lake Shore Drive 56. Franz Schulze

۵۷. البته اکثر آپارتمانهایی که من دیده‌ام سلیقهٔ میس را رعایت کرده‌اند و حتی در آنها استفاده از صندلیهایی که طرحشان از میس است کاملاً معمول است.

58. orientation 59. Seagram 60. Skidmore, Owings and Merrill

۶۱. پاره‌ای از منقدان و از جمله جنکز، ظاهراً به منظور خلط مبحث، میس را معماری فانکشنالیست (functionalist) معرفی می‌کنند که حتی به اصول فانکشنالیسم (تبعیت فرم از عملکرد) وفادار نیست، به یاد آوریم پاره‌ای از فانکشنالیستها، زیبایی را حاصل توجه به عملکرد می‌دانند.

62. architectural creativity
63. Massachussets Institute of Technology
64. Unité d' Habitation 65. Saynätsalo 66. Mairea
67. Louis Kahn 68. Carver Court Housing 69. New Canaan
70. Connecticut 71. Glass House 72. *Beinahe Nichts*
73. International Style 74. Hitchcock

۷۵. چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم فیلیپ جانسن، رایت را بزرگترین معمار قرن نوزدهم می‌خواند و رایت که اصولاً جانسن را ذیصلاح برای اظهار نظر در مورد معماری مدرن نمی‌دانست از او سخت عصبانی بود و گستاخی او را هرگز نبخشید.

76. Eero Saarinen
77. Richards Medical Research Laboratories
78. Wainright Building 79. *articulation* 80. eclectic
81. Cope & Stewardson

۸۲. اصطلاح غربی معمول در فارسی به معنی بسته و لاینغیر.

۸۳. صفحاتی که آثار دانشجویان معماری پوزار بر آن چاپ می‌شد و انتشار می‌یافت (Planche).

84. pre- tensioned 85. post- tensioned 86. *prefabrication*
87. Commandan 88. Jonas Salk Institute for Biological Studies

۸۹. rendu: واژهٔ فرانسوی مصطلح در فارسی در محافل معماران تحصیل کردهٔ ایرانی به‌ویژه آنان که به شیوهٔ پوزار تحصیل کرده یا شاگرد تحصیل کردگان پوزار بوده‌اند. مراد از آن تبیین و معرفی پروژهٔ معماری با ترسیم و استفاده از ترفندهای گرافیکی است که پروژه را واقعی به دیده آورد و آن را آراسته و خوش ظاهر سازد.

90. Cour D'Honneur

۹۱. Paestum، شهری یونانی در جنوب ایتالیا که نام امروزی آن پستو (Pesto) [illegible]

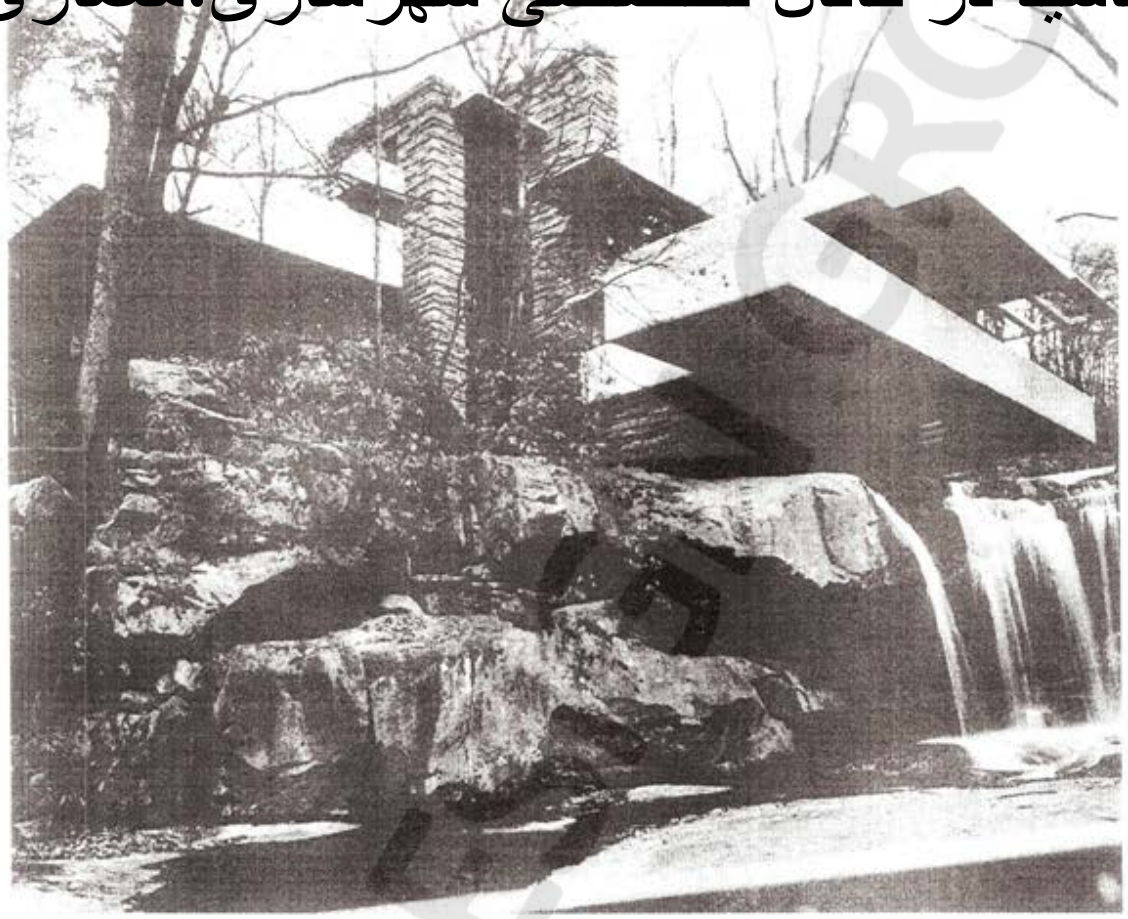
http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

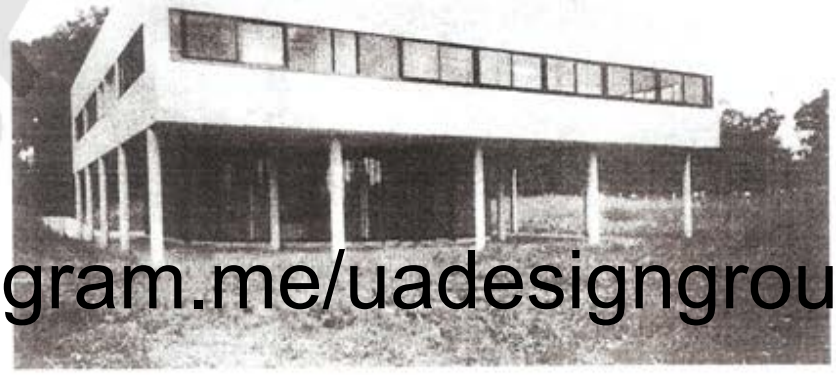
آلبوم فصل دوم

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



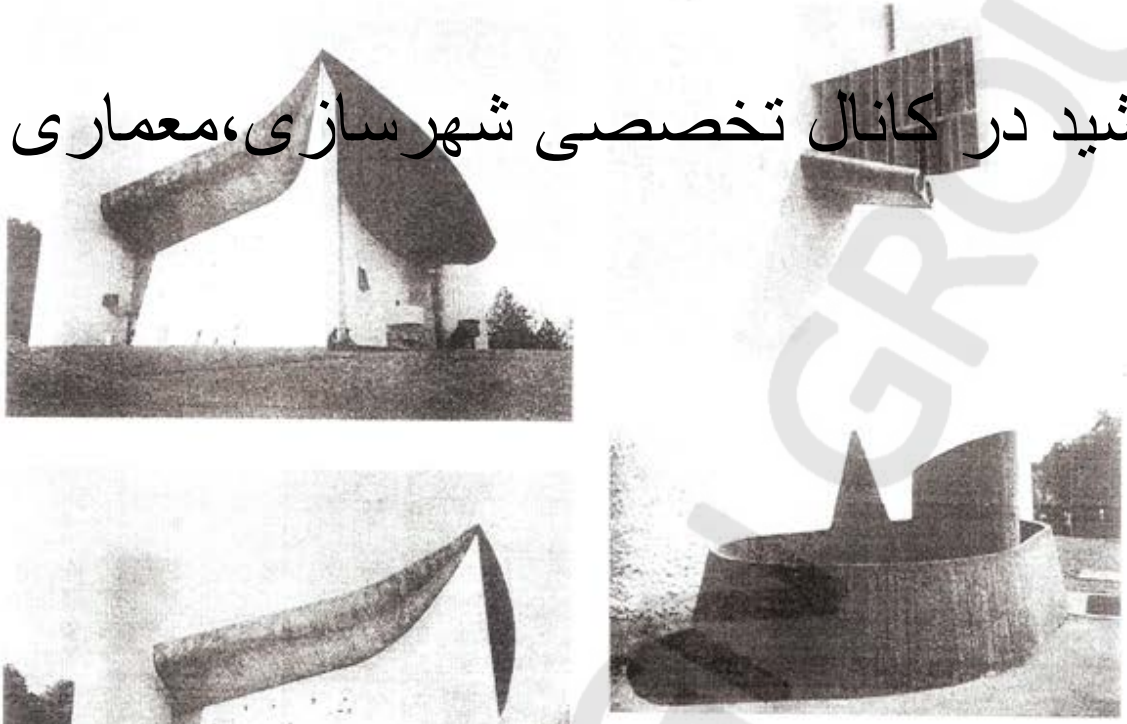
شکل ۱ فرانک لویدرایت، خانهٔ آبشار(متعلق به اِدگار کافمن)، بیر ران (Bear Run) پنسیلوانیا، ۱۹۳۶-۳۸.



ویلای ساووآ در پواسی، ۱۹۲۸-۳۰، نما و حیاط بام

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۳ لوکوربوزیه، کلیسای زیارتی نوتردام دوشو، رونشان، ۱۹۵۵.

شکل ۴ خانهٔ فارنزورث، پلانو (Plano) ایالت ایلی نوی، ۵۰-۱۹۴۵، منظر عمومی.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

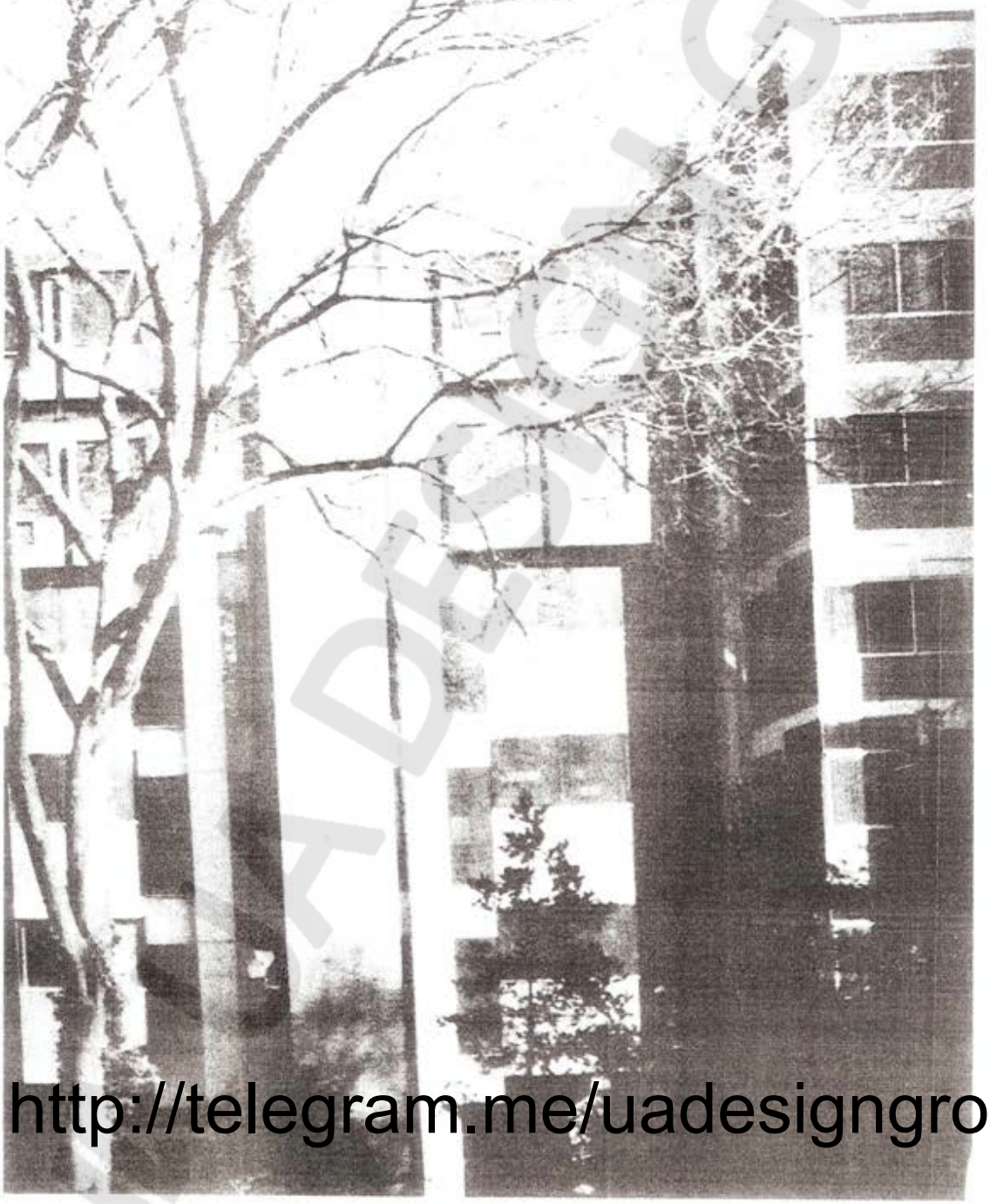


شکل ۶ فیلیپ جانسن، خانهٔ شیشه‌ای، نیوکانان، کانه تیکات، نمای عمومی، ۱۹۴۹.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



http://telegram.me/uadesigngroup

شکل ۷ لوئی کان، ساختمان آزمایشگاههای پژوهشهای پزشکی ریچاردز، نمد

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

فصل سوم

دگرگونی در زمان

- نگاهی به اوضاع جهان در حال حاضر
- اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست
- پیشرفتهای علمی در عصر جدید و در حال حاضر
- گرایشهای جدید در فلسفه : تردید در اعتبار نظریات فیلسوفانی چون نیچه، مارکس و سارتر
- تأثیر دگرگونیها بر علم، هنر و معماری

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

نگاهی به اوضاع جهان در حال حاضر

به سال ۱۹۶۷ دو پژوهشگر مشهور امریکایی به نامهای هِرمن کان[1] و آنتونی وینر[2] از مؤسسهٔ معروف هادسن[3]، که مؤسسهٔ اطلاعاتی و علمی معتبری است، کتابی منتشر کردند که آن را سال ۲۰۰۰[4] نام نهادند. مهمترین مقصود کتاب، چنان که از نام آن نیز برمی آید، پیش‌بینی و حدس حوادث و اتفاقاتی بود که امکان داشت در سی و سه سال بعد (از سال ۱۹۶۷ تا سال ۲۰۰۰) رخ دهد. این کتاب که در ده بخش و متجاوز از ۴۰۰ صفحه تدوین شده بود، البته نه کیفیات فالگیرانهٔ پیش‌بینیهای نوستراداموس را داشت (که معمولاً پس از تحقق افشا می‌شوند!) و نه گردش زمین و اوضاع جهان را بر روال اختر شناسی تقویمهای چینی پیش‌بینی کرده بود؛ و نه براساس حدسیات یا خیال‌پردازی نویسنده‌ای استوار بود که با گسترش دامنهٔ تصور خویش مطالبی دربارهٔ آینده گفته باشد، بلکه براساس اطلاعاتی استوار شده بود که در یک مؤسسهٔ علمی گرد آمده و به محک قضاوت دو صاحبنظر خورده بود که به اصطلاح امریکایی آنها را think tank (منبع فکر) می‌نامند. در گذشته افسانه‌پردازانی چون ژول ورن[5] براساس مشاهدهٔ پیشرفتهای علمی که خود شاهد تحقق آن بودند و با خیال پروری افسانه‌پردازانه‌ای، قصه‌هایی دربارهٔ پیشرفتهای آینده به ویژه در عرصهٔ دانش و تکنولوژی به رشتهٔ تحریر در آورده بودند (که پاره‌ای از این خیال پردازیها، جالب است به یاد آوریم، عملاً صورت واقعیت گرفت). کتاب سال ۲۰۰۰ براساس خیال‌پردازی و افسانه سرایی نبود بلکه براساس ارقام و واقعیاتی بود که پس از سالها مشاهده به [illegible] سیاست، اقتصاد، استراتژی نظامی و نیز وضعیت شهرنشینی و در پاره‌ای موارد چگونگی تمرکز جمعیت را در نواحی شهری- به‌ویژه ایالات متحد- شامل می‌شود.

گفتیم تکنولوژی یکی از موضوعات مورد بحث کتاب سال ۲۰۰۰ است. در این عرصه، نخست فهرست صد رقم نو آوری که به اعتقاد مؤلفین کتاب به احتمال بسیار تا سال ۲۰۰۰ یا به قول ایشان در ثلث سوم قرن بیستم تحقق می‌یابد به دست داده شده است و سپس در جدولی جداگانه، ۲۵ رقم نو آوری دیگر که آنها نیز تحقق یافتنی هستند، ولی با احتمال کمتر، نام برده شده‌اند. در جدول نخست، از جمله نو آوریها «کاربردهای متعدد و متنوع اشعهٔ لیزر و میزر در بررسی و تفحص، اندازه‌گیری، ارتباطات، بریدن، گرم کردن، جوش دادن، انتقال برق، روشنایی، تخریب (دفاع) و مقاصد دیگر» ذکر شده است. و نیز اختراع مواد ساختمانی جدیدی که از قدرت مقاومت بسیار برخوردار بوده و در عین حال در مقابل حرارت تاب مقاومت فوق العاده دارند پیش‌بینی شده و همچنین موادی چون کاغذ، الیاف و پلاستیک که در آزمایشگاه و کارخانه تولید می‌شود و نسبت به مواد موجود از کیفیات بسیار بهتری برخوردار خواهد بود ذکر شده است. و چند نو آوری دیگر نظیر آنها که به نظر می‌رسد- اگرچه نه به اندازه‌ای که کتاب شرح داده- تا اندازه‌ای صورت واقعیت به خود گرفته باشد. ولی غیر از این موارد، در اکثر موارد دیگری که در فهرست ذکر شده است، نو آوریها یا تحقق نیافته یا پیشرفت- پس از گذشت سه دهه- تقریباً ناچیز بوده است. از این جمله‌اند پیش‌بینی کتاب برای «به خواب کردن انسان (همانند [illegible] سال)» و یا «کاهش عمده در تولد نوزادان با نقایص موروثی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

یا مادر زادی» یا اختراع «روشهای شیمیایی برای افزایش [illegible] حافظه و آموختن».

در جدول دوم که فهرست بیست و پنج رقم نوآوری دیگر به دست داده می‌شود، تقریباً هیچ کدام از نوآوریها تحقق نمی‌یابند و این نشان می‌دهد که حدس علمی نوآوریهای تکنولوژی تا چه اندازه خوش بینانه بوده است. از جمله این پیش‌بینیها «کاربرد عمدهٔ موشک در ترابری به منظور داد و ستدهای بازرگانی» است که ممکن است از لحاظ فنی تا اندازه‌ای محتمل به نظر رسد، ولی از لحاظ بازرگانی و اقتصاد، شرایط حال حاضر- پس از گذشت بیست و پنج سال از سی و سه سال دوران پیش‌بینی- به نظر نمی‌رسد حتی نزدیک بدان باشد. مثال دیگر از این دسته از نوآوریها «درمان مؤثر بیشتر بیماریهای روانی با استفاده از مواد یا از راههای شیمیایی و زیست‌شناختی» است که آن نیز در حال حاضر بسیار دور از واقعیت به نظر می‌رسد. در عرض، مواد شیمیایی، منشأ و عامل اصلی بسیاری از بیماریهای سرطانی و ناشناخته است. حتی ریشه‌های زیست‌شناختی بیماری ایدز را نیز نمی‌توان به کلی انکار کرد

در عرصه‌های اقتصادی و استراتژیهای نظامی، تا آنجا که این عرصه‌ها به دگرگونیهای عظیم سیاسی سالهای اخیر پیوند مستقیم نمی‌یابند و پیش‌بینیهای کتاب به ارقام و اعداد بیان شده، رد آنها نیاز به ارقام و آماری دارد که به‌دست آوردن آنها جز از طریق وابستگی به مؤسسات اقتصادی و نظامی بسیار مهم میسر نیست و پاره‌ای ارقام واقعی نیز هرگز انتشار نمی‌یابند، اما چون بسیاری از آنها پیوسته و همبسته با رویدادهای سیاسی‌اند محک زدن صحت و سقم آنها چندان مشکل نیست.

به راستی مهمترین تصوری که از نظر سیاسی اساس کار مؤلفین این کتاب در تدوین آن بوده است همان دوقطبی‌بودن جهان بین دو ابر قدرت شرق و غرب است که با تجزیهٔ اتحاد جماهیر شوروی و زوال عقیدتی این کشور و همراه با آن کلیهٔ کشورهای بلوک شرق به کلی از میان رفته است. خواندنی اظهارنظر مؤلفین کتاب- در بیست وشش سال پیش- دربارهٔ وضعیت کمونیسم و اتحاد شوروی و انطباق آن با واقعیات کنونی است. اینان در این‌باره چنین می‌نویسند:

[illegible] کرد که در عین حال در موضوعات اصلی و اساسی یگانگی کامل دارند. یا یک نهضت متحد کمونیستی را ممکن است یک جناح (چپ) جدید در اتحاد شوروی [illegible] همان نباشد که ما به عنوان استالینیسم می‌شناسیم، بلکه یک رستاخیز رمانتیک جوانان در حزب کمونیست شوروی را شامل شود که با اعتماد کامل به ادارهٔ یک جامعهٔ توانا و واجد یک برنامهٔ سیاست خارجی انقلابی و در عین حال مخاطره‌آمیز، قادر باشد. همچنین می‌توان فرض کرد این روح تازهٔ کمونیسم عکس العملی باشد در قبال پاره‌ای از کشورهای اروپایی به سبب جدایی آنها از بلوک شرق که ممکن است در اواخر دههٔ ۶۰ و یا دههٔ ۷۰ رخ دهد. این جدایی ممکن است تا اندازه‌ای پیش رود که بلوک شرق کوچکتر از امروز شود؛ ولی در عوض پیوسته‌تر، پویاتر و نیرومندتر از امروز گردد که خواهان احزاب کمونیستی منضبط تر [و فرمانبردارتر]ی باشد».

چنان که در حال حاضر شاهد هستیم، آنچه عملاً اتفاق افتاد درست عکس پیش‌بینی این دو مغز متفکر یعنی کان و وینر می‌باشد. در اینجا اصطلاح مغز متفکر را که ممکن است ترجمهٔ مناسبی برای think tank باشد به طعنه به کار نمی‌برم، بلکه مرادم، چنان که در سطور آینده بیشتر توضیح خواهم داد، اشاره به این اصطلاح امریکایی ومعنایی است که به ذهن متبادر می کند و نیز اینکه هرچقدر پژوهشگر متفکر باشد، عملاً ممکن نیست چنین پیش‌بینیهایی به دقت و صحت صورت پذیرد. نتیجهٔ فعالیتهای نیروی پویا و جوان (نسل گورباچف- یلتسین؟) که قرار بود با اعتماد کامل به استحکام مبانی کمونیسم بپردازد- چنان که همه شاهد بوده و هستیم- عملاً به نابودی احزاب کمونیسم و آزادی کشورهای بلوک شرق و تجزیهٔ اتحاد شوروی انجامید. اینان خواهان احزاب کمونیستی منضبط تری نشدند، بلکه به اقتضای زمان به استقلال احزاب کمونیست در کشورهای بلوک شرق رضا دادند یا آن را تأیید و تقویت کردند که سرانجام به آنچه اتفاق افتاد انجامید.

جالب‌تر اظهارنظر و پیش‌بینی مؤلفین دربارهٔ وضعیت اروپا و نیز جمهوری خلق چین است. ایشان به دنبال سخنانی که در سطور بالا نقل کردیم چنین ادامه می‌دهند:

«اروپای غیر کمونیست ممکن است چند شکست و رکود اجتماعی و اقتصادی نامنتظره را تجربه کرده باشد. براساس یک پیش‌بینی ممکن است اختلاف بین چین کمونیست و اتحاد شوروی- دست کم برای مدتی- پایان پذیرد و این امر به سبب چپ گرایی تازه‌ای باشد که در حزب کمونیست شوروی پدید می آید، یا [illegible] شد صورت گیرد- بحرانهایی که چین را ناگزیر کند از اتحاد شوروی طلب حمایت کند (یعنی ممکن است

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

بحرانی شدید بین چین و ایالات متحد درگیرد که بدان سبب اتحاد شوروی با موفقیت سلاحهای هسته‌ای را ضامن استقلال و پیروزی چین سازد).»

در این پیش‌بینی کوچکترین اشاره‌ای به وحدت اروپا نشده است که همهٔ مقدمات آن فراهم آمده و به نظر می‌رسد در آینده‌ای نزدیک عملاً تحقق یابد. و نیز سخنی از موفقیت اقتصادی این قاره که با بحرانهای پس از جنگ جهانی دوم انتظار تحقق آن بسیار بعید می‌نمود به میان نیامده است. در مورد چین نیز آنچه عملاً رخ داده است با پیش‌بینی کتاب تفاوت فاحش دارد.

با اشاره‌ای که به کتاب سال ۲۰۰۰ و پیش‌بینیهای آن در سطور بالا کردیم، اکنون وقت آن رسیده که از خود بپرسیم تفاوت و تناقض بین پیش‌بینی و واقعیت به چه سبب پدید می‌آید و از کجا منشأ می‌گیرد؟ چنین سؤالی با بحثی که آغاز خواهم کرد ارتباط دارد. قبلاً گفته‌ام که کار کان و وینر را نباید دستِ‌کم گرفت و پیش‌بینیهای ایشان کاملاً براساس مطالعات متعدد و ارقام و اعداد بسیار صورت گرفته است. این را نیز باید اضافه کنیم که تناقض بین پیش‌بینی و واقعیت برای نخستین بار با کار این دو تن به منصهٔ بروز نرسید بلکه بارها صاحبنظران و دانشمندان را شگفت‌زده کرده است. یک مثال کلاسیک در این مورد پیش‌بینی جمعیت شناسان دربارهٔ موالید نسل پس از جنگ جهانی دوم در مغرب زمین بود که به نام baby boom (شکوفایی نوزادان) اغلب از آن یاد می‌شود. تعداد نوزادان و افزایش جمعیت پس از سالهای جنگ، برخلاف نظر کارشناسان و صاحبنظران، بسیار بیش از آن بود که ایشان پیش‌بینی کرده بودند.

اشتیاق آدمی به دانستن آینده امری تازه نیست. فالگیران و رمالان که قدمت تاریخی دارند، علی‌رغم بی‌پایگی حدسیات و پیش‌بینیهایشان، تقریباً در سراسر جهان، حتی در کشورهای بسیار پیشرفته و متوجه علوم، همچنان بازاری گرم دارند. جداول بخت و اقبال اخترشناسی[6] در جراید معتبر دنیا هنوز خوانندگان بسیار دارد. به راستی، آینده روشن نیست و بشریت در زندگی و در ستیز سخت خود با طبیعت در موارد بسیار راه خود را به آینده به اصطلاح کورمال کورمال پیدا کرده است. آینده، یعنی اتفاقات و شرایط بعدی، در زندگی حال و وضعیت کنونی تأثیر فراوان دارد. ناگزیر اشتیاق به پیش‌بینی آینده پدیدهٔ آن چنین [illegible] به صورت [illegible] آید و به کار فالگیران و طالع‌بینان محدود نمی‌شود، بلکه به صورتی جدی چه در ادبیات و چه در علوم اجتماعی و اقتصادی و اکنون در بسیاری از رشته‌ها مطرح می‌گردد. اما پیش‌بینی به صورت جدی، براساس «علم غیب» صورت نمی‌پذیرد بلکه در ادامهٔ روندی فرض می‌شود که در حال حاضر وجود دارد یا مظاهر آشکار آن هم اکنون بروز کرده‌اند. البته ممکن است تداوم را به صورت ساده فرض کرد و آینده را چیزی شبیه گذشته و حال به تصور آورد. یا ممکن است تداوم گذشته و حال را در آینده اساس کار قرارداد، ولی چندین نیرو و عامل پیچیده را که احتمال وقوع آنها وجود دارد به حساب آورد. هم معادلات سادهٔ خطی و هم معادلات پیچیده‌ای که به عنوان مثال در احتمالات مطرح می‌شود و در مدلهای برنامه‌ریزی شهری یا ناحیه‌ای به کار گرفته می‌شود نمودار ریاضی این مفروضات است. اما در هر حال اساس تصور این پیش‌بینیها این است که گسترش گذشته و حال در آینده براساسی خردمندانه (rational) صورت می‌گیرد و این درست همان چیزی است که خلافش به وقوع می‌پیوندد. چرا؟

گفته‌اند که آدمی موجودی منطقی و خردمند است و همچنین بر حدوث و وقوع بسیاری از رویدادها منطق حاکم است. این هر دو سخن ممکن است راست باشد. به تعبیری آنچه آدمی را از حیوان متمایز می‌کند خرد و منطق اوست؛ پیشرفت آدمی نیز بی‌تردید به سبب قوهٔ تمیز و خردمندی وی صورت پذیرفته است. اما حد خردمندی آدمیان و منطقی‌بودن رویدادها را باید بازشناخت. اگر رفتار آدمیان یکسره و همواره خردمندانه بود، از جمله جنگهای خانمانسوز وحشتناک و شوم صورت نمی‌گرفت. برخی از رهبران سیاسی پاره‌ای از کشورهای پیشرفتهٔ جهان در برخی موارد با یکدیگر به آشکارا یا در نهان مناقشات کودکانهٔ نابخردانه‌ای دارند. اگر روال رویدادها همواره مسیری منطقی داشت، پیش‌بینیها بسیار بیشتر از اکنون با واقعیات انطباق می‌یافت. اما به راستی بر روال رویدادها چه نظم و ضابطه‌ای حاکم است؟ و آیا اصولاً می‌توان نظمی حاکم بر آنها یافت؟ در بیشتر موارد، پس از وقوع رویدادها، بله؛ اما قبل از وقوع نه! بنابراین علاج واقعه را در صورتی قبل از وقوع می‌توان کرد که بتوان وقوع آن را، ولو به احتمال، پیش‌بینی کرد. این کار در پاره‌ای امور و برای برخی از رویدادها ممکن است، اما در پاره‌ای دیگر مقدور نیست. به سبب همین نکته است که بسیاری از پیش‌بینیها غلط از آب درمی‌آید. [illegible] رویدادها ممکن است آنها را توجیه کرد از این روست که

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

ممکن است خرد و منطقی بر جریان رویدادها حاکم باشد، اما کاهش خرد و منطق چنان پیچیده است و رویدادها چنان به سرعت صورت می‌گیرند که درک منطق آنها از پیش امکان ندارد.

اقتصاد، جامعه‌شناسی، سیاست

با بحثی که گذشت اکنون می‌توانیم بگوییم منطقِ حاکم بر رویدادها و اوضاع جهان و روابط آدمیان چنان متحول است و در حال چنان دگرگونی سریع و شدیدی است که بسیاری از پیش‌بینیها براساس تجارب گذشته را با شکست روبه‌رو کرده است. اما با توجه به این دگرگونیها اکنون می‌توانیم از خود بپرسیم که صفات مشخصهٔ اوضاع و شرایط کنونی چیست؟

جان گالبریث[7] که استادی نسبتاً آزاداندیش و تا اندازه‌ای چپگراست و در دانشگاه هاروارد به تدریس اقتصاد اشتغال دارد، به سال ۱۹۷۷ کتابی منتشر کرد که آن را عصر عدم اطمینان[8] نام نهاد. در این کتاب وی به تشریح تئوریها و نیز اوضاع اقتصادی جهان هم در قطب سرمایه‌داری و هم در قطب سوسیالیسم پرداخت و چون ثباتی در هیچ یک نیافت، نام عصر عدم اطمینان را برای کتاب خود برگزید. به راستی که عدم اطمینان هم صفتی مناسب برای کتاب اوست (که گویای اوضاعی است که اکنون در جهان حکمفرماست) و هم در اقتصاد و جامعه‌شناسی و نیز سیاست که منبعث از هر دوست مصداق کامل دارد.

می‌دانیم که در عصر جدید، تئوری سرمایه‌داری توسط متفکر و صاحبنظر انگلیسی آدام اسمیت[9] مطرح شد (شکل ۳ـ۱). وی در کتاب معروف خود که بیشتر به نام ثروت ملل از آن یاد می‌شود تاعنوان کامل آن یعنی پژوهشی درماهیت و دلایل پدید آمدن ثروت ملل[10]، چنین نتیجه گرفت که اگر هر فرد در پی فراهم آوردن ثروت برای خود باشد، لاجرم در فراهم آوردن ثروت ملتِ خویش نیز سهمی دارد و به آن افزوده‌است. یا به‌عبارتِ خود وی، هرفردباتأمین منافع خویش، منافع عموم را نیز تأمین می‌کند. این همان فلسفه‌ای است که اساس سرمایه‌داری جهان غرب را به‌وجود می‌آورد وبیش از همه در اندیشه‌های سیاسی و روشهای اقتصادی حزب محافظه کار انگلستان و حزب جمهوریخواه ایالات متحد مرعی است. البته پس از اسمیت متفکران دیگر نیز دنبالهٔ [illegible] فیلسوف بود و هم جامعه‌شناس ونیز از نظریات اسمیت به شدت دفاع کرد و حتی در تلاش فرد برای جمع آوری



شکل ۳ـ۱ آدام اسمیت.

ثروت تا بدانجا پیش رفت که اصل تنازع بقا را پیش کشید که اکنون به غلط تصور می‌شود مُبدع آن داروین بوده است. در آن زمان، بسیاری از ثروتمندان و مرفه زیان این نظریات را موافق طبع و منافع خود یافتند و در دفاع از آن کوشیدند، اما مضحک‌تر از همه کشیشی بود از محلهٔ بروکلین نیویورک به نام هنری بیچر[12] که آشکارا می‌گفت: خداوند بزرگان را خود بزرگ آفریده و کوچکان (مستضعفان) را حقیر و کوچک خلق کرده است، و به ثروتمندان مژده می‌داد که خداوند گناهکاران را دوست دارد، چون از عفو و بخشایش لذت می‌برد! به راستی اگر اسمیت جامهٔ سرمایه‌داری را بُرید و اسپنسر آن را دوخت، بیچر یکسره آن را غسل تعمید داد و تطهیر کرد!

ناگفته نباید گذاشت که اسمیت با سرمایه‌داری افراطی و شرکتهای چند ملیتی که در آنها در واقع صاحبان سهام و به‌ویژه آنها که سهامشان قابل توجه نیست نقشی ندارند موافق نبود. مراد اسمیت آزادی فرد و آزادی سرمایه بود تا رقابت سالم پدید آید و رقابت نیز به نوبهٔ خود انگیزهٔ کار و فعالیت و ثروت شود.

برخلاف اسمیت، پاره‌ای متفکران دیگر با ثروت‌اندوزی فردی مخالف بودند و کار دسته جمعی و برداشت دسته‌جمعی (سوسیالیسم) را تشویق می‌کردند. سردستهٔ این متفکران سن سیمون[13] و شارل فوریه[14] در فرانسه و رابرت اوئن[15] در انگلستان بودند. اوئن که مردی انسان دوست ونیکوکار و در عین حال ثروتمند بود، با تقسیم سهام [illegible] تعاونی عملاً ومستقلاً جامعه‌ای سوسیالیستی تأسیس کرد که اگرچه در تاریخ شهرسازی قابل اعتناست ولی رواج نیافت

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

به صورت تجربه‌ای منحصر به فرد باقی ماند.

کارل مارکس (شکل ۲-۳) و انگلس هوادار نظریات سوسیالیستی بود، این دسته از متفکران را سوسیالیست تخیلی می‌نامید و حتی آنها را استهزاء می‌کرد و متهم به بی‌خبری از واقعیات. وی اگرچه در طمع مال و منال نبود، ولی از سر انسان‌دوستی و شفقت به همنوع، سوسیالیسم را تبلیغ نمی‌کرد، بلکه می‌گفت گرایش جوامع به سوسیالیسم امری قهری و در تبعیت از جبر تاریخ است و از آن گریزی نیست. در بیانیهٔ کمونیست[16] که مارکس آن را به اتفاق دوست و پشتیبانش فریدریش انگلس[17] به سال ۱۸۴۸ منتشر کرد، کارگران جهان را به وحدت و اتحاد ضد سرمایه‌داری دعوت کرد، آخرین جملهٔ بیانیهٔ کمونیست چنین است: «کارگران تمام کشورهای جهان متحد شوید!»[18]. مارکس در کتاب معروفِ خود سرمایه[19] (در سه مجلد) که مجلد نخست آن به سال ۱۸۶۷ انتشار یافت، اساس سرمایه‌داری را مورد پرسش و اتهام قرار داد، زیرا به اعتقاد مارکس، صرفاً کار تولیدکنندهٔ ارزش اضافی است که حاصل تبدیل مواد خام به کالاست. و کار فقط به کارگر یا به اصطلاح وی پرولتاریا[20] تعلق دارد. از همین‌رو، به اعتقاد وی، انقلاب جبریِ سوسیالیسم می‌بایستی نخست در کشورهایی چون بریتانیا و ایالات متحد صورت گیرد که در آنها صنعت رواج کامل دارد و پرولتاریا به معنی کامل خود موجود است. کتاب سرمایه به راستی آنتی‌تز نظریات آدام اسمیت بود که در کتاب ثروت ملل مطرح شده‌بود.

اما به راستی چرا پیش‌بینی مارکس دربارهٔ وقوع انقلاب سوسیالیستی در کشورهای صنعتی چون بریتانیا و



شکل ۲-۳ کارل مارکس.

ایالات متحد تحقق نیافت؟ از چه رو انقلاب سوسیالیستی [illegible] سوسیالیسم به کشورهای اروپای شرقی به صورت صادراتی وارد شد؟ پاسخ همهٔ این پرسشها نخست در اشتباهاتی است که در نظریات مارکس وجود داشت. مارکس تمام زندگی خود را وقف نشر اندیشه‌هایش کرد و در ابراز آنها صمیمی بود، و به نظر می‌رسد وی از آن آدمها بود که وقتی به چیزی معتقد شدند به هیچ قیمتی از عقاید خود دست برنمی‌دارند و حاضر نیستند کوچکترین اعتنایی به عقاید مخالف یا معتدل‌تر کنند. البته اکنون گذشت زمان و پشت سر نهادن تجاربی تلخ، قضاوت دربارهٔ افکار و اندیشه‌های مارکس را نسبتاً آسان کرده است.

نخستین اشتباه مارکس در این بود که اقتصاد را پایهٔ روابط آدمی و روابط اجتماعی و تحولات تاریخی قرار داده بود. وی می‌گفت استثمار یا بهره‌کشی انسان از انسان باید پایان یابد و معتقد بود اگر قدر کار هر کس شناخته شود، بسیاری از روابط اجتماعی، خود به خود اصلاح خواهد شد؛ زیرا استثمار منشأ بی‌عدالتی و منبع فساد است. در بسیاری از کشورهایی که در آنها اقتصاد سوسیالیستی برقرار شد، نه‌تنها روابط اجتماعی بهبود نیافت بلکه طمع و رشوه‌خواری فزونی گرفت و سرمایه‌دار جای خود را به بوروکرات[21] داد که تا حد امکان کوشید امتیازات را به خود اختصاص دهد.

در نظر گرفتن اقتصاد به عنوان پایه، باعث شد که مارکس از تأثیرات و خصوصیات روحی آدمیان غافل بماند و فراموش کند که بشر برای کار نیاز به انگیزه دارد و ذاتاً دوستدار مقایسه و رقابت است؛ وی با آنکه بر علمی بودن نظریات خود تأکید می‌کرد، به جنبه‌های روانشناسانهٔ طبع بشری بی‌اعتنا بود.

دوم، تعبیر مارکس از کار، کار فکری و تخصصی نبود. کاری بود که از عهدهٔ کارگر صنعتی یا به اصطلاح معمول در مغرب زمین کارگران یقه آبی[22] و به اصطلاح خود وی پرولتاریا برمی‌آید. وی این نوع کارگر را مقدم بر کشاورز و روشنفکر می‌دانست. روزنامهٔ مردم، اُرگان حزب تودهٔ ایران، به تبعیت از همین اندیشهٔ مارکس در سرلوحهٔ خود شعار می‌داد: کارگران، کشاورزان، روشنفکران، علیه هر گونه ارتجاع کشور ایران متحد شوید. در بسیاری از کشورهای [illegible] دانشگاه و به‌ویژه دانشجویان) مجبور بودند علاوه بر کارهای معمول و جاری خود عملاً روزی چند ساعت یا

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

سالی چندماه به کار یدی بپردازند تا روحیهٔ پرولتاریایی فراموش نشود! اما نه تنها خود مارکس و انگلس و نظروران دیگر اندیشه‌های سوسیالیستی روشنفکر بودند، بلکه کمونیستهای انقلابی چون لنین و تروتسکی و مائو و کاسترو و صدها تن دیگر مانند ایشان از میان روشنفکران برخاستند. محتملاً علت پیشقدم دانستن پرولتاریا از جانب مارکس باز همان تصور اصلی اوست که اقتصاد را پایه می‌دانست. به راستی وی کارگر را از این رو مقدم بر کشاورز و روشنفکر می‌دانست که وی را مستقیماً زیر تیغ تبعیض اقتصادی یا استثمار می‌دید. مهمتر، در عین حال همین برتر داشتن کار یدی بر کار فکری باعث شد که مارکس به کلی نقش سرمایه‌دار را در تولید اضافی نادیده بگیرد و آن را معادل صفر فرض کند. اما به راستی تولید ارزش اضافی علاوه بر کار یدی و علاوه بر سرمایه نیاز به اندیشه، طرح، اداره، راهنمایی و معامله دارد.

سوم، مارکس برای تحقق سوسیالیسم، تز دیکتاتوری پرولتاریا را مطرح کرد. باز هم مارکس چون پرولتاریا را محق و مستحق حقوقی می‌دید که از او سلب شده است، پیشنهاد می‌کرد که در جوامع سوسیالیستی- دست کم تا قوام و انسجام نیافته و یا شکل نهایی خود را پیدا نکرده‌اند- منحصراً ادارهٔ امور حکومت را پرولتاریا به دست گیرد. تجربه نشان داد که این پیشنهاد تا چه اندازه خام است و تا چه اندازه حکومت ملعبهٔ دست دیکتاتورهایی چون استالین مخوف می‌شود. معروف است که پاره‌ای از ژنرالها سینه‌های خود را پر از مدالهایی می‌کنند که ظاهراً خود به خویشتن داده‌اند! رهبران روشنفکری که ادعای نمایندگی پرولتاریا را داشتند و شیوهٔ دیکتاتوری پیش گرفتند نیز ظاهراً رسالت دائمی از جانب پرولتاریا را خود به خویشتن داده بودند!

چهارم، و محتملاً بزرگترین اشتباه مارکس، نادیده گرفتن نقش مذهب در اجتماع و ضدیت با مذهب بود. درست است که زعمای کلیسا در پاره‌ای موارد احکام مسیح جلیل را نادیده گرفتند وخود مروج ظلم و فساد شدند یا جانب حکام و سرمایه‌داران ظالم و ضدمردمی را گرفتند، (نیز به یاد آوریم که معاویه و یزید نیز به عنوان خلفای اسلامی چند صباحی حکومت کردند) ولی از نقش مذهب در تهذیب جامعه و ترغیب عامهٔ مردم به امور خیر و [illegible] غافل [illegible] نویسندهٔ معروف فرانسوی که اندکی از مارکس مسن‌تر و معاصر او بود، در بینوایان، داستان غم‌انگیزی که مصورِ رنج و محرومیت محرومان و مظلومان و مدافع حقوق ایشان بود، نقش مذهب را بسیار واقع‌بینانه‌تر و عاقلانه‌تر از مارکس مشاهده می‌کند. با آنکه هوگو از انتقاد از کلیسا ابائی ندارد، آنجا که ژان وال ژان- قربانی ظلم جامعه- شمعدانهای مرد روحانی را سرقت می‌کند، وی به جای آنکه بر او خشم گیرد او را می‌بخشد و اندرز می‌دهد که از دزدی بپرهیزد. البته هوگو نویسنده‌ای رمانتیک شمرده می‌شود و نه رئالیست (واقع گرا)، با این همه باید پذیرفت که واقع گرایی او از مارکس که خود را تحلیل گر علمی جامعه می‌دانست بیشتر بوده است.

از اینها گذشته، با آنکه مارکس را به هیچ روی نمی‌توان شخصیتی بی‌اطلاع دانست، وی به کلی از نقش اسلام به‌ویژه در جانبداری از محرومان و آگاهانیدن ایشان غافل مانده است و همهٔ مذاهب را به یک دیده نگریسته و همه را به اصطلاح به یک چوب رانده است. به راستی مارکس کوشید صرفاً به دلیل انحرافات پاره‌ای از مذهبیون، خداوند را از جامعه بگیرد، بی آنکه قادر باشد خلأ عظیمی را که بدین ترتیب دردل و روح جامعه پدید می آید پُر کند. در این مورد اندیشه‌های نیچه[۲۳] به مارکس شباهت دارد. جملهٔ معروف نیچه که از زبان زرتشت اظهار کرده است: «من خدا را می‌کشم!»[۲۴]، چنان او را از خلئی که ناشی از بی‌خدایی جوامع بود به وحشت انداخت که کارش به جنون کشید. باز در این مورد، تجارب سالهای اخیر نشان داد که وحشت نیچه بی‌دلیل نبوده است و مردم راغب و شایق مذهب هستند و خالصانه به رابطهٔ خود با پروردگار اهمیت می‌دهند. همچنین در سالهای اخیر نقش رهبران مذهبی را در دفاع از حقوق مردم به هیچ‌وجه نادیده نمی‌توان گرفت. این نکته‌ای است که اکنون حتی مارکسیستهای دو آتشه بدان اعتراف دارند.

اما تا گذشته‌ای نزدیک وضع دیگر گونه بود. تقریباً در آغاز قرن بیستم و به‌ویژه پس از جنگهای جهانی اول و دوم که اروپا دچار بحرانهای اقتصادی شد، محرومان و روشنفکران نخست در این قاره و سپس در سراسر جهان به پذیرش عقاید مارکس گرایش پیدا کردند. دفاع مارکس از طبقات محروم و ستیزی که وی با سرسختی بی‌سابقه و تقریباً برای نخستین‌بار به صورتی منسجم و مدلل بر ضد سرمایه‌داری آغاز کرد، باعث شد نظریات و اندیشه‌های او [illegible] به هر صورت و تقدیر- تابع اقتصاد سوسیالیستی شدند که مارکس پایه گذار آن بود، بلکه در سراسر جهانِ

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

سرمایه‌داری نیز از امریکای جنوبی گرفته تا خاور دور [illegible] از روشنفکران مورد استقبال قرار گرفت. به راستی، روشنفکران به دو دلیل به عقاید مارکس گرایش نشان می‌دادند: یکی گریز از محرومیت و جستجوی مفری تازه که اکثر جوانان (که بخش عظیمی از روشنفکران را به وجود می‌آورند) با آن پویایی و نا آرامی ذهنی و کالبدی خویش به دنبال آن بودند و دیگری خوش‌بینی- تقریباً بی‌چون و چرا- به یافته‌ها و کشفیات علمی که بی‌تردید نتایج آن جهان را دگرگون کرد و مارکس از آغاز بر آن تکیه داشت. در میان سوسیالیستها بودند جوانان خوش باوری که تصور می‌کردند به زودی در اتحاد شوروی سلول زندهٔ انسان در آزمایشگاه تولید خواهد شد- البته انسانهای طراز اولی که کمونیست زاده شوند و از هر نظر مظهر مجسم عقاید مارکس باشند! همچنین در میان بسیاری از جوانان، پذیرش عقاید مارکس، نوعی شأن و اعتبار روشنفکری محسوب می‌شد و نشان درک علمی مسائل و قضایای زمان بود. هر کس مارکسیسم نمی‌دانست از زمان خود بی‌خبر بود و مرتجع به شمار می‌آمد. به یاد می‌آوریم که مارکس نیز نظریات خود را علمی می‌دانست که بری از هرگونه تصور باطل و اعتقاد خرافی زمانهای گذشته بود. واژه‌های رایج در میان جوانان آن روز کاپیتالیست، بورژوا، پرولتاریا، استثمار و مانند آن بود و سلاح علمی ایشان که از زرادخانهٔ مارکس بیرون آمده بود دیالکتیک، ماتریالیسم دیالکتیک، تز، آنتی‌تز، سنتز، تنازع طبقاتی و جبر تاریخ. در حدود سال ۱۹۶۰ که نیکیتا خروشچف (شکل ۳-۳) به ایالات متحد مسافرت کرد و سوسیالیسم- علی‌رغم برملا شدن ستمگریها



شکل ۳-۳ خروشچف سرمایه‌داری را میوه‌ای فاسد خواند که سقوطش قریب الوقوع است

و سنگدلیهای استالین- همچنان رونق و رواج داشت، وی [illegible] اندک زمان خود فرو خواهد افتاد!

اما امروز بر سوسیالیسم مارکس، بر انقلابی که در اکتبر ۱۹۱۷ لنین و یارانش به پیروزی رسانیدند و بر رژیمی که متجاوز از هفتاد سال- به هر صورت و کیفیتی- دوام یافت، چه آمده است؟ غیر از شورشهایی چون شورش مجارستان به سال ۱۹۵۶ و سرپیچی دوبچک در چکسلواکی به سال ۱۹۶۹ که با تانکهای ارتش سرخ سرکوب شد، همهٔ نفسها در سینه‌ها محبوس بود. اما امروز نه تنها دیگر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی وجود ندارد و نه تنها اکثریت قریب به اتفاق کشورهای کمونیستی به‌ویژه در اروپا رژیم گذشتهٔ خود را به فراموشی سپرده‌اند، بلکه کمونیسم برای جوانان نیز دیگر نه شأن و اعتبار روشنفکرانه به‌شمار می‌آید و نه‌نویدی از آیندهٔ بهتر و جامعهٔ سالمتر دارد(شکل ۳-۴). در این تحولات نامنتظره، بی‌گمان چیزی که بیش از همه مارکس را به شگفتی می‌انداخت قیام پرولتاریا بر ضد کمونیسم، یعنی رژیمی بود که می‌بایستی در مرحلهٔ نخست و بیش از همه حافظ منافع این طبقه باشد و می‌بایستی به حکم جبر تاریخ بر ضد کاپیتالیسم قیام کند. پیروزی واتسلاو هاول[۲۵] (شکل ۳-۵)، نویسنده و روشنفکری که سالها به علت مخالفت با رژیم کمونیستی چکسلواکی زندانی بود، در انتخابات ریاست جمهوری این کشور، بسیار نامنتظره بود و حکایت از بی‌اعتبار شدن رژیم کمونیستی می‌کرد، اما این به اندازهٔ پیروزی لخ والسا[۲۶] در لهستان اساس تئوری مارکس را در هم نریخت (شکل ۳-۶). جالب و در عین حال شگفت آور بود که در لهستان یک کارگر برق، نمونهٔ کامل پرولتاریا به زعم مارکس، بر ضد دژ نوالی قیام کرد که نماینده و معرف و مدافع رژیم کمونیستی بود (شکل ۳-۷)! جالب این بود که پرولتاریا و نظامیان، که کمونیستها همواره آنها را بد و نمایندهٔ طبقات جابر و مرفه می‌دانستند، جا عوض کردند و جالبتر آنکه نظریهٔ مارکس واژونه‌تحقق می‌یافت. اما این جابه‌جایی و وارونگی، خاص نظریات مارکس و اوضاع اقتصادی و سیاسی نیست، بلکه از ویژگیهای عصر ماست که نخست در هنر و سپس در معماری نیز باز تابیده است. ما در این‌باره بیشتر سخن خواهیم گفت.

[illegible] است که در کشورهای کمونیستی به منصهٔ بروز رسیده یا در حال تکوین است. اما جهان سرمایه‌داری نیز از مشکلات

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۴.۳ کمونیسم دیگر نویدی از آینده ندارد.



شکل ۵.۳ واتسلاو هاول.

پیش کردیم از نو مطرح می کنیم: چرا نظریات مارکس و پیش گوییهای وی و نوید مستانهٔ نیکیتا خروشچف تحقق نیافت؟ چرا سرمایه‌داری چون میوه‌ای رسیده و مانده بر درخت فرو نیفتاد؟ کوشش برای پاسخ دادن به چنین سؤالی بخشی از دگرگونیهایی را که در جهان سرمایه‌داری رخ داده است روشن می کند. از یک سو، در حالی که کمونیسم به علت اشتباه، به علت خودسری، به علت فساد و به علت خیانت نتوانست نویدهای خود را تحقق دهد، سرمایه‌داری با فشار کارگران یا خیراندیشان، یا به دلایل سیاسی و اقتصادی و اجتماعی متعدد دیگر، خود را متحول ساخت. به عبارت دیگر، سرمایه‌داری قرن بیستم، دیگر همان سرمایه‌داری بی‌امان قرن نوزدهم نیست که روزی ۱۴ تا ۱۸ ساعت کارگران را به تولید وامی‌داشت، ایشان را به شدیدترین صورتی استثمار می کرد و توجهی به بهداشت و مکان و شرایط زیست ایشان نداشت. کارگران در کشورهای صنعتی از رفاه نسبی برخوردارند. به‌تعبیری، گویی پیش گوییهای مارکس و اعلام خطر وی برای سقوط قریب الوقوع سرمایه‌داری، هشداری برای سرمایه‌داران پدید آورد؛ به تعبیری، صمیمی‌ترین دوست پرولتاریا، مارکس، پرولتاریا را لو داد! وی سرمایه‌داری را از خطری که در پیش داشت آگاهانید.

با این همه، بحرانهایی که در انتظار جهان است پایان نیافته و بزرگترین مسئله‌ای که جهان غیر کمونیست با آن روبه‌روست و روز به روز ابعاد گسترده‌تری می‌یابد عدم توازنی است که میان «ثروت ملل» وجود دارد. در حال حاضر تقریباً اکثر کشورهای امریکای جنوبی و امریکای مرکزی که به هیچ وجه نمی‌توان آنها را در شمار کشورهایی که دچار فقر مطلق هستند آورد، به بانکهای کشورهای بزرگ صنعتی، به‌ویژه ایالات متحد، مقروض‌اند. مضحک آن است که این کشورها، با خواهش و تقاضا و گاه با گردن کلفتی و تهدید زیر بار قرضهای سنگین‌تری می‌روند برای اینکه از عهدهٔ پرداخت بهرهٔ قروض سنگین پیشین خود بر آیند. تازه این وضعیت در کشورهایی وجود دارد که بسیاری از آنها از منابع مواد خام برخوردارند و تا چندی پیش به اعتبار همین منابع به ایشان [illegible] و گرسنگی در بسیاری از کشورهای آفریقا، بل قسمت اعظم آنچه به جهان سوم موسوم گشته، بیداد می کند. البته «یونیسف» که یک شاخهٔ مؤثر سازمان ملل است برنامه‌هایی مفصل برای جلوگیری از مرگ و میر کودکان در این کشورها دارد، اما پرسش این است که در صورت موفقیت برنامه‌های یونیسف، زندگی، زنده ماندن، نفس کشیدن کودکان به امید چه آینده‌ای است؟

در درون کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی نیز دوگانگی نوع معیشت بین اغنیا وفقرا چشمگیر و دلخراش است. در حالی که روزبه‌روز بر تمول و توان و اختیارات ثروتمندان اضافه می‌شود تهیدستان تهیدست‌تر می‌شوند و گروه بسیاری از طبقات متوسط به جمع بینوایان اضافه می گردند. وضع ایالات متحد در این مورد نمونه‌ای روشن به دست می‌دهد. تا حدود پنجاه سال پیش، ایالات متحد صرف‌نظر از بحرانهای فصلی سرمایه‌داری کشوری بود که در آن طبقات متوسط (که بخش عمده‌ای از جمعیت کشور را تشکیل می‌دادند) از رفاه نسبی برخوردار بودند: حقوق مکفی می گرفتند و مسئلهٔ مسکن، بهداشت و تحصیل فرزندان نداشتند. آیندهٔ افراد [illegible] متوسط را در آن زمان چیزی در حدود ۵۰۰۰ دلار تا ۶۰۰۰ دلار در سال فرض کنیم، بهای یک خانه در این کشور به طور متوسط نیز چیزی در همین حدود بود. تازه خانه به اقساط

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

پانزده ساله خریداری می‌شد و متوسط قسط ماهانه برای مسکن [illegible] ۶۰ [illegible] دلار [illegible] که متوسط حقوق سالانهٔ افراد طبقات متوسط در حدود ۲۵۰۰۰ تا ۳۰۰۰۰ دلار است، بهای متوسط یک واحد مسکونی ۷۰۰۰۰ تا ۸۰۰۰۰ دلار است و با آنکه دورهٔ بازپرداخت وام خانه به ۳۰ سال افزایش یافته است، قسط ماهانه برای مسکن به طور متوسط بین ۱۲۰۰ تا ۱۸۰۰ دلار و بیشتر است. بهای اتومبیل که در ایالات متحد آن‌قدر به طور نسبی ارزان بود که جامعه‌شناسی چون دیوید ریسمن[27] را واداشت در کتاب خود به نام جامعهٔ ثروتمند[28] بنویسد که حتی فقرای امریکایی با اتومبیل به تکدی می‌روند، به‌میزان قابل توجهی افزایش یافته است.



شکل ۶.۳ لخ والسا.



شکل ۷.۳ یاروزلسکی.

همچنین بهای بیمهٔ تندرستی در این کشور به قدری افزایش یافته که شمار بسیاری از امریکائیان از عهدهٔ پرداخت آن برنمی‌آیند و از این بیمه در کشوری که در آن شمارهٔ درمانگاههای مجانی اندک است و مخارج پزشکی سنگین، محروم‌اند. کار به جایی رسیده که سیاستمداران امریکایی، در تبلیغات انتخاباتی خود از «طب ملی» سخن می‌گویند.

واژگون شدن رژیمهای سوسیالیستی کمونیستی در کشورهای اروپای شرقی اگرچه پردهٔ سهمگین آهنین را دریده است و نویدی از آزادی در این کشورها پدید آورده است، ولی بر روی هم این کشورها و به ویژه اتحاد جماهیر شوروی سابق را با مسائل اقتصادی عدیده‌ای که خود انگیزانندهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی است مواجه کرده است. در عین حال باید متوجه بود که کمونیسم علی‌رغم همهٔ نقایص ومعایب و مضار خود، تا اندازه‌ای، و به نوعی، توازنی در عرصهٔ سیاسی جهان پدید می‌آورد و از خودکامگی و لجام گسیختگی سرمایه‌داری می‌کاست یا آن را در پاره‌ای موارد متوقف می‌کرد. جالب است که در زمانی که اروپا از وحدتی برخوردار می‌شود که از دیرباز صاحبنظران و اندیشمندان اروپایی آن را آرزو می‌کردند، اتحاد جماهیر شوروی تجزیه شده و صدای تجزیه طلبی از پاره‌ای از نقاط جهان که به‌ویژه صادر کنندهٔ مواد خام و مصرف کنندهٔ کالاهای صنعتی می‌باشند برخاسته است.

همهٔ این رویدادها که در اندک زمان صورت گرفته (و مراد ما از اشاره به آنها سردادن آوای شکایت نیست، بلکه اشاره به واقعیت است) به جهان تلاطمی داده است که بازتاب آن در تمام مظاهر و عوامل زندگی و از جمله معماری که مورد بحث ماست محسوس است.

گالبریث از این‌رو روزگار ما را نامطمئن می‌داند که هم سرمایه‌داری ماهیت اصلی و واقعی خود را از دست داده است و هم سوسیالیسم هرگز چنان که انتظار می‌رفت واقعیت نیافت. در حالی که آدام اسمیت مدافع سرمایه‌داری به عنوان نیروی محرکهٔ فرد و جامعه بود و آن را ترویج می‌کرد، با شرکتهای بزرگ چند ملیتی که در آن صاحبان سهام آرائی ندارند مخالف بود. در حال حاضر، درست برعکس نظر اسمیت، اختیار سرمایه‌داری جهان دردست چنین شرکتهایی است که چنان که گالبریث توضیح می‌دهد عملاً، پنهان و آشکار در کار دولتها و مراجع قانونگذاری مخالفت می‌کنند و تصمیمات آنها را به نفع خود برمی‌گردانند. در کشورهای سوسیالیستی [illegible] چنان که اکنون کاملاً آشکار شده، وضعی شبیه آنچه بر

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

جهان سرمایه‌داری حاکم است وجود داشت و دارد. اما در اینجا [illegible] قرطاس‌بازان یا بورو کراتها بود. این سخنان گالبریث همه راست است، اما به راستی «ثروت مللی» که آدام اسمیت از آن سخن گفت و همهٔ آن را به ماهیت بی‌مزاحمت دادو ستد آزاد[۲۹] نسبت داد، در واقع «ثروت ملل» تولید کنندهٔ کالاهای صنعتی و خدمات به علاوهٔ ثروت از دست رفتهٔ کشورهای عقب ماندهٔ دارای مواد خام بود!

به هر صورت، ثروتی که سرمایه‌داری در جهان غرب پدید آورد از انگیزه‌های اصلی معماری مدرن بود. معماری بیش از هر چیز به ثروت و موفقیت نیاز دارد. در روزگار حرمان و شکست، هیچ کس به فکر ساختن نیست و نمی‌تواند باشد. مکتب معماری شیکاگو که بخش برجسته‌ای از معماری مدرن است و آثار قابل ذکری که رایت و میس ون دررو به عنوان مثال در این شهر پدید آوردند، گذشته از شرایط دیگر، جز به یُمن موفقیت اقتصادی شیکاگو، و البته نتایج سیاسی و اجتماعی آن، میسر نبود. اکنون دگرگونی در این شرایط دگرگونی در معماری را نیز پدید آورده است.

اما این دگرگونی به عرصهٔ اقتصاد و سیاست و علوم اجتماعی منحصر نماند. در اندیشه‌های فلسفی نیز در این سالها گاه به تأثیر اقتصاد و سیاست و معیارهای اجتماعی و گاه به عنوان راهنما و پیشرو آنها دگرگونیهایی پدید آمده است که اینها همه بر دگرگونی معماری در بیست سال اخیر تأثیر گذاشته‌اند.

پیشرفتهای علمی در عصر جدید و در حال حاضر

پیشرفتهای علمی از انگیزه‌های مؤثر در پدید آمدن فلسفهٔ مدرن بود. پاره‌ای از فیلسوفان جدید، به‌ویژه بانیان فلسفهٔ جدید، خود دانشمند بودند. این سخن از جمله بیش از همه در مورد دکارت صادق است. قرن هفدهم را درخشانترین و پربارترین قرن از نظر پیشرفتهای علمی خوانده‌اند. آنچه در قرن هفدهم کشف شد خود مقدمه‌ای برای پیشرفت علوم در قرون بعدی تا به امروز شد. البته مقدمهٔ این پیشرفتها نیز از مدتی پیش فراهم آمده بود- از زمان توجه خانوادهٔ مدیچی به جریانهای علمی و فرهنگی جهان متمدن آن روز، یعنی [illegible] ترجمهٔ صدها کتاب علمی از عربی به لاتین، و اکتشافات علمی کوپرنیک، گالیله و نیوتن. از مطالعات علمی لئوناردو داوینچی به غیر از استادی در ترسیم و نقاشی، [illegible] باخبریم. کارهای لئوناردو نماد روحیهٔ علمی است که با رنسانس در مغرب زمین شکوفا شد و گسترش یافت. به دنبالهٔ همین روحیهٔ علمی که کنجکاوی دانشمندان را در اکناف اروپا باعث شد، چند اکتشاف از اهمیت فراوان برخوردار است و دانش جدید (مدرن) براساس آنها پایه‌گذاری شده که خود اساس فکری و فلسفی جهان را دگرگون کرد.

نخستین این اکتشافات از دانشمند لهستانی کوپرنیک است که برخلاف اعتقاد [علمی] روزگار خود متوجه شد خورشید در مرکز جهان قرار دارد و نه زمین، و متوجه حرکت وضعی و حرکت انتقالی زمین به دور خورشید شد. البته وی در زمان حیات خویش، برای اینکه با مخالفتی از جانب متعصبین روبه‌رو نشود، اندیشه‌ها و کشفیات خود را جز به نزدیکان بروز نداد، ولی کتاب معتبر وی که درست به سال ۱۵۴۳ـ سال وفات وی ـ منتشر شد، موضوع را آشکار کرد.[۳۰]

آنچه کوپرنیک کشف کرد و به احتیاط انتشار داد و از سرهمین احتیاط فرضیه‌نامید نه نظریه، دانشمند معروف آلمانی کپلر (که معاصر گالیله بود) به پیش برد. اما این فرضیه‌سالها بعد نظر دانشمندی دیگر را به خود خواند. این دانشمند گالیله بود که نه تنها از نظریات کوپرنیک دفاع کرد و در انتشار آنها کوشید بلکه به حل مشکل و پرسشی که در این فرضیه‌وجود داشت موفق شد. دفاع شدید گالیله از نظریهٔ چرخش زمین به دور خود و گردش آن به دور خورشید دوبار موجب محاکمه و محکومیت وی شد. بار نخست به سال ۱۶۱۶ و به طور خصوصی و بار دوم هفده سال بعد به طور علنی و هر دوبار از جانب کلیسا. در محاکمهٔ دوم، گالیله رسماً دفاع خویش را از چرخش و گردش زمین پس گرفت! به قول کامو، این نخستین انصراف [رسمی] یک دانشمند طراز اول از یک واقعیت علمی اساسی در محضر عام برای حفظ جان بود. به راستی، پاسخ گالیله به پرسشی که قرنها بعد کامو مطرح کرد، یعنی آیا زندگی به زحمتِ زیستن می‌ارزد یا خیر، «آری» بود. در هر حال، انصراف گالیله هیچ چیز را عوض نکرد و فرضیهٔ کوپرنیک بانی صدها و هزارها تئوری و اندیشهٔ علمی دیگر شد، و گالیله نیز چنان که [illegible] موفق شد. مشکل نظریهٔ کوپرنیک این بود که اگر جسمی به طور عمودی از نقطهٔ A به بالا پرتاب شود، به علت چرخش

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

زمین از غرب به شرق، نباید به نقطهٔ A باز گردد، بلکه باید به نقطه‌ای مانند B باز گردد که [فاصله‌ای در غرب] قرار دارد. گالیله براساس قانون اینرسی[۳۱] که خود کشف کرد متوجه شد که جسم در حین صعود به بالا با همان شتابی [از غرب به شرق] در حرکت خواهد بود که زمین می‌چرخد، و از این‌رو به همین سبب، جسم به نقطهٔ A بازمی‌گردد.

سرانجام، براساس یافته‌های کوپرنیک، کپلر و گالیله، چهارمین قهرمان علم در قرن هفدهم، یعنی نیوتن، قانون جاذبه را کشف و بدین عبارت تبیین کرد که هر جسم بر جسم مجاور خود نیرویی وارد می‌کند (یا آن را با نیرویی به خود جذب می‌کند) که متناسب با حاصل‌ضرب جرم آنها و عکس مجذور فاصلهٔ آنها از یکدیگر است. یعنی اگر جرم جسم نخست را با M_1 و جرم جسم دوم را با M_2 نشان دهیم و فاصلهٔ دو جسم را با d، نیرویی که هریک از این دو بر دیگری اعمال می‌کند عبارت خواهد بود از

$$G = \frac{M_1 \times M_2}{d_2}$$

این کشف و کشفیات سه دانشمند بزرگ دیگر قرن هفدهم از دو جهت واجد اهمیت خاص بود: یکی در رشته با رشته‌های خاصی مانند نجوم و فیزیک که این کشفیات مستقیماً بدانها مربوط می‌شد، و دیگری تأثیری که در شیوهٔ فکری دانشمندان این روزگار گذاشت.

دانشمندی دیگر که کشفیات و نظریاتش، مفاهیم علمی کهن را درنوردید آنتوان دو لاووازیه[۳۲] نام داشت. علم شیمی، کاربرد عملی فراوان دارد. این کاربُرد همواره مستقیم نیست، اما تقریباً هرچیز که با آن سروکار داریم، از مدادی که من اکنون با آن می‌نویسم تا کتابی که شما اکنون در دست دارید، به‌نوعی، مستقیم یا غیرمستقیم به شیمی وابسته است. شیمی علمی کهن است و ریشه در کنجکاوی بشر برای تبدیل فلزی کم‌ارزش‌تر (چون مس) به فلزی گران‌بهاتر (چون طلا) دارد، و از همین‌رو نام آن در زبانهای اروپایی مشتق از کیمیاست. از قدما، دانشمندانی چون جابربن حیان صاحب اکتشافاتی هستند که بعداً راهگشای دانشمندان اروپا شد، اما در عصر جدید، این علم پیشرفتهای خود را مدیون دانشمند فرانسوی قرن هیجدهم لاووازیه است که او را واقعاً علم شیمی، به قسمی که این [illegible] نابغه‌ای بود که نه‌تنها در شیمی بلکه در حقوق و مدیریت و گیاه‌شناسی نیز صاحبنظر بود و پُستهای اداری و سیاسی مهمی نیز داشت. اما اعتبارش در شیمی از این‌روست که [illegible] وزنشان افزوده می‌شود. وی پس از آزمایشهای متعدد دریافت که علت افزایش وزن سرب، ترکیب آن با ماده‌ای است که این فلز از هوا می‌گیرد، وی این ماده را اکسیژن نامید. لاووازیه بر اثر تجارب خویش، از حد چهارعنصر ارسطو، آب و باد و خاک و آتش، فراتر رفت و تعاریفی تازه برای اجسام ساده، چون ئیدروژن و فسفر و گوگرد، به دست داد.

نتیجهٔ این کشفیات، غیر از تأثیر مهمی که در رشتهٔ خاص خود داشتند، این بود که حلقهٔ بستهٔ فکری قرون وسطی را در عرصهٔ دانش در مغرب زمین گشود. اگر بخواهیم تمام اختراعات واکتشافاتی را که از پس گشوده شدن این حلقهٔ بسته صورت گرفت نام بریم، باید تاریخ علوم را تکرار کنیم. اما بگذارید در اینجا از اکتشافات نظری در عرصه‌های نجوم و ریاضیات درگذریم، زیرا نتایج آن، با همهٔ اهمیت، ما را مستقیماً در زندگی روزانه منتفع نمی‌کنند، و از چند اکتشاف و اختراع مهم صحبت بداریم که نتایج ارزندهٔ آنها، جان میلیونها انسان را مستقیماً نجات داده و یا از بار رنج زندگی روزانهٔ ایشان کاسته است.

الکتریسیته یکی از این اکتشافات است. آغاز شناخت الکتریسیته که از آن در تاریخ علوم ذکری به میان می‌آید، مانند بسیاری از اکتشافات دیگر ساده است و به قرن هفدهم باز می‌گردد. محتملاً پیش از این زمان نیز آدمیان به ربایش بعضی از اجسام سبک چون کاه توسط موادی چون کهربا[۳۳] متوجه شده بودند تا آنکه درست در آغاز قرن هفدهم، یعنی به سال ۱۶۰۰، ویلیام گیلبرت[۳۴]، کتابی دربارهٔ مغناطیس منتشر کرد و از مشاهدات و تجارب خود در تولیدالکتریسیته از طریق مالش دوجسم به یکدیگر سخن گفت. مشاهدات و تجربیات گیلبرت مقدمه‌ای برای تولید الکتریسیته با روشهای علمی- و البته ابتدایی- شد و کار به جایی رسید که تولید الکتریسیته و تکان ناشی از آن به هنگام تماس با بدن جزو تفریحات طبقات مرفه در آمد. نخستین استفادهٔ عملی از الکتریسیته محتملاً هنگامی صورت گرفت که بنجامین فرانکلین توانست با استفاده از «باطری لید» که در واقع نخستین نوع باطری در جهان است و می‌تواند (یا بهتر است بنویسیم می‌توانست) [illegible] آن را کباب کند. بعدها البته چنان که می‌دانیم فرانکلین برقگیر معروف خود را ساخت که تا به امروز استفادهٔ عملی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

بر آن مترتب است.

کشف الکتریسیتهٔ ساکن خود به خود آن قدر اهمیت نداشت که کشف تازهٔ دیگری که به دنبال آورد، و آن کشف الکتریسیتهٔ متحرک یا القایی بود که توسط دانشمندِ بنام مایکل فارادی[۳۵] که با نام او آشنا هستیم صورت گرفت. قبل از فارادی، دانشمندان دیگری و از جمله آمپر متوجه شده بودند که اگر جریان الکتریسیته (بر اثر اختلاف پتانسیل) از طریق سیمی که به دور میله‌ای آهنی پیچیده شده از درون میله عبور کند، آن را تبدیل به آهنربا یا مغناطیس می‌کند. اما پس از این کشف یا مشاهده سؤال این بود که اگر آهنربایی را در داخل سیم‌پیچ قرار دهیم آیا آهنربا قادر است جریانی در سیم ایجاد کند یا خیر. در مراحل اولیه البته پاسخ به این سؤال منفی بود، اما فارادی پس از سالها شکیبایی و آزمایشهای متعدد توانست دریابد که اگر آهنربا در داخل سیم پیچ حرکت یا به اصطلاح دقیقتر رفت و آمد کند، الکتریسیته‌ای تولید خواهد شد که در سیم‌پیچ جریان می‌یابد. معلوم نیست این اکتشاف نیز مانند کشف الکتریسیتهٔ ساکن، یا مغناطیس شدن آهن در صورت عبور جریان الکتریسیته از درون آن، اتفاقی بود یا به راستی نتیجهٔ پیشرفت گام به گام در تجربه‌ای چندین ساله، ولی در هر حال این اکتشاف سرنوشت و زندگی بشر را دگرگون کرد و نه تنها خود اهمیت یافت، بلکه منشأ یک سلسله اکتشافات و اختراعات دیگر شد که ما هر روز در زندگی روزانه بدانها نیاز داریم و از آنها منتفع می‌شویم.

کشف عظیم فارادی به سال ۱۸۳۱ صورت گرفت. در آن سال لوئی پاستور نُه سال بیشتر نداشت؛ اما هنگامی که عمرش هنوز به چهل نرسیده بود، در عرصه‌ای دیگر به کشفی عظیم نائل شد که احتمالاً از پاره‌ای جهات اهمیتش از کشف فارادی بیشتر بود. این عرصه، زیست‌شناسی بود و کشف پاستور، چنان که امروز همه می‌دانیم، مشاهده و شناختن موجودات فوق‌العاده ریز ذره‌بینی بود که علی‌رغم جثهٔ ناچیز خود در زندگی بشر تأثیر بسیار داشته و دارند و آنچه امروز به نام میکروب می‌شناسیم فقط یک دسته از آنها است. این کشف بسیار بزرگ نه تنها کلیدی بر معمای بسیاری از امراض بود و جان انسانها را از بسیاری از آنان مصون داشت، بلکه پایانی بر بسیاری از حدسیات و فرضیات توهمی و خرافی بود. ولی آنچه برای بحث ما [illegible] پاستور به نقش بودن علم و اطلاع بشر، تکیهٔ یک جانبه بر علم و خوش‌بینی نسبت به آن، که اساس فکری مدرنیسم را فراهم آورد، بیشتر و بیشتر شد.

[illegible] بی آنکه نتایج عملی مستقیمی بر آن مترتب باشد، تدوین کتابی بود به نام اصل انواع که چارلز داروین به سال ۱۸۵۹ منتشر کرد و در آن از تکامل تدریجی جانداران از موجوداتی پست (از نظر زیست‌شناسی) به موجوداتی والاتر و تکامل یافته‌تر سخن گفت و اینکه انسان نوعی حیوان تکامل یافته است. این فرضیه‌ای است که هنوز زیست‌شناسان (بی آنکه توانسته باشند آن را نفی کنند) در پی اثبات آن‌اند. داروین دانشمندی خود ساخته بود که در آغاز جوانی نه اشتیاقی به تحصیل طب از خود نشان داد و نه تحصیل الهیات را دنبال کرد، ولی به رغبت شخصی خویش سالی چند به همراه یک سیاح دریانورد در دورترین نقاط جهان و در جنگلها و جزایری که حالت اصلی و ابتدایی خود را حفظ کرده بودند به سر آورده بود. داروین خود مردی بود که به مذهب اعتقاد داشت و هیچ در پی ستیز با کلیسا نبود، بلکه صرفاً مشاهدات خود را به رشتهٔ تحریر آورد. اما به یاد آوریم که سال انتشار کتاب وی ۱۸۵۹ بود و در این سال مارکس چهل و یک ساله بود و روز به روز در عقاید مادی خویش راسختر می‌شد. البته قبل از داروین دانشمند دیگری به نام لامارک متوجه موضوع تکامل تدریجی و تأثیر محیط شده و کتب و رسالاتی در این مورد منتشر کرده بود. به آسانی می‌توان حدس زد که داروین از نظریات لامارک کاملاً مطلع بود. در مورد لامارک نیز گفته‌اند که وی نیز از نظریات دانشمندان دیگر قبل از خود متأثر بود و حتی به تشویق دانشمندی به نام ژوسیو به جمع آوری گیاهان پرداخت و به لطف دانشمند دیگری به نام بوفون به انتشار نخستین کتاب خود دربارهٔ گیاهان موفق شد.

از آنجا که مرادمان از این اشارات بررسی تاریخ علوم نیست، بلکه نتایجی است که پیشرفت علوم در جوّ فکری اروپا پدید آورد، ناگزیر از دانشمندانی یاد می‌کنیم که شهرت بیشتر دارند و آثارشان نتایج چندین سال پیشرفت را در خود متبلور دارد؛ به راستی، در دریای دانش، صاحبنظران چون موجهایی یکدیگر را بر می‌انگیزانند. باید دانست که مشاهدات داروین نیز حاصل صدها موج پیشین را در خود داشت، ولی هنگامی که منتشر شد با استقبال فراوان مواجه گشت و چاپ نخستین کتاب در اندک زمان به [illegible] چندین بار به چاپ جدید رسید.

اگر پس از داروین بلافاصله از اینشتین صحبت

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

یادآوری، جشن بزرگ کردیم. دانشمندانی چون بی‌یر و ماری کوری، مندلیف و ماکس پلانک را پشت سر گذاشته‌ایم. اما این کار نه تنها ما را از اطناب کلام که از آن دوری می‌جوییم باز می‌دارد، بلکه چون نظریات اینشتین خود مبتنی بر کشفیاتِ قبلی این دانشمندان است به طور ضمنی از نظریات دیگران نیز یاد کرده‌ایم. کشف اینشتین به‌ویژه از این نظر اهمیت دارد که از یک جانب راه به ساختن بمب اتم برد. البته اینشتین این را که مستقیماً در این کار سهمی داشته باشد انکار می‌کند، و گفتارش با شواهدی که ذکر می‌کند صادقانه می‌نماید. وی می‌گوید که دیگران چون نظریات او را خواندند خود بدین نتیجه رسیدند؛ از جانب دیگر، با همهٔ عظمتی که اکتشاف اینشتین دارد بشر را با خطراتی که علم می‌تواند پدید آورد آشنا کرد.

اینشتین را واضع تئوری نسبیت می‌دانند؛ پاره‌ای نیز از فرمول معروف این دانشمند که رابطهٔ انرژی و ماده را معلوم داشت باخبرند. حقیقت این است این دو اکتشاف به یکدیگر پیوسته‌اند. آنچه اینشتین کشف کرد این بود: طول معینی را در نظر بگیرید، هرگاه در راستای این طول حرکت کنید این طول کوتاهتر خواهد بود تا هنگامی که در راستای آن ساکن باشید. این موضوع تا اینجا محتملاً چندان تازگی نداشت. کودکان باهوش، به هنگام سواری در ترن، اغلب متوجه می‌شوند که اگر ترن ایشان از مجاور ترنی در حال حرکت (در خلاف جهت حرکت ایشان) بگذرد، طول ترن در حال حرکت کوتاه‌تر از هنگامی خواهد بود که ترن مجاور ساکن باشد. و این معمولاً چیزی است که دربارهٔ تئوری نسبیت اینشتین می‌شنویم، اما آنچه اینشتین بر این مشاهدهٔ ساده افزود و آن را به صورت کشفی عظیم در آورد این بود که هر کس فضا و زمان خاص خود را داراست و هرگاه حرکت کند این فضا و زمان نیز با وی حرکت می‌کند. به عبارت دیگر، فضا و زمان مطلق نیست. با این تعریف، تازگی نظریهٔ اینشتین معلوم می‌شود، اما هنوز پیوند آن با رابطهٔ بین ماده و انرژی معلوم نیست. برای درک این پیوند کافی است از خود بپرسیم، آیا حدی بر حرکت فضا و زمانِ هر کس یا هر جسم متصور است؟ فیزیکدانهای قبل از اینشتین دریافته بودند که سرعت نور حدّ متصور بر این حرکت است، اما نمی‌دانستند چرا؟ تئوری نسبیت به این پرسش نیز پاسخ داد: جرم اجسام نیز ثابت نیست و نسبت به [illegible] سرعت نور سرعت بگیرد، جرم آن به بی‌نهایت می‌رسد. اما چه‌چیز باعث می‌شود که در صورت افزایش سرعت، بر جرم جسم افزوده شود؟ پاسخ اینشتین چنین بود: رابطهٔ مستقیم [illegible] زیر نشان داد:

$$E = MC^2$$

چون دراین فرمول C نمایشگر سرعت نور (۳۰۰۰۰۰ کیلومتر در ثانیه) و ثابت است، این فرمول نمایشگر رابطهٔ مستقیم جرم (M) و انرژی (E) می‌باشد. این نکته البته مربوط به ساختمان اتمی اجسام نیز می‌شود: بر اثر تجزیهٔ جرم (شکستن ساختمان اتمی اجسام، شکستن ساختمان اتمی اورانیوم، فی‌المثل، که به‌طور نسبی ساختمان اتمی زودشکنی دارد) انرژی فوق‌العاده‌ای حاصل می‌شود.

دگرگونی حاصل از کشفیات اینشتین آن‌قدر به ما نزدیک است که همه از آن باخبریم. هم جنبه‌های تخریبی این کشفیات که کشتار وحشتناک هیروشیما و ناگاساکی نتیجهٔ نامبارک آن بود و هم جنبه‌های سازندهٔ آن که در پاسخ به یکی از نیازهای اساسی و اولیهٔ آدمی، نیاز به انرژی، سخت به کار آمده است، نظر ما را به خود خوانده‌اند. در سایر عرصه‌های علمی و نیز فن که زادهٔ علم است، پیشرفتها بسیار چشمگیر بوده است؛ به‌ویژه در عرصهٔ الکترونیک که در حال حاضر به همهٔ رشته‌ها از پزشکی تا هنر راه یافته است. با این همه، پس از اینشتین قهرمان علمی دیگری به هیبت وی نداشته‌ایم. به نظر می‌رسد که وی آخرین نفر از دانشمندانی است که کشفیاتش تغییرات ناگهانی و ضربتی در سرنوشت بشر پدید آورده است، یا به تعبیری دیگر، دنیای علم را تکان داده است. پیشرفتهایی که از حدود پنجاه سال پیش شاهد آن هستیم با آنکه چشمگیر و متعددند، اما تدریجی و زنجیره‌ای‌اند و بیشتر در تکمیل یا رد نظریات گذشته صورت می‌گیرند. چند نکته، به طور کلی، ویژگیهای این پیشرفتهای علمی را روشن می‌کند: نخست آنکه یافته‌های علمی مانند همهٔ پدیده‌هایی که در جهان هستی موجود است، صحت ابدی ندارد. ما هم اکنون به کشف فوق‌العاده مهم اینشتین در مورد مطلق نبودن فضا و زمان که تأثیرات بس جالب توجه، خارج از حوزهٔ فیزیک و در معماری نیز دارد اشاره کرده‌ایم. این نکته را به بسیاری از پدیده‌های دیگر از جمله خود علم نیز می‌توان تعمیم داد. در برخی از نظریاتی که روزی نهایی تصور می‌شدند، بعدها [illegible] (مثلاً رادیوم به هلیوم و هلیوم به رادین) به سبب دگرگونی در فرساخت اتمی آنها ما را برمی‌انگیزاند که در نظریات

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

لاووازیه تردید کنیم. وی گفته بود: هیچ چیز به خودی خود به وجود نمی‌آید و هیچ چیز خود به خود نابود نمی‌شود و معنی سخنش این بود که اگر تغییری در جسم پدید می‌آید یا به علت آن است که با عنصری خارجی ترکیب می‌شود و یا به سبب آنکه عنصری جسم را ترک می‌کند. تغییر در ماهیت اجسام به علت دگرگونی در فرساخت اتمی آنها در عین حال ما را به آرزوی دیرین کیمیاگران نزدیک می‌کند که می‌خواستند مس را به طلا تبدیل کنند. اکنون این کار حقیقتاً شدنی است، اما متضمن چنان هزینهٔ سنگینی است که مقرون به صرفه نیست.

دوم آنکه کشفیات و اختراعات کنونی، اگرچه متعدد و متنوع‌اند و هریک در پاسخ به نیازهای آدمی پدید آمده‌اند و یا مشکل‌گشای رازهای علمی هستند، اما هیچ کدام یک مفهوم یا پاره‌ای از مفاهیم گذشته را به یکباره دگرگون نمی‌کنند و در زندگی آدمیان فی‌المثل تأثیری را که کشفیات پاستور داشت ندارند. برای اینکه متوجه پیشرفت علم و تکنولوژی شویم کافی است به دور و بر خود بنگریم: به تلکس، به فاکس، به تلفنهای بی‌سیم، به ماشینهای تکثیر، به ماهواره‌ها و نیز به هواپیماها و ترنهای سریع‌السیر، به کامپیوتر (در انواع و اقسام)، به اشعهٔ لیزر، به روشهای جدید جراحی، به پیوند اعضای بدن و هزاران هزار اکتشاف و اختراع دیگری بنگریم که هر روز در زندگی روزانهٔ آدمیان مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ اما هر یک از آنها به دنبال دسته‌ای از اختراعات و اکتشافات ماقبل خود پدید آمده و جنبهٔ تکمیلی و تدریجی دارند، یا چنان که گذشت به صورت ناگهانی چیزی را عوض نمی‌کنند.

مثالی در این مورد ممکن است موضوع را روشن‌تر کند. کشف DNA این معما را حل کرد که چگونه ژنها خصوصیات موجودات زنده را از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌دهند. اکنون عکسبرداری از مولکول DNA و حرکت آن میسر شده است (شکل ۳ـ۸). نخست یک دانشمند ژاپنی به‌نام میتسوهیرو یاناگیدا[۳۶] بدین عکسبرداری موفق شد و سپس دانشمندان امریکایی کار وی را که در آغاز با بی‌اعتنایی مواجه شده بود دنبال کردند. با این عکسبرداری، هم طرز شنا کردن این مولکول در ژله‌ای که در آن شناور است روشن شده و هم آنکه می‌توان روابط متقابل بین DNA و پاره‌ای پروتئینها را مورد مطالعه قرار داد. مشاهدهٔ این روابط متقابل توسط زیست‌شناسان و تکنیکهایی که ایشان برای این مشاهده به کار می‌گیرند، به نوبت خود، برای شیمیدانها پندآموز بوده و ایشان با به کارگیری این روشها می‌توانند به مطالعهٔ پُلیمِرها و مولکولهای طویل دیگر بپردازند. در عین حال دریانوردان از این عکسبرداریها و تکنیک به کار گرفته شده استفاده می‌کنند، چون حرکت مولکول DNA در ژله، از پاره‌ای نظرها شبیه حرکت کشتی در اقیانوسهاست. با همهٔ اهمیتی که این تجربیات دارد، کاربُردشان نسبتاً محدود و در دایره‌ای خاص است.

سومین ویژگی پیشرفتهای علمی در حال حاضر این است که متضمن مخارج فراوان است و توسط هزاران هزار دانشمند با معلومات، تجربیات و استعدادهای گوناگون صورت می‌گیرد. می‌توان حدس زد که تمام هزینه‌ای که صرف آزمایشهای پاستور شد، احتمالاً بیست تا سی‌هزار فرانک بیشتر نبود. در حالی که امروز هزینهٔ هریک از آزمایشگاههای متعددی که به کار تحقیقات علمی سطح بالا اشتغال دارند سر به میلیونها دلار می‌زند. البته دامنهٔ تحقیقات و مطالعات نیز فوق‌العاده وسیع و تعداد آنها بسیار است.

شکل ۳ـ۸ دراین سه‌فیلم تسلسل حرکت یک مولکول DNA را در ژلاتینی که در آن شناور است مشاهده می‌کنیم. هرگاه یک مولکول نتواند راه خود را فوراً بیابد [مانند کرم ابریشم] خود را چنبره می‌کند.



http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

وسعت و تعدد دامنهٔ تحقیقات ما را به چهارمین و [illegible] می‌شود. در عین آنکه دانسته‌های بشری به سرعتی باور نکردنی افزایش می‌یابند، میزان پرسشها و دامنهٔ ندانسته‌ها نیز فزونی می‌گیرند. به تعبیری می‌توان گفت که کشف نادانسته‌ها و پدید آمدن پرسشهای تازه به صورت دو قیف در درون یکدیگر صورت می‌گیرند که به یک نسبت گسترش نمی‌یابند، بلکه هرچه بر معلومات آدمی اضافه می‌شود، عرصه‌های ناگشوده و نادانسته نیز با سرعت و میزانی بیشتر خود را می‌گسترانند. غیر از این، درمسیر پیشرفت علوم، پاره‌ای پرسشها گویی جا می‌مانند. به عنوان مثال، علی‌رغم پیشرفت فوق‌العاده در شناخت بیماریها، پزشکی هنوز از مبارزه با ویروس سرماخوردگی عاجز است. علت اینکه بعضی از آدمیان در برابر پاره‌ای از پدیده‌ها حساسیت نشان می‌دهند یا به اصطلاح آلرژیک هستند معلوم نیست. جز پاره‌ای از انواع سرطان، این بیماری هنوز مهار نشده است. داروشناسان نمی‌دانند علت آنکه آسپرین درد را تسکین می‌دهد چیست. بیماری ایدز ظهور کرده‌است که نه به درستی ریشهٔ آن پیداست و نه برای آن درمانی پیدا شده است. می‌توان هزاران هزار از این عقده‌های جامانده یا ناگشوده را نام برد، و می‌توان کوچکی آدمیان را در برابر عظمتی که کائنات و جهان دارد به تصور آورد. به تخمین تلسکوپهای اتمی، میلیاردها منظومهٔ شمسی غیر از منظومهٔ شمسی ما تاکنون رؤیت شده است و درک فضا و زمان لایتناهی با معلومات امروز بشر غیرممکن است. در قرون گذشته و احتمالاً تا چهل پنجاه سال پیش تصور می‌شد که روزی، در آینده‌ای نه چندان دور، به این پرسشها پاسخ داده خواهد شد. اما اکنون مسلم شده است که پاسخ دادن به این پرسشها در آینده‌ای که می‌توان حدس زد ممکن نیست. گفتیم مسلم، اما مسلم نیز مسلم نیست و این بزرگترین مشکل و مسئلهٔ عصر ما را پدید می‌آورد. تحولاتی که در سالهای اخیر شاهد آن هستیم زاییدهٔ این ناآرامیهای بشری است.

گرایشهای جدید در فلسفه

تردید در اعتبار نظریات فیلسوفانی چون نیچه، مارکس و سارتر

پیش از آنکه از گرایشهای جدید در عرصهٔ فلسفه صحبت [illegible] را به‌ایجاز بررسی کنیم تا ببینیم دگرگونی در این اساس و در اندیشهٔ فیلسوفان جدید از کی و از کجا پدیدار شده است. در

اشاره به پیش‌بینیهای هرمن کان و آنتونی وینر که تقریباً [illegible] جریانات زندگی (منطقی که برای آدمی قابل درک و پیش‌بینی است) یکی از دلایل عدم موفقیت این پیش‌بینیها را روشن می‌کند. همین اعتقاد به منطقی بودن در عرصهٔ فلسفه پایگاهی وسیع دارد که بررسی آن اساس بحث حاضر را پدید می‌آورد.

توجه به خرد و منطق آدمی سابقهٔ دیرین دارد و تا آنجا که شواهد مکتوب موجود نشان می‌دهد در این مورد نیز فیلسوفان یونانی پیشگام بوده‌اند. اما در عصر جدید سردستهٔ فیلسوفانی که بر اصالت خرد[۳۷] تأکید گذاشت رُنه دکارت[۳۸] فیلسوف معروف فرانسوی قرن هفدهم بود که در جستجوی اطمینان ریاضی حاکم بر رفتارها و رویدادها، در همه چیز تردید کرد تا آنها را با دقتی علمی که سخت بدان معتقد بود از نو پایه‌گذاری کند. بدین منظور، وی آرای فیلسوفان یونان، اندیشه‌های علمای دین و نظریات تمام متفکران پیش از خود و هر اصل پذیرفته شده‌ای را مورد پرسش و تردید قرار داد تا به حقیقتی که استوار بر پایه‌ای مستحکم باشد برسد. جایی که دکارت توقف کرد، و اصلی که سنگ مستحکم زیر بنای فکری او را پدید آورد اندیشهٔ خود او بود. جملهٔ معروف وی «من می‌اندیشم، پس وجود دارم»[۳۹] معرف نقطهٔ توقف این تردیدهاست. البته می‌توان دامنهٔ تردید و پرسش را از این هم فراتر برد و پرسید: «از کجا می‌توانی به دقت علمی بدانی که می‌اندیشی؟» این پرسش برای سیصدسال تقریباً مسکوت ماند و تا همین اواخر تو پنداری هیچ متفکری را یارای طرح آن نبود!

دکارت سخت به ریاضیات دل بسته بود و صاحب ابداعات بس مهم در ریاضیات است. بسیاری از ما «قضیهٔ دکارت» را از ریاضیات متوسطه به یاد داریم. تعیین موقعیت نقطه در سطح، نسبت به دو محور مختصات x - x و y - y از کشفیات اوست که بعدها البته کاملتر شد. همین تسلط و تبحر در ریاضیات، در اندیشه‌های فلسفی وی سخت تأثیر گذاشت. دکارت چون متوجه اهمیت منطق ریاضی شده بود و می‌دید که تا چه اندازه در حل بسیاری از مسائل مشکل گشاست کوشید آن را به همهٔ امور تعمیم دهد. به گفتهٔ برتراند راسل[۴۰]، دکارت از پس آنکه اندیشیدن را اساس فلسفهٔ خویش قرار داد، از خود پرسید سبب قبول اینکه [illegible] آنکه اندیشیدن من واضح و مشخص است»، و سپس بر این نکته، اصلی بنا نهاد که طبق آن همهٔ آن چیزهایی که

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

به‌صورتی واضح و مشخص موجودند و واقعند حقیقی و واقعی‌اند.[۱۰] البته دکارت خود قبول دارد که پاره‌ای اوقات دانستن اینکه این چیزها چه هستند مشکل است، ولی تأثیر منطق ریاضی را در این اصل و در این نحوهٔ فکر می‌توان به وضوح مشاهده کرد.

به نظر می‌رسد اکنون پس از گذشتن سه قرن کاملاً روشن شده باشد که برای درک حقایق و واقعیات نمی‌توان همواره آنها را نخست به صورتی واضح و مشخص مشاهده کرد یا دربارهٔ آنها به صورتی واضح و مشخص اندیشید. به‌عبارتی دیگر، وضوح و مشخص بودن نمی‌تواند همواره محک حقیقی و واقعی بودن اشیاء باشد. چنین پنداری انکار بخشی از خصوصیات روانی و کالبدی آدمی است. پیش ازاین گفته‌ایم که پیشرفت آدمی در میان انبوه ناشناخته‌ها، در موارد بسیار، به اصطلاح کورمال کورمال صورت گرفته است. اشیاء فقط و فقط وقتی مشخص و واضح می‌شوند که در حوزهٔ مشاهدهٔ ما قرار گیرند. اما حوزهٔ احساس و تخیل و نیز حوزهٔ اندیشه سخت از حوزهٔ مشاهده وسیعتر است و از آن بسی فراتر می‌رود. به نظر نمی‌رسد که خود دکارت دربارهٔ آنچه نوشته‌ایم تردیدی می‌داشته است، اما کوشش او برای یافتن حقیقت سرانجام او را به دقتی رهنمون شده است که به راستی دقتی ندارد و فقط بخشی از حقیقت را شامل می‌شود.

درک این شیوهٔ فکری دکارت مشکل نیست. پیش از این گفته‌ایم که دکارت فیلسوف قرن هفدهم بود. این قرنی است که در آن مغرب زمین به اکتشافات علمی فراوان دست یافت. تازه قرن هفدهم وارث دوران درخشان رنسانس است که در آن جهان غرب از غفلت قرون وسطایی سربرداشت و به همت خانوادهٔ معروف مدیچی و در شهر مستقل فلورانس هرچه از دانش و فرهنگ یونان ومصر و ایران و بیزانس و از همه مهمتر دانشمندان مسلمان (که خود جاذب و وارث این فرهنگها بودند) وجود داشت در خود گردآورد و به خود جذب کرد. ترجمهٔ آثار فلاسفهٔ یونان و همچنین ترجمهٔ آثار دانشمندان ایرانی خاصه در طب و ریاضیات از عربی به لاتین و سپس به زبانهای اروپایی از ویژگیهای این دوره است. بزرگی دورهٔ رنسانس در این است که در این دوره بذر دانش جدید پاشیده شد؛ این بذر در قرن هفدهم به ثمر رسید. دکارت که به تعبیری واضع فلسفهٔ جدید است، در عین حال [illegible]

دکارت و فیلسوفان هم عقیده با وی که راسیونالیست[۱۲] خوانده شده‌اند، طرفدار و مروج اصالت خرد و اندیشه بودند و چنانکه یادآور شدیم بینشی علمی داشتند. پس از ایشان [illegible] مشاهده و تجربه گذاشتند[۱۴] نیز اگرچه با راسیونالیستها در توافق نبودند، بر صحت و حقیقت روابط ریاضی و یافته‌های علمی، براساس تجربه و مشاهده تأکید گذاشتند. فی‌المثل دیوید هیوم[۱۵] سردستهٔ فیلسوفان تجربه‌گرا که تقریباً یکصدسال پس از دکارت به نشر عقاید خود پرداخت[۱۶] معتقد بود ریاضیات روابطی را به دست می‌دهد که صحت مطلق دارد. فی‌المثل ۴=۲+۲ همواره، صرف نظر از تجارب ما و در همهٔ احوال صحت خود را حفظ می‌کند. ما در سطور آینده در این‌باره بیشتر سخن خواهیم گفت، اما اکنون از گروهی دیگر از فیلسوفان که صرفاً به همین نام *les philosophes* مشهورند صحبت می‌داریم که با جسارت و اطمینان فراوان به رواج اندیشه‌های علمی پرداختند و هرچه را غیر علمی یافتند مردود اعلام کردند.

سردستهٔ این فیلسوفان ولتر بود که عاصی از کوردلیها و کج اندیشیها به ستیزی سخت با مروجین خرافات و اعتقادات باطل برخاست- به‌ویژه آنجا که در رواج خرافات و اعتقادات نابخردانه، سوءاستفاده و منافع شخصی نیز درمیان بود. ولتر شاعر، نویسنده و طنزنویسی آزاده بود که نه‌تنها از راه گفته‌ها و نوشته‌های خود ستیزش را با جهل و خرافات دنبال می‌کرد بلکه عملاً نیز دست به مقابله می‌زد. داستانی به وی منسوب است که اگر هم راست نباشد نمایندهٔ روحیهٔ فیلسوفان و مقابلهٔ ایشان با خرافات بود: در این زمان کشیشان زمینهای بهشت را به حراج گذاشته با سرکیسه کردن مردم (ثروتمندان) عملاً آن را به ایشان می‌فروختند! ولتر به امضای خود که یکی از سردفتران معتبر پاریس آن را تصدیق کرده بود اعلامیه‌ای منتشر کرد و در آن مدعی شد کلیهٔ زمینهای جهنم را خریده است؛ و به مردم بشارت داد که چون زمینی برای ایشان در جهنم موجود نیست، عملاً جملگی به بهشت خواهند رفت و نیازی به خرید زمین از کشیشان ندارند!

فیلسوفان زیرکانه جنگ میان راسیونالیستها یا طرفداران خردگرایی دکارت و امپریسیستها یا طرفداران تجربه‌گرایی هیوم را نادیده گرفتند و با خوشه‌چینی از هر دو مکتب آنچه موافق اندیشه‌های خود دیدند از هردو برگزیدند. آنچه برای بحث ما اهمیت دارد این است که [illegible] همچنان به سرعت پیش می‌رفت [illegible] بودند همه چیز را باید از دیدگاه علمی نگریست که قابل

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی، معماری و گر

اثبات و قابل انتقال است، می‌توان آن را از ذهنی به ذهن [illegible] جادویی و رمز و رازی در کار نیست، در آسمانهای دور صورت نمی‌گیرد و درک آن با حواس هر انسان متوسط میسر است. و به راستی نیز در تمام این موارد، چنان که قرون آینده نشان داد، حق داشتند. اما ایشان هنوز از اختراع اتومبیل و هواپیما و هزاران هزار اختراع ریز و درشتی که از آن پس تحقق یافت و زندگی آدمیان را دگرگون کرد بی‌اطلاع بودند و نیز از نتایجی که این اختراعات برای بشر پدید آورد (و این نکته برای بحث ما حائز اهمیت فوق‌العاده است) اطلاعی نداشتند.

چنان که دیدیم، اساس کار راسیونالیستها و امپریسیستها، با آنکه خود با یکدیگر در تضاد بودند، اندیشهٔ علمی بود که فیلسوفان نیز همین اندیشهٔ علمی را با حرارت و شدت بیشتر رواج دادند. جالب است که امانوئل کانت که او نیز با هیچ یک از این دو مکتب توافقی نداشت بر حقانیت اندیشهٔ علمی صحه گذاشت و به‌ویژه اندیشه‌های علمی نیوتن را پذیرا شد. کانت که او را به تعبیری بزرگترین فیلسوف جدید خوانده‌اند[۴۷]، چون مسیر حرکت فکری فلسفه را در مغرب زمین تغییر داد و بانی مکتب ایده‌آلیسم آلمان بود همانند فیلسوفان، فرزند قرن هیجدهم بود.

وی نیز نه با راسیونالیستها توافق داشت و نه با امپریسیستها. اختلاف نظر کانت با راسیونالیستها در این بود که وی به کشف قوانین طبیعت صرفاً از طریق عوامل دقیق و مشخص که خرد آدمی قادر به درک آن است معتقد نبود. اختلاف نظر کانت با امپریسیستها در این بود که می‌گفت کشف قوانین طبیعت صرفاً با مشاهده و تجربه صورت نمی‌پذیرد. به اعتقاد وی، به راستی طبیعت قوانین خود را به آدمی عرضه نمی‌کند، بلکه این آدمی است که با ذهن خود یا دقیقتر بگوییم با مفاهیم ذهنی خود به کشف قوانین طبیعت می‌پردازد. از این‌رو، بی‌مناسبت نیست که یک صاحبنظر امریکایی دربارهٔ فلسفهٔ کانت گفته است: «از پس این فلسفه، نظم جهان به ذهن [و عقل] وابسته شد.»[۴۸]

به عقیدهٔ کانت، هر کس طبیعت و قوانین آن و جهان و رویدادهای آن را بر حسب مفاهیم ذهنی خود تعبیر می‌کند. شعر مولوی بزرگ در این مورد مصداق کامل دارد که به سادگی و زیبایی بسیار همین نکته را سالها پیش از کانت به [illegible]

ای برادر تو همان اندیشه‌ای
مابقی تو استخوان و ریشه‌ای

بی‌تردید در شیوهٔ فکری مغرب زمین این نکته کشف فکری [illegible] مارکس در قرن نوزدهم و سارتر در قرن بیستم از این اندیشه متأثر شدند، اما هریک از ایشان نیز بنا به مفاهیم ذهنی خویشتن!

از مسیر اصلی بحث دور نیفتیم: پیشرفتهای علمی به‌طور کلی اندیشهٔ مغرب زمین را از قرن هفدهم به بعد زیر تأثیر خود گرفت. هر فیلسوف و هر گروه از فیلسوفان، اگرچه تعبیر خود را از مظاهر طبیعت و جهان و زندگی و رویدادهای جهان داشت، نمی‌توانست افق گشوده‌ای را که پس از سالیان دراز، علم با سرعتی غافلگیر کننده پدید آورده بود نادیده بگیرد. این گرایش به اندیشه‌های علمی را در آثار فیلسوفانی که تا اینجا از آنان نام بردیم مشاهده کردیم و در آثار هگل و مارکس و نیچه و سارتر که در سطور آینده از عقایدشان سخن به میان می‌آوریم، گرچه با مظاهری کاملاً متفاوت و گاه متضاد، بیشتر خواهیم دید.

از مظاهر متضاد و متفاوت یاد کردیم. توضیحی در این مورد لازم به نظر می‌رسد: کانت بانی فلسفهٔ ایده‌آلیسم آلمان است و ایده‌آلیسم با مکتب رمانتیک قرابت زیاد دارد و رمانتیک به راستی نهضتی در رد تعابیر علمی صِرف و تعبیر جهان با فرمول ریاضی بود، ولی تأکید کانت بر مفاهیم ذهنی خود ریشه‌های جدید علمی دارد. هگل نیز فیلسوفی ایده‌آلیست به شمار می‌آید ولی تعبیر دیالکتیکی که وی در عصر جدید از سر گرفت و آن را مدلل و بسیط گردانید کاملاً ماهیت علمی دارد. بی‌دلیل نبود که سرانجام اندیشه‌های هگل، مارکس را به ماتریالیسم دیالکتیک و آنچه را وی به تأکید سوسیالیسم علمی می‌نامید رهنمون شد.

هگل را بعد از کانت بزرگترین فیلسوف آلمانی خوانده‌اند. هم با بررسی عقاید خود وی و هم به سبب تأثیری که این فیلسوف در فیلسوفان و صاحبنظران پس از خود به‌ویژه مارکس گذاشت، این سخن درست است. البته طبیعت و زندگی پر از تناقضات است. چگونه از بطن فیلسوفی ایده‌آلیست چون هگل، صاحبنظر و فیلسوفی ماتریالیست چون مارکس پدید آمد، خود نشان این تناقضات است، و این نکته را به بهترین صورتی در عقاید فلاسفه می‌توان مشاهده کرد، محتملاً بدین دلیل که ایشان [illegible] طبیعت می‌کنند. هریک از ایشان ممکن است بخشی از واقعیت را دیده باشد و به بیان آورده باشد، اما از بخشی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

دیگر غافل مانده باشد. از این رو، سخن ما در بزرگی هگل و اهمیت اندیشه‌های وی- و نیز فیلسوفان دیگری که درباره آنها سخن گفته و می گوییم- به معنی پذیرش کامل عقاید ایشان نیست، بلکه بحث دربارهٔ آنهاست، و از این راه، درک نکاتی که ویژگیهای عصر حاضر را پدید می آورد.

هگل نیز مانند کانت نه فلسفهٔ فرانسوی راسیونالیستها را یکسره پذیرفت و نه فلسفهٔ انگلیسی امپریسیستها را. البته عقاید وی از این هر دو مکتب فلسفی متأثر است ولی این هردو برای مفهومی که هگل در ذهن داشت مناسب نبود. شگفتا، این نرمی اندیشه که جامعیت و پذیرش کلی شاعرانه‌ای را به دنبال داشت از سرزمینی منشأ گرفت که مردم آن تا حال حاضر به خشونت مشهورند. اگر از تجربهٔ شخصی خویش سخن بگویم و کلی گویی روا باشد، به راستی بسیاری از آلمانیها در زیر ظاهری جدی که خشن می‌نماید، به طور کلی مردم گرا و رمانتیک هستند. با آنکه رفتار ایشان در تضاد آشکار با ایتالیاییهاست، اکثراً ایتالیاییها را که روی هم رفته طبعی آسان گیر و آسایش طلب دارند به عنوان دوستان خود پذیرفته‌اند.

فلسفهٔ هگل نیز ترکیبی از اندیشه‌های علمی جدی و ایده آل گرایی است. موضوعی از فلسفهٔ هگل که جریان فکری جهان را- به‌ویژه از طریق عمومیت یافتن اندیشه‌های مارکس- بسیار متأثر کرد همان است که به فلسفه یا روند دیالکتیک[۵۰] معروف است. البته دیالکتیک بر قدما شناخته بوده است و فی‌المثل سقراط و افلاطون به آن اشارات مصرح دارند. اما هگل در عصر جدید با جسارتی بی‌سابقه و به صورتی بسیط آن را دوباره مطرح ساخت. مراد از روال دیالکتیک به زبان ساده این است که هرچیزی ضد خود را در خویش می‌پروراند: شکوفه می‌پژمرد تا میوه حاصل آید و با پوسیدن میوه بذر یا دانه می‌رسد. روند دیالکتیک به تعبیر هگل مرکب از یک حرکت سه گانه[۵۱] است که شامل تز[۵۲]، آنتی‌تز[۵۳] و سنتز[۵۴] می‌شود و پس از آن سنتز خود تزی تازه می‌شود و این روند آن‌قدر ادامه می‌یابد تا در ایدهٔ مطلق[۵۵] پایان پذیرد.

بهترین مثالی که مراد هگل را از این حرکت سه گانه روشن می کند استدلال او دربارهٔ بودن، نبودن و شدن است. وی می گوید فرض کنیم که «مطلق، بودنی (وجودی) ناب است» و فرض کنیم که بی آنکه هیچ شرط یا کیفیتی برای [illegible] واجد شرط یا کیفیت باشد. پس «مطلق، هیچ بودن یا نبودن است». اگر جملهٔ نخست را تز و جملهٔ دوم را آنتی تز بگیریم، از این دو، به جملهٔ سومی می‌رسیم که حاصل پیوند یا وحدت تز و آنتی‌تز است و آن را سنتز (تز پیوند یافته) می‌نامیم. سنتز در این مثال چنین خواهد بود: «مطلق، شُدن است». البته این جمله نیز قانع کننده نیست، زیرا باید چیزی وجود داشته باشد، تا شدنی ممکن باشد. اما بدین طریق، دید ما از واقعیت با تصحیح مدام اشتباهات پیشین ممکن می گردد. به عقیدهٔ هگل در هر مرحله، دیالکتیک تمام مراحل قبلی خود را شامل می‌شود و هیچ مرحله‌ای کاملاً در مرحلهٔ بعدی مستحیل نمی‌شود بلکه، جایی مناسب می‌شود و لحظه‌ای در کل. اینها سخنان واقع بینانه و حکیمانه‌ای هستند که گفتن و اندیشیدنشان آسان‌تر است تا پرداختن بدانها. به علاوه، به حکم ماهیت فلسفی این احکام، هرگاه که لازم آمده دست‌اندرکاران آنها را پیچانده و به نفع خود از آنها بهره گرفته‌اند.

ولی نکته‌ای دیگر نیز دربارهٔ آنها می‌توان گفت: اینکه علی‌رغم ایده آلیسم و متافیزیک، ماهیت علمی دارند. اگر این نکته در طرح روند دیالکتیک مصرّح نباشد در بحثهای دیگر هگل وضوح بیشتری دارد. فی‌المثل جایی که وی می گوید: «آنچه واقعی است منطقی است و آنچه منطقی است واقعی است». یا در جای دیگر که می گوید: «هرچه هست [وجود دارد] منطقی است»، و مرادش از این گفته این است که «همه چیز اساس و هسته‌ای روشن دارد که در خرد و عقل آدمی با مفاهیم انعطاف‌پذیری که عقل دارد قابل جذب و درک است؛ و هر جنبهٔ تجربهٔ آدمی قابل فهم است برای اینکه اساسی منطقی دارد».

چنان که پیش از این اشاره کردیم، هگل در عین حال به متافیزیک معتقد بود و حقیقت محض را در وجود متعالی پروردگار می‌دید. اما مارکس که از هگل سخت متأثر شد و در آغاز جوانی از طرفداران وی بود اصول عقاید هگل، به‌ویژه روند دیالکتیک وی را به مسیری انداخت که از متافیزیک او به کلی دور بود و کاملاً تابع علمی بود که در آن روزگار مدام در حال پیشرفت بود و آگاهی و شناخت همه چیز را نوید می‌داد. جایی که مارکس به‌ویژه روند دیالکتیک را به کار گرفت و نظریات خود را بر آن استوار ساخت، حرکت تاریخ و سقوط سرمایه‌داری بود، همان گونه که اقتصاد برده‌داری مقهور فئودالیته و اقتصاد فئودالیته مغلوب بورژوازی شده بود. در فلسفهٔ مارکس تأکید کامل بر [illegible] وی به اصرار، فیلسوفان و اقتصاددانان دیگر و به‌ویژه کسانی چون سن سیمون را که عقاید سوسیالیستی را رواج

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

می‌دادند خیال‌پرداز و تخیلی می‌خواند و محکوم به زوال و نابودی می‌دید، نظریات خود را علم اعلام می‌کرد، علمی که در صحت آن تردید نمی‌توان کرد و بر پایه‌ای محکم استوار است. وی خود را دانشجوی علوم اجتماعی می‌خواند و معتقد بود که تاریخ و اجتماع را با دیدی علمی مشاهده کرده است.

ممکن است واقعیتی در برخی از این نظریات موجود باشد، اما به نظر می‌رسد که آنچه از نظر او پنهان مانده بود این بود که علم و کشفیات آن نیز صحت مطلق ندارد و همه چیز را نمی‌توان بر آن اساس درک کرد. بعید است که مارکس، با همهٔ تیزهوشی و سواد بدین نکته متوجه نبوده باشد. به‌علاوه در کشفیات علمی هرچه جلوتر رفته‌ایم افق نیز گشوده‌تر شده است. البته این نکته در زمانی که مارکس به ابراز عقاید خود پرداخت به اندازهٔ امروز روشن نبود.

آنچه در مورد مارکس منحصر به خود او است این است که وی از عقاید فلسفی خویش نتیجه گرفت و آن را به عرصهٔ تاریخ و سپس به عرصهٔ اقتصاد راه داد و نظریات سیاسی و اقتصادی خود را بر آن پایه استوار ساخت. دکارت و کانت و هگل نیز هریک به نوعی، که در سطور گذشته کوشیدیم آن را توضیح دهیم، فلسفهٔ خود را با توجه به علم و با توجه به پیشرفت چشمگیر علمی روزگار خود انشاء کردند. اگرچه هریک دیگری را رد کرد، اما به راستی فلسفه‌اش مکمل دیگری بود. در هرحال فلسفهٔ ایشان، به اندازهٔ فلسفه مارکس و به صورت مستقیم به عرصهٔ اقتصاد و سیاست راه نیافت و عمومیت پیدا نکرد. عمومیت یافتن نظریات مارکس چند دلیل داشت که البته نه همهٔ آنها به یک توان، بلکه هریک تا اندازه‌ای معین در آن سهم داشتند. نخست آنکه به نظر می‌رسد که چون مارکس بیش از همه خود به عقاید خویش معتقد بود و عاشق و دلباختهٔ آن، سخنان خویشتن را با جرأت و قاطعیت فراوان می‌گفت. در سرمایه (مشهورترین و محتملاً اساسی‌ترین کتاب وی) در پاره‌ای موارد مارکس به استهزای مشهورترین استادان تاریخ و اقتصاد می‌پردازد! در جایی دیگر دربارهٔ انتقاد چنین می‌گوید: «[انتقاد] چاقوی جراحی نیست، بلکه اسلحه است. هدف، دشمن است که مرادِ انتقاد بدنام کردن آن نیست، بلکه نابودی آن است». دوم آنکه انقلاب اکتبر روسیه و نتایج سیاسی و تبعی آن خاصه پس از جنگ جهانی دوم، عقاید مارکس را به صورت [illegible] فلسفهٔ قابل قبول، علاوه بر اتحاد شوروی در کشورهایی چون آلمان (شرقی) و لهستان و چکسلواکی که جملگی سابقهٔ درخشان در علم و معرفت جدید داشتند رواج داد. نکتهٔ سوم و مهم آنکه عواقب اقتصادی و سیاسی عقاید فلسفی مارکس آن را برای روشنفکران و بویژه نسل جوان در جستجوی مفری برای رهایی خویشتن از ستمگری و طمع صاحبان زر و زور بودند مطلوب و مقبول ساخت. به عبارت دیگر، آنچه روشنفکران می‌خواستند و می‌جستند، مارکس با جرأتی بی‌مانند به بیان آورده بود. گو اینکه مارکس پرولتاریا را مقدم بر روشنفکران می‌دانست و پیروزی عقاید سیاسی‌اش را جبر تاریخ، ولی عملاً روشنفکران پرچمدار رواج عقاید وی شدند.

عقاید فلسفی مارکس چه بود؟ آنچه مارکس از هگل آموخت این بود: نخست آنکه واقعیت یکی است و آن را می‌توان بازشناخت چون در هر جزئی از جهان حکمت و منطقی موجود است. دوم آنکه تاریخ عبارت از روند گسترش و دگرگونیهاست و به تدریج تکامل می‌یابد و این نکته در همهٔ عرصه‌ها از کالبد طبیعت گرفته تا زندگی اجتماعی و سیاسی و نیز اندیشهٔ آدمی صادق است. سوم آنکه رفتار و اندیشه‌های آدمی در هر زمان و مکان متأثر از روح یا ذهن حاکم بر آنهاست که در واقع روح آن زمان و دوره است. این عوامل که جوهر اندیشه‌های هگل است چندان منطقی به نظر می‌رسد که جایی برای ایده‌آلیسم وی باقی نمی‌گذارد. ظاهراً این نکته را پیش از همه، فیلسوفی به نام فویرباخ[۵۶] که هرگز شهرت و اعتبار هگل را نیافت دریافت. وی در رسالات خود نشان داد که هرگاه این اندیشه‌های هگل را بشکافیم و از مفهوم آن به عمق نتیجه‌گیری کنیم، دیگر نمی‌توانیم به ایده‌آلیسم وی معتقد باشیم. جرقه‌ای که بدین ترتیب فویرباخ افروخت زودتر از همه در مارکس درگرفت، و وی همانند فویرباخ و برخلاف هگل روح زمان را منبعث از شرایط مادی هر دوره اعلام کرد.

از روح زمان که واژهٔ آلمانی آن *Zeitgeist* است و ظاهراً عیناً همان واژه‌ای است که مارکس به کار برده، بعداً تعابیر مختلف شد. هم سوسیالیستها و کمونیستها که پیروان عقاید مارکس بودند از آن صحبت کردند و هم فاشیستها، و هریک برای آنکه حقانیت اندیشه‌ها و نظریات خود را ثابت کند! غیر از دسته‌های سیاسی، معماران مدرن نیز آثار و گرایشهای تازهٔ خود را منبعث از روح زمان اعلام کردند. لوکوربوزیه به صراحت اعلام کرد که عصری تازه [illegible] به‌وجود آید. رایت، گروپیوس و میس وان‌درروهه نیز معماری خود را زاییدهٔ شرایط تازهٔ عصر یا زمان جدید اعلام کردند.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی، معماری و گر

چارلز جنکز، که در سالهای اخیر دو نفی معماری مدرن از آن را توضیح دهد، صرفاً بدین دلیل که فاشیستها نیز از روح زمان دم زدند آن را محکوم می‌کند، غافل از آنکه گرایشهای اخیر معماری نیز منبعث از شرایطی است که در زمان حاضر حکمفرماست.

اندیشه‌های نیچه نیز ملهم از روح زمان بود که اعتقاد کامل به یافته‌های علمی و پدیده‌های مدرن داشت. نیچه را که قبل از این نیز از او یاد کردیم نمی‌توان دنباله‌رو عقاید هگل یا مارکس به شمار آورد، زیرا اندیشه‌های فلسفی وی از بسیاری جهات کاملاً با اندیشه‌های این دو فیلسوف، به‌ویژه مارکس، تفاوت بسیار داشت و حتی می‌توان گفت از چندنظر درست نقطهٔ مقابل اندیشه‌های مارکس بود. هرچه مارکس به عامهٔ مردم اعتقاد داشت (که البته به زبان وی و براساس نظریات وی پرولتاریا با ویژگیهای خاص خود نامیده می‌شد)، نیچه به اکثریت و عامه اعتقادی نداشت و آنها را *bungled and botched* می‌نامید که معنایی تقریباً معادل همج‌الرعادر فارسی دارد. وی معتقد بود که همهٔ اتفاقات بزرگ تاریخ توسط مردان بزرگ صورت گرفته است وهمین اعتقاد به شخصیتهای بزرگ بود که اساس نظریات وی را دربارهٔ *superman* (مرد برتر) پدید آورد. آبر مرد کسی است که از هر نظر کامل و برتر است و می‌تواند منشأ تحولات و اتفاقات عظیم شود، حتی اگر به قیمت محرومیت و رنج همج‌الرعاتمام شود! از همین‌رو، وی با سوسیالیسم و با دموکراسی که سعی می‌کند به همهٔ افراد مردم حق و رأی مساوی دهد سخت مخالف بود و به یهودیگری و مسیحیت نیز به دلیل اساس مساوات و برابری آنها می‌تاخت.

آنجا که عقاید نیچه و مارکس شباهت پیدا می‌کند جایی است که نیچه نیز مانند مارکس اساس فلسفهٔ خود را بر ماتریالیسم و انکار الوهیت قرار می‌دهد. اما نکته‌ای که در مطالعهٔ اندیشه‌های نیچه اغلب پنهان می‌ماند این است که وی در عین انکار، متوجه عواقب سخت و وحشتناک جوامع بدون مرجع و بدون الوهیت بود و دنیا را در انتظار بحران می‌دید. محتملاً جنون یازده سالهٔ آخر عمر پنجاه و پنج سالهٔ وی از جمله به سبب وحشتی بود که خود نیچه در پدید آوردن آن نقش داشت. او برای رهایی از این وحشت، توجه به هنر متعالی را برای وی آن چیزهایی پدید می‌آورد که نادرند و همه کس قادر به درک آنها نیست. وی سخت به واگنر و موسیقی او علاقه‌مند بود. دوست یاکوب بورکهارت[۵۷] بود که [illegible] اواخر قرن نوزدهم- بود و مانند وی آثار کلاسیک را که خود بسیار به جنبه‌های ادبی و فلسفی آن مسلط بود می‌ستود. نیچه به گوته علاقهٔ فراوان داشت و به آثار این شاعر رمانتیک آلمانی سخت دل بسته بود. شگفتا که رنج و ضعفهای ورتر[۵۸] (قهرمان کتابی پر از احساس رقیق و رنج و ملال) او را وا نمی‌داشت که ورتر را نیز در شمار همج‌الرعا آورد وغیرقابل اعتنا بداند!

خود نیچه احساسات شدید میهن پرستانه نداشت، ولی بی‌تردید فلسفهٔ وی برای ظهور اندیشه‌های سلطه‌جویانهٔ آدولف هیتلر و غرور تحریک شدهٔ ملت آلمان که در شعار *Deutschland Uber Alles* (آلمان برتر از همه چیز) خلاصه می‌شود بی‌تأثیر نبود. اتفاقات پس از جنگ جهانی دوم نیز خلاف نظریات نیچه را هم در این زمینه و هم در زمینهٔ مادی‌گرایی و فقدان الوهیت تأیید کرده است: این راست است که در جوامع مغرب زمین به قسمی که ادعا می‌شود دموکراسی (حکومت مردم بر مردم) وجود ندارد، اما به طور نسبی افکار و عقاید عامه- علی‌رغم تبعیت کورکورانهٔ ایشان در پاره‌ای موارد- بیشتر شنیده می‌شود و چیزی از عظمت جهان کاسته نشده است. تازه عظمت و برتری جهان برای چه و برای که؟ فقط برای گروهی معدود انسانهای برتر؟ اگر عظمت باید انحصاری باشد، همان به که وجود نداشته باشد.

در عرصهٔ معماری نیز خلاف اندیشه‌های نیچه ثابت شده است. بدین معنی که در حال حاضر، به‌ویژه از بیست سال پیش به این طرف، قهرمان‌جویی و قهرمان پروری تا میزان بسیار تخفیف یافته است: اکنون به جای سه یا چهار قهرمان معماری، مردانی چون رایت، میس و لوکوربوزیه که محتملاً بنا بر تعریف نیچه ابرمرد جهان معماری بودند، آثار دهها و صدها معمار قابل اعتنا و شایستهٔ تحسین است.

در آغاز قرن بیستم در مغرب زمین، فلسفه‌ای که به‌ویژه در میان جوانان مقبول افتاد اگزیستانسیالیسم[۵۹] یا فلسفهٔ اصالت وجود بود. در ایران نیز دست کم پاره‌ای از جنبه‌های آن با آثار هدایت و ترجمه‌های آثار کافکا، کامو و سارتر و هرمان هسه بازتابید. آنچه رواج این مکتب فلسفی را باعث شد، ناامیدیها و سرخوردگیهایی بود که [illegible] مصائب و مشکلات اقتصادی و سیاسی آنچه این سرخوردگیها را بیشتر به احساس می‌آورد، این بود که

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

ارزشیان به رأی‌العین مشاهده کردند پیشرفتهای علمی و تکنولوژیکی که آن همه بدان خوشبین و امیدوار بودند چگونه می‌تواند مخرب زندگی و اجتماعات آدمی باشد. البته اگزیستانسیالیسم نیز مانند دیالکتیک ریشه‌های دیرینه دارد؛ اما در قرن نوزدهم، اصول این مکتب فلسفی بیش از همه در آثار کی‌یرکگارد[۶۰]، فیلسوف و اندیشمند دانمارکی به منصهٔ بروز رسید که فقط چهل و دوسال عمر کرد. کی‌یرکگارد خود نخست از شاگردان مکتب فلسفی هگل بود، اما اندیشه‌های هگل را در تعبیر جهان نپذیرفت و حتی آنها را خنده‌آور[۶۱] خواند. نخستین نکته‌ای که کی‌یرکگارد بدان توجه کرد این بود که بر زندگی مقصودی مترتب نیست. بیهودگی (absurdity) زندگی- به زعم وی- در عبارتی از او به‌خوبی مصور است:

«انگشتم را در عالم وجود فرو می‌برم- هیچ رنگ و بویی ندارد. کجا هستم؟ این چیز که جهان نامیده می‌شود چیست؟ چه کسی مرا به ورود در این جهان فریفته و سپس رهایم کرده است؟ من که هستم؟ چگونه به این جهان آمدم؟ چرا کسی با من مشورت نکرد؟»

به نظر می‌رسد کی‌یرکگارد سخن حافظ شیراز را نشنیده که:

سخن‌ازمطرب ومی گوی ورازدهر کمترجوی
که کس نگشود و نگشاید به تدبیر این معما را

و به جستجوی راز دهر برخاسته و نتیجه، آشفتگی و اضطرابی است که با مشاهدهٔ جهان و زندگی بر ذهن او حاکم شده است. اما راه حل کی‌یرکگارد برای گریز از این اضطراب، پذیرش مسیحیت صِرف و چشم بستن از این جهان است و از این نظر با سایر اگزیستانسیالیستها و از جمله سارتر، که به دلایلی که اشاره خواهم کرد از پاره‌ای جنبه‌ها از پیروان اوست، تفاوت دارد.

کی‌یرکگارد در زندگی سه مرحله مشاهده می‌کند: مرحلهٔ زیبایی و لذت، مرحلهٔ اخلاق وتزکیهٔ نفس و مرحلهٔ مذهب و فداکردن نفس. وی معتقد است که انسان آگاه که به اعتقاد وی از اختیار کامل برای گزینش راه زندگی خود برخوردار است، هنگامی می‌تواند وجود خود را از اضطراب و سرگردانی برهاند که ضمیر خود را سرکوب کند و یکسره خود را فدای الوهیت مسیحی (تجسم وجود پروردگار در حضرت عیسی) کند! در این نکته البته اگزیستانسیالیستهای [illegible] نداشتند.

اما معنی اگزیستانسیالیسم چیست؟ در یک عبارت: اصالت و تقدم وجود بر جوهر و معنای هستی- نکته‌ای که به [illegible] مانده یا به اندازهٔ کافی بدان توجه نشده است. در فلسفهٔ افلاطون جوهر (وجود) essence، یعنی معنایی که بر وجود مترتب است، برخودِ وجود(existence) مقدم‌است. درفلسفهٔ دکارت، اندیشه عامل نخستین را تشکیل می‌دهد (جملهٔ معروف دکارت را به یاد می‌آوریم که من فکر می‌کنم،پس وجود دارم). یا هگل وجود را ناقل ویژگیهای تاریخی و فرهنگی فرد می‌پنداشت. در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، وجود- به معنی لغوی کلمه، آنچه از هر فرد وجود دارد- بر جوهر یا هر معنایی که بر وجود مترتب است و یا می‌تواند مترتب باشد مقدم است. به عنوان مثال، وجود شاعر به عنوان یک ضمیر موجودِ آگاه، بر معنایی که بر وجود این شاعر مترتب است، فی‌المثل شاعر بودن شاعر، مقدم است. به عبارت دیگر، اگر یک فیلسوف اگزیستانسیالیست می‌خواست جملهٔ معروف دکارت را مانندسازی کند، محتملاً می‌گفت: «من هستم، پس وجود دارم»، یا «من وجود دارم، این مهم است»!

این تقدم وجود برجوهر، از یکسو معنایش این است که هروجود، یا دقیق‌تر وجود هر فرد، برای خود اصالتی دارد و نمی‌توان با افراد آدمی چون جماد و نبات و یا گلهٔ گوسفندان رفتار کرد- نکته‌ای که اغلب در مطالعات علمی و اندیشه‌های فلسفی ناشی از آن به دست فراموشی سپرده می‌شود. جالب توجه است و ظاهراً با معنی پلورالیسم[۶۳] (فرهنگ جمعی) متناقض به نظر می‌رسد، اما پلورالیسم که در گرایشهای پُست مدرنیسم به عنوان یکی از عوامل مؤثر از آن یاد می‌شود با همین گرایش اگزیستانسیالیسم قرابت نزدیک دارد. چون یکی از معانی پلورالیسم این است که باید همه به بازی گرفته شوند و سخن و رأی همه (جمع افراد) باید شنیده شود.

از سوی دیگر پیامد ضمنی تقدم وجود بر جوهر این است که هر کس اختیار و آزادی کامل وجود خویشتن را دارد. جملهٔ معروف سارتر: آدمی محکوم است که آزاد باشد اشاره به همین معنی است و اضطراب و بیم و یأسی که اگزیستانسیالیستها بدان اعتقاد دارند ناشی از همین آزادی است، یا از محکومیت ناشی از آن! اما این جملهٔ سارتر و این آزادی که اگزیستانسیالیستها بدان اعتقاد دارند نکات قابل بحث بسیار پیش می‌آورد. نخست آنکه اگر آزادی [illegible] البته عکس‌العمل همه در برابر تأثیرات توارث و محیط یکسان نیست. آزادی کودکی که در محیطی فقر زده به دنیا

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

می‌آید بس محدودتر از آن است که در محیطی مرده به دنیا می‌آید. پاره‌ای از نقایص زیستی از نسلی به نسلی دیگر انتقال می‌یابد که فرد در آن کوچکترین دخالتی ندارد. هیچ کس تصمیم نمی‌گیرد به دنیا بیاید یا نیاید. اینها همه نشان جبری بودن امور جهان است. گفته‌اند که سارتر در یکی از سخنرانیهای خود که عدهٔ کثیری برای استماع آن اجتماع کرده بودند داستان یکی از دانشجویان خود را نقل می‌کند که به هنگام اشغال فرانسه از جانب آلمانیها می‌خواهد به خونخواهی برادری که آلمانیها او را کشته‌اند به انگلستان رود و به ارتش آزادی‌بخش فرانسه بپیوندد و از طرف دیگر وظیفهٔ نگاهداری از مادر پیری را دارد که کسی دیگر جز او ندارد. دانشجو چون در ماندن یا رفتن مردد است از استاد خود مصلحت می‌طلبد. سارتر به او پاسخ می‌دهد: «تو آزادی، راهت را انتخاب کن!»

واقعیت درست عکس راهنمایی سارتر است. جواب راستین و تلخ‌تر می‌توانست این باشد: چاره‌ای نداری، بسوز و بساز! دانشجو هریک از دو راه را که انتخاب می‌کرد، به سبب انتخاب نکردن راه دیگر در رنج بود.

تأثیر دگرگونیها بر علم، هنر و معماری

عدم آرامش و دگرگونی، هم در علم و هم در هنر خود را بسیار زودتر (تقریباً از آغاز قرن نوزدهم) نشان داد. آنچه تازه در معماری در حدود سالهای هفتاد به منصهٔ بروز رسید، به نوعی در علم و در هنر در حدود هفتاد سال پیش آغاز شده بود. احتمالاً این تأخیر در تجلی دگرگونی دو عامل داشت. نخست آنکه زندگی مردم و عادات و رفتار ایشان به معماری وابستگی مستقیمتری دارد تا به هنر یا علم. دانشمند در آزمایشگاه منتظر آرای مردم نمی‌شود و اکتشافات وی، اگرچه در دراز مدت ممکن است تأثیری گسترده در زندگی مردم داشته باشد، در کوتاه مدت در بسیاری از موارد مستقیماً با مردم سروکار ندارد. هنرمند نیز هم از دانشمند و هم از معمار سبکبالتر است، چون اثر او را، برخلاف آثار معماری، مردم به کار نمی‌برند، بلکه از آن بهرهٔ فرهنگی و معنوی می‌جویند (و در سالهای اخیر که بورس بازی در فروش آثار هنرمندان رواج گرفته، بهرهٔ مادی نیز!). به علاوه، خلق یک اثر هنری بس سهلتر از خلق یک اثر معماری است و می‌تواند در کارگاه خلاق یا مجسمه‌ساز نیز سکونت خود یک اثر هنری بسازد. همین نکته، ما را به عامل دوم تأخیر در بروز دگرگونی در معماری راهنما می‌شود. اینکه ساختن یک اثر معماری باید به رعایت اصول فنی، خصوصیات مصالح ساختمانی و امکانات مالی صورت گیرد و تقریباً همیشه نیاز به صاحبکاری دارد که مخارج ساختمان را تقبل کند، و این ویژگی، تحول در آثار معماری را به تأخیر می‌اندازد. معنی این سخن این نیست که تحول همواره کیفیات و نتایج مثبت دارد؛ تأخیر خود ممکن است سبب پختگی و اصالت شود.

این راست است که معماری همانند علم و هنر از آغاز قرن بیستم از تحولات زمانه یا آنچه به طور کلی زندگی یا کیفیات مدرن نامیده می‌شود تبعیت کرد یا از آن تأثر پذیرفت، ولی این تبعیت، به‌ویژه در مقایسه با گرایشهای هنری، به صورتی آرام و منطقی و نسبتاً معتدل صورت گرفت. به عنوان مثال، به تعبیری، تمایلات کوبیسم به صورت گسترده‌اش در معماری در حدود سالهای شصت با آثار لوکوربوزیه (به کیفیت خاص خود) و رودولف وسفدی ودیگران تجلی کرد. درحال حاضر نیز، پاره‌ای آثار فرانک گری در بی‌پروایی، بی‌شباهت به آثار فووها[۶۴] نیست.

آنچه تقریباً از اوایل قرن بیستم در عرصهٔ علم صورت گرفت، بیشتر رد نظریات قدیمی و ارائهٔ نظریات جدید و سپس رد نظریات جدید و ارائهٔ نظریات جدیدتر بود. مثلاً هم در رابطهٔ علت و معلولی صرف و تبیین ریاضی آن از طریق جبر آنالیز تردید پدید آمد و هم فرضیهٔ تکامل به صورتی که لامارک و داروین آن را ارائه کردند مورد سؤال قرار گرفت. علت تردید در آنالیز این بود که دانشمندان متوجه شدند که در بسیاری از موارد برای تحلیل یک معلول علل بی‌شمار را باید مورد بررسی قرارداد و نه‌تنها یک یا چند معلول را، و برای این کار آنالیز ناقص است. از این‌رو نخست مفهوم و راه و روش انتگرال و سپس رابطهٔ تابع و متغیر که به انگلیسی آن را *calculus* می‌نامند (و در فارسی نامی خاص برای آن به کار گرفته نشده) و بعد از آن روابط و حساب مجموعه‌ها پدید آمد؛ و اکنون با استفاده از ریاضیات عالی و البته حساب آن کامپیوتر موضوع احتمالات و تئوریِ بازی[۶۵] و فرمولهای پیچیده‌تری که منعکس کنندهٔ روابط پیچیدهٔ زندگی و آدمیان است مطرح است و آمار (در این معنی درک مطالب از روی بررسی و مقایسهٔ صدها و هزارها نتیجه یا انگاره‌های مشابه) در [illegible] عمده بازی می‌کند.

در نظریات تکامل نیز که برای مدتی مسلم و نهایی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

یافته می‌شد تردید پدید آمد. این معنی که براساس ملاحظات و آزمایشهای زیست‌شناسانی از جمله هاوسمان دریش[۶۶] آلمانی معلوم شد که دگرگونی در طبیعت و موجودات طبیعی، الزاماً به صورت تدریجی و تکاملی صورت نمی‌گیرد، بلکه می‌تواند به صورت ناگهانی نیز تحقق یابد. دانشمند آلمانی دیگری به نام اوگوست وایزمان[۶۷] در مورد تغییرات کالبدی و زیستی بر اثر تغییر شرایط محیط، مثلاً درازی گردن زرافه برای استفاده از برگ سرشاخه‌های بلند (که لامارک آن را مطرح کرده بود و زیست‌شناسان دیگر به شدت از آن جانبداری می‌کردند) تردید ابراز داشت. تردید در اصول پذیرفته شدهٔ زیست‌شناسی نیز امری طبیعی بود. زیست‌شناسی تا فتهٔ جدا بافته‌ای نبود و نمی‌توانست با سایر علوم همگام و همراه نباشد.

نتیجهٔ این پرسشها و تردیدها این شد که خوش‌بینی بی‌قید و شرط نسبت به علوم، که از قرن هفدهم و از زمانی که به عصر روشنایی[۶۸] موسوم است رواج گرفته بود، فرو نشیند و بر بشر معلوم شود که همه چیز دانستنی نیست.

در هنر نتیجهٔ این تردیدها که در عین حال نوعی یأس و سرگردانی پدید آورد بیشتر و واضحتر خود را نشان داد. پیش از این از مکاتبی چون کوبیسم و فوتوریسم و کنستروکتیویسم که از نظر حجم و فرم و تعابیر فضا ـ زمان، گرایشهای کنونی را تحت تأثیر قرار داده‌اند یاد کرده‌ایم. اما غیر از این معانی، تعابیر دیگری نیز بر مکاتب هنری این زمان و ویژگیهای آنها مترتب است که در پاره‌ای تا اندازه‌ای غیرمستقیم و تلویحی و در پاره‌ای دیگر آشکارتر است. از این‌رو، در اینجا اشاره‌ای به مکاتب امپرسیونیسم فووها، سوررئالیسم و دادائیسم لازم به نظر می‌رسد.

پیش از این به گوستاو کوربه و تابلوی وی «سلام آقای کوربه» که وی در آن خود را در لباسی معمولی نشان می‌داد اشاره کرده‌ایم. کوربه از بنیانگذاران مکتب رئالیسم بود و با این تابلو سنت دیرینهٔ مغرب زمین را که هنرمند جز در لباسی رسمی و محترمانه ظاهر نمی‌شد شکست. معنی لغوی رئالیسم واقع گرایی است و به راستی واقع گرایی مغرب‌زمین پاسخی بود به قوانین مقید کنندهٔ کلاسیک که از عهد عتیق در هنر یونان و روم باب شده، با تجلی رنسانس [illegible] رواج خود در [illegible] این زمان هنرمند مغرب‌زمین درمی‌یافت که ارزشهایی غیر از ارزشهای کلاسیک و غیر از ارزشهای پذیرفته شدهٔ اروپایی وجود دارد. مثلاً ادوارد فیتزجرالد[۶۹] در قرن نوزدهم اشعار خیام را به انگلیسی برگرداند و فرهنگ اروپا را [illegible] این دانشمند و شاعر بزرگ کرد. خیام در قرن یازدهم، علی‌رغم اکتشافات علمی خود متوجه پرسشهایی شده بود که دانشمندان و اندیشمندان اروپا در قرن نوزدهم و بیستم بدان متوجه شدند. نیز گوته در اواخر قرن هیجدهم متوجه حافظ، و نیچه در اواخر قرن نوزدهم متوجه زرتشت شده بودند.[۷۰]

اما در هر حال در آثار نقاشان رئالیست هنوز خوش‌بینی و توجه به واقعیات و کوشش برای تحلیل آنها مد نظر هنرمندان است.

در آثار امپرسیونیستها گرچه واقع گرایی ادامه می‌یابد، اما برداشت هنرمند از واقعیت دگرگون می‌شود و جنبهٔ شخصی می‌یابد و این جنبهٔ شخصی اهمیت پیدا می‌کند. می‌توان از مکتب امپرسیونیسم تعابیر مختلف به دست داد. تردیدی نیست که از ویژگیهای عمدهٔ این مکتب توجه به نور و انعکاس آن در تابلوست. از این‌رو نقاش امپرسیونیست در پی آن نیست که چمن را به رنگ سبز و آسمان را به رنگ آبی مصور کند. وی چمن را به رنگی می‌بیند که انعکاس نورهای مختلف آن را رنگ آمیزی کرده است. این رنگ آمیزی ممکن است گاه فامه‌ای از سبز یا آبی باشد و گاه ممکن است زرد و حتی قرمز باشد و در اکثر موارد ترکیبی از همهٔ آنها است. تابلویی از مونه[۷۱] موسوم به امپرسیون: خورشید می‌دمد[۷۲] (شکل ۱ ـ آلبوم) این نکته را به خوبی نشان می‌دهد. «پالت رنگین کمان»[۷۳] که منسوب به اوگوست رنوآر[۷۴] از نقاشان امپرسیونیست است نیز معرف و مؤید همین توجه امپرسیونیستها به رنگ و نور بود. به راستی این نقاشان بر اصالت مشاهده به جای اصالت دانسته تأکید گذاشتند. آیا می‌توان این گرایش امپرسیونیستها را با تأکید فیلسوفان امپریسیست بر اصالت مشاهده و تجربه قابل مقایسه دانست؟ در حالی که چنین احتمالی وجود دارد، روشن است که هنرمند و دانشمند در این مورد در یکدیگر تأثیر مستقیم نداشته‌اند، بلکه عوامل مشابه آنها را به نتایجی رهنمون شده است که احتمال شباهت بین آنها می‌رود. اما، غیر از این، روی گردانیدن از تحلیل واقعیات عینی و علمی و نمایش آنها با تصویر که رئالیستها در پی آن بودند و ابهامی که نکتیک امپرسیونیستها بر واقعیات کشید، به [illegible]

http://telegram.me/uadesigngroup

در عدول از واقعیات، پس از امپرسیونیستها، فووها از آنان پیشی گرفتند. معنی لغوی فوو در زبان فرانسه، جانور

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

سنت‌شکنانه و در همین حال شدید و وحشیانهٔ آثار این نقاشان بدیشان داده شد و ایشان آن را پذیرفتند و گویای گرایشهای هنری خود یافتند که معیارهای قبل از خود را که مبتنی بر عقل و خرد آدمی بود رد می‌کرد. سردستهٔ فووها، هانری ماتیس[۷۵] بود که به سال ۱۸۶۹ زاده شده و تا اواسط قرن بیستم (۱۹۵۴) زیست. در نقاشی فووها، موضوع نقش خود را از دست داد و جای خود را به رنگ و ترکیب داد. فی‌المثل در اثری از ماتیس که «توازن با قرمز»[۷۶] (شکل ۲ـ آلبوم) نام دارد و گوشه‌ای از یک اتاق را با پنجره‌ای باز و رو به بیرون نشان می‌دهد، گل واقعی روی میز و گلی که در نقش دیوار مشاهده می‌شود یکسان و شبیه نمایش داده شده‌اند. همین نکته در مورد گیاهانی که از درون پنجرهٔ گشوده پیدا هستند صادق است. مراد ماتیس از این عدول از واقعیات طبیعی که برای نقاشان پیش از وی، به‌ویژه رئالیستها و ناتورالیستها اهمیت بسیار داشت چه بود؟ از یک طرف تأثیر مشرق زمین و اعتبار و ارزشی که نقشهای تجریدی و ترکیبی به‌ویژه در طرحهای ایرانی موجود بود آشکار است و از جانب دیگر گریز این هنرمند از تبعیت کورکورانه از طبیعتی که تحلیل و کشف آن وجه همت بسیاری از دانشمندان و هنرمندان پیش از وی بود. خود ماتیس در مقاله‌ای که به سال ۱۹۰۸ نگاشت این نکته را چنین توضیح می‌دهد:

«در تمام زندگی زیر تأثیر عقایدی که در آغاز زندگی‌ام وجود داشت قرار داشتم. در قرن گذشته تصور می‌شد که هنر فقط باید به مشاهده [و کشف] طبیعت محدود شود و هرچه از رؤیا و ابتکار و خاطرات سرچشمه می‌گرفت ناپسند نامیده می‌شد... استادان بوزار به شاگردان خود می‌گفتند: کورکورانه طبیعت را تقلید کنید!»

نهضت فوویسم با آنکه خود تحت این نام بیش از پنج سال دوام نیاورد (به تقریب از حدود ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۰) تأثیرش در هنر مغرب زمین دیرپا بود و به ویژه هنرمندان آلمانی از گرایشهای فووها متأثر شدند. البته هنرمندان آلمانی که گرایشهای این مکتب را ادامه دادند، در تاریخ هنر به اکسپرسیونیست مشهورند و نه فوو. ولی اکسپرسیونیستها نیز همانند فووها به بیان (expression) و برداشت شخصی خویش از موضوع یا منظره اهمیت می‌دادند و نه واقعیات آن. [illegible] یک موضوع کاملاً با یکدیگر تفاوت داشت. علت این بود که هر نقاش موضوع را از دریچهٔ چشم خویش و در فضا و زمانی که بیانگر کشف و نگرش خاص خود او است مشاهده می‌کند. یکی از گروههای هنری که در آلمان فعالیت داشت و اعضایش با این گرایشها کار می‌کردند دربلائور اینز[۷۷] (اسب سوار آبی) نام داشت و چهرهٔ اصلی آن هنرمندی بود موسوم به واسیلی کاندینسکی[۷۸] که در مسکو متولد شده فعالیتهای هنری خود را در پاریس و برلین ادامه داده و مدتی نیز استاد باوهاوس بود. در آثار کاندینسکی که او را به تعبیری بنیانگذار هنر تجریدی در روزگار مدرن خوانده‌اند خط و رنگ عامل اصلی می‌شود و موضوع که باید واقعیتی را نشان دهد به کلی کنار می‌رود. کاندینسکی در کتابی که نوشت و آن را دربارهٔ معنویت در هنر[۷۹] نامید، به تفصیل در این باره بحث کرد. این کتاب را که اکنون جنبهٔ کلاسیک یافته است، علی‌رغم پاره‌ای تناقضها، باید یکی از نشانه‌های انعطاف اندیشهٔ اروپایی از مادی گرایی و توجه به ارزشهای تازه به شمار آورد.

مکتب هنری دیگری که در همین زمان- حدود نخستین دههٔ قرن بیستم- شکوفا شد، کوبیسم بود. ما در بخشهای گذشته از خصوصیات این مکتب سخن گفته‌ایم و اینک همان بحث را به مقصودی که در این مبحث داریم از سر می‌گیریم. کوبیسم از یک جانب پیوند خود را با اصالت علم و برداشتهای علمی حفظ کرده و حتی نمایشگر هنری این برداشتها بود و از جانب دیگر در یافته‌های علمی زمان خود تردید پدید آورد. بانیان مکتب کوبیسم سخت از سزان متأثر بودند که از جمله معتقد بود تمام مظاهر اصلی طبیعت را می‌توان به اشکال هندسی اصلی و ساده چون استوانه، کره و مخروط تجزیه کرد. این گونه ساده گردانیدن و ساده فرض کردن طبیعت و اجزای آن به روشها و راههای علمی معمول در آن روزگار یا اندکی پیش از آن شباهت دارد و نیز همان است که نخستین نسل معماران مدرن و به‌ویژه لوکوربوزیه طرفدار آن بودند و در آثارشان متجلی شد. اما بزرگترین سهم کوبیسم در عدول از واقعیات علمی، جایی بود که هنرمندان این مکتب اصول علمی پرسپکتیو را که در رنسانس کشف شده بود به یک سو نهادند. البته پیش از نقاشان کوبیست، داوید[۸۰] نقاش فرانسوی اواخر قرن هیجدهم، اصول پرسپکتیو رنسانسی را دگرگون کرده و برفضاهای دوری که به عنوان مثال در آثار رافائل با استفاده از اصول پرسپکتیو پدید آمده بود نقطهٔ پایان نهاده بود. داوید [illegible] دوبعدی خود تابلو توازنی به وجود آورد. با این همه، پرسپکتیو در آثار او همچنان محدود به یک نقطهٔ دید بود.

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

کوبیستها که البته در این مورد نیز سزان پیشاهنگ ایشان [illegible] چندین نقطهٔ دید قائل شدند. به عنوان مثال اگر به تابلو بامداد پس از باران در مزرعه (شکل ۳ آلبوم) که اثر سال ۱۹۱۱ کازیمیر ماله ویچ است بنگریم متوجه می‌شویم هیچ یک از اجزای مزرعه مانند خانه‌ها، درختان و شکوفه‌ها از یک نقطهٔ دید ثابت ترسیم نشده‌اند، بلکه جابه‌جا نقطهٔ دید تغییر کرده است تا تمام اجزای مزرعه از دیدگاههای متفاوت در تابلو مصور شود.

ممکن است چندگانگی نقطهٔ دید را در تصویر، تکنیکی تازه در ترسیم تعبیر کرد و آن را از ویژگیهای تجسمی (visual) مکتب نقاشی کوبیسم به شمار آورد، اما به اعتقاد ما این بر هم زدن اساس تصویر با یک نقطهٔ دید معنایی بس فراتر از تعبیری تکنیکی و یا ترسیمی دارد. ممکن است هنرمندان کوبیست خود از این تعبیر بی‌خبر بوده باشند، یا ممکن است آگاهانه به‌چنین ترسیمهایی دست زده باشند، ولی این بی‌خبری یا عدم آگاهی، نفس مسئله را تغییر نمی‌دهد. نقاش یک نقطهٔ دید را برای نمایش منظور خود کافی نمی‌داند و می‌خواهد به موضوع خود در آن واحد از چپ، از راست، از پشت، از پیش و از پایین و از بالا بنگرد. برای درک مسائل طبیعت وجهان نیز، یک نقطهٔ دید بس ناقص و ناکافی است. این نکته‌ای است که چنان که پیش از این اشاره کردیم، درریاضیات نیز کشف شد و ریاضیدانان را از آنالیز به انتگرال، به حساب مجموعه‌ها، به علم احتمالات وبه تئوری بازیها رهنمون شد- شاید که کلیدی برای کشف راز جهان به دست آید! البته پیشرفتی حاصل آمد، اما چون هنوز فرسنگها وهزاران هزارسال از مرادِ مطلوب فاصله داریم محتملاً نوعی سرگردانی، انکار وسپس پژوهش در ورای واقعیات ظاهری (surrealism) پدید آمد که بهترین تجلی آن درمکتب دادا وسوررئالیسم مشاهده می‌شود.

هنرمندان دادا چه می گفتند؟ اینان بنابه قول خود، برضد همه چیز، حتی برضد دادا بودند! اما دادا چه معنایی دارد؟ اقوال دراین مورد مختلف است، این نام یا ممکن است از نام اسب چوبی بازیچهٔ کودکان در زبان فرانسوی که به همین واژه خوانده می‌شود گرفته شده باشد، یا کاملاً محتمل است که پیروان این مکتب با گشودن یک فرهنگ لغت [illegible] رسیده باشند؛ یا چون کلمه روسی دابه‌معنی بله‌از جانب دوتن از هنرمندان همگام بااین مکتب درکاباره ولتر زوریخ که محل اجتماع اینان بود مدام ضمن مکالمهٔ ایشان به گوش [illegible] برای بقیهٔ مستمعین که روسی نمی‌دانستند ممکن نبود) این نام رابه ذهن بانیان این مکتب متبادر کرد.

دادائیسم نیز مانند پاره‌ای از مکاتب دیگر چون رئالیسم و فوتوریسم با شاعران آغاز شد. جالب شعری است که «هنرمند»ی به‌نام «هوگو بال»[۸۱] که خود مؤسس کاباره ولتر بود سرود و یک بعد از ظهر را درمیان اعتراض شنوندگان به قرائت آن اختصاص داد. مصرعی از این شعر چنین بود: زیم زیم، اورالا زیم زیم، زان زیبار، زیم لالا زام! الفاظی بی مفهوم ومعنا که فقط اشاره به پوچی جهان و زندگی داشت. عوامل اجتماعی واقتصادی وسیاسی فراوان البته سبب این یأس وسرخوردگی بود. ولی سرگشتگی بشر برای درک علت وجود و راز طبیعت نیز در آن سهمی داشت. چه تفاوت عظیمی بین خوش بینی ولتر (که کاباره محل اجتماع دادائیستها به نام او بود) واین طنز زهرآلود هنری که همه چیز را انکار می کرد وجود دارد!

اندکی بعد هنر مفرّی دیگر یافت که در آن هنرمندان به‌جای یأس وانکار، به پژوهش پایان نیافتنی خود در ورای واقعیات ظاهری پرداختند و مکتب هنری جدیدی که سوررئالیسم نامیده شد پدید آمد. بانیان این مکتب، برخلاف پاره‌ای ازمکاتب دیگر، این نام را از سرقصد برای کوششهای هنری خود برگزیدند. پاره‌ای از هنرمندان سوررئالیست چون آندره برتون[۸۲] مستقیماً درفعالیتهای دادائیستها شرکت داشتند وبعد به مکتب جدید رو آوردند. همین هنرمند بود که سوررئالیسم رامانند تعاریفی که درفرهنگهای لغت برای واژه‌های مختلف می‌توان یافت تعریف کرد. براساس این تعریف، سوررئالیسم فعالیت خودبه‌خود و ناب روان است که بی هیچ مانعی به بیان اندیشه [و احساس] بر آید. این تعریف اگر چه تااندازه‌ای خصوصیات این مکتب را روشن می‌دارد، اما برای درک بیشتر کیفیات آثار نقاشان سوررئالیست بهتر است مستقیماً به مشاهدهٔ یکی از این آثار بپردازیم.

اثری که انتخاب کرده‌ایم تابلوی است از سالوادر دالی[۸۳] که از نقاشان بنام واز سرکردگان اصلی این مکتب به‌شمار می آید. این تابلو پایداری خاطره[۸۴] (شکل ٤- آلبوم) نام دارد که خود اشاره‌ای است به ضمیر درون که خاطره [illegible] است؛ ولی عواملی چون [illegible] دریا، تخته سنگی که در کنار ساحل از دریا بیرون آمده اشاراتی از یک صحنهٔ واقعی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

به دست می‌دهد. اما غیر از این واقعیات، خیمی بزرگ در میان تابلو نقاشی شده که شبیه تنه اسبی بدون سر است ودمی شبیه حیوان دریایی ناشناخته‌ای دارد وساعتهایی که پرس شده وشبیه خمیری کش آمده وبرشاخهٔ درخت، برلبهٔ سکویی و به‌جای زین اسب نهاده شده‌اند به تابلو حالتی به دور از واقعیات، کاملاً استثنایی و به‌راستی نامنتظره می‌دهند. آیا موجود عجیب‌الخلقهٔ میان تابلو که فقط بخشی از آن را شبیه حیوانات جهان واقعی می‌یابیم نشان از اعجاب وشگفتی جهان دارد؟ آیا نابجا بودن ساعتها، نمادی از اتفاقی بودن و نابجا بودن اوضاع جهان است؟ و آیا ساعتهای خمیر گون کش آمده وتحت فشار قرار گرفته سخن از هنگامهٔ زمان ما می گوید؟ ممکن است این تعابیر را پذیرفت یا آنها را رد کرد؛ اما قدرمسلم این است که هنرمند در ورای واقعیات موجود وفارغ از آنها به جستجوی عواملی پرداخته است که برطبع نا آرام او نیز ناشناخته است ـ درست همان گونه که آدمی نیز فقط بخشی از حقایق و واقعیات را می‌داند، درحالی که هر حقیقت و واقعیتی، امتدادی درجهانی نامکشوف در ورای جهان ظاهری و درجهان ضمیر آدمی دارد.

نقاش دیگر سوررئالیست، رُنه ماگریت[۸۵]، که ما بعداً بیشتر از او سخن خواهیم گفت، نه تنها باوسایل بیان نقاشی یعنی تصویر، نقش تردید بر مشهودات عینی می‌زند، بلکه کلمات را نیز برای بیان منظورخویش به کارمی گیرد(شکل ۷ـ۱۱). این اثرماگریت متعلق به‌سال۱۹۲۷ است.سالها بعد یک استاد اقتصاد دانشگاه هاروارد، باتوجه وبررسی اوضاع حاکم برجهان، کتاب خود را عصر عدم اطمینان نامید که ما پیش از این از او سخن گفته‌ایم.

در این زمان معماری ومعماران از این جریانات برکنار نبودند، اما به دلایلی که گفتیم معماری نه می‌توانست واجد نفی وانکار دادائیسم باشد (دست کم به صورتی که در آثار هنرمندان این مکتب بروز کرد) ونه چون سوررئالیسم به ورای واقعیتها درضمیر درون معمار روی آورد. معماری به حکم ماهیت خود مثبت است و نمی‌تواند مخرب باشد و نیز هرچه دارد باید صرفاً در جهان واقعیتها ـ نه در ورای آنها ـ به بیان آورد تابتواند تحقق یابد. البته پس از تحقق، حاصل معماری می‌تواند احترام‌انگیز، وهم آفرین، چیره گر ویا حتی سرد، گرم، دوستانه، متبسم و یا عبوس، سنگین و زننده باشد. [illegible] پاره‌ای هنرها چون نقاشی وتندیسگری ویا شعر و موسیقی قابل انطباق وقابل مقایسه نیست. واین اشتباهی است که اغلب درپاره‌ای مباحث معماری و ارزشیابی آثار معماری پیش می آید.

نفی و انکار درمعماری بسیار دیرتر (نزدیک به پنجاه سال) وبه صورتی دیگر بروز کرد. چرمایف و الکساندر کوشیدند به معماری جنبهٔ تحلیلی دهند واین کوشش اگر چه در آغاز نویدبخش بود، معماری رابه قالب قبای مقیدی انداخت که الکساندر دردانشگاه بر کلی هنوز آن را می‌بُرد و می‌دوزد. ونتوری بی آنکه خود بتواند راهی تازه بگشاید تمام اصول پذیرفته شدهٔ استادان مسلم معماری را زیر سؤال گرفت. بوزار به کلی ازهم پاشید و اصول تدریس آن دگرگون شد وچند معمار سر گذر آتلیه‌دار بوزار شدند! حتی نقل شده است که در پاره‌ای از آتلیه‌های معماری بوزار خط وترسیم وطرح به کلی کنار گذاشته شد وجای آنها را بحث بر سر سوسیالیسم وکاپیتالیسم گرفت، زیرا ایده این بود: تاکاپیتالیسم برجهان حاکم است، معماری واقعی نمی‌تواند پدید آید!

اما هنر نیز به دادائیسم و سوررئالیسم متوقف نماند. ازیک جانب به سبب تحولاتی که جنگ جهانی دوم پدید آورد، اوضاع سیاسی واقتصادی جهان تغییر یافت وامریکا به‌عنوان فاتح ثروتمند این جنگ نقش رهبری سیاسی واقتصادی جهان غرب رابه عهده گرفت. از جانب دیگر، به‌سبب تضییقات ومحدودیتهایی که جنگ فراهم آورده بود، و اوضاع نامساعد ونیز فقر اروپا، جمع قابل ملاحظه‌ای از دانشمندان، هنرمندان ومعماران اروپایی درقارهٔ جدید موطن گرفتند. به راستی شیکاگو درمعماری ونیویورک درهنر همان نقشی راکه پاریس پیش از این وبه ویژه در آغاز گرایشهای مدرن بازی کرده بود به عهده گرفتند. درشیکاگو، سنت معماری سالیوان و نوآوریهای مکتب معماری شیکاگو و اعتبار رایت به شرایط اقتصادی واجتماعی حاکم براین شهر مزید شد وباعث شد این شهر میزبانی مهربان وگشاده دست برای معماران آلمانی خاصه میس ون دررو باشد. میس، چنان که دیدیم، دنبالهٔ کارهای اروپایی خود راگرفت و آنها را درنهایت آرامش ومتانت به کمال رسانید ـ معماری مدرن هنوز چشم صاحبنظران ومشتاقان را خیره می کردو حدود سی سال تابحران معماری مدرن فاصله بود.

نیویورک که محل تجمع هنرمندان بود وضعی دیگرگونه داشت [illegible] را از آغاز قرن بیستم پشت سر گذاشته بود، اینک دراین شهر فرصت یافته بود راههایی تازه بجوید. طبیعت بحرانی

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

زمان، یأس و سرخوردگیها نیز در این تازه جوییها که نسبتاً [illegible] داشتند. اما نکته‌ای دیگر را نیز باید بر توصیف کیفیت این تازه جوییها افزود. بیشتر آنها متأثر از فرهنگ نوپای امریکایی بودند. این راست است که گرایشهای تازه در نیویورک در ادامهٔ گرایشهای اروپایی پدید آمدند و جمع هنرمندان اروپایی در ایجاد جوّ هنری نیویورک سخت مؤثر بودند، اما گرایشهای تازه رنگ وطعم امریکایی داشت ــ حتی هنرمندان اروپایی، به نظر می‌رسد که این کیفیت امریکایی هنر را به نوعی مانند همبرگر و پپسی کولا پذیرفتند(!) ودرحالی که در باطن آن را قدری مسخره وسبکسرانه می‌دیدند تسلیم موج چیره شدند و بانگی که کیفیت کاملاً اروپایی داشته باشد ازایشان برنمی آمد.

از گرایشهای هنری تازه‌ای که درنیویورک پاگرفت نقاشی کنشی[۸۶] یا اکسپرسیونیسم تجریدی[۸۷] بود. دراین گرایش، از یک سو برنقاشی به عنوان وسیلهٔ بیان عوالم درون نقاش تأکید شد و از سوی دیگر جنبهٔ تصویری نقاشی به دست فراموشی سپرده شد. این گرایشها البته درهنر اروپا سابقه داشت و کاندینسکی، که از او پیش از این یاد کردیم، مبلّغ ومروّج این نوع نقاشی بود. صفتی دیگر نیز بین پیروان این مکتب ونقاشان پیش از جنگ اروپا مشترک بود و آن رد و انکار ارزشهای کلاسیک و آزادی کامل هنرمند بود. اما کیفیتی که به این مکتب نیویورکی ویژگی خود را می‌داد این بود که نقاشان این مکتب برضد استفاده از قلم مو به عنوان وسیله‌ای برای تحقق نقاشی شوریدند و آن را وسیله‌ای ناقص برای انتقال احساس نقاش اعلام کردند. شیوهٔ کار ایشان بدین ترتیب بود که رنگ را بر بوم می‌پاشیدند وسپس آن را با دست یا پا به‌صورتی که دربارهٔ آن هیچ اندیشهٔ قبلی وجود نداشت وفی البداهه بود نقاشی می کردند. فی‌المثل، تابلویی به نام جنب و جوش (شکل ۵ـ آلبوم) از هنرمندی به‌نام هانس هوفمان[۸۸] که امریکایی بود ولی اصل آلمانی داشت بدین ترتیب ساخته شد. دراینجا صحبت از معیارهای معمول مانند طرح، ترکیب و هماهنگی نمی‌توان کرد، زیرا مراد نقاش به کلی چیز دیگری بوده است.

وی صرفاً خواسته کُنش (action) فی البداههٔ خویش را به هنگام پرداختن به این نقاشی ثبت کند.

تاچه اندازه این منظور را می‌توان توجیه کرد؛ زمان [illegible] همچنان به زندگی خود ادامه می دهد و کمتر صحبتی از نقاشی کنشی به میان می آید. اما فراموش نباید کرد که راههای تازه را یکسره نمی توان محکوم کرد، زیرا اگر چنین جنبشهایی وجود نداشته باشد، هنر به پدیده‌ای کهنه و مرده مبدّل می‌شود. چنین گرایشهایی را باید به‌عنوان تجربه پذیرفت بی آنکه مفتون آنها شد! برخلاف دروغ بزرگ پیکاسو که «من نمی‌جویم، من می‌یابم!» هنرمند مانند دانشمند همواره جوینده و پژوهنده است ــ و البته گاه ممکن است بیابد. می‌توان به این نقاشیها به دیده‌ای دیگر نیز نگریست. می‌توان آنها را تابلوهایی خیال انگیز به تصور آورد که چون رؤیاهای زمان کودکی ازمضامین ناشناخته وسرزمینهای دور حکایت دارند. حتی می‌توان این نقاشیها را رئالیستیک به تصور آورد، چون نمودار پیچیدگی عصر حاضرند، بی آنکه جزئیات آن را به‌دقت و مانند تصاویر دوربین عکاسی نشان دهند.

اما سؤالی که پیش می آید این است که آیا نمی‌توان چنین نقاشیهای خیال‌انگیزی را باماشین نیز تولید کرد؟ آن‌هم به میزان صدها در دقیقه. جین تنیگلی[۸۹]، هنرمند نیویورکی، به سال ۱۹۵۹ ماشینی برای تولید آثار هنری ساخت و آن را در نمایشگاه دوسالانهٔ آن سال پاریس به نمایش گذاشت. این ماشین درمدت نمایش در این نمایشگاه چهل هزار نقاشی اکسپرسیونیسم تجریدی ساخت که معرف درون هیچ کس جز پیچ ومهره‌های ماشین واحیاناً جریان الکتریسیتهٔ جاری در آن نبود.

ازمیان دهها مکتب هنری دیگر که دراین سالها درنیویورک خود نمایی کردند آنچه ازحدود سالهای هفتاد به منصهٔ بروز رسید وپاپ آرت نام گرفت نظر ما را بیشتر به خود می‌خواند، زیرا به اعتقاد ما با گرایشهای معماری همین زمان، ولو این گرایشها نامی دیگر وتااندازه‌ای ظاهری دیگر یافتند، ارتباط مستقیم دارد. واژهٔ popular که مخفف آن pop (پاپ) است درنامگذاری این مکتب مورد استفاده قرار گرفت، که معنایش عامه‌پسنداست واز این رو چنین نامی براین مکتب نهاده شد که هنرمندان آن درپی خلق آثار هنری که متعالی باشد وفقط خواص آن را بپسندند نیستند، بلکه درپی اغنای عامهٔ مردم باهر طبع وسلیقه‌ای هستند. پیش از این، به رواج فرهنگ نوپای امریکایی وگرایش هنرجدید بدان سو سخن گفتیم. یکی از موارد بارز این گرایش به سوی فرهنگ امریکایی درکیفیات مکتب پاپ آرت مشاهده می‌شود.

[illegible] موفقیت مالی، اقتصادی، [illegible] جنگ جهانی دوم از آن برخوردار شد. از این موفقیت گروه

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

کثیری از امریکاییان، هر یک به قدر وسع و امکانات [illegible] خود را در اموری مانند هنر صاحب رأی و عقیده یافتند. در موسیقی موفقیت بی سابقه‌ای که خواننده و رقاصی چون الویس پریسلی[۹۰] و آوازه‌خوانانی چون گروه بیتلها[۹۱] به‌دست آوردند درست مربوط به این سالها یا اندکی قبل از آن است. عامهٔ امریکاییان نیازی به تصویب و تحسین خواص برای دوست داشتن یا نداشتن این یا آن نوع موسیقی ونقاشی نداشتند. هرچه خود می‌پسندیدند ملاک ومعیار بود، واغلب استادان وصاحبنظرانی که عامهٔ مردم از سخنان و اقوال و طبایع ایشان چیزی سردرنمی آورد به طعنه egg head (کله تخم مرغی) نامیده شدند.

پیکاسو می‌خواست دروازهٔ محلات اعیان‌نشین را به روی هنر ببندد، و اشیاء پیش پا افتاده وموضوعات معمولی را به تابلوهایش راه داد، اما با ترکیبات عجیب و غریبی که ساخت بیشتر عامهٔ مردم را گیج کرد. ولی موضوع نقاشی هنرمندان پاپ، هنرپیشگان هالیوود، اسباب و وسایلی مانند تلویزیون و رادیو ــ که احتمالاً محبوبترین و عامه‌پسندترین اشیاء عصر حاضرند ــ و وسایل و موضوعاتی مانند آن شد. آیا در نقاشی اندی وارهُل[۹۲] از بطریهای کوکاکولا (شکل ۶ ــ آلبوم) موضوع نقاشی ونوع فرهنگی که مولد چنین نقاشیهایی است به واضحترین صورتی بایکدیگر انطباق یافته‌اند؟

مقارن همین زمان است که رابرت ونتوری[۹۳] به دفاع ومعرفی معماری خود (یکی دوساختمان کم اهمیتی که ساخته بود) ومعماری مورد علاقهٔ خویش که شامل پیش‌پاافتاده‌ترین ومعمولی ترین انواع معماری می‌شود پرداخت. اما آنچه وی در کتاب نخستین خود به نام پیچیدگی وتضاد درمعماری عنوان کرد، و ما در سطور آینده از آن بیشتر صحبت خواهیم کرد، ظاهری دیگر داشت. وی به معماری مدرن حمله کرد و گفت که فاقد پیچیدگی وتضاد است، و خود به ترویج و تبلیغ معماری مبتذل وعامه پسندی چون معماری لاس وگاس پرداخت (عنوان دومین کتاب وی: از لاس وگاس بیاموزیم) که نه تضاد دارد و نه پیچیدگی بلکه به زننده‌ترین صورت صرفاً درپی جلب مشتری است!

به راستی همه کس نه می‌تواند به عنوان مثال معماری رایت، میس ون دررو و لوکوربوزیه را درک کند ونه [illegible] معماری ایشان یا باید صاحبنظر بود ویا باید از نظریات صاحبنظران ــ حتی آنان که درمخالفت ایشان اظهار نظر کرده‌اند ــ آگاه بود. روشن است که درک معماری ایشان برای [illegible] مشکل است. [illegible] از بناهای عمومی، عامهٔ امریکاییان ترجیح می‌دادند خانه‌هایشان به سبک کلنیال[۹۴] ساخته شود که بیشتر اقتباس از مظاهر ظاهری معماری کلاسیک بود تاساختمانی مدرن که یک معمار معاصر آن را طرح کرده باشد.

پانوشتها

1. Herman Kahn 2. Anthony Wiener 3. Hudson Institute
4. *The Year 2000* 5. Jules Verne
۶. من این اصطلاح را در برابر astrology به کار گرفته‌ام که از نجوم و یا ستاره‌شناسی astronomy متمایز باشد.
7. John Kenneth Galbraith 8. *The Age of Uncertainty*
9. Adam Smith
10. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*
11. Herbert Spencer 12. Henry Beecher 13. Saint- Simon
14. Charles Fourier 15. Robert Owen
16. *Communist Manifesto* 17. Friedrich Engels
18. Working men of all countries unite! (گالبریث، ص ۹۱).
19. *Das Kapital* 20. proletariat 21. bureaucrat 22. blue collar
23. Friedrich Nietzche 24. Ich tite den Got
25. Vaclav Havel 26. Lech Walesa 27. David Riessman
28. *Affluent Society* 29. free enterprise
30. De Revolutioniluis Oribum Coelestium
31. The Law of Inertia 32. Antoine de Lavoisier
۳۳. کهربا واژه‌ای فارسی است که اکنون در عربی واژهٔ معمول برای الکتریسیته و برق است.
34. William Gilbert 35. Michael Faraday
36. Mitsohiro Yanagida 37. Reason 38. René Descartes
39. je pense, donc je suis
این جمله به لاتینی Cogito ergo sum می‌شود و به cogito دکارت موسوم است و روندی که دکارت بدان رسیده است تردید دکارتی نام دارد.
40. Bertrand Russell
۴۱. راسل، تاریخ فلسفهٔ مغرب زمین، ص ۵۶۵.
42. rationalist 43. empricist
۴۴. گفتهٔ معروف لاک (Locke) را به‌یاد آوریم که «حیطهٔ دانش بشر به تجربه محدود است».
45. David Hume
۴۶. هیوم به سال ۱۷۶۳ و دکارت به سال ۱۶۳۷.
۴۷. پاره‌ای از صاحبنظران، از جمله برتراند راسل، با این نظر موافقت ندارند (راسل، ص ۷۰۴)؛ اما اظهار نظر راسل دربارهٔ بسیاری از فلاسفهٔ بزرگ منفی و در عین دلیری «لُردانه» است.
۴۸. سی.آی.لوئیس (C.I.Lewis) در پیگیری اندیشه‌های فلسفی از سقراط تا سارتر، تألیف لاوین، ص ۱۹۷.
49. Friedrich Hegel 50. dialectic process 51. *triadic movement*
52. thesis 53. antithesis 54. synthesis 55. Absolute Idea
56. Feuerbach 57. Jakob Burckhardt 58. Werther
59. Existentialism 60. Sören Kierkegaard
۶۱. Komish آلمانی که معادلش در انگلیسی comical است البته معنایش با خنده‌آور اندکی تفاوت دارد و غیرمعمولی، باور نکردنی، و یا چیزی را که تا اندازه‌ای قانع کننده نیست به ذهن متبادر می‌کند.
62. Edmund Husserl 63. pluralism 64. les Fauves
65. game theory 66. Hausmann Driesch
67. August Wisemann 68. Enlightment 69. Edward Fitzgerald
۷۰. بحث دربارهٔ این تاثیرات نیاز به فضا و زمان مناسبتری دارد، اما بی مناسبت نیست یادآور شویم که ترجمهٔ انگلیسی خیام با همهٔ فصاحت، لطف و ایجاز سخن خیام را که در کلام فارسی متبلور است از آن می‌گیرد. در مورد گوته و نیچه تردید فراوان است که این دو منابع ایرانی تأثرات خود را به عمق دریافته باشند؛ با این همه، تا اندازه‌ای در جلب توجه به ارزشهای تازه موفق شده‌اند.
71. Claude Monet 72. Impression: Soleil levant
73. rainbow palette 74. August Renoir 75. Henri Matisse
76. Harmony in Red 77. *Der Blaue Reiter*
78. Vasily Kandinsky 79. [illegible]
80. Jacques Louis David 81. [illegible] 82. André Breton
83. Salvador Dali 84. *The Persistence of Memory*
85. René Magritte 86. action painting
87. abstract expressionism 88. Hans Hoffmann
89. Jean Tenigly 90. Elvis Preseley 91. Beetles
92. Andy Warhol 93. Robert Venturi 94. Colonial Style

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر

آلبوم فصل سوم

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۲ هانری ماتیس، توازن با قرمز، ۱۹۰۸/۰۹.

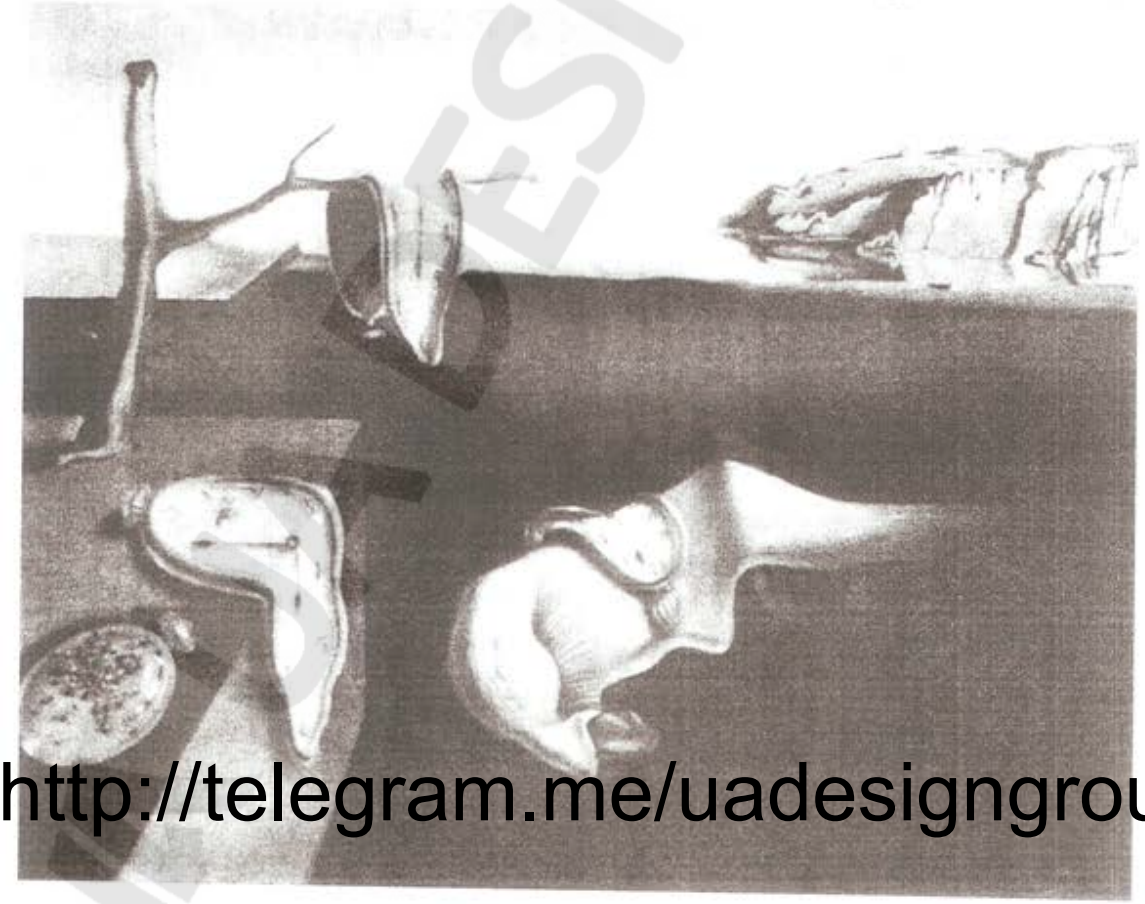


http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۳ تابلو ویولن و پایداد پس از باران



شکل ٤ سالوادر دالی، پایداری خاطره، ۱۹۳۱

http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گر



شکل ۶ اندی وارهُل، ردیف بطریهای کوکاکولا، ۱۹۶۲.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل چهارم

بررسی و تعریف چند اصطلاح رایج:
مدرنیسم، لیت مدرنیسم، پُست مدرنیسم

- کلیات
- جدول مقایسه‌ای جنکز در ذکر ویژگیهای مدرنیسم، لیت‌مدرنیسم، پُست مدرنیسم
- بررسی و نقد جدول جنکز

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

کلیات

در بخش گذشته، آثار و نظریات تنی چند از معمارانی را بررسی کردیم که در پدید آمدن، گسترش و رواج گرایشهای تازهٔ معماری که به‌ویژه پس از سالهای هفتاد خود را به وضوح نمایانده‌اند نقش مؤثر بازی کردند. این بررسی باید زمینه را برای درک بهتر این گرایشها آماده کرده باشد، چون مرجعی برای ملاحظهٔ عینی تعریف این گرایشها، که به حکم ماهیت تعریف، معنی است و نه ذات، به دست می‌دهد. این نکته را نیز باید یادآور شویم که اصطلاحاتی که در تعریف و دسته‌بندی گرایشهای جدید به کار گرفته می‌شود مورد قبول همگان، چه معماران و چه منتقدان و صاحبنظران، نیست. فی‌المثل هنگامی که چارلز جنکز از بانیان و مروّجین اصلی این اصطلاحات، در گفتگویی با ریچارد مه‌یر از وی می‌پرسد که آیا با اصطلاح پست مدرنیسم (اواخر مدرنیسم) موافقت دارد یا خیر، مه‌یر مخالفت خود را ابراز می‌کند و هنگامی که پس از این جواب نفی، جنکز خطاب به او می‌گوید: پس چگونه اصطلاح مدرنیسم را می‌پذیرید، مه‌یر پاسخ می‌دهد که:

> پذیرفتن اصطلاحی مانند مدرنیسم که اشاره به یک واقعیت تاریخی دارد با پذیرفتن چیزی که مربوط به گروهبندی وضعیتی در زمانهٔ حاضر است و مدام در حال تغییر می‌باشد تفاوت دارد ...[1]

اما از آنجا که این اصطلاحات- علی‌رغم عدم دقت- رواج گرفته‌اند، در سطور آینده نخست به تعریف و سپس به ارزیابی و تحلیل آنها خواهیم پرداخت.

در آغاز این بحث باید یادآور شویم که تعریف این اصطلاحات ساده نیست، زیرا هم به دلیل تازگی این گرایشها و هم به دلیل انشعابات فراوان آنها و هم، چنان‌که مذکور افتاد، به دلیل عدم توافق دست‌اندرکاران و منقّدین، این اصطلاحات هرگونه که تعریف شوند ممکن است باز توضیحی دیگر را لازم آورند- خاصه اگر نوری که برای روشن شدن موضوع و دیدن همهٔ جوانب به این اصطلاحات می‌اندازیم متغیر باشد. به علاوه، هر تعریفی ناگزیر محدود کننده است و استثناءپذیر، از جمله، و از همین‌رو، تعریفی که چارلز جنکز از این اصطلاحات به دست می‌دهد، می‌تواند هم راهنمای درک این اصطلاحات باشد و هم ذهن را به بیراهه هدایت کند.

جدول جنکز

جنکز برای مقایسهٔ خصوصیات مدرنیسم که به تقویم وی از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ دوام یافته، و لیست مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم که از سال ۱۹۶۰ آغاز شده و تا زمان حاضر ادامه دارند، نخست آنها را در جدولی در دو زمینهٔ ایدئولوژی و ایدهٔ طراحی طبقه‌بندی می‌کند و سپس در ۳۰ نکته این طبقه‌بندی را تعمیم می‌دهد[2] برای روشنی بحث عین این جدول را ترجمه کرده‌ایم.

چنان که ملاحظه می‌شود، عامل نخست در این جدول مقایسه‌ای جنکز، سبک است که معماری مدرن یا آن را نداشت و یا اگر داشت همان است که سبک بین‌المللی خوانده شده است. لیست مدرنیسم- به زعم جنکز- آن را به صورت ناخودآگاه داشت و پُست مدرنیسم آن را به صورت دوگانه یا به قول جنکز دو لهابه دارد.

بررسی و نقد جدول جنکز

این جدول، چنان‌که گفتیم هم راهنماست، زیرا پاره‌ای از موارد افتراق و تشابه این گرایشها را در یک جا گرد آورده است و توجه پژوهنده را بدانها معطوف می‌دارد، و هم به دلیل عدم دقت، توضیحات ناکافی، عدم اشاره به استثنائات فراوان و نقایص دیگری که ناشی از دسته‌بندی و جدول‌نگاری است گمراه کننده می باشد. فی‌المثل، در جدول جنکز، عامل

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

جدول مقایسه‌ای جنکز در ذکر ویژگیهای مدرنیسم، لیت مدرنیسم، پُست مدرنیسم.

مدرن (۶۰-۱۹۲۰)	لیت مدرن (-۱۹۶۰)	پُست مدرن (-۱۹۶۰)
از نظر ایدئولوژی		
۱. سبک جهانی، یا بی‌سبکی	سبک به صورت ناخودآگاه	سبک به صورت دولمابه [دوگانه]
۲. کمال طلب و ایده‌آلیست	واقعبین	مردم پسند و طرفدار عقاید جمع
۳. فرم جبری، فرم ناشی از عملکرد	هر فرمی که حاصل آید	معماری نشانه‌ای
۴. روح زمان	اواخر کاپیتالیسم	سنتها و اختیار
۵. هنرمند به عنوان پیامبر و شفابخش	هنرمند تحت فشار [بدون میدان برای عرض وجود]	هنرمند و صاحبکار
۶. برگزیده‌جویی به جای هر کس	صاحبان حرفه (برگزیدگان)	برگزیدگی و شرکت‌جویی عموم
۷. واجد تمامیت و جامعیت	واجد تمامیت	جزئی گرا
۸. معمار به عنوان نجات‌دهنده (پزشک)	معمار صاحب حرفه؛ فراهم آورندهٔ خدمات (معماری)	معمار به عنوان نمایندهٔ صاحبکار و فعال [در برانگیزاندن عقاید عموم]
از نظر سبک		
۹. صراحت و رابطهٔ مستقیم	پرزرق و برق، تکنیکی شیک، تکنیکی پیشرفته	تبیین و تجلی پیوندی
۱۰. سادگی	سادگی پیچیده- دوگانگی و جمع اضداد، اشارات مبهم	پیچیدگی
۱۱. تک فضایی مناسب هر مقصودی (که با قاب ساختمانی موسوم به قاب ساختمانی شیکاگو میسر شد و در ساختمانی چون دو مینو کار لوکوربوزیه مجسم است)	تک فضایی به غایت (پلانهای گشودهٔ دفاتر کار، «سرپناهها»)، تکرار و تأکید غیر لازم، مستوی بودن	فضاهای گوناگون و شگفت (نامنتظره)
۱۲. فرم انتزاعی	فرم تندیسگون، فرم سهمی مانند، فرم معما آمیز	فرم معمول و فرم انتزاعی
۱۳. خلوص	تکرار فوق‌العاده و خلوص	خوشه‌چین [و از هر چمن گلی]
۱۴. «جعبهٔ گنگ» نا آراسته (بدون شمردگی و تفصیل اجزاء)	شمرده و آراسته و تفصیل اجزاء به غایت	جداسازی ذوالحیاتین
۱۵. زیبایی ماشینی، منطق سهل و مستقیم، مسیریابی، وسایل مکانیکی، تکنولوژی، وسازه	دومین زیبایی ماشینی، منطق سهل و ساده به غایت، مسیریابی، وسایل مکانیکی، تکنولوژی، و سازه	معیارهای مختلط و گوناگون برای زیبایی، بسته به متن، تبیین محتوی و اختصاص [لغوی] زبانی به سوی عملکرد
۱۶. ضد تزئینات	ساختمان و سازه به مانند تزئینات	طرفدار تزئینات آلی (طبیعی) و کاربردی (ساختگی)
۱۷. ضد تصویر سازی	تجسم منطق، مسیریابی، وسایل مکانیکی، تکنولوژی و سازه، حرکت منجمد	طرفدار تصویرسازی
۱۸. ضد تمثیل و استعاره	ضد تمثیل و استعاره	طرفدار تمثیل و استعاره
۱۹. ضد خاطرات تاریخی [به زبان عریان: مخالف کپی کردن]	ضد [خاطرات] تاریخی	موافق برداشتهای تاریخی
۲۰. ضد مزاح و طنز	طنز غیرتعمدی، وسایل تبیین نامناسب	موافق طنز و مزاح
۲۱. ضد نمادسازی	نمادسازی غیرتعمدی	موافق نمادسازی
ایده‌های طراحی		
۲۲. شهر در پارک	ساختمان تنومند در پارک	شهرسازی در ارتباط با متن موجود شهر و بازسازی
۲۳. جدایی بخشهای مختلف ساختمان برحسب عملکرد آنها	تمام عملکردها در یک سرپناه	اختلاط عملکردها
۲۴. پوست و استخوان	پوست شیک یا تأثیر اُپتیکی (بصری)، چهره‌ای صاف و تر و دگرگون یافته، دوگونگی [رنگ چهره]	«ماتریست و باروک»
۲۵. جامع هنرها	کاهش یافته، جدول‌بندیٔ بیضوی، «جدول‌بندی غیرمنطقی»	وسایل تبیین و تجلی
۲۶. «حجم و نه توده»	حجمهایی با پوشش بسته، انکار توده؛ فرم در همه‌جا- جزء نماد کل	فضای مورب و توسعه [بخشهای موجود]
۲۷. اشکوب‌سازی، برج	ساختمانهای صاف و صیقل شده، [ترکیبهای] خطی	ساختمان در امتداد خیابان
۲۸. شفافیت	شفافیت به معنی واقعی کلمه	ابهام
۲۹. غیرقرینگی و «منظم بودن»	گرایش به قرینگی و گردش فرم، انعکاس آینه‌گون، و ردیف یا سری‌سازی	گرایش به قرینگی غیرقرینه (بازسازی سبک ملکه آن)
۳۰. به هم پیوستگی متوازن	توازن در قالبهای بسته‌بندی شده، متوازن ساختن به اجبار [تصنعی]	کلاژ و اختلاط عناصر گوناگون

UADESIGNGROUP

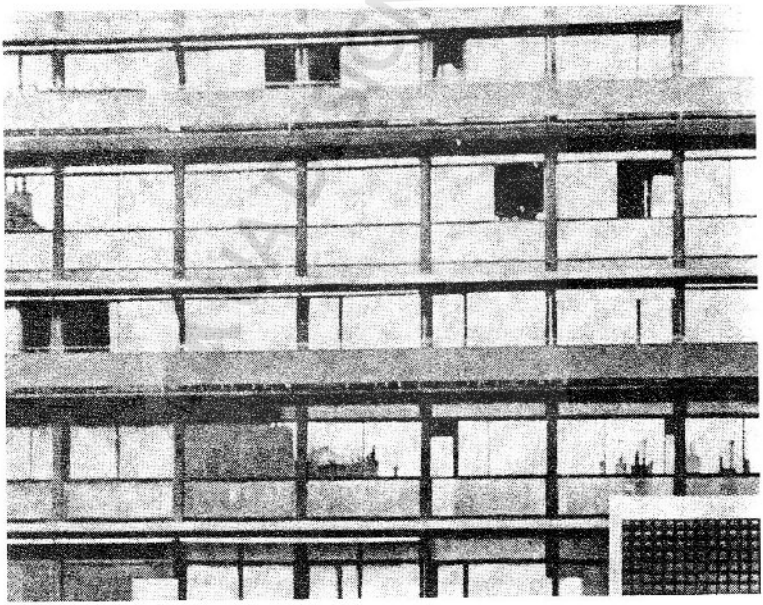
http://telegram.me/uadesigngroup

جهارم (ازنکات مربوط به ایدئولوژی) «روح زمان» یابه
صطلاح آلمانی آن *Zeitgeist* ذکر شده است. این عاملی
ست که به زعم جنکز درمدرنیسم مؤثر بوده ولی در دورهٔ
یت مدرنیسم جای خود را به «لیت کاپیتالیسم» داده است،
ر دورهٔ پست مدرنیسم، «سنتها واختیار» جانشین آن
شده‌اند.

دربارهٔ این نکته چند سخن می‌توان گفت: نخست آنکه
گر قول جنکز را دربارهٔ تاریخی که برای هریک از دوره‌ها
سی دهد صادق بدانیم، چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم
یت کاپیتالیسم» یا اواخر سرمایه داری از سالهای شصت
غاز شده است؟ ممکن است این موضوع را به تقریبی بودن
ریخها وظهور پدیده‌های اقتصادی ـ اجتماعی إسناد دهیم و
ر جدول خرده نگیریم، اما «روح زمان» پدیده‌ای است که
یشتر بستر فلسفی دارد و «اواخر سرمایه‌داری» پدیده‌ای
تصادی است. اگر تداعی فلسفی این پدیدهٔ اقتصادی مورد نظر
بود، باید این نکته در جدول مصرح می‌شد. درادامهٔ همین فکر،
«سنتها واختیار» چگونه در کنهٔ مقایسه با «روح زمان» و
«اواخر سرمایه داری» می‌ایستند. این دوپدیده تأثیرشان از برون
برمعماری اعمال می‌شود و «سنتها و اختیار» دردرون عرصهٔ
معماری عمل می‌کند. آیا این عدم انطباق موجب عدم توازن
جدول نمی‌شود؟

دوم آنکه به عنوان مثال چگونه می‌توانیم باور کنیم که
یکی از انگیزه‌های لوکوربوزیه هم درطرح خانهٔ روشنایی
(شکل ٤ـ١) که حاصل کار ١٩٣٠ این معمار است وهم
درطرح کلیسای رونشان که وی آن را به سال ١٩٥٠ انشاء
کرده است «روح زمان» باشد. اگر «روح زمان» بتواند انگیزهٔ
دواثر باچنین روحیه‌های متفاوتی درکار یک معمار باشد،
می‌تواند انگیزهٔ بسی کارهای مختلف، از جمله آثار «پنج
معمار»، درسالهای بعد از ١٩٦٠ نیز باشد!

سوم آنکه آیا در «سنتها واختیار» عامل زمان هیچ



شکل ٤.١ لوکوربوزیه، خانهٔ روشنایی، ژنو ٣٢-١٩٣٠.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

تأثیری ندارد؟ اگر پاسخ به این سؤال منفی باشد، چنان که این جدول به ذهن متبادر می‌کند، آیا معنایش این نیست که یک روز فی‌المثل ونتوری و مور و این و آن از سرهوس تصمیم گرفتند «سنتها و اختیار» را جانشین «روح زمان» سازند؟ خود جنکز بیش از همه باید با این تداعی مخالف باشد.

اگر ازنکتهٔ چهارم درگذریم وبرای بررسی بیشتر این جدول، مثلاً نکتهٔ ۱۴ را مورد مداقه قراردهیم، جنکز «جعبه‌های گنگ»[3] نا آراسته، را از مشخصات دورهٔ مدرنیسم و «آراستگی فوق‌العاده» را از مشخصات دورهٔ لیت‌مدرنیسم قلمداد می‌کند. دراین صورت، چگونه می‌توان آثار میس ون دررو را «نا آراسته» نامید؟ بدون بزک! چرا، ولی نا آراستگی درمورد آثار میس، به هر حسابی، صادق نتواند بود. در اثبات این سخن، لازم نیست از نمونه‌های دور یاد کنیم. خود جنکز بسیاری از آثاری را که پس از سالهای شصت با تأثیر گیری بسیار از میس ون در رو پدید آمدند در شمار آثار دورهٔ لیت مدرنیسم آورده است که دراین جدول کیفیت «آراستگی فوق‌العاده» برای آن قائل شده است. بی هیچ تردیدی، آغاز این آراستگی از میس است.

در نکتهٔ ۱۲، جنکز «فرمهای انتزاعی» را به دورهٔ مدرنیسم و «فرمهای تندیسگون» را به دورهٔ لیت مدرنیسم اسناد می‌دهد. آیا فرمهای تندیسگون نمی‌توانند درعین حال انتزاعی باشند ؟! آیا فرمها در آثار پنج معمار- به عنوان مثال- درعین تندیسگونی انتزاعی نیستند؟

جنکز درنکتهٔ ۱۱، فضاهای یکنواخت یا به قول خود وی ایزوتروپیک را به دورهٔ مدرنیسم اسناد می‌دهد که درعین آنکه تا اندازه‌ای صحت دارد ولی قلب مطلب است. درست است که دورهٔ مدرنیسم با اتکا به تکنولوژی، معماری را از محدودیتهای سازه‌ای[5]- دهانه‌های کم عرض ودیوارهای ضخیم- و درنتیجه فضاهای تنگ وتاریک غیر قابل زیست- درپاره‌ای موارد- رهانید ولی به کار گیری فضاهای گشوده یکسره از کیفیات غیر قابل تغییر مدرنیسم نبود. دراین مورد کافی است آثار رایت، آلتو، سارینن و دهها معمار بنام مدرن دیگر را به یاد آوریم. عیب اسناد چنین کیفیتی به دورهٔ مدرنیسم، نادیده گرفتن نقش آزاد کنندهٔ این دوره است.

مشکل دیگر این جدول که به سبب تنوع آثار درهریک از رده‌ها پدید می‌آید این است که جنکز به عنوان مشخصات لیت مدرنیسم ممکن است صفاتی را ذکر کند که فی‌المثل درمورد آثار شیشه‌ای فیلیپ جانسن صادق باشد ولی نسوان آنها را به آثار مه‌یر یا گریوز تعمیم داد؛ و یا بالعکس، نکته‌ای را خاطر نشان کند که درمورد آثار گریوز صادق باشد و درمورد آثار جانسن قلب. بدین ترتیب، دراین جدول نوعی زیگزاگ در رده‌ها پدید می‌آید.

تازه، اینها که گفتیم درصورتی است که بحثی در مورد نظرات و تعاریف جنکز پیش نیاوریم و جدول وی را بر اساس گفته‌های خود وی مورد سنجش قرار دهیم. و گرنه دربارهٔ نکائی چون «هنرمند به عنوان پیامبر وشفابخش» در دورهٔ مدرنیسم که نکتهٔ ۵ جدول اوست، بحث و سؤال فراوان می‌توان کرد. البته جنکز به استثنائات و تکرارها وتعاریف دوباره درمتن کتاب اشاره می‌کند، ولی جدول خود نیز باید از دقتی برخوردار باشد که لزوم آن را ایجاب کند.

پس بی آنکه خود را محدود به خانه‌های جدولی کنیم که مدام استثناء پذیر است و نیاز به توضیحاتی دارد که آن را توجیه کند، توجه خود را معطوف به آثاری می‌کنیم که باید در تعریف این اصطلاحات و نیز آشکار ساختن نواقصی که پاره‌ای از آنها دارند مؤثر باشد.

درمورد لیت مدرنیسم نیز، درواقع آنچه جنکز لیت‌مدرنیسم (اواخر دورهٔ مدرن) می‌نامد و آغاز آن را همگام با پست‌مدرنیسم- اصطلاحی که وی در رواج آن نیز سخت کوشاست- از سال ۱۹۶۰ می‌داند، حتی بیشتر از پست‌مدرنیسم مورد انتقاد و اعتراض است، زیرا، علی‌رغم انکار جنکز، صفت لیت که ما آن را به (اواخر نرجمه کردیم، نشان از نوعی فرسودگی و پیری دارد که معمارانی چون ریچارد مه‌یر- به حق- آن را معرف معماری خود نمی‌دانند. اینان معماری خود را نتیجهٔ گسترش طبیعی مدرنیسم اعلام می‌کنند که البته با مدرنیسم سالهای سی و چهل و پنجاه، متفاوت است بی آنکه اساسش فرو ریخته باشد، چون معماری مدرن مانند هر موجود زنده‌ای بدون آنکه ماهیت اصلی خود را از دست دهد مدام در حال دگرگونی و دگردیسی است. به‌علاوه این معماران معتقدند ما که خود درمسیر و شاهد دگرگونیهای کنونی هستیم نمی‌توانیم چیزی را که درمقابل دیدگانمان می‌گذرد لیت (اواخر) و پُست (پس از) بنامیم. نامگذاری تحولات امروز- درعرصه‌ای تاریخی- به عهدهٔ ناظران فرداست.

پانوشتها

۱. چارلز جنکز، معماری: مدرن نو، ص ۲۴۳.
۲. این جدول در بسیاری از آثار جنکز تکرار می‌شود از جمله در معماری امروز، ص ۱۶.
3. inarticulate «dumb box» 4. cosmetic 5. structural

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل پنجم

- بروتالیسم
- بروتالیسم در آثار معماران انگلیسی
- تندیسگرایی در معماری
- سازه‌گرایی در معماری
- بسط و پیشرفت سازه‌گرایی در معماری
- آمیزه‌ای از تندیسگرایی و سازه‌گرایی
- چیرگی عوامل سازه و تکنولوژی در معماری
- افراط در به‌کارگیری شیشه

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

بروتالیسم
گرایشی که از لوکوربوزیه آغاز شد

یکی از خصوصیات متعدد معماری مدرن این بود که در ساختمانها ماهیت مصالح ساختمانی مورد توجه قرار گرفت و این مصالح به صورت طبیعی خود، تا آنجا که ممکن بود دست نخورده و بدون پوشش و پرده، در ساختمان به کار گرفته شدند، چون استفاده از تزئینات در معماری را کهنه‌پرستی و ظاهرسازی دانسته و چنین اعلام شد که به جلوه آوردن ماهیت مصالح که به صورتی طبیعی - نه ساختگی و مصنوعی - بر غنای معماری بیفزاید مورد توجه قرار گرفته‌اند از همین رو، به عنوان مثال، لوکوربوزیه در «پاویون» دانشجویان سویسی کوی دانشگاه پاریس در دیوار نمای پُشتی، سنگ را به صورتی طبیعی و عریان به کار گرفت (شکل ۵ـ۱)، میس ون در رو اصرار داشت که آهن در ساختمانهایش، بی‌هیچ پوششی در معرض دید قرار گیرد، و رایت چوب و آجر را به صورت طبیعی خود به درون خانه‌هایی که ساخت راه داد.

نکتهٔ دیگر امکان دادن به تمام عوامل ساختمانی بود تا نمایش را که در ساختمان دارند بنمایانند. به یاد آوریم که در معماریهای گذشته، فی‌المثل پلکان اغلب در میان دیوارهایی سنگین و در فضایی که در پس خانه بود و بیشتر مناسب پستو و صندوقخانه، از دیده پنهان می‌شد. معماری مدرن نه تنها نشان داد که پله را می‌توان در معرض دید نهاد، بلکه می‌توان آن را عاملی ساخت که بر غنای معماری بیفزاید. مراد از صداقت و اخلاق در معماری، از جمله، همین آشکار گذاشتن عوامل ساختمانی و تأکید بر آنها بود. به عنوان مثال، لوکوربوزیه پلکان ویلا ساوُی را تندیسگونه ساخت و در کارهای میس پلکان اکثراً در میان ساختمان و به اصطلاح قلب مجلس بود.

این دو کیفیت، که تا گفته نگذاریم ریشه در معماری روستایی و بومی داشت و رُمانسک و گوتیک نیز از آن بهره داشتند، در معماری مدرن قوت گرفت و پس از سالهای شصت به صورت یکی از خصوصیات بارز بروتالیسم، که آن را باید یکی از شاخه‌های معماری مدرن و به حساب جنگز لیت مدرنیسم دانست، به صورت بسیار پیشرفته- از چند جهت- و مبالغه شده بروز کرد.

آغاز بروتالیسم هم به انگلستان و به یک زن و شوهر معمار به نامهای آلیسون و پیتر اسمیتسون[1] نسبت داده شده است و هم به لوکوربوزیه. فرامپتن آن را آلمانی‌تری در مقابل معماری انسان دوستانه[2] در سالهای پس از جنگ جهانی دوم در انگلستان معرفی می کند و می‌نویسد:

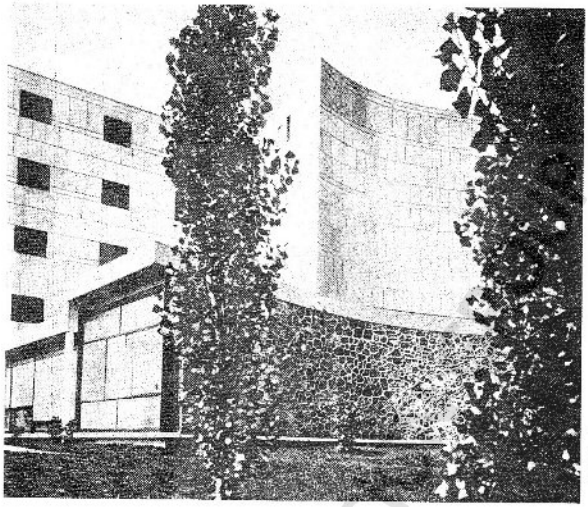
> اسمیتسون‌ها به سال ۱۹۵۲ خانهٔ سوهو[3] را طرح کردند که با آجر ساخته شود و تیرچه‌های بالای پنجره‌ها از بتن آشکار باشد و در داخل خانه دیوارها بدون پوشش گچی بماند؛ این خانهٔ جعبه مانند که چهار طبقه بالا می‌رفت اشارات متعدد به انبارهای اواخر قرن نوزدهم که به شیوه‌های معماری مردمی و بومی[4] انگلستان ساخته می‌شد داشت و یک سال پیش از انتشار طرح خانه‌های ژانول[5] اثر لوکوربوزیه که آن نیز کیفیت بروتالیسم داشت ساخته شده بود...[6]

جنکز با اشاره به ساختمان اونیته‌دابیتاسیون[7] که از سال ۱۹۴۷ آغاز شده و در سال ۱۹۵۲ پایان یافته بود و نیز خانه‌های ژانول و همچنین نقل قولی از آلیسون اسمیتسون به مضمون زیر:

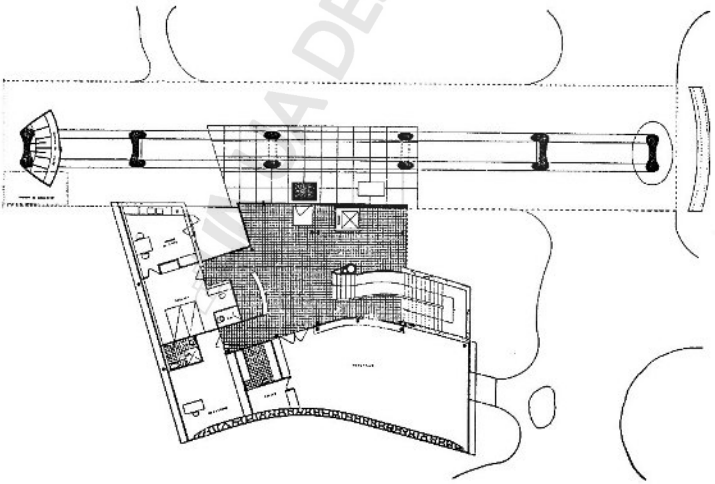
> تا کتاب مجموعهٔ آثار لوکوربوزیه را باز می کنی می‌بینی که وی بهترین ایده‌های تو را قبل از تو داشته است و آنچه تصمیم داشتی در قدم بعدی انجام دهی وی

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۵-۱ لوکوربوزیه و پی‌یر ژانورە خوابگاه دانشجویان سویسی در کوی دانشگاه پاریس، نمای عمومی و پلان، ۳۲-۱۹۳۰.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

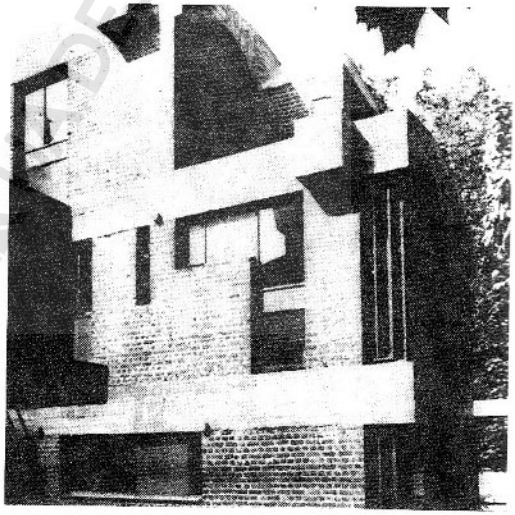
قبلاً انجام داده است[۸]
محتملاً مرادش این است که آغاز بروتالیسم را به لوکوربوزیه
نسبت دهند.

اگرچه شرایط برای بروز بروتالیسم که نوعی زنده کردن معماری مدرن در بریتانیا بود مساعدتر به‌نظر می‌رسد، اما بی‌تردید لوکوربوزیه در آغاز آن سهم بسزایی دارد و نه‌تنها اصطلاح بتن برو[۹] را بر سر زبانها انداخت بلکه در بسیاری از آثار بعد از سالهای ۱۹۵۰ از آن استفاده کرد و با به‌کارگرفتن کیفیات بروتالیسم برای معماران جوانتر سرمشقی پدید آورد.

واژهٔ brut که ای آن در فرانسه تلفظ نمی‌شود[۱۰]، هم در بین زبان و هم در انگلیسی به معنی خشن و نخراشیده است و از جمله معرف مصالحی است که در معماری بروتالیسم به‌کار گرفته می‌شد. فی‌المثل، بتن طوری به کار گرفته می‌شد که لبه‌های شن و ماسه در آن به دیده آید و صافکاری نمی‌شد، یا سطح بتن از سر قصد شیار داده می‌شد تا خشونت یابد. احتمالاً ایجاد چنین کیفیتی در بتن از آنجا آغاز شد که بتن ماده‌ای سرد و بی‌روح است؛ نه گرمی آجر را دارد و نه سرزندگی صیقلی چوب را. نخستین کاری که در شکستن این سردی بتن صورت گرفت این بود که اثر قالبهای چوبی بر روی بتن باقی و محفوظ نگاه داشته شود تا نقش الیاف چوب اندکی از سرزندگی چوب را به بتن انتقال دهد. بعداً فکر خشن ساختن بتن که با ایدهٔ مدرنیستها، یعنی صداقت در مصالح ساختمانی[۱۱] در انطباق بود پا گرفت.

غیر از آشکار ساختن خشونت مواد ساختمانی و یا خشن گردانیدن آن به عمد و از راه اغراق، در مقیاس ساختمان و عوامل آن مانند در و پنجره و پله نیز مبالغه شد تا علاوه بر خشونت سیما، پیکر ساختمان نیز سنگین و هیولامانند به نظر آید. به راستی مراد آن بود که کیفیت بی‌آلایش ساختمانهای روستایی و بومی و نیز قدرت و صلابت ساختمانهایی چون سیلو و انبار که از هرگونه زیور و زیبایی لیز شهری عاری است به تمام عرصهٔ معماری تعمیم داده شود. از این رو ساختمانهایی چون موزه و مدرسه و گالری و دانشگاه از این کیفیت بروتال برخوردار شد که چنان که گذشت عکس‌العملی در مقابل زیبایی‌سنت و ساختگی رایج بود.

چنین بود ساختمان خانه‌های ژائول که لوکوربوزیه به سال ۵۶-۱۹۵۳ در پاریس ساخت (شکل ۵-۲). نمای این ساختمانها البته از بتن نیست، از آجر است، ولی نوعی آجر که ما آن را در فارسی ممکن است آجر جوش بنامیم، به علاوه بندکشی دیوار هیچ ظرافت معمول را ندارد و به نظر



شکل ۲.۵ لوکوربوزیه، خانه‌های ژائول، در کوی نویلی (Neuilly)، پاریس ۱۹۵۶.

http://telegram.me/uadesigngroup

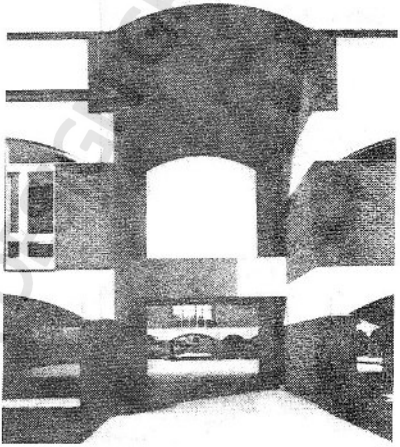
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

می‌رسد سطوح خشن آجر در بستری از سیمان فرو برده شده باشد از آن مهمتر، تیرهای بتنی است که وجودشان طبعاً در یک جهت پدیدار و در جهت دیگر به صورت مکعبی خوش تراش از سرقصد نشان داده شده تا چیرگی آنها بر نما مسلم باشد در مقیاس آنها نیز به همین منظور مبالغه شده است. سرانجام این سطوح و عوامل خشن مستقیماً در کنار شیشه قرار گرفته‌اند تا خشونتشان هرچه بیشتر به دیده آید.

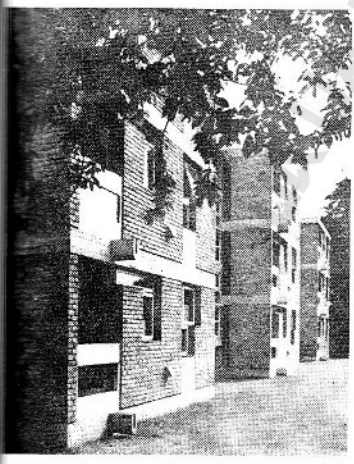
بروتالیسم در آثار معماران انگلیسی

جالب است که پند استاد فوراً به گوش شاگردان فرمانبردار رفته، از جمله جیمز استیرلینگ به سال ۱۹۵۸، پل رودولف به سال ۱۹۶۰ و نیز بازیل اسپنس[۱۲] ساختمانهای خود را بر همین روال ساختند (شکل ۵ـ۳، ۵ـ۴ و ۵ـ۵). البته تبعیت از فرمانهای لوکوربوزیه ممکن است از همان شیفتگی و علاقه‌ای ناشی شده باشد که در نوشتهٔ آلیسون اسمیتسون، اندکی پیش، مشاهده کردیم، ولی باید خستگی از زیباییهای مصنوعی و علل اجتماعی و اقتصادی نیز در این تبعیت مؤثر بوده باشد.

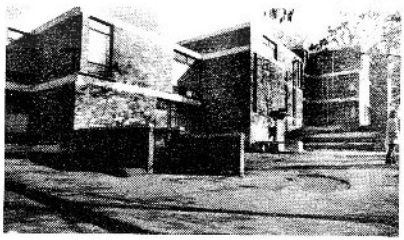
به دنبال همین گرایش به بروتالیسم، استیرلینگ به سال ۱۹۶۴ ساختمان دانشکدهٔ مهندسی دانشگاه لیستر را ساخت (شکل ۵ـ۶). در این ساختمان، بیش از خشونت در مصالح



شکل ۵ـ۳ بازیل اسپنس، مجموعهٔ مسکونی دانشگاه ساسکس، برایتن، ۶۳-۱۹۶۲.



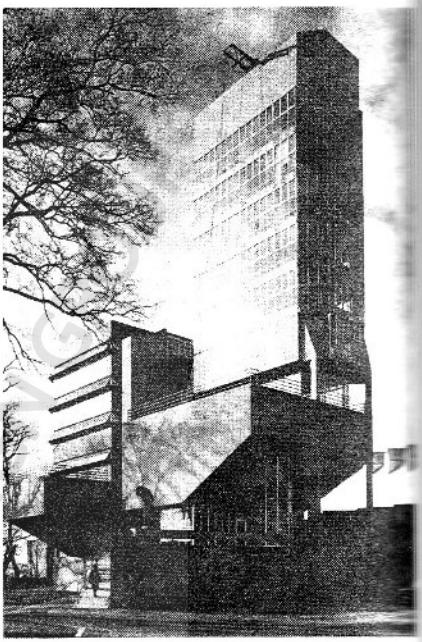
شکل ۵ـ۵ جیمز استیرلینگ و جیمز گوئن، خانه‌های هم کامن، لندن، ۱۹۵۸.



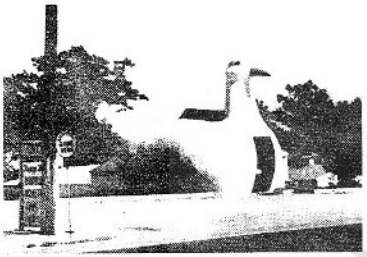
شکل ۵ـ۴ پل رودولف، خانهٔ دانشجویان، نیوهیون، کانکتیکات، ۶۲-۱۹۶۰.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۵ـ۶ جیمز استیرلینگ و جیمز گوئن، ساختمان دانشکدهٔ مهندسی دانشگاه لیستر، ۱۹۶۴.



شکل ۵ـ۷ رابرت ونتوری، فروشگاه مرغ و جوجه‌فروشی به شکل اُردک، نیویورک.

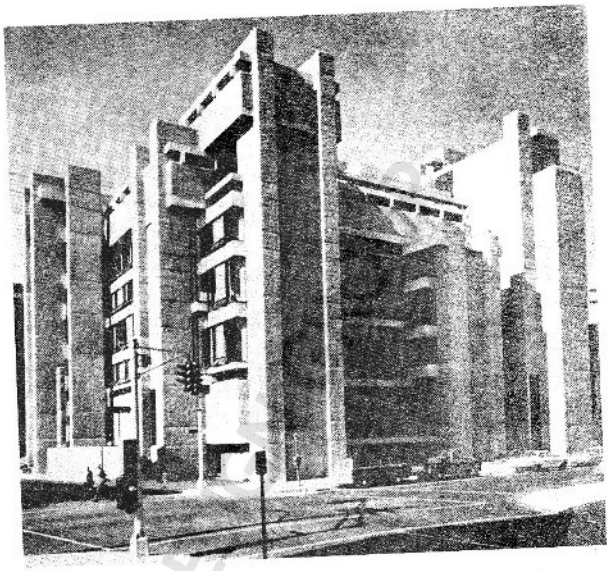
ساختمانی، مبالغه درمقیاس ساختمان به دیده می آید

اندکی بعد ونتوری معماری مدرن را برای وضوح و سادگی‌اش در مقابل پیچیدگی که خود عنوان می کرد نفی کرد و بعد اعلام کرد که تمام ساختمان می‌تواند چون یک واحد کامل (در مثال او یک اردک) گویای نکته‌ای یا مطلبی باشد (شکل ۵ـ۷)، وی اگر چشمان خود را به اندازهٔ کافی می‌گشود می‌دید که چگونه تمام این ساختمان دانشکدهٔ مهندسی شبیه یکی از وسایلی است که در کارهای مهندسی به کار گرفته می‌شود: ماشینی برای ساختن بتن یا دستگاهی برای سیلوی گندم، و همان گونه که در فروشگاه مرغ و جوجه‌فروشی او اردک نماد عملکرد این فروشگاه است[۱۳]، در اینجا شباهت تمام بنا به یکی از وسایل کارخانه گویای این است که دانشجویان برای کارهای مهندسی که سرانجامش کار در کارخانه‌ها یا کارکردن با یکی از این وسایل است آموزش می‌بینند.

بروتالیسم در امریکا

جایی که بروتالیسم خشونت خود را به وضوح بیشتر نشان می‌دهد ساختمان دانشکدهٔ معماری و هنر در دانشگاه ییل اثر پل رودولف است (شکل ۵ـ۸). ما قبلاً به سبب مقایسه‌ای که ونتوری بین یکی از آثار خود، گیلدهاوس، و یکی از آثار پل رودولف، کرانفورد مانور، کرده بود با این معمار آشنا شدیم و نیز در همین بخش از ساختمان وی که به تبعیت مستقیم لوکوربوزیه ساخته بود صحبت داشتیم. در ساختمان معماری و هنر، اگرچه تأثیر لوکوربوزیه مشهود است، رودولف با امکاناتی فراوانتر و جرأتی بیشتر و طرحی مستقلتر خصوصیات بروتالیسم را آشکار کرده است. در این ساختمان نیز نه تنها بتن به صورت آشکار به کار گرفته شده، بلکه به آن شیار داده شده تا خشونت در سیمای این ساختمان بیشتر به دیده آید. همچنین در اندازه‌ها مبالغه شده تا ساختمان گران‌پیکر دیده شود: فی‌المثل، ابعاد تیرها بیش از

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵ـ۸ پل رودولف، دانشکده معماری و هنر دانشگاه ییل، نیوهیون، کانه تیکات، ۱۹۵۸ـ۶۴.

میزان لازم هستند و تیرها در دو جهت عمود بر هم در نما آشکار شده‌اند تا در احساس تنومندی ساختمان تردیدی پیش نیاید. شیشه نیز در این ساختمان نسبتاً به وفور و همانند بقیهٔ ساختمانهای مدرن به کار گرفته شده، اما در اینجا تضادی در سیمای ساختمان پدید می‌آورد و خشونت آن را بیشتر می‌کند.

غیر از سیمای برون این ساختمان، معمار به سیما و عملکرد درونی آن نیز توجه داشته است. با آنکه گفته شده است که سطوح متعدد در درون این ساختمان هفت طبقه (به‌حساب جنکز در سی و نه و به حساب بلیک[14]، در بیست و هشت ارتفاع مختلف) گیج کننده است (شکل ۵ـ۹) اما چون هریک به منظوری خاص و مشخص طرح شده و در جای خود قرار گرفته است به تنوع فضای درونی، که آن نیز به سبب این سطوح مختلف و متعدد حالت تندیسگون گرفته است، می‌افزاید. به علاوه بیشتر این سطوح رو به حیاطی محصور که از سقف نیمه باز است باز می‌شود که به این مدرسه کیفیتی دلباز و دلگشا و برخلاف مدارس تنگ و تاریک و قدیمی معماری می‌دهد.

بروتالیسم در اروپا به‌ویژه در انگلستان بدون پایه‌های اجتماعی و اقتصادی نبود. مصیبتهای سالهای جنگ و مشکلات اجتماعی سالهای پس از جنگ معماری را به سوی هدفهای اجتماعی و انسان‌دوستانه سوق داده بود که بازتاب مستقیم آن دوری از معماری مدرن و رو آوردن به نوعی کهنه گرایی بود. بروتالیسم عکس‌العمل یا پاسخی بود به این گرایشها از جانب معماران که اکثریت قریب به اتفاق آنها به ارزشهای مدرنیسم هنوز بسیار معتقد بودند منتهی راههایی می‌جستند که آن را به صورتی تازه در آورند. فراموش نکنیم که در سالهای پنجاه در عین حال توجه به علوم اجتماعی، به بوم‌شناسی و به شهرسازی اهمیت خاص یافت و توجه به نکاتی چون هویت ساختمان، ارتباط آن با متنی که در آن ساختمان برپا می‌شود متداول شد، حال آنکه پیش از آن، نخستین نسل معماران مدرن از آن کمتر صحبت می‌کردند.

تندیسگرایی در معماری

مثالی که لوکوربوزیه به دست داد

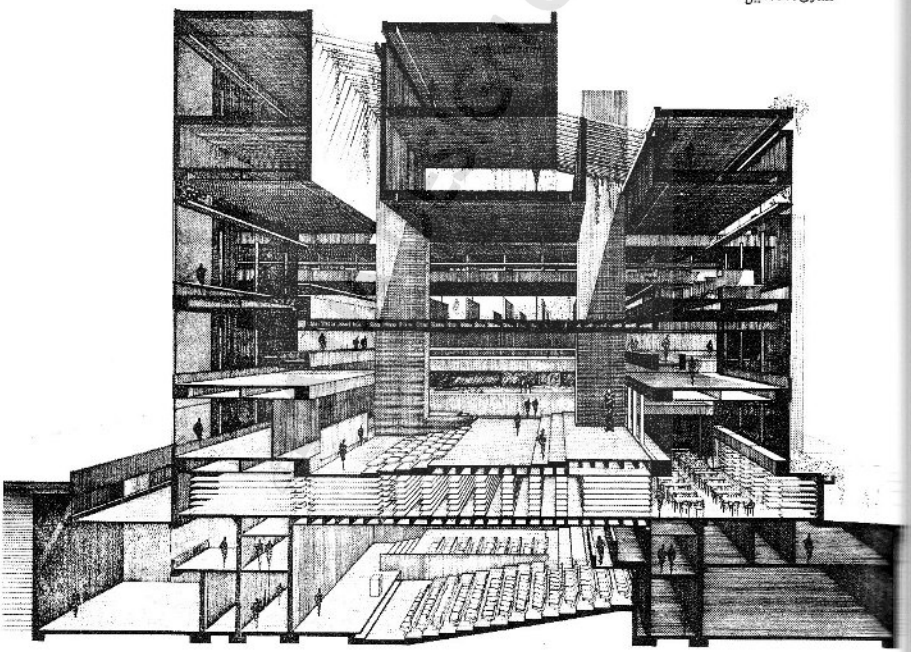
بروتالیسم علاوه بر خشونت و گران پیکری گرایشی به

http://telegram.me/uadesigngroup

تندیسگون ساختن معماری نیز داشت. در پاره‌ای موارد، تندیسگون ساختن بنا خود در خدمت کیفیت خشونت روستایی و بومی در بروتالیسم بود، و در موارد دیگر چون کلیسای رونشان و ساختمان اونیته دابیتاسیون، کار لوکوربوزیه، همراه این کیفیت و چنان چیره و آشکار بود که مانند بسیاری از ویژگیهای معماری لوکوربوزیه درسی شد که معماران فراوان- گاه مستقیماً و گاه هریک به تعبیر و شیوهٔ خاص خود- از آن تبعیت کنند. از معماری «پنج معمار» یاد کرده‌ایم و از روش تندیسگونهٔ معماری ایشان سخن گفته‌ایم. حتی در معماری چارلز مور و صحنه آرایی او در معماریهای بزرگتر و پاره‌ای صحنه‌های خانه‌های وی این گرایش مشهود است. ونتوری نیز از این گرایش غافل نیست ولی تعابیر خاص و نسبتاً مستقل خود را دارد که از معمارانی پیرتر از لوکوربوزیه الهام می‌گیرد.

تندیسگرایی در معماری، غیر از آثار لوکوربوزیه، منابعی دیگر نیز داشت. در آثار لوئی کان، از حدود سال ۱۹۵۰، این توجه به تندیس مشاهده می‌شود. به نظر نمی‌رسد که کان مستقیماً تحت تأثیر لوکوربوزیه بدین گرایش متمایل شده باشد، کاملاً روشن است که تندیسگرایی کان بسیار قوی است و کیفیتی خاص خود دارد. البته به همان اندازه نیز روشن است که کان از کارهای لوکوربوزیه کاملاً مطلع بود و به تعبیری مشعلی را که معماران نخستین نسل معماری مدرن افروختند وی تقریباً از دههٔ شصت تا حدود نیمی از دههٔ هفتاد به دوش کشید. ما از آثار کان پیش از این صحبت کرده‌ایم. در اینجا کافی است اشاره کنیم که تندیسگرایی کان ناشی از پختگی وی پس از سالها تدریس و تحصیل در دانشگاه

شکل ۹.۵ پل رودولف، تصویر درونی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه ییل.



http://telegram.me/uadesigngroup

پنسیلوانیا بود که سالها در آن آموزش معماری به شیوهٔ بوزار معمول بود.

رایت، معمار تندیسگر

غیر از این منبع، تأثیر فرانک لوید رایت را نباید نادیده گرفت، معمولاً از این معمار غفلت می‌شود و کمتر کسی به‌ویژه در ارتباط با گرایشهای معماری در سالهای پس از شصت از او صحبت به میان می‌آورد. هریک از کارهای رایت از خانهٔ روبی گرفته تا موزهٔ گوگنهایم در نیویورک برای خود تندیسی است، وی معماری بود که بیش از همهٔ همگنان و معاصران خود و بی‌تردید لوکوربوزیه، که رایت او را نقاش می‌دانست، در این مورد پیشتر بود. این کیفیت معماری رایت، البته به اوج توانایی و زیبایی خود در خانهٔ آبشار رسید که پس از آن نه خود رایت و نه هیچ معمار دیگری توانست از نظر قدرت و ترکیب حجمها و فضاهای ساخته شده و ترکیب آنها با فضاها، حجمها و عوامل طبیعی به‌پای آن برسد ولی وی معماران بسیاری را به دنبال خود بدین کیفیت رهنمون شد. حتی مبالغه نیست اگر بگوییم لوکوربوزیه پس از آنکه نزدیک به بیست سال به ساختمانها با تندیسهای رایت با تحسین و شگفتی نگریست، خود از منشورهای نخستینش عدول کرد و به طرح کلیسای رونشان دست زد.

از ویژگیهای معماری مدرن یکی این بود که توانست از امکانات مهندسی بهره گیرد و با به کارگیری اسکلتی مرکب از تیرها و ستونها که بار ساختمانی بنا را فقط در نقاطی معین متمرکز و تحمل می‌کند، دیوار را به پرده‌ای صرفاً برای محصور و متمایز کردن فضا تبدیل کند. پیش از این دیوارهای ضخیم و جرزها و پایه‌هایی که برای تحمل بار ساختمانی بنا می‌شد، فضای درون ساختمان را کوچک و امکانات معماری را محدود می‌کرد. این محدودیت، فراموش نباید کرد، که با معماری مدرن از بین رفت یا به میزان بسیار کاهش یافت. با پیشرفتهای چشمگیری که در صنعت ساختمان به‌ویژه در سالهای پنجاه پدید آمد و معماران را قادر ساخت که تأسیسات ساختمان را به جای آنکه در کف اتاقها و فضاهای معماری قرار دهند در سقف جا دهند، این محدودیت باز هم کمتر شد. اما این نکته را نباید نادیده گرفت که همین عدم امکانات ناگزیر وجود حجمهای کوچکتری را ایجاب می‌کرد که ترکیب آنها در اکثر موارد هم تندیسگونه بود و هم به نوع بنا می‌افزود. وجود دیوارهای ضخیم نیز، علی‌رغم محدودیت، به معماری قدرت و صلابتی می‌داد. آنچه معماری مدرن عرضه کرد فضای یکسرهٔ پیوسته بود که می‌توانست برای هر مقصودی مناسب باشد (بونیورسال اسپیس)[۱۵]، و آزادی در طرح (پلان لیبر)[۱۶] یا طرح آزاد که لوکوربوزیه به‌ویژه یکی از مروّجین آن بود. در عوض، آنچه معماری مدرن از میان برد تنوع پلان و صلابت و قدرت ساختمان و تندیسگونگی آن بود. نسل دوم معماران مدرن خاصه کوشیدند با تأکید و تبعیت از معماران مدرن از جمله رایت، لوکوربوزیه و کان که این کیفیت در آثارشان از آغاز موجود بود (رایت) و یا آنان که خود تغییر گرایش دادند (لوکوربوزیه) یا به سبب سیستم آموزشی خاص خود، همهٔ جنبه‌های مدرنیسم را نپذیرفته بودند (کان)، بر این نقص معماری مدرن (که تا سالهای شصت همه‌جا آشکار شد و منتقدین از آن با نام «جعبه‌ها» یاد می‌کردند و یا آن را معماری کاغذی می‌نامیدند) فایق آیند.

با گرفتن گرایشهای تندیسگرانه

پس از سالهای شصت که گرایشهای تندیسگونه در معماری رواج گرفت دو ویژگی بروز کرد. تندیسگرایی معمارانه که کیفیت هندسی داشت و کارهای کان نمونه‌های آن هستند، و نوعی تندیسگرایی با فرمهای آلی[۱۷] که منبعث از فرمهای آلی رایت یا فرم آلی کلیسای رونشان لوکوربوزیه بود.

گرایش تندیسگری در آثار بسیاری از معماران، با شهرت و ظرفیتهای متفاوت، پس از سالهای شصت بروز کرد و بر خلاف بروتالیسم که اکنون نیروی محرکهٔ خود را تقریباً به کلی از دست داده است، مظاهر آن اگرچه در پاره‌ای موارد نه به قدرت سالهای شصت و هفتاد، همچنان در معماری باقی است.

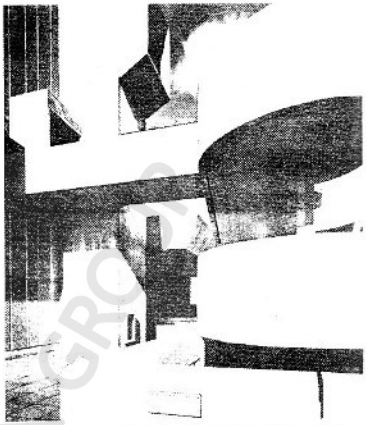
از آنان که در آثار خود بیشتر فرمهای آلی تندیسگری را به کار گرفته، به عنوان نمونه از ساختمان معمار انگلیسی هیوبرت بنت[۱۸] برای شورای لندن بزرگ (شکل ۵ـ۱۰) می‌توانیم یاد کنیم که بین سالهای ۶۱ تا ۶۷ ساخته شد. در این ساختمان، معمار از هر عاملی مانند پله، راهرو، پل (که گاه برای منظور خود در آن مبالغه نیز کرده است) استفاده کرده تا ترکیب فضایی خویش یا تندیس ساختمان را بسازد. در همین زمینه، چندسالی بعد، معمار انگلیسی دنیس لَسدان[۱۹] نیز دست آزمود و ساختمان تئاتر ملی را که از ساختمان بنت چندان فاصله ندارد، در همان ساوث بنک[۲۰] لندن ساخت (شکل ۵ـ۱۱). در اینجا نیز از پله و دیوار و تراس برای ترکیب تندیسگون ساختمان استفاده شده است و نه تنها فرمهای آلی بلکه ترکیب سطوح در دو جهت عمودی و افقی یادآور کارهای فرانک لوید رایت است.

http://telegram.me/uadesigngroup

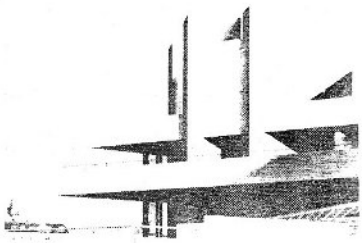
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

معماری مسائل گوناگون دارد و پاره‌ای از آنها حتی در عرصهٔ معمای محض قرار نمی گیرند. این مسائل ممکن است ناشی از ملاحظات مهندسی باشد، یا در عرصهٔ جامعه‌شناسی، اقتصاد، مردم‌شناسی و بوم‌شناسی قرار داشته باشد، یا وابسته به هنر باشد. یکی از نکاتی که به اعتقاد ما در عرصهٔ معماری محض قرار دارد و به دلایل متعدد به اندازهٔ کافی در معماری مدرن بدان توجه نشده یا به فراموشی سپرده شده این است که هر ساختمان باید سیمایی درخور و گویای وظیفه‌ای داشته باشد که ساختمان بدان منظور ساخته شده است. مراد به هیچ روی تبعیت فرم از عملکرد نیست که با تجارب متعدد، و در موارد فراوان، عدم صحت آن شناخته شده؛ ضمناً نمی‌خواهیم به اندازه‌ای در موضوع مبالغه کنیم که چون ونتوری بگوییم فی‌المثل فروشگاه مرغ و جوجه را باید مانند اردک ساخت! اما بی‌هیچ تردید ساختمانها مانند آدمها شخصیت خاص خود را دارند و باید داشته باشند. به‌عنوان مثال، مسجد و کلیسا هریک باید سیمای مشخص خود را داشته باشد. مدرسهٔ معماری نباید چون ایستگاه راه‌آهن و یا کارخانهٔ سیمان به نظر آید. این گویایی، به معماری معنایی می‌دهد که آن را از ساختمان- چهار دیوار و یک بام- متمایز می کند. یکی از مواردی که ترکیب تندیسگون برای معماری معنی و اهمیت مخصوص پیدا می کند در ساختمانهایی نظیر موزه، تئاتر و نمایشگاه است؛ زیرا روحیه و شخصیت چنین ساختمانهایی چنین هویت هنری را ایجاب می کند.

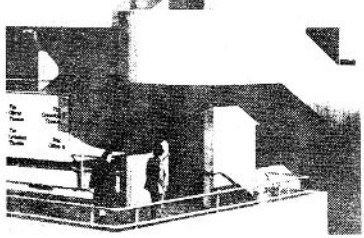
موضوعی نظیر موزه و مدرسه و گاه ساختمان اداری مانند بناهای شهرداری در ایالات متحد نیز فرصتی به دست معماران داد تا در تحقق این گرایش دست بیازمایند. در ساختمانهایی چون شهرداری بوستون (شکل ۵-۱۲) هنوز مظاهر برونالیسم و تندیسگرایی به یک قوت به دیده می آید، و یا آنکه گرایش تندیسگرایی آشکار است، چیره نیست. برعکس، در پاره‌ای از آثار آی.ام.پی[21] گرایش تندیسگرایی یا کیفیت تندیسگونِ بنا به چیرگی و وضوح کامل مشاهده می‌شود. ساختمان کتابخانهٔ جان اف کندی در بوستون و از آن مهمتر ساختمان گالری ملی هنر در واشنگتن، اثر آی.ام.پی، از این جمله آثارند. در ساختمان گالری ملی (شکل ۵-۱۳)، اگرچه گرایش به تندیسگون‌ساختن بنا کاملاً آشکار است، حجمها بیش از اندازه تنومند و تا اندازه‌ای در مجادله با یکدیگر به نظر می‌رسند! درون ساختمان، جایی که تندیسگونه بودن ساختمان و گرایشهای به جلوه درآوردن سازهٔ ساختمان با هم درمی آمیزند، ساختمان دلباز و دلگشا به نظر می‌رسد.



شکل ۵-۱۰ هیوبرت پنسنه. ساختمان شورای لندن بزرگ، گالری هیوارد در بخشی از لندن به نام ساوث بنک، ۶۷-۱۹۶۱.



شکل ۵-۱۱ دنیس لَـدان و شرکا. ساختمان تئاتر ملی، ساوث بنک، لندن ۷۶- ۱۹۶۷.

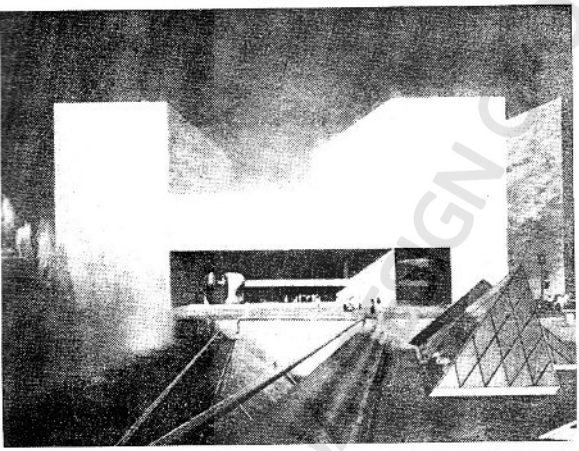


http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



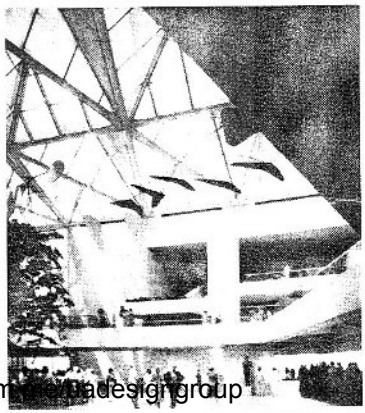
شکل ۵ـ۱۲ گلمن، مکینل، تولز: ساختمان شهرداری بوستون، ۶۹ـ۱۹۶۴.



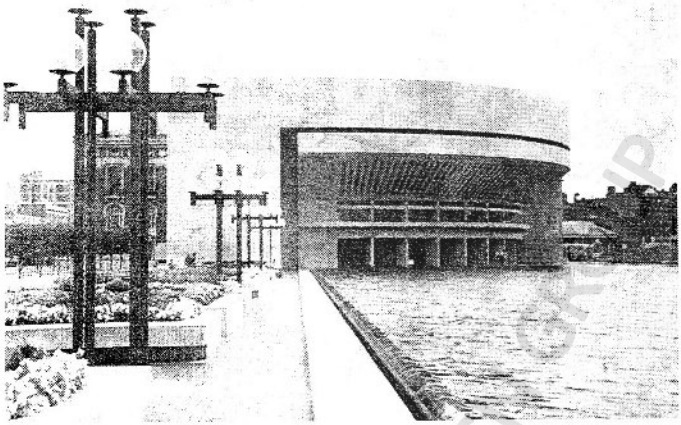
شکل ۵ـ۱۳ آی. ام. پی و شرکا. گالری ملی هنر، ساختمان شرقی، واشنگتن دی سی، ۱۹۷۸.

به عقیدهٔ من، جایی که موفقیت پی در تحقق مراد خویش کامل است، ساختمان وی برای یک مدرسهٔ مذهبی در یک سازمان علمی مسیحی[۲۲] در بوستون است (شکل ۵ـ۱۴).

ترکیب حجمها وفضاها درتندیس‌این ساختمان کاملاً موفقیت‌آمیز است. استخری وسیع و مملو از آب زلال در مقابل ساختمان به کمال هنرمندانهٔ این ساختمان کمک می‌کند، ولی موفقیت فوق‌العادهٔ آن از جمله بدین سبب است که در اینجا تندیس و ساختمان با هم یکی شده و هیچ اثری از کوششی اضافی برای تندیسگونه ساختن این بنا به چشم نمی‌خورد: به نظر می‌رسد حجاری چهره دست و تندیسگری توانا این ساختمان را یکسره از سنگ تراشیده است.



http://telegram.me/tadesigngroup



شکل ۵ـ۱۴ آی.ام.پی، مرکز کلیسایی علمی مسیحی، ساختمان مدرسهٔ روزهای یکشنبه، بوستون ۱۹۶۴ و ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۳.

به میس ون در رو ایراد گرفته‌اند که معماری را از غایت سادگی و حذف هر گونه حجم، خط، و عاملی که زاید به نظر می‌آید، به نیستی و به ملال آوری کشانده است. حقیقت این است که میس در طرحهای خود بسیار مشکل‌پسند بود و هیچ نوع عامل چشمگیر یا مشغول کننده و یا به قول خود او کودکانه را به معماریش راه نمی‌داد و از این‌رو در معماری وی یک خط زاید، یک عامل بیجا و یک حرکت سبک موجود نیست. در این اثرِ پی نیز همان والایی معماری میس به دیده می‌آید، بی آنکه معماری از فرط گرانطبعی و وسواس در انتخاب اساسی‌ترین عوامل خود ساده و خلاصه شده باشد.

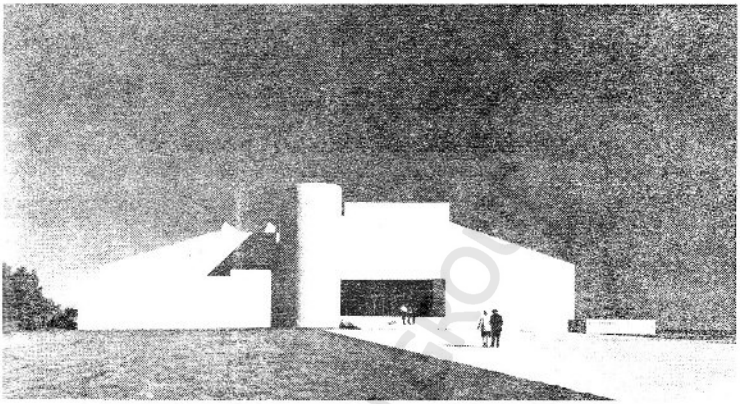
رواج گرایشهای تندیسگرانه

در آغاز این بخش گفتیم که لوکوربوزیه معماری هشیار بود و با آنکه همواره در عالم معماری نقش رهبری داشت، بیشتر از بقیه متوجه تغییرات زمانه بود و رهبری خود را با دگرگونیهای روزگار انطباق می‌داد. در مورد فیلیپ جانسن نیز محتملاً می‌توان این سخن را گفت، با این تفاوت که اگر لوکوربوزیه را نسبت به زمان متغیر (X) فرض کنیم، جانسن را باید تابع (Y) فرض کرد که همواره از متغیری تبعیت می‌کند بدین معنی که خوب می‌داند چگونه از دگرگونیها تبعیت کند. پیتر بلیک از جانسن نقل می‌کند که وی همین که جوّ را ضد معماری مدرن احساس کرد، به سال ۱۹۶۸ همراه دیگران بانگ برآورد که معماری مدرن مردود است. البته وی خود معماری است که در رواج معماری مدرن اهتمام فراوان داشت و در مراحل نخستین، او میس ون در رو را به امریکاییان شناسانده و هم او بود که با همکاری هنری راسل هیچکاک گرایشهای نخستین نمونه‌های معماری مدرن را در اروپا سبک جهانی[۲۳] نامید و به اتفاق هیچکاک کتابی به همین نام نیز منتشر کرد. معماری جانسن تا سالهای شصت به قدری نزدیک به کارهای میس بود که همه او را وردست میس می‌دانستند. خانهٔ شیشه‌ای وی که قبلاً از آن صحبت کردیم بهترین نمونهٔ این گرایش است. ولی همین که وی نسیم تغییرات را احساس کرد جهت معماریش را تغییر داد و به گرایشهای جدید متمایل شد.

از جمله کارهای قابل تحسین جانسن پس از تمایل به گرایشهای جدید موزهٔ هنر جنوب نگزاس است (شکل ۵ـ۱۵) که در شهر ساحلی و کوچک کورپوس کریستی[۲۴] در جنوب تگزاس به سال ۱۹۷۲ ساخت، چون موضوع ساختمان موزه بوده معمار آزادی بیشتری در طرح داشته است، ولی حاصل کار که تندیسگون خود را در فضا می‌گشاید بسیار موفقیت آمیز است. تمام حجمها و سطوح مطالعه شده‌اند و به نظر می‌رسد که درست درسر جای خود قرار گرفته‌اند. بدین تعبیر، این ساختمان ترکیب کاملی دارد که به آسانی نمی‌توان آن را تغییر داد.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

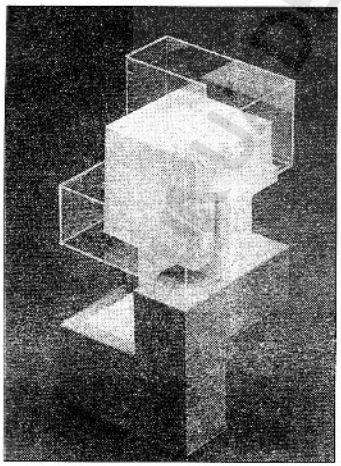


شکل ۵-۱۵ جانسن و برگی، موزهٔ هنر جنوب تگزاس، کورپوس کریستی، ۱۹۷۲.

یکی از منابع راه‌یافتن تندیسگری به معماری در روزگار مدرن کلیسای رونشان لوکوربوزیه است که ما چندبار بدان اشاره کرده‌ایم. موزهٔ هنر جنوب تگزاس حدود هیجده سال پس از رونشان ساخته شد. در مقایسه با موزه، رونشان قدری کج و کوله و خام به نظر می‌رسد و همین خامی ممکن است بدان شخصیت خاص خود را داده باشد. ولی موزهٔ هنر کاملاً صاف و صیقلی است و انگار سفالگری آن را شکل داده است. این اثر مانند هر تندیسی از ترکیب اشکال گوناگون در فضا پدید آمده و بسیار خوش‌تناسب و هماهنگ و جا افتاده است. به نظر می‌رسد که اگر جانسن در تمایلات تندیسگرانه در این ساختمان از لوکوربوزیه ملهم شده باشد، در پرداختن و پروردن آن از همان گرایشهای دیرین خود که به کارهای میس ون دررو تقرب دارد مدد گرفته است.

چنان که پیش از این اشاره کردیم، گرایشهای تندیسگرانه که خود چند شاخه دارد همچنان در معماری باقی است. مثلاً پیتر آیزنمان علاوه بر آثار سالهای شصت خود، همراه با بقیهٔ گروه پنج همچنان بدین گرایش علاقه نشان می‌دهد: با آثار کوچکتری (شکل ۵-۱۶) که کارهای نوآم گابو را به‌یاد می‌آورد ـ ترکیبی مرکب از چند L که آیزنمان به آن معنی فلسفی داده و آن را نماد ناپایداری و ناتمامی گرفته است و ظاهراً برای معمار دستگرمی برای کارهای بزرگتر است، و نیز آثاری چون مرکز هنرهای تجسمی و کستر در شهر کلمبوس اوهایو (شکل ۱ـ آلبوم). در اینجا

شکل ۵-۱۶ پیتر آیزنمان، خانه شمارهٔ A ۱۱، مرکب از چند فرم به شکل L، به نماد ناپایداری و ناتمامی، که از نکات تأکید دکنستروکتیویستهاست.



http://telegram.me/uadesigngroup

گرایش تندیسگرانهٔ آبزنمان به صورتی کاملاً تازه به تبعیت از عرفی کهنه به منصه بروز می‌رسد. برجی که عامل اصلی این کمپوزیسیون آبزنمان است، عاملی شناخته‌شده و فرمی کهنه در معماری دارد، ولی آبزنمان آن را به دلیری می‌شکافد که این یادآور پاره‌ای از آثار تندیسگر معروف گاربینو است. مجموعه در عین حال دارای بخشهایی است با دیوارهای پرده مانند[۲۵] که یادآور معماری مدرن کلاسیک است و بنابراین ساختمان چندان هم که جنگز علام می‌کند فاقد خاطره نیست.

سازه‌گرایی در معماری

مقدمه: برلاخه و مراد او از صداقت در معماری

مراد از سازه‌گرایی[۲۶] این است که عوامل سازنده و پایدار دگه‌دارندهٔ ساختمان مانند تیر و ستون و قوس- ولی نه صرفاً آنها- در ساختن فرم معماری نقش اصلی پیدا کنند. روشن است که معماری با سازه خویشاوندی نزدیک دارد و برقراری این دو به هم پیوسته بودند به قسمی که ممکن نبود یکی را از دیگری جدا کرد مگر آنکه استواری و زیبایی ساختمان در هم بریزد. شواهد بسیار از این پیوند در معماری مصری، در معماری یونانی و در معماری ایرانی و در معماری گوتیک داریم. این پیوستگی که در دورهٔ رنسانس و باروک و بیشتر روکوکو در زیر نقابی از فرمهای منحنی‌وار درهم فرو رونده یا تزئینات پیچیده و بسیار فراوان پنهان شده بود، در دورهٔ معماری مدرن دوباره کشف شد و اساس زیبایی معماری نخستین نسل معماری مدرن را پدید آورد.

مفهومی دیگر نیز از این توجه یا کشف دوباره پدید آمد یا رنده شد که به واژگان چند زبان اروپایی تکتونیک[۲۷] نامیده می‌شود و به احتمال بسیار واژهٔ *architecture* آن را در بطن خود دارد، به نشان آنکه معماری به حکم ماهیت خود ساخت و اساس ساخت است و این معنایی است که از تکتونیک مستفاد می‌شود. به عنوان مثال، در معماری گوتیک، جایی که تکتونیک آن به‌خوبی هویداست در پشتبندها[۲۸]ی بلندی است که از پشت و از بیرون، انتهای نیمدایره‌ای کلیسا را بر جای خود پابدار نگاه می‌دارد و در عین حال قصهٔ ساختمان را نیز باز می‌گوید. بخشی از زیبایی معماری گوتیک مربوط به تاقیهای شکسته‌ای می‌شود که سقف کلیسا را نگاه می‌دارند و در درون کلیسا کاملاً آشکارند و تسلسل و شکل آنها هم گویای ساخت سقف است و هم بدین زیبایی مایه و اساس می‌دهد. در معماری مصری و یونانی تیر و ستون و در معماری ایرانی تاقی شکسته و گنبد هم از عوامل سازه و هم از عوامل زیبایی هستند.

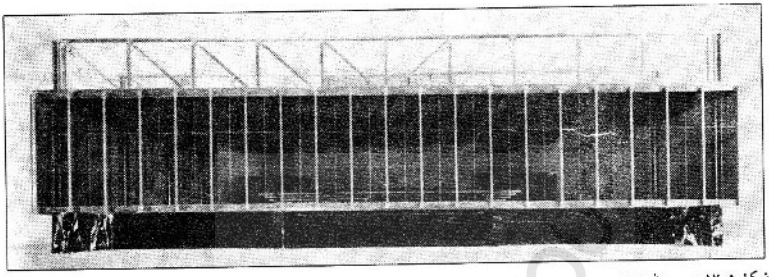
در معماری مدرن هنگامی که صحبت از اخلاق می‌شود و معماری چون برلاخه معماری ساختگی را دروغ می‌خواند مرادش این است که در معماری تقلیدی زمان وی عوامل سازهٔ ساختمان، مثلاً ستون، به قلب و دروغ شبیه ستون، آن هم ستون کلاسیک، ساخته می‌شود و در حالی که سازهٔ حقیقی که متحمل بار است از دیده پنهان می‌ماند. خود برلاخه در ساختمان بورس آمستردام (شکل ۲- آلبوم) نمام تاقیها را که از آهن بود کاملاً در معرض دید گذاشته. به نظر نمی‌رسد برلاخه خود به فکر زیبایی ساختمان خویش بوده باشد. زیبایی برای وی از راستین بودن معماری و از صداقت آن به سازه پدید می‌آمد. شعار معروف لوئیس سالیوان که در معماری «فرم از عملکرد تبعیت می‌کند»، با اصالت و اهمیت سازه در معماری ارتباط دارد.

میس ون دررو: سهم او در راه یافتن مظاهر سازه و تکنولوژی در معماری

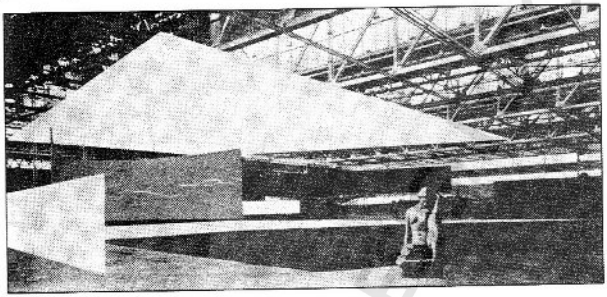
معمار مدرنی که به راستی توجه به سازه و نیز توجه به اتصالات و اجزای ساختمان را وجههٔ همت خود کرد و تا سرحد کمال آن را پیش برد، لودویک میس ون دررو بود که پیش از این از او سخن گفته‌ایم. در اینجا کافی است اشاره کنیم که بروز این گرایش در آثار بسیاری از معماران پس از میس به تأثیر اوست.

لیکن میس دامنهٔ سازه‌گرایی را به دلایل متعدد چندان پیش نبرد، آن را به کمال رسانید و رفعت داد. در ساختمانهای وی در اکثر موارد سیستم سازه مرکب از همان تیر و ستون بود که آغاز به کارگیری آن به معماری عهد عتیق برمی‌گردد. در پاره‌ای از آثار وی مانند طرحی که برای یک تئاتر ملی در مانهایم آلمان (شکل ۵-۱۷) ارائه داد از خرپا استفاده کرد که آن نیز مانند تیر به آشکارا[۲۹] در معماری به کار گرفته یا به نمایش گذاشته شد. همچنین، میس درچند پروژه از قاب فضایی[۳۰] که در واقع به‌کارگیری خرپاها در دو سیستم عمود بر هم است (به طوری که توازن فضایی آنها حفظ شود) نیز استفاده کرد که آن را نیز چنان که شیوه‌اش بود آشکارا در ساختمان باقی گذاشت (شکل ۵-۱۸). تجارب بس جسورانه‌تری که در این عرصه صورت گرفت متعلق به چند سالی دیرتر و معماران و مهندسان دیگر است. کوتاهی در واقع از میس نبود، پاره‌ای از نو آوریهای تکنولوژی که بعداً جسارتهای بیشتر را باعث شد هنوز تحقق نیافته بود.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵ـ۱۷ میس ون درو، پروژه برای تئاتر ملی در مانهایم، آلمان ۵۳ـ۱۹۵۲، ماکت



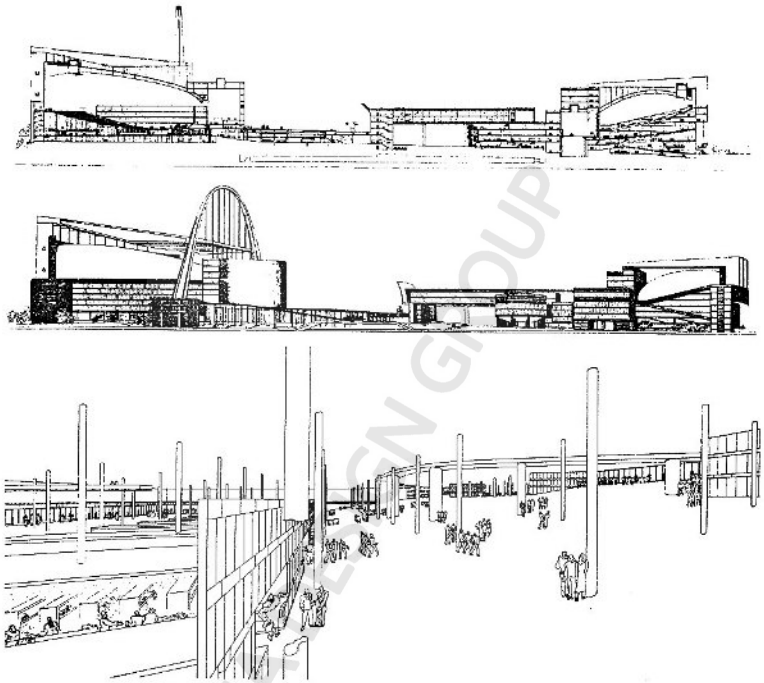
شکل ۵ـ۱۸ میس ون درو، پروژه برای یک تالار کنسرت. تکلاژ (به‌هم‌چسبانی) که داخل این تالار را نشان می‌دهد

آثار لوکوربوزیه اگرچه از آثار میس متنوع‌ترند و در آثار وی ثبات و ابرام میس وجود ندارد، ولی وی نیز از آشکار گذاشتن عوامل سازه در ساختمان و به بازی گرفتن عوامل تکنولوژی در ساختمان غافل نبود. در طرحی که این معمار، با قدرتِ کم نظیر خود در مسابقه‌ای معماری برای کاخ شوراها در اتحاد شوروی ارائه کرد این گرایش به بهترین صورتی آشکار است (شکل ۵ـ۱۹). قوس آهنی بزرگی که بر سیمای معماری این پروژه چیره است در واقع عملکرد ساختمانی دارد و چون خرپایی با سیمهای مستحکمی که بدان آویخته است، بار ساختمانی بخش بزرگی از ساختمان را تحمل می‌کند. این طرح که یکی از قویترین طرحهای لوکوربوزیه شناخته شد در زمان خود، سال ۱۹۳۱، از جرئتی برخوردار بود که تا دهها سال در معماری فرصت بروز نیافت.

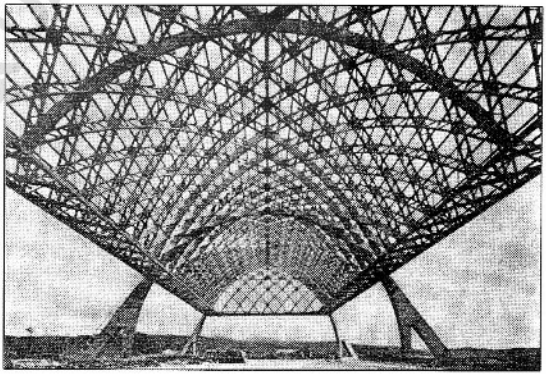
نروی، فولر، و معماران دیگری که در سازه‌گرایی در معماری مؤثر بودند

می‌توانیم به یاد بیاوریم که از آغاز نیز پیشرفت در کارهای مهندسی، در ساختمان پلها، ساختمان نمایشگاهها، کارخانه‌ها و ساختمانهایی مانند آنها بر معماری مدرن تأثیر فراوان گذاشت. بخشی از امیدواری بیش از اندازه به تکنولوژی نیز، که اکنون با گذشت زمان می‌توانیم ببینیم ساده‌لوحانه بوده است، از همین‌جا پدید آمد. ولی در هر حال، این پیشرفتها در تحولاتی که در سی سال اخیر در معماری صورت گرفته است نقش مؤثر بازی کرده است. از جمله کارهای پیرلوئیجی نروی[۳۱] که تخصصش مهندسی سازه است در این مورد مثالهای خوبی به دست می‌دهد. وی هم در تجربه با پولاد و هم در تجربه با بتن مسلح موفقیتهایی به دست آورد که آثار وی را پاک به عرصهٔ معماری آورد و بسیاری از معماران را به تبعیت از وی واداشت. آشیانه‌ای که وی به سال ۱۹۴۰ برای هواپیما در اورتنه‌لو[۳۲] ایتالیا ساخت (شکل ۵ـ۲۰) یکی از نخستین نمونه‌های خرپاهایی است که به صورت قوس در دو جهت به یکدیگر پیوند یافته و قاب فضایی واحدی را پدید آورده است. معنی این نوآوری در عرصهٔ سازه این بود که تمام ساختمان عظیم این سقف در خود متعادل است و فقط در نقاط معدود احتیاج به پایه برای برپا

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵ـ۱۹ لوکور بوزیه، مقطع و منظر عمومی پروژه برای کاخ شوراها در اتحاد شوروی، این طرح در مسابقهٔ معماری که بدین منظور ترتیب داده شده بود شرکت کرد ۱۹۳۱.



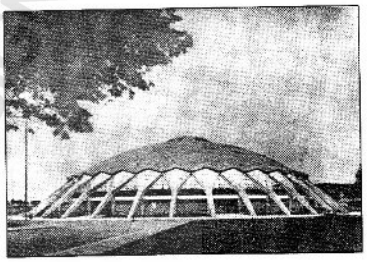
شکل ۵ـ۲۰ پیر لوئیجی نروی، آشیانهٔ هواپیما، اورییه لو، ایتالیا، ۱۹۴۰.

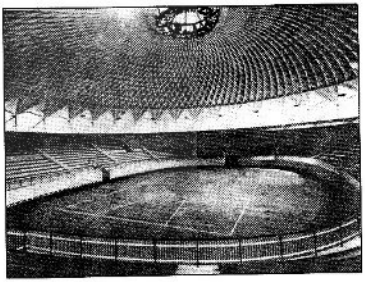
http://telegram.me/uadesigngroup

همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نگاه داشتن آن در فضا- و نه برای حفظ تعادل آن- وجود دارد.نتیجه آنکه فضایی بس گشوده بی آنکه ستونی در میان باشد و مزاحم رفت و آمد هواپیماها شود.بدین شیوهٔ ابتکاری ساخته شده است.

مثال دیگری از کارهای پیشگامانهٔ نروی و این‌بار دربارهٔ تجربهٔ وی با بتن مسلح، ساختمانی است که وی به سال ۱۹۶۰ برای سالن سرپوشیدهٔ المپیک رم ساخت (شکل ۵-۲۱). سقف این ساختمان عظیم که به قصر کوچک ورزش[۳۳] معروف است در واقع گنبدی است از بتن مسلح به ضخامت اندک که در مهندسی سازه پوست تخم‌مرغی[۳۴] نامیده شده است. این گنبد نیز در خود متعادل است برای اینکه میله‌های آهنی درون بتن چون دنده‌های بدن هستند که در این گنبد در دو جهت به یکدیگر پیوند یافته‌اند سی‌وشش‌پایه به شکل Y این گنبد عظیم را برپا نگاه‌می‌دارند و در درون آن هیچ ستونی که مخل ورزش یا تماشا شود وجود ندارد.

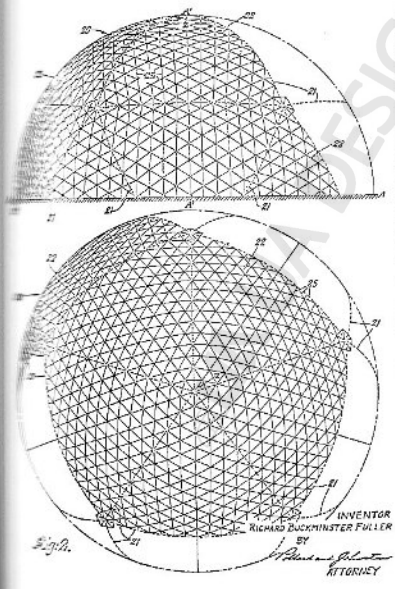




شکل ۵-۲۱ پیرلوئیجی نروی، ساختمان قصر کوچک ورزش برای المپیک ۱۹۶۰ رم

مهندس امریکایی باکمینستر فولر[۳۵] نیز سالها بل عصر خود را معطوف به این داشت تا با استفاده از تکنولوژی شیوه‌های نو آورانهٔ مهندسی سازه که خود مبتکر آن بود برای پوشش فضا و ایجاد سرپناه که به راستی نخستین محرک انگیزهٔ آدمی در پرداختن به معماری است وسایل و عوامی پدید آورد، و در این مقصود بسیار پیش رفته. فلسفهٔ فولر در اختراع این پوشش که آن را گنبد ژئودزیک[۳۶] می‌نامید و ما می‌توانیم آن را گنبد کروی (زمین گون) ترجمه کنیم این بود که این گنبد را در اندک زمان و با صرف مصالح نسبتاً کم صرف هزینهٔ اندک می‌توان در همه جا ساخت. فضای زیر گنبد را می‌توان فارغ از ملاحظات سازه، بسته به نیازهای استفاده کنندگان آن، تغییر داد و چنین گنبدی را حتی می‌توان مانند چادری برچید (شکل ۵-۲۲).

ساختمان گنبد مرکب از شبکه‌هایی است به شکل مثلث، مربع و شش ضلعی که در فضا به یکدیگر پیوند می‌یابند و در واقع توری را تشکیل می‌دهند که بی‌شباهت به

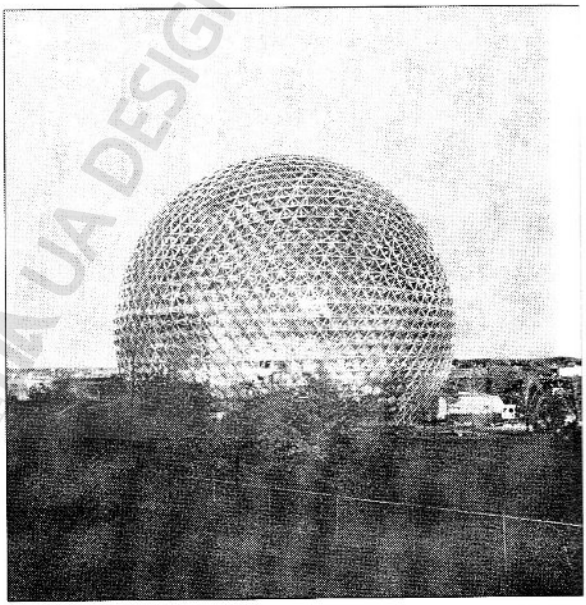


شکل ۵-۲۳ باکمینستر فولر، گنبد زمین‌گون، نما و پلان بام که به سال ۱۹۵۱ به ادارهٔ ثبت اختراعات امریکا تسلیم شد و به سال ۱۹۵۴ قانوناً ثبت شد.

http://telegram.me/uadesigngroup

گنبد نیست و مجموع آن به شکل نیم کُره‌ای کامل فضایی را می‌پوشاند. این فضا می‌تواند به اندازهٔ یک خانه باشد یا به اندازهٔ یک نمایشگاه بزرگ، چنان که پاویون ایالات متحد در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۶۷ که در شهر مونترال کانادا تشکیل شد یک گنبد ژئودزیک طرح فولر بود (شکل ۲۲-۵).

ارزانی، سبکی و تغییر پذیری این گنبد مرکب از قطعات پیش ساخته باعث شد که فولر و طرفداران نظریات و اختراعات او آن را پاسخی جامع برای مسائل جهانی معماری اعلام کنند! فولر حتی طرح گنبدی را ارائه داد که با آن بتوان منهتن[۳۷] (بخش پرجمعیت و مرکزی شهر نیویورک) را پوشش کرد. مارشال مک لوهان[۳۸] متفکر کانادایی نیز گنبد فولر را تأیید کرد و آن را مناسب زندگی امروز یافت. تنی چند از معماران و مهندسان به نبعیت از فولر برخاستند و گنبدهای گوناگونی براساس طرح وی پیشنهاد و ساخته شد. حقیقت آن است که هم فضای کروی گنبد و هم پلان دایره‌ای آن محدودیتهایی را در طرح پدید می‌آورد که ممکن است با مزایای آن همسنگ باشد. به‌علاوه به کار گیری چنین گنبدهایی در هر مورد، از خانه و مدرسه گرفته تا بیمارستان و نمایشگاه، چنان که فولر پیشنهاد می‌کرد، سیمای شهرها و آبادیها را بسیار یکنواخت و کارخانه‌ای و خسته کننده می‌کرد و جایی برای زندگی و سرزندگی نمی‌گذاشت. البته در موارد خاص- فی‌المثل ساختمان نمایشگاهها- هنگامی که سرعت کار و سبکی ساختمان و آسانی برچیده شدن مدنظر باشد- می‌توان از چنین گنبدهایی استفاده کرد. از آن بالاتر، اندیشه‌ها و نظریات فولر که در ساختمان گنبد ژئودزیک تجسم یافت، معماری را دیگربار متوجه دو نکتهٔ بسیار مهم کرد: یکی یافتن راههایی تازه و مبتکرانه برای پوشش فضا که از دیرباز مورد توجه معماری بوده است، و دیگری بی‌ساختن که با آغاز نهضتهای مدرن به‌ویژه در حل مسئلهٔ فراهم آوردن مسکن برای عامهٔ مردم که همه‌جا معماری و شهرسازی و



شکل ۲۲-۵ باکمینستر فولر، گنبد کروی پاویون ایالات متحد در نمایشگاه جهانی مونترال کانادا، ۱۹۶۷.

http://telegram.me/uadesigngroup

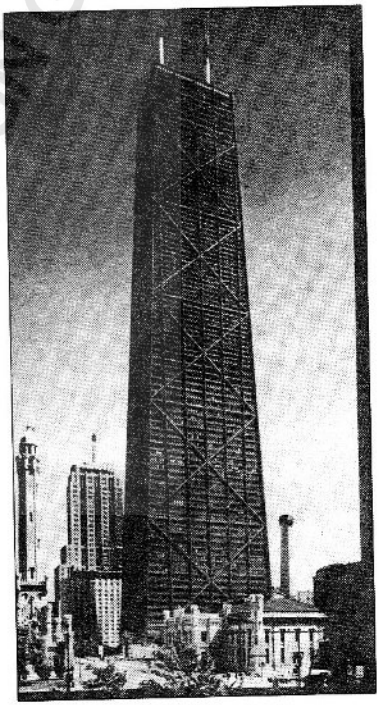
سیاستمداران دلسوز را با مشکلات فراوان روبه‌رو کرده است.

اندیشه‌های فولر راه به ابتکارات تازه و بسیار جالب‌توجهی در معماری برد که در سطور آینده به تفصیل بیشتر دربارهٔ آنها سخن خواهیم گفت، ولی تجارب تازه در فن سازه از جوانب دیگر نیز برای معماری امکانات بیشتر فراهم آورد که نخست از این تجارب سخن می گوییم.

بسط و پیشرفت سازه گرایی در معماری

چند مثال مشهور از سازه گرایی پیشرفته در معماری

شکل ۵ـ۲۴ ساختمان جان هنکاک در شیکاگو ۱۹۷۰. دفتر معماری و مهندسی اسکیدمور، اوینگز و مریل؛ معمار: بروس گراهام؛ مهندس: فضلورخان.



در سالهای هفتاد، به فاصلهٔ چهار سال دو آسمانخراش در شیکاگو سربرداشتند که هر دو واجد نوآوریهایی در فن سازه بودند و هر دو براساس اصولی بنا شدند که مهندس جوان بنگلادشی فضلورخان[۳۹] مبتکر آن بود. نخستین این دو آسمانخراش، در ضد طبقه ساخته شد و به نام سرمایه گذار آن ساختمان جان هنکاک[۴۰] نامیده شد (شکل ۵ـ۲۴). دومین این آسمانخراشها که به نام شرکت سرمایه گذار آن به برج سیرز[۴۱] موسوم گشت از نظر ارتفاع گوی سبقت را از ساختمان نخستین ربود و اکنون بلندترین ساختمان شیکاگو و احتمالاً سراسر جهان است (شکل ۵ـ۲۵). در هر دوی این آسمانخراشها از سیستمی استفاده شد که سیستم لوله‌ای[۴۲] نامیده می‌شود. دلیل این نامگذاری این است که تمام آسمانخراش مانند لوله‌ای مجوّف که در زمین فرو رفته و محکم شده باشد در مقابل نیروی باد و زلزله مقاومت می کند. برای برآوردن چنین مقصودی در پیرامون ساختمان ستونهای بسیار کار گذاشته می‌شود که با تیرهای بلند به یکدیگر متصل می‌شوند و مقاومت لازم را در مقابل نیروهای افقی[۴۳] فراهم می آورند.

ترجمهٔ معماری این ملاحظات ساختمانهایی شد که از لحاظ سیما بسیار شبیه آسمانخراشهای میس است و نیز براساس فلسفهٔ معماری وی تا آنجا که مقاصد مهندسی ایجاب کرده، عوامل سازه به صورت آشکار در سیمای ساختمان به دیده می آیند: ستونها، تیرها و ضربدریها[۴۴] و اُریب بالا رفتن ساختمان در مورد مرکز جان هنکاک و بنای چندین برج مکعب مستطیل و همچنین آشکار گذاشتن تیرها و ستونها در مورد برجهای سیرز.

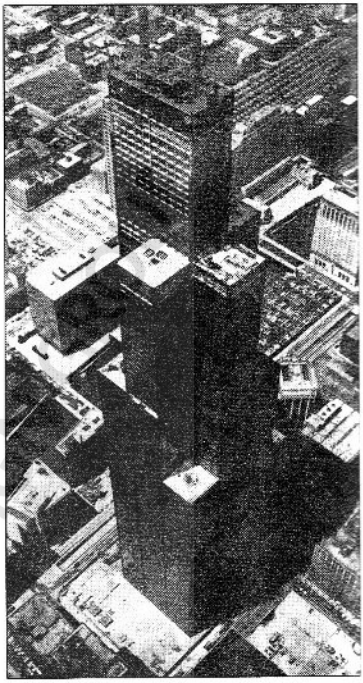
چنان که پیش از این گفته‌ایم، میس به ساخت و سازهٔ ساختمان توجه خاص داشت. البته خود او تا این اندازه در به کار گیری سیستمهای پیشرفتهٔ سازه توفیق نیافت، اما دنبالهٔ منطقی اندیشه‌هایش بدین صورت پس از وی تجلی کرد.

ساختمانی دیگر که باز همین مقصود، یعنی تأکید عوامل سازه را در سیمای ساختمان می‌رساند، بنایی است برای دفاتر کار که به ساختمان شوالیه‌های کلمبوس[۴۵] ک یک انجمن خیریهٔ کاتولیکی است و ظاهراً سرمایه گذار این ساختمان بوده است مشهود است.

معمار این ساختمان کوین راک[۴۶] است که مدتی شاگرد میس در آی. آی. تی بوده است.

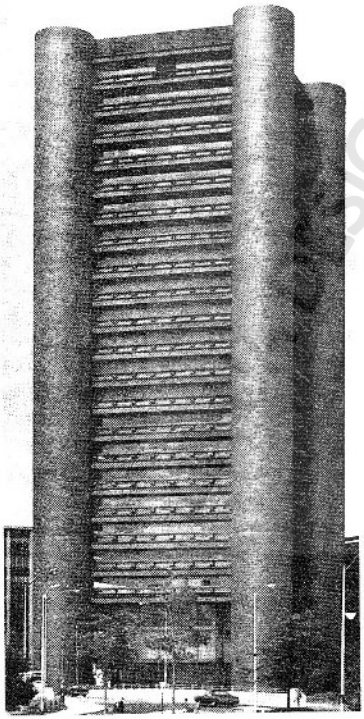
چهار برج گرد مجوّف از بتن مسلح با روکاری آجر تیره که در چهار گوشهٔ این آسمانخراش بیست و سه طبقه ساخته شده، پایه‌های آن را به وجود می آورد. تیرهایی از

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۲۵-۵ برجهای سیرز در شیکاگو ۱۹۷۴، دفتر معماری و مهندسی اسکیدمور، اوینگز و مریل؛ معمار: بروس گراهام؛ مهندس: فضلورخان.

شکل ۲۶-۵ ساختمان شوالیه‌های کلمبوس، نیوهیون، کانه‌تیکات، ۱۹۷۲؛ معماران: کوین راک، جان دینکلو و همکاران



بولاد به درازای فزون از بیست و چهار متر از پایه‌ای به پایهٔ دیگر ادامه می‌یابند و بدین ترتیب قابها یا سکوهایی پدید می آید که هر طبقه از ساختمان که آن نیز اساس ساختمانش از پولاد است بر آنها تکیه می کند (شکل ۵-۲۶). این پایه‌های متنی که بنا بر ملاحظات و محاسبات سازه، تو خالی ساخته شده‌اند، در عین حال در درون خود پله‌های فرار و سرویسها را جا می‌دهند تو خالی بودن آنها از این روست که مانند سیستم پوله‌ای، هر پایه بتواند در مقابل نیروهای افقی (باد و زلزله) مقاومت کند. دو مقصود در ساختمان این برج مورد نظر بوده است: یکی آنکه ساختمانی خوش‌اندام و لاغر میان سر به آسمان بردارد و دیگر آنکه در سیمای آن عوامل سازه آشکارا بیان شود و بر آن چیرگی داشته باشد. علاوه بر این، چون این ساختمان سیمایی مشخص دارد و درست در کنار

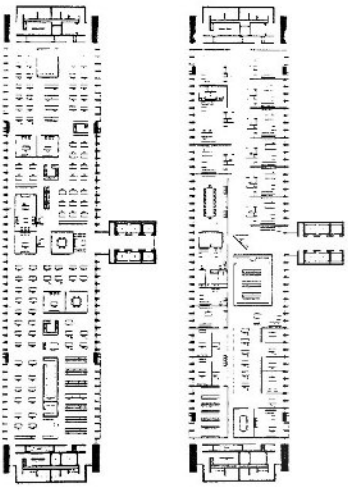
http://telegram.me/uadesigngroup

جاده و در ابتدای ورود به شهر نیوهیون قرار دارد، علامت و نشانه‌ای برای هویت این شهر به‌وجود می‌آورد.

سیستم سازه‌ای دیگر که به کارگرفتن آن در سالهای اخیر در ساختمان معمول شد و به سیستم کششی[۱۷] معروف است مرکب از سیم یا سیمهای ضخیم پولادی است که در واقع ساختمان بدان آویخته می‌شود یا در فضا معلق می‌ماند (ساختمان پلهای معلق که در ایران سابقه دارد بر همین اساس است و اصطلاح پل معلق از همین روست). طبیعی است که سیم به سبب تأثیرپذیری خود از بار ساختمان بسته به طرز آویخته شدن بار از آن اشکال مختلف می گیرد. اگر توزیع بار یکنواخت باشد و در جهت افقی به سیم وارد آید، سیم به شکل سهمی و اگر بار در امتداد طول سیم و عمود بر آن وارد شود و آن را کاملاً تابع خود گرداند به شکلی در می آید که آن را کتنری[۱۸] می گویند. این سیستم که نخست برای مسائل مهندسی محض مانند ساختن پلها به کار گرفته شد، در معماری نیز مورد استفاده قرار گرفت. علت آن بود که در حدود پایان دههٔ شصت، مدام کوشش معماران معطوف بر این بود که راههایی برای تحرک معماری مدرن بیابند- راههایی که هم به معماری تنوع بخشد و آن را تازه و جالب سازد و هم آنکه اصول نخستین آن را زیرپا نگذارد. جنکز این نوع معماری را پست مدرنیسم نامیده است، ولی به آسانی می‌توان ملاحظه کرد که چنین راههایی مراحل تحولی و تکاملی معماری مدرن‌اند. معماری طبیعتاً نمی‌توانست در یک نقطه متوقف بماند. بنابراین صفت اواخر یا پایان برای آن، «نارس» است.

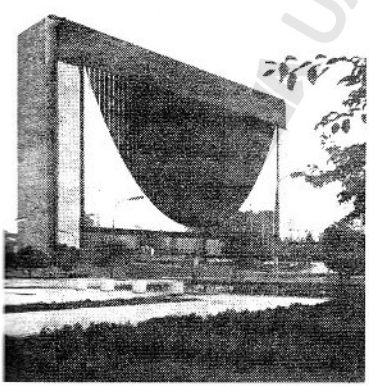
اثری که این شیوهٔ سازه‌ای را به خوبی مجسم می‌دارد، ساختمان بانک مرکزی مینیاپلیس[۱۹] در ایالت مینه سوتای امریکاست که دفتر معماری گانار بیرکرنز[۵۰] آن را ساخته است (شکل ۵ـ۲۷ و ۵ـ۲۸).

پلان این بانک راست گوشه‌ای است به درازای متجاوز از ۱۰۰ متر و به پهنای تقریباً ۲۲ متر. در دوانتهای این راست گوشهٔ کشیده چهارپایهٔ عظیم از بتن مسلح به ارتفاع متجاوز از ده‌طبقه بالا می‌رود تا متحمل سیمهای پولادی ضخیمی شود که در دوجانب نما به آنها (پایه‌ها) می آویزند. سیمها به شکل کتنری هستند که عیناً در نمای ساختمان به‌دیده می‌آیند. نکتهٔ جالبتر آنکه نمای ساختمان یکسره از شیشه پوشیده نشده، بلکه دارای دو جدار است. بخش بالایی قوس کتنری از درون، بخش زیرین آن ازبرون این دو جدار شیشه‌ای را به‌وجود می‌آورد. بدین ترتیب، سیستم سازهٔ ساختمان در نمای آن به تأکید به بیان می آید. دهانهٔ سیم- فاصلهٔ دوپایه-



شکل ۵ـ۲۷ بانک فدرال ریزرو مینیاپلیس، دفتر معماری گانار بیرکرنز و همکاران، پلان، ۱۹۷۲.

شکل ۵ـ۲۸ بانک فدرال ریزرو مینیاپلیس، دفتر معماری گانار بیرکرنز و همکاران، نمای عمومی، ۱۹۷۲.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نزدیک ۸۴ متر است. چنین دهانهٔ عظیمی در معماری کاملاً بی‌سابقه است و تجسم آن در سیمای ساختمان تازه و مبتکرانه است.

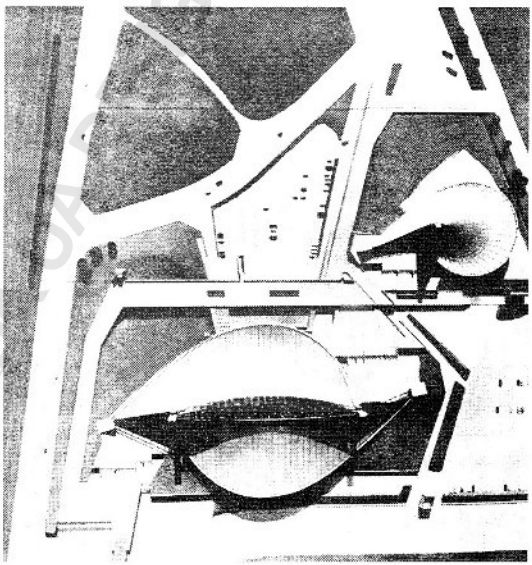
نکته‌ای دربارهٔ معنای معماری این ساختمان یا سیما و شخصیت آن باید بیفزاییم: معماران معمولاً سیمای بانک را چون قلکی (فاقد پنجره) درنظر می‌گرفتند، تا بستگی آن نمادی باشد برای حفظ و پس‌انداز سرمایه‌های مردم. این چنین نمادی، در ساختمان قدیمی این بانک که از سال ۱۹۲۰ باقی است رعایت شده است. اما گشودگی نمای ساختمان کنونی این بانک را چگونه می‌توان تعبیر کرد؟ گشودگی به عامهٔ مردم و دسترسی به بانک برای رفع نیازهای مالی، به‌راستی نیز عمومیت یافتن بانکها و مقبولی آنها درنظر مردم، در زمانی معادل نیم قرن چنین تعبیری را توجیه می‌کند.

پیش از این بانک نیز استفاده از سیمهای ضخیم پولادین که با سیستم کششی کار کند در ساختمانهای دیگر به کار گرفته شده بود. دو مثال برجستهٔ کاربرد این سیستم یکی سالن سرپوشیدهٔ پاتیناژ دانشگاه ییل است و دیگری فرودگاه دالس در نزدیک واشنگتن پایتخت امریکا، که هردو از آثار ارو سارینن[۵۱] معمار فنلاندی‌الاصل امریکایی است. این دو بنا به ترتیب در سالهای ۱۹۵۸ و ۱۹۶۲ ساخته شدند.

کنزو تانگه[۵۲] معمار مشهور ژاپنی نیز دو استادیوم المپیک ۱۹۶۴ (یکی بزرگتر برای استخرهای سرپوشیدهٔ المپیک و دیگری کوچکتر برای زمینهای بسکتبال) را با استفاده از همین سیستم کششی ساخت، بدین معنی که تمام بام فلزی این دو استادیوم به شکل سیمهای کنتری طرح و ساخته شده‌اند (شکل ۵ــ۲۹). در هیچ کدام از این نوع ساختمانها، تبیین عوامل سازه در سیمای ساختمان بدین سبکی و زیبایی صورت نپذیرفته است.

فرای اوتو و نوآوریهای وی درساختمانهای کششی

مورد دیگری از راه یافتن سیستم کششی سازه در معماری، ساختمانهای چادرگونی است که فضاهای وسیعی را می‌پوشاند. استفاده از چادر به عنوان سایه‌بان و سرپناه از دیرباز در میان قبایل چادرنشین معمول بوده است. حُسن بزرگ چادر



شکل ۵ـ۲۹ کنزو تانگه استادیومهای المپیک ۱۹۶۴ توکیو، ژاپن.

http://telegram.me/uadesigngroup

برای این قبایل، سبکی، امکان بر پا داشتن و برچیدن آن برحسب فصول و نیازهای زندگی و سهولت حمل و نقل آن می‌باشد. در دهه‌های اخیر که نوآوری در روشهای سازه امکاناتی تازه برای معماری می گشود توجه به چادر چادرنشینان معطوف شد و مهندسان با تجزیه و تحلیل دقیق این چادرها به عنوان پدیده‌ای جدید در ساختمان به رموز آن آگاه شدند. از نخستین موارد به کار گیری چادر در معماری که شهرت جهانی یافت پاویون آلمان در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۶۷ در مونرئال بود (شکل ۵-۳۰) که مهندس آلمانی فرای اوتو[۵۳] سازندهٔ آن بود.

اوتو از حدود سالهای پنجاه با ساختمانهای چادرمانند که با سیمهایی کشیده شده استواری می‌یافتند تجربه آغاز کرده بود. مهمترین مسئله در این ساختمانهای چادری شکم دادن سیمها (sag) و تکان خوردن آنها در مقابل باد شدید است، و سطح چادر در عین آنکه جلو باد را می گیرد، مسئلهٔ مقاومت عوامل ساختمانی را حادتر می کند. ماده‌ای که در چادر مورد استفاده قرار می گیرد، و مقاومت آن، نیاز به تجزیه و تحلیلها و محاسباتی داشت که تا آن زمان در فن سازه کم سابقه بود. اوتو با چیرگی بر این مشکلات برای نمایشگاه گل و باغبانی سال ۱۹۶۳ هامبورگ ساختمانی چادرگون ساخت که او را در آلمان بلند آوازه کرد. نمایشگاه جهانی سال ۶۷ در مونرئال نوآوری وی را در عرصهٔ سازه که به دنیای معماری راه یافته بود به دیدهٔ جهانیان آورد. اما این چادرها موقتی بودند و مانند چادر چادرنشینان برای مدتی محدود مورد استفاده قرار گرفتند، با این تفاوت که استفادهٔ مجدد از چادرهای مدرن به آسانی چادرهای قبایل بدوی امکانپذیر نبود. سبکی و سادگی صفت مشخصه‌ای است که هر دو چادر- هم بدوی و هم مدرن- دارا هستند.

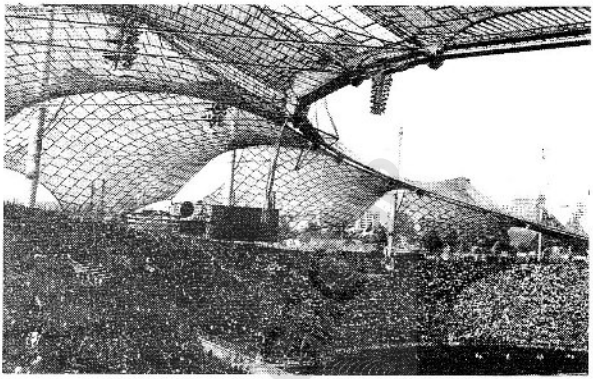
اوتو ایدهٔ استفاده از چادر را به عنوان سرپناه در معماری تا آنجا پیش برد که براساس طرحها و رؤیاهای وی ممکن بود مسافتی حدود ۳۵ کیلومتر را با این چادرها، متصل و قائم به سیمهای کششی، پوشش کرد و شهرهایی پدید آورد که سرپناهشان چادر باشد. چنین موردی هرگز پیش نیامد و «خدمتی» که اختراع اوتو نوید می‌داد بر سر مردمان سایه نیفکند، اما جایی که اندیشه‌های اوتو و طرحهای وی به زیباترین صورتی تجلی کرد، سقف المپیک سال ۱۹۷۲ مونیخ است که به مقیاس وسیع و به صورت دائم از این چادرها استفاده شد (شکل ۳- آلبوم و ۵-۳۱).

در اینجا صفحات نازک اکریلیک[۵۴] که پنداری به نازکی بال حشرات است سایه‌بان و سرپناهی برای صدهاهزار تماشاچی که به دیدار بازیهای المپیک می آمدند فراهم می آورد و به قول جنگز نشان و نمادی از جامعهٔ آزادمنش آلمان پس از جنگ جهانی دوم است که در صدد است سنگینی و خفقان دوران فاشیستها را که در معماری ایشان باز تابیده بود پشت سر گذارد.[۵۵] حقیقت این است که شخصیت تیزبین و تحلیلگر آلمانیها که فیلسوفان ایشان نمودار آنند، و روحیهٔ شاعرانهٔ ایشان که در کلام شاعری چون گوته متجلی است، دو ویژگی متضاد (احتمالاً به ظاهر) در جوامع آلمانی



شکل ۵-۳۰ فرای اوتو، پاویون آلمان در نمایشگاه جهانی ۱۹۶۷، مونرئال کانادا.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵ـ۳۱ فرای اوتو با همکاری دفتر مهندسی بنیش و همکاران، و گونتر گرزیمک (Günter Grzimek). استادیومهای المپیک سال ۱۹۷۲، مونیخ، آلمان. منظرهٔ بام. منظر از درون و منظر هوایی.

است که در اینجا در صنعت و معماری ایشان پدیدار شده است. سبکی و حالت تعلیق این چادرها در فضا همواره از ایده آلهای معماری بوده است.

گفتیم که ایدهٔ چادر و به کارگیری آن در معماری مدرن منبعث از چادر قبایل بدوی و چادرنشین است. در حال حاضر نیز هرجا که مختصر آب و سبزه‌ای زندگی را بر بشر محکوم طبیعت مبسر کرده، این چادرها را در دامن صحرا و بیابان و در حاشیهٔ کویر، ردیف و به خط موازی افق مشاهده می‌کنیم. این چادرها گاه به رنگ سیاه و گاه به رنگ سپیدند و گاه نیز به رنگ بیابان و کویری که محیط طبیعی آنها است.

عربستان سعودی یکی از کشورهایی است که بخشی از مردم آن چادرنشین‌اند و بخشی دیگر شهرنشین شده و به جادهٔ توسعه و عمران راه یافته و در بیشتر موارد زندگی چادرنشینی را پشت سر گذاشته است. از این رو، استفاده از چادرهای مدرن که بر اصول همان چادرهای دیرین ساخته شده و سیمایی مشابه و هماهنگ با آنها دارد در معماری این کشور بسیار مناسب به نظر می‌رسد.

فرای اوتو با خودبه‌این نکته‌واقف بوده وبه‌این کشور رو آورده و یا به سبب علاقهٔ باطنی سعودیها به چادر و زندگی چادرنشینی به آن کشور دعوت شده است. وی در این کشور در چند مورد از سیستم سازهٔ چادرگون خود استفاده کرده است که همهٔ آنها به یک اندازه قرین موفقیت نبوده‌اند. سالن سرپوشیدهٔ ورزشگاه دانشگاه ملک عبدالعزیز در جدّه به شیوهٔ اوتو با چادری عظیم پوشیده شده که بسیار بی‌شکل و حجیم است و به هیچ روی سبکی و تعلیق آثار دیگر او را ندارد؛ پنداری لاک‌پشتی است که به تبعیت از مرغان هوا قصد پرواز کرده، اما در مقصود خویش موفق نشده است! در هتل شرایتون نزدیک مکه نیز چادرها بیشتر به نئوی کودکان شبیه هستند و برای تاب خوردن مناسب؛ اما جایی که دست توانای اوتو یک شاهکار راستین معماری پدید آورده در کوی دیپلماتها در ریاض است.

جدّه هنوز از پاره‌ای نظرها مهمترین شهر عربستان سعودی است، اما از چند سال پیش که دولت عربستان تصمیم گرفت سفارتخانه‌های خارجی را از این شهر به ریاض انتقال دهد زمین وسیعی را برای کوی دیپلماتها در نظر گرفت تا هر کشور سفارتخانه و منزل سفیر خود را به سلیقهٔ خویش در این کوی بسازد. در این کوی چندین ساختمان جالب توجه وجود دارد. بنای باشگاه دیپلماتها (شکل ٤ـ آلبوم) در زمرهٔ این ساختمانها و به اعتقاد من در صدر آنهاست.

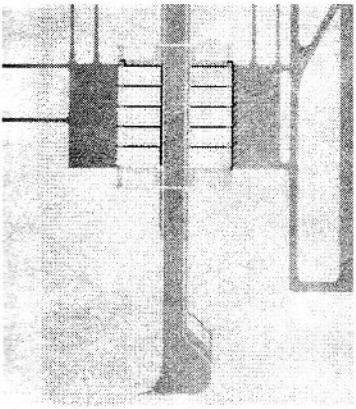
این ساختمان ترکیبی از تضادهاست: یک ساختمان کاملاً مدرن است، اما خود را چون چادر قبایل بدوی در امتداد افق و به ارتفاع کم می‌گستراند. در آن پیشرفته‌ترین سیستم سازه و پیشرفته‌ترین تکنولوژی که برای تحقق آن لازم است، در کنار دیواری سنتی که هر بنّای محلی از عهدهٔ ساختن آن برمی‌آید به کار گرفته شده است. مصالح ساختمانی هم محلی و سنتی است (سنگهایی که از همان ناحیهٔ ریاض به دست می‌آید) و هم مواد سینتتیک که در ساختمان چادرها به کار رفته است. فضاها نیز از همین ترکیب متضاد برخوردارند. هم گشوده و همگانی‌اند و هم دنج و منبعث از معماری محلی که حیاط و حوضچه‌ای دارد. هر گوشه، هر فضا، هر دیوار نامنتظره

http://telegram.me/uadesigngroup

و غیرمعمولی است در حالی که وظیفه‌ای معمولی به عهده دارد در یک‌جا دیوار هم دیوار (عامل محصور کننده یا جدا کننده) است و هم به درون ساختمان راه می‌یابد و جزئی از آن می‌شود. ونتوری که از پیچیدگی و تضاد در معماری سخن گفته، خود چندان موفقیتی در نشان‌دادن مثالی مجسم نداشته است. آثار خود وی نیز بیشتر واضحند تا پیچیده و جز در مواردی کوچک تضادی نشان نمی‌دهند. وی باید از این ساختمان دیدن کند تا مثال مجسم پیچیدگی و تضاد را در این ساختمان که از فضاها و حجمها و گوشه‌های متضاد ولی در عین حال متنوع و جالب و گاه مبهم و غافلگیر کننده تشکیل شده‌اند به رأی‌العین ببیند.

رنگ ساختمان نیز به رنگ دشت و صحرا، به رنگ سنگهای محلی که در آن به کار گرفته شده و به رنگ چادرهای کویر قامی است که به خط موازی با افق در حاشیهٔ کویر ادامه می‌یابند، و بدین ترتیب از یک جانب با فام دشت و کویر هماهنگ است و از جانب دیگر، فرم مدرن آن با یکنواختی کویر در تضاد می‌نشیند.

مثالهایی چون این ساختمان، در عین حال درسی است که روشن می‌کند بدون تصنع و بدون تقلید می‌توان ساختمانهای جالب و در انطباق با محیط و در آشتی با صنایع و تکنولوژی و زندگی امروز ساخت. البته در همه جا و همهٔ موارد نیز امکاناتی که در اختیار معماران و سازندگان این بنا بوده است موجود نیست، ولی مواردی هم بوده که امکانات کافی بر باد رفته است.



در مدتی کوتاه به فرودگاه جدّه که به ظرفیت مسافر در مواقع و فصول عادی ساخته شده مشکل عظیمی پیش می‌آورد، به طوری که پاره‌ای از تشریفات ورود (کنترل گذرنامه و بازرسی گمرکی) در خارج از محوطهٔ فرودگاه و در فضای بدون سرپناه صورت می‌گرفت. لزوم ایجاد فضایی وسیع که در عین حال سرپناهی برای حجاج فراهم آورد از اینجا پدید آمد و هیچ چیز مناسبتر از چادر نبود که مناسب با اقلیم عربستان و در هماهنگی با نماد زندگی در این کشور و در عین حال پاسخگوی نیازی که به علت کثرت زایرین پدید آمده بود باشد.

مجموعاً ۲۱۰ چادر در ده واحد برپا شد. چادرها از نظر کلی شباهت به چادرهای سنتی داشتند ولی با استفاده از پیشرفته‌ترین سیستمهای تجزیه و تحلیل سازه محاسبه و ساخته شده‌اند. هر چادر مساحتی نزدیک به ۲۱۰۰ مترمربع دارد و هر واحد می‌تواند در آن واحد مورد استفادهٔ مسافران دو هواپیما قرار گیرد. هر واحد (مرکب از ۲۱ چادر) به ابعاد ۱۳۸ متر در ۳۲۰ متر است و تمام ده واحد بر روی هم فضایی در حدود ۴۰ هکتار دارد و در هر فصل حج مورد استفاده جمعیتی متجاوز از یک میلیون نفر قرار می‌گیرد (شکل ۵ـ۳۲، ۵ـ۳۳، ۵ـ۳۴، و ۵ـ آلبوم). بودجه‌ای که از آغاز کار برای این ساختمان عظیم در نظر گرفته شد رقم بی‌سابقهٔ ۴ بیلیون دلار بود.

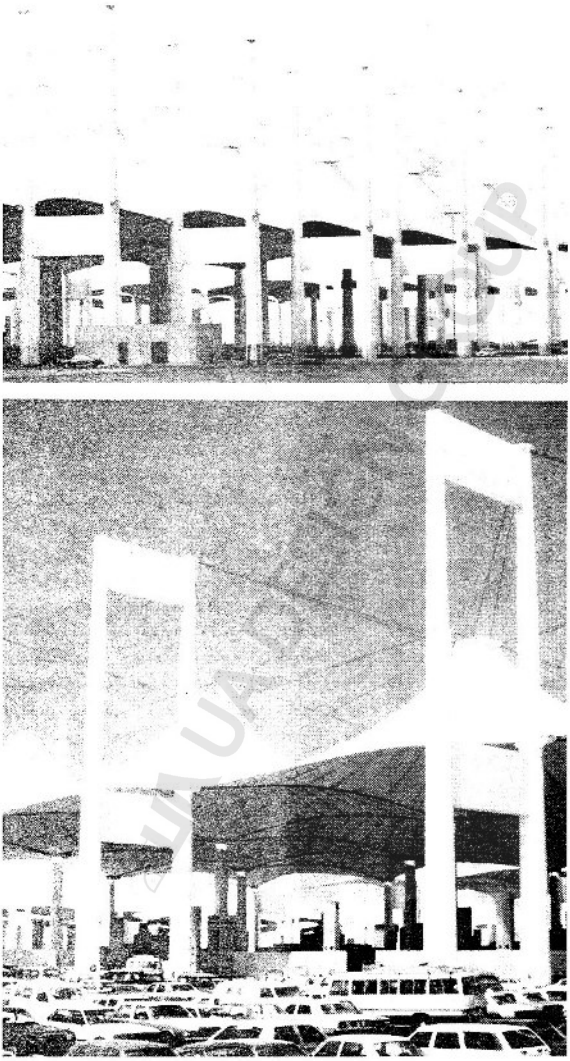
هر چادر از چهار جانب با سیمهای پولادی ضخیمی از پایه‌هایی نمونه (قطر هر پایه در پایین‌ترین نقطه ۲ متر و ۴۰

فضلورخان و ساختمان پایانهٔ حج

استفاده از سیستم کششی سازه و برپا داشتن چادر به عنوان سرپناه در حالی که سیمهای پولادی استواری آنها را تأمین می‌دارد، در عربستان محدود به کارهای اوتو و باشگاه دیپلماتها نیست. حدود شش یا هفت سال پیش از این ساختمان، دفتر معماری SOM (اسکیدمور، اوینگز و مریل) با استفاده از نبوغ فضلورخان، که در این هنگام خود در این دفتر شریک و یکی از مدیران بود، طرحی برای پایانهٔ فرودگاه حجاج داد که در آن به استادی و زیبایی تمام از سیستم کششی در انطباق با وضعیت محیطی عربستان و نیازهایی که زایرین در بدو ورود به منظور زیارت خانهٔ خدا دارند استفاده شد.

می‌دانیم هیچ هواپیمای خارجی حق ورود به مکه را ندارد و جدّه بندری است که قسمت اعظم زایرین خانهٔ خدا با هواپیما (یا کشتی) از طریق آن وارد عربستان می‌شوند تا بعد به زیارت خانهٔ خدا توفیق یابند. ورود شمار بسیاری از زایران

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵-۳۲، ۵-۳۳، ۵-۳۴ دفتر مهندسی SOM، پایانهٔ حج، گردن بانشفت؛ مدیر اداری و رهبر گروه طراحان معماری، نشلورخان؛ مدیر طرح و محاسبات مهندسی، نفشهٔ مجموعه مرکب از ده واحد، هر واحد مشتمل بر ۲۱ چادر، نمای عمومی و بخشی از نمای جدّه عربستان سعودی، ۱۹۸۱.

http://telegram.me/uadesigngroup

سانتیمتر است) آویخته می‌شود. جنس چادرها فایبر گلاس (الیاف شیشه‌ای) است و یک ورقه تفلون سپید آن را می‌پوشاند که نور شدید صحرا را به خود نمی‌گیرد و منعکس می‌کند. این نکته در کاهش حرارت زیر چادرها تأثیر فراوان دارد. فضای زیر چادرها باز است و از وسایل مکانیکی برای تهویهٔ آن استفاده نشده است. در هوای گرم و تند کویری، هرجا که سایه باشد و باد جریان داشته باشد، از شدت گرما به میزان قابل توجهی کاسته می‌شود. همین نکته در طرح این چادرها مورد نظر بوده است. از این رو، چنان که گفتیم فضای زیر چادرها تهویهٔ مطبوع ندارد. به استثنای بخشهایی که به امور اداری اختصاص یافته و کارمندان به صورت دایم باید در آنجا حاضر باشند. توقف زایرین در این چادرها به هنگام رفتن به خانهٔ خدا حداکثر هیجده ساعت و به هنگام مراجعت حداکثر سی و شش ساعت پیش‌بینی شده است. می‌دانیم که زایرین به هنگام ادای مراسم حج ساعتها در زیر آفتاب قدم برمی‌دارند یا می‌ایستند و چادرهایی که در نزدیک خانهٔ خدا (فی‌المثل در منا) برپا می‌دارند نیز تهویهٔ مطبوع ندارد. از این رو، فضای بدون تهویهٔ مطبوع اما نسبتاً معتدل در زیر این چادرها، زایرین را به هوایی که در هنگام ادای مراسم باید تحمل کنند عادت می‌دهد.

در زیر چادرها که به یکدیگر متصل‌اند و فضایی یکپارچه و پیوسته به‌وجود می‌آید، بخشهای اداری، بازار برای خرید حجاج، محل وضو و دستشویی پیش‌بینی شده است. اداره‌کنندگان امور حجاج از نقشهٔ این پایانه اظهار رضایت کرده‌اند و این ساختمان دو جایزهٔ معتبر معماری را نصیب خود کرده است. نخست، به سال ۱۹۸۱، جایزهٔ مجلهٔ پراگ میو آرکیتکچر[۵۶] و دوم به سال ۱۹۸۳، جایزهٔ انجمن معماران امریکا. سرطراح این ساختمان، گوردن بانشفت[۵۷] نیز به سال ۱۹۸۷ جایزهٔ معماری پریتزکر را از آن خود ساخت که اگرچه تنها به سبب این پروژه نبود ولی بی‌تردید، سرپرستی طراحان این ساختمان در نظر داوران بسیار مؤثر بود.

این چادرها اگرچه از نظر فرم عیناً تقلیدی از چادرهای بدوی نیستند، ولی از نظر احساس و تأثیری که بر ناظر می‌گذارند همان نقش را دارند. اگر از مسافتی دور به آنها نظر افکنیم، فی‌المثل به هنگام نزدیک شدن به ساحل جدّه با کشتی یا قایق، و با از بولوار کُرنیش که در امتداد ساحل دریای سرخ کیلومترها ادامه می‌یابد و از برخی از بخشهای آن منظر این پایانه به دیده می‌آید، این چادرها درست همانند چادرهای بدوی که موازی با خط افق خود را می‌گسترانند، بر ناظر تأثیر می‌گذارند: حالتی از سبکی و تعلیق و پیوستگی و آزادی و بال گستردگی. در فضای زیر چادرها نیز همین احساس پیوستگی و گشودگی و سبکی و تعلیق وجود دارد. از بالا و از درون هواپیما، انحنای آرام قوسهای چادرها و سیمهایی که بدانها آویخته‌اند، همان حالت سبکی را به ذهن القاء می‌کند که ابرهای معلق در آسمان.

در این ساختمان، موفقیت سازه‌گرایی به اوج می‌رسد، زیرا سازه با متانت و آرامش به عرصهٔ معماری راه می‌یابد و با آن یکی و یکسان می‌شود. هیچ کوشش خارج از اندازه و اضافه‌ای برای تبیین سازه به دیده نمی‌آید، با این همه سازه عامل چیره در این معماری است. هیچ‌گاه به تبحر یک استاد شنا، مثلاً یک قهرمان المپیک توجه کرده‌اید؟ شنای او مرکب از ضربه‌های آرام و نرم و ساده است که هرکدام به ملایمت او را به مسافتی قابل توجه پیش می‌برد، اما در عوض آنکه در شنا تبحری ندارد مدام به آب می‌کوبد، ضربه‌های سخت و سریع می‌زند، تمام بدن خود را به حرکت درمی‌آورد و مرتباً آب را به شدت تکان می‌دهد اما خود پیشرفتی ندارد. ایجاز و قناعت و نرمی و سبکی حرکات چادرهای پایانهٔ حج، شنایی استادانه، ملایم و در عین حال فوق‌العاده زیبا را به‌یاد می‌آورد (شکل ۶ـ آلبوم).

آمیزه‌ای از تندیسگرایی و سازه‌گرایی
بانک ملی بازرگانی در جدّه

معلوم نیست به سبب پایانهٔ حج یا به دلایل دیگری که هیچ‌گاه جز عدهٔ معدودی از آن با خبر نمی‌شوند، کار طرح معماری یک بانک فوق‌العاده ثروتمند، یعنی بنک‌الاهلی التجاری، در جده به دفتر معماری SOM واگذار شد و گوردن بانشفت مسئولیت اداری و طراحی این پروژه را نیز به عهده گرفت.[۵۸]

تا آنجا که من می‌دانم، اعرابی که اصلشان یمنی است در اقتصاد عربستان سعودی نقش مهمی بازی می‌کنند. یمنیها تا آنجا که من شناخته‌ام مردمانی سختکوش، هشیار و بااستعدادند و از جمله به دلیل این خصایص در عربستان سعودی به موفقیتهای چشمگیر رسیده‌اند که نظر محافل و مجامع داخلی و خارجی را آشکار و پنهان به خود خوانده است. صاحبان این بانک، شیخ بن محفوظ و پسرانش که بر این بانک مدیریت دارند ساختمانی می‌خواستند که در خور اعتبار مالی بنک الاهلی التجاری (که به فارسی می‌توان آن را بانک ملی بازرگانی ترجمه کرد) باشد. دفتر SOM که در این کشور سابقه کار داشت و بانک الاهلی التجاری از اعتبار حرفه‌ای و مالی ایشان بی‌اطلاع نبود، کاملاً مناسب به نظر

http://telegram.me/uadesigngroup

می رسید، و چنان که گفتیم انجام کار را به عهده گرفت.

در حالی که برنامهٔ طرح در پایانهٔ حج، اگر آن را در یک جمله خلاصه کنیم، ساختن فضایی گشوده برای صدها زائر منتظر و مؤمن بود، در اینجا ساختن یک مؤسسهٔ مالی بود که در وهلهٔ نخست پرستیژ مالی و اعتبار اجتماعی برایش اهمیت داشته ولی در هر دو حال- با دو شیوهٔ نوآورانه و کاملاً متفاوت با یکدیگر- معمار طرحهایی انشاد کرد که به سخنگوی نیازهای استفاده کنندگان این ساختمانها است.

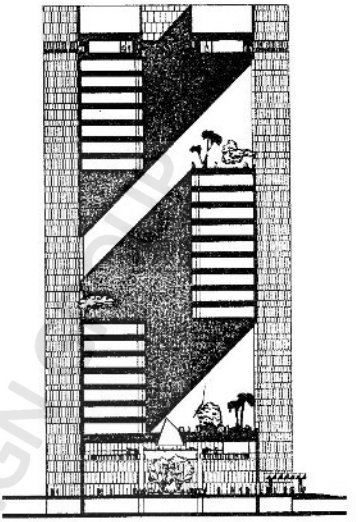
دو ساختمان بزرگ ترکیب کلی بانک ملی بازرگانی را در جدّه به‌وجود می آورد (شکل ۷- آلبوم). نخست ساختمان خود بانک که در پلان مثلث شکل است و به امور بانکداری و بانک اختصاص یافته و به ارتفاع نزدیک ۱۲۲ متر در فضا قد برمی‌افرازد. ساختمان دیگر که استوانه‌ای شکل است و شش طبقه، اختصاص به پارکینگ دارد. آسانسورها و سرویس در ساختمانی به پلان راست گوشه که بس کوچکتر است و آن نیز به ارتفاع ساختمان اصلی بالا می‌رود قرار گرفته‌اند. این جداسازی و شمرده گویی[۵۹] بین سه بر، راست گوشه و دایره که تعریف ساختمان اصلی را از نظر پلان آسانتر می کند در عین حال به زیبایی ساختمان می افزاید (شکل ۵-۳۵ و ۵-۳۶).

ساختن بانک در یک آسمانخراش به بلندی متجاوز از ۱۲۰ متر به خودی خود کار تازه‌ای نیست، اما چنین ساختمانهایی معمولاً به شکل جعبه‌ای هستند که اتاقهای متعدد را در طبقات مختلف در درون خود جای می‌دهند و پنجره‌های این جعبه که کم یا بیش نمودار مقیاس هر اتاق است به فضای خارج راه می‌برد و نور وهوا را به داخل اتاقها راه می‌دهد. فی‌المثل ساختمان جان هنکاک و ساختمان سیرز که در آغاز این مبحث از آنها سخن به میان آوردیم (و از پاره‌ای جهات ستودنی هستند) چنین‌اند و دهها و دهها آسمانخراش دیگر که در اکناف عالم ساخته شده‌اند چنین‌اند اما نوآوری ساختمان بانک ملی بازرگانی جدّه در این است که پنجره‌های آن به جای آنکه به برون ساختمان باز شوند که در بسیاری از ماههای سال هوایی بس گرم و نامطلوب دارد، رو به حیاطی در درون ساختمان باز می‌شوند. به عبارت دیگر، این ساختمان مانند پاره‌ای حیوانات که در شرایط

شکل ۵-۳۵ دفتر معماری SOM. مدیریداری و مسئول طرح معماری: گوردن با نشفت، بانک ملی بازرگانی، جدّه عربستان سعودی، ۱۹۸۳، نقشه محوطه که بنای اصلی بانک و ساختمان پارکینگ را نشان می‌دهد.



http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۳۹.۵ مقطع ساختمان اصلی که نظم درونی و نوآورانهٔ این ساختمان را نشان می‌دهد.

نامساعد در لاک خود پنهان می‌شوند، به علت نامساعد بودن هوا به لاک خود که حیاطی گلکاری شده و مفرّح است رو آورده است (شکل ۵-۳۵ و ۵-۳۶).

طبقهٔ همکف این ساختمان که به ارتفاعی متجاوز از سه طبقهٔ معمولی ساخته شده به مراجعهٔ مشتریان بانک اختصاص یافته، حیاطی گلکاری شده در میان دارد و از طریق یک نورگیر مخروطی از سقف نور می‌گیرد- اما نه نور مستقیم خورشید که شدید و زننده است، بلکه نور غیرمستقیم از داخل حیاطی که در درون این آسمانخراش تعبیه شده است.

در درون همین حیاط است که طبقات آسمانخراش بالا می‌رود، اما نه در یک ردیف و طبق معمول به صورت طبقه‌ای بر روی طبقهٔ دیگر از صدر تا ذیل، بلکه در دو ردیف مقابل هم: در یک ردیف یک بخش مرکب از نه طبقه و در ردیف دیگر دو بخش هریک مرکب از هفت طبقه، از بامهای دو بخش درونی به صورت باغچه استفاده شده است.

گشودگیهایی که بر پیکر ساختمان مشلثی شکل دیده می‌شود (یک گشودگی در یک جانب و دو گشودگی در یک جانب دیگر) نه تنها نور و هوا را به داخل حیاط درونی راه می‌دهد بلکه تماشای دورنمای شهر را از پنجرهٔ اتاقها میسر می‌دارد.

بانک ملی بازرگانی یک ساختمان مدرن است. ممکن است جنگز آن را نیز جزو ساختمانهای پست مدرن دسته‌بندی کند.[۶۰] در آن، با استفاده از روشهای مدرن پاسخی مناسب برای انطباق ساختمان با اقلیم و محیط جدّه یافته‌اند. این یک فوق‌العاده اهمیت دارد زیرا امکانات معماری مدرن را فرا گیر می‌کند و خبر از زندگی آن می‌دهد. پاره‌ای از منتقدان که از موفقیت این ساختمان خشنود نبودند نوشتند که این ساختمان «فاقد متن» است،[۶۱] اگر معنای داشتن متن، وجود قوسهای شکسته و تقلید چند فرم قدیمی باشد، هیچ کاری از این بهتر متن آسانتر نیست. مدارک و کتب و عکسهای فراوان در بارهٔ ساختمانهای قدیمی عربستان و سایر کشورهای عربی یا سایر کشورهای مسلمان وجود دارد که کار کپی کردن را آسان می‌کند. هنر معماری این ساختمان در این است که بی‌تقلید ولی با به کار گیری شیوه‌های تازه، پیوندی راستین نه ظاهری با محیط به‌وجود آورده است.

با استفاده از روشهای مدرن راه دیگر این بود که از ورود آفتاب شدید به داخل ساختمان با انواع آفتاب شکن، سایه‌بان و پرده‌های قابل تنظیم جلوگیری شود. در این صورت نیز ساختمان البته مدرن بود و پاسخی نیز برای مقابله با هوای گرم و آفتاب شدید جدّه به دست آمده بود، اما اینبار همان روشهای شناخته شدهٔ به کار رفته‌ای بودند و ساختمان از تازگی و زیبایی که اکنون داراست برخوردار نمی‌شد.

روشن است که ایجاد حیاط درونی در داخل ساختمانی سابقه‌ای بس دیرین دارد و در خاورمیانه، خانه‌های حیاط‌دار در معماری معمول است. احتمالاً مطالعهٔ معماری این سرزمینها در ایجاد حیاط درونی در این ساختمان مؤثر بوده است. در معماری مدرن نیز آثار جان پورتمن در این مورد مثالهای قابل توجهی به‌وجود آورده است، ولی روبرگرفتن ساختمان از محیط نامطلوب و رو کردن به درون بدین صورت کاملاً ابتکارانه است و تازگی دارد.

احداث گشودگیهایی به ابعاد چشمگیر بر پیکر این ساختمان نیز ناگهانی و کاملاً بدون سابقه نیست. در یک مورد، معمار سرشناس ژاپنی کیشو کوروکاوا[۶۲] عیناً به همین شیوه بانک ناحیهٔ فوکونوکا[۶۳] را درونگرا ساخته است. ولی گشودگیها چنان با حجمهای پُر در ساختمان این بانک درنزاع‌اند (شکل ۵-۳۷) و خود بانک چنان حجیم و خارج از مقیاس به نظر می‌رسد که مشکل بتوان این دو ساختمان را

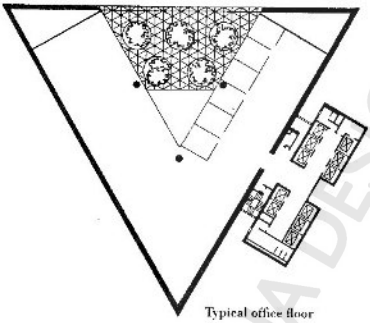
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

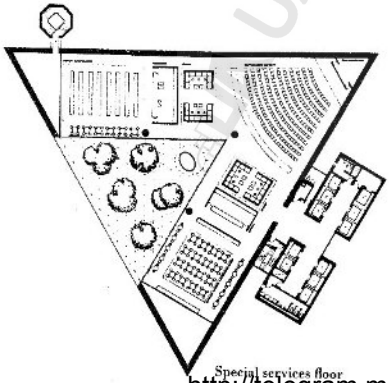
یکدیگر مقایسه کرد.

یافتن این راه حل نوآورانه و از آن بالاتر ساختن آن آسان و ارزان نبود. پاره‌ای اوقات یافتن راه‌حلی مناسب در معماری مانند تحقیقات علمی نیاز به مدتها پژوهش و چندین پژوهشگر دارد و صاحبکار به ندرت آماده است تا از پس مخارج چنین پژوهشی برآید. ساختن نیز هرچه معمولی‌تر و قراردادی‌تر و محافظه‌کارانه‌تر باشد ارزانتر است. در این مورد چون طبقات در فضای درون ساختمان تقریباً معلق هستند، لازم آمد دهانه‌ای به طول متجاوز از سی متر، از یک جانب به جانب دیگر با تیر پوشیده شود و پوشش چنین دهانه‌ای ارزان نیست. ولی صاحبکار در این مورد نتیجهٔ مطلوب را به کار ارزان ترجیح داد.

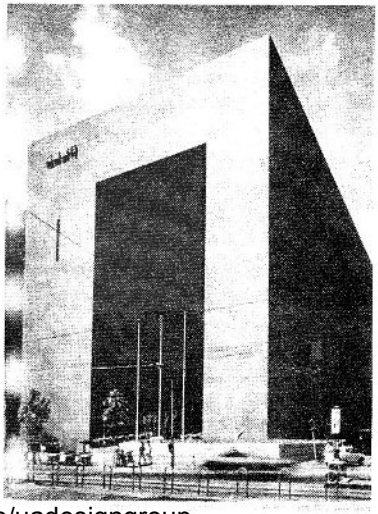
سخن ما در این مبحث اختصاص به سازه گرایی دارد که معنای آن چیرگی سازه در سیمای ساختمان است، اما چنین کیفیتی در مورد این ساختمان صادق نیست. معنای دیگر سازه گرایی اصالت سازه در ساختمان است که این ساختمان به کمال از آن برخوردار است. علاوه بر دهانه‌های وسیع که نیاز به تجزیه و تحلیلهای ابتکاری در سازه دارد، تمام طبقات را در فضای درون، تنها سه ستون ظریف نگاه می‌دارد که در سه رأس یک مثلث فرضی نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند (شکل ۵ـ۳۸). اما این ساختمان علاوه بر اصالت سازه، تندیسگرایی معمارانه را نیز در خود مجسم دارد. ساختمان این بانک که پوشش خارجی آن تراورتن است تا اشعهٔ خورشید را باز یتابد چون تندیسی خوشتراش در فضای جدّه و در کنار دریای سرخ قد برمی‌افرازد و تاجی است بر تارک شهری که شهردار ایرانی‌الاصل آن، مهندس محمدسعید فارسی خوش



شکل ۵ـ۳۸ بانک ملی بازرگانی، پلان طبقهٔ همکف و هم‌طبقات فوقانی که تغییر ردیف طبقات را نشان می‌دهد.



شکل ۵ـ۳۷ کیشو کوروکاوا و همکاران، ساختمان شعبهٔ اصلی بانک فوکونوکا، ناحیهٔ فوکونوکا، ژاپن ۱۹۷۱-۷۵.



http://telegram.me/uadesigngroup

داشت آن را عروس دریای سرخ بنامد.

مقاطعه کار این ساختمان عظیم یک شرکت کره‌ای به نام سامون[۶۵] بود. مهندسان این شرکت که مسئولیت اجرایی کار را به عهده گرفتند برای آموزشی کوتاه از سئول به نیویورک رفتند و در دوره‌ای که SOM بدین منظور ترتیب داد شرکت کردند و کار را به کمال، همان گونه که معماران می‌خواستند و صاحبکار انتظار داشت، به پایان آوردند. دست مریزاد!

یک نمونهٔ کوچک

دیدیم سازه‌گرایی و تندیسگرایی همراه یکدیگر چگونه در ساختمانی بزرگ و عمومی چون بانک ملی بازرگانی در جدّه تحقق پیدا کرد. در ساختمانهای کوچکتر که امکانات کمتر است و تحقق کارهای خوب را مشکل می‌کند، همین آمیزهٔ دو گرایش در پاره‌ای موارد تجلّی می‌کند. از جمله در خانه‌ای که چارلز دیتون[۶۶] معمار برای خود برفراز کوه جنه‌سی[۶۷] در نزدیک شهر گُلدن ایالت کلرادو ساخت (شکل ۵-۳۹). در مرحلهٔ نخست تأثیری که این ساختمان بر ناظر می‌گذارد تندیسگونه است: تندیسی بزرگ و سپید رنگ به شکل بشقاب پرنده‌ای که از کُرات دیگر بر زمین فرود آمده باشد خود را از پایه‌هایی سبک می‌آویزد. اما جداره‌های این تندیس بشقاب مانند چنان ظریف و نازک است و آویختن تندیس چنان به رشادت صورت گرفته که تحقق آنها جز به مدد تحلیلهای دقیق سازه و استفاده از سیستمهای پیشرفته امکانپذیر نبوده است. به راستی نیز سیستم معروف به «شل استراکچر» یا سازه‌های غلاف مانند به کار گرفته شده تا این بشقاب رعنا را که پنداری دهان خود را در فضا گشوده است به صورت واقعیت درآورد. تعلیق جسورانهٔ تراس این ساختمان نه تنها هیجان‌انگیز است بلکه ساکنان و سرنشینان خانه را به طبیعت سبز محیط اطراف نزدیکتر می‌کند.

گرایش به ساختن تندیس که روشهای پیشرفتهٔ سازه ساختن آنها را امکانپذیر کرد به این ساختمانهای رعنا و آرام بسنده نکرد، بلکه چون تندیسگرایی در معماری رواج گرفت هر کس در پی تحقق فرم اختراعی خود برآمد که به همه‌چیز از حیوانات محیرالعقول زیر دریایی تا فرستاده‌های خیالی و نادر کرات دیگر شباهت داشت. مشکل از آنجا برخاست که مرز بین تندیسگری و معماری نادیده انگاشته شد و آسایش زندگانی در معماری قربانی اشکال و احجام عجیب و غریبی شد که به اعتقاد من حتی در عالم هنر معنایی ندارد. پوشیده نگذاریم که این اشکال و احجام عجیب و غریب به یک تعبیر معادل معمارانهٔ اشکال عجیب و غریبی بودند که حدود نیم قرن پیش نقاشانی چون پیکاسو چشم جهان هنر را بدان روشن کردند! و پاره‌ای از آنها مانند خانه‌ای که معمار هرب گرین[۶۸] حدود سی سال پیش برای خود ساخت همچنان در آزمایشگاه معماران نوآور مانده است (شکل ۵-۴۰).

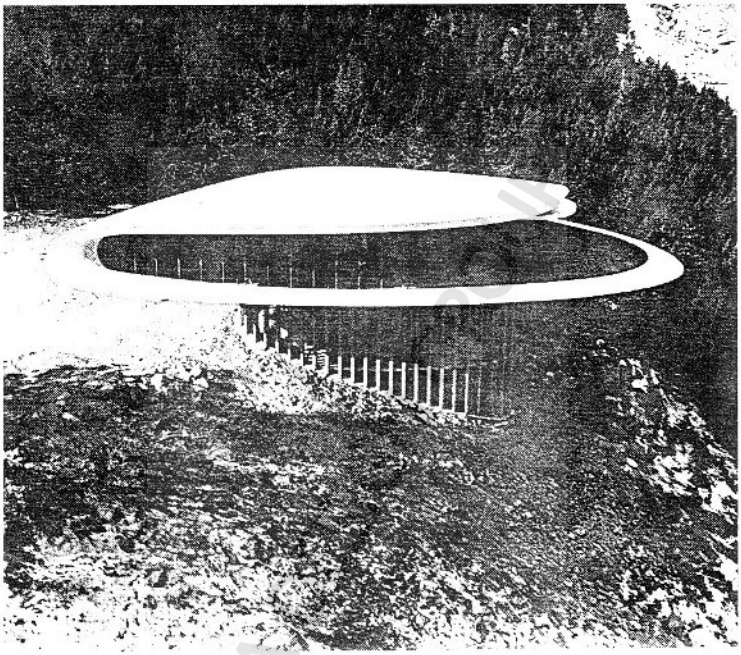
چیرگی عوامل سازه و تکنولوژی در معماری

سالهای شصت و هفتاد، چنان که پیش از این نیز یاد آور شده‌ایم، سالهای آزمایش بود. نسل دوم معماران مدرن (که پاره‌ای از آنان عملاً شاگردان نسل نخست بودند) می‌کوشیدند روحیهٔ نوآورانهٔ نسل قبل از خود را حفظ کنند و درهایی تازه به روی معماری مدرن بگشایند. البته همین که دری گشوده می‌شد، ازدحام حکمفرما می‌شد و افراط معمولی می‌نمود. تندیسگرایی که دری تازه به روی معماری مدرن گشود و آن را از حالت خشکی و تکرار سالهای پنجاه به درآورد سرانجام دچار ازدحام شد: جمع بسیاری، بموقع یا بی موقع، وارد یا ناوارد، تندیسگری آغاز کردند و آن را افراط بردند. تندیسهایی اختراع و ساخته شد که فقط احساس سازنده و نیازهای او را ارضا می‌کرد. سازه‌گرایی نیز مواجه با رفتاری مشابه شد. در ابتدا به‌صورت امکاناتی تازه برای معماری مدرن آغاز شد. در هیچ‌یک از ساختمانهایی که تا اینجا به‌عنوان مثال سازه‌گرایی از آنها یاد کردیم، از عوامل سازه به‌صورت دکور و به‌صورت تزیینات استفاده نشد. ولی افراط در تبیین عوامل سازه و استفاده از آنها به منظور غنی کردن معماری، سرانجام راهی بود که با سازه‌گرایی آغاز شد.

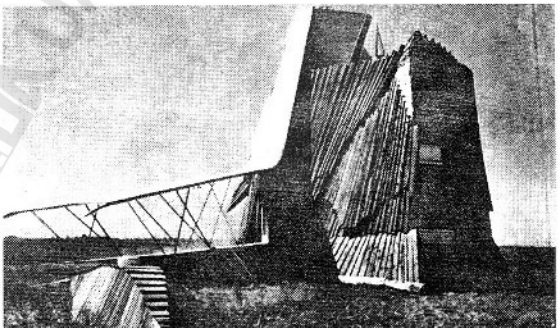
به آنچه گفتیم چند نکته را باید بیفزاییم: نخست آنکه تکنولوژی و به‌ویژه تکنولوژی ساختمان که مدام در حال پیشرفت بود تحقق رؤیاهایی را که پاره‌ای معماران به خواب دیده بودند میسر کرد. دیگر آنکه غیر از سازه تبیین عوامل تکنولوژی که در ساختمان نقشی داشت و واضحترین مثال آن وسایل مکانیکی لازم برای تهویهٔ مطبوع است (لوله‌ها و ماشین آلات) نیز پا گرفت. اینها وسایلی بودند که پیش از این مزاحم طرحهای معماران بودند و معمولاً در بام ساختمان و در پشت دیواری بلند پنهان می‌شدند. راه حل تازه‌تر آن بود که به آنان یک یا چند طبقهٔ خاص خود دهند که معمولاً در بالاترین قسمت ساختمان و گاه نیز در میان آن قرار می‌گرفتند. استفاده از تکنولوژی پیشرفته یا به اصطلاح مخفف شدهٔ انگلیسی آن های تک[۶۹] از همین روست. سوم آنکه از آغاز پیشرفتهای جدید، تکنولوژی کوشید زیباییهای نهفته در صنعت و ماشین را بیابد و آشکار کند و چون اختراعات

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۳۹.۵ چارلز دیتون، خانهٔ خود معمار، کوه جمسی نزدیک شهر گلدن ایالت کلرادو ۶۶-۱۹۶۳.



شکل ۴۰.۵ هرب گرین، خانهٔ خود معمار، نورمن، ایالت اوکلاهما ۶۲-۱۹۶۰.

http://telegram.me/uadesigngroup

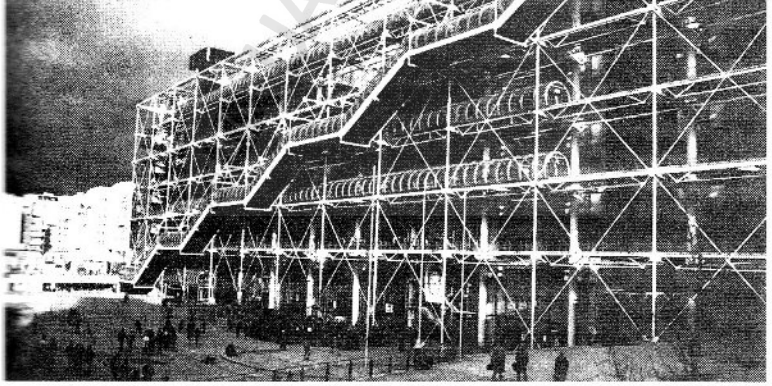
سابقه‌ای در زندگی بشری نداشتند، بشریت برای همیشه نسبت بدانها بیگانه نماند. به‌راستی نیز پاره‌ای از طرحهایی که برای اتومبیل و هواپیما و صدها و صدها فرآوردهٔ صنعتی پدید آمد بسیار جالب توجه و چشم نوازند. پس استدلال شد که از زیبایی ماشینی نباید رمید، باید آن را به اصطلاح به‌میان گود آورد و امکانات آن را دریافت. در اینجا نیز مشکل از این آغاز شد که زیبایی ماشینی چنان خوش درخشید که چشمها را بیش از اندازه به خود خیره کرد!

مرکز فرهنگی پُمپیدو در پاریس

مثالهای متعدد از به کار گیری های تک و زیبایی ماشینی به‌دست می‌توان داد، ولی محتملاً گویاترین آن، جایی که سازه‌گرایی و تبیین عوامل تکنولوژی در معماری به اوج خود می‌رسد ساختمانی عظیم است که به منظور ایجاد یک مرکز فرهنگی در پاریس ساخته شد و به افتخار بانی آن ژرژ پُمپیدو، رئیس جمهور وقت فرانسه، مرکز پُمپیدو نامیده می‌شود. این ساختمان در حال حاضر خانهٔ چند موزه، تالار نمایشگاه، مؤسسات هنری و پژوهشی مانند سینماتک و مؤسسه پژوهشهای هماهنگی موزیک و اکوستیک، کتابخانه و مؤسساتی نظیر آنهاست. در جلو آن میدانچهٔ نسبتاً وسیعی است که فعالیت جاری در آن مانند چشمبندی، شعبده‌بازی، آتش‌خواری، حرکات آکروباتیک- بر خلاف خود ساختمان- بسیار روحیهٔ پاریسی دارد. معماران آن یک انگلیسی یعنی ریچارد راجرز[۷۰] و یک ایتالیایی یعنی رنزو پیانو[۷۱] هستند. که احتمالاً چون راجرز در فلورانس ایتالیا متولد شده و سالی چند از عمر خویش را در آنجا به سر آورده این موذت و همکاری بین آنان صورت گرفته است.

اساس این ساختمان (شکل ۵-۴۱)، که از پولاد است و کلیهٔ تأسیسات آن از لوله‌های تهویه مطبوع گرفته تا سیمکشی و آسانسورها و پله‌های الکتریکی آن در معرض دیده‌اند. فرامپتن آن را به پالایشگاههای نفت تشبیه کرده و نوشته است که در آن از همان تکنولوژی تبعیت شده است که برای چنین پالایشگاههایی ضروری است[۷۲]. جنکز دربارهٔ این ساختمان اظهار نظر کرده که اگر معماری میس وان دروه را- چنان که بعضی از منتقدان گفته‌اند- پوستی بر استخوان بنامیم، این ساختمان مرکب از پوستی پنهان و مشتی استخوان است[۷۳].

علی‌رغم وسعت و عظمتی که این ساختمان دارد ستونهای آن نازک و ظریف به نظر می‌رسند از طول داربستی سیزده دهانه است که با ضربدریهایی که در تمام نمای طولی ادامه می‌یابد به یکدیگر متصل می‌شوند. جانب عرضی ساختمان را خرپاهایی ظریف و گشاده[۷۴] به طول پنجاه متر



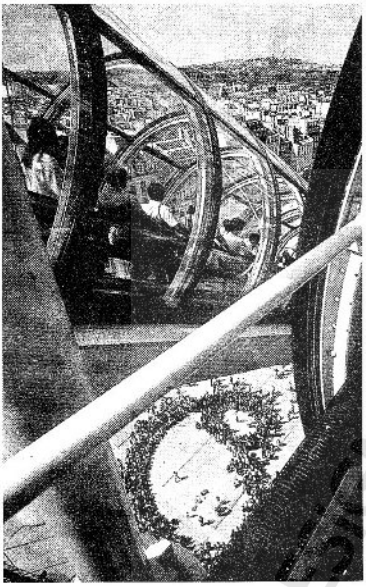
شکل ۵-۴۱. ریچارد راجرز و رنتزو پیانو، مرکز پمپیدو، پاریس، فرانسه، ۷۷-۱۹۷۱.
نمای خارجی ساختمان از جانب میدان

http://telegram.me/uadesigngroup

می‌زنند استفاده از خرپا بدین طول، فضاهایی وسیع و گشاده بدون مزاحمت ستون ایجاد کرده که امکان هر گونه طرحریزی آینده در درون ساختمان را بسته به نیازهای این مرکز فرهنگی به دست داده است، اما عملاً نیاز به این فضاهای وسیع پیش نیامد. در عوض، در فضای درون این اسکلت فلزی دیوار به اندازهٔ کافی که آثار هنری بر آن به نمایش گذاشته شود وجود نداشت و ناگزیر بدین منظور «ساختمان» دیگری ساخته و در درون اسکلت نهاده شد.

در یک جانب نما و در طول آن پله‌های الکتریکی قرار دارد که در درون محفظه‌ای شیشه‌ای نهاده شده است. پله‌ها در جهت اُریب با شکستگیهایی در جهت افقی که وجود پاگرد را در پله به ذهن می‌آورد و ماهیت عملکرد پله‌ها را مصرح می‌کند در نمای رو به میدان به دیده می‌آیند. در نمای طولی مقابل، وسایل مکانیکی، آسانسورها و لوله‌های تهویهٔ مطبوع تبیین شده است. در این نما که رو به خیابان است، محفظه‌های آسانسورها به رنگ سیاه و در بالای آنها موتورهای آسانسور به رنگ قرمز و در دو جانب آن لوله‌های تأسیسات به رنگ سبز و ضربدریهایی که استواری سازه را در مقابل نیروهای افقی میسر می‌دارد به رنگ نقره‌ای و در پس آنها تنوره‌های تهویه مطبوع به رنگ آبی و قفسه‌های ماشین آلات مکانیکی به رنگ پرنقالی فلزی و سرانجام دیواری به رنگ خاکستری خود نمایی می‌کند (شکل ۸ـ آلبوم).

پله‌ها مانند کرم ابریشم به بدنهٔ نما چسبیده‌اند و تمامی بنا چنان ماشین گونه است، و چنان تمام اجزای آن عریان، که هیچ چیز از فرهنگ، آن هم فرهنگ کهن و والای فرانسه، در آن پیدا نیست، الا آنکه به هنگام استفاده از پله‌های مکانیکی، مناظر پاریس پیر که کلیساهای گوتیک بدان خاطره و غنایی خاص می‌دهد از مقابل دیدگان می‌گذرد (شکل ۵ـ۴۲). پس این ساختمان نه نماد یک مرکز فرهنگی است و نه با محیط و متن خود آشنایی دارد. پاره‌ای از ناظران شباهتی بین این ساختمان و قصور عهد باروک مشاهده کرده‌اند[۷۵]، تنها صفتی که ممکن است شباهتی را بین سبک باروک و این ساختمان به ذهن القا کند این است که نمای این ساختمان نیز مانند نماهای باروک پر بار و پر از ریزه‌کاری است، اما ریزه‌کاری باروک به عالم هنر تعلق دارد و در این نما تکنولوژی و روحیهٔ ماشینی حاکم است، که این کیفیت دوباره ظن هر شباهتی را زایل می‌کند. ممکن است گفته شود که در آغاز برج ایفل نیز با متن[۷۶] پاریسی خود بیگانه بود، اما کم کم مردم بدان عادت کردند و اکنون نماد پاریس و فرانسه



شکل ۵ـ۴۲ مرکز پمپیدو، مناظر پاریس از درون محفظه‌های شیشه‌ای پله‌های الکتریکی.

است، چنین سخنی موجه نبود اگر بر مرکز پمپیدو وظیفه‌ای مترتب نبود. برج ایفل به عنوان نماد ساخته شد، ـ اگرچه به تدریج اما در طول زمان این وظیفه را به عهده گرفت. مرکز پمپیدو قادر به ایفای نقش خود به عنوان یک مرکز فرهنگی نیست. گفته می‌شود روزانه حدود سی‌هزار نفر از این مرکز استفاده می‌کنند، اما نه برای مراجعه به سازمانها و مؤسسات فرهنگی و هنری آن یا مراجعه به کتابخانه‌اش که واجد بعضی از مدارک منحصر به فرد است، بلکه برای تماشای موجود محیر العقولی که فیلمهای افسانه‌های علمی را به یاد می‌آورد.

آینده‌نگاری در معماری

مرکز پمپیدو در استفاده از سازه و تکنولوژی و افراط در تبیین آنها در سیمای ساختمان تنها نبود. گفتیم که این کیفیت در ساختمان این مرکز به اوج خود رسید. نسل جوان که برای

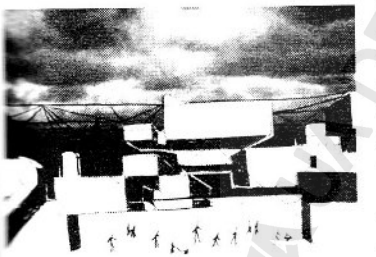
http://telegram.me/uadesigngroup

اعلام موجودیت خود و رهایی از خستگی ملال‌آور معماری مدرن در این سالها به هر دری می‌زد، از جمله به عوامل سازه و تکنولوژی به عنوان امکانات بالقوه در یافتن راه‌حلهای تازه نگریست و آنها را به کار گرفت. در یک دوره آدولف لوس، به کارگیری تزیینات را در معماری مدرن ممنوع کرد و آن را جنایت شمرد و زمان آماده برای پذیرش این نظریه و خریدار آن بود. در این دوره که شرایط و کیفیات زمانه دگرگون شده بود، اگر از جمله از بیم اتهام به اتحاد در اصول معماری مدرن از پرداختن به تزیینات دوری می‌شد، اما تنوع و تازگی، اگرنه در انطباق با روح زمان، بل در پاسخ به شرایط جدید، کاملاً مدنظر بود. به کارگیری عوامل سازه و تکنولوژی در معماری و یا به تعبیری جسورانه‌تر میدان دادن به امکانات هنری آنها، به عنوان جانشینی برای تزیینات، دوباره مورد توجه معماران قرار گرفت ـ اما نه از آغاز بدین نام و بدین صراحت.

نفی دکور و تزیینات چنان در معماری عمومیت یافته و مقبول افتاده بود که هیچکس جرأت نمی‌کرد دکور و تزیینات را مستقیماً و بدین نام به کار گیرد. جالب است و متناقض به نظر می‌رسد که در مراحل نخستین، راه یافتن مظاهر سازه و تکنولوژی به معماری- در این سالها- به دلایل عملی و عملکردی صورت می‌گرفت. تکنولوژی در معماری به کار گرفته می‌شد تا انطباق‌پذیری معماری را با نیازهای زندگی که پویا و مدام در تغییر است به کمال تأمین دارد. گفتیم معماری، اما توجه به جنبه‌های عملکردی و تکنولوژی به اندازه‌ای بود که در تئوریها و طرحهای خیال‌پردازانه‌ای که در این زمان ارائه می‌شد حتی نام آرشیتکتور (معماری) به یوتکتور و نامهایی مانند آن تبدیل شده بود[۷۷] و یا اصولاً معماری به مفهوم گذشته مرده به حساب می‌آمد.

معمار فرانسوی یونا فریدمان[۷۸] فریاد برداشته بود که معمار در طرح و ساختمان قالب کالبدی برای زندگی انسانها رسالتی ندارد و هر کس باید معماری خود را بر حسب شرایطی که به دلایل اقلیمی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مدام در حال تغییر است خود بسازد. به مثالی ساده توجه کنیم: اتاق خواب را، در جایی مثل فرانسه یا ایران، باید رو به جنوب ساخت یا رو به شمال؟ به رعایت وضع تابش آفتاب که تازه یکی از عوامل مؤثر در معماری است، در زمستانها رو به جنوب و در تابستانها رو به شمال، برای اینکه اگر اتاق خواب در زمستان رو به جنوب باشد حرارت آفتاب مستقیم آن را گرم و مطلوب می‌سازد و به علاوه در مصرف انرژی صرفه‌جویی می‌شود. نیز اگر اتاق خواب در تابستان رو به شمال باشد، از تابش مستقیم خورشید در امان است، خنک‌تر می‌ماند و باز مصرف انرژی کاهش می‌یابد. اما در حال حاضر بهترین معماری و بهترین معمار فقط قادر است اتاق خواب را در جایی ثابت قرار دهد که احتمالاً برای یک فصل و یا از یک نقطه‌نظر بهترین مکان مطلوب باشد. پس احسن آن است که ساکن خانه به مدد تکنولوژی پیشرفته قادر باشد با فشار یک دکمه، بسته به نیاز خود و شرایط فصول و عواملی دیگر مانند آنها، جا و وضع اتاق خواب را تغییر دهد. برای این کار لازم است همهٔ ساختمانهای جدید (به صورت جعبه‌هایی که بی‌شباهت به نقاله‌های حمل زغال سنگ نیست) در شکلی مرکب از هزارها ریل و لوله و تنوره و محفظه قرار گیرند هم تغییر جا و موقعیت ساختمانها یا جعبه‌ها با فشار یک دکمه میسر باشد و هم در همهٔ نقاط شبکهٔ تأسیسات و تجهیزات، آب، برق، گاز، تلفن و مانند آن، فراهم آید (شکل ۵-۴۳). البته اشاره به محدودیتهای معماری تا کنونی بی‌منطق نیست و هشیارانه و فکورانه است؛ اما اخیراً چنین قالبیهٔ حضرت سلیمانی که به جای ورود، نیروی محرکه‌اش تکنولوژی باشد، اگر افسانه‌ای نباشد ساده‌لوحانه است.

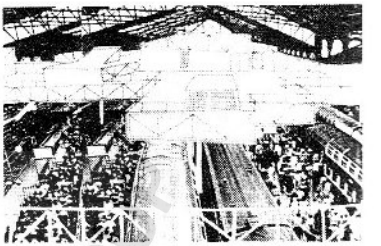
شکل ۵-۴۳. یونا فریدمان. شهر فضایی که حتی می‌تواند به صورت پل روی شهرهای قدیمی و جاده‌ها ساخته شود

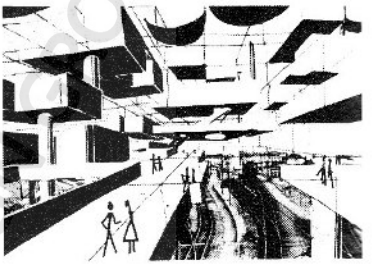


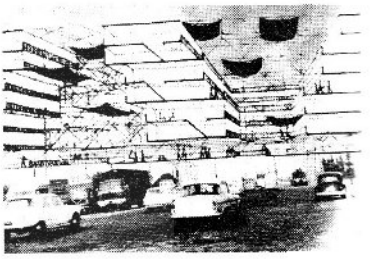


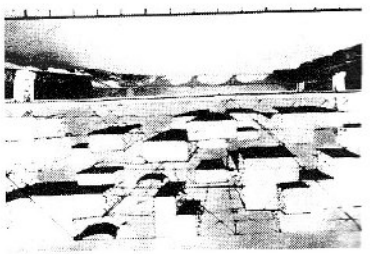
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک









نظر می‌رسد نه تنها امکانات تکنولوژی نامحدود نیست و چنین شبکهٔ عظیمی به بودجه‌های سرسام‌آور و ابداعات بی‌شمار نیاز دارد تا شهری پیچیده و سرسام‌آور حاصل دهد، بلکه پیامدهای اجتماعی و روانی آن فوق تصور است[۷۹].

همین سخنان کم و بیش با تفاوتهایی از جمله در انگلستان توسط گروه معروف به آرکیگرام[۸۰] تکرار می‌شد. به‌علاوه، آرکیگرام از امکانات تبلیغاتی بیشتری برخوردار بود. این گروه، عملاً کار را با انتشار مجله‌ای آغاز کرد که سردبیران آن پیتر کوک و دیوید گرین بودند و مدام به انتشار طرحهای خیالی خود و همکاران و همفکران دیگر می‌پرداختند. به عنوان مثال، به سال ۱۹۶۳ همین گروه نمایشگاه «شهر زنده»[۸۱] را در مؤسسهٔ هنرهای معاصر لندن ترتیب دادند. یک‌سال بعد، یکی از همکاران این گروه «شهر قدم‌زن»[۸۲] و به سال ۱۹۶۵ همکار دیگری «شهر وصلش کن»[۸۳] را به نمایش گذاشت (شکل ۵ـ۴۴ و ۵ـ۴۵) و به سال ۱۹۶۷ شهر «کنترل و انتخاب»[۸۴] را (شکل ۵ـ۴۶).

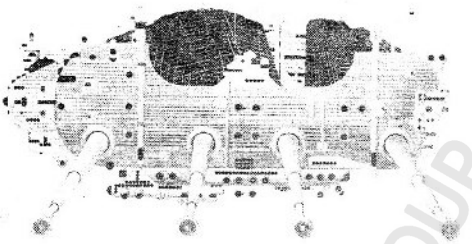
در ده سالی که تقریباً از اوایل دههٔ شصت آغاز شد مطبوعات معماری انگلستان، فرانسه، آلمان، ایتالیا، ژاپن و ایالات متحد پر از خواب و خیالهایی بود که به یُمن تکنولوژی پیشرفته برای شهرهای آینده در دنیای آینده‌ای که قسمت اعظم آن به این کشورها تعلق داشت دیده می‌شد. اگر نام کانادا را که آن نیز به نسبت جمعیت خود در این آینده‌نگری سهیم بود به اسامی این کشورها اضافه کنیم، فهرست کامل هفت کشور بزرگ صنعتی را به دست داده‌ایم. در این سالها در این کشورها از هر طرف طرحی ارائه می‌شد. معماران ژاپنی به‌ویژه از همتاهای انگلیسی و فرانسوی خود دست کمی نداشتند. طرح شهر «خوشه‌ها در فضا»[۸۵] از معمار ژاپنی، آراتا ایسوزاکی[۸۶] که تغییر پذیری سریع بخشهایی از شهر را تأمین می‌توانست کرد از این جمله بود (شکل ۵ـ۴۷).

نخست در مدارس معماری این کشورها و سپس تقریباً در مدارس کلیهٔ کشورهای جهان، توجه استادان و به‌ویژه استادان جوانتر و دانشجویان از مسائل روز و عملی معماری برداشته شد و بیشتر متوجه رؤیاهای آینده شده بود. نوعی آینده نگاری همراه این آینده‌نگری بود.

اگرچه فلسفه‌ها، اندیشه‌ها و پیش‌بینیهایی که در توجیه این طرحها ارائه می‌شد تحقق نیافت و یا فقط بخشی از آن صورت واقعیت گرفت، و اگرچه آن همه تغییر پذیری و توسعه پذیری که این طرحها نوید می‌داد گرانتر از آن بود که تکنولوژی راغب به سرمایه گذاری برای تحقق آن شود، ولی یک جنبهٔ این طرحها بر معماری تأثیر قابل توجه گذاشت.

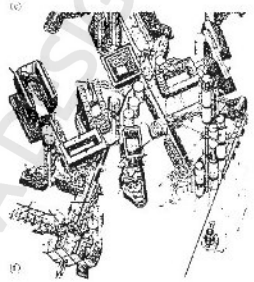
http://telegram.me/uadesigngroup

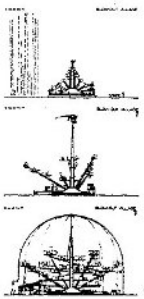
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



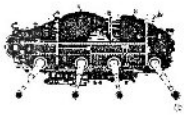
شکل ۵ـ۴۴ ران هـران Herron Ron. «شهر قدم زن»، ۱۹۶۴.



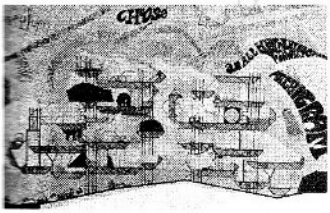






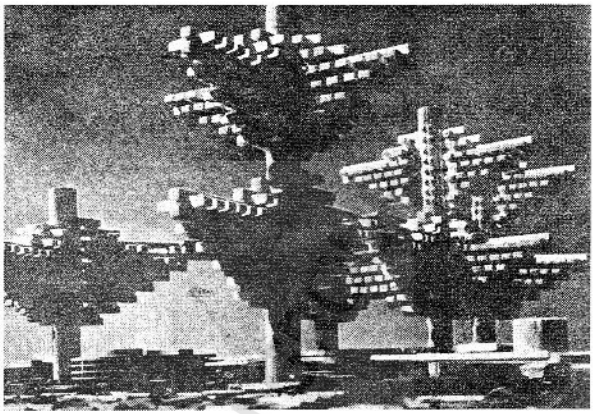


شکل ۵ـ۴۵ پیتر کوک، «شهر وصلش کن»، ۱۹۶۵.



شکل ۵ـ۴۶ پیتر کوک، «کنترل و انتخاب»، ۱۹۶۷.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵-۴۷ آرائا ایسوزاکی، شهر «خوشه‌ها در فضا»، ۱۹۶۲.

هیجانی که به کارگیری جسورانه و مبتکرانهٔ تکنولوژی در این طرحها به وجود می آورد، خود را در ساختمانهایی نشان داد که مرکز پمپیدو یک نمونهٔ بسیار بارز آن است، که اگرچه نویدهای طرحهای خیالی را برای تغییرپذیری و توسعه پذیری در خود ندارد، اما تکنولوژی آن در تازگی و پیچیدگی و هیجان‌انگیزی بی‌شباهت به تکنولوژی آن طرحهای خیالی نیست و این نکته کیفیت تازه‌ای را به معماری القا کرد: استفاده از تکنولوژی به صورت تزیینات و توسل به هیجان‌انگیزی ـ ماشینی ـ آن برای رهایی از خشکی و یکنواختی معماری مدرن، یا به عبارتی که محتملاً بیشتر مورد پسند معماران مدرن امروز است، شناخت امکانات بالقوهٔ تکنولوژی که معرف و نماد پیچیدگیهای زندگی معاصر است.

همهٔ پروژه‌هایی که صورت واقعیت گرفت و شاهد این معنی است البته جامعیت مرکز پمپیدو را در تحقق چیرگی تکنولوژی و تجسم پیچیدگی آن نداشته است، اما در موارد متعدد و گوناگون دکورها و تزیینات تکنولوژی که به ویژگان معماری اضافه شد خود را در ساختمانهای مختلف نشان داد و این خصوصیتی است که تا زمان حاضر، به‌ویژه در کشورهای صنعتی جهان و کشورهایی که از منابع سرشار مالی برخوردارند متوقف نشده است.

عوامل تکنولوژی به عنوان عناصر دکوراتیو معماری

از جمله، مثالهایی که در آنها تکنولوژی به صورت تزیینی به کار گرفته شد ساختمانی است از دو معمار امریکایی. اگرچه شهر فضایی فریدمان هرگز تحقق نیافت، اما معادل دکوراتیو آن را فیلیپ جانسن و جان برگی در مرکز آی.دی.اس در مینیاپلیس به اجرا در آوردند (شکل ۵ـ۴۸). واضح است که در سرسرای این مرکز لزومی برای به کارگیری تکنولوژی پیشرفته و فضای گشوده‌ای که حاصل آمد نبود، ستون یا عوامل دیگر سازه که فضاهای محدودتری را ممکن بود باعث شود نیز مقاصد این سرسرای ورودی و تالار بزرگ را برمی آورد، لیکن این مصرف تکنولوژی و از آن بالاتر نمایش آن، به منظور جالب‌ساختن فضا و ایجاد تنوع در آن صورت گرفته است. ناظر با دیدن مکعبهایی که گاه در سقف و گاه به عنوان فضایی قابل استفاده به کار گرفته شده‌اند، جعبه‌های متحرک بونا فریدمان را به یاد می آورد که می‌توانست تغییرپذیری و توسعهٔ آیندهٔ زندگی را پاسخگو باشد. اما جعبه‌های این ساختمان را با هیچ سوئیچی نمی‌توان حرکت داد!

جسارت این دو معمار در به‌کارگیری دکورهای صنعتی تا آنجا پیش رفت که کلیسایی را نیز با قابهای فضایی[۸۷] عیان ساختند (شکل ۵ـ۴۹). از میان انواع ساختمانها، محتملاً ساختمان کلیسا خصوصیت صنعت‌پذیری کمتری دارد: سالیان سال کلیسا سیمایی خاص داشته است که مردم برحسب اعتقادات مذهبی خود آن را در

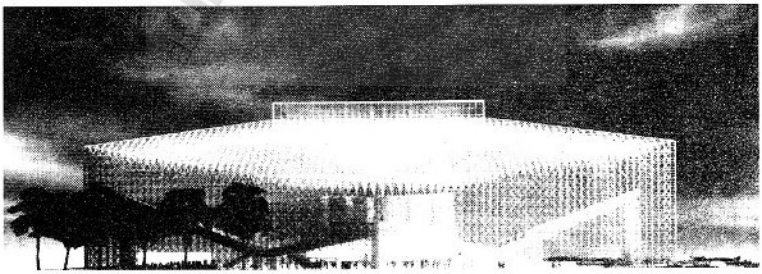
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

شکل ۵ـ۴۸ فیلیپ جانسن و جان برگی؛ ادوارد فیلیپ پیکر و همکارانه مرکز آی. دی. اس. مینیاپلیس، مینه سوتا، ۱۹۶۸ـ۷۳



شکل ۵ـ۴۹ جانسن و برگی، کلیسای گاردن گرو، Community Church، Garden Grove، کالیفرنیا، ۱۹۷۶ـ۸۰



http://telegram.me/uadesigngroup

خاطر داشته به آن ارادت ورزیده و برای آن احترام قائل بوده‌اند. البته در معماری مدرن این سیمای سنتی به هم خورد. کلیسای رونشان و کلیسای لاتورت، اثر لوکوربوزیه بهترین مثالهایی‌اند که عدول از سیمای سنتی اما کن مذهبی را نشان می‌دهد، اما در هر دو مورد، در عین بر هم خوردن سیمای سنتی کلیسا وقار و سنگینی معمول آن حفظ شده و اثری از چیرگی تکنولوژی در آنها دیده نمی‌شود. به‌علاوه، در کلیساهای سنتی (به‌ویژه گوتیک) ساختمان از ویژگی تندیسگرایانه‌ای برخوردار بوده است که در این کلیساهای مدرن نیز - اگرچه به نوعی دیگر - همان گرایش تندیسگرایانه به دیده می‌آید. اما در کلیسای مورد بحث ما، سبکی دکور مانندی جای سنگینی معمول را گرفته و نه تنها تکنولوژی چیرگی خود را در نوعی ساختمان که صرفاً معنوی و مقدس است نیز به قدرت نشان می‌دهد بلکه اصولاً از تکنولوژی در تمامی ساختمان به عنوان نوعی تزیین - و اگر این صفت اغراق آمیز به نظر رسد - به عنوان عامل تنوع و هیجان‌انگیزی و سحر آفرینی استفاده شده است. قابهای فضایی که در اینجا به کار گرفته شده از قابهای معمول نیز سبکتر است و پوشش شیشه‌ای کلیسا آن را بیشتر شبیه یک ساختمان صنعتی و یا اداری می‌کند تا یک ساختمان مذهبی.

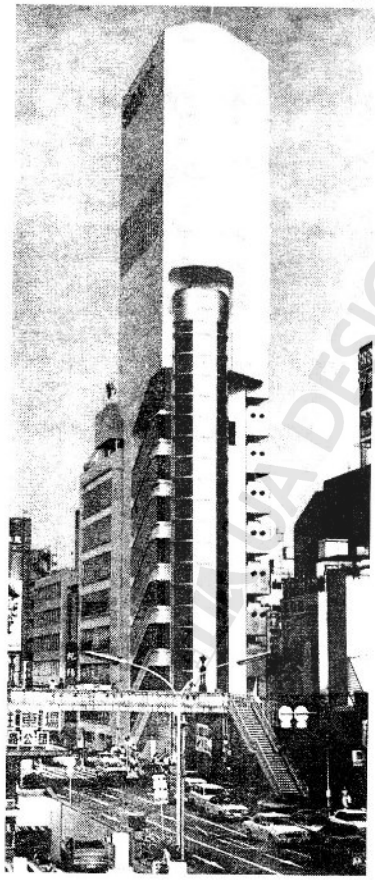
جالب است که یادآور شویم این کلیسا به اصطلاح امریکاییان درایو-این (drive-in) است. البته سینمای درایو-این[۸۸] و رستوران درایو-این در امریکا بسیار معمول است، ولی نیایش در اتومبیل تازگی دارد و کاملاً بی‌سابقه است. اما این صفت خاص و تازهٔ این کلیساست که با نوع ساختمان آن نیز پیوند کامل دارد و اگر ساختمان بی‌محل و بی‌زمان است و بدین تعبیر، نوعی بی‌رنگی در آن احساس می‌شود، این نوع نیایش نیز بی‌سابقه، اولترا مدرن و به تعبیری آتی آمریکن است! اگر طرز نیایش می‌تواند سنت‌شکنانه باشد، بگذار ساختمان نیایش نیز سنت شکنانه باشد.

چند مثال از معماری ژاپن

ژاپن که در نیم قرن اخیر، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، خود را به سرعت به قدرتهای صنعتی جهان رسانید و اکنون از تکنولوژی پیشرفته‌ای برخوردار است، طبیعتاً معماریش به سوی این خصیصه که از آن صحبت می‌کنیم، یعنی چیرگی تکنولوژی در اساس و سیمای معماری، گرایش پیدا کرد. معماران ژاپنی در موارد متعدد و ساختمانهای مختلف این گرایش خود را نشان دادند. برج سونی[۸۹] که معمار ژاپنی کیشو کوروکاوا[۹۰] به سال ۱۹۷۶ در اوزاکای ژاپن ساخت نمونه‌ای از این گرایش را مجسم می‌دارد (شکل ۵-۵۰).

این ساختمان دارای نوعی بُرش ماشینی است که تمام آن را شبیه یکی از وسایل الکترونیکی که سونی تولید کنندهٔ آن است می‌کند. پوشش فلزی و شیشه‌ای آن از همان موادی است که در این صنایع در تکنولوژی پیشرفته، فی‌المثل

شکل ۵-۵۰ کیشو کوروکاوا، برج سونی، اوزاکا، ژاپن، ۱۹۷۶.



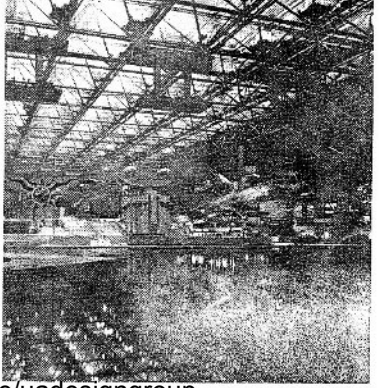
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

هواپیماسازی، مورد استفاده قرار می‌گیرد و این خصوصیات به آن چهره و کیفیتی صنعتی می‌دهد. با این همه نوعی ویژگی تندیسگونه نیز در سیمای این ساختمان هویداست که تا اندازه‌ای از شدت ماشینی بودن آن و یا به‌عبارت دیگر از چیرگی تکنولوژی در این سیما می‌کاهد. ماشین آلات تأسیسات نیز در بالای ساختمان که بیش از ده طبقه ندارد نهاده شده است، اما چون زیر همان پوشش ساختمان است بر ارتفاع آن افزوده و آن را کشیده و بلندقامت کرده و به کیفیت تندیسگون آن افزوده است. ترکیب کلی ساختمان نیز آرام و مطالعه شده است و از آن ترکیبهایی است که هر جزء آن جا افتاده و سرجای خود به‌نظر می‌رسد.

در برابر این ساختمان که با وجود چیرگی تکنولوژی در آن، در برش و سیما از آرامش برخوردار است و در آن کوششی فوق‌العاده در به کارگیری عوامل و مظاهر تکنولوژی در معماری به دیده نمی‌آید، ساختمانهای دیگری از معماران ژاپنی- به‌ویژه در سالهای هفتاد- تحقق یافتند که همانند همتاهای مغرب زمینی خود، تکنولوژی را در نهاد و سیمای خود به اندازه‌ای دارند که بیشتر به یک اثر صنعتی، یک کارخانه و یا کارگاه شبیه باشند تا ساختمانی با مقصودی دیگر (شکل ۵-۵۱). از این جمله است پاویون تیم[۱۱] اثر کنزو تانگه معمار چیره دست ژاپنی، در نمایشگاه سال ۱۹۷۰ اوزاکا.

شکل ۵-۵۱. کنزو تانگه. پاویون تیم، نمایشگاه جهانی سال ۱۹۷۰، اوزاکا، ژاپن.



در اینجا باید اشاره کنیم که در حالی که ایده‌های یونا فریدمان و گروه آرکیگرام و طرحهای ایشان برای شهرهایی که در آن تکنولوژی حکمفرمایی کامل داشته باشد (تا تغییرپذیری کامل و امکان برای توسعهٔ آینده را میسر دارد) بر روی کاغذ ماند، تانگه توانست بخشی از این ایده‌ها را- اگرچه به صورت نمایشی- در این نمایشگاه تحقق دهد. قاب فضایی سقف نه تنها یادآور شبکه‌هایی است که در این طرحها پیشنهاد شده بود تا مسیر و تغییر عوامل پروژه را ممکن دارد، بلکه نقاله‌های متحرک و آدمهای مصنوعی[۱۲] که در تغییر دادن و جابه‌جایی این عوامل نقش اساسی دارند همین نکته را به ذهن می‌آورند. به‌علاوه، عیان گذاشتن ماشین آلات مکانیکی و تنوره‌ها و لوله‌ها بدین پاویون کاملاً روحیه و سیمای صنعتی می‌دهد. در عین حال تانگه کوشید اساس این طرح کاملاً سیستماتیک باشد و هر حرکت و تغییر روی حساب و منطق از پیش سنجیده شده‌ای صورت گیرد که برای راه دادن تکنولوژی به معماری بسیار لازم و تقریباً حتمی است.

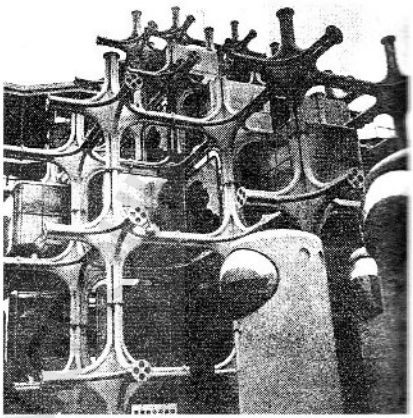
گرایش به تکنولوژی و راه دادن آن به عرصهٔ معماری در ژاپن نیز از مرحله‌ای که هم‌اکنون شرح دادیم به مرحله‌ای دیگر و پیش‌تر رفت و تا اندازه‌ای براساس و نهاد معماری چیرگی یافت که هر کیفیت، کیفیت دیگری را تحت‌الشعاع قرار داد. نمونه‌ای از این نوع، آثار کیشو کوروکاوا در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۷۰ ژاپن است که به گروه تاکارا[۱۳] موسوم بود (شکل ۵-۵۲).

در گروه تاکارا، تقریباً تصور معماری به صورتی که تا آن زمان تحقق یافته بود کنار گذاشته و تصوری دیگر که متابولیسم نام گرفت جانشین آن شده بود. طرح در اینجا بیشتر تابع حلقهٔ متابولیسم (در اشاره به متابولیسم موجودات زنده)، یعنی رشد، دگرگونی و نیستی بود تا معماری. اساس پروژه را واحدهایی شبیه و نزدیک به مکعب به وجود می‌آورد که هریک مرکب از ۱۲ لوله (۱۲ ضلع مکعب) بود و لوله‌ها در رئوس مکعب به شعاعهای مساوی انحنا یافته بودند. در درون خالی مکعبها که بدین ترتیب به وجود می‌آمدند کپسولهای از پیش‌ساخته‌ای که هریک یا هر چندتای آن عملکردی را به عهده داشتند می‌توانست جا داده شود. یک کپسول ممکن بود اختصاص به آشپزخانه یافته باشد، چند کپسول ممکن بود اتاق نشیمن را به وجود آورند، و جز آن. وسایل و ماشین آلات مکانیکی نیز در درون کپسولها در داخل شبکهٔ مکعبها قرار می‌گرفت. انتهای

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

لوله‌ها بیرون آمده و به شکل دایره به اصطلاح پرچ‌شده بود و آماده برای قبول مکعبهای دیگری در صورت لزوم بود. بدین ترتیب، این ساختمان می‌توانست در هر جهتی که لازم آید توسعه پذیرد. اما به چه بهایی؟ و آیا چنین توسعه‌ای برای یک ساختمان پیش می‌آید یا خیر؟ تغییرپذیری پروژه نیز با تعویض کپسولها میسر بود. برپاداشتن و برچیدن این پروژه مرکب از ۲۰۰ واحد تنها یک هفته طول کشید.

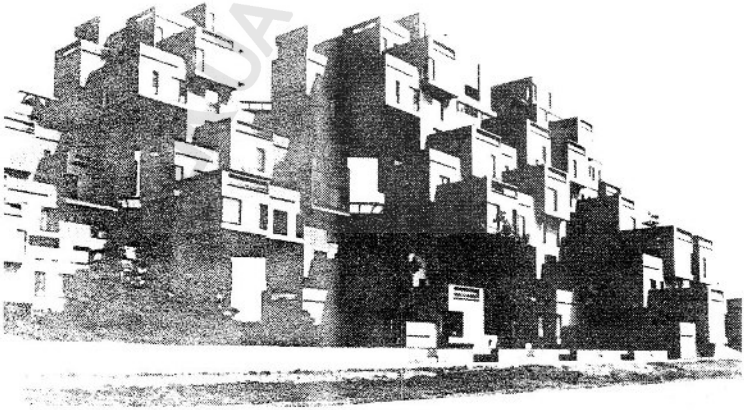


شکل ۵-۵۲ کیشو کوروکاوا گروه تاکارا، نمایشگاه جهانی سال ۱۹۷۰، اوزاکا، ژاپن.

«هبیتات»، تنها شعر موشه سفدی

پیش از این، موشه سفدی نیز در نمایشگاه سال ۱۹۶۷ مونرئال مکعبهای پیش ساختهٔ بتنی را که هریک واجد آپارتمانی یا بخشی از یک آپارتمان بود در داخل شبکه‌ای از بتن که آن نیز این مکعبها یا کپسولها را می‌توانست دربرگیرد نهاده بود و مجموعه‌ای مسکونی که «هبیتات» نام داشت پدید آورده بود (شکل ۵-۵۳). به همان اندازه که پروژهٔ سفدی همچنان سیما و مظاهر آشنا و معمارانهٔ خود را علی‌رغم به کارگیری تکنولوژی پیشرفته‌ای که مستلزم تحقق پروژهٔ وی بود حفظ کرد (و به عبارت دیگر این پروژه یکباره تسلیم تکنولوژی نشد) به همان اندازه نیز تغییر و توسعه پذیری پروژهٔ وی مشکلتر از پروژهٔ تاکارا بود. به جای تکنولوژی، عامل غالب در سیمای هبیتات یک نوع تندیسگری بود که اطلاق صفت کوبیستی بدان مناسب است.

شکل ۵-۵۳ موشه سفدی، هبیتات، نمایشگاه جهانی سال ۱۹۶۷ مونرئال، کانادا.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ پروژهٔ سفدی باید افزود این است که مراد وی دست کم در وهلهٔ نخست، نمایش قدرت تکنولوژی و تبلیغ زیبایی ماشینی نبود، هدف او چنان که خودش در عنوان کتابی در توضیح هبیتات به کار گرفت ساختن باغچه برای هر خانواده بود[۹۱] ساختن آپارتمانهای مسکونی در طبقات، از جمله به دلیل گرانی زمین، افزایش جمعیت و توسعهٔ شهرها تقریباً در بسیاری موارد اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد اما یکی از معایب آپارتمان‌نشینی، محروم ماندن از فضای آزاد و دسترسی به باغچه و سبزه است، با پس و پیش نهادن واحدها (مکعبها) سفدی موفق شد همچنان که اعلام کرده است از بام هر خانه برای خانهٔ طبقه بالاتر باغچه‌ای بسازد که این نقص آپارتمان‌نشینی- تا میزانی قابل توجه- برطرف شود. ممکن است سفدی به راستی این ایده را از دهکده‌های خاورمیانه گرفته باشد[۹۵] در ماسوله نزدیک فومن، در ایران نیز عیناً همین فکر به کار گرفته شده ولی اهمیت کار سفدی در این است که توانسته آن را با استفاده از تکنولوژی پیشرفته‌ای که اجرای این طرح لازم می‌آورد در یک کوی مسکونی مدرن به کار گیرد. البته مخارج اجرای چنین طرحی به نظر می‌رسد چنان زیاد باشد که سفدی در آپارتمانهایی که در سال اخیر در بوستون ساخته این فکر را دنبال نکرده است.

به کارگیری مصالح ساختمانی سینتتیک در پوشش ساختمان که به آن چهره‌ای زادهٔ تکنولوژی- در عین آرامش و نوعی سنگینی و وقار- می‌دهد و در برج سونی و پاره‌ای از ساختمانهای ریچارد مه‌یر آن را مشاهده کردیم، سابقه‌اش اگرچه طولانی نیست، ولی از این ساختمانها فراتر می‌رود. فی‌المثل، جیمز استیرلینگ در ساختمان مدرسهٔ حرفه‌ای صنایع اولیوتی[۹۶] که آن را به سال ۱۹۶۹ طرح کرد از چنین مصالحی استفاده کرد (شکل ۵-۵۴).

ماده‌ای که پوشش خارجی این ساختمان را به‌وجود می‌آورد نوعی پلاستیک است به نام GRP که با الیاف شیشه‌ای که شبکه‌ای در درون آن ایجاد می‌کند (چون کاه در درون کاهگل و یا میلگردهای درون بتن مسلح) بر قدرتش می‌افزاید. تولید چنین ماده‌ای خود سابقهٔ دیرین ندارد و محتملاً برای پاره‌ای از محصولات صنعتی اولیوتی تهیه شده بوده است و از موادی نیست که تولید و مصرفش در همه‌جا و همه‌وقت میسر باشد. به کارگیری این ماده به ساختمان چهره‌ای تازه و در پیوند مستقیم با تکنولوژی می‌دهد و تأثیری پدید می‌آورد که این پیوند را به ذهن ناظر القا می‌کند. از این گذشته، چون طرح استیرلینگ طوری است که در این ساختمان تفاوتی بین پایه و دیوار و بام وجود ندارد، تأثیر روحیهٔ تکنولوژی آن دوچندان می‌شود. این ساختمان به راستی به یکی از محصولات صنعتی می‌ماند که تولید آن به تکنولوژی پیشرفته‌ای نیاز دارد.

افراط در به کارگیری شیشه

ساختمانهای بلورین و آنچه جنکز لیت مدرنیسم خوانده است اطلاق واژهٔ بلورین به قصری که برای نمایشگاه جهانی سال



شکل ۵-۵۴ جیمز استیرلینگ مدرسهٔ حرفه‌ای صنایع اولیوتی هَسلمیر، ساری، Surrey انگلستان Haslemere, ۱۹۶۹-۷۲

http://telegram.me/uadesigngroup

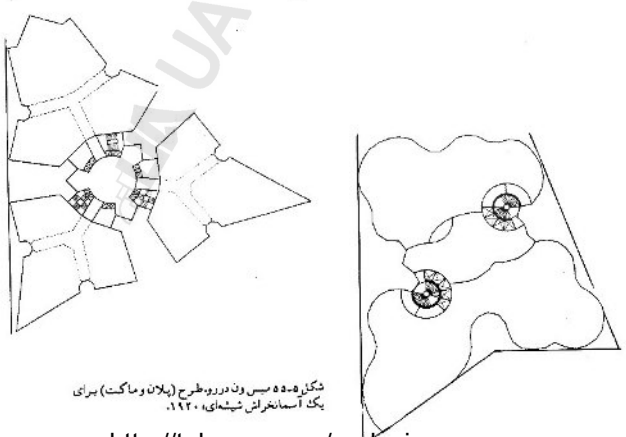
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

۱۸۵۱ لندن ساخته شد فقط در تناسب با مصرف شیشه در آن روزگار مصداق دقیق پیدا می‌کند. نزدیک یک قرن و اندی بعد، ساختمانهایی که سراپای آنها را شیشه پوشانیده بود به منصهٔ بروز رسید که مصداق کامل صفت بلورین هستند.

تأثیر میس ون دررو

از استادان نخستین نسل معماری مدرن هیچ کدام به اندازهٔ میس ون دررو در توجه به تکنولوژی و به کارگیری شیشه ثابت‌قدم نبود. شیشه نه تنها به عنوان ماده‌ای که صنعت در حال پیشرفت با هزاران نوید تازه تولید کنندهٔ آن بود بلکه به عنوان ماده‌ای سبک و شفاف که سخت مناسب ایجازپردازی وی در معماری بود مورد توجه میس قرار گرفت. طرحی که وی برای برپایی یک آسمانخراش یکپارچه از شیشه به سال ۱۹۲۰ ریخت (شکل ۵ـ۵۵) در زمان خود بیشتر شبیه رؤیا بود تا واقعیت. فن سازه هنوز به اندازه‌ای پیشرفت نکرده بود که ساختن طبقاتی از بتن مسلح معلق در فضا و متکی بر برجی میانی (که در عین حال پله‌ها و آسانسورها را دربر می‌گرفت) میسر باشد، لکن میس سوار بر اسب خیال پیشتر از زمان خود رفت و به انشاد این طرح توفیق یافت. دو ویژگی عمده در این طرحی که هرگز تحقق نیافت مشاهده می‌شود. یکی سیالیت فرم که در پلان این آسمانخراش مشاهده می‌شود و بعدها در پاره‌ای از طرحهای آلوار آلتو نیز به منصهٔ بروز رسید[۱۷]، و دیگری به کارگیری شیشه که این روانی طرح را با روانی و شفافیت مادهٔ مورد استفاده در می‌آمیزد و





شکل ۵ـ۵۵ میس ون دررو، طرح (پلان و ماکت) برای یک آسمانخراش شیشه‌ای، ۱۹۲۰.

http://telegram.me/uadesigngroup

در فضا ترجمه می‌کند.

ساختمان «لب دریاچه»

نزدیک نیم قرن پس از طرح «آسمانخراش شیشه‌ای» میس، از نخستین مواردی که آسمانخراشی شیشه‌ای عملاً ساخته شد، توسط معماری بود که جز اطرافیان نزدیک کسی او را نمی‌شناخت و هرگز هم شهرت میس را نیافت. این آسمانخراش در شمال شهر شیکاگو نزدیک ساحل دریاچهٔ میشیگان ساخته شد، در همان شهری که میس به اوج شهرت و توانایی معمارانهٔ خود رسید و آپارتمانهای مسکونی که در نزدیک ساحل این دریاچه ساخت شهرت عالمگیر یافت. در این زمان، خود میس سالهای آخر عمر را می‌گذرانید، بی آنکه در تحقق پروژه‌ای سهیم باشد که به طرح پنجاه سال پیش وی شباهت بسیار داشت.

در آن زمان کمتر کسی می‌توانست حدس بزند که ساختن آسمانخراش شیشه‌ای، یا چنان که خواهیم دید بلورین، سنت تازه‌ای در معماری جهان به‌وجود خواهد آورد. پاره‌ای از نزدیکان میس نیز از آنجا که معمولاً اگر تبعیت صددرصد و مطابق با اصل صورت نمی‌گرفت آن را نمی‌پذیرفتند، با این آسمانخراش به سردی روبه‌رو شدند. دلایل دیگر هم برای این عکس‌العمل سرد و بی‌تفاوت وجود داشت، از جمله اینکه آسمانخراشهای راست گوشهٔ میس چنان در اوج موفقیت بود که کمتر کسی طرح روان و سیال پنجاه سال پیش او را به یاد می‌آورد دیگر آنکه این آسمانخراش مسکونی را یک شرکت معاملات املاک می‌ساخت. چنین شرکتهایی در ایالات متحد نقش بساز و بفروشها را دارند و به کار آنان عموماً اعتمادی نیست. البته آسمانخراشهای میس در شیکاگو نیز توسط یک شرکت معاملات املاک ساخته شد، ولی هربرت گرینوالد[۱۸]، صاحب و سرمایه‌گذار این شرکت معاملات املاک شخصاً به میس ارادت داشت و از شهرت و اعتبار وی در عالم معماری باخبر بود و از این رو، طرحهای میس را فدای سودجویی خود نمی‌کرد.

اگر میس خود در سالهای شصت آسمانخراشی شیشه‌ای می‌ساخت ممکن بود رعنایی آن از این آسمانخراش بیشتر باشد. به راستی نیز آسمانخراش سال ۱۹۲۰ میس ون دررو از شفافیت کامل برخوردار بود: در ماکت آن کف طبقات و درون آنها از پس شیشهٔ یکسرهٔ نما به دیده می‌آمد که البته ممکن بود زندگی در آن را مشکل کند یا اثر زشتی مورد نیاز آن را به میزانی قابل ملاحظه از بین ببرد. اما هر چه

شفافیت بدان سبکی و رعنایی خارق‌العاده‌ای داده بود. آسمانخراش مورد بحث ما که برج لب دریاچه[۱۹] نام دارد نیز یکسره از شیشه پوشیده شده و اگرچه سبکی و رعنایی خاص خود را دارد، اما چون چیزی از درون آن به دیده نمی‌آید، شفافیتش به اندازهٔ طرح میس نیست.

با این همه برج لب دریاچه (شکل ۵-۵۶) که پنداری امواج دریاچهٔ میشیگان را در پیکر خود مجسم می‌دارد، همراه با پوشش آن، که اگرچه درون را نشان نمی‌دهد اما از برون آسمان و ابر زمین را در خود منعکس می‌کند، از نرمش و ملایمتی برخوردار است که خاصه در زمان خود کاملاً بی‌سابقه بود- به‌ویژه آنکه در آن سالها آسمانخراشهای راست گوشهٔ سیاه‌رنگ به تبعیت از آسمانخراشهایی که میس در شیکاگو ساخته بود یکی پس از دیگری بالا می‌رفت که نه تناسبات و نه رعنایی آثار میس را داشت و نه اصالت آنها را. برج لب دریاچه تنوعی در این یکنواختی و تقلید پدید آورد که کمتر قدر آن شناخته شده است.

اما هرقدر منتقدان دربارهٔ این آسمانخراش سکوت اختیار کنند، یک نکته مسلم است: طرح مبتکرانهٔ آن و پوشش یکسرهٔ آسمانخراشها از شیشه از این سالها رواج گرفته. مشکل است که این آسمانخراش را منشأ تمام آسمانخراشهای بلورین پس از آن بدانیم، چنین اظهارنظری چیزی زیادتر از واقعیت را بیان می‌کند و ممکن است بحث بیهوده‌ای را باعث شود. از دیرباز مکرر اتفاق افتاده که مبتکران و معماران حتی در بخشهای مختلف جهان به نتایج مشابه رسیده باشند. اما تا زمانی که این آسمانخراش یکسره با شیشه پوشیده شده، چنین پوششی در معماری چندان معمول نبود.

نکته‌ای نیز اینجا باید روشن شود. مراد از تازگی و ابتکار در پوشش شیشه‌ای این آسمانخراش با آسمانخراشهای مانند آن این نیست که در پوشش آسمانخراشها- قبل از این- شیشه به کار گرفته نمی‌شد یا به امساک به کار می‌رفت. درست برعکس، آسمانخراش از بدو تولد، شیفتهٔ شیشه بود- و به همین دلیل نیز اغلب مورد انتقاد قرار می‌گرفت. ولی شیشه فقط برای پوشش پنجره به کار می‌رفت. تفاوت بزرگ در این است که در آسمانخراشهای بلورین، شیشه تمام نمای ساختمان را- پنجره یا دیوار- پوشش می‌کند.

به یاد آوریم که ساختمان اسکلتی که آن نیز با آسمانخراش عمومیت یافت، معمار را از قید جرز و دیوار به عنوان تحمل کنندهٔ بار ساختمان رهانید. از این رو معمار آزادی یافت ساختمان خود را چنان طرح کند که جرز و

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

ستون مانع کار وی نباشد و گشودگیهای ساختمان را جایی در نظر بگیرد که ملاحظات نما ایجاب می کرد و نه ملاحظات تحمل بار ساختمان. بخش عمده‌ای از بحثهای لوکوربوزیه دربارهٔ پلان آزاد[۱۰۰] و آثار میس در ایجاد پلانهای گشودهٔ چند مقصودی[۱۰۱] از همین آزادی که سیستمهای سازهٔ جدید و تکنولوژی آن را باعث شده بود مایه می گرفت. در اینجا، معمار یک بار دیگر آزادی بیشتری یافت: طرح پنجره‌ها و گشودگیها در هر جا که ملاحظات برنامهٔ ساختمان بسته به نظر معمار، ایجاب کند در آسمانخراشهای بلورین همه‌چیز در پشت شیشه پنهان می‌شود و ظاهر یکسان می‌یابد.

برونو زوی معمار و منتقد ارجمند ایتالیایی از جمله صفاتی که برای معماری مدرن برمی‌شمارد یکی این است که نمای یکسره و یکنواخت رنسانس و باروک را می‌شکند. در معماری رنسانس و به‌ویژه در قصور باروک، تمام ساختمان نمایی یکسره و یکنواخت داشته اگر در پشت نما آشپزخانه یا پله یا اتاق بود در نما یکسان ظاهر می‌شد. در معماری مدرن به مدد تکنولوژی، میس شد که شخصیت هر بخش بنا را مشخص و معلوم در پیکر آن نشان داد. از این رو، به اعتقاد زوی، معماری مدرن اصیل آن معماری است که، به اصطلاح وی، جعبه را شکسته باشد[۱۰۲] و هر قسمت نمودار شخصیت و هویت خویش باشد. اکنون با آسمانخراشهای بلورین در معماری اتفاق جالبی افتاد: مدرن، کیفیتی آنتی مدرن را در بطن خود پدید آورد. به مدد تکنولوژی دوباره نماها می‌توانستند یکسان و یکنواخت ساخته شوند از روی نما هیچ کس نمی‌تواند حدس بزند در پشت نما آشپزخانه یا پله و یا اتاق است – دایرهٔ دیالکتیک، خود را کامل کرد.

عمومیت یافتن آسمانخراشهای شیشه‌ای

علت عمومیت یافتن آسمانخراشهای بلورین ننما آزادی در قرار دادن پنجره‌ها در نما و همچنین آزادی در پلان نبود. از چند نظر دیگر این آسمانخراشها مورد استقبال قرار گرفتند و به‌ویژه شرکتهای معاملات املاک در سرمایه‌گذاری برای این نوع آسمانخراشها از خود رغبت نشان دادند. به کارگیری شیشه در نما که گفتیم آسمانخراشها از آغاز تولد بدان شایق بودند همواره با مسئلهٔ انرژی روبه‌رو بود. هنگامی که شیشه فقط برای پوشاندن گشودگی پنجره‌ها به کار گرفته می‌شد، هرچه گشودگی بزرگتر بود مخارج گرم کردن و یا خنک نگه داشتن ساختمان افزایش می‌یافت. البته شیشه‌های دو جداره و گاه سه جداره تا اندازه‌ای مصرف انرژی و میزان مخارج جاری را کاهش می‌داد، ولی خود، مستلزم هزینهٔ اولیهٔ



شکل ۵-۶ شیورایت – هایدریش، برج آپارتمانهای مسکونی لب دریاچه، شیکاگو، ایلی نوی، ۱۹۶۴-۶۸.

http://telegram.me/uadesigngroup

سنگینی بود. پوشش نمامی نما با شیشه این فرصت را به دست داد که پنجره‌های کوچکتر در نما به کار رود، بی آنکه از جلوه و شفافیت نما کاسته شود. در شهرهایی مانند یوستن، دالاس و آتلانتا در ایالات متحد هوا تقریباً ۹ ماه از سال گرم است و برخلاف، آب و هوای معتدل جاهایی مانند کالیفرنیا است که به کارگیری پنجره‌های فراوان در نما مصرف انرژی را بالا نمی‌برد با این همه، در جنوب امریکا با آب و هوای گرم نیز آسمانخراشهای شیشه‌ای یکی پس از دیگری سر به آسمان برداشتند- البته موفقیت اقتصادی این شهرها را در دهه‌های شصت و هفتاد فراموش نکنیم و در عین حال بحران انرژی سالهای هفتاد را در مغرب زمین به یاد آوریم.

انگیزهٔ دیگر، سرعت در ساختن چنین آسمانخراشهایی بود. چون به اصطلاح سفت کاری بنا در زیر پرده‌ای از شیشه پنهان می‌شد و نصب شیشه در نما به زمانی دراز نیاز نداشت، مقاطعه کاران ساختمانی می‌توانستند با صرفه‌جویی در وقت،هم در مخارج ساختمان صرفه‌جویی کنند و هم آغاز بهره‌وری اقتصادی ساختمان را به پیش بیندازند.

نکتهٔ سوم، ملاحظات زیبایی و جالب ساختن بنا بود. به کارگیری شیشه در تمام نما به ساختمان سبکی و شفافیت و تلألؤیی می‌داد که مورد علاقهٔ معماران و مورد توجه صاحبکاران و مشتریان بود. به علاوه تازگی داشت. اندکی بعد که در این ساختمانها شیشهٔ معمولی جای خود را به شیشهٔ منعکس کننده داد، این شیشه‌ها مانند آینه تمام محیط دوروبر، ساختمانها و آسمان و ابرها را در خود نشان می‌دادند که جالب و سحرانگیز می‌نمود- تازه با این تفاوت که برخلاف آینه و مانند پنجره‌های معمولی، از درون ساختمان، بیرون کاملاً قابل رؤیت بود. انعکاس شیشه‌ها مانند آینه در عین حال حرارت خورشید را نیز به بیرون منعکس می کرد که اگرچه اعتراض شهرسازان و متخصصان محیط را برانگیخت ولی خود ساختمان را خنک نگاه می‌داشت و باز در صرفه‌جویی انرژی مؤثر بود.

در مورد ملاحظات زیبایی آسمانخراشهای شیشه‌ای، در کسلر آنها را فنوژنیک می‌خواند وحتی اوقاتی را که این آسمانخراشها در عکس بهتر می‌نمایند ذکر می کند: قبل و بعد از باران شدید، یا در سپیده دم و در هوای گرگ و میش و شفق.[۱۰۳]

عدم انطباق با مقیاس محیط همواره از مشکلات آسمانخراشها بوده است و این نکته به‌ویژه در جاهایی که ساختمانهای نزدیک آسمانخراش کوچکتر و کوتاهترند بیشتر به‌دیده می آید اما با آسمانخراشهای بلورین این نقیصه برطرف شد، زیرا این آسمانخراشها توانستند با محیط خود انطباق یابند- به قول فرامپتن اگر نه مستقیماً بلکه با انعکاس محیط در خود![۱۰۴]

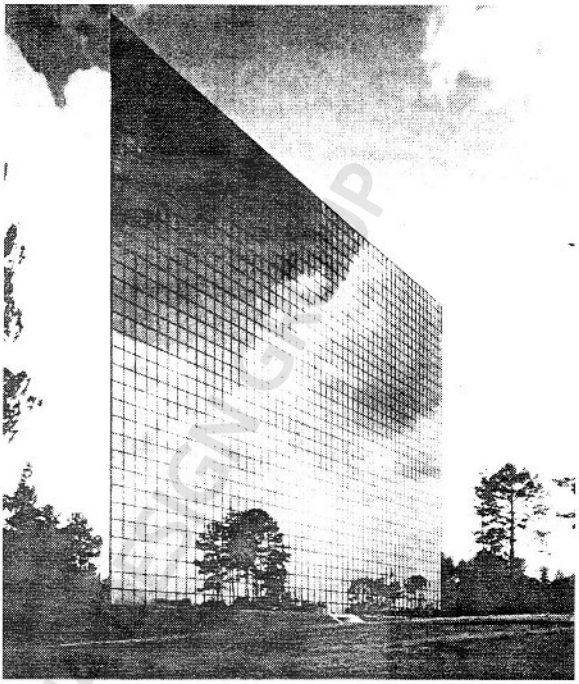
آرتور درکسلر کاملاً با این نظر موافق نیست[۱۰۵] و در اشاره به آسمانخراش دفاتر کار شرکت ویلیس فیبر و دوماس[۱۰۶] (شکل ۹- آلبوم) که ازقضا ساختمانهای کوتاه اطراف در آن منعکس شده‌اند آن را بی‌مقیاس می‌خواند و معتقد است میس که باید او را پیشگام طرح چنین آسمانخراشهایی دانست چنین بی‌مقیاسی را نمی‌پذیرفت و آن را مردود می‌شناخت.

صرف نظر از مسئلهٔ مقیاس، سحرانگیزی آسمانخراشهای بلورین از اینجاست که پاره‌ای از آنها چون یک صفحهٔ عظیم و نازک یخ در فضا بالا می‌روند و همان اندازه که نگاه داشتن یک صفحهٔ نازک یخ در فضا به‌صورت قائم اعجاب برانگیز و تحسین آفرین است، تماشای نازکی و شکنندگی این آسمانخراشها که به نظر می‌رسد هر دم فرو خواهند ریخت نیز شگفتی آفرین و سحرانگیز است. عکسی که درکسلر از یک آسمانخراش به دست می‌دهد، همین نازکی صفحهٔ یخ را دارد و عیناً همین گونه که گفتیم شگفت‌انگیز است (شکل ۵-۵۷). روشن است که عکس با استفاده از کیفیت فنوژنیک چنین ساختمانهایی در هنگامی مناسب و از زاویه‌ای معین گرفته شده است و ممکن است نازکی شیشه گون این ساختمان مبالغه آمیز باشد، ولی در هرحال این کیفیتی است که با دیدار این ساختمانها و مقایسهٔ آنها با ساختمانهای سنگینتر و ضخیمتر اطراف- که فوراً در ذهن صورت می گیرد- به احساس می آید.

یک مثال که در این مورد مصداق بسیار دارد برج دوگانه‌ای است که دفتر معماری آی.ام.پی در بوستون ساخت و به نام صاحب آن به برج جان هنکاک[۱۰۷] معروف است (شکل ۱۰- آلبوم).

این ساختمان نه تنها به سبکی و نازکی سر به آسمان برمی‌دارد و شصت طبقه در فضا بالا می‌رود که شگفتی آفرین است، بلکه با محیط اطراف خود- نه از راه توافق بلکه از راه تضاد- پیوند مناسبی به وجود می آورد که مسئلهٔ مقیاس را به قسمی که ما به عادت مألوف خود آن را در خاطر داریم به کناری می‌نهد. علت ممکن است میدانی باشد که در مقابل این آسمانخراش قرار گرفته و ترکیب آن را با کلیسای قدیمی و کوچکی که در همان میدان واقع است (اثر ریچاردسن معمار معروف و پیشگام سالیوان) میسر می‌دارد. برج هنکاک در واقع زمینه‌ای برای سنی (درست می کند که صحنهٔ آن میدان

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵-۷۵ دفتر معماری تری دی اینترنشنال (3D/ International)، ساختمان دفتر شرکت مرکز قرن شمارهٔ پنج، آتلانتا، جورجیا، ۷۴-۱۹۷۳.

است. ساختمانهای اطراف تا هفت طبقه در آینهٔ این آسمانخراش منعکس می‌شوند و از این گذشته مناظری که مدام در تغییر است مانند حرکت اتومبیلها و رفت و آمد مردم بر پیکر این آسمانخراش مرئی است. عدم ثبات نقطهٔ دید ناظر متحرک بدنهٔ این آسمانخراش را چون صفحهٔ سینما به دیده می‌آورد، اما این صفحهٔ سینما بسیار رویایی‌تر و خیال‌انگیزتر از معمول است برای اینکه همهٔ انعکاسات اینجا به اشاره است و نه به صراحت.

برای پوشش این برج شیشه‌ای مجموعاً ۱۰۳۴۴ قطعه شیشه هریک به ابعاد ۱٫۵×۳٫۴۰ متر به کار گرفته شد.

مثالهایی که از برجهای بلورین تاکنون به دست دادیم همه برجهای یکسره و پیوسته‌ای هستند که همانند برجهایی که میس ساخت شکل منظم مکعب مستطیل دارند- به استثنای نخستین آسمانخراش مورد بحث ما که پیکرش چون امواج، پیچ و تاب می‌یابد و بیشتر شبیه طرح ۱۹۲۰ میس است که آن نیز انحنایی چون موجها داشت.

اما در روند تازه‌ای که در به کارگیری شیشه در پوشش یکسره ساختمان پدید آمد، مکعب مستطیل تنها شکل چیره و تکراری نماند. دیری نپایید که ساختن بناهای یکسره پوشیده از شیشه به انواع و اقسام گوناگون معمول شد. گاه بام و دیوار ساختمان یکی می‌شد و یکسره پوششی شیشه‌ای می‌یافت. گاه بدنهٔ یکسرهٔ آسمانخراش در نزدیک زمین عریضتر می‌شد و ساختمان مانند کانگورو شکمی دو جداره پیدا می‌کرد (شکل ۱۱- آلبوم). اما بیشتر از همه عدول از مکعب مستطیل، به صورت ساختن بنا مرکب از چند حجم مختلف و ارتفاعات متفاوت و گاه اشکالی استوانه‌ای و یا با قوس و چیزی نزدیک به آن صورت می‌گرفت که بر روی هم علاوه بر تأثیر بلوری شیشه، تأثیری تندیسگونه نیز

http://telegram.me/uadesigngroup

می‌آفریند. به عبارت دیگر، جعبه دوباره شکسته می‌شد، اما این شکستن جعبه توجیه و دلایل آغاز معماری مدرن را که تجسم ماهیت درونی ساختمان باشد نداشت. بی‌تردید شیشه در اینجا- اگرچه متناقض با ماهیت خود- درون‌نمایی را مسدود کرده بود و فقط برای شکستن یکنواختی و ایجاد تأثیری تندیسگونه و از آن بالاتر، صرفاً به منظور تأثیرانگیزی با مبالغه و اغراق (مانریسم) به کار می‌رفت.

اما در همهٔ این احوال، تأثیر بلوری بودن شیشه و انعکاس‌پذیری آن و کیفیت برون‌نمایی آن که ابر و آسمان و زمین و مردم و ترافیک را در خود نشان می‌دهد همچنان به جای خود باقی می‌ماند. یکی از بناهایی که در آن تأثیر تندیسگونه و تأثیر بلورین پوشش شیشه‌ای هر دو یکجا متجلی است، ساختمان هتل هایت ریجنسی در دالاس تگزاس است (شکل ۱۲- آلبوم) که دفتر معماری ولتن بکت[۱۰۸] آن را ساخته است، نه تنها در چهرهٔ این ساختمان ترکیب تجریدی موندریان دوباره ظاهر می‌شود؛ بلکه این ترکیب فقط آغازی برای تأثیرات هنرمندانه‌ای است که در چهره و پیکر این ساختمان به دیده می‌آید. چند نکته این تأثیرات هنرمندانه را پدید می‌آورد: نخست آنکه ترکیب دوبُعدی موندریان مانند، مرکب از راست گوشه‌ها به ابعاد مختلف، در فضا ترجمه می‌شود و بُعد سوم می‌یابد، چون پیکر ساختمان مرکب از حجمهای گوناگون است که سبب این تأثیر تندیسگونه می‌شود. دیگر آنکه آینه‌گون بودن پوشش شیشه‌ای آسمانخراش، این تأثیرات را که درسطوح و احجام غیرشفاف نیز می‌تواند به وجود آید، چندین برابر تشدید می‌کند و به آن نوعی پویایی می‌دهد که تازه و بی‌سابقه است. پوست آبی این ساختمان مانند فلس ماهی که در مقابل تشعشع آفتاب قرار گیرد از تلألو خاصی برخوردار می‌شود که رنگ آبی آن را در فامهای گوناگون (آبی) که هردم متغیر است به دیده می‌آورد به تأثیر انعکاسات مختلف، نه تنها این ساختمان چون ابر و دود گاه تاریک و گاه روشن و گاه تاریک و روشن و سرانجام به تأثیر آفتاب، درخشان به دیده می‌آید بلکه بلوری بودن آن در آن کیفیتی پدید می‌آورد که جنکز با عاریت از یک صنعت ادبی آن را oxymoronic یا جمع اضداد می‌نامد. آسمانخراشها، علی‌رغم شیشهٔ فراوانی که در پوشش آنها به کار می‌رفت معمولاً چهره‌ای جدی و عبوس می‌یافتند. در اینجا، پوشش یکسرهٔ شیشه‌ای، این جدی بودن را با نوعی شادمانگی، و سختی را با نوعی نرمی در هم می‌آمیزد.

می‌توان تعابیر ادبی را در معماری به کار گرفت و از کنایه و اشاره و مانند آن سخن به میان آورد. جنکز در [illegible] و مجلوان در [illegible] تصاویر بالا می‌روند و بین آنها فاصله یا

پروژه‌ای که معمار انگلیسی آنتونی لامزدن[۱۰۹] برای یک بانک در اندونزی به نام بومی دایا[۱۱۰] طرح کرد (شکل ۱۲- آلبوم) فام‌نقره‌ای نیمهٔ بالای این آسمانخراش وفام زرد گونهٔ نیمهٔ پایین آن را اشاره‌ای به عاملی که ضامن اعتبار مالی بانک است (نقره) و عاملی که احتمالاً منبع سرمایه‌های این بانک است (نفت که آن نیز ته رنگ زرد گونی دارد) گرفته است[۱۱۱]. ممکن است با توسع همین تعابیر، جیب کانگورو مانند و چینهایی را که در عرض این آسمانخراش به دیده می‌آید نیز نمادی از عملکرد بانک گرفت و قائم بودن این آسمانخراش را نمادی از استواری بانک. چنین تعابیر نمادینی از دیرباز در معماری و تندیسگری سابقه داشته است.

گفتیم که این شگرد تازهٔ معماری، به انواع و اقسام در آسمانخراشهای سالهای هفتاد به کار گرفته شد و اثرات آن به وضوح کامل در گرایشهای حال حاضر مشاهده می‌شود و گاه پُست مدرنیسم و گاه پُست مدرنیسم نامیده می‌شود.

مثالی دیگر از آسمانخراشهای سالهای هفتاد که از آن به دلایلی که خواهم گفت بسیار سخن به میان می‌آید آسمانخراش دوگانه‌ای است که فیلیپ جانسن و جان برگی برای کمپانی معروف نفتی پنتزاویل[۱۱۲] در یوستن تگزاس ساختند (شکل ۱۳- آلبوم).

پوست این ساختمان، مرکب از شیشه (به فام برنز) و آلومینیوم آب داده[۱۱۳] است و از این‌رو بیشتر به آسمانخراشهای میس شباهت دارد تا آسمانخراشهای یکسره از شیشه پوشیده‌ای که در این مبحث از آنها یاد کردیم.

آنچه در این آسمانخراش فوق‌العاده اهمیت دارد، ترکیبی از تأثیر شیشه، تأثیر تکنولوژی و تأثیر تندیسگرایی است که هرسه در یک ساختمان جمع آمده‌اند. به تعبیری، این ساختمان حتی اگر تأثیری بلورین می‌آفریند علاوه بر آن و همراه با آن راه‌حلی است تا یکنواختی آسمانخراشهایی را که در این سالها یکی پس از دیگری به تبعیت از معماری میس ساخته می‌شدند بشکند. این یکنواختی در این سالها به علت تکرار و تقلید فراوان بیشتر به دیده می‌آمد و راه‌حلی لازم بود تا معماری را از آن برهاند. این آسمانخراش بلورین علاوه بر سبکی و شفافیت به سبب تأثیر تندیسگون خود این یکنواختی را شکست و به معماری آسمانخراشها، تیپینی تازه داد.

تندیسگونگی این آسمانخراش از ترکیب دو برج (به عوض جا دادن تمام ملزومات برنامه در یک برج که ممکن و معمول بود)، شیب رأس آنها و زاویه‌ای که این دو برج نسبت به یکدیگر یافته‌اند پدید می‌آید. این برجها در سی‌وشش طبقه

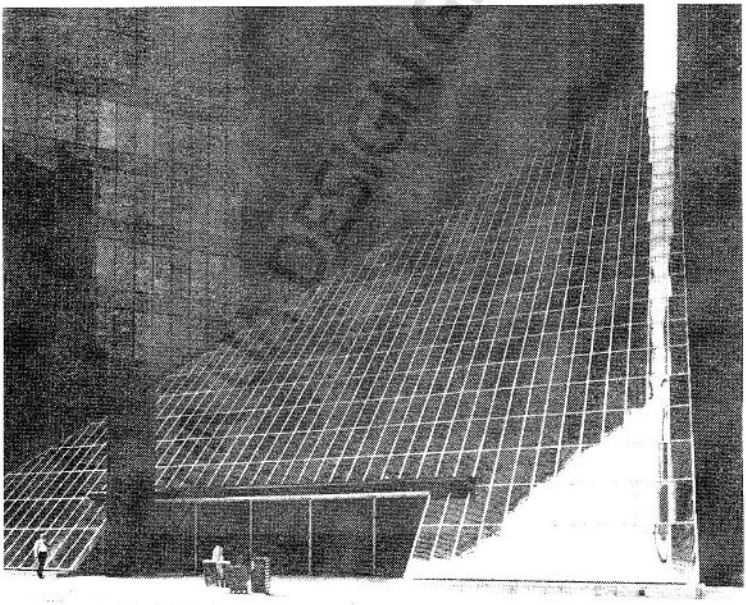
http://telegram.me/uadesignGroup

درزی به پهنای اندکی متجاوز از سه متر وجود دارد (از طبقه ششم به بالا) که به هریک از برجها شخصیت می‌دهد و به تندپسگونگی ترکیب می‌افزاید.

تکنولوژی پیشرفتهٔ این ساختمان از قابهای پولادی عظیمی که اعضای آن به یکدیگر جوش شده و دیوارها و بام این برجهای عظیمتر را به وجود می‌آورند آشکار است. تأکید بر این تکنولوژی با بام شیبداری که به زاویهٔ ۴۵ درجه فضای سرسرای این ساختمان را می‌پوشاند حاصل می‌شود (شکل ۵ـ۵۸ و ۵ـ۵۹) از بیرون پوشش شیشه‌ای و از درون آشکاری اعضای فلزی از عوامل این تأکید است. هر برج که ذوزنقه‌ای شکل است، هسته‌ای دارد از بتن مسلح و به شکل مستطیل که آسانسورها و سرویسهای این آسمانخراش را در خود جا می‌دهد و در عین حال ایستایی و استواری برج را درمقابل نیروهای افقی زلزله و باد تأمین می‌دارد.[۱۱۱]

معنی تکنولوژی پیشرفته از نظر برنامه و عملکرد ساختمان این است که هر طبقه بدون ستون و جرز ساخته شود و فضای قابل اجاره به حداکثر ممکن افزایش یابد. هر طبقه متجاوز از ۲۰۰۰ مترمربع و این ساختمان مجموعاً نزدیک ۱۴۵۰۰۰ مترمربع فضای قابل اجاره دارد.

برجها در پلان ذوزنقه‌اند و عیناً مشابه و به فاصلهٔ اندکی بیش از سه متر در کنار یکدیگر به صورت معکوس قرار می‌گیرند که از طبقهٔ ششم به بعد در بیرون ساختمان جدایی آنها مرئی است. هر برج بیست و نه طبقه بالا می‌رود و از آنجا شیبی می‌یابد که آن نیز مانند سقف تالار ورودی به



شکل ۵ـ۵۸ آسمانخراش دوگانهٔ پنتاویل، سقف شیبدار سرسرا از درون

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

زاویهٔ ۴۵ درجه تا رأس آسمانخراش (طبقهٔ سی‌وششم) بالا می‌رود. جالب این است که بام مورب هر برج دارای همان پوششی است که دیوارهای آن، و از این رو تفاوتی بین بام و دیوار نیست و این نکته یکپارچگی شیشه‌ای این آسمانخراش را تشدید می‌کند.

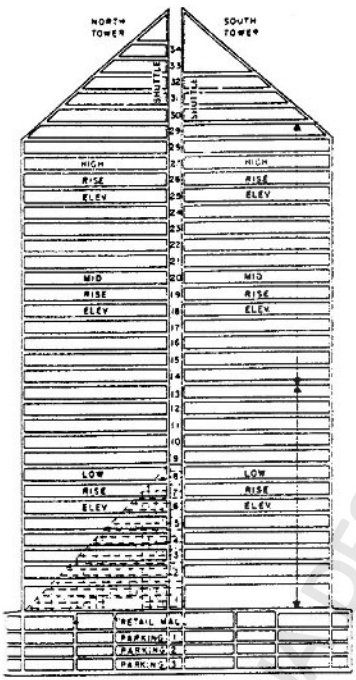
از طبقهٔ بیست و نهم به بالا، در زیر سقفهای مورب، خصوصی‌ترین بخش این آسمانخراش قرار دارد: سوئیتهای رؤسای کل شرکت پنتزاویل.

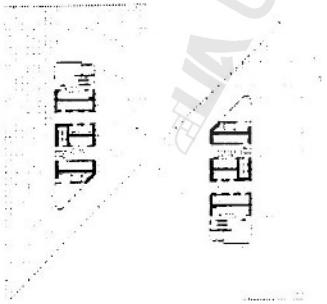
همچنان که گفتیم، ترکیب شیشه‌ای این ساختمان، تندیسگونه بودن آن و تکنولوژی پیشرفتهٔ آن که ما به پاره‌ای از عوامل اساسی آنها اشاره کردیم کیفیت منحصر به فرد این آسمانخراش را به وجود می‌آورند.

درونگرایی، پدیده‌ای تازه

با نگاهی کلی می‌توان گفت که ساختمانها در مغرب زمین بیشتر برونگرا هستند. فی‌المثل، خانه در مغرب زمین واجد حیاط به مفهومی که ما از این واژه در ذهن داریم نیست. مفهوم حیاط در ذهن ما فضایی کاملاً محصور و خصوصی است که معمولاً در درونی‌ترین بخش خانه قرار می‌گیرد و تمام فضاهای اصلی خانه رو بدان گشوده می‌شوند. همین نکته در مورد کاروانسراهای ایران صادق است که تمام اتاقهای آن رو به حیاطی درونی در و پنجره داشتند. در ساختمانهای مغرب زمین عموماً، برعکس پنجره‌ها ارتباط خانه را با فضای بیرون خانه تأمین می‌کنند و رو بدان گشوده می‌شوند. این نکته فی‌المثل هم در مورد اونیته‌دابیتاسیون لوکوربوزیه صادق است که پلان آن مرکب از یک دالان نسبتاً طویل است و در دو جانب دالان اتاقها ردیف شده‌اند، و هم در مورد ساختمانهای مسکونی میس ون درو که آنها نیز پلانی مشابه داشتند با دالانی کوتاهتر و دلبازتر، و هم در مورد هتلها. به عنوان مثال، هتل هیلتون در استانبول که معمار آن گوردن بانشفت بود.

به نظر می‌رسد که مقارن با پوشش آسمانخراشهای یکسره از شیشه که درون نمایی ساختمانها را مشکل یا غیرممکن می‌کند، نوعی درونگرایی نیز در این ساختمانها پدید آمده باشد که نخست در آسمانخراشهای هتلها و دفاتر کار و سپس در انواع دیگر ساختمانها به منصهٔ بروز رسید. البته دلایلی دیگر چون شرایط اقلیمی، وضعیت و امکانات اقتصادی، پیشرفتهای تکنولوژی، آشنایی بیشتر معماران مغرب زمین با معماری نواحی دیگر جهان و دلایلی مانند آنها نیز در این درونگرایی سهم دارند و یا سبب آن شده‌اند،





شکل ۵-۵۹ آسمانخراش دوگانهٔ پنتزاویل، پلان و مقطع ساختمان

http://telegram.me/uadesigngroup

ولی بی‌تردید این توجه به درون ساختمانها تقریباً در همان هنگامی بروز کرد که پوششهای خارجی یکسره از شیشه، کاملاً متداول شد.

به عنوان مثال، هتل هایت ریجنسی دالاس، اثر دفتر معماری ولتن بکت که از آن در صفحات گذشته سخن گفتیم، نه تنها پیکری تندیسگون و بلورین دارد بلکه از درونی گشاده و دلباز نیز برخوردار است که نمونه‌ای از گرایشی تازه در طرح هتلها فراهم می آورد(شکل ۱۴ـ آلبوم).

روش معمول در طرح هتلها، چنان که پیش از این اشاره کردیم، ساختن یک محور اصلی (دالان یا راهرو) و نهادن اتاقهای هتل در امتداد این راهرو و دو جانب آن بود. بخش درونی هتل محدود به سرسرای کوچک ورودی می‌شد که گاه فقط فضای کافی برای ثبت ورود و خروج مسافران، آسانسورها، پله‌ها و سرویسها داشت وچند مبل و صندلی برای نشستن عده‌ای در مدتی کوتاه. در هتلهای جدیدتر سرسرای ورودی بزرگ و بزرگتر شد و خدمات بیشتری مانند رستورانهای گشوده، مغازه‌ها، آرایشگاه و فضای بزرگتری برای نشستن را دربر گرفت، ولی اتاقهای هتل در بسیاری موارد همچنان سلول مانند در امتداد دالانی طویل ردیف شده بودند که گاه بوی غذای مانده و هوای کهنه در آن کاملاً حس می‌شد. اهمیت هتل هایت ریجنسی دالاس این است که درون آن به شیوه‌ای تازه طرح شده است.

چنان که دیدیم، نمای سراسر بلورین این هتل، با همه شیشه‌ای بودن خود رو به بیرون نمی گشاید و از این رو فضای اصلی هتل کاملاً تغییر جهت داده و رو به حیاطی درونی است که آن را به اصطلاح انگلیسی و به تبعیت ساختمانهای قدیمی رومی که از چنین حیاطی برخوردار بودند آتریوم[۱۱۵] می‌نامند.

آتریوم فضایی دلباز و تا اندازه‌ای خانه مانند برای هتلها پدید می آورد و در عین حال می‌تواند نور و هوا به درون اتاقها راه دهد و نیاز به دالان را با خصوصیاتی که توصیف کردیم از میان می‌برد.

البته، پیش از دفتر ولتن بکت معماران دیگر نیز دست‌اندرکار طرحهای برونگرا بودند. یکی از پیشگامان این نوع طرح، به‌ویژه برای هتلها، معماری است به نام جان پورتمن[۱۱۶] که خود در سرمایه گذاری برای هتلهایی که طرح می کند و می‌سازد شرکت دارد. بی‌تردید این امری کاملاً استثنایی و تا اندازه‌ای نامقبول بود، زیرا صاحبکاران معمولاً به فکر منافع سریع و آنی خود هستند و طرحهایی را که ممکن است مخارج اولیه را بالا برد دوست ندارند. پاره‌ای از معماران امریکایی هنوز هم با خوشبینی به کارهای پورتمن نمی‌نگرند. اما وی با هتلهایی که ساخت نشان داد که برای تحقق اندیشه‌های تازه آمادهٔ کار و سرمایه گذاری است.

نخستین هتل دارای آتریوم را پورتمن به سال ۱۹۶۵ در آتلانتا ساخت که دفتر معماری وی نیز در آنجا قرار دارد. دومین هتل را با همین خصوصیات به سال ۱۹۶۷ در شیکاگو و نزدیک فرودگاه بین‌المللی این شهر آغاز کرد که به سال ۱۹۷۱ پایان یافت.

یکی از بهترین کارهای پورتمن در این مورد هتل هایت ریجنسی دیگری است که وی بین سالهای ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴ در سانفرانسیسکو ساخت. این ساختمان نه تنها از نظر به‌کارگیری تکنولوژی پیشرفتهٔ آن جالب توجه است، بلکه از آن بالاتر به سبب آتریوم نسبتاً بزرگ و دلبازی که این هتل واجد آن است (شکل ۱۵ـ آلبوم). این آتریوم به ابعاد حدود ۵۰ متر در ۱۰۰ متر فضایی متجاوز از نیم هکتار (۵۰۰۰ مترمربع) را دربر می گیرد و به ارتفاع ۱۷ طبقه بالا می‌رود. این هتل روی هم رفته بیست طبقه دارد و ۸۴۰ اتاق که هیچکدام از آنها محصور به راهروی طویل و کم‌عرض نیست بلکه همهٔ اتاقها به حیاطی که از سبزه و آب برخوردار است گشوده می‌شوند. مجسمه‌ای به ارتفاع متجاوز از ۱۲ متر و قطری بیش از ۹ متر از تندیسگری به نام چارلز پری[۱۱۷] در این آتریوم به پا ایستاده که به لطف آن می‌افزاید دیوار این آتریوم از یک جانب قائم و از جانب دیگر شیبی تند دارد که این شیب به دراماتیزه کردن فضای آتریوم می‌افزاید و بالکنهایی را که در مقابل اتاقهای این جانب هتل قرار دارند به صورت معلق در هوا به نظر می آورد.

نور طبیعی فقط از یک نوار شیشه‌ای که در سقف بلند این آتریوم تعبیه شده به درون آن می‌تابد. در انتخاب رنگها، به عقیدهٔ من دقت کافی نشده و به علاوه، آتریوم تا اندازه‌ای شلوغ است، با این همه وجود فضایی باز در درون هتل و رهانیدن پلان هتل از دالانهای تنگ و طویل فوق‌العاده جالب توجه است. اگرچه نه الزاماً به تأثیر هتلهای پورتمن ولی از این پس، به‌کارگیری آتریوم به عنوان یک عامل تازه در معماری بسیار متداول شد و از فروشگاههای بزرگ[۱۱۸] که همانند بازارهای مشرق زمین سرپوشیده ساخته شدند تا ساختمان دانشکده‌ها و ساختمان دفاتر کار و حتی گاه بیمارستانها و فرودگاهها همه‌جا آتریوم به درون و قلب ساختمانها راه یافت.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

پانوشتها

1. Alison and Peter Smithson 2. Architecture of Humanism
3. Soho House 4. Vernacular 5. Maisons Jaoul

۶. فرامپتن، معماری مدرن، تاریخ انتقادی آن، ص ۲۶۵.

۷. Unité d' Habitation، معنی لغوی آن واحد مسکونی است.

۸. جنکز، نهضتهای مدرن در معماری، ص ۲۵۹.

9. béton brut

۱۰. چون واژهٔ béton در زبان فرانسه از نظر دستوری مذکر است.

11. truth to material 12. Basil Spence

۱۳. کلنز، تاریخ یست مدرنیسم ص ۱۵۴.

14. Blake 15. universal space 16. plan libre 17. *organic*
18. Hubert Bennett 19. Denys Lasdun 20. South Bank
21. I. M. Pei
22. Christian Science Church Center, Sunday School Building
23. International style 24. Corpus Christi
25. curtain wall 26. structuralism
27. tectonic 28. flying buttress
29. exposed 30. space frame 31. Pier Luigi Nervi
32. Orbetello 33. Palazzetto dello Sport
34. egg shell 35. Buckminster Fuller
36. geodesic 37. Manhattan 38. Marshall Mc Luhan

۳۹. فضلورخان متولد داکا بود و فارغ‌التحصیل مهندسی راه و ساختمان از دانشگاه این شهر که اکنون پایتخت بنگلادش است. به سال ۱۹۴۷ برای ادامهٔ تحصیل به ایالات متحد رفت و از دانشگاه ایلی‌نوی درجهٔ دکترا در رشته مهندسی سازه گرفت. و در شیکاگو در دفتر معماری مهندسی اسکیدمور، اوینگز و مریل مشغول به کار شد و پس از مدتی جزو مدیران و شرکای این دفتر در آمد. وی در سال ۱۹۸۲ در حالی که در اوج موفقیت بود و سنش از پنجاه و پنج تجاوز نمی کرد، در گذشت.

40. John Hancock 41. Sears Tower 42. Tubular System
43. lateral forces 44. bracing 45. Knights of Colombus
46. Kevin Roche 47. tension structure
48. catenary 49. Minneapolis 50. Gunnar Birkerts
51. Eero Saarinen 52. Kenzo Tange 53. Frei Otto

۵۴. acrylic: ماده‌ای از جنس پلاستیک که به صورت سینتتیک تهیه می‌شود و به اصطلاح الیافی مصنوعی دارد.

۵۵. جنکز، معماری امروز، ص ۳۶.

56. *Progressive Architecture* 57. Gordon Bunshaft

۵۸. در کتابی که دربارهٔ معماری گوردن بانشفت به رشته تحریر در آمده، واسطهٔ ارجاع کار دیوید راکفلر و آغاز مذاکرات سال ۱۹۷۷ ذکر شده است. در این صورت آشنایی محمدبن محفوظ و راکفلر باید از طریق روابط بانکی و به‌ویژه بانک چیس منهتن باشد.

59. articulation

۶۰. جنکز به غفلت یا از روی حسد در مورد این ساختمان و پایانهٔ حج به کلی سکوت اختیار کرده است.

۶۱. کارول کرینسکی، گوردن بانشفت، ص ۲۷۱.

62. brise soleil 63. Kisho Kurokawa 64. Fukuoka
65. Samwhan 66. Charles Deaton 67. Genesee
68. Herb Greene 69. *high tech* 70. Richard Rogers
71. Renzo Piano

۷۲. فرامپتن، معماری مدرن، ص ۲۸۵.

۷۳. جنکز، نهضتهای مدرن در معماری، ص ۳۸۰.

74. lattice truss

۷۵. جنکز، معماری امروز، ص ۴۹.

76. context

۷۷. توجه کنید که پیشوند یونانی bio که در اصطلاح biotecture وجود دارد به معنی زیست و زندگی است که ما فارسی زبانان با آن در واژه‌ای مانند بیولوژی (biology): زیست‌شناسی آشنا هستیم. این پیشوند جانشین archi (در واژهٔ architecture) شده است که در یونانی و لاتینی هر دو به معنی سرکرده و رئیس است و بدین ترتیب واژهٔ architecture از نظر لغوی به معنی سرکردگی در ساختن است.

78. Yona Friedman

۷۹. در حدود سال ۱۹۶۵ که فریدمان از آی.آی.تی دیدن می کرد، به دعوت فیلیس لمبرت Phyllis Lambert که در آن هنگام در یکی از آپارتمانهای میس ون دررو در شمارهٔ ۸۶۰ خیابان ساحلی لیک شور Lake Shore Drive زندگی می کرد، در منزل وی، فریدمان با حضور پاره‌ای از دانشجویان آی.آی.تی به تشریح عقاید خود پرداخت. از استادان هیلبر زایمر و مالکوم سان Malcolm Son حضور داشتند. در همان جلسه مکالمه‌ای میان من و فریدمان در گرفت و عقایدم را در عدم موافقت با فریدمان به او گفتم. زمان داور خوبی بوده است.

80. Archigram 81. Living City 82. Walking City
83. Plug-in-City 84. Control and Choice
85. Clusters in the Air 86. Arata Isozaki

۸۷. مراد از قاب فضایی خرپاهایی است که از دو جهت با یکدیگر پیوند می‌یابند و مجموعاً واحدی را می‌سازند که در خود پایدار و ایستاست. و چون معمولاً با اجزا و اعضای سبک ساخته می‌شوند، با وزن کم، دهانه‌های نسبتاً وسیعی را پل می‌زنند.

۸۸. مراد از سینمای درایو-این این است که در فضایی باز فیلم بر صفحه‌ای بسیار بزرگ نمایش داده می‌شود و مردم بی آنکه پیاده شوند از درون اتومبیلهایشان به تماشای فیلم می‌پردازند. در رستورانهای درایو-این نیز می‌توان، بدون رفتن به درون رستوران، نشسته در اتومبیل خود غذا را سفارش داد و آن را همانجا صرف کرد.

89. Sony Tower 90. Kisho Kurokawa 91. Theme Pavilion
92. robots 93. Takara Group

۹۴. عنوان انگلیسی کتاب سفدی: *For Everybody a Garden* است.

۹۵. برونو زوی، زبان مدرن معماری، ص ۲۲۶.

96. Olivetti Training School

۹۷. طرح آلتو برای وازهای شیشه‌ای، بیشتر و پاویون فنلاند در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۹ تا اندازه‌ای، همین سیالیت طرح میس را دارند.

98. Herbert Greenwald 99. *Lake Point Tower* 100. plan libre
101. universal plan

۱۰۲. برونو زوی، زبان مدرن معماری، صص ۳۸ - ۳۱. و نیز مراجعه شود به کتاب حاضر، ص

۱۰۳. آرتور در کسلر، دگرگونی در معماری مدرن، ص ۸۳.

۱۰۴. کنث فرامپتن، تاریخ انتقادی معماری مدرن، ص ۳۰۳.

۱۰۵. آرتور در کسلر، همان کتاب، ص ۷۸.

106. Willis Faber and Dumas 107. John Hancock
108. Welton Becket 109. Anthony Lumsden 110. Bumy Daya

۱۱۱. جنکز، معماری امروز، ص ۶۷، و مدرنهای نو، ص ۸۵.

112. Pennzoil 113. anodized aluminium

۱۱۴. به اصطلاح فنی دیوارهایی که برای مقاومت نیروهای افقی ساخته می‌شود شیروال (sheer- wall) می‌نامند که نامی تقریباً بی‌مسمی ولی مصطلح است. در هسته‌های این آسمانخراش دیوارهایی که در تصویر می‌بینیم چنین نقشی دارند.

115. *atrium* 116. John Portman 117. Charles Perry
118. shopping centers

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آلبوم فصل پنجم

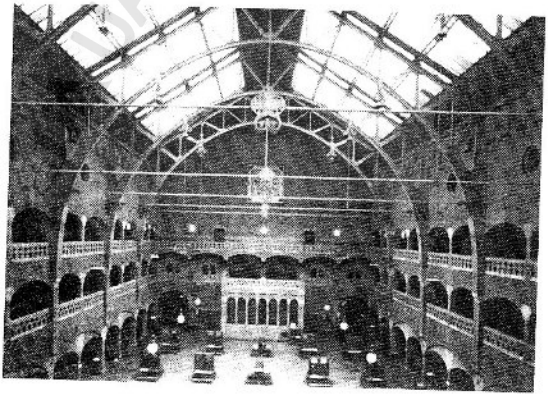
UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



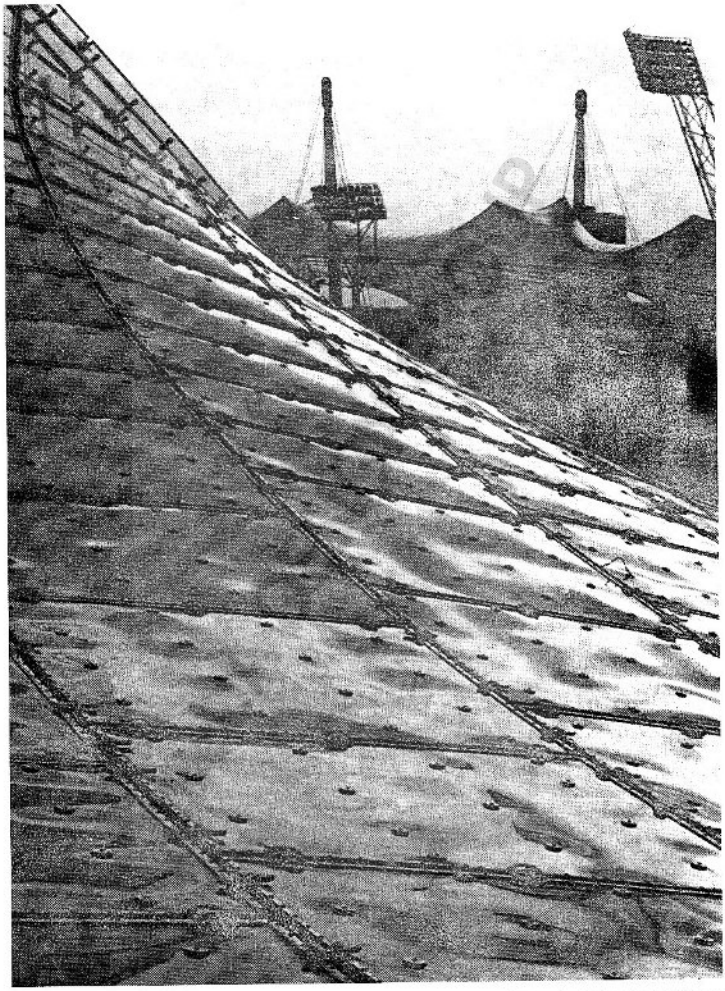
شکل ۱ پیتر آیزنمان، مرکز هنرهای تجسمی
وکسنر، کلمبوس، اوهایو، ۹-۱۹۸۳.



شکل ۲ هـ پ. برلاخه،
ساختمان بورس آمستردام
۱۹۰۳-۱۸۹۸.

http://telegram.me/uadesigngroup

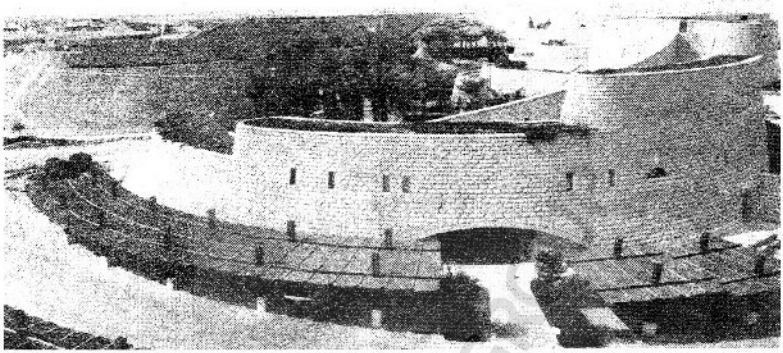
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

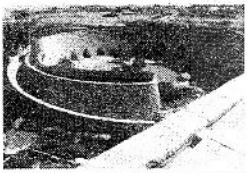


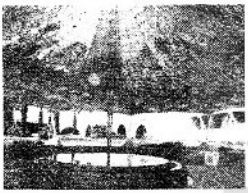
شکل ۳ فرای اوتو با همکاری دفتر مهندسی بنیش و همکاران، و گونتر گرزیمک (Grzimek Günter). استادیومهای المپیک سال ۱۹۷۲، مونیخ، آلمان، منظرهٔ بام، منظر از درون و منظر هوایی.

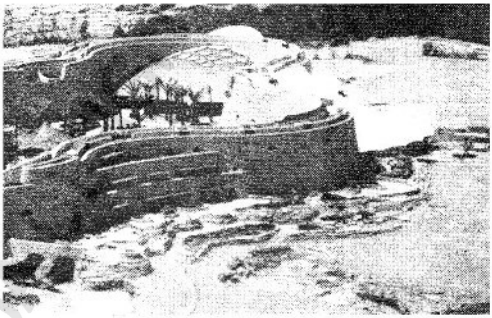
http://telegram.me/uadesigngroup

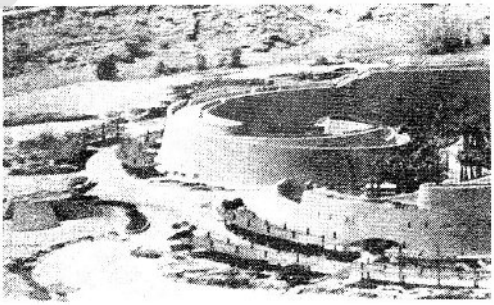
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک











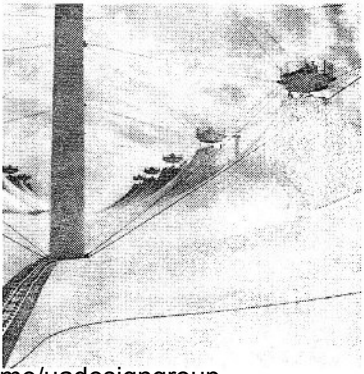
شکل ٤ برای اوتو با همکاری دفتر معماری عمرانیه (ریاض) و دفتر مهندسی هپلد (Happold) (انگلستان)، باشگاه دیپلماتها، ریاض ۱۹۸٦، نمای عمومی از جانب وادی حنیفه، نمایی از درون بنا که سالن ورودی باشگاه را نشان می‌دهد

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۵ پایانهٔ حج، منظر عمومی درون پایانه، جایی که زایرین منتظر وسیلهٔ نقلیه می شوند تا با اتومبیل به مکه مشرف شوند، یا پس از زیارت منتظر هواپیمای کشور خود باشند.



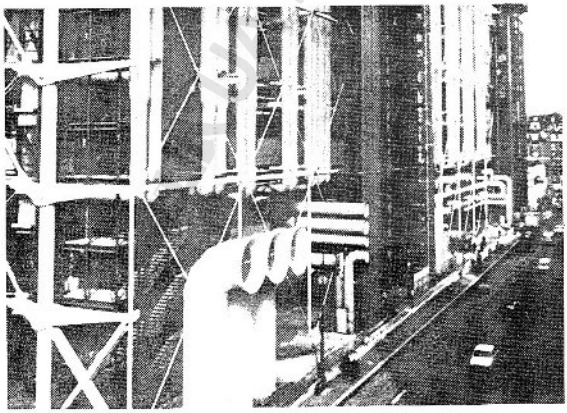
شکل ۶ پایانهٔ حج، بام چادرها.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



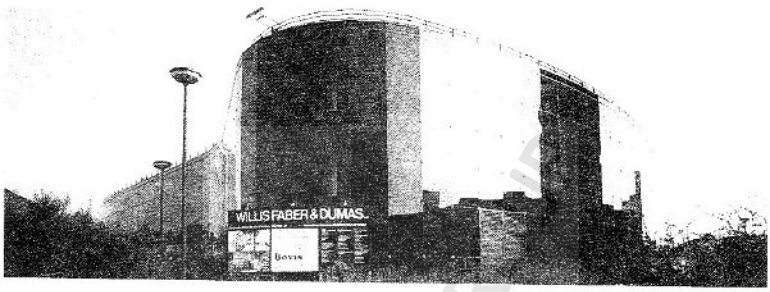
شکل ۷ منظرهٔ عمومی بانک
ملی بازرگانی جدّه



شکل ۸ مرکز پمپیدو، نمای رو
به خیابان.

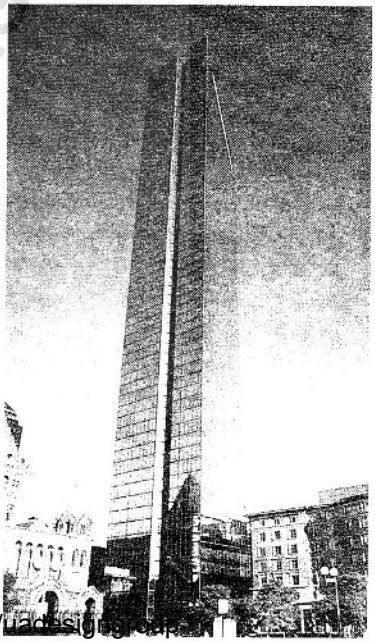
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

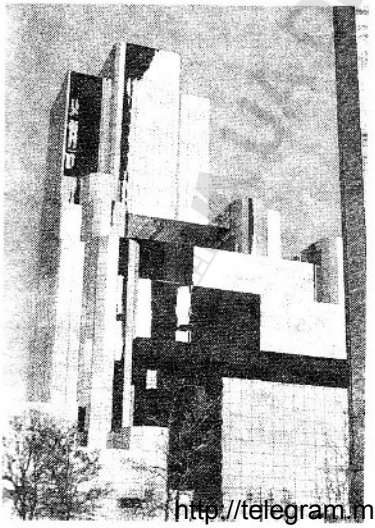


شکل ۹ فاستر و همکاران، دفاتر کار شرکت فیبر و دوماس، ایپسویچ Ipswich، انگلستان، ۷۵-۱۹۷۰.

شکل ۱۰ دفتر معماری آی‌ام‌پی، برج جان هنکاک، بوستون، ماساچوست، ۷۶-۱۹۶۷.

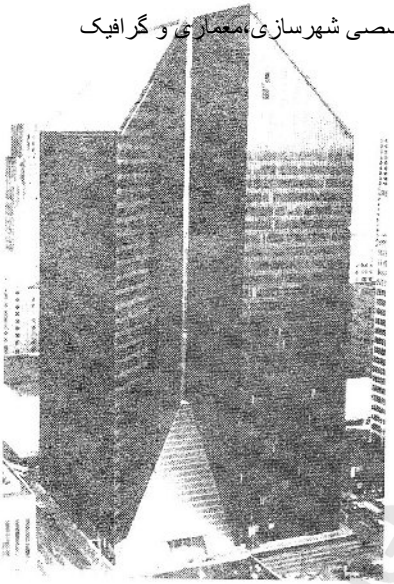


شکل ۱۱ دفتر معماری ولش بکت و همکاران، هتل هایت ریجنسی، دالاس، تگزاس، ۷۸-۱۹۷۶.

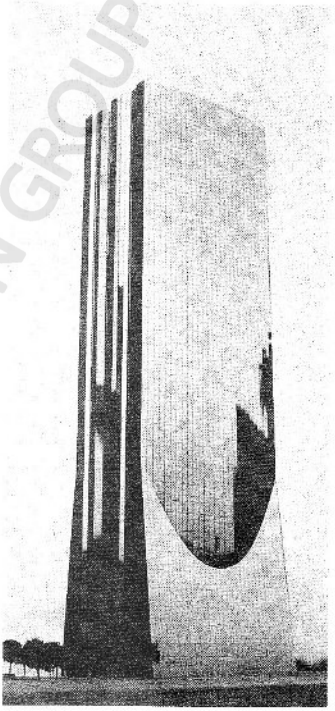


http://telegram.me/uadesigngroup

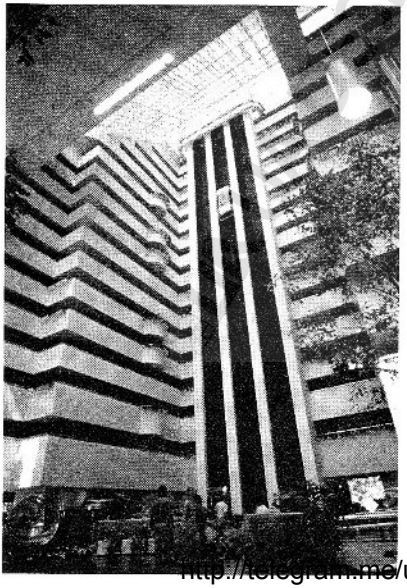
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۳ دفتر معماری جانسن و برگی، آسمانخراش پنتزاویل، یوستن، تگزاس، ۱۹۷۶.



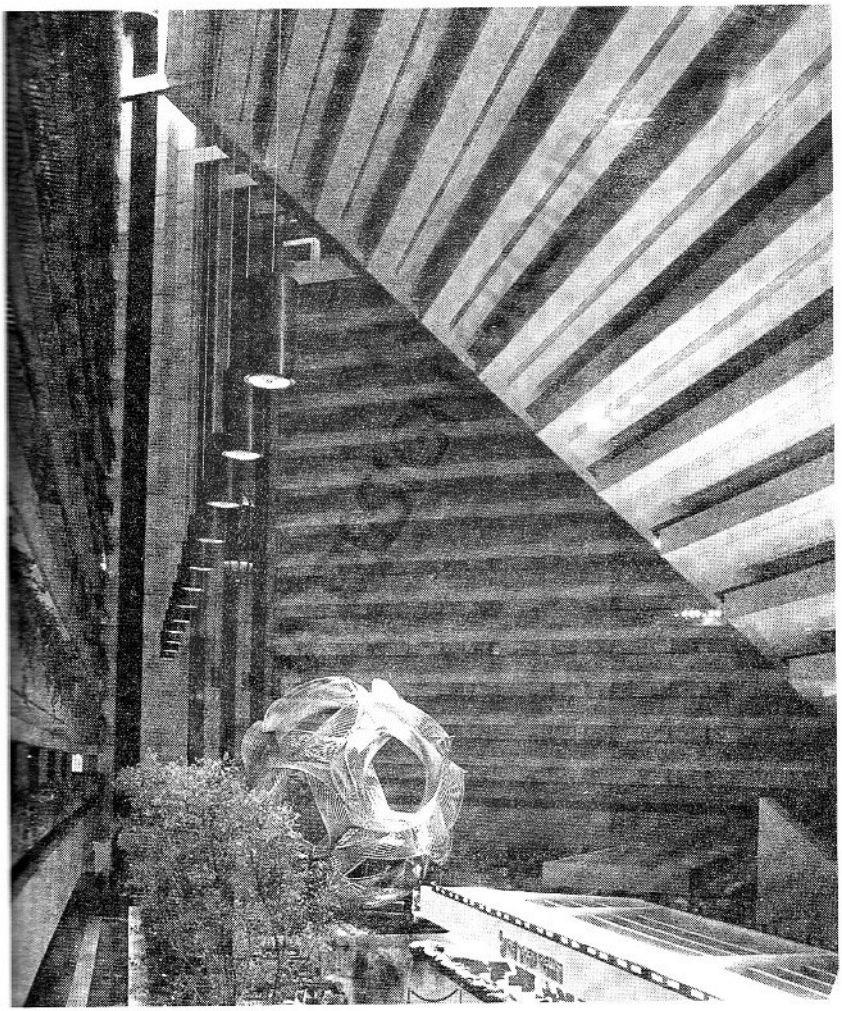
شکل ۱۲ آنتونی لامزدن، پروژه برای بانک بومی دایا، اندونزی، ۱۹۷۶



شکل ۱۴ دفتر معماری ولتن بکت و همکاران، هتل هایت ریجنسی، [illegible]

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۵ جان پورتمن و همکاران، هتل هایت ریجنسی
در سانفرانسیسکو، کالیفرنیا، ۷۴- ۱۹۷۲، آتریوم

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل ششم

دگرگونی در معماری

- تعرضها و گرایشهای تازه
- به‌سوی سنتهای تازه : پنج معمار

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

تعرضها و گرایشهای تازه

در آغاز بحث دربارهٔ دگرگونی در معماری، مناسب به نظر می‌رسد که از لوکوربوزیه یاد کنیم که از آغاز جوانی شامه‌ای تیز برای استشمام دگرگونی داشت و گزاف نیست اگر بگوییم همین شامهٔ تیز او را در صف نخست پیشگامان معماری مدرن قرار داد. در آخرین جلسهٔ آخرین کنگرهٔ معماران مدرن (سی. آی.ام) که در شهر بندری و کوچک دوبروونیک[1] در جنوب یوگوسلاوی به سال ۱۹۵۵ تشکیل شد، نامه‌ای از لوکوربوزیه قرائت شد که چنین آغاز می‌شد:

Messicurs, Amis, attention au tournant!

آقایان، دوستان، به دگرگونی (زمان) توجه کنید!

یک سال پیش از آن کلیسای رونشان لوکوربوزیه به اتمام رسیده بود که خود از دگرگونی زمان خبر می‌داد و معماران را به پدیده‌ای تازه که در شُرُف نکوین بود هشدار؛ در این کلیسا، تقریباً نشانه‌ای از اصول اولیهٔ معماری مدرن که لوکوربوزیه با حرارت از آن دفاع می‌کرد باقی نمانده بود به‌علاوه، ارجاع طرح کلیسا به یک معمار مدرن خود نشان از یک دگرگونی بود؛ زیرا مدتها بود میان کلیسا و معماران مدرن رابطهٔ مطلوبی برقرار نبود!

گیدیون که راوی این سخن لوکوربوزیه است و کتابش فضا، زمان و معماری «کتاب مقدس» معماری مدرن می‌باشد، در مقدمه‌ای که بر چاپ سال ۱۹۶۷ این کتاب تحت عنوان «معماری در سالهای شصت، امیدها و بیمها» نوشت، از یک بخش از دگرگونیهای تازه به سختی انتقاد کرد و آن را زودگذر و ژیگولوپسند نامید و دربارهٔ آن چنین نوشت:

> بازی کردن آسان با معماری به قسمی که عوام آن را بپسندند، از آغاز انقلاب بصری[2] به سال ۱۹۱۰ تا کنون، چندین بار آزمایش شده است و راه به جایی نبرده است. چنین گرایشهایی در آیند و روندند و کارهای ژیگولوپسندانهٔ سالهای شصت نیز به نیستی خواهد رفت.[3]

گیدیون، بخش دیگری از گرایشهای سالهای شصت را که به‌ویژه کارهای تازهٔ لوکوربوزیه، یعنی چندیگر و رونشان، نمودار آن بود سالم و در ادامهٔ سنت معماری مدرن دانسته بود که از حدود نخستین دههٔ قرن حاضر پدیدار شده و بر معماران و ناظران معماری مدرن شناخته بود و مردم کم‌کم با آن آشنا می‌شدند و خو می‌گرفتند. وی سپس در ادامهٔ مشاهدات خود پاره‌ای از ویژگیهای معماری سالهای شصت را که مورد قبولش بود به اختصار در این مقدمه توصیف کرد. البته گیدیون در ارزیابی معماری مورد قبول خود از معیارهای خویش نیز عدول کرد: از یک طرف در کتابش از اکسپرسیونیسم انتقاد کرده بود و از جانب دیگر اکسپرسیونیسم لوکوربوزیه را در رونشان و سمبلیسم پورن اوتزن را در بنای ایرای سیدنی ستایش می‌کرد. لیکن، اعتبار بسیاری از نظریاتی که وی براساس مشاهدات و نظریات عمیق خود ابراز داشت همچنان باقی است و صحت نظریات او را می‌رساند اما همان قدر که نظر وی راجع به گرایشهای مورد تأیید خودش صادق و صائب بود، پیشبینی‌اش در مورد آن نوع معماری که وی آن را رد کرده بود تحقق نپذیرفت. نه‌تنها این معماری باقی ماند و گسترش یافت بلکه عوام‌پسندی معماری از کیفیاتی شد که تنی چند از معماران که پس از سال شصت پا گرفتند آن را از کیفیات معماری خود اعلام می‌کنند و صفتی شایسته و بایسته می‌دانند که هر معماری خوب باید بدان متصف باشد. پاره‌ای از مخالفان معماری مدرن نیز آن را از جمله و بیشتر بدین دلیل رد می‌کنند که این معماری نسبت به مردم و خواستهای ایشان بیگانه ماند و به بیان واضحتر عوام پسند نشد؛ یا اگر این صفت ناصواب است، عامه‌پسند نشد. به سال

http://telegram.me/uadesigngroup

۱۹۹۱، در تاریخی که این سطور را می‌نویسم، جایزهٔ مدال طلای انجمن معماران امریکا نصیب چارلز مور[۴] و جایزهٔ معتبر پریتزکر[۵] نصیب رابرت ونتوری[۶] شد که از طرفداران سرسخت معماری عامه‌پسندند و این امر تردیدی در رواج این نوع معماری نمی‌گذارد.

در حال حاضر چند گرایش آشکار در عرصهٔ معماری جهان مشاهده می‌شود. این گرایشها تنها شامل سیما و مظاهر بصری معماری نمی‌شود، بلکه دامنه‌ای وسیعتر دارد و چون معمولاً از نوعی طرز فکر و فلسفه منبعث است و نه صرفاً از عوامل کالبدی و تجسمی، غیر از مظاهر بصری ویژگیهای دیگری نیز آنها را مشخص می‌کند. در یک دسته‌بندی کلی چارلز جنکز که بیش از هر مؤلفی دربارهٔ این گرایشها سخن گفته و در نوشته‌ها و کتابهای متعدد مقال خود را تکرار کرده است این گرایشها را بیشتر به تأثیر آنچه در سایر شعب هنر شکل گرفته یا در حال تکوین است به دو دسته تقسیم کرده است: لیت مدرنیسم[۷] که دوره‌های آخر مدرنیسم معنی می‌دهد و پست مدرنیسم[۸] که به معنای پس (از مدرنیسم) است، و برای هر یک جدولی ترتیب داده و صفاتی چند بر شمرده است. البته این دو اصطلاح چندان دقیق نیست و بیشتر برای سهولت به کار گرفته می‌شود و از آغاز هم همگان آن را نپسندیدند، چه پاره‌ای از آنان که آثارشان در این نامگذاری و دسته‌بندی به‌عنوان نمونهٔ معماری یکی از این دو دسته معرفی شده بود و چه پاره‌ای از منتقدین و صاحبنظران معماری که شاهد بارز دگرگونیهای اخیر هستند به‌عنوان مثال از ونتوری که جنکز او را پست مدرنیست خوانده نقل شده است که: *I am post nothing!* (من پس از هیچ چیز نیستم!)، یا ریچارد مه‌یر[۹] که جزو لیست مدرنیستها منظور شده با این برچسب موافقتی ندارد. برونو زوی نیز به این اصطلاحات اعتراض کرده و می‌گوید اگر در نامیدن پاره‌ای گرایشهای بی‌پایهٔ کنونی اصطلاح پست مدرنیسم روا باشد، پس آنچه او چندین سال پیش از این گرایشها مشاهده نموده و از آنها صحبت کرده است باید پُست پُست مدرنیسم نامیده شود. کنث فرامپتن نیز این امر را که تقلید از گذشته اصیل شمرده شود نمی‌پذیرد و از این رو پُست مدرنیسم را که بدین صفت متصف است قبول ندارد. خود جنکز نیز در حالی که به نظر می‌رسید در آغاز از این نامگذاری مشعوف باشد، اخیراً به‌جای لیت مدرنیست به مدرنهای جدید[۱۰] که در عین حال عنوان یکی از آخرین نشریات اوست رضا داده است، در حالی که چنان که خود انکار نمی‌کند، در این اصطلاح نیز نوعی تکرار مستتر است، چون واژهٔ مدرن، مفهوم جدید را در بطن خود دارد. در هر حال، جدال بر سر نامگذاری بیهوده خواهد بود. در گذشته نیز اطلاق نام گوتیک و یا باروک با معانی خاصی که این دو واژه داشتند[۱۱] اصلاً مناسب نبود، اما این هر دو واژه به کار رفتند و رواج گرفتند و اکنون سبک و دوره‌ای خاص از هر یک از این دو واژه مستفاد می‌شود، بی آنکه معنی لغوی این دو واژه مورد نظر باشد.

عدول از معیارهای مدرن

عدول از معیارهای مدرن از چه زمان و در کجا آغاز شد؟ در روند بسط معماری مدرن مسیر همواره مستقیم نبوده است. چنان که دیدیم، اکسپرسیونیستها تکرویهای خاص خود را داشتند. کارهای گادی مثال دیگری از استقلال فردی و نوعی عدول از مسیر مدرن به‌دست می‌دهد. نوعی تکروی تازه، چنان که پیش از این یاد آور شدیم با آثاری نظیر رونشان لوکوربوزیه، اپرای سیدنی یورن اوتزن یا ساختمان پایانهٔ خط هوایی تی. دابلیو. ای در فرودگاه کِنِدی نیویورک به منصهٔ بروز رسید، اما این تکرویها نه مقصودشان عالماً و عامداً عدول از مسیر مدرن بود و نه با معیارهای آن به آشکارا ستیزی داشتند. آنچه بود تعبیر فردی معماران مختلف بود از آنچه به‌عنوان معماری مدرن فهمیده می‌شد. به‌علاوه، صرف‌نظر از پاره‌ای معیارهای اصلی، از اهم ویژگیهای معماری مدرن کیفیت آزاد آن بود نه‌تنها پلان آزاد (*plan libre*) لوکوربوزیه از مشخصات بارز معماری مدرن بود، بلکه نوعی طرح آزاد (*design libre*)، اگر بتوانیم آن را چنین نام نهیم، نیز از ویژگیهای آشکار و پذیرفته شدهٔ معماری مدرن بوده و هست. بقیهٔ معیارها بیشتر براساس تعابیری که معماران مختلف از معماری مدرن به‌دست دادند پدید آمد و طبیعی است که از کار یک معمار به کار معمار دیگر تفاوت می‌یابد ـ امّا یک نکته تقریباً بدون استثنا وجه مشترک تمام آثار معماری مدرن بود و آن عدم تقلید و تبعیت از فرمها و عوامل معماریهای دوران گذشته بود.

آنچه تقریباً از اواخر سالهای شصت به‌تدریج و نخست با تردید و سپس به‌وضوح و جرئت به منصهٔ بروز رسید عملاً ستیز با معیارهای مدرن و عدول از آنها بود که کم ارزش و فرسوده و بیگانه با مردم و زندگی اعلام می‌شد. البته اعلام کنندگان ـ به روال معمول ـ وکالت مردم را خود به خویشتن داده بودند.

تردید در معیارهای هنر و معماری مدرن و مخالفت با آن سابقه‌ای دیرین دارد و به زمانی می‌رسد که مظاهر معماری مدرن به منصهٔ بروز می‌رسید و اندک اندک قوت می‌گرفت

http://telegram.me/uadesigngroup

منبع این مخالفتها که نزدیک به نیم قرن تقریباً به‌صورت پنهانی و گاه نیز آشکار، (اما بی آنکه بتواند در روند سریع و وسیع مدرنیسم تأثیر بگذارد) ادامه یافت و البته دگرگونیهایی نیز پیدا کرد چندگانه است و از طبقات مختلف اجتماعی ناشی می‌شود:

از آغاز، اشرافیت (آریستوکراسی) با هنر و معماری مدرن سرآشتی نداشت، به‌ویژه تا آنجا که معماری به جلال و عظمت ایشان مربوط می‌شد البته بودند آریستوکراتهای روشن‌بین و آینده‌نگری که متوجه دگرگونی زمان بودند و مدرنیته و معماری آن را به‌عنوان واقعیت و گاه به ضرورت پذیرفتند و حتی از اینکه در دوره‌های چنان درخشان و با این همه دگرگونی آشکار و پنهان می‌زیند به غرور و افتخارات خود افزودند ولی چنان که گفتیم، این همه تا آنجا بود که به عظمت شخصی و خانوادگی ایشان لطمه نزند. واضح است که معماری مدرن نمی‌توانست چون معماری کلاسیک با ستونها، سرستونها، بالوسترادها، بارلیفها و نقاشیها و سقفهای بلند خود خیره کننده باشد به عقیدهٔ معماران مدرن و هواخواهان و مشوقین ایشان معماری کلاسیک در این زمان اصالتی نداشت و تقلید فاقد ابتکار و تخیلی بود که مناسب روح زمان نبود، و به‌علاوه فوق‌العاده گران تمام می‌شد اما احتمالاً درست به‌همین دلیل منحصر به‌فرد باقی می‌ماند. اگر معماری کلاسیک در این زمان تقلید از گذشته و گذشته‌هایی دور بود، ولی همه کس در این زمانه نمی‌توانست از عهدهٔ این تقلید ـ دست کم به دلیل بهای گزاف آن ـ برآید. اما در مقابل، معماری مدرن چه بود که گروهی معمار کولی منش که هیچ تصوری از نجیبزادگی و والایی و تشخص طبقاتی نداشتند آن را تبلیغ می‌کردند! اگر فرانسیسکو گویا[۱۲] در آغاز قرن نوزدهم با تابلویی که از اعضای خاندان سلطنتی اسپانیا کشید (شکل ۱ـ آلبوم) اشرافیت را دست انداخت، در حالی که همچنان تحت حمایت مادی و معنوی دربار اسپانیا بود، این کار را چنان زیرکانه کرد که او را با اشرافیت مواجه نکند هنگامی که گوستاو کوربه[۱۳] گستاخانه در تابلوی «سلام آقای کوربه»[۱۴] به‌خود که فردی عامی و در لباسی معمولی بودسلام داد(شکل ۲ـ آلبوم) زنگهایی را به‌صدا درآورد که طنین آن به گوش آریستوکراسی خوشایند نبود؛ اما آریستوکراسی آن را احتمالاً به‌عنوان شرارتی از نسلی فرومایه که عجالتاً بی‌ضرر است ناشنیده گرفت، تا آنجا که ارنست همینگوی چند صباحی دیرتر ناگزیر شد بپرسد: زنگها برای که به صدادرمی آید؟ تازه، اشراف در میان خود رقابت داشتند و تا آنجا که استهزای یکی دامن دیگری را نمی‌گرفت، بی‌میل نبودند خود در خنده مشارکت کنند.

اما معماری آشکارتر از آن بود که بتوان آن را دست کم گرفت. سخنان و بیانیه‌های معماری چون لوکوربوزیه که خود برای معیشت روزانه معطل بود، و به‌هیچ دربار و دستگاهی وابسته نبود معماری را از تمام جلال و جبروتی که برای اشراف به همراه می‌آورد عریان کرد. وی خانه را ماشینی برای زیستن نامیده بود. گو اینکه لوکوربوزیه نیز مستقیماً خود را با اشراف در نینداخته بود، اما سخنان وی معنایی داشت که سخت فراتر از عرصهٔ معماری می‌رفت. بهترین رویه‌ای که اشرافیت می‌توانست در پیش گیرد خونسردی بود، اما به موقع خود به معماران مدرن پیشگام گوشمالی می‌داد و تنبیهی برای این گونه جسارتهای ایشان در نظر می‌گرفت. مثلاً دست لوکوربوزیه از طرح کاخ مجمع اتفاق ملل، جایی که در آن همهٔ ملل مساوی بودند و برخی «مساوی‌تر»، به‌دلیل همین گستاخیهای او بریده شد. البته پس از آن، به‌ویژه با دیوانگیهای آدولف هیتلر و خودسریهای جوزف استالین و شرایط بس وحشتناک پس از جنگ جهانی دوم، فرصت کافی برای مخالفت با معماری مدرن، چنان که آریستوکراسی می‌خواست، باقی نگذاشت و این درست همان موقعی است که معماری مدرن گامهای سریع و وسیع و تا اندازه‌ای نیز فرصت طلبانه برداشت و با بی‌میلاتی به‌سوی گسترش هرچه بیشتر به‌ویژه در بناهای عمومی و ساختمانهایی که سرمایه‌گذار آنها شرکتهای بزرگ بودند پیش رفت.

سرمایه‌داری روشی دیگر نسبت به معماری مدرن داشت: از یک جانب از اینکه معماری مدرن در خدمت جلال و جبروت آریستوکراسی نیست نه‌تنها ناخشنود نبود بل باطناً راضی بود، به‌علاوه، معماری مدرن را خریدار و مصرف کنندهٔ محصولات صنعتی و فراورده‌های مدرنی می‌دید که منافع مادی آن سرانجام نصیب سرمایه‌دار می‌شد. به‌عنوان مثال، حمایتی را که صنعتوران آلمانی در ارجاع کار به معمارانی چون بهرنس و گروپیوس کردند به خاطر می‌آوریم. به‌تعبیری، کارخانه‌ها و دفاتر کار جای کاخها و منازل اشرافی را گرفتند. اما سرمایه‌دار نیز به‌نوبت خود انتظاراتی داشت و هرگاه فرصتی به‌دست می‌آورد بی‌علاقه نبود پا در جای پای آریستوکرات بگذارد. در آغاز کتاب به دو خواهر ثروتمند نیویورکی اشاره کردیم که از معماران نامدار و مطیع خود خواستند برای ایشان خانه‌هایی مجلل بسازند که کپی قصور مشهور فرانسوی باشد و ایشان در اصغاء اوامر این دو خواهر کوتاهی نکردند! به‌علاوه،

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

سرمایه‌داری همانند آریستوکراسی، به‌ویژه در اروپا متوجه رگه‌های سوسیالیستی معماری مدرن که گاه پنهان و گاه آشکار خود را می‌نمود شده بود و اگرچه آن را خطری عاجل نمی‌دید، از آن چندان هم راضی نبود.

شیکاگو مثال دیگری از دوگانگی رفتار سرمایه‌داران به‌دست می‌دهد: این شهر از یک جانب جایی بود که در آن مکتب معماری شیکاگو شکوفا شد ـ مکتبی که براساس معماری مدرن هم طالب و خریدار محصولات صنعتی جدید بود و هم به آسمانخراشهای این شهر شکل داد که در خدمت دادوستد سرمایه‌داری عظیم و بی‌سابقهٔ عصر بود. در عین حال، در این شهر تازه به‌دوران رسیده که تقریباً اثری از آریستوکراسی وجود نداشت نمایشگاه معروف به کلمبیا به سال ۱۸۹۳ برپا شد که حسرت آریستوکراسی و معماری تقلیدی آن را در دلها زنده کرد؛ و نیز با آنکه رایت موفق شد بسیاری از ایده‌های معماری خود را در شیکاگو یا حومه‌های نزدیک آن تحقق بخشد، خانه‌هایی را که در این شهر و اطراف آن ساخت باید جزو وقایع استثنایی معماری مدرن به‌ویژه در عرصهٔ خانه‌سازی به‌شمار آورد، زیرا کارهای وی حتی در این شهر عمومیت نیافت و ثروتمندان همچنان تشخّص خود را در مجد و عظمت گذشته می‌دیدند و معماران مطیع صرفاً تحقق‌دهندهٔ این مجد و عظمت (هرچند بدلی و تقلیدی) بودند.

بورژوازی نیز که در آرزوی عظمت آریستوکراسی و ثروت سرمایه‌داری (که گاه بدانها نیز می‌رسد)، به شتاب گام برمی‌داشت، از رویهٔ سرمایه‌دار تبعیت می‌کرد و روی هم رفته به معماری مدرن به‌ویژه در عرصهٔ خانه‌سازی به‌دیدهٔ تردید می‌نگریست و صرف نظر از استثنائات که همواره وجود داشت، روال عمومی در رد معماری مدرن و قبول سبک کلنیال[15] و انواع سبکهای نظیر آن بود.

پرولتاریا (یا آنچه در ایالات متحده طبقهٔ کارگر نامیده می‌شود) که در این زمان نه تنها شامل کارگران به اصطلاح یقه آبی بلکه کارمندان جزء یقه‌سپید نیز می‌شد محلی از اعراب نداشت. این طبقه در عین آنکه از رفاهی نسبی در جامعه‌ای چون امریکا برخوردار بود، در تعیین خط مشی معماری تقریباً نقشی نداشت و چون در این زمینه تنها تقاضایش رفع نیاز مسکن بود، همین که این نیاز به برکت فعالیت سریع و وسیع بساز و بفروشها برآورده می‌شد حرفی نداشت و همان قدر که خانه‌اش دست کمی از همسایه‌اش و همکارش نداشت راضی بود. روند سریع و وسیع حومه نشینی پس از جنگ جهانی دوم در ایالات متحد با خانه‌هایی که یکی پس از دیگری انگار با شابلن، یکنواخت و یک شکل ساخته می‌شدند شاهد عینی این نکته است.

پس غیر از معماران مدرن، چه کسانی خواستار معماری مدرن بودند و از آن حمایت و دفاع می‌کردند؟ بیش از همه روشنفکران و کسانی که با جریانهای هنری و معماری آشنا بودند و آن را شنیده، خوانده و آموخته بودند یا تدریس می‌کردند. حمله به پروفسورها چه توسط خانم جیکبز و چه از جانب پرنس چارلز اشاره به همین دسته است که البته تعدادشان چندان نبود اما نسبتاً مؤثر بودند، و اگر در قانع کردن عامهٔ مردم زیاد موفق نبودند، تا اندازه‌ای در قانع کردن ثروتمندان تنوع طلب و در پاره‌ای موارد مقامات تصمیم‌گیری کامیاب بودند. غیر از پروفسورها چنان که گذشت، صنایع و شرکتهای بزرگ نیز از معماری مدرن استقبال می‌کردند اگرچه صاحبان صنایع و شرکتهای بزرگ ممکن بود در خانه‌های نسبتاً مجلل سنتی که احتمالاً به یکی از سبکهای جورجین[16]، پالادین[17]، ویکتورین[18] یا اسپانیایی ساخته شده بود سکنی داشته باشند، ولی محل کارشان بی‌تردید در ساختمان و یا دقیقتر در آسمانخراشی مدرن مرکب از شیشه و پولاد ـ و کمی دیرتر ـ بتن بود که نخست در امریکا و سپس در بسیاری از نقاط جهان یکی پس از دیگری و تقریباً شبیه به هم در مراکز شهرها بالا می‌رفتند، به قسمی که به‌تدریج مراکز شهری بسیاری از شهرها با هر نوع خصوصیات اقلیمی و محیطی به یکدیگر شبیه می‌شد. شهرهای عمودی کارگزاران شرکتها را خاصه از دونظر خشنود می‌کرد، یکی آنکه ساختمانهای بلند مدرن با آن همه شیشه و آهن و سایر لوازم و وسایل خود مصرف کنندهٔ محصولاتی بودند که صنایع بزرگ آنها را تولید می‌کرد و هم به رؤسای شرکتهای بزرگ که معمولاً دفاتر کارشان در آخرین طبقات آسمانخراشها بود امکان می‌داد به خلق‌الله از بالا نگاه کنند. تأثیر روانی قانمیت[19] معماری گوتیک این بود که عظمت الوهیت را یادآور مؤمنان شود اما آسمانخراشهای سر به فلک کشیده ناظری را که از بیرون به نظارهٔ آنها می‌ایستاد کوچک می‌کرد و نگاه کردن از درون و از بالا احساس اقتداری تازه می‌داد که مانند نوپایی سرمایه‌دار احساسی بی‌سابقه و غرور آفرین بود!

معماران این ساختمانهای مدرن چه کسانی بودند؟ تردیدی نیست که علی‌رغم همهٔ مخالفتها و به دلایلی که در سطور بالا متذکر شدیم، معماری مدرن دست کم در بخشی از شهرها و به‌ویژه شهرهای بزرگ فرصت عرض وجود می‌یافت و پیشگامان معماری مدرن، آنان که فرار و

http://telegram.me/uadesigngroup

نشیبهای تحولات را پشت سر گذاشته و زنده مانده بودند، در سالهای پنجاه و شصت به‌ویژه به کار دعوت می‌شدند اما عمدهٔ ساختمانها از حیطهٔ نفوذ ایشان خارج بود و اگر کپی کردن از معماری گذشته ـ در ساختمانهای عمومی بزرگ ـ منسوخ و مذموم شناخته شده بود، کپی کردن از پیشگامان معماری مدرن کاملاً روا بود و اعتراضی را بر نمی‌انگیخت. از این رو شاید این زمان نه‌تنها در حومه‌ها بلکه در مراکز شهرها نیز به کار رفت و مدل کار البته اینجا ویکنورین و پالادین نبود، بلکه میسن[۲۰] و کوریوزین[۲۱] بود و توسط شرکتهای بزرگ معماری، که از جمله به نشان رویه‌ای که در دفاتر خود داشتند کب[۲۲] معماری را به‌جای حرفه[۲۳] معماری نشاندند، رواج یافت. اما این وضع به این صورت نمی‌توانست ادامه یابد. زمان برای پذیرش بی‌چون و چرای اصول پیشگامان معماری مدرن که اینک بیشتر و بیشتر نه توسط خود ایشان بلکه مقلدین ایشان و کوچک ابتالها اعمال می‌شد به سر آمده بود. فقط جرئت لازم بود تا از درون ـ از میان خود معماران ـ کسی فریاد بر آورد: «تا اینجا بله، از این به بعد خیر»، «این داستان بیش از اندازه کش پیدا کرده است» و یا «شورش را بالا آوردید»

پیچیدگی و تضاد در معماری: رابرت ونتوری

جملاتی که در سطور بالا در گیومه نقل کردیم از آلبر کامو است و وی آنها را از زبان یک عصیانگر یا به‌عبارت خودش 'l' homme revolte' نقل می‌کند. کامو مرد انقلابی را کسی توصیف می‌کند که «نه» می‌گوید و معنای این «نه»، شانه خالی کردن نیست بلکه به میدان تاختن است. به سال ۱۹۶۱، رابرت ونتوری معمار تقریباً ناشناسی که جز اطرافیان نزدیکش کسی او را نمی‌شناخت با انتشار کتاب **پیچیدگی و تضاد در معماری**[۲۴] فریاد اعتراض خود را بلند کرد و این «نه»، را گفت و با جرئتی که بی‌شباهت به اعتراض مرد انقلابی کامو نبود با عقاید پیشگامان بزرگ معماری مدرن ستیز آغاز کرد. در پاسخ این کلمات قصار میس ون در رو که «هر چه کمتر غنایش بیشتر»[۲۵] نوشت: «هر چه کمتر فقرش بیشتر و ملال آورتر!»[۲۶] و عقاید رایت را رد کرد زیرا به‌زعم ونتوری حقیقتی که رایت با آن جهان را می سنجید بر اساسی ساده استوار بود و نه اساسی پیچیده که ویژگی جهان و رویدادهای آن است. و نیز ونتوری برخلاف لوکوربوزیه نظر داد که: «فرمهای اصلی اهمیتی ندارند زیرا ابهامی در آنها نیست.» و با صراحتی که تا اندازه‌ای طعنه‌ی خام داشت نوشت:

من پیچیدگی و تضاد را در معماری دوست دارم. از عدم پیوستگی یا دلبخواهی بودن معماری ناشیانه خوشم نمی‌آید! و نیز طرحهای پیچ در پیچ و به اصطلاح بدیع‌المنظر و پرریهای اکسپرسیونیستها را نمی‌پسندم. برعکس، از معماری پیچیده و مبهمی حرف می‌زنم که براساس تجربیات مبهم و در عین حال غنی عصر مدرن استوار است...

من عواملی را که از پیوند دو چیز حاصل می‌آیند بر عوامل خالص ترجیح می‌دهم، عواملی را که حاصل سازش دو چیزند از عوامل صاف و پاکیزه بیشتر می‌پسندم. و نیز عوامل کج و خم را بر عوامل راست و مستقیم؛ مبهم را برشسته و رفته و آشکار، مرجح می‌دارم. عواملی را که هم انحراف پذیرفته باشند و هم غیرشخصی باشند، هم ملال آور باشند و هم جالب توجه، عواملی که مرسوم و معمول باشند به‌جای آنان که تازه و طرح شده‌اند، عواملی را که همه‌چیز را شامل می‌شوند به جای آنان که فقط برخی را در بر می‌گیرند، عوامل مکرر را به جای عوامل ساده، عواملی را که هم دارای نشانی از گذشته و هم نوآورانه باشند، هم متناقض و هم دوپهلو باشند بر عوامل مستقیم و آشکار ترجیح می‌دهم. من به شلختگی تولم با سرزندگی را غیم و آن را بر مرتب بودن و وضوح ترجیح می‌دهم. من [در معماری] اعلام دوگانگی می‌کنم: معماری نه تنها شامل چیزهایی است که بر آنها مقصودی مترتب است بلکه باید شامل آن چیزهایی گردد که مقصودی بر آنها متصور نیست.

من غنای معنی را به‌وضوح آن ترجیح می‌دهم، هم عملکردی را که [در معماری] به‌وضوح در سیمای ساختمان ظاهر می‌شود و هم عملکردی را که آشکار نیست اما به‌طور ضمنی به دیده می‌آید دوست دارم. من «هم این و هم آن» را به «یا این یا آن» ترجیح می‌دهم، سیاه و سپید را و پاره‌ای اوقات خاکستری را بر سیاه یا سپید مرجح می‌دارم. معماری واجد ارزش، معنی را در چندین سطح بر می‌انگیزاند و چندین نقطهٔ تمرکز دارد: فضاهای آن و عوامل آن در آن واحد به چندین گونه درک می‌شوند و به کار درمی‌آیند.[۲۷]

اینها به راستی ادعاهای بزرگی هستند، آن هم از معماری که تازه چهلمین سال عمر را پشت سر گذاشته و کار عمده‌اش غیر از یک یا دو بنای دیگر خانه‌ای است که برای مادر خود ساخته است. در این سطور که نقل کردیم و نخستین سطور کتاب ونتوری، پیچیدگی و تضاد در معماری، را تشکیل می‌دهد و در واقع عصارهٔ این کتاب است، حملهٔ ونتوری به معماری مدرن و معماران مدرن به کنایه و اشاره صورت گرفته است. کمی پایین‌تر و در سطور بعدی کتاب، وی تقریباً با تمام اساتید معماری صاحبنام به آشکارا می‌ستیزد. حتی لوئی کان که در این زمان کم سن‌ترین معمار صاحبنام و صاحب قدرت مدرن است و خود، معماری مدرن را به راههایی تازه برده است، در امان نیست. ونتوری حتی به

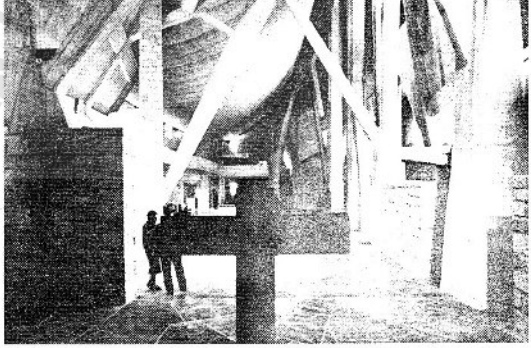
http://telegram.me/uadesigngroup

میکه‌لوچی[۲۸] که از کان هم جوانتر است و کار وی نیز عدول از شیوه‌های مدرن است به سبب کلیسای آتوستراد (شکل ۶ـ۱) که میکه‌لوچی در نزدیک فلورانس ساخته، در چاپ اول کتاب خود می‌تازد و آن را به این دلیل که نوعی آکروباتیک با عوامل ساختمانی و تصنعی است انتقاد می‌کند که البته در چاپ دوم نظر خود را پس می‌گیرد و معذرت می‌خواهد.

وینسنت اسکالی در ستایش پیچیدگی و تضاد در معماری آن را مهمترین نوشته پس از کتاب لوکوربوزیه به جانب یک معماری می‌خواند. به اعتقاد من، کوشش ونتوری بر این است که بگوید کار لوکوربوزیه وهمگنان وی معماری را به‌بیراهه انداخت!

تازه وی این مخالفتها را به دلیل عدم رضایت عامه از معماری مدرن و ولخرجی معماران مدرن با سرمایهٔ دیگران (چنان که جین جیکبز و وقایعنگاران معماری مطبوعات می‌گفتند) اعلام نمی‌کند وی از خود و از آنچه خویشتن می‌پسندد یا رد می‌کند صحبت می‌دارد و حتی طرفدار آن است که معماری شامل چیزهای بی‌نتیجه و مقصود نیز بشود. آنچه وی را به سخن واداشته، چنان که خود می‌گوید، ملالی خستگی آور، دورویی و فشاری است که رفتار بنده‌وار برخی نسبت به روالهای پذیرفته شدهٔ معماری پدید آورده است. به قول خود او «معماران دیگر نمی‌توانند خفتی را که پذیرش زبان به اصطلاح اخلاقی و خالص معماران معتقد متعصب[۲۹] مدرن فراهم آورده است، قبول کنند.» بنابراین، با قرض کردن اصطلاحی از کافکا باید بنویسیم که ونتوری به‌دنبال *Ausweg* یا مفرّی است که وی و سایر معماران همروزگار او را از شگفتی که معماران متعصب و حامیان و کوچک ابدالهای ایشان ساخته‌اند برهاند.

بحث ونتوری اساساً شامل این نکته است که معماران مدرن، با چنان که وی آنان را می‌خواند معماران مدرن معتقد متعصب، بی‌هیچ دلیل موجّهی تمام جنبه‌های معماری قبل از زمان خود را رد کردند و تنها با اتکا به پیشرفتهای فنی و صنعتی هرچه بود از ریشه درآوردند تا ارزشهای خود را جانشین آن کنند ـ ارزشهایی که ونتوری سخت با آنها مخالف است. ونتوری که می‌کوشد این مخالفت خود را به دلایل تاریخی مدلل دارد، برعکس معتقد است که معماری قبل از روزگار مدرن، از دورهٔ کلاسیک گرفته تا دوره‌هایی که در آن کلاسیک دوباره متولد شد، و نیز معماری دورهٔ گوتیک و خاصه هفتاد و پنج سال دورهٔ مانریسم واجد صفات خوب و بد، هردو، بود. به اعتقاد ونتوری، این صفات خوب باید از گرد و غبار زمان و از ملامت معماران مدرن متعصب زدوده شود و در واژگان معماری حال حاضر قرار گیرد. کیفیات بد نیز بنا به گفتهٔ ونتوری در این واژگان جایی دارد؛ چون خوب و بد نسبی و قراردادی است و خوب و بد (وی چنان که خواهیم دید به بد تاریخی بسنده نمی‌کند) با هم در یک اثر معماری به آن غنا می‌بخشد و آن را از یکنواختی (حتی اگر همه چیز خوب یکنواخت باشد) نجات می‌دهد.



شکل ۶ـ۱ میکه لوچی، کلیسای استراد فلورانس.

http://telegram.me/uadesigngroup

چنین تضادی به‌سبب وجود خوب و بد در آن واحد در کنار هم کشش و فشاری به‌وجود می‌آورد که مهیج و جالب توجه است. از این رو، وی با شیفتگی گفتهٔ لُوئی کان را ـ حتی به بهای فهمیدن سطحی آن ـ نقل می‌کند که: ساختمان باید هم فضاهای خوب داشته باشد و هم فضاهای بد.

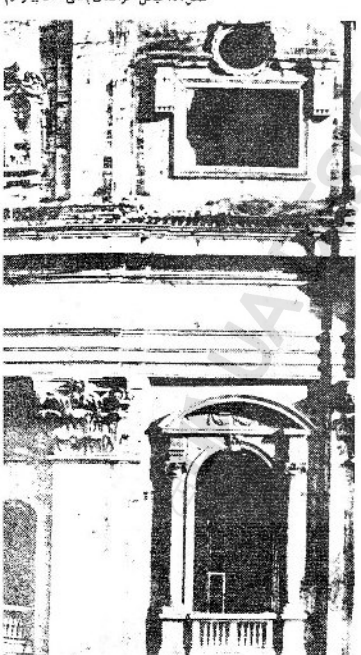
هیجان ونتوری از جمع اضداد (بد و خوب) ـ البته وی به‌راستی بد را بد نمی‌داند ـ چندان است که خود را محدود به کیفیات بد گذشته نمی‌کند بلکه با شوقِ بسیار، بد روزگار ما را نیز می‌پذیرد و می‌ستاید. از این جهت، وی فی‌المثل از کتاب پیتر بلیک[۳۰] به نام خاکو ویه‌دانی خود خداوند[۳۱] به ملامت یاد می‌کند و از اینکه بلیک از مناظر زشت و معمولی و یکنواخت شهرهای امریکا انتقاد می‌کند ناراحت است. او سپس در کتاب دیگر خود به نام (لاس و گاس بیاموزیم[۳۲] از معماری روسپی پسند این شهر چنان به هیجان می‌آید که می‌خواهد آن را بیاموزد و بیاموزاند. به‌نظر می‌رسد آنچه به‌دیدهٔ بعضی وحشتناک می‌آید به‌دیدهٔ وی ستوده است.

آنچه ونتوری در پی آن است، چنان که از عنوان کتاب وی نیز برمی‌آید، پیچیدگی و تضاد است. برای ساختن چنین تضادی اگر یاد آوری، یا واضحتر بگوییم اقتباس فرمهای گذشته لازم باشد، چه باک! لاس و گاس نیز منبع غنی دیگری به‌شمار می‌رود که باید از آن آموخت!

ونتوری برای اینکه بحثش را در دفاع از پیچیدگی و تضاد مدلل دارد از شعر و نقاشی صحبت می‌کند و پیچیدگی زندگی امروز را یاد آور می‌شود که به‌عقیدهٔ وی پاسخی پیچیده در همهٔ عرصه‌های فعالیتهای آدمی را ایجاب می‌کند و نیز می‌کوشد با مثالهایی از معماری گذشته شواهدی در اثبات نظریاتش بیاورد.

ممکن است پیچیدگی و ابهام ـ در پاره‌ای موارد ـ در شعر موجه باشد، اما معماری دنیایی دیگر است و شرایط و خصوصیات خود را دارد و مقایسهٔ دو جهان شعر و نقاشی با جهان معماری نه کاملاً امکان پذیر است و نه کاملاً موجه. به‌علاوه، به عنوان مثال، هم عمر خیام و هم تی. اس. الیوت[۳۳] شاعر امریکایی مضامینی بس ظریف و پیچیده را با زبانی ساده به شعر بیان کرده‌اند. پیچیدگی زندگی امروز نیز ممکن است پاسخهای معمارانهٔ پیچیده‌ای پدید آورد، نه آنکه پاسخها را پیچیده سازیم چون زندگی پیچیدهٔ امروز چنین می‌طلبد. مثالهایی هم که ونتوری از معماری گذشته می‌دهد اغلب شخصی، کوچک و بی‌اهمیت هستند. گاه نیز شبیه اثراتی می‌شوند که پس از نوشیدن قهوه در ته و دیواره‌های فنجان باقی می‌ماند و بانوی فالگیر یاد آور می‌شود: آن پله در آن گوشه که به بالا می‌رود زندگی تو را اعتلا می‌دهد و آن پنجرهٔ باز ـ خوب نگاه کن ـ نشان گشودگی زندگی است! چنین است، به‌عنوان مثال، توصیف ونتوری از پنجرهٔ نمای طبقهٔ زیرشیروانی کلیسای سنت پیتر (شکل ۶ـ۲). وی می‌گوید چون ضلع بزرگتر این پنجره افقی است و نه عمودی، بار قسمت بالای پنجره باید در امتداد ضلع بزرگتر تحمل شود و حال آنکه اگر جهت پنجره برعکس بود (ضلع کوچکتر افقی بود) تحمل بار کمتری لازم می‌آمد، و نتیجه می‌گیرد که با برعکس کردن جهت پنجره ـ خوب نگاه کن ـ کوچکی نسبی آن به بیان آمده است. تازه این پنجرهٔ نمای پشتی طبقهٔ زیرشیروانی، متعلق به بنایی اثر میکل آنژ است، ولی مشاهدات ونتوری به‌چنین ساختمانهایی و چنین بخشهای

شکل ۶-۲ میکل آنژ، نمای پشتی سنت پیتر، رم



http://telegram.me/uadesigngroup

مهمی از آنها محدود نمی‌شود، وی نظیر این مشاهدات خود را از ساختمانهایی مشهورتر و بخشهایی مهمتر ادامه می‌دهد، آنجا که می‌گوید:

درکلیسای هاوکسمور سنت جورج درشرق[۳۴](شکل ۶ـ۳) سنگ روی پنجره اگر از نزدیک مشاهده شود نسبت به اندازه پنجره بزرگ و بی‌تناسب است، اما اگر از دور مشاهده شود، در مجموع به اندازه و از مقیاسی صحیح برخوردار است.

فالگیر «روشن بینی» می خواهد که از این مثالهای بارز در اثبات نظریات ونتوری نتیجه گیری کند!

تردیدی نیست که معماران مدرن، در نفی معماری گذشته تند تاختند چون علم و صنعت به پیشرفتهای نسبی در عصر مدرن نایل آمده بود امید چندان بالا گرفت که هرچه متعلق به گذشته بود دن آزاد شد. از این رو توجه ونتوری به این مسئله بسیار موجه و ستودنی است، اما سؤال در مثالهای اوست. به‌علاوه، رد معماری مدرن نیز به هر صورت و شکلی تقریباً شبیه همان کاری است که معماران مدرن نسبت به معماری دوران قبل از خود کردند.

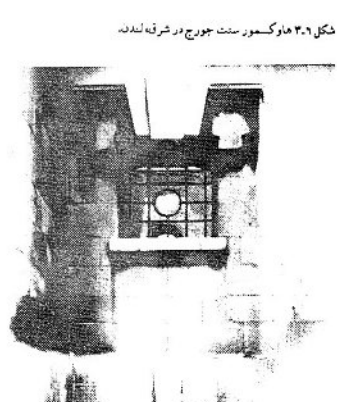
چون ونتوری صرفاً تئوریسین نیست و در کار معماری نیز دستی دارد، بهترین جا برای مشاهده و بررسی نظریات وی محتملاً آثار خود اوست.

ساختمان مرکز جامعهٔ پرستاران[۳۵] یکی از نخستین ساختمانهایی است که ونتوری ساخت (ظاهراً با همکاری شورت[۳۶]، معمار دیگری که در این هنگام با او شریک بود) این ساختمانی است کوچک که در زمینی که آن نیز کوچک است (شکل ۶ـ٤ و ٦ـ٥) بنا شده است؛ این ساختمان دارای دو طبقه است و نیز شامل یک پارکینگ برای پنج نفر کارمند جامعه می‌شود. خودِ ونتوری می گوید که بودجهٔ محدود، بنایی کوچک با شیوه‌های مرسوم[۳۷] ساختمانی را ایجاب کرد. چون ساختمانهای اطراف بزرگ بودند، فرمی ساده و مقیاسی دلیرانه برای این ساختمان لازم آمد. دیوار نگاه‌دارنده[۳۸] دور پارکینگ نیز بدین دلیل ضروری شد که در زمینی شیبدار سطح پارکینگ می‌بایستی مسطح باشد. و نیز ورودی ساختمان که دسترسی به آن می‌بایستی با حداقل ارتفاع ممکن باشد (تا به پله‌ای برای ورود به ساختمان نیاز نباشد) لازم آورد که ساختمان بر خیابان ساخته شود. بین حجم ساختمان و بخشی که به پارکینگ اختصاص یافته چون این دو تقریباً مساوی و نیز مجاور یکدیگرند دوگانگی وجود دارد که دیوار مورب ساختمان و انتهای نیز آن که شبیه جلو کشتی است این دوگانگی را جبران می کند؛ اما دیوار مورب چون در عین حال مکمل دیوار منحنی پارکینگ است به این دوگانگی تأکید بیشتری می‌دهد. پس تورب دیوار به ملاحظهٔ عوامل یا نیروهای فضای برونی ساختمان شکل گرفته و نه عوامل فضای درونی آن، و بدین تعبیر ملاحظات تندیسگرانه به‌جای ملاحظات معمارانه در طرح آن بدین شکل مؤثر بوده است. فضای قنائی که در درون ساختمان به سبب تورب دیوار به‌وجود آمده، فضایی فرعی است که به مصرفی چون تاریکخانه می آید. دیوار منحنی پارکینگ در تأکید دوگانگی که از آن صحبت کردیم نقش بازی می کند ولی در عین حال نقش این دیوار را که تحمل بار خاک پشت آن باشد به دیده می آورد و باز می گوید.

پلان، زوایای قائم ندارد که حالتی جعبه مانند در آن پدید آید. البته این کیفیت تا اندازه‌ای غیرمعمولی است ولی تازگی چندانی ندارد و نزدیکترین و شناخته‌ترین مثال آن پلان کلیسای رونشان کار لوکوربوزیه است که به سال ۱۹۵۵ ساخته شد. شاید هنر ونتوری در این باشد که مثال لوکوربوزیه را در ساختمانی معمولی به کار گرفته است. البته فوراً باید اضافه کرد که کار لوکوربوزیه ـ باز شاید به‌دلیل موقعیت متفاوت ـ فوق‌العاده موفقتر است. به‌علاوه، لوکوربوزیه در ردیف نخستین معمارانی قرار دارد که ونتوری آنان را مردود اعلام می کند.

پنجره‌های پایین در نمای اصلی از سه جانب قاب

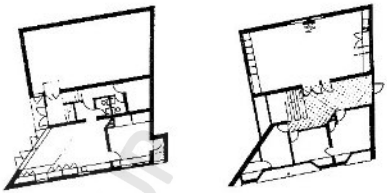
شکل ۶ـ۳ هاوکسمور سنت جورج در شرق لندن.



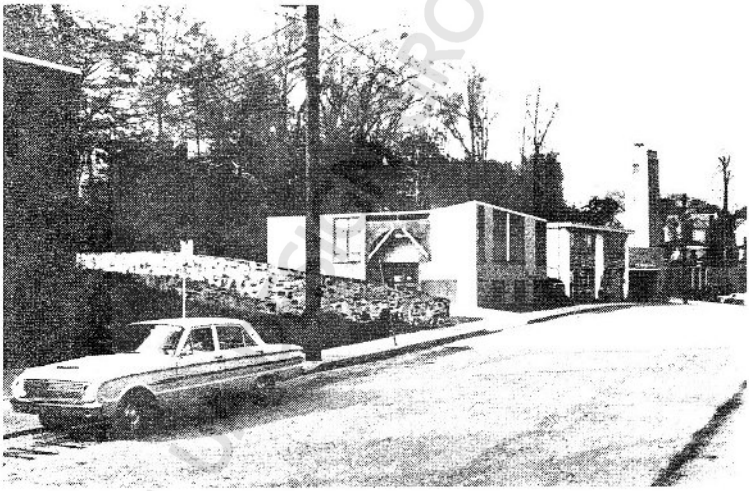
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

شکل ۶ـ۴ ونتوری و شورت، ساختمان مرکز جامعهٔ پرستاران، شمال پنسیلوانیا، ۱۹۶۰، پلان طبقهٔ اول و دوم.



شکل ۶ـ۵ ونتوری و شورت، ساختمان مرکز جامعهٔ پرستاران، نمای کلی، و ورودی.

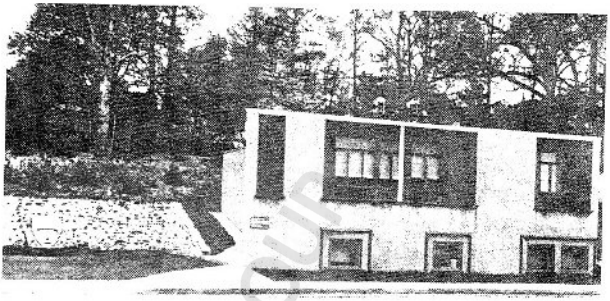


شده‌اند تا به گفتهٔ ونتوری مقیاس پنجره‌ها بزرگتر به‌دیده آید چون قاب فقط از سه‌جانب است نوعی ناتمامی به آنها و نما می‌دهد (شکل ۶ـ۶) که فُن موس[۳۹] یک منقد سوئیسی دلباختهٔ آثار ونتوری سابقهٔ آن را در یکی از درهای معبد کارناک یافته است[۴۰] (شکل ۶ـ۷) و آن را قابل قبول می‌داند. اگر اصولاً چنین مقایسه‌ای جایز باشد این مطلب ممکن است پذیرفتنی باشد، اما در اینجا این مقایسه بی‌مورد است، زیرا اولاً در مورد کارناک، قاب از سه‌جانب حدود دری را تعیین می‌کند و نه پنجره‌ای را و ثانیاً قاب در چهار یا پنج ردیف تکرار می‌شود و به آن قوتی می‌دهد که در قاب سه‌جانبهٔ این پنجره‌ها موجود نیست.

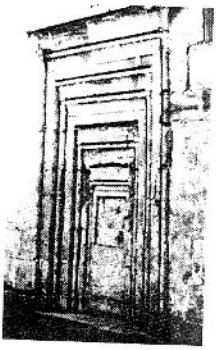
غیر از این آکروبانهای کوچک (که با محدودیتهایی که وجود داشته نسبتاً موفقیت آمیز است) از پیچیدگی و تضادی که ونتوری با آب و تاب از آن صحبت می‌کند مظهری قوی و قانع کننده در این ساختمان به چشم نمی‌خورد. البته ونتوری، خود طرز قرار گرفتن پنجره‌ها را در این ساختمان پیچیده می‌نامد[۴۱] که بیشتر به شوخی شباهت دارد. احساس کلی که از دیدار این ساختمان پدید می‌آید نیز آن را به ساختمانی متوالی بیشتر شبیه می‌کند تا یک ساختمان واقعی و این احساس فی‌المثل با جزئیاتی که اشاره می‌کنم تقویت می‌شود: در نمای اصلی ساختمان، بام ضخامت چندانی ندارد (شکل ۶ـ۸) و نیز در جایی که خم می‌شود (لبهٔ تیز دیوار مورب) عرض این

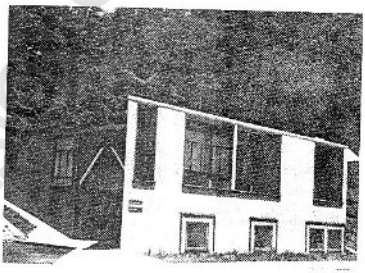
http://telegram.me/uadesigngroup

شکل ۶ـ۶ پنجره‌ها در نمای اصلی.



شکل ۶ـ۷ یکی از درهای معبد کارناک که جنبهٔ نمادی دارد تا واقعی.





شکل ۶ـ۸ تفصیل جزئیات (دتای) تمان مرکز جامعهٔ پرستارانه

دیوار به اندازهٔ کافی نیست تا استحکام یک ساختمان واقعی را به ذهن متبادر کند. قوس ورودی اصلی ساختمان نیز (شکل ۶ـ۹) به‌دلیل کمی ضخامت و به‌سبب بخش بالای آن که باز است همین کیفیت مقوایی را به‌دیده می آورد.

با این همه، روی هم رفته، شاید بتوان گفت که با درنظر گرفتن کوچکی ساختمان و محدود بودن بودجهٔ آن، معمار نسبت به طرح ساختمان بی‌اعتنا و بی‌تفاوت نمانده و نتیجهٔ کارش از ابتکاراتی چند برخوردار است و این نمونه را به‌دست می‌دهد که می‌توان حتی با استفاده از امکانات محدود نتایج جالب توجه پدید آورد.

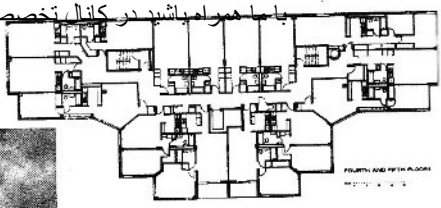
خانهٔ سالمندان موسوم به گیلدهاس[۴۲]

به‌نظر می‌رسد این ساختمان شاهکار ونتوری باشد! زیرا در میان سایر آثار ونتوری کاملاً برجسته است، و شاید به‌سبب اندازهٔ آن که نسبتاً بزرگ و دارای نودو یک آپارتمان مسکونی برای سالمندان است (شکل ۶ـ۱۰، ۶ـ۱۱، ۶ـ۱۲ و ۶ـ۱۳).

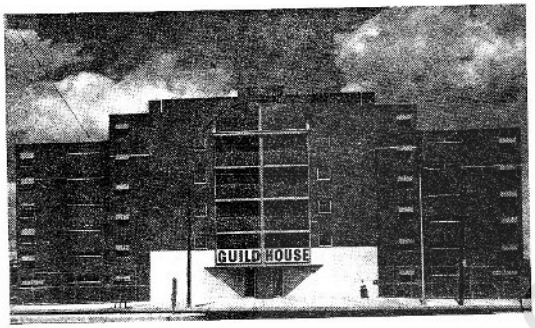
زمین این ساختمان (که در فیلادلفیا ساخته شده) از جنوب در مقابل یک خیابان واقع شده که روحیهٔ شهری دارد یعنی پرتحرک و پرسروصداست و ساختمانهای موجود در آن نسبتاً بلند و قدیمی هستند. پس نمای جنوبی ساختمان به ملاحظهٔ این خیابان و نیز برنامهٔ ساختمان (آپارتمانهای مسکونی که نور جنوب، جنوب غربی و جنوب شرقی برایشان مرجح بود) ساخته شد و با نمای شمالی آن متفاوت است. فضای داخلی ساختمان به گفتهٔ ونتوری از جمع دیوارها تشکیل می‌شود که باز به گفتهٔ وی به‌سبب برنامهٔ

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



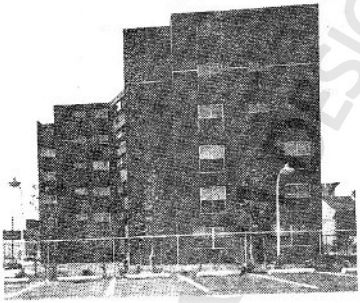
شکل ۶-۱۲ ونتوری و راخ، نمای اصلی گیلدهاس.

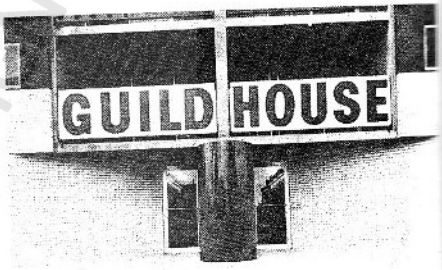


شکل ۶-۱۰ رابرت ونتوری و راخ (Rauch)، گیلدهاس، خانهٔ سالمندان، فیلادلفیا، پلان طبقهٔ اول و بقیهٔ طبقات، ۶۳-۱۹۶۰.

شکل ۶-۱۱ ونتوری و راخ، بخش میانی نمای اصلی، گیلدهاس، خانهٔ سالمندان، که ورودی اصلی را در بردارد.

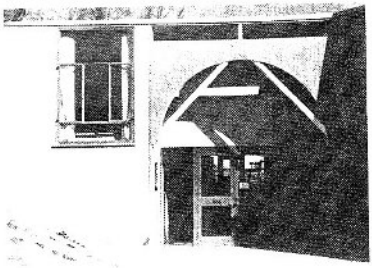
شکل ۶-۱۳ ونتوری و راخ، نمای پشتی و جانبی گیلدهاس.





شکل ۶-۹ تفصیل جزئیات (دتای) ساختمان مرکز جامعهٔ پرستاران.



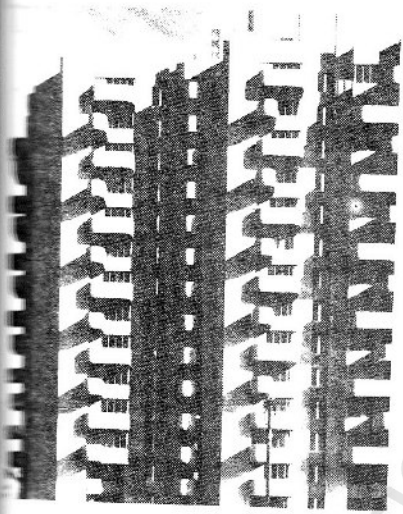


http://telegram.me/uadesigngroup

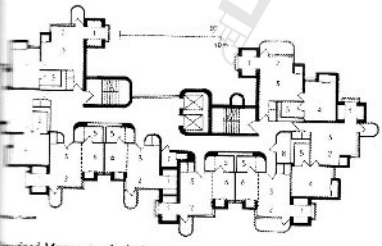
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

پیچیده و متنوع این بنا که شامل آپارتمانهای مسکونی (در مقایسه با ساختمانهای دفاتر کار) است به‌صورتی شگفت و پیچیده با یک دیگر ترکیب شده‌اند! ونتوری ادامه می‌دهد که فضای داخلی این ساختمان به حداکثر مورد استفاده قرار گرفته و فضای راهروها به حداقل ممکن درنظر گرفته شده است، وی می گوید بودجهٔ قلیل این ساختمان باعث شده که از به‌کارگیری سیستمهای ساختمانی پیشرفته در آن خودداری شود و به‌شیوه‌های معمول اکتفا شود. آجر قهوه‌ای تیره‌رنگی که در بنا به کار گرفته شد و پنجره‌های کشویی[۱۳] آن نیز یادگار ساختمانهای قدیمی مسکونی فیلادلفیاست. ونتوری همچنان ادامه می‌دهد که تأثیری که این پنجره‌ها بر بیننده می گذارد غیرمعمولی است، زیرا که تناسباتی ظریف و مقیاسی بزرگتر از اندازه‌ای که لازم است به آنها داده شده. تغییر مقیاس این پنجره‌ها علی‌رغم آنکه آنها تقریباً عواملی پیش پا افتاده هستند باعث می‌شود که حالت کششی در نما، بین فرمهای معمولی و غیرمعمولی در آنِ واحد پدید آید. ستون گردی که درست درمیان ورودی اصلی ساختمان قرار دارد از گرانیت سیاه صیقل داده شده است. نقش این ستون به گفتهٔ ونتوری این است که گشودگی استثنایی ورودی این ساختمان را در طبقهٔ اول تأکید کند و با آجرهای سپید و لعاب داده شدهٔ نما که تا نیمی از طبقهٔ دوم می‌رود در تضاد بنشیند. پنجرهٔ میانی در آخرین طبقه در این نما معرف اتاقی است که اختصاص به امور عمومی خانهٔ سالمندان یافته است و در عین حال، ازنظر فرم، با ورودی اصلی ساختمان در ارتباط است و مقیاس ساختمان را در نمای ورودی افزایش می‌دهد (شکل ۶-۱۲). آنتن تلویزیون بر روی بام ساختمان در این قسمت، محوری را که آنتن بر رأس آن قرار دارد تأکید می‌کند. این آنتن را به گفتهٔ ونتوری به دو نوع می‌توان تعبیر کرد، یکی اینکه تندیسی تجریدی به شمار آید که بر بالای این ساختمان خودنمایی می کند، و دیگر نمادی از عادات سالمندان ساکن ساختمان که در اکثر اوقات به تماشای تلویزیون مشغول‌اند (شکل ۶-۱۳).

جالب مقایسه‌ای است که ونتوری بین ساختمان خود با ساختمان دیگری به نام کرافوردمانور[۱۴] کار معمار سرشناس پل رودولف می کند (شکل ۶-۱۴ و ۶-۱۵). وی این مقایسه را در بیست و پنج مورد که آنها را در جدولی مرتب کرده انجام می‌دهد و البته به نفع خود نتیجه گیری می کند فی‌المثل، نکتهٔ اول در این مقایسه این است که کرافوردمانور کاری است اکسپرسیونیستی و معماری گیلدهاس واجد معنی است، صرف نظر از اینکه مراد از اکسپرسیونیسم نیز جز این نیست



شکل ۶-۱۴ پل رودولف، کرافوردمانور، آپارتمانهای مسکونی، نیوهیون، کانکتیکات، پلان و منظر عمومی، ۱۹۶۲-۶۶.



شکل ۶-۱۵ پل رودولف، کرافوردمانور، آپارتمانهای مسکونی، نیوهیون، کانکتیکت، پلان و منظر عمومی، ۱۹۶۲-۶۶.

Crawford Manor, typical plan

http://telegram.me/uadesigngroup

که احساسی یا معنایی را بیان کند، این موضوعات قراردادی و نسبی و شخصی هستند. ونتوری می‌تواند هر معنایی برای معماری خود متصور شود، اما چه کسی می‌تواند بگوید کار رودولف معنایی ندارد.

اگر از این جدول که بسیاری از بیست و پنج قلم آن فرضی و شخصی است و نه واقعی در گذریم، و براساسی دیگر این دو ساختمان را با هم مقایسه کنیم، متوجه چندنکته می‌شویم که به نظر می‌رسد از قلم ونتوری افتاده باشد. فی‌المثل، در حالی که پلان گیلدهاس ایستا و قرینه‌ای و فاقد تحرک است، پلان کرافوردمانور پویا و متحرک است: نه‌تنها از هر طرف و جهت که به آن نگاه کنیم دیدی تازه دارد، بلکه خود چون تندیسی است که در فضا بالا می‌رود و این نکته به پیچیدگی آن می‌افزاید. برعکس، گیلدهاس بسیار واضح است و نقطهٔ ابهامی ندارد، ولی شگفت آنکه ونتوری خود کسی است که از پیچیدگی و از تأثیر تندیسگرانه دفاع می‌کند و آنها را مطرح می‌سازد. درون گیلدهاس را نیز می‌کوشد با صفت *intricate maze* توصیف کند که به فارسی می‌توان آن را پیچ در پیچی ناآشکار ترجمه کرد، اما به راستی این پلان نه پیچ در پیچ است و نه ناآشکار: مرکب از راهروی نسبتاً باریک است که از نقطهٔ ورود به آن با آسانسور به‌صورتی کاملاً قرینه از دو جانب ادامه می‌یابد. برعکس، راهرو درونی کرافوردمانور بسیار متنوع و مفرح است. این راهرو در یک قسمت حتی نور می‌گیرد، که سبب دلبازی آن می‌شود. هر آپارتمان برای خود استقلالی دارد که به حُسن نقشه می‌افزاید. دیوار پشتی گیلدهاس یکسره و بدون هیچ تنوعی ادامه می‌یابد و شبیه هر ساختمانی است که هر روز دهها و صدها نظیر آن ساخته می‌شود و اثری از معنی حتی به تعبیر ونتوری از این واژه در آن موجود نیست (شکل ۶-۱۶).

معماری ونتوری را پاره‌ای از منتقدان و نیز معماران صاحب نامی چون فیلیپ جانسن زشت و معمولی خوانده‌اند ــ صفاتی که ونتوری خود به‌راحتی آنها را پذیرفته است، ولی طرارانه پاسخ داده که این زشتی و معمولی بودن بهتر از بیگانگی و سردی ملال آوری است که به عقیدهٔ وی بر معماری مدرن حاکم است. برخی دیگر از آثار ونتوری از گیلدهاس هم معمولی‌تر است و نوعی تصنع مقوایی و بی‌سلیقگی و گاه سمبلیسم آشکار و کودکانه‌ای بر آنها حاکم است. وی از یک طرف سخن از پیچیدگی و تضاد می‌راند و از جانب دیگر می‌خواهد معماریش عامه‌پسند باشد و به هر عامل پیش افتاده و مبتذلی دل خوش می‌کند برای پیچیدگی و تضاد و اجتناب از سادگی و صراحت (که ونتوری بدانها سخت حمله می‌کند) باید راههای دیگری وجود داشته باشد که البته آن راهها نیز نمی‌تواند ساده و آسان باشد!

با این همه، بحثی که ونتوری در آن موفق بوده مخالفتی است که با زیاده‌روی پاره‌ای از معماران مدرن کرده است. این گونه معماران با تقلید از اصول معماری میس و لوکوربوزیه و یکی دو معمار پیشگام دیگر (که برای زمان خود و به جای

شکل ۶-۱۶ یکی از ساختمانهای مسکونی که نظیر آن هر روز دهها و صدها [در ایالات متحد] ساخته می شود



http://telegram.me/uadesigngroup

خود از ارزش بسیار برخوردارند) و با تبعیت محض از اصول معماران پیشگام مدرن به این اصول تقدس دادند و چند صباحی بلامنازع تاختند. بانگ اعتراض ونتوری و مخالفت وی با معماران مقلد اگر کاملاً بجا نبوده باشد فوق‌العاده بموقع بوده است، نکتهٔ دیگر و احتمالاً مهمتر اینکه با قهرمان سازی و قهرمان شدن در معماری نیز بسیار بموقع ستیز آغاز کرد. وی خود معماری معمولی است و برخلاف آنچه پاره‌ای از طرفداران وی می‌کوشند جلوه دهند نه قهرمان است و نه یکه‌تاز میدان. باید به‌همین صورت او را بشناسیم و آرزو کنیم مؤلف کارهای بهتری باشد.

«خوشه‌چینی» و طنز در معماری: چارلز مور

نخستین نکته‌ای که عقاید و معماری مور را مشخص می‌کند این است که وی نیز مانند ونتوری راهها یا مفرهای تازه‌ای برای معماری معاصر خود که باتقلید مقلدان در سالهای شصت به‌نوعی سکون رسیده بود جستجو می‌کند. به‌طور کلی، در توصیف معماری مور گفته می‌شود که وی بیش از هر معمار دیگرِ زمان خود به نیازهای انسانی، هم آنها که طبیعی هستند و در همهٔ آدمیان ثابت‌اند و هم آنها که از فردی به فرد دیگر و یا از گروه و اجتماعی به گروه و اجتماعی دیگر فرق می‌کند، وقع می‌نهد. مور در طرحهای معماری خود این نیازها را مدّ نظر قرار می‌دهد؛ تاجایی که مردم را در طرح معماری شرکت می‌دهد. وی در بسیاری از کارهایش با صاحبکاران مصاحبه‌های طولانی می‌کند و عقاید ایشان را به‌صورت کروکی و دیاگرام ترسیم می‌نماید و اساس کار خود قرار می‌دهد. وی حتی دو برنامه در تلویزیون امریکا داشته و در صفحهٔ تلویزیون و به‌وسیلهٔ تلفن عملاً مردم را در طراحی معماری شرکت داده است. به‌راستی اگر این کار اصولاً ممکن باشد اقدام مثبتی است و باید قدرش را دانست. حداقل فایده‌اش این است که مردم را از بی‌تفاوتی نسبت به معماری به در آورد و آنها را با معماری که هر کس در زندگی روزانهٔ خود، چه در محل کار و تفریح و چه در محل سکونت، خواهی نخواهی با آن سر و کار دارد نزدیک می‌کند.

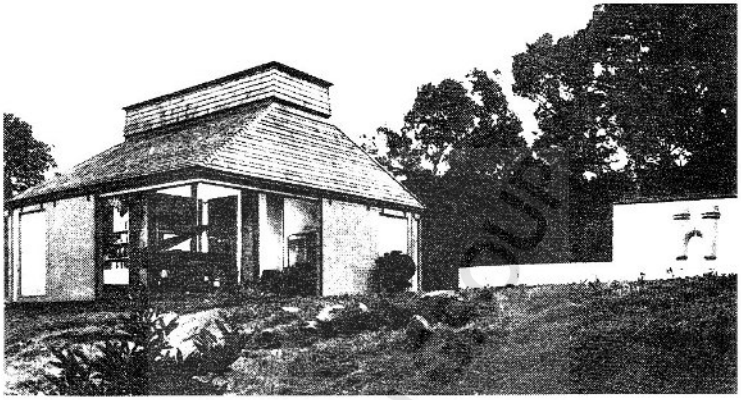
در عین حال، چنین برنامه‌ای یک عیب بزرگ نیز می‌تواند داشته باشد: اینکه معمار که برنامه را هدایت می‌کند کاملاً نسبت به کار خود آگاه است و مردم که در طرح شرکت داده می‌شوند، ایدهٔ درستی از معماری و از سخنان خود و نتایج معمارانهٔ آن ندارند. نتیجه این می‌شود که عامل آگاه سرانجام مردم را به قسمی و به جایی که خود می‌خواسته هدایت می‌کند، یعنی فقط ظاهر کار درست می‌شود. بنابراین در عین آنکه باید مردم را در طرحهای معماری شرکت داد وعقاید و خواستهای ایشان را در طرحهای معماری در نظر گرفت، هیچ طرحی را صرفاً بدین دلیل که مردم آن را خواسته‌اند نمی‌توان قابل قبول دانست. طرح معماری فقط می‌تواند به دلایل قانع کننده و موجه که البته خواست مردم جزئی از آن است پذیرفتنی باشد. جمعی بودن[۱۵] یا توجه به جمع عقاید و همهٔ آنها و نیز فرهنگ طبایع[۱۶] که مراد از آن طبایع گوناگون و گروهیِ مردم براساس فرهنگ ایشان است از جمله نکاتی است که معماران پست مدرنیست بر آن تأکید می‌کنند؛ اما عملاً آنچه حاصل آمده همان بوده که معماران خود خواسته‌اند. محتملاً از همین رو و درست به همین دلیل ولیعهد انگلستان که پیش از این از عقاید معماری او یاد کردیم معماران مدرن و پست مدرن را یکجا رد می‌کند! بیش از همه جنکز که از مرشدان پست مدرنیسم است بر فرهنگ طبایع اصرار دارد.

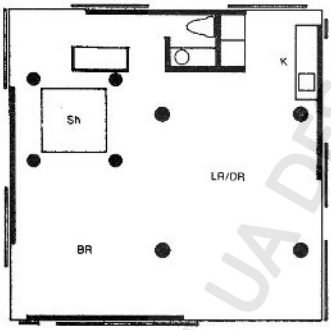
البته به طور کلی ممکن است فی‌المثل سلیقهٔ امریکاییان غرب امریکا با سلیقهٔ امریکاییان شرق این کشور در پاره‌ای موضوعات متفاوت باشد. اما چون عوامل بسیار مختلف و پیچیده‌ای در سلیقهٔ هر فرهنگ و هر جامعه نقش بازی می‌کند تعیین آن از مسائل بس مشکل جامعه‌شناسی است که با یک یا دو مصاحبه نمی‌توان آن را معلوم داشته. آنچه پس از این مصاحبه‌ها روشن می‌شود این است که صاحبکار یا صاحبکاران - اگرچه نه به‌صورت مستقیم - پس از طی پیچ و خمهایی که اغلب طرارانه است با عقایدی که معمار به مردم‌پسندی آن معتقد بوده موافقت کرده‌اند!

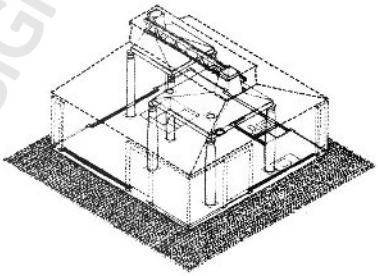
نخستین اثری که از مور مورد مطالعه قرار می‌دهیم خانه‌ای است که وی برای خود در اورینداِ[۱۷] کالیفرنیا، ساخته است. شگفتا در طرح این خانه نیز که ظاهراً برأساس مصاحبهٔ مور با خویشتن تهیه شده، به‌طور کلی همان مظاهری موجود است که در طرحهای دیگر وی که حاصل مصاحبهٔ او با مردم است مشاهده می‌شود!

این خانه اصولاً طرحی مربع دارد (شکل ۶-۱۷) و در داخل این مربع، دو مربع کوچکتر و هر یک به‌وسیلهٔ چهارستون تعریف می‌شوند. مربع بزرگتر درونی اختصاص به فضای زندگی و ناهارخوری دارد و فضای کوچکتر به دوشی که میان خانه آمده است (شکل ۶-۱۸، ۶-۱۹، و ۶-۲۰). این خانه‌های کوچکتر را مور به تبعیت از مورخ هنر انگلیسی جان سامرسون[۱۸]، ایدیکول[۱۹] می‌نامد که معنایی نزدیک شبستان دارد و چون فضا را تعریف و در خود متمرکز

http://telegram.me/uadesigngroup







شکل ۶-۱۷ مور، لیندن، ترنبالد و ویتاکر (دفتر معماری MLTW) خانهٔ چارلز مور در اوریندا، کالیفرنیا، ۶۲-۱۹۶۰.

می‌کند احساسی از حمایت و حفاظت برای کسی که در درون آن می‌نشیند پدید می‌آورد. از این رو، این فضایی که بدین صورت تعریف شده تنها برای رفع نیازهای مادی ساکن آن؛ یعنی خود مور نیست، بلکه معنایی شاعرانه دارد و کنایه‌ای از زیستن در مرکز جهان است. ستونهایی که این دو فضای کوچک داخل خانه را تعریف می‌کنند، شبیه ستونهای توسکان کلاسیک هستند (به استنباط من با سر ستون و پایه ستونی شبیه توسکان و با تناسباتی متفاوت) و یادآور پیوند زمان حاضر و گذشته می‌باشند.

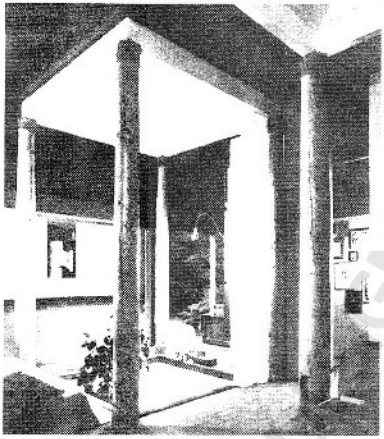
به کارگیری عوامل معماری گذشته در معماری امروز از نکاتی است که معماران مدرن سخت با آن مخالف بودند، اما معماران پست مدرنیست با آن کاملاً موافقند، برای آنکه معتقدند به غنای معماری آنان می‌افزاید، نمودار پیوستگی فرهنگی گذشته و حال است، یادآور زمانهای دور است و به ادراک و تصور کلی مردم از معماری نزدیکتر است. علی‌رغم این توجه به گذشته، آوردن دوش به میان خانه و نهادن آن در درون یک شبستان که با چهار ستون [توسکان] تعریف شده است بسیار مدرن است و همان طعم نوآورانهٔ مدرنیسم را

http://telegram.me/uadesigngroup

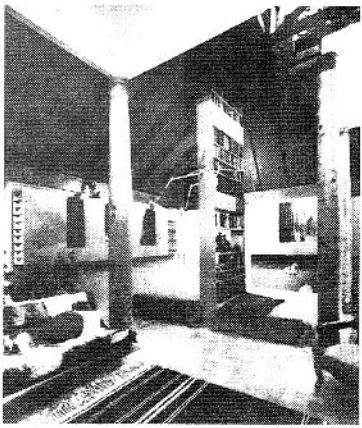


شکل ۶-۱۸ مور و همکاران، خانه مور در اوربندا، کالیفرنیا، تصاویر داخل خانه.

شکل ۶-۲۰ مور و همکاران، خانه مور در اوربندا، کالیفرنیا، تصاویر داخل خانه.



شکل ۶-۱۹ مور و همکاران، خانه مور در اوربندا، کالیفرنیا، تصاویر داخل خانه.



دارد. می‌دانیم که معماران مدرن، به‌عنوان مثال پله یا شومینه (بخاری) را که معمولاً در گوشه‌ای بود به میان فضا آوردند و آن را چون تندیسی ساختند که دیدنش خالی از اعجاب و تفریح خاطر نبود. توضیح خود مور در این مورد البته این است که چون حمام کردن در هر بامداد برایش کاری اساسی و نسبتاً طولانی است، دوش در این خانه اعتبار فضایی خود را یافته است! نور خانه علاوه بر پنجره‌های بزرگ و سراسری که از کف تا به زیر سقف یکسره بالا می‌روند و به‌صورت کشویی ساخته شده‌اند که می‌توانند در جهت افقی حرکت کنند و باز و بسته شود، از بام دو شبستان داخل خانه نیز تأمین می‌شود.

به‌طور کلی می‌توان گفت که این خانهٔ کوچک، خوش‌تراش، خوش تناسب و موفق است و در طرح آن ذوق و سلیقه‌ای مطلوب به کار گرفته شده است. چون برنامهٔ آن مفصل نبوده، سادگی خود را حفظ کرده است و در آن تلاشی تصنعی برای غیرمعمولی کردن یا زیبا گردانیدن خانه مشاهده

http://telegram.me/uadesigngroup

نمی‌شود. در آن، معمار یعنی مور نیازهای صاحبکار (بازهم خودش) را به کمال رعایت کرده است، و بنابراین نمی‌توان از پاره‌ای از خصوصیات آن، فی‌المثل آوردن دوش به میان فضای خانه، انتقاد کرد. مشکل عملی این کار این است که رطوبت به‌تدریج بر همه‌جای درون خانه می‌نشیند و جلوگیری از آن آسان نیست. و یا نکتهٔ دیگر در مورد خانه این است که هیچ فضای خصوصی - جز دوش به‌هنگام صبح - ندارد. حتی اتاق خواب در و پیکری ندارد. این البته مربوط به صاحبکار می‌شود. دیگران ممکن است بگویند که در چنین خانه‌ای جز برای مدتی کوتاه نمی‌توانند دوام بیاورند، برای اینکه برای کتابها یا خوابشان نیاز به فضاهای خصوصی دارند. اما این خانه برای چارلز مور طرح و ساخته شده نه برای دیگران. یک مشکل عملی دیگر این است که تمام بخشهای خانه باید در همهٔ اوقات مرتب باشد. برای اینکه همه چیز در آن واحد به دیده می آید.

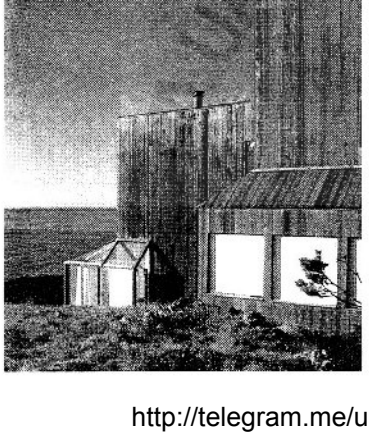
مور چندین خانهٔ دیگر نیز در کالیفرنیا ساخت که روی هم رفته نشان می‌دهد معماری اهل ذوق و صاحب سلیقه است. کوشش وی، به گفتهٔ خودش، در مرحلهٔ اول در طرح این خانه‌ها این است که برای ساکنین خانه جایی درست کند، به قسمی که ایشان با داشتن خانه احساس کنند جاو ماوایی برای خود دارند. بنابراین هر خانه باید هویت خود را داشته باشد که در این مورد مور ناموفق نیست. اما نکته‌ای که به‌نظر می‌رسد وی بدان توجه خاص نمی کند، شرایط محیطی است. کالیفرنیا آب و هوایی مطبوع و تقریباً ملایم در سراسر سال دارد. شگفتا که فیلیپ جانسن در کانه تیکات، که زمستانی بس سرد و نسبتاً طولانی دارد خانهٔ شیشه‌ای خود را ساخت و میس ون دررو در ایلی نوی که آنجا نیز زمستانی سخت دارد خانهٔ فارنزورث را ساخت که پوستی بر استخوان است و تقریباً یکسره از شیشه پوشیده شده؛ ولی مور در کالیفرنیا، این سرزمین همیشه بهار، خانه‌هایی ساخته که بیشتر برای آب و هوایی مانند ایلی نوی یا کانه‌تیکات مناسب است تا کالیفرنیا. در یک مورد که عدم توجه مور به شرایط اقلیمی آشکارتر می‌شود غیر از ملایمت آب و هوا، منظر دریاست. این منظر نیز عاملی است که باید مورد توجه قرار گیرد. برای چنین منظری به پنجره‌هایی گشوده و بزرگ نیاز است تا احساس آرامش و در عین حال تحرک دریای دور و نزدیک به درون خانه راه یابد، اما در خانه‌ای که مور در کنار دریا ساخته (شکل ۶-۲۱ و ۶-۲۲) منظر دریا را کاملاً نادیده گرفته است.

پاره‌ای از خانه‌ها آرامش درونی خانهٔ مور در اورینداً را ندارند و عوامل بسیار در فضایی نسبتاً کوچک با یک دیگر



شکل ۶-۲۱ چارلز مور (دفتر معماری MLTW)، خانه‌ای در کنار دریا، کالیفرنیا، ۶۴ - ۱۹۶۳.

شکل ۶-۲۲ چارلز مور (دفتر معماری MLTW)، خانه‌ای در کنار دریا، کالیفرنیا، ۶۴ - ۱۹۶۳.



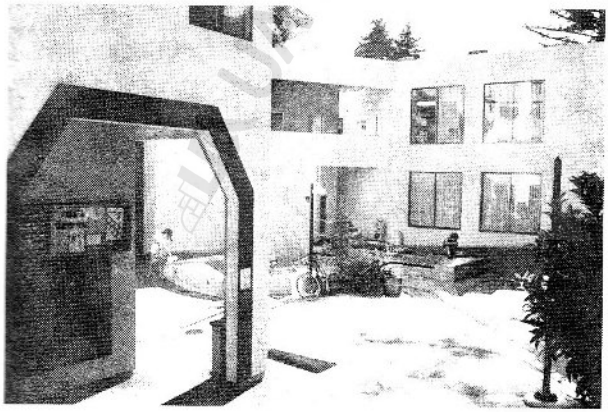
http://telegram.me/uadesigngroup

می‌آمیزند که حکمت آن به‌درستی روشن نیست.

مور، غیر از خانه‌های مسکونی در چند طرح بزرگ نیز دست داشته است، یکی از آنها طراحی وی برای دانشکدهٔ کرسجی[۵] می‌باشد که جزئی از پردیس دانشگاه کالیفرنیا در سانتا کروز است. در طرح این دانشکده نیز مانند طرح خانه‌هایی که مور ساخته است، مسئله تعلق به جایی خاص و مسئلهٔ هویت چنان که مور خود می‌گوید در درجهٔ اول مدّ نظر بوده است. این دانشکده که مشتمل بر کلاسها، تالار و فضای اجتماعات، خوابگاهها، سکونتگاهها و نیز خانه‌ای برای رئیس دانشکده و ساختمانی برای پذیرایی مهمانان است (والدینی که برای دیدار فرزندان خود چند روزی در دانشکده می‌مانند) به‌صورت خطی طرح شده است (شکل ۶ـ۲۳ و ۶ـ۲۴). این خط البته مستقیم نیست و پیچ و تاب می‌خورد و در پاره‌ای نقاط تأکید می‌شود، که بر تنوع طرح می‌افزاید و از این نظر کاملاً جالب توجه و موفق است. البته اینکه چرا مرکز اجتماعات دانشجویان در رأس مجموعه قرار گرفته و در قلب آن نیست تا دسترسی بدان از هر نقطهٔ مجموعه برای همهٔ دانشجویان یکسان باشد، معلوم نیست.

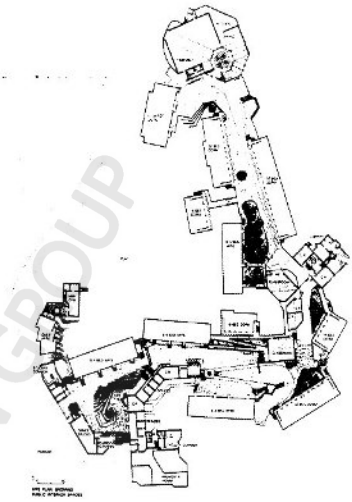
ماهیت معماری مور و آنچه او را نسبت به معماران مدرن قبل از خود متمایز می‌کند، به‌راستی در این مجموعه آشکار می‌شود. یک مور، استفادهٔ مور از رنگ برای ساختمانهای این مجموعه است. البته معماران مدرن پیش از مور نیز از رنگ در کارهای خود استفاده کرده بودند، ولی مور رنگ را یک عامل اصلی طرح خود در این مجموعه می‌کند تا به روحیهٔ شاد و سبک آن که از مقاصد وی در طرح این مجموعه بوده است بیفزاید. ساختمانها از بیرون مجموعه به رنگ قهوه‌ای تیره و قهوه‌ای روشن تا زرد دیده می‌شوند و از درون به رنگ سپید که با رنگ آبی و قرمز تأکید می‌شود. ورودی به مجموعه که در پایین‌ترین نقطهٔ مجموعه قرار می‌گیرد، واز خارج همان رنگ قهوه‌ای تیره و روشن را در انطباق با رنگ زمین و تنهٔ درختان سرویه آسمان کشیدهٔ دور و نزدیک دارد، پس از ورود به این دروازه، رنگ سپید می‌یابد و بر روی یکی از دیوارها که تزیین شده، شطرنجیهایی به رنگ قرمز و آبی وسپید مشاهده می‌شود (شکل ۳ـ آلبوم). سطح دیوارها از خارج صافکاری نشده و به این تعبیر ناتمام باقی گذاشته شده است. به نظر می‌رسد منظور معمار این بوده که خارج مجموعه را از درون آن متمایز کند، همان گونه که فی‌المثل پاره‌ای میوه‌ها در طبیعت از درون نرم و از برون خشن و ضخیم است.

نکتهٔ مهمتر در این مجموعه که معرف راستین معماری مور و به‌طور کلی ویژگی معماری پست مدرنیسم است، کیفیت صحنه آرایی آن است (شکل ۴ـ آلبوم). ساختمانها و به‌ویژه دیوارها تنگار حقیقی نیستند و به‌صورت دکور یک صحنهٔ تئاتر در جایی که هستند قرار گرفته‌اند و چون سبک و



شکل ۲۳.۶ چارلزمور (دفتر معماری MLTW)، دانشکدهٔ کرسجی، دانشگاه کالیفرنیا، پردیس سانتا کروز، ۱۹۷۳، طرح عمومی مجموعه.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۶ـ۲۴ چارلز مور (دفتر معماری MLTW)، دانشکدهٔ کریستچی، دانشگاه کالیفرنیا، پردیس سانتاکروز، ۱۹۷۳، طرح عمومی مجموعه.

موفقی به نظر می‌رسند روحیهٔ جدی یک مؤسسهٔ علمی را به هیچ روی ندارند. البته رنگ در این صحنه آرایی نقش حساسی بازی می‌کند، ولی غیر از آن، برش یا فرم دیوارها نیز چنین روحیه‌ای را به احساس می‌آورد نه تنها در پاره‌ای موارد به‌نظر می‌رسد اصلاً مقصود معینی، جز صحنه آرایی بر دیوارها مترتب نباشد، بلکه دیوارها هم در ضخامت و هم در برش مقوایی به نظر می‌رسند. فی‌المثل، گشودگیها نه به‌شکل قوس ساخته شده‌اند و نه تیرچهٔ کوچکی[۵۱] دارند که بار بالای آنها را تحمل کند.

این روحیه البته اتفاقی پدید نیامده، بلکه معمار از سر قصد آن را چنین طرح کرده است تا نمودار زودپایی زندگی و جدی نبودن آن باشد.

به سال ۱۹۹۱، مور به هنگام دریافت مدال طلای انجمن معماران امریکا، خود به صراحت به همکاران توصیه کرد که زندگی را زیاد جدی نگیرند زیرا به زحمت جدی گرفتن نمی‌ارزد! به یک تعبیر نیز به زندگی باید خندید. در مورد این مجموعه، مور آن را به دهکده‌ای (دانشجویی) تشبیه کرده است و سپس فوراً اضافه کرده است که این مجموعه دهکده نیز نیست، چرا که در آن سلسله مراتبی وجود ندارد، کدخدایی در کار نیست و هیچ کس بر دیگری رجحان ندارد. تمام ساکنین مجموعه دانشجویانی هستند که برای مدتی کوتاه با یک دیگر زندگی می‌کنند و بنابراین لزومی برای ایجاد ساختمانهای گران پیکر جدّی و یا مهم و معتبر وجود ندارد.

مهم نبودن و برتر نبودن یکی بر دیگری از خصوصیات مهم معماری پست مدرنیسم است. اگر چه مصاحبه‌های مور را با مردم جدّی نباید تلقی کرد، اما این راست و صادقانه است که ایشان نه به برتری یکی بر دیگری قائل اند و نه به معمار به عنوان قهرمان می‌نگرند و نه ساختمانی را چیره بر ساختمانی دیگر و محیط خود می‌سازند بلکه همه را جزئی از تئاتری خنده آور طرح می‌کنند! به‌یاد آوریم که چارلی چاپلین نیز دنیا را صحنهٔ نمایش خواند و سعی کرد این کیفیت را در فیلمهای خود با حرکات خنده آورش که هزار معنی در پس آنها نهفته بود نشان دهد.

پست مدرنیستها و به‌ویژه مور از چیرگی و گران‌پیکری ساختمانها اجتناب می‌کنند و در عوض به اشیاء و عوامل بی‌اهمیت وقع می‌نهند. فی‌المثل، در این مجموعه، ورودی به رختشویخانه چون سکویی با ابهت برای سخنرانی طرح شده و می‌تواند به این منظور مورد استفاده قرار گیرد؛ اتاقکی که برای جمع آوری زباله‌هاست به کیوسکی که برای اعلانات مورد استفاده قرار می‌گیرد متصل شده و دکه‌های تلفن چون سرپناهی بزرگ با گوشهایی عظیم طرح و ساخته شده‌اند.

در صحنه آرایی مور از هیچ ترفندی فروگذار نمی‌کند. این نکته را به بهترین صورتی می‌توان در طرح وی برای میدان ایتالیا[۵۲] در نیواورلئان، ایالت لوئیزیانا، مشاهده کرد (شکل ۶ـ۲۵، ۶ـ۲۶، و ۵ـ آلبوم).

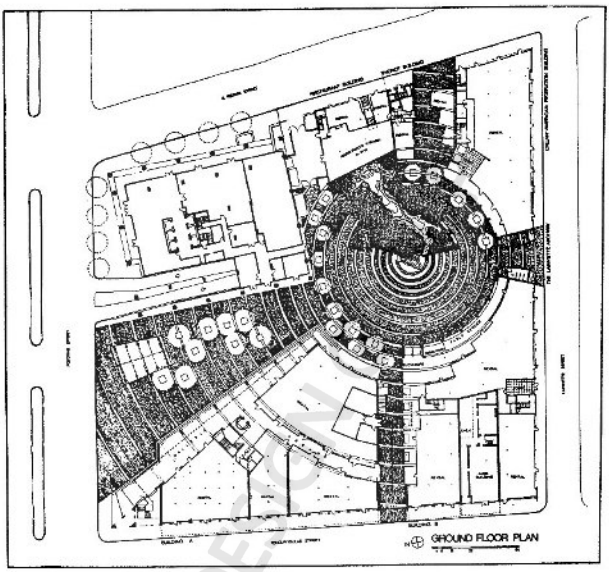
این میدان برای آن دسته از مردم نیواورلئان که اصل ایتالیایی دارند طرح و ساخته شده است. پروژه‌ای که شامل میدان می‌شد، اصلاً برای زمینی وسیعتر در نظر گرفته شده بود و شامل فروشگاهها و تفریحگاهها و مغازه‌هایی می‌شد. ولی از این پروژه، جز خود میدان بخش دیگری اجرا نشد.

امریکاییان ایتالیایی‌الاصل نیواورلئان سنتشان بر این است که سالی یک بار در روز خاصی که مصادف با یکی از اعیاد مذهبی ایشان است، در شهر رژه می‌روند و به یاد دیار دیرین کارناوال به راه می‌اندازند. یکی از هدفهای این طرح این بود که به جامعهٔ ایتالیایی نیواورلئان که تعدادشان از اقلیتهای دیگر (فرانسویها، اسپانیاییها، سیاه پوستان و آنگلوساکسونها) کمتر است هویت دهد. این نکته فرصتی به

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۶ـ۲۵ (و ۵ آلبوم رنگی) شرکت مور، پرز و همکاران، میدان ایتالیا، نیواورلئان، لویزیانا؛ تصاویر و نقشهٔ کلی میدان و اطراف آن، ۸۰ـ۱۹۷۵.

مور داد که در این میدان بسیاری از عوامل ایتالیایی را به‌کار گیرد. نقشهٔ چکمه مانند ایتالیا که چون تپه‌ای ساخته شده، ستون بندیها و رواقهای کلاسیک، راهی سرپوشیده با نیمرخی شبیه یک معبد کلاسیک، ستونهایی که به شکل پنج نظم کلاسیک رومی یعنی توسکان، دوریک، یونیک، کورنتین و کمپوزیت ساخته شده، همه از عوامل ایتالیایی هستند. در واقع، در این میدان، مور ملغمه‌ای از عوامل مختلف ـ بدون رابطه یا با رابطه با یک‌دیگر ـ پدید آورده است. البته جکز در توضیح این نکته از لفظ فرهنگ طبایع دست برنمی‌دارد و می گوید هر کس در این میدان مطلوب خود را می‌یابد؛ مورخ به سبب اشاره‌ای که میدان به تئاتر مارین هاردین[۵۳] و نیز به تاق پیروزی فریدریش شینکل معمار آلمانی نیمهٔ اول قرن نوزدهم دارد (شکل ۶ـ آلبوم)؛ ایتالیایی به سبب عواملی که در سطور بالا برشمردیم و نیز به سبب شباهت کلی این میدان به میدانهای ایتالیایی با مجسمه‌ها و چشمه‌ها و فواره‌های آب در آنها (شکل ۷ و ۸ـ آلبوم)؛ مدرنیست به سبب اشارهٔ میدان به آسمانخراش و نیز به



شکل ۶ـ۲۶ (و ۵ رنگی) شرکت مور، پرز و همکاران، میدان ایتالیا، نیواورلئان، لویزیانا؛ تصاویر و نقشهٔ کلی میدان و اطراف آن، ۸۰ـ۱۹۷۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

کارگیری تکنولوژی مدرن (چراغهای نئون و به کارگیری بتن مسلح)؛ طرفدار خلوص وصداقت در معماری به سبب سکوهای بلند زیر ستونهای کلاسیک که از میان دو نیمه شده و جنس مادهٔ مورد استفاده در آنها، آهن ضدزنگ، پیداست.

اگر سخن جنکز در مورد فرهنگ طبایع صادق و نظر وی صائب بود، فقط عوامل مربوط به فرهنگ ایتالیا می‌بایست در این میدان به کار گرفته شود. حقیقت این است که به نظر می‌رسد برخلاف نظر جنکز مراد مور صحنه آرایی بوده و با شوخ طبعی و مزاح آن را در آمیخته است تا بگوید هیچ چیز اعتبار ابدی و همیشگی ندارد و رسوم و قواعد گاه مزاحم و دست وپا گیرند. وی برای تحقق منظور خود نه تنها از اختلاط عوامل بی‌ارتباط، بلکه از خوشه‌چینی از عوامل قدیمی گذشته و از رنگ و از نقشه و از مضحکه استفاده کرده است.

اما صحنه آرایی چنین شوخ طبعانه‌ای در عین حال ممکن است نوعی هرج و مرج به عرصهٔ معماری راه دهد ودرها را برای شیادان بگشاید.

بدین ترتیب، می‌بینیم که مور بسیاری از اصول مدرن را در این میدان نادیده گرفته است. در آن نشانی از اصالت سازه موجود نیست. ستونهای متعلق به دوران گذشته فقط به‌منظور القای مقصودی خاص به کار برده شده‌اند و نه جزئی از عوامل سازهٔ ساختمانهای میدان. موجودیت و خصوصیات میدان نیز به ملاحظهٔ عملکردی خاص شکل نگرفته است، حتی استفاده از مصالح ساختمانی در آن در خدمت منظور خاص معمار و به‌منظور صحنه آرایی اوست. به کارگیری عوامل و فرمهای معماری گذشته که در معماری مدرن گناهی نابخشودنی تصور می‌شد در معماری این میدان فراوان به چشم می‌خورد و جزئی از عوامل اصلی آن است. آنچه منظور معمار بوده نوعی معماری عامه‌پسند است که همه از آن سر در بیاورند. با دیدن نقشهٔ ایتالیا، امریکایی ایتالیایی‌الاصل فوراً با سرزمین آبا و اجدادی خویش رابطه برقرار می‌کند، گو اینکه ساده گردانیدن هنر به این شیوه، به کلی خلاف پیچیدگی و ابهامی است که معمار دیگر پست مدرنیست، رابرت ونتوری، تبلیغ می‌کند.

به‌سوی سنتهای تازه: پنج معمار

سالی چند پس از آنکه ونتوری پیچیدگی و تضاد در معماری را منتشر کرد، به سال ۱۹۶۹، پدیدهٔ تازه‌ای در عرصهٔ معماری، مستقل از اندیشه‌ها و نظریات ونتوری، ولی باز هم به میداندازی موزهٔ هنرهای مدرن سر برکشید. به همت پنج معمار جوان نیویورکی کنفرانسی ترتیب داده شد که CASE[۵۴] نام گرفت، مخفف عبارتی به معنی «کنفرانس معماران برای مطالعهٔ محیط». به خاطر داریم که توجه به محیط تب جهان معماری در آن سالها بود. ولی به‌راستی در این کنفرانس توجه به محیط به معنایی که معمولاً از این واژه مستفاد می‌شود و شامل ویژگیهای اقلیمی و کالبدی و مردمی و مانند آن می‌گردد کمتر مورد بحث قرار گرفت تا مسائل فرم در معماری ـ این پنج معمار طرحهای خود را که تازگی داشت در این زمینه عرضه کردند. حقیقت این است که آرتور درکسلر[۵۵] که در آن زمان رئیس بخش معماری و طراحی موزه بود تمام مسائل محیطی را ـ اگر اندکی مبالغه کنیم ـ تحت عنوان اشتغال‌ایی اندازهٔ آلمانی‌ها با مسائل عملی معماری[۵۶] به کناری نهاد و نشوری نیز در چاپ دوم بپیچیدگی و تضاد در معماری صادقانه این آرزوی خود را بیان کرد که کاش از آغاز کتاب خود را پیچیدگی و تضاد در فرم معماری نام نهاده بود.

به سال ۱۹۷۹ که آرتور درکسلر دگرگونی در معماری را منتشر کرد صریحاً نوشت: «تأثیری که ساختمانها ایجاد می‌کنند، در مرحلهٔ نخست بصری هستند» و به همین جهت در این کتاب نه اشاره‌ای به برنامهٔ ساختمانها کرد و نه حتی یک پلان از ساختمانی را چاپ کرد. ساختمانها را چنان درنظر گرفت که انگار اثری هنری، یا دقیقتر، نقاشی را ملاحظه می‌کنیم، اما در کنفرانس پنج معمار همچنان همین موضوع و مقصود در زیر نام محیط پنهان شده بود.

حاصل این کنفرانس به‌صورت کتابی به نام پنج معمار به سال ۱۹۷۲ منتشر شد که در آن آثار این معماران و توضیحات مربوط به آنها از جانب خود این معماران ارائه داده شد.

پیتر آیزنمان

نخستین این پنج معمار، به‌ترتیب الفبا، پیتر آیزنمان[۵۷] است که در تعریف معماری خویش، به سبب شباهت غیرقابل انکار این معماری به مقوا، خود نیز آن را مقوایی خواند، اما طرارانه توضیح داد که اگر وی این صفت را می‌پذیرد از سرشوخی ـ جدی است، برای اینکه روزگاری ـ چنان که ما نیز پیش از این نوشتیم ـ واژه‌های گوتیک و باروک نیز واژه‌های پذیرفته شده‌ای نبودند. مقوایی خواندن معماری وی در عوض این حسن را دارد که ماهیت واقعیتی را که معماری مدرن بدان اعتقاد داشت، مورد سؤال قرار می‌دهد. حقیقتاً مقصود آیزنمان از به کار گرفتن واژهٔ مقوایی و اطلاق آن به معماری خویش این است که شیوهٔ خاص قرار گرفتن عوامل ساختمان مانند ستون، دیوار و تیر را در ردیفی از سطوح

http://telegram.me/uadesigngroup

مسطح (لایه‌ها) که به حالت عمودی یکی پشت سر دیگری قرار گرفته است نشان دهند ـ با این توضیح، مراد و منظور آیزنمان که معماری را فقط از نظر فرم مورد توجه قرار می‌دهد کاملاً روشن است، اما وی در روشن کردن مقصود خویش از این توضیح پیشتر رفت.

تا این زمان بیشتر انتقاداتی که از معماری مدرن شده بود ـ به‌ویژه از جانب غیرمعماران ـ مبتنی بر این بود که معماری مدرن به اندازهٔ لازم و کافی به مسائل اقتصادی و اجتماعی توجه ندارد و معماران مدرن سرمایهٔ مردم را فدای هوسهای هنرمندانهٔ خود می‌کنند، اما آیزنمان برخلاف تمام این انتقادات مشکل معماری مدرن را چنین ذکر کرد که این معماری به مسائل فرم، مستقل از برنامهٔ ساختمان، توجهی ندارد. وی گفت که اگر برنامه عامل تعیین کننده در معماری باشد راه به جایی نمی‌برد و مثال آورد که موزه برنامه‌های عملکردی‌اش چندان نیست که فرم خاصی را لازم آورد یا بتواند الهام‌بخش فرمی خاص در معماری باشد.

این سخن بس دلیرانه، غیرمعمولی، صادقانه و مبتنی بر واقعیت است، حتی اگر فقط بخشی از آن را شامل شود. استادان نخستین نسل معماری مدرن به‌راستی آفرینشهای فرمی خود را در پس پاره‌ای توجیهات براساس برنامهٔ ساختمان پنهان می‌کردند. این نکته به‌ویژه در مورد لوکوربوزیه صادق است که خلاقیت خود را تا پایان عمر حفظ کرد. میس ون در رو نیز به تعبیری در بیست سال آخر کار مسائل فرمی را به‌حداقل ممکن و به یک مکعب کاهش داد و از مشکلات آن برکنار ماند و در عوض با پرداختن به این مکعب: تناسبات آن، ظرافتش، شفافیتش و از همه مهمتر جزئیاتش[۵۸] و پیوند آنها[۵۹] معماری خود را اعتلا داد، و در واقع در کار وی تبحر استادانه جای خلاقیت را گرفت.

معمار دست‌اندرکار طرح نیز اگر بخواهد به مکعب معهود بسنده نکند ناگزیر با مسائل فرم روبه‌روست و برنامهٔ کار به تنهایی نمی‌تواند منشأ و سرچشمهٔ طرح شود.

به دنبال اهمیتی که آیزنمان برای مسائل فرمال معماری قائل می‌شود، کوشش وی در توضیحاتی که دربارهٔ خانهٔ شمارهٔ I و خانهٔ شمارهٔ II، (چنان که وی ساختمانهایی را که در این کنفرانس به معرض نمایش گذاشت خوانده است) می‌دهد فقط جنبه‌های فرمی آنها را شامل می‌شود ـ جنبه‌هایی که وی می‌کوشد معنی تازه‌ای برای آنها بسازد ـ زیرا به عقیدهٔ وی برنامه و ملزومات پروژه تعیین کنندهٔ آنها نیست ونمی‌تواند منشأ آنها باشد، و نیز حتی مقصودی زیباشناسانه بر آنها متصور نیست، بلکه مراد به گفتهٔ وی صرفاً نمایش پاره‌ای از روابط فرمها با یکدیگر است. البته وی نمی‌گوید که مقصود از این نمایش روابط چیست یا چه می‌تواند باشد. وی به حساب خویش می‌خواهد معماری مدرن را از دوراهی که دراین زمان (سال ۱۹۶۹) در مقابل دارد برهاند. یک شاخهٔ این دو راهی واقعیات است و یک شاخهٔ دیگر آن ارزشها. طبیعی است وی به جانب ارزشها متمایل است و معتقد است که به این ترتیب دوراهی از پیش پای معماری مدرن برداشته خواهد شد!

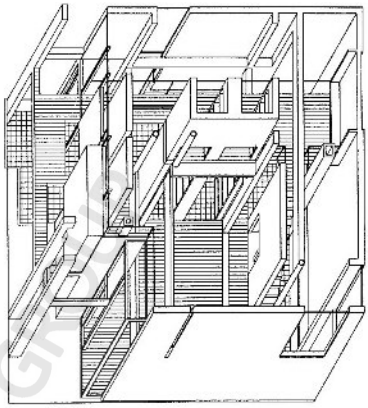
از این رو، در معماری وی همه‌چیز، حتی عوامل سازه، مانند تیر و ستون، تابع روابط فرم است که وی آن را هم با یک شبکه‌بندی فضایی (رشته‌ها و خطوط عمودی و افقی متقاطع) مرکب از تیرها و ستونها مشخص می‌کند و هم با صفحاتی مسطح که به‌صورت عمودی در فضا قرار می‌گیرند لایه‌بندی می‌کند تا تعریف و یا به قول خود وی علامتگذاری[۶۰] شوند. بنابراین ستون در معماری وی ممکن است انتقال دهندهٔ بار ساختمان از سقف به زمین باشد یا صرفاً عاملی که شبکهٔ فضایی او را علامتگذاری می‌کند؛ یا دیوار ممکن است متحمل بار باشد (به اصطلاح معماری، دیوار حمال) یا آن نیز نقشی و سهمی در علامتگذاری وی داشته باشد (شکل ۶ـ۲۷، ۶ـ۲۸ و ۶ـ۲۹).

وی سپس از این فراتر می‌رود و از ریتمی که این شبکه‌بندی فضایی به‌وجود می‌آورد صحبت می‌کند. طبیعی است که خطوط عمودی و صفحات عمودی (لایه‌ها) به فواصل معین و تکراری یکدیگر را قطع می‌کنند، بلکه از تقاطع آنها که از ضرورت رابطهٔ فرمی آنها پدید آمده است ریتمی به‌وجود می‌آید: $a_1 b_1 a_2 b_2 a_3$ و مانند آن (شکل ۶ـ۲۸) که این ریتم در مرحلهٔ نخست فقط نمودار علامتگذاری فضایی است. اما چون علامتگذاری فضایی دیگری متقاطع با علامتگذاری نخست و مورب با آن با ردیف کردن عواملی چون ستونهای گرد به ذهن متبادر می‌شود رابطهٔ فضایی فرمها مشخص و مؤکد می‌گردد.

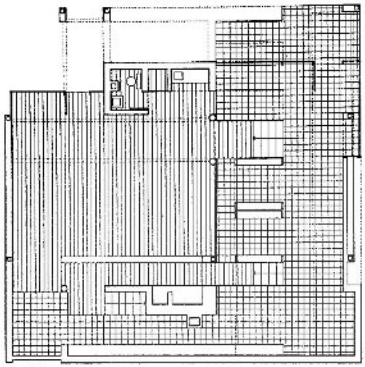
پیش از این، معماران و تئوریسینهای دیگر از شبکهٔ فضایی خنثی بحث به میان آورده بودند. فی‌المثل یونا فریدمان[۶۱] معمار فرانسوی در مقالات و مباحثات بسیار می‌گفت که چون معماری پدیده‌ای ثابت و زندگی پدیده‌ای پویاست، چگونه می‌توان با معماری سنتی و معمول پاسخگوی همهٔ نیازهای زندگی با ملزومات برنامه‌ای معماری شد. مثلاً خانه‌ای که برای خانواده‌ای شامل زن و شوهر و فرزندان طرح می‌شود، همین که بچه‌ها بزرگ شوند و خانهٔ پدری را ترک کنند برنامهٔ اولیه‌اش تغییر می‌پذیرد، در حالی که خانه ثابت است یا حتی اتاقهایی که براساس وضع

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

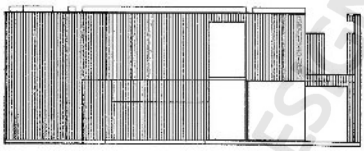


شکل ۶-۲۷ آیزنمان، معماری مقوایی، خانهٔ شمارهٔ I، پاویون بارن هولتز، پرینستون، ۱۹۶۷.

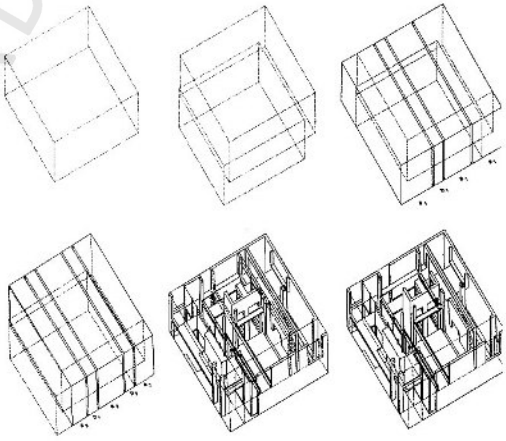


House I: pianta del piano inferiore e prospetto occidentale.

شکل ۶-۲۸ آیزنمان، معماری مقوایی، خانهٔ شمارهٔ I، پاویون بارن هولتز، پرینستون، ۱۹۶۷.



شکل ۶-۲۹ آیزنمان، معماری مقوایی، خانهٔ شمارهٔ I، پاویون بارن هولتز، پرینستون، ۱۹۶۷.



http://telegram.me/uadesigngroup

تابش آفتاب در صبح مناسب زندگی هستند در بعدازظهر ممکن است مناسب نباشند و نیز تغییر فصول و تغییر نسل، مدام تغییراتی را در برنامهٔ معماری پدید می‌آورد که معماری سنتی ثابت نمی‌تواند پاسخگوی آن باشد. برای رفع این نقص وی شبکهٔ فضایی خنثایی را پیشنهاد می‌کرد که در آن مکعبهایی برای رفع نیازهای مختلف قرار می‌گیرند و با استفاده از تکنولوژی پیشرفته‌ای ـ که هنوز به وجود نیامده ـ مدام می‌توان جای آنها را براساس نیازهای گوناگون تغییر داد.

تفاوت عمدهٔ شبکهٔ فضایی آیزنمان این است که نه متغیراست و نه اصلاً در پاسخ به ملزومات برنامه شکل می‌گیرد، بلکه در تنظیم روابط فرمی موجودیت می‌یابد؛ اما این روابط فرمی حتی مقصودی هنرمندانه ندارد بلکه چنان که آیزنمان خود می‌گوید، «(دسترسی به سطح تازه‌ای از اطلاعات را میسر می‌دارد)».[۶۲]

در تئوری معماری، درنظر گرفتن معماری از جنبهٔ فرمی البته توسط دیگران نیز صورت گرفته است. فی‌المثل بروتو زوی در کتابی که به سال ۱۹۷۸ با عنوان زبان مدرن معماری[۶۳] انتشار یافت، توجه خود را تنها به جنبه‌های فرمی معماری مدرن معطوف داشت و تفاوت عمدهٔ این معماری را با معماری دوران گذشته برشمرد. اما وی نه تنها به توصیف اصول روابط فرم پرداخت، بلکه عقاید خود را دربارهٔ چگونگی این روابط بازگفت. آیزنمان در این مورد نیز موضوع را مسکوت می‌گذارد و فقط تأکید می‌کند که معماری وی براساس این روابط شکل یافته است و نه آنکه این روابط چگونه باید باشد.

درنظر گرفتن معماری از این جنبه‌ها، امکان بیان معماری را از جنبه‌های فرمی، که ناگزیر معمار به حکم ماهیت معماری، با آنها سروکار دارد، افزایش می‌دهد اما آیزنمان در توجه خود به روابط فرم تا آنجا پیش می‌رود که بگوید اصل، «روش تعیین روابط فرم است و نه نتیجهٔ آن یعنی ساختمان». چنین نظری کاملاً یک طرفه و خصوصی است و به قول جنکز معماری برای معمار است.[۶۴]

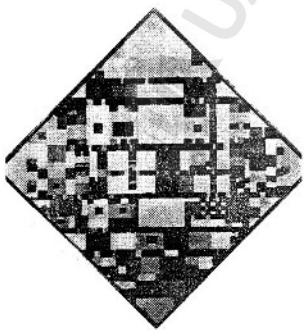
اشتغال آیزنمان به روابط فرم، شباهت به کارهای موندریان دارد. همان گونه که موندریان روابط فرم را در سطح مطالعه می‌کرد (شکل ۶ـ۳۰)، آیزنمان آنها را پس از آنکه به قول خود از ملزومات عملکردی آزاد می‌کند، در فضا مورد مطالعه قرار می‌دهد. تفاوت عمده در این است که عرصهٔ کار موندریان هنر بود و عرصهٔ کار آیزنمان معماری است که نمی‌توان آن را از ملزومات عملکردی جدا کرد، مگر به منظور تحلیل.

در عرصهٔ معماری، محتملاً شباهتی بین کارهای آیزنمان و لوکوربوزیه باید جستجو کرد، ولی لوکوربوزیه هرگز ملزومات عملکردی را ـ دست کم در تئوری ـ کنار نگذاشت.

همانند لوکوربوزیه و یا به‌طور کلی نخستین نسل معماران مدرن، فرمهای آیزنمان نیز تجربدی هستند و در آنها ذره‌ای تقلید و اشاره به معماری و فرمهای گذشته وجود ندارد. بدین تعبیر، معماری وی در تداوم معماری مدرن شکل گرفته و بسط یافته و مبالغه شدهٔ آن است.

توجه به جنبه‌های فرمال معماری، چنان که گفتیم، هم جالب است و هم نامقبول. جالب است برای اینکه بار معماری را سبک می‌کند و امکان بررسی آزادانهٔ روابط فرمها را میسر می‌دارد که سرانجام ممکن است (برخلاف آنچه آیزنمان ادعا می‌کند ولی خود خلافش را عمل می‌کند) راه به نتایج مبتکرانه و تازه‌ای برد. نامقبول است برای اینکه معماری با هنر محض، یا روشنفر، تندیسگری تفاوت دارد؛ هیچ کس در تندیس نباید زندگی کند؛ اما زندگی در معماری از مقاصد عمده و اصلی آن است.

برعکس آیزنمان، سالهاست که کریستوفر الگزاندر[۶۵] به مطالعهٔ روابط عملکردی معماری پرداخته و در این زمینه مقالات و کتابهای متعدد دارد و سخت به برنامهٔ ملزومات ساختمان معتقد است. وی البته مسائل فرم را نیز جزئی از برنامهٔ عملکرد معماری می‌گیرد و آن را همراه با عملکردهای دیگر، و نه مستقل از آنها، مورد بررسی قرار می‌دهد. در مصاحبه‌ای که بین این دو چند سال پیش در یکی از



شکل ۶-۳۰ موندریان، کمپوزیسیون.

http://telegram.me/uadesigngroup

دانشگاههای امریکا در گرفت (شکل ۶ـ۳۱)، توجه مفرط آیزنمان به فرم و شکل دادن به معماری صرفاً به‌منظور ایجاد تأثیری خاص، الگزاندر را چنان به خشم آورد که وی پس از اینکه سخن آیزنمان را دربارهٔ ایجاد فرم صرفاً به‌منظور خلق تأثیری خاص شنید چنین گفت:

به‌نظر من ایجاد چنین تأثیری غیرقابل درک است. به نظر من طرح فرم برای ایجاد تأثیر از مسئولیت (حرفه‌ای) عاری است. این نوع معماری سخت اسفناک است و من هم از آن بسیار خشمگین هستم زیرا معماری را چنین طرح کردن به معنی فلان کار کردن با جهان است!

به‌راستی نیز سپردن طرح معماری صرفاً به روابط فرم، در پاره‌ای موارد ممکن است فی‌المثل فضاهایی به‌وجود آورد که در تابستان چون جهنم گرم است و در زمستان چون یخچال سرد. ممکن است دالانهای دراز و تاریک و بی‌هواکشی پدید آورد که بوی هوای مانده در آنها نفس کشیدن را بر آدمی دشوار کند. ممکن است مدارس معماری پدید آید که تمام آتلیه‌های آن در تمام اوقات چنان پرسروصدا باشد که امکان دقیقه‌ای خلوت در آنها نباشد و هیچ گوشه‌ای در آنها اندک فضای خصوصی نداشته باشد اینها به‌ظاهر مسائل پیش پا افتادهٔ معماری هستند و به نظر می‌رسد که در شأن معماران برج عاج نشسته نباشد که هنر و اندیشهٔ خود را بدان معطوف کنند. در عوض، تنها توجه به مسائل عملی معماری و تأکید بیش از اندازه بر آنها، خود به خود طرحی را که جالب توجه و هنرمندانه باشد (و این نکته به نظر می‌رسد مشکل الگزاندر است) به‌دست نمی‌دهد.

به نظر می‌رسد که آیزنمان بیش از همه به ایده‌ها و نظریاتی که در کنفرانس پنج معمار ابراز کرد یا به نمایش گذاشت وفادار مانده باشد. به‌عنوان مثال، ساختمانی که وی به سال ۱۹۸۷ برای مرکز زیست شناسی دانشگاه فرانکفورت ساخت، اگر چه ظاهر جدّی کارهای نخستین وی را ندارد و به کارگیری رنگ بر دیوارهای خارجی ساختمانها نوعی سبکی شادمانه به آن داده است، ولی اصولاً براساس همان روابط فرم، ترکیب مکعبها و سایر اشکال اصلی هندسی استوار است (شکل ۹ـ آلبوم).

سخنان وی در تأیید و توضیح معماری خویش تجریدی، فیلسوفانه، پرسفسطه و تااندازه‌ای دارای منطق ریاضی است. به تعبیری، همان گونه که کریستوفر الگزاندر می‌کوشد برنامه‌های معماری را به قالب فرمول و ریاضی درآورد، پیتر آیزنمان نیز سعی دارد مسائل روابط فرم معماری را با تجزیه و تحلیلهای ریاضی بررسی کند[۶۶] محتملاً ترکیب نظریات و روشهای هر دو ـ اگر چنین ترکیبی میسر باشد ـ ممکن است در بررسی پاره‌ای مسائل معماری، چه از نظر برنامه و چه از نظر ملاحظات فرم ـ راهگشا باشد.

مایکل گریوز

در کنفرانس CASE مایکل گریوز[۶۷]، معمار نیویورکی دیگر و دومین معمار از پنج معمار، دو طرح به معرض نمایش و مباحثه گذاشت. این طرحها و آثار آیزنمان در ویژگیها و اصول کلی به هم شبیه بودند، بدین معنی که علی‌رغم عدول از اصول معماری مدرن محض، ارتباط آنان با آثار نخستین نسل معماران مدرن کاملاً آشکار بود. اینان انگاری کار را از آثار سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ نخستین معماران مدرن به‌ویژه





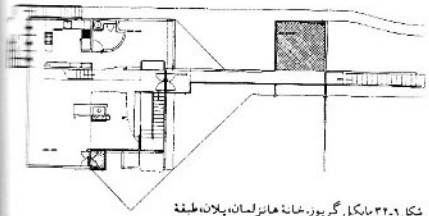
شکل ۳۱.۶ الگزاندر و آیزنمان در حین مباحثه و جدل.

http://telegram.me/uadesigngroup

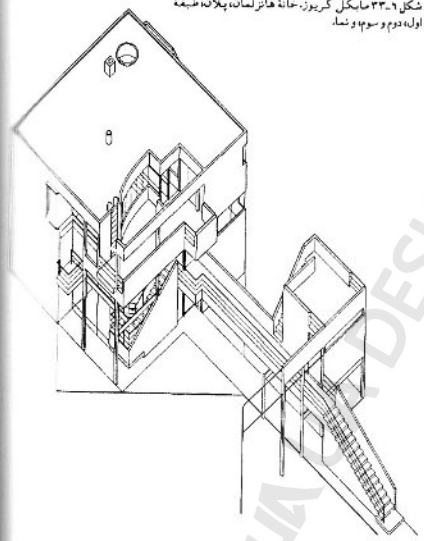
لوکوربوزیه آغاز کردند.

نخستین این دو طرح، خانهٔ هانزلمان[۶۸] در پلان مرکب از یک مربع اصلی است که راهی کشیده یا پله‌ای در انتهای آن هم ورودی این خانه را به وجود می‌آورد و هم آن را به مربع کوچکتر دیگری متصل می‌کند (شکل ۶-۳۲، ۶-۳۳، و ۶-۳۴). این خانه که در سه طبقه ساخته شده روحیهٔ مدرن خود را کاملاً حفظ کرده، جز آنکه در مظاهر بصری آن مبالغه شده و هندسهٔ تجریدی آن چون طرحهای موندریان کاملاً ارزش ترکیبی یا کمپوزیسیون یافته است. به‌علاوه، این خانه قدری تشریفاتی‌تر از خانه‌های مدرنِ محض به‌نظر می‌رسد. در این خانه همانند آثار آیزنمان ولی تا اندازه‌ای ساده‌تر، شبکهٔ فضایی مرکب از تیر و ستون و صفحات عمودی به کار گرفته شده بی آنکه جنبه‌های ساختمانی این عوامل سازه‌ای موردنظر باشد. این خصوصیتی است که در طرح دوم گریوز، در این کنفرانس، که ضمیمه‌ای است بر خانه‌ای قدیمی‌تر، به‌وضوح بیشتر مشاهده می‌شود. جالب است که در طرح این خانه به نام ضمیمهٔ خانه بناسراف[۶۹] با آنکه موضوع تلفیق با خانه‌ای قدیمی نیز در کار بوده است، گریوز از اصول خود عدول نکرده، تقریباً آن را چنان ساخته که انگار طرحی مستقل است (شکل ۶-۳۵) و شباهت آن به خانهٔ هانزلمان که دو سال پیش از این درجایی دیگر و با برنامه‌ای دیگر ساخته شد بیش از شباهت آن به خانهٔ قدیمی بناسراف است که خانهٔ جدید بدان ضمیمه و الحاق می‌شود. لایه‌بندی که از اصول مشترک معماری این پنج معمار است، و در خانهٔ هانزلمان مشاهده می‌شود چنان‌که در سطور گذشته یادکردیم، با صراحت بیشتر در اینجا به کار گرفته شده است. فقط به تعبیر لاریکه که این دو اثر گریوز را در کتاب پنج معمار بررسی کرده، لایه‌بندی خانهٔ هانزلمان را تقریباً در انطباق با تسلسلی مشاهده می‌کنیم که از فعالیتی عمومی در خارج خانه آغاز می‌شود و به فعالیتی خصوصی در درون خانه می‌انجامد اما لایه‌بندی خانهٔ بناسراف را باید پاسخی انسانی بدانیم به عوامل طبیعت و کائنات.[۷۰]

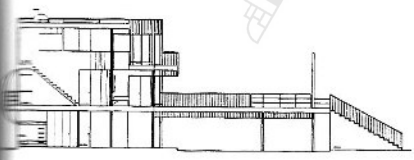
این دو خانه به‌راستی نقطهٔ آغازی برای کارهای معماری مایکل گریوز بود، ولی دیری نپایید که در آثار وی ویژگیهایی که در این دو خانه مشاهده می‌کنیم پشت سر گذاشته شدند و آثار او خصوصیات تازه‌ای یافتند که از پاره‌ای جهات به کلی بی‌شباهت با کارهای نخستین این معمار بود. اگر به هنگام کنفرانس CASE مایکل گریوز همراه با بقیهٔ گروه پنج، معمار لیست مدرنیست شناخته می‌شد، وی اکنون از نمایندگان و راهبران پست مدرنیسم است.



شکل ۶-۳۲ مایکل گریوز. خانهٔ هانزلمان، پلان، طبقهٔ اول، دوم و سوم و نما.

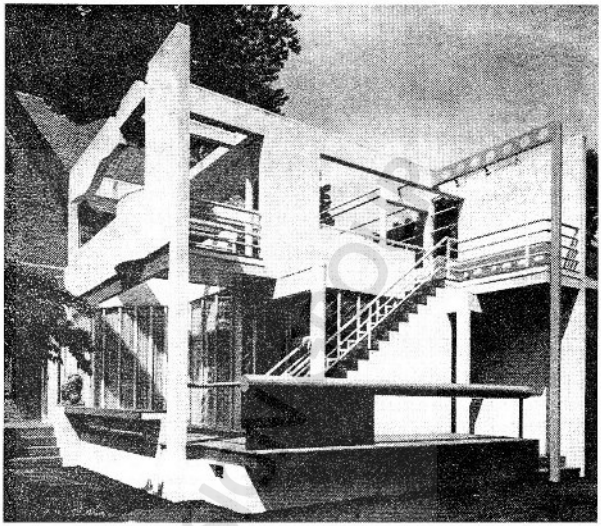


شکل ۶-۳۳ مایکل گریوز. خانهٔ هانزلمان، پلان، طبقهٔ اول، دوم و سوم و نما.



شکل ۶-۳۴ مایکل گریوز. خانهٔ هانزلمان، پلان، طبقهٔ اول، دوم و سوم و نما.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۶-۳۵ مایکل گریوز، ضمیمهٔ خانه بتاسراف، ۱۹۶۹.

به‌راستی پاره‌ای از خصوصیات فرمی کارهای گریوز به‌صورت نشان تجارتی این سبک، مورد تقلید دیگران قرار می‌گیرد.

نقطهٔ عزیمت مایکل گریوز از گرایشهای نخستین وی را به‌سال ۱۹۷۷ وطرح وی برای خانه‌ای به‌نام پلُسیک[۷۱] دانسته‌اند. ولی به اعتقاد من، موفقیت آمیزترین و قابل توجه‌ترین اثر وی در سبک پست مدرنیسم، ساختمانی است که به سال ۱۹۸۰ برای خدمات عمومی در پورتلند ساخته شده و به همین نام است.[۷۲] (شکل ۱۰- آلبوم).

در این ساختمان، مایکل گریوز تقریباً تمام مظاهر معماری مدرن محض را کنار می‌گذارد. فضاهای عمومی این ساختمان در پشت پنجره‌های شیشه‌ای قرار دارند که به عقیدهٔ جنکز باقیمانده‌ای از مظاهر مدرن محض است.[۷۳] اما حتی این عامل سیمای ساختمان، به‌عقیدهٔ من، روحیهٔ مدرن خود را از دست داده است، برای اینکه در نمای ساختمان مدرن، شیشه عاملی کاملاً چیره است و هیچ چیز پیوستگی آن را برهم نمی‌زند. حتی خطوط عمودی و افقی عوامل سازه یا قاب پنجره‌ها، با این چیرگی و پیوستگی در سازش‌اند، حال آنکه در این ساختمان، شیشه چیرگی معمول ساختمان مدرن را ندارد. محتملاً آنچه می‌تواند باقیماندهٔ مدرن در این نما خوانده شود هندسهٔ آن است که شامل اشکال اصلی است و تراشی دقیق دارد. تازه این هندسه در نمای مدرن تک شکلی بود اما در اینجا به چند نوع متفاوت است.

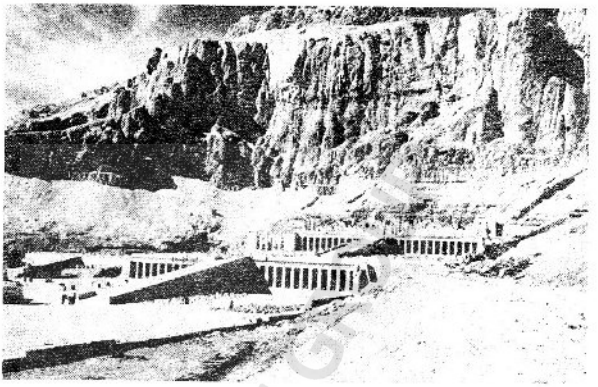
به غیر از ردیف ستونهای پایین که استواری معماری قدیمی مصری را به یاد می‌آورد (شکل ۶-۳۶)؛ تمامی نما حالت مقوایی دارد و تمامی ساختمان حالت خانه‌ای عروسکی. این کیفیت به‌ویژه با سه خانهٔ کوچک رنگین و عروسکی که در بام ساختمان تعبیه شده و ماشین آلات تهویهٔ مطبوع را در درون خود پنهان می‌کند تشدید می‌شود.

در سردر نما نیز مجسمه‌ای تصویری همانند بناهای قدیمی روحیهٔ کلاسیک ساختمان را بیشتر به دیده می‌آورد. در مواردی، مانند این مجسمه، مظاهر کلاسیک مستقیماً در این ساختمان به کار گرفته شده است و مردم عادی کاملاً از آن سردر می‌آورند. در مواردی دیگر، مانند ذوزنقه‌ای که در پیشانی ساختمان با رنگ صورتی تیره مشخص شده، اشاره‌ای به سنگ کلید[۷۴] در قوسهای کلاسیک است.

معماری مدرن نه تنها از آغاز تمام عوامل معماریهای قبل از خود را به دور ریخت، بلکه با گرایش به سوی تجرید و

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۶-۳۶ معبد حت شیسوت، حدود ۱۴۸۰ قبل از میلاد

ایجاز که صرف نظر از پاره‌ای استثنائات روند کلی این معماری شده بود، خود را گرفتار تنگنایی کرد که در حدود سالهای شصت رهایی از آن مشکل به نظر می‌رسید. در حدود سالهای هشتاد، معماران پست مدرنیست با زنده کردن عوامل کلاسیک در معماری خود، بر امکانات معماری افزودند، و به تعبیری کوشیدند معماری مدرن را از تنگنایی که بدان گرفتار شده بود بیرون بیاورند. البته زنده‌سازی عوامل کلاسیک و به‌کارگیری این عوامل بارها در معماری روی نموده دوباره ناپدید شده بود و نزدیکترین آن به عصر ما در معماری نئوکلاسیک است که پس از معماری باروک و روکوکو پدیدار شد. تفاوت گرایشهای حاضر با گرایشهای نئوکلاسیک در این است که درحال حاضر تبعیت از معماری کلاسیک براساس قوانین خاصی صورت نمی‌گیرد و در انطباق با قواعد کهن کلاسیک نیست، بلکه معمار پست مدرنیست آن را به ذوق و ابتکار خود به کار می‌گیرد، گاه بامزاح، گاه به‌صورت جدی، گاه با صراحت و گاه با اشاره و نیز با روحیهٔ مقوایی و یا خانه عروسکی که به آن می‌دهد، به کلی روحیهٔ کلاسیک را نیز درهم می‌ریزد. ممکن است این افزایش امکانات، معماری را به بازی بچگانه‌ای رهنمون شود، چنان که پاره‌ای از مثالهای کنونی نمودار آن هستند، ولی در آزادی همیشه خطر هرج و مرج وجود دارد.

علاوه بر گرایشهای عمومی پست مدرنیسم که در معماری مایکل گریوز- یا به عبارت کلی‌تر- با معماری وی پدید آمد، گرایشهای [illegible] چاشنی خاص خود را داده است، در آثارش مشهود است. گریوز نقاشی چیره‌دست است و چشمی تیز برای دریافت ویژگیهای اساسی یک صحنه یا یک منظره دارد. در پاره‌ای از نقاشیهای وی استعداد و توانایی کاملاً برجسته‌ای به چشم می‌خورد. جالب است که گریوز درنقاشیهایش که پاره‌ای از آنها به مناظر توسکان- منبع اصیل کلاسیک (رومی)- اختصاص یافته (شکل ۱۱- آلبوم) قادر است بی آنکه وارد جزئیات شود نکات اصلی یا روح منظره را منعکس سازد. به تعبیری دیگر، در عین آنکه کارش کاملاً تصویری[۷۵] و طبیعی است موجز است و کیفیت تجریدی دارد. انگار تصویرپردازی و تجرید در آثار وی پیوندی مبارک یافته‌اند. معمار بودن او نیز باعث شدهٔ که گاه لوازم خانه که وی طرح می‌کند شبیه ساختمان باشد و ساختمانهای وی شبیه لوازم خانه- فی‌المثل، ساعتی که از روی طرح وی به سال ۱۹۸۶ ساخته‌شد شبیه ساختمانی است که بر چهارستون گران پیکر سنگین‌تن استوار است (شکل ۱۲- آلبوم)، و بسیاری از ساختمانهای چندین طبقهٔ وی شبیه جعبه‌ای برای ساعت (شکل ۶-۳۷).

چیره‌دستی گریوز در طرحهای کوچکی که برای تجسم پروژه‌های خود می‌کشد نیز مشهود است. این طرحهای کوچک در عین آنکه به وی امکان می‌دهد پروژه‌های خود را بهتر ببیند، محدودیتی نیز بر آنها می‌نهد که از یک جانب ناشی از اندازهٔ آنهاست و از جانب دیگر [illegible] بودن آنها می‌شود.

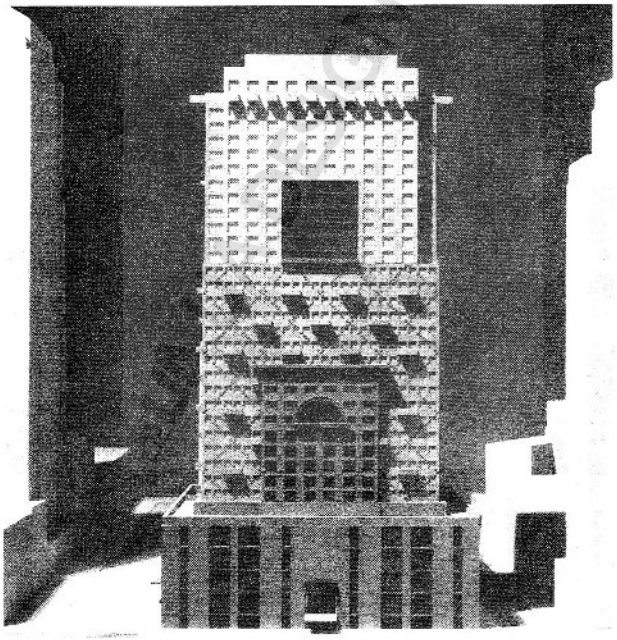
http://telegram.me/uadesigngroup

این چیره‌دستی در ترسیم و طرح باعث شده که وی مانند بسیاری از معماران صاحب نام مدرن و احتمالاً بسیار بیش از آنها برای لوازمی چون بشقاب و فنجان و کتری و لوستر و حتی لباس بالرینها طرح تهیه کند.

استعداد گریوز در نقاشی، در عین حال معماری وی را نیز به جانب این هنر سوق داده است، مثلاً کیفیت دوبعدی و مقوایی‌بودن آثار معماری گریوز محتملاً ناشی از همین استعداد برجستهٔ اوست. گاه چنین کیفیتی حتی وقتی نقاشان از یک نوع وسیله[۷۶] به وسیله‌ای دیگر می‌پردازند پدید می‌آید. مثلاً پاره‌ای اوقات، نقاشانی که با رنگ و روغن کار کرده‌اند و به استادی رسیده‌اند، چون به نقاشی با آبرنگ دست می‌برند، آثارشان خصوصیات کارهای رنگ و روغن را حفظ می‌کند ودرنتیجه تازگی و شفافیتی که معمولاً کارهای آبرنگ واجد آنند در آثارشان کمتر مشاهده می‌شود.

گریوز یکی از پرکارترین و پربارترین معماران زمانهٔ ماست و بازاری گرم دارد. ویژگیهای کلاسیک آثار گریوز در طی زمان بیشتر شد. در واقع با آثاری چون ساختمان خدمات عمومی پورتلند که مورد تأیید و تحسین قرار گرفت، اعتماد وی به‌خود و کارهایش چنان بالا گرفت که وی مظاهری را که در ساختمان پورتلند به کار گرفته بود در آثار بعدیش با جرئت بیشتر دنبال کرد و چنان که گفته‌ایم از راهبران معماران پست مدرنیست شد. پاره‌ای از عوامل معماری ساختمان پورتلند، مانند پنجره‌های مربع و نمای مشبک به‌جای نمای یکسرهٔ پیوسته، از نشانهای تجارتی معماری پست مدرنیسم شد و معماران دیگر از دور و نزدیک از آن تبعیت کردند.

در نما و سیمای عمومی ساختمانهای گریوز، ویژگیهای کلاسیک تقریباً در همهٔ موارد به اشاره بروز می‌کنند، اما جایی که کلاسیسیم با قوت بیشتر در آثار وی تجلی می‌کند پلان ساختمانهای اوست. فی‌المثل، طرح وی



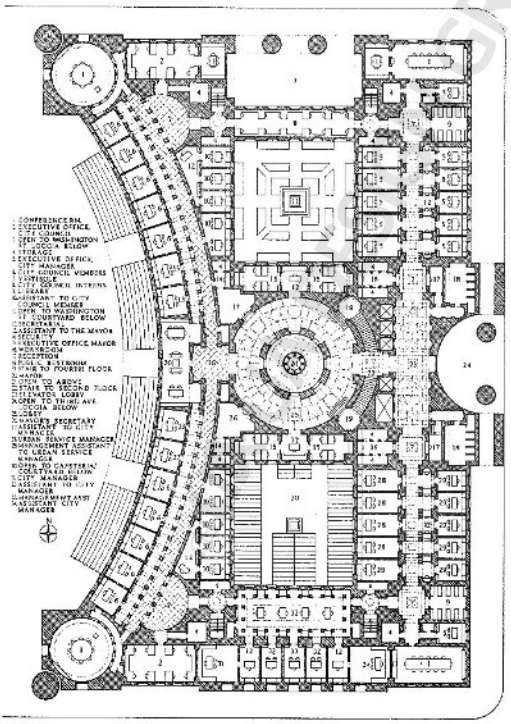
شکل ۶-۳۷ مایکل گریوز، ساث بی، نیویورک، ۱۹۸۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

برای شهرداری فینیکس[۷۷] پلانی دارد که با پلانهای کلاسیک تفاوتی ندارد (شکل ۶ـ۳۸) و پلانهای دانشجویان بوزار را قبل از آنکه مدرنیسم در این مدرسه پذیرفته شود به یاد می آورد. در این پلان همانند پلانهای کلاسیک یا بوزار، تقارنِ کامل مشاهده می‌شود، راهروها نسبتاً تنگ و نیز طولانی‌اند. پله‌ها کم عرض و در میان جرزهای ضخیم پنهان‌اند و اتاقها ردیف و مشابه. تمام نوآوریهای سازه و امکاناتی که فن سازه در حال حاضر دارد نادیده گرفته شده و سیستم ساختمانی براساس همان دیوارهای حمّال (متحمل بار) و ضخیم می‌باشد که در گذشته معمول بود. از آن گذشته، و مهمتر، در آن هیچ نشانی از فضاهای پیوسته و سیال مدرن دیده نمی‌شود و هر فضا محصور و تعریف شده است و لابیرنت پیچیده‌ای پدید آمده است که ونتوری آرزو می کرد و ظاهراً خود هرگز به ساختن آن موفق نشد.[۷۸]

سنگینی و سکونی که طبیعتاً در یک پلان کلاسیک وجود دارد به‌نظر می‌رسد کیفیتی مورد علاقهٔ گریوز است. همین گرانپیکری و لختی و سکون که به‌عنوان مثال در پیکر و حرکت خرس مشاهده می‌شود، درمبل و اثاثیه‌ای که وی برای تزیین فضاهای داخلی‌اش به کار می‌برد نیز مشاهده می‌شود (شکل ۱۳ـ آلبوم).



شکل ۶ـ۳۸ مایکل گریوز. ساختمان شهرداری فینیکس، پلان طبقهٔ سوم، ۱۹۸۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

چارلز گوانمی

گوانمی[۷۹] که سومین معمار (به‌ترتیب حروف الفبا) از گروه پنج معمار است، نه زبان فیلسوفانهٔ آیزنمان را دارد و نه گرایش نقاشانهٔ گریوز را. با این حال، آثارش که در این کنفرانس مورد بحث قرار گرفت و در کتاب پنج معمار آمده است، نه دست کمی از آثار ایشان دارد و نه با این آثار و نیز آثار سایر معماران این گروه در خصوصیات اساسی چندان متفاوت است. فیلیپ جانسن که خود با وجود کهولت از گرایش جدید برکنار نیست او را سازنده[۸۰] نامیده و بدین ترتیب خصوصیات آثار وی را به میس ون در رو نزدیکتر یافته است تا به لوکوربوزیه.[۸۱] ممکن است حقیقتاً چنین باشد ولی همانند آثار چهار معمار دیگر این گروه، گرایشهای تندیسگرانه در آثار وی قوی است و تأثیر لوکوربوزیه مشهود. از گرایشهای تندیسگرانه صحبت می‌کنیم، ولی دقیقتر آن است که بگوییم در آثار معماران این گروه، تجرید هندسی که در آثار نقاشانی چون موندریان مشاهده می‌شود تعبیری فضایی یافته است. همین نکته در مورد کارهای حدود سالهای ۱۹۲۰ لوکوربوزیه نیز صادق است، ولی در آثار آن زمان لوکوربوزیه ترکیب حجمها در فضا به‌اندازه‌ای که در آثار این معماران مشاهده می‌شود بارز نیست. در کلیسای رونشان که کار ۱۹۵۵ لوکوربوزیه است، گرایشهای تندیسگرانهٔ او دوباره به قدرت ظاهر می‌شود، ولی دیگر هندسهٔ کارهای وی را در سالهای بیست ندارد.

به‌راستی کار گوانمی ترکیب شکلهای اصلی هندسی در فضا است، و این خصوصیتی است که وی تا سالهای اخیر هنوز رها نکرده است.

یکی از دو اثر گوانمی که در کتاب پنج معمار معرفی شده است خانه و کارگاهی است که وی به سال ۱۹۶۶ در لانگ آیلند[۸۲] نیویورک برای پدر خود که نقاش و طراح پارچه است ساخت. این مجموعهٔ کوچک مسکونی در زمینی به مساحت یک چهارم هکتار در ساحل جنوبی لانگ آیلند و در کنار اقیانوس اطلس بنا شده است. برنامهٔ کار نسبتاً ساده بوده است و چون پسر (معمار) آن را برای پدر (صاحبکار) که با خصوصیات زندگی و کار وی کاملاً آشناست ساخته، معمار آزادی عمل بیشتری یافته است. البته ملزومات برنامه طوری بود که معمار می‌توانست همهٔ آنها را در یک ساختمان جا دهد اما گوانمی چهار ساختمان را (که یکی از آنها فقط به عنوان انبار ساخته شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد) برای منظور خود مناسبتر دید و آنها عناصر منفصل ترکیب (کمپوزیسیون) این مجموعهٔ کوچک را به‌وجود می‌آورند.

هریک از این چهار ساختمان چون تندیسی است که در فضا قد برمی‌افرازد و خود حاصل ترکیبی از اشکال اصلی هندسی و بهش از همه چهارگوشه و راست گوشه است که گاه بر و گاه خالی، گاه بیرون آمده از نما و گاه فرورفته در آن هستند و این ترکیب تندیسگرانهٔ فضایی را پدید می‌آورند (شکل ۶ـ۳۹، ۶ـ۴۰، و ۶ـ۴۱).

سطوح و احجام البته هریک عملکردی دارند، ولی روشن است که مراد معمار پدید آوردن این تندیسهای فضایی بوده و از همین رو هرجا ترکیب وی لازم آورده تراس یا بالکن یا پله‌ای گردد که در فضا به صورت نیمه‌استوانه‌ای شکل گرفته به ترکیب اضافه یا از آن (با بازگذاردن بالکن) کم شده است.

شالودهٔ ساختمانی[۸۳] این چهار ساختمان و نمای آنها از چوب است که به کارگیری آن در ساختمان در ایالات متحد بسیار معمول می‌باشد اما چوب در نمای این ساختمانها به‌صورت نسبتاً تازه‌ای به کار برده شده است. به شیوهٔ معمول، قطعات مستطیل و نسبتاً بلند چوب در جهت افقی یا عمودی در کنار یکدیگر به بدنهٔ نما متصل می‌شوند و درز قطعات مختلف را در جهت افقی یا عمودی می‌توان دید. در اینجا سطح نما یکپارچه از چوب است و به جز نسج و الیاف چوب چیزی در آن مشاهده نمی‌شود.

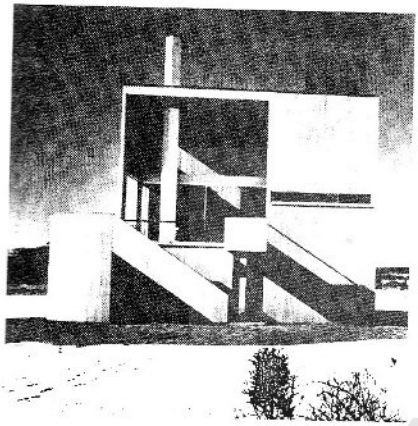
اصول معماری مدرن در این ساختمانها کاملاً باقی است. آنچه در آنها تازگی دارد، شکستن سکوت و صراحت در پرداختن به جنبه‌های هنری معماری است. پس از دوره‌ای که پاسخ به ملزومات برنامه از وظایف اصلی و گاه تنها وظیفهٔ معماری تلقی می‌شد، تأکید بر جنبه‌های هنری معماری نوآورانه بود. گوانمی این خانه را که برای زمان خود کاملاً نوآورانه بود، به سال ۱۹۶۶ ساخت، اما نزدیک به بیست سال بعد به سال ۱۹۸۴ که وی خانهٔ دمنیل را، که آن نیز در لانگ آیلند واقع است، ساخت در شیوهٔ کارش تغییری پدید نیامد (شکل ۱۴ـ آلبوم).

جان هجداک

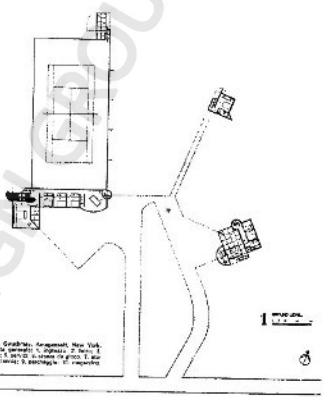
آنچه جان هجداک[۸۴] همراه با چهار معمار دیگر گروه پنج مورد بحث قرارداد و به معرض نمایش گذاشت، البته از نظر ویژگیهای کلی شبیه آثار بقیهٔ معماران گروه بود. در یک عبارت، گرایشهای هندسی تندیسگرانه بر آنها چیره بود و این کیفیت که ریشه‌اش به آثار نخستین نسل معماران مدرن می‌رسد به‌صورتی مبالغه‌آمیز به کار گرفته شد تا به این

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

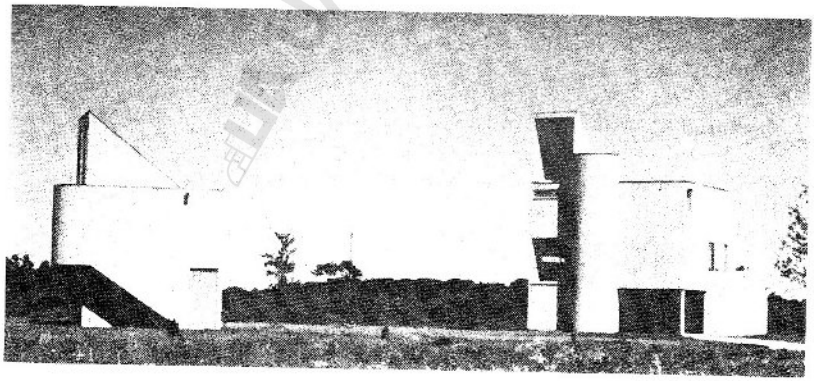


شکل ۳۹.۶ چارلز گوانمی، خانه و کارگاه گوانمی؛
ساحل لانگ آیلند، پلان طبقهٔ اول و پلان طبقهٔ دوم



شکل ۴۰.۶ چارلز گوانمی، خانه و کارگاه
گوانمی، نما و پرسپکتیو ساختمانها.

شکل ۴۱.۶ چارلز گوانمی، خانه و کارگاه
گوانمی، نما و پرسپکتیو ساختمانها.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

معماری حرکتی تازه دهد.

اما آنچه به آثار هجداک کیفیات خاص خود را می‌دهد، توجه بیشتر به اشکال اصلی هندسی و تجزیهٔ طرح بدانها، آفرینش تندیس در قالب نظمی هندسی و ساده شده و به کارگیری رنگ است ـ البته رنگهای اصلی غیرمرکب.

در مورد نخست، در اثری از وی که یک خانه و نیم[۸۵] نام دارد (شکل ٦ـ٤٢) تصور و ایدهٔ اصلی طرح با کلماتی کوتاه که سادگی خود طرح را دارد چنین ذکر شده است[۸۶]:

نیمهٔ یک مربع
نیمهٔ یک دایره
نیمهٔ یک الماس

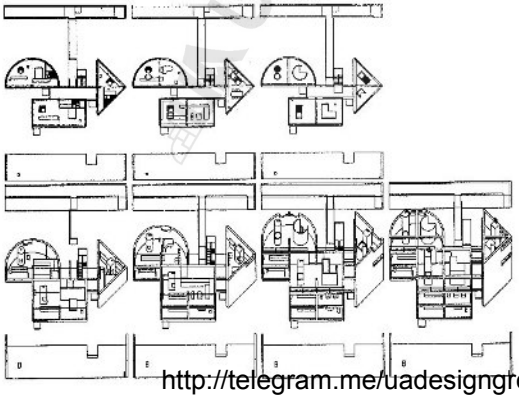
و به راستی نیز این خانه به این عوامل، به‌اضافهٔ یکی دو عامل فرعی، مانند حجمی که پلکان را در بر می‌گیرد، تجزیه شده است و معمار این عناصر اصلی را در فضا شکل می‌دهد تا نیم‌مربع به نیم مکعب و نیم دایره به نیم استوانه و نیم الماس به‌نیم‌منشور تبدیل شود. آنگاه، هجداک با روش ترسیمی که ظاهراً اختراع خود اوست، این ساختمان را در سطوح مختلف نمایش می‌دهد (شکل ٦ـ٤٢).

تجزیهٔ ساختمان به عوامل سازندهٔ آن که تا اندازه‌ای در آثار گوائمی آن را دیدیم[۸۷]، بعدها اساس نظری، فلسفی و فکری سبک یا مکتبی را که دکنسترو کتیویسم[۸۸] نام یافت پدید آورد: ما دربارهٔ دکنسترو کتیویسم در بخش بعدی، توضیح بیشتری خواهیم داد ولی در اینجا کافی است اشاره کنیم که مراد از آن تجزیهٔ معماری به‌عوامل سازندهٔ آن است که در واقع نوعی تخریب یا دکنسترو کسیون می‌باشد البته این تخریب به منظور ترکیب یا ساختن یا کنسترو کسیون صورت می‌گیرد و از همین رو رابطه‌ای بین دکنسترو کتیویسم امروز و کنسترو کتیویسم آغاز نهضت معماری مدرن وجود دارد.

اثر دیگری از هجداک به نام خانهٔ برنستاین[۸۹] نیز طرحی فوق‌العاده ساده دارد و فقط مرکب از یک مربع است که معمار کوشیده تا مانند میس ون در رو، اما آزادانه‌تر از او، آن را به کمال برساند، در اینجا رنگ زرد، قرمز، آبی و سیاه به کار گرفته شده است (شکل ٦ـ٤٣) و به‌کارگیری رنگ از جانب خود معمار به‌عنوان تصور و ایدهٔ اصلی طرح ذکر شده است. البته در این طرح تأثیر باوهاوس در انتخاب رنگهای اصلی و چیرگی زرد؛ تأثیر موندریان و ژوان گری در ترکیب اشکال اصلی هندسی با رنگ و تأثیر ریتولد در ترجمهٔ فضایی این ترکیب ساده و دوبعدی و موندریان گونه کاملاً به چشم می‌خورد.

پیش از این، شهرت هجداک به سبب طرحهایی بود که وی بین سالهای ۱۹۵٤ تا ۱۹٦۲ تألیف کرد ـ هنگامی که در تگزاس اقامت داشت و از همین رو نیز این آثار تحت عنوان هفت خانهٔ تگزاس به معرض نمایش گذاشته و بعد در کتابی به نام هفت خانه منتشر شد.

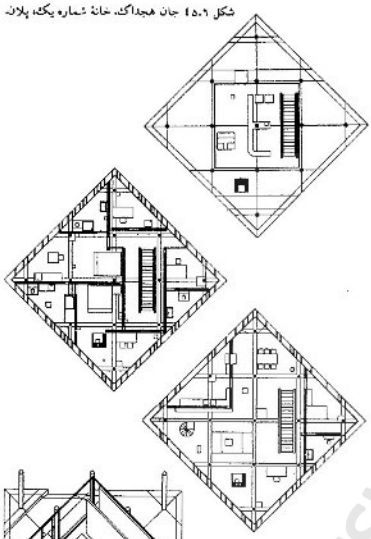
در طرح این خانه‌ها که هیچ کدام اجرا نشد و به‌رغم تگزاسی نامیده شدنشان در حقیقت کیفیتی بین‌المللی دارند، هجداک کار را براساسی ساده آغاز می‌کند و نظمی برای خود می‌آفریند که مانند جدول کلمات متقاطع هم محدودکننده است و هم راهنمای رهایی از محدودیت: لغاتی که جستجو می‌شوند باید به همان اندازه حرف داشته باشند که

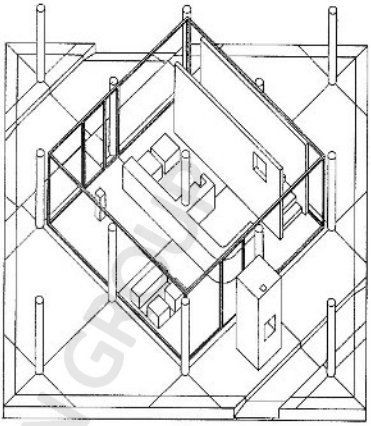


شکل ٦ـ٤٢. جان هجداک. خانهٔ یک و نیم، پلان، ۱۹٦٦.

http://telegram.me/uadesigngroup

شکل ۴۵.۶ جان هجداک، خانهٔ شماره یک؛ پلان.





شکل ۴۳.۹ جان هجداک، خانهٔ برنستاین، (شامل ترکیب بام و نما در یک ترسیم)، ۱۹۶۸.

در جدول پیشبینی شده؛ به علاوه باید با تعریف لغت از دو جهت عمودی و افقی بخوانند (محدودیت)؛ اما همین محدودیت راهنمایی است برای یافتن کلمات صحیح (رهایی). در تمام این خانه‌ها اساس طرح بر خانه‌های مربع شکل شطرنجی به ابعاد ۳ فوت در ۳ فوت (نزدیک ۱ متر × ۱ متر) استوار است که محدودیتی برای جادادن یا گنجاندن تمام عملکردهای برنامه در قالب این مربعها یا مضربی از آن پدید می‌آورد، ولی در عین حال راه‌حل در ترکیب این مربعهاست.

به‌عنوان مثال، در خانهٔ شمارهٔ یک (شکل ۶ـ۴۴)، اساس طرح بر نُه مربع اصلی نهاده شده که خود متشکل از مربعهای کوچکتر ۳ فوت در ۳ فوت می‌باشند. این مربعهای کوچکتر، در حقیقت تار و پود شطرنجی[۱۰] پلان را به‌وجود می‌آورند. نخستین نسل معماران مدرن، به‌ویژه میس ون درو، این سیستم شطرنجی را در کارهای خود به کار گرفتند، و شباهت کارهای هجداک به آثار میس از جمله به این دلیل است. استفاده از چنین سیستمی، چنان که اشاره کردیم، محدودیتی برای طرح فراهم می‌آورد، چون کلیهٔ عملکردها باید در قالب تعداد معینی خانهٔ شطرنجی جا بگیرد. میس ون درو برای رفع این محدودیت، یا تفاوت عملکردها را خلاصه می‌کرد یا آنها را نادیده می‌گرفت تا فضایی گشوده و

http://telegram.me/uadesigngroup

در عین حال خنثی یا به عبارتی دیگر یونیورسال پدید آید که مزاحمتی برای هیچ عملکردی پیش نیاید، البته در این صورت کلیهٔ عملکردها در واقع تا اندازه‌ای مزاحم یکدیگرند! به‌عنوان مثال، در پلان خانهٔ فارنزورث، فضای خواب و ناهارخوری و نشیمن و پذیرایی به یک دیگر پیوسته‌اند و هیچ یک حریم مختص یا فضای خصوصی خود را ندارد.

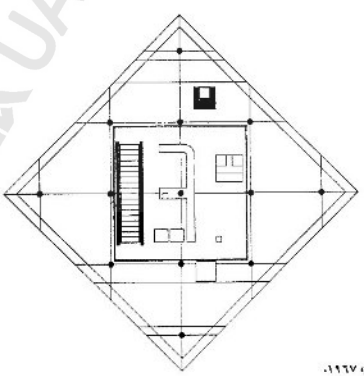
برخلاف میس ون دررو، هجداک عملکردهای برنامهٔ خود را در فضاهایی جا می‌دهد که تعریف شده‌اند. بنابراین مربعهای وی، هرجا که لازم آید یا به هم می‌پیوندند یا کوچکتر می‌شوند تا مثلاً آشپزخانه را که به فضایی مساوی اتاق خواب نیاز ندارد در خود جا دهند. آنجا که سیستم شطرنجی کار را آسان می‌کند در ترسیم، در محاسبه، در ساختمان و حتی در پیش ساختن است که مطلوب مهندس و سازنده می‌باشد و به‌ویژه در ساختمانهای مفصل و بزرگ واجد اهمیت است و باعث سرعت کار و صرفه‌جویی در مخارج می‌شود. اما حقیقتاً منظور هجداک از پرداختن به طرح این خانه‌ها، این جنبه‌های عملی کار نمی‌باشد. منظور وی پژوهش در امکاناتِ ترکیب و فرم است که از مسائل عمدهٔ معماری است.

چندی بعد، به سال ۱۹۶۷، هجداک پژوهش خود را معطوف به طرح خانه‌هایی کرد که الماس یا الماس‌گون نامیده شدند، چون در آنها تار و پود سیستم شطرنجی به‌صورت خطوط مورب و نه‌عمودی و افقی یک دیگر را قطع می‌کنند (شکل ۶ـ۴۵). این امر به پلان آزادی و پویایی بیشتری می‌دهد. دیوارهای منحنی شکلی که عناصری مانند پله‌ها را در بر می‌گیرد به آزادی و تنوع این نوع پلانها می‌افزاید.

هجداک بدین نیز بسنده نکرد و در سالهای هفتاد به تجربه با دیوار آغاز کرد. در پروژه‌ای موسوم به سکونتگاه بای[۱۱] که محصول سالهای ۷۲ تا ۷۴ این معمار است، دیواری بخش زندگی و بخش سرویس را از یکدیگر جدا می‌کند (شکل ۱۵ـ آلبوم). اما دیوار فقط پرده‌ای برای معمار پدید می‌آورد که وی کمپوزیسیون یا ترکیب معماری خود را در مقابل آن بگستردـ روشن است که این طرح به سبب کیفیت جدیدش از طرحهای نخستین هجداک، خانه‌های نگزاس، کاملاً فاصله گرفته است و مراد معمار را در ترکیب فرم و رنگ آشکارا نشان می‌دهد. این طرح از یک نظر نیز به طرحهای پست‌مدرنیستِ گریوز تقرب دارد: نا اندازه‌ای عروسکی است، با این تفاوت بزرگ که در آن اثری از اقتباس یا اخذ فرم یا دوباره‌سازی عوامل گذشته موجود نیست. هجداک همچنان به آفرینش طرحهای تجریدی مدرن یا در این مورد سوپر مدرن ادامه می‌دهد جنکز که روی هم رفته نسبت به این تجارب خوشبین نیست، یادآور شده است که طرح اجرایی این خانه دوسال طول کشید و هرگز تحقق نیافت[۱۲]

ریچارد مه‌یر

اگر از گروه پنج معمار، آیزنمان را معمار- فیلسوف، گریوز را معمار - نقاش، گوائمی را معمار - سازنده و هجداک را معمار - پژوهشگر فرض کنیم باید ریچارد مه‌یر[۱۳] را معمار -



شکل ۶ـ۴۴ جان هجداک، خانهٔ الماس، ۱۹۶۷.

http://telegram.me/uadesigngroup

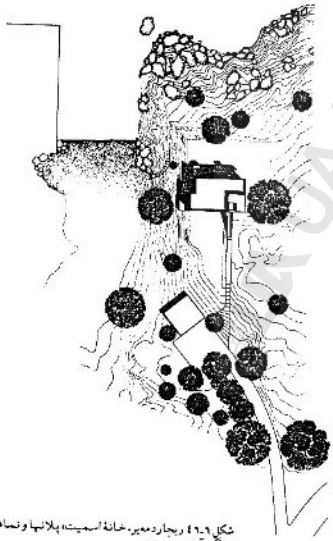
معمار بخوانیم، به راستی وی که در آفریدن تنه‌پس در فضا، دستی چیره دارد، نسبت به مسائل عملی معماری نیز حساسیت خود را حفظ کرده است. خودش در معرفی خانهٔ اسمیت[۱۵] که نخستین اثرش در کتاب پنج معمار است، چنین می‌نویسد:

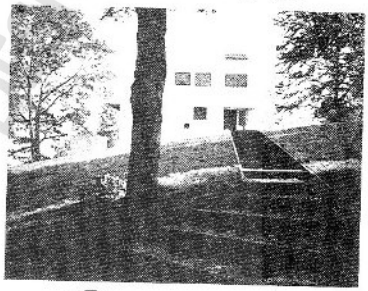
> پندار و تصور کلی در طرح هر خانه بر دو نکته مبتنی است: یکی تجزیه‌ی و ایده‌آل و دیگری واقعی و تحلیلی، که این دو به یکدیگر وابسته‌اند[۱۶]

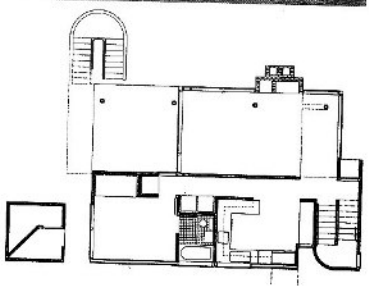
و در تحلیل جنبه‌های واقعی این خانه پنج عامل محوطه، برنامه، رفت و آمد، ورودی و سازه را ذکر و به اختصار توصیف می‌کند. البته این نوع تقسیم‌بندی عملکردها قدری شخصی و دلبخواهی است و توضیحی نیز برای آن وجود ندارد. زبان مه‌یر نیز در این توصیف تا اندازه‌ای غیردقیق و گزافه‌گویانه است. مثلاً وی از دیالکتیک فضاهای باز و بسته صحبت می‌کند[۱۷]، لیکن معلوم نیست که بتوان تضادی را که ممکن است بین این دو نوع فضا وجود داشته باشد با لفظ دیالکتیک توصیف کرد. کاربرد اصطلاح بدین‌صورت ممکن است هگل و مارکس را، در گور بلرزاند! اما چنین تحلیلهایی که متأسفانه در بررسیهای معماری از جانب منقدان معمولاً نادیده گرفته می‌شود، با چنان که گفتیم آرنور در کسلر آنها را یکجا با برچسب اشتغال خاطر آلمانیها به مسائل عملی معماری[۱۷] رد کرده است، توجه مه‌یر را به مسائل عملی معماری نشان می‌دهد که بسیار لازم است، و از جانب مه‌یر که ما او را معمار - معمار خواندیم بجا می‌نماید.

خانهٔ اسمیت برنامه‌ای ساده دارد و متشکل است از اتاق نشیمن، اتاق مطالعه، آشپزخانه، اتاق ناهارخوری و اتاقهای خواب و حمام و دستشویی که مه‌یر آنها را چون فضاهای خصوصی هستند در یک جانب خانه نهاده است، و اتاق پذیرایی و سالن ناهارخوری یا فضاهای عمومی خانه که در جانب دیگر قرار دارند (شکل ٦-٤٦ و ٦-٤٧). دو پلکان، یک بخاری دیواری، یک رامپ و چند تراس ترکیب خانه را تکمیل می‌کنند و به‌راستی عواملی‌اند که مه‌یر با به‌کارگیری آنها معماری خود را در فضا شکل داده‌است (شکل ٦-٤٧).

اگر به خانهٔ اسمیت طوری نگاه کنیم که نگاه ما کاملاً عمود بر نمای جنوب شرقی آن باشد ترکیب انتزاعی و هندسی آن را می‌بینیم که بسیار شبیه کارهای موندریان است. اما در منظرهٔ عمومی خانه متوجه می‌شویم که چگونه این انتزاع هندسی به‌صورت حجمهای گشوده و بسته و فضاهای



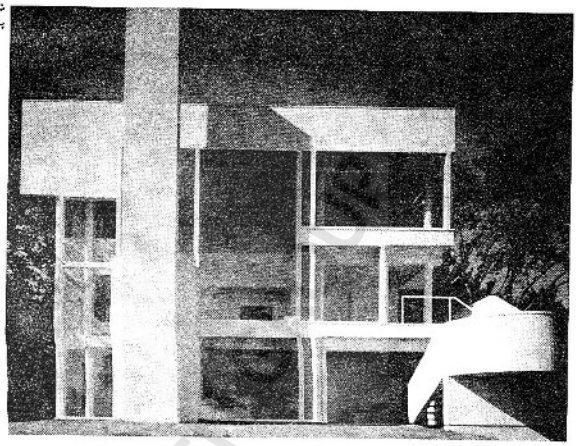




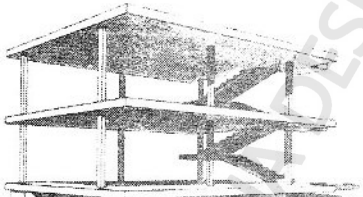
شکل ٦-٤٦. ریچارد مه‌یر، خانهٔ اسمیت؛ پلانها و نماها، لانگ آیلند، ۱۹۶۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

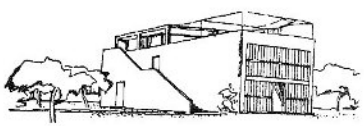
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۶-۴۷ ریچارد مایر: خانهٔ اسمیت، پلانها و نماها، لانگ آیلند، ۱۹۶۵.



شکل ۶-۴۸ لوکوربوزیه: خانهٔ دومینو، ۱۹۱۵.



شکل ۶-۴۹ لوکوربوزیه: خانهٔ سیترون، ۱۹۲۰.

پر و خالی، بیشتر در جهت افقی و عمودی و گاه به حالت مورب در فضایی که آنها را در برمی‌گیرد شکفته شده است. اغلب، منبع الهام مایر و سایر معماران گروه پنج را آثار دههٔ ۱۹۲۰ لوکوربوزیه ذکر کرده‌اند و به‌ویژه دو خانهٔ مشهور لوکوربوزیه به نام دومینو[۹۸] و سیتروئن[۹۹] سخن به‌میان آمده‌است(شکل ۶-۴۸ و ۶-۴۹). تردیدی نیست که گرایش به ترکیبهای انتزاعی فضایی در کارهای لوکوربوزیه، به‌ویژه در آثاری چون ویلا ساوُی مشاهده می‌شود، لیکن لوکوربوزیه در این سالها بیشتر در بخش درونی ساختمانهای خود تندپیس آفریده است. مثلاً پدکانی که در زیر پیلوتیهای ویلا ساوُی می‌چرخد و بالا می‌رود نشانهٔ این گرایش است. معمارانی دیگر، مانند ریتولد، معمار هلندی، نیز دست به چنین تجربه‌ای زده‌اند و شاید آثار مایر به کارهای این معمار نزدیکتر باشد. اما در هر صورت کمالی که مایر در ترکیبهای انتزاعی هندسی خود در فضا نشان داده بی‌نظیر است و باید گفت که کار او نمونه‌ای است از کار شاگردی که بر استاد پیشی گرفته است.

در خانهٔ سالتزمن[۱۰۰] نیز مایر هم به جنبه‌های ایده‌آل توجه دارد و هم به جنبه‌های تحلیلی معماری. او بازهم پنج عامل برنامه، رفت و آمد، ورودی، سازه و تحدید را در نظر می‌گیرد. البته چون زمین خانه (به مساحت تقریباً ۱۲۰۰۰

http://telegram.me/uadesigngroup

مترمربع) مسطح است، عامل محوطه در اینجا درنظر گرفته نشده است، در عوض عامل تحدید ساختمان (با دیوار چوبی و یا شیشه‌ای) مورد تحلیل قرار گرفته است (شکل ۶ـ۵۰).

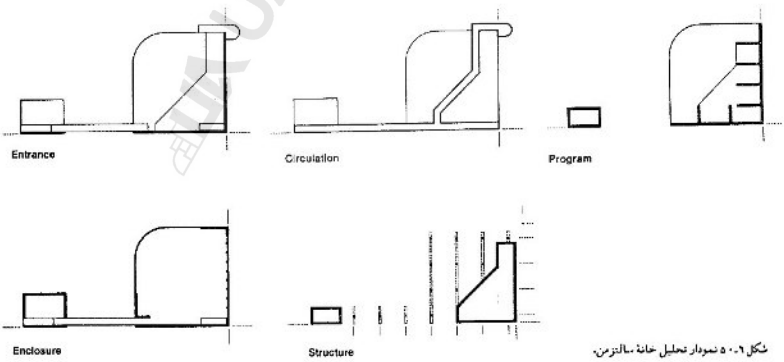
مه‌یر در مورد برنامهٔ ساختمان خانهٔ سالتزمن می‌نویسد که در اینجا نیز مانند خانهٔ اسمیت فضاهای خصوصی و عمومی از یکدیگر جدا شده‌اند، اما برخلاف خانهٔ اسمیت، چون فضاهای خصوصی هم گشوده‌اند و هم بسته، این فضاها و فضاهای عمومی در یکدیگر نفوذ می‌کنند. همین نکته به درون ساختمان تنوع بیشتری می‌دهد و کیفیت تندیسگونهٔ ساختمان کاملاً به درون خانه نیز راه می‌یابد (شکل ۶ـ۵۱ و ۶ـ۵۲).

دیوار اُریبی که انتهای راهرو را تعریف می‌کند، به سبب تورّب خود بر این تنوع می‌افزاید، و در عین حال به ملاحظهٔ عملکرد انتهای راهرو شکل گرفته است (که هم ورودی یک اتاق خواب در آن قرار گرفته و هم ورودی به دودستشویی و حمام)، از جانب دیگر، تورّب همین دیوار که پلکانی سبک و گشوده به آن متصل است، پلکان را بیشتر چون تندیسی درفضای پذیرایی به دیده می‌آورد که همین بر تنوع این فضا می‌افزاید.

برحسب برنامهٔ این خانه همچنین لازم آمد که اتاق مهمانخانه جدا از ساختمان اصلی درنظر گرفته و ساخته شود. این اتاق با پلی استوار بر چهارستون به ساختمان اصلی پیوند می‌یابد و به بازی حجمها و فضاها از برون ساختمان کمک می‌کند.

هشت سال پس از خانهٔ سالتزمن، به سال ۱۹۷۹ مه‌یر ساختمان معروف به آتئوم[۱۰۱] را در نیوهارمونی[۱۰۲] در ایالت ایندیانا ساخت که سرآمد ساختمانهای وی و یکی از موفقترین ساختمانهای این دوره است (شکل ۶ـ۵۳). نیوهارمونی همان شهرکی است که رابرت اوئن[۱۰۳] صنعتور بنام و ایده‌آلیست آن را برای کارگران کارخانه‌های خود بنا کرد تا در بهبود زندگی کارگران مؤثر باشد و ایشان را در تقسیم عادلانهٔ سود کارخانه‌ها سهیم کند. ساختمان مه‌یر به منظور نمایشگاه و تالار پذیرایی و اجتماعات این شهرک ساخته شد که در حال حاضر پس از گذشت سالها محتملاً مقاصد نخستین خود را از دست داده است.

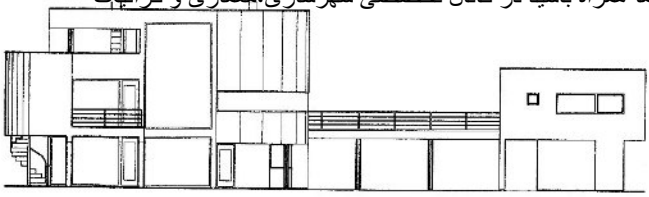
در این ساختمان نیز چون همیشه، مه‌یر اصول معماری مدرن را دنبال می‌کند و می‌کوشد کیفیات و امکانات هنرمندانهٔ آن را هرچه بیشتر بکاود، و در این کوشش موفق است. به‌عنوان مثال، پوشش ساختمان، استفاده از خانه‌های شطرنجی که حتی بر دیوار خارجی ساختمان نقش بسته، و برش کلی ساختمان که صاف و یکسره است و دقت کارهای ماشینی را دارد، و اجتناب از هرگونه تزیین به آن رجحه‌ای کاملاً مدرن می‌دهد. اما ترکیب حجمهای گشوده و بسته و فضاهای پر و خالی در جهات متوازن و مختلف، گاه با خطوط صاف و عمود بر هم و گاه با خطوطی که انحنای چشمنواز و ملایمی دارد، نشان می‌دهد که مه‌یر از اصول مدرن که از زمان لوکوربوزیه، میس ون در رو، لوئی کان، آلتو و حتی اکسپرسیونیستهایی چون مندلسون و شارون بیان شده است فراتر می‌رود. برخی از منظرهای ساختمان به‌ویژه نمای غربی آن (شکل ۱۶ـ آلبوم)، حتی حدود



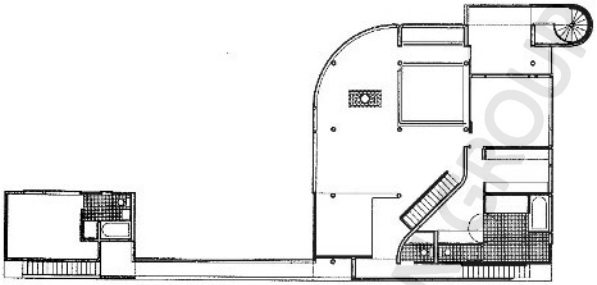
شکل ۶ـ۵۰ نمودار تحلیل خانهٔ سالتزمن.

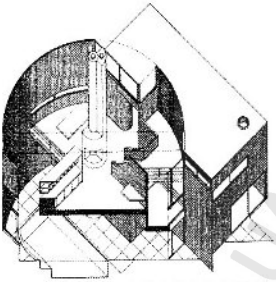
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

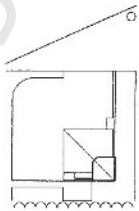


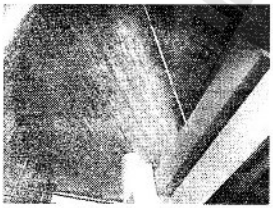
شکل ۶-۵۱ ریچارد مه‌یر، خانهٔ سالتزمن، پلانها، ۱۹۶۷.



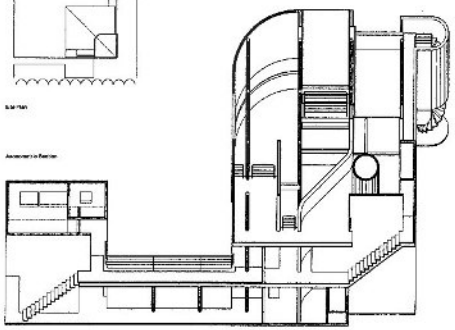


Case Steel particolari cogli interni e assonometria

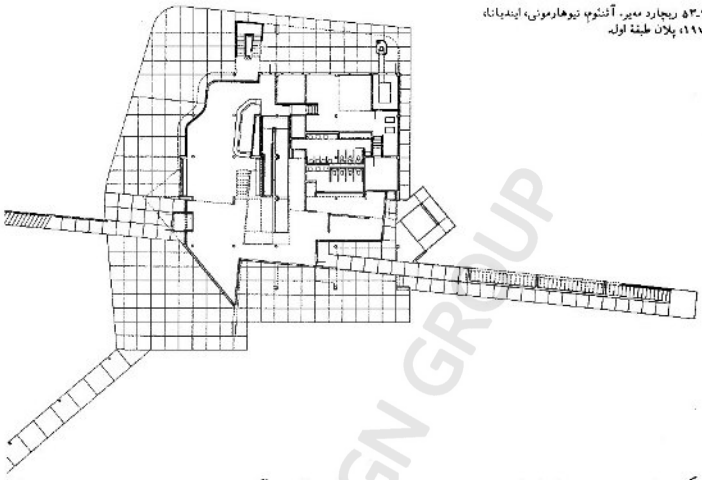




شکل ۶-۵۲ ریچارد مه‌یر، خانهٔ سالتزمن، پلانها، ۱۹۶۷.



http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵.۳.۶ ریچارد مِیر، آتئنوم نیوهارمونی، ایندیانا، ۷۹-۱۹۷۵، پلان طبقهٔ اول.

تندیسگری را درمی‌نوردد و با توازن، ریتم و زیر و بم خود به موسیقی تقرب می‌یابد.

پله‌های این ساختمان، به اعتقاد من، هم بدترین و هم بهترین جزء این ساختمان‌اند. بدترین، زیرا پله‌ای (و رامپی) که در نمای جنوبی ساختمان به دیده می‌آید (شکل ۶-۵٤) بیش از اندازه طویل به‌نظر می‌رسد، عملکرد خاصی هم این کشیدگی مبالغه‌شده را توجیه نمی‌کند و پله و دیوار ذوزنقه‌ای شکل آن با پیکر اصلی ساختمان به ستیز می‌خیزند. پله‌های دیگر در جانب مقابل نردهایی دارد که آن را به پله‌های فرار ارزان قیمتی شبیه می‌کند در عین حال، این پله‌ها بهترین‌اند، زیرا اگر وجود نداشتند، به نظر می‌رسد ترکیب فضایی این ساختمان ناقص بود و ساختمان بیش از اندازه سنگین و عبوس می‌نمود و سبکی و سرزندگی کنونی خود را نمی‌داشت.

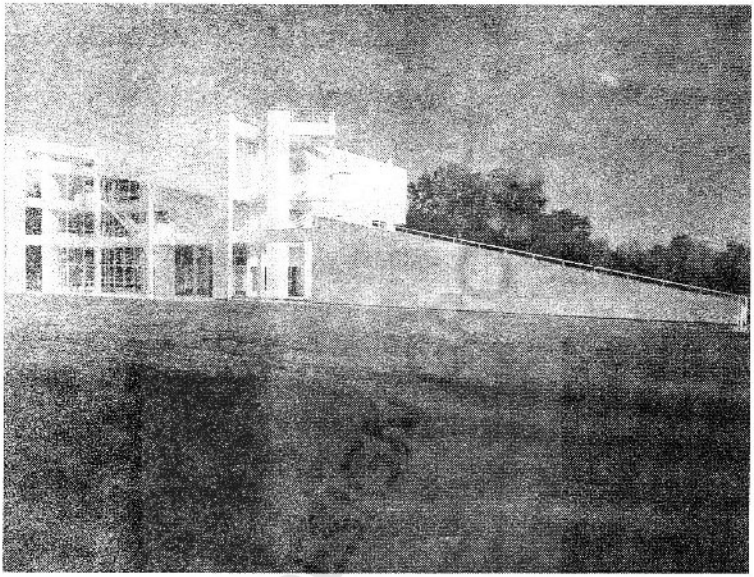
در بالای ورودی اصلی نیز، بدنهٔ ساختمان سه‌بر گونه پیش می‌آید. به‌نظر نمی‌رسد که شکل دادن به این بخش از ساختمان به شکل سه بر که در فضا به منشوری خوش فرم ترجمه شده دلیل عملکردی خاصی داشته باشد، جز همین تأثیر فضایی و شاعرانه؛ ساختمان به‌صورت دماغهٔ تیز کشتی به پیش می‌آید و همین تیزی و پیش آمدگی در عین حال به آن حالت قویی سبکبال را در حال پیش رفتن در آب می‌دهد. فضای پشت این سه‌بر در جانب دیگر به قوسی که بدنهٔ گیتار را به خاطر می‌آورد تبدیل می‌شود. هم سه‌بر و هم نرمی قوس، به این فضا نه تنها از برون رعنایی خاص می‌دهند بلکه از درون نیز به تنوع آن می‌افزایند.

منظره‌ای گشوده از درون پنجره‌های فضای پشت قوس قابل رؤیت است که چون پنجره نه به خط راست بلکه با انحنا ادامه می‌یابد جالبتر به دیده می‌آید. به‌تعبیری، آتئنوم ساختمانی است که در فضا می‌شکفد.

هنگامی که در اواخر دههٔ شصت خانهٔ اسمیت، اثر مِیر و اندکی پس از آن سایر آثار گروه پنج در مجلات منتشر شد، منتقدان به آسانی آن را نپذیرفتند. یک منتقد حتی لفظ لوکوربوزیهٔ آلامد را به کار برد و خاطرنشان کرد که این ساختمانها برای شروتمندان تازه به دوران رسیده ساخته شده‌اند، در حالی که کارهای لوکوربوزیه پیامی اجتماعی داشت[۱۰۴] و در پی ایدهٔ مسکن برای همه حقانیت یافته. البته منتقدان فراموش کردند که به‌عنوان مثال، ساختمان مرکز کارپنتر در کمبریج (ایالات متحد) نیز به‌خواست یکی از همین تازه به دوران رسیده‌ها موجودیت یافته ایراد دیگر این است که همانند سایر آثار مدرن، به‌ویژه آنچه علی‌رغم خواست بانیان آن به سبک جهانی[۱۰۵] مشهور شد، آثار معماران گروه پنج با محیط خود زبان مشترکی ندارد. در مورد آتئنوم موضوع کاملاً روشن است: این ساختمان به‌صورت بنایی منفرد چون تندیسی در فضا قد برافراشته است.

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۵۴.۶ ریچارد مه‌یر، آتنئوم، نیوهارمونی، ایندیانا، نمای جنوبی.

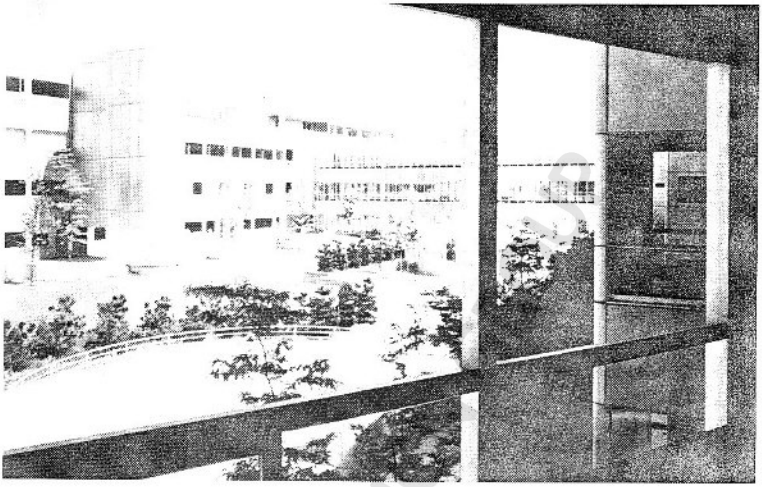
اینکه هر ساختمان باید با ساختمانهای مجاور خود شبیه و هماهنگ باشد یا هربار ترانه‌ای تازه، از موضوعات قابل بحث معماری در حال حاضر است و به نظر می‌رسد که علی‌رغم تمام بحثهای موافق و مخالف، یا دقیقتر بگوییم، بحثهای موافق و کردارهای مخالف، دربارهٔ آن رأی عام نمی‌توان داد و هر مورد را باید برحسب مقتضیات و امکانات خودش درنظر گرفت.

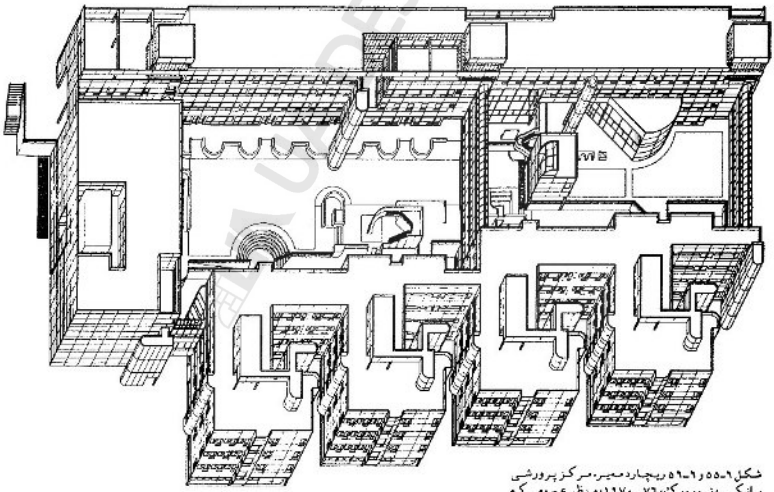
ساختمانهای دیگری که مه‌یر ساخت، به‌ویژه آنها که بودجه‌ای معین و امکاناتی محدودتر داشتند، هرگز آزادی آتنئوم و خانه‌های کوچکتر را نیافتند. فی‌المثل در مدرسه‌ای که مه‌یر برای کودکان عقب ماندهٔ ذهنی به سالهای ۱۹۷۰ تا ۷۶ در نیویورک ساخت و به نام یکی از محلات نیویورک به مرکز پرورشی برانکس[۱۰۶] موسوم است (شکل ۶ـ۵۵ و ۶ـ۵۶) به‌سبب شرایط و محدودیتها، حجمها بسیار آرامتر و یکنواخت‌تر است. پوشش نماها نیز از آلومینیوم است که به حکم ماهیت خود سرد و فلزی است. این یکنواختی سیما و پوشش فلزی، به ساختمان قیافه‌ای عبوس، تا اندازه‌ای صنعتی و کاملاً مؤسسه‌ای[۱۰۷] داده است. ساختمان به‌جای آنکه روحیهٔ منزل و خانه را داشته باشد دارای روحیهٔ سردی است که معلوم نیست در پرورش روانی کودکان عقب‌مانده تا چه‌اندازه می‌تواند مؤثر باشد! همچنین معلوم نیست منزل دادن چنین کودکانی در ساختمانهای بلند، که طبعاً کریدورهای متعدد و آسانسور دارند و این عوامل روحیهٔ مؤسسه‌ای ساختمان را تشدید می‌کنند، بیشتر برای تسلی و پرورش روح ناآرام چنین کودکانی است یا به ملاحظهٔ بودجه آن صورت پذیرفته. اگر بر پاره‌ای از موزه‌هایی که مه‌یر ساخته، به‌قول فرامپتن این ایراد وارد باشد که روحیهٔ خانه‌های وی را دارند[۱۰۸]، در این خانهٔ کودکان عقب‌افتاده مشکل این است که روحیهٔ خانه یا ضعیف است یا اصلاً وجود ندارد.

در سالهای اخیر، مه‌یر به سبب استعداد و پشتکار خود مؤلف کارهای فراوانی بوده است و به دلایلی که کاملاً روشن نیست (ولی احتمال دارد به سبب سرمایه‌گذاری امریکاییان

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک





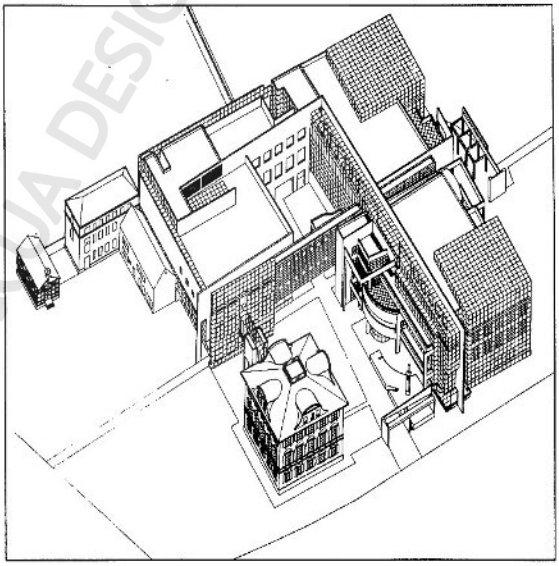
شکل ۶-۵۵ و ۶-۵۶ ریچارد مییر، مرکز پرورشی برانکس، نیویورک، ۷۶-۱۹۷۰، منظر عمومی که ساختمانهای مسکونی و حیاط را نشان می‌دهد و تصویر آکسونومتریک ساختمانه

http://telegram.me/uadesigngroup

در صنایع اروپا باشد) این کارها اکثراً در کشورهای اروپا بوده‌اند و نه در ایالات متحد.غیر از کارهای صنعتی، شهرت مِیر در اروپا (آلمان، فرانسه و ایتالیا) به استثنای انگلستان، موجب شده که طرح چند مرکز فرهنگی، گالری و موزهٔ هنر در کشورهای مختلف به وی سپرده شود ــ از جمله موزه‌ای که مِیر به سالهای ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۵ در فرانکفورت آلمان ساخت (شکل ۶ـ۵۷ و ۱۷ـ آلبوم) و چنان که اشاره کردیم، روحیهٔ خانه‌های مِیر را دارد که برای موزه چندان مناسب به نظر نمی‌رسد. ممکن است به‌راستی، چنان که فرامپتن خاطرنشان کرده، فی‌المثل رامپی کم عرض در این موزه که در آن به زحمت دونفر در کنار هم می‌توانند عبور کنند، چنین روحیه‌ای را باعث شده باشد[۱۰۹] ولی به گمان من، موضوع از این نکات کوچک فراتر می‌رود و مربوط به سیمای کلی و حرکت و ژست اصلی ساختمان می‌شود که بازگوی روحیهٔ هنری موزه نیست. در عصر ما که همه‌چیز جابه‌جا می‌شود، شاید در مقایسه با آتئوم بتوان گفت که مِیر به خانه کیفیت موزه و به موزه روحیهٔ خانه داده است. البته محدودیتهای دیگر، از جمله سازش با محیط و همسازی با آن، ممکن است چنین روحیه‌ای را باعث شده باشد، چون این مجموعه، ساختمانی قدیمی را نیز در برمی‌گیرد. اما این ساختمان روحیهٔ آلمانی نیز ندارد که چنین سکونی را بتوان بدان نسبت داد.

البته مشکل دیگر ممکن است از مسائل عملی یک دفتر بزرگ معماری و کارهای متعدد و اقبال فراوان از یک معمار خاص ناشی شود. مِیر به گفتهٔ خود از کسب و کار معماری غافل نیست.[۱۱۰] در این صورت، ممکن است مانند دفتر میس ون در رو فقط نظارت عالیهٔ استاد لازم باشد و فرمود خاص و اختراعی استاد به دست شاگردان و کوچکترها در همهٔ موارد با شیفتگی و شور و شوق و تحسین فراوان به کار گرفته شود.

اما مِیر هنوز یک ربع قرن از عمر مفیدش باقی است و به‌نظر نمی‌رسد به نظارت عالیه در کارهایش بسنده کند! حدس دیگر این است که وی نیز مانند میس ون در رو پس از رسیدن به نتیجهٔ مطلوب معتقد شده باشد که در هر روز اول هر هفته نمی‌توان معماری تازه‌ای آفرید!



شکل ۶ـ۵۷ ریچارد مِیر، موزه برای کارهای دستی و هنری، فرانکفورت، ۸۵ـ۱۹۸۱، آکسونومتریک و منظر عمومی.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

پانوشتها

1. Duberovnik 2. optical revolution
۳. گیدیون، ص XXX iii ←.
4. Charles Moore 5. Pritzker Prize 6. Robert Venturi
7. *Late Modernism* 8. *Post Modernism* 9. Richard Mayer
10. *The New Moderns*
۱۱. از گونیک معنی شمالی و بی تعدد و از باروک معنی بربری مستفاد می شد.
12. Francisco Goya 13. Gustave Courbet
14. Bonjour Mousieur Courbet 15. Colonial
16. Georgian 17. Palladian 18. Victorian
19. VERTICATICALITY 20. Miesian 21. Cortusian
22. *business* 23. *Profession*
24. Complexity and Contradiction in Architecture
25. *Less is more* 26. *Less is a bore*
۲۷. ونتوری، پیچیدگی و تضاد در معماری، ص ۱۶.
28. Michelucci 29. orthodox 30. Peter Blake
31. *God's own junkyard* 32. *Learning from Las Vegas*
33. T.S.Eliot 34. Hawksmore's St. George - in - the East
35. North Penn Visiting Nurses Association Headquarter Building
36. Short 37. conventional 38. retaining wall 39. Von Moos
40. Von Moos, P148.
۴۱. ونتوری، ص ۱۰۹.
42. *Guild House, Friends Housing for the Elderly, Venturi and Rauch, 1960 - 63.*
43. double hung 44. Crawford Manor 45. pluralism
46. taste culture 47. Orinda 48. John Summerson
49. aedicule 50. Kresge College
51. lintel 52. Piazza d' Italia 53. Marine Theater of Hardian
54. Conference of Architects for the Study of Environment
55. Arthur Drexler 56. *German Preoccupation with functionalism*
57. Peter Eisenman 58. details 59. structure 60. demarcation
61. Yona Freedman
۶۲. پنج معمار، ص ۱۷.
63. *The Modern Language of Architecture*
۶۴. جنکز، معماری امروز، ص ۸۳.
65. Christopher Alexander
۶۶. این سخن را ممکن است خود آپزنمان نپذیرد، ولی وی شخصیتی طراز است که می تواند هر گونه دروغ اختراعی خویش را برای به کرسی نشاندن حرفهایش به کار گیرد.
67. Michael Graves 68. Hanselman House
69. Benaceraf House Addition
۷۰. پنج معمار، ص ۵۵.
71. Plocek House 72. Portland Public Service Building
۷۳. جنکز، معماری امروز، ص ۱۲.
۷۴. سنگی که در نقطهٔ اوج قوس به کار گرفته شود اصطلاحاً در معماری کلاسیک سنگ کلید (key stone) نامیده می شود.
75. figurative 76. medium 77. Phoenix
۷۸. نگاه کنید به بحث ما دربارهٔ ونتوری، ص ۱۲۹.
79. Charles Gwathmey 80. builder
۸۱. کتاب پنج معمار، در نظریه‌ای که فیلیپ جانسن در پایان این کتاب دربارهٔ آثار این پنج معمار داده است.
82. Long Island 83. frame 84. John Hejduck
85. *One - Half House*
۸۶. پنج معمار، ص ۱۰۳.
۸۷. گوئنی عواملی را که می توانست در یک ساختمان ساخته شود مانند استودیو و خانه در چهار ساختمان مستقل از یکدیگر ساخته هجدا که عوامل یک خانه را به سه عنصر اصلی تجزیه می کند.
88. Deconstructivists 89. Burnstein 90. grid
91. Bye Residence
۹۲. جنکز، معماری مدرن تو، ص ۱۳۶.
93. Richard Meier 94. Smith House
۹۵. پنج معمار، ص ۱۱۱.
۹۶. اصل جمله چنین است:
"The dialectic of 'open' and 'closed' is extended to the structure..."
پنج معمار، ص ۱۱۱.
97. German preoccupation with functionalism
98. Maison Dom - Ino 99. Maison Citrohan
100. Saltzman House 101. Atheneum
102. New Harmony 103. Robert Owen
۱۰۴. چارلز جنکز، مدرنهای جدید، ص ۲۳۹.
105. *International Style*
106. Bronx Development Center 107. institutional
۱۰۸. فرامپتن، رؤیای مدرن تو، ص ۱۱.
۱۰۹. فرامپتن، همان، ص ۱۱.
۱۱۰. پنج معمار، ص ۱۱۱.

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آلبوم فصل ششم

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

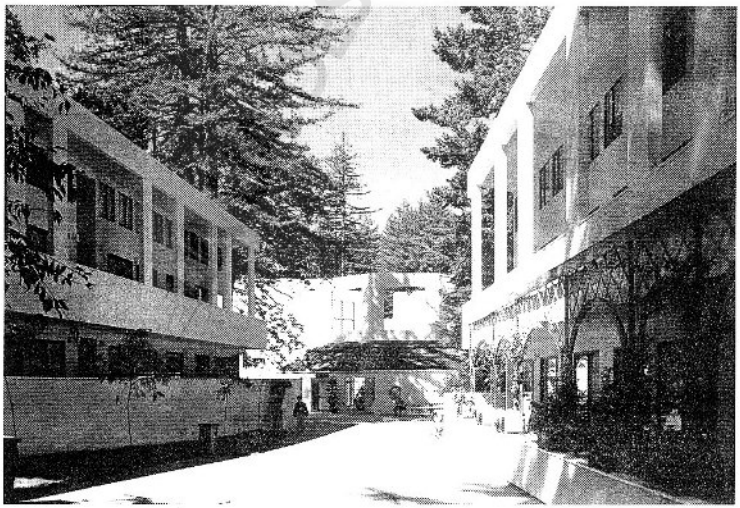
شکل ۱ گویا، خانوادهٔ شارل چهارم، ۱۸۰۰.



شکل ۲ کوربه، سلام آقای کوربه، ۱۸۵٤.

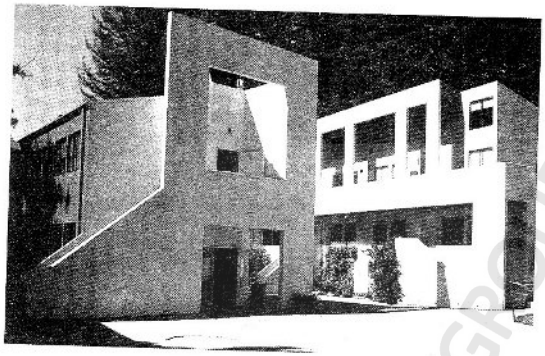


شکل ۳ چارلز مور، دانشکدهٔ کرسجی، درون ورودی.

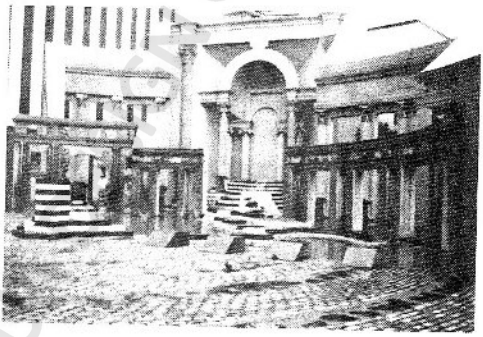


http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ٤ چارلز مور، دانشکدهٔ کرسجی، بخشی از ساختمانها.



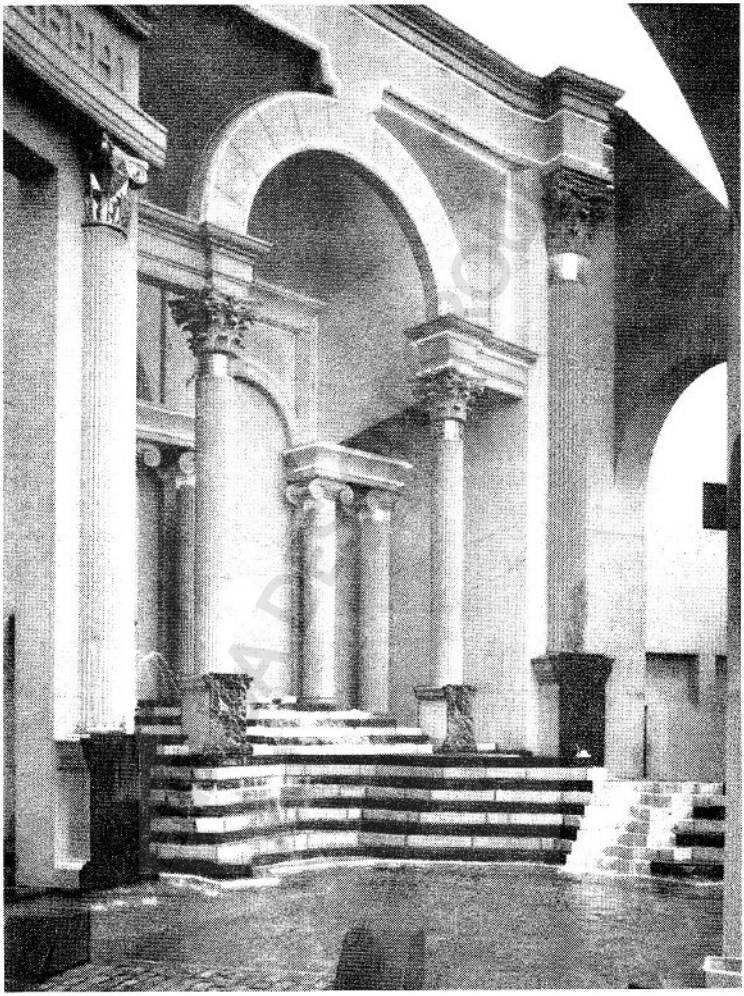
شکل ٥ شرکت مورد پرز و همکاران، میدان ایتالیا، نیواورلئان، لویزیانا، تصاویر و نقشهٔ کلی میدان و اطراف آن، ۸۰-۱۹۷۵.



شکل ٦ تاق پیروزی میدان ایتالیا، نیواورلئان، لویزیانا، ۸۰-۱۹۷۵.

http://telegram.me/uadesigngroup

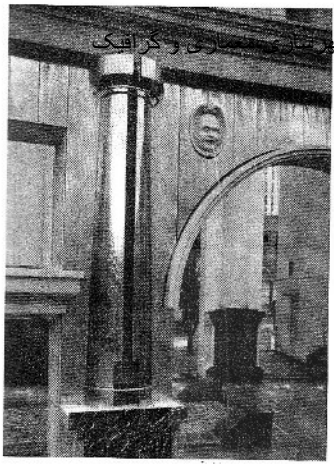
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



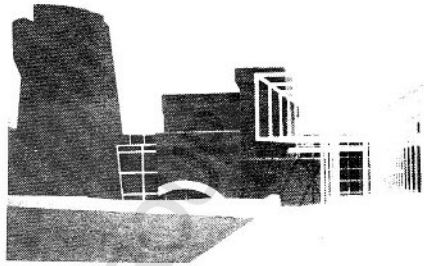
شکل ۷ نقشید میدانهای ایتالیا در میدان ایتالیا، نیولورلئان، لویزیانا.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی و گرافیک

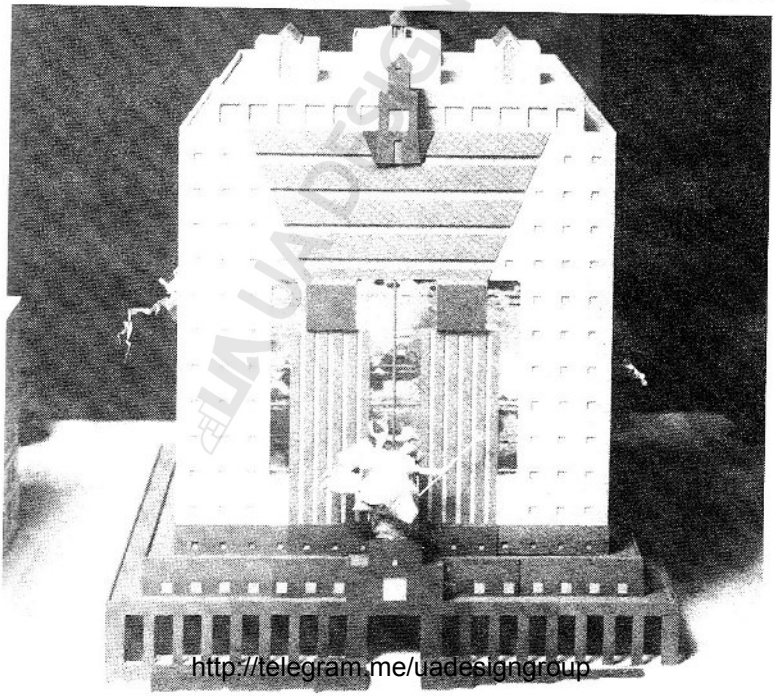


شکل ۸ تقلید میدانهای ایتالیا در میدان ایتالیا، نیواورلئان، لویزیانا.



شکل ۹ پیتر ایزنمانه مرکز زیست‌شناسی دانشگاه فرانکفورت، ۱۹۸۷، ماکت

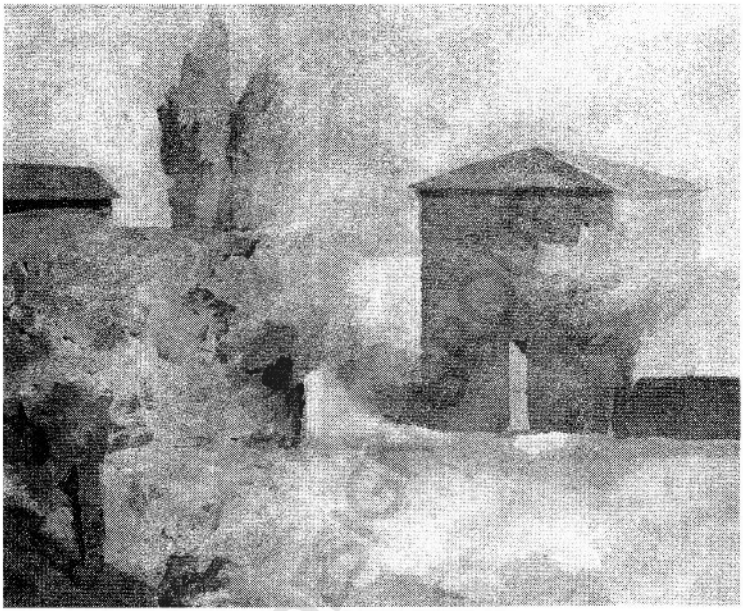
شکل ۱۰ مایکل گریوز، ساختمان خدمات عمومی پورتلند اورگون، ۱۹۸۰.



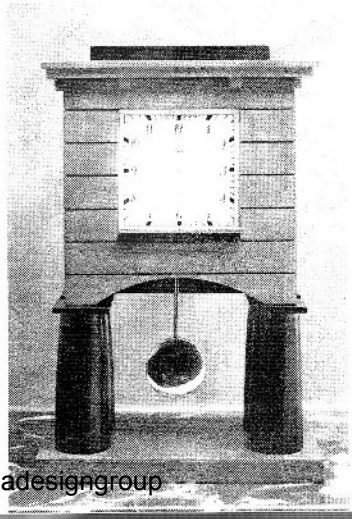
UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۱ منظرهٔ توسکان.

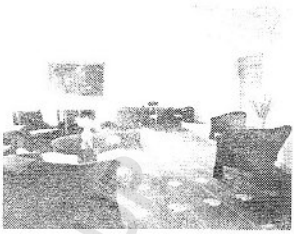


شکل ۱۲ مایکل گریوز، ساعت سربخاری، ۱۹۸۶.

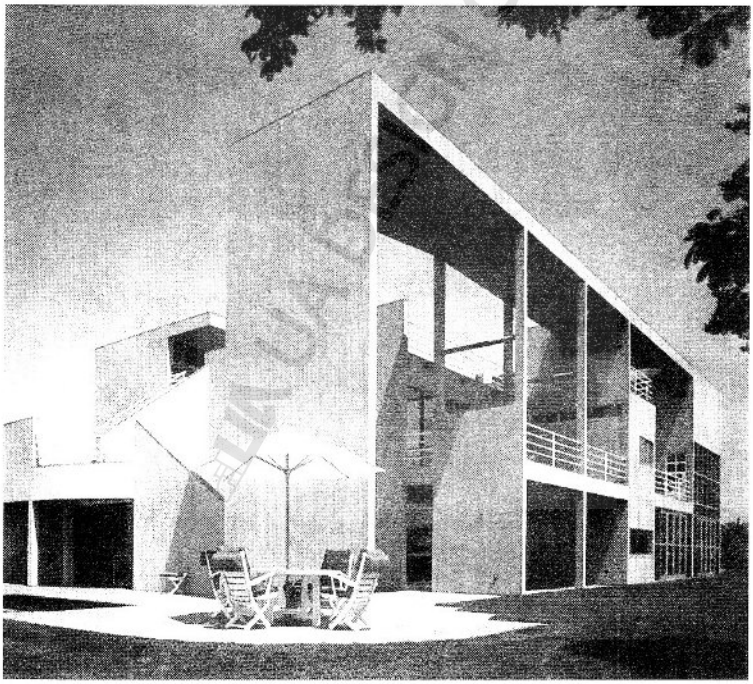
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

شکل ۱۳ مایکل گریوز، ساختمان امریکن کران، دفتر مدیر عامل، ۱۹۸۶.

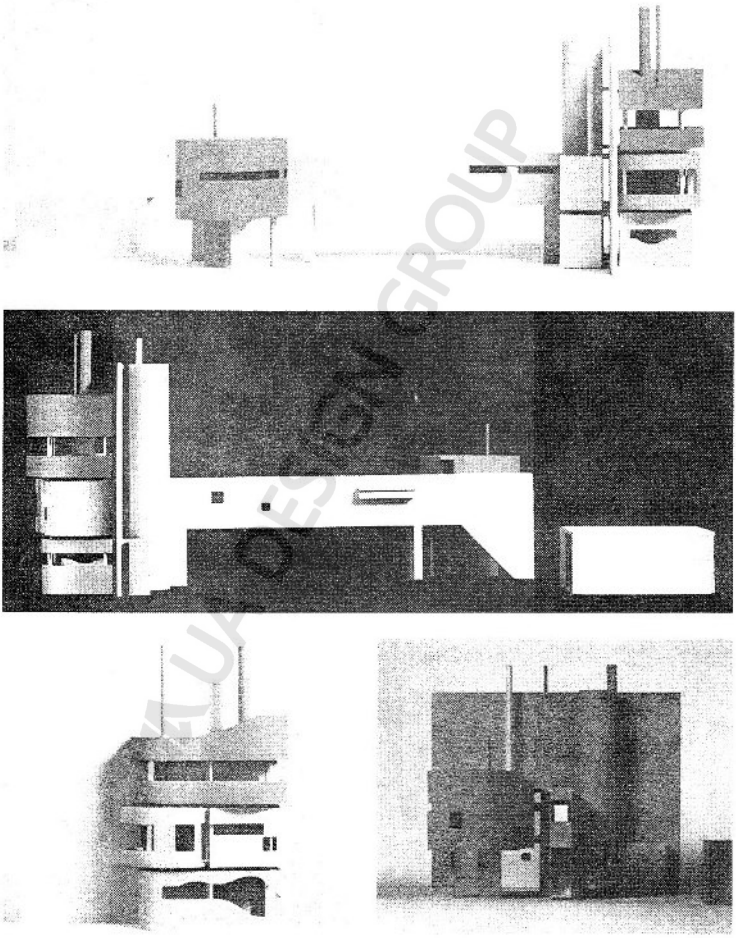


شکل ۱۴ چارلز گوانمی، خانهٔ «صندیل»، لانگ آیلند، نزدیک نیویورک، ۱۹۸۴.



http://telegram.me/uadesigngroup

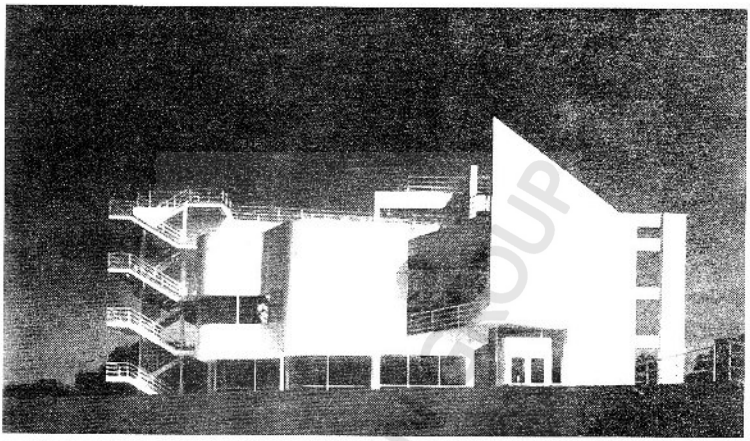
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۵ جان هجدا ک. خانه بای، ۷۴-۱۹۷۳.

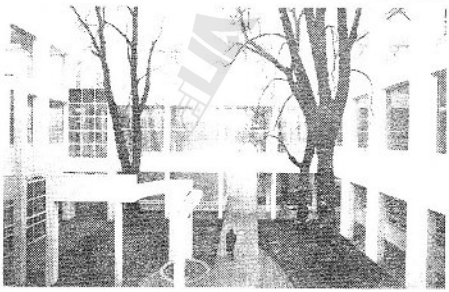
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۶ ریچارد مایر، آتئوم نیوهارمونی، ایندیانا، نمای غربی.





شکل ۱۷ ریچارد مایر، موزه برای کارهای دستی و هنری، فرانکفورت، ۸۵-۱۹۸۱، آکسونومتریک و منظر عمومی.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل هفتم

تجلیات تازهٔ دیگر

- هانس هولاین
- فرانک گری و تجلیات پست‌مدرنیستی او
- دکنستروکتیویسم

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

اگرچه تاکنون دربارهٔ پست مدرنیسم مستقیماً سخنی نگفته‌ایم، ولی آثار دو معمار، ونتوری و مور، را مورد بررسی قرار داده‌ایم که هر دو اکنون از معماران بنام پست‌مدرنیست هستند. همچنین از مایکل گریوز که او را اکنون باید پست‌مدرنیستی تمام عیار به شمار آورد، پیش از این ــ جزو گروه پنج معمار ــ سخن به میان آورده‌ایم. مراد ما از بررسی آثار معماران (به‌جای ملاحظات کلی دربارهٔ گرایشها) این بوده که از آغاز برای خود چارچوبی نسازیم تا برای رهایی از آن به استثنائات و معاذیر عدیده متوسل شویم. پیش از این، نظر خود را دربارهٔ جدول مقایسه‌ای این گرایشها داده‌ایم و اینک نیازی به تکرار نیست.

به‌علاوه، این معماران از آغاز تحت عنوان پست‌مدرنیست به کار آغاز نکردند. پست مدرنیسم، به عنوان مثال، برخلاف فوتوریسم، واجد اعلامیه و بیانیه‌ای به این نام نبود و پاره‌ای از این معماران حتی برچسب پست‌مدرنیست را، چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم، به خود رد کردند. به‌راستی نیز یکی از نکاتی که معماری مدرن را از معماریهای دوره‌های قبل از خود متمایز می‌کرد و می‌کند آزادی آن بود. معماری مدرن سبکی خاص مانند باروک، روکوکو و یا رنسانس نبود. شکستن قیود قدیمی، استفاده از امکانات تازه و سپس آزادی بود. کوشش فیلیپ جانسن و هنری راسل هیچکاک که کتابی دربارهٔ سبک انترناسیونال نوشتند شخصی تلقی شد. نه هیچ یک از معماران مدرن این سبک را قبول داشت و نه گیدیون که سخنگوی معماری مدرن بود. برونو زوی نیز که کوشید برای زبان معماری مدرن دستوری بنویسد، اگرچه کتابش مشحون از مشاهدات هوشمندانه است، کارش تعمیم نپذیرفت، چون این دستور زبان پر از استثنائات بود.

این نیز راست است که میس ون دررو، معماری مدرن را ـ باتوجه به یک جنبهٔ آن ـ به حداقل عوامل سازنده و ممکن کاهش داده بود و خود به ظرافت و چیره‌دستی ترکیبات ممتاز می‌ساخت، ولی این حداقل، به دست مقلدانش و معماران بازاری و در پی سوداگری به ابتذال کشیده شده بود، اما معماری مدرن طیفی بسیار وسیع داشت که آثار میس فقط بخشی از آن بود. به عبارت دیگر، از همان آغاز هم آثار وی مدرن به شمار می‌آمد و هم آثار رایت و آلتو. هم آثار گروپیوس مدرن بود و هم آثار مندلسون و حتی آثار گادی. شاید بهترین مثال این طیف وسیع را دو اثر، یکی از میس ون دررو و دیگری از هانس شارون[1] به‌دست دهد که در برلین تقریباً روبه‌روی هم ساخته شده‌اند (شکل ۷ـ۱ و ۷ـ۲). تالار فیلارمونیک برلین اثر شارون (۶۳ـ۱۹۵۶) و تالار ملی جدید برلین برای نمایش آثار هنری از میس ون دررو (۶۸ـ۱۹۶۳). با وجود تفاوتهای بسیار و چشمگیر بین این دو اثر، هیچ کس در مدرن‌بودن آنها تردید ندارد.

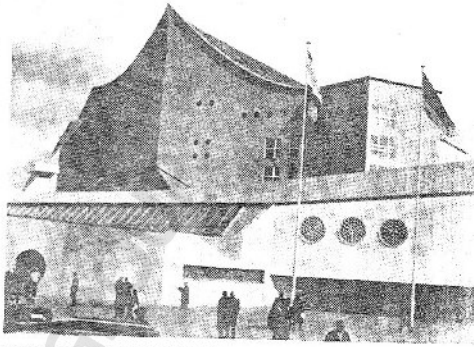
از این رو، نامگذاری گرایش تازه‌ای که از حدود سال ۱۹۶۰ خود را نمایانده است به آسانی امکانپذیر نیست. به‌علاوه، چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم بین منقدان و صاحبنظران بر سر این نامگذاریها اختلاف نظر وجود دارد. یک تفاوت عمده این است که پاره‌ای از منقدان و صاحبنظران تمام گرایشهای تازهٔ پس از سال ۱۹۶۰ را پست مدرنیسم می‌خوانند، و حال آنکه جنکز که خود را واضع این واژه در معماری اعلام می‌کند بین آنچه در ادامهٔ سنتهای مدرن با استفاده از آزادی که از آن یاد کردیم صورت پذیرفته است و وی آن را الیت مدرنیسم می‌خواند و آنچه سنتهای معماری مدرن را در رد تزیین و تقلید از گذشته شکسته است و وی آن را پست مدرنیسم می‌خواند تفاوت قائل است. تا آنجا که پست مدرنیسم مفهومی وسیعتر از معماری را در بر می‌گیرد و شامل فلسفه و اقتصاد و سایر پدیده‌های زندگانی انسانی به‌ویژه شعب دیگر هنر می‌شود محتملاً حق با این منقدان و صاحبنظران است، ولی تا آنجا که موضوع تنها مربوط به

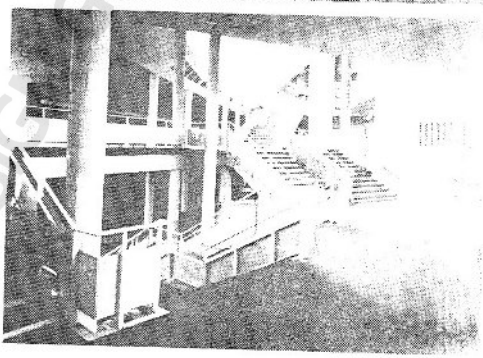
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

شکل ۷-۱ هانس شارون، تالار فیلارمونیک برلین، ۶۳-۱۹۵۶.







معماری می‌شود، محتملاً نامگذاری جنکز دربارهٔ پست مدرنیسم مورد پیدا می‌کند. اما در عین حال باید به این نکته توجه کنیم که معمارانی که آثارشان توسط جنکز برچسب لیت‌مدرنیست خورده به این نامگذاری سخت معترض اند. تا آنجا که جنکز در آثار تازهٔ خود ناگزیر واژهٔ نیومدرن: مدرن نو را سکه‌زده است که از آغاز، چنان که خود جنکز نیز بدان متوجه است، دچار تناقض است.

هانس هولاین

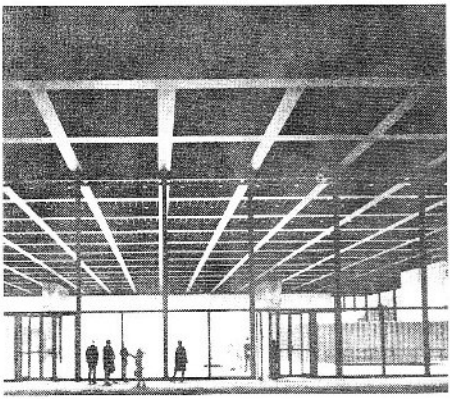
این معمار اتریشی را هم جنکز پست‌مدرنیست می‌شناسد و هم سایر منقدان، به‌ویژه منقدان اروپایی. نخستین اثری از وی که به زعم منقدان در آن گرایشهای جدید هویدا شده است مغازهٔ شمع فروشی کوچکی است به نام رتی[۲] که وی آن را به سال ۱۹۶۵ در وین ساخته است.

با نگاه نخست به نمای این مغازه (شکل ۱ـ آلبوم) می‌توان آن را اثری کاملاً مدرن به شمار آورد. البته نه مدرنی که در سالهای بیست و سی قرن حاضر معمول بود، بلکه مدرنی تکامل یافته و پخته که در سالهای شصت به منصهٔ بروز رسید. نمونه‌ای از این پختگی به کارگیری آلومینیوم یکپارچه در این نماست. به یاد آوریم که تأثیر تکنولوژی در معماری به دو صورت تجلی کرد: یکی با به کار گرفتن شیوه‌های جدید ساختمان و سیستمهای تازهٔ سازه و دیگری با به کارگیری مصالحی که استفاده از آنها در ساختمان سابقه‌ای نداشت مانند آلومینیوم و یا مصالحی که نوپا و زاییدهٔ تکنولوژی جدید بود، مانند پلاستیک. به کارگیری آلومینیوم در نمای یک مغازه کاملاً بی‌سابقه بود و از آن تازه‌تر شیوه‌ای که هانس هولاین آن را در طرح این نما مورد استفاده قرار داد: نه چون فلزی که با چکش تسلیم صنعتگر شود، بلکه چون خمیری که به دست تندیسگر شکل گرفته باشد.

این نما در میان، برشی دارد که با دو انتهای نیم دایره‌ای شکل خود چون کلیدی به نظر می‌رسد و با چنان که منظور طراح آن بوده دو R هستند که پشت به هم داده‌اند و معرف Retti که نام این مغازه است. شکاف و بترینها نیز با زاویهٔ قائمه در نما تعبیه نشده است، بلکه دیواره‌های آن انحنا یافته و

http://telegram.me/uadesigngroup

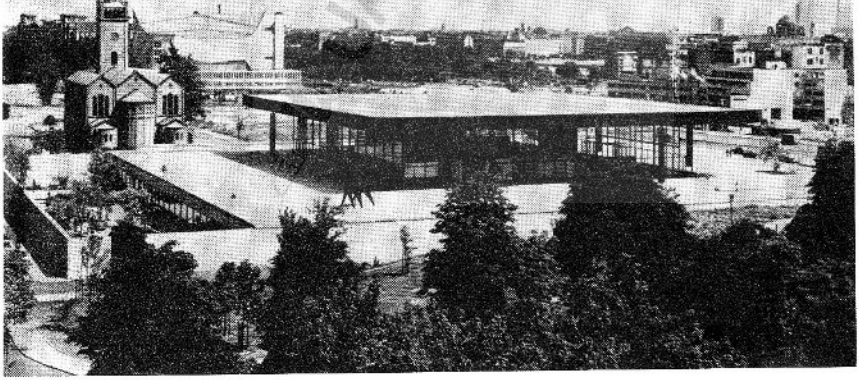
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



به تدریج در نما فرو می‌روند. فامهای گوناگونی که آلومینیوم در برابر نور می‌یابد ـ از خاکستری تا دودی تا آبی ـ با جلای فلزی که آلومینیوم دارد تا اندازه‌ای شبیه انعکاسات نماهای شیشه‌ای است که قبلاً از آن صحبت کردیم و همان کیفیت جمع اضداد را به دیده می‌آورد. اینها همه خصوصیاتی است که پختگی و تازگی مبتکرانه‌ای به این نما می‌دهد. در عین حال، این نما از نوعی شبکی بوتیک مانند برخوردار است که محتملاً در معماری مدرن بی سابقه است و از همین رو آن را به پست مدرنیسم نزدیک می‌کند.

خصوصیتی دیگر کیفیتی است که در درون این مغازهٔ کوچک به‌وجود آمده است (شکل ۲ـ آلبوم). چراغهایی که با حبابهای کروی شکل در میان مغازه از سقف آویزان هستند در آینه‌هایی که در پشت آنها نصب شده انعکاس می‌یابند و راهروی کوچک این مغازه را طویل و بی‌انتها به‌دیده می‌آورند. محتملاً این مشخصترین کیفیت پست‌مدرنیستی این طرح است. به یاد می‌آوریم که معماری مدرن همواره اخلاق و صداقت را تبلیغ می‌کرد و بنابراین *trompe - L'olil* (فریفتن چشم) که از کشفیات هنری رنسانس بود، در معماری مدرن ـ و نیز هنر مدرن ـ به کلی کنار گذاشته شد. ولی در این طرح، معمار بدون ملاحظهٔ اینکه فریفتن چشم مقبول معماری مدرن نیست، صرفاً به‌منظور جالب توجه ساختن طرح دوباره آن را به کار

شکل ۷ـ۲ میس ون در روه. تالار ملی جدید برلین، ۶۸ـ۱۹۶۲.



http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

می‌گیرد.

نمونهٔ دیگری از آثار هولاین، طرح وی برای جواهرفروشی شولین[۳] است که آن نیز در وین اجرا شده است (شکل ۷ـ۳).

نمای این مغازه از موزائیک سبزی پوشیده شده که نسجی پارچه‌گون و جالب توجه دارد. این نما هندسی و منظم است و با ماده‌ای معمولی ساخته شده، اما ناگهان دگرگونی دلیرانه‌ای می‌یابد: ترک و سوراخی نامنظم آن را به دو نیم می‌شکافد. این شکاف نامنظم، مانند فروریختگی دیوار به نظر می‌آید نه طرحی که از سر قصد چنین ساخته شده باشد. تو پنداری ناودانی حامل آب باران از بام این ساختمان شکسته و این خرابی را به بار آورده است. ولی این خرابی درحقیقت بخشی از طرح است که گویای فاجعه‌ای است که «دراماتیزه» شده است و کار خود را که جلب توجه و فراخواندن مشتری است خوب انجام می‌دهد.

به‌راستی هولاین از یک عامل فنی و لازم برای این ساختمان ـ تهویهٔ ساختمان ـ استفاده کرده و از آن یک موضوع هنری ساخته است. لوله‌هایی که درشکاف نما دیده می‌شوند لوله‌های تهویهٔ مطبوع هستند که در هر حال می‌بایستی دیوار نما را می‌شکافتند و راه به بیرون می‌بردند.

جنکز برای اینکه ثابت کند به روال معمول پست‌مدرنیستها، در این نما نیز از کنایه و استعاره استفاده شده، این شکاف را اشاره‌ای از شکاف مادگی گرفته است، همان گونه که برش روی شمع‌فروشی رتی را نمادی از رجلیت، بسی حرفها می‌توان زد! ولی هولاین خود چنین اشاره‌ای را رد می‌کند و وی در عین آنکه طرح خود را واجد



شکل ۷ـ۳ هانس هولاین، مغازهٔ جواهر فروشی شولین، وین، ۱۹۷۲.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

علامت و نشانه می‌داند که با بیننده ارتباط برقرار می‌کند، هر گونه قصه‌خوانی غیرمعمارانه دربارهٔ مقصود و محتوای این فروشگاه را در طرح آن انکار می‌کند و می‌گوید در این طرح همه چیز ناشی از ملاحظات معمارانه و عملکردی است[۵]، ـ گو اینکه این سخن هولاین را با ناباوری باید شنید!

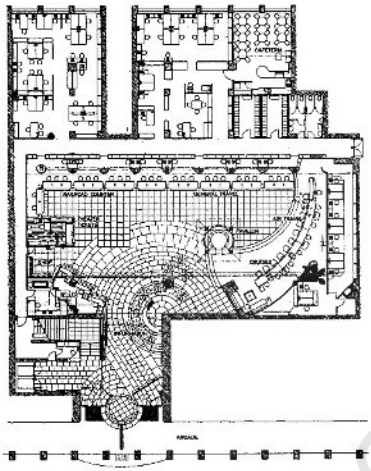
این دو اثر که از هولاین دیدیم، خصوصیات پست‌مدرنیسم را به صورتی که تئوریسینهای امریکایی به‌ویژه جنکز مطرح می‌کنند و در آثار معمارانی چون ونتوری، مور و گریوز مشاهده کردیم واجد نیست. وی اصولاً معماری مبتکر و صاحب ذوق است که با بهره‌برداری از آزادیهای مدرن آنها را به غایت حدّ خود می‌برد. در اشاره به شمع‌فروشی رتی گفتیم که نمای این مغازه از شیکی بوتیک مانندی برخوردار است. معمولاً معماری مدرن کیفیتی جدی داشت که بدان شیکی بوتیک مانند راه نمی‌یافت. ولی فراموش نکنیم که موضوع این مغازه‌ها چندان جدی نیست. طرح نمای یک مغازهٔ شمع‌فروشی و یا جواهر فروشی در عرصهٔ دکور قرار دارد. از این رو هولاین با توجه کامل به خصوصیات برنامهٔ خود پاسخی مناسب یافته است که از ابتکار و سلیقه برخوردار است.

طرح هولاین برای موزهٔ شیشه و سفالگری (موزهٔ آبگینه) در تهران نیز خصوصیات پست مدرنیسم را به تعبیر امریکایی ندارد. موضوع آن را می‌توان خلاصه کرد و گفت که طرح داخلی و دکور یک خانهٔ اشرافی قاجار و تبدیل آن به یک موزه است. هولاین در اینجا ترکیبات قابل توجه مانند گچبریهای رو کوکو را در طبقهٔ اول نگاه می‌دارد و در این طبقه ویترینها را مجزا از دیوار می‌سازد.

بین طرح دو تالار طبقهٔ اول و بین آنها و طرح طبقهٔ دوم هماهنگی موجود نیست. علت حفظ و نگاهداری گچبریهای طبقهٔ اول ذکر شده است و ممکن است در تفاوت طرح طبقهٔ اول و دوم(شکل ۳ و ۴ـ آلبوم) قابل قبول باشد، اما در مورد دو تالار طبقهٔ اول که هر دو دارای گچبری هستند صادق نیست. به‌علاوه ویترینهای مجزا از دیوار در طبقهٔ اول سنگین و غیرمبتکرانه به نظر می‌رسند. تو گویی در اینجا انرژی خلاقهٔ هولاین که در طرح مغازهٔ شمع فروشی رتی و جواهرفروشی شولین مشهود است، بسیار کاهش یافته است.

در هر حال، همین عدم هماهنگی در طرح ممکن است به‌حساب پست مدرنیست بودن آن گذاشته شود.

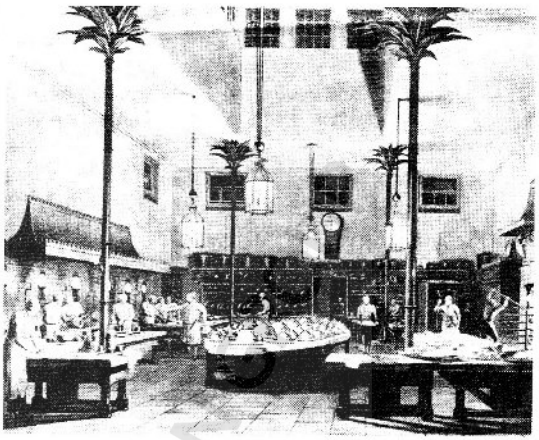
جایی که ویژگی پست مدرنیستی هولاین کاملاً به منصهٔ بروز می‌رسد، طرح وی برای آژانس مسافرتی اتریش در وین است (شکل ۷ـ۴ و ۵ـ آلبوم).



شکل ۷. ۴ و۵ (آلبوم) هانس هولاین، دفتر آژانس مسافرتی اتریش، وین، پلان و تصویر درون آژانس، ۱۹۷۸.

این طرح از چندنظر پست مدرنیست به شمار می‌آید. نخست آنکه ترکیبی از قدیم و جدید است. مثلاً بخش پایین یک ستون، کلاسیک یونانی یا رومی است و بخش بالایی آن برنزی و به شکل درخت خرما ساخته شده که سابقه‌ای متجاوز از یک‌ونیم قرن دارد. جان نش به سال ۱۸۲۱ چنین سرستونهایی را در آشپزخانهٔ پاویون شاهانه در برایتون به‌کار گرفت که مادهٔ مورد استفاده در آن چدن بود (شکل ۷ـ۵). دوم آنکه اقتباس از یک مدل طبیعی، درخت خرما، صرف‌نظر از منبع آن، کاملاً تازه است و در معماری مدرن سابقه‌ای و جایی ندارد. در معماری مدرن از مدتها پیش اقتباس از مدلهای طبیعی کنار گذاشته شده بود، چون چنین اقتباسی توجه به تزیینات تلقی می‌شد که به صراحت و به شدت از جانب معماری چون آدولف لوس جنایت اعلام شده بود و دیگر معماران مدرن اگرچه این صراحت و شدت لحن را نداشتند، عملاً پرداختن به تزیینات را در معماری زشت و سبک می‌دانستند. از اینها گذشته، هرگاه فرم و نقشی در معماری مدرن به کار گرفته می‌شد تجریدی و هندسی بود، که در آثار نقاشانی چون موندریان آن را به وضوح مشاهده می‌کنیم.

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۷-۵ جان نش، پاویون شاهانه، برایتون، انگلستان، ۱۸۲۱، آشپزخانه

نکتهٔ سوم، صحنه آرایی هولاین در این دفتر مسافرتی است. البته صحنه آرایی در این دفتر مسافرتی برای جلب مشتری ممکن است کاملاً موجه باشد، اما این یکی از ویژگیهایی است که در معماری پست مدرنیسم به منصهٔ بروز رسیده است.

سرانجام، خوشه‌چینی[۶] این طرح، نردیدی در پست‌مدرنیست بودن آن باقی نمی‌گذارد. این طرح چنان که دیدیم، نه تنها منابع گوناگون و نامتجانس دارد (از طرحهای یونانی و رومی ستون گرفته تا سرستون به شکل درخت خرما)، بلکه شیوه‌های کهنهٔ ساختمانی چون استفاده از ستون را با شیوه‌های جدید ساختمانی که در ساختمان سقف این دفتر مشهود است با هم می آمیزد بی آنکه هیچ مقصودی چنین آمیزه‌ای را توجیه کند. خود هولاین در جایی گفته است که بر معماری هیچ مقصودی متصور نیست، این سخن البته در تضادی آشکار با سخن و اندیشه‌های معمار دیگر اتریشی آدولف لویس می‌نشیند که هر چیز را در معماری فقط در صورتی پذیرفتنی می‌دانست که در خدمت مقصودی معین و موجه باشد.

با این همه عدول از موازین مدرنیسم، هولاین روی هم رفته معمار پست مدرنیست معتدلی است، پاره‌ای از نوآوریهای وی را چنان که گفته‌ایم می‌توان در شمار ابتکاراتی آورد که در آثار معماران مدرنی چون آلتو و با یورن اوتزن به منصهٔ بروز رسیده است، ولی از کوششهای اخیر هولاین آشکار است که وی می‌خواهد حد معماران مدرن پیش از خود را درنوردد.

فرانک گِری و تجلیات پست مدرنیستی او

معماری که با وضوح بیشتری گرایشهای پست مدرنیسم را در آثارش می‌توان مشاهده کرد، فرانک گِری[۷] نام دارد. این معمار تقریباً تمام اصول معماری مدرن را زیرپا گذاشته و به جای آنها معیارهای دلبخواهی خویش را جانشین کرده است. در بی‌معیاری معماری گِری فقط یک معیار می‌توان فرض کرد و آن تناقض و رد معیارهای مدرن است. شکستن فضاها، به کاربردن مصالح ارزان، زنگ زده و بی‌اهمیت، وصله پینهٔ قطعات ساختمان به جای اتصال اندیشیده و بی‌عیب و نقص و صاف و تمیز، از مشخصات بارز آثار این معمار است. بر روی هم می‌توان گفت گِری معماری است که با کارهای «بی‌قاعده» و خلاف ارزشها و ضوابط مقبول و پسندیده که مجموع آنها را پست مدرنیسم نام می‌توان داد برای خود اسم و رسمی فراهم آورده است.

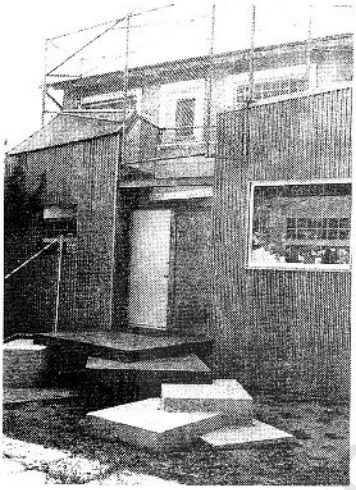
یکی از بیانگرترین آثار گِری خانه‌ای است که وی برای خود در یکی از محلات سانتامونیکای کالیفرنیا ساخته است که محله‌ای خاص طبقات متوسط است (شکل ۷-۶). این خانه به راستی در دل خود خانه‌ای قدیمی و کوچکتر را جا داده و

http://telegram.me/uadesigngroup

پوششی برای آن است، بدین معنی که گیری خانه‌ای قدیمی را بی‌آنکه به ترکیب آن چندان دست بزند گسترش داده است. دیوارهایی از ورقه‌های آهن کنگره‌ای که به اشکال ظاهراً دلبخواهی بریده شده‌اند و نیز نورپیهای زنجیره مانندی که آنها نیز اشکال گوناگون دارند، در جهات مختلف خانهٔ قدیمی را محصور کرده‌اند و بخشهای گسترش یافتهٔ خانه را تشکیل می‌دهند. ترکیب حاصل چنان بی‌سابقه و عجیب است که هر رهگذری را به هنگام عبور به خود خیره می‌کند. حتی در خبر است که یکی از همسایگان که یک بانوی وکیل دعاوی است از این همسایهٔ «بی‌نزاکت» خود به دادگاه شکایت کرده است!

دیوارها و نورپیهای حصار خانهٔ قدیمی، آن را کاملاً از دیده پنهان نمی‌کند، بلکه دیوارهای صورتی رنگ خانه و بام سبز تیرهٔ آن و دودکش بخاری قرمز (که محتملاً این رنگهای نامتجانس همه از اضافات گیری است) همچنان از خارج خانه و از درون خانه به دیده می‌آید.

تصویر دیگری از این خانه، یکی از گوشه‌های آن را نشان می‌دهد (شکل ۷ــ۷). میس ون دررو، در طرح



شکل ۷.۶ فرانک گیری، خانهٔ معمار، سانتامونیکا، کالیفرنیا، ۷۹ـ۱۹۷۸، منظر عمومی.

شکل ۷.۷ فرانک گیری، گوشه‌ای از خانهٔ مسکونی وی در سانتامونیکا.

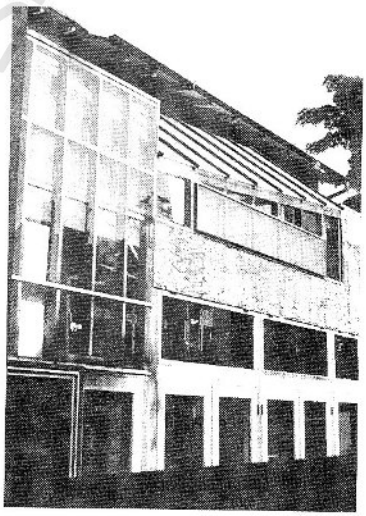


http://telegram.me/uadesigngroup

گوشه‌های ساختمانهای خود (جایی که دو جانب ساختمان، از برون یک دیگر را قطع می‌کنند) دقتی خاص داشت و آنها را از نظر زیبایی و تناسبات و مقیاس به غایت کمال و متانت می‌ساخت. برعکس، گوشهٔ خانهٔ گِری از شلختگی آشکاری برخوردار است!

نوع مصالح، رنگهای به کار رفته در ساختمان، برش و اتصال اجزاء آن، محل نصب پنجره‌ها و اجزایی مانند آنها همه در عدم تجانس‌اند و حکایت از کیفیتی دارند که طبق معیارهای پذیرفته‌شده نوعی شلختگی و کج سلیقگی است (شکل ۷ـ۸). سالها پاره‌ای از توریستهای امریکایی با آن لباسهای گل باقلی و حاجی فیروزانه که به تن می‌کردند خود را مضحکهٔ اروپاییان ساخته بودند که بر تازه به دوران رسیدگی و نوکیسگی ایشان می‌خندیدند. اینک همان سبک گل باقلی در معماری گِری و احتمالاً بیش از او در معماری ونتوری چنان فرصت بروز یافته است و ونتوری در نوشته‌های خود چنان از آن دفاع می‌کند که چشم جهانیان را خیره کرده و پاره‌ای از اروپاییان را به تبعیت واداشته است.

شکل ۸.۷ فرانک گِری، بخشهایی از خانهٔ مسکونی وی در سانتامونیکا



گِری به حساب خود می‌خواهد خانهٔ قدیمی را دست نخورده باقی گذارد و حصار جدید را به قسمی بسازد که در تفاوت کامل با خانهٔ قدیمی باشد. و ظاهراً به همین حساب از ضوابط پذیرفته شده عدول می‌کند. این معمار، نه تنها ضوابط پذیرفته شده، تناسبات و زیبایی را در معماری بر هم می‌زند، بلکه به قوانین ایستایی نیز بی‌اعتناست؛ به‌عنوان مثال، دیوارها و پنجره‌ها به‌جای آنکه به‌حالت قائم کار گذاشته شوند، زاویه‌ای نسبت به سطح زمین دارند که انتظار می‌رود هر لحظه تعادل خود را از دست داده به زمین افتند.

گِری از به کار بردن مصالح ارزان و معمولی و مبتذل: صفحات آهن موج‌دار، توری، چوبهای ناصاف و نخراشیده و گاه کهنه و از ساختمانهای دیگر به جا مانده، ابایی ندارد؛ سهل است که استفاده از چنین مصالحی در بر آوردن مقصودش که زایل سازی حالت «شق و رق» معماری و هر ضابطهٔ مقید آن است او را یاری می‌دهند. البته وی دلیل استفاده از مصالح ارزان قیمت را پایین آوردن قیمت ساختمان ذکر می‌کند و می‌گوید که بدین ترتیب عدهٔ بیشتری قوهٔ خرید ساختمان را خواهند داشت. اما معلوم نیست که چگونه همین معمار پای فانتزی را به عرصهٔ معماری می‌کشد که بی‌هیچ تردیدی مخارج ساختمان را افزایش می‌دهد بی آنکه برخدمت و عملکرد آن بیفزاید.

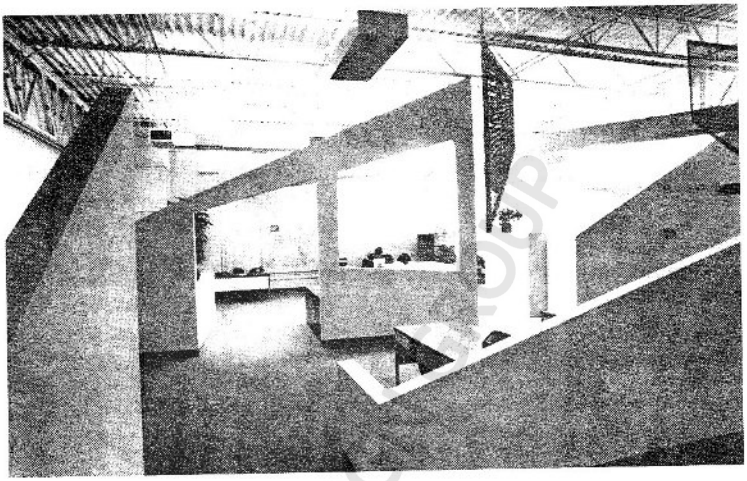
در طرح و ساختمان خانهٔ مسکونی معمار به اصطلاح ریش و قیچی در دست او است و چون هم نقش معمار و هم نقش صاحبکار را دارد می‌تواند ساختمان را چنان طرح بریزد و بسازد که فقط خود را خشنود کند، ــ به‌شرط آنکه ناهنجاری آن همسایه‌ای را به شکایت رسمی وا ندارد! اما در ساختمانهایی که معمار برای دیگران یا مؤسسات عمومی می‌سازد، رضایت صاحبکاران نیز شرط است. پاره‌ای از حملاتی که در حال حاضر به معماران مدرن می‌شود از این روست که برخی از این معماران صرفاً در پی خشنودی خویش بوده‌اند.

با این همه، گِری در معماری خویش برای صاحبکاران نیز از روشهای خود دست برنداشته است. مثالی از ساختمانهای عمومی گِری دفاتری است که برای شرکت نوزیع تویوتا[۱۱] در مریلند در شرق امریکا ساخته است (شکل ۷ـ۹).

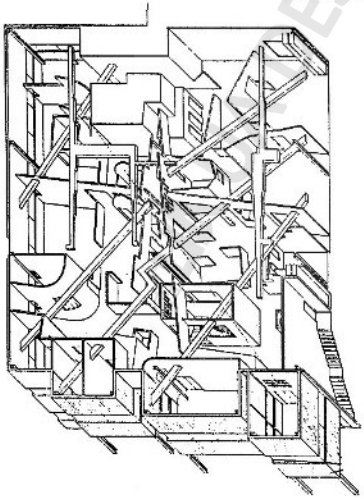
در اینجا نیز مظاهر پست مدرنیستی معماری گِری به منصهٔ بروز می‌رسد. نخست به‌رغم اینکه ساختمان فضای پیوستهٔ مدرن را تا اندازه‌ای حفظ می‌کند، این پیوستگی با جداگرهایی که به‌صورت مورب کار گذاشته شده‌اند در هم

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۹.۷ فرانک لُگری و همکاران، ساختمان دفاتر کار برای شرکت توزیع تویوتا، ۱۹۷۸، آکسونومتریک و درون ساختمان



می‌شکند یا تخفیف می‌یابد و وضوح فضا جای خود را به ابهام می‌دهد؛ چون جداگرها بی‌هیچ دلیل آشکار و قانع کننده‌ای جهاتشان تغییر می‌یابد و یا شیب پیدا می کنند و بلندیشان از ابتدا تا انتها تفاوت می کند. البته این ابهام ساختگی و تصنعی است و کیفیت همان صحنه آرایی‌هایی را دارد که از ویژگیهای خاص پست‌مدرنیسم‌ها، به‌ویژه مور است.

دیگر آنکه لوله‌ها یا مجراهای هوای تهویه شده نیز بدون هیچ ضابطهٔ آشکار، اینجا و آنجا دیوار را شکافته و به درون آن نفوذ می‌یابند. دالی که عملکرد آن نیز نامعلوم است (شکل ٦ـ آلبوم) از یک جای دیواری بیرون می‌زند و با میله‌هایی به خرپایی از سقف آویزان است که بیشتر روحیهٔ کارهای چینی بندزنها را دارد تا اتصالی پایدار و استوار. عملکرد تیغهٔ جرز مانندی که به ضخامت مقواست و تا به زیر سقف ادامه نمی‌یابد نیز نامعلوم است.

خرپاهای سقف نیز آشکار باقی گذاشته شده‌اند و حتی پوشش آنها که ورقه‌های آهن موجی است در معرض دیده است که هر دو روحیه‌ای کارخانه‌ای و سبک و حتی کم‌ارزش و مبتذل به این ساختمان که دفتر کار است می‌دهند. به‌علاوه، آنها نیز از یادگارهای معماری مدرن هستند که در

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

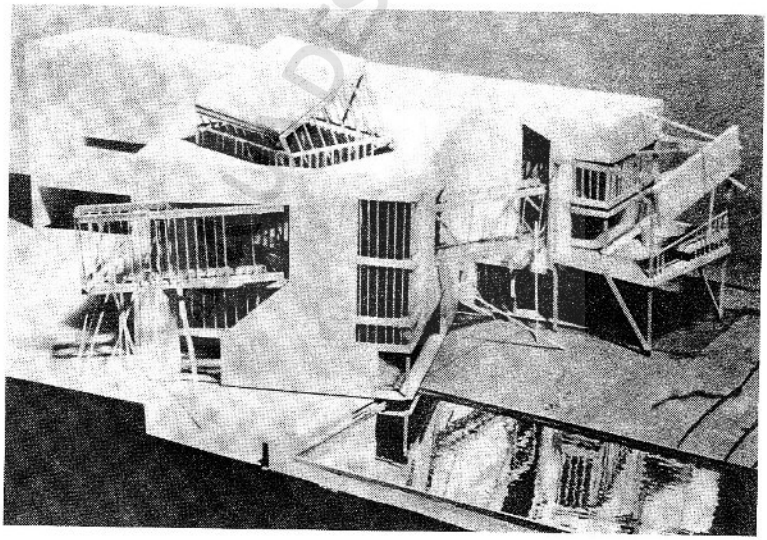
هر حال جزئی از معماری پست مدرن را پدید می آورد.

گِری معماری خود را با تندیسگری مقایسه می کند و جنبه‌های هنری معماری بیشتر در مدنظر اوست تا ساختمانی که مقصودی بر آن مترتب باشد و آسایش استفاده کنندگان را با عملکردی که به عهده دارد بر آورد. حقیقتاً نیز اگر به ماکت خانهٔ گِری در سانتامونیکا (شکل ۷ـ ۱۰) نگاه کنیم می‌توانیم آن را به‌راحتی به‌عنوان تندیسی تجریدی درنظر گیریم. ترجمهٔ این تندیس به معماری است که حتی اگر معیارهای صرفاً هنری را به کار گیریم، بحث انگیز و سؤال پذیر است.

شگفتا که گرایشهای تازهٔ معماری مدرن درست در همان جهتی گسترش یافت که مورد حملهٔ منتقدین و بدگویان بود!

گِری، با معماری و ساختن از روی طرحها و نقشه‌های از پیش اندیشیده و معین موافقتی ندارد، زیرا به اعتقاد وی چنین معماری به نوعی تقید راه می‌برد که سرزندگی و خلاقیت را از معماری می گیرد. لزوم تهیهٔ نقشه‌های دقیق از این روست که طراح و سازنده شخص واحدی نیست. از همین رو، وی مریدان و شاگردان خود را تشویق می کند که خود دست به کار شوند یا در ساختن نظارت کامل داشته باشند. ضمن ساختن به بسیاری نکات می‌توان پی‌برد و می‌توان طرحهای فی‌البداهه آفرید!

مراد گِری از این ناهنجاریها چیست؟ آیا معماری وی نوعی ذهن کجی به کمال جویی معماری مدرن است که میس ون در رو اسناد آن بود؟ آیا معماری وی پیامی دارد و آن اینکه همهٔ معیارها و ارزشهای معماری مدرن بی‌اعتبارند؟ پاسخ به این پرسشها آسان نیست. اما آنچه می‌توان گفت این است که اگر معماری گِری خود راه به جایی نبرد، انگیزهٔ معماری و معماران دیگری خواهد شد که راههای تازه‌ای



شکل ۷ـ ۱۰ فرانک گِری، ماکت خانهٔ معمار در سانتامونیکا.

http://telegram.me/uadesigngroup

برای معماری خواهند یافت.

از جنبه‌های فلسفی معماری گیری نیز غافل نباید بود. وی معماری خود را به حالت ناتمام و در حال شدن باقی می‌گذارد. آیا این از کیفیات عمدهٔ زندگی نیست؟ آیا در روزگار ما، با این همه دگرگونیها، هنوز می‌توان به ارزشها و معیارها به‌صورت ثابت و پایدار معتقد بود؟ گیری از این نظر تنها نیست، باز تاب چنین اندیشه‌هایی در هنر و معماری، اساس کار دکنستروکتیویستها را به‌وجود می‌آورد.

دکنستروکتیویسم

می‌توان غیر از بی‌سلیقگی و نوعی بی‌قیدی که بیشتر در طرحهای تحقق یافتهٔ گیری مشاهده می‌شود، صفاتی دیگر نیز در کارهای این معمار مشاهده کرد، یا کارهای وی را به دیده‌ای دیگر نیز نگریست. البته بیشتر منتقدان که در ستایش آثار گیری سخن می‌گویند یا کارهای وی را با تأیید می‌نگرند، تفاوت طرح و ماکت و کار تحقق یافته را که همراه با بی‌سلیقگی است نادیده می‌گیرند، و خود گیری ابتذال حاصل را عمدی اعلام می‌کند. این صفات دیگر، چنان که اشاره کرده‌ایم، به‌عنوان مثال، بیشتر در ماکت خانهٔ گیری، جایی که طرح وی هنوز به محک واقعیت نخورده است، مشاهده می‌شود. این نکته، بدین معنی نیست که ارزش کار گیری را پایین آورده است، بلکه بدین معنی است که بین ایده و واقعیت، بین هنر محض و معماری و بین پروژه و ساختمان مراحل و عوامل بسیار است و این عوامل و مراحل از پاره‌ای جهات گاه از ایدهٔ طرح یا خود طرح اهمیت بیشتر دارند. مورخ هنر، ممکن است متوجه پاره‌ای از این عوامل و مراحل نشود. حتی درک آن برای پاره‌ای معماران با زمینهٔ قبلی، فی‌المثل، ادبیات و تاریخ ممکن است آسان نباشد. فیلسوف ممکن است آن را انکار کند، اما معمار بصیر به کار خویش نمی‌تواند از آن غافل باشد. مثالی در این باره ممکن است موضوع را روشن کند. برای یک لحظه درنظر آورید که کران هال[۱۰]، ساختمانی که میس ون درو برای مدرسهٔ معماری آی. آی. تی (که خود بنیانگذار آن بود) ساخت، به‌جای رنگ سیاهی که اکنون دارد، به رنگ نارنجی یا صورتی در آمده باشد، ــ فرض را بر این بگذارید که این ساختمان، به استثنای رنگ، تمامی طرح و اجرای خود را حفظ کرده باشد. تردیدی نیست که ماهیت این ساختمان، علی‌رغم آنکه همه‌چیز در آن ثابت مانده، صرفاً به‌دلیل تغییر رنگ، تفاوت فاحش خواهد کرد. همین نکته را، غیر از رنگ می‌توان به عوامل دیگری چون مصالح ساختمان، اجزای آن و نیز طرز اجرای ساختمان تعمیم داد. نیز می‌توان به‌طرح معماری بدون درنظر گرفتن این عوامل نگریست. این رویه‌ای بود که بوزار داشت و اکنون پاره‌ای معماران پست مدرنیست نیز بدان گرایش دارند، بی آنکه اصل بوزاری روشهای خود را بپذیرند.

به‌راستی دکنستروکتیویسم که در سطور آینده می‌کوشیم به‌توصیف آن بپردازیم، گرایشی در راستای اعتبار طرح بدون تعلق دارد. پیش از آنکه در این باره سخنی بیش بگوییم لازم است به توصیف خود از دکنستروکتیویسم بپردازیم.

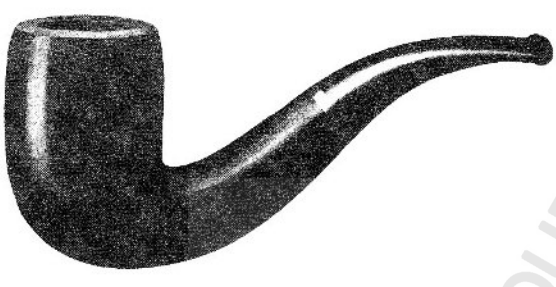
ریشه‌ها و بحث اصلی دکنستروکتیویسم

دکنستروکسیون را به فارسی محتملاً می‌توان واسازی ترجمه کرد، در صورتی که پیشوند وا را در این واژه به‌معنی گشودن و باز کردن بگیریم و خود این واژه را به معنی گشودن اساس و ساختمان یک مفهوم، یک تصور، یک تعریف و یا یک بنا. به‌راستی این واژه هم در عرصهٔ اندیشه و فلسفه مفهوم دارد و هم در عرصهٔ هنر و معماری که این آخری در اینجا مورد بحث و توجه ماست. در عرصهٔ اندیشه معنی این گشودن، باز کردن تمام مفاهیمی است که تا گذشته‌ای نزدیک مورد قبول جمع قابل توجهی از اندیشمندان، صاحبنظران و دانشمندان بود و در صحت آنها تردید نمی‌شد، به‌ویژه آن مفاهیمی که بر پایهٔ اصالت عقل و قطعیت نتایج علمی پدید آمده و تقریباً از قرن هفدهم به‌بعد رواج گرفته بود. یک مثال از گشودن مفاهیم فلسفی این است که جملهٔ معروف دکارت: «من فکر می‌کنم، پس وجود دارم»[۱۱] را با این پرسش روبه‌رو سازیم که «از کجا می‌دانی فکر می‌کنی؟» پاسخ به این پرسش هرچه باشد، اساس فکری دکارت و اطمینان به آن را واسازی می‌کند و بی‌گمان اندیشه را به جهاتی تازه سوق می‌دهد.

نقاش فرانسوی، رُنه ماگریت[۱۲] تابلویی دارد که پرسشی مشابه را مطرح می‌سازد. این نقاشی تابلوی ساده‌ای است که در آن پیپی مصور است و زیر آن با خطی خوش نوشته شده: «Ceci n'est pas une pipe» (این پیپ نیست) (شکل ۷ـ۱۱). به‌راستی مراد نقاش از این تابلو چه بوده است؟ آیا وی قصد شوخی داشته؟ حتی اگر نتوان این احتمال را رد کرد، این شوخی باید پیامی داشته باشد. حقیقت این است که مفهوم تصویر پیپ در اینجا واسازی می‌شود: در عرصهٔ ادراک آدمی حتی پیپ ممکن است پیپ نباشد! این تمثیل، متضمن معانی بیشتری است، آنچه مسلم می‌پنداریم زیر سؤال می‌رود. با آنکه تاریخ این نقاشی سال ۱۹۲۹ است، اما آنچه حدود سی

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۱۱.۷ رنه ماگریت، این پیپ نیست، ۱۹۲۹، رنگ و روغن روی بوم

۰ سال بعد شکوفا شد در بطن خود دارد. در مغرب زمین، تا پیش از دکنستروکتیویسم، بیشتر مفاهیم که تا میزان بسیار در عصر مدرن تأثیر جهانی نیز داشت، مبتنی بر حقایق مسلم است. کوشش می‌شود به مدد کشفیات علمی و رد مفروضات قدیمی و باطل، اساس مفاهیم جدید بر حقایق محض استوار گردد. دکنستروکتیویسم به حقایق محض و مسلم اعتقادی ندارد و راه و روش صاحبنظرانی چون کانت، هگل و مارکس را رد می‌کند.

معنای این سخنان در عرصهٔ معماری چیست؟ اعتقاد به حقایق محض مسلم و امیدواری بیش از اندازه به پیشرفتهای علمی (اکنون پس از سالها تجربه که بشر از آغاز عصر مدرن تاکنون پشت سر دارد، آسان می‌توان گفت) نوعی زود باوری و ساده‌گرایی را در بطن خود داشت. در عرصهٔ معماری نیز چنین پندارهایی به توجه به فرمهای ساده و ساده‌گرا دانیدن ترکیبها راه برد. فرمهای اصلی ساده چون مکعب و مخروط و استوانه و هرم اساس ترکیبهای معماری قرار گرفت. یکی از ویژگیهای معماری دکنستروکتیویسم، چنان که در سطور آینده خواهیم دید، روی آوری به فرمهای پیچیده و خلق آنهاست، به گفتهٔ مارک ویگلی[۱۳] که نایب رئیس موزهٔ متروپولیتن نیویورک و از دست اندرکاران نمایشگاهی از آثار معماران دکنستروکتیویست به سال ۱۹۸۸ در این شهر بود، معمار مدرن پس از به کارگیری فرمهای سادهٔ اصلی به پرداخت معماری خود دست می‌زند تا خلوص آن را حفظ کند. برای وی انحراف از اصول (معلوم و آشکار) سازه و هراقدامی که خلوص معماری را برهم زند، تهدیدی برای توازن، وحدت و ایستایی ساختمان به‌حساب می‌آید و بنابراین وی آن را در شمار تزیینات می‌آورد و به‌عرصهٔ معماری «اصیل» راه نمی‌دهد. اما در معماری دکنستروکتیویستها، برخلاف آن، «رؤیای فرم نابِ خالص» برهم می‌خورد و به تعبیری، فرم به ناخالصیها[۱۴] آلوده می‌شود.

نا اینجا، بین معماران پست مدرنیست و آنان که گرایشهای دکنستروکتیویستی از خود نشان داده‌اند، شباهتی موجود است. بدین معنی که این هردو گروه فرمهای ساده و ترکیبهای ساده شدهٔ مدرنیسم را رد می‌کنند و به گفتهٔ ونتوری در پی پیچیدگی در معماری هستند ــ کیفیتی که ونتوری، هرچند آن را عنوان کتاب خود قرار داد، به‌عقیدهٔ من، در ایجاد آن چندان توفیقی نیافته.

اگرچه پاره‌ای از منتقدان همهٔ گرایشهای جدید در سی سال اخیر را زیر عنوان پست مدرنیسم می‌آورند، ولی تفاوتی بزرگ بین معمارانی چون ونتوری، مور و گریوز از یک جانب و معماران دیگری مانند گِری و آیزنمان و نوریس وجود دارد و آن اینکه معماران اخیر، به‌هیچ عذر و بهانه‌ای موتیفها، عوامل و فرمهای قدیمی را به معماری خود راه نمی‌دهند، اقتباس از آنها را مذموم می‌دارند و نیز خوشه‌چینی از منابع گوناگون را نمی‌پسندند. بدین تعبیر، معماری دکنستروکتیویست ادامهٔ طبیعی رشد و گسترش معماری مدرن است، حتی اگر ظاهر معماری اخیر به‌سبب پیچیدگی و ابهامش چنین نکته‌ای را به ذهن متبادر نکند. البته این رشد طبیعی، عیناً در ادامهٔ گرایشهای معماری مدرن، در آغاز تولد و دورهٔ شکوفایی صورت نگرفته است، بلکه به

http://telegram.me/uadesigngroup

روند دیالکتیک، ضدمدرن در بطن مدرن پرورش یافته، بی آنکه بازگشتی مرتجعانه به گذشته صورت گیرد.

آیزنمان، در پرسکنیوی که از درون انستیتو کارنگی ملون (کار سال ۱۹۸۸ خود وی) ترسیم کرده است، میس ون درو را سیگار برگ به‌دست و خیره به بخش راست این فضا نشان می‌دهد (شکل ۷ـ آلبوم). بخش چپ این فضا روحیهٔ مدرن و یا دقیقتر کیفیت میس گونهٔ خود را حفظ کرده است، ولی سمت راست آن مرکب از حجمهایی تا اندازه‌ای پیچیده است که هیچ عملکردی آنها را توجیه نمی کند. البته میس ون درو نیز، برخلاف آنچه ظاهراً تصور می‌شود و پاره‌ای از مواعظ وی نیز راه به چنین تصوری می‌برد، به عملکرد چندان پایبند نبود و هرگاه ملاحظات هنری و زیبایی ایجاب می کرد، عملکرد را نادیده می گرفت یا آن را فوق‌العاده کاهش می‌داد، ولی سادگی و خلوص معماری او باعث می‌شد که بی‌اعتنایی به عملکرد در معماری وی آشکار نشود.

در رد چیرگی عملکرد در معماری، دریدا[۱۵] هنگامی که معماری یکی از معماران دکنستروکتیویست به نام چومی[۱۶] را توصیف می کند چنین می‌نویسد:

> در معماری چومی دیگر عامل نخست به‌نظر آوردن فضا چون تابعی [از عملکرد] یا به ملاحظهٔ هنجارهای اقتصادی، زیبایی، جشن و یا عوامل فنی ـ خدماتی نیست. این هنجارها، همچنان درنظر گرفته می‌شوند، ولی خود را در متن پا در فضای [کل ساختمان] ثابت و تابع می‌یابند و دیگر عوامل چیره و تعیین کننده در کیفیت نهایی معماری نیستند. هرگاه معماری را به حد خود واپس زنیم، جایی برای «لذت بردن» از آن می‌ماند، هر دیوانگی به فایده‌ای خواهد آمد و به مقصودی فرهنگی، آموزشی، علمی، فلسفی و حتی سرگرم کننده می‌انجامد.[۱۷]

سخنانی که در سطور بالا نقل کردیم، چنان که اشاره شد، از ژاک دریدا، فیلسوف معاصر فرانسوی است که در اشاعه و تکوین اندیشه‌های دکنستروکتیویستی در روزگار ما سهمی مؤثر دارد. سخنان وی نه تنها به سبب پیوند آنها با فلسفهٔ دکنستروکتیویستی بلکه از این رو برای ما اهمیت دارد که وی برخلاف پاره‌ای از فیلسوفان دیگر که از دور دستی بر آتش دارند و نظری کلی و تا اندازه‌ای سطحی دربارهٔ معماری ابراز می‌کنند عملاً در تألیف چند پروژهٔ معماری با معمارانی چون چومی و آیزنمان همکاری داشته است.

به‌دنبال همین همگامی و هم‌اندیشی است که در معماری دکنستروکتیویست، اینکه معماری باید به کار سکونت ـ به‌معنی وسیع خود ـ آید یا به کلی انکار می‌شود یا تضعیف می گردد، یا اتکا به همین فلسفه است که معمار دکنستروکتیویست به‌خود اجازه و آزادی کامل می‌دهد تا به اثرش به دیدهٔ کاملاً هنری بنگرد و ملاحظات کاربردی را زیرپا گذارد.

پیش از این گفتیم که طرح و ماکتهای گری، به‌عنوان مثال، موفقترند تا ساختمانهای وی که تحقق طرحها و ایده‌هایند ـ و این نکته‌ای است که تقریباً در مورد همهٔ معماران دکنستروکتیویست می‌توان گفت. البته در نظر گرفتن معماری به‌عنوان هنر صرف، در پدید آمدن چنین تفاوتی نقش مؤثر دارد، ولی تمام دلایل این تفاوت را توضیح نمی‌دهد. دلایل دیگر این تفاوت را (این نکته‌ای است که معماران دکنستروکتیویست با آن توافق ندارند) نوع مصالح و مواد، نوع به‌کارگیری مصالح، رنگ، به‌هم پیوستن اجزای معماری و مانند آنها تشکیل می‌دهد. یکی از دلایل اینکه معماران دکنستروکتیویست به‌جای سازنده به فیلسوف روی آورده‌اند همین است که فیلسوف، به‌اغلب احتمال یا این تفاوتها را نمی‌بیند یا می‌تواند به آسانی آنها را نادیده بگیرد.

با این همه، جالب است که دکنستروکتیویستها، علی‌رغم آنکه به معماری صرفاً به‌عنوان پدیده‌ای هنری می‌نگرند، عواملی چون توازن، وحدت، تناسبات و مانند آنها را که معیارهای هنری معماری هستند رد می کنند. علت آن است که ایشان در واقع این معیارها را رد می کنند تا معیارهای خود را جانشین آن کنند. به‌عنوان مثال، معماران دکنستروکتیویست هم توازن فرساختی را برهم می‌زنند و هم توازن هنری را. توازن در آثار ایشان، به‌عبارت دیگر، ناشی از عدم توازن است.

توازن چوبی در عدم توازنی که در تمام پدیده‌های طبیعی و زندگی اجتماعی و رفتارهای آدمی موجود است، البته از ویژگیهای عصر ماست، نه دانشمند دیگر در پی آن است که قوانین معین طبیعت را کشف کند (برای اینکه احتمالاً چنین قوانین معینی تاکنون کشف شده‌اند) و نه هنرمند می‌خواهد ترکیبی متوازن پدید آورد. کشف نظم بی‌نظمی از مشکلترین و ظایفی است که دانشمندان و هنرمندان و صاحبان اندیشه در حال حاضر با آن روبه‌رو هستند. کوششی که در آغاز معماری مدرن برای پالودن همهٔ فرمها و پاک کردن آنها از تمام تزیینات صورت می گرفت بدین دلیل بود که خلوص عریان عملکردهای فرساختی یا ساختمانی یا هردو را آشکار سازد. معنای اخلاق در معماری مدرن نیز جز این نبود. اما به اعتقاد دکنستروکتیویستها این خلوص در عین حال حرکت و پویایی را از معماری می گیرد.

http://telegram.me/uadesigngroup

ناخالصی یا توازن بی‌توازن برای خودپویایی و حرکتی دارد که به معماری روح و زندگی می‌دهد؛ به‌علاوه، منبعث از ویژگیهای زمانهٔ ماست و در توافق با اندیشه‌های فیلسوفان این زمانه.

چنان‌که اشاره کردیم، معماران دکنستروکتیویست مقلد موتیفها و فرمهای گذشته نیستند. دکنستروکتیویسم از بطن مدرنیسم زاده شده است، با آنکه این واژه درست متضاد واژهٔ کنستروکتیویست است، سرمشق معماران یا بهتر بگوییم هنرمندان دکنستروکتیویست، آثار هنرمندان و معماران کنستروکتیویست است که، چنان‌که پیش از این دیدیم، تقریباً همزمان با انقلاب سوسیالیستی شوروی در این کشور پدیدار شد و خوش درخشید ولی عمری کوتاه داشت (۱۹۲۰-۱۹۱۸). این تبعیت تا آنجاست که دکنستروکتیویستها مانند کنستروکتیویستها به تجزیهٔ هندسهٔ نامنظم فرمها و اجزای معماری می‌پردازند، اما مانند آنها در اینجا توقف نمی‌کنند بلکه فراتر رفته به برهم زدن فرمهای تجزیه شده می‌پردازند؛ بدین معنی که هندسهٔ نامنظم کنستروکتیویستها نیز دچار انحراف و دگرگونی می‌گردد، در حقیقت دِ(de) در واژهٔ دکنستروکتیویست (deconstructivist) نمودار همین تفاوت یا دقیقتر بگوییم انحراف دکنستروکتیویستها از کنستروکتیویستهاست[۱۸] اما این انحراف از برون صورت نمی‌گیرد بدین تعبیر، معماری دکنستروکتیویستی در پی ترک دادن، قاچ کردن، و جداسازی اجزای معماری نیست. برهم زدن فرم از برون، فرم را مصدوم می‌کند واین آسیب به آن حالت و تأثیری تزیینی می‌دهد. فرم در معماری دکنستروکتیویست، برعکس، از درون برهم می‌خورد و آشفته می‌شود، یا به‌تعبیر منقدان و نظروران دکنستروکتیویست، «انگار نوعی انگل فرم را از درون می‌خورد و نظم آن را برهم می‌زند.»[۱۹] اما کشتن انگل معنایش کشتن فرم است؛ زیرا فرم و انگل یک موجود و یک هستی را پدید می‌آورند. نتیجهٔ این دگرگونی یا انحراف درونی، به‌اعتقاد نظروران دکنستروکتیویست، آن است که فرم حاصل، علی‌رغم همهٔ بی‌نظمیها و برهم خوردگیها، طبیعی جلوه‌گر می‌شود: پنداری، فرمی در درون جعبهٔ مکعب‌مستطیل ساختمان تکوین یافته و با یک تلنگر معمار غلاف راست گوشه و جعبه مانند خود را شکسته وشکفته شده است!

به‌بیان دیگر، باز به‌تعبیر نظروران دکنستروکتیویست، می‌توان برهم زدن، جابه‌جایی، انحراف و انحنا را از صفات این معماری به‌شمار آورد و تخریب، جداسازی، فساد و عدم پیوستگی را که نام دکنستروکسیون ممکن است به ذهن آورد از آن منتزع کرد. این معماری، بی‌آنکه فرساخت را تخریب کند، آن را جابه‌جا می‌کند.

اما این برهم زدن، جابه‌جایی و انحراف فرمها از درون احساسی از ناآرامی و ناراحتی پدید می‌آورد، زیر این صفات که برشمردیم با صفاتی دیگر چون ثبوت، ایستایی، پیوستگی و هویت که با فرمهای خالص همراه‌اند مدام در ستیز است. پنداری که «کمال» همواره «بی‌کمالی» را در بطن خود داشته است. بدین معنی که در هر فرم متعالی کمال‌یافته‌ای آن‌قدر نقایص ناشناخته وجود دارد که اینک فرصت بروز یافته‌اند. «کمال» همواره در پنهان زشت و غول‌آسا بوده؛ اما هنگامی که با دکنستروکتیویسم آن را تحت فشار قرار دهیم، آنچه به‌ظاهر بی‌عیب و نقص می‌نماید به بی‌کمالی خویش اعتراف می‌کند.[۲۰]

در حالی که این سخن و دیدها و نقاطیهای نظروران دکنستروکتیویست را می‌توان حمل بر تعابیری تازه کرد، اما دو جنبه از اندیشه‌های ایشان در دفاع از معماران دکنستروکتیویست پرسش‌پذیر و بحث‌انگیز است. نخست اینکه ایشان ویژگی کاربردی معماری، یا چنان‌که خود می‌گویند habitation را انکار می‌کنند. این سخن تنها هنگامی پذیرفتنی است که به معماری صرفاً به‌دیدهٔ هنری محض بنگریم. مراد از تندیس این نیست که در آن زندگی کنیم، مراد از آن این است که به آن بنگریم، قدر آن را بشناسیم، به‌تنوع زندگی بیفزاییم و از آن ـ اگر بتوانیم ـ لذت بریم. اما این نکته دربارهٔ معماری نمی‌تواند صادق باشد. نقش معماری از آغاز این بوده و هست که آدمی را در درون خود مأوا و مسکن دهد. هیچ توجیهی این وظیفه را از معماری سلب نمی‌کند، اما به همان اندازه که این ویژگی معماری طبیعی به‌نظر می‌رسد، به‌همان اندازه نیز کیفیات هنری به معماری پیوسته و وابسته است: معماری بدون هنر وجود ندارد.

نکتهٔ دوم که تا اندازه‌ای با نکتهٔ نخست پیوسته است این است که معماری به ملاحظهٔ عملکردهای آن شکل می‌گیرد؛ یا به‌عبارت دیگر، به‌پیروی از شعار معروف معمار امریکایی لویس سالیوان: form follows function (فرم از عملکرد تبعیت می‌کند). دکنستروکتیویستها که پیروی فرم از عملکرد را به معماران مدرن نسبت می‌دهند، خود به‌شدت آن را رد می‌کنند. شعار ایشان در مقابل شعار معروف سالیوان این است: form follows function (فرم از فرم‌شکنی تبعیت می‌کند). این که تبعیت فرم از عملکرد را به معماری مدرن نسبت دهیم سطحی و آمیخته به اشتباه است. حتی خود

http://telegram.me/uadesigngroup

سالیوان که مبدع و مدافع این شعار بود به آن وفادار نبود. هیچ عملکردی نقشهای تزیینی ساختمان کار سن پیری اِسکات کار سالیوان را توجیه نمی‌کند! فرم کرانه‌ها، کار میس ون دررو، چه در نما و چه در پلان، را هرگز نمی‌توان به تبعیت از نیازهای یک مدرسهٔ معماری که عملکرد این ساختمان است تعبیر و توجیه کرد ـ این مدرسه نه اتاقی برای مدرسان دارد و نه فضایی خصوصی که بتوان در آن تدریس کرد؛ تمام فضاهای جنبی و خدماتی نیز در زیرزمین انبار شده‌اند. دیوارهای بلند دوربام[۲۱] در ویلای ساوی ـ اثر لوکوربوزیه ـ عملکردشان تازه به تبعیت از فرم پدید می‌آید!

رایت نیز که در طرح موزهٔ گوگنهایم ظاهراً کوشید فرم این موزه را در تبعیت از عملکرد موزه بسازد، به این عملکرد تعبیری خاص و خودساخته داد: هم گردش مستمر تماشاچیان در این موزه بر رامپهایی که ایشان را در عین تماشای تابلوها به طبقات بالا می‌برد خسته کننده است (چون ایده آل آن است که پس از تماشای تعدادی تابلو بیننده نفسی تازه کند) و هم آنکه همین شیب رامپها که تماشاچی برای تماشای تابلوها بر آنها می‌ایستد باعث می‌شود که وی نسبت به تابلو به حالت تورب قرار گیرد.

این راست است که معماران مدرن برای زدودن تقلید و اقتباس از فرمهای قدیمی از عرصهٔ معماری به شعار فرم از عملکرد بنبست می‌کند توسل می‌جستند ولی به ملاحظات زیبایی و هنری، که در هر حال شخصی است ـ هر گاه لازم می‌آمد ـ از آن عدول می‌کردند. صدها مثال در اثبات این نکته می‌توان به‌دست داد، اما محتملاً طرح یوتزن برای اپرای سیدنی را باید یکی از آشکارترین مثالها در این مورد به‌شمار آورد. اگر سخن نظروران دکنسترو کتیویست در مورد تبعیت فرم از عملکرد در آثار معماران مدرن صادق باشد، یا باید عملکرد یوتزن برای این اپرا قائل شویم تا فرمهایی که شبیه بالهای گستردهٔ پرنده‌ای چون سیمرغ بر بالای بام این اپرا خود را می‌گشایند توجیه کنیم ـ و یا اصلاً یوتزن را معماری مدرن به شمار نیاوریم!

اما تبعیت فرم از عملکرد تا آنجا مجال دارد که فرم در عرصه‌ای کلی و نه در جزئیات به‌نوعی نمودار عملکرد ساختمان باشد. به‌عبارت دیگر، خانه باید خانه باشد و مدرسه روحیهٔ تدریس را برساند و بانک، فی‌المثل، چون قلکی بسته بنماید. البته این جنبهٔ تبعیت فرم از عملکرد نیز از جانب معماران مدرن در مورد بسیار نادیده گرفته می‌شد، اگر غیر از این بود، کلیسایی که میس در مجتمع آی.آی.تی. ساخت به‌شکل یک دفتر کار طرح نمی‌شد، و طرح آزمایشگاه و کتابخانه و مدرسه به‌هم شباهت نمی‌یافتند. در این مورد، البته توجیه این بود که چون معماری باید به ملاحظهٔ امکانات ساختمان و ساختار پدید آید، این شباهت امری اجتناب ناپذیر و مقبول است ـ حتی در پاره‌ای موارد این شباهت با شباهتی که در مظاهر معماری کلاسیک یونان و روم ـ در هر دوره یا هر نظم ـ موجود بود قیاس می‌شد.

پاره‌ای از ویژگیهایی را که در معماری دکنسترو کتیویست اکنون به منصهٔ بروز می‌رسد، سالها پیش برونو زوی صاحبنظر و معمار معروف ایتالیایی تحت عنوان زبان مدرن معماری[۲۲] انتشار داده بود. زوی این زبان مدرن و تا اندازه‌ای اختراعی خود را بر هفت اصل بنا می‌نهد. این هفت اصل به‌ترتیبی که زوی آنها را توضیح می‌دهد عبارت‌اند از: پاسخ به عملکرد[۲۳] (۱)، عدم تقارن (۲)، سه بُعدی بودن و رد پرسپکتیو (۳)، گشودن جعبه: بازشکستن چهاربُعدی ترکیب (٤)، عوامل فرساختی (۵)، فضا در زمان (٦)، وحدت دوبارهٔ ساختمان، شهر و فضاهای سبز و باز (۷). اگر دو عامل «پاسخ به عملکرد» و «عوامل فرساختی» را موقتاً به ملاحظهٔ بحث، کنار بگذاریم، این زبانی که برونو زوی دستور آن را نوشته است، شباهت بسیار به ویژگیهایی دارد که در معماری دکنسترو کتیویست مشهود افتاده است ـ نه معماران دکنسترو کتیویست و نه نظروران این مکتب اشاره‌ای به این نکته ندارند، ظاهراً بدین سبب که هر پیوستگی به مدرن جنبهٔ آنتی مدرن بودن این مکتب را که این روزها مدروز است کاهش می‌دهد.

البته زوی می‌گوید این دستور زبان را براساس مشاهدات خود از معماری مدرن و گرایشهایی که در آن مشهود است و به‌عقیدهٔ وی جوهر معماری مدرن را پدید می‌آورد تدوین کرده است ولی حقیقت این است که به نتایجی که وی به آنها رسیده است درصورتی می‌توان رسید که معماری مدرن را «ایده‌آلیزه» کنیم و این کاری است که وی کرده است، ولی در مواردی که زبان را در انطباق با گرامر خود نیافته است، صاحب زبان را به‌عدول از دستورهای خودساختهٔ خویش واداشته است. به‌عبارت دیگر، گو اینکه اصولی که وی نام می‌برد زیرکانه و هشیارانه‌اند، اما به‌اندازهٔ کافی عمومیت ندارند. به‌راستی، زوی آنچه را معماری مدرن ـ به‌عقیدهٔ وی ـ باید باشد به‌رشتهٔ تحریر در آورده و نه آنچه معماری مدرن هست. از همین رو، مثالهایی که وی به‌دست می‌دهد، در پاره‌ای موارد معدود و در پاره‌ای موارد استثنایی‌اند و نه بخشی از گرایشی عمومی ـ از آن جمله است مثالهایی که وی از کارهای معمار آلمانی مندلسون به‌دست می‌دهد و

http://telegram.me/uadesigngroup

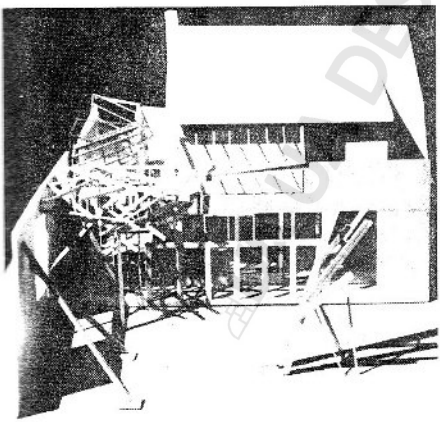
همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

ستایشی که از این معمار می کند.

صرف نظر از این ملاحظات دربارهٔ گرامر زوی، چنان که گفتیم پاره‌ای از اصول وی با گرایشهای دکنستروکتیویستها شبیه است: فی‌المثل، انحراف یا جابه‌جایی که در معماری ایشان صورت می گیرد هم موضوع تقارن را که در معماری ایشان صورت می گیرد هم موضوع تقارن را که در معماری کلاسیک و مقلدان کلاسیک از عوامل اصلی است برهم می‌ریزد و هم رد پرسپکتیو را مطرح می کند و هم، از اینها مهمتر، غلاف راست گوشه (orthogonal) و جعبه مانند معماری را می‌شکافد. هنگامی هم که نظروران دکنستروکتیویست ترک دادن، قاچ کردن و جداسازی اجزای ساختمان را در معماری این مکتب انکار می کنند، مرادشان کم یا بیش و با پاره‌ای توجیهات همان وحدت دوبارهٔ ساختمان است، که عامل هفتم در دستور زبان زوی است. اما تفاوت عمده در دستور زبان مدرن معماری، به قسمی که زوی آن را تحریر و تعریف کرده است، همان عامل نخست (پاسخ به عملکرد) و عامل پنجم (عوامل فرساختی) است که ما در آغاز این بحث آنها را کنار گذاشتیم. به‌راستی، برونو زوی می کوشد برای ویژگیهایی که برای معماری مدرن قائل شده و در موارد بسیار صحت دارند (اما همواره مصداق ندارند) دلیلهایی بیاورد. وی این دلایل را عملکرد گرفته و به‌ویژه، چنان که پیش از این یادآور شده‌ایم[۲۴]، اظهار می‌دارد که اگر تمام عملکردهای معماری رنسانس از پله تا آشپزخانه و اتاق پذیرایی گرفته تا سرسرا و تالار بازی و اتاقهای خواب در پس دیواری صاف و یکنواخت پنهان می‌شد، در معماری مدرن هر عامل هویت خود را می‌یابد. نمونه‌ای که زوی به‌دست می‌دهد، فی‌المثل، پله در ساختمان باوهاوس است که در حجم ساختمان خود را می‌نمایاند و هویت خود را کاملاً نشان می‌دهد. از این گونه مثالها فراوان می‌توان به‌دست داد. در خانهٔ آبشار رایت نیز که مثال محبوب و متعالی زوی است همین هویت جویی اجزای مختلف ساختمان دیده می‌شود[۲۵] اما در اینکه این ترکیب ناشی از تجزیه به تأثیر از عملکرد باشد تا ملاحظات هنری تردید فراوان می‌توان کرد. به‌علاوه، اگر هویت جویی به سبب و تأثیر از عملکردی را از ویژگیهای معماری مدرن به‌شمار آوریم، اونیته دابیتاسیون لوکوربوزیه و آپارتمانهای مسکونی میس ون دررو را در خیابان لیک شور شیکاگو چگونه می‌توانیم تعبیر کنیم؟ ما ناگزیر باید مقال خود را



شکل ۱۳.۷ فرانک لُ گری. ماکت خانهٔ معماری در سانتامونیکا.



شکل ۷-۱۲ فرانک لُ گری. ماکت خانهٔ معمار در سانتامونیکا.

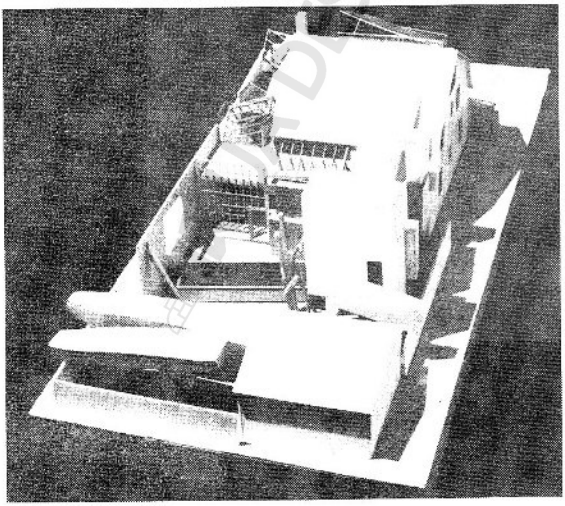
http://telegram.me/uadesigngroup

تکرار کنیم که تبعیت فرم از عملکرد، اگر آن را به اصطلاح تحت‌اللفظی تعبیر کنیم، شعاری پیش نبود؛ ولی از آن مهمتر، وسایلی بود که معماری مدرن با استفاده از آنها حضور خود را در قبال تقلید و تقلید اعلام می‌کرد.

دربارهٔ عوامل فرساختی مراد زوی این است که اکتشافات تازهٔ فن فرساخت مانند ساختمانهای غشایی[۲۶] یا پوست تخم‌مرغی[۲۷] یا دالهای بلند کلمانی هستند که به غنای زبان مدرن معماری افزوده‌اند و امکانات آن را بیشتر کرده‌اند. با استفاده از این عوامل فرساختی، در عین آنکه می‌توان فضاهای وسیع را پوشاند، معماری از قید ملاحظات فرساختی رهایی می‌یابد. می‌بینیم که این فکر در تضادی آشکار با اندیشهٔ معماران عملکردگرایی قرار دارد که بر تجلی عوامل فرساختی در سیمای معماری اصرار دارند. دکنستروکتیویستها نیز نه‌تنها از به کارگیری روشهای پیشرفتهٔ فن فرساخت امتناعی ندارند، بلکه بر آن نکیه می‌کنند. پاره‌ای از طرحهای معماران دکنستروکتیویست را جز با به کارگیری روشهای پیشرفتهٔ فرساخت نمی‌توان تحقق داد. البته دکنستروکتیویستها نظم‌شکنی را به عرصهٔ فرساخت نیز راه می‌دهند و ایستایی و توازن ساختمان را نیز به پرسش می‌گیرند. در پاره‌ای موارد، تردید در ایستایی و توازن ساختمان ویژگی اصلی و جوهر کار دکنستروکتیویستها را تشکیل می‌دهد.

فرانک گری، معمار دکنستروکتیویست

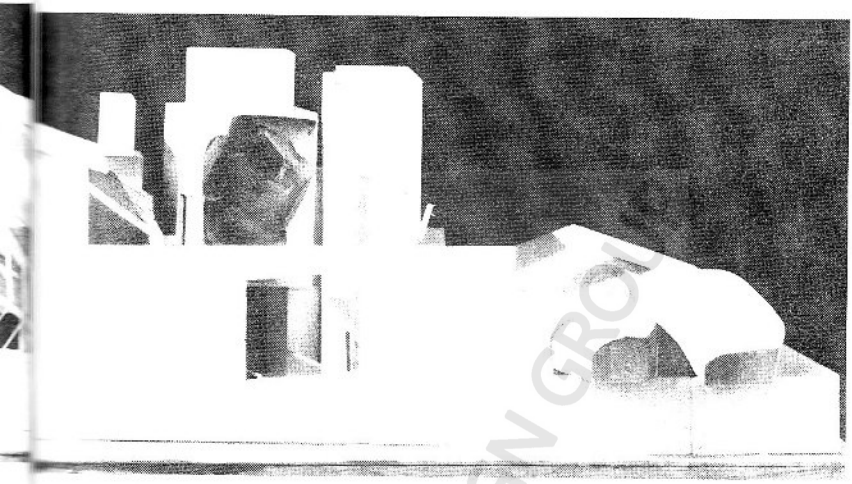
اکنون که پاره‌ای از ویژگیهای کلی معماری دکنستروکتیویستی را شناخته‌ایم، بهتر می‌توانیم دربارهٔ معماران دکنستروکتیویست سخن بگوییم و ویژگیهای این سبک را به‌صورتی دقیقتر با اشارات و مثالهایی که از آثار این معماران به‌دست می‌دهیم برشماریم. پیش از این، در مورد فرانک گری که بهتر از هر نامی سزاست او را معمار قاعده‌ناپذیر[۲۸] بنامیم سخن به میان آورده‌ایم. در بررسی آثار این معمار گفتیم که می‌توان تعبیری دوگانه از آثار این معمار به‌دست داد. یکی هنگامی که این آثار در مرحلهٔ طرح و ماکت هستند، دیگر هنگامی که این آثار تحقق می‌یابند. برای اینکه مثالی ملموس به‌دست دهیم، کافی است بار دیگر به ماکت خانهٔ گری نگاه کنیم (شکل ۷-۱۲، ۷-۱۳، و ۷-۱۴). پیش از آنکه طرح به ابتذال واقعیات آلوده شود هم ویژگی دکنستروکتیو آن آشکارتر می‌شود و هم خلاقیت هنریش -



شکل ۷-۱۲ فرانک آ. گری، ماکت خانهٔ معمار در سانتامونیکا.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



ناگفته نگذاریم که دست کم برای خود گری، ابتذال واقعیات نیز جزئی از بازی است و به هیچ روی زنندگی ندارد.

چنان که پیش از این یادآور شدیم، این خانه، خانه‌ای قدیمی‌تر را در میان دارد و طرح گری در واقع برای توسعه ونوسازی خانهٔ قدیمی‌تر انشاد شده است. نوسازی گری در سه مرحله صورت گرفته است و ماکتهای این خانه، این سه مرحله رانشان می‌دهند. تعابیر مختلف می‌توان از این مراحل به‌دست داد: یکی از این تعابیر چنین است[۲۹]: در مرحلهٔ نخست، فرمهای تازه با پیچشی که به خود می‌دهند، خود را گویی از درون خانه رهایی داده می‌شکفند. فی‌المثل، مکعبی که اجزای آن را همان اجزای قاب چوبی خانهٔ موجود به‌وجود می‌آورند، سازهٔ ساختمان را می‌شکافد و از آن بیرون می‌زند (شکل ۷-۱۲).

درمرحلهٔ دوم، پوست قدیمی این خانه می‌شکافد و سازهٔ قدیمی این خانه عملاً تقریباً در هم می‌شکند (شکل ۷-۱۳).

در مرحلهٔ سوم، حیاط پشتی این خانه انباشته از فرمهایی می‌شود که به‌نظر می‌رسد دیوار پشتی خانه را شکافته و از آن گریخته‌اند (شکل ۷-۱۴). این فرمها چون نسبت به یک‌دیگر و نسبت به خانه پیچ و تاب می‌خورند، به‌نظر می‌رسد در کشش قرار می‌گیرند. خانهٔ گری به‌راستی مقالی مبسوط در تبیین تضادهایی است که بین فرمها و در درون فرمها پدید می‌آیند.

اینها که گفتیم در تبیین ویژگیهای دکنستروکتیویستی این طرح گری است و ماکتها بهتر از خود ساختمان (ماکت تحقق‌یافته) آن را نشان می‌دهند.

در نگاه نخست به این ماکتها روشن می‌شود که معمار قلمی ناآرام دارد و در پی خلق و نوآوری است. محتملاً واضحترین نمونهٔ این ناآرامی و کوشش برای خلق هنرمندانه را پله‌های ورودی به این خانه (یا بهتر است بنویسیم ماکت) به‌دست می‌دهند. روشن است که گری می‌توانست این پله‌ها را همانند هزاران پلهٔ نظیر خود، به‌صورتی مستقیم و معمول، یکی بر بالای دیگری، بنهد. اما رقص هر پله، بی‌گمان، نیت معمار را که فرار از شده‌ها و عادیات است آشکار می‌کند. حتی در تحقق پروژه نیز، روی آوردن به مصالح و اجزای پیش پا افتادهٔ مبتذل خود نوعی فرار از عادیات است! اما غیر از اینها، در جمع آکروباتیک این طرح است که کوشش معمار برای نوآوری و خلاقیت بیش از همه به چشم می‌آید. بدین ترتیب، می‌توان به این ماکت کاملاً به‌دیدهٔ یک اثر هنری نگریست: تمامی ماکت برای خود ترکیب تجریدی جالبی است که چندان هم اتفاقی به‌نظر نمی‌رسد. فی‌المثل، گشودگی

http://telegram.me/uadesigngroup



شکل ۷-۱۵ فرانک اُ گری، ماکت خانهٔ معمار در سانتاموئیکا.

سمت راست ترکیب را گشودگی سمت چپ به توازن در می‌آورد، یا به اصطلاح رایج هنری کنتر بالانس[۳۰] می‌کند. یا این کمپزیسیون پایه‌ای سنگینتر و رأسی سبکتر دارد یا اگر از جانبی دیگر به این ماکت بنگریم (شکل ۷-۱۵) کیفیت تندیس گونهٔ آن بر ترکیب تجریدیش چیرگی می‌یابد. حجمها، فضاها و گشودگیها که عوامل این ترکیب‌اند، این تندیس فضایی را پدید می‌آورند.

ممکن است این نکات که گفتیم مورد قبول گری نباشد، یا به عبارت دیگر وی از سر قصد به دنبال چنین مقاصدی نبوده باشد. ممکن است منتقدان و صاحبنظران تعابیری دیگر دربارهٔ این اثر با آثار دیگر گری داشته باشند. اما همان گونه که فرمهای گری دیوار خانهٔ قدیمی را می‌شکافند و سازهٔ آن را درهم می‌ریزند، خود وی نیز معیارهای قدیمی را فرو می‌شکند و حد آنها را در می‌نوردد.

پیتر آیزنمان، معمار دکنستروکتیویست

آثار پیتر آیزنمان را نیز مانند فرانک گری، قبل از آنکه از او به نام معماری دکنستروکتیویست یاد کنیم بررسی کرده‌ایم. آیزنمان در آغاز فعالیتهای معماریش نیز چنین اسم و رسمی نداشت، وی یکی از پنج معماری بود که با شرکت در نمایشگاه نیویورک فایو[۳۱] و انتشار کتابی به همین نام خود را بلند آوازه ساخت. محتملاً می‌توان گفت همهٔ این پنج معمار در روزهای تشکیل نمایشگاه تا اندازه‌ای از گرایشهای مشابه برخوردار بودند و همین موضوع نمایش دسته‌جمعی آثار ایشان را توجیه می‌کند، اما فراموش نکنیم که مایکل گریوز نیز یکی از این پنج معمار بود که اکنون گرایشهای پست مدرنیستی وی شهرهٔ عالم است. در بررسی آثار آیزنمان پیش از این از گرایشهای فلسفی وی، رد جنبه‌های عملکردی معماری و تأکید بر جنبه‌های فرمال آن نیز سخن به میان آوردیم، اما آثار آیزنمان را مستقیماً به‌عنوان یک معمار دکنستروکتیویست مورد بررسی قرار ندادیم؛ و این کیفیت با گذشت زمان بیشتر و بیشتر در آثار وی به منصهٔ بروز رسیده است.

اگر فرانک گری کم یا بیش با سرپیچی از هر نظم و قاعده‌ای خود را به‌عرصهٔ دکنستروکتیویستها رسانیده است، راه‌یافتن آیزنمان بدین عرصه از راه تجزیه و تحلیلهایی که تا اندازه‌ای خشکی تحلیلهای علمی را دارند صورت پذیرفته است.

چارلز جنکز در مصاحبه‌ای که با آیزنمان ترتیب داد کارهای اخیر وی را ادامهٔ آثار نخستین او می‌خواند و اظهار

http://telegram.me/uadesigngroup

می‌دارد که ویژگیهای دکنستروکتیویستی حتی در آثار نخستین وی وجود داشته است، پاسخ آیزنمان به این اظهارنظر چنین است:

«می‌خواهم جملهٔ شما را که آثار مرا دکنستروکتیویستی خواندید تصحیح کنم. هیچ مطمئن نیستم که آثار من دکنستروکتیویستی باشد. ممکن است آثار نخستین مرا به قسمی که شما می‌گویید تعبیر کرد، اگرچه در روزگاری که من آنها را انشاء کردم، تصور نمی‌کنم این چیزها که شما می‌گویید بر من آشکار بوده»[۳۶]

چند نکته از این سخن آشکار می‌شود: نخست آنکه دکنستروکتیویست در معماری مکتب سامان یافته‌ای فی‌المثل چون فوتوریسم نیست، معماری ممکن است ناخودآگاه تلاشی را در رد معماری موجود مدرن آغاز کرده باشد و سپس در پی آشنایی با فیلسوفان دکنستروکتیویست، آگاهانه مأمنی استوار برای معماری خویش یافته باشد. دوم آنکه توضیح و «پیشبینی بعد از رویداد» آسان است! به‌عبارت دیگر، پس از آن که آیزنمان به‌دلایلی که گفتیم به گرایشهای دکنستروکتیویستی روی آورد و این کیفیت آشکارا در آثار وی به منصهٔ بروز رسید، یافتن نشانه‌های دکنستروکتیویستی در آثار وی چندان مشکل نیست. دیگر آنکه توضیح و تفسیر آثار هنری (این نکته شامل معماری نیز می‌شود) کار هنرمند یا معمار نیست. هنرمند یا معمار به تبعیت از خواستی درونی می‌آفریند، بی آنکه دست کم به هنگام آفریدن، چندان یا آگاهانه به تحلیل اثر خود بپردازد. توضیح و تفسیر به‌عهدهٔ منقدان و صاحبنظرانی است که باید برای درک آثار هنری یا معماری به تجزیه و تحلیل آنها بپردازند.

به‌راستی آنچه به آثار آیزنمان ویژگیهای دکنستروکتیویستی می‌دهد جنبهٔ ضدعملکردی[۳۳] آنها یا به تعبیری دیگر، کیفیت هنری آنهاست. در همان گفتگوی آیزنمان و جنکز، که چند جمله‌ای از آن را در سطور بالا نقل کردیم، هنگامی که جنکز به آیزنمان ویژگی ضد عملکردی آثارش را یادآور می‌شود و وی آن را به نوعی انکار می‌کند، گفتگو، بدین صورت ادامه می‌یابد:

آیزنمان: اگر معماری مرا ضد عملکردی بنامیم، واژهٔ درستی به کار نبرده‌ایم. من ضد عملکرد نیستم. منظورم این است که عملکرد را موضوع اصلی نسازیم.

جنکز: نه، نه، اختیار دارید، در خانهٔ شمارهٔ VI شما بلکان و آن میز مشهور [غیرقابل استفاده] در میان آشپزخانه، به وضوح[۳۴] ضدعملکرد هستند و...

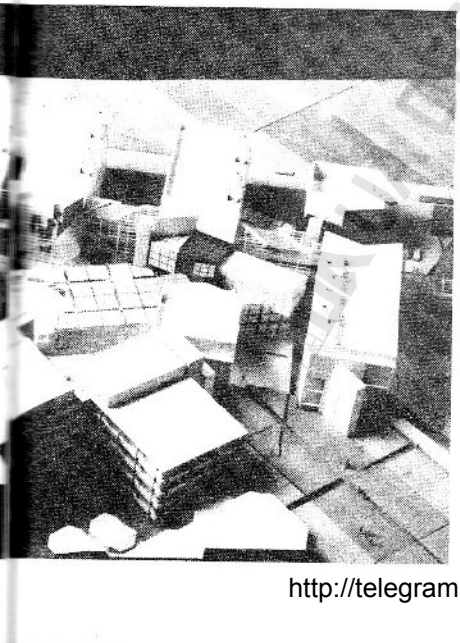
آیزنمان: نه، آنها بدین صورتی که می‌بینید طرح شده‌اند تا از عملکرد نمادی پدید نیاید.

جنکز: خیر، خیر، بر آنها استفاده‌ای مترتب نیست.

آیزنمان: مردم در آنها زندگی می‌کنند.

جنکز: اما ایجاد حفره‌ای در کف اتاق خواب، و لزوم نصب نرده‌ای در اطراف پله‌ها و احداث پله‌ای که عملکردی بر آن متصور نیست، تمام اینها به‌وضوح ضدعملکردی‌اند. فکر می‌کنم انکار شما و تظاهر به ندانستن بیهوده است - خود به آن اشاره کرده‌اید، منقدان دربارهٔ آن صحبت کرده‌اند. حتی افتخار می‌کردید که ریاضیدانی که خانهٔ شمارهٔ II را برای او طرح کردید، در آن سکونت نکرد. اکنون این انکار ناگهانی برای چیست؟

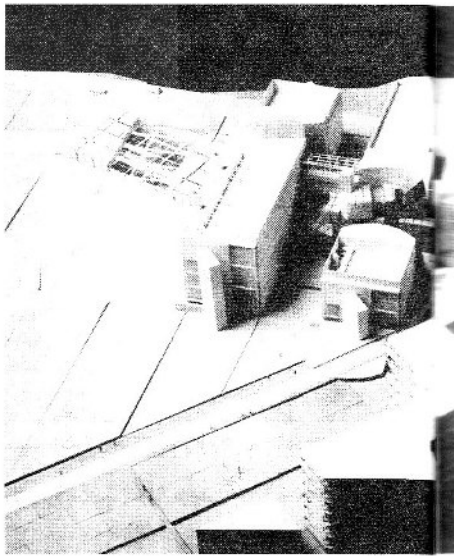
آیزنمان: انکاری در کار نیست، صرفاً می‌کوشم روشن کنم که من هرگز ضد عملکرد نبوده‌ام. معتقدم تفاوتی بین ضدعملکرد بودن و عملکرد را موضوع اصلی نساختن وجود دارد[۳۵]



http://telegram.me/uadesigngroup

استنباط ما از این اصرار جنکز و انکار آیزنمان هرچه باشد، یک نکتهٔ مسلم به‌نظر می‌رسد و آن اینکه ملاحظات فرم در معماری دکنستروکتیویستی، برجنبه‌های عملکردی مرجع استه ممکن است در این نکته نیز حکمتی باشد، زیرا میدان‌دادن بی‌قید و شرط به عملکرد، به کدورت و سکون راه می‌برد که با سرزندگی و پویایی حیات بیگانه استه اگرچه، برخلاف گفتهٔ دکنستروکتیویستها، فرم ممکن است از فرم‌شکنی تبعیت نکند؛ اما این نکته هم روشن است که فرم از عملکرد نیز تبعیت نمی‌کند و یا اگرهم در مواردی تبعیت فرم از عملکرد موجه باشد و به نتایج موردنظر و جالب توجه راه برد، عمومیت دادن تبعیتِ فرم از عملکرد صحیح به‌نظر نمی‌رسد.نکتهٔ دیگری نیز که باید اضافه کرد این است که گاه آکوباتهای فرمی ممکن است در معماری خصوصی این یا آن صاحبکار ممکن و میسر باشد، اما عرصه‌هایی در معماری وجود دارد که چنین آکروباتهایی نتیجه‌اش هدردادن سرمایه و ساختمانهایی است که به کار زندگی نمی‌آید.نمونهٔ چنین معماری، خانهٔ شمارهٔ II آیزنمان باید باشد که صاحبکار و مالک از زندگی در آن احتراز کرد.

شکل ۷-۱۶ پیتر آیزنمان، مرکز و کنسر برای هنر قرن بیست ویکم، کلمبوس، اوهایو، ۹-۱۹۸۵.



در ساختمان مرکز و کنسر برای هنر قرن بیست ویکم[۳۶] نیز همین بی‌اعتنایی به‌عملکرد مشاهده می‌شود. در این موزه چون اکثر دیوارها شیشه‌ای است، تقریباً جایی مناسب برای آویختن تابلوهای نقاشی وجود ندارد. به‌علاوه، مجموعهٔ موزه، آغاز و انتهایی ندارد و اجزا به هم پیوندی ندارند بلکه مجزا و قطعه‌قطعه[۳۷] به‌نظر می‌آیند و پاره‌ای از فرمها نیز نیمه کاره باقی گذاشته شده‌اند (شکل ۷-۱۶). آیزنمان خود نامناسب بودن دیوارهای شیشه‌ای را برای آویختن تابلوهای نقاشی، به سبب نور زننده‌ای که این دیوارهای شیشه‌ای به درون راه می‌دهند و مستقیماً به هنگام تماشای تابلو به چشم ناظر می‌تابد، انکار نمی‌کند، بلکه طرارانه و خودخواهانه می‌گوید، «من طرحم را تغییر نمی‌دهم! موزه عملکردش را عوض کند. اصلاً لازم نیست موزه تابلوی نقاشی نشان دهد؛ تابلوهای نقاشی را به موزهٔ مجاور، موزهٔ کلمبوس بفرستند. این موزه فقط برای نمایش تندیس باشد [که در آن صورت نیز ممکن است نورِ مزاحم مانع درک تمام گوشه‌ها وحجمها و فضاها و ظرایف تندیس شود]. من دیوار خنثی برای نمایش هیچ چیز درست نکرده‌ام». لازم است به یادآوریم که چون نورطبیعی مزاحم نمایش آثار هنری است و به‌علاوه در طول زمان رنگ و روی آثار نقاشی را تغییر می‌دهد، بسیاری از موزه‌های مدرن، با استفاده از نور مصنوعی و تهویهٔ مطبوع بدون پنجره یا با پنجره‌های اندک و کوچک ساخته شدند. صرف نظر از آن که نور مصنوعی و تهویهٔ مطبوع هرگز جای نور و تهویهٔ طبیعی را نمی‌گیرد، چنین ملاحظه‌ای را نمی‌توان به چیرگی عملکرد در معماری مدرن اسناد داد. درک تأثیر مخالف نور طبیعی بر اشیای موزه به تجربه حاصل آمد و امکانات تکنولوژی جدید یافتن راه‌حلهایی تازه را برای رفع این مشکل میسر ساخت، ولی معماران را مقید به راه‌حلی خاص نکرد‌ای بسا طرحهای مبتکرانه که با رعایت این نیروی مخالف پدید آمد.

اما گفتگو و بحث آیزنمان از این نکات فراتر می‌رود: وی می‌گوید اثر او خود، موزه است، برای اینکه وی نمی‌خواهد در پس زمینه قرار بگیرد بلکه می‌خواهد در متن باشد، به اعتقادِ وی اگر معمار موزه‌ای بسازد که صرفاً به‌عنوان در برگیرندهٔ آثار هنری مورد استفاده قرار گیرد و خود یک اثر هنرمندانه نباشد، اثر معماری و خود معمار در حاشیه قرار گرفته‌اند و نه در متن.

در اینجا بی‌مناسبت نیست اشاره‌ای به

http://telegram.me/uadesigngroup

کنتکستجوالیسم[۳۸] یا متن گرایی کنیم که خود به‌عنوان آنتی تز مدرنیسم مطرح شد و جهانشمولی مدرنیسم را رد کرد. دکنستروکتیویستها این متن گرایی را عذری برای پنهان کردن ابتذال و تسلیم به عادیات می‌نامند و می‌گویند در پی یافتن تازگیها در میان کهنه‌ها و ناشناخته‌ها در میان شناخته‌ها هستند و از این رو تن به متن نمی‌دهند، بلکه متن را دگرگون می‌کنند.[۳۹] آیزنمان می‌گوید هنرمند باید به متن قدم نهد و متن را دوباره بسازد. هر اثر معماری باید آثار هنری دیگری را برانگیزد.

تمام این سخنان ممکن است صحت داشته باشد. ممکن است آن را به‌نوعی تعبیر کرد که پذیرفتنش آسان باشد، اما در هر صورت هر موزهٔ هنری باید چنان طرح شود که بتوان در آن انواع آثار هنری را نگاه‌داشت و به نمایش گذاشت.

صرف نظر از این ملاحظات، آنچه گفتنی است این است که آیزنمان به‌راستی در خلق یک اثر هنری موفق بوده است. این موزه (یا دست کم بخشهایی از آن) یک نندیس جالب و هنرمندانه است (شکل ۸ــ آلبوم). در اینجا اثری از شلختگیهای گِری و شلنگ تخته‌زدنهای هنری وی وجود ندارد! برجی به غایت متناسب نقطهٔ تأکیدی برای این بخش از موزه پدید می‌آورد، اما برج می‌شکافد و درون خود را می‌نمایاند. درونی که کیفیت مدرن بل اولترا مدرن دارد و نشان از آنکه این معماری زادهٔ مدرنیسم و گرایشهای آن است. در گوشهٔ راست این ترکیبِ فضایی هنرمندانه قوسی نیمه‌تمام باقی می‌ماند. به‌راستی یک عامل سازه در اینجا به بازی گرفته شده است! ــ کیفیتی که هرگز در معماری مدرن پسندیده و مقبول نبود، اما در اینجا، صرفاً بخشی از یک کمپزیسیون هنرمندانه را به‌وجود می‌آورد و نشان می‌دهد که معماری مدرن قصه‌های تازه‌تری را آغاز کرده است. معمار در انتخاب مصالح، رنگها، اجزاء و اتصال آنها از خود تبحری قابل ستایش نشان می‌دهد.

با این همه، در این اثر آیزنمان مانند بسیاری از آثار دکنستروکتیویستها دو پرسش مطرح می‌شود. چگونه می‌توان سازه را در معماری نادیده گرفت؟ پیوند سازه و معماری قصهٔ پار و پیزار نیست. معماری از بطن سازه و ساختمان زاده شده است؛ واقعیت هزارساله‌ای است که نفی آن و بازی با آن به‌منظورهای هنری آسان نیست. البته دکنستروکتیویستها اگرچه به ایجاد تأثیر [هنری] در آثارشان معتقدند، اما این را که کارشان بازی با سازه باشد انکار می‌کنند. ایشان می‌گویند که رها کردن عوامل سازه به حالت عدم تعادل در آثارشان به‌منظور کشف تعادلهای تازه‌ای است.

پرسش دوم، بی‌اعتنایی به عملکردها و روابط عملکردی است ــ همان چیزی که الکساندر را به خشم آورد پوشیده نگذاریم که الکساندر نیز معماری قابل توجهی ــ پس از آن همه تجزیه و تحلیل ــ پدید نیاورده است، و اگر معماری او همان باشد که در کافه ئیتز[۴۰] به منصهٔ بروز رسیده، سخت خشم‌انگیز است.

معماران دکنستروکتیویست دیگر

دکنستروکتیویسم به‌تعبیری در اروپا بازتابی وسیعتر دارد تا در امریکا، هرچند که خمیرمایهٔ آن را از پاره‌ای جهات احتمالاً روحیات امریکایی و جسارت معمارانی چون گری فراهم آورده است. ولی به‌نظر می‌رسد این روحیات امریکایی که بعداً با اندیشه‌های فیلسوف مآبانه آیزنمان و حمایت فیلیپ جانسون قدرت بیشتر گرفت، بیشتر در اروپا خریدار داشته باشد تا در امریکا.

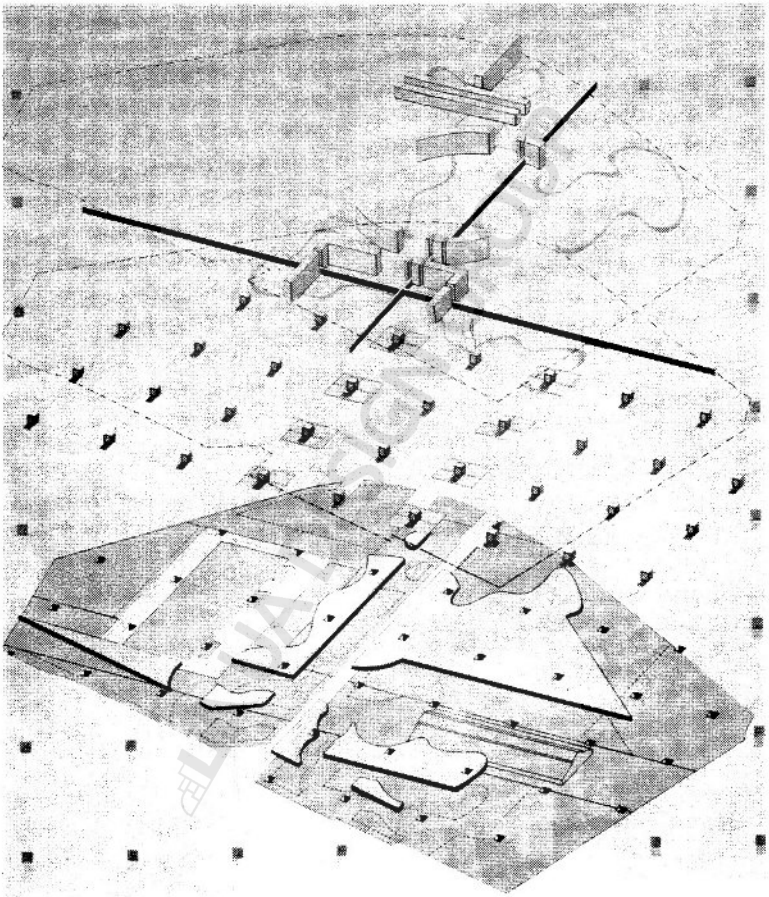
تنی چند معمار اروپایی و یکی دو معمار امریکایی‌الاصل ــ غیر از آنان که تاکنون از ایشان نام بردیم ــ در این عرصه فعال‌اند. برنارد چومی[۴۱] که از جملهٔ این معماران است، در لوزان سویس متولد شده و با آنکه اکنون در نیویورک فعالیت دارد طبع اروپایی خود را حفظ کرده است. کارهای وی، به‌ویژه ازنظر تحلیل، بیشتر شبیه آثار آیزنمان است تا آثار گری. جایی که این کیفیت تحلیلی بیشتر پیداست مطالعات وی برای پارک دُ لا ویلت[۴۲] در پاریس است. شبکه‌ای به ابعاد ۱۰ × ۱۰ متر اساس این طرح را به‌وجود می‌آورد. مکعبهایی که بعداً هریک تجزیه شده سپس دوباره ترکیب می‌شوند. در رئوس این مربعها قرار می‌گیرند. کل مجموعه از ترکیب یا برهم نهادن سه سیستم مستقل و واجد سه‌عامل اصلی هندسی (خط، نقطه، صفحه) پدید می‌آید (شکل ۷-۱۷ الی ۷-۲۰).

سیستم نقطه‌ها را مکعبهایی که بدانها اشاره کردیم پدید می‌آورد که هریک بعداً تجزیه می‌شود و سپس اجزای تجزیه‌شده ممزوج و مخلوط می‌گردند و به‌صورتی دگرگون شده دوباره متجلی می‌شوند. سیستم خطوط را راهروها پدید می‌آورند که آنها نیز انحراف می‌یابند و سرانجام می‌رسیم به سیستم صفحات که حاصل شکالی چون دایره، مثلث و مربع است. هر سیستم به‌شیوهٔ معمول و سنتی نظام می‌یابد، اما چون سیستمها برهم نهاده می‌شوند از برخورد آنها تضاد و اختلافی حاصل می‌آید که مراد دکنستروکتیویستهاست.

اینها همه سخنانی است در توصیف تحلیل فرمها و

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷-۱۷ برنارد چومی، پارک دُ لا ویلت: سیستمی که اساس طرح پارک را نشان می‌دهد

http://telegram.me/uadesigngroup

چگونگی تشکیل آنها در طرح پارک دُ لا ویلت که ما مستقیماً از توضیحی که دربارهٔ این طرح داده شده است گرفته‌ایم.[۴۳] در این توضیح، کلمه‌ای دربارهٔ اینکه مراد از طرح این پارک چه بوده است و چگونه به کار آمده‌ما می آید نمی‌بینیم. طرح چنان توضیح داده شده است که یک اثر تجریدی هنری.

اثر دیگری از چومی، طرح وی برای پروژهٔ تئاتر ملی جدید ژاپن[۴۴] در توکیو است (شکل ۷-۲۱)، در این پروژه نیز چومی از روش معمول تحلیلی خود استفاده کرده است بدین معنی که نخست تئاتر را به اجزائی تجزیه کرده سپس اجزاء تجزیه شده را با ممزوجی تازه و دگرگون شده در کنار هم نهاده است. هدف وی زیرپا نهادن قواعد ترکیب و توازن است و از همین رو واژهٔ امتزاج[۴۵] را به‌جای ترکیب[۴۶] به کار می گیرد.

حاصل کار و آنچه به چشم می آید ساختمانی است که در آن با بر آن عوامل سازه چیرگی دارند. اما عوامل سازه، همه‌جا به منظور سازندگی پروژه و نگهداری آن به کار گرفته نشده‌اند بلکه در پاره‌ای موارد به‌نظر می‌رسد که تعادل خود را از دست می‌دهند یا به‌صورت نیمه تمام و معلق در فضا باقی گذاشته می‌شوند تا آهنگ تازه‌ای را که مراد آنها، معماری است پدید آورند.

پانوشتها

1. Hans Scharoun 2. Retti 3. Schulin

۴. چنکز، معماری امروز، ص ۵۴ و ص ۵۰.
۵. گلنزا، تاریخ معماری پست مدرنیسم، ص ۳۵۴.

6. eclectic 7. Frank Gehry
8. Mid - Atlantic Toyota Distributorship Offices
9. partition 10. Crown Hall 11. Je pense, donc je suis
12. Rene Magritte 13. Mark Wigley.

۱۴. معماری دکنستروکتیویست، ص ۱۰.

15. Derrida 16. Tschumi

۱۷. دکنستروکتیویست چیست؟، ص ۴۳.
۱۸. معماری دکنستروکتیویست، ص ۱۶.
۱۹. همان کتاب، ص ۱۷.
۲۰. معماری دکنستروکتیویست، ص ۱۷.

21. Parapet walls

۲۲. The Modern Language of Architecture نام کتابی از برونو زوی که به سال ۱۹۷۸ انتشار یافته. ما در صفحات گذشته نیز به این کتاب اشاره کرده‌ایم و از عقاید زوی صحبت داشته‌ایم.

۲۳. عنوان این عامل و چند عامل دیگر را اندکی تغییر داده‌ایم تا به ذهن خوانندهٔ فارسی‌زبان آشناتر باشد.

۲۴. نگاه کنید به بحث ما در ص

۲۵. اروپاییان، احتمالاً به تأثیر از متفکرانی چون برونو زوی که آثار رایت را به ایشان معرفی کرد، این هویت جویی و انتزاع را از گرانیک نام می‌نهند، حال آنکه در نزد متفکران و معماران امریکایی، احتمالاً به تأثیر گیدئون که ذهن، ذهان و معماری وی سالها مؤثرترین کتاب معماری مدرن بود ارگانیک معنایی وسیعتر دارد و بیشتر گرایشهای آزاد، چون مظاهر طبیعی از دل زمین رُسته را شامل می‌شود.

26. membrane 27. shell

۲۸. عنوان مقاله‌ای که گری به سال ۱۹۷۶ در مجلهٔ معروف معماری رکورد نگاشت نیز چنین بود: «جستجوی معماری قاعده‌ناپذیر»:
The Search for No Rules Architecture

۲۹. معماری دکنستروکتیویستی، ص ۲۲.

30. Contre balance 31. New York Five

۳۲. دکنستروکتیویسم در معماری، ص ۴۹.

33. anti - functional

۳۴. در اصل polemic که جدل گونه و احتمالاً لجوجانه معنی می‌دهد و ما برای روانی ترجمه و آوردن آن به قالب فارسی آن را «به‌وضوح» ترجمه کرده‌ایم.

۳۵. دکنستروکتیویسم در معماری، ص ۵۰.

36. Wexner Center of Art of the Twenty-First Century
37. fragmented

۳۸. مراد از contextualism در معماری که ممکن است آن را «متن گرایی» ترجمه کنیم، این است که هر ساختمان باید در هماهنگی و توافق با ساختمانهای مجاور و نزدیک خود باشد، یا به عبارت دیگر، به رعایت متنی که در آن قرار می‌گیرد ساخته شود. فی‌المثل، برج شیشه‌ای که در آن آخرین تکنیکهای ساختمانی به کار گرفته شده در محله‌ای که دارای ساختمانهای سنگی سنتی است موردی ندارد به‌راستی «متن گرایی» عکس‌العملی در مقابل universalism یا جهانشمولی معماری مدرن بود که در اینجا و در آنجا و همه‌جا از این سو تا آن سوی جهان ممکن بود به یک شکل و شمایل ساخته شود.

۳۹. معماری دکنستروکتیویست، ص ۱۷.

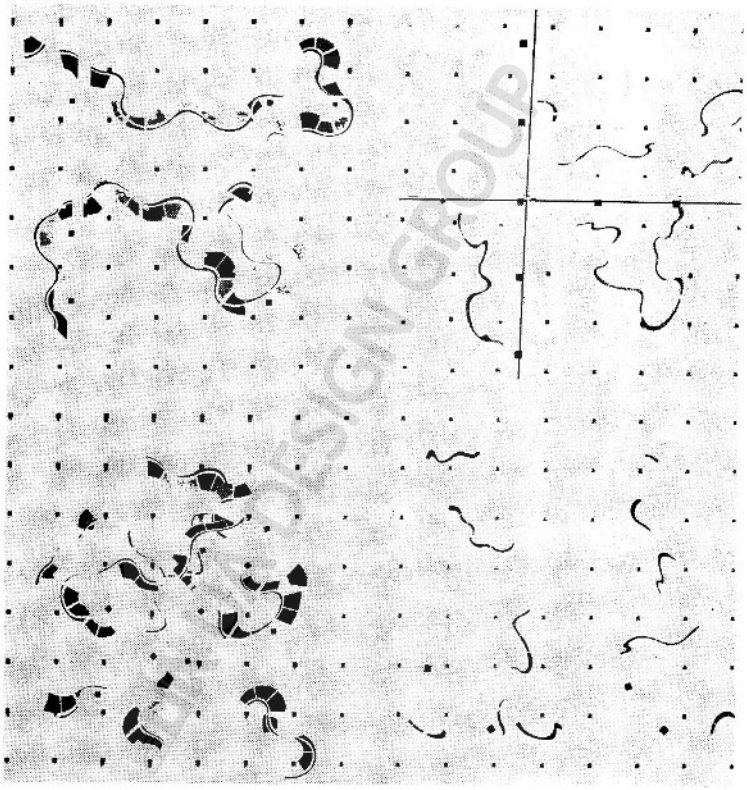
40. Das Cafe' Linz 41. Bernard Tschumi 42. Parc de la Villette

۴۳. معماری دکنستروکتیویست، ص ۹۲.

44. New National Theater of Japan 45. Juxtaposition
46. Composition

http://telegram.me/uadesigngroup

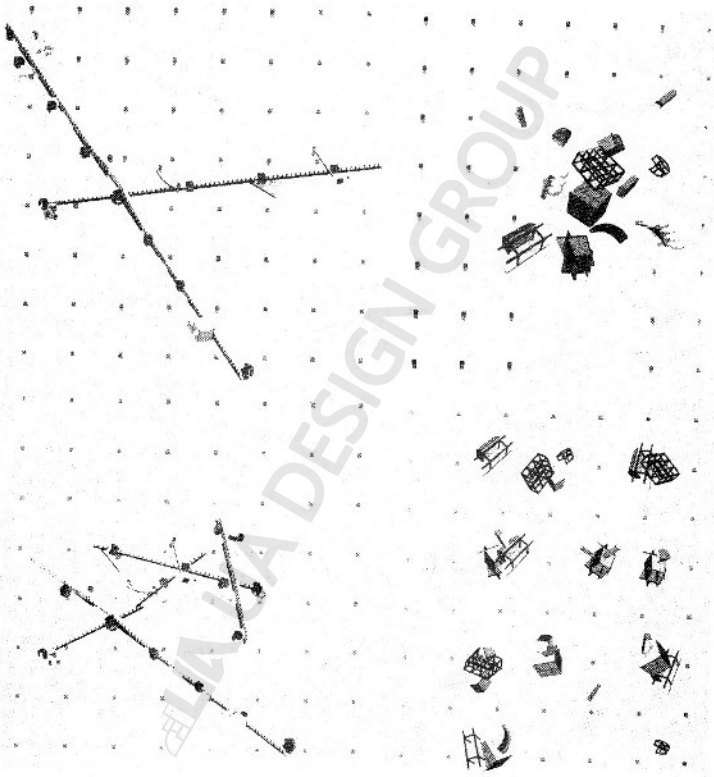
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷-۱۸ راهروها و انحراف آنها

http://telegram.me/uadesigngroup

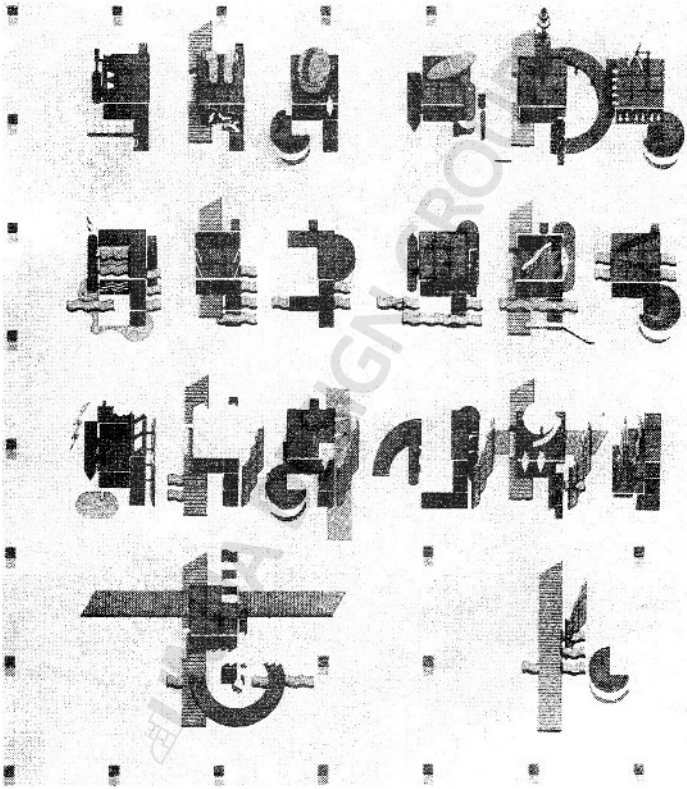
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷-۱۹ تجزیه و اختلاط دوبارهٔ مکعب‌ها

http://telegram.me/uadesigngroup

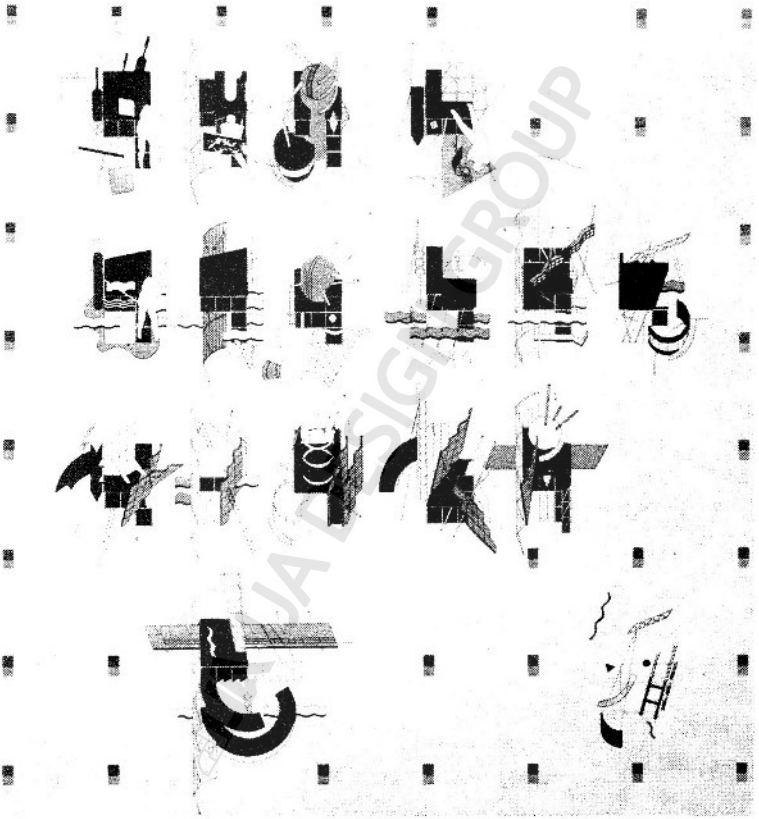
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷-۲۰ دیوانگیها: دگرگونی مکعبها

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷-۲۱ برنارد چومی، تئاتر ملی ژاپن، توکیو، ۱۹۸۷.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آلبوم فصل هفتم

UA DESIGN GROUP

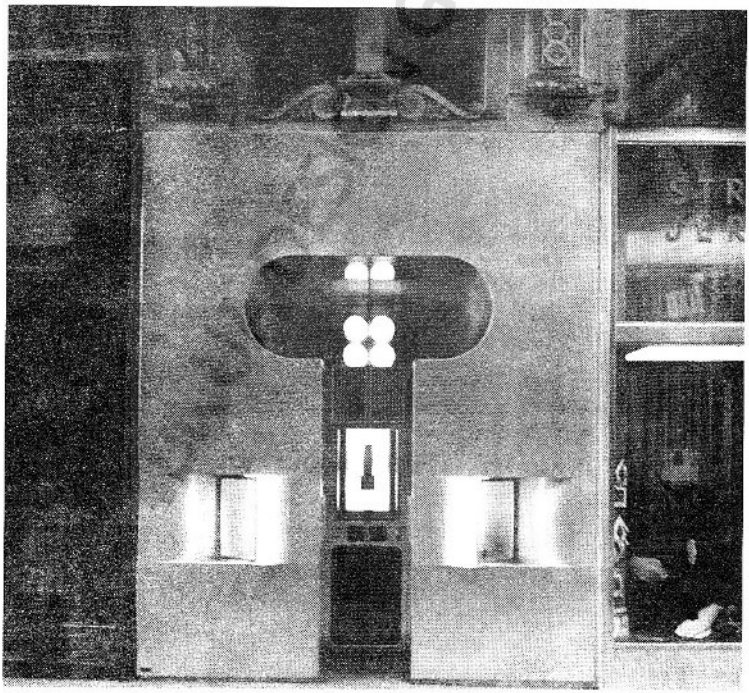
http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۲ درون، مغازهٔ شمع فروشی رتی.

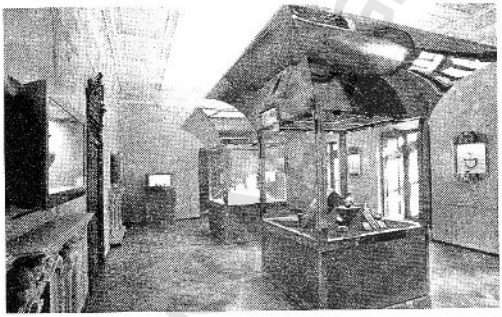
شکل ۱ هانس هولاین، مغازهٔ شمع فروشی رتی، وین، آتریش، ۱۹۶۵



http://telegram.me/uadesigngroup

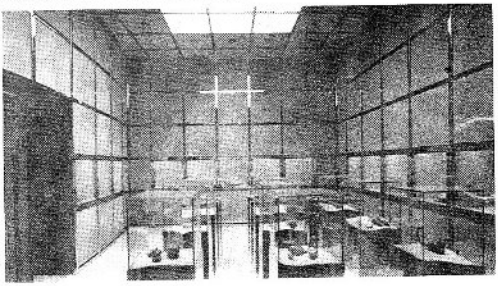
با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک





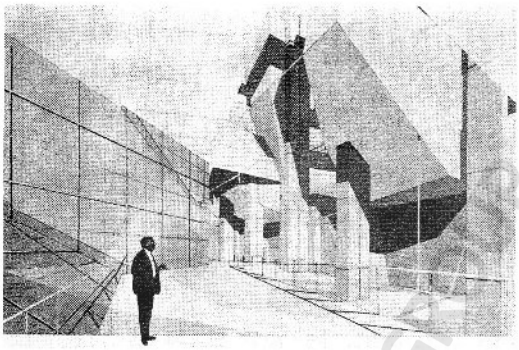
شکل ۳ هانس هولاین، موزهٔ شیشه و سفالگری (موزهٔ آبگینه)، تهران، ۱۹۷۷، طبقهٔ اول.

شکل ٤ هانس هولاین، موزهٔ شیشه و سفالگری (موزهٔ آبگینه)، تهران، ۱۹۷۷، طبقهٔ دوم.

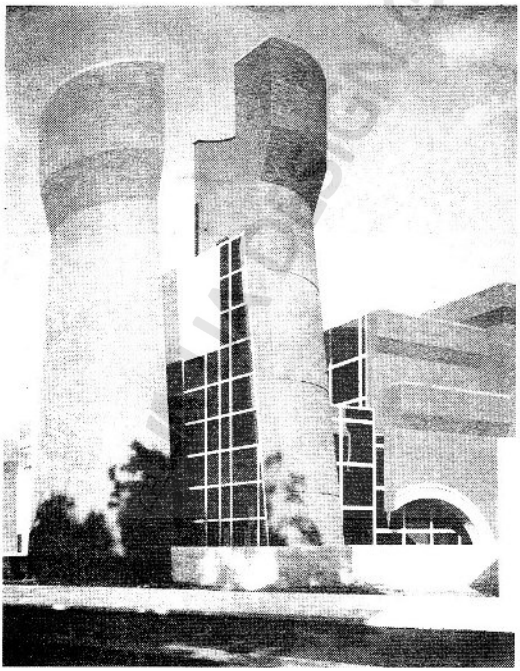


http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک



شکل ۷ پیتر آیزنمان، انستیتوی کارنگی ملون، ۱۹۸۸، پرسپکتیو از درون ساختمان.



شکل ۸ پیتر آیزنمان، نمایی از مخزن موزهٔ هنری وکسنر.

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

فصل هشتم

- در پایان سخن

UA DESIGN GROUP

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

در پایان سخن

دیری است که کیفیت اساسی معماری مدرن را در جمله‌ای خلاصه کرده‌ام: مدرنیسم معماری را (از قیود گذشته رها نید. البته در خلاصه گویی و ایجاز، به حکم کوتاهی و اختصار، همواره پاره‌ای کیفیات نادیده می‌ماند، اما چون این ایجاز بیان مستقیم و صریح و البته فشردهٔ کیفیت اساسی معماری مدرن است، پایان بحث را با آن آغاز می‌کنم. پس از بیان این جمله، نخستین پرسشی که مطرح می‌شود این است که مدرنیسم معماری را از کدام قیود رهانید و این رهایی در چه زمینه‌هایی صورت پذیرفت؟ و پاسخ البته این است که از تمام قیودی که به کار معمار محدودیت می‌داد و تمام قیودی که زندگی گذشته را محدود و معذب می‌کرد.

نخست در زمینهٔ فن ساختن و سازه. دو ماده اساسی ساختمانی، پولاد و بتن مسلح در دورهٔ پیش از مدرن شناخته نبود و طبیعتاً کسی طرز استفادهٔ آن را نمی‌دانست. آدمیان البته از دیرباز آهن را می‌شناختند و از آن استفاده‌های مختلف به میزان محدود می‌کردند. تقریباً در تمام تمدنهای قدیمی، تمدن قدیمی ایران و یونان و مصر و روم، آهن عنصری شناخته شده بود، اما کاربرد آن در ساختمان چندان اندک بود که می‌توان آن را صفر فرض کرد. در زمانهای نزدیکتر به ما نیز این کاربری محدود ادامه یافت. مثلاً به یاد می‌آوریم که میکل آنژ از آهن به‌صورت حلقه‌ای که ایستایی و استواری گنبد معروف سن پیتر را تأمین کند استفاده کرد. اما این استفاده نیز نه‌چندان متبحرانه بود و نه بذری از آینده را به همراه داشت که بعد از آن بارور شود. به کارگیری آهن در ساختن و ساختمان از هنگامی آغاز شد که تولید، منعتی آن و نوع پیشرفته و قابل اعتماد و مقاومتر آن، پولاد، به بازار آمد، و این مقارن بود با اواخر قرن هیجدهم که آغاز مدرنیسم - در عرصهٔ اندیشه و زندگی - نیز از آن زمان است.

کاربری بتن مسلح نیز در دورهٔ مدرن آغاز شد. این نکته هنگامی بیشتر آشکار می‌شود که به یاد آوریم واژهٔ مسلح که ترجمهٔ تحت‌اللفظی «آرمه»[1] در اصطلاح فرانسوی «بتن آرمه»[2] است به معنی اطلاق می گردد که در درون بتن و به‌عنوان مادهٔ اصلی نیروهای کششی که بتن در مقابله با آن ضعیف است به‌کار برده می‌شود. خود بتن البته مرکب از سیمان (که آرد سنگ آهک مادهٔ اصلی آن است) و شن و ماسه و آب است و آن نیز از دیرباز شناخته شده بوده است و رومیها به‌ویژه در به کار گیری این ماده از همه پیشتر بودند اما چه‌تفاوت عظیم است بین بتن عهد عتیق و بتن مسلح امروز که می‌توان آن را به هر شکل و حجم قابل تصوری در آورد!

فن سازه نیز نه به‌اندازهٔ امروز پیشرفته بود و نه مدون. البته معماران و سازندگان مجرب از رفتار نیروها در ساختمان و عکس‌العمل مصالح ساختمانی و انواع عوامل ساختمان مانند تیر و ستون و تاق و جفت و گنبد با اطلاع بودند، ولی فنی مدون با ویژگیهایی معین و با دقت علمی براساس آزمایشها و مشاهدات فوق‌العاده دقیق وجود نداشت.

این نو آمدگان عصر مدرن چه تأثیری بر معماری گذاشتند؟ تأثیرشان این بود که معماری محدودیتهای گذشته را که ساختن و شیوهٔ ساختن ناگزیر پیش می آورد پشت سر نهاد. چند مثال ساده اینکه جرزها و دیوارهای سنگین ضخیم که برای ایستایی ساختمان لازم بود ضرورت فنی خود را از دست داد. ساختن گشود گیها و پنجره‌هایی به ابعاد بزرگ ممکن شد. ایجاد فضاهای گشودهٔ وسیع بدون مزاحمت جرز و ستون میسر شد. به‌عبارت دیگر، دیوار و جرز از وظیفهٔ حمل بار ساختمان که از دیرباز به‌عهده داشت رهایی یافت و ساختن بنا براساس اسکلتی[3] - مانند اسکلت استخوان بندی بدن - که بار ساختمان را تحمل کند عملی شد. اصطلاح

http://telegram.me/uadesigngroup

ساختمان اسکلتی و «دیوار پرده‌ای»[۴] و نیز پنجره‌های وسیع که از مشخصات مکتب مشهور معماری شیکاگو[۵] است از همین زمان معمول شد. چندی بعد اختراع آسانسور و پیشرفت بیشتر در فن سازه و نیز تولید شیشه به ابعاد بزرگ و بی‌سابقه، ساختمان آسمانخراشها را که آن نیز از مظاهر مشخص معماری مدرن است میسر ساخت. نیاز به آسمانخراش که تمرکز فعالیتهای اقتصادی و اداری را در یک نقطه میسر می‌کرد خود از ویژگیهای روزگار مدرن نشأت می‌گرفت.

اما ورود دومادهٔ اصلی جدید به عرصهٔ ساختمان و پیشرفتهایی که در فن سازه حاصل شد و اساس و پایه‌ای تازه برای این فن پدید آورد، علاوه بر تأثیری که بر امکانات فنی ساختمان گذاشت، درها و امکاناتی تازه به روی طرح معماری[۶] نیز گشود. اصطلاح «پلان لیبر»[۷] (پلان آزاد) که لوکوربوزیه مروج آن بود و «یونیورسال پلن»[۸] (پلان پیوستهٔ وسیع، بی آنکه بخشهایی از آن به‌دقت به عملکردی خاص اختصاص یافته با دیوار یا تیغه از هم جدا شده باشد) که به آثار میس ون در رو اطلاق می‌شود به سبب همین پیشرفتها در فن ساختمان وسازه میسر شد. همچنین اصطلاح «رام پلان»[۹] (پلان فضایی) که کمتر از دو واژهٔ نخستین شناخته شده است و مبدع آن آدولف لوس بود با استفاده از امکانات فنی مدرن در ساختمان و در سازه معنی و مفهوم پیدا کرد و توانست (یا می‌توانست) تحقق یابد. هم «پلان لیبر» و هم «یونیورسال پلن» به‌راستی ایجاد فضایی بی‌مزاحمتِ عوامل ساختمان و سازه بود و «رام پلان» نیز که پلان - دوبعدی - معماری را از آغاز در فضا مطرح می‌کرد نیاز به نوعی تکنولوژی ساختمان وسازه داشت که شیوه‌ها و روشهای کهن پاسخگوی آن نمی‌توانستند بود.

البته این تأثیرات منحصر به پلان نبود. امکانات تازه در پیدایش سیما و فرمهای جدید در معماری سخت مؤثر افتاد که آشکارترین آن را زیر عنوان تندیسگرایی و سازه گرایی در معماری بررسی کرده‌ایم. این نکته را نیز باید در نظر داشت که هریک از این دگرگونیها در ساختمان، در سازه، در پلان و در فرم و سیما تأثیراتشان متقابل بود. هم به تأثر از عاملی مفهوم و تحقق می‌یافتند و هم خود بر عوامل دیگر تأثیر می‌گذاشتند. به‌عبارت دیگر، هم امکانات تازه باعث دگرگونی می‌شد و هم دگرگونیها امکاناتی تازه پدید می‌آورد. همین امکانات و دگرگونیها بود که سبب شد آدولف لوس تزیینات را در معماری جنایت بخواند و لویس سالیوان شعار دهد که فرم از عملکرد تبعیت می‌کند.[۱۰] مینیمالیسم[۱۱] میس ون در رو برای اجتناب از حشو و زائد و سوق دادن معماری به اساسی‌ترین ملزومات نیز ریشهٔ خود را در امکانات و دگرگونیهای تازه داشته همچنین هنگامی که لوکوربوزیه خانه را «ماشینی برای زیستن»[۱۲] نامید مرادش چیزی نبود جز استفاده از امکانات تازه‌ای که تکنولوژی پدید آورده بود. حتی معماری اُرگانیک رایت (چنان که در خانهٔ آبشار متبلور و مجسم می‌بینیم) بدون امکانات تازه غیرممکن بود.

البته برداشت معماران مختلف از این امکانات تازه یکسان نبود، وگرنه به‌عنوان مثال معماری رایت و لوکوربوزیه و میس ون در رو کاملاً شبیه هم از کار درمی‌آمد. واقعیت درست خلاف این است و معماری هریک از این سه معمار کیفیات خاص خود را دارد و هیچ کس نمی‌تواند منکر آن شود اما آنچه ویژگی مدرنیستی به این هر سه معماری می‌دهد این است که در این عرصه قیود گذشته شکسته شده و از امکانات تازه بهره گرفته شده است.

شکستن قیود گذشته چه در عرصهٔ روابط اجتماعی و چه درعرصهٔ معماری که موضوع بحث ماست، البته مورد پسند همگان نیست. بیش از همه سنت‌پرستان شکستن قیود را مذموم می‌دارند اما شرایط و ملزومات زمان همواره با خواست کهنه‌پرستان یکسان نیست. از این رو، معماری به‌تبعیت از زندگی مدرن و به تبعیت از دگرگونیهایی که عصر صنعت پدید آورده‌بود فرصت یافت تا شکوفا شود و آثاری پدید آمد که با آن آشناییم (یا در این کتاب با آن آشنا شده‌ایم).

روشن است که تأثیرات عصر صنعت محدود به عرصهٔ صنعت و فن باقی نماند. از آن مهمتر اینکه پیشرفتهای صنعتی خود زاییدهٔ پیشرفتهای علمی بود. به گفتهٔ طنزآمیز پروفسور لازاروس استاد فیزیک دانشگاه ایلی نوی، هنگامی که دانشمندان از اکتشافات خود وپژوهش آنها خسته می‌شوند آن را در اختیار صنعتگران می‌گذارند. پیشرفتهای مدرن که آغاز آن را باید اکتشافات کوپرنیک در عرصهٔ نجوم دانست نیز خود بازتابی وسیعتر از عرصهٔ علم داشت. در عرصهٔ علم از یک جانب پاسخهایی به ناشناخته‌های دیرین آدمیان پیدا می‌شد و از جانب دیگر بینشی جدید پدید می‌آمد که با بینش دوران گذشته تفاوت داشت، و از همین رو نظریات و اندیشه‌ها در عرصهٔ فلسفه و علوم انسانی به تبعیت از مشهودات عینی قابل رؤیت که در عرصهٔ علمی تجلی می‌کرد دگرگون می‌شد.

این دگرگونیها به‌نوبت خود نخست موجب خوش‌بینی فراوان و رواج جهان‌بینی مادی شد و این تصور را پدید آورد

http://telegram.me/uadesigngroup

که علم می‌تواند پاسخی برای تمام یا بسیاری از پرسشها، معماها و مشکلات بشر بیابد. سپس چون اکتشافات علمی به پیشرفت صنایع راه برد، که این پیشرفتها هم حلال مشکلات و هم آفرینندهٔ مسائل تازه بودند، در ارزش این پیشرفتها تردید و سؤال پدید آمد. علم نیز هرچه پیشتر رفت در عین یافتن پاسخ برای پرسشهای دیرین با پرسشهای بیشتر و تازه‌تری روبه‌رو شد.

بارزترین انعکاس پیشرفتهای علمی در عرصهٔ جامعه‌شناسی و اقتصادی تئوریهای ماتریالیسم دیالکتیک بود که چون به تجربه گذاشته شد عملاً نتایج مورد انتظار را به‌دست نداد و حتی در پاره‌ای از امور بد را بدتر کرد و خود یأس و بدبینی پدید آورد. در جهان سرمایه‌داری نیز، پاره‌ای روابط آزاد راه به لجام گسیختگی برد که پیشرفتهای صنعتی حمّال و ناقل آن بود. بارزترین نشان نتایج نامبارک پیشرفتهای صنعتی دوجنگ جهانی است که ملل متمدن جهان را با سلاحهایی که روز به روز به کمال صنعتی آنها افزوده شد به جان یک دیگر انداخت.

این نتایج نامبارک محتملاً بیش از همه در آثار نویسندگانی چون هرمان هسه، فرانتس کافکا، آلبر کامو و ژان پل سارتر مشهود است.

چون امید نخستین از پیشرفتهای علمی و صنعتی فروکش کرد و یا در پاره‌ای موارد از دست رفت، علاوه بر نویسندگان و شاعران، نقاشان نیز آثاری آفریدند که نشان تردید وتأملی تازه بود. کوبیستها درون وبیرون اشیاء و ماده را کاویدند و اساس پرسپکتیو را که نقطهٔ دیدی ثابت داشت درنوردیدند. دادائیستها برضد تمام ارزشهای پذیرفته شده برخاستند. به‌قول خود ایشان: «دادا برضد همه‌چیز بود حتی بر ضد دادا!»

محتملاً تنها نتیجهٔ مثبت این تردیدها این شد که اندیشمندان و هنرمندان مغرب زمین را متوجه فرهنگهایی غیر از فرهنگ اروپایی کرد. فرهنگ اروپایی از دیرباز و سپس از رنسانس به بعد صرفاً ارزشهای کلاسیک یونان و روم را پذیرفته بود. شعر بودلر[۱۳] با نام «دعوتی به مسافرت»[۱۴] به‌راستی دعوتی به مسافرت به مشرق زمین و بر شمردن مزایای شرق است، جایی که به‌عبارت این شاعر، همه‌چیز آرام و آسایش بخش و گرم است. بی‌هیچ تردیدی نقاشیهای تجریدی که در اروپا رواج گرفت سرچشمه خود را در هنر ایران و در هنر خاور دور داشت. پیکاسو و بسیاری از هنرمندان معاصر و همگام او مستقیماً از هنر افریقایی که تا قبل از آن هنرشناسان مغرب‌زمین برای آن ارزشی قائل نبودند متأثر شدند. فوها و از آن جمله ماتیس آشکارا از پی آثار ایرانی به زنده کردن رنگ و ارزشهای تزیینی در نقاشیهای مغرب زمین پرداختند. این تحولات نیز در دگرگونی اندیشه‌های ثابت و گاه متحجر مغرب‌زمینیان مؤثر افتاد.

البته معماری دیرتر از سایر پدیده‌های هنری از این دگرگونیها متأثر شد. علت را محتملاً باید در وابستگی معماری به فن ساختمان و مصالح ساختمانی دانست که پیشرفته‌ترین نوع آن همچنان در مغرب زمین به‌کار گرفته یا تولید می‌شود. ولی در هر حال، با مدرنیسم به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم تبعیت صرف از ارزشهای کلاسیک در معماری نیز شکسته شد و جای آن را نوعی آزادی و رهایی از تقید گرفت و برای معماری طیفی پدید آورد که از آثار گادی، هنزشارون و مندلسون گرفته تا آثار رایت و لوکوربوزیه و میس ون دررو و آدولف لوس را شامل می‌شود. درست توجه به این نکته است که معلوم می‌دارد بر خلاف آنچه جنگر اظهار داشته است، مرگ معماری مدرن حادث نشده است بلکه عرصهٔ آزادی مدرنیسم وسعت یافته و در این عرصهٔ تازه پاره‌ای از گرایشهایی را که مدرنیستها خود واضع آن بودند می‌شکنند، و این کیفیت، درست از ویژگیهای هر ارگانیسم زنده است. اما چرا این آزادی تازه و این شکستن ارزشها؟ یک دلیل آشکار آن اینکه پس از نسل نخستین معماران مدرن، نسلی تازه و جوانتر به‌عرصهٔ کار می‌آمد که نمی‌توانست و نمی‌خواست پیرو بی‌چون و چرای معماران نسل نخستین باشد. البته این سرپیچی یک شبه بروز نکرد. چیرگی ارزشهای معماران نسل نخستین چندان بود که ستیز با آن در اندک زمان میسر نبود. اما به‌تدریج، معماران جوانتر از پیروی صرف نسل نخست سر باز زدند و مرز آزادی نخستین مدرنیسم را در نوردیدند. بارزترین مثال این سرپیچی در نوشته‌های رابرت ونتوری ظاهر شد که قبلاً دربارهٔ آن بحث کرده‌ایم.

اما به‌غیر از گرایش نسل جدید به‌تردید در ارزشهای نسل گذشته، عواملی دیگر نیز چنین دگرگونیهایی را ایجاب می‌کرد. حقیقت این است که نیروهای محرکه‌ای که باعث پدید آمدن و رواج معماری مدرن شدند نیز به‌تدریج دگرگونی یافتند. نخست و مهمتر از همه آنکه امید و اعتماد فوق‌العاده و بی‌چون و چرا به علم و زادهٔ آن تکنولوژی کاهش یافته و شوق نخستین در پژوهش برای توضیح علمی و منطقی برای هرچیز و همه‌چیز، فروکش کرد. اقتصاد، جامعه‌شناسی، فلسفه و هنر نیز دچار دگرگونی شد. اگر عصر روشنایی[۱۵] قرن هفدهم و اکتشافات و اختراعاتی که هریک در دگرگونی

http://telegram.me/uadesigngroup

زندگی بشر بسیارمؤثر بودانگیزهٔ ماتریالیسم دیالکتیک و زادهٔآن سوسیالیسم علمی بود، ناامیدی وسرخوردگی ازعلم ونتایج نویدبخش آن، به‌یأس، تردید، انکار و آشفتگی راهبرد که اگزیستانسیالیسم[۱۶]، هیپی گری، بی‌تفاوتی و لاابالی گری مظاهر آشکار آن است. البته سرخوردگی از پیشرفتهای علمی و فنی و نکول وعده‌های آنها در عین حال توجه یا بازگشت به معنویت را نیز افزایش داد.

علاوه بر این کیفیات و توضیحاتی که به‌دست دادیم، دلیل دیگری نیز برای راههای تازهٔ معماری مدرن – پس از سالهای هفتاد – می‌توان یافت. از شکستن قیود و از آزادی معماری مدرن به‌عنوان اساسی‌ترین کیفیت این معماری سخن گفتیم، اما هر آزادی برای خود حد و مرز و تعریف و قیودی دارد.

محتملاً هنگامی که آدولف لوس پرداختن به تزیینات را جنایت خواند نخستین محدودیت را برای معماری مدرن پدید آورد به‌زعم و تعبیر وی، هر که به تزیینات می‌پرداخت نه‌تنها دست به جنایت زده بود بلکه مدرن نیز نبود! شعار معروف لویس سالیوان که فرم (عملکرد) تبعیت می کند، شرط محدودکنندهٔ دیگری بود و خاصه از هنگامی متحجر شد که به‌دست مقلدان و معبران افتاد، والاّ چنان که دیده‌ایم رایت و لوکوربوزیه و میس ون‌درروه و حتی خود لویس سالیوان هرگاه خواستند این شرط را زیرپا گذاشتند میس عملاً عملکرد را در انطباق با فرم درمی آورد! برهمین روال برونو زوی زبان مدرن معماری رانگاشت و در آن هفت شرط برای معماری مدرن معین کرد: (۱) انعکاس عملکرد در فرم، (۲) عدم تقارن در فرم معماری، (۳) اجتناب از پرسپکتیو با یک یا دو نقطهٔ ثابت، (٤) از هم گسستن اجزاء و عناصر معماری در چهار بُعد، (۵) بهره گرفتن از امکانات تازهٔ سازه، (٦) توجه به فضا در زمان، و (۷) باز پیوستن اجزاء و عناصر معماری. البته این شروط فقط کیفیات پاره‌ای از آثار مدرن را توصیف می کرد و برخلاف آنچه سخنان زوی می‌نماید تعمیم‌پذیر نبود. به‌عنوان مثال، براساس معیارهای زوی تنها یکی دو معمار مثلاً مندلسون که به جوانی درگذشت و آثار معماری چندانی از او باقی نیست، معماری به‌راستی مدرن است و برهمین روال فقط یکی دوائر از میس ون درروه و چندائر از لوکوربوزیه را می‌توان مدرن به شمار آورد، هاه! البته زوی منقّدی صاحب‌نظر و زبردست است، و مراد خرده گیری از او نیست، منظور این است که هر تعریفی در عین حال نقیدی پدید می‌آورد، در حالی که معماری مدرن می کوشید خود را از هرقیدی آزاد سازد.

آنچه به‌راستی در پی آزادی، معماری مدرن را تعریف و در عین حال مقید کرد، بیش از هر چیز آثار این معماران بود که چون الگویی به‌کار گرفته شد و همین که آسمانخراشهای میس در شیکاگو قدبرافراشتند، دهها و صدها آسمانخراش دیگر در شیکاگو و نیویورک و بوستن و لوس آنجلس و توکیو و برازیلیا و لندن و پاریس به تبعیت از آنها سر به آسمان برداشتند تا لبهٔ بام ساختمانهای لوکوربوزیه در شاندیگار (چندیگر) انحنا یافت، دهها ساختمان در سراسر جهان بامهایی یافتند که لبه‌های انحنا یافته داشت. اصطلاح فرم‌دهندگان[۱۷] که به چند معمار معدود مدرن اطلاق شد در اشاره به الگویی بود که معمارانی چون رایت، لوکوربوزیه و میس‌ون‌درروه پدید می آوردند تبعیت از الگو همواره مقیدکننده است و این مرضی بود که معماری پیش از مدرن بدان مبتلا بود. سبک‌بازی در دورهٔ پیش از مدرن متداول بود. ساختمانها می‌بایست به سبک باروک یا رنسانس یا گوتیک بنا شوند تا اصالت داشته باشند، و همین نشان تبعیت از الگو بود که معماران مدرن سخت با آن مخالفت کردند. اصطلاح سبک جهانی راهم که جانسون و هیچکاک سکه‌زدند، هیچ‌یک از معماران مدرن طراز اول نپذیرفتند، زیرا در قاموس ایشان معنای سبک تقلید و تبعیت و الگوسازی بود که این معماران بسیار از آن اجتناب می کردند. در هر حال هریک از الگوهای معماران مدرن در عین آنکه با استفاده از آزادی کامل معماری مدرن به‌وجود می آمد مشروط کننده بود. این الگوها معماران هم سن و سال و معاصر نخستین نسل معماری مدرن را به خود جذب کرد و برای معماری جوّ و حال و هوا و کیفیاتی تازه پدید آورد، اما همین که نسلی جوانتر به میدان آمد به‌تدریج با شروط نسل گذشته ستیز آغاز کرد و درست همانند نسل نخستین از تقید گریخت! نسل تازه برای خود استقلال و هویتی تازه می‌خواست و می‌جست. نسل تازه برای اینکه از تبعیت نسل نخستین سرباز زند حتی تن به تبعیت از معماری پیش از مدرن داد؛ حتی فرمهای معمولی کلاسیک – البته با ظاهر و آب و رنگی تازه – تقلید شدند تا معلوم شود هرچه پیش کسوتان مدرن می گفته‌اند راست نبوده است! در حدود سالهای هفتاد سرانجام زمان برای چنین عرض وجودی آماده شد.

معنای آمادگی زمان و معنای رابطهٔ آن با معماری چیست؟ هیچ معمار سزاوار نام نیست که از زمان خود ملهم و متأثر نباشد. ویژگیهای زمان و اندیشه‌ها و کیفیات زمان بی‌تردید بر معماری اثر می گذارد و بدین تعبیر معماری بی‌زمان وجود ندارد. آیا معماری یونان ارزشها، شیوه‌ها و کیفیات

http://telegram.me/uadesigngroup

زمانهٔ خود را ندارد؟ آیا معماری مصری عهد کهن بازتاب ملزومات زمان نیست؟ آیا در معماری رنسانس مفاهیم رنسانس بازنتابیده وامکانات آن عصر تبلور نیافته است؟ معماری مدرن نیز از بدو تولد فرزند زمانهٔ خود بوده و تمام کیفیات و نوسانهای زمان بر آن تأثیر گذاشته است. البته معماری می‌تواند پس از آنکه تولد یافت ارزشهایی بیابد که سالها دوام آورد. تا اندازه‌ای ــ در مقام قیاس ــ به گونهٔ آدمی است که وجودش از استخوان و پی و گوشت و خون است و به قول سعدی می‌تواند به جایی برسد که به جز خدا نبیند. اما جوهر سازنده و پدید آورندهٔ معماری را، گوشت و استخوان آن را، زمانه می‌سازد.

تکنولوژی از عوامل سازندهٔ استخوان و گوشت معماری است؛ اما چون اعتقاد به علم و اعتقاد به تکنولوژی تخفیف یافته است، نقش آن در معماری نیز دگرگون شده است. از طرفی، هم معماری حسن فتحی، معمار سالخوردهٔ مصری، که تکنولوژی کهن و بومی و ابتدایی را برای معماری مستمندان[18] تجویز می کند فرصت بروز می‌یابد، و از طرف دیگر، آخرین پدیده‌های تکنولوژی در ساختمانی چون مرکز پمپیدو به کار گرفته می‌شود.

بی‌تردید مفاهیم فلسفی، اقتصادی و اجتماعی که تقریباً مصادف با آغاز شکوفایی معماری مدرن راه به انترناسیونالیسم کمونیستی برد در پیدایش اصطلاح و اندیشهٔ اینترنشنال استایل (سبک جهانی) مؤثر بوده است. اکنون اساس اندیشه‌های جهانی وطنی مانند پایه‌های سبک جهانی فرو ریخته است.

در روزگار ما فردپرستی و قهرمان سازی نیز جای خود را به جمع گرایی می‌دهد و این نکته به‌چند صورت در معماری بازتابیده است. نخست آنکه قهرمانان دیروز معماری یک به یک مورد پرسش قرار می گیرند ودر آثار و اندیشه‌هایشان تردید پدید می آید. دیگر آنکه تعداد قهرمانان معماری، نسبت به گذشته، اکنون بسیار بیشتر است. از ژاپن، از هندوستان، از بنگلادش و نیز از کشورهای اروپایی، ایالات متحد و کشورهای امریکای‌لاتین چندین و چند معمار، صاحب نام و اعتبار تقریباً یکسان شده‌اند و دیگر پیشتازان معماری امروز منحصر به‌چند معمار اروپایی یا امریکایی نیست. انعکاس دیگر جمع گرایی یا به اصطلاح پلورالیسم[19] در معماری اهمیت یافتن مردم و طبایع و سلیقه‌های ایشان در طراحی معماری است. تعبیر این کیفیت به اعتقاد چارلز مور در طراحی معماری این است که مردم در روند طراحی معماری شرکت جویند. تا چه‌اندازه مور در تحقق این امر موفق بوده و یا این طراحی دسته‌جمعی عملی است یا نه، پرسش پذیر است ولی یک نکته نیز روشن است و آن اینکه عقاید و طبایع مردم را نمی‌توان نادیده گرفت و معمار خود تنها مرجع تعیین ارزش طرح نیست. حتی خوشه‌چینی[20] معماری امروز را هم می‌توان به این جمع گرایی اسناد داد و هم به گشاده‌نگری که آن نیز از پدیده‌های مشهود زمانهٔ ما است. اکنون به‌جای پذیرش یک عقیدهٔ متعلق به یک مکتب یا یک سیستم فکری خاص می‌توان نکات خوب بسیاری از مکاتب فکری را پذیرفت.

اینها همه کیفیاتی است که در گرایشهای تازهٔ مدرنیسم متجلی شد ولی همراه با این گرایشها ناراضیان و دشمنان دیرین معماری مدرن نیز سر برداشتند و در بسیاری موارد مدرنیسم را به کلی انکار کردند و مرگ آن را آرزو نمودند و ساعت آن را مثلاً ۳ بعدازظهر یک روز چهارشنبه اعلام کردند.[21] ولی معماری مدرن نمرده بود. در این هنگام فقط قهرمانان یا اساتید طراز اول معماری مدرن دیگر حیات نداشتند؛ اما تأثیرشان چندان بود که تا زنده بودند کمتر کسی را یارای مخالفت با ایشان بود و تا چندسال بعد از مرگ ایشان نیز کسی جرأت ادای فاتحه را به‌صدای بلند نداشت!

ما پیش از این علت این مخالفتها را ذکر کرده‌ایم از تکرار آنچه گفته‌ایم در می گذریم. مخالفت آریستوکراسی همچنان پایدار بود. سرمایه‌دار نیز که همواره می کوشد آریستوکراسی را تقلید کند، معماری مدرن را پاسخگوی جلال و بزرگ طلبی خود نمی‌دید. در همین سالها و به‌همین سببها است که میز و صندلی استیل با قابهای دورطلایی و زرق و برق اشرافی دوباره رونق گرفت. اکنون گروهی تازه به دوران رسیده و متمول می‌خواست زندگیش غیر از همه باشد و معماری مدرن به تعبیری معماری برای همه بود. اینکه جنگز گرایشهای سالهای پنجاه و شصت معماری مدرن را معماری شرکتی یا معماری شرکتهای بزرگ[22] می‌نامد، از طرفی اشاره به واقعیتی است و اینکه آسمانخراشهای مدرن با آخرین مصالح و تکنیکهای ساختمانی برای شرکتهای بزرگ تجارتی یکی پس از دیگری بالا رفت، و از طرف دیگر نعل وارونه می‌زند، چون مدیران این شرکتها اکثراً در کاخهایی زندگی می کردند که به سبک اسپانیایی یا سبک عربی و یا سبک بالادین ساخته شده بود و پر بود از لوازم و اثاثیه‌هایی به سبک استیل. و اگر این صاحبان قدرت و تمول معماری مدرن را برای محل کارشان پذیرفته بودند به حکم ضرورت امکانات فنی بود و نه اختیار و علاقه به معماری مدرن.

اما معماری مدرن از کجا به بیراهه رفت؟ از آنجا که چون نو به بازار آمد، هرچه را کهنه بود دل آزار پنداشت و

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

آن را عقب‌افتاده به‌شمار آورد. اکنون بسیاری از مظاهر و کیفیات نیکوی معماریهای گذشته بازشناخته شده و ساختمانهای قدیمی بسیاری احیا و بازسازی می‌شوند. پیام و وظیفهٔ معماری مدرن این نبود که معماری را از تمام جنبه‌های خوب خود به مدد تکنولوژی جدید محروم کند. وظیفهٔ معماری مدرن این بود که امکانات تازه را بشناسد و راههای تازه را بکاود. اما پژوهش برای راههای تازه نباید منجر به فراموشی ارزشهای گذشته شود. در گرایشهای امروز نیز همین نکته صادق است. آنجا که در رد معیارهای نسل نخستین معماران مدرن افراط می‌شود و آنجا که نوگرایان راه به افراط می‌پیمایند خطایی آشکار به دیده می‌آید. البته معیار زمان همه‌چیز را روشن خواهد کرد و داور نهایی نسلهای آینده‌اند.

پانوشتها

1. arme 2. betonarme 3. skeleton construction
4. curtainwall 5. Chicago School of Architecture
6. design 7. planlibre 8. universal plan
9. raum plan 10. form follows function
11. minimalism 12. machine A vive

۱۳. شارل بودلر، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم.

14. L'Invitation au Voyage 15. *Enlightment*

۱۶. مراد نوعی اگزیستانسیالیسم مسخ شده است که مدتی مدل زندگی پاره‌ای از جوانان مغرب زمین بود.

17. form givers

۱۸. اشاره‌ام به کتاب حسن فتحی به نام *Architecture for the Poors* است که وی در آن استفاده از تکنولوژی بومی را تجویز می‌کند.

19. Pluralism 20. Eclecticism

۲۱. اشاره به نوشتهٔ جنکز که بدین دقت مرگ معماری مدرن را اعلام می‌کند. [illegible] تعیین این تاریخ آنچه جنکز بدان استناد می‌کند تخریب آسمانخراشهای مسکونی برای طبقات تهی‌دست است که در سنت لویس ایالات متحد صورت گرفت. این ساختمانها البته از میتوروپاماساکی معمار ژاپنی‌الاصل امریکایی بود. اما نه وی و نه طرحها و ساختمانهایش نماد معماری مدرن بود که بتوان با تخریب آن مرگ معماری مدرن را اعلام کرد. به‌علاوه در اینکه علت تخریب این آسمانخراشها معماری مدرن بوده باشد، تردید فراوان باید کرد.

22. corporate architecture

http://telegram.me/uadesigngroup

Klotz , Heinrich. The History of Postmodern Architecture. the MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1984

Krinsky , Carol Herselle. Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill. the MIT Press. Cambridge Massachusetts. 1988

Le Corbusier. Towards A New Architecture. Dover Publications , INC. New York. 1986

Lyotard , Jean Francois. The Postmodern Condition : A Report on Knowledge. University of Minnesota Press. Monneapolis. 1989

Norberg - schulz , Christian. Architecture : Meaning and Place. Electa/Rizzoli. New York. 1988

Norris , Christopher and Andrew Benjamin. What is Deconstruction. Academy Editions. London. 1988

Papadakis , Dr. Andereas (editor). The New Modern Aesthetic. Academy Editions. 1990

Papadakis , Dr. Andereas Deconstruction in Architecture. Academy Editions. New York. 1992

Pawley , Martin. Theory and Design in the Second Machine Age. Basil , Blackwell . 1990

Pevsner , Nikolaus. Pioneers of Modern Design. Penguin Books. London. 1986

Rudofsky , Bernard. Architecture without Architects. Museum of Modern Art . New York. 1963

SOM . Architektur von Skidmore , Owings and Merrill, 1950 - 1962 . Verlag Gerd Hatje Stuttgart. 1962

Sullivan , Louis H. Kindergarten Chats and otherWritings. Dover Publications. INC. New York. 1947

Tafuri , Manfredo. Modern Architecture. Harry N Abrams. New York. 1979

Tafuri , Manfredo. Five Architects. Officina Edizioni. Roma. 1976

Venturi , Robert and others. Learning From Las Vegas.The MIT press. Cambridge, Massachusetts. 1989

Venturi, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture.Museum of Modern Art . New York. 1960

Von Moos , Stanislaus. Venturi , Rauch & Scott Brown , Buildings and Projects. Rizzoli. New York. 1987

Zevi , Bruno. The Modern Language of Architecture. University of Washington Press. Seattle and London. 1978

http://telegram.me/uadesigngroup

با ما همراه باشید در کانال تخصصی شهرسازی،معماری و گرافیک

کتابنامه

Appignanesi , Lisa . **Postmodernism.** Free Association Books. London. 1989

Banham , Reyner . **Theory and Design in he First Machine Age.** the MIT Press. Cambridge , Massachusetts. 1989

Benevolo , Leonardo. **History of Modern Architecture** volume 1 and 2. Routledge and Kegan Paul. London. 1971

Colquhoun , Alan. **Essays in Architectural Criticism.** the MIT Press. Cambridge , Massachusetts. 1986

Davern , Jeanne. **Architecture 1970 - 1980 A Decade of Change.** Mc Graw - Hill. New York. 1980

Drexler , Arthur. **Transformation in Modern Architecture.** Muscum of Modern Art. New York . 1979

Drexler , Arthur and others. **Five Architects.** Oxford University. New York. 1975.

Frampton , Kenneth. **Modern Architecture A Critical History.** Thames and Hudson. London. 1985

Giedion, Sigfried. **Space, Time and Architecture.** Harvard University Press. Cambridge, Ma. 1978

Glusberg , Jorge. **Vision of the Modern.** Rizzoli , New York. 1988

Gössel, Peter and Gabriele Leuthäuser. **Architecture in the Twentieth Century.** Benedikt Toschen Verlag. köln, 1991

Hitchcock , Henry - Russell and Philip Johnson. **The International Style.** Norton & Company. New York. 1966

HRH Prince of Wales. **A Vision of Britain.** Doubleday, London, 1989

Jacobs , Jane. **The Death and Life of Great American Cities.** Random House. New York. 1961

Jencks , Charles. **The New Moderns.** Rizzoli . New York. 1990

Jencks , Charles. **Architecture Today.** Academy Editions. London, 1982

Jencks , Charles. **Post - Modernism Trial.** Academy Editions. London. 1990

Jencks , Charles. **Modern Movements in Architecture.** Penguin Books. London. 1985

Jencks , Charles. **What is Post - Modernism ?** . Academy Editions. New York. 1989

Johnson , Philip and MarkWigley. **Deconstructivist Architecture.** The Museum of Modern Art. New York. 1988

Jordy , William H. **The Impact of European Modernism in the Midtwentieth Century.** Oxford University Press. New York. 1972

http://telegram.me/uadesigngroup

UA DESIGN GROUP
Urban Planning | Architect | Graphic



FREE ACCESS & DOWNLOAD OF

BOOKS, ARTICLES, JOURNALS & SCIENTIFIC & RESEARCH PROFESSIONAL WORKS

گروه تخصصی شهرسازی، معماری و گرافیک

دسترسی و دانلود رایگان کتب، مقالات، نشریات و آثار علمی پژوهشی تخصصی

SCAN IT BY QR READER

JOIN US IN TELEGRAM
HTTP://TELEGRAM.ME/UADESIGNGROUP