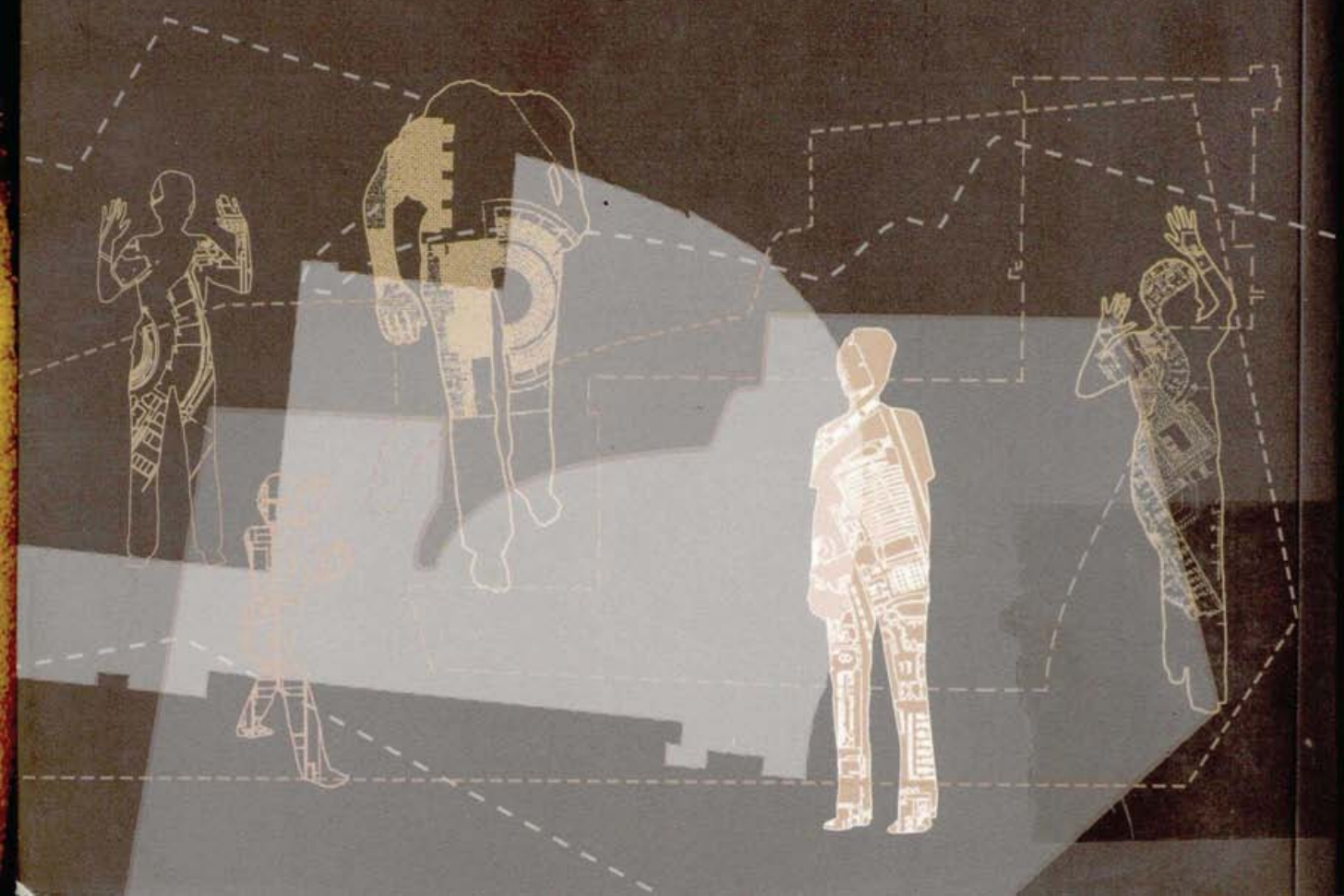
پسا مدرنیته و معماری

بررسی جریان‌های فکری معماری معاصر عرب ۱۹۶۰-۲۰۰۰

نوشته‌ی امیر بانی مسعود

معماری، شهرسازی
۶۸

www.fabricsign.info



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

«پست‌مدرنیته و معماری» به بررسی جریان‌های فکری معماری معاصر غرب در سال‌های ۲۰۰۰ ـ ۱۹۶۰ می‌پردازد. کتاب حاضر که دومین مجلد از مجموعهٔ این مباحث است (جلد اول: تاریخ معماری غرب) این سال‌های تلاقی فلسفه و معماری را به گونه‌ای نظام‌مند عنوان می‌کند و مؤلف کوشیده است هر فصل، مستقل از سایر فصل‌ها و بر اساس بستر فکری مطرح شده در دانشگاه‌های ایران، همچنین به گونه‌ای آموزشی باشد اما در عین حال خوانندگان غیر متخصص هم بتوانند نظریه‌ها و سبک‌های معماری معاصر غرب را فرا گیرند.

«پست‌مدرنیته و معماری» که در شانزده فصل و بر اساس ارتباط پست‌مدرن با علم گرایی، زیبایی‌شناسی، دگرگونی مفاهیم فضا، فمینیسم و فرهنگ عامه تدوین شده است به بیان نظرات بوم گرایان عصر پست‌مدرن، نئوخردگرایان معاصر، پیش‌قراولان پست‌مدرن کلاسیسیسم، زیست‌محیط گرایی، دیکانستراکشن و در نهایت به پست‌مدرنیزاسیون و دگرگونی مفاهیم فرم می‌پردازد و در این بین از ارائهٔ آثار و نظریه‌های متفکران در هر یک از زمینه‌های فوق فروگذار نکرده است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نوشته‌ی امیر بانی . مسعود

پست مدرنیته و معماری

بررسی
جریان‌های
فکری
معماری
معاصر
غرب
۱۹۶۰-۲۰۰۰

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

انتشارات معماری و شهرسازی
ناشر برگزیده‌ی هفت سال

سرشناسه:	بانی مسعود، امیر، ۱۹۴۶ Amir Bani Masoud
عنوان و پدیدآور:	پست مدرنیته و معماری: (بررسی جریان‌های فکری و معماری معاصر غرب ۲۰۰۰-۱۹۶۰) / نوشته‌ی امیر بانی مسعود.
مشخصات نشر:	اصفهان: خاک، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری:	۳۹۶ ص.
فروست:	۶۸ ادبیات معماری و شهرسازی
شابک:	ISBN: 978-964-2648-03-0
وضعیت فهرست نویسی:	فیپا
موضوع:	معماری جدید- قرن ۲۰ م.- مقاله‌ها و خطابه‌ها.
موضوع:	فرا تجدد- مقاله‌ها و خطابه‌ها.
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۶ ۵پ ۲ ب/ ۶۸۰ NA
رده‌بندی دیویی:	۷۲۴/۶
شماره کتابخانه ملی:	۱۰۹۸۲۳۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نشر خاک
ادبیات معماری و شهرسازی
ناشر برگزیده‌ی هفت سال

□ پست مدرنیته و معماری
بررسی جریان‌های فکری معماری معاصر غرب ۲۰۰۰-۱۹۶۰

□ نوشته‌ی: امیر بانی‌مسعود (عضو هئیت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تبریز)

□ صفحه آرایی، نظارت بر چاپ: کارگاه گرافیک نشر خاک
□ امور رایانه: تینا صالح جزی

□ لیتوگرافی: صبا
□ امور چاپ: شهریار
□ صحافی: نوید

□ تعداد فرم: ۳۳
□ شمار: ۳۰۰۰
□ نوبت چاپ: اول، بهار ۸۷
□ قیمت: ۹۸۰۰

□ شابک: ۰-۰۳-۲۶۴۸-۹۶۴-۹۷۸

□ کلیه‌ی حقوق برای نشر خاک محفوظ است.

□ دفتر و نمایشگاه تهران: خیابان کریم خان‌زند، نرسیده به میدان هفت تیر، پلاک ۸۲ تلفن: ۸۸۳۳۵۲۲۵-۰۲۱
□ دفتر اصفهان: خیابان محتشم کاشانی(دقیقی)، روبروی پست بانک، کاشی ۳۸ تلفن: ۶۲۴۰۶۳۶-۰۳۱۱

درآمد

«پست‌مدرنیته و معماری» به قصد پاسخ به نیاز آموزشی مباحث نظری معماری و شناخت معماری معاصر، توسط مدرسی نگاشته شد، که سال‌ها تدریس این مباحث را در کارنامهٔ آموزشی خود دارد؛ به منظور ایجاد درسنامه‌ای مبسوط اما، مجموعه‌ای گردآمده که فراتر از آن، نیاز محققین و علاقه‌مندان غیردانشجو را نیز می‌تواند مرتفع سازد.

www.tabarestan.info

نبود آثار مبسوط و ارزشمندی از این دست به زبان فارسی این کتاب را از جهات گوناگونی یگانه می‌نماید. امید داریم کتاب حاضر بتواند به‌مثابه منبع آموزشی مناسبی برای خیل علاقه‌مندان به این مباحث به‌کار آید.

پائیز ۸۶
محمد احمدی‌نژاد

فهرست

مقدمه ۸

یادداشت مؤلف ۹

۱ پیشدرآمدی بر مفاهیم ۱۱

مدرنیته مدرنیته مدرنیزاسیون مدرنیسم پست‌مدرن پست‌مدرنیته پست‌مدرنیسم پست‌مدرنیزاسیون

۲ متفکران پست‌مدرنیته ۲۱

ژان فرانسوا لیوتار ایهاب حسن میشل فوکو رولان بارت گی دبرد ژیل دلوز ژان بودریار

۳ متفکران پست‌مدرن، کلاسیسیسم (یومه) ۴۵

چارلز جنکس رابرت ونتوری

۴ علم‌گرایی پست‌مدرنیته ۵۵

علم و هنر چارلز جنکس و علم‌باوری پست‌مدرنیته

۵ زیبایی‌شناسی و هنر پست‌مدرن ۷۳

کیچ کمپ کروتسک کروتسک و معمایی

۶ پست‌مدرنیته و دگرگونی مفاهیم فضا ۹۳

۷ پست‌مدرن و فمینیسم ۱۰۱

اکوفمینیسم زیبایی‌شناسی و هنرفمینیسم

۸ پست‌مدرن و فرهنگ عامه ۱۱۳

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

۹ به‌م گرایان، عصر پست‌مدرن، ۱۱۹
حسن فتحی نادر خلیلی

۱۰ نئوخودگرایان، معاصر ۱۳۳
آلدو روسی بادوان کریر مایو بوتا

۱۱ پیش‌قراولان پست‌مدرن، کلاسیسیسم (یومه) ۱۸۱
آلوار هنریک آلتو لوئیز اینیدو کان

۱۲ پست‌مدرن، کلاسیسیسم (یومه) ۱۷۱
رابرت ونتوری چارلز مولدمور مایکل گریوز فیلیپ کورتلیو جانسون جیمز استرلینگ هانس هولاین آتا ایسوزاکی

۱۳ نیست محیط‌گرایی، پست‌مدرن، ۱۹۹
معماری پایدار نورمن فاستر ریچارد راجرز رنتسو پیانو کریستین نیکولس گریمشو سایت

۱۴ دیکانستراکشن، ۲۳۷
پیتر آیزنمن برنارد چومی ظه حدید دانیل لیبسکیند کوپ هیملبلاو فرانک اوگری

۱۵ نئومدرن، ۲۸۷
ریچارد راجرز مک کولفاس استیون هال

۱۶ پست‌مدرنیسم، دگگونی، مفاهیم فرم ۳۱۷
معماری کامپیوتر فرشید موسوی الخاندرو زابالوپولو بهرام شیدایی

فهرست منابع و مراجع ۳۶۴

نمایه اشخاص، ۳۸۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

در یکی از شهرهای بزرگ جهان در شرق یا غرب، شمال یا جنوب، خیابانی را تصور کنید که در بیش از سی قطعه‌ی خالی از زمین‌های آن، به بیش از سی معماری که بانی مسعود عزیز از آنان نامبرده، پروژه‌های واگذار می‌شود تا طرح‌شان ساخته شود. در این خیابان خیالی، دو گروه در حال گذرند؛ معمار و گروهی غیر آن. از این جهت گذرندگان را به دو گروه تقسیم کردم، چون به‌نظر من تعلیمات و سپس حرفه‌ی معماری از ما موجودات کاملاً متفاوتی می‌سازد که گاه خودمان نیز از شناخت آن در می‌مانیم و می‌پرسیم، ما دیگر چه هستیم، که هستیم و چه می‌کنیم. حال از یکی از دو گروه گذرنده از خیابان فرضی‌مان، مثلاً غیرمعماران، بپرسیم که چه می‌بینی، چه احساسی داری، نظرت چیست و از این قبیل سؤالات کلیشه‌ای و تلویزیونی، به احتمال زیاد اول گیج خواهد شد و جواب سریعی نخواهد داد، ولی اگر سماجت کنی، دست به شکوه و شکایت خواهد گشودکه این دیگر چه خیابانی است، آیا «Disney word» جدیدی از دل زمین سر برآورده، یا برای شادی و بازی بچه‌هایمان محبت کرده و چنین معجون غریبی را ساخته‌اند.

ولی ما معماران مسلماً نظر دیگری خواهیم داشت؛ مگر می‌توان از کنار این همه اثر معروف و شاخص معماری بی‌تفاوت گذشت. دوربین‌هایمان به‌کار خواهد افتاد و همین‌طور زبان و قلم‌هایمان. بحث خواهیم کرد، نقد خواهیم کرد، تئوری خواهیم بافت و چند شماره از مجله‌هایمان را پُر خواهیم کرد، همچنین گله خواهیم نمود که چرا قطعه زمین‌هایی به ما معماران با استعداد ایرانی اختصاص داده نشده تا همچون سینماگران به هنرنمایی بپردازیم، مگر ما از دیگران چه کم داریم.

خیابانی که تصویر کردیم، چندان هم تخیلی نیست و در مقیاس‌های گوناگون شاهد آن هستیم. دُبی بیخ‌گوشمان است و سفره‌ی بیکرانی برای خلق آثار معماری ستارگان معروف. بنابراین، ظهور چنین مجموعه‌هایی در شهرهای جدید و توسعه‌های جدید شهری، چندان دور از انتظار نیست. گویا تفاوت داشتن و کار متفاوت کردن در ذات هنر و معماری امروز است.

هنگامی‌که در اوایل قرن بیستم، هنری‌راسل هیچکاک نویسنده و منتقد انگلیسی و فیلیپ جانسون معمار آمریکایی، کتاب «سبک جهانی در معماری» را منتشر نمودند، باورشان نمی‌شد که در پایان همین قرن، معماری مدرن و سبک جهانی، تمام جهان را درنوردد و پایه و اساس تمام ساخت و سازها را در همه جا تشکیل دهد. علیرغم تمام تفاوت‌هایی که قبلاً توضیح دادم، اصول معماری مدرن از قبیل عملکردگرایی، ضدتاریخی بودن، استفاده از مصالح جدید، استراکچر نمایان و چند موضوع دیگر، هنوز در بطن تمام بناهای متفاوت امروزی، به‌طور آشکار و نهان نمایان است. به قول چارلز جنکس، معماری پست‌مدرن یعنی معماری مدرن به‌اضافه‌ی ... و این اضافه می‌تواند همه چیز باشد؛ تاریخ، فلسفه، تکنولوژی و حتی هر نوع فیل هوا کردن.

در پایان مایلم به دو نکته نیز اشاره کنم، اول اینکه خوشبختانه دوران فلسفه‌بافی‌های دور و دراز در معماری به‌سر آمده و هر کسی سرجای خود برگشته است. از جدال آیزنمن و دریدا چندان خبری نیست و قرن ۲۱ باید قرن پرداختن به خود معماری و نیازهای واقعی بشر، که حل مشکلات محیط‌زیست و گرفتاری‌های این سیاره‌ی کوچک و زیبا است، باشد. دیگر اینکه خیابانی را که در ابتدای این نوشته توصیف کردم، باید بپذیریم. در جهان امروز دیگر نمی‌توان به‌دستور خان یا حاکمی که تمام زمین‌ها را در اختیار دارد آن معماری همگون و یکدست و زیبا را آفرید. جهان امروز، جهان تفاوت‌هاست و آزادی و دمکراسی واقعی، معماران و معماری را نیز شامل می‌شود و نمی‌توان آنان را در قالب‌های از پیش تعیین شده گنجاند. معماری، هنر خلق فرم و فضاست و ذهن آدمیزاد بیکران و بی‌انتها. نگاهی هم به شهرهای خودمان بیندازیم که از آنها تفاوت‌ها را گرفته‌ایم، ولی کمتر خبری از خلاقیت است. بنابراین، باید به معماران هنرمند ایران، که تعدادشان هم کم نیست، پر و بال بیشتری داده شود و به امید روزی باشیم که آثار معماری جدیدمان نیز همچون آثار گذشته، زیبا، دیدنی، مفید و جلب‌کننده بازدیدکنندگان از تمام جهان باشد. بانی مسعود، خوب مجموعه‌ای را فراهم آورده و علیرغم اختلاف سلیقه‌هایی که ممکن است با دیگر صاحب‌نظران در نام‌گذاری و ارتباط معماران با جریانات مختلف ژورنالیستی جهان امروز داشته باشد، کوشش او برای ادبیات معمارانه‌ی ما قدمی بس بزرگ به‌حساب می‌آید.

دکتر علی‌اکبر صارمی

دهکده‌ی کردان ـ بهار سال ۱۳۸۶ خورشیدی

www.tabarestan.info تبرستان

یادداشت مؤلف

نوشته‌ی حاضر حاصل سه سال تلاشِ تمام وقت از زندگانی‌ام است. در این سال‌ها، در خواب و بیداری به ساختار کتاب اندیشیده‌ام و آنچه پیش روی شماست، حاصل تجربه‌ی شخصی من در امر تدریس دروس «مبانی نظری معماری» و «معماری معاصر» است. تجربه‌ی یک دهه تدریس در دروس مذکور، حکایت از آن دارد که دانشجویان در مطالعه و سنجش موضوع‌های مربوط به «تاریخ معماری معاصر غرب»، بیشتر نیازمند راهنمایی هستند تا یادگیری مجموعه ثابتی از «ایسم»ها. لذا، هدف اصلی کتاب گشودن راهی برای بازخوانی مباحث و متون تأثیرگذار و جریان‌ساز معماری غربی است.

از آنجائی‌که در دانشگاه‌های ایران، سنت نوشتن متون معماری غرب چیزی قریب به صفر است، لذا قدم گذاردن در این وادی کاری بس شگرف و ترسناک می‌نماید. بی‌گمان، بخشی از دشواری نوشتن متون معماری به زبان فارسی، نبود راه کوبیده‌ای در زبان فارسی است. اکثر اصطلاحات و اسامی تخصصی معماری در بازار داغ ترجمه‌های بی‌سروته و مغشوش چاپ شده در کتب و مجلات معماری، راه را برای آنانی که می‌خواهند در این وادی گام بردارند، دو چندان دشوار می‌نماید. لذا، تا جائی‌که در توان داشتم، سعی نمودم اصطلاحات، اسامی تخصصی و به‌خصوص نام اشخاص تا حد امکان به‌صورتی نگاشته شود که در زبان اصلی‌شان تلفظ می‌گردد.

نقطه‌ی عطف تاریخ معماری معاصر غرب، بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۲۰۰۰ میلادی است. سال‌های مذکور، به خاطر نقطه تلاقی فلسفه و معماری از جهاتی قابل تأمل است که به اهم آنها در این کتاب پرداخته شده است و از طرفی نبود کتب معتبر به زبان فارسی، راقم سطور را بر آن داشت که این دوران را به‌طور مستقل بررسی نماید. لذا، هر فصل کتاب به‌گونه‌ای طراحی شد که مستقل از سایر فصل‌ها باشد، اما هرجا که لازم بود، ارجاع‌های درون متنی نیز داده شده‌است. فصل‌بندی‌های کتاب حاضر تا حد زیادی سلیقه‌ای هستند و بیشتر براساس ذوق و بستر فکری مطرح شده در دانشگاه‌های ایران نوشته شده‌اند. از مهم‌ترین مزیت کتابِ حاضر، آموزشی بودن آن است. راقم سطور چنین قصد دارد که خواننده‌ی غیرمتخصص نیز بتواند با خواندن این کتاب نظریه‌ها و سبک‌های معماری معاصر غرب را فراگیرد و در به کارگیری آنها تبحر یابد. به همین سبب، تنظیم مطالب کتاب به‌نحوی است که تا حد ممکن با ارائه توضیحات روشن به خواننده کمک کند تا از پیچیدگی‌های نظریات جدید سردر آوَرَد. از طرفی، نظام‌مند بودن مباحث نظری معماری، و اتکاء آن به نظریات مطرح شده‌ی فلسفی و تبیین آن، یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های کتاب حاضر است. امید است این دومین مجلد از «مجموعه مباحث معماری غرب»[1]، برای همه‌ی کسانی که به هرنحو به مطالعات معماری می‌پردازند، مفید باشد و یادگیری و به‌کارگیری آن را برای علاقه‌مندان به این حوزه تسهیل نماید.

درباره شیوه ذکر مآخذ به توضیحی کوتاه بسنده می‌کنیم. در حد توان تلاش کرده‌ام تا نقل قول‌ها را از منابع اصلی آنها ذکر کنم. هر جا که نوشته‌ای هم به زبان فارسی و هم به زبان انگلیسی در اختیار داشته‌ام، الویت را به مأخذ انگلیسی داده‌ام. از آنجا که فهرست مراجع را به دو بخش فارسی و انگلیسی تقسیم کرده‌ام، هرگاه مأخذی به زبان فارسی به‌کار رفته، بعد از نام نویسنده، سال انتشار آن به تاریخ خورشیدی ذکر شده است (برای مثال: آشوری، ۱۳۷۴) و هرگاه به مأخذی انگلیسی اشاره نموده‌ام، پس از نام نویسنده از تاریخ میلادی بهره جسته‌ام (برای مثال: ادکاک، ۲۰۰۱).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

قدردانی و تشکر:

زیباترین بخش کتاب زمانی است که نویسنده احساس می‌کند که دیگر نباید نوشت، و به یاد عزیزانی می‌افتد که در این مدت یا هم‌رأی او بودند و یا اگرچه همانند او فکر نمی‌کردند ولی راه‌گشا بودند. جای دارد در کنار یاد و خاطره مرحوم دکتر «منوچهر مزینی»، به‌عنوان پیش‌کسوت این عرصه، از زحمات بی‌دریغ آنان تشکر و قدردانی شود؛ به‌خصوص از آنان که مرا با همه‌ی کاستی‌هایم تحمل و با سؤالات خویش مرا وادار به اندیشیدن می‌کنند؛ آنان را می‌گویم، «دانشجویان را». از استاد بزرگوار جناب آقای دکتر «علی‌اکبر صارمی» به‌خاطر راهنمائی و نوشتن مقدمه‌ی فاضلانه کتاب، از دست‌اندرکاران و به‌خصوص آقای مهندس «محمد احمدی‌نژاد» مدیریت محترم انتشارات خاک به‌خاطر همت به‌چاپ کتاب، کمال تشکر را دارم. و در خاتمه، این اثر ناچیز را با هزاران امید و آرزوی قلبی به «مژگان اصفهانی‌نژاد»، به پاس آن همه فداکاری و گذشت، تقدیم می‌کنم.

امیربانی مسعود ـ تهران

۱. مجلد اول این مجموعه با این مشخصات به چاپ رسیده است: بانی مسعود، ۱۳۸۵،۰۱[۱۳۸۳]. تاریخ معماری غرب. اصفهان: خاک.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیش‌درآمدی بر مفاهیم اساسی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مدرن، مدرنیته، مدرنیزاسیون، مدرنیسم، پست‌مدرن، پست‌مدرنیته، پست‌مدرنیسم، پست‌مدرنیزاسیون

مدرن[1]

واژه «مدرن»، که امروزه در زبان‌های مختلف از جمله در زبان فارسی، رایج شده است، ریشه در لغت لاتین «modus» دارد. واژه‌ی «modus» (منشأ «mode» [شیوه- باب روز] و [«model» قالب- الگو] انگلیسی) به معنی «measure» (اندازه- مقیاس- پیمانه) است. در دوران پس از باستان، صفت «modernus» از آن به‌دست آمد که حاکی از مفهوم «در زمان حال» بود و از طریق زبان فرانسوی، منشأ «modus» (جدید- نوین- امروزی) محسوب می‌شود. ازسویی واژه «modernus» خود از قید «modō» مشتق شده است. در زبان لاتین، «modō» به‌معنای «این اواخر، به تازگی، گذشته‌ای بسیار نزدیک» است. به گمان بعضی از تاریخ‌نگاران، رومیان لفظ «moderni» را در اواخر قرن پنجم میلادی، در مورد ارزش‌ها و باورهای جدید، به‌کار می‌بردند؛ ارزش‌هایی که با باورهای پذیرفته شده‌ی قدیمی- که با لفظ «antiqui» مشخص می‌شدند- در تقابل بودند (آیتو، ۱۳۸۶: ۷۸۴؛ احمدی، ۱۳۷۷: ۳). واژه‌ی «مدرن»، پیشینه‌ای دراز دارد. این واژه در شکل لاتین، نخستین‌بار در قرن پنجم میلادی، برای متمایز کردن دوران مسیحیت از دوران جاهلیت و کفر، استفاده می‌شد. این واژه، از آغاز تاکنون، مفهوم گذر از کهنه به نو را افاده کرده و درهرحال، برای نشان دادن کیفیتی جاری است که با گذشته نیز تفاوت دارد.

حدود سال ۱۱۴۴ میلادی، آبوت سوژه[2] معمار قرون وسطا، با ساخت یک هشتی و سپس بازسازی جایگاه هم‌سُرایان کلیسای سَن‌دنی[3] پاریس، جایگاه خود را به عنوان معمار گوتیک تثبیت کرد. او اندیشه‌های خود در مورد معماری گوتیک و کلیسای سَن‌دنی را در کتابی به تصویر در آورد و شیوه نوینی را در بازسازی این کلیسا- که تا آن موقع بی‌سابقه بود- ابداع نمود. او اثر خود را «اُپوس مدرنوم»[4] یا «اثر مدرن» نامید (پوزنر، ۱۹۸۳: ۸۹-۹۰). در اصل سوژه بر این عقیده بود که شیوه ابداع او، معماری گوتیک، در مقایسه با معماری پیش از آن، معماری رومانسک، شیوه مدرنی است که از دل معماری گذشته شکل گرفته است. ازطرفی، واژه مدرن در بیان آرای نظریه‌پردازان رنسانس ایتالیا، جایگاه خاصی دارد. اندیشمندان مذکور سبک رنسانس را «سبک باستانی و خوب مدرن»[5] می‌نامیدند. این هنرمندان، در پاسخ به این تناقض که، چگونه یک جریان همزمان می‌تواند هم «مدرن» و هم «باستانی» باشد، به آراء و نظرات اومانیست‌های هم‌عصر با دوره‌ی رنسانس، متوسل گشتند. به اظهار آنها، طبیعت و عقل به ما نشان داده‌اند که جریان یا سبک کلاسیک متعلق به عصر باستان، «تنها سبک حقیقی و ماندگار مدرن»، به‌شمار می‌رود. البته پذیرش این قضیه به همین راحتی هم نبود. از آن زمان تاکنون، همواره هنرمندان و معماران راجع به این مسئله بحث می‌کنند که کدام سبک می‌تواند به بهترین وجه بیانگر سبکی دائمی و ابدی باشد- یا اصولاً چنین چیزی وجود دارد؟ این جریان بحث‌ها و منازعات پایان ناپذیری را درپی داشته است، منازعاتی که هنوز هم ادامه دارد.

ازسوی، به گمان بعضی از پژوهشگرانِ قرن شانزدهم میلادی، رویارویی مسائل نوین با سنت‌های کهن، تبدیل به مهم‌ترین دلالت ضمنی واژه‌ی «مدرن» شد، که از حدود سال ۱۴۶۰ میلادی در زبان فرانسه به کار می‌رفت. معنای ضمنی این واژه تا امروز، همراه با معنی اصلی آن، یعنی «کنونی و امروزی»، باقی مانده است (احمدی، ۱۳۷۷: ۴). بسیاری از مردم که واژه‌ی «مدرن» را در گفتار روزمره‌ی خود به‌کار می‌برند، مقصودشان: «چیزی نو و امروزی است که به جای چیزی کهنه که دیگر قابل قبول نیست، قرار گرفته باشد» و از نظر شماری از نظریه‌پردازان علوم اجتماعی نیز، مشروعیت «مدرن بودن»، از پیکار آن با سنت، حاصل می‌شود.

مدرنیته[6]

عموماً، اعتقاد اندیشمندان بر این است که، مدرنیته با رنسانس پا به عرصه وجود می گذارد و در ارتباط با عهد باستان تعریف می‌شود. از سویی، مدرنیته یعنی «مدرن بودن» و به همین دلیل واژه‌های «مُدرنیت و نوطرازی» را به‌عنوان معادل‌های آن در زبان فارسی، پیشنهاد شده است (آشوری، ۱۳۷۴: ۲۳۰). می‌توان مدرنیته را حاصل مصدر در نظر گرفت و آن را «امروزگی» خواند، که هر چند با ریشه لاتین «مدرن» به نظر معادل است، اما تمامی معانی مدرنیته را در بر نمی گیرد. بسیاری از نظریه‌پردازان، در مورد این نکته با هم توافق دارند که، مدرنیته یعنی منش زندگی امروزی که به جای منش کهن زیستن قرار گرفته و آن را نفی کرده باشد (احمدی، ۱۳۷۷: ۹).

شارل بودلر[7]، در اواسط قرن نوزدهم میلادی، برای نخستین‌بار واژه‌ی «مدرنیته» را به‌کار برد. وی در مقاله‌ای به نام «نقاش زندگی مدرن»[8]، از مدرنیته به‌عنوان پدیده‌ای صحبت می کند که در هنر جنبه‌ی باب روز، گریزپا و مشروط- نه جنبه‌ی ابدی- دارد. به‌گمان بودلر، مدرنیته یعنی درک این واقعیت که چیزهایی از زندگی کهنه در زندگی نو باقی مانده است و ما باید با آنها بجنگیم. مقاله‌ی «نقاش زندگی مدرن»، در اصل، ملهم از مشاهدات بودلر، از زندگی نقاش فرانسوی، کنستانتین گی[9]، است. او در مقاله‌ی مذکور می‌نویسد: «این مرد تنها که از موهبت تخیلی فعال برخوردار است و به‌طور خستگی‌ناپذیر بر چهار سوی صحرای بزرگ انسان‌ها سفر می‌کند- هدفی عالی‌تر از هدف یک پرسه‌زنِ صرف دارد، هدفی کلی‌تر، چیزی سوای لذت فرار اوضاع و احوال. او در جستجوی آن کیفیتی است که باید به من اجازه دهید آن را مدرنیته بنامم؛ چرا که واژه‌ی بهتری برای بیان فکری که در سر دارم، سراغ ندارم. او استخراج هر عنصری از مُد را که در تاریخ رنگی از شعر دارد، یعنی تقطیر جاودانی از ناپایدار را پیشه‌ی خود ساخته است. [...] منظور من از «مدرنیته» نیمه‌ی فانی، فرار و تصادفی هنری است که نیمه‌ی دیگرش جاودانی و تغییرناپذیر است. هر یک از استادان کهن، مدرنیته‌ی خویش را داشته‌اند؛ اکثریت عظیم تمثال‌های زیبایی که از نسل‌های گذشته به ما رسیده است لباس‌های دوره‌ی خویش را به تن دارند» (بودلر، ۱۳۸۱: ۱۴۵).

به‌طور کلی، «مدرنیته» را می‌توان تلاش برای محوریت بخشیدن به انسان و به‌خصوص عقل انسانی در همه‌ی شئونات، از مذهب

www.tabarestan.info

و طبیعت گرفته تا امور اقتصادی و علمی، دانست. مدرنیته یعنی بالیدن سرمایه‌داری، مطالعه درباب اجتماع و تنظیم امور دولت و همچنین اعتقاد به پیشرفت و بهره‌وری که به سیستم‌های انبوه صنعت، نهادسازی، اداره‌ی امور کشور و نظارت و مراقبت، منتهی می‌شود. مدرنیته کوششی جهان‌شمول است که به رهایی تدریجی همه‌ی انسان‌ها می‌انجامد، اما برخی از منتقدین، برخلاف این نظریه، کاربرد عقل و علم را صرفاً برای بردگی و کنترل انسان‌ها می‌دانند؛ اما به شیوه‌هایی متفاوت از جامعه‌ی پیش از مدرن، که از زور، مذهب و اقتدار «طبیعی»، برای سلطه‌ی اجتماعی استفاده می‌کرد. یکی از مدافعان سرسخت مدرنیته، یورگن هابرماس[10] است. او در دفاع از پروژه‌ی مدرنیته می‌گوید: «پروژه‌ی مدرنیته که در قرن هجدهم میلادی توسط فیلسوفان نهضت روشنگری فرموله شد، عبارت بود از تلاش آنها به قصد توسعه‌ی علم عینی، اخلاق و حقوق جهان‌شمول و هنرِ مستقلِ منطبق بر منطق ذاتی آنها، [...] برای سازمان‌دهی معقول زندگی روزمره» (هابرماس، ۱۳۷۹: ۹۵-۱۲۰). از نظر او، مدرنیته پروژه‌ای ناتمام است، زیرا، به قصد تعیین هویت و ابراز وجود خود، همچنان در تلاش است تا به‌واسطه نمونه‌ها و گفته‌هایی، به بازتعریفِ مستقلی از خود برسد. اما مخالفانِ این نظریه می‌گویند: «درست است که سلطه‌ی عقل و علم، منفعت مادی درپی داشته، اما مدرنیته، به استقلال فردی یا خودشناسی مفیدی نینجامیده است. مدرنیته به جهان یا زندگی فکری، اعم از مذهبی و غیر آن، معنا نبخشیده است و حتی شاید انسان‌ها را به جانوران معقول‌ساز، بدل کرده باشد، که هرچه می‌گذرد بغرنج‌تر و غامض‌تر به‌نظر می‌رسند و در نتیجه، از لحاظ عاطفی، روان‌شناختی و تکنولوژی، وابسته‌تر شده‌اند» (چایلدز، ۱۳۸۲: ۳۰-۳۱). ازسویی، می‌توان با زیگمون بامن[11] هم صدا شد که: «مدرنیته را در بهترین وجه می‌توان عصری توصیف کرد که، ویژگی شاخص آن تحولات دائمی است - لیکن عصری آگاه از این ویژگی شاخص خود؛ عصری که اشکال حقوقی خود، آفرینش‌های مادی و معنوی خود، دانش و اعتقادات خود را به‌مثابه جریاناتی سیال، گذرا، متغیر، غیرثابت و غیرمنطقی تلقی می‌کند، جریاناتی که صرفاً باید تا «اطلاعیه‌ی بعدی» به آنها باور داشت و عمل کرد، و جریاناتی که درنهایت، ارزش و اعتبار خود را از دست داده و جای خود را به جریاناتی جدید و بهتر می‌سپارند» (بامن، ۱۳۷۹: ۲۷-۲۸). به‌عبارت دیگر، مدرنیته عصر یا دوره‌ای است که نسبت به تاریخ‌مندی خود اشراف و آگاهی دارد. نهادهای انسانی، جریاناتی خود ساخته، خودآفریده و تابع پیشرفت و بهبود تلقی می‌شوند؛ تنها در صورتی می‌توان آنها را حفظ کرد که خود را در مواجهه با خواسته‌های دقیق و سخت‌گیرانه عقل، وفق دهند و توجیه نمایند- و اگر از عهده‌ی این آزمون برنیایند، می‌توان آنها را کنار گذاشت. جایگزینی طرح‌های جدید به جای طرح‌های قدیمی را می‌توان حرکتی پیشرفته دانست.

مدرنیزاسیون[12]

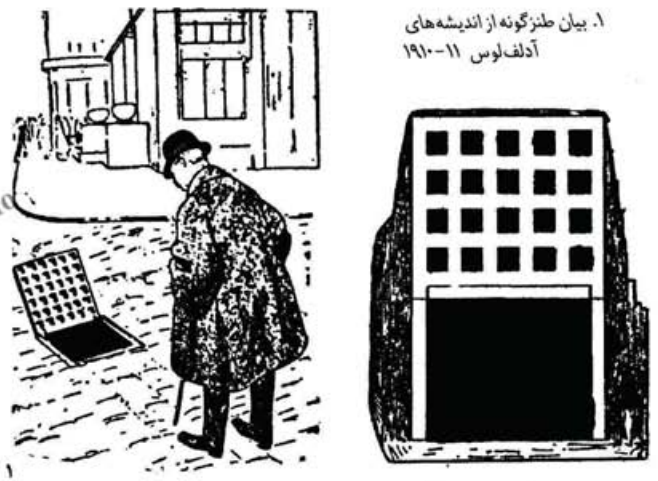
واژه‌ی مدرنیزاسیون اغلب برای بازگشت به مراحل توسعه‌ی اجتماعی، که بر پایه‌ی صنعتی‌سازی استوارند، به کار گرفته می‌شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون، طیف گسترده‌ای از تحولات اجتماعی- اقتصادی است، که به‌واسطه‌ی آن، اکتشاف‌ها و نوآوری‌های تکنولوژی، پیشرفت‌های صنعتی و شهرسازی، شکل‌گیری دولت‌های ملی و جنبش‌های سیاسی انبوه، ایجاد می‌شود و همه آنها به‌وسیله‌ی گسترش بازار سرمایه‌داری جهانی، پیش می‌روند. واژه‌ی مدرنیزاسیون، از قرن هجدهم میلادی، برای توصیف بناهای نوساز، به‌کار گرفته شد و هاریس والپول[13] از نخستین نویسندگانی بود که از این واژه، برای توصیف بازسازی یک بنای قدیمی، بهره گرفت و در سال ۱۷۵۲ میلادی، هنری فیلدینگ[14] از مدرنیزه کردنِ زبان، سخن به میان آورد (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۲۷).

از سویی، مدرنیزاسیون به معنای هماهنگ یا به‌روزکردن یک چیز با نیازها یا شیوه‌های امروزی است. به‌عنوان مثال، اگر در مورد مدرن کردنِ یک آشپزخانه سخن بگوییم، منظور ما به‌کارگیری آخرین و جدیدترین امکانات و تجهیزات، به سبکی «امروزی»، برای تزئین آن است. به همین ترتیب، مدرن‌سازی محلِ کار، معمولاً، به معنای به روز نگه‌داشتن آن، همگام با پیشرفت‌های فناوری معاصر و عمل کردن به آخرین توصیه‌ها، به منظور دستیابی به حداکثر کارایی و بهره‌وری است. روندهایی مشابه برای مدرن‌سازی را می‌توان در اکثر بخش‌های جامعه، از پزشکی گرفته تا برنامه‌ریزی شهری، آموزش و پرورش یا مخابرات، مشاهده کرد. البته این روند، همیشگی و بی‌وقفه است. همین که نوآوری یا ابداعی به‌کار گرفته می‌شود، تغییرات یا اصلاحاتی بر روی آن انجام می‌گیرد و یا مدلی بهتر و جدیدتر جانشین آن می‌شود. درنتیجه، برای مثال، مدهای لباس یا وسایل آشپزخانه، مرتباً از دور خارج و انواع جدیدتر و بهتری تولید می‌شوند. کارفرمایان همواره، «بازده» نیروی کار خود را افزایش می‌دهند. پویایی این دگرگونیِ سریع و دائمی، به‌ویژه از آغاز قرن نوزدهم میلادی، شتاب بیشتری گرفته است.

به‌طورکلی، مدرنیزاسیون به دگرگونی‌ها، رشدها و پیشرفت‌هایی که در جوامع مدرن، در نتیجه‌ی انقلاب صنعتی و ماشینی‌شدن زندگی به‌دست آمده است، اشاره دارد. انقلاب صنعتی، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای مدرنیته بود. مدرنیته‌ای که پیشرفت تکنولوژی یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های آن به‌شمار می‌رفت. این تحول، در اواسط قرن هجدهم میلادی، در انگلستان و با کمی تأخیر در سایر ممالک اروپا، در زمینه‌ی افزایش جمعیت، افزایش

1. modern
2. Abbot Suger
3. Saint Denis
4. opus modernum
5. antica e buona manirea moderna
6. modernity
7. Charles Baudelaire
8. The Painter of Modern Life
9. Constantine Guys
10. Jürgen Habermas
11. Zygmunt Bauman
12. modernization
13. Horace Walpole
14. Henry Fielding

تولیدات صنعتی و ماشینی شدن سیستم‌های تولید، اتفاق افتاد. اصطلاح «انقلاب صنعتی» به معنی رایج آن، برظهور ماشین‌های پیشرفته‌ی ریسندگی و بافندگی و ماشین بخار جیمزوات و لوکوموتیو راه آهن و نظام کارخانه‌ای دلالت دارد. اینها فقط بخشی از یک رشته تغییرات در فناوری و مسائل اجتماعی و فرهنگی بودند،



۱. بیان طنزگونه از اندیشه‌های آدلف‌لوس ۱۱-۱۹۱۰

که مجموعاً انقلاب صنعتی را تشکیل می‌دادند. در این دوران، نوآوری‌های تکنیکی بزرگی که ماشین بخار مهم‌ترین آنها بود، تحقق یافت. مراکز عظیم صنعتی، شروع به رشد کردند، طبقه‌ی کارگر پدید آمد و مقررات تجاری که تا حدی منسوخ شده بود، راه نظام اقتصاد آزاد را گشودند. از میان دستاوردهای انقلاب صنعتی و به تبع آن، مدرنیزاسیون - که زمینه‌ساز رشد در جامعه شد - می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- انباشت سرمایه: پس‌اندازهای فزاینده‌ی ناشی از فعالیت‌های بازرگانی و کشاورزی، پایین بودن نرخ‌های بهره، سرمایه‌گذاری روزافزون، بهبود استفاده از پس‌اندازها بر اثر عملکرد مؤسسات مالی پیشرفته، پس‌اندازهای اقتصادی ناشی از حمل و نقل.
- اختراعات و ابداعات: تغییر در فناوری و سازمان کشاورزی و صنعت، ماشین آلات جدید پیشرفته، منابع جدید نیرو، تولید در مقیاس وسیع همراه با تقسیم دقیق کار.
- مواهب طبیعی و عوامل مساعد: زغال‌سنگ، آهن و سایر مواد معدنی لازم جهت صنعتی‌شدن، محل‌های تجاری مناسب، جهت توسعه‌بازارها در آمریکا و آسیا، نیروی کار ماهر، استفاده از کار فزاینده.
- سیاست اقتصاد آزاد: دگرگونی دیرپا در فلسفه، دین، علم و قانون که در قرن هجدهم میلادی، به تکامل سیکولاریسم[۱۵]، خردگرایی و فردگرایی اقتصادی، انجامید و زمینه را برای مبلغان فعالیت آزاد اقتصادی هموار کرد.
- گسترش بازار: تجارت خارجی رو به رشد، مصرف داخلی فزاینده ناشی از جمعیت رو به رشد و افزایش درآمد شهرنشینی، حمل و نقل پیشرفته که هزینه‌ها و قیمت‌ها را پایین آورد و درعین حال تقاضا را افزایش داد.
- عوامل دیگر: جنگ‌های کشورهای قاره‌ی اروپا که به زیان آنها و به نفع انگلیس بود، و از سویی، پیشرفت مستقل دانش و علوم. (ر.ک.به: کروچ[۱۶]، ۱۹۹۹: ۱۸-۲۰؛ بانی‌مسعود، ۱۳۸۳الف: ۲۳۹-۲۵۰).

مدرنیسم[۱۷]

مدرنیسم به مجموعه‌ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی ملازم با جنبشی هنری مربوط می‌شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمه‌ی دوم همین قرن، بر هنرهای گوناگون سلطه داشت. این واژه بسیار پیچیده است؛ چراکه از یک‌سو، به فلسفه و فرهنگ دوران مدرن اشاره دارد و از سوی دیگر، جنبش‌های تاریخ هنر در یکصد سال میان ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی را دربر می‌گیرد. تونی پینکنی[۱۸] در مقاله «مدخلی بر تعریف مدرنیسم»، شروع مدرنیسم در تاریخ فرهنگی را بیانگر مجموعه‌ی بسیار متنوع و گسترده‌ای از گسست‌های زیباشناختی در سنت رئالیسم اروپا که به‌طور مشخص از اواسط قرن نوزدهم میلادی به این طرف صورت گرفته است، می‌داند. او می‌نویسد: «مبداء پیدایش و آغاز جنبش نوگرایی که تقریباً مورد اتفاق نظر قرار دارد، یکی به سال ۱۸۴۸ میلادی پس از سرکوب وحشیانه و بی‌رحمانه‌ی انقلاب‌های آن سال است و ادبیات کلاسیک یا واقع‌گرا از آثار مشحون از بحران شارل بودلر و گوستاوفلوبر سربرآورد؛ و دوم سال‌های دهه‌ی ۱۸۸۰ میلادی است که در خلال این دهه، شمار وسیعی از تجربه‌گرایی زیباشناختی شتابدار سربرآوردند. [...] نقطه‌ی اوج و تعالی نوگرایی (مدرنیسم) به تأیید اکثریت قریب به اتفاق نویسندگان و متفکران، سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ میلادی است که پس از آن صدای هنرمندان نوگرا در آلمان هیتلری و روسیه‌ی استالینی خفه گردید و خود آنان نیز محکوم به مرگ شدند» (پینکنی، ۱۳۷۹: ۴۹-۵۰). بنابراین، مدرنیسم را می‌توان واکنش هنرمندان و نویسندگان به موضوعاتی چون روند صنعتی‌شدن، جامعه‌ی شهری، جنگ، تحول تکنولوژیکی و ایده‌های جدید فلسفی دانست. قرن نوزدهم میلادی با نوعی توهم‌زدایی فراگیر از مدل‌های موجود فرد و اجتماع سپری شد و تصورات تثبیت شده را در باب اجتماع و فرد و طبیعت تغییر داد.

مقاله آدلف‌لوس[۱۹]، معمار وینی، باعنوان «تزئین و جنایت[۲۰]»، یکی از مهم‌ترین رسائل تأثیرگذار در معماری مدرنیسم آغازین است. وی مقایسه‌ای تمثیلی بین تزئین و انحطاط (فساد) و بین خال‌کوبی - نشانه‌ی جُرم و نوعی آرایش یا تزئین بدنی - و انحطاط انجام داده‌است. او در رساله مذکور می‌نویسد: «انسان مدرنی که خود را خال‌کوبی می‌کند، یا مجرم است یا منحط. زندان‌هایی وجود

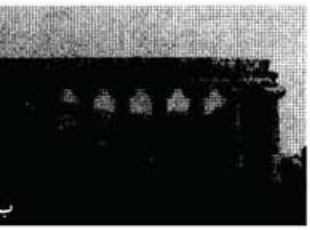
پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

دارند که بالغ بر هشتاد درصد زندانیان آن خال کوبی کرده‌اند. [...] اگر شخصی که خال کوبی کرده هنگام آزادی بمیرد، قطعاً پیش از آن که به مرگ محکوم شود خال کوبی کرده است.» لوس با اتکاء به این تفسیر اجتماعی، به یک اصل عمومی تاریخی دست می‌یابد: «[...] من این حقیقت را کشف کرده‌ام و آن را به جهانیان اعلام می‌کنم: تحول و پیشرفت فرهنگی برابر است با حذف تزئینات از اقلام مصرفی اشیاء روزمره» (لوس، ۱۳۸۲: ۴۰-۴۱). معماری در نزد لوس، هنر محسوب نمی‌شود اما به معنای واقعی کلمه یک حرفه‌ی سودمند است. سرگذشت معماری مدرن، همچون تاریخ نظری خود مدرنیسم، می‌تواند مراحل آغازین متفاوتی داشته باشد. اما همین انگیزش لوس در فراخوان به حذف تزئینات، نقطه‌ی خوبی برای آغاز بررسی است. زیرا خود به موضوعات مختلف و گسترده‌تری ارتباط می‌یابد و به طرق متفاوت قابل روایت است. فراخوان به حذف تزئینات برای فرم‌ها، فضاها و نماهای پیشامدرن، عملاً تبدیل به شعارمحوری معماران مدرن شد.

لودویک ویتگنشتاین[۲۱]، فیلسوف وینی، در رساله‌ی خود تحت عنوان «رساله‌ی منطقی - فلسفی[۲۲]»، خاطرنشان می‌کند: «اگر نشانه‌ای به‌کار برده نشود، پس بی‌نشانگری (= بدون دلالت) است. این است معنای قاعده‌ی آکام (اگر همه چیز در نمادگذاری چنان عمل کند که گویی نشانه‌ای، نشانگی داشته باشد، آنگاه همانا آن نشانه، نشانگری نیز دارد)» (ویتگنشتاین، ۱۳۷۹: ۲۷). اصل آکام مشخصاً به ماشینیسم مربوط می‌شود و در ماشین تجسم می‌یابد. این واژه توسط بسیاری از بزرگان مدرنیسم، به عنوان معیار و الگویی برای خلق آثارشان، مورد استفاده قرار گرفته است. ایده‌ی تزئین به‌عنوان عنصر غیر لازم در مفهوم آشکار آن، به‌طریق شهودی به‌عنوان سربار، دست و پاگیر، مزاحم و خطاکار و حتی به‌عنوان نوعی عدم وفاداری و نوعی انحراف توجه از جوانب اصلی معماری، قلمداد شده است.

حدود یک دهه بعد از مقاله‌ی «تزئین و جنایت» لوس، به سال ۱۹۲۳ میلادی، اندیشه ماشینیسم مجدداً در رساله لوکوربوزیه[۲۳]، تحت عنوان «به سوی یک معماری»[۲۴]، مطرح شد. لوکوربوزیه مجموعه مقالات خود را در نشریه «به سوی یک معماری» (که با عنوان «به‌سوی یک معماری جدید»[۲۵] در سال ۱۹۲۷ میلادی به انگلیسی ترجمه شد)، منتشر می‌کرد. شاید بتوان این ادعا را داشت که کتاب «به‌سوی یک معماری» لوکوربوزیه، مهم‌ترین کتابِ قرن بیستم میلادی، در زمینه‌ی معماری است. او وظیفه‌ی بنیادی نسل خویش را، تفکر مجدد درباره‌ی معنای معماری برای عصر جدید تکنولوژی و از نظر اجتماعی مساوات‌طلب، می‌داند. شعارهای لوکوربوزیه، نظیر «صندلی، ماشینی برای نشستن» و «خانه، ماشینی برای زندگی کردن»، جنبه‌های مشخص چیزی بودند که وی آن را کاملاً «زیباشناسی مهندسان» می‌نامید. وی در فصل «زیباشناسی مهندس و معمار» می‌نویسد: «زیباشناسیِ مهندس، و معماری دو چیزاند که همراه یکدیگر گام برمی‌دارند و یکی از دیگری ناشی می‌شود: یکی از آنها اکنون در اوج کمال خویش است، و دیگری در وضعیت قهقرایی ناخوشایندی به سر می‌برد. مهندس، با الهام از قانون اقتصاد و تحت هدایت محاسبه‌ی ریاضی، ما را با قانون کلی هماهنگ می‌کند. او به هماهنگی دست می‌یابد. معمار با





۲. لوکوربوزیه. معابد و ماشین. ۱۹۲۳.

پیشکش به تبرستان tabarestan.info





آراستن صورت‌ها [فرم‌ها] پیش نظمی را تحقق می‌بخشد که آفریده‌ی محض ذهن اوست؛ او با صور و اشکال، حواس ما را به شدت متأثر و عواطف تجسمی [پلاستیک] را بیدار می‌کند؛ با روابطی که می‌آفریند پژواک‌های عمیقی را در ما برمی‌انگیزد و معیار نظمی را به ما می‌دهد که احساس می‌کنیم با نظم جهانِ ما هماهنگ است، او جنبش‌های گوناگون قلب و فهم ما را تعیین می‌کند؛ آنگاه است که ما حس زیبایی را تجربه می‌کنیم» (لوکوربوزیه، ۱۳۸۱: ۲۰۲-۲۰۳). این نگرش که در آن ماشین محوریت داشت، به نوعی، کارکردگرایی مینی‌مالیسم[۲۶] بود. صرف‌نظر از آنکه نیازهای ابتدایی یک پروژه‌ی معماری تا چه حد پیچیده باشد، مینی‌مالیسم جلوه‌ی صوری معماری مدرن شد.

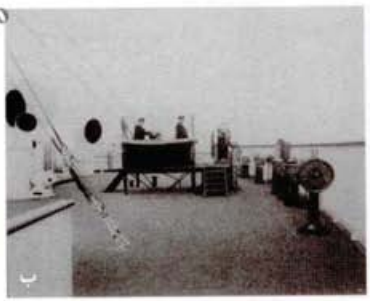
15. Secularism
16. Crouch
17. modernism
18. Tony Pinkney
19. Adolf Loos
20. Ornament und Verbrechen
21. Ludwig Wittgenstein
22. Logisch- Philosophische Abhandlung
23. Le Corbusier
24. Vers une Architecture
25. Toward a New Architecture
26. Minimalism

پست‌مدرن[۲۷]، پست‌مدرنیته[۲۸]، پست‌مدرنیسم[۲۹]

شکل‌گیری جریانات بعد از مدرن با سه اصطلاح پست‌مدرن، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم از یکدیگر تفکیک و متمایز می‌شوند. این تقسیم‌بندی، صرفاً به منظور روشن شدن مفاهیم، تسهیل در کار و دستیابی به اهداف مورد نظر در این کتاب، اتخاذ شده است.

۳. لوکوربوزیه. کشتی به‌مثابه‌ی ماشین. ۱۹۲۳.


الف ۳


ب

بزرگ‌ترین مشکل پست‌مدرن، به‌عنوان یکی از جریانات بعد از مدرن، شاید خود واژه‌ی پست‌مدرن باشد. پیشوند «post» [پست، پسا] از حرف اضافه لاتین «post» به معنای «پس» است. این حرف اضافه در شماری از واژگان انگلیسی وجود دارد که از نیای لاتینی فوق سرچشمه گرفته‌اند.[۳۰] ازطرفی واژه‌ی «modern» را می‌توان به معنای «فعلی» یا «امروزی» دانست. حال این سؤال مطرح می‌شود که، چگونه می‌توان پس از مدرن بود و چگونه می‌توان از چنین مفهوم متناقضی، برداشت درستی داشت؟ بی‌تردید، پست‌مدرن بخشی از مدرن است و براساس آنچه که تاکنون درباره عصر پست‌مدرن و معرفی آن به‌مثابه یک دوران گذرا گفته شده است، می‌توان نتیجه گرفت که دوران مذکور، گذار عظیمی است که علناً آغاز شده است و به راحتی در چارچوب تعاریف، جمع‌بندی‌ها یا اظهار نظرهای کوتاه نمی‌گنجد. ازطرفی، جهت فهم بهتر پست‌مدرن، به ناچار باید از واژه‌ی پست‌مدرنیته کمک جست، چراکه پست‌مدرنیته، وضعیت پست‌مدرن است. والتر تروت‌اندرسون[۳۱] در مقاله «اینجا چه خبر؟»، عصر پست‌مدرن را عصر پیچیدگی، تنوع و تناقض می‌شمارد و یادآور می‌شود که این عصر، شیوه‌های جدیدی از تفکر درباره خود و امکانات جدیدی برای همزیستی با دیگران را ارائه می‌دهد. او در مقاله مذکور، برای پست‌مدرن، چهار ویژگی اساسی قائل می‌شود که عبارتند از:

- «خودپنداری یا خودمفهومی: به جای آنکه براساس یافتن هویتِ تثبیت شده، توسط نقش اجتماعی یا سنت، به سامان دادن اعتقادات خود درباره چرایی، چگونگی و چیستی وجود خود بپردازیم، به درک خود براساس هویتی که براساس منابع فرهنگی متعدد شکل گرفته یا بازسازی شده است، شروع می‌کنیم؛
- اخلاق و گفتمان اخلاقی: از یافتن اخلاقیاتِ حاصل از میراث فرهنگی و دینی به سمت ساخت اخلاقیاتِ حاصل از گفتگو و گزینش، پیش می‌رویم. به نسبیت‌گرایانی که هیچ گونه داوری یا قضاوتی درمورد خود ندارند، تبدیل نمی‌شویم. بلکه به‌صورت نسبیت‌گرایانی - که بسیاری از نویسندگان آنها را سازه‌گرایان، طعنه‌زنان، طنزپردازان یا اومانیست‌های پست‌مدرن توصیف می‌کنند - در خواهیم آمد که می‌دانند وقتی به قضاوت و تصمیم‌گیری می‌پردازیم، در بسترِ مداوم درحال تغییر جهان‌بینی‌های فرهنگی اجتماعات ساخته شده خود، قرار داریم؛
- هنر و فرهنگ: هیچ سبکی غالب نیست، بلکه با بدیهه‌سازی‌های بی‌پایان، تلفیق مضامین، تقلید، طنز، تجاهل و شوخ‌طبعی، روبه‌رو هستیم؛
- جهانی شدن: برای نخستین‌بار در تاریخ بشر، ما واجد تمدنی حقیقتاً جهانی شده‌ایم؛ تمدنی با مبادله‌ی سریع اطلاعات و تحرک و جابجایی بی‌سابقه. این تمدن با مرزهای بی‌ثبات و ناپایدار خود دائماً درحال تغییر و تحول است. اینک انسان‌ها کلیه‌ی مرزها و مرزبندی‌ها را سازه‌هایی اجتماعی تلقی می‌کنند و مانعی در برابر خود برای عبور از این مرزها نمی‌شناسند. به راحتی هر گونه مرزی را پشت سر می‌گذارند و از آن عبور می‌کنند؛ آنها را بعد از محو و زایل ساختن، مجدداً بازسازی می‌کنند» (اندرسون، ۱۳۷۹:۹۱-۹۲).

یکی از ویژگی‌های مهم پست‌مدرن، ظهور خودآگاهی در حیات فرهنگی است و این بستر، پست‌مدرن را به‌مثابه یک سبک یا قریحه، در نوشته‌های منتقدان و نویسندگان پست‌مدرن، نشان می‌دهد. به‌طوری که، آثار چنین اندیشمندان پست‌مدرنی می‌تواند به‌عنوان جریانی چندصدایی عرض اندام نماید و حتی باعث انسداد هرصدایی شود که از موضع دیگری مطرح می‌شود. به‌عنوان مثال رولان بارت[۳۲] و ژاک دریدا[۳۳]، سعی دارند آثارشان را در جایگاه آثار پیشتازانی قرار دهند که ژان فرانسوالیوتار[۳۴]، نظریه‌پرداز پست‌مدرن، در مورد آنها گفته است: «کارکردن بدون پایبندی به قواعد به منظور تدوین قواعدی برای آنچه که انجام خواهد گرفت» (به‌نقل از: کانور، ۱۳۷۹:۵۶-۵۷).

پست‌مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می‌توان آن را به‌مثابه مجموعه عواملی دانست که ریشه در ازهم‌پاشیدگی مفاهیم اجتماعی مدرنیته دارد. براساس پندار عده‌ای از اندیشمندان، پست‌مدرنیته حرکتی به سوی یک عصر فراصنعتی است که از این دوران با عناوین دیگری مانند جامعه مصرفی، جامعه اطلاعاتی، جامعه الکتریکی یا دارای تکنولوژی سطح بالا و مانند آن، یاد شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

فرانسه، مهد پیدایش و تکامل اندیشه‌های پست‌مدرنیته به‌شمار می‌رود. شارحان و بنیانگذاران این مکتب، برای مثال فیلسوفان و متفکرانی همچون میشل فوکو[۳۵]، ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا، ژان بودریار[۳۶]، ژاک لاکان[۳۷]، ژیل دلوز[۳۸] و غیره، عمدتاً اهل فرانسه بودند. بنابراین، به اعتقاد بسیاری از منتقدان، پست‌مدرنیته بیش از هر چیز بیانگر حال و هوای روشنفکری فرانسه‌ی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، است. پست‌مدرنیته، بیانگر سقوط یا دگرگونی و تحول تند و رادیکال در شیوه‌های مدرنیته‌ی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است که از اواسط قرن نوزدهم تا اواسط قرن بیستم میلادی در اکثر کشورهای صنعتی غرب وجه غالب را دارا بود. ازسوی دیگر، استینار کوال[۳۹]، استاد روان‌شناسی تعلیم و تربیت دانشگاه آرهوس دانمارک، در یک تحقیق جامع در مورد پست‌مدرنیته، نشان می‌دهد که اندیشه پست‌مدرنیته جهت گیری واحدی ندارد، بلکه درجهات متعدد سیر می‌کند. مضامین آن، چندان باهم سازگار نیستند و در اکثر موارد دچار تناقض و ابهام‌اند. از مهم‌ترین مضامین پست‌مدرنیته، که کوال به آنها اشاره می‌کند، می‌توان موارد زیر را نام برد:

- «تردید در این‌باره که هر گونه حقیقت انسانی، بازنمایی عینی و ساده‌ای از واقعیت است؛
- توجه و تأکید برنحوه کاربرد زبان ازسوی جوامع، برای ساخت واقعیات مورد نظرخود، اینکه جوامع چگونه از زبان برای ایجاد واقعیات استفاده می‌کنند؛
- ترجیح دادن یا اولویت قائل شدن برای بومی (محلی)، عینی و اخص دربرابر جهانی انتزاعی و اعم؛
- تجدید علاقه یا توجه دوباره به روایت و داستان‌سرایی؛
- پذیرش این نکته که توصیف‌های متعدد و متفاوت از واقعیت را همواره نمی‌توان به شیوه‌ای قطعی و نهایی- یعنی عینی و غیرانسانی- در برابر یا علیه یکدیگر به‌کار برد؛
- تمایل به پذیرش و قبول چیزها آن گونه که درسطح و ظواهر قرار دارند، به‌جای جستجو (به سبک فروید یا مارکس) برای یافتن معانی ژرف‌تر» (کوال، ۱۳۷۹:۶۱).

به‌علاوه، می‌توان با استناد به‌اندیشه‌های دیویدهاروی[۴۰] در کتاب «وضعیت پست‌مدرنیته[۴۱]»، پست‌مدرنیته را نتیجه تحول و گسستی دانست که با سرمایه‌داری مدرن همراه است. او ویژگی‌های نظام اقتصاد جهانی پست‌مدرنیته را در عواملی مهم چون عدم تداوم منافع، سیالیت و ناماندگاری شرایط اقتصادی، بی‌ثباتی و عدم امنیت در الگوهای شغلی، و کثرت هویت طبقاتی و سیاسی، و به‌ویژه تراکم فضا- زمان ناشی از روند شتابدارِ رشدِ امکانات سفر، حمل و نقل، و وسایل ارتباطات راه دور، می‌داند و بر این عقیده است که در دنیایی که در آن فاصله، دیگر مانعی مادی برای فعالیت اقتصادی محسوب نمی‌شود، فضا [مکان] به اصطلاح در زمان حل و ذوب می‌شود. تحت این شرایط، سود برحسب افزایش مادی محاسبه نمی‌شود، بلکه به‌عنوان نوعی منفعت یا عایدی در زمان برگشت سرمایه، یا نوعی افزایش در نرخ مصرف، تلقی می‌شود.

اگر مدرنیسم را به‌عنوان فرهنگ مدرنیته یا به تعبیری ایدئولوژی مدرنیته بدانیم، پست‌مدرنیسم، فرهنگ یا ایدئولوژی پست‌مدرنیته است. پست مدرنیسم به معنای دقیق کلمه، یک مکتب فکری نیست؛ همچنین، جنبش فکری یکپارچه‌ای نیست که هدف یا زاویه دید مشخصی داشته باشد. درضمن، نظریه‌پرداز یا سخنگوی واحدی نیز ندارد. این امر ناشی از آن است که تقریباً همه‌ی رشته‌ها، از فلسفه و مطالعات فرهنگی گرفته تا جغرافیا و تاریخ هنر، آرائی درزمینه‌ی پست‌مدرنیسم مطرح کرده‌اند. در هر حوزه، کتاب‌ها و نشریات ادواری با زاویه‌ی دید خاص در مورد پست‌مدرنیسم، منتشر شده و هریک از این حوزه‌ها آن را به شیوه‌ی خود تعریف کرده‌اند. در بسیاری از تعاریف مربوط به پست‌مدرنیسم هنری، عنصر محوری، نفی ارزش استقلال زیباشناسی بود. به اعتقاد بسیاری از نویسندگان و هنرمندان مدرنیست، ارزش هنر را دقیقاً باید براساس تعابیر و اصطلاحات خاص هنری، توصیف و تعیین نمود. به‌ویژه، در انتقاد از هنرهای دیداری (بصری) و تصویری، توجیه تکنیک مدرنیستی، این بود که طرح پیشنهادی امانوئل کانت[۴۲] در «نقد قوه حکم» را به بوته اجراء می‌گذاشت. بنابر این طرح، احساسات زیبایی‌شناسی کاملاً باید بی‌طرفانه و بی‌غرضانه باشند، یعنی باید مستقل و عاری از شائبه‌های امیال، علایق و تضادهای زندگی روزمره باشند. لذا، ارزش و غایت هنر برحسب شماری از نفی‌ها و انکارها تعیین و تعریف می‌شد: انکار شخصیت، نفی نیت بیانی، نفی هر گونه امید یا میل و اشتیاق

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

27. post modern
28. post modernity
29. post modernism
۳۰. به‌عنوان نمونه می‌توان به واژگانی همچون posterior [پسین- عقبی- خلفی] و postscript [ذیل- بعدالتحریر- تکلمه] اشاره نمود.
31. Walter Truett Anderson
32. Roland Barthes
33. Jacques Derrida
34. Jean Francois Lyotard
35. Michel Foucault
36. Jean Baudrillard
37. Jacques Lacan
38. Gille Deleuze
39. Steinar Kvale
40. David Harvey
41. The Condition of Postmodernity
42. Immanuel Kant

به ارائه یا نشان دادن دنیای واقعی، یا نمایاندن آن به گونه‌ای واقع‌گرایانه؛ انکار هنجارها و قراردادهای اجتماعی، به‌ویژه قراردادهای مربوط به خودِ ارتباطات.

پست‌مدرنیسم هنری را در سطح وسیع می‌توان، نفی این نفی‌ها و انکار این انکارها توصیف نمود- نفیِ آرمان استقلال هنری و جدایی هنر از دنیا. به‌زعم برخی از شارحان و مفسران، این امر به معنای نوعی حس بازگشت پیوندهای ضروری بین هنر و قلمرو اجتماعی و سیاسی است که مدرنیسم آرمان مذکور را از آن گرفته است. کانون تجمع و تمرکز آرمان استقلالِ زیبایی‌شناسی برای مدرنیسم این ایده است که اثر هنری را باید به‌مثابه موضوع یا پدیده‌ای کامل و خودبسنده دید؛ برای مثال، یک انگیزه یا محرک مخالف و متضاد، خود را در انحلال و گسست موضوع یا شئ هنری و مسحورِ فرایند صحنه‌ای سال‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی و پس از آن می‌داند. به‌طور خلاصه، جابه‌جایی یا تغییر نگرش به آثار هنری از مدرنیسم به سمت پست‌مدرنیسم را می‌توان نوعی امتیاز قائل شدن یا اولویت دادن به پیچیدگی برخلوص، تکثر بر وحدتِ سبکی، و وابستگی یا پیوستگی بر استقلال و جدایی دانست (کانور، ۱۳۷۹:۴۹-۵۰).

دوران شکوفایی پست‌مدرنیسم، متعلق به دو دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی بوده، اما درحقیقت پست‌مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است. درواقع، اصطلاح پست‌مدرنیسم چند نمونه‌ی مجزای اولیه داشت که نوعی دوران تکوین برای آن به حساب می‌آمد. ایهاب حسن[۴۳] در مقاله «فرهنگ پست‌مدرنیسم» می‌گوید: «واژه‌ی پست‌مدرنیسم از نوپردازی‌ها یا نوآوری‌های ناشیانه و عاری از ظرافت به سمت کلیشه‌های متروک حرکت کرده است، بدون دست یافتن یا رسیدن به وقار و عظمت مفهوم» (به‌نقل از: بوین و رطانس، ۱۳۷۹:۳۸۶).

واژه‌ی پست‌مدرنیسم، ظاهراً نخستین‌بار در دهه‌ی ۳۰ میلادی، در زبان اسپانیایی و توسط فردریکو دوأنیس[۴۴] به‌کار گرفته شد، در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی، در تفاسیر ادبی رواج یافت و سپس در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، هم شهرت و برتری پیدا کرد و هم دچار بدنامی و سوءشهرت شد. برای تفهیم بهتر دوران تکوین واژه پست‌مدرنیسم، گزارش موجز پیتر بروکر[۴۵] آورده شده است. بروکر در مقاله «مدرنیسم/پست‌مدرنیسم» می‌نویسد: «اصطلاح «پست‌مدرنیسم» از نخستین کاربردهایش در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی تا به امروز، در مباحث دانشگاهی و روزنامه‌ای، سلسله‌ی آمیبی از صفات و معانی را به‌خود گرفته است. به‌طور کلی می‌توان گفت که توصیف نوعی حالت یا موقعیت فقدان هرگونه قطعیت، و نوعی شک‌گرایی خودآگاه و طنزآمیز نسبت به قطعیت‌های زندگی شخصی، فکری و سیاسی است. لذا در قالب اثرگذارترین روایت‌های دوگانه‌اش، به بیان ژان فرانسوالیوتار و ژان‌بودریار، چنین احساس می‌شود که «روایت‌های کلان» درباره‌ی پیشرفت و آزادی انسان که ریشه در اندیشه‌ی روشنگری دارند، اعتبار خود را از دست داده‌اند؛ و اینکه نوعی فرهنگ ساخته شده از انگاره‌های سرد رسانه‌های گروهی بر صحنه آمده است تا «دنیای واقعی» را سرکوب کند و بر آن پیشی گیرد، و نگرانی‌های کهنه درباره‌ی رابطه‌ی انگاره و واقعیت را از میان بردارد. این بحران گسترده و دوگانه‌ی مشروعیت و بازنمایی، همه‌چیز را به هوا پرتاب کرده است. و تعجب‌آور نیست که خود اصطلاح «پست‌مدرنیسم» نیز به پرواز درآمده است. پست‌مدرنیسم جداشده از مقوله‌ها و سلسله‌مراتب ثابتی که هنر و فرهنگ را همچنان برپا نگاه می‌داشت، و آکنده از بی‌اعتمادی به اندیشه‌ی عقلانی و وفاق، در مسیر پرپیچ و خم فرم‌ها، رسانه‌ها، و سخن‌هایی که قصد بررسی آنها را دارد، به پیش می‌رود. لذا تثبیت کردن آن امری دشوار است. علاوه‌بر این، «پست‌مدرنیسم» به‌مثابه‌ی اصطلاحی، هم توضیحی و هم ارزیابی کننده، به‌کار می‌رود، و این کاربردهای متفاوت نیز همواره برای پدیده‌هایی یکسان نیست. لذا سه واژه‌ی پست‌مدرن، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، جملگی برای دوره‌بندی تحولات اجتماعی و اقتصادی نظام سرمایه‌داری (معمولاً پس از جنگ)؛ توصیف تحول هنرها یا تحول در درون آنها (که ضرورتاً با تحولات دسته‌ی اول یا هر یک از آنها همزمان نیست)؛ و نیز اشاره به نگرش یا موضع شخص نسبت به این تحولات، به‌کار گرفته می‌شوند» (بروکر، ۱۹۹۲؛ به‌نقل از: سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷:۲۲۱-۲۲۳).

www.tabarestan.info

بررسی روند پست‌مدرنیزاسیون[۴۶]

پست‌مدرن شدن، معمولاً از مطالعه‌ی فرایندهای دگرگونی بنیادینی آغاز می‌شود که در پس تغییرات، در قلمرو فرهنگ عصر پست‌مدرنیته به‌وقوع پیوسته است. این فرایندها عمدتاً فراگردهایی مادی هستند که به‌طور مشخص دارای ماهیت اقتصادی، سازمانی و تکنولوژیکی می‌باشند. البته مفهوم «پست‌مدرنیزاسیون» دقیقاً همان پرسش‌هایی را به خاطر می‌آورد که درباره‌ی تمایزگذاری میان پست‌مدرنیته و مدرنیته مطرح بود؛ بر چه پایه‌ای می‌توان افزودن پیشوند «پست» را توجیه کرد، یعنی به چه معنا می‌شود از پیدایی مرحله‌ای مجزا در روند توسعه و پیشرفت سخن گفت؟ چه پیوستگی‌ها و ناپیوستگی‌هایی بین این دو مرحله‌ی متوالی توسعه وجود دارد؟ به‌نظر می‌رسد، با وجودی که پست‌مدرنیزاسیون پیامد طبیعی مدرنیزاسیون است، یک چیز آن را به‌کلی از روند پیشین متمایز می‌سازد و آن مجموعه‌وقفه‌هایی است که در الگوهای خطی و یک‌جهته‌ی توسعه روی داده است. الگوهای خطی عموماً یادآور وضعیت جوامعی است که تجربه‌ی مدرن‌شدن را ازسر می‌گذرانند. این تحول به‌ویژه شامل شمار کثیری از فراگردهای تجدید یا تحکیم ساختارهای اجتماعی در پیشرفته‌ترین بخش‌های نظام سرمایه‌داری و همچنین گسترش بیشتر و سامان‌دهی دوباره‌ی سرمایه در مقیاس جهانی می‌شود. راست آنکه، پست‌مدرنیزاسیون ازپاره‌ای جهات نشانگر ورود نظام سرمایه‌داری به مرحله‌ی تازه‌ای از جهانی‌شدن است. دگرگونی‌های ساختاری و فرهنگی ملازم

این مرحله را می‌توان در فشارهای شدیدی مشاهده کرد که امروزه بر ملیت‌باوری و دیگر صور هویت جمعی- هویت‌های استوار بر قومیت، دین و مذهب، نژاد و جنسیت- که جملگی معرف عصر مدرن هستند، وارد آمده است.

بدین‌ترتیب، روند پست‌مدرن شدن، ناگزیر با ظهور مجموعه‌ی نوینی از مناسبت‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، هم در مقیاس محلی و هم در ابعاد و اندازه‌های بیش از پیش جهانی، همراه است. دگرگونی‌های داخلی ایالات متحده، کشوری که گویا در مقیاس با دیگر کشورهای جهان با شدت و حدت بیشتری آثار این روند را تجربه کرده است، در پیوند با مجموعه‌ی بزرگ‌تری از نیروهای اقتصادی و فناورانه‌ای به‌وقوع پیوسته که جهان «دوم» و جهان «سوم» را در قالب‌های تازه‌ای ریخته‌اند و از همه مهم‌تر اینکه، روابط آنها را با جهان «اول» سامانی تازه بخشیده‌اند. از این‌روست که تعبیر نام آشنای «مدرنیزاسیون» نوعاً برای توصیف توسعه‌ی اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی غرب و همچنین برای صدور الگوهای غربی توسعه به کشورهای غیرغربی به‌کار رفته است. این تعبیر به‌طورخاص، دلالت دارد بر تبدیل علم و تکنولوژی به نیروهای اصلی تولید؛ رشد صنعت، بازارها و نظام‌های دیوان‌سالار؛ ظهور دولت ملی‌ها؛ و گسترش بی‌سابقه‌ی باسوادی از طریق وسایل ارتباط جمعی. از منظر جامعه‌شناسی، «مدرنیزاسیون» معمولاً به فرایندهای شهرنشینی و شهرسازی روشی با استحاله‌ی ساختارهای اجتماعی بر اثر پیدایش نظام‌های طبقاتی نوین اطلاق می‌گردد (ر.ک.به: دان، ۱۳۸۵).

درست است که پست‌مدرنیته از بسیاری جهات تداوم همان دگرگونی‌هایی است که به دست فراگردهای مدرن‌سازی آغاز گشتند، اما شناخت درست اوضاع و احوال خاص پست‌مدرنیته، در گرو تحلیل مقوله‌ی متناظر آن یعنی روند پست‌مدرنیزاسیون است. این فرایند توسعه‌ی روبه پیشرفت، از دل ساختارهای مدرنیزاسیون سربرآورد و از پاره‌ای جهات در حکم بسط و آرایش مجدد همان ساختارها به‌شمار می‌آید. اگرچه مدرنیزاسیون، تجسم عینی قدرت سرمایه و تکنولوژی در محو شیوه‌های پیشین حیات در گذار تاریخی به‌ظاهر ناگزیر از جامعه‌ی «سنتی» به جامعه «مدرن» بوده است، اما پست‌مدرنیزاسیون، نشانگر پیدایش پاره‌ای فرایندهای نوین تغییر و تحول و به راه افتادن روندهایی معکوس در فرایندهای بسط و توسعه‌ی سرمایه‌داری و از آن جمله، اشکال جدید کنترل و مقاومت اجتماعی است.

در فرایند پست‌مدرنیزاسیون نیز همچون مدرنیزاسیون، دو موتور محرک وجود دارد. موتور محرک اول عبارت است از، پیدایش طبقات اجتماعی جدید به‌مثابه‌ی حاملان صور فرهنگی جدید پست‌مدرنیستی، هم در حوزه‌ی تولید و هم در حوزه‌ی پذیرش و مصرف. رشد و گسترش طبقات متوسط پساصنعتی، یعنی شاخه‌ای از بورژوازی که به سرمایه‌ی فرهنگی متکی است، در اینجا عامل کلیدی محسوب می‌شود. در روزگار معاصر، میدان فرهنگی این طبقات متوسط نمادساز، چنان گسترشی می‌یابد و چنان «توده- وار» می‌گردد که شروع به فوران کردن یا ریختن در میدان اجتماعی را عمومی‌تر می‌کند. بنابراین، میدان فرهنگ تا بدان جا گسترش می‌یابد که همه‌ی موانع و مرزهایی را که قبلاً این میدان را به عنوان میدانی صرفاً تنگ‌دامنه دربر می‌گرفتند، منهدم می‌کند.

دومین موتور محرک پست‌مدرنیزاسیون عبارت است از، پیدایش نوع جدیدی از پیامبران، و گونه‌ی جدیدی از نهضت آوانگارد. این آوانگارد جدید، پرچمدار نوکیشی و خودمختاری مدرنیستی نیست، بلکه حامی کهن‌کیشی و «نا-خودمختاری» است. از همین رو، معماران پست‌مدرنی مثل رابرت‌ونتوری[47] و دنیس اسکات‌براون[48] و مخالف آزمایش گری‌های لوکوربوزیه و لودویک‌میس‌وندرروه[49] هستند و با مباهات ادعا می‌کنند که: «ما دوستدار عرف هستیم.» به همین جهت است که اندیشمندان پست‌مدرنیسم را به‌مثابه‌ی «آوانگاردی که عقب‌تر از همه حرکت می‌کند»، توصیف می‌کنند.

43. Ihab Hassan
44. Federico de Onis
45. Peter Brooker
46. post modernization
47. Robert Venturi
48. Denise Scott Brown
49. Ludwig Mies Vander Rohe

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

متفکران پست مدرنیته

ژان فرانسوا لیوتار
ایهاب حسن
میشل فوکو
رولان بارت
ژاک دریدا
گیل دلوز
ژان بودریار

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در این فصل، هرچند کوتاه، به شرح زندگی و اندیشه‌های مهم‌ترین متفکران و نظریه‌پردازان پست‌مدرنیته، که دیدگاه‌ها و آرای آنان در شکل‌گیری جریان‌های فکری غرب در نیمه‌ی دوم قرن بیستم میلادی نقش بسزائی داشته است، می‌پردازیم. لازم به یادآوری است که بدون آشنایی با اندیشه‌های متفکرانِ پست‌مدرنیته، نمی‌توان درک درستی از شکل‌گیری جنبش‌های معماری معاصر داشت. در این رابطه، اندیشه‌ها و نظریات متفکرانی همچون ژان‌فرانسوالیوتار، ایهاب حسن، رولان بارت، میشل فوکو، ژاک دریدا، ژیل دلوز و ژان بودریار مورد بررسی قرار می‌گیرد.

ژان فرانسوا لیوتار

ژان فرانسوا لیوتار، در سال ۱۹۲۴ میلادی، در ورسای فرانسه به دنیا آمد. در الجزایر، برزیل و کالیفرنیا تحصیل کرد. به مدت ده سال، تا سال ۱۹۵۹ میلادی، در مدارس متوسطه‌ی فرانسه، فلسفه درس داد، و سپس در سال ۱۹۶۸ میلادی به‌عنوان استاد فلسفه دانشگاه پاریس، منسوب شد- سمتی که تا بازنشستگی وی در سال ۱۹۸۹ میلادی بر عهده‌ی او بود. بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۶۶ میلادی، عضو هیئت تحریریه‌ی نشریه‌ی سوسیالیستی «سوسیالیسم یا توحش» بود که با کارگران، نظامیان و روشنفکران همکاری داشت. لیوتار، در طول دهه‌ی ۶۰ میلادی، به‌عنوان چهره‌ای شاخص درتحول اذهان دانشجویان، به‌خصوص در دانشگاه پاریس، به فعالیت پرداخت. او یکی از متفکرین مطرح جنبشِ دانشجویی ماه مه‌ی ۱۹۶۸ میلادی پاریس بود. وی از اواسط دهه‌ی ۶۰ میلادی، از سوسیالیسم و مارکسیسم فاصله گرفت. از سال ۱۹۷۱ میلادی به تدریج دوران تفکرات مابعد مارکسیستی لیوتار آغاز شد، که طی این مرحله‌ی تکامل فکری، وی به تأمل در زمینه‌ی فلسفه، زبان، هنر و سیاست روی آورد. از مهم‌ترین تألیفات او می‌توان به: پدیدارشناسی، وضعیت پست‌مدرن، افتراق، هایدگر و یهودیان، تأملاتی در باب زمان، به‌سوی پست‌مدرن، پست‌مدرن برای کودکان، اشاره کرد. لیوتار در ۲۲ آوریل ۱۹۸۸ میلادی درگذشت (به‌نقل از: کانور، ۱۳۸۲ب؛ لچت، ۱۳۷۷؛ لیوتار، ۱۳۸۰).

در اواخر دهه‌ی ۷۰ و اوایل دهه‌ی ۸۰ میلادی، لیوتار، از دیدگاه‌های خود در مورد جهان‌گرایی یا عام‌گرایی مارکسیسم، روی برگرداند. این ایام، نقطه‌ی عطفی در شکل‌گیری آثار لیوتار بود. او از همین زمان به مسائلی همچون، اخلاقیات، عدالت و مشروعیت گرایش پیدا کرد و رویکرد چنین گرایشی در اندیشه‌های وی، کتاب بسیار مهم «وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش»، است. کتاب به‌قدری مهم و جریان‌ساز بود که به‌عنوان کتاب مقدسِ طرفداران پست‌مدرن، نام‌گرفت. این کتاب برای دولت کانادا (کبک) نوشته شد. کتاب وضع دانش، علم و تکنولوژی را در جوامع پیشرفته‌ی سرمایه‌داری، بررسی می‌کند. او بین دانش روایتی و دانش علمی تفاوت قائل است، و پیشرفت‌های علمی و تفاوت‌هایی که ممکن است در آینده رخ دهند، یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های مطرح لیوتار در کتاب مذکور است. لیوتار در مقدمه‌ی کتاب اظهار می‌دارد که: «برآن شدیم تا از واژه پست‌مدرن برای توصیف وضعیت مذکور استفاده کنیم. این واژه در حال حاضر در قاره آمریکا در بین جامعه‌شناسان و منتقدان کاربرد رایجی دارد؛ واژه مذکور بیانگر وضعیت فرهنگ ما به دنبال تحولاتی است که از اواخر قرن نوزدهم، در قواعد بازی برای علم، ادبیات و هنر تغییراتی ایجاد کرده‌اند. کتاب حاضر این تحولات را در بستر (بحران روایت‌ها) مورد بررسی قرار خواهد داد» (لیوتار، ۱۳۸۰، مقدمه).

از طرفی، لیوتار معتقد است که با ورود جوامع است، و با ورود فرهنگ‌ها به مرحله‌ای که به عصر پست‌مدرن شناخته می‌شود، جایگاه دانش دستخوش تغییر و تحول شده است. او معتقد است که طی چند دهه‌ی گذشته، علم به‌طور فزاینده، به تحقیق درباره‌ی زبان، نظریات زبان‌شناختی، ارتباطات، سایبرنتیک، انفورماتیک، کامپیوتر و زبان‌های کامپیوتری، بانک‌داده‌ها و معضلات ترجمه از یک زبان کامپیوتری به زبان دیگر، پرداخته است. وی اعلان نمود که این تحولات تکنولوژیک، تأثیر بسیار مهمی بر دانش خواهد داشت. او اعتقاد دارد که این روند، از اواخر دهه‌ی ۵۰ میلادی آغاز شده است و توسعه آن بستگی به شرایط کشورهای پیشرفته دارد و روند این گام، بسته به هرکشور، سریع‌تر یا کندتر صورت می‌گیرد (لیوتار، ۱۳۸۰: ۶۱۹). او در سال ۱۹۷۴ میلادی (زمان تألیف کتاب) پیش‌بینی کرد که: «هر دانشی که نتوان آن را به زبان کامپیوتر - به اطلاعات کمی - برگرداند، به‌هیچ وجه دوام نخواهد داشت» (ر.ک.به: لیوتار، ۱۳۸۰).

لیوتار به نقد شیوه آموزش به وسیله استادان و تربیت مغزها، از راه تعلیم و تربیت دانش‌آموزان، می‌پردازد و بر این عقیده است که تداوم روش فوق، دیگر کاربرد ندارد، زیرا انتقال و ذخیره‌سازی اطلاعات، دیگر متکی به افراد نخواهد بود؛ بلکه متکی به کامپیوترهاست و اطلاعات خرید و فروش خواهند شد. او می‌نویسد: «این اصل قدیمی که کسب و دانش از تعلیم و تربیت یا پرورش اذهان، یا حتی از تعلیم و تربیت افراد، جدایی ناپذیر است، در حال منسوخ شدن است و حتی منسوخ‌تر از این هم خواهد شد. رابطه‌ی عرضه‌کنندگان و مصرف‌کنندگان دانش با دانشی که عرضه و مصرف می‌کنند، در حال حاضر می‌رود تا همان شکلی را به خود گیرد که پیش از این، رابطه‌ی تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان کالا با کالایی که تولید و مصرف می‌کردند، به خود گرفته بود، یعنی شکل ارزش را به خود می‌گیرد، و در آینده نیز به‌گونه‌ای فزاینده‌تر و بیشتر به این سمت خواهد رفت. دانش به‌منظور فروش، تولید می‌شود و خواهد شد، و به‌منظور ارزش‌گذاری در یک تولید جدید، مصرف می‌شود و خواهد شد: در هر دو حالت، هدف مبادله است. دانش دیگر فی‌نفسه هدف نیست، ارزش مصرفی خود را از دست می‌دهد» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۶۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

لیوتار بر این عقیده است که ملت‌ها به همان شکلی که برای کسب متصرفات اراضی و قلمرو بیشتر می‌جنگیدند، اکنون برای کسب اطلاعات با سرعت غیرقابل کنترل، سراسر کره‌ی زمین را فرا می‌گیرند، و ملت‌ها تلاش می‌کنند تا آنها را از یکدیگر بربایند. نقش دولت، روزبه‌روز ضعیف‌تر خواهد شد. شرکت‌های غول‌آسای چند ملیتی که جای دولت‌ها را می‌گیرند، سلطه پیدا خواهند کرد. او علاوه بر مطالب مطرح شده، این نکته را نیز اضافه می‌کند که دانش علمی، تنها نوع دانش نیست. موضوع مورد علاقه‌ی وی، شناخت یا دانش علمی و روش علمی صرف نیست، بلکه مسئله مورد توجه وی این است که چگونه شناخت و روش علمی، موجب مشروعیت بخشیدن به خود می‌گردد و چگونه خود را توجیه‌پذیر، قابل قبول و قابل اعتماد جلوه می‌دهد (پاول، ۱۳۷۹:۲۹). از سویی، لیوتار در کتاب «وضعیت پست‌مدرن»، به بررسی مفهوم جامعه می‌پردازد. او متذکر می‌شود که مفهوم جامعه به‌عنوان شکلی از «یگانگی» (آن‌گونه که در هویت ملی دیده می‌شود)، اعتبار خود را از دست داده است و دیگر معتبر نیست. او استدلال می‌کند، دوران مدرن از اواخر قرن هجدهم میلادی تحت سیطره‌ی قدرت «فراروایت‌ها»[1]ی کلیت‌بخش معینی در عرضه فلسفه و سیاست، قرار داشته است. از همه مهم‌تر و برجسته‌تر، تحت سیطره و اقتدار همه‌جانبه و فراگیر روایت هگلی از مفهوم رهایی روح خودآگاه در تاریخ، و نیز روایت مارکسیستی، قرار داشته است. به‌عقیده لیوتار، در اوایل دوران مدرن (حدود قرن هجدهم میلادی به بعد)، مردم به علم اعتقاد داشتند و علم را منبع روشنگری می‌دانستند. علم و خرد نشانه‌ی اعتبار بود. تسلط بر معرفت علمی به این معنی بود که می‌توانید از ابهامات و خرافات سردر بیاورید، حقایق جهان را آشکار سازید و کل بشریت را به‌سوی فردایی روشن‌تر هدایت کنید.

به‌زعم لیوتار، عصر روشنگری تا اواسط قرن بیستم میلادی، علم خود را با این ادعا که علم نیازی به توجیه ندارد، توجیه کرد. یعنی از این ایده که فعالیت‌هایش به نام فراروایت‌های ماندگارِ پیشرفت و آزادی و معرفت دنبال می‌شدند، سوء استفاده کرد. علم با استمداد از ایده‌هایی که معنایشان بدیهی تلقی می‌شود و همه آنها را قبول دارند، توانست خود را همچون پروژه‌ای عینی که برای کمک به «نژاد بشر» انجام شده است، جابزند. لیوتار ادعا می‌کند که تقریباً از اواخر جنگ جهانی دوم به بعد، این اسطوره‌ها و فراروایت‌ها، سقوط کرده‌اند. نقش علم در فاجعه‌ی زیست‌محیطی، و رشد و گسترش سلاح‌های هسته‌ای و شیمیایی باعث شده است، مرتبط دانستن منطق علمی با «پیشرفت»، مشکل شود. درنتیجه، هم‌اکنون نسبت به فراروایت‌های روشنگری، بدگمانی وجود دارد. به همین دلیل، لیوتار پست‌مدرنیسم را نگرشی تعریف می‌کند که: «به فراروایت‌ها باور و اعتقاد ندارد» (به‌نقل از: وارد، ۱۳۸۴:۲۲۶-۲۲۷؛ لچت، ۱۳۷۷:۳۶۲). بدین‌ترتیب، دیدگاه‌ها و نقطه نظرات لیوتار را می‌توان چنین خلاصه کرد که: عصر ما شاهد فروپاشی و سقوط تمامی آن دسته از «فراروایت‌های» کلانی است (اعم از کانتی، هگلی، مارکسیستی، یهودی- مسیحی یا هر نوع دیگر آن) که زمانی وعده و وعید نیل به حقیقت و عدالت پس از هر پویش را می‌دادند. آنچه که برای ما و پیش روی ما به جای مانده است، نوعی چندگانگی و کثرت باز و آزاد «بازی‌های زبانی نامتجانس» یا کاملاً ناسازگار و ناموافق است، که هر کدام معیار ذاتی و درونی خاصی برای خود دارد.

ایهاب حسن

ایهاب حسن، از مهم‌ترین منتقدان و سردمداران اعلان ظهور فرهنگ پست‌مدرنیسم در ادبیات است. او به سال ۱۹۲۵ میلادی، در شهر قاهره در کشور مصر متولد شد، و هم‌اکنون، جزو استادان تراز اول ادبیات تطبیقی دانشگاه‌های امریکاست.

ایهاب حسن، در اولین مقاله‌ی خود با عنوان «پست‌مدرنیسم: کتاب‌نامه‌ای نقدگونه»[2] که به سال ۱۹۷۱ میلادی به چاپ رسید، فهرستی از عناصر و جریانات تأثیرگذاری را تدوین می‌کند که درپی چرخش تفکر از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم‌اند. شیوه‌ی نگارش او در مقاله، به روش پست‌مدرنیسم است که در این شیوه عواملی همچون: ارائه فهرستی التقاطی، غیرخطی و کاملاً بی‌نظم و ترتیب از عناصر فرهنگی، همراه با بی‌هنجاری‌های متنیِ نموداری، جایگاه خاصی دارد. با وجود این، پست‌مدرنیسم حسن، منفی نیست بلکه پست‌مدرنیسم او مثبت و جذاب است؛ برای او، پست‌مدرنیسم تلاشی است برای نوشتن آنچه نمی‌توان نوشت. او می‌نویسد: «به راستی ما با رضایت و خشنودی در نامتصور سکنا گزیده‌ایم» (حسن، ۱۳۸۱الف:۳۹۶).

حسن درپی بیان و استدلال «پالیمپسست»[3] بودن تاریخ است. او استدلال می‌کند که تاریخ، داستانی چندلایه است، و دوران حاضر، ویژگی‌های سنتی، مدرن و پست‌مدرن را همزمان دارد. با وجود این، گستره، سرعت و تعداد نیروها تا آن حد افزایش یافته است که ما ترجیح می‌دهیم به‌جای مدرنیته و مدرنیزاسیون از پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیزاسیون صحبت کنیم. این عوامل موجب پیدایش روش‌ها و شیوه‌های جدید در زندگی روزمره می‌شوند و امکانات و فرصت‌های جدید و نیز مشکلات جدیدی را به‌وجود می‌آورند. او می‌نویسد: «چه هنگام مدرنیسم پایان خواهد یافت و پس از آن چه خواهد آمد؟ / قرن بیست‌ویکم ما را چه خواهد نامید؟ و آیا آوای او از همان سو که مدفن ماست، خواهد آمد؟ / آیا مدرنیسم صرفاً برای طولانی کردن عمرهای ما طولانی می‌شود؟ یا، نرم و

1. Met Narratives
2. POSTmodernISM: A Para critical Bibliography
3. Palimpsest

آرام، معنای جدیدی از زمان ارائه می‌دهد؟ پایان دوره‌بندی؟ ورود آهسته‌ی همزمانی؟ / حال که دگرگونی، سریع‌تر از همیشه دگرگون می‌شود و آینده هم اینک ما را به جنبش در می‌آورد، آیا انسان‌ها، بیش از همیشه هم در مقابل پایان‌ها و هم در مقابل آغازها مقاومت خواهند کرد؟» (حسن، ۱۳۸۱الف: ۳۹۸).

آثار بعدی حسن همچون «پیرانقادی» و «آتش پاک پرومته‌ای»، مسائل عمومی‌تر فرهنگ معاصر، نظیر نقش علم در عصر پست‌مدرن را مورد توجه قرار می‌دهند و با روش گزینشی- تلفیقی، به بررسی بخش عظیمی از رشته‌ها و حوزه‌های فرهنگی می‌پردازند. وی می‌کوشد تا سبکی «چند صدایی» و مرکب از نوشتار انتقادی پدید آورد و در جهت هماهنگ شدن با وضعیت پست‌مدرنیستی، از مکالمه، کولاژ و نوآوری‌های چاپی، بهره‌برداری کند (حسن، ۱۳۸۱ب: ۹۸).

کتاب «چرخش پست‌مدرن»[3] که به سال ۱۹۸۷ میلادی به چاپ رسید، دربرگیرنده‌ی مقالاتی است که حسن از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۸۷ میلادی درباره پست‌مدرنیسم نوشته است. یکی از مهم‌ترین مقالات چاپ شده در این کتاب، مقاله‌ی «به‌سوی مفاهیم پست‌مدرنیسم» است، که به دنبال تفاوت‌ها و تمایزهای بنیادین بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم می‌گردد. در زیر به رئوس کلی مفاهیم پست‌مدرنیسم از دیدگاه حسن در مقاله مذکور، اشاره می‌شود:

- «واژه‌ی پست‌مدرنیسم، واژه‌ای نه فقط نامناسب، که خالی از ظرافت می‌نماید؛ اصطلاح پست‌مدرنیسم دشمن خویش را در بطن خود دارد، اصطلاح پست‌مدرنیسم دال بر خطیت زمانی و حاکی از دیرآمدگی و حتی انحطاطی است که هیچ پست‌مدرنیستی آن را قبول ندارد؛
- همانند دیگر اصطلاحات، پست‌مدرنیسم نیز دچار نوعی بی‌ثباتی معنایی است: یعنی که، هیچ اتفاق نظر آشکاری در خصوص معنای آن در میان محققان وجود ندارد؛
- در اینجا، پیشاپیش، شواهدی حاکی از این امر به چشم می‌خورد که پست‌مدرنیسم، و حتی بیش از آن خود مدرنیسم، لغزش و افت و خیز زمانی‌یی را آغاز کرده، و از این‌رو ترسیم هرگونه تمایز زیر و زبری میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، چه‌بسا که تمایزی بی‌حاصل باشد؛
- مدرنیسم و پست‌مدرنیسم با پرده آهنین یا دیواری چینی از هم جدا نمی‌شوند؛ زیرا تاریخ یک لوح بازنوشتنی بوده، و فرهنگ به روی زمان گذشته، زمان حال، و زمان آینده گشوده است؛
- این یعنی که یک «دوره» را، چنان که پیش‌تر اشاره کردم، باید هم براساس پیوستگی و هم براساس ناپیوستگی مدنظر قرارداد و این دو منظر، مکمل و متمایل به یکدیگرند. نگرش آپولونی، نگرشی محدود و انتزاعی، تنها مشخص کننده‌ی اتصالات تاریخ است؛ و احساس دیونوسوسی، شهوانیتی هرچند کمابیش کور، تنها با وهله‌ای انفصالی مقارنت دارد. از این‌رو پست‌مدرنیسم، با مدنظر قراردادن این هر دو الویت در آن واحد، متضمن نگرشی مضاعف است؛
- پس یک «دوره» در کل اصلاً یک دوره نیست؛ بلکه تعبیری در زمانی و نیز همزمانی است. پست‌مدرنیسم مستلزم تعریفی هم تاریخی و هم نظری است. ما جداً نمی‌توانیم آغازگاهی برای پست‌مدرنیسم قائل شویم؛
- هر تعریفی از پست‌مدرنیسم مستلزم نگرشی چهار جانبه به اموری مکمل بوده، پیوستگی و ناپیوستگی، درزمانی و همزمانی را در بر می‌گیرد. اما ارائه‌ی تعریفی از این مفهوم مستلزم نگرشی دیالکتیکی نیز هست، از این‌رو، نمی‌توان به‌سادگی، بر این پنداشت اتکاء کرد که پست‌مدرنیسم رویکردی صورت ستیز، هرج و مرج‌طلب، و آفرینش‌زاد است؛
- درواقع مفهوم پست‌مدرنیسم متضمن نوعی نظریه‌ی نوآوری، نوسازی، و یا همان تغییر و تحول است؛
- سرانجام، اگرچه این پرسشی بسیار پیچیده است باید پرسید که، آیا پست‌مدرنیسم اصطلاح احترام‌آمیزی است که به‌گونه‌ای پنهان‌کارانه برای رایج نهادن به نویسندگانی هرچند گونه‌گون، به‌کار می‌رود که ما از جهاتی دیگر برای آنها احترام قائل هستیم و یا برای ستایش از گرایش‌هایی، هرچند ناهمساز، که به‌گونه‌ای بر آنها صحه می‌گذاریم؟ یا اینکه، برعکس، آیا پست‌مدرنیسم اصطلاحی ملامت‌بار است؟ یا اینکه، چنانکه چارلز آلتیری خاطر نشان می‌کند، این اصطلاح متعلق به آن مقوله‌ای در «مفاهیم ماهیتاً محل مشاجره»ی فلسفه است که ابهامات اساسی‌شان هیچگاه به‌کلی برطرف نخواهد شد» (حسن، ۱۳۸۱ب: ۹۸-۱۰۴).

ایهاب حسن، در سال ۱۹۸۷ میلادی، در مقاله‌ی «پلورالیسم در چشم‌انداز پست‌مدرن»[5]، تعاریفی کلی از واژه پست‌مدرن ارائه می‌دهد و متذکر می‌شود که این تعاریف می‌توانند به تمایز میان پست‌مدرن و مدرنیسم منجر شوند. این تفاوت‌ها به‌صورت جدولی در ادامه ارائه می‌شود.

4. The Postmodern Turn
5. Pluralism in Postmodern Perspective
6. Cherbourg
7. Bayonne
8. Combat

تفاوت‌های شماتیک بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از نظر ایهاب حسن

مدرنیسم	پست‌مدرنیسم
رمانتیسم	فرافیزیک (ماوراء طبیعت‌شناسی) / دادائیسم
قصد، غایت، هدف	بازی، تفریح، لذت
طرح، نقشه	شانس، تصادف
سلسله‌مراتب	بی‌ترتیبی، بی‌نظمی، هرج و مرج
چیرگی (کارآزمودگی)، مهارت / لفظ، کلام، منطق	فرسودگی، بی‌نظمی، سکوت
موضوع، محتوا و هدف در هنر، اثرتکمیل شده و کامل	روندکار / اجرای کار / رخداد (وقوع)
کناره‌گیری، فاصله‌گیری	مشارکت، نزدیکی، پیوستن
آفرینش / کلیت‌بخشی / سنتز	عدم و نابودی / ساختارشکنی / آنتی‌تز
حضور (بود)	غیبت (نبود)
تمرکز	پراکندگی
نوع (ژانر) / مرز	متن / درون متن
استعاره	کنایه
گزینش	ترکیب
ریشه / ژرفا (عمق)	ریشه‌های فرعی یا شبه ریشه (ریزوم) / سطح
تفسیر / خواندن	ضدتفسیر / غلط خواندن
مدلول	دال
از دید خواننده (مخاطب)	از دید نویسنده، نوشتنی، قابل استنساخ
روایی / تاریخ کلان	ضد روایی / تاریخ خرد
مجموعه‌ی علائم اصلی	گویش یا لهجه‌ی فردی
عارضه، نشانه	میل، گرایش
تیپ، نوع	دمدمی‌مزاج، متلون
زایشی، تناسلی / ذکری (نرینگی)	چندگانگی، چندشخصیتی / دوجنسیتی
پارانویا (سوءظن شدید به همه، همگان دشمن پنداری)	شیزوفرنی (روان‌پریشی، جنون جوانی)
اصل / علت	تفاوت ـ تفاوت / اثر (رد)
ماوراءالطبیعه (متافیزیک)	طنز
موجبیت، تعین	عدم‌تعین، ناموجبیت

مأخذ: (نوذری، ۱۳۷۹ج: ۷۳۶)

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

رولان بارت

کودکی و جوانی رولان بارت در شرایطی گذشت که غالباً آن شرایط را برای بار آمدن نویسنده، مناسب می‌دانند: تنهایی، فقر آبرومندانه و بیماری. بارت در ۱۲ نوامبر سال ۱۹۱۵ میلادی در خانواده‌ای پروتستان از طبقه متوسط در شربورگ[۶] به دنیا آمد. بارت کودکی خود را با مادر و مادربزرگش در بایون[۷] سپری کرد. بارت بین سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۴۵ میلادی، زمانی که در آسایشگاه مسلولین بستری بود، چندین ماه را صرف آموزش پزشکی کرد و قصدش این بود که روان‌پزشک شود. اما زمانی‌که برای گذراندن دوره نقاهت به پاریس بازگشت، مقاله‌ای در سال ۱۹۴۷ میلادی در مجله‌ی کومبا[۸]، که آلبرکامو سردبیر آن بود، به چاپ رساند. از این زمان

به بعد، بارت بی‌هیچ درنگی نویسندگی را پیشه نمود. بارت در سال ۱۹۷۶ میلادی به استادی رشته‌ی «نشانه‌شناسی ادبی» در کلژدوفرانس[۹] رسید و بعد از ۴ سال در ۲۵ فوریه سال ۱۹۸۰ میلادی، زمانی‌که پس از صرف ناهار با میشل فوکو و فرانسوامیتران رهبر حزب سوسیالیست، از عرض خیابان دزاکول[۱۰] در برابر دانشگاه سوربون می‌گذشت، کامیون لباسشویی او را زیر گرفت و یک ماه بعد از آن حادثه درگذشت. از مهم‌ترین کتاب‌های بارت می‌توان به مواردی اشاره نمود، از جمله: عناصر نشانه‌شناسی[۱۱]، درجه‌ی صفرِ نوشتار[۱۲]، لذت متن[۱۳]، اس / زد[۱۴]، امپراتوری نشانه‌ها[۱۵]، اتاق روشن: تأملاتی درباب عکاسی[۱۶]، رولان‌بارت نوشته‌ی رولان‌بارت[۱۷] (به‌نقل از: کولی، ۱۳۸۲؛ هیت، ۱۳۸۲؛ لچت، ۱۳۷۷؛ احمدی، ۱۳۷۲، ج ۱).

طیف آثار بارت از مکاتب فکری ساختارگرایی، نشانه‌شناسی تا پساساختارگرایی را دربر می‌گیرد. لذا، در این فصل از کتاب، که توجه به اندیشه‌های فیلسوفان و نظریه‌پردازان پست‌مدرن هدف اصلی است، از پرداختن به اندیشه‌های ساختارگرایی و نشانه‌شناسی او اجتناب می‌کنیم، اما بر این عقیده هستیم که فهم دوره اول آثار بارت (ساختارگرایی و نشانه‌شناسی) به فهم آثار دوره دوم او، کمک شایانی می‌نماید.

مقاله کوتاه و تأثیرگذار بارت، به نام «مرگ مؤلف» که به سال ۱۹۶۸ میلادی به زبان فرانسه و به سال ۱۹۷۷ میلادی به همراه مجموعه مقالات بارت در کتابی با عنوان «تصویر - موسیقی - متن»[۱۸] منتشر شد، خیل عظیمی از مقالات و کتب دانشگاهی درزمینه‌ی نظریه‌ی انتقادی را به خود جلب کرد. با گذشت چندین دهه از چاپ مقاله به زبان فرانسه، هنوز هم مقاله مذکور در کنار برخی از مقالات بارت، به‌عنوان یکی از بیانیه‌های مهم اولیه‌ی پست‌مدرنیسم یاد می‌شود.

اگرچه بارت هیچ‌گاه از این اصطلاح استفاده نکرد، ولی مفهوم «مرگ مؤلف» او شدیداً دنیای هنر و ادبیات را تحت‌تأثیر خود قرار داد و غالباً منتقدین اصطلاح پست‌مدرن را به مقاله مذکور ارجاع می‌دهند. بارت در این مقاله، این دیدگاه سنتی که مؤلف، منشاء متن، منبع معنا و تنها شخص صاحب صلاحیت برای تفسیر است را رد می‌کند. لذا، خواننده آزاد است که از هر سمت دلخواهی وارد متن شود و در این زمینه صراط مستقیمی وجود ندارد. تازگی اندیشه بارت در این است که خوانندگان آزادند بدون توجه به مدلول، فرایند دلالی متن را بگشایند و ببندند. آنها آزادند لذت خود را از متن ببرند و خرامیدن‌های دال را همچنان که در گریز از افتادن به دام مدلول می‌لغزد و این‌سو و آن‌سو می‌رود، دنبال کنند. خوانندگان همچنین عرصه‌های امپراتوری زبانند، آنها آزادند که متن را با نظام‌های معنا مرتبط سازند و «قصد» مؤلف را فراموش کنند (ر.ک.به: بارت، ۱۳۸۰ب؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۶۸).

بارت در کتاب «لذت متن»، که به سال ۱۹۷۵ میلادی به چاپ رسید، به بررسی «لذت» و «خواندن» می‌پردازد. او نمی‌پرسد «چرا از متنی لذت می‌بریم؟»، خیلی ساده می‌گوید: «از خواندن متن لذت می‌بریم، چون با لذت نوشته شده است.» بارت تنها می‌خواهد بداند چگونه از خواندن متن لذت می‌بریم (احمدی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۵۴). او در این کتاب، کار خود را با فرق‌گذاری میان دو احساس آغاز می‌نماید، نشئه[۱۹] و شکل رقیق شده‌ی آن یعنی «لذت»، که هردو در درون لذت کلی جای دارند. بارت بر این اندیشه است که لذت کلی متن هر آن چیزی است که از یک معنای شفاف واحد فراتر می‌رود. همین طور که به خواندن مشغولیم، به نوعی پیوند، پژواک یا مرجع می‌رسیم و این انقطاع جریان معصوم و خطی متن، به ما لذت می‌دهد. نشئه، خواننده را گیج و منگ می‌کند، همچون بحرانی که در رابطه‌ی او با زبان نمایان می‌شود. اما لذت، رابطه‌ای مستقیم میان خواننده و زبان می‌آفریند. بارت، لذت متن را اساساً درونی می‌داند. تمایز میان متنی که لذت می‌آفریند و متنی که موجب نشئه می‌شود، صرفاً تمایزی درونی است. به نظر بارت، «نشئه» در واقع به ملال بسیار نزدیک است: اگر خوانندگان در مقابل فروپاشی نشاط‌آور مفروضات فرهنگی مقاومت کنند، به‌ناگزیر در برخورد با متون مدرنیست فقط دچار ملال خواهند شد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۶۹).

کتاب اس / زد، یکی از مهم‌ترین کارهای پساساختارگرایی بارت است. خود بارت گفته است که این کتاب، محصول یک سال تدریس داستان کوتاه «سارازین»[۲۰]، اثر بالزاک است. وی بر این عقیده بود که کتاب مذکور، بر مبنای رموزی پنجگانه، بنا نهاده شده است، که عبارتند از: رمز هرمنوتیک (ارائه‌ی یک معما)؛ رمز معنایی (معنی ضمنی)؛ رمز نمادین؛ رمز روایتی (منطق کنش‌ها)؛ و رمز عقیدتی یا فرهنگی که تداعی‌کننده‌ی نوع خاصی از دانش است (لچت، ۱۳۷۷: ۱۹۹).

به‌نظر بارت، پنج صورت از معناهای ضمنی پنج رمزگان قابلیت فهم سارازین را سامان می‌دهند. دو رمزگان، عامل حرکت متن به جلو هستند و متن را از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر و به‌سوی آن غایت اجتناب‌ناپذیر، پیش می‌برند. این دو دستگاه رمزگان عبارتند از: رمزگان[۲۱] و رمزگان تأویلی (هرمنوتیک). سه دستگاه رمزگان دیگر، اطلاعات اساسی را فراهم می‌کنند و معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیت فهم متن را به دست می‌دهند. اینها عبارتند از: رمزگان فرهنگی، معنایی و نمادین. در این میان، فهم رمزگان نمادین برای ما مشکل‌تر از دیگر دستگاه‌های رمزگان است، زیرا منشاء مشکل در سارازین است و از طرف دیگر، به روان‌کاویِ ژاک لاکانی وابسته است. رمزگان فرهنگی، مجرای ارجاع متن به بیرون، به دانش عمومی (پزشکی، سیاست، ادبیات و غیره) است. رمزگان فرهنگی، قلمرو اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است؛ البته اگر آن را نظامی از ایده‌ها تلقی کنیم. درهم بافته شدنِ مرجع‌ها در این رمزگان، حسن واقعیت را در کتاب به وجود می‌آورد، زیرا خود این افکار، باورهای طبیعی و موجه فرهنگی هستند. اینها را همگان به‌طور طبیعی می‌دانند. رمزگان معنایی، با ویژگی‌ها سروکار دارد؛ اعم از آنکه این ویژگی‌ها روان‌شناختی باشند یا ویژگی‌های مربوط به شخصیت یا مکان. این ویژگی‌ها در سراسر متن نشان داده شده‌اند؛ آنها برای یک شخصیت ثابت‌اند و حول نام او گرد آمده‌اند. رمزگان نمادی، حوزه‌ای است که در آن جایگاه بنیادی متن و خواننده ترسیم می‌شود. در متن رئالیستی، جایگاه‌ها به‌طور اجتناب‌ناپذیر، بر اصول

www.tabarestan.info

روان‌کاوانه بنا می‌شوند (کوارد و الیس، ۱۳۸۰:۱۸۱-۱۸۲). بارت هشدار می‌دهد که این رمزگان‌ها، سلسله‌مراتب ندارند و فقط از این جهت متفاوت هستند که نقطه‌ی عزیمتی برای تعقیب شیوه‌ی ساختارسازی در متن بالزاک به‌حساب می‌آیند. به دیگر سخن، بارت در اینجا نمی‌خواهد نظامی‌بس صوری درمورد طبقه‌بندی عناصر روایی بسازد، بلکه هدف وی بیشتر نشان دادن این نکته است که موجه‌ترین اعمال، متقاعدکننده‌ترین جزئیات یا بحث‌انگیزترین معماها، محصول ابتکارند نه تقلید واقعیت (لچت، ۱۳۷۷:۱۹۹-۲۰۰).

«امپراتوری نشانه‌ها»، به سال ۱۹۷۰ میلادی، تقریباً همزمان با کتاب اس / زد، انتشار یافت و می‌توان آن را مکمل اس / زد به‌شمار آورد. اس / زد، بازخوانی توأم با تأمل متنی کلاسیک است؛ امپراتوری نشانه‌ها، تجلیل توأم با تأمل ناخوانایی تمدن ژاپنی است. بارت، درباره‌ی ژاپنی که جامعه‌ی صنعتی مدرن قدرتمندی است، هیچ ندارد که بگوید؛ ژاپنِ او چیزی انحصاری و متعالی است. امپراتوری نشانه‌ها، کناره‌گیری سرخوشانه‌ی معناشناس از معنا در سرزمینی نیمه افسانه‌ای است که در آن، از زبان آن سرزمین استفاده نمی‌کند. عادات و رسوم آن ظاهراً صورتی کامل عرضه می‌کند و چیزی زیر این صورت نیست که آشکار شود (ر.ک.به: بارت، ۱۳۸۴؛ کولی، ۱۳۸۲:۴۷). کتاب «امپراتوری نشانه‌ها»، برای بارت نه یک سفرنامه است و نه اثری درباره‌ی ژاپن، زیرا همان‌گونه که خود از آغاز می‌گوید، او از یک ژاپن خیالی سخن گفته است. بارت تأکید می‌کند که به چشم او ژاپن سرزمین نوشتار است؛ نوشتاری که می‌توان گفت به باوری در آیین کهن ذن[۲۲]، گونه‌ای ساتوری[۲۳] است. او می‌نویسد: «آنچه در این کتاب عرضه می‌شود به حوزه هنر، معماری یا آشپزیِ ژاپنی تعلق ندارد (دست‌کم چنین قصدی درکار نبوده است). نویسنده هرگز و به هیچ معنایی از ژاپن تصویربرداری نکرده است و شاید قضیه حتی درست برعکس بوده باشد: ژاپن او را زیر درخشش‌های بی‌شمار نورهایش برده است، و از این هم بیشتر: ژاپن او را در موقعیت نوشتن قرار داده است. همان موقعیتی که شخص را به لرزش درمی‌آورد، قرائت‌های پیشین را زیر و رو می‌کند تا تماماً تهی و پرناشدنی شود، بی‌آنکه موضوع هرگز از معنا و مطلوب بودن خود باز ایستد. درمجموع، نوشتار خود به‌گونه‌ای ساتوری بدل شده است: ساتوری (درحادثه ذن) زمین‌لرزه‌ای کمابیش قدرتمند (اما نه هرگز شکوهمند) است که از خلال آن، شناخت و سوژه، به نوسان درمی‌آیند. خلائی در گفتار پدید می‌آید، اما نوشتار حاصل خلائی در گفتار هم هست؛ خلائی که از آن خطوطی به حرکت درمی‌آیند: و ذن با همین خطوط است که - درعین رها ساختن همه معانی - باغ‌ها، حرکت‌ها، خانه‌ها، دسته‌ها، گل، چهره‌ها و خشونت را می‌نویسد» (بارت، ۱۳۸۴:۲۱-۲۲).

آنچه بارت را سرخوش می‌کرد، فاصله‌ی عظیم میان زبان فرانسوی و زبان ژاپنی بود. به باور بارت، نشانه‌ها در ژاپن تفاوت اساسی با نشانه‌های غربی یا «نشانه سالاری» غربی دارند، زیرا فاقد معنای حقیقت و اخلاق و اقتدار ناشی از آنها هستند. همچنین در عین شگفتی، بارت از این نیز سرخوش بود که می‌دید اجزای شهرهای ژاپن، برخلاف پاریس که کاملاً به دور برج ایفل (کانون شهر) شکل گرفته‌اند، مرکزیت خاصی ندارند. شهرهای ژاپنی با این خصوصیت، منعکس‌کننده‌ی ترجیح زیباشناختی بارت بودند که سازمان نامعین و گل‌وگشاد را بر تمرکزی که در همه‌ی جنبه‌های زندگی فرانسوی آشکار است، ترجیح می‌داد. او در کتاب «امپراتوری نشانه‌ها» می‌نویسد: «شهرهای چهارگوش و شبکه‌ای (نظیر لس‌آنجلس)، ظاهراً احساس نامطبوع عمیقی در ما ایجاد می‌کنند: آنها احساس عام ما نسبت به مفهوم شهر را مورد یورش قرار می‌دهند، [...] تمام شهرهای غربی متحدالمرکز هستند و با حرکت متافیزیک غرب انطباق دارند، حرکتی که در آن مرکز مکانِ حقیقت است. مراکز شهرهای ما همواره آکنده‌اند: مکانی که ارزش‌های تمدن ما را در خود گرد می‌آورد و متراکم می‌سازد؛ معنویت (با کلیساها)، قدرت (با اداره)، پول (با بانک‌ها) و کلام (با میدان‌های مرکزی و کافه‌ها و فروشگاه‌ها) [...]. اما شهر توکیو، [...] این شهر مرکزی دارد، اما این مرکز تهی است. کل این شهر به گرد مکانی درآن واجد ممنوعه و بی‌تفاوت سازمان یافته است. [...] شهر اقامتگاه پادشاهی است که هرگز دیده نمی‌شود، یعنی دقیق‌تر بگوییم، اقامتگاه کسی است که او را نمی‌شناسیم. [...] بنابراین توکیو، [...] به گرد حلقه‌ای کدر از دیوارها، سقف‌ها و درخت‌ها ساخته شده است، که مرکز آن جزء پنداره‌ی بخارشده‌ای نیست. مرکزی که به‌جای آنکه قدرتی از خود متشعشع کند، به تمام حرکت شهری، تکیه‌گاهی از یک خلاء مرکزی می‌دهد و رفت‌وآمدها را ناچار به تبعیت از تغییر مسیرهای دائم می‌کند. به این ترتیب، گویی خیال به صورتی دایره‌وار با دور و نزدیک شدن‌هایی در مسیر موضوعی خالی، جان می‌گیرد» (بارت، ۱۳۸۴:۵۵-۵۸).

کتاب «اتاق روشن - تأملاتی درباب عکاسی»، در همان ماهی که بارت درگذشت - مارس سال ۱۹۸۰ میلادی - منتشر شد. او در کتاب مذکور مدعی است که عکس یا تصویر عکاسی، دقیق‌تر و کامل‌تر، معنای استعاری اثر دیداری را برملا می‌سازد. هر عکس، سلسله‌ای از دلالت‌های معنایی است و هر معنا، راه را بر معانی دیگر باز می‌کند. او بر این عقیده است که معنای یک عکس، هنگامی‌که در دو اثر مختلف منتشر می‌شود، در برداشت‌ها و پیام‌ها تفاوت ایجاد می‌کند. در حقیقت یک عکس در دو مجله‌ی جناح راست و جناح

9. Collége de france
10. des Ecoles
11. Elements of Semiology
12. Writing Degree Zero
13. Pleasure of the Text
14. S/Z
15. Empire of Sings
16. Camera Lucida: Reflections on Photography
17. Roland Barthes by Roland Barthes
18. Image-music-text
19. Jouissance
۲۰- sarasine: عنوان کتاب برگرفته از عنوان داستان بالزاک است و به‌خاطراینکه در زبان فرانسه «اس» و «زد» تلفظ یکسانی دارند، لذا فهم آن برای افراد مشکل است و به‌خاطر همین است که عنوان داستان بالزاک با جایگزین کردن اس به جای زد به چهار صورت خوانده می‌شود و منظور بارت نیز بازی زبانی واژه مذکور است.
21. Proiaretic
22. Zen
23. Satori

چپ، چاپ می‌شود و دو معنای متفاوت را بر ذهن بیننده القاء می‌کند، به همین اعتبار، موضع و محل استقرار عکس واجد معنا می‌شود. این قرائت‌ها در مواضع گوناگون تغییر می‌کنند. در واقع پیام عکس به زمینه اجتماعی آن هم مربوط می‌شود (ر.ک.به: بارت، ۱۳۸۰الف).

اگر به زندگی حرفه‌ای بارت درکل بنگریم، احساس می‌کنیم این زندگی هم آکنده از تغییر مسیرهای دائمی بوده و هم پیوستگی و انسجامی فوق‌العاده داشته است. تنوع زندگی حرفه‌ای بارت را از عنوان‌هایی که جاناتان کالر[۲۴] در فصول کتابش به بارت داده است، می‌توان دریافت: «مرد قطعات»، «مورخ ادبی»، «اسطوره‌شناس»، «منتقد»، «جدلی»، «نشانه‌شناس»، «ساختارگرا»، «لذت‌پرست» و «ادیب» (ر.ک.به: کالر، ۱۳۸۲). بارت هربار که احساس می‌کرد یکی از مواضعش آن‌قدر در معرض جمود است که ممکن است به‌آموزه بدل شود، روی از آن موضع می‌گرداند و به چیزی تازه روی می‌آورد. حقایق تثبیت شده در نظر او چیزی بود که می‌بایست ترک گفته شوند؛ برای همین او همیشه خود را بر لبه‌ی نازک و برنده‌ی اندیشه قرار می‌داد.

میشل فوکو

میشل فوکو، در پانزدهم اکتبر سال ۱۹۲۶ میلادی، در شهر پواتیه‌ی فرانسه به دنیا آمد. دیپلم دبیرستان را از مدرسه‌ای دولتی دریافت کرد. در سال ۱۹۴۵ میلادی به پاریس رفت و در کلاس‌های آمادگی برای شرکت در آزمون ورودی «اکول نورمال سوپریور» شرکت جست و در سال ۱۹۴۶ میلادی آزمون ورودی را پشت سر گذاشت. در ۲۵ سالگی لیسانس فلسفه و در سال ۱۹۵۲ میلادی لیسانس روان‌شناسی گرفت. مدتی در بیمارستان روانی «سن‌آن» در پاریس کارآموز بود و درهمین سال‌ها مدتی به «حزب کمونیست فرانسه» (PFC) پیوست و بعد از مدت کمی از آن جدا شد. اولین کتاب خود موسوم به «بیماری روانی و شخصیت» را در سال ۱۹۵۴ میلادی منتشر کرد. فوکو بین سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۶۰ میلادی به‌عنوان رایزن فرهنگی به کشورهای سوئد، لهستان و جمهوری فدرال آلمان سفر کرد و در دانشگاه‌های اوپسالا، ورشو و هامبورگ به تدریس پرداخت. نخستین کتاب مهم او «تاریخ دیوانگی در دوران کلاسیک» است که پس از ارائه آن در سال ۱۹۵۹ میلادی به‌عنوان رساله‌ی دکتری دولتی به راهنمایی ژرژکانگیم، در سال ۱۹۶۱ میلادی منتشر شد (فوکو، ۱۳۸۱الف). درهمین سال، جایزه‌ی معروف و معتبر «مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه» را به خود اختصاص داد. در آوریل سال ۱۹۷۰ میلادی، فوکو به‌عنوان استاد صاحب کرسی «تاریخ نظام‌های فکری» در کلژدوفرانس برگزیده شد. یک سال بعد، مقاله مفصلی موسوم به «نیچه، تبارشناسی و تاریخ» را منتشر کرد و درهمین سال با پیوستن به گروه اطلاع‌رسانی در مورد زندان‌ها و درگیرشدن در پاره‌ای فعالیت‌های سیاسی، به تأمل و مطالعه‌ی هرچه گسترده‌تری درباره‌ی روابط قدرت و جامعه‌ی انضباطی پرداخت. وی به سال ۱۹۷۵ میلادی، دست‌نوشته‌های خود درخصوص تابلوهای نقاش سوررئالیست بلژیکی، رنه‌مگریت، باعنوان «این یک چپق نیست» را منتشر کرد (فوکو، ۱۳۷۵). در همین سال، حاصل مطالعات عمیق خود در مورد قدرت و دانش را نیز در قالب کتابی باعنوان «مراقبت و تنبیه: زایش زندان»[۲۵]، انتشار داد (فوکو، ۱۳۷۸الف). یک سال بعد، نخستین جلد مجموعه «تاریخ رهیافت جنسی»[۲۶] با زیرعنوان «اراده‌ی دانش» را منتشر کرد (فوکو، ۱۳۸۳ب). این اثر، علاوه بر آنکه به همراه کتاب «مراقبت و تنبیه»، مورد توجه قرار گرفت، آغازگر روش تازه‌ی او در تحلیل اخلاق، مسأله‌ی سوژه و رابطه با نفس بود. فوکو به فاصله‌ای نسبتاً طولانی، جلد دوم این اثر، با عنوان «تاریخ رهیافت جنسی» با زیرعنوان «کاربرد لذت» را چند هفته قبل از بستری شدنش در بیمارستان، منتشر کرد و جلد سوم این اثر، چند هفته بعد باعنوان «مراقبت از نفس» انتشار یافت. این مجموعه می‌بایست در شش جلد، به تاریخ رهیافت جنسی از آغاز تا به اکنون اختصاص یابد، ولی به‌دلیل بیماری وی ناتمام ماند. فوکو بعدازظهر ۲۴ ژوئن سال ۱۹۸۴ میلادی، به‌دلیل بیماری ایدز در پاریس درگذشت (ر.ک.به: لچت، ۱۳۷۷؛ برنز، ۱۳۸۱؛ اسمارت و دیگران، ۱۳۸۰).

درک افکار فوکو چندان آسان نیست و آثار وی با پیچیدگی‌هایی توأم است. این پیچیدگی‌ها، برخی برخاسته از روش‌های اتخاذ شده و پاره‌ای نیز برگرفته از استنباط‌های خود اوست. البته فوکو از متفکرانی است که پیوند محکمی بین روش‌های اتخاذ شده و نتایج حاصل از اندیشه‌هایش وجود دارد. لیکن، مهم‌ترین دلیل و اصلی‌ترین دشواری پرداختن به‌اندیشه‌های فوکو، مسئله‌ای درونی و به تعبیر دقیق‌تر محتوایی است. اگر بخواهیم مطابق چارچوب فکری خود او سخن بگوییم، وی ظاهراً جایگاه خویش را در دوره‌ای متفاوت از دوره‌ی کنونی، یعنی دوره‌ی بعد از مدرنیته، می‌داند. روش او در تحقیقات و پژوهش‌های به‌کار گرفته شده، معروف به «روش دیرینه‌شناسی[۲۷]» است که در تفحص تاریخی، شیوه‌ای متفاوت به‌شمار می‌رود. هدف دیرینه‌شناسی، کشف حقیقت نیست. فوکو تحت‌تأثیر نیچه، به حقیقتی بیرونی و مستقل از شرایط تفسیری و تاریخی، اعتقادی ندارد. دیرینه‌شناسی حتی در پی کشف منشأ گفتمان- سخن و تفحص در ذهنیت بنیان‌گذار مفاهیم و مقولات، به جهت فردی نیست، بلکه به دنبال کشف شرایط پدیداری و وجودی گفتمان- سخن و انتشار آن در سطح جامعه و مناسبات اجتماعی است (ضیمران، ۱۳۷۸). در روش دیرینه‌شناسی، برخی موضوعاتِ ممکن، از جمله دیوانگی یا بیماری، در ایجاد آنچه علوم اجتماعی خوانده می‌شود، مورد مطالعه قرار می‌گیرد و پژوهشگر در پی کشف قواعد و گفتمان‌های نهفته در صورت‌بندی‌های خاص یاد شده است.

باید یادآور شد که آثار اولیه فوکو در برگیرنده‌ی روش دیرینه‌شناسی است. به‌طور مثال، پیدایش کلینیک و نظم اشیاء (چیزها) عنوان فرعی دیرینه‌شناسی دارند و درکتاب دیرینه‌شناسی دانش، واژه «دیرینه» در عنوان اصلی آمده است. به‌هرحال، روش دیرینه‌شناسانه که به کردارهای غیرگفتمانی از جمله اجتماعی، توجهی نداشت، جای خود را به روش «تبارشناسی»[۲۸] داد. در تبارشناسی، رابطه میان

پیشکش به پارسیان www.parsian.info

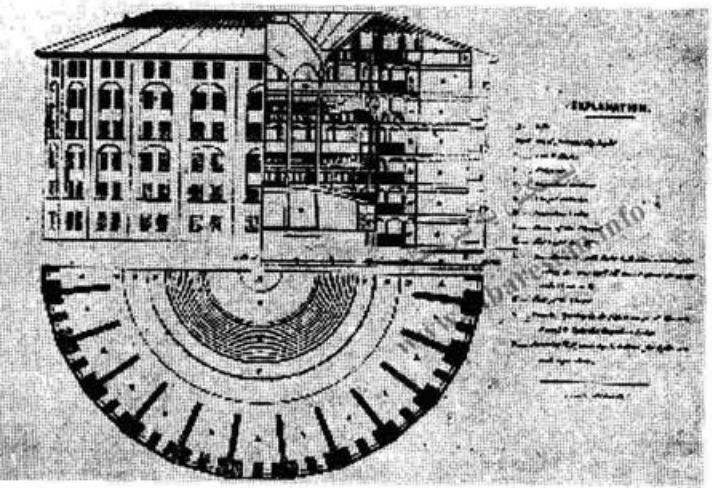
صورت‌بندی‌های گفتمانی و حوزه‌های غیرگفتمانی محوریت می‌یابد. همین روش تبارشناسانه است که ارتباط میان دانش و قدرت و فناوری‌های قدرت را برجسته می‌کند.

فوکو، در سراسر زندگی خود به تمامی مسائلی که خرد آنها را نادیده می‌گیرد، علاقمند بود؛ مسائلی نظیر دیوانگی، شانس و ناپیوستگی. او بر این عقیده است که در متن ادبی، بُعد دیگر وجود انسان، مجال سخن گفتن می‌یابد. در فلسفه و قانون، این بُعد دیگر، ساکت و خاموش می‌ماند، حال آنکه در قاموس دیوانگی، سخنان این بُعد دیگر ناشنیده باقی می‌ماند. فوکو در اولین اثر معروف خود، «دیوانگی و تمدن»[۲۹]، توضیح می‌دهد که چگونه در قرن هفدهم میلادی، مسائلی چون دیوانگی، فقر، بیکاری و ناتوانی، جزء مشکلات اجتماعی محسوب می‌شدند؛ که حل آنها در حوزه مسؤولیت دولت بود. در حالیکه امروز، دولت به مفهوم جدید خود، مسؤولیت حفظ و تحکیم رفاه مردم را برعهده دارد. فوکو در این کتاب به سهم خود می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه دکارت، در کتاب «تأملات» در بخش «تأمل نخست»، دیوانگی را از شک اغراق‌آمیز جدا می‌کند. دکارت، به هرچیز جزء سلامت عقل خود شک می‌کند. فوکو می‌خواهد بداند که در عصر دکارت، دیوانگی و بی‌عقلی چه می‌توانسته باشد و چرا تفاوت آنها به چنان مسأله‌ای تبدیل شده بود. یا، چنانکه در یکی از فرمول‌بندی‌های بعدی او آمده است، می‌خواهد بداند که دیوانگی و عقل، چگونه ازهم جدا شده‌اند. بنابراین، او عقل و دیوانگی را محصول فرایندهای تاریخی نشان می‌دهد.

بنابه نظر فوکو، میان از بین رفتن جذام در اواخر قرون وسطا و برخی از رویکردهای آن زمان نسبت به دیوانگی، نوعی ارتباط وجود دارد. با ناپدیدشدن جذام، خلائی ایجاد شد و برای حفظ ارزش‌های اخلاقی، وجود یک سپر بلای دیگر ضروری گشت. در قرون وسطا، جنون در واقع بخشی از زندگی روزمره محسوب می‌شد و افراد ناعاقل یا دیوانه درکنار افراد معمولی و عاقل، آزادانه و بدون ترس و دغدغه در کوچه و خیابان پرسه می‌زدند و با آنان دمخور بودند. لیکن به‌تدریج از اوایل قرن هفدهم میلادی و به ویژه از سال‌های دهه‌ی ۱۶۲۰ تا ۱۸۰۰، فاصله‌ای میان آنان ایجاد شد و درنهایت عقل بر دیوانگی غلبه یافت؛ زیرا عقلانیت رو به رشد چنین حکم کرد که این قبیل افراد، تهدید خطرناک و مضری به حال جامعه و سایرین هستند. لذا، نوانخانه‌ها، تیمارستان‌ها و دارالمجانین برپا گردید و دیواری بین «دیوانه» و سایر انسان‌ها بنا شد (نوذری، ۱۳۷۹ الف: ۲۳۶؛ فوکو، ۱۳۸۱الف: ۷۷-۸۲).

یکی از مهم‌ترین آموزه‌های نیچه برای فوکو، بی‌اعتباریِ دانش‌های منطبق با حقیقت بود. همین وضعیت در افکار فوکو به شکل رابطه دوسویه‌ی قدرت و دانش آشکار می‌شود که در کتاب مراقبت و تنبیه به‌خوبی آشکار است. دراصل، هدف کتاب همان‌گونه که فوکو نیز متذکر می‌شود، ارائه تاریخ به‌هم پیوسته روح مدرن و قدرت نوین قضاوت است (فوکو، ۱۳۷۸الف: ۳۴) از سویی می‌توان چنین بیان نمود که، درونمایه اصلی کتاب، صرفاً مراقبت و تنبیه موجود در بازداشتگاه نیست، بلکه بیشتر بر نقش تکنولوژی نظارت و سازمان قدرت تأکید دارد. به‌عبارت دیگر، تکنولوژی نظارت و کنترل، صرفاً در زندان‌ها اعمال نمی‌شود، بلکه در مدارس، سربازخانه‌ها، کارخانه‌ها

۱. جرمی بنتام. نقشه‌ی سراسربین، طرح زندان. ۱۸۲۱.



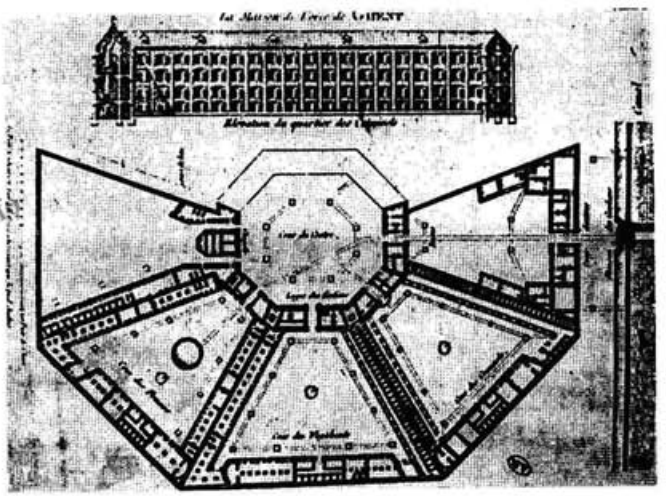
و سایر نهادهای اجتماعی نیز به‌کار می‌رود. فوکو در کتاب مراقبت و تنبیه می‌نویسد: «آنگاه مسئله‌ی دیگری مطرح شد: مسئله‌ی معماری، معماری‌یی که دیگر صرفاً به منظور دیده‌شدن (شکوه و جلال قصرها) یا مراقبت از مکان بیرونی (هندسه دژها) انجام نمی‌گرفت، بلکه بدین منظور انجام می‌گرفت که کنترل مفصل‌بندی شده و جزء به جزء درونی را امکان‌پذیر کند- [به دیگر سخن] به منظور آنکه کسانی را که درآن جا دارند قابل مشاهده کند؛ به عبارتی کلی‌تر، نوعی از معماری مطرح شد که بتواند عاملی باشد برای دگرگونی فردها، یعنی تأثیر برکسانی که این معماری آنان را در خود جا می‌دهد، تسلط بر رفتار آنان، تجدید اثرهای قدرت در میان آنان، فراهم آوردن امکانِ شناختِ آنان و تغییر و اصلاح آنان» (فوکو، ۱۳۷۸الف: ۲۱۶).

بنابه عقیده فوکو، زندان نه به سبب خیرخواهی و انسانیت اصلاحگران و تغییرات حقوق کیفری، بلکه با پیدایش جامعه‌ی منضبط کننده و به دنبال آن رواج شکل نوینی از قدرت، به‌وجود آمده است. او در کتاب «مراقبت و تنبیه»، در طرح سراسربینی به طرح جرمی بنتام اشاره می‌کند و براین عقیده است که طرح او، نظارت نامرئی شمار

24. Jonathan Culler
25. Discipline and Punishment: The Birth of Prison
26. History of Sexuality
27. Archaeology
28. Genealogy
29. Madness and Civilization

زیادی از مردم را از سوی شمار نسبتاً کمی، امکان‌پذیر می‌کند. او می‌نویسد: «سراسربینِ بنتام تصویرِ معماریِ این ترکیب است. با اصل و بنیان این معماری آشناییم: ساختمان حلقه‌ای در پیرامون و برخی در مرکز؛ برج، پنجره‌هایی عریض مشرف بر نمای داخلی ساختمان حلقه‌ای پیرامون دارد و ساختمان پیرامونی نیز از سلول‌هایی

۲. نقشه‌ی زندان گال. ۱۷۷۳.



تشکیل شده است که تمام عرض ساختمان را از یک سر تا سر دیگر دربر می‌گیرند و هر سلول دو پنجره دارد، یکی به سمت داخل و رو به پنجره‌های برج و دیگری رو به بیرون، چندانکه نور خورشید سرتاسر سلول را درنوردد. حال کافی است که مراقبی در برج مرکزی جاگیرد و در هر سلول نیز یک دیوانه، بیمار، محکوم، کارگر یا دانش‌آموز حبس شود. بر اثر تابش نور از پشت به سلول‌ها، می‌توان از برج که کاملاً رو به نور است، سایه‌های کوچک اسیر در سلول‌های ساختمانِ پیرامونی را زیر نظر داشت. [...] این امر نخست پرهیز از آن جمعیت‌های فشرده و پر از ازدحام و ناآرام را - به منزله‌ی یک اثر و نتیجه‌ی منفی - که در حبس‌ها یافت می‌شد، امکان‌پذیر کرد [...]. هرفرد در جای خود، کاملاً در یک سلول محبوس است و مراقب او را از روبه‌رو در آنجا می‌بیند؛ اما دیوارهای کناری سلول مانع از آن است که او با هم‌بندی‌هایش تماس برقرار کند. او دیده می‌شود اما نمی‌بیند؛ موضوع [ابژه] اطلاعات است، اما هرگز فاعل [سوژه] ارتباط نیست (فوکو، ۱۳۷۸الف: ۲۴۸-۲۴۹).

جلد اول تاریخ جنسیت نیز پیوند قدرت و دانش را، چه بسا به‌گونه‌ای نظری‌تر، تجزیه و تحلیل می‌کند. دراینجا، برداشت حقوقی - فلسفی از قدرت - که قدرت را اساساً سرکوبگر و، ازهمین رو، اساساً منفی و اجتناب‌پذیر می‌داند - چون برداشتی متعلق به دوران روشنگری ارائه می‌شود. فوکو می‌گوید، امروزه قدرت در سراسر جامعه پراکنده است (درتصرف هیچکس نیست) و آثار مثبت دارد. دیرپایی تعریف حقوقی قدرت همچون چیزی متمرکز و به تصرف درآمده، بدین معنی است که هنوز هم سر شاه باید قطع شود. همان‌گونه که قدرت هیچ محتوای جوهری ندارد، جنس (سکس) نیز سرکوب نشده است. درعوض، پژوهش تاریخی نشان می‌دهد که گفتمان‌های مربوط به جنسیت و فعالیت جنسی با افزایش سرسام‌آوری روبه‌رو بوده است. بنابراین، باید بین نظریه‌های مدعی توضیح رویدادهای تاریخی و رویدادهای بالفعل فرق گذاشت. و باز، رویکرد تبارشناختی موشکافانه کشف می‌کند که نظریه‌ها، عمل‌ها را توضیح نمی‌دهند، بلکه خود جزئی از عمل‌های یک دوران تاریخی خاص هستند (لچت، ۱۳۷۷:۱۷۸).

فوکو در جلد اول تاریخ جنسیت، مجموعه‌ی کاملاً متفاوتی از سؤالات و پرسش‌های اساسی درباره مقوله‌ی جنس و جنسیت را مطرح می‌کند. او در این جلد، دغدغه‌های اصلی طرح مسأله خود را درباره جنسیت بیان می‌دارد: «از همین دیدگاه است که می‌خواهم مجموعه‌ای از تحلیل‌های تاریخی را ارائه دهم که کتاب حاضر هم پیش درآمدی بر آن و هم بررسی اولیه‌ی آن است: تعیین مقاطع تاریخی مهم و ترسیم برخی مسائل نظری. در مجموعه، هدف من بررسی جامعه‌ای است که از بیش از یک سده‌ی پیش از سکوتش سخن می‌گوید، جزئیات ناگفته‌هایش را با سرسختی بررسی می‌کند، قدرت‌های اعمال کرده‌اش را افشاء می‌کند و وعده‌ی رهایی از قوانینی را می‌دهد که موجب کارکردش بوده‌اند. می‌خواهم نه تنها این گفتمان‌ها، بلکه اراده‌ی حاصل آنها و نیت استراتژیک حامی آنها را بررسی کنم. من نمی‌خواهم بپرسم که چرا ما سرکوب شده‌ایم، بلکه می‌خواهیم بپرسیم چرا با این همه شور و حرارت، با این همه کینه و غضب، علیه گذشته‌ی نزدیک‌مان، علیه زمان حال و خودمان، می‌گوییم که سرکوب شده‌ایم؟ از چه راه مارپیچی به این نتیجه رسیده‌ایم که تأیید کنیم سکس نفی می‌شود و متظاهرانه نشان دهیم که سکس را پنهان می‌کنیم و بگوییم که سکس را به سکوت وا می‌داریم؟ و همه‌ی اینها را در قالب کلماتی صریح بیان می‌کنیم و تلاش می‌کنیم تا سکس را در عریان‌ترین واقعیتش نشان دهیم و آن را در ایجابی بودن قدرت و تأثیراتش تأیید کنیم. مسلماً موجه است از خودمان بپرسیم که چرا از دیرباز سکس و گناه را به هم ربط داده‌ایم و همچنین ببینیم که چگونه این ارتباط انجام گرفته است و بپرهیزیم از این که کلی و شتابزده بگوییم که سکس «محکوم» بود. اما باید همچنین از خودمان بپرسیم که چرا ما امروز از اینکه در گذشته سکس را گناه می‌شمردیم، با این شدت خود را گناهکار می‌دانیم؟ چگونه به این نتیجه رسیده‌ایم که درمورد سکس‌مان «برخطا» بوده‌ایم؟ و آنقدر تمدن منحصر به فردی هستیم که بگوییم خود این تمدن از دیرباز و حتی امروز نیز با سوء استفاده از قدرت، در مورد سکس «مرتکب گناه» شده است؟ این تغییر چگونه روی داده است، تغییری که مدعی رها کردن ما از ماهیت گناهکارانه‌ی سکس است و درعین حال ما را به خطای تاریخی عظیمی متهم می‌کند که دقیقاً عبارت است از باور به همین ماهیت

www.tabarestan.info تبرستان

خاطی و کسب نتایجی مصیبت‌بار از این باور؟» (فوکو، ۱۳۸۳: ۱۵-۱۶).

یکی از مباحث مهم کتاب آن است که فعالیت جنسی، بیشتر یک محصول مثبت است تا اینکه قدرت عبارت از سرکوب همیشگی فعالیت جنسی باشد. فوکو می‌گوید که تاریخ فعالیت جنسی به قرن هجدهم میلادی و جنس به قرن نوزدهم برمی‌گردد. قبل از آن، آنچه ما داشتیم بدون شک جسمانی بود. او در جلد اول کتاب تاریخ جنسیت (ترجمه به فارسی با عنوان: اراده به دانستن) می‌نویسد: «گویا در ابتدای سده‌ی هفدهم میلادی هنوز نوعی رک‌گویی متداول بوده است. اعمال جنسی چندان مخفی نمی‌شدند؛ کلمات بدون تو‌داری افراطی و چیزها بدون پرده‌پوشی بیش از حد به‌کار می‌رفتند؛ با امر نامشروع نوعی دمخوری سهل‌گیرانه وجود داشت. در مقایسه با قوانین سده نوزدهم، قوانین درمورد چیزهای موهن، جلف و رکیک کاملاً گل وگشاد بود. [در این دوران]، رفتارها صریح بود، گفتارها بی حجب و حیا، تخطی‌ها آشکار، بدن‌ها عریان می‌شد، کودکانِ بی حیا بی ملاحظه و بدون شرم درمیان خنده‌های بزرگ‌ترها وول می‌خوردند» (فوکو، ۱۳۸۳ب: ۹). فوکو استدلال می‌کند که زمانی اقرارگیری مسیحی، کانون یا مرکز فعالیت جنسی بود. در قرون وسطا، کشیش با کارهایی که مردم انجام می‌دادند، سروکار داشت؛ از معتقدان به تفصیل درباره‌ی فعالیت‌های جنسی آنها سؤال می‌شد. در آن دوره، فعالیت جنسی در فهم جامعه، فقط به بدن یا جسم مربوط می‌شد. با رفرماسیون و ضد رفرماسیون، گفتمان مربوط به فعالیت جنسی، شکل دیگری پیدا کرد. در اقرارگیری، کشیش نه تنها درباره‌ی اقدامات، بلکه درمورد نیات، شروع به تحقیق و پرسش می‌نمود. از آن زمان به بعد، فعالیت جنسی به‌تدریج هم برحسب ذهن و هم بدن یا جسم تعریف شد. این مشابه الگوی تغییری است که فوکو در شرح خود از تاریخ جرم و مجازات، آن را کشف می‌کند؛ در آنجا نیز گفتمان معطوف به عمل و بدن یا جسم جای خود را به گفتمان معطوف به ذهن و نیات آن، می‌دهد (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۰۱-۱۰۲؛ فوکو، ۱۳۸۳ب).

طرح اولیه فوکو در تاریخ جنسیت، بررسی موضوع جنسیت از قرن شانزدهم تا قرن نوزدهم میلادی بود، اما رفته‌رفته تحقیقات خود را به قرون وسطا و دوران کهن یونان نیز گسترش داد. درواقع، در جلد دوم کتاب جنسیت، یعنی کاربرد لذات، به مطالعه جنسیت و قدرت در یونان باستان پرداخته است. کاربرد لذت نشان می‌دهد که اگرچه لذت (جنسی و غیرجنسی) جزء مشروع نظام اجتماعی یونان است، لیکن، سرچشمه تنش نیز هست؛ به‌ویژه، در مناسبات اجتماعی فرادستان و فرودستان. بیشترین مقدار لذت، از تحقق کامل جایگاه اجتماعی فرد در جنسیت ناشی می‌شود؛ بنابراین، لذت محصول قانون‌شکنی یا رفتار نامشروع - آنطورکه بعدها در مسیحیت شد - نیست، بلکه در ازدواج متحقق می‌شود. و درنهایت، فوکو در جلد سوم تاریخ جنسیت که با عنوان «مراقبت از نفس» چاپ شد، مفهوم خویشتن‌داری را تجزیه و تحلیل می‌کند و تلاش فراوان یونانیان را برای ایجاد نظام‌های مختلف قواعد در خدمت انواع گوناگون رفتار، از جمله رفتار جنسی، به‌طور خلاصه شرح می‌دهد (لچت، ۱۳۷۷: ۱۷۸؛ وارد، ۱۳۸۴ الف: ۱۹۳).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

ژاک دریدا

ژاک دریدا در خانواده‌ای یهودی (پرتغالی - اسپانیایی) و از طبقه متوسط، در سال ۱۹۳۰ میلادی در الجزایر به دنیا آمد. در نوزده سالگی به پاریس رفت و زیر نظر ژان هیپولیت، متخصص در فلسفه‌ی مارکس و هگل، در دانشگاه اِکول نرمال سوپریور پاریس به تحصیل فلسفه پرداخت. او همزمان با مطالعه فلسفه، دست‌نوشته‌های هوسرل را با عنوان «سرچشمه هندسه»[30]، به زبان فرانسه ترجمه و پیشگفتاری نیز بر آن اضافه نمود. او در سال ۱۹۵۶ میلادی، بورس تحصیلی دانشگاه هاروارد را به خود اختصاص داد و در سال ۱۹۶۲ به خاطر ترجمه کتاب هوسرل، جایزه معتبر کاوایس به او تعلق گرفت. دریدا بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۶۴ میلادی در دانشگاه سوربن و بین سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۸۴ میلادی در اِکول نرمال سوپریور فلسفه تدریس نمود، و از سال ۱۹۸۴ میلادی سمت رئیس مرکز مطالعات علوم اجتماعی اکول دِهوت اِتود را برعهده داشت. به‌علاوه، از سال ۱۹۷۲ میلادی، به‌طور مرتب، در دانشگاه‌های ییل و جان هاپکینز آمریکا نیز تدریس می‌کرد.

از اولین و مهم‌ترین نوشته‌های او می‌توان به مقاله «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی»، به سال ۱۹۶۷ میلادی، اشاره نمود. او این مقاله را در گردهمایی در دانشگاه جان هاپکینز ارائه کرد و مورد توجه عموم اندیشمندان قرار گرفت. سال ۱۹۶۷ میلادی، سال شکوفایی اندیشه‌های دریداست و مصادف با انتشار سه اثر تأثیرگذار

30. Origin of Geometry

اوست: «نوشتار و تمایز»[۳۱]، «آوا و پدیدار»[۳۲] و «درباره گراماتولوژی»[۳۳]. این متون، از نقدهای مؤثری بر پدیدارشناسی هوسرل، زبان‌شناسی سوسور، روانکاوی لاکان و ساختارگرایی کلودلوی‌استروس[۳۴] تشکیل شده‌اند و ازسویی، سند محکمی از تأثیرپذیری اندیشه‌های دریدا از افکار نیچه و هایدگر هستند. پنج سال بعد، در سال ۱۹۷۲ میلادی، سه کتاب دیگر او به‌طور همزمان منتشر شد. «مواضع»[۳۵]، مجموعه‌ای از سه گفتگوی طولانی درباره مناسبت فلسفه و زبان‌شناسی و از آثار ساده دریدا است؛ که در مصاحبه اول، تفسیری کلی راجع به نوشتار نوشته‌های سابق خویش بیان می‌کند، در مصاحبه دوم، به نقد نشانه‌شناسی می‌پردازد و در مصاحبه آخر، مفهوم «دیکانستراکشن»[۳۶] را روشن می‌کند. «حاشیه‌های فلسفه»[۳۷] شامل ده مقاله است و به مسائلی چون تمایز و نوشتار، ماهیات از دیدگاه هایدگر و استعاره می‌پردازد. «افشاندن»[۳۸] که به موضوعات «فارماکون»[۳۹] افلاطون، بررسی نوشته‌های مالارمه و همچنین به مفهوم «محاکات»[۴۰] و تضادهای آن، می‌پردازد. او در سال ۱۹۷۳ میلادی، به دانشگاه ییل دعوت می‌شود و کرسی ادبیات تطبیقی آن دانشگاه را به خود اختصاص می‌دهد و در همان سال او اثر دیگری را به نام «آوای عزا»[۴۱] چاپ می‌کند. از دیگر نوشته‌های او می‌توان به «حقیقت در نقاشی»[۴۲] (۱۹۷۴)، «مهمیزها»[۴۳] (۱۹۷۸) و «کارت‌پستال»[۴۴] (۱۹۷۶) اشاره کرد.

دریدا در سال ۱۹۹۲ میلادی، از طرف دانشگاه کمبریج، به‌عنوان کاندیدای دکترای افتخاری انتخاب می‌شود، ولی با مخالفت گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه کمبریج، جایزه به او تعلق نمی‌گیرد. چهار عنصر اصلی گروه، به اتفاق آرا، او را فردی شیاد و مکار قلمداد کردند و به او لقب «ژاک مکار» دادند. ولی ازسویی، با حمایت‌های طرفداران خود در گروه فلسفه، سرانجام با ۱۶ بار رأی‌گیری، وی توانست دکترای افتخاری کمبریج را از آن خود نماید. دریدا، در سال‌های آخر عمر بیشتر به شرح و بسط نوشته‌های دوران قبل خود پرداخت و سعی نمود تا با بررسی همه‌جانبه علوم، به‌خصوص ادبیات و فلسفه، و حذف بین رشته‌های مذکور، نظریات خود را به ثبت رساند. او بعد از سال‌ها مبارزه برسر اندیشه‌های خود، سرانجام، در ماه اکتبر سال ۲۰۰۴ میلادی در شهر پاریس، بر اثر سرطان درگذشت (به‌نقل‌از: پاوئل، ۲۰۰۶؛ دریدا، ۱۳۸۰الف؛ احمدی، ۱۳۷۲، ج۲؛ پاول، ۱۳۷۹).

شالوده نظریات دریدا، مقاله تأثیرگذار و مهم «ساختار، نشانه و بازی علوم انسانی»، است. دریدا در این مقاله، مفروضات متافیزیکی بنیادین فلسفه غرب را از افلاطون تا به امروز، مورد تردید قرار می‌دهد. او در مقاله مذکور، بر این باور است که در علم و فلسفه غربی، اشکال دانش، پیرامون یک مرکز ساخته شده‌اند و این فرایند ساختاربندی، به علت اینکه طبیعی شده است، معمولاً توجه را به‌خود جلب نمی‌کند. کلام یا دانش معمولاً به یک مرکز، «یک نقطه حضور»، «یک منشاء ثابت» اشاره دارد. برطبق نظر دریدا، نقش این مرکز دوگانه است. این مرکز کانونی را به‌وجود می‌آورد و به دانش اجازه می‌دهد، پیرامون حقیقت یا مکاشفه‌ی خاصی که خودش را به‌صورتی مطلق ارائه می‌کند، سازمان یابد. همچنین، این مرکز به‌طور قطع، نقش منحصر یا محدودکننده‌ی معانی موجود را ایفاء می‌کند و شیوه‌هایی که در آن یک متن یا یک رشته دانش را می‌توان استنباط کرد، محدود یا کنترل می‌کند، به‌گونه‌ای که از هر نوع تکاثر یا بازی آزاد معنا جلوگیری به عمل می‌آورد. معنا در درون سیستم دانش جای دارد، به‌طوری‌که خودِ حقیقت، خودش را بنا می‌کند و بدان اعتبار می‌بخشد و به راه‌های دست‌یابی این حقیقت توجه نمی‌کند (دریدا، ۱۳۸۰الف: ۲۰۹-۲۱۱؛ وبستر، ۱۳۷۳، ۲۵۱). به‌زعم دریدا، شکل‌های ساختاربندی رشته‌های آکادمیک به‌طورکلی مشابه‌اند، لذا اشکال دانش مشترک می‌باشند؛ اما محتوای آنها باهم متفاوت است. به سخن دیگر، ازآنجاکه دانش برطبق مقولات خاص خود سازمان‌بندی می‌شود، نوعی استقلال در آن وجود دارد. به‌نظر دریدا، عنصر کلیدی این فرایند آن چیزی است که او «کلام محوری»[۴۵] می‌نامد که از ترکیب واژه یونانی «لوگوس»[۴۶] به معنای زبان با دلالت‌های «ضمنی» و «خرد» ساخته شده است و در فرهنگ غرب، برای معنا و دانش، نقشی بنیادی یا مرکزی دارد. ازسویی، تمایل مردم به وجود یک مرکز، از آن روست که «هستی را به‌مثابه حضور» تضمین می‌کند. به‌عنوان مثال، ما حیات جسمی و ذهنی خود را تمرکزیافته بر یک «من» می‌انگاریم؛ این شخصیت، اصل وحدت‌بخشی است که شالوده‌ی ساختار همه چیزهایی که در این فضا اتفاق می‌افتد را تشکیل می‌دهد.

ازمیان مفاهیم گوناگونی که دریدا در طرح استدلال‌های خود به‌کار می‌گیرد، شاید دو اصطلاح «کلام محوری» و «différance» برای معرفی اندیشه او، از همه مهم‌تر باشند. «کلام محوری» یا «معنامحوری» اصطلاحی است که دریدا در توصیف کلیه اشکال اندیشه، مبتنی بر نوعی نقطه‌ی ارجاع خارجی، از قبیل مفهوم حقیقت، به‌کار می‌برد. «کلام محوری» بر این عقیده اشاره داردکه اولین و آخرین

www.tabarestan.info

چیزها «لوگوس»، کلام، ذهن آسمانی، علم مطلق الهی، ذهنیت پایان‌ناپذیر خلاق و نزدیک‌تر به زمان ما، حضور کامل خودآگاهی است. در اصطلاح دریدا، کلیه این قبیل حضورهای روحی، روایاتی از «لوگوس»اند. «لوگوس» اصول زیر را به روشنی در یک مفهوم واحد جمع‌بندی می‌کند؛ این اصول، متون کلامی، بشر، و جهان طبیعی ذاتاً عقلانی هستند. به‌علاوه، «لوگوس» همه‌ی این معانی را با یک معنای اضافی دیگر نیز ترکیب می‌کند و آن «قانون» است، زیرا «لوگوس» به‌مثابه‌ی یک اصل عقلانی ذاتی، اصل تنظیم‌کننده‌ی امور مادی خارجی نیز است. بنابراین، هرگونه روایتی از «لوگوس» می‌تواند نوعی احساس چیرگی و در رأس بودن را القاء کند. هرگونه مفهومی‌از «لوگوس» می‌تواند ما را از بزرگ‌ترین ترس انسانی یعنی عدم امنیت رها سازد. اما تا آنجاکه به دریدا مربوط می‌شود، همه روایت‌های «لوگوس» صرفاً خواسته‌اندیشی است (ضیمران، ۱۳۷۹: ۱۰۶-۱۰۸؛ احمدی، ۱۳۷۲، ج ۲: ۳۸۵-۳۸۶؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۶: ۱۸۳).

دریدا، در بسط اندیشه‌های خود، پندار کلام محوری در تفکر غرب را با این استدلال که گفتار و نوشتار، هردو، متن هستند، این پندار را دیکانستراکشن می‌کند و بر این نظر است که یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های گفتار و نوشتار، «différance» است. او این واژه را به معنای فرانسوی آن، مورد استفاده قرار می‌دهد. این واژه در وهله‌ی نخست به معنی «تفاوط» ترجمه شد[۴۷]. از نگاه دریدا، معنای واژه «différance»، واژه «deferment» است که از واژه فرانسوی «différer» به معنای «to differ» (تفاوت داشتن) و هم به معنای «to defer» (به تعویق انداختن) مشتق می‌شود (ر.ک.به: سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۸۴). منظور دریدا این است که معنا هرگز کامل نیست و هرگز به‌طور کامل درک نمی‌شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. هر واژه‌ای به‌وسیله‌ی واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود، که این واژه نیز به نوبه‌ی خود به‌وسیله‌ی واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود، در نتیجه ما هرگز نمی‌توانیم به درکِ کامل معانی مستقل دست یابیم.

یکی دیگر از مفاهیم مهم اندیشه دریدا، ایده‌ی «sous rature» است، واژه‌ای که معمولاً به «در معرض حذف»[۴۸] ترجمه شده است (احمدی، ۱۳۷۲، ج۲). واژه‌ای را «در معرض حذف» قرار دادن، به معنی نوشتن یک کلمه، خط زدن آن و سپس نوشتن هردوی آنها یعنی «کلمه» و «کلمه پاک شده» است. ایده‌ی اصلی این است که چون کلمه، غیردقیق یا نارسا است، خط می‌خورد و حذف می‌شود، ولی چون ضروری است، مجدداً خوانا باقی می‌ماند. این تدبیر استراتژیک مهم که دریدا مورد استفاده قرار می‌دهد، از مارتین‌هایدگر ریشه گرفته است که اغلب، کلمه‌ی «بودن»[۴۹] را خط می‌زد و حذف می‌کرد، و سپس اجازه می‌داد که واژه‌ی حذف شده برجای بماند، چرا که کلمه‌ای نارسا اما ضروری بود. هایدگر بر این عقیده بود که «بودن» نمی‌تواند معنادار باشد، بلکه همیشه مقدم بر معنی یا در واقع برتر از معنی است. «بودن»، مدلول نهایی «مدلول برین» است که تمامی دال‌ها بدان باز می‌گردند (ساراپ، ۱۳۸۲: ۵۲).

به نظر دریدا، دال مستقیماً مدلول را در اختیار ما نمی‌گذارد؛ به این معنا که همخوانی میان دال و مدلول وجود ندارد. ازسویی دیگر، میان مراتب مدلولی نیز طیفی گسترده وجود دارد. یعنی پیوند معنا که پیوند خطی میان دال و مدلول است، هرلحظه گسسته می‌گردد و دال و مدلول‌های تازه‌ای در ترکیب و آرایش جدید قرار می‌گیرند. در اینجاست که دریدا کاستی‌های نظریه‌ی زبان‌شناسی سوسور را در مورد الگوی نشانه‌ها، برملا می‌سازد. سوسور مدعی بود که دال و مدلول چنان با یکدیگر پیوند دارند که گویی دو روی یک سکه‌اند. سوسور میان دال و مدلول تمایزی قائل نبود؛ ولی به‌زعم دریدا، وقتی به فرهنگ واژه‌ها مراجعه می‌کنیم و معنای واژه‌ای را می‌جوییم، غافلیم که هربار که به دنبال مدلول می‌گردیم، با دال تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم. این روند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. یعنی دال‌ها پیوسته به مدلول تبدیل می‌شوند و مدلول‌ها به دال، و به همین ترتیب. اما هیچ‌گاه به مدلولی قطعی و نهایی که خود دال نباشد، نخواهیم رسید. به دیگر سخن، دریدا مدعی است که معنا بلافاصله در نشانه حاضر نیست، زیرا که معنای یک واژه عبارت است از اینکه آن نشانه چه چیزی نیست. بنابراین، معنای اخیر، همواره در غیاب از نشانه حضور دارد. درحقیقت، معنا در زنجیره‌ای از دلالت‌های (دال‌های) پراکنده قرار دارد و از این‌رو، نمی‌توان آن را بدون قید و شرط حاضر نمود. درواقع، قرائت یک متن چیزی است شبیه به پی‌جویی آنچه در محاق غیاب و نسیان قرار دارد (ضیمران، ۱۳۷۹: ۳۹).

یکی از نکات مهم فهم اندیشه‌های دریدا، درک درست واژه دیکانستراکشن است. در ترجمه این واژه به فارسی، معادل‌های مختلفی ازجمله: شالوده‌شکنی، ساختارزدایی، ساخت‌گریزی، ساختارشکنی، بن‌افکنی، بنیان‌فکنی، پی‌افکنی و درنهایت واسازی، پیشنهاد شده است. همان‌گونه که ضیمران نیز متذکر شده است، هیچ‌کدام از این معادل‌ها، مفهوم اصلی واژه را نمی‌رسانند؛ زیرا فقط یک بعد معناشناختی آن را به فارسی منتقل می‌کنند. ازسویی دیگر، دریدا بر این عقیده است که این واژه قابل ترجمه نیست، ولی می‌توان معادل آن را در هر زبانی یافت. لذا، در این کتاب واژه دیکانستراکشن را بدون ترجمه به فارسی می‌آوریم و از ذکر معادل‌های فارسی آن که تاحدودی

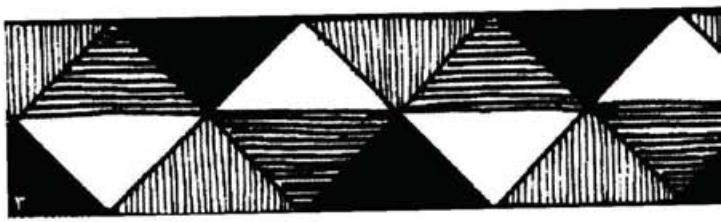
31. Writing and Difference
32. Speech and Phenomen
33. of Grammatology
34. Claude Lévi Strauss
35. Positions
36. Deconstruction
37. Margins of Philosophy
38. Dissemination
39. Pharmakon
40. Mimesis
41. Glas
42. The Truth in Painting
43. Eperons (Spurs)
44. Post Card
45. Logocentrism
46. Logos

۴۷. دریدا به عمد در واژه «différence» حرف «e» را بعد از «r» به «a» تغییر داد –«différance»– و معنای تازه‌ای به این واژه بخشید. در ترجمه واژه مذکور به زبان فارسی به ناچار باید آن را به شکلی متفاوت و به‌صورت «تفاوط» ترجمه نمود که نشانگر معنای دریدایی واژه باشد.

48. under erasure
49. Sein

نارسا هستند، اجتناب می‌کنیم (ضیمران، ۱۳۸۰؛ احمدی، ۱۳۷۲؛ برادبنت، ۱۳۷۵).

ریشه واژه دیکانستراکشن و روش دریدا در ساخت این واژه، به اندیشه‌های مارتین هایدگر برمی‌گردد. دریدا به تأسی از هایدگر، واژگان آلمانی «Abbau» یا «Destrucktion» را به فرانسه،



۳. خوانش دیکانستراکشن از یک تصویر.

دیکانستراکسیون[۵] ترجمه کرد، زیرا که در زبان فرانسه واژه‌ی «Destruction»، دارای بار منفی انهدام و تخریب است. از این‌رو، پیشوند «De» را که دارای مفهومی ایجابی است، به واژه‌ی «Construction» افزود و واژه مورد نظر را ساخت (دریدا، ۱۳۸۰ ب: ۱۹۶).

دیکانستراکشن روشی است برای قرائت یک متن تا به وسیله معیارهای خودش، رد شود؛ استانداردها و تعاریفی که متن به وجود می‌آورد، به‌صورت واکنشی برای مغشوش و خنثی کردن تمایزهای بنیادین، مورد استفاده قرار می‌گیرند. دریدا، از این روش در برابر دیدگاه‌های هوسرل، روسو، افلاطون، فروید و دیگران بهره برده است؛ اگرچه این روش می‌تواند برای هر متنی به‌کار رود. ازطرفی، دیکانستراکشن کردن یک متن از نظر دریدا، بررسی جزئیاتی در متن است که متن تظاهر می‌کند به آنها نیازی ندارد. دریدا با برجسته کردن این جزئیات، در پی چیزهایی است که آنها را غیاب‌های حاضر یا سکوت‌های پرثمر می‌نامد. او بعضی اوقات، پانوشت‌های کتاب را دقیق‌تر از مطالب اصلی و مهم متن، مورد تجلیل قرار می‌دهد. پانوشت‌ها، اطلاعاتی اضافی یا مخالفت‌های بی‌اهمیت و جزئی یا تناقض‌های احتمالی هستند، که نویسنده آنها را از متن خارج کرده و بیرون می‌گذارد. اگر این پانوشت‌ها را وارد متن کنیم، بدنه‌ی اصلی متن را به هم می‌ریزند و استدلال و روند بحث را آشفته می‌کنند، و این دقیقاً کاری است که دیکانستراکشنِ دریدا می‌کند.

از نظر دریدا، دیکانستراکشن، رسالتی دوگانه بردوش دارد. از سویی، باید ماهیت معضل‌سازِ گفتمان‌های «مرکزمحور»، گفتمان‌هایی که متکی بر مفاهیمی «مرکزمحور»، از قبیل حقیقت، حضور و مبدأ هستند را نشان بدهد و از سویی دیگر، باید از طریق جابه‌جایی محدودیت‌های مفهومی متافیزیک، آن را واژگون گرداند. دیکانستراکشن می‌کوشد تا حاشیه‌نشینِ نظام‌های فکری سنتی باشد، تا از این طریق بتواند، مرزهای آنها را تحت فشار بگذارد و شالوده‌های ناآزموده‌ی آنها را بیازماید. بنابراین، دیکانستراکشن تأملی برعمل خوانش و بررسی این نکات است، که تأویل‌ها چگونه ایجاد شده، این تأویل‌ها چه مواردی را به حاشیه رانده، پیش‌فرض گرفته، یا نادیده انگاشته‌اند. خوانش‌های دریدا، مستلزم توجهی دقیق به گواه متنی و تناقضی منطقی است. این جست‌وجو برای یافتن عدم انسجام‌ها و نقاط مقاومت، نشان‌گر گسست پساساختارگرایانه‌ی دریدا از روش‌شناسی‌های وحدت‌بخش و نظام‌مندساز ساختارگرایی نظری است.

در اینجا، جهت فهم درست کارکرد خوانش دیکانستراکشن از یک متن، مثالی را متذکر می‌شویم که تا حدودی، جهت فهم درست قرائت دیکانستراکشن، راه‌گشاست. مجموعه‌ای از مثلث‌های به هم متصل شده، مثل شکل مقابل را در نظر بگیرید. اگر در شکل مذکور دقت کنید و خیره شوید، خواهید دید که یکسری اشکال و پیکره‌های متعدد و پیچیده‌ای از مثلث‌ها، در نظر شما حاضر و نمایان خواهند شد. به عبارت بهتر، مثلث‌های زیادی یکی پس از دیگری خود را بر شما نمایان می‌سازند، لیکن هریک از این پیکره‌های حاضر یا عرضه شده، هر گروه از مثلث‌هایی که به نظر می‌رسد به‌طور لحظه‌ای حاضر هستند، از دل پیکره یا مجموعه‌ای ماتقدم و پیش از خود سر بر می‌آورد و درعین حال، پیشاپیش در دل پیکره‌ی آینده یا پیکره‌ی بعدی مستحیل می‌گردد. این بازی، بی‌وقفه ادامه می‌یابد و در اینجا، هیچ‌گونه پیکره‌بندی مرکزی وجود ندارد که به انجماد یا متوقف ساختن بازی این سیستم اقدام نماید، همین طور، هیچ‌گونه پیکره‌بندی حاشیه‌ای یا برتر و ممتاز، و یا پیکره‌بندی سرکوب شده نیز وجود ندارد. بنا به عقیده دریدا، تمام زبان‌ها و تمام متون، هنگامی که دیکانستراکشن گردند، شبیه به این قضیه هستند و اندیشه یا تفکر انسانی نیز که همواره برساخته و تشکیل شده از زبان است، چنین حالتی دارد. دریدا متذکر می‌شود که ما باید مدام تلاش کنیم تا این بازی آزاد را در تمامی زبان‌ها و متون خود مشاهده کنیم، که در غیر این صورت، به سمت ثبات، نهادینه شدن، مرکزیت‌یابی یا تمرکزگرایی، اقتدارگرایی و انحصارمیل خواهند کرد. زیرا ما در شرایط اضطرار و تشویش همواره به ایجاد یا ساختن مراکز جدید، ملازم و همراه ساختن خود با این مراکز جدید، و به حاشیه راندن آنهایی که با ارزش‌های مرکزی خود مغایرت دارند، نیاز مبرمی احساس می‌کنیم (ر.ک.به: پاول، ۱۳۷۹: ۱۱۲). به‌طورخلاصه، دیکانستراکشن تلاش نمی‌کند «معنای واقعی» متن را تشخیص دهد، بلکه می‌خواهد نشان دهد اصول و مبناهایی که متن‌ها و نظریه‌ها ظاهراً از آنها سرچشمه می‌گیرند، همیشه متغیر و ناپایدارند. از راه‌های دست‌یابی به این هدف، توجه به نقش فعال

www.barsetan.info

مطالب ناپیدا یا به حاشیه رانده شده در هر متن، و یا فاش کردن نظام تقابل خیالی متن است. دراصل، دیکانستراکشن نوعی نقد از درون است که خود را در درون یک متن جای می‌دهد و «نیروهای متخاصم دلالت در چارچوب متن» را نمایان می‌کند.

مباحث مطرح شده دریدا در مورد زیبایی‌شناسی، در اصل بحث در مورد احکام زیبایی‌شناسی کانت است. نظریات دریدا، در قرائت از اندیشه‌های کانت، عمدتاً بر وجهی تکیه دارد که کانت آن را «پارارگون»[51] می‌نامد و مراد وی، همه‌ی آن چیزهایی است که به اثر هنری مربوط‌اند، بی‌آنکه اثر هنری الزاماً وابسته به آنها باشد؛ نظیر قاب برای نقاشی، رنگ برای مجسمه‌سازی، یا ستون‌بندی برای معماری. هرچند که «پارارگ»[52] به اثر هنری تعلق دارد، اما نباید آن را با اثر یکی دانست. بدین معنا که هویت و ماهیت اثر از آنچه که در بیرون آن قرار دارد، متفاوت است. دریدا در تحلیل واژه «پارارگون» بر این اندیشه است که این واژه از پیشوند «Par» به‌معنای اطراف، کنار، حاشیه و «ergon» به‌معنای کار و اثر، ترکیب شده است (به‌نقل از: ضیمران، ۱۳۷۹: ۲۴۹). اساس بحث دریدا این است که تمایز میان سخن فلسفی و هنری ممکن نیست، و همواره «منطق پیوست» در کار است. به‌زعم دریدا، مفاهیمی چون زیبایی، والایی، حقیقت هنری و ارزش‌های هنری، معلوم می‌کنند که «چیزی از خارج» بر تجربه‌ی ناب و خالص هنری ما تأثیر می‌گذارد. به‌عقیده دریدا، فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی نیز گونه‌ای «پارارگون» است؛ بیرون قاب قرار دارد، اما با درون آن دانسته می‌شود. خود نیز از بیرون روشنگری می‌کند و حقیقت را به درون متن می‌کشاند.

ژیل دلوز

ژیل دلوز، در سال ۱۹۲۵ میلادی در فرانسه متولد شد. بین سال‌های ۱۹۴۴ و ۱۹۴۸ میلادی در سوربن به خواندن فلسفه مشغول بود. پس از اخذ لیسانس فلسفه، بین سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۵۷ میلادی، در مدارس فرانسه به تدریس پرداخت. ازسال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۰ میلادی در سوربن، تاریخ فلسفه درس داد و به مدت چهار سال، از پژوهشگران «مرکز ملی پژوهش علمی» بود. در سال ۱۹۶۹ میلادی، به مقام استادی فلسفه رسید. به درخواست میشل فوکو، در دانشگاه لیون، فلسفه درس داد و در همان سال، از رسائل دکتری خود با عناوین «تفاوت و تمایز» و «اسپینوزا و مسئله بیان» دفاع کرد. در سال ۱۹۸۷ میلادی از تدریس کناره گرفت و در سال ۱۹۹۵ میلادی خود را از طبقه چهارم بیمارستان به پایین پرت کرد و جان سپرد.

او آثار برجسته‌ای در زمینه‌های مختلف، از جمله فلسفه، هنر و ادبیات خلق کرده است. دلوز با همکاری فیلیکس گتاری[53]، آثار ارزنده‌ای را درباره‌ی نظام نشانه‌ها، منطق معنا و اهمیت نما در سینما، به رشته تحریر درآورده است. اندیشه‌های کانت، اسپینوزا، برگسون و به‌خصوص نیچه، جایگاه خاصی در آرای این متفکر برجسته‌ی فرانسوی دارند. راست است که او اعتقادی به نظام استاد و شاگردی نداشت، ولی نتوانست خود را از دام این نگرش رها سازد و به‌حق می‌توان گفت که شاگرد راستین نیچه بود. از میان نوشته‌های ژیل دلوز می‌توان به این کتاب‌ها اشاره کرد: نیچه و فلسفه (۱۹۶۲)، مارسل پروست و نشانه‌ها (۱۹۶۴)، تمایز و تکرار (۱۹۶۹)، ضد ادیپ- سرمایه‌داری و شیزوفرنیک[54] (۱۹۷۲)، هزار فلات[55] (۱۹۸۰)، فولد، لایپ نیتس و باروک (۱۹۸۸).

یکی از تأثیرگذارترین آثار دلوز و گتاری، کتاب ضد ادیپ- سرمایه‌داری و شیزوفرنیک است. این کتاب دراصل واکنشی مستقیم و تئوریک به شورش دانش‌آموزان و دانشجویان فرانسه درسال ۱۹۶۸ میلادی است. به نظر دلوز و گتاری، انسان در ابتدایی‌ترین وضعیت، موجودی زیست‌شناختی است. لذا، در او میل یا کشش تصاحب اشیاء وجود دارد. میل، ماشینی است که آدمی را به پیش می‌راند. میل، جریانی آزاد دارد و از بدو تولد تا پایان عمر با انسان است، اما نحوه بروز و سمت و سوی آن در طول زندگانی فرد متفاوت است. ازنظر دلوز و گتاری، دو نوع میل وجود دارد: ۱. میل پارانویی؛ ۲. میل شیزویی.

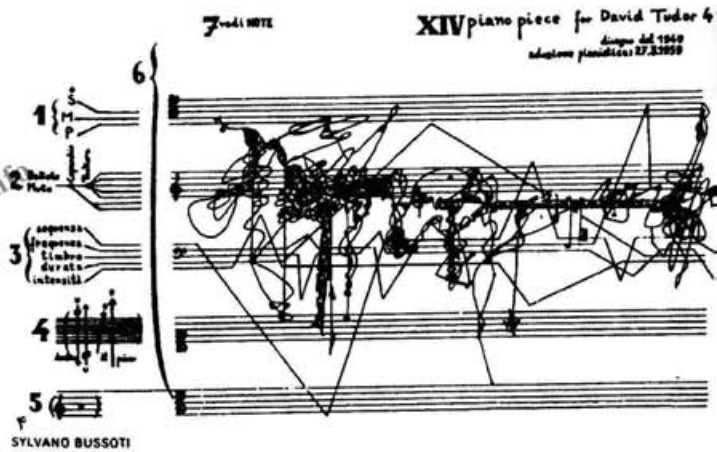
میل پارانویی، خاستگاه اجتماعی و تاریخی دارد. از لحظه‌ای که کودک از مادر جدا می‌شود تا هنگامی که با به عرصه اجتماع و فرهنگ می‌گذارد، به هنجارها و قواعدی برمی‌خورد که میل او را مرتباً سرکوب می‌کنند و آن را در کانال‌ها و جهات خاصی سوق می‌دهند. برای مثال، در هر جامعه‌ای تبلیغات گسترده‌ای برای انواع کالاها وجود دارد، با این هدف که آنچه را قبلاً نمی‌شناختیم، بخریم. از همان زمانی که به دنیا می‌آییم، محصور تبلیغات و ایدئولوژی‌هایی هستیم که در ما میل‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند. ترس از نداشتن آنها، ما را به‌سوی آنها سوق می‌دهد. این همان میل پارانویی است. این میل با ترس برانگیخته می‌شود. ترس از اینکه فاقد چیزی باشیم که دیگران دارند. ترس از اینکه دیگرانی که آن را دارند، درباره ما قضاوت نادرست بکنند. اما چه چیزی این ترس را ایجاد می‌کند؟ جامعه سرکوب‌گر و فرمان‌روایان مستبد و ستمکار. درواقع، در هر جامعه‌ای امیال انسان‌ها در اشکال متفاوت اجتماعی رمزگذاری می‌شود. این رمزگذاری، زمینه ایجاد میل پارانویی را فراهم می‌آورد. میل پارانویی افسرده و منجمد است، زیرا به‌وسیله اجتماع و خانواده سرکوب و آنگاه هدایت می‌شود. از این‌رو دیگر، ما راننده ماشین نیستیم، بلکه جامعه و در رأس آن فرمانروایان، ماشین میل را به حرکت درمی‌آورند (دلوز و گتاری، ۲۰۰۴ الف: ۳۳۱-۳۳۴).

به‌نظر دلوز و گتاری، هنری که بر پایه تقلید شکل می‌گیرد، هنری استوار بر پارانویاست. به‌نظر آنها، بین فرد- که به میل تعریف می‌شود- و جمع- که با قانون تعریف می‌شود- هیچ تمایزی نیست، بلکه تنها چیزی که وجود دارد، میل اجتماعی است (میل اجتماعی جای فرد و جمع را می‌گیرد و این دو درواقع وجود خارجی ندارند). درنتیجه، میل همیشه در حرکت است. همیشه بسته به موقعیت، از

50. Deconstruction
51. Parergon
52. Parerg
53. Felix Guattari
54. Anti Oedipus-Capitalism and Schizophrenia
55. A Thousand Plateaus

اجزای متفاوت تشکیل می‌شود، بیشتر ماشین‌گونه است تا نمایش ادیب‌وار بازنمایی. ازسویی، آن بخش طبیعی و اصیل میل که میل شیزویی نام دارد، در لایه‌های زیرین اجتماع و فرهنگ در حرکت و سیلان است و همواره درصدد یافتن راه نفوذی به بیرون است. میل شیزویی هنجارشکن، انقلابی و ضد اجتماعی است. شبکه

۴. ژیل دلوز. کارکرد ریزوم.



ممنوعیت‌های اجتماعی با سرکوب امیال فردی، انسان‌های روان‌نژندی پدید می‌آورد که امیال خویش را واپس زده‌اند و از این‌رو، احساس گناه می‌کنند. دلوز و گتاری معتقدند که با ترسیم چنین شمایی در شکل‌گیری و تحول میل، می‌توانند تاحدی به این پرسش پاسخ دهند که چرا و چگونه انسان‌ها مفاهیمی پدید می‌آورند که به دگم‌های مسلط بر اذهان تبدیل می‌شوند؟ و چگونه است که می‌توان به ابداع مفاهیم جدید دست یازید و چگونه می‌توان میل به نوآوری و پویایی را از هسته سفت و سخت مفاهیم بیرون کشید؟ دلوز و گتاری با طرح انسان شیزوفرن و تحلیل شیزو، معتقدند که چنین کاری شدنی است. شیزوفرنی معنایی فراتر از کاربرد آن در روان‌پزشکی دارد. در واقع، کنایه از فردی است که خودش را در چارچوب نظام‌های بسته و انعطاف‌پذیر فکری، اجتماعی و سیاسی محبوس نمی‌کند.

در روانکاوی، فرد شیزوفرن، در برابر ادیپی شدن (اجتماعی شدن) و گفتمان مردسالار، قرار می‌گیرد. به‌نظر دلوز و گتاری، هر یک از ما باید خصلتی شیزوفرن داشته باشیم. از نظر ایشان، انسان‌ها ناچار به زندگی در نظام‌های بسته و چارچوب‌های محدود هستند، اما تحلیل شیزو یا ذهنیت شیزوفرنیک سبب می‌شود تا زمینه سیلان میل را برای واژگونی نظم مستقر، فراهم کند. انسان شیزوفرن فردی است که همواره میان دو قلمرو: میل منجمد و ایستا و میل زایا و هنجارشکن، در نوسان است. فرد شیزوفرن، با وجود اینکه در اجتماع زندگی می‌کند، اما هیچ‌گاه محدود به آن نیست، بلکه همیشه تلاش دارد تا فراتر از آن رود (دلوز و گتاری، ۲۰۰۴الف: ۳۵۹-۳۶۲).

کتاب دیگر دلوز و گتاری به نام «هزار فلات»، در اصل ادامه کتاب «ضد ادیپ- سرمایه‌داری و شیزوفرنیک» است. موضوع اصلی کتاب، هراس از جهان است. به گمان دلوز و گتاری، هر تأویل از آغاز، نشانی از هراس در خود دارد و آنها این هراس را بیماری تأویل می‌نامند (احمدی، ۱۳۷۲، ج۲: ۴۸۸). دلوز در مصاحبه‌ای که زمان کوتاهی پس از درگذشت او به چاپ رسید، به این تفسیر دست برد که کتاب هزار فلات بهترین کتابی است که به رشته تحریر درآورده است و کتابی است که هنوز زمانش فرا نرسیده و غنای مفهومی آن به‌طور وسیعی نامکشوف مانده است (پاتون، ۱۳۷۹: ۸۴). بحث اصلی کتاب و طرح داستان، شناخت پارانویا است. دلوز و گتاری فصلی از این کتاب را به تحلیل شدن‌ها (تغییرها) اختصاص می‌دهند. در اینجا واژگان هزار فلات، به راه‌های خاصی اشاره دارند که در طول آن مفهومی می‌تواند به مفهوم دیگر تبدیل شود. در این کتاب، دلوز و گتاری از واژه‌ای به نام ریزوم[۵۶] در پیشبرد مطالب مورد نظرشان استفاده می‌کنند. اصطلاح ریزوم، تداعی‌کننده‌ی اندیشه افقی است. ریزوم از ریشه یونانی «Rhiza» به معنای ریشه و ساقه‌ی زیرزمینی برخی از گیاهان است که غده‌هایی در رویه آن آشکار می‌شود و ریشه‌هایش به‌صورت خودرو، در بخش زیرینش می‌رویند. گیاهی که به گفته دلوز بی‌ریشه است، و شدن آن تابع قانون و قاعده خاصی نیست (دلوز و گتاری، ۲۰۰۴ب: ۲۴-۲۵). به‌طورکلی، ریزوم، در تضاد با درختی که پایگان خاص دارد، بیشتر خود را نمایان می‌کند. دلوز و گتاری در کتاب «هزار فلات» می‌نویسند: «یک ریزوم نه آغازی دارد و نه پایانی؛ ریزوم همواره در میانه است، میان چیزهاست، بینا بودن است، میان پرده است. درخت انتساب است؛ اما ریزوم ارتباط است، فقط ارتباط. درخت تحمیل‌کننده‌ی فعل «بودن» است، اما بافت ریزوم عطف و ربط است[...]. این عطف و ربط توان بسنده‌یی برای متزلزل کردن و از ریشه برکندن فعل «بودن» دارد. به کجا می‌روید؟ از کجا می‌آیید؟ به چه رو می‌کنید؟ اینها هم پرسش‌هایی بی‌فایده‌اند. ساختن لوحی پاک، آغازکردن یا شروع کردن از درجه‌ی صفر، جست‌وجو برای یافتن یک سرآغاز یا یک بنیان، اینها هم حاکی از برداشت نادرستی از سیر و حرکت‌اند[...]. ادبیات آمریکایی، و پیش از آن ادبیات انگلیسی، این جهت‌گیری ریزوم‌گون را به شکل حتی گسترده‌تری به نمایش می‌گذارند: آنها می‌دانند که چگونه میان چیزها حرکت کرده، منطقی مبتنی بر «و» را پی‌ریخته، هستی‌شناسی را سرنگون کرده، از بنیان‌ها فاصله گرفته، و آغاز و پایان‌ها را بی‌اعتبار کنند. میانه به هیچ‌رو یک میانگین نیست؛ برعکس، میانه آنجاست که چیزها شتاب می‌گیرند» (دلوز و گتاری، ۲۰۰۴ب: ۲۵؛ دلوز و گتاری، ۱۳۸۱: ۱۸۴).

به اعتقاد دلوز و گتاری، بخش اعظم اندیشه غرب تحت سیطره ساختاری از دانش قرار دارد که آنها آن را درخت‌گونگی[۵۷] می‌نامند؛ شیوه دانستن و شناختن همانند درخت، قائم و عمودی است. برای مثال، در زیست‌شناسی، با علم رده‌بندی و طبقه‌بندی گیاهان و

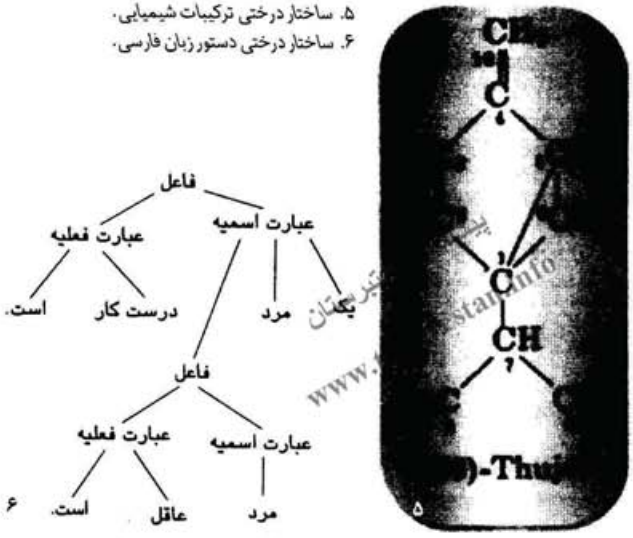
www.tabarestan.info

موجودات زنده سروکار داریم که توسط کارل فن لینه، گیاه‌شناس سوئدی، ارائه شد. در شیمی با رده‌بندی و سلسله مراتب درختی پورفیری سروکار داریم. در زبان‌شناسی با رده‌بندی درختی جملات سروکار داریم که توسط نوام چامسکی ارائه شد. این نوع نگرش حتی در جهان اسلام هم قابل مشاهده است؛ طبقه‌بندی علوم که حکما و علمای قدیم ارائه دادند، همان نمودار سلسله‌مراتب و درختی است که از آرای یونانیان وام گرفته است. به‌عنوان نمونه، رده‌بندی علوم که ابونصرفارابی در کتاب «احصاء العلوم» بیان داشته، ریشه در نگرش چنین تفکری دارد (ر.ک.به: فارابی، ۱۳۶۴). این درخت‌ها، در واقع، رده‌بندی‌های سلسله‌مراتبی هستند که پیوندها و اتصال‌های محدود و قاعده‌مندی را بین اجزاء و عناصر سازنده خود اعمال می‌کنند.

این قبیل نمودارها، همچون درختان معمولی، از یک تنه اصلی و ساقه‌ها و شاخه‌ها و برگ‌های بی‌شماری تشکیل می‌شوند. به‌عبارت دیگر، هرکدام به‌نوبه خود، از یک وحدت یا یگانگی اصلی، ریشه می‌گیرند. ریشه این نوع تفکر به افلاطون برمی‌گردد. فلسفه‌ی درخت‌گونه عمودی افلاطون، که بیانگر جهان مادی و تقلیدات و ظواهری است در واقع ساقه‌های تنه‌ای هستند، که این تنه همان عالم مثال یا جهان ایده‌هاست. به‌عنوان نمونه، نوع انسان متناسب با نژاد، رنگ، چهره و غیره دارای تقسیمات بی‌شماری است (زرد، سفید، سیاه) و جملگی، تجلی و نمود صورت ایده‌آل انسانی هستند که در جهان ایده‌ها بدون تغییر و تغیّر باقی‌مانده است. بدین‌صورت، انسان مثال تنه اصلی (درخت) و نژادها، ساقه‌های آن هستند که از این تنه جدا شده‌اند. ساختار درختی که دلوز و گتاری به تحلیل و نقد آن پرداخته‌اند، عقده ادیپ است. از جهتی تمامی انواع مختلف فرایندهای روانی را می‌توان به یک واقعه یا عارضه آسیب‌شناختی اصلی بازگرداند که طی آن، کودک از مادر جدا می‌گردد. این فقدان مادر، منشاء و زیربنای میل و آرزوهاست و تنها با ورود کودک به عرصه نظم نمادین - نظم ناشی از حاکمیت قانون و نام پرابهت پدر - برطرف می‌گردد. لیکن دلوز و گتاری، نظریه مثلث ادیپ - متشکل از اصول و قواعد تحمیلی از سوی پدر، میل و فقدان مادر - را رد می‌کنند و آن را قبول ندارند. به‌زعم آنها، میل در فقدان یا کمبود مادر و در آسیب یا عرضه اصلی ادیپ ریشه ندارد، بلکه به‌صورتی افقی و درنتیجه، در پیوندهای متقابل اجتماعی ایجاد می‌گردد و پیوندهای متقابل بین کودک و محیط یا جامعه پیرامونی وی همواره در حرکت، تغییر و تحول، جریان و تکامل‌اند و رشد و گسترش می‌یابند؛ درست همانند ریشه‌های فرعی و زاید یا ریشه‌های غده‌ای یا ریزوم.

بدین‌ترتیب، در نقطه مقابل ساختار درختی و عمودی دانش، دلوز و گتاری، روش درک و شناخت افقی، ریشه ریشه‌ای (ریزومی) و علف‌گونه را تدوین و ارائه کرده‌اند. نوعی از علف‌ها، به جای یک ریشه اصلی، دارای ریشه‌های فرعی و زایده مانند بی‌شماری هستند، که هیچ یک از آنها، ریشه اصلی به‌شمار نمی‌رود. هر ریشه یا زائده نیز به نوبه‌ی خود، به‌طور تصادفی، شبکه‌های به هم پیچیده و به هم پیوسته‌ی درهمی را با یکدیگر پیوند می‌زند که در این شبکه‌ها هر غده می‌تواند با غده‌های دیگر، مرتبط شود. بدین‌ترتیب، به اعتقاد دلوز و گتاری، درحالی‌که درخت و نمودار درختی در فکر ایجاد، تثبیت ودوام خود بوده و مدام به فکر ماندن و بودن (سکون و عدم تکامل) است، ریشه یا ریزوم همواره در حال ایجاد پیوندها و اتصالات بیشتر و به

۵. ساختار درختی ترکیبات شیمیایی.
۶. ساختار درختی دستور زبان فارسی.



فکر تحول، تکثیر، ازدیاد، رشد و تکامل است. بنابراین، درخت و نمودار درختی با خاستگاه‌ها، بنیان‌ها، اصول بنیادین، هستی‌شناسی‌ها و با ریشه‌های آغازین و ریشه‌های پایانی، سروکار دارند. درحالی‌که ریزوم، با پیوندها و اتصالات سطحی بیان می‌شود.

اندیشه افقی - که نیچه در دوران مدرن آن را باب کرد - در کارهای مشترک دلوز و گتاری، جایگاه خاص دارد. این اندیشه، عمدتاً، طبق هنجارها و مفاهیم خاص خود عمل می‌کند. به‌نظر دلوز، فیلسوفی که می‌اندیشد، خود را از تاریخ فلسفه جدا می‌کند. دراصل، اندیشه افقی، اندیشه عمودی سلسله‌مراتب دیوان‌سالارانه‌ای روزمره را - اندیشه‌ای که متضمن استحکام بخشیدن به هویت‌هاست - دور می‌زند ولی با آن درتقابل قرار نمی‌گیرد. دلوز می‌گوید: «تفاوت و تکرار در دوران معاصر، جای این همانی «هویت»[58]، و بازنمایی را گرفته است. درواقع، تفاوت و تکرار، شاخصه‌های حرکت به‌سوی اندیشه‌ای هستند که بازنمایی نمی‌کند و از بیخ و بن افقی است» (به‌نقل از: لچت، ۱۳۷۷: ۱۶۹-۱۷۰). اندیشه‌ی «از بیخ و بن افقی» چه بسا، به شکلی ناسازگون، نه به نظم همانی (همه چیز در یک سطح)، بلکه به بی‌ثباتی تفاوت‌ها می‌انجامد که در این جایگاه، بی‌ریشه بودن (بی‌مکان)، بنیان هنر

56. Rhizome
57. Arborescence
58. Identity

مدرن است. دلوز معتقد است که درک صحیح از جهانی که در آن تفاوت و اختلاف شرط اصلی است، نه تنها مستلزم آن است که ما مفاهیم هویت و شباهت[۵۹] را مجدداً به‌عنوان تصورات ثانویه، مفهوم‌پردازی نماییم، بلکه خود تفاوت میان آنها نیز باید از نو ترسیم گردد، و برای این منظور مفهوم پیچیده تکرار را پیشنهاد می‌کند.

دلوز یکی از کسانی است که کوشید، افلاطون‌گرایی را رد کند. او می‌گوید: «رسالت فلسفه‌ی مدرن، باژگونی افلاطون‌گرایی است» (به‌نقل از: احمدی، ۱۳۷۴:۵۱۱). او نه ذهنیت را جایگاه بازتاب واقعیت ابژکتیو شناخت، و نه فلسفه را بیانگر چیزی بیرونی، دانست. او در تبیین این مطالب نوشت: «نظریه‌ی اندیشه همچون نقاشی است و نیازمند همان انقلابی است که نقاشی را از قید بیانگری به‌سوی انتزاع پیش برد. این است هدف یک نظریه‌ی رها از تصویر» (دلوز، ۲۰۰۴الف: ۳۵۴؛ احمدی، ۱۳۷۴).

دلوز به تاریخ فلسفه، آنگونه که در سنت فرانسه تعریف شده، اعتقادی نداشته است و خود را از تاریخ فلسفه جدا می‌کند و ازسویی، اعتقادی به رابطه استاد و شاگردی هم ندارد. او در کتاب نیچه و فلسفه، به این نکته اشاره می‌کند که: «نیچه دو وسیله بیان، یعنی گزین گویه و شعر را در فلسفه می‌گنجاند [...] به جای آرمان شناخت و به‌جای کشف حقیقت» (ر.ک.به: دلوز، ۲۰۰۲: مقدمه مترجم انگلیسی). به قول نیچه: «برای آفرینش هنری باید نخست بیاموزیم که خوب و درست فراموش کنیم. آفرینش در حکم گسست تام با گذشته است، پس باید خاطره را در لحظه آفرینش از یاد برد و از یاد بردن، دشوارترین کارهاست» (به‌نقل از: دلوز، ۱۳۷۸ب: ۴۱). دلوز نظر نیچه را می‌پذیرد که، تفکر اساساً همان آفریدن است و حقیقت، بی‌آنکه بتوان تفکر را در پیوند با آن تعریف کرد، باید تنها مخلوق تفکر دانسته شود. دلوز، در تحلیل کارهای نیچه، او را تنها کسی می‌یابد که رمزگذاری نمی‌کند: «نیچه در مقامی‌که می‌نویسد و می‌اندیشد، یک آزمایش رمززدایی را پی می‌گیرد؛ نه در هیئت یک رمززدایی نسبی که شامل گشودن رمزهای گذشته، حال و آینده شود، بلکه یک رمززدایی مطلق. او کاری می‌کند که قابل رمزگذاری نباشد، یعنی درهم کردن تمام رمزها» (دلوز، ۲۰۰۲: ۳۲-۳۳).

دلوز رابطه دال و مدلول سوسوری را رد می‌کند. به‌عقیده او، هیچ دالی به تنهایی مبنای حقیقت نیست، چیزی خارجی به دال‌ها معنا نمی‌بخشد، بلکه منطق تازه‌ای لازم است که آنها در خود، معنا یابند؛ این معنای درونی گسست، از اشکال فعل بودن است. اگر وابستگی یا تعلق به بودن را از عناصر زبانی حذف کنیم، زمان حاضر را کنار گذاشته‌ایم و هر واژه به جای بیانگری چیزی دیگر، در خود معنا می‌یابد. فلسفه دلوز با پیش کشیدن مفاهیمی چون تکثر، تفاوت و شدن، زمینه‌ی گونه‌ای هستی‌شناسی متکثر را فراهم ساخته است. بنابراین، فیلسوف دلوزی، متفکری است که ایلیاتی[۶۰] (کولی‌وار) در ابعاد گوناگون حیات و هستی درگشت و گذار است. او در هیچ حد و مرزی متوقف نمی‌شود و همواره در ساحت‌های مختلف فکری در گردش است.

تفکر ایلیاتی‌گری در کارهای دلوز، جایگاه خاصی دارد و او در مقاله مهم خود به نام «اندیشه ایلیاتی»، سعی در تفهیم این مطلب دارد. تفکر ایلیاتی، ریشه در اندیشه‌های نیچه دارد. دلوز خود در این مورد می‌نویسد: «تمام این نام‌های خاص که در متون نیچه درآمد و شد هستند، نه مدلول‌اند و نه دال، [...] نوعی ایلیاتی‌گری، نوعی جابه‌جا شدن مکرر شدت‌های مختلفی که توسط این نام‌های خاص مشخص شده‌اند، شدت‌هایی که در عین گذر کردن بر پیکری منفرد، همواره در یکدیگر تداخل می‌کنند» (دلوز، ۱۳۷۸ج: ۲۳۹-۲۴۰). ایلیاتی در هیچ جا ساکن نیست. او مدام در کوچ و گردش است. از این‌رو، همه‌جای زمین برای وی یکسان است. او مانند ریزوم، همواره در جهات مختلف سیر می‌کند و جایگاه ثابتی ندارد. او مانند ریزوم بسیار شکننده است، از این‌رو، مدام خردتر و کوچک‌تر می‌شود. برای تفکر ایلیاتی‌گری همه ساحت‌های هستی یکسان است. هستی‌شناسی دلوزی، در اقلیم‌های متفاوت وجود، سرگردان است. هنوز در یک قلمرو به خوبی ساکن نشده که خود را از آن بر می‌کند و به قلمروهای دیگر سرک می‌کشد. او هیچ قلمرویی را برای سکونت همیشگی اختیار نمی‌کند. بنابراین، هویت وی هیچ‌گاه براساس مفاهیم واحد و ثابت تعریف نمی‌شود. او هویتی مرکزگریز و سیال دارد و بر این اساس، او همواره بی‌وطن است. بی‌وطن شدن یا حوزه زدودگی[۶۱] بدین‌گونه است که هر جسم یا بدنی همواره در حال رمزگذاری شدن، رمززدایی و باز رمزگذاری شدن است. پاره‌سنگی در قلب کوه، گرفتار شبکه ارتباطی بی‌نهایت پیچیده‌ای با محیطش است. عوامل جوی، شیمیایی، فیزیکی، بیولوژیکی و هزاران واسطه دیگر، در تعیین هویتش دست دارند. حفاری شدن این سنگ، ناگهان منطق هرچند بی‌ثبات و همواره متحول این شبکه را، درهم می‌ریزد و پاره‌سنگ، حوزه زدوده (بی‌وطن) می‌شود. استفاده از این پاره‌سنگ در یک بنای ساختمانی، بار دیگر آن را گرفتار شبکه ارتباطی نوین می‌کند که به‌اندازه شبکه

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

قبلی، بی‌ثبات و متحول است؛ با این حال، کاملاً با آن تفاوت دارد. هویت، بدین‌سان، پاره‌ای از شبکه بی‌نهایت عظیمی است، که همواره درحال تحول است.

ژان بودریار

ژان بودریار، نظریه‌پرداز و متفکر فرانسوی، به سال ۱۹۲۹ میلادی، در رنس فرانسه به دنیا آمد. اجدادش دهقان بودند، اما خانواده خود او در حال گذار به زندگی شهری و شاغل به خدمات شهری بود. او نخستین عضو اندیشمند خانواده‌اش بود. وی اقدام به اخذ مدرک لیسانس نمود اما موفق نشد و همچنین، هرگز نتوانست یک سمت دانشگاهی ثابت به‌دست آورد. او به سال ۱۹۶۶ میلادی، در نانتر با آنری لوفبور[۶۲] که ضد ساختارگرا بود، رساله‌ای درباره جامعه‌شناسی نوشت. سپس، در «مدرسه مطالعات عالی» با رولان بارت آشنا شد و در سال ۱۹۶۹ میلادی، مقاله مهمی درمورد شئ و کارکرد نشانه، در نشریه کمونیکاسیون، به چاپ رساند.

نوشته‌های آغازین بودریار درباره کالوینو و دیگر مقالات چاپ شده‌اش در نشریه لِ‌تان مدرن سارتر، از نقد جنجال برانگیز او در مورد نظریه ارزش مارکس، که کمتر از یک دهه بعد شکل گرفت، خبر می‌دهند. بودریار، به سال ۱۹۷۷ میلادی، کتاب کوچک اما به‌غایت جسورانه خود را با نام «فراموش کردن فوکو» منتشر کرد، که بعدها باعنوان «فوکو را فراموش کن»، در دنیای انگلیسی زبان، شهرت تکان‌دهنده‌ای یافت. بودریار، که تا این زمان با دو اثر عمده خود، آینه فراوری (۱۹۷۳) و مبادله‌ی نمادین و مرگ (۱۹۷۶)، پا به عرصه‌ی فلسفه و جامعه‌شناسی گذاشته بود و می‌رفت تا با آثاری چون درباره‌ی فریبندگی (۱۹۷۹) و وانموده‌ها و وانمودگی (۱۹۸۱)، به «سردمدار پست‌مدرنیسم» ملقب شود، انتشار این کتاب و حمله به فوکو را به نقطه‌ی عطفی برای ارائه عقاید زیر و روکننده خود، تبدیل‌کرد. بودریار، هفت سال پس از انتشار کتاب «فراموش کردن فوکو»، در گفت‌وگویی با سیلورلوترانژه شرکت می‌کند تا این بار خود را به دست فراموشی سپارد. اما این مصاحبه، بیش از آنکه برای فراموش کردن بودریار باشد، برای فراموش کردن گذشته‌ی فوکویی اوست (بودریار، ۱۳۷۹).

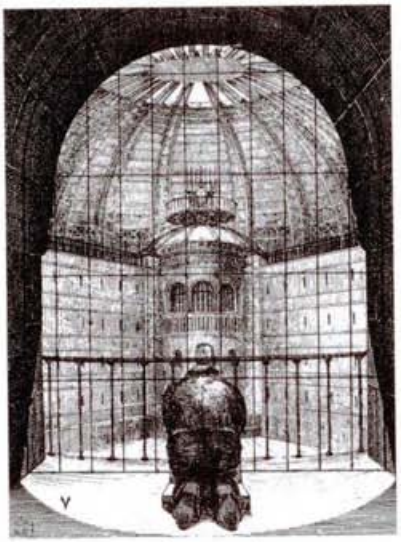
مهم‌ترین و جدی‌ترین اثر بودریار در دهه‌ی ۹۰ میلادی، مقاله «تقدم وانموده‌ها»، در کتاب «وانموده‌ها و وانمودگی» است. او در این مقاله، سیطره‌ی نشانه‌ها، ایماژها و بازنمایی‌ها در دنیای معاصر را به چالش می‌کشد و بر این عقیده است که این ایماژها و نشانه‌ها در دنیای معاصر، آنچنان گسترده و فراگیر هستند که امر واقع، به‌طور جدی محو شده است و دیگر مرجع حقیقت و عامل عینی وجود خارجی ندارد. او بعد از سال‌ها کار و کوشش در ۶ مارس سال ۲۰۰۷ میلادی در فرانسه درگذشت. از دیگر کتاب‌های بودریار می‌توان به عناوینی چند اشاره کرد: دفاع از نقد اقتصاد سیاسی نشانه (۱۹۸۱)، آمریکا (۱۹۸۶)، توهم پایان[۶۳] (۱۹۹۵)، مبادله ناممکن[۶۴] (۲۰۰۱)، منع شده[۶۵] (۲۰۰۲) و شبح تروریسم و دعای آمرزش برج‌های دوقلو (۲۰۰۲) (به‌نقل از: لیچت، ۱۳۷۷؛ بودریار، ۱۳۷۹؛ نوذری، ۱۳۷۹ الف؛ وارد، ۱۳۸۴).

در بیان اندیشمندان پست‌مدرنیسم، بودریار یکی از چهره‌های شاخص به‌شمار می‌رود و آثار او در بیشتر تحقیقاتی که در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم انجام می‌شود، اهمیتی خاص دارد (و با این فرض که اندیشه‌های او در فهم معماری پست‌مدرن جایگاه خاصی دارد، در فصول بعد به آن خواهیم پرداخت). با وجود آنکه بودریار، از اصطلاح پست‌مدرنیسم، به‌ندرت و با احتیاط استفاده می‌کند، در آثارش اغلب توصیف‌های تند و ثقیل دنیای نوجامعه پست‌مدرن، دیده می‌شود. واکنش‌هایی که مخصوصاً از دهه‌ی ۷۰ میلادی، نسبت به بسیاری از کتاب‌ها و مقالات او ابراز شد، از انزجار و سردرگمی تا علاقه و اشتیاق غیرانتقادی، نوسان داشته است.

بودریار، در کتاب‌های نظام اشیاء[۶۶] (۱۹۶۸) و جامعه مصرفی[۶۷] (۱۹۷۰)، از مشکلات زندگی روزمره که آنری لوفبور، استاد بودریار، مطرح کرده بود و از کتاب «نشانه‌شناسی» رولان بارت، الهام گرفته است. بودریار استدلال می‌کند که در سرمایه‌داری پیشرفته، مصرف‌گرایی، جنبه‌های مختلف زندگی روزمره را تحت‌الشعاع قرار داده است و در کتاب نظام اشیاء بر این عقیده است که: اشیاء مصرفی در ایجاد شیوه‌ی دسته‌بندی و ساختار بخشیدن به رفتار،

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

59. Similarity
60. Nomad
61. Deterritorialization
62. Henri Lefebvre
63. The Illusion of the End
64. The Impossible Exchange
65. Screened out
66. Le Systéme des objects (the system of objects)
67. la societe de consommation



۷. هاروروم. نقشه‌ی ندامتگاه.
۱۸۴۰: زندان - ماشین با سلولی رؤیت‌پذیر.
۸. پوایه. نقشه‌ی بیمارستان.
۱۷۸۶. بیمارستان به‌مثابه‌ی ندامتگاه.

تأثیر دارند. آگهی‌های تبلیغاتی با استفاده از نمادها، به‌گونه‌ای به فراورده‌ها نظم می‌بخشند و آنها را از دیگر فراورده‌ها متمایز می‌کنند و درنتیجه‌ی آن، یک شئ در یک مجموعه قرار می‌گیرد. شئ از راه انتقال معنی خود به هنگام مصرف، بر فرد مصرف‌کننده تأثیر می‌گذارد. از این راه، یک بازی بالقوه پایان‌ناپذیر از نشانه‌ها پایه‌گذاری می‌شود که به اجتماع نظم می‌بخشد و درفرد نوعی احساس خیالی از آزادی برمی‌انگیزد. بودریار، یکی از نخستین متفکران فرانسوی بود که کوشید از نشانه‌شناسی، هم به لحاظ تاریخی و هم انتقادی، استفاده کند. در حقیقت، جوهره اصلی کتاب «جامعه‌ی مصرفی» او این است که در جامعه‌ی سرمایه‌داری پیشرفته، ساختار تازه‌ای از معانی پدیدار می‌شود که بر منطقِ تفاوت‌گذاری استوار است و تنها به مدد نظریه‌ی نشانه‌شناختی، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. به بیان بودریار: «منطق اجتماعی مصرف، به‌هیچ‌وجه منطق تصاحبِ فردی ارزش کاربرد خدمات و کالاها نیست. همچنین، منطق اجتماعی مصرف، منطق ارضاء هم نیست؛ بلکه منطق تولید و دستکاری دلالت اجتماعی است» (به‌نقل از: پاستر، ۱۳۷۷:۱۸۹).

به باور بودریار، هر فرد جایگاه خود را از راه اشیاء در نظام اجتماعی جست‌وجو می‌کند. از این‌رو، کالاها، به تنهایی نیازهای فرد را برآورده می‌سازند، همچنین بین فرد و نظام اجتماعی، ارتباط برقرار می‌کنند. در این راستا، مصرف، نقطه‌ی پایان زنجیره اقتصادی نیست که از تولید آغاز می‌شود، بلکه هم به‌عنوان نظام معاوضه و هم به‌مثابه یک زبان عمل می‌کند که در آن کالاها ابزاری هستند برای اندیشیدن در یک نظام نمادشناسی که مانند زبان گفتاری از نظر وجودی بر فرد تقدم زمانی دارند. بودریار فرد را خودمهارکننده نمی‌داند، بلکه به راه‌های بهره‌گیری از نظام اجتماعی، به‌ویژه زبان، کالاها و خویشاوندی معتقد است که مردم را از راه‌های گوناگون به نظام اجتماعی مرتبط می‌سازند و احساس فرد را رقم می‌زنند.

بودریار، اندیشه‌ی خود را بر چارچوب تاریخی گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم بنا می‌نهد. وی جهان را برگرفته از مدل‌ها یا صورت‌های خیالی عنوان می‌کند که جزء در خودشان هیچ مابه‌ازای دیگر یا زمینه‌ای در واقعیت ندارند. نخستین شکل نظم در مورد صورت‌های خیالی را می‌توان مدرنیسم آغازین، مرحله دوم آن را مدرنیسم و مرحله سوم را پست‌مدرنیسم نامید.

شروع مدرنیسم آغازین برای بودریار، دوره زمانی بین رنسانس و انقلاب صنعتی است. او استدلال می‌کند که پیش از رنسانس در جامعه فئودالی، کارهلو پهلو و دارای ابهام نبود. جایگاه هر کس در فضای اجتماعی خاصی، معین و جابه‌جایی در بین طبقه‌های اجتماعی، ناممکن بود. قرار گرفتن بی‌چون و چرای هر فرد در یک فضای اجتماعی ویژه، شفافیت کامل را ضمانت می‌کرد. سلسله‌مراتبی درنده‌خویانه، از بی‌نظمی جلوگیری می‌کرد و هرگونه بی‌نظمی و اختلال در نشانه‌ها، با تنبیه روبه‌رو می‌شد. با پایدارشدن بورژوازی، نظم کاستی (طبقاتی) فروریخت. به‌عقیده بودریار، در دوران آغازین مدرنیته، تصاویر، نشانه‌ها و نمادها، بیشتر تصنعی و ساختگی بودند تا الهی. وی این مرحله از وانموده را به‌مثابه مرحله آغازین صورت‌های خیالی، شباهت‌های وهمی تلقی می‌کند؛ یعنی نخستین نظم یا نخستین هسته‌ی وانموده‌ها.

ظهور انقلاب صنعتی، به دومین مرحله از نظم در صورت خیال، و در اصل، ظهور مدرنیسم انجامید. مدرنیسم، عصر بورژوازی و برتری تولید صنعتی بود. در این دوره‌ی زمانی، جلوه‌ی مسلط و برتر صورت‌بندی نخست، تئاتر و فرشته گچی با عکاسی و سینما جایگزین شدند. در این دوران، وانموده‌ها را می‌توان به‌طور نامحدود با تولید انبوه صنعتی قابل بازتولید کرد. به‌زعم بودریار، هنر نیز در این دوران درمقابل نیروی بازتولید ماشینی تسلیم می‌شود و از پا درمی‌آید. بازتولید، تحت کنترل و هدایت نیروهای بازاری است که حال به‌صورت اصل غالب درمی‌آیند و جایگزین دنیای اشیاء طبیعی می‌شوند (ر.ک.به: ساراپ، ۱۳۸۲:۲۲۰-۲۲۱؛ پاول، ۱۳۷۹:۵۶-۵۸).

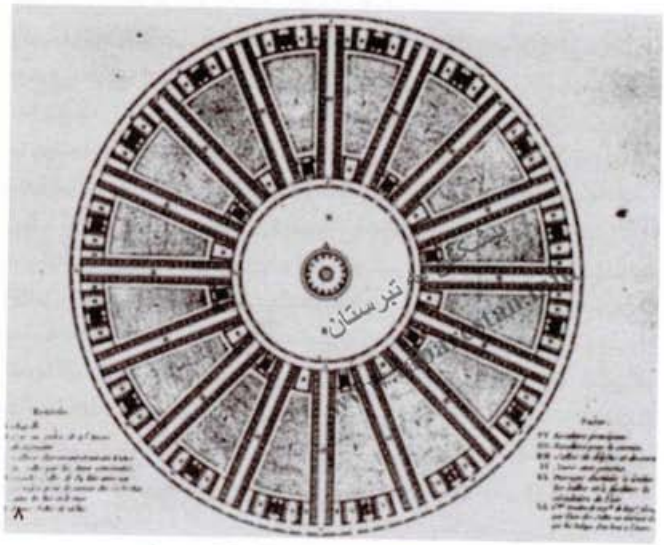
سومین مرحله، دوره پست‌مدرنیسم است و ازنظر بودریار، جامعه ما در سومین مرحله از نظم وانموده‌ها قرار دارد و شروع این نظم، به پس از جنگ جهانی دوم برمی‌گردد. او بر این عقیده است که پس از جنگ جهانی دوم، پایه نظری قدرت از اقتصاد سیاسی مارکسیستی به نمادشناسی ساختارگرایانه انتقال یافت و پدیده‌هایی چون تبلیغات، رسانه‌ها و شبکه ارتباطی و ارزش مصرفی کالاها و الزامات تولید با مدل‌ها، رمزها، تمثال‌ها، جلوه‌ها و فراواقعیتی به نام وانمایی یا وانموده جایگزین شدند؛ یعنی عصر مدل‌ها و الگوها.

پیشکش به همشهریان www.tabarestan.info

قدرت حاکم در این عصر، مدل (الگو) یا کد (نشانه، رمز) است. دیجیتال، اصل متافیزیکی این عصر (خدای لایبنیتس) به‌شمار می‌رود و «دی. ان. ای.»[68] پیامبر آن محسوب می‌شود. بودریار می‌نویسد: «متشابهانِ بزرگ انسان ساخته از عالم قانون طبیعی به عالم نیروها و تنش‌ها گذار می‌کنند، و امروز به جهان ساخت‌ها و تقابل‌های دوتایی پا می‌گذارند. پس از متافیزیکِ وجود و نمود، پس از انرژی و تعین، با متافیزیکِ عدم تعین و کد، روبه‌روایم. کنترل سایبرنتیک، تکوین ازطریق الگوها، تعدیل تفاضلی، بازخورد، پرسش و پاسخ و غیره: این است شکل‌بندی کارکردی جدید (متشابهان صنعتی عملکردهای صرف‌اند). [...] درواقع، در کدِ زاینده است که امروزه «زایش متشابهان»[69] کامل‌ترین صورت‌اش را پیدا می‌کند. در مرزهای یک امحای فزاینده و قهری مرجع‌ها و غائیت‌ها، با از دست‌رفتن شباهت‌ها و دلالت‌کننده‌ها، نشانه‌ی دیجیتالی و برنامه‌ریزی شده را می‌یابیم که از یک روش صرفاً تاکتیکی در محل تلاقی سایر علامات («بیت‌های» اطلاعات و آزمون‌ها) برخوردار است و دارای ساخت یک کد فرمان و کنترل میکرو - ملکولی است» (بودریار، ۱۳۸۱الف: ۴۶۷).

به‌زعم بودریار، جهان پست‌مدرن به ساخت یک صورت خیالی از هر چیز تمایل دارد. منظور بودریار، جهانی است که درآن هرچه ما داریم وانموده یا، در اینجا توضیحی مختصر درباره‌ی چند اصطلاح کلیدی ساخته‌ی بودریار، بیان می‌شود. واژگان وانمایی یا وانموده و حاد- واقعیت[70] درکل مجموعه آثار بودریار، جایگاه ویژه‌ای دارند. وانموده اصطلاحی است که بودریار آن را در برابر «بازنمایی» قرار می‌دهد. وانمایی، برخلاف بازنمایی، دیگر نسبتی با واقعیت و رابطه‌ای ارجاعی با جهان واقعی ندارد. ازطرفی، مهم‌ترین مفهوم این واژه در مکتب پساساختارگرایی، استناد به چیزی یا تظاهر به وجود چیزی دارد که در واقع ناچیز است. ازسویی دیگر، واژه حاد- واقعیت و واژگانی چون حاد- فضا، نام‌هایی هستند که بودریار، بر وضعیتی می‌نهد که در آن نشانه‌های واقعیت (دال‌ها)، خودِ واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب کرده‌اند و جایگزین آن شده‌اند؛ یا به روایتی ریشه‌ای‌تر، وضعیتی هستند که در آن اشاره‌ی نشانه‌ها به یکدیگر درگردشی پایان‌ناپذیر، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کند. به این ترتیب حاد- فضا، فضایی ساخته شده از نشانه‌هاست، نه چیزها. لذا، انتخاب واژه‌ی «حاد» برای «Hyper» به‌جای پیشوندهای «فرا» یا «فوق»، به نظر منطقی می‌آید و لازم به یادآوری است که در مباحث اخیر متون معماری که بیشتر مطالب درمورد عصر اطلاعات است، واژگان فوق بیشتر به معنای بودریاری به‌کار می‌روند تا معنایی که از خود واژه استنباط می‌شود (ر.ک.به: بودریار، ۱۳۷۸: ۹۹-۱۰۰؛ احمدی، ۱۳۷۴: ۴۶۷؛ بودریار، ۱۳۷۹).

بودریار، درکتاب «مبادله‌ی نمادین و مرگ»، از روزگار پست‌مدرن و «نظام وانموده‌ها» یاد می‌کند. او این نظام را به‌گونه‌ای تاریخی طرح می‌کند و در این روش، شدیداً وام‌دار کتاب واژگان و چیزهای



میشل فوکو است. یعنی بحث را از صورت‌بندی‌های دانایی و گسست‌های شناخت‌شناسانه شروع می‌کند. البته لازم به یادآوری است که چند سال بعد، از پیروی روش فوکو سرباز می‌زند و در رساله‌ی «فوکو را فراموش کن» می‌نویسد: «دیدگاه اصلی فیلسوف به‌کار بررسی آنچه هدف او بوده، یعنی سازمان‌یابی قدرت در جامعه‌ی مدرن نمی‌آید و او همواره خود را در نظام سخن محصور و محدود می‌کند» (ر.ک.به: بودریار، ۱۳۷۹). او در کتاب «مبادله نمادین و مرگ»، استدلال می‌کند که فرهنگ ارتباط جمعی الکترونیکی، معانی قبلی واقعیت را به یک حاد- واقعیت مفرط تبدیل می‌کند. بودریار در این کتاب می‌نویسد: «پایانِ کاریدی. پایان تولید. پایان اقتصاد سیاسی. پایان دیالکتیک دال و مدلول که انباشت معرفت و معنا و زنجیره‌های خطی گفتمان انباشتی را تسهیل می‌کند و در عین‌حال پایان دیالکتیکِ ارزش مصرف و ارزش مبادله که تنها چیزی است که انباشت و تولید اجتماعی را ممکن می‌سازد. پایانِ بُعدِ خطی گفتمان. پایان بُعد خطیِ کالا. پایان دوران کلاسیک نشانه. پایان دوران تولید» (بودریار، ۱۳۸۱ الف: ۴۶۰).

68. DNA
69. genesis of simulacra
70. Hyper-reality

به‌نظر بودریار، رسانه‌های گروهی نشانگر عصر نوینی هستند که در آن شیوه‌های قدیمی تولید و مصرف، جای خود را به دنیای تازه ارتباطات داده است. این دنیای نوین، برخلاف نمونه‌ی کهن خویش، برپیوستگی، بازخورد و فضای میانجی استوار است و فرایندهای آن خودشیفته و مستلزم تغییر مستمر سطح ظاهری است. به‌عقیده وی، امروزه دیگر صحنه و آینه (بازتاب‌دهنده) وجود ندارند و به جای آن صفحه و شبکه قرار گرفته است. در واقع، در وجد و خلسه‌ی ناشی از ارتباط زندگی می‌کنیم. ازسویی، عملکرد رسانه‌ها، درک ما را از فضا و زمان بازسازی کرده‌اند. واقعیت دیگر نه درنتیجه‌ی تماس ما با جهان خارج، بلکه چیزی است که صفحه‌ی تلویزیون به ما عرضه می‌کند: تلویزیون به جهان تبدیل شده و در زندگی ما رسوخ کرده و زندگی ما نیز در تلویزیون تحلیل رفته است. افسانه تبدیل به «واقع» و «واقعیت» افسانه‌ای شده است، وانمایی یا وانموده‌ها جای تولید را گرفته است (ساراپ، ۱۳۸۲: ۲۲۱-۲۲۲).

کتاب «آمریکا»ی بودریار، حاصل مسافرت بودریار به آمریکاست. این کتاب، چالش‌برانگیز بود و واکنش‌های متعدد و متفاوتی را از جانب منتقدین، برانگیخت. دراصل، کتاب آمریکا، جوابی پست‌مدرن به کتاب دموکراسی در آمریکا، نوشته‌ی کنت‌الکسی دوتوکویل - سفیر قرن نوزدهم میلادی فرانسه در آمریکا - است که در آن نوشته بود: «آمریکا را به‌لحاظ دموکراسی بسیار غنی، ولی به‌لحاظ تمدن بسیار فقیر یافتم» (به‌نقل از: پاول، ۱۳۷۹: ۷۳). بودریار در کتاب آمریکا، درجستجوی آمریکایی ستاره‌گون است، نه آمریکای اجتماعی و فرهنگی. او می‌نویسد: «سرعت، ابژه‌های ناب می‌آفریند [...] زمین و نقاط ارجاع ارضی را حذف می‌کند، چون پیشاپیش زمان می‌دود تا خود زمان را فسخ کند، چون سریع‌تر از علت خویش حرکت می‌کند. [...] سرعت پیروزی معلول است بر علت. [...] سرعت به سبب رهابودن آن از مبداء و مقصد (برخلاف فاصله) موجد ناپدیدی مکان و پیشروی برگشت‌ناپذیر در بیابان زمان و سرگیجه‌ای همزاد با آن ناپدیدی است. سرعتی وجدآور که با شتاب مولکول‌ها در گرما همراه است و موجب تبخیر نامحسوس معنا می‌شود» (بودریار، ۱۳۸۴: ۱۹).

به‌عقیده بودریار، تصویر یا نگرش درباره‌ی آمریکا، درواقع الگویی برای بقیه‌ی دنیا و رمزی برای یک دنیای فراواقعی وانموده در حال ظهور است. به همین دلیل آمریکا، مرکز جهان است. آمریکا یک صحراست، به‌خصوص در شهرهای آن؛ مکانی که «زندگی واقعی» در آن در قالب نوعی «ضدفرهنگ» یا «نافرهنگ» پرزرق و برق ولی پوچ و تهی، محو و زایل گشته است. او می‌نویسد: «آمریکا نه رویاست نه واقعیت. نوعی حاد - واقعیت است. زیرا آرمان‌شهری است که از همان ابتدا طوری رفتار کرده که انگار پیشاپیش، تحقق یافته است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اینجا همه چیز واقعی و عمل‌گرایانه است، با این همه، خمیرمایه‌ی رویاها نیز درهمین جا وجود دارد. شاید فقط یک اروپایی بتواند حقیقت آمریکا را دریابد، چون فقط او وانموده کامل را در اینجا کشف خواهد کرد. [...] آمریکا یک تصویر تمام‌نگار تحول‌پیکر است، از این جهت که در تک‌تک عناصرش اطلاعات مربوط به کل وجود دارد.

کوچک‌ترین محل در بیابان، یک خیابان قدیمی در یکی از شهرهای غرب میانه، یک پارکینگ، یک خانه کالیفرنیایی [...] را درنظر بگیرید، در این صورت کل آمریکا [...] را در اختیار دارید [...] درمورد لاس‌وگاس و تبلیغات وحتی فعالیت‌های مردم، روابط عمومی و دستگاه‌های الکترونیکی معمولی هم صادق است، زیرا همگی آنها با شکل‌پذیری و وضوح پرتو نوری بارز و آشکارند. هولوگرام[71] شبیه جهان فانتزی است. این هولوگرام رویایی سه بعدی است و می‌توانید مثل رویا وارد آن شوید. همه‌چیز به وجود اشعه‌ی نوری بستگی دارد که ابژه‌ها را به وجود می‌آورد. اگر این نور قطع شود، تمام چیزها به همراه واقعیت، تجزیه می‌شوند. در واقع، آدمی به این فکر می‌افتد که آمریکا حاصل تبدیل تخیلی عناصر شبیه به هم است و اینکه فقط باریکه‌ی نوری، پرتولیزری، انسجام همه چیز را در کنار یکدیگر حفظ می‌کند و در مقابل چشم‌های ما، بر واقعیت آمریکایی پرتو می‌افکند. در آمریکا، امر شبح‌آسا نه به اشباح رقصان، بلکه به طیف تجزیه‌ی نور ارتباط دارد» (بودریار، ۱۳۸۴: ۴۰-۴۲).

او در انتهای کتاب آمریکا، در فصل ششم آن که «بیابان بی‌پایان» نام دارد، می‌نویسد: «این کشور بی‌امید است. حتی سطل آشغالش تمیز، دادوستدش روان و ترافیکش آرام است. [...] زندگی آنقدر سیال، نشانه‌ها و پیام‌ها آنقدر شفاف، بدن‌ها، اجسام و اتومبیل‌ها آنقدر نرم و روان، [...] است که: فردی اروپایی برای مقابله با [...] راحتی دیوانه‌وار زندگی و حاد واقعی بودنِ همه چیز اینجا به فکر مرگ و قتل، قتل‌های انتحاری، عیاشی‌ها و آدمخواری می‌افتد» (بودریار، ۱۳۸۴: ۱۵۳-۱۵۴).

اگر بخواهیم به‌طورکلی به دستاوردهای بودریار نظر بیفکنیم، باید به این مورد اشاره کنیم که کارهای بودریار، آغازی بسیار مهم در مسیر درک تأثیر شکل‌های ارتباطی تازه بر جامعه است. کارهای او، شالوده‌های موجود نظریه‌ی اجتماعی انتقادی را درهم می‌شکند و نشان می‌دهد که چگونه مزیت و امتیازی که آنها برای کار و شناخت‌شناسی‌های عقل باور قائل هستند، برای تحلیل رسانه‌ها و دیگر فعالیت‌های اجتماعی نو، کافی نیستند. ازسویی، نظریه‌ی انتقادی بودریار، برای نظریه‌پردازان انتقادی، آغاز یک خط فکری است. نقطه شروع خطی است که دیگران می‌توانند آن را ادامه دهند و اصلاح کنند.

71. hologram

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

متفکران پست‌مدرن کلاسیسیسم (یومو)

چاولز جنکس،

رابرت ونتوری،

پیشکش به تبرستان

www.tabarestan.info

هم‌سو با متفکران پست‌مدرنیته در حیطه فلسفه، دو معمار اندیشمند آمریکایی، چارلز جنکس[1] و رابرت ونتوری، در تحولات معماری بعد از دهه‌ی ۶۰ میلادی در اروپا تأثیر بسزائی داشتند. این تأثیر به صورت بارز در کشورهای اسلامی، به‌خاطر دارا بودن سنن و فرهنگ باستانی - اسلامی، دو چندان بود. چراکه، این کشورها با اتکاء به



۱. آپارتمان‌های پروئی - آیگو، سن لوئیس، میسوری، آمریکا. ۱۵ژوئیه سال ۱۹۷۲.

سنن و فرهنگ خود، درصدد آشتی دادن سنت و تاریخ خود با معماری مدرن بودند که در این راستا، بوم‌گرایی و تاریخ‌گرایی از پررنگ‌ترین این نظریه‌ها بودند. این روند به‌خصوص بعد از دهه‌ی ۸۰ میلادی، در معماری به‌عنوان جنبش «پست‌مدرن کلاسی‌سیسم»[2] با مخفف «پومو»[3] نام‌گذاری شد. این نام‌گذاری بعد از همایش «پست‌مدرن» با عنوان فرعی «حضور گذشته»، که به سال ۱۹۸۰ میلادی در اروپا برگزار شد، شکل گرفت. یکی از بانیان مهم همایش، پائولوپورتوگسی[4]، معمار معروف ایتالیایی بود. او که بعدها دستاوردهای همایش را در کتابی با همان عنوان به‌چاپ رساند، بر این عقیده بود که حضور گذشته در زمان حال در سال‌های اخیر به‌خصوص بعد از دهه‌ی مذکور، به‌مراتب بیشتر از دهه‌های قبل است، و این حضور را نمی‌توان به‌عنوان یک تأثیر سطحی و کم‌عمق به حساب آورد. لذا متناسب با فصل‌بندی کتاب، در این فصل به آراء و نظریات مطرح شده دو اندیشمند مذکور خواهیم پرداخت.

چارلز جنکس

چارلز جنکس، متولد سال ۱۹۳۹ میلادی در شهر بالتیمور آمریکاست. او یکی از مشهورترین منتقدین و نظریه‌پردازان معماری پست‌مدرن است. تحصیلات عالی خود را ابتدا در رشته ادبیات انگلیسی در دانشگاه هاروارد آغاز نمود و پس از اتمام این رشته، به سال ۱۹۶۱ میلادی وارد رشته معماری شد و در سال ۱۹۶۵ میلادی پس از اخذ مدرک معماری به لندن مسافرت کرد. به سال ۱۹۷۱ میلادی، موفق به دریافت درجه دکتری از دانشگاه لندن، در زمینه تئوری و تاریخ معماری شد. بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۹۴ میلادی، استاد کرسی نقد و تاریخ معماری معاصر دانشگاه «UCLA» کالیفرنیا بود و همزمان با آن، به‌عنوان استاد مدعو در دیگر دانشگاه‌های معتبر، به تدریس مشغول بود. او نخستین کسی است که در سال ۱۹۷۷ میلادی، اصطلاح «پست‌مدرن» را در معماری، به معنی جدایی از مدرنیسم، به‌کار برد. کتاب مهم و تأثیرگذار او تحت عنوان «زبان معماری پست‌مدرن»[5]، وی را به‌عنوان مشهورترین شارح و تحلیل‌گر پست‌مدرنیسم و تحولات مربوط به آن در معماری و هنر تبدیل کرد. او آثار بی‌شماری در حیطه ادبیات پست‌مدرن و به‌خصوص رویکرد آن در معماری دارد که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مواردی اشاره کرد: مدرن متأخر[6] (۱۹۸۰)، مدرن جدید[7] (۱۹۹۰)، معماری امروز[8] (۱۹۹۳)، معماری پرش کیهانی[9] (۱۹۹۹)، لوکوربوزیه، تداوم انقلابی در معماری[10] (۲۰۰۱)، ایدایم جدید در معماری[11] (۲۰۰۲)، مدرنیسم انتقادی[12] (۲۰۰۷) (به‌نقل از: جنکس، ۱۳۸۲الف؛ جنکس، ۱۹۹۱).

چارلز جنکس در اولین و مهم‌ترین اثر خود، «زبان معماری پست‌مدرن»، سعی نمود به‌صورت همه‌جانبه، معماری پست‌مدرن را با استناد به کارهای انجام شده‌ی معماران پست‌مدرن، شرح و بسط دهد. او در یکی از بخش‌های این کتاب، که با عنوان «مرگ معماری مدرن» نام‌گذاری شده است، به‌صورت سمبلیک، تاریخ مرگ مدرنیسم در معماری را مشخص می‌کند. او بر این عقیده است که مدرنیسم در معماری، در پانزدهم ژوئیه ۱۹۷۲ میلادی در ساعت ۱۵:۳۲، درگذشته است (جنکس، ۱۹۹۱:۹). یعنی زمانی‌که پروژه‌ی عظیم مسکن انبوه پروئی - آیگو[13] در سن‌لوئیس در ایالت میسوری، به‌علت غیرقابل سکونت بودن برای افراد اقلیتِ سیاه‌پوست، با دینامیت منفجر شد. این مجموعه که نماد و سمبلی برای معماری مدرن محسوب می‌شد، توسط معمار ژاپنی مینوریاماساکی[14]، و براساس الگو و اهداف کنگره سیام[15]، طراحی و ساخته شده بود و از سوی مؤسسه آمریکایی معماران، در سال ساخت مجموعه (۱۹۵۱)، برنده جایزه گردید.

به عقیده جنکس، چیزی که پست‌مدرنیسم در برابر مدرنیسم ارائه کرد، نوعی بازسازی یا ترمیم التقاطی و گسترش طلبانه بود. به‌نظر او مدرنیسم چیزی شبیه پدیده‌ای مذهبی بود. مدرنیسم، هرگونه تزئینات را ارتداد دانسته و خود را به‌مثابه سبک بین‌المللی همگانی، عام و فراگیر می‌داند، به‌طوری‌که از تکنیک‌های جدید ساختمان‌سازی و مواد و مصالح جدید استفاده می‌کند. مدرنیسم، رسالت خود را متحول ساختن جوامع می‌دانست. به‌نظر جنکس، ساختمان‌های مدرنیستی، نظیر ساختمان شهرداری شیکاگو یا واحدهای مسکونی لیک‌شُر[16] در شیکاگو، چیزی بیش از یک‌سری اشکال ساده نیستند - مرکب از شیشه، فولاد و بلوک‌های سیمانی - که در شکل مکعب‌مربعی خود می‌گویند: «این منم، یک جعبه مربع شکل و نه چیز دیگر.» فرم و شکل این ساختمان‌ها بیانگر هیچ معنایی

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

خارج از خود نیستند. جنکس، درکتاب مذکور، ده ویژگی اساسی برای معماری پست‌مدرن قائل شده است و به‌نظر وی، ساختمان‌هایی را می‌توان دارای معماری پست‌مدرن دانست که واجد این ده ویژگی باشند. این ویژگی‌ها عبارتند از:

- «معماری پست‌مدرن، جریان یا سبکی پلورالیستی و بیش ازحد التقاطی است؛
- التقاط‌گرایی وجه اصلی معماری پست‌مدرن است که به نوعی زیبایی ناهمساز و متنافر می‌انجامد؛
- معماری پست‌مدرن بیانگر شهرنشینی و فرهنگ شهری است؛
- ساختمان‌های پست‌مدرن انسان‌وارانه یا شبیه انسان هستند؛
- ساختمان پست‌مدرن بیانگر یا نشان‌دهنده‌ی رابطه میان گذشته و حال است؛
- در معماری پست‌مدرن نوعی اشتیاق وافر و تمایل درونی بیش از حد بابت مضمون، محتوا و معنا به‌چشم می‌خورد؛
- در معماری پست‌مدرن نوعی رمزگذاری مضاعف یا زبان دوگانه وجود دارد؛
- ساختمان‌های پست‌مدرن چندارزشی هستند. آنها همزمان می‌توانند معانی متعددی داشته باشند یا بیانگر معانی بسیاری باشند؛
- معماری پست‌مدرن به تفسیر مجدد سنت می‌پردازد؛
- بسیاری از ساختمان‌های پست‌مدرن در اشتیاق بازگشت به مرکز غایب، به فضای اجتماعی مرکزی هستند. اما پس از این بازگشت، به این نکته اعتراف می‌کنند که چیز مشترکی وجود ندارد که ما بتوانیم خود را با آن وفق دهیم» (جنکس، ۱۹۹۱:۴۵-۵۴؛ پاول، ۱۳۷۹:۹۴-۹۶، بادخل و تصرف).

جنکس در دیگر اثر خود با عنوان «پست‌مدرنیسم چیست؟»، که در سال ۱۹۸۶ میلادی آن را به چاپ رساند، به بسط و گسترش معنای پست‌مدرنیسم می‌پردازد. نگرش وی درباره‌ی پست‌مدرنیسم، به‌عنوان یک جنبش فرهنگی عام که در علوم و همین طور در هنر معاصر مشهود است، او را به پست‌مدرنیسم مثبت و «بازنگرانه» یا تجدیدنظرطلبانه‌ی دیویدی گریفین پیوند می‌دهد؛ همان‌گونه که خود او نیز درکتاب مذکور بیان می‌دارد: «[...] تا به امروز من پست‌مدرنیسم را همان‌طور تعریف می‌کردم که در سال ۱۹۷۸ میلادی به‌عنوان یک رمزگان دوگانه تعریف می‌کردم، یعنی ترکیبی از تکنیک‌های مدرن با چیز دیگری (معمولاً ساختمان سنتی)، به‌منظور آنکه معمار بتواند با عامه‌ی مردم و اقلیتی نگران، معمولاً معماران دیگر، ارتباط برقرار کند. نکته‌ی این رمزگان دوگانه، خود نکته‌ای دوگانه بود. معماری مدرن قادر نبود اعتبار خود را حفظ کند، تاحدودی به این دلیل که با استفاده‌کنندگان نهایی‌اش ارتباط مؤثر برقرار نکرد- و این استدلال اصلی کتاب من، زبان معماری پست‌مدرن، است- و تا حدودی به این دلیل که پیوندهای مؤثری با شهر و تاریخ برقرار نساخت. بنابراین، راه‌حلی که من به‌عنوان پست‌مدرن، ملاحظه و تعریف کردم این بود: نوعی معماری که هم متانت حرفه‌ای داشت هم خصلت مردمی و به‌علاوه، هم بر تکنیک‌های جدید استوار بود و هم بر الگوهای قدیمی. رمزگان دوگانه به زبان ساده عبارت است از نخبه/ مردمی و نو/کهنه و دلایل قانع‌کننده‌ای برای به‌کاربردن این جفت‌های مخالف وجود دارد» (جنکس، ۱۳۸۱:۴۹۳). دراصل، پیامد تعریف جنکس از معماری پست‌مدرن، چیزی به‌جزء تاریخ‌گرایی معماری مدرن نیست و انعکاس همین تفکر، بخش عظیمی از معماری کشورهای اسلامی و به‌خصوص ایران دهه‌های ۷۰ و ۸۰ خورشیدی را به خود اختصاص داده است. جنکس در ویرایش چهارم کتاب «پست مدرنیسم چیست؟»، راه را از آنچه که گشوده بود، بازتر می‌کند و اندیشه‌های خود را به تمام تحولات علوم و تحولات هنری بعد از سال ۱۹۶۰ میلادی، نسبت می‌دهد. او می‌نویسد: «حالا دیگر پست‌مدرنیسم در تمامی هنرها و حوزه‌ها، جنبشی عالم‌گیر شده است. اصول سیاست پست‌مدرن گستره‌ای دارد از سیاست راسخ مارگارت تاچر و تونی بلر تا جستجو به دنبال لیبرالیستی جدید که بتواند گرایشی به تعدد فرهنگی را با حقوق بین‌المللی بیامیزد» (جنکس، ۱۳۷۹:۱).

اندیشه‌های جنکس شدیداً وام‌دار دیدگاه‌ها و نظریات ایهاب حسن (به‌خصوص در ساخت واژگان) و امبرتو اکو[17] است. جنکس با تحلیل مقاله‌ی «پی‌نوشتی بر نام گل سرخ»، نوشته‌ی امبرتو اکو، خود را نزدیک به اکو احساس می‌کند. از نظر اکو: «پاسخ پست‌مدرن به مدرن عبارت است از اذعان به این نکته که گذشته باید مورد بازبینی و تجدیدنظر قرار بگیرد، زیرا عملاً نمی‌توان به‌طور واقعی آن را از بین برد؛ چراکه نابودی گذشته به سکوت و خاموشی می‌انجامد. اما اذعان و اعتراف به وجود گذشته باید با طنز و کنایه صورت گیرد، نه با ساده‌لوحی.» ازسویی به‌زعم جنکس، معماری پست‌مدرن، هم باید از تکنیک‌های جدید و هم از الگوهای قدیمی استفاده کند. لذا، معماران پست‌مدرنیسم احیاگرانی صرف نیستند که به بازسازی و بازگرداندن گذشته و متوقف ساختن مدرنیسم بپردازند. آنان، ضمن استفاده از مدرنیسم، خود را محدود به آن نمی‌سازند، بلکه از آن فراتر می‌روند. آنان شواهدی را از گذشته در بناها و طرح‌های خود به‌کار می‌گیرند، اما با طنز و کنایه به تقلید هزل‌آمیز از گذشته می‌پردازند. او می‌نویسد: «پست‌مدرن چیزی است که در مدرن، ارائه نشدنی را در قالب خود ارائه مطرح می‌کند. [...] اصول و ویژگی‌های [کار پست‌مدرن از پیش تعیین شده نیستند، اما] چیزی‌اند که اثر هنری به دنبالش است. [...] پست‌مدرن را باید با اساس

1. Charles Jencks
2. Postmodern Classicism
3. PoMo
4. Paolo Portoghesi
5. The Language of Post Modern Architecture
6. Late Modern
7. The New Modern
8. Architecture Today
9. The Architecture of the Jumping Universe
10. Le Corbusier, The Continuous Revolution in Architecture
11. The New Paradigm in Architecture
12. Critical Modernism
13. Pruitt-Igoe
14. Minoru Yamasaki
15. (CIAM) The Congress of International Modern Architecture
16. Lake Shore
17. Umberto Eco

پارادوکسِ آینده (post) و پیشین (modo) درک کرد» (جنکس، ۱۳۷۹: ۴۰).

ازطرفی، جنکس با انتقادهایی که علیه پست‌مدرنیسم مطرح می‌شود، مبنی بر اینکه، پست‌مدرنیسم ضرورتاً گرایشی است محافظه‌کارانه یا صرفاً نوستالژیک، مخالف است. او می‌گوید به‌جای آنکه پست‌مدرنیسم را تکرار مقلدانه‌ی سنت بدانیم، می‌توان آن را

التقاط‌گری رادیکال دانست که فعالانه وارد گفت‌وگوی گذشته و حال می‌شود و نشان می‌دهد، هریک از این دو (حال و گذشته)، در شناخت ما از دیگری تأثیر می‌گذارد. او همچنین می‌گوید، پست‌مدرنیسم با رمزهای متفاوت و متضاد، بر روش‌های مختلفی تأکید می‌کند که «فرهنگ‌های سلیقه‌ای» متنوع به‌وسیله‌ی آنها از این ساختمان‌ها استنباط‌های متفاوتی دارند. برخلاف ایدئولوژی مدرنیسم، این روش‌ها نشان می‌دهند که معناها هرگز مطلق یا جهان‌شمول نیستند. بنابه این استدلال، این تفکر که حقایق مطلق یا جاودان زیبایی‌شناختی وجود دارد و همه ما باید یاد بگیریم که به آنها ارج بگذاریم، حاصل عملکرد یک گروه اجتماعی مرفه «فرهنگ سلیقه‌ای مدرنیستی» با محدوده‌ی شناختی خاص و برنامه‌ریزی کاری ویژه است. ایده‌های پیشرفت و زیبایی و ناب بودن به هیچ‌وجه مفاهیمی خنثی نیستند، بلکه برای پایگاه‌های اجتماعی، تاریخی و سیاسی قدرت در حکم سرپوش‌هایی هستند که معماران، طرح‌های خود را با توجه به آنها تهیه می‌کنند (جنکس، ۱۹۹۷ج: ۸۶-۸۷).

از آنجایی‌که، جنکس دوست دارد نظریات خود را به‌صورت مدون شده بیان کند، درسال ۱۹۹۶ میلادی، در گردهمایی سالانه دانشجویی دانشگاه «UCLA»، اصول کلی معماری پست‌مدرن را در سیزده بند به‌صورت شماتیک برای دانشجویان ارائه می‌دهد و بر این عقیده است که این اصول، کلیت معماری پست‌مدرن را جهت فهم دانشجویان آسان می‌نماید. این اصول عبارتند از:

«ارزش‌های کلی:

- ارجحیت چندارزشی به تک‌ارزشی؛
- ارجحیت پیچیدگی و تناقض به سادگی؛
- پیچیدگی و تئوری آشوب، در بیان توصیف پدیده‌های طبیعی عالم قابل فهم‌تر است، چراکه رفتار پدیده‌های طبیعی غیرخطی است؛
- همان‌گونه که خاطره و تاریخ در «DNA» وجود دارد، زبان، سبک و شهر، ضرورت طراحی است؛

زبان‌شناسی و زیباشناسی:

- معماری ازطریق رمزها (نمادها) به‌وجود می‌آید؛
- نمادها تحت‌تأثیر فرهنگ و مردم به‌وجود می‌آیند، از این‌رو، به یک فرهنگ کثرت‌گرا نیازمندیم؛
- معماری یک‌زبان عمومی است، بنابراین به پست‌مدرن کلاسی‌سیسم نیاز دارد؛
- معماری وابسته به تزئینات و الگوها است؛
- معماری نیازمند استعاره است؛

شهری، شیایی و بوم‌شناختی:

- معماری از عوامل مختلفی همچون مجتمع‌ها و غیره تشکیل شده است؛
- معماری باید واقعیت‌های اجتماعی شهرهای امروز را نشان دهد؛
- معماری باید جوابگوی عوامل بوم‌شناختی، معماری سبز، معماری توسعه پایدار باشد؛
- ما در جهانی خودسازمان‌دهی شده، خلاق، شگفت‌انگیز زندگی می‌کنیم. از این‌رو، معماری باید به‌سوی معماری جهانی که تداوم‌دهنده‌ی توسعه و سازگاری است، حرکت کند» (جنکس، ۱۹۹۷الف: ۱۳۱-۱۳۲).

دغدغه‌های جنکس در اواخر قرن بیستم، به‌کلی با دغدغه‌های وی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، متفاوت بود. همان‌گونه که خود او نیز می‌گوید: «پس از سیر در زمین شاید اکنون وقت افلاک رسیده و دوره معماری کهکشان و آسمان‌هاست» (جنکس، ۱۳۸۲الف: ۷۱). ماحصل گرایش جنکس به علم‌گرایی، دو کتابی است که بین سال‌های ۱۹۹۵ و ۲۰۰۲ میلادی، نوشت. شروع این روند، با اولین کتاب او تحت عنوان «معماری پرش کیهانی» که به سال ۱۹۹۵ میلادی، چاپ اول آن انتشاریافت، آغاز می‌شود. او دو سال بعد، با تجدیدنظر کامل و افزودن فصل‌هایی به چاپ اول کتاب مذکور، آن را به چاپ رساند و سعی نمود، مباحث مطرح شده‌ی خود را که دو سال قبل ارائه کرده بود، به‌صورت کامل و منسجم ارائه نماید. او در امتداد همین تفکر، در سال ۲۰۰۲ میلادی، کتاب «پارادایم جدید در معماری» را به چاپ رساند. هدف اصلی جنکس در دو کتاب مذکور، علم‌باوری معماری معاصر است. جنکس به‌طورکلی معتقد است که تفکر انسان معاصر از دهه‌ی ۳۰ میلادی تاکنون، به‌طور اساسی دگرگون شده است. ریاضیات و هندسه نیز، که ابزار نظم‌بخشی به معماری هستند، تغییر کرده‌اند. به‌زعم این تحولات، بخش مهمی از فعالیت معماری، براساس دانش و سرمشق‌های متعلق به دوران قبل از نظریه‌ی نسبیت، صورت می‌گیرد. معماری هر دوره ناچار است خود را با مقوله‌های بیرونی و جهانی بزرگ‌تری ارزیابی کند که جزئی از آن است. او معتقد است، معماری‌های

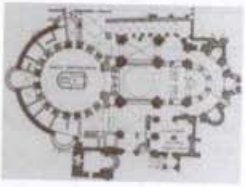
www.tabarestan.info تبرستان

برجسته تاریخ همواره مبتنی بر پارادایم‌های علمی و تصور انسان از کائنات بوده‌اند (ر.ک.به: فصل چهارم، چارلز جنکس و علم‌باوری پست‌مدرنیته).

رابرت ونتوری

می‌توان به جرأت گفت که شهرت جهانی رابرت ونتوری نه فقط به‌لحاظ مجموعه کارهای اجرائی او،







۲. رابرت ونتوری. پیچیدگی و تضاد در معماری. ۱۹۶۶: بررسی پیچیدگی و تضاد در معماری گذشته.

بلکه عمدتاً به علت نوشته‌های ارزشمندی است که درباره‌ی مبانی نظری معماری دارد. او به سال ۱۹۲۵ میلادی، در فیلادلفیا به دنیا آمد. تحصیلات خود را در دانشگاه پرینستن[18] ادامه داد و بعد از آن در دفاتر مختلف، به‌ویژه دفتر اروساریننن[19] و لوئی ایزیدور کان[20] کار کرد. بین سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۶ میلادی در دانشگاه آمریکایی رم تحصیل کرد. او به سال ۱۹۶۲ میلادی کتاب معروف و مهم خود باعنوان «پیچیدگی و تضاد در معماری»[21] را به چاپ رساند، و در سال ۱۹۷۲ میلادی با همکاری دنیس اسکات براون - که چند سال بعد با وی ازدواج کرد- و استون آیزنور[22] کتاب ارزشمند «باز آموزی از لاس وگاس»[23]، را به رشته تحریر در آورد. او سال‌ها بعد با همکاری دنیس اسکات براون کتاب «شمایل نگاری و الکترونیک در معماری عام»[24]، را به سال ۱۹۹۱ به چاپ رساند، و در سال ۱۹۹۱ میلادی، موفق به اخذ جایزه معروف پریتزکر[25] شد.

رابرت ونتوری، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزه‌ی معماری پست‌مدرن است، هرچند او به همراه همسرش، خود را از «ایسم» پست‌مدرنیسم تبرئه می‌کنند. در سال ۲۰۰۳ میلادی، ونتوری در مصاحبه‌ای که با داراب دیبا داشت، با تأکید بر این جمله که «من هرگز یک معمار پست‌مدرنیست نبوده‌ام»، اظهارنمود: «با اصرار خواستند مرا پرچم‌دار پست‌مدرنیسم کنند ولی بحث من بسیار متفاوت است. من فکر می‌کنم کلیه انسان‌های جهان به هم نیاز دارند و بحث آمیزش فرهنگ‌ها و ارتباط، موجب می‌شود که من و شما با هم صحبت کنیم و راحت حرف‌هایمان را بزنیم و واقعیات و حقایق را گسترده‌تر در نظر گیریم. این بحث اجتماعی با ادا و اطوارهای سبک پست‌مدرنیستی خیلی تفاوت دارد. اینکه سبک‌های نامتجانس را کنار هم قرار دهید و با یک خوشه‌چینی آزاد و انتخاب فردی اثر معماری را تکمیل کنید، این وحشتناک است. بحث من عنایت به بافت، مردم، فرهنگ مردمی و محیط و مطالبی از این قبیل است. سعی کرده‌ام به‌طوری













www.tabarestan.info

مصداق‌ها و نمونه‌های تاریخی را تحلیل و بررسی نمایم. این با بازی‌های شکلی پست‌مدرنیسم تفاوت زیادی دارد» (دیبا، ۱۳۸۲:۹۰).

با این حال، چه او بخواهد و چه از آن فرار کند، یک پست‌مدرنیسم است. اکثریت منتقدین او را پدر پست‌مدرنیسم می‌دانند و هم‌سو با جنکس، از او به‌عنوان سردمدار این سبک یاد می‌کنند.

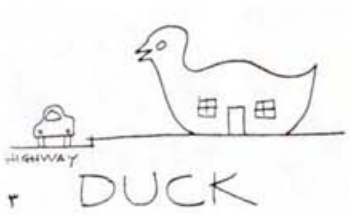
ونتوری در سال ۱۹۶۲میلادی، کتاب بسیار مهم خود باعنوان «پیچیدگی و تضاد در معماری» را تدوین می‌نماید. کتاب مذکور، در سال ۱۹۶۶ میلادی، با حمایت مالی موزه هنرهای معاصر نیویورک به‌چاپ رسید. هدف عمده ونتوری در کتاب مذکور، ارزش‌گذاری به نفع معماری است که از سادگی کمتر و از پیچیدگی بیشتر برخوردار است و چیزی را می‌سازد که او آن را «کل غامض» می‌نامد، یعنی ساختمان‌هایی که به‌جای کوشش برای غلبه بر تنش درونی، آن را تقویت می‌کنند.

18. Princeton
19. Eero Saarinen
20. Louis Isidore Kahn
21. Complexity and Contradiction in Architecture
22. Steven Izenour
23. Learning from Las Vegas
24. Iconographic & Electronic upon a Generic Architecture
25. Pritzker Prize

ونتوری به مانند جنکس، به ایجاد سبکی ناب، قراردادی و بدون نشاط و جذبه، علاقه‌ای ندارد، بلکه از ارزش هایی حمایت می‌کند که براساس آنها، بناها و ساختمان‌ها طبق سفارش و نیازهای کارفرما و متناسب با شرایط محلی ساخته می‌شوند. او مصرانه از معماران می‌خواهد که تزئینات را ازلحاظ فرمی‌که باعث تنوع معماری می‌شود، به‌کار نبرند و درعوض، به تنوع روش هایی که افراد به‌وسیله‌ی آنها از محیط خود معنا اخذ می‌کنند، احترام بگذارند. او درمورد نگرش خود نسبت به تاریخ چنین می‌نویسد: «من به‌عنوان یک معمار سعی می‌نمایم که نه تنها طبق عادت، بلکه با الهام از گذشته عمل نمایم» (ونتوری، ۱۹۷۹:مقدمه).

ونتوری در کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری»، بار دیگر به مسئله‌ی تزئین در معماری پرداخت و این بار تعریف جدیدی از معماری با اتکا به نقش محوری تزئین ارائه داد. او در کتاب مذکور می‌نویسد: «معماری ساختمانی است با تزئینات روی آن» (ر.ک.به: ونتوری، ۱۳۵۷). او در رد واکنش به این جمله‌ی معروف میس‌وندررو که «کمتر بیشتر است»[۲۶]، شعار «کمتر خسته‌کننده است»[۲۷] را سر می‌دهد (ونتوری، ۱۳۵۷:۲۸). درمقابل، خالص‌گرایی مدرنیسم، دیدگاه «هردو، و» را با نظم پیچیده ارائه نمود (ونتوری، ۱۳۵۷:۲۴). هدف ونتوری «یگانگی به‌جای سادگی بود» و ازسویی، وی برنامه‌های پیچیده را به برنامه‌های ساده ترجیح می‌داد. شاید بتوان گفت کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری»، مهم‌ترین نقد اصول «معماری مدرن ارتودکسی» (عبارت کنایه‌آمیز خود ونتوری) است که بر کاربرد تاریخی روش‌های نشانه‌شناسی در معماری مقدم است.

ونتوری در کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری» می‌نویسد: «من در معماری، پیچیدگی و تضاد را می‌پسندم و از بی‌ارتباطی و دلبخواهی بودن معماری مبتذل و یا پیچیدگی های پرارزش «بدیع المنظر» یا «اکسپرسیونیسم» متنفرم. در عوض من از معماری پیچیده و متضادی صحبت می‌کنم که برابهام و غنای تجارب جدید پایه‌گذاری شده است، به‌ویژه تجربه‌ای که لاینفک از هنر است. در تمام زمینه‌ها به استثنای معماری، پیچیدگی و تضاد شناخته شده می‌باشند. [...] ولی معماری با دربرگرفتن عوامل سنتی «ویتروویوسی» یعنی کارایی، استحکام و زیبایی، ضرورتاً پیچیده و متضاد است. [...] معماران بیش از این، تاب مقاومت در برابر لحن متعصب تهدیدهای معماری قراردادی مدرن را ندارند. من عناصری را دوست دارم که بیشتر پیوندی هستند تا خالص، بیشتر سازش‌کننده هستند تا مجزاء، بیشتر پیچیده‌اند تا رک، بیشتر مبهم هستند تا شمرده، خودسر و هرزه‌اند درعین حال عمومی، خسته‌کننده‌اند درعین حال جالب، که بیشتر قراردادی‌اند تا طراحی‌شده، بیشتر تطبیق یا بنده هستند تا مستثنی، بیشتر شلوغ هستند تا ساده، باقیمانده هستند، درعین حال ابتکاری و بالاخره عناصری که بیشتر متناقض و دوپهلو هستند تا مستقیم و واضح. من سعی در تفوق ضرورت‌های مغشوش بر وحدت آشکار دارم و مسائلی را که چندان با فرضیات مطابق نیستند مطرح کرده



۳





۴

www.tabarestan.info

و دوگانگی را تأیید می‌نمایم. هدفم بیشتر غنای مفاهیم است تا وضوح آنها و نظرم عملکرد صریح و مستقیم با همراهی عملکرد ضمنی است. من «هم این هم آن» را به «یا این یا آن» ترجیح می‌دهم، همچنین به‌نظرم «سیاه و سفید» و گاهی خاکستری از «سیاه و سفید» برتر است. یک معماری پرارزش، سطوح معنی و ترکیب‌های تمرکز مختلفی را شامل می‌گردد و فضاها و عناصر آن در جهات متعددی در یک زمان، قابل مطالعه و عمل می‌باشند. با این وجود، یک معماری پیچیده و متضاد تعهد خاصی نسبت به کل دارد و واقعیت آن باید در مجموع یا در مفاهیم کلی‌اش باشد و بایستی دربردارنده‌ی وحدت مشکل تنوع باشد تا وحدت آسان محدودیت» (ونتوری، ۲۵:۱۳۵۷-۲۳، بادخل، تصرف و تصحیح).

رابرت ونتوری به سال ۱۹۷۲ میلادی، با همکاری دنیس اسکات براون و استون‌آیزنور، کتاب «باز آموزی از لاس‌وگاس» را به‌چاپ رساند. او با چرخش از معماری «متعالی» به معماری «معمولی»، با جسارتی ستودنی اعلام می‌کند که ساختمان‌های لاس وگاس به دلیل سازگاری هوشمندانه‌ی آنها با شرایط ماشین، خلاقیتی که در ساخت آنها دیده می‌شود و بسط چشمگیر فضای معماری، برای ایالات متحده الگوهای ارزشمندی محسوب می‌شوند.

کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری»، نقد صورت‌گرایانه‌ی اصول سازنده‌ی مدرنیسم بود، در حالی‌که کتاب «باز آموزی از لاس‌وگاس»، بیشتر به نقد «جامعه‌شناسانه» و «عوام‌گرایانه» مدرنیسم می‌پردازد و مفاهیم نشانه‌شناسی، تکیه‌گاه و زمینه روش‌شناختی مناسبی برای آن است. به همین دلیل، انتخاب لاس‌وگاس به‌مثابه نمونه‌ی شناخته‌شده‌ی شهرگرایی آمریکایی کاملاً متمایز - ومردم‌پسند - از سوی ونتوری و همکارانش، جنجالی و بحث‌برانگیز بود. ونتوری، از ساختمان‌های لاس‌وگاس به این دلیل تمجید می‌کند که در آنها نشانه، مهم‌تر از معماری است. او با این کار، مدرنیسم را به باد انتقاد می‌گیرد و معماری صریح و روشن و متنوع را برآن ترجیح می‌دهد (ونتوری و دیگران، ۷:۱۹۹۷). وی با مطرح کردن «کلبه‌ی تزئینی» به شکل اردک (این ایده پس از آنکه رستورانی در لانگ‌آیلند به شکل اردک ساخته شد، به فکرش خطور کرد)، متذکر می‌شود که ایده اردک، عملاً معرف دوری‌گزیدن از فرم مدرن است و بلافاصله بر بیننده تأثیر می‌گذارد. اما درعین حال، این «کلبه» سراسر با تزئینات مختلف از جمله تابلوهای تبلیغاتی و تجاری پوشیده شده که به‌زعم ونتوری، با گذشته‌ی پیشامدرن قابل قیاس است. اما ونتوری نیز تلاش داشت تا به‌زعم خود از صحنه‌های گمنام معاصر، همچون خیابان‌های لاس‌وگاس و مین استریت یا غذاخوری‌های حاشیه‌ی شهر با تابلوهای تبلیغاتی پرفروغ دوبعدی و سه‌بعدی که برنمای بیرونی آنها نصب شده بود یا برپنجره فروشگاه‌ها و پارکینگ‌ها به‌چشم می‌خورد، بیشتر «بیاموزد». از این میان، راسته‌ی غذاخوری‌های حاشیه‌ی شهر، به‌ویژه نوعی التقاط‌گرایی را به نمایش می‌گذاشت که بلافاصله قابل تشخیص بود. ازنظر شخصیتی، کاملاً غیرجدی

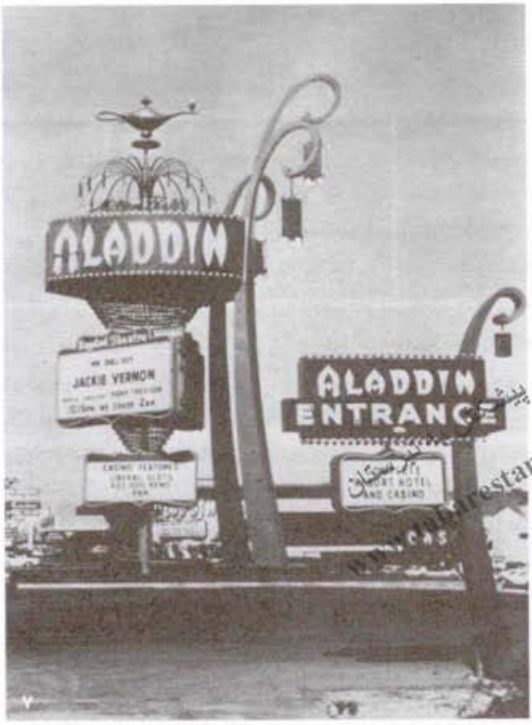




پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

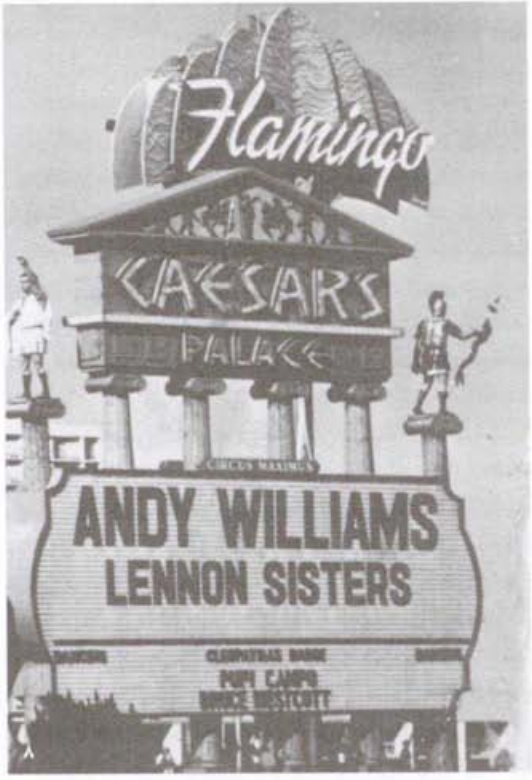
۳ و ۴. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. باز آموزی از لاس‌وگاس. ۱۹۷۲: معماری به‌مثابه‌ی نشانه.
۵. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. باز آموزی از لاس‌وگاس: فروشگاهی به شکل اردک.

26. Less Is More
27. Less Is Bore





۶. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. باز آموزی از لاس‌وگاس: چشم‌اندازی به شهر لاس‌وگاس. آمریکا.
۷ و ۸. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. باز آموزی از لاس‌وگاس :نشانه‌های نمادگرای لاس‌وگاس. آمریکا.



www.tabarestan.info

بود و نوعی معماری متمایز را که معرف سلایق آمریکایی بود، عرضه می‌داشت. شعار «مین استریت تقریباً کاملاً خوب است»، شعار مخصوص ونتوری بود که مدعی شد، «زشت و معمولی» را بر «حماسی و اصیل» ترجیح می‌دهد (ونتوری و دیگران، ۱۹۷۷: ۱۳۰-۱۳۱)

ونتوری معتقد است، هدف از طراحی ساختمان باید بیشتر ارتباط و معنا باشد، نه تکامل و کارایی. او که تحت تأثیر هنر پاپ‌آرت قرار دارد، نشاط و معنا را نه در قالب‌های اصلی، بلکه در چیزهایی می‌بیند که مدرنیست‌ها آنها را غیرضروری و بی‌اهمیت می‌دانند. ونتوری و همکارانش از سنت‌های ساختمان‌سازی محلی و معمولی الهام می‌گیرند. او همچنین به خیابان‌های لاس‌وگاس، توجه می‌کند و آنها را بزرگ‌ترین مظهر معماری دموکراتیک و آزاد می‌داند. ونتوری در لاس‌وگاس، تأثیر متقابل پویایی را بین نشانه‌ها و بافت‌ها کشف می‌کند. او منطقه‌های درهم و برهم شهری، سرپناه‌های تزئین شده، کلیشه‌ها و افزایش سریع تصاویر کنار شاهراه‌های آمریکا را به ساختمان‌های خشک و بی‌حس مدرنیستی ترجیح می‌دهد. این ناحیه‌های درهم و برهم شهری، به‌جای اینکه ایستا باشند و خود را تحمیل کنند، به شکل یک داستان یا آمیزه‌ای از داستان‌ها جلوه می‌کنند که دائماً در حال بازگو شدن هستند. معماران سنتی و هیئت‌های بازنگری طرح‌ها، از این منطقه‌های درهم و برهم شهری متنفرند. با این حال، این مناطق را می‌توان روند همواره جهش یابنده‌ای از واکنش خلاق به نیازهای فعلی و مواد و مصالح موجود دانست (ونتوری و دیگران، ۱۹۷۷: ۶-۸).

آخرین اثر ونتوری و اسکات براون، کتاب «شمایل‌نگاری و الکترونیک در معماری عام» است که در سال ۱۹۹۸ میلادی به چاپ رسید. محتوای اصلی کتاب، یادآور مباحث مطرح‌شده در دو کتاب قبلی ونتوری و عمده بحث آنها، بررسی نمادها و علائم در محیط شهری است. تأکید آنها در کتاب مذکور، دریافت کار معماری به عنوان اثر هنری و رابطه بین اثر و الگوهای ارتباطی است که بیشتر در حیطه رسانه‌ها و ارتباطات رسانه‌ای مطرح می‌شود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

علم‌گرایی، بیست مدرنیته

علم و هنر
چالز جنکس، و علم‌باوری، بیست مدرنیته
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پرسش درباره کاینات، بی‌تردید از اولین پرسش‌هایی بود که فیلسوفان نخست (که هنوز نمی‌دانستند فیلسوف بودن چیست؟) از خود پرسیدند. آنها کار را با طرح پرسش‌هایی در مورد دنیای اطراف خود، آغاز کردند. این کنجکاوی حیرت‌انگیز، که به گفته ارسطو ما را وادار به فلسفه‌ورزی می‌کند، به‌وسیله جهان برانگیخته شده است، نه آنچه ما اساساً در این جهان انجام می‌دهیم. در روزگار قدیم، توجیه کاینات از طریق اسطوره‌ها بود: اجرام آسمانی، خدایان بودند، همان‌طورکه زمین و آتشفشان‌ها، دریاها یا حیوانات، همواره از موجودات افسانه‌ای پدید می‌آمدند. این افکار، چیزی جزء روایت‌های اندیشمندانه از طبیعت نبود. این قبیل تصورات اسطوره‌ای، گاهی اوقات، کاملاً عمیق و تأمل برانگیزند و می‌توانند به ما کمک کنند تا بفهمیم که دنیا از نظر فکری، برای ما چه معنایی دارد. کاری که نخستین فیلسوفان انجام دادند، قراردادن روایت‌های فکری طبیعت به‌جای این افکار اسطوره‌ای بود. فلاسفه و دانشمندان، طی قرن‌های متمادی، به‌اندازه‌ای که درخور پهناوری کاینات باشد، درباره‌ی موضوعات مختلف مرتبط با شناخت جهان، سؤال مطرح کرده‌اند. برخی پرسش‌های عینی، مثل ترکیب شیمیایی آب، یا مدار زمین به دور خورشید، به‌اندازه‌ی کافی پاسخ معتبر دریافت کرده‌اند، اما برخی قضایای کلی‌تر، همچنان در مقابل پرسش‌ها گشوده‌اند و این خود به شکل‌گیری انقلاب معرفتی منجر شد که در اصل، جوابیه‌ای برای بحران‌های به‌وجود آمده بود.

باور به حقانیت عقل، از دو سرچشمه اصلی که از قرن هفدهم میلادی جاری شدند و در قرن هجدهم میلادی به یکدیگر پیوستند، انتشار یافت؛ یکی رساله‌ی «گفتار درباره‌ی روش»، نوشته‌ی رنه‌دکارت[1] و دیگری کتاب «اصول ریاضی فلسفه‌ی طبیعی»، نوشته‌ی آیزاک‌نیوتن[2]. این کتاب‌ها هر دو در قرن هفدهم میلادی منتشر شدند و هر یک با به‌وجود آوردن نحله‌های مستقلی در روش اندیشه‌ورزی، در قرن هجدهم میلادی، توسط کانت به تلاقی رسیدند و پیوندشان، تقویتِ هرچه بیشتر ایده‌ی عقل‌باوری را موجب شد. دکارت، با شک فلسفی مشهور شد. سوژه[3] یا عقل شناسنده را از بداهتی که از هستی خویش نتیجه گرفته بود، خلق کرد و با اتکاء به آن، مبنایی برای شناخت جهان ایجاد نمود. بدین ترتیب، استدلال عقلی، مطمئن‌ترین راه برای سوژه بودن یا شناسا بودن دانسته شد و معرفت بر مدار عقلانیت انسان مدرن، استوار گردید. دکارت، در مباحث فلسفی خویش، حواس را نامطمئن دانست و تکیه بر مشاهده را مسیر نادرستی برای شناخت برشمرد. به‌زعم دکارت، بخشی از دانش ما، براهینی است که از جهان بیرون کسب نشده‌اند و ذهن نیز در به‌وجود آوردن آنها نقشی ندارد، بلکه به شیوه‌ی «اولی» و به‌طور فطری، در وجود ما نهفته است و ما فقط گاهی به آشکارکردن آنها موفق می‌شویم. این بخش از دانش بشری، حقیقی، مطلق و بدون خطاست، چراکه با حقایق کلی و هستی مطلق در ارتباط است. این براهین، همان ماهیات حقیقی و ثابتی هستند که در اصول و ساختارهای بنیادین هستی جاری گشته‌اند و جهان بر پایه‌ی آنها بنا شده است. دکارت می‌نویسد: «وقتی مثلثی را تصور می‌کنم، اگرچه ممکن است چنین شکلی در هیچ کجای جهان، در خارج از ذهن من موجود نباشد یا اصلاً موجد نشده باشد، با این همه، طبیعت، شکل یا ماهیت مخصوص و معینی دارد، ثابت و جاوید که ساخته‌ی ذهن من نیست و به هیچ‌روی، قیام به ذهن من ندارد» (دکارت، ۱۳۶۹: ۷۲).

نیوتن، در روش معرفت‌شناختی خویش، مسیری دقیقاً عکس دکارت می‌پیماید. اگرچه، روش او نیز به شدت وامدار عقل است، اما مبنای عقلانیت او را نه براهین نخستین و بدیهیات ذهنی، که مشاهدات تجربی رقم می‌زنند. او از مشاهده‌ی امور جزئی آغاز می‌کند و به تبیین قوانین کلی و اصول جهان شمول می‌رسد. برای نیوتن، مشاهده، مهم‌ترین مرحله شناخت است و یقین، بر اساس مشاهدات عینی تکرارپذیر، امکان می‌یابد. او به اصولی جهان‌شمول که احتمالاً با حقایق کلی هستی و ساختارهای بنیادین جهان مرتبط هستند، باور دارد؛ اما روش دریافت و شناخت آنها را نه از ذهنیات مجرد، بلکه ناشی از مشاهده و تکرارپذیری جهان می‌داند. نیوتن با مدلی که از جهان فیزیکی به‌دست می‌دهد، انقلابی عظیم در روش‌شناسی علوم ایجاد می‌کند. درستی دستگاه فلسفی او در جهان واقع، سبب می‌شود که استقبالی همه‌جانبه از حقانیت روش او انجام گیرد. ارنست‌کاسیرر[4] در این‌باره می‌نویسد: «کوشش برای حل مسئله‌ی مرکزی روش فلسفی [دوران روشنگری] بیشتر متضمن استناد به «قواعد استدلال از فلسفه» نیوتن است تا «گفتار درباره‌ی روش» دکارت. [...] زیرا روش نیوتن، روش قیاسی محض نیست، بلکه روشی است تحلیلی. وی با ارائه تعدادی اصول موضوعه یا مفاهیم کلی و یا اصول متعارفی آغاز نمی‌کند، تا بر پایه‌ی استنتاج انتزاعی راه را برای شناخت امر جزئی یا «امر واقعی» هموار کند. شیوه‌ی پژوهش نیوتن درست در جهت مخالف حرکت می‌کند، یعنی پدیدارهای او، یافته‌های تجربی‌اند و هدف پژوهش او، یافتن اصول است» (کاسیرر، ۱۳۷۰: ۵۶).

دو نحله‌ی یادشده، یکی فلسفه‌ی تجربی و دیگری اصالت عقل، اگرچه به ظاهر مخالف یکدیگر بودند، اما درواقع از هم پشتیبانی می‌کردند. این دو روش عمده‌ی فلسفی، دو شریان اصلی تغذیه‌کننده‌ی پیکره‌ی مدرنیته بودند که مدام در رقابت فلسفی، به تقویت و تکمیل یکدیگر می‌پرداختند؛ یکی در زمینه‌ی علوم هندسی و ریاضیات و دیگری در عرصه علوم تجربی. این دو اگرچه در ظاهر، به تحقیر و تخطئه‌ی یکدیگر می‌پرداختند، اما درواقع، هر یک وجهی از دیگری را در خود می‌پروراند. دانش تجربی، بدون فرضیه‌پردازی و استدلال‌های قیاسی، نمی‌توانست به تدوین اصول جهان‌شمول بپردازد و ماهیت تجربی آن جزء مشتی گزارش مشاهداتی بیش نبود. ریاضیات نیز اصول موضوعه‌ی خود را از رفتارهای تکرارشونده‌ی جهان می‌گرفت و براهین آن بی‌آزمون و بدون کاربرد تجربی، نه یقینی را برملا می‌کرد و نه ارزشی انسان‌مدار را. اما این دو، در ارتباطی دورادور، می‌توانستند نقد و اصلاح شوند و به‌سوی کمال گام بردارند. چنین پیوندی به‌طور ناخودآگاه و در سطحی نهان، در تتبعات اندیشمندانه‌ی محققان نهفته بود و دانش علمی مدرن به خوبی از آن سود می‌برد. نخستین متفکری که این دو روش به ظاهر مجزا را از لحاظ تئوریک به یکدیگر پیوند زد و از آنها موجودیتی واحد ساخت، ایمانوئل‌کانت،

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

فیلسوف آلمانی بود. اما او نیز همچون دکارت، منشاء اصول ریاضی و بدیهیات منطقی را نه تجربیاتی زیست‌شناختی، بلکه دریافتی متافیزیکی و شهودگرایانه می‌دانست.

ازنظر کانت، دو نوع معرفت وجود داشت: نوع اول، دانشی که به‌طریقه‌ی «اولی» یا به‌واسطه‌ی بداهتی شهودی بر انسان آشکار می‌گشت و نوع دوم، دانشی که ناشی از تجزیه و تحلیل عقلانی محسوسات بود. به‌زعم او، داده‌های حسی که از رهگذر حواس پنج‌گانه دریافت می‌شد، در کارگاه عقل، به کمک مفاهیم «اولی»، تجزیه و تحلیل می‌شد و از آنها مضامینی قابل درک (مدرکات) استخراج می‌گردید که در حوزه‌ی دانش یقینی و متعین قرار می‌گرفتند. این نوع دانش، به‌واسطه‌ی اتصالش به اصول و مبانی «اولی»، پاره‌ای از حقیقت را درخود داشت و می‌توانست مبنایی برای شناخت یقینی جهان واقع شود. بدین ترتیب، کانت با پیوند دادن دانش عقلی به مفهوم کلی حقیقت، نوعی مذهب علم‌باوری را رسماً بنیان نهاد. کانت، در مقام مهم‌ترین فیلسوف دوران روشنگری، بیشترین سهم را در نشر تعیّن‌باوری در علم و فلسفه‌ی مدرن داراست.

توماس کون[5]، به‌منزله‌ی یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فلسفه‌ی علم، با انتشار کتاب مهم خود تحت عنوان «ساختار انقلاب‌های علمی»، به سال ۱۹۶۲ میلادی، علم را مفهومی یکّه و ثابت نمی‌داند که بتوان برای آن روش ثابت و یگانه‌ای متصور بود و روند هماهنگ و پیوسته‌ای برای توسعه‌ی آن جست‌وجو کرد. به‌نظر کون، علم مجموعه‌ای از مفاهیم متغیّر و سیال است که متناسب با شرایط، نگرش‌های کلی، عناصر فرهنگی و پارادایم‌های تاریخی، شکل می‌گیرد و با تغییر این شرایط، معیارهای علمی نیز متغیر می‌شوند. بنابر عقیده کون، علم هر دوره تحت حاکمیت پارادایم‌های خاص قرار دارد که خود متشکل از مفاهیم بنیادی و گاه نظریه‌هاست. این پارادایم‌ها، شرایط و فضایی را ایجاد می‌کنند که تمام تحقیقات و فعالیت‌های علمی، در تقویت و تأیید آنها صورت می‌پذیرد. با فرسایش تاریخی و تغییر شرایط، پارادایم‌های علمی دچار بحران می‌شوند و توان پاسخ‌گویی را از دست می‌دهند. در این میان، نظریه‌های نوینی در هیأت رقیب ظاهر می‌شوند که ادعای پاسخ‌گویی به سؤالات را دارند و می‌خواهند حاکمیت علمی را برعهده گیرند. اما در این بحران پدید آمده، آن نظریه‌هایی پیروز می‌شوند و حاکمیت جامعه‌ی علمی را به عهده می‌گیرند، که آرای بیشتری را به‌خود اختصاص داده باشند. با شکل‌گیری چنین بحران‌هایی، فضای علمی جامعه همچون انقلاب‌های سیاسی، دچار دگرگونی می‌شود و بسیاری از نهادها که بر بنیان پارادایم‌های جدید بنا شده‌اند، جای نهادهای قدیمی و ویران شده را می‌گیرند. این دگرگونی‌ها، بی‌شک تمام شئونات زندگی فرهنگی انسان را متحول می‌کنند و از این‌رو، کون آنها را انقلاب نامیده است.

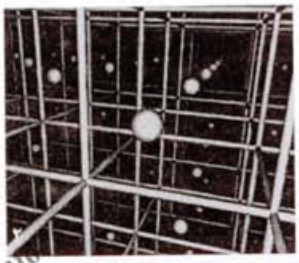
مفهوم اصطلاح «پارادایم»، که در طرح روش‌شناختی کون بسیار اهمیت دارد، اشاره به قواعد و پیش‌فرض‌هایی دارد که به‌طور ریشه‌ای، محدوده‌ی فعالیت‌های عملکردی و فکری جامعه‌ی علمی را معین می‌کند. این فعالیت‌ها، آزمون‌ها، تحقیقات و خصوصاً روش‌هایی را شامل می‌شود که کارپردازان علمی به‌طور ناخودآگاه و غیرارادی با آنها سروکار دارند. پارادایم‌ها، «علم هنجار» یک دوره‌ی تاریخی را نظم می‌دهند و ساختمان اصلی آن را پی‌ریزی می‌کنند. در درونِ علم هنجار است که جامعه‌ی علمی، براساس توافق درونی، حدود و میزان عمل مطالعات، تحقیقات و آنچه معیار علمی نامیده می‌شود را تعیین می‌کند. یک ایده، نظریه یا سخن ویژه، پیش از هرچیز، باید مطابق با معیارهای علم هنجار ارائه شده باشد، تا از جانب جامعه‌ی علمی مورد توجه قرار گیرد و به ارزیابی گذارده شود. بنابراین، دامنه‌ی پژوهش‌ها و نظریه‌پردازی‌ها قبل از آنکه متولد شوند، به واسطه‌ی علم هنجار، به‌طور غیرانتخابی و اجتناب‌ناپذیر، در قالب جهت‌گیری‌های ذهنی، معین گردیده‌اند. افزون بر این، علم هنجار با ایجاد نهادهای خاص نیز به کنترل جهت و دامنه‌ی فعالیت‌ها می‌پردازد و شکل و محتوای دانش علمی را متناسب با پیش‌فرض‌ها و پارادایم‌ها کنترل و هدایت می‌کند. این کنترل و هدایت گسترده که ازسوی علم هنجار صورت می‌گیرد، خود خصلت غیرعلمی دارد و به‌طور طبیعی برای ایجاد یک سنت پژوهشی - علمی خاص عمل می‌کند. شکل‌گیری یک سنت، به شدت، تابع گونه‌ای اجماع گروهی است و هر مقوله‌ای که شأن اجتماعی و اجماعی پیدا کند، هرگز نمی‌تواند ناب و مستقل از مسائل و معضلات دیگر جامعه باشد. بنابراین، حرکت علم به‌طورقطع با مجموعه‌ای از مسائل و مباحث فرهنگی، نیازها و خواست‌های اجتماعی، انتظارات و مصلحت‌های غیرعلمی درگیر است و معادله‌ای متقابل برقرار می‌کند. بدین‌معنا که، هم توان تأثیرگذاری بر آنها را دارد و هم از آنها تأثیر می‌پذیرد. لذا، علم و حرکت آن را نمی‌توان مقوله‌ای ناب و قائم به‌ذات دانست که در همه‌ی دوران‌ها بتواند هسته‌ی ثابت و مشترکی از خود حفظ کند (ر.ک.به: کون، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۲۱۳).

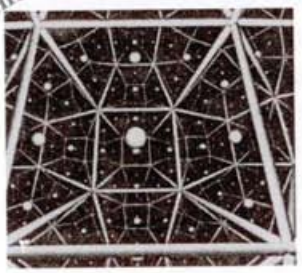
اما شخصیت مهم دیگری که در این روند قابل بررسی است، پل فایرابند، فیلسوف و متفکر فلسفه‌ی علم است که روش‌شناسی علم را به مرزهای نسبی‌گرایی محض پیوند زد و اساساً هیچ روش مشخص، ثابت یا دنباله‌داری برای علم قائل نشد. او نام کتاب خود را «ضدروش»[6] گذاشت و آن را به سال ۱۹۷۴ میلادی به چاپ رساند. ایده‌ای که فایرابند در این کتاب می‌پروراند این است که، رویدادها و شیوه‌های عمل و نتایجی که علم را تشکیل می‌دهند، ساختار مشترکی ندارند (فایرابند، ۱۳۷۵: ۳۳). او از جایی حرکت می‌کند که دقیقاً کون در آنجا متوقف شد. فایرابند، همچون کون، با ظرافت و دقت زیاد که می‌توان به آن صفت مدرنیستی داد، به تحقیق در تاریخ رویدادهای علمی پرداخت و انگیزه‌ها و عوامل تأثیرگذار در تحولات علمی را کاوش کرد. فایرابند دریافت که رشد و توسعه‌ی تئوری‌های علمی از انگیزه‌ها،

1. René Descartes
2. Isaac Newton
3. Subject
4. Ernst Cassirer
5. Thomas Kuhn
6. Against Method

روش‌ها و ساختارهای بسیار متفاوت و حتی متناقضی پیروی می‌کند و هرگز نمی‌توان از یک فرایند ثابت در آنها دفاع کرد. او می‌گوید: «تنها یک اصل وجود دارد که در همه‌ی شرایط و همه‌ی مراحل رشد بشری دفاع‌کردنی است و آن اینکه: همه چیز ممکن است» (فایرابند، ۱۳۷۵: ۵۴).

۱. هندسه و فضای کروی متشکل از دوازده وجهی‌های منظم.
۲. هندسه و فضای اقلیدسی.
۳. هندسه و فضای هذلولوی متشکل از دوازده وجهی‌های منظم.







به‌نظر فایرابند، نظریه‌ها هرگز از واقعیت‌ها منتج نمی‌شوند، بلکه این واقعیت‌ها هستند که به‌دست نظریه‌ها ساخته و ازطرف آنها پشتیبانی می‌شوند. برای ارزیابی یک نظریه، هرگز نمی‌توانیم با مراجعه به ویژگی‌های ذاتی آن، این کار را انجام دهیم، چراکه تنها با یک نظریه روبه‌رو هستیم. بنابراین، ناچاریم با توسل به نظریه‌های دیگر و با درنظرگرفتن میزان انطباق یا برتری و جامعیت آن، دست به گزینش بزنیم. چنین مقایسه‌ای، برتری ذاتی نظریه‌ای می‌باشد که با واقعیت‌های جاافتاده سازگاری دارد. معیارهایی که ما برای گزینش نظریه‌ها برمی‌گزینیم، همچون نظریه‌ها به رقابت با یکدیگر می‌پردازند و در یک شرایط تاریخی و موقعیتی در میان نظریه‌ها، از ویژگی سازگاری یا مناسب بودن تبعیت می‌کنند. چنانچه بخواهیم شرایطی که مبنا و مفهوم سازگاری را تعیین می‌کنند، به عینیت درآوریم، هرگز به نتیجه‌ای نخواهیم رسید.

با نزدیک شدن به نیمه اول قرن بیستم میلادی، شاهد تحول عظیمی در شکل‌گیری فیزیک جدید هستیم. با نضج گرفتن فیزیک کلاسیک، به‌خصوص با کارهای گالیله، کپلر و نیوتن و با نظریه الکترومغناطیسی ماکسول[7] در فیزیک، در نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی، فیزیک کلاسیک به کمال خود رسید. اما در اواخر قرن نوزدهم میلادی، بعضی پدیده‌ها مورد بررسی قرار گرفتند که توجیه آنها در چارچوب فیزیک کلاسیک میسر نبود. تاحدودی، با ارائه نظریه نسبیت آلبرت انیشتین[8]، که به سال ۱۹۰۵ میلادی بیان گردید، برخی از این مشکلات برطرف شد و نظریه‌ی کوانتوم ماکس پلانک[9]، توانست برخی دیگر از مشکلات را پوشش دهد. این نظریات بین سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۲۵ میلادی توسعه یافت و سرانجام، به تعدادی دستورالعمل‌های محاسبه‌ای که ترکیبی از فیزیک کلاسیک و غیر آن بود، خلاصه شد. در آن زمان، در همه‌جا، احساس می‌شد که برای توجیه پدیده‌های جهان باید به مکانیک جدیدی دست یافت. این مکانیک جدید در بین سال‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۲۷ میلادی، توسط هیزنبرگ، شرودینگر و دیراک پایه‌گذاری شد و به مکانیک کوانتومی موسوم گشت و در سال ۱۹۲۷ میلادی بود که در پی کارهای بور، هیزنبرگ و بورن تعبیری برای فرموله کردن ریاضی جدید، ارائه شد. این تعبیر، که به «تعبیر کپنهاگی»[10] یا تعبیر سنتی موسوم است، بسیاری از شالوده‌های فلسفی فیزیک کلاسیک را فروریخت (گلشنی، ۱۳۷۴: ۱۲۵؛ هیزنبرگ، ۱۳۷۰).

هیزنبرگ و بور، در بطن یک بینش مدرن، به اصل مهمی دست یافتند که بعدها مورگنشتناد پست‌مدرن‌ها قرار گرفت. «اصل عدم قطعیت»[11] به سادگی این مفهوم کلی را تأیید می‌کرد که امکان اندازه‌گیری در معنای مطلق آن غیرممکن است. به سخن ساده، هر چیزی بنابر شرایط، ویژگی‌ها و ابعاد مشاهده‌ای ما، وجهی عینی و قابل بحث به‌خود می‌گیرد. این رهیافت علمی، تأیید همان واقعیت‌هایی بود که بعدها ویتگنشتاین با نگاهی بسیار ساده درباره‌ی آنها سخن گفت (ر.ک.به: ویتگنشتاین، ۱۳۸۰). دقت علمی، افزون بر نسبیت فیزیکی آن، به دلیل شرایط انسان، همیشه حاوی درصد قابل توجهی از خطاست که در شرایط خاص ادراکی و فیزیکی، از آن چشم‌پوشی می‌شود. بنابر نظریه‌ی علمی، الکترون در فضای اربیتالی پیرامون هسته به‌طور مداوم در حال جنبش و حرکت است. سرعت چرخش و حرکت الکترون‌ها آنقدر زیاد و نامنظم است که برای تعریف آن، علم ناگزیر به نظریه‌ی اربیتالی متوسل می‌شود. فضای اربیتالی فضایی است که الکترون در لحظه‌ای واحد در هر نقطه از آن امکان حضور دارد و هرگز نمی‌توان مکان دقیق آن را معین کرد. بر این اساس، علم در مواجهه با جهان خُرد مجبور می‌شود که یک تناقض بنیادین را بپذیرد. شئ واحد در یک لحظه‌ی معین در دو نقطه متفاوت هستی حضور دارد! بنابراین، چگونه می‌توان اطمینان داشت که جهان ما و عینیت وابسته به فیزیک ما، تصویری قطعی از جهان فی‌نفسه باشد؟

اما نکته‌ای که هیزنبرگ و بور بر این یافته‌ی علمی افزودند، این بود که تمام عملیات مطالعاتی برای تعیین دقیق‌تر مکان یا سرعت الکترون، خود در بی‌نظمی حرکت الکترون تأثیر می‌گذارد. هرچه میزان کنترل برای ثبت دقیق‌تر جنبش الکترون، بالا می‌رود، میزان بی‌نظمی و خطا نیز افزایش می‌یابد. مطالعه یا به‌عبارتی دقیق‌تر «علم» با جهان وارد تعامل می‌شود و رفتار طبیعی آن را دگرگون و مختل می‌کند. دگرگونی حاصل از مطالعه‌ی قطعیت، تصویر بازنمود شده از جهان را دچار بحران می‌کند و عملاً این نکته برجسته می‌شود که هیچ قطعیتی در مشاهده و ادراک علمی جهان وجود ندارد. آنجاکه سوژه شناسنده وارد گفت‌وگو با جهان هستی می‌شود،

پیش‌نمایش توسط پژوهشگاه www.pajoohesh.ir

هستی را به واکنش وا می‌دارد. هرچه میزان دقت بالا تر می‌رود، دانش به مرحله‌ای ناب‌تر قدم نمی گذارد، بلکه به تخریب خود می‌پردازد؛ فرسایشی درونی در ذات دانش نهفته است (ر.ک.به: روسو، ۱۳۴۰: ۷۴۹-۷۵۲).

علم و هنر

هنر پست‌مدرن رابطه‌ی تنگاتنگی با مباحث علم روز، به‌خصوص واژگانی همچون عدم‌قطعیت، نظم، بی‌نظمی، آشوب[12]، پیچیدگی، فراکتال[13] و غیره دارد. در این فصل به‌صورت موردی، علم‌باوری عصر پست‌مدرنیته با تأکید بر واژگان: عدم قطعیت، آشوب، پیچیدگی و هندسه فراکتال، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

اصل عدم‌قطعیت، یکی از مباحث کلیدی فهم اندیشه هنرمندان پست‌مدرن است. می‌توان چنین بیان نمود که، پست‌مدرنیسم، ناپایداری در اصول و قواعد کلی یا تمامیت خواه است. اگرچه پست‌مدرنیسم خود با اصول‌گرایی سر جنگ دارد، اما می‌توان گفت، تنها عاملی که به مانند یک اصل در مطالعات پست‌مدرن پی‌گیر می‌شود، عدم پایداری در اصول است. پست‌مدرنیسم، صرفاً گفته‌ها و عملکردهایی نیست که خود را پست‌مدرن معرفی می‌کنند، بلکه این واژه با توصیفی از جهان در ارتباط است که پیچیدگی و درهم تنیدگی‌های آن، عدم تعمیم یک رویداد یا اصل را بر کلیت آن سبب می‌شود. جهانِ پست‌مدرن، جهانی متشکل از عوامل و عناصر پیچیده، متضاد، متناقض و گاه موافق است که حقیقت‌مندی یک اصل کلی را رد می‌کند. درعین حال، آنها به‌طور موقتی، محلی یا مقطعی، نظم و قواعدی را از خود نشان می‌دهند که حکایت از قانون‌مندی نیز دارد. بنابراین، در این ملغمه‌ی بی‌قانون، هرچیزی ممکن است، حتی قانون.

نظم و اصالت‌مندی در نگاه پست‌مدرن، صفاتی سوبژکتیواند. به این معنا که، آنها به‌طور بنیادی با ساختار ذاتی هستی ارتباطی ندارند، بلکه تعبیرها یا تأویل‌هایی هستند که جامعه‌ی علمی بنابر مشاهدات تاریخی - فرهنگی، آنها را در قالب قوانین و اصول ارائه می‌دهند. دانش از دیدگاه پست‌مدرن، چنانکه نیچه از آن یاد کرده بود، ادراکی دارای پرسپکتیو زمانی و مکانی است (نیچه، ۱۳۷۸). مشاهدات علمی و آگاهی‌های سوبژکتیو بنابر موقعیت و شرایط تاریخی که سوژه‌ی دانش در آن به‌سر می‌برد، دگرگون و متغیر می‌شوند. هر دوره‌ای از تاریخ، پرسپکتیو و چشم‌انداز خاص خود را به جهان دارد و از منظر ویژه‌ای به هستی و وجوه آن می‌نگرد.

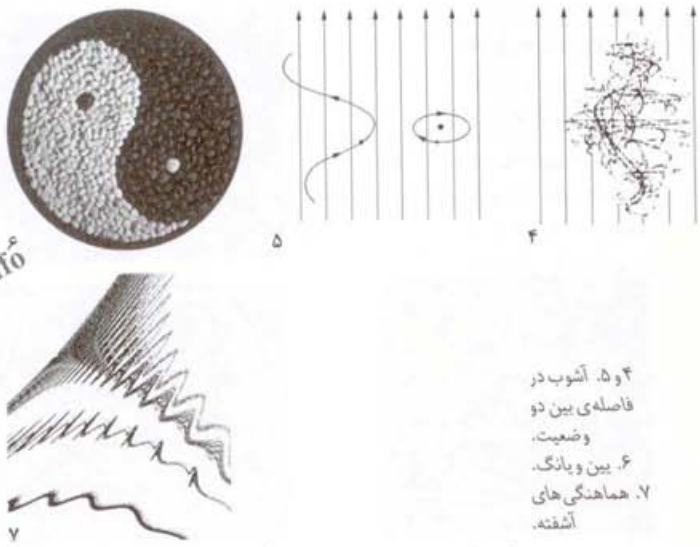
نظم از نگاه پست‌مدرن چیزی مرتبط با موقعیت فیزیکی، شرایط زیستی و ادراک انسانی ما از هستی است. پست‌مدرنیسم، آگاهی به این روایت است که شاید آنچه در تاریخ بشر و ادراک کلی بشر نظم انگاشته می‌شود، مطابق تعبیر نیچه، لحظه‌ای کوتاه از بی‌نظمی و آشوب بزرگ هستی باشد؛ لحظه‌ای خاص اما نه پایدار. اگر زمان و مکان را تنها از دریچه‌ی تنگ نگاه انسانی ننگریم و به ابعاد عظیم آن در سال‌های نوری و فواصل میان ستاره‌ای نگاه کنیم، شاید بتوانیم این نظم درون بی‌نظمی را، به تصور در آوریم. این واقعیتی است که پیشرفته‌ترین یافته‌های علوم تصدیق می‌کنند: آغاز جهان از یک انفجار عظیم ناشی شده است و نظم از بی‌نظمی آغاز شده است! ما ناگزیریم که منطق سنتی را کنار بگذاریم و ادراکی واقع‌بینانه‌تر از تضاد، تناقض و یا پیچیدگی فراهم کنیم. همچنان‌که طبیعت راهنمای ماست، مجبوریم تقابل‌های دوتایی را با هم آشتی دهیم و در کنار یکدیگر حفظ کنیم: نظم و بی‌نظمی را، سازمان و بی‌سازمانی را، مرگ و زندگی را، تخریب و سازندگی را. به گفته‌ی ادگاردمورن[14]: «بی‌نظمی و نظم یکدیگر را در بطن یک سازمان پیچیده افزایش می‌دهند» (مورن، ۱۳۷۹: ۷۱). هرآنجاکه نظمی مشاهده می‌شود، بی‌نظمی نیز به همان میزان موجود است و هرآنجاکه بی‌نظمی حاکم است، نظمی در کمین نشسته است. از این‌رو، می‌توان چنین نتیجه گرفت که این دو واژه بنیادی و این دو واقعیت تجربی، مفاهیمی هم‌ذات و وابسته به یکدیگرند. به عبارتی دیگر، می‌توان مفهوم نظم را از زاویه دیگری مورد بررسی قرار داد. در زبان یونان باستان و هم در زبان لاتین از واژه‌هایی که در مورد کاینات به‌کار می‌روند، نوعی نظم و هماهنگی استنباط می‌شود: کیهان چیزی است که به‌خوبی سامان یافته و منظم است، که به همین دلیل واژه کاسمتیک[15] به هماهنگی در ظاهر شخص اشاره دارد.

مفهوم «نظم» همواره بر کوشش به منظور معرفی وحدت دلالت می‌کند، به گفته کانت در سنجش خرد ناب: «به این ترتیب، این خود ما هستیم که نظم و قاعده‌ای را که طبیعت می‌نامیم، به‌وجود می‌آوریم؛ ما قادر نمی‌بودیم چنین نظمی را در آنجا پیدا کنیم، اگر ماهیت ذهنمان آن را در آنجا قرار نداده بود. [...] بنابراین، ادراک، خود نوعی قانون‌گذاری برای طبیعت است، یعنی بدون ادراک اصلاً طبیعتی وجود نمی‌داشت، چراکه طبیعت وحدت ساختگی ظواهر

7. Maxwell
8. Albert Einstein
9. Max Planck
10. Copenhagian Interpretation
11. Uncertainty
12. Chaos
13. Fractal
14. Edgar Morin
15. Cosmetic

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

متعدد براساس قواعد است» (کانت، ۱۳۶۲:۲۴۱). به‌عبارتی دیگر، می‌توان گفت آنچه ما «نظام جهان» می‌نامیم، شیوه‌ی شناخت ما از جهان و سامان بخشیدن به آن است. ما صرفاً در بخشی از کیهان زندگی می‌کنیم که به شیوه‌ای که می‌توانیم آن را درک کنیم، سامان یافته است، حال آنکه، در بخش‌های دیگر، نظم دیگری حاکم است؛



۴ و ۵. آشوب در فاصله‌ی بین دو وضعیت.
۶. یین و یانگ.
۷. هماهنگی‌های آشفته.

نظمی که چون نمی‌توانیم اصول آن را درک کنیم، به سادگی عنوان آشوب و بی‌نظمی را بر آن اتلاق می‌کنیم.

یافته‌های سه دهه‌ی اخیر علم، رابطه بین هندسه و فیزیک را به‌کلی دگرگون کرده است. اولین آنها مربوط به درک این نکته است که در سراسر طبیعت، پدیده‌ای به نام آشوب تعین‌پذیر وجود دارد. در جهان پیرامون ما، دستگاه‌های فیزیکیِ ساده بسیاری وجود دارد که از قانون‌های تعین‌پذیر پیروی می‌کنند، با این حال، رفتارشان غیرقابل پیش‌بینی است. به‌عنوان نمونه، می‌توان به آونگی که تحت تأثیر دو نیرو نوسان می‌کند، اشاره کرد. دومین یافته مرتبط است با کوشش‌هایی برای یافتن توصیف ریاضی برخی از پدیده‌های جهان پیرامون ما که بسیار نامنظم و پیچیده هستند: شکل کوه‌ها و ابرها، چگونگی توزیع کهکشان‌ها در عالم و در همین زندگی روزمره، نحوه‌ی نوسان قیمت‌ها در بازار.

در سال ۱۹۶۵ میلادی، دانشمندی به‌نام لورنز، که در حیطه هواشناسی کار می‌کرد، نظریه‌ای را بیان نمود که بعدها به‌عنوان «تئوری آشوب»[16] مطرح شد. این تئوری، به‌عنوان گونه‌ای شناخت، در حیطه تمام علوم و مباحث تجربی، ریاضی، اجتماعی و مدیریتی وارد شد و عملاً در بسیاری از آنها، داده‌های گذشته را بی‌ارزش کرده و اساس تغییرات بنیادی در علوم به ویژه هواشناسی، نجوم، مکانیک، فیزیک و غیره را فراهم نموده است.

آشوب در لغت به معنی درهم ریختگی و بی‌نظمی است و مترادف آن در علم مکانیک، واژه تلاطم[17] است. ولی در تئوری، به مفهوم نظم در بی‌نظمی است و عمدتاً از شناخت رموز موجود در طبیعت و خلقت، نشأت می‌گیرد. به عبارت دیگر، آشوب به مفهوم مجموعه تلاطم‌ها و جابه‌جایی بی‌نظمی‌ها در تمام مقیاس‌هاست. مجموعه انرژی است به‌صورت گرداب و گردبادهای کوچک و کوچک‌تر که در میان گرداب و گردبادهای بزرگ‌تر، به‌صورت ناپایدار ایجاد می‌شود. آشوب، سابقه‌ای تاریخی دارد و در اکثریت تمدن‌های باستان، به‌عنوان یک پدیده‌ای ارزشی وجود داشته است. به‌عنوان نمونه، می‌توان در چین باستان به یین[18] و یانگ[19] که رابطه‌ای میان نظم و بی‌نظمی (آشوب) است، اشاره کرد. در کتاب یی چینگ (کتاب تغییرها و جهش‌ها، قرن یازده و دوازده پیش از میلاد)، یین و یانگ دو قطب متضاد یک واقعیت واحدند که دوگانگی بنیادین آن را شکل می‌دهند. یانگ، در ابتدا به معنای روشنایی خورشید یا دامنه‌ی آفتابی و یین، به معنای وجود روشنایی یا دامنه‌ی تاریکی بود. بعدها، معنای یانگ و یین گسترش یافت و برای نشان دادن آنها، پدیده‌هایی به‌کار رفت که دو جنبه‌ی متضاد داشتند. در کتاب یی چینگ می‌خوانیم: «یانگ اصلی است که چیزها را آغاز می‌کند و یین اصلی است که چیزها را تمام می‌کند» (داگلاس، ۱۳۸۰:۳۸). ازسویی، می‌توان به شعرهای هزیود، شاعر یونانی، در کتاب «پیدایش خدایان»[20] اشاره نمود: «پیش از همه خائوس پدید آمد، سپس گایا (زمین) ی سینه فراخ، جایگاه استوار جاوید همه چیزها، [...]» (هزیود، ۱۹۸۸:۶). ولی آنچه آشوب را به‌عنوان یک علم در مباحث معاصر مهم می‌گرداند، عواملی است که در زیر به اهم آنها اشاره می‌گردد:

- «آشوب با آشکار کردن رابطه‌ی میان منظم بودن و تصادفی بودن، میان تجربه‌ی هر روزه‌ی ما و قوانین طبیعت، پیوند برقرار می‌کند؛
- آشوب جهانی را می‌نمایاند که در عین تعین‌پذیر بودن و پیروی از قوانین اساسی فیزیک، ممکن است بی‌نظم، پیچیده و غیرقابل پیش‌بینی نیز باشد؛
- آشوب نشان می‌دهد که قابل پیش‌بینی بودن[21]، پدیده‌ی نادری است که تنها در محدوده‌ی قیودی که علم از دل چندگانگی پربار جهان پیچیده‌ی ما بیرون کشیده است، عمل می‌کند؛
- آشوب امکان ساده کردن پدیده‌های پیچیده را فراهم می‌آورد؛
- آشوب ریاضیات خلاق را با قدرت پردازش حیرت‌آور رایانه‌های جدید تلفیق می‌کند؛
- آشوب در روال‌های سنتی الگوسازی علم شک می‌کند؛
- آشوب نشان می‌دهد که برای درک ما از آینده و پیش‌بینی آن، در همه‌ی سطوح و کلیه‌ی درجات پیچیدگی، محدودیت‌هایی ذاتی وجود دارد» (به‌نقل از: سردار، ۱۳۷۹:۸).

درباب تعریف واژه آشوب، تعریفات مختلفی ازسوی اندیشمندان علوم بیان شده است که در زیر به اهم آنها اشاره می‌گردد:

- «نوعی نظم بدون تناوب؛

www.tabarestan.info

- رفتار به‌ظاهر تصادفی و تکرار در یک سیستم ساده و تعین‌پذیر (مانند ساعت)؛
- مطالعه‌ی کیفی رفتار ناپایدار غیرتناوبی در سیستم‌های دینامیک غیرخطی تعین‌پذیر؛
- توانایی الگوهای ساده و فاقد خصیصه‌های تصادفی درونی در بروز رفتارهای بسیار بی‌قاعده» (به‌نقل از: سردار، ۱۳۷۹:۱۱).

نظریه آشوب، طرح پرسش‌هایی درباره رفتار بلندمدت یک سیستم است. دراصل، این نظریه به‌جای پیش‌بینی وضعیت آنی یک سیستم، با تمرکز بر روی رفتار ناپایدار و غیرتناوبی، سعی در بررسی کیفی سیستم دارد. از دیگر خصیصه بارز سیستم‌های آشوبی، وابستگی حساس آنها به شرایط اولیه است. تغییرات بی‌نهایت کوچک اولیه، به تغییرات بزرگ‌تر بعدی می‌انجامد. تئوری آشفتگی بیان می‌دارد، با داشتن دانش تقریبی از شرایط اولیه یک نظام و با درک قانون طبیعی مرتبط با آن نظام، که رموز آن به‌صورت قابل کشف در دل طبیعت نهفته است، انسان می‌تواند رفتار آینده آن نظام را برآورد کند. مفاهیم تئوری آشفتگی و نظم در بی‌نظمی، خبر از آینده‌ای می‌دهد که برای پذیرفتن آن بدون شک باید قسمت اعظمی از گذشته را انکار نمود (امر، ۲۰۰۴:۱۶-۱۷).

استفن اسمیل آمریکائی، یکی از بزرگ‌ترین ریاضیدان‌های قرن حاضر، از اولین کسانی بود که بر روی فرضیه آشفتگی و پایداری در علم فیزیک اقدامات خود را آغاز نمود. او معتقد بود، حدود کلی احتمالات و شرایط ممکن نوسان‌کننده می‌تواند بیانگر تمام حالات نظام باشد که فیزیکدان‌ها به آن «فضای مرحله‌ای»[۲۲] و یا «دوره‌ی انتقالی» می‌گفتند. هر حالتی از یک نظام مشخص، در یک لحظه از زمان، به‌صورت نقطه‌ای در دوره‌های انتقالی، مشخص شده بود و تمامی اطلاعات درباره‌ی موقعیت شتاب و سرعت آن حالت از نظام، در مختصات آن نقطه قرار داشت. هرگاه نظام به هر دلیلی تغییر می‌کرد، هر نقطه به موقعیت جدیدی در این فضای انتقالی، حرکت می‌کرد و شرایط تغییر مستمر نقطه‌ها از خود یک منحنی بجا می‌گذاشت (گلیک، ۱۳۸۳:۸). جهت فهم بهتر موضوع لازم است که پیش‌فرضی در مورد مکانیک نسبیت و مکانیک کوانتوم داشته باشیم. درواقع می‌توان چنین بیان کرد که تئوری آشوب بین مباحث مکانیک نسبیت و مکانیک کوانتوم واقع شده است.

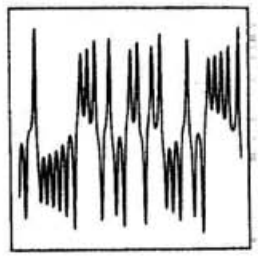
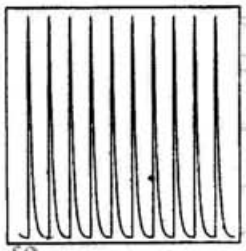
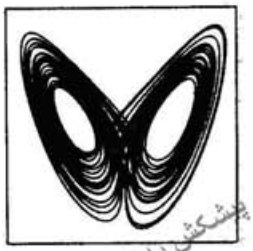
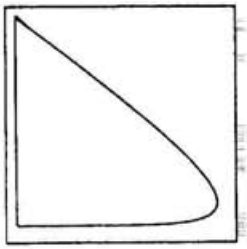
فیزیک قرن بیستم، یا بهتر بگوییم فلسفه طبیعی قرن بیستم، با دو نظریه بنیادین مشخص می‌شود. یکی نظریه نسبیت انیشتین، که درواقع تعمیمی از مکانیک نیوتنی و نظریه‌ی کوانتومی است. در مکانیک نسبیتی با پدیده‌هایی سروکار داریم که در آنها، در صورت دانستن وضع فعلی، می‌توان با استفاده از معادلات ریاضی، آینده‌شان را پیش‌بینی کرد. مثلاً اگر در لحظه‌ای از زمان بدانیم جسمی که در جهتی معین در خلاء سقوط می‌کند، چه سرعت و شتابی دارد، می‌توان به‌سادگی از راه محاسبه تعیین کنیم، در ثانیه‌های بعدی کجا خواهد بود. معادله بسیاری از پدیده‌های روزمره، از همان سقوط جسم گرفته تا حرکت اکثر سیارات و ستارگان، از همین‌گونه دستگاه‌های پویای تعین‌پذیر است، و به همین علت، اکثریت انسان‌ها به غلط تصور می‌کنند، همه پدیده‌های عالم، رفتاری «ساعت‌گونه» و قابل پیش‌بینی دارند. اما در مکانیک کوانتومی، مفهوم عدم‌قطعیت قد علم می‌کند. در مکانیک کوانتومی، با پدیده‌هایی روبه‌رو می‌شویم که هر قدر هم اندازه گیرمان دقیق‌تر شود، ذاتاً نخواهیم توانست وضع آینده آنها را به دقت محاسبه کنیم. در چنین مواردی ناچاریم، متوسل به آمار و احتمالات شویم. چون ابزاری در طبیعت وجود ندارد تا به وسیله آن، هم به دقت بگوییم، یک الکترون در لحظه‌ای معین کجاست و هم دقیقاً تندی آن چیست، تنها قادریم احتمال قرارگیری آن در آینده در یک مکان خاص را تخمین بزنیم. وقتی پری در هوا سقوط می‌کند، چون اندازه‌گیری دقیق برهمکنش و برخورد تک‌تک مولکول‌های هوا با پر، در سطح اتمی ذاتاً محال است، هرگز نمی‌توان به‌طور دقیق، همه پیچ و خم‌های مسیر سقوط را پیش‌بینی کرد، اما می‌توان میزان احتمال فرود آن را در نقطه‌ای خاص محاسبه کرد.

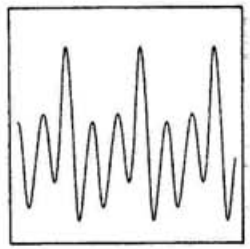
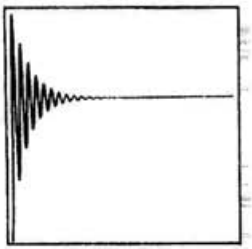
پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

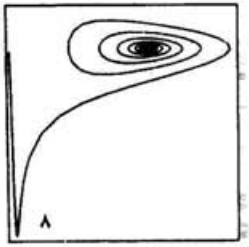
دانشمندان، مدت‌ها پیش دریافته بودند که رفتار بعضی دستگاه‌های پویا در موارد خاص، با وجود تعین‌پذیر بودن، آنقدر پیچیده است که باید برای پیش‌بینی وضع آینده آنها به آمار و احتمالات روآورد. دستگاه‌هایی که رفتار آشوبی دارند، نوعی دستگاه‌های «تصادفی تعین‌پذیر» هستند. تصادفی از آن جهت که نمی‌توان وضع آینده آنها را به‌سادگی پیش‌بینی کرد، ولی تعین‌پذیر از آن‌رو که درهر حال، تابع معادله ریاضی ثابت و معمولاً ساده‌ای هستند. جلوه هنری دستگاه‌های آشوبی، از همین ماهیت دوگانه سرچشمه می‌گیرد: با دادن معادله دستگاه آشوبی به کامپیوتر، می‌توان طرح‌ها و تصاویری به‌دست آورد که درعین پیروی از معادله‌ای ساده، آنچنان دارای ظرافت و پیچیدگی باشند که چیره‌دست‌ترین نقاشان را هم به تحسین وا دارند. خاصیت دیگر دستگاه‌های آشوب آن است که به شدت به شرایط اولیه حساس‌اند، یعنی ممکن است تغییر کوچکی در شرایط اولیه دستگاه، منجر به نتایج کاملاً متفاوتی شود. این برخلاف آن چیزی است که در مکانیک کلاسیک دیده می‌شود:

16. Chaos Theory
17. Turbulance
18. Yin
19. Yang
20. Theogony
21. predictability
22. Phase Space

اگر زمین کمی از خورشید دورتر شود، تا مدت ها گردش خود را در مداری ادامه خواهد داد که از مدار اولیه فاصله چندانی ندارد. درواقع، ظاهر تصادفی دستگاه‌های آشوبی، ناشی از همین تعادل ناپایدار اجزای آن است و به همین جهت، در طبیعت، اگر هم معادله حاکم بر پدیده آشوبناکی را تصور کنیم، پیش‌بینی آینده از روی شرایط



اولیه آن، کار دشواری است؛ چون برای دقیق بودن پیش‌بینی، باید از وضع اولیه‌ی همه اجزاء اطلاع کاملاً دقیقی داشته باشیم و این عملاً غیرممکن است (امر، ۲۰۰۴: ۶۸-۶۹).

درسال ۱۹۷۷ میلادی، ریاضیدان لهستانی الاصل فرانسوی، بنوئیت‌مندل بروت[۲۳]، اولین کتاب خود را باعنوان «فراکتال: فرم، شانس و بعد»[۲۴]، به زبان انگلیسی چاپ کرد. هرچند مندل بروت، سابق براین، با چاپ مقالات متعدی، نظریات خود را در مجلات علمی بیان داشته بود، ولی چاپ کتاب مذکور، دراصل، انقلابی علمی در تئوری آشوب بود. مندل بروت، کلمه «فراکتال» را در سال ۱۹۷۵ میلادی، از کلمه لاتین فراکتوس[۲۵]، به معنی سنگی که به شکل نامنظم شکسته و خرد شده است، ساخت (مندل‌بروت، ۱۳۷۰: ۵۲)، و طی نظریه‌ای که برای حل مسائل جهان هستی ارائه داد، عنوان نمود که، تمام پدیده‌های طبیعی و روابط بین پدیده‌ها، به نوعی فراکتال‌هایی هستند که برای ما هنوز ناشناخته می‌باشند. ازنظر او، اشکال فراکتال، شکل‌هایی هستند که برعکس شکل‌های هندسه‌ی اقلیدسی، به هیچ‌وجه منظم نیستند. این شکل‌ها، اولاً سراسر نامنظم‌اند و دوم اینکه، در هر مقیاسی میزان بی‌نظمی آنها در همه‌ی موارد یکسان است. جسمِ فراکتالی از دور و از نزدیک، یکسان دیده می‌شود و به تعبیر دیگر، «خود- همانندی»[۲۶] است. وقتی به یک جسم نزدیک شویم، می‌بینیم که تکه‌های کوچکی از آن، که از دور همچون دانه‌های بی‌شکل به‌نظر می‌رسید، به‌صورت جسم مشخصی در می‌آید، که شکل آن کم‌وبیش مثل همان شکل کلی است که ازدور دیده می‌شود (بوویل، ۱۹۹۶: ۲-۴).

در طبیعت، نمونه‌های فراوانی از فراکتال‌ها دیده می‌شود: سرخس‌ها و انواع گوناگونی گل‌کلم و بسیاری گیاهان دیگر؛ زیرا هر شاخه اصلی و هر شاخه‌ی فرعی در آنها، بسیار شبیه کل گیاه است. قوانین حاکم بر رشد این گیاهان، موجب می‌شود که خصوصیتی که در مقیاس کوچک وجود دارد، به مقیاس‌های بزرگ‌تر نیز منتقل شود. مندل‌بروت می‌نویسد: «ابر مثل کره نیست. کوه‌ها مخروط نیستند. آذرخش در یک خط مستقیم حرکت نمی‌کند. هندسه جدید بازتاب جهانی زمخت، غیرمدور و ناهموار است. هندسه‌ی سوراخ‌ها، چین و چروک‌ها، پیچ و تاب‌ها و به‌هم پیچیدگی‌هاست. درک پیچیدگی موجود در طبیعت، موجب شک و تردیدی گشت مبنی بر اینکه، این پیچیدگی، تصادفی و اتفاقی نیست. اعتقادی راسخ لازم بود تا مثلاً طرح جالب مسیر ناگهانی یک آذرخش را آنگونه که هست ببینند؛ یعنی نه یک مسیر مستقیم، بلکه توزیع مسیرهایی کج و معوج و شکسته» (گلیک، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

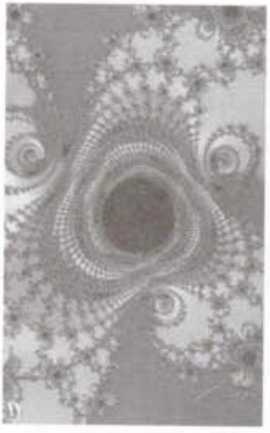
مندل بروت، در مقاله‌ای باعنوان «ماهیت یک خط ساحل چیست؟»، این سؤال را مطرح می‌کند که «طول خط ساحل بریتانیا چقدر است؟». وی معتقد بود که هر خط ساحلی، به یک مفهوم بی‌نهایت بلند دلالت دارد؛ به بیانی دیگر، به مقیاس اندازه‌گیری بستگی دارد. برای نمونه، اگر واحد مقیاس اندازه‌گیری را یک سانتی‌متر انتخاب کنیم، اندازه طول خط ساحلی عددی می‌شود، که دراصل، تخمینی از طول واقعی خط ساحلی است، زیرا در این اندازه‌گیری، پیچ و خم‌های کوچک‌تر از یک سانتی‌متر، اندازه‌گیری نشده است. اما اگر مقیاس اندازه‌گیری از یک سانتی‌متر کمتر باشد و همان خط ساحلی دوباره اندازه‌گیری شود، در این حالت، عددی به‌دست می‌آید که از عدد قبلی بزرگ‌تر است، چرا که در حالت دوم، اندازه‌گیری با جزئیات بیشتری انجام شده است. اگر این روند را با مقیاس کوچک‌تری طی کنیم، عدد به‌دست آمده تا

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

حدودی از اعداد قبلی دقیق‌تر خواهد بود و به طول واقعی ساحل نزدیک‌تر می‌شود. به عقیده مندل بروت، اینگونه آزمایشات نشان می‌دهد که لحاظ کردن زوایا و فواصل کوچک در یک پدیده، اثرات مختلفی در شکل‌گیری روند کلی آن دارد. مندل بروت، در مقاله مذکور، به این نتیجه رسید که نتایج آزمایش همواره متناسب با









۸. تصاویر بالا: دیاگرام نمایش زمان سنتی؛ تصاویر پایین: دیاگرام نمایش منحنی‌های فضای مرحله‌ای.
۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲. تصاویر فراکتالی ترسیم شده به وسیله معادلات ریاضی.
۱۳. رشد درختان رفتاری شبیه اشکال فراکتال دارند.


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نوع انتخاب مقیاس اندازه‌گیری، متغیر است، ولی درنهایت، یک مقدار نهایی برای اندازه‌گیری طول خط ساحلی وجود خواهد داشت که آن، طول واقعی خط ساحلی است. به عبارت دیگر، کلیه این اندازه‌گیری‌ها درنهایت باید در یک نقطه که همان طول واقعی است، به یکدیگر برسند (همگرا شوند)، به دلیل آنکه مقیاس‌های هندسه اقلیدسی فقط قادر به اندازه‌گیری شکل‌های هندسی منظم بوده و قادر به سنجش ماهیت شکل‌های نامنظم نیست (بوویل، ۱۹۹۶: ۲۳-۳۱).

به عقیده مندل بروت، برای شناسایی و تعریف فراکتال‌ها باید همانند زیست‌شناسان عمل کرد، چراکه آنها از یک موجود زنده تعریف دقیقی را ارائه نمی‌دهند، بلکه ویژگی‌هایی را برای موجود زنده مطرح می‌کنند که به‌تبع این ویژگی‌ها می‌توان شناختی از آن موجود داشت. بر این اساس بنابه نظر او، هر پدیده فراکتال دارای ویژگی‌هایی است که اهم آنها عبارتند از:

- خودهمانندی اجزاء. پدیده‌های فراکتال دارای خاصیت خودهمانندی هستند. بدین مفهوم که با بزرگ کردن هر قسمت می‌توان دقیقاً

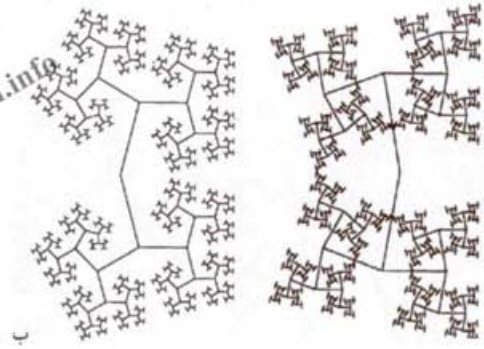
23. Benoit Mandelbrot
24. Fractal : Form, Chance and Dimension
25. Fractus
26. self-similar

کنند (به‌نقل از: بوویل، ۱۹۹۶؛ گلیک، ۱۳۸۳؛ مندل‌بروت، ۱۳۷۰).

مجموعه فراکتال‌های ریاضی که تحت عنوان اشکال استثنایی در ریاضیات نام‌گذاری شده‌اند، نمونه‌های شگفت‌انگیزی را در ریاضیات تشکیل می‌دهند. اولین نمونه این مجموعه، برف دانه


۱۴


۱۵ الف


ب


پ

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

همان قسمت بزرگ‌تر را ایجاد کرد. به‌عبارت دیگر، هر جزء کوچک‌تر نشان‌دهنده کل نظام است.

• تولید فراکتال از طریق فرایندهای پویا. اشکال فراکتال ازطریق فرایندهای پویا تولید می‌شوند، درصورتی‌که، اشکال اقلیدسی با استفاده از توابع ایستا بوجود می‌آیند. فرایندهای پویا، فرایندهایی هستند که رفتار آنها به گذشته وابسته است. در اینجا باید به این نکته توجه شود که هر فرایند تکراری و پویا، منجربه ایجاد ساختارهای فراکتال نمی‌شود.

• سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی. اگر یک نقش یا طرح درصورت تکرار و تکثیر شدن، ساختاری ثابت داشته باشد، در آن صورت می‌توان آن ساختار را نوعی سلسله مراتب درنظر گرفت. به این ترتیب، سازمان‌دهی فراکتال، گونه‌ای از سازمان‌دهی سلسله مراتبی است.

• غیرقابل توصیف بودن اشکال فراکتال توسط هندسه اقلیدسی (بُعد کسری فراکتال‌ها). از اشکال هندسه اقلیدسی می‌توان به خط، سطح، هرم، دایره و غیره اشاره‌کرد. اینها نشانگر تجرد و انتزاع قوی از واقعیت بوده و الهام‌بخش هارمونی مدنظر افلاطون هستند. درصورتی‌که فراکتال نمایانگر جهانی ناهموار، غیرمدور و زمخت است. اشکال فراکتال، دارای معنی و مفاهیمی هستند فرای تصور هندسه اقلیدسی، لذا پیچ و تاب‌ها و زوایای اشکال فراکتال، فراتر از آن هستند که اشکال هندسی اقلیدسی قادر باشند، آنها را توصیف

کخ[۲۷] است. یک مثلث متساوی‌الاضلاع را به‌طول واحد (یک) درنظر بگیرید. هر ضلع این مثلث را به سه قسمت مساوی تقسیم و قسمت‌های وسط را حذف کنید. سپس قسمت‌های برداشته شده را با دو پاره‌خط، هر یک به‌طول یک‌سوم جایگزین کنید. با تکرار این فرایند، برای هر قطعه، دانه برفی کخ به‌دست می‌آید. طول پیرامون این شکل بدین شرح است:

بی‌نهایت×...×۴/۳×۴/۳×۴/۳

درعین‌حال، محیط این شکل همواره کوچک‌تر از محیط دایره‌ای خواهد بود که بر سه رأس اول می‌گذرد. بدین ترتیب، خطی بلند و نامحدود، بر پیرامونی محدود محاط می‌گردد. نکته قابل توجه اینکه، این دانه برفی با استفاده از یک فرایند تکرار و پویا تولید شده است، درصورتی‌که اشیاء اقلیدسی با استفاده از فرایندهای ایستا تولید می‌شوند (بوویل، ۱۹۹۶:۱۱-۱۲).

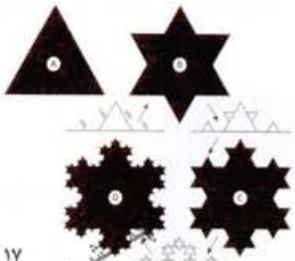
یکی دیگر از اشکال بسیار مهم و معروف در زمینه فراکتال‌ها، مثلث سیرپینسکی[۲۸] است. فرایند تولید این مثلث بدین‌صورت است که، یک مثلث متساوی‌الاضلاع درنظر گرفته می‌شود. وسط هر سه ضلع آن به‌هم وصل می‌گردد. در ادامه، مثلث به‌وجود آمده‌ی وسطی را، حذف می‌نماییم و این فرایند را برای مثلث‌های باقیمانده تکرار می‌کنیم. درنهایت، شکلی که حاصل می‌شود، مثلث سیرپینسکی است. این مثلث، خاصیت خو - همانندی دارد و نقطه قابل توجه اینکه، مثلث دارای سطح صفر است. به‌عبارتی، اندازه سطحی که

از شکل مثلث اولیه برداشت شده، با سطح اولیه مثلث برابر است.
مجموعه ژولیا [۲۹]، یکی دیگر از فراکتال های ریاضی است. این مجموعه، توسط گاستون ژولیا، در خلال جنگ جهانی اول کشف شد. برای درک نحوه‌ی تولید این مجموعه، تابع زیر درنظر گرفته می‌شود:

$$Z_{n+1} = Z^2_m$$



۱۶ الف ب



۱۷

www.tabarestan.info
تبرستان



۱۸

۱۴ و ۱۵. بازسازی اشکال طبیعی به وسیله معادلات ریاضی در کامپیوتر.
۱۶. راست: اشر. دایره‌های محدود شده؛ چپ: پونانکاره. مدل ریاضی.
۱۷. فرایند تولید برف دانه کخ.
۱۸. فرایند تولید مثلث سیرپینسکی.

به‌ازای هر شرط اولیه Z_0 مجموعه‌های مختلف به‌دست می‌آید. اگر شرط اولیه بزرگ‌تر از یک باشد، مقادیر Z به سمت بی‌نهایت و اگر کوچک‌تر از یک باشد به سمت صفر میل می‌کند. لذا، دو مجموعه‌ی همگرا و واگرا به‌وجود می‌آید که حدود بین این مجموعه‌ها، مجموعه ژولیا نامیده می‌شود. این مجموعه، اعداد موهومی‌را در صفحه اعداد مختلط می‌پیماید. اعداد موهومی اعدادی هستند که از جذر اعداد منفی به‌دست می‌آیند. ریشه دوم عدد ۱- را با i نشان می‌دهند و ریشه دوم عدد ۴- را با ۲i. این مجموعه در فیزیک دنیای واقعی، قابل درک نیست (کاپیتانیاک، ۱۳۸۴: ۷۶-۸۰).

مندل‌بروت، در سال ۱۹۷۹ میلادی، به کمک کامپیوتر و به‌طور تجربی پی برد که، مجموعه ژولیا به‌صورت $Z_{n+1}=Z^2_{n+c}$ به ازای بعضی از مقادیر c پیوسته و بعضی مقادیر دیگر ناپیوسته است. وی براساس این یافته، مجموعه جدیدی به‌صورت زیر تعریف نمود:

M={cEC[Julia set connected]}

این مجموعه جدید بعدها باعنوان مجموعه مندل‌بروت نام‌گذاری شد (ر.ک.به: عرفانیان، ۱۳۸۰؛ سردار، ۱۳۷۹؛ گلیک، ۱۳۸۳).

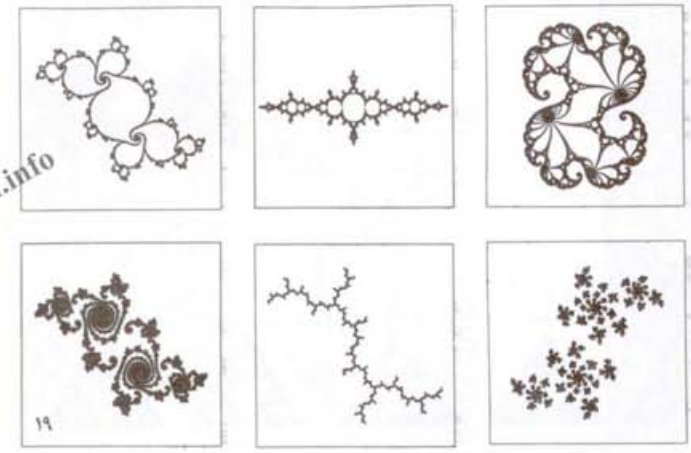
آنچه نظریه آشوب را بین سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی دوباره بر سر زبان‌ها انداخت، رابطه تنگاتنگی بود که این نظریه با اندیشه پیچیده داشت. به‌عبارتی دیگر، تفاوت نظریه آشوب و اندیشه پیچیده، یکی از مهم‌ترین مباحثی بود که نظر اکثر اندیشمندان این علوم را به‌خود جلب کرد. این تفاوت، عملاً معطوف به این نکته بود که پیچیدگی بحث، درمورد چگونگی شکل‌گیری سیستم‌هاست، حال آنکه، نظریه آشوب به مشاهده و بررسی رفتار ناپایدار و غیرتناوبی سیستم می‌پردازد و ازسویی، هدف عمده آن، بررسی پویایی نهفته در یک سیستم پیچیده است (سیلیرز، ۱۹۹۹: ۱۱۲-۱۱۳).

اندیشه پیچیده، اندیشه‌ای است که هم درپی متمایزکردن (البته بی‌آنکه جدا کند) و هم درپی پیوند دادن و ارتباط بخشیدن است. ازسویی، به دنبال هم‌بافت کردن و جهانی کردن و ازسویی دیگر، درگیر مسئله‌ی عدم‌قطعیت شدن است (مورن، ۱۳۷۵: ۱۰). اندیشه پیچیده، ریشه باستانی دارد. همان‌گونه که از خود واژه نیز استنباط می‌شود، ریشه‌ی پیچیده از واژه لاتین «complexus» به معنای «آنچه باهم بافته می‌شود و یا هم‌بافت است»، مشتق شده است. در تفکر چین باستان، به‌خصوص در دائوییسم، پیچیدگی جایگاه خاصی دارد. همان‌گونه که برایان‌آنور، استاد دانشگاه استانفورد نیز متذکر می‌شود: «رویکرد پیچیدگی، کاملاً دائوییستی است. در دائوییسم، هیچ نظر قطری‌ای وجود ندارد. «جهان» با «یک» آغاز می‌شود و یک دو می‌شود و دو بسیار می‌شود و بسیار به بی‌شمار می‌انجامد. در دائویسم، جهان را گسترده، بی‌شکل و دائم‌التغییر

27. Kokh snowflake
28. Sierpinski
29. Julia Set

می‌بینیم. هرگز نمی‌توان درباره‌ی آن به قطعیت رسید. عناصر همواره همان‌ها می‌مانند، اما همیشه خود را از نو سازمان می‌دهند. نتیجه اینکه، جهان مثل زیبانما[۳۰] است: اشکالی که تغییر می‌کنند، بعضاً تکرار می‌شوند، اما هرگز عیناً تکرار نمی‌شوند، همواره نو و متفاوت‌اند» (به‌نقل از: سردار، ۱۳۷۹:۱۶۷).

ادگارمورن، جامعه‌شناس فرانسوی، درکتاب بسیار مهم خود



باعنوان «درآمدی بر اندیشه‌ی پیچیده»، سه اصل اساسی اندیشه پیچیده را به‌صورت، هم‌بستگی پیچیده‌ی عنصرها، اصل بازگشت سازمانی و اصل هولوگرام[۳۱]، بیان می‌کند. او می‌نویسد: «سه اصل وجود دارد که می‌توانند ما را در اندیشیدن درمورد پیچیدگی یاری رسانند. نخستین اصل، همان است که من هم‌بستگی پیچیده‌ی عنصرها می‌نامم. سازمان زنده را مثال بگیریم. بی‌شک، سازمان زنده زاده‌ی برخورد دو نوع موجود شیمیایی - فیزیکی است: یکی دی.ان.ای. که ثابت است و می‌تواند خود را باز تولید کند و ثبات آن می‌تواند حافظه‌ای را درخود حمل کند که ارثی می‌شود؛ و نوع دیگر اسیدهای آمینه است که پروتئین‌هایی به شکل‌های چندگانه و بی‌نهایت ناثابت به‌وجود می‌آورند که تباه می‌شوند، اما برمبنای پیام‌های دی.ان.ای. بی‌وقفه بازسازی می‌شوند. به‌دیگر سخن، دو منطق وجود دارد: یکی منطق پروتئین ناثابتی که در تماس با محیط زندگی می‌کند و هستی پدیداری را امکان‌پذیر می‌کند و دیگری منطقی که تولیدمثل را تضمین می‌کند. این دو اصل، صرفاً درکنارهم نیستند، بلکه برای یکدیگر ضروری‌اند. فرایند جنسی، افراد را تولید می‌کند، افرادی که فرایند جنسی را تولید می‌کنند. این دو اصل، یعنی اصل تولیدمثل فرا- فردی و اصل هستی بی‌درنگ فردی مکمل یکدیگرند، اما ضد یکدیگر نیز هستند. گاهی از دیدن اینکه پستانداران فرزندان خود را می‌خورند و فرزندانشان را فدای بقاء خود می‌کنند، شگفت‌زده می‌شویم. خود ما نیز ممکن است به‌شدت با خانواده‌مان به مخالفت برخیزیم و منافع‌مان را بر منافع فرزندان یا پدر و مادرمان ترجیح دهیم. میان این دو اصل، هم‌بستگی پیچیده عنصرها وجود دارد.

آنچه در مورد نظم و بی‌نظمی گفتم، می‌توان در قالب هم‌بستگی پیچیده‌ی عنصرها درک کرد. نظم و بی‌نظمی دشمن یکدیگرند: یکی دیگری را حذف می‌کند، اما در همان حال، در برخی موردها، این دو با یکدیگر همکاری می‌کنند و سازمان و پیچیدگی را به‌وجود



پژوهش به تبرستان
www.tabarestan.info

می‌آورند. اصل هم‌بستگی عنصرها به ما امکان می‌دهد که دوتایی را در بطن یگانگی حفظ کنیم. این اصل، دو واژه‌ی مکمل و در همان حال متخاصم را پیوند می‌دهد.

دومین اصل، اصل بازگشت سازمانی است. برای معنا کردن این واژه، من فرایند گرداب را به یاد می‌آورم. هرلحظه از گرداب، هم تولیدشده و هم تولیدکننده است. فرایند بازگشتی، فرایندی است که در آن، محصول و معلول، درعین‌حال، علت‌ها و تولیدکننده‌های آنچه آن را تولید می‌کند، هستند. باردیگر، مثال فرد و نوع و تولیدمثل را درنظر بگیریم. ما در مقام فرد، مولود فرایند تولیدمثل ایم که بر ما مقدم است. اما به‌محض آنکه تولید شدیم، به تولیدگران فرایندی بدل می‌شویم که ادامه خواهد یافت. این اندیشه ازلحاظ جامعه‌شناختی نیز معتبر است. جامعه، محصول برهم‌کنش‌های میان فردها است، اما به‌محض آنکه تولید شد، به فردها واکنش نشان می‌دهد و آنان را تولید می‌کند. اگر جامعه، فرهنگ آن، زبان و دانشی اکتسابی وجود نداشت، ما فردهایی انسانی نبودیم. به‌دیگرسخن، فردها جامعه را تولید می‌کنند، جامعه‌ای که فردها را تولید می‌کند. ما هم تولیدشده و هم تولیدگریم. پس اندیشه‌ی بازگشتی، اندیشه‌ای است متضاد با اندیشه‌ی خطی علت/ معلول، مولود/ تولیدگر، ساختار/ روساخت، زیرا هرآنچه تولید شده است، آنچه آن را تولید کرده تکرار می‌کند، آن هم درچرخه‌ای که خودش یک چرخه‌ی خود- سازمان‌ده و خود- تولیدگر است.

سومین اصل، اصل هولوگرام است. در هولوگرام فیزیکی،

کوچک‌ترین نقطه‌ی تصویر هولوگرام، تقریباً تمامیتی از اطلاعات ژنتیکی این ارگانیسم است. پس اندیشه‌ی هولوگراماتیک، هم از فروکاستن‌گرایی که فقط جزء را می‌بیند و هم از کلیت‌باوری که فقط کل را می‌بیند، فراتر می‌رود. پاسکال، کم‌وبیش، این اندیشه را بیان کرده بود: «من نمی‌توانم کل را بدون درک اجزاء درک کنم و نمی‌توانم اجزاء را بدون درک کل درک کنم.» این اندیشه‌ی به‌ظاهر ناسازگون،





پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۱۹. گاستون ژولیا. مجموعه‌ی از طرح‌های ژولیا.
۲۰. مجموعه اشکال فراکتال، از مجموعه شکل‌های زیبا.

ذهن خطی را فلج می‌کند. اما به‌خوبی می‌دانیم که در منطق بازگشتی، آنچه به منزله‌ی شناخت اجزاء کسب می‌کنیم، به کل باز می‌گردد. آنچه در مورد کیفیت‌های آشکار کل فرا می‌گیریم، کلی که بدون سازمان وجود ندارد، به اجزاء باز می‌گردد. پس می‌توان در یک فرایند تولیدِ شناخت، شناخت اجزاء را برپایه‌ی کل و شناخت کل را برپایه‌ی اجزاء غنا بخشید. بنابراین، خود اندیشه‌ی کل در جزء جزء درکل به اندیشه‌ی بازگشتی مرتبط است و خود این اندیشه‌ی بازگشتی نیز تاحدودی به‌اندیشه‌ی همبستگی پیچیده‌ی عنصرها مرتبط است» (مورن، ۱۳۷۹:۸۱-۸۳).

ازنظر مورن، اندیشه پیچیده به هیچ‌رو اندیشه‌ای نیست که قطعیت و جداسازی و منطق را به‌کناری نهد تا عدم‌قطعیت و جدایی‌ناپذیری و استثناها را جایگزین آنها کند. برعکس، این اندیشه، رفت و آمدی است بی‌وقفه میان قطعیت و عدم‌قطعیت، میان عنصری مقدماتی و عنصری فراگیر، میان جدایی‌پذیری و جدایی‌ناپذیری. به دیگر سخن، اندیشه‌ی پیچیده، اندیشه‌ای است که عدم‌قطعیت را در خود دارد و قادر به فهم سازمان نیز هست. اندیشه‌ی پیچیده می‌تواند ارتباط و پیوند دهد، هم‌بافت و فراگیر و جهانی کند و درعین‌حال، ویژگی و تشخیص و عینیت را بپذیرد.

چارلز جنکس و علم‌باوری پست‌مدرنیته

همان‌گونه که در فصل سوم کتاب ملاحظه گردید، نظریات مطرح شده‌ی چارلز جنکس، بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی، با دغدغه‌های او در اواخر قرن بیستم، به‌کلی متفاوت است. ماحصل گرایش جنکس به علم‌گرایی، دو کتابی است که او بین سال‌های ۱۹۹۵ و ۲۰۰۲ میلادی نوشت: «معماری پرش‌کیهانی» (۱۹۹۵) و «پارادایم جدید در معماری» (۲۰۰۲).

شروع این مباحث، با اولین کتاب او باعنوان «معماری پرش کیهانی»، آغاز می‌گردد. جوهره بحث جنکس درکتاب «معماری پرش‌کیهانی»، گذر علم از جهان مکانیکی نیوتنی به مکانیک نسبیتی انیشتین و مکانیک کوانتومی هیزنبرگ و دیگران است. خود او در مصاحبه‌ای که با مایکل‌کاتکارت داشت، هدف عمده کتابش را چنین توصیف می‌کند: «این ایده‌ایست که جهان در راهی پیش می‌رود که تنها دنیای داروینی نیست. همان‌طورکه می‌دانید، داروین براساس یکسری نمونه‌های طبیعی مانند تکامل کبوتر یا رشد اسبان ادعا کرد که پیشرفت جهان به آرامی‌سرعت می‌گیرد. اما اگر شما به تکامل از مقیاسی بزرگ‌تر بنگرید، تکاملی کیهانی و یا تکاملی فرهنگی می‌بینید که در حال جهش است و رشدی فازی دارد و این بسیار هیجان‌انگیز است، و این بدان معناست که همه‌چیز بسیار غیرقابل پیش‌بینی‌تر از آنست که داروین می‌پنداشت و بسیار بیشتر به‌دور خود حرکت می‌کنند. و این به‌طور اساسی دیدی شگفت‌تر از دنیاست» (جنکس و کاتکارت، ۱۳۸۲:۹۱).

جنکس بر این عقیده است که در زمان حاضر، تغییراتی عظیم در علم و همچنین در نگاه کل جهانیان به علوم، پدیدار شده است که قابل مقایسه با تفکرات گذشتگان نیست. در تفکر نیوتنی، جهان همانند ساعت درنظر گرفته می‌شد و نظمی آهنین بر آن حاکم بود که کل کائنات را دربر می‌گرفت، درحالی‌که در دانش امروز، جهان

30. Kaleidoscope
31. Hologramme

منظم و قابل پیش‌بینی نیست و کل کائنات به‌مراتب پیچیده‌تر از آن است که به‌سادگی و سهولت یک دستگاه مکانیکی کار کند. ازطرفی، رشد روزافزون ارتباطات رسانه‌ای و شبکه‌های کامپیوتری، امکانات و ویژگی‌های بی‌نظیر و پیش‌بینی نشده‌ای را فراهم کرده‌اند که تأثیر عملی آن اکنون در بسیاری از حوزه‌ها، قابل ارزیابی و تحلیل

۲۱. چارلز جنکس. چهار پرش به آگاهی. هر یک از چهار جهان، به‌طور غیرقابل پیش‌بینی از یک جزء کوچک جهان قبلی خود ظاهر شده است.
۲۲. چارلز جنکس و جوئنا مگدال. مدل کیهانی شماره ۲. ۱۹۹۴.
۲۳. چارلز جنکس. گایا. اسکاتلند. ۱۹۹۴.

است. همه روزه، اطلاعات عظیمی بدون دخالت فیلترهای سانسورکننده، در میان قاره‌ها مبادله و خبرها با سرعتی بیش از سرعتِ صوت، به تمام جهان مخابره می‌شوند. این ویژگی، پیوستگی اجتماعی جهان را افزون‌تر ساخته و تعاملات اجزای تشکیل دهنده‌ی آن را از کنترل و محدوده‌های دولتی خارج کرده است. به‌موجب این امکانات، یک اتفاق ساده در جایی از جهان می‌تواند منشاء تأثیرات و دگرگونی‌های عظیمی در کل یا بخش‌های دیگر از جهان باشد. این واقعیت درباره‌ی رویدادهای سیاسی و اقتصادی کاملاً محسوس و مشهود است.

بنابه عقیده جنکس، می‌توان به‌سادگی نتیجه گرفت که مناسبات فرهنگی و زیستی، مطابق توسعه علم و تحلیل‌های علمی، سخت پیچیده و درهم تنیده‌اند و هرگز از قاعده و چارچوب ثابتی پیروی نمی‌کنند. این تحلیل‌ها، از معادلات خطی و رهیافت‌های علی، به سختی خودداری می‌کنند و خود را در نگرش‌های تک‌بعدی و کل‌گرا محصور نمی‌کنند. آنها همه‌ی عوامل و عناصر مشارکت‌کننده در رویدادها را دارای نقش، تلقی می‌کنند و می‌کوشند تلفیقی از چند دیدگاه را در تبیین یک رویداد واحد به‌کار برند. آنها تلاش می‌کنند، بر خلاف تحلیل‌های مدرنیستی، پارادایم‌ها و روابط مألوف را مرکزیت‌زدایی کنند و از زوایای بی‌ربط و نا آشنا نیز رخدادها را مورد بررسی قرار دهند. در یک کلام، عصر حاضر به تعین قطعی پدیدارها و معناها باور ندارد.

کتاب بعدی جنکس، باعنوان «پارادایم جدید در معماری»، در اصل ادامه تفکرات علم‌گرایی اوست که سابق بر این، در کتاب «معماری پرش کیهانی» بیان شده بود. آن چیزی که کتاب جدید جنکس را از کتاب «معماری پرش کیهانی» جدا می‌کند، گرایش به تقسیم‌بندی یا به‌قول خود او، پارادایم‌هایی است که معماری، در این چند دهه اخیر، به خود دیده و باعث شده است که ما بتوانیم معماران و کارهای معماری را ذیل واژه پارادایم، گونه‌شناسی و تقسیم‌بندی نماییم. به عقیده او، معماری براساس دانش و سرمشق‌های متعلق به دوران، شکل گرفته است و معماری‌های برجسته‌ی تاریخ، همواره مبتنی بر پارادایم‌های علمی و تصور انسان از کائنات بوده‌اند. او بحث خود را با نظریه‌ی آفرینش در دو جهان‌بینی مسیحی و یهودی آغاز می‌کند و در این دو آموزه‌ی دینی، خداوند به معمار آفرینش تشبیه شده است؛ از این‌رو، وظیفه انسان آموختن قوانین خلقت و نظم تاریخ برای نزدیک شدن به پروردگار است. او نتیجه می‌گیرد، انعکاس تصور انسان از ساختار جهان در معماری، ریشه در دیانت دارد.

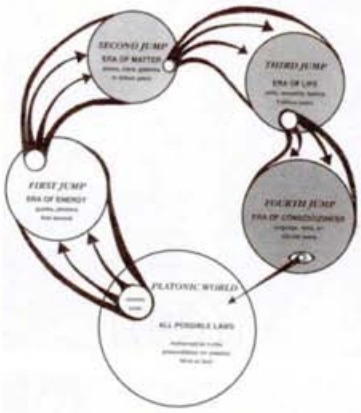
جنکس در کتاب «پارادایم جدید در معماری»، هفت پارادایم و به‌تبع، هفت گرایش معماری معاصر را بیان می‌کند که به عقیده او این هفت گرایش، هر کدام بخشی از پارادایم بزرگ جهان امروز را تشکیل می‌دهند. هفت پارادایم او عبارتند از: پیچیدگی، الهام از فرم‌های طبیعی، الهام از ساختارها و داده‌های محیط مصنوعی و کلان‌شهرها، به‌کارگیری اشکال حبابی و قطره‌ای، بهره‌گیری از نشانه‌ها و فرم‌های بومی، استفاده از شمایل‌های مربوط به کیهان‌شناسی نو و درنهایت خلق فرم‌های مبهمی که می‌توانند به‌صورت مختلف تعبیر شوند (ر.ک.به: جنکس، ۲۰۰۲).

به‌عقیده او، پارادایم جدید شامل بناهای ساختارشکن می‌شود که موزه گوگنهایم[۳۲] در بیلبائوی اسپانیا، اثر فرانک‌او. گه‌ری[۳۳]، نمونه خوب آن است و ازسویی، پروژه‌های ساخته نشده معمارانی همچون پیتر آیزنمن[۳۴] و دانیل لیبسکیند[۳۵]، ظه‌حدید[۳۶] و یا دیگر معماران اروپایی را دربر می‌گیرد. او مدعی است که کار معماران یادشده با کاربردهای علم جدید، به‌وجود آمده است و می‌توان آنها را با توجه به همین کاربردها درک کرد؛ یعنی نظریه پیچیدگی، سیستم‌های خودسازمانده، فراکتال‌ها، دینامیک خطی، پیدایش و خودهمانندی. او می‌گوید: «قواعدی که در این میان ظهور می‌یابند، همواره آدم را برمی‌آشوبند. حیطه‌شان هم متنوع است: از لکه‌های بدقواره گرفته تا اشکال موج‌گونه‌ی زیبا و برازنده، و از خطوط هندسه فراکتال ناصاف گرفته تا مناظر کامپیوتری سرد و غیرشخصی. این زبان جدید، با این انگاره که نظم شهری جدید، که به الگوهای همواره متغیر طبیعت نزدیک‌تر می‌نماید، امکان‌پذیر است، زبان‌های کهنه کلاسی‌سیسم و مدرنیسم را به چالش می‌طلبد» (جنکس، ۱۳۸۲الف: ۷۹).

جنکس، گروهی از معماران را باعنوان «ارگانی - تک»[۳۷]، نام‌گذاری می‌کند و بر این اندیشه است که اینان، هم نمایانگر پدران مدرنیسم‌شان، یعنی معماران «های - تک»[۳۸] که پیش‌تر، بریتانیا را در سلطه خود داشتند، و هم نمایانگر اجدادشان، یعنی معمارانی چون فرانک‌لویدرایت[۳۹]، آلوارهنریک‌آلتو[۴۰] و غیره هستند. او می‌نویسد: «[...] طراحان ارگانی - تک به هنگامی که مثلاً ایده خوب و قشنگی را آنقدر تکرار

پیشکش به دانشنامه www.abarestan.info

می‌کنند تا ته بکشد، باعث ایجاد کسالت و یکنواختی شود. نمونه‌اش فرودگاه کانسای رنتسو پیانو، که همین شکل جالب و زیبای تیغه‌های بال مانند تا یک مایل کشیده شده، تاجائیکه خسته‌کننده شده است» (جنکس، ۱۳۸۲ب: ۸۰). او که شیفته کار فرانک‌گه‌ری در بیلبائوی اسپانیاست، این کار را به‌عنوان سمبل عصر جدید می‌داند و تا جایی



۲۱

پیش می‌رود که می‌نویسد: «از وقتی‌که موزه گوگنهایم گه‌ری در بیلبائو - در سال ۱۹۹۷ میلادی - افتتاح شد، معماران دریافتند که نوع تازه‌ای از بنا ظهور کرده است. درواقع، آنچه بر رازگونگی بنا دلالت می‌کند، به‌خاطر آنچه که تأثیرگذاری بیلبائو خوانده می‌شود، به‌روش غالب و چیره در طراحی بناهای بزرگ شهری - به‌ویژه موزه - بدل شده است. این راهبرد یا استراتژی در شرف تکوین، که با راه و روشی کوچک در دهه‌ی ۵۰ میلادی، با کلیسای رونشان و خانه اپرای سیدنی شروع شد، اکنون به عرفی غالب از این الگوی جدید بدل شده است و چنان اشکال بدیهی، نامعلوم و الهام‌گرانه‌ای عرضه می‌دارد که آدم خیال می‌کند، معماری به شاخه‌ای از مجسمه‌سازی سورئالیستی بدل شده است و نتایج این امر، چه‌بسا اغلب هنر کاذب اغراق‌آمیز و پرطمطراق می‌باشد» (جنکس، ۱۳۸۲ب: ۸۰-۸۱). جنکس، یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار موزه مذکور را، دلالت معماگونگی آن می‌داند و بر این عقیده است که در طراحی آن، استعاره‌های مضاعفی به‌کار رفته است که این استعاره‌ها خود را در تندیس‌گرایی و طراحی نور آن، نشان می‌دهند (جنکس، ۲۰۰۳: ۷۲). او در سخنرانی خود با عنوان «پارادایم جدید در معماری»، در مهرماه سال ۱۳۸۱ خورشیدی، در موزه هنرهای معاصر تهران، از استعاره‌های موزه بیلبائو با عناوینی همچون «کشتی»، «زنی به پهلو خوابیده»، و یا «گل شکفته شده»، یاد می‌کند و بر این عقیده بود که می‌توان این استعاره‌ها را در موزه دید.

نیکوس ا. سالینگاروس[۴۱]، یکی از سرسخت‌ترین منتقدان جنکس است. او در مقاله خود با عنوان «چارلز جنکس و پارادایم جدید در معماری»، سخت او را مورد انتقاد قرار می‌دهد و مباحث مطرح‌شده‌ی جنکس را، افکاری ضعیف و بدون مبنای تئوری می‌داند. او در مقاله مذکور، جنکس را متهم می‌کند که این شخص، دانشمند نیست و صلاحیت بیان مباحث علمی مطرح‌شده در کتابش را، ندارد. او می‌نویسد: «جنکس اصرار دارد درباره‌ی پیدایش کیهانی به عنوان فرایندی



۲۲



۲۳

پیوسته در حال تغییر و تحول صحبت کند، پیدایشی که همواره به سطوح جدیدی از خودسازمان‌دهی می‌رسد. اینها، توصیف‌گرهای کاملاً صحیحی برای چگونگی پدیدارشدن فرم در جهان هستند و دقیقاً چیزی است که کریستوفر الکساندر عمرش را صرف فهمیدن آن کرد. به‌هرحال، وقتی جنکس آثار آیزنمن و لیبسکیند را به عنوان نمونه‌هایی از کاربرد این صور ذهنی پیدایش در بناها ارائه می‌کند، هر امیدی برای درک جنکس از این فرایندها زایل می‌شود. به‌نظر نمی‌رسد، هیچکدام از آن بناها، نتیجه‌ی تغییر و تحول باشند، درعوض نشانه‌ی استثناء هستند، فرم‌هایی چنان آشفته که هرگز هیچ فرایند زایایی نمی‌تواند، موجب آنها باشد. به‌نظر می‌رسد، بناهای ساختارشکنی که جنکس بسیار به آنها علاقه دارد، محصول عمدی گسیختن فرایند تغییر و تحول مداوم باشند. آنان در محدوده‌هایی خارج از فضای طراحی معماری قرار دارند که نمی‌توان درنتیجه‌ی تکامل طبیعی، به آنها دست یافت» (سالینگاروس، ۱۰۱:۱۳۸۳). سالینگاروس، در جای دیگر از مقاله می‌نویسد: «جنکس با به‌کار بردن اصطلاحات علمی به شیوه‌ای فوق‌العاده نامنسجم، اعتبار

32. Guggenheim
33. Frank O. Gehry
34. Peter Eisenman
35. Daniel Libeskind
36. Zaha Hadid
37. Organi-Tech
38. Hi-Tech
39. Frank Lloyd Wright
40. Alvar Henrik Aalto
41. Nikos A. Salingaros





پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۲۴. چارلز جنکس. طبیعت و اشیاء. اسکاتلند. ۱۹۹۳.





علمی خودش را از بین می‌برد. برای مثال او از ۲۶ شکل گل خود همانند صحبت می‌کند که گه‌ری در موزه بیلبائو به‌کار برده است. تا جایی‌که می‌توانم ببینم، هیچ شکل خودهمانندی در آن بنا به‌کار نرفته است. در مورد گل‌های شبیه به هم، آنها شبیه نیستند، چون گل‌ها با پیدایش رنگ، بافت و فرم، با کارکردهای خاصی سازگار می‌شوند و تمام اینها در قالب انسجامی کلی هستند که در اینجا حضور ندارند. تفاوتی عظیم میان فهم صرفاً بصری و فهم کارکردی فراکتال‌ها وجود دارد. موزه گوگنهایم، تا جایی‌که به ذهن من می‌رسد، شباهت به هیچ گلی ندارد. جنکس، سپس از این اشکال غیرخودهمانند، به‌عنوان فراکتال‌های سیال نام می‌برد. چون این اصطلاح در ریاضیات به‌کار نمی‌رود، اطلاعی از معنای آن ندارد. اصطلاح سومی‌که او برای همان شکل‌ها به‌کار می‌برد، منحنی‌های فراکتال است. باز هم آن منحنی‌های کاملاً صاف، فراکتال نیستند» (سالینگاروس، ۱۰۲:۱۳۸۳).

اگر با نظرات تند و گاه متعصب سالینگاروس که خود شیفته معماری قبل از مدرن و اندیشه‌های کریستوفر الکساندر است، موافق نباشیم و با دیدی واقع‌گرایانه به تحولات علم و هنر نگاه کنیم، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که نوشته‌های اخیر جنکس، در اصل بیانگر گرایش پست‌مدرنیته به علم‌باوری است. ازطرفی، اکثریت مطالب علمی مطرح‌شده ازسوی اندیشمندان پست‌مدرنیته، به‌خاطر عدم آشنایی این متفکران با مباحث علمی، باعث شده است که اکثریت دانشمندان علوم، نوشته‌های متفکران پست‌مدرنیته را عاری از ارزش علمی بدانند و نوشته‌های آنها را صرفاً از زاویه علمی مورد مطالعه قرار دهند و گاه نظریاتی تند همچون عدم درک درست مباحث مذکور را گوشزد نمایند (ر.ک.به: سوکال و برکمونت، ۱۳۸۴ الف). اما اگر بخواهیم بدون هیچ پیش فرضی، مباحث مذکور را بررسی نماییم، می‌توان چنین بیان داشت که یادآوری مباحث علمی توسط متفکرین پست‌مدرنیته، دراصل خوانش گفتمان علمی است و هدف آنها نه صرفاً اثبات مباحث علمی مذکور، بلکه قرائت کارهای معماری انجام گرفته براساس مباحث علمی است. اگر از این دیدگاه به این موضوع بنگریم، تا حدودی نوشته‌های اخیر جنکس را می‌توان به‌عنوان تأویل‌گرایی بین مباحث علمی و کارهای معماری، قلمداد کرد.

به‌دنبال ترجمه‌ی چاپ اول کتاب «معماری پرش‌کیهانی» به زبان فارسی در سال ۱۳۸۲ خورشیدی، مباحث علم‌گرایی جنکس در حیطه معماری و به‌خصوص تألیفات وطنی، رنگ و بوی خاصی به‌خود گرفت و سبب شد تا نوعی معماری به‌نام «معماری پرش‌کیهانی» در مباحث آکادمیک مطرح شود. درصورتی‌که طرح اندیشه‌های علم‌گرای جنکس، جایگاه خاصی در کتب معتبر تاریخ معماری معاصر غرب ندارد و اکثریت این کتاب‌ها فقط جنکس را به‌عنوان کسی می‌شناسند که زمان مرگ نابهنگام معماری مدرن را اعلام نمود.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

زیبایی‌شناسی و هنر پست‌مدرن

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

گروتسک و معما
کیم کمپ

اکثر منتقدین، شروع هنر پست‌مدرن را سال ۱۹۸۰ میلادی می‌دانند. اما به اعتقاد جنکس، شروع آن پانزدهم ژوئیه سال ۱۹۷۲ میلادی در ساعت ۳۲ : ۱۵ است؛ زمانی‌که پروژه‌ی مسکن انبوه پروئی‌آیگو در سن‌لوئیس در ایالت میسوری، به‌علت غیرقابل سکونت بودن برای افراد اقلیت سیاه‌پوست، با دینامیت منفجر شد (جنکس، ۹:۱۹۹۱). ازسویی، بنابر گفته جان‌بارت[1]، در میزگرد سال ۱۹۶۸ میلادی، در دنتونِ تگزاس: پست‌مدرنیسم در آمریکا از ۲۲ نوامبرسال ۱۹۶۳ میلادی، با ترور جان‌اف.کندی آغاز شد. به نظر وی، درآن لحظه، بسیاری از آمریکایی‌ها با نوعی احساس شگفتی توأم با اضطراب، این نکته را به تدریج دریافتند، که تاریخ ظاهراً ما را به‌سویی نامعلوم پیش می‌برد، که خواهانش نبوده‌ایم (مک‌اویلی، ۱۳۸۳: ۵۷۴). ازطرفی، تمام آثار هنری این دوره را نمی‌توان زیر چتر واژه پست‌مدرنیسم قرار داد. بخش عمده‌ای از زیربنای هنر پست‌مدرنیسم را می‌توان پیش‌تر، در مفهوم‌گرایی[2] یافت، که نخستین حمله را به مدرنیسم آغاز کرد؛ اگرچه محصول دو نسل، کاملاً با یکدیگر متفاوتند. از این گذشته، مفهوم‌گرایی خود از «دادا» نشأت گرفت، که حرکت «ضدمدرن» را در اوایل قرن بیستم میلادی، پدید آورده بود. در این زمینه، در دهه‌ی ۶۰ میلادی، موازی با هنر مفهومی، هنر پاپ[3] و هنر پرفرمانس[4] نیز بر هنر اروپا، تأثیر بسزائی داشتند.

ازسویی دیگر، هنر پست‌مدرنیسم بسیار شبیه هنر مدرنیسم است، اما در نحوه برخورد و نگرشش تفاوت‌های اساسی با مدرنیسم دارد. برای مثال، مدرنیسم به ارائه‌ی تصویری گسسته و فروپاشیده از تاریخ و سوبژکتیویته‌ی انسانی (نمود ادبی آن در حیطه مدرن، رمان معروف ویرجینیاولف باعنوان «به‌سوی فانوس دریایی»)، گرایش دارد. این گسستگی و فروپاشی در مدرنیسم شکلی تراژیک به‌خود می‌گیرد و واقعه‌ای است که باید درحکم یک ضایعه یا یک فقدان، برای آن گریست و سوگواری کرد. بسیاری از آثار مدرنیستی، در زنده نگه‌داشتن این فکر می‌کوشند که، آثار هنری قادر به تأمین وحدت، انسجام و معنای از دست رفته در زندگی مدرن هستند و هنر می‌تواند به آنچه دیگر نهادهای انسانی قادر به انجامش نبودند، تحقق بخشد. برعکس، پست‌مدرنیسم، این حالت گسست، فروپاشی، عدم‌انسجام، مشروط بودن و گذرا بودن سوگواری را می‌ستاید. دراصل، جهان در نگاه پست‌مدرن، بی‌معنی است. این بدان مفهوم نیست که در پست‌مدرن معنی وجود ندارد، بلکه برعکس، پست‌مدرن مخالف معنای قطعی و تردیدناپذیر است. لذا، معنایی که در پست‌مدرن به‌وجود می‌آید، مشخصاتی همچون محدود، محلی و انتقادی دارد.

ربرت بی. ری در مقاله «پست‌مدرنیسم»، هنر پست‌مدرن را در شش عنوان اصلی به‌صورت: بازیافت، تلویزیون، بازگشت، دورگه، کارآرمانه و فهرست، جمع‌بندی کرد. او در مقاله مذکور، در توضیح بازیافت، با استناد به مقاله والتربنیامین باعنوان «هنر در عصر تکثیر مکانیکی» می‌نویسد: «پست‌مدرنیسم از اثر به متن می‌رسد و آنچه را مصرف شده، دوباره از طریق بازیافت، روندی که هیچگاه پایانی بر آن متصور نیست، احیاء می‌کند. پست‌مدرنیسم مفهوم ابژه هنری را حفظ می‌کند؛ اما آن را به‌مثابه‌ی یک ساختگاه (سایت) بازتعریف می‌کند؛ چند راهه‌ای که بزرگراه‌های ارتباطی پیوسته تحت‌تأثیر شرایط بیرونی، بیرون متنی، مسیرشان از آن گذر می‌کند. اما چرا این بازیافت با بازانگیزی در پایان قرن بیستم چنین رواج یافته است؟ پاسخ را باید در مقاله «هنر در عصر تکثیر مکانیکی» بنیامین یافت که برخی آن را بنیاد و اساس پست‌مدرنیسم تلقی می‌کنند. او این واقعه را یعنی بازیافت پیوسته، یعنی به کارگیری دوباره‌ی آنچه شاید دور ریختنی است، بازتولید مکانیکی نامیده است. افزایش فزون از حد تعداد نشانه‌ها و تکثیر مهارنشدنی قابلیت بافت‌یابی آنها. بنیامین به‌عنوان مثال، عکاسی را ذکر می‌کند و آن را یک ماشین کلاژ کامل و بی عیب و نقص می‌داند که قطعاتی از جهان را جدا می‌کند و آن را برای نوعی فرایند بی‌انتهای قاب‌بندی مجدد ارائه می‌کند» (ری، ۱۹:۱۳۷۷). او در ادامه مقاله مذکور می‌نویسد: «تلویزیون / عصر الکترونیک در اصل یک دوران شفاهی، کمتر بر انتزاعات سواد نوشتاری و بیشتر بر داستان‌ها و انگاره‌ها و قهرمانان و در حقیقت بر نظام‌های شنیداری و دیداری استوار است. به عبارتی پست‌مدرنیسم لحظه‌ای است که سنت الفبایی که در پی‌گفتار آمده است، در برابر الکترونیک سرخم می‌کند؛ تلویزیون، دستگاه ضبط صوت و رایانه‌ها نقش‌هایی را برعهده می‌گیرند که قبلاً نوشتار، کتاب و کتابخانه‌ها برعهده داشتند. بازگشت / بهترین راه درک پست‌مدرنیسم، اندیشیدن به مفهوم لذت است. مدرنیسم سلیقه توده مردم را محقر می‌شمارد و از سختی به‌مثابه‌ی ابزاری برای پیشگیری از در دسترس همگان قرار گرفتن آثار بهره می‌گیرد. [...] گذار به پست‌مدرنیسم نشانگر بازگشت به چیزهایی است که دوست داشتن‌شان آسان‌تر است. هرچند به بیان فرویدی این بازگشت به‌وجه سرکوب شده‌ی مدرنیسم است.

دورگه / یکی از راه‌های درک ویژگی دوران پست‌مدرن آن است که به طوطی فلوبر و اس / زد رولان بارت بیندیشیم. طوطی اسماً رمان است و از رمان‌های متوسط پرفروش بوده است و قابلیت اصلی آن در آشکارکردن دانش است؛ آنجاکه انتظارش نمی‌رود. در حقیقت این اثر نه زندگی‌نامه است و نه نقد، بلکه تأثیر هر دو از آن حاصل می‌شود. از سوی دیگر اس / زد کاری است در حوزه‌ی نقد (و از جمله

www.tabarestan.info

آثار پرفروش دانشگاهی بوده است) که به بررسی خط به خط داستان سارازین بالزاک می‌پردازد. ولی جذابیت اصلی کتاب در سرگردانی‌های آن، از این شاخ به آن شاخ پریدن‌هایش و جنبه‌ی داستانی آن است.

کار آرمانی / باز شیوه‌ی دیگر برای درک پست‌مدرنیسم آن است که به کتابی بیندیشیم که بنیامین هیچگاه ننوشت. بنیامین تحت تأثیر فن سینمایی مونتاژ (که در آن معنی حاصل مجاورت تصویرها وصداهای متمایز است) و علاقه‌ی سوررئالیستی به قطعه، می‌خواست کتابی بنویسد که به کلی از نقل‌قول‌ها درست شده باشد؛ نقل‌هایی از بودلر، داده‌های عینی، گزارش‌های شاهدان عینی، پدیده‌های روزنامه‌ها، اسناد تاریخی و قطعه‌هایی از داستان‌ها. نام آن را خود «پروژه‌ی تاقگان»[5] گذاشته است و هدفش مطالعه‌ی پاریس در میانه‌ی قرن نوزدهم میلادی بوده است. او می‌خواست اظهارنظرهای خود را در این کتاب به حداقل ممکن کاهش دهد. شاید در حد زیرنویس عکس‌ها و چند سطر بین نقل‌قول‌ها. در خاطراتش نوشته است، روش این کتاب مونتاژ ادبی است؛ من لازم نیست چیزی بگویم، فقط نشان می‌دهم. به چهار دلیل می‌توانیم این کتاب را نمونه‌ای از یک اثر پست‌مدرن بدانیم:

- با انتخاب پاریس میانه‌ی قرن نوزدهم میلادی، بنیامین زمان و مکان پیدایش سرچشمه‌های پست‌مدرنیسم را تشخیص داده است. فرهنگ مصرفی همگانی در تاقگان پاریس، (نخستین مجتمع تجاری بزرگ) آغاز شد. در زمانی که انگلستان در تولید صنعتی، به کمال دست می‌یافت، پاریس بازاریابی پساصنعتی را پیش‌بینی می‌کرد: فروشگاه‌های بزرگ، روزنامه و عکس.
- با انتخاب مواد از سطوح مختلف فرهنگی، بنیامین به‌طور ضمنی با اعتقاد مطلق‌گرای مدرنیسم به فرهنگ متعالی، مقابله می‌کند؛
- بنیامین با محدود کردن خود به مواد و آسان‌ساخته‌ها در حقیقت به بازیافت و بازنگری و تخصیص آن مواد برای تألیفی تازه در بافتی تازه تحقق می‌بخشد؛
- کتاب هرگز نوشته نشد، ما آزادیم آن را در تخیلات خود بپرورانیم و شرح و بسط دهیم؛

فهرست / بهترین راه درک پست‌مدرنیسم استفاده از یک فهرست است. تمثیل، تخصیص، رمزگشایی هنجارگریخته [...]، شیک‌پوشی، تمایز، میل، فرهنگ افکارپذیرفته شده [...]، پیچیدگی، عوام‌پسندی [...]، فمینیسم، فیلم، مُد، نقاشی [...]، متن‌بودگی، همگونی [...]» (ری، ۱۳۷۷: ۱۸-۲۷؛ بادخل و تصرف).

هنر پست‌مدرن عمیقاً بیانگر تنوع، گونه‌گونی، تضاد و در یک کلام، عدم‌تعیّن است. هنر پست‌مدرن را تنها با رویکرد ویتگنشتاین در تعریف بازی‌های زبانی می‌توان توضیح داد. هیچ عنصر ثابت و همه‌شمولی وجود ندارد که به موجب آن بتوان، تمام هنر پست‌مدرن را در یک مجموعه گرد آورد و تعریف ثابت و بی‌تردیدی از معنایشان ارائه داد. آنها همچون بازی‌ها، شباهت‌های خانوادگی دارند که لزوماً در میان همه‌ی اعضا مشترک نیست و تنها مانند حلقه‌های ارتباط دهنده می‌توانند ما را از یکی به دیگری و از گروهی به گروه دیگر برسانند. آنها به سبب اختلافات و ویژگی‌های متفاوتشان، در نقش‌ها و کارکردهای گوناگونی ظاهر می‌شوند و جایگاه متفاوتی را در زندگی بشر اشغال می‌کنند. بنابراین، تعریفی که بتواند هنر



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۱. مدونا. بدون عنوان. میلان. ایتالیا. ۲۰۰۶.

را در ارتباط با همه‌ی این کارکردها و نقش‌های متفاوت توضیح دهد، به عدم تعیّن معنایی دچار می‌شود و از عهده‌ی آن بر نمی‌آید. تنها چون ویتگنشتاین می‌توان گفت: «اینها، چیزهایی شبیه به اینها» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰: ۷۸؛ قطعه‌ی ۶۹).

هنر پست‌مدرن، محدوده‌ی نامحدود سبک‌گرایی و یا شاید دورانِ مرگ سبک‌گرایی است. زیرا، در این محدوده‌ی تاریخی و ذهنی، هیچ سبک یا مکتب واقعی به معنای گرایش عمومی و دوران‌ساز وجود ندارد و یا اساساً امکان وجود پیدا نمی‌کند. گونه‌های مختلف هنری در این گستره‌ی معنایی، در تعریف نامتعین ماهیت هنر، به اشتراک نمی‌رسند و هیچ محدوده‌ی جدی و قابل دفاعی برای توافق در چیستی هنر، یافت نمی‌شود. هر ایده و هر شیئی می‌تواند به مقام هنر راه یابد و هر هنر والا و متعالی می‌تواند به دیده‌ای بی‌ارزش نگریسته شود. در هنر پست‌مدرن، روایت‌ها، وجهه‌ای شخصی پیدا

1. John Barthes
2. conceptualism
3. Pop Art
۴. Performance پرفرمانس در معنای لغوی، اجراء، نمایش، ایفاء، کار برجسته و شاهکار دانسته می‌شود. در زبان فارسی این واژه به هنرنمایشی، هنر اجرایی یا اجراء ترجمه شده است.
5. Project Arcades

می‌کنند و هر شخص، سبک منحصر به خویش را به نمایش می‌گذارد. هیچ جریان عمده و عمومی، ذهنیت قالب هنری را تعین نمی‌بخشد و هیچ شخصی هم خود را موظف نمی‌داند که براساس موازین رسمی یا گروهی نسبت به تعاریف هنر وفادار بماند. تقریباً، بخش اعظم تولیدات هنری دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، در مدار تثبیت و حمایت از



۲. مدونا. بدون عنوان. تورنتو. کانادا. ۲۰۰۶.
۳. مدونا. بدون عنوان. نیویورک. آمریکا. ۲۰۰۶.

این اندیشه قرار دارند و به انگیزه‌ی اثبات این موضوع به‌وجود آمده‌اند؛ که هیچ اصل و قاعده‌ای تعیین‌کننده‌ی مطلق ارزش‌های هنری نیست. گونه‌های بسیاری از این هنرها، در نابودسازی ذهنیت محدودساز و انحصارطلب مدرن، موجودیت یافته‌اند و جالب آنکه، به ضدیت و دشمنی خود نیز وفادار نمانده‌اند. هنرهای مفهومی، به‌طور مشخص، نمونه‌ی بارز این مبارزات علیه فرم‌گرایی‌اند. با وجود این، اشکال و روش‌های مدرنیستی نیز یکسره از میان نرفتند و در کنار نمونه‌های مبارزه‌جوی خود، به حیات خویش ادامه دادند. حتی نمونه‌های پست‌مدرن نیز احیاء گردیدند و کارکردهای بی‌شک ضروری و غیرقابل تعویض خویش را پی گرفتند.

ازسویی، می‌توان چنین بیان کرد که، از نگاه پست‌مدرن‌ها آنچه ماهیت هنر را می‌سازد، نگاه سوژه‌مندی است که هنرمند به دنیای پیرامون خود می‌افکند و این ویژگی را بدان نسبت می‌دهد؛ نه ویژگی‌هایی که در ذات شیئیت جهان نهفته است. بنابراین، هرگونه تجربه‌ی شخصی و فرهنگی، بنابر معیارهای سوبژکتیو، می‌تواند در جایگاه هنر واقع شود. هیچ خصلت یگانه و قاعده‌ی ذاتی در پدیدارها نهفته نیست که طبقه‌بندی هنر بر بنیان آن استوار گردد؛ تنها توافق جمعی انسان‌ها و گروه‌های اجتماعی است که نقش‌ها و کارکردها را به پدیدارها نسبت می‌دهد و در آنها استنباط ویژه‌ای را دنبال می‌کند. دیدگاه‌های پست‌مدرن، حتی آخرین نسخه‌ی پژوهش‌های نظری درباره‌ی چیستی و ماهیت هنر را نیز به پرسش می‌گیرند؛ بنابراین، نظریه‌ی نهادی[۴] هنر آن چیزی است که جامعه‌ی هنری یا گروه‌های هنری به هنر بودن آن رأی می‌دهند و آن را مورد توجه قرار می‌دهند. اما دیدگاه‌های پست‌مدرن، حتی صلاحیت گروه‌ها و کارپردازان هنری را نیز برای هنری دانستن و قراردادهای چارچوب‌گرا، معتبر و کافی نمی‌دانند. به‌نظر آنها، حتی اگر یک نفر هم به هنری بودن اثر باور داشته باشد، آن اثر بی‌تردید هنر است. از منظر پست‌مدرنیسم‌ها، وقتی هیچ قاعده و اصلی به‌عنوان یگانه راه رسیدن به هنر وجود ندارد، بنابراین، هیچ دلیل محکم و معتبری نیز وجود ندارد که دیدگاه عده‌ای خاص، از جمله جامعه یا گروه‌های هنری، از دیدگاه دیگران ارجح باشد. آنها بی‌آنکه خود بدانند، ملاحظات، خواست‌ها و ادراکات خویش را در گزینش‌هایشان جاری می‌کنند و این واقعیت در متن تاریخ هنر به روشنی قابل پی‌گیری است. رودررویی هواخواهان گالری‌ها، موزه‌داران و گروه‌های «صلاحیت‌دار» با آوانگاردهایی مثل ون‌گوگ، به سادگی نشان می‌دهد که نظریه‌ی نهادی نیز کارایی لازم و کافی برای تبیین هنر ندارد.

دوران پست‌مدرنیسم، آگاهی به این ویژگی‌هاست. عدم‌تعین و عدم‌قطعیت، واقعی‌ترین خصلت و حقیقی‌ترین مشخصه‌ی پدیدارهای فرهنگی و هنری است. هنر در انحصار کارکردها و نقش‌های ویژه باقی نمی‌ماند و تعریف ثابتی به خود نمی‌پذیرد، بلکه همچون یک عامل سیال و دگرگون شونده‌ی ذهنی در حرکت است و به دنیای گوناگون سر می‌زند. بنابراین، هنر پست‌مدرن، ملاحظات خود را موظف به رعایت دیدگاه‌ها و ادراکات انحصارطلب نمی‌بیند. او آزاد است قواعد و نگرش‌های خویش را بجوید و از هویت هنری خویش دفاع کند. بخش عمده‌ای از جلوه‌های هنر پست‌مدرن، روایت‌هایی شخصی هستند که ماهیت هنر را از دریچه‌ی دیدگاه‌های منحصربه‌فرد بیان می‌دارند.

ازسویی، فردریک‌جیمسون، منتقد آمریکایی، بیان می‌دارد که، مشخصه بارز هنر عصر پست‌مدرنیسم، همانا دو ویژگی است که در اکثر آثار هنری این دوران یافت می‌شود. این دو ویژگی از نظر جیمسون عبارتند از: «تقلید ادبی» و «مالیخولیا یا روان پریشی» (جیمسون، ۱۳۷۹). جیمسون در ابتدای شرح خود عنوان می‌کند که، مدرنیست‌های بزرگ براساس خلق یک سبک شخصی و خصوصی تعریف می‌شدند. هنرمند مدرنیست، به‌طور ارگانیکی با مفهوم «خود» معتبر و «هویت» خصوصی پیوند دارد که انتظار می‌رود نسخه‌ی مربوط به خویش را از جهان خلق و سبک فراموش نشدنی خویش را ایجاد کند. براساس استدلال جیمسون، در جهانی که نوآوری هنری و ادبی دیگر امکان‌پذیر نیست، تنها چیزی که باقی می‌ماند، تقلید ادبی یا هنری است. چنین به‌نظر می‌رسد که قادر نیستیم روی حال حاضرمان متمرکز شویم. ما توانایی خود را برای تعیین موقعیت تاریخی خویش، از دست داده‌ایم. ما در حکم یک جامعه، برای برخورد با زمان، ناتوان

پیشکش به هنرستان www.tabarestan.info

شده‌ایم. پست‌مدرنیسم، انگاره‌ی ویژه‌ای از زمان دارد. جیمسون منظور خویش از مالیخولیا یا روان‌پریشی را براساس نظریه‌ی روان‌پریشی لاکان، تشریح می‌کند. نوآوری اندیشه‌ی لاکان در این دوره آن است که، مالیخولیا یا روان‌پرشی را به‌عنوان یک بی‌نظمی یا پریشانی زبان، تعریف می‌کند. روان‌پریشی، از ناتوانی کودک برای ورود کامل به قلمرو کلام و زبان ناشی می‌شود. لاکان، تجربه‌ی زمان‌مندی، زمان انسانی، گذشته، حال، حافظه، پایداری هویت شخصی را نتیجه یا اثر زبان می‌داند. اما چون روان‌پریش، به این نحو با مفصل‌بندی زبانی آشنا نیست، تجربه‌ای از تداوم زمانی ما ندارد؛ ولی به زندگی در یک زمان حال جاودان، محکوم است. زمانی که وی در آن، هیچ ارتباطی با زمان گذشته ندارد و آینده‌ای نیز برای آن در افق دیده نمی‌شود. درواقع، تجربه‌ی روان‌پریش، تجربه‌ی دلالت‌گرهای مادی منتزع و منزوی است که نمی‌توانند در توالی منسجمی به هم بپیوندند. به بیان دیگر، شخص روان‌پریش «کسی» نیست و هویت شخصی ندارد. به‌طور خلاصه می‌توان چنین بیان داشت که، لاکان مدعی است، آنچه فرد روان‌پریش تجربه می‌کند، چندپارگی زمان و تسلسلی از اکنون‌های (حال‌های) مکرر و همیشگی است. به بیان جیمسون، در آثار و کارهای پست‌مدرنیستی، نظیر آهنگ‌سازی‌های جان‌کیج و متون ساموئل بکت، تجربه‌ی گسست زمانی شبیه آنچه در بالا توصیف گردید، جلوه‌ی واضحی دارد (ر.ک.به: جیمسون، ۱۳۷۹: ۸-۱۶؛ ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۹۶-۱۹۸).

یکی از تأثیرات مهم پست‌مدرن در حیطه هنر، شکل‌گیری هویت پست‌مدرنی است. این هویت در تقابل با هویت مدرن، که زاده‌ی زندگی اجتماعی دوره مدرنیته است، معنی پیدا می‌کند. داگلاس کلنر[7] در مقاله‌ی خود با عنوان «فرهنگ عامه‌پسند و ساخت هویت‌های پست‌مدرن»[8] در بیان سیر تحول هویت در جوامع پیشامدرن به پست‌مدرن می‌نویسد: «هویت پیشامدرن/ در جوامع پیشامدرن، ماهیتی اجتماعی دارد، اما شک یا تعارض بر آن تأثیر نمی‌گذارد، هویت شخصی پایدار است، زیرا اسطوره‌های کهن و نظام‌های از پیش تعریف شده، نقش‌های آن را حفاظت و تعریف می‌کنند. هویت مدرن/ در دوره مدرن (که با عصر روشنگری شروع می‌شود)، هویت برای اولین بار دچار بحران می‌شود. هویت شخصی همچون فرهنگ‌های پیشامدرن، براساس روابط شخص با دیگران باقی می‌ماند. این هویت تا حدی ثبات خود را حفظ می‌کند، اما گرایش‌ها و تأثیرات آن شروع به تکثیر می‌کنند. در جوامع پیشامدرن دقیقاً می‌دانستند موقعیت‌شان در طایفه کجاست، ولی در جوامع مدرن مجموعه‌ی وسیع‌تری از نقش‌های اجتماعی به شما واگذار می‌شود، به‌عنوان مثال فرد می‌تواند پسر، پدر، تگزاسی، اسکاتلندی، استاد دانشگاه، جامعه‌شناس، کاتولیک باشد- یا ترکیبی از این امکانات و نقش‌های اجتماعی را داشته باشد. بنابراین، اینها نقش‌های بالقوه گسترده‌ای هستند که شما می‌توانید داشته باشید. درنتیجه، به‌جای آنکه با هویتتان به دنیا آمده باشید، کم‌کم می‌توانید آن را انتخاب کنید. به تدریج نگران می‌شوید که واقعاً چه هویتی دارید و این سؤال را مطرح می‌کنید که چه وظیفه‌ای در زندگی برعهده دارید. با این خودآگاهی جدید درباره‌ی اینکه چه کسی هستید یا می‌توانید باشید یا باید باشید، به یک هویت ثابت و مورد تأیید محتاج‌تر می‌شوید. کم‌کم نگران می‌شوید که شاید هویتتان ناپایدار یا شکننده یا غلط



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۳

است. همه‌ی اینها بخشی از شکل خاص و مدرن هویت است. هویت پست‌مدرن/ زندگی اجتماعی، در قیاس با دوره‌ی مدرنیته سریع‌تر و پیچیده‌تر و مقتضیاتِ آن بیشتر و بیشتر می‌شود. هویت‌های محتمل بیشتری در برابر چشمان ما به نمایش گذاشته می‌شوند و ما همچنان که جامعه رفته‌رفته چندپاره می‌شود باید نقش‌های زیادی را که سریعاً در حال گسترش هستند، بپذیریم. ازطرفی، در جوامع امروزی شکل‌گیری هویت بیش از پیش با آنچه می‌خریم (یا می‌خواهیم بخریم)، ارتباط یافته است. امروزه هویت خود را با استفاده از کالاهایی شکل می‌دهیم که نشانه‌ی فردیت (تفاوت با گروه‌های اجتماعی) و همبستگی (احساس تعلق به دیگر گروه‌های اجتماعی) به حساب می‌آیند» (به‌نقل از: وارد، ۱۳۸۴الف: ۱۶۰-۱۶۴).

هویت پست‌مدرنی را می‌توان از تأثیر ویدئو، اینترنت، «چندرسانه»ها و به‌طورکلی تکنولوژی ارتباطات بیشتر و بهتر درک کرد. ما بیش از پیش از طریق سیستم‌های ارتباطی با دیگران رابطه برقرار می‌کنیم؛ سیستم‌هایی که «شیوه‌ی ساخته‌شدن هویت» را تغییر داده‌اند و شیوه‌های جدید گفتار و کردار را می‌طلبند. فضای مجازی اینترنت، اساسی‌ترین و کامل‌ترین مظهر این وضعیت است، زیرا:

6. Institutional Theory
7. Douglas Kellner
8. Popular Culture and the Construction of Post Modern Identities

- «مرزهای هویت ملی را متزلزل می‌کند؛
- شیوه‌های ناپایدار، متکثر و پراکنده، ارتباط افراد با یکدیگر را ترغیب می‌کند؛
- منطق سنتی ارتباط را واژگون می‌کند، زیرا فرستنده‌ی پیام، گیرنده می‌شود و مصرف‌کننده، درعین‌حال، تولیدکننده هم هست؛


۴


۵


۶

- نشانه‌هایی که بین اعضا رد و بدل می‌شوند زیر سیطره‌ی هیچ اقتدار مرکزی نیستند؛
- اجتماعات شبیه‌سازی شده از قبیل اتاق‌های گفت‌وگو، گروه‌های خبری، حیطه‌هایی با چند کاربر و غیره، تمایزهای قدیمی بین «خود» عمومی و خصوصی را به‌تدریج از بین می‌برند؛
- هویت «اصیل» اعضای اجتماعی را زیر سؤال می‌برد. اصالت، بی‌اهمیت و بی‌ربط می‌شود به‌طوری‌که ما هویت‌های خود را تا حد کلمات روی صفحه‌ی نمایش تقلیل می‌دهیم و رمزگذاری می‌کنیم و ازطرفی، هویت دیگران را نیز رمزگشایی و تحلیل می‌کنیم» (وارد، ۱۳۸۴الف: ۱۶۸-۱۶۹).

با بررسی کارهای ویدئویی مدونا[۹]، جایگاه هویت پست‌مدرنی را می‌توان در آن جست‌وجو کرد. او به‌طور آگاهانه متوجه این نکته است که، در عصر امروز، زندگی واقعی نوعی نمایش عجیب بیش نیست. از این‌رو، وی تعمداً خود را به‌صورت مبتذل، ناچیز، سطحی و کم‌مایه نشان می‌دهد. مدونا برای اولین بار، در اوایل دهه‌ی ۸۰ میلادی، مورد توجه قرار گرفت؛ زمانی‌که مجموعه آهنگی برای مخاطبان نوجوان، عرضه کرد. نخستین آهنگ‌های مدونا، از لحاظ موسیقی رقص رایج درآن زمان، ویژگی غیرمعمولی نداشت. او در ادامه‌ی کار، در دهه‌ی ۹۰ میلادی، به‌طورکامل در قالب‌های موسیقی رایج پاپ نیز باقی ماند. شیوه کسب شهرت مدونا، استفاده از تصاویر جنسی خود است. هنگامی‌که مانند مریلین مونرو خود را می‌آراید و خود را به شکل وی در می‌آورد، کاملاً واقف است که مریلین مونرو نیز تصنع و تظاهری بیش نبوده است. بنابراین، آرایش به سبک مریلین مونرو، در واقع نوعی رمزگذاری مضاعف با همان مفهوم موجود در مباحث پست‌مدرن است.

برخی از منتقدان وی، نظیر فمینیست‌ها، آموزگاران، والدین، افراد مذهبی، راهبان و غیره، مدونا را آدمی هرزه می‌دانند که در عکس‌های تبلیغاتی با جواهراتی نامتعارف، خود را می‌آراید و در برابر دوربین ظاهر می‌شود. ازسویی دیگر، برخی از مدوناشناسان، وی را کسی می‌دانند که به شالوده‌شکنی نظریات ماهیت‌گرا درباره‌ی تقابل‌های دوگانه‌ای چون مؤنث/ مذکر، هنروالا / هنرمردمی، سیاه/ سفید، باکره/ هرزه و غیره، می‌پردازد و همین رفتار است که او را مهم جلوه می‌دهد. وی با زیرکی، نقش خود را در معرض دید رسانه‌ها، به‌طور مداوم تغییر می‌دهد تا حداکثر رویت‌پذیری (ادبی و تصویری) را برای خود کسب کند. شلوارهای جین جرخورده، کشباف‌های کوتاه و انواع زر و زیور منطبق با خیال‌پردازی‌های مردانه که استفاده از آنها به‌طریقی آگاهانه، برای طرفداران مؤنث جوان و مشتاق به دفاع از بیان احساس جنسی آزاد شده‌ی خود، جذاب است (کوتس، ۲۰۰۳: ۲۹-۳۵؛ پاول، ۱۳۷۹: ۱۴۴-۱۴۶).

درنظر برخی منتقدان، پدیده‌ی مدونا نشان‌دهنده‌ی چیزی جزء بیشترین افراط در سوءاستفاده تجاری نیست. او محصول طبیعی سوءاستفاده خودخواهانه‌ی رسانه‌ای است. طرفداران بی‌شمار مدونا، در واقع آدم‌های ساده‌لوحی هستند که توطئه‌ی بزرگ سرمایه‌داری آنها را فریب داده است. ازسویی دیگر، برخی از منتقدان، نقش مثبتی در مدونا یافته‌اند و آن، ارائه الگوی قدرتمندی از حق طلبی و استقلال زنانه است. آنها معتقدند مدونا قربانی سیستم نیست، بلکه بر هویافت جنسیت خود کاملاً تسلط دارد و هرطورکه آن را مناسب بداند، از آن استفاده می‌کند و به طرفداران خود این قدرت را می‌دهد که مانند او عمل کنند. به عقیده آنها، مدونا ثابت می‌کند، خودنمایی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

(خود را برای جلب‌توجه جنسی به نمایش گذاشتن) می‌تواند نه نشانه ضعف، بلکه گویای مهارت باشد. ازسویی، بنابه نظر منتقدین مذکور، پیام مدونا این است که تنوع نقش‌ها، که عامل آن فرهنگ امروزی است، این امکان را برای هویت فراهم می‌سازد تا برطبق میل افراد متکثر و بازیگوش باشد. به این ترتیب، مدونا سؤالات مربوط



۷

۸

به هویت را چنان به‌صورت عمومی و گسترده مطرح می‌سازد که به سختی می‌توان با هنر پیشتاز و آوانگارد و نظریه روشنفکری به آن دست یافت.

هم‌سو با مدونا می‌توان به آثار هنرمند آمریکایی سندی شرمن[10] اشاره کرد. عکس‌های اولیه او جایگاه خاصی نسبت به کارهای بعدی او دارد. عکس‌های اولیه، به تقلید از فیلم‌های قدیمی گرفته شده‌اند. آنها چنان استادانه شبیه‌سازی شده‌اند که گویی واقعی هستند. شرمن در این عکس‌ها، با قیافه‌های سینمایی متعدد ظاهر می‌شود و هم‌سو با مدونا سعی در خلق تصاویر ذهنی چندگانه‌ی زنانه دارد؛ همان‌گونه که مدونا امیدوار بود، ما هیچ‌گاه به واقعیت وی پی نبریم. هرقدر تصاویر از نقش‌های شرمن بیشتر می‌شود، ما از شرمن واقعی دورتر می‌شویم. هرقدر تلاش کنید که خود واقعی او را پیدا کنید، باز هم با صورتکی دیگر روبه‌رو خواهید شد.

شرمن و مدونا ادعا نمی‌کنند که شما به راحتی می‌توانید از شرایط اجتماعی هویت تخطی کنید، بلکه نشان می‌دهند فرهنگ، انبوهی از تصاویر «خود» را در اختیار شما قرار می‌دهد و توانایی در ترکیب آنها به صورت‌های تازه، مانند «بازی نشانه‌ها» است که در آن می‌توانید، حس فردیتی را بسازید که به شما اختیار و قدرت می‌دهد. بنابراین، این اشخاص را می‌توان عامل برهم زننده یا شالوده‌شکن برخی از کلیشه‌هایی دانست که رسانه‌های همگانی تداوم می‌بخشیدند؛ اما آنها این کار را از طریق یک راهبرد نخبه‌گرایانه انجام نمی‌دهند. یعنی به‌جای اینکه خود را مبتکرانه عامل سرنگون‌کننده‌ی فرهنگ عامه‌پسند نشان دهند، یا از ایفای نقش در بازی‌های آن پرهیز کنند، عمداً بر روی آنچه که فرهنگ عامه‌پسند در اختیارشان می‌گذارد، کار می‌کنند؛ مخصوصاً مدونا این کار را بر اساس معیارها و چارچوب‌های فرهنگ عامه‌پسند انجام می‌دهد.

اندی وارهول[11] یکی دیگر از هنرمندان پست‌مدرن است که تأثیر



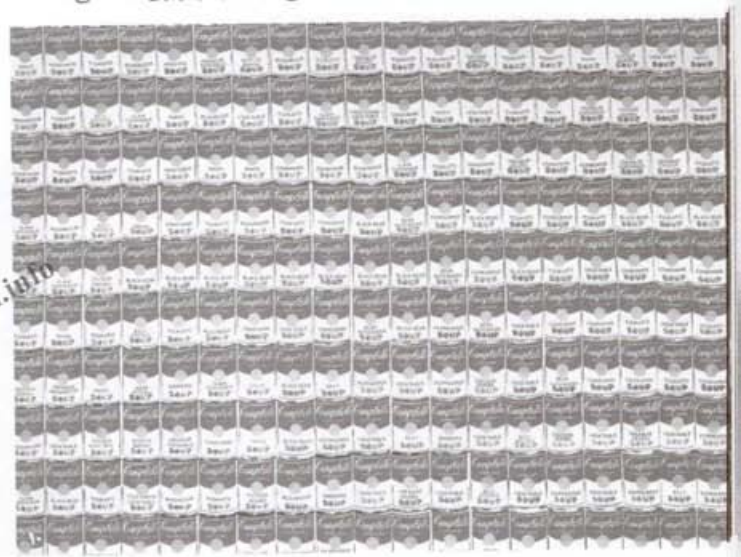
۴. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۸۰.
۵. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۸۱.
۶. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۸۳.
۷. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۸۴.
۸. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۸۱.
۹. اندی وارهول. مریلین مونرو. ۱۹۶۲.

www.tabarestan.info

بسزائی در حیطه هنر داشت. وارهول نه تنها یک هنرمند بسیار موفق در حوزه‌های هنرهای زیبا بود، بلکه در عرصه‌های متعددی مثل تصویرگری، فیلم‌سازی و تهیه‌کنندگی، سردبیری مجله و مدیریت گروه‌های موسیقی نیز فعالیت داشته است. برخلاف باور اسطوره‌ای مدرنیسم که هنرمند باید خود را تنها وقف یک حرفه یا رسانه کند، وارهول در طیف وسیع و گوناگونی از نقش‌ها و حرفه‌ها ظاهر شد و به راحتی با آنها کنار آمد. آثار او جایی میان چاپ سیکل اسکرین و نقاشی، اصلی و کپی، اثر دست‌ساز و اثر تکثیر شده، انتزاع و بازنمایی و مهم‌تر از همه، فرهنگ روشنفکرانه و عامه‌پسند قرار دارد. در آثار وارهول از طرح‌های رنگی غیررئالیستی، قسمت‌های رنگی مسطح و کمپوزیسیون‌های سرتاسری استفاده می‌شود. وارهول طوری آنها را کار کرده است که عمداً مصنوعی و ساختگی به‌نظر برسند و بی‌هیچ پنهان‌کاری، روند تولید خود را بروز دهند. ازسویی، می‌توان هنر اندی وارهول را مثل هنر پست‌مدرن قلمداد کرد، با این فصل مشترک که هنرمند، صرفاً یک هنرمند نیست. شاید دنیای هنر، در انتخاب سبک زندگی، گزینه خاصی را به هنرمندان عرضه کند؛ اما این به معنای حذف همه‌ی گزینه‌های دیگر نیست. امروز زندگی

9. Madonna
10. Cindy Sherman
11. Andy Warhol

اجتماعی، گستره‌ای از نقش‌ها و کارکردهای متفاوت را عرضه می‌کند و هنر یکی از اینهاست. اکنون هنرمندان، تمام وقت خود را در برج عاجی که با جهان خارج تماس ندارد، صرف نمی‌کنند؛ اینطور نیست که تمام زندگیشان هنر باشد. آنها به سینما یا خرید می‌روند، به بازی‌های کامپیوتری می‌پردازند، مجله می‌خوانند و تلویزیون تماشا می‌کنند.



۱۰. اندی وارهول. بطری‌های سبز رنگ کوکاکولا. ۱۹۶۲.

بعد از دهه‌ی ۸۰ میلادی، با مباحث مطرح شده از طرف اندیشمندان و هنرمندان پست‌مدرن، جنبه‌های مطرح در دهه‌ی ۷۰ اروپا، دیگر بحث‌انگیز و جنجالی نیست. همچنین، واژه «پست‌مدرنیسم»، به‌ندرت تعجب یا مخالفتی را برمی‌انگیزد. با وجود این، بسیاری از تغییرات و موضوعاتی که پست‌مدرنیسم پیام‌آور آنها بود، باعث گونه‌ای کنار هم قرارگیری مباحثی شده است که در مواردی، ناسازگار و گاه متناقض‌اند. در ادامه مطالب، به سه اصطلاح اصلی زیباشناسی هنر پست‌مدرن، با عناوین کیچ[۱۲]، کمپ[۱۳] و گروتسک[۱۴] اشاره می‌گردد و لازم به یادآوری است که این مفاهیم، زمان‌مند هستند. لذا، در این فصل، بر کاربرد معاصر این واژگان بیشتر تأکید شده است و تا جایی که به ساختار کلی مطالب لطمه‌ای وارد نشود، به سیر تاریخی آنها نیز اشاره خواهد شد.

کیچ

معادل فارسی مناسبی برای لغت کیچ نمی‌توان یافت. گهگاه، به هنر بازاری و یا هنر بُنجل تفسیر می‌شود. میلان کوندرا در کتاب «هنر رمان»، کیچ را به آینه دروغین زیباشده یا آینه زیباشده دروغین، تعبیر می‌کند. به عبارتی دیگر کیچ، به معنای نوعی فرهنگ است که دارندگان آن بیشتر، تازه به دوران رسیدگان هر دوره‌اند که سعی دارند تا با آویختن به آویزه‌های ارزشی این طبقه جدید - بدون آنکه درک درست و درونی از آن داشته باشند - خود را مانند آنان جلوه دهند؛ تا بدین وسیله، به باور خود، کسب اصالت و اعتبار کنند.

اصطلاح مذکور، نخستین بار در نوشته‌های منتقدین اجتماعی و فرهنگی قرن نوزدهم میلادی، برای تشریح اثرات صنعت‌مداری زودرس بر فرهنگ متداول کشورهای غربی، ظاهر شد. این اصطلاح، در طول حدوداً یک قرنی که از کاربرد آن می‌گذرد، دچار تحول شده است و مجموعه‌ی متنوعی از معانی را که گهگاه تا حدی باهم متناقض بوده‌اند، به‌خود گرفته است. ریشه دقیق «کیچ» نامعلوم است: برخی کیچ را برگرفته از لغت روسی «Keetcheetsy» به معنی «مغرور و متکبر بودن» می‌دانند و گاه ریشه‌های آن به بازارهای هنری مونیخ در دهه‌ی ۶۰ قرن نوزدهم میلادی، جایی که «کیچ» برای تعریف نقاشی‌ها و طراحی‌های ارزان قیمت به‌کار می‌رفت، نسبت داده می‌شود. آثار هنری کیچ، خوشایند ذائقه‌های ساده‌انگار طبقه‌ی بورژوای تازه مرفه و سربرآورده‌ی مونیخ بود که به رسم تکیسه‌گان، خواهان چیزهایی بودند که فکر می‌کردند، نمونه‌ی بارز «سلیقه‌ی سطح بالا» است؛ بی‌آنکه بدانند، این سلیقه‌ی سطح بالا دقیقاً چیست. بنابراین، آسان‌تر آن است که «کیچ» را با مثال توضیح دهیم تا آنکه معنای آن را در قالب یک تعریف، روشن سازیم: کیچ در ساده‌ترین شکل، شامل مجسمه‌ها و اشیاء زینتی، یادگارها و خرت و پرت‌های مختلف است؛ چیزهایی که به سهولت قصد دارند، احساس خوبی درباره‌ی خود و دنیا به ما ببخشند. به هر حال، آنچه کیچ را کیچ می‌سازد، ابداً ماهیت تزئینی بودنش نیست، بلکه کیچ به‌طور تصنعی، تزئینی بودن را تا حد یک بیانیه‌ی هنری که به‌طرز بی‌مانندی ساختگی است، بزرگ جلوه می‌دهد (ر.ک.به: قهرمان، ۱۳۸۳:۱۹۰).

کاربرد واژه کیچ در زبان انگلیسی، در اوایل دهه‌ی ۲۰ میلادی، بیش‌تر برای توصیف اشیاء و کارهایی به‌کار می‌رفت که از سر بی‌سلیقگی و برای مقاصد و منافع تجاری و تبلیغاتی و توریست‌پسند، تولید شده بود. در نیمه‌های دهه‌ی ۳۰ میلادی، اصطلاح کیچ به شکلی آشکارتر، معنای سلیقه بد را به‌خود گرفت و به‌عنوان اصطلاحی ارزش‌گذارانه به‌کار گرفته شد. کلمنت گرین برگ[۱۵] و دوایت مک‌دونالد از منتقدانی بودند که بیش از دیگران، به تفاوت‌های میان هنر عوام و هنر متعالی پرداختند. این منتقدان با تفاوت قائل شدن میان هنر متعالی و کیچ، می‌خواستند وجوه ممیزه‌ی هر یک از این دو هنر را مشخص کنند. گرین برگ در مقاله‌ی خود تحت عنوان «آوانگارد و کیچ»[۱۶] بر این باور بود که، آوانگاردیسم تنها راه رستگاری هنر است و توانایی آن را دارد که در میان سرگشتگی‌های ایدئولوژیکی و آشوب‌های فرهنگی، هنر را زنده و پویا نگهدارد و از ارزش‌های آن حراست کند. او می‌نویسد: «[...] در حقیقت همزمان با ظهور آوانگارد، دومین پدیده فرهنگی جدید، در غرب صنعتی ظاهر شد؛ همان چیزی که آلمانی‌ها نام عجیب کیچ به آن داده‌اند: یعنی هنر و ادبیات عامه‌پسند و بازاری با

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

رنگارنگی‌اش، جلد مجله‌ها، تصویرسازی‌ها، آگهی‌ها، داستان‌های مبتذل و غلط‌انداز، مجلات فکاهی، موسیقی کوچه بازاری، رقص استپ، فیلم‌های هالیوود، و غیره و غیره. [...] کیچ محصول انقلاب صنعتی است که موجب شهرنشینی توده مردم اروپای غربی و آمریکا شد و چیزی به‌نام سواد جهانی را پدید آورد. [...] روستائیانی که در شهرها به‌عنوان قشر کارگر و خرده بورژوا جا گرفتند، نوشتن و خواندن را برای کارایی و بازده بیشتر آموختند اما به آن آسایش و فراغتی که لازمه لذت بردن از فرهنگ سنتی شهر بود، دست نیافتند. با وجود این، آنها ذوقشان را نسبت به فرهنگ عامه‌ای که پس‌زمینه‌ای روستایی داشت، از دست دادند و درعین‌حال، ظرفیت جدیدی برای ملال و دلتنگی کشف می‌کردند. این توده‌های شهری جدید، بر جامعه فشار می‌آورند تا نوعی فرهنگ مناسب مصرف‌شان را، بیافرینند. برای رفع تقاضای این بازار جدید، کالای جدیدی تولید شد: فرهنگ بدلی، کیچ، مخصوص کسانی که نسبت به ارزش‌های فرهنگ اصیل بی‌توجه و بی رغبت‌اند و با این حال، تشنه آن مشغولیتی هستند که فقط فرهنگی از این نوع می‌تواند به‌وجودآورد. [...] پیش‌شرط کیچ، شرطی که بدون آن کیچ امکان تحقق نمی‌یابد، همان دسترسی آسان به یک سنت فرهنگی کاملاً بالغ و جا افتاده است تا بتواند از یافته‌ها، دستاوردها و خودآگاهی تام و تمام آن برای مقاصد خودش سود ببرد. کیچ تمهیدات، ترفندها، شگردها، قواعد تجربی و مضامین را از آنها وام می‌گیرد و آنها را به شکل یک سیستم در می‌آورد و باقی چیزها را دور می‌ریزد. کیچ شیره‌ی حیاتی خود را، از گنجینه تجربه‌های انباشته شده می‌گیرد. [...] چون کیچ می‌تواند با ماشین تولید شود، تبدیل به‌جزء سازنده نظام تولیدی ما شده است، به نحوی که، فرهنگ حقیقی، دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر بر حسب تصادف. سرمایه عظیمی خرج کیچ شده است که باید متناسب با آن برگشت هم داشته باشد؛ کیچ مجبور است که هم بازارش را گسترش دهد و هم آن را حفظ کند. کیچ اساساً بازاریاب و فروشنده خود است. با وجود این، تشکلات عظیم فروش برای آن به‌وجود آمده که به هر یک از اعضاء جامعه فشار آورد و خود را تحمیل کند. این تله‌ها حتی در آن مناطقی کار گذاشته شده‌اند که مناطق حفاظت‌شده‌ی فرهنگ اصیل‌اند» (گرین‌برگ، ۱۳۸۳: ۱۹۶-۱۹۷).

به گفته گرین‌برگ یکی از خطرهای کیچ آن است که مرزهای آن با هنر ارزنده و متعالی بسیار سیال است و به آسانی می‌تواند خود را به‌عنوان هنر جا بزند. یک پوستر منظره‌ی باسمه‌ای، کیچ است و پوستر مونالیزا، کیچ نیست؛ اما هنگامی‌که همین تصویر مونالیزا روی تی‌شرت و زیردستی و سطل آشغال چاپ شود، کیچ است و مصرف سلیقه کیچ شمرده می‌شود. برج ایفل، کیچ نیست، اما آباژوری که پایه‌ی آن به شکل برج ایفل ساخته شده، کیچ است (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۳۵).

نوع دیگری از کیچ نیز در نظام‌هایی با ساختار سیاسی متمرکز و تک‌حزب دیده می‌شود که جهت بررسی آن، نیاز به مجالی دیگر است. اما به اختصار آنکه، در نظام‌های گفته شده، چون ملاک ارزشمندی، خارج شخص و زاده نظام ایدئولوژیک کل‌گرای حزبی است، درنتیجه، تداوم نوعی تظاهر به داشتن معیارها و ملاک‌های حزبی و تقلید و افراط در رعایت آنها، جهت هرچه نزدیک‌تر شدن به مجموعه رأس هرم و کسب جایگاه مناسب در ساختار، از طرف افراد اجتماع به‌خصوص وابستگان حزبی، دیده می‌شود که در عمل، نوعی کیچ را درپی خواهد داشت.

به هر حال، کیچ اصطلاحی بسیار ناپایدار، تغییرپذیر و نامشخص است. که تاحد زیادی، با شرایط تاریخی خاص زمان کاربردش، انطباق دارد؛ شرایطی که در آن به‌ظاهر، فرهنگ عامه در حال خارج شدن از کنترل است. با مقایسه‌ی مهم‌ترین کاربردهای این اصطلاح در می‌یابیم که، چگونه برخی از کاربردهای کیچ، بر بعد هنری آن و باقی بر ابعاد تاریخی و اجتماعی تأکید دارند. بر اساس همین موارد است که در نقد هنری معاصر، با گفتمان کیچ به سه شکل کاملاً متفاوت و متضاد، برخورد می‌شود. اولین برخورد، سنتی و مدرنیستی، دومی، امروزی و روشنفکرانه و سومی، پست‌مدرنیستی است. اگرچه، هیچ‌یک از این دیدگاه‌ها، جهان‌شمول نیستند، اما آشنایی با آنها می‌تواند در نمایاندن سایه‌روشن‌های پیدا و پنهان این گفتمان، مددرسان باشد.

- در برخورد مدرنیستی، به کیچ، به‌عنوان قلمرو «سلیقه بد» نگاه می‌شود و آن را معرف تلاش‌ها و نیت‌های هنرمندانه‌ای می‌داند که به تباهی کشانده شده‌اند و به شکل آشکار و افراط‌آمیز، تکراری و تصنعی به‌نظر می‌آیند. از دیدگاه مدرنیستی، کیچ معرف سلیقه‌ای است که هم بد و هم متظاهرانه است. کیچ نوعی بروز احساسی کاذب و تقلبی است و به هر آهنگی می‌رقصد و رنگ عوض می‌کند؛ اما همواره بی‌ارزش باقی می‌ماند. به گفته‌ی گرین‌برگ، فشرده‌ی تمام چیزهایی است که در زندگی ما دستکاری شده و تقلبی و جعلی است.
- از دیدگاه امروزی و روشنفکرانه، مرز میان شاهکارهای هنری و کیچ بسیار سیال و کشیدن هرگونه خط فارق میان آن دو بسیار دشوار است. گاه جذابیت و شیرینی کار، مانع از فاصله گرفتن تماشاگر از آن می‌شود و همین وابستگیِ اثر، کیچ نامیده می‌شود. اما قضیه به این سادگی‌ها هم نیست. چراکه صرف فاصله فیزیکی از اثر هنری، برای دریافت طبیعت کیچ کافی نیست و فقط می‌تواند مفهوم لذت بردن ساده و لذت بردن زیبایی‌شناسانه را افاده کند. یکی دیگر از خطرهای کیچ آن است که به علت نامشخص بودن مرزها، به آسانی می‌تواند خود را در قالب هنر نشان دهد.
- کیچ در رویکرد با پست‌مدرنیسم نه تنها مذموم نیست، بلکه ضروری و مهم قلمداد می‌شود. کیچ با مرزشکنی‌های لجام‌گسیخته‌ی خود و نادیده گرفتن سلسله مراتب، یکی از پدیده‌های بنیادین

12. Kitsch
13. Camp
14. Grotesques
15. Clement Greenberg
16. Avant - Garde and Kitsch

پست‌مدرنیسم به‌شمار می‌آید. پست‌مدرنیسم بر آن است که وقتی تمامی جهان، یکسره به واقعیتی بی‌معنا و بی‌ارج و اعتبار مبدل شده است، آیا نباید کیچ را مفری از ابتذال زندگی به‌شمار آورد؟ هنگامیکه جهان، آرزوها و نیازهای انسان را برآورده نمی‌کند، چه راهی به‌جزء لذت بردن از خویشتن باقی می‌ماند؟ هنگامی‌که امور عادی نتواند «آرزو» را درک کند، انسان ناگزیر است که آرزو کردن را هم آرزو کند. به کلام دیگر، آنچه لذت می‌بخشد، یک شئ یا اثر هنری نیست، بلکه احساس و حالتی است که بتواند شور هیجان ببخشد. در کیچ، انسان، تلاش برای رسیدن به یک رابطه و پیوند بی‌واسطه با خویشتن را، تجربه می‌کند که خود نوعی گریز محسوب می‌شود. انسان می‌خواهد بهشت‌گمشده‌ی خود را بازیابد، اما نه با بازگشت به آنچه از دست‌رفته، بلکه با فراهم آوردن یک جایگزین و با فراموش کردن این نکته که، آنچه به آن پناه‌برده، ساخته و پرداخته‌ی خود اوست (به‌نقل از: قره‌باغی، ۱۳۸۱ ب: ۳۶-۳۷).

کمپ

کمپ اصطلاحی رایج در حوزه‌ی تئاتر است که بعدها برای توصیف نوعی مدگرایی شهری، مبتنی بر تحسین کنایی فرهنگ توده‌ای، در هنر و به‌خصوص معماری رواج یافت. کمپ یک رمزگان فردی است. حساسیتی است که هر مورد جدی را به چیزی تصنعی مبدل می‌کند. کمپ، نگاه کردن به جهان ازطریق زیبایی و سبک است، اما سبکی که مبالغه‌آمیز باشد. به بیان دیگر، کمپ یک بازی نمایشی است که گهگاه به‌منظور حمله‌های انتقادآمیز، با طنز و کمدی و گستاخی‌های غیرمتعارف نیز درمی‌آمیزد. ازطرفی، می‌توان کمپ را فرهنگ و سلیقه خرده‌فرهنگ‌ها و فرهنگ‌های حاشیه‌ای دانست که به حاشیه‌ای بودن خود واقف هستند. حقیقت حاشیه‌ای و میان‌مرزی بودن، خود را پنهان نمی‌کند، بلکه ازطریق طنز و نقیضه و حتی دست انداختن خود و دیگران برهستی و حضور خود تأکید می‌ورزد و به آن مباهات می‌کند. بنابراین، کمپ، برآمده از یک زبان فردی و خصوصی است که از آن به‌عنوان ابزار و برگه‌ی هویت مشترک، بهره گرفته می‌شود. یک سیستم دفاعی طنزآمیز روشنفکرانه در برابر فشارهایی است که می‌خواهد، هنجارهای اجتماعی را بر همگان تحمیل کند. ازطرفی، ماهیت کمپ به‌سوی آنچه که غیرطبیعی، تصنعی و افراطی است، گرایش دارد. بنابراین، کمپ یک نگرش خاص، عامیانه، پیچیده و تا حدی پرافاده، متشکل از مواد بازیافتی است که در صورت استفاده نشدن، محکوم به فناست. در صورت ارزش‌گذاری مجدد، کمپ تنها دارای ارزش هنری و کششِ فرهنگی ناچیزی است. کمپ پدیده‌ای است که صرفاً باعث ایجاد کششی در ما می‌شود. بدین صورت که، به‌عنوان نشانه ضدِ کیچ، توجه ما را جلب می‌کند. آنچه کمپ برای آن اهمیت و اعتبار قائل است، رمزگانی است که هنگام خوانش جنسیت و یا هویت مبتنی برجنسیت، کاربرد پیدا می‌کند. از این منظر، کمپ نوعی بی‌هویت‌سازی از طریق هویت است. هویتِ «کمپ»ی، هویت استوار بر جنسیتی است که تمام شرایط و پایگاه‌های جنسی و خودنمایی‌ها و تکلیف‌های آن را نوعی نمایش بی‌جوهره می‌داند؛ نه انتظار دارد که جدی گرفته شود و نه چیزی را جدی می‌گیرد (قره‌باغی، ۱۳۸۱الف: ۴۷-۴۸).

سوزان‌سانتاگ[۱۷]، از اواسط دهه‌ی ۶۰ میلادی، به شکل ریشه‌ای به مفهوم کمپ و زیبایی‌شناسی آن پرداخت. او یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فرهنگ معاصر است. نخستین کتاب او تحت عنوان «علیه تأویل و جستارهای دیگر»، یکی از مهم‌ترین کتبی است که با نگاهی طنزآمیز به فرهنگ معاصر می‌پردازد. به‌خصوص مقاله‌ی «یادداشت‌هایی درباره‌ی کمپ»، که در کتاب مذکور به چاپ رسید، تأثیر بسزائی بر نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم گذاشت. او در مقاله مذکور می‌نویسد: «بسیاری چیزهای دنیا نام‌گذاری نشده‌اند و بسیاری چیزها نام‌گذاری شده، هرگز توصیف نشده‌اند. [...] اما دلایل ویژه‌ای در کار است که باعث شده کمپ، به‌طور اخص، هرگز مورد بحث قرار نگیرد. کمپ یک شیوه‌ی طبیعی حساسیت نیست، البته اگر به‌وجود چنین چیزی قائل باشیم. درواقع، جوهره‌ی کمپ، عشق آن به امر غیر طبیعی است، به تصنع و اغراق» (سانتاگ، ۱۳۸۵:۱۶۸). درزیر به رئوس اصلی مقاله او در مورد زیبایی‌شناسیِ کمپ، اشاره می‌شود:

- «کمپ شیوه‌ی خاصی از زیبایی‌شناسی‌گرایی است. «یک» راه دیدن دنیا به عنوان پدیده زیبایی‌شناختی است. این‌راه، راه کمپ، نه زیبایی که میزان تصنع و سبک‌پردازی را معیار قرار می‌دهد؛
- سلیقه کمپ به هنر، تن‌پوش، عناصر تزئینی و اشیای گوناگون تعلق خاصی دارد. هنر کمپ اغلب تزئینی است و برآنچه در پیوند با سبک و خودنمایی و تکلف و لذت جسمانی تصور شود، تأکید می‌ورزد؛
- در پاره‌ای از موارد می‌توان گفت که یک اثر یا یک چیز، بیش از آن خوب است که لیاقت و صلاحیت کمپ‌بودن را داشته باشد، یا بیش از آن اهمیت دارد که کمپ شمرده شود و یا به‌اندازه‌ی کافی حاشیه‌ای نیست که بتواند کمپ باشد [...]. بسیاری از نمونه‌های کمپ، آن مواردی است که یک دیدگاه جدی، نه می‌تواند «هنربد» باشد، نه «کیچ» شمرده شود و نه معلول نحله‌ی فلسفی و پوچ‌گرایی و نیست‌اندیشی تصور شود؛
- تمام اشیاء و اشخاص کمپ دارای عنصر بزرگی از تصنع هستند. هیچ چیز در طبیعت نمی‌تواند کمپی باشد... کمپ روستایی ساخت دست انسان است و اکثر اشیاء کمپی شهری هستند؛
- کمپ تصور دنیا بر حسب سبک است - ولی نوعی از سبک. عشق به امر اغراق‌آمیز و «پرت»، چیزهایی که آنچه هستند، نیستند. بهترین نمونه‌اش، در آرت نووو است، شاخص‌ترین و کمال یافته‌ترین سبک کمپ. اشیاء آرت نووو معمولاً یک چیز را به چیز دیگر تبدیل می‌کنند: شمعدان‌هایی به شکل گیاهان گُل‌دار، اتاق‌نشیمنی که درواقع یک غار مصنوعی است؛
- کمپ همه چیز را درون علائم نقل قول می‌بیند. این یک چراغ نیست، بلکه یک «چراغ» است؛ یک زن نیست، بلکه یک «زن» است. دریافت کمپ در اشیاء و افراد یعنی درک «بودن به‌مثابه ایفای یک نقش». این بیشترین تعمیم استعاره زندگی به مثابه تئاتر و نمایش است؛

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

- نمونه‌های ناب کمپ ناخواسته‌اند؛ آنها به شدت و بدجوری جدی هستند. صنعتگر آرت نووو که چراغی می‌سازد که ماری دورش پیچیده، مسخرگی نمی‌کند و سعی هم ندارد که فریفته کند. او با صداقت کامل می‌گوید: «به‌فرما! این هم شرق!»؛
- در کمپ ناآگاه یا ناب، عنصر اساسی و ضروری جدی بودن است، جدیتی که ناکام می‌ماند. البته تمام جدیت‌های ناکام را نمی‌توان با اطلاق کمپ نجات داد. باید آمیزه‌ی مناسبی از عناصر اغراق‌آمیز، احساساتی و ناآگاه و ساده وجود داشته باشد؛
- نشانِ شاخص کمپ؛ روح زرق و برق است. کمپ، زنی است که با لباسی درست شده از سه میلیون پر راه می‌رود. [...] در کمپ اغلب اوقات چیزی نامتناسب در کیفیت هدف - و نه فقط در خودِ سبک کار - وجود دارد. ساختمان‌های زیبا و پرزرق و برق آنتونی‌گائودی در بارسلون، تنها به‌دلیل سبک خویش کمپ نیستند. آنها - به‌ویژه کلیسای ساگرادا فامیلیا - نشان دهنده‌ی آرزوی بلندپروازانه یک مرد هستند برای انجام کاری که درواقع تحقق آن به یک نسل و کل یک فرهنگ نیاز دارد.
- البته، احکام و معیارهای کمپ می‌تواند عوض شود. زمان در اینجا نقش بسیاری دارد. زمان می‌تواند آنچه اینک صرفاً خشک یا عاری از تخیل به‌نظر می‌رسد را ترقی دهد؛ چیزی که ما الآن به آن بیشتر نزدیک هستیم، و شباهت بیش از حدی به فانتزی روزمره‌ی ما دارد. ما از فانتزی به عنوان فانتزی وقتی بیشتر لذت می‌بریم که از آنِ خودمان نباشد؛
- کمپ مبتنی بر معصومیت است، بازنمایی معصومیت است، اما گهگاه، بنابر ضرورت و ایجاب، معصومیت را قربانی و تباه می‌کند؛
- یک اثر ممکن است به کمپ نزدیک شود و هنوز کمپ شمرده نشود؛ اغلب درجه‌ی موفقیت و نتیجه بخش بودنش سد راه است [...]. به بیان دیگر، آنچه نشأت گرفته از یک حساسیتِ مهارناشدنی و خودمختار نباشد، کمپ نیست. اگر شور و اشتیاق لازم در میان نباشد، آثار شبه‌کمپ پدید می‌آید و اغلب شیک، دکوراتیو و ملاحظه‌کارانه خواهد بود. مثلاً، رویابافی‌های صاف و پرزرق و برقِ سالوادوردالی، در حاشیه کمپ قرار می‌گیرد؛
- بی‌تردید گذر زمان در قاعده و قانون کمپ، دگرگونی پدید می‌آورد. به‌عنوان نمونه، ما امروز به جهانی که در گذشته، خیالی و ذهنی انگاشته می‌شد، نزدیک شده‌ایم و فقط از خیال‌بافی‌هایی لذت می‌بریم که مال خودمان نباشد؛
- معنای کمپ آن نیست که چیزها را معکوس کند، خوب را بد و بد را خوب بنمایاند؛ آنچه کمپ در پی آن است ارائه‌ی زندگی و هنری است که متفاوت باشد و نظرهای معارض و معیارهای خودش را داشته باشد؛
- اگر حساسیتِ فرهنگ متعالی را اخلاق‌گرایانه بدانیم و حساسیتِ آوانگارد را در تنش میان زیبایی‌شناسی و اخلاقیات توصیف کنیم، کمپ فقط زیبایی‌شناسانه است. کمپ تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه جهان است؛ پیروزی «سبک» بر «محتوا»، «زیبایی‌شناسی» بر «اخلاقیات» و «طنز» بر «تراژدی» است؛
- تجربه کمپ استوار بر این کشف ارزنده است که فرهنگ متعالی هیچ حق انحصاری بر فرهیختگی و تعلیم‌دیدگی ذهن ندارد و بر این واقعیت انگشت می‌گذارد که فقط سلیقه‌ی خوب، سلیقه‌ی خوب نیست، چراکه همیشه سلیقه خوبِ سلیقه بد هم وجود دارد؛ کشف سلیقه خوبِ سلیقه بد می‌تواند رهایی‌بخش باشد؛
- ذائقه کمپ، پشتش را به محور خوب/ بد در قضاوت زیبایی‌شناختی عادی می‌کند. کمپ چیزها را برعکس نمی‌کند. ادعا نمی‌کند که خوب بد است یا بد خوب است. کاری که انجام می‌دهد این است که مجموعه استانداردهایی متفاوت - یک مکمل - برای هنر (وزندگی) ارائه می‌کند؛
- ذائقه کمپ بالاتر از همه چیز حالتی از لذت بردن است، حالتی از شناخت و تحسین - نه داوری. کمپ بخشنده است. می‌خواهد لذت بدهد. صرفاً ظاهری شرور و بدبین دارد (یا اگر بدبینی است، از نوعی ملیح است و نه از نوع بی‌رحم آن). کاری که می‌کند یافتن موفقیت در بعضی شکست‌های پرشور است؛
- ذائقه کمپ نوعی عشق است، عشق به فطرت بشری. از پیروزی‌های کوچک و فشردگی‌های حاد شخصیت، به شعف می‌آید و آنها را قضاوت نمی‌کند... ذائقه کمپ با آنچه لذت‌بخش است هم‌ذات پنداری می‌کند. افرادی که در این حساسیت سهیم‌اند به چیزی که «کمپ» می‌نامند نمی‌خندند. آنها از آن لذت می‌برند. کمپ احساسی لطیف است؛
- شعار غایی کمپ: خوب است چون مزخرف است... البته همیشه نمی‌توان این را گفت. تنها تحت برخی شرایط که من کوشیده‌ام در این یادداشت‌ها آنها را ترسیم کنم» (سانتاگ، ۱۳۸۵: ۱۶۹-۱۷۶؛ قره‌باغی، ۱۳۸۱الف: ۴۹-۵۰؛ بادخل و تصرف).

17. Susan Sontag

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

گروتسک

سابقه گروتسک، به عنوان گونه‌ای نگاه، پیشینه‌ای بس دراز دارد و در این سیر تحول، از جهان باستان به عصر حاضر، بار معنای متفاوت و گاه متضادی را متحمل شده است. ریشه شکل‌گیری گروتسک، با ترس اهریمنی، گونه‌ای هراس، رعب و دلهره آغاز می‌شود و درنهایت، خود را به مضحکه، طنز، کاریکاتور و پوچی نزدیک می‌کند. بسیاری بر این باورند که گروتسک، به‌لحاظ ویژگی‌های بیرونی خود و به‌لحاظ واکنشی که برمی‌انگیزد، پدیده‌ای دوگانه است؛ ساختاری است که تقابل‌های دوگانه یا ترکیبی از افکار متضاد را در دل خود دارد. گروتسک هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند. دراصل، گروتسک، حاکی از واژگونی زیبایی و عقلانیت است. نمی‌توان برای گروتسک تعریف خاصی قائل شد. تعاریف بیان‌شده، در دوره‌های مختلف تغییر کرده‌اند و غالباً با کاریکاتور، عربسک، نماد و هیروگلیف ادغام شده‌اند. آنچه ارائه یک تعریف ثابت را پیچیده‌تر می‌کند، این واقعیت است که اشکال بصری گروتسک، از مدت‌ها قبل از آنکه این اصطلاح به این نوع از تصاویر اطلاق شود، وجود داشته‌اند. تلاش برای تعریف گروتسک با واژگان زیبایی‌شناسی، بیشتر در دوره‌های کلاسیک یا دوره‌های متأثر از کلاسی‌سیسم صورت می‌گرفت و آن را سبکی فرعی و حاشیه‌ای به‌شمار می‌آوردند که باید تحت نظارت تفکر و تعقل قرار گیرد. اما در کمال تعجب، میان بحث‌های زیبایی‌شناختی گروتسک و مقام آن به‌عنوان نوعی بیان تصویری، رابطه‌ای معکوس وجود دارد. برای مثال، گروتسک مکرراً برای بیان معانی متعالی در سنت تصویری قرون وسطا به‌کار می‌رفت؛ اما هیچ‌گونه زیباشناسی منتقدانه درقبال این تصاویر وجود نداشت. به‌عبارت دیگر، موضوعات زیبایی‌شناختی که اغلب توسط گروتسک مطرح می‌شود، خاصه تصنع‌گرایی و وفاداری به طبیعت با مضامین گروتسک‌هایی که بیانگر معانی مقدس یا عرفانی است، همخوانی ندارد. افزون براین، گروتسک را باید اصطلاحی منحصربه مغرب زمین دانست که موضوعات و نظرات آن صرفاً برخاسته از فرهنگ و سنن غربی است (کانلی، ۱۳۸۳:۳۹۵).


۱۱


۱۲

۱۱. داوینچی. پنج گروتسک. ۱۴۹۰.
۱۲. داوینچی. گروتسک. ۵-۱۵۰۰.
۱۳. ژوزف آرکیمبولدو. آتش. ۱۵۶۶.
۱۴. فرانسیس گویا. ستاره کیوان یا ولع بچه‌اش را می‌بلعد. ۲۳-۱۸۱۹.

ریشه‌ی واژه‌ی گروتسک، کلمه ایتالیایی گروت[18]، به معنای «غار» و «غارهای تزئینی» است و به گیاه و نقوش انسانی و حیوانی (به‌خصوص حیوانات افسانه‌ای) درهم آمیخته‌ای اطلاق می‌شود که در چنین غارهایی تعبیه می‌کردند. ازسویی، اصطلاح گروته‌شه[19]، در اواخر قرن پانزدهم میلادی، برای توصیف نقاشی‌های خیال‌انگیز دیواری که در حفاری کاخ زرین[20] به‌دست آمد، باب شد (کایزر[21]، ۱۹۶۶:۱۰-۱۱). کهن‌ترین متنی که به‌صورت بنیادین به مقوله گروتسک می‌پردازد، کتاب معروف معمارباستان، مارکوس ویتروویوس پولیو[22]، است. او در کتاب هفتم از مجموعه‌ی «ده کتاب در باب معماری»[23] باعنوان «کاربرد مصالح ساختمانی، نقاشی دیوار و رنگ‌ها»، از گونه‌ای تزئین و نقاشی در غارها سخن می‌گوید که تلفیقی از امتزاج انسان، حیوان و گیاه است. او هنرمندان دوران خود را مورد سرزنش قرار می‌دهد که چنین رویکردی را در تزئینات و نقاشی، پیشه‌ی خود کرده‌اند: «[...] هنرمندان ما به‌جای اینکه تصاویر روشن و مشخصی از این دنیای آشنا خلق کنند، در و دیوار را با شکل‌های عجیب و غریب، تزئین می‌کنند؛ به‌جای ستون، ساقه‌ی درخت می‌کشند و به آن برگ‌های عجیب پیچ در پیچ، مثل طومار، می‌بخشند؛ به‌جای سه‌گوش‌های اسلیمی، گل و بته و خطوط درهم رسم می‌کنند و همین بالا را به سرشمعدان و ساختمان می‌آورند، از پایه‌های آنها گل‌های ظریفی می‌رویانند و بی‌هیچ دلیل موجهی بر فرقشان شکل‌های کوچکی نقش می‌کنند؛ و بالاخره ساقه‌های کوچک، نیم‌تنه‌هایی را روی خود نگه می‌دارند که دارای کله‌ی انسان یا حیوان است. خوب این چیزها هرگز وجود نداشته، ندارد و نخواهد داشت. [...] آخر چطور ممکن است ساقه‌ی گل، پایه‌ی سقف باشد و شمعدان، ساختمانی را بر بالای خود نگه دارد؟ شاخه‌ی ظریف چگونه می‌تواند تنه‌ی انسانی را حمل کند و شکل‌های نامأنوس و درهم آمیخته‌ی گل‌ها و بدن انسان‌ها چگونه از ریشه و پیچک‌ها می‌رویند؟» (ویتروویوس، ۱۹۶۰:۲۰۲-۲۰۴؛ تامپسن، ۱۳۶۹).

نقاشی‌های وصف شده‌ی ویتروویوس در اواخر قرن پانزدهم میلادی، در اثنای حفاری‌هایی که در روم صورت گرفت، کشف شد. همین حفاری‌ها و یافتن گروت‌ها (غارها) در دوران رنسانس، الهام‌گر

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

هنرمندان و پیکرتراشان ایتالیایی بود. از بین این هنرمندان، گروت‌های رافائل و داوینچی جایگاه خاصی در معرفی این سبک در اروپا داشت. پیش‌طرح های رافائل جهت طراحی چهره‌های کتاب مقدس برای کلیسای واتیکان، به سال ۱۵۱۵ میلادی و یا طرح‌های او در ویلای مادامادا بین سال‌های ۱۵۲۰ و ۱۵۲۱ میلادی در روم، باعث شد، اصطلاح «گروتسک‌های رافائل»[۲۴] به‌عنوان گونه‌ای سبک هنری، مطرح شود.

واژه‌ی گروتسک حدود سال ۱۶۴۰ میلادی، وارد زبان انگلیسی شد و در قرن هجدهم میلادی، این کلمه وسعت یافت و از همین دوران، به‌خصوص نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی، خود را وارد حیطه هنرهای دیگر به‌خصوص ادبیات داستانی کرد. همین درآمیختگی با سایر هنرها، باعث ضایع شدن کیفیت ترسناک و منزجرکننده گروتسک گردید و در مقابل، باعث شد عنصرهای مضحک و خارق‌العاده تشدید شوند (تامپسن، ۱۳۶۹:۲۷-۲۸).

از نویسندگان قرن نوزدهم میلادی، ویکتورهوگو[۲۵] و جان‌راسکین[۲۶]، در حیطه‌ی ادبیات، در معرفی این سبک هنری به اروپاییان، جایگاه خاصی داشتند. ویکتورهوگو در مقدمه‌ای که بر نمایشنامه کرامول به سال ۱۸۲۷ میلادی نوشت، چنین بیان می‌کند که گروتسک، شاخص هنر معاصر است و آن را در سنت مسیحی، در آثار دانته و میلتن و در فرهنگ عامه - اجنه و ساحره‌ها - یادآور می‌شود. او می‌نویسد: «امر زیبا تنها یک نوع دارد، امر زشت هزار نوع. آنچه زشتش می‌نامیم، بخشی از کل عظیمی است که به چشم ما نمی‌آید و، اگر نه با آدمی، با کل آفرینش هماهنگ است» (به‌نقل از: ولک، ۱۳۷۴:۲۹۷-۲۹۸). بر همین اساس است که فیلیپ‌تامپسن[۲۷] می‌گوید: «هوگو، گروتسک را نه فانتزی بلکه با حقیقت واقع مربوط می‌داند و می‌گوید که گروتسک تنها یک سبک و یا طبقه‌بندی هنری نیست، بلکه در طبیعت و در جهان اطراف ما، یعنی در عالم واقع، وجود دارد» (تامپسن، ۱۳۶۹:۳۴).

هم‌سو با ویکتورهوگو، جان‌راسکین در کتاب «نقاشان عصر جدید»، تمایزی میان نقاش و شاعر قائل نمی‌شود و در نوشته‌هایش مدام نقاشی، پیکرتراشی و شعر، درآمد و شد است. راسکین، آفرینش هنری را عمل درونی شهود و خیال، تعریف می‌کند، و بر این عقیده است که: «در هنر، واقعیات تنها وقتی مفیدند که به پدیده‌ها راهبر باشند. اما این پدیدارگرایی بر این فرض مبتنی است که میان آدمی و طبیعت نوعی هماهنگی غایی وجود دارد، زیرا هر دو مخلوق خداوندند. زبان طبیعت نمادین است و هنرمند ترجمان این است و آثاری به‌وجود می‌آورد که بازنمود نمادهای طبیعت است» (به‌نقل از: ولک، ۱۳۷۵:۱۹۵). زیبایی برای راسکین، منعکس کننده‌ی سیرت خداوند در اشیاء است (کیپون، ۱۹۹۹، ج ۱:۱۶۳). او در کتاب «هفت مشعل معماری»[۲۸] در فصل «مشعل زیبایی»، آن زیبایی را قابل قبول می‌داند، که الهام گرفته از طبیعت باشد و هر چیز جزء


۱۳


۱۴

این، از نظر راسکین نمی‌تواند زیبا باشد (راسکین، ۱۹۸۹:۱۰۳). او در کتاب بعدی خود تحت عنوان «مشعل زیبایی: نوشتاری در باب هنر» می‌نویسد: «اکنون من بیشتر بر روی این حقیقت که همه فرم‌های دوست داشتنی مستقیماً از اشیاء و عناصر طبیعی اقتباس شده‌اند، تأکید می‌نمایم. خوشبختانه عکس این موضوع نیز صادق است، برای مثال، آن فرم‌هایی که از عناصر طبیعی گرفته نشده‌اند، زشت و کریه هستند. من می‌دانم که این فرضیه شجاعانه و جسورانه است ولی من برای استدلال نکات در این زمینه که زیبایی فرم ضروری است، دلیلی نمی‌بینم، چون کاری بسیار جدی است و جدی‌تر آنست که به شیوه‌ای فرعی و جانبی مورد بحث و بررسی قرار گیرد» (راسکین، ۱۹۹۵:۲۱۳-۲۱۴). بنابه عقیده‌ی راسکین، مفهوم زیبایی دارای دو مرحله است؛ یکی «زنده و طبیعی» و دیگری «نمادین». در جانوران و حتی گیاهان و عمدتاً در زیبایی هیئت انسانی، نوعی زیبایی «زنده» و طبیعی وجود دارد و زیبایی «نمادین» را در نماد صفات الهی عدم تناهی، وحدت، سکون، تقارن، خلوص

18. Grotte
19. grottesche
20. Domus Aurea
21. Kayser
22. Marcus Vitruvius Pollio
23. The Ten Book on Architecture
24. Raphaelesques
25. Victor Hugo
26. John Ruskin
27. Philip Thomson
28. The Seven Lamps of Architecture

و اعتدال می‌بیند. بنابه‌اندیشه‌ی راسکین، زیباشناسیِ نمادین در فرم و در تقابل با زیبایی زنده، در اجسام زنده خود را نمایان می‌کند. راسکین زیبایی نمادین را در فرم می‌بیند و آن را اینگونه بیان می‌دارد: «زیبایی زنده متوجه‌ی فرم نیست، بلکه متوجه‌ی بیان است» (کیپون، ۱۹۹۹، ج ۱: ۱۶۳). راسکین، قائل به تقسیم‌بندی زیبایی نمادین



۱۵



۱۶

است. او صورت نمادین یا آرمانی را به سه نوع تقسیم می‌کند؛ یکی صورت آرمانی سره‌خواهان[۲۹]، دیگری صورت آرمانی گروتسک و سوم صورت آرمانی طبیعت مدار[۳۰]. بنابه‌اندیشه‌ی راسکین، آدمی باید با مدد گرفتن از قوه‌ی نظریِ خویش، زیبایی متجلی در طبیعت برونی را دریابد تا بتواند آن را ورای زیبایی محسوس در حکم زیبایی لاهوتی، مشاهده کند. آدمی، به‌ویژه هنرمند، از قوه خیال برخوردار است و این قوه از طریق نفوذ، ترکیب و تحمل، صورت‌های آرمانی گوناگون را اعم از خالص‌گرایان، گروتسک و طبیعت مدار، در آثار هنری متحقق می‌سازد (ولک، ۱۳۷۵: ۱۹۸).

راسکین، درونمایه‌ی اصلی گروتسک را یک تقابل دوگانه بین «مضحکه» و «وحشت- ترس» می‌داند و بر اثر همین تقابل دوگانه، گروتسک را به گروتسک «سرگرم‌کننده»[۳۱] وگروتسک «ناخوشایند و منزجرکننده»[۳۲] تقسیم‌بندی می‌کند و می‌نویسد: «نمی‌توان گروتسک را به‌طور صحیح و منطقی از این دو جنبه و منظر نگاه کرد چون هیچ نمونه‌ی عینی پیدا نمی‌شود که ترکیبی از هر دو عنصر یاد شده باشد. تعداد بسیار محدودی از گروتسک وجود دارد که فقط از عنصر سرگرمی و تفریحی بهره می‌برند و ترس (عنصر دوم) بر آن سایه نینداخته است و همچنین تعداد کمی نمونه هستند که کاملاً ترس را القاء کنند و از عنصر اولی یعنی مضحکه و سرگرمی محروم بوده باشند. اگرچه نمی‌توان گروتسک را به تنهایی به دو شاخه‌ی مجزا تقسیم کرد، اما می‌بایست این دو زمینه‌ی فکری را به‌طور مجزا مورد بررسی قرار داد که در همه موارد به‌نظر می‌رسد با هم ترکیب شده‌اند و می‌بایست تنها و منحصراً درباره این موضوع که انواع سرگرمی‌ها و بازی‌ها و یا انواع ترس‌ها از چه گونه‌ای هستند، تأمل کرد» (کیپون، ۱۹۹۹، ج ۱: ۱۶۳). راسکین در کتاب بعدیِ خود، «سنگ‌های ونیز»[۳۳]، در بخش «هنر در عصر رنسانس»، تفاوت بین گروتسک راستین و گروتسک دروغین را چنین بیان می‌کند:

۱۵. هیرونیموس بوش. مقربین و زمینیان. اوائل قرن ۱۶.
۱۶. هیرونیموس بوش. جهنم. ۱۵۱۰.
۱۷. کلیسای جامع ولز. انگلستان. نمای شرقی. ۱۲۱۵-۳۹.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

«گروتسک راستین آن است که ماهیت ناقص و مصیبت‌بار انسان را به ما می‌شناساند در حالی که گروتسک دروغین، بازی پلیدی بیش نیست» (به‌نقل از: تامپسن، ۱۳۶۹: ۳۲).

در قرن بیستم میلادی، واژه گروتسک بیشتر در حیطه ادبیاتِ نمایشی مطرح می‌شود. در این عصر، گروتسک، معنای مشخص و جمع‌بندی شده‌ای ندارد و بیشتر با واژگانی چون ادبیات سیاه یا پوچی، طنز، مضحکه‌ی دلقکانه و کاریکاتور عجین می‌شود. در بین این تنوع معناییِ گروتسک، ادبیات سیاه یا پوچی، جایگاه خاصی در معرفی گروتسک در حیطه ادبیات دارد. بنابه نظر تامپسن، پوچی همانند گروتسک، به علت کثرت استعمال نابجا، معانی مختلفی پیدا کرده است و هر دو کلمه را اغلب به معنای مسخره، نامتعادل و احمقانه به‌کار برده‌اند. تئاتر سیاه یا پوچی که گاه به‌عنوان تئاتر گروتسک نامیده می‌شود، ریشه در ترس‌ها و موضوع‌های ممنوع، نمایش بیماری و اعوجاج اندام انسانی دارد و بیشتر در نمایشنامه‌های کافکا، بکت، یونسکو، کامو و غیره، می‌توان آن را جست‌وجو کرد.

در هنرهای تجسمی، این مکاشفات، به کاوش در تصاویر گروتسک خواب و رؤیا، توسط هنرمندان نهضت سوررئالیست، منجر شد. سرانجام، گروتسک از طریق رسانه‌های همگانی وارد جریان اصلی و فرهنگ مدرن شد و بیشتر تحت تأثیر اندیشه‌های ولفگانگ کایزر و میخاییل باختین بود. کایزر، برای اولین‌بار، در قرن بیستم میلادی، کوشید تا با استفاده از روش شناسی تحلیل ساختاری رایج در آن زمان و نیز با نوعی بررسی تاریخی، نظریه‌ای «عمومی» در این

مورد، به‌دست دهد. او با انتشار کتاب «گروتسک» سعی کرد، اندیشه‌های خود را به‌صورت مدون ارائه دهد. کایزر، مصالح کارش را از درک و دریافت خود، از جنبه‌های آزاردهنده‌ی ادبیات و هنر، می‌گیرد و آنها را به گروتسک پیوند می‌دهد. عمده مطالعات وی، در بررسی ویژگی‌های متافیزیکی و اهریمنیِ ادبیات و هنر رمانتیک و مدرن آلمان، صرف شد. وی با این اعتقاد که، زیبایی‌شناسان پیشین، توفیقی در بررسی ساختار ذاتیِ گروتسکِ موهوم نداشته‌اند، می‌کوشد مانع از بی‌توجهی به این امر شود. او با فهم اشاره‌های ژان‌پل و سایر رمانتیک‌ها، جنبه‌های «کابوس‌گون و اهریمنی و شوم» گروتسکِ رمانتیک را جدا کرد و ژرفای فلسفی آن را در تصاویر «جهان در حال تکه‌تکه شدن» قرار داد. کایزر، گروتسک را نوعی نیت هنری می‌دانست که با واکنش‌های خواننده نسبت به «بیگانگی» و سردرگمی، انطباق داشت و به این ترتیب، سعی کرد تا پیوندی میان نقاشی‌های بروگل، دنیای خیالی کمدیادلا رته و نهضت «طوفان و طغیان» گروتسکِ رئالیستیِ رمانتیک‌های آلمانی، به‌وجود آورد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۴۹).

باختین مانند کایزر، در برابر نویسندگان هنری پیشین، که گروتسک را از حوزه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی بیرون می‌گذاردند و فعالیت خلاقه‌ی مردمی را تجلیات مبتذل جامعه‌ی «پست» می‌انگاشتند و آن را نفی می‌کردند، واکنش نشان داد. اما تفاوت‌های مهمی میان این دو شخص وجود دارد. کایزر می‌کوشد با تأکید بر جنبه‌های اهریمنی و مخوف گروتسک و دادن معنای متافیزیکی به آن، گروتسک را از یک عقیده‌ی بی‌ارزش، فراتر برد و آن را در مقام یک مقوله‌ی جدی زیبایی‌شناختی، به دیگران بقبولاند. حال آنکه، باختین با پذیرش خنده و جنبه‌ی کمیک و «نازل» فرهنگ توده‌ای، گروتسک را ترفیع داد. او به اصل کمیکِ کارناوالِ عامیانه، محتوای فلسفی معناداری بخشید که بیانگر آرمان‌های اتوپیاییِ «زندگی جمعی، آزادی، برابری و فراوانی» است (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۰). باختین ادعا می‌کند که، اوج زیبایی‌شناسی گروتسک در تصویری نهفته است که از تغییر شکل و تغییر زمان‌مند، و از فرایند متضاد اما به‌هم پیوسته تولد و مرگ، و از پایان یافتن و صیرورت رسم می‌کند. نمادگرایی گروتسک، آشکارا، امکان کمال و پایان یافتن و غائیت را نفی می‌کند. به‌عنوان مثال، ایماژهای کارناوالی، اغلب متضمن ترکیبی بازی‌گوشانه از اشکال حیوانی و گیاهی و انسانی یا دگردیسی یکی به دیگری است، به‌گونه‌ای که «مرزهایی که مقسم امپراطوری‌های طبیعت در تصویر معمول از جهان است، به‌طور گستاخانه‌ای زیر پا گذاشته می‌شود» (به‌نقل از: گاردینر، ۱۳۸۱: ۵۸).

گروتسک و معماری

قرن هجدهم میلادی، جایگاه خاصی در شکل‌گیری تاریخ زیبایی‌شناسی مدرن دارد. در این زمان، کتب مهمی در حیطه زیبایی‌شناسی به رشته تحریر درآمد. از مهم‌ترین کتب دوران‌ساز، اثر دوران جوانی ادمندبرک[۳۴]، با عنوان «پژوهشی فلسفی در خاستگاه تصورات ما از والا و زیبا»[۳۵] است. بحث اصلی برک در آغاز کتاب، در مورد ذوق و سلیقه است و نتایجی که از این بحث می‌گیرد، در نوشته‌های او بسیار راه‌گشاست. او می‌نویسد: «سلیقه به ادراک حسی ما مرتبط است و نمی‌تواند به‌گونه‌ای معقول یعنی براساس داوری، سلیقه را تغییر داد. خیال‌پردازی نیز نتیجه‌ی


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

حس است و با آن نمی‌شود ذوق و نتایج آن را دگرگون کرد. مهم‌ترین نتیجه ادراک ذوقی ما، لذت است که درست همچون خود ذوق، وابسته به ادراک حسی است و به‌طور مستقیم مرتبط به نیروی فاهمه نیست. لذت و زیبایی که به‌هم پیوسته‌اند، خود را در عشق نمایان می‌سازند» (به‌نقل از: احمدی، ۱۳۷۴: ۷۷).

مؤلف کتاب، همچنین، بحث مهمی را مطرح می‌کند و آن مفهوم والایی است. او میان والایی و زیبایی تفاوت می‌گذارد و اولی را مرتبط به عشق نمی‌داند. برک، امر والا را نتیجه‌ی حس‌های متعدد می‌دانست؛ از ترس و غافلگیر شدن تا فریاد جانوران، از شگفتی‌های طبیعی تا موارد شگرف ساخته‌ی آدمی (یکی از مثال‌های خود برک معماری نامتعارف یک ساختمان بود). به‌نظر او، چیزها، وقتی سرچشمه‌ی ترس باشند، والا هستند (به‌نقل از: احمدی، ۱۳۷۴: ۷۸). احساس امر والا، متضمن درجه‌ای از وحشت- وحشت مهارشده- است. پس هر شئ که می‌تواند تصورات درد و خطر را برانگیزد، یا چنین چیزها را تداعی کند، می‌تواند والا باشد. در برخورد با پدیده‌های

29. Purists
30. Naturalist
31. Sportive Grotesque
32. Terrible Grotesque
33. Stones of Venice
34. Edmund Burke
35. Philosophical Enquiry in the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful

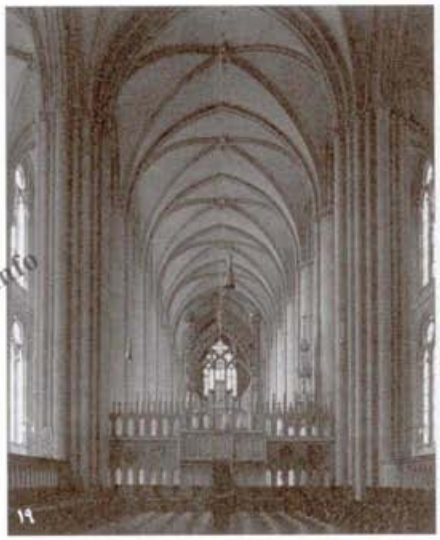
رعب‌انگیز، وقتی احساس والایی در ما زنده می‌شود که خطر ما را تهدید نکند. لذا، احساس والایی در دوری از خطر، بالفعل در آدمی ایجاد می‌شود.

ادمندبرک و هم‌سو با او سرجان‌ونبری، در تحلیلی که از کلیسای جامع ولز در انگلستان انجام دادند، به این نتیجه رسیدند که معماری گوتیک پر از ظرفیت‌های والا و گروتسک است. آنها در بررسی‌شان بیشتر روی امر والا تأکید داشتند و بر این عقیده بودند که، کلیساهای گوتیک، متشکل از عناصری هستند که حس والایی را در انسان تحریک می‌کنند و اهم آنها عبارتند از: تاریک و وهم‌آلود بودن، تناسبات بلند، پنجره‌های باریک و کشیده، استفاده از رنگ‌های متنوع و خطوط شکسته. تمام این موارد، به حس و ایده‌ی «وحشت»[۳۶]، دامن می‌زنند و شخص را به یاد عظمت خداوند و امر مقدس، همان گونه که در کتاب مقدس توصیف شده است، می‌اندازد. ازطرفی، چشم‌انداز کلیسای گوتیک در فضای باز، به خاطر رنگ تیره، بی‌قاعدگی و بی‌نظمی، فقدان هندسه‌ی مشخص، بازی با احجام، استفاده از تندیس، تزئینات وهم‌آلود و توهم‌زا و نظایر آنها، ریشه در تفکر گروتسکی کلیساهای گوتیک داشت. درحقیقت، کلیسای گوتیک، از بیرون ایده‌ی ترس و وحشت را در دل انسان‌ها به وجود می‌آورد و آنها را از خشم خداوند می‌ترساند و ازطرفی، فضاهای داخل کلیسا، فضایی آرام و مطمئنی است که دل مؤمن در آن به آرامش می‌رسد؛ این یکی از مهم‌ترین کارکردهای دوگانه زیباشناسی کلیساهای گوتیک است.

از اوایل قرن نوزدهم میلادی، گروتسک، یکی از جریان‌های اصلی معماری رومانتیسم به حساب می‌آمد و از دوران رومانتیسم، ورود گروتسک به جریان اصلی بیان مدرن، قطعی شد. درواقع، گروتسک بیان متعارف عصر مدرن است. بدوی‌گرایی - تقلید عمدی از ویژگی‌های اقوام بدوی - نقشی عمده را در رونق تصویرسازی گروتسک در هنر مدرن، ایفاء کرد. از آنجا که، گروتسک با طرز بیان بدوی پیوند داشت، هنرمندان اروپا از تصاویر غیرغربی که به گروتسک‌های غربی شباهت داشت، سود بردند. تکاپو برای دست‌یابی دوباره به بیانی زنده‌تر، به خلق تصاویر تکان‌دهنده‌تری انجامید، تا آنجا که، مقولات عجیب و غریب به تدریج مأنوس و آشنا شد. هم‌تراز با هنرمندان تجسمی، معماران نیز به این نهضت گرویدند. از مهم‌ترین آنها می‌توان به فردریک کیسلر[۳۷] اشاره کرد.

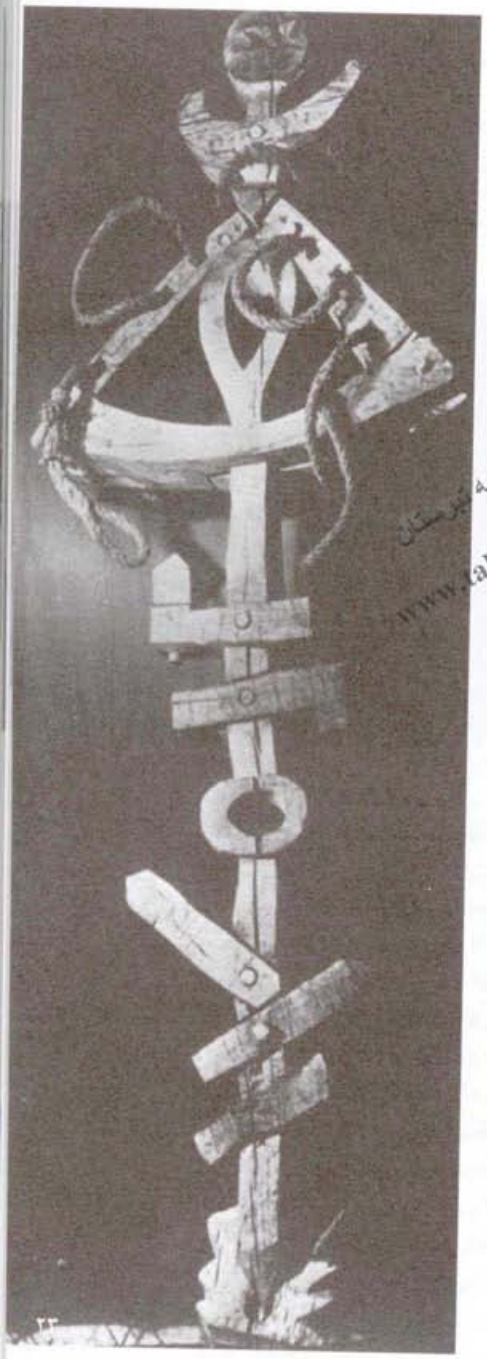
کیسلر به سال ۱۸۹۰ میلادی، در یک خانواده یهودی در لهستان به دنیا آمد. تحصیلات خود را در رشته معماری ادامه داد و مدتی دستیار و دوست صمیمی آدولف‌لوس بود. او بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۴ میلادی، با جنبش هنری داستیل همکاری داشت و در سال ۱۹۲۳ میلادی در نمایشگاه جمعی این گروه، به همراه هنرمندان جنبش داستیل شرک جست. مدتی بعد، به جنبش هنری سوررئالیسم پیوست و به همراه هنرمندان سورئال در نخستین نمایشگاه گروه سورئالیسم، «تالار خرافه» را به اجراء درآورد. فضایی که در آن





۱۸ و ۱۹. کلیسای سنت‌الیزابت. ماربورگ. آلمان. ۱۲۳۵: کارکرد دوگانه‌ی زیبایی‌شناسی معماری گوتیک. احجام زمخت حجم بیرونی در مقابل فضای سوررئالیسم داخل.
۲۰. منظره طبیعی. قرن ۱۹.
۲۱. پیرانسی. زندان با چرخی بزرگ. ۱۷۴۵.
۲۲. فردریک کیسلر. تالار خرافه. ۱۹۴۷.
۲۳. فردریک کیسلر. توتم برای تمام مذاهب. ۱۹۴۷.

www.tabarestan.info تبرستان







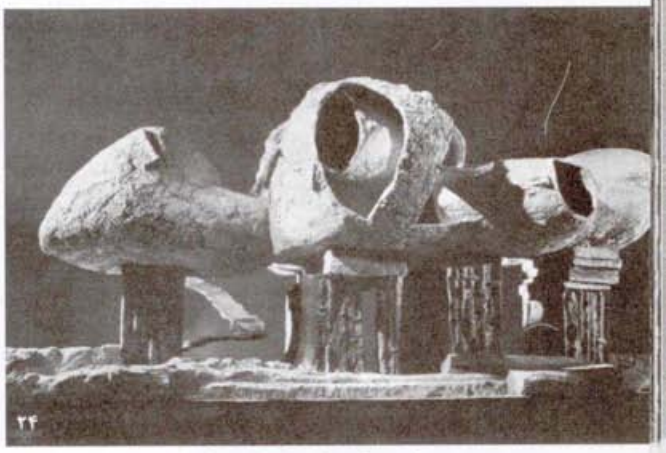


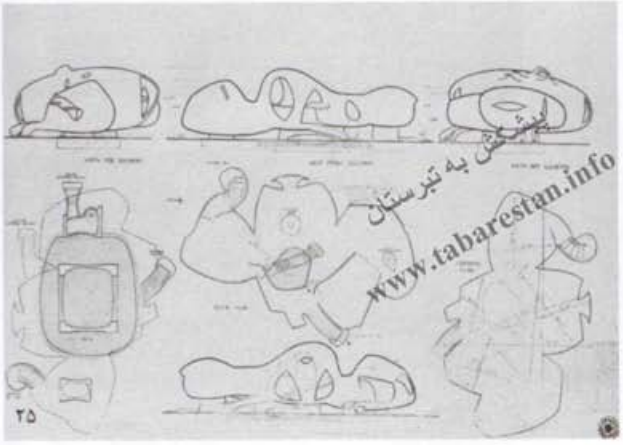
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

36. Terror
37. Frederick Kiesler

برای نگهداری بدنه‌های مقاوم، حذف شدند. [...] امنیت خانه به تعادل و جایگاه زیرین بستگی ندارد، بلکه یک هماهنگی دقیق و کامل از تمامی زمین‌های محصور است. فضای داخلی خانه وحدتی با کل ساختمان و سازه‌اش دارد. حتی در آن نواحی که پنجره وجود دارد، در اندازه یا شکل استاندارد نیستند، بلکه در بعضی جاها بیشتر،

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
نانس
۱۳۷۴


۲۴

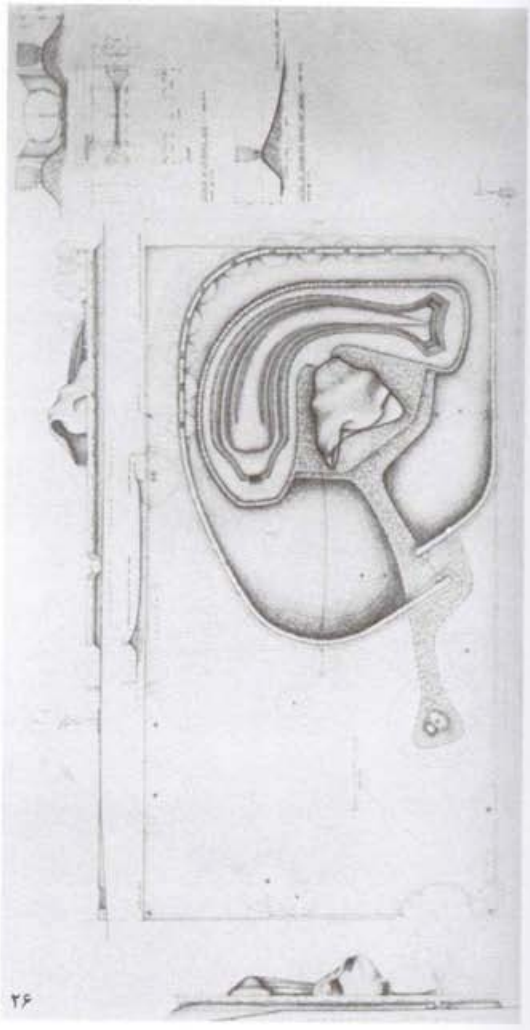

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۲۵

معماری، پیکرتراشی و نقاشی پابه‌پای هم شرکت داشتند. مفاهیمی که کیسلر در این نمایشگاه بیان کرد، ریشه در گروتسک و توهم‌زایی فضای معماری داشت. او با استفاده از مفاهیم مختلف، به‌خصوص با رویکرد به تمدن‌های چین، ژاپن و آفریقا سعی نمود، فضای نمایش داده شده را با توتم و باورهای ملل مختلف درآمیزد و بیننده خود را در یک فضای خیالی و بی‌انتها گم کند. یکی از مهم‌ترین کارهای او، خانه بی‌انتها[۲۸] است. حجم اصلی، به دو بخش تقسیم می‌شد که به‌وسیله‌ی یک سکو با هم در ارتباط بودند و صحنه تئاتر درست در مرکز سکو طراحی شده بود، به همین خاطر، حجم گسترش پیدا می‌کرد. حلقه‌های متقاطع سفید رنگی، که با راه‌های عریض به هم اتصال داشتند، دایره‌وار به طرف بالا و پایین در امتداد هم قرار گرفته بودند که این سطوح در اطراف حجم ناپدید و دوباره در سطوح مختلف پدیدار می‌شدند و گاه امتداد آنها در رامپ‌های طراحی‌شده ساختمان، نمایان می‌شد.

کیسلر ایده اولیه خانه بی‌انتها را بین سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۲۶ میلادی، با اعمال تغییرات عمده بر روی آن، بین سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۵۹ میلادی ارائه داد و آن را پس از اصلاح در سال ۱۹۵۹ میلادی، در نیویورک به نمایش گذاشت. در طرح اصلاح شده کیسلر، اتاق‌های اسرارآمیز غارمانند، به‌صورت ارگانیک، به دور پلکان‌هایی که با حالت طبیعی پیچ و خم یافته، گردآمده‌اند. برای او، معماری ارگانیک از رابطه بدن انسان با محیط، ناشی می‌شد. وی در شرح پروژه و اهداف به‌کار رفته در آن، چنین می‌نویسد: «ستون‌ها و تیرآهن‌ها، بزرگ‌تر و در شفافیت و نیمه‌شفاف بودن نیز متنوع هستند و فرم، بخشی از جریان مداوم بدنه است. کف‌ها مسطح و هم‌ترازند و فقط در حاشیه و شعاع‌های متفاوت در هر ناحیه پیچ می‌خورند. بنابراین، فضاهای بالا آمده پیوسته داخل دیوارها و سقف‌ها، فرد را در جعبه‌ها محصور نمی‌کند، اما به او واقعیت بزرگ‌تری از وسعت در حقیقت و خطای حسی می‌دهد. تأثیر روشنایی در طرح مهم است، زیرا به‌طور قابل ملاحظه‌ای در درک ساختمان به شخص کمک می‌کند. مبلمان و اثاثیه بخش مرکزی طوری طراحی شده که در لا به لای فضاهای داخلی قابل حرکت باشد، جای انبار به‌وسیله بدنه‌های دوجداره در طول دیوارها به‌ویژه در قسمت اتاق خواب، آشپزخانه و نواحی اتاق پذیرایی طراحی شده است. هیچ‌کدام از ابعاد و اندازه‌های به‌کاررفته در طرح براساس تناسبات انسانی طراحی نشده است» (کونرادس و اشپرلیش، ۱۹۶۰: ۱۷۱).

پروژه بعدی کیسلر، «گروتو (غار) برای تمرکز»[۲۹]، است. گروتو برای تمرکز، یک بنای به‌هم‌بافته، بدون حتی یک مفصل سازه‌ای است. ساختمان از دو پوسته اصلی تشکیل شده است. یکی از پوسته‌ها به شکل دلفین است. انتخاب دلفین، تأکید بر گذشته تاریخ مسیحیت و نمادپردازی آن دارد. پوسته دوم به شکل صدف است که توسط دلفین بزرگ احاطه و حمایت می‌شود. کیسلر در شرح این پروژه، چنین نوشت: «بنابراین، امیدوار بودم که ارتباط خود را نه تنها با نوع بشر، بلکه با دنیای حیوانات، گیاهان، آب و آتش نشان دهم؛ تمامی مجموعه کیهانی بیکران و بی‌نهایت.» طرح

پروژه به‌صورت غار، به ناظر این فرصت را می‌دهد تا حواس خود را متمرکز کند و ارتباطات خود را با جهان کیهانی گسترش دهد. کیسلر در ادامه شرح پروژه می‌افزاید: «ماهی، غار را در یک نیم‌دایره احاطه کرده و یک محوطه تهی ایجاد می‌کند. مردم با اتومبیل خود، اطراف آن می‌چرخند و سپس خارج شده و آن را فراموش می‌کنند


۲۶


۲۷

و آبی که ماهی را احاطه می‌کند، آبی که از داخل غار جریان دارد و به اطراف می‌ریزد و به سرچشمه‌اش برمی‌گردد، باید صدایش همیشه ما را به اذهان خود برگرداند و به ما کمک کند تا خود را بیابیم و در یافته‌های خود به جهان بپیوندیم. امکان ندارد شخص آن را بیابد و به جهان متصل نشود» (ر.ک.به: بانی مسعود، ۱۳۸۳ب). پلان‌ها طوری طراحی شده بودند که باید آنها را از بتن مسطح با دیوار نازک - که مدنظر کیسلر بود - می‌ساختند. طرح در منطقه‌ای به وسعت ۳۶۶ مترمربع و به ارتفاع ۶ متر طراحی شده بود. پروژه می‌بایست در سال ۱۹۶۴ میلادی، در نیویورک، ساخته شود، ولی بنابه دلایلی نامعلوم، ساخت آن به تعویق افتاد و بعد از مرگ کیسلر به سال ۱۹۶۹ میلادی، به فراموشی سپرده شد.

۲۴. فریدریش کسلر. خانه‌ی بی‌انتها. ۱۹۵۹.
۲۵. فریدریش کسلر. خانه‌ی بی‌انتها.
پلان و نما.
۲۶. فریدریش کسلر. گروتو برای تمرکز.
سایت پلان.
۲۷. فریدریش کسلر. گروتو برای تمرکز.
۱۹۶۴. اسکیس از طرح.

38. Endless House
39. Grotto for Meditation

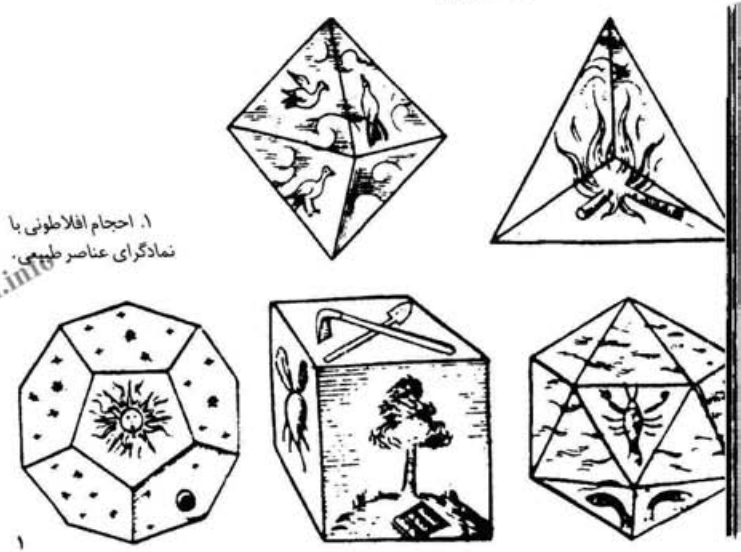
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پست‌مدرنیته و دگرگونی مفاهیم فضا

شهرام پرستش

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

قبل از شروع بحث درمورد شکل‌گیری و تحول واژه «فضا» در عصر پست‌مدرنیته، لازم است این واژه مورد بررسی قرار گیرد، لذا بحث درحیطه فضا را از اندیشه‌های فیلسوفان یونان باستان (به‌ویژه پیش‌سقراطیان) آغاز می‌کنیم و تحول آن را تا دوران اخیر به اجمال پی می‌گیریم.



۱. احجام افلاطونی با نمادگرای عناصر طبیعی.

در اندیشه فیلسوفان یونانی، واژه فضا به معنای امروزی آن وجود نداشت. درعوض، واژه «خائوس»[۱] را معادل فضا به‌کار می‌بردند. ازطرفی، ارسطو در کتاب فیزیک، واژه «خائوس» را به معنی مکان خالی از جسم (فضای تهی)، تفسیر می‌کند. این واژه در اندیشه‌های شاعر کهن یونان، هزیود، به معنای تصویر خلاء نامتناهی که میان آسمان و زمین دهان باز کرده، وصف شده است (ارسطو، ۱۳۷۸: ۱۳۸؛ هزیود، ۱۹۸۸:۲۴). باید به این نکته اشاره کنیم که، تصور متفکرین یونان از فضای سه‌بعدی، فقط یک بعد بود، از آنجا که به بلندی و ژرفا اعتقاد داشتند، بی‌آنکه به طول و عرض اعتنایی کنند. بعدها در اندیشه متفکرینی همچون آناکسیمندر[۲]، فضای نامتناهی- «آپایرون»[۳] -معنای وسیعی یافت، که این فضا آکنده از ماده بود. از کهن‌ترین کتبی که به بحث درمورد فضا به‌صورت مبهم و پیچیده پرداخته، کتاب «تیمائوس»[۴] افلاطون است. افلاطون در رساله مذکور، واژه فضا را معادل مکان می‌داند و با عنوان «خورا»[۵] از آن یاد می‌کند. در این مورد ارسطو در کتاب فیزیک می‌نویسد: «همه متفکران می‌گویند که مکان (فضا) چیزی است، ولی افلاطون نخستین کسی است که می‌گوید مکان (فضا) چگونه چیزی است» (ارسطو، ۱۳۷۸:۱۴۲). به‌طورکلی، می‌توان خصوصیات فضای افلاطون- خورا - را به این صورت توضیح داد: اولاً همیشه وجود دارد و فساد نمی‌پذیرد و درثانی، جایی برای تمام اشیایی که به‌وجود می‌آیند، فراهم می‌کند، اما خودش نه به‌وسیله حواس، بلکه با استدلال، قابل درک است. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که این فضا، چیزی نیست که عناصر اولیه (آب، هوا، آتش، خاک) از آن ساخته شده باشند، بلکه عناصر در آن پدیدار می‌شوند.

در مباحث امروزی، واژه «خورا» جذابیت خاصی برای فمینیسم‌ها دارد. از میان این گروه‌اندیشمندان، می‌توان به ژولیا کریستوا[۶] اشاره نمود. او در مباحث خود، «خورا» را در چارچوب روان‌شناسی، اینگونه تعریف می‌کند: «خورا نشانه‌های پیشا دلالت‌گرا را تعیین می‌کند که گاهی بر نظم دلالی تأکید دارند و گاهی آن را می‌شکنند.» در چارچوب نشانه‌شناسی کریستوا، فضای جسمانی مشترک مادر و کودک، درمقابل بازنمایی شدن مقاومت می‌کند، با این همه به‌صورت میل، میلی غریب یا رمزآمیز، تجربه می‌شود. خورا به مثابه میل مادری، تهدیدی برای ثبات و حدت قطعی و هویت مستقل «مرد» مدرن است (به‌نقل از: هام و گمبل، ۱۳۸۲:۷۷-۷۸).

در قرون وسطا و حتی رنسانس، بحث فضا بیشتر درحیطه اندیشه‌های افلاطون و ارسطو دور می‌زد و اندیشمندان قرون وسطا، از جمله سنت آگوستین[۷]، تحت تأثیر اندیشه‌های افلاطون، به مبحث فضا می‌پرداختند. با رویکرد اندیشه مدرن، نحوه نگرش به فضا به معنای امروزی آن که برگرفته از واژه «Space» است، نزدیک‌تر شد. تعریف‌های زیادی که از واژه فضا ارائه می‌شود، نشان‌دهنده گسترش معنای معاصر واژه فضا است. به‌عنوان نمونه، می‌توان به چنین مواردی اشاره‌کرد: گستره‌ای پیوسته که در آن اشیاء وجود دارند و حرکت می‌کنند؛ مقداری از یک منطقه که چیز خاصی آن را اشغال می‌کند یا برای هدف خاصی در اختیار گرفته شده است؛ و یا فاصله میان نقاط و اشیاء.

بحث فضا درحیطه مباحث پست‌مدرنیته، با رویکرد اندیشه‌های میشل فوکو و آنری لوفبور (البته با نقش پررنگ‌تر فوکو)، شکل گرفت و در دهه‌ی ۸۰ میلادی، سنت قدیمی تاریخ‌گرایی در باب فضا (فضا به‌عنوان امری مرده، ثابت، غیر دیالکتیک و بی‌تحرک)، به چالش کشیده شد. از این زمان است که به‌نحوی بارز، نوعی جغرافیای انتقادی و پست‌مدرن، شکل می‌گیرد.

هم‌سو با این روند، درحیطه ادبیات داستانی، نویسندگانی همچون ایتالوکالوینو[۸] با رمان‌هایی مانند «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» و «کمدی‌های کیهانی»، و تام استپارد[۹] با نمایشنامه «پایین آمدن هنرمند از پلکان»، در متون داستانی خود جهانی را توصیف می‌کنند که مشخصه‌های آن قرابت خاصی با مباحث پست‌مدرن دارد. از مشخصات بارز این داستان‌های پست‌مدرن، بی‌اعتبارکردن مفاهیم سنتی زمان و فضا است. به‌عنوان مثال، رویداد «الف» درزمان «A» و رویداد «ب» درزمان «B» رخ می‌دهد. اما بحث و مذاکره برسر حکایت رویداد «ب» که هم‌اکنون اتفاق افتاده را درزمان «A» می‌پذیرد و روایت درزمان «B» ادامه می‌یابد، چنان‌که گویی رویداد «الف» رخ نداده است. این مطلب، جهان داستانیِ پست‌مدرن را منعکس می‌کند، یعنی جائی‌که زمان‌های آینده و گذشته و همه‌ی انشعابات ازلی و ابدی، درهم تنیده شده‌اند

www.tabarestan.info تبرستان

و آنگاه به‌گونه‌ای بی‌زمانی می‌رسند. ازسویی، مفهوم فضای پست‌مدرن در مطالعات اخیر، جای ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. مطالعه‌ی دقیق و همه‌جانبه‌ی قدرت و توانمندی فضاهای معاصر و ارتباط آنها با مقولاتی چون فضای ذهنیت و بازنمایی و طرح مسائلی درخصوص جنسیت[10]، جنس[11]، طبقه، قومیت و نژاد، به گسترش و بسط دیدگاه‌ها و نظرات سنتی درباره‌ی سیاست‌ها و خط‌مشی‌های اتخاذ شده درمورد مقوله فضا [جا و مکان] انجامیده است. آثار متعددی در این حوزه به رشته تحریر درآمده‌اند؛ از جمله کتاب «شهرها و فضاهای پست‌مدرن»، اثر سوفی واتسون[12] و کاترین گیبسون[13]. این کتاب درواقع، چارچوبی میان‌رشته‌ای برای مباحثات رایج پیرامون معنی واژه‌ی فضای پست‌مدرن، فراهم ساخته است. مقالات مندرج در این کتاب، ضمن کشف و ارائه راهکارهای لازم به‌منظور تدوین خط‌مشی‌های مناسب برای زندگی و فرهنگ پست‌مدرن، تصویری دقیق و ظریف از فضاها و تشکیلات اجتماعی پست‌مدرن ارائه می‌کنند. چیزی که در این مجموعه بیش از همه جالب توجه است، بحث و تحلیل درباره انواع کثیری از مکان‌ها و گروه‌های اجتماعی است. به همین خاطر، این مجموعه توانسته است، گامی مهم در غنای مباحث نظری و سیاسی پیرامون زندگی شهری در گذشته و حال بردارد. کتاب «دعاوی پست‌مدرن: اعصار، سیاست و فضا» نیز با پرداختن به بحث‌های میان‌رشته‌ای و متنوع درباره مضامین محوری در اندیشه‌ی پست‌مدرن، ضمن تحلیل راهکارهای ارائه شده ازسوی علوم اجتماعی و علوم انسانی، به چند نکته اساسی می‌پردازد: اینکه در نظریه‌ی معاصر چه چیزی معضل اساسی به‌شمار می‌رود؛ انتقاد از این پندار که عصر پست‌مدرن، نشانه‌ی گسست اساسی از مفاهیم مدرنیستی است و درنهایت تحلیل و تبیین این نکته که عده‌ای، تفکر پست‌مدرن را در بهترین وجه آن، تفکری سیاسی و در بدترین وجه آن، تفکری آنارشیستی می‌دانند. پس از آن، به بررسی مفاهیم و مضامین فوق در ارتباط با سیاست و فضا در دوران موسوم به پست‌مدرن، می‌پردازد (به‌نقل از: نوذری، ۱۳۷۹الف: ۵۰۸-۵۰۹).

ازسویی، یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی که به‌طور مفصل به عصر پست‌مدرن و به‌خصوص ظهور جامعه‌ای اطلاعاتی می‌پردازد، کتاب سه‌جلدی مانوئل کاستلز[14] با عناوین سه‌گانه «ظهور جامعه شبکه‌ای»، «قدرت هویت» و «پایان هزاره» است. کاستلز استاد اسپانیایی الاصل رشته برنامه‌ریزی در دانشگاه برکلی کالیفرنیا، یکی از معدود افرادی است که با رویکردی نو، جامع‌ترین مجموعه تحلیلی و درعین‌حال سرشار از داده‌های اطلاع‌بخش، درخصوص روندهای جاری و آتی تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، در نقاط مختلف جهان را در یک مجموعه سه‌جلدی با عنوان کلی عصر اطلاعات، فراهم آورده است. هدف وی، بررسی مهم‌ترین رویدادها و پدیدارهایی است که در زمانه حاضر، در حال شکل دادن به جوامع بشری و رقم‌زدن سرنوشت بشری بر روی کره خاکی هستند، تا امکان فهم عقلانی تحولات حیرت‌انگیزی که تأثیر آن بر همه ابعاد حیات انسان‌ها مشهود است را فراهم آورند. از جمله این تحولات همه جانبه می‌توان به این موارد اشاره کرد: انقلاب تازه علمی و تکنولوژیک- به‌خصوص در عرصه تکنولوژی اطلاعات و دانش ژنتیک؛ سقوط کمونیسم و پایان یافتن دوران جنگ سرد؛ تجربه ساختار سرمایه‌داری؛ فرایند جهانی‌شدن و ظهور قطب‌های تازه اقتصادی؛ رشد جنبش‌های ملی‌گرایانه و بحران در حاکمیت دولت‌های ملی؛ قوت‌گیری نهضت احقاق حقوق زنان (فمینیسم) و بروز بحران در نهاد پدرسالاری؛ توجه گسترده به اهمیت حفاظت از زیست‌بوم‌های طبیعی؛ بازگشت به دیدگاه‌های معنوی و دینی در قالب رویکردهای بنیادگرایانه؛ رشد مافیای اقتصادی در تراز جهانی؛ و توجه به نقش فرهنگ‌های بومی و نقش نهادهای مدنی و متکی به مشارکت شهروندان در سطوح ملی و بین‌المللی.

کاستلز، جلد نخست از تألیف پر حجم خود را، به بحث درباره جامعه شبکه‌ای، که آن را یکی از ویژگی‌های سرمایه‌داری متکی به اطلاعات به‌شمار می‌آورد، اختصاص داده است. به اعتقاد او، جامعه شبکه‌ای، محصول همگرایی سه فرایند تاریخی مستقل است. این سه فرایند عبارتند از: انقلاب اطلاعات که ظهور جامعه شبکه‌ای را امکان‌پذیر ساخت؛ تجدید ساختار سرمایه‌داری و اقتصاد متکی به برنامه‌ریزی متمرکز از دهه‌ی ۸۰ میلادی به این‌سو، با هدف غلبه بر تعارض‌های درونی این دو نظام؛ و نهضت‌های فرهنگی دهه‌ی ۶۰ میلادی و دنباله‌های آن در دهه‌ی ۷۰ میلادی، یعنی نهضت‌ها و جنبش‌هایی مانند فمینیسم و طرفداری از محیط‌زیست (کاستلز، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۵-۱۶).

یکی از مهم‌ترین بخش‌های جلد اول عصر اطلاعات کاستلز به مفهوم فضا، زمان بی‌زمانی و فضای جریان‌ها پرداخته است. به‌زعم کاستلز، مفهوم فضا در جامعه شبکه‌ای، با مفاهیم آن در جوامع ماقبل مدرن و یا حتی صنعتی، تفاوت عمده‌ای دارد. کاستلز می‌نویسد: «انتقال آنی اطلاعات، داده‌ها و سرمایه‌ها و امکان ارتباط همزمان میان افراد در نقاط مختلف، عملاً فواصل زمانی را از میان برداشته است و نظم طبیعی دوران قدیم یا چارچوب‌های مکانیکی جهان صنعتی را به کلی دگرگون ساخته است. مکان نیز به نوبه خود با مفهوم دسترسی یا عدم‌دسترسی به اطلاعات و ابزار انتقال و پردازش آن، ارتباط پیدا کرده و به این اعتبار، حضور در مکان، معنای تازه‌ای به خود گرفته است که می‌تواند تعیین کننده ارتباط و اتصال شخص به جامعه شبکه‌ای و یا طرد و حذف او از این مکان فراگیر و درعین حال انحصاری به‌شمار آید» (کاستلز، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۸).

فردریک جیمسون، یکی از مهم‌ترین شرح دهندگان پست‌مدرن است. او مدرس ادبیات تطبیقی دانشگاه و یکی از منتقدین مطرح

1. Xaos
2. Anaximander
3. Apeiron
4. Timaeus
5. Xora
6. Julia Kristeva
7. Saint Augustine
8. Italo Calvino
9. Tom Stoppard
10. sexuality
11. gender
12. Sophie Watson
13. Katherine Gibson
14. Manuel Castells

ادبیات، هنر و فرهنگ معاصر است. یکی از آثار تأثیرگذار او، مقاله‌ی «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر» است. این مقاله برای نخستین‌بار در سال ۱۹۸۴ میلادی، چاپ و منتشر شد و بعدها در فصل نخستِ کتابی با همین عنوان، در سال ۱۹۹۱ میلادی، به چاپ رسید. جیمسون، در این مقاله بر این عقیده است که پست‌مدرنیسم، صرفاً



۲. رنتسو پیانو و ریچارد راجرز. مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو. پاریس. فرانسه. ۷۷-۱۹۷۱.

یک سبک نیست، بلکه وجه «فرهنگی غالب» زمانه است. این مکتب، تمامی فعالیت‌های هنری و فکری ما را دوباره قالب‌ریزی می‌کند و حاوی انگاره‌های متمایزی از تجربه و شرایط در عمیق‌ترین سطوح آن، یا تمامی آن چیزی است که ما می‌توانیم درباره‌ی جهان معاصر بدانیم (جیمسون، ۱۳۷۹). وی در این کتاب، از مواضع مارکسیستی به دفاع از پست‌مدرن، برخاسته و با ارائه‌ی تفسیری مارکسیستی از آن، معتقد است که پست‌مدرن در واقع بیانِ حال وضعیت کنونی جامعه‌ی سرمایه‌داری، یعنی «سرمایه‌داری متأخر» است.

جیمسون، پدیده‌هایی را که به تعبیر پست‌مدرن‌ها، نشانه‌های گسست و انقطاع از مدرنیته‌اند، برعکس، به‌عنوان نشانه‌های واقعیات زیربنایی سیاسی- اقتصادی می‌داند که تداوم مراحل قبلی سرمایه‌داری محسوب می‌شوند. او نه تنها پدیده‌های فرهنگی را به سبک غیر اقتصادی پست‌مدرن بررسی نمی‌کند، بلکه به عقیده‌ی وی، شاخص فرهنگ پست‌مدرن، جذب فرهنگ به‌وسیله‌ی سرمایه‌ی چندملیتی است که نشانه‌ی غلبه‌ی نهایی بر استقلال نسبی هنر و نظریه است که صورقبلی سرمایه‌داری، آن را مجاز می‌شمردند. او تحت تأثیر نظریه «سرمایه‌داری متأخر» ارنست مندل، اقتصاددان مارکسیست، عصر پست‌مدرن را به مثابه تشدید موج سرمایه‌داری و آخرین مرحله نظام جهانی سرمایه‌داری می‌داند. نظریه سرمایه‌داری متأخرِ مندل، قرون ۱۹ و ۲۰ میلادی را به دوره‌های تاریخی مشخصی تقسیم‌بندی می‌کند:

- «دوران سرمایه‌داری بازاری، از ۱۷۰۰ تا ۱۸۵۰. در طی این دوران سرمایه‌ی صنعتی عمدتاً در بازارهای ملی انباشته شد؛
- سرمایه‌داری انحصاری، در عصر امپریالیسم. بازارهای ملی در درون بازارهای جهانی، توسعه و گسترش یافتند. گرچه این بازارها بر پایه‌ی دولت- ملت‌های امپراطوری خاصی استوار بودند، ولی برای موادخام و نیروی کار ارزان، به مناطق و کشورهای بسیار دوری متکی بودند؛
- مرحله‌ی پست‌مدرن که همواره با رشد نامحدود شرکت‌های چندملیتی نظیر کوکاکولا، پا به عرصه‌ی جهان گذارد. این مرحله، ناب‌ترین شکل سرمایه‌داری می‌باشد که تاکنون سربرآورده است - با نابود ساختن اشکال کشاورزی ماقبل سرمایه‌داری طبیعت را مورد تهاجم قرار داده بود- و با تبلیغات سرسام‌آور نیز ذهن ناخودآگاه را مورد هجوم خود قرار داده بود» (به‌نقل از: پاول، ۱۳۷۹: ۴۱-۴۲).

تقسیم‌بندی تاریخی مندل، الهام‌بخش جیمسون در اعلان سه گانه فرهنگی گردید، که در هر دوره، منطق فرهنگی خاص و منحصر به فرد حاکم بود. مرحله‌ی سرمایه‌داری چند ملیتی مندل، که مرحله سرمایه‌داری «مصرف» یا «متأخر» یا «پساصنعتی» نیز مشهور است، یعنی وضعیت کنونی که ما در تصاویر و اطلاعات، شاهد رشد یک بازار بین‌المللی هستیم، جیمسون را واداشت که این مرحله را دنیای شبکه‌های ارتباط جهانی و شبکه‌های رسانه‌های گسترده، بنامد. او بر این عقیده بود که اشکال فرهنگی مرحله سرمایه‌داری متأخر (پست‌مدرن) بیانگر جابه‌جایی، انشقاق و چندپارگی جوامع زبانی است که هرکدام به گروه‌های کوچکی تجزیه شده‌اند: به‌طوری‌که هر جامعه با زبان اختصاصی خود تکلم می‌کند؛ هر حرفه یا تخصص، رمز یا لهجه خاص خود را دارد؛ و بالاخره هر فرد به‌صورت نوعی جزیره‌ی زبانی در می‌آید که از تک‌تک افراد دیگر جدا و دور مانده است (ر.ک.به: جیمسون، ۱۳۷۹؛ پاول، ۱۳۷۹: ۴۲). بدین ترتیب، به عقیده‌ی جیمسون، ساکنان شهرهای پست‌مدرن، یا ساکنان جوامع شهری صنعتی پیشرفته، انسان‌هایی از خود بیگانه‌اند، که در نوعی توهم و هذیان به‌سر می‌برند و در غبار و مه نشاط‌بخش و نشئه‌آور محو می‌شوند. در این بین، هویت‌های فردی و ملی توسط بازار جهانی تصاویر، که «بازتاب فقدان طرح‌های جمعی بزرگ است»، خرد شده‌اند و نهایتاً تحت سلطه‌ی یک کلیت جهانی (سرمایه‌داری متأخر) در می‌آیند که دائماً در همه‌ی کشورها و در همه‌ی جنبه‌های زندگی ریشه می‌دواند (وارد، ۱۳۸۴الف: ۲۳۸).

جیمسون در مقاله‌ی «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر»، خاطرنشان می‌کند که ما چگونه در انبوهی از شبکه‌های ارتباطی بی‌مرکز «بی‌عمق»، گسترده و پیچیده، که حتی نمی‌توان آنها را تصورکرد، گرفتار شده‌ایم. او این مرحله را پست‌مدرنیسمی که مبنای آن فضاست، توصیف می‌کند و با اشاره به دیدارش از هتل وستین بوناونتور[15] در لس‌آنجلس، با طراحی جان پورتمن[16]، این نکته را خاطرنشان می‌کند که پست‌مدرنیسم، تجربه‌ی ما را از فضا تغییر می‌دهد. اگرچه جیمسون به این ساختمان توجه زیاد نشان می‌دهد، ولی آن را بی‌همتا نمی‌داند. جیمسون بر این عقیده است که در ساختمان‌هایی همچون مرکز پمپیدو[17] در پاریس و یا مرکز ایتون[18] در تورنتو نیز می‌توان به نکات مشابهی که در هتل

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

وستین بوناونتور است، دست یافت. جیمسون در توصیف هتل می‌نویسد: «ساختمان [هتل] بوناونتور، [...] ساختمانی مشهور است که افراد محلی و جهانگردان به یک میزان به بازدید از آن علاقه نشان می‌دهند. [...] ساختمان بوناونتور سه ورودی دارد، [...] هیچ یک از این ورودی‌ها شباهتی به سایبان‌های ورودی قدیمی هتل‌ها یا درگاه‌های عظیمی ندارد که در ساختمان‌های مجلل گذشته واسطه‌ی گذار از خیابان به درون ساختمان بود. راه‌های ورودی بوناونتور جانبی است و کم‌وبیش در پشتی به‌حساب می‌آید؛ از طریق باغ‌های پشتی می‌توان به طبقه‌ی ششم ساختمان وارد شد. در آنجا نیز باید یک طبقه پایین رفت تا به آسانسور رسید و بتوان به سرسرای ورودی هتل دسترسی پیدا کرد. در حالی که آنچه درنظر بیننده ورودی جلو ساختمان از سمت دیگر است، او را با همه اسباب و اثاثیه به بالکن طبقه دوم که محل فروشگاه‌هاست رهنمون می‌شود و باید با پله‌برقی یک طبقه پایین برود تا به میز ثبت اسامی برسد» (جیمسون، ۵۱:۱۳۷۹). به عقیده جیمسون، تجربه ناظر در هتل، تجربه‌ای ناامیدکننده و آزاردهنده است، اما در عین حال، هیجان‌آور نیز هست. در این هتل، خود را در فضایی پر از لذت و تجربه می‌بینید. پله‌های برقی و بالا برها، بدون این که شما را به نقطه خاصی برسانند، در حرکت هستند (جیمسون اینها را به کرجی‌های ونیزی در حال پرواز تشبیه می‌کند). بالکن‌ها، فروشگاه‌ها، باغچه‌ها، ستون‌ها و نوارهای رنگی بزرگ و آویخته، باعث می‌شود بخش داخلی هتل مانند یک شهر کوچک و محصور درخود، جلوه کند. آنچه این تصور را تقویت می‌کند، این است که مشکل می‌توان راه ورودی ساختمان را پیدا کرد و همچنین، ساختمان، نمایی از شیشه‌های رفلکس دارد. ازنظر جیمسون، تأثیر این شیشه‌ها مانند شیشه‌ی عینک‌های آفتابی است. همان‌طورکه، شیشه‌ی این عینک‌ها مانع از دیده شدن چشمان فرد می‌شود، دیوارهای شیشه‌ای نیز، شهر لس‌آنجلس را پس می‌زنند. مشخصات مذکور، تأییدی بر این سخن جیمسون هستند که این هتل به خودی خود دنیای کوچکی است. با سعی در فهم این نکته که، هتل مذکور چگونه مکانی است، هم به هیجان می‌آیید و هم گیج و سرگردان می‌شوید، زیرا خود را در این «فرا فضا»ی پر از ازدحام و در عین حال سطحی، غرق می‌کنید (جیمسون، ۵۱:۱۳۷۹-۵۷؛ وارد، ۲۴۵:۱۳۸۳-۲۴۷).

هتل بوناونتور، برای جیمسون، نماد عصر پست‌مدرن است. او می‌گوید که در این هتل، با دارا بودن فضای عجیب و غریب، راهروها و بالا برها، این فضاست که بر ناظر مسلط می‌شود و به او احساس منفعل بودن، عدم درک مکان و حتی پرسپکتیو، دست می‌دهد. به قول جیمسون، در این روند، با غرق شدن در پیچیدگی و جذبه‌های ساختمان، توانایی قضاوت منطقی و منصفانه‌ی خود را از دست می‌دهید و همه چیز یکسان و بی‌وزن می‌شود. از این جهت، هتل بوناونتور به نظر او، نشانه‌ی یک تجربه‌ی کامل و جهانی پست‌مدرن است و در چنین فضایی، قابلیت‌های بدن انسان، برای تشخیص وضعیت مکانی خود و سازمان‌دهی ادراکی محیط بی‌واسطه پیرامون، ارتقاء می‌یابد و می‌توان گفت، نقطه گسست مخاطره‌آمیز میان بدن و محیط ساخته شده، فرا رسیده است.

هم‌سو با فردریک جیمسون، ادوارد دبل یو. سوجا[19]، جغرافی‌دان آمریکایی، معتقد است که در دوران مدرن، مطالعات دانشگاهی، زمان و تاریخ را نسبت به فضا و جغرافیا در مرتبه‌ای بالاتر فرض کرده است. این ادعا بدان معناست که تاکنون مدرنیته به‌عنوان کوششی بیش ازحد عجولانه و ساده برای ویران کردن و جایگزین ساختن سنت‌ها، تفسیر


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳. جان پورتمن. هتل وستین بوناونتور. لس‌آنجلس. آمریکا.

شده است. حال آنکه، سوجا دلیل می‌آورد که، دقیق‌تر است مدرنیته به‌عنوان سازمان‌دهی مجدد و پیچیده‌ی روابط زمانی و فضایی، تفسیر شود. برای نمونه، خصلت حیاتی مدرنیته این است که چگونه خود را تغییر می‌دهد و این خصلت، خاصه در حیطه‌ی تکنولوژی و اقتصاد، نمایان می‌شود (سوجا، ۱۶۵:۱۳۸۲). سوجا ادعا می‌کند که مارکسیسم سنتی، به ایده‌ی پیشرفت تاریخ به‌سوی یک هدف واحد، بیش از اندازه اهمیت می‌دهد. این ایده، جغرافیا را به پس‌زمینه یا حاشیه می‌برد و آن را بومی می‌داند که تاریخ خود را بر آن ترسیم می‌کند. به‌عبارت دیگر، فضا چیزی تلقی می‌شود که صرفاً در کنار زمان عمل می‌کند. سوجا این الگو را بیش ازحد ساده‌انگارانه می‌داند و می‌خواهد با برجسته کردن فضا، از آن فراتر رود. او با اشاره به اینکه ما به همان اندازه در محیط‌های ملموس و عینی زندگی می‌کنیم که در ساخته‌های انتزاعی مثل جامعه و زمان، می‌گوید فضاها بیشتر فعالانه بر تاریخ تأثیر می‌گذارند و کمتر منفعلانه آن را دریافت می‌کنند (وارد، ۱۳۸۴الف: ۲۴۲). از طرفی، سوجا تصریح می‌کند، متفکرانی که آرمان‌های سیاسی رادیکال دارند، اگر نابودی پست‌مدرنیسم را بخواهند، کاری بیهوده انجام داده‌اند. پست‌مدرنیسم، یک نگرش نیست که شما بتوانید آن را انتخاب کنید یا از آن خوشتان

15. Bonaventure
16. John Portman
17. Pompidou
18. Eaton
19. Edward W. Soja

بیاید، بلکه مجموعه‌ای از شرایط ملموس و عینی است که در حال حاضر، برهمه‌ی جنبه‌های زندگی معاصر تأثیر گذاشته است و خواه ناخواه، این شرایط به‌کار خود ادامه می‌دهند. او متعقد است که آینده‌ی سیاست رادیکال به این بستگی دارد که چقدر بتواند با این شرایط کنار بیاید (وارد، ۱۳۸۴ الف: ۲۴۲).

سوجا، با استناد به مطالب میشل فوکو در نحوه شکل‌گیری فضا، می‌نویسد: «فضایی که در آن زندگی می‌کنیم، فضایی که ما را از خویشتن بیرون می‌کشد، فضایی که در آن فرسایش زندگی‌مان، زمان‌مان و تاریخ‌مان رخ می‌دهد، فضایی که بر ما پنجه می‌کشد و ریزریز می‌جودمان، در عین حال، فضایی است که در خود فضایی ناهمگون است. به‌عبارت دیگر، درون نوعی خلاء زندگی نمی‌کنیم، درون چیزی که می‌توانیم افراد و چیزها را در آن بگنجانیم. ما درون خلائی زندگی نمی‌کنیم که می‌شود با مجموعه‌ای متنوع از نشانه‌ها و سایه‌روشن‌ها رنگ‌آمیزی شود، بلکه ما درون مجموعه‌ای از روابط زندگی می‌کنیم که محل‌ها را ترسیم می‌کنند؛ محل‌هایی که قابل فروکاست به یکدیگر نیستند و مطلقاً نمی‌توان تصویر آنها را روی همدیگر انداخت. این فضاهای ناهمگون شامل محل‌ها و روابط -یا به قول فوکو دیگر مکان‌ها[۲۰] - است و در هرجامعه‌ای برساخته می‌شوند، لیکن اشکال کاملاً متنوع به خود می‌گیرند و در طول زمان تغییر می‌کنند، به گونه‌ای که تاریخ در مکان‌مندی پیوسته‌اش ظاهر می‌شود. به‌عنوان نمونه، گورستان، سالن تئاتر و پارک، موزه و کتابخانه، بازار، پادگان، زندان و حمام عمومی. فوکو این «مکان‌های واقعی» را در مقابل با «مکان‌های اساساً غیرواقعی» آرمان شهرها قرار می‌دهد؛ آرمان شهرهایی که معرف جامعه در «شکل بی‌نقص» یا «اساساً زیر و رو شده» هستند. از این رو، دیگرمکان قادر است که در یک مکان منفرد واقعی، شماری مکان‌ها و شماری محل‌ها را در کنار یکدیگر قرار دهد، مکان‌ها و محل‌هایی که فی‌نفسه مغایر یکدیگرند. [...] آنها در ارتباط با کل فضایی که باقی می‌ماند، واجد نوعی کارکرد هستند. این کارکرد میان دو قطب نهایی پدیدار می‌شود. نقش آنها ساختن فضایی از توهم و هذیانی است که همه فضاهای واقعی را در معرض دید قرار می‌دهد، تمامی محل‌هایی که درون آنها زندگی بشر منفک و جدا شده است، که خود امری خیالی و واهی‌تر است. [...] یا این که نقش آنها، برعکس، ساختن فضایی است که دیگر است، فضای واقعی دیگری، فضایی که دقیقاً به همان اندازه‌ی فضای واقعی‌مان بی‌نقص، دقیق و مرتب و برنامه‌ریزی شده است، یعنی درواقع، به همان اندازه نامنظم، بد بنا نهاده شده و درهم ریخته است؟ این نوع آخر، و نه آن هذیان، یعنی آیین ترمیم و تعدیل، دیگرمکان است و عجیب است اگر اجتماعات و گروه‌های خاص به نحوی واجد کارکردی این چنینی نباشند» (سوجا، ۱۳۸۲: ۱۷۳-۱۷۴)، و در ادامه‌ی مطالب می‌نویسد: «دیگرمکان در اندیشه‌های فوکو، فضایی دیگر است. نوعی فضامندی بالفعل زیست شده و از نظر اجتماعی ایجاد شده، انضمامی و درعین حال انتزاعی، که منش اعمال اجتماعی است. دیگرمکان فوکو، فضایی است که به‌ندرت دیده می‌شود، چراکه به‌واسطه‌ی بصیرتی دوکانونی، تیره و تار شده است؛ به‌واسطه‌ی بصیرتی که از نظر سنتی، فضا را به‌مثابه بنایی روحی یا شکلی جسمانی می‌بیند» (سوجا، ۱۳۸۲: ۱۷۵).

سوجا، بر این عقیده است که در طول چند دهه‌ی اخیر، نوعی سازمان‌دهی مجدد در فضا رخ داده است. او این رخ‌داده را پست‌مدرن می‌نامد و متذکر می‌شود که در این سازمان‌دهی فضای پست‌مدرن، شهر به‌گونه‌ای خاص متحول شده است و او آن را «پساکالان شهر» می‌نامد. در «پساکالان شهر» می‌توان آمیزه‌ای از تحولات را در آرایش مکان‌های شهری مشاهده کرد. شهرها دستخوش روندهای بسیار پیچیده پست‌مدرنیزاسیون شده‌اند، که بر آنچه به عنوان روش‌های «شهری» زندگی و تفکر می‌شناسیم، تأثیر می‌گذارند.

در زیر به برخی از بازسازی‌های مورد توجه سوجا، نظری می‌افکنیم. این بازسازی‌ها عبارتند از:

- تغییرات اساسی در صنعت: طراحی و تولید کامپیوتری کالا در کنار صنایع دستی، رشد صنایع (از جمله بورس اوراق بهادار و مشاوران عالی) براساس فروش اطلاعات، افزایش شکاف میان فقیر و غنی و تضعیف قدرت اتحادیه‌ی کارگری.
- رشد شهرهای جهانی: شکل‌گیری شرکت‌های چندملیتی، مبارزات تبلیغاتی، رشد سریع اینترنت، افزایش تعداد کسانی که یافتن کار از کشور خود خارج می‌شوند، رشد هویت جهانی و تقسیم کار بین کشورهای جهان.
- افزایش نظارت: انگیزه‌ی اصلی اجتماعات و افراد، بیش از پیش مسئله‌ی امنیت است و ازسویی، ممانعت از جرم نیز به نوبه‌ی خود به یک حرفه تبدیل شده است. در اکثر خیابان‌های شهرها، از دوربین‌های مخفی استفاده می‌شود و درکل، فضای پست‌مدرنیزه، محل ممانعت و نظارت است (ر.ک.به: وارد، ۱۳۸۴ الف: ۲۴۳).

ازطرفی، در نظر سوجا، شهر لس‌آنجلس به عنوان شهر پست‌مدرن معرفی شده است. او بر این عقیده است که همه چیز در لس‌آنجلس جمع است. لس‌آنجلس شهری فاقد بخش مرکزی است، دارای منطقه شهری است و شهر در جنبش و حرکت است، چیزی که تجسم و سمبل کامل آن را در سیستم بزرگراه‌ها و آزادراه‌های عظیم متوازی و متقاطع، پل‌ها و شبکه‌های ارتباطی اتوبان‌رو و غیره می‌توان دید. شهری است که قابل تقلیل به یک اصل واحد نیست: نه اتومبیل‌ها، نه آزادراه‌ها، نه سیستم راه‌آهن که پیش از این وجود داشت، نه فاقد تاریخ بودن آن، نه هالیوود و نه شرکت‌های غول‌آسا، نه کمپانی‌هایی با تکنولوژی‌های پیشرفته. لیکن، تصویر نگره‌ی سوجا درباره لس‌آنجلس، منظومه‌ای از مدینه‌های نافاضله و ناسازگار فوکویی است که به‌خوبی این قوه و قابلیت را دارد تا چندین فضا، چندین مکان و چندین جای مختلف و متفاوت از هم و ناسازگار با یکدیگر را، در یک مکان واحد واقعی در مجاورت هم، قرار دهد (ر.ک.به: سوجا، ۲۰۰۰).

ازسویی، با بررسی اندیشه‌های سوجا و جیمسون در مورد «پساکالان شهر»، می‌توان این نکته را متذکر شد که شکل‌گیری پساکالان شهر، هم‌سو با اصول زندگی شهری ساخته شده است، که از روزهای آغازین شکل‌گیری شهر مدرن، وجود داشته است. درنتیجه، وضعیت اجتماعی پست‌مدرن، به‌جای اینکه شرایطی را که در پیش از یک و نیم قرن گذشته روی داده است، به‌صورت بنیادی کنار بگذارد، آنها را تقویت می‌کند. به همین علت، بسیاری از آثار اخیر درباره‌ی شهر پست‌مدرن، مضامینی را تقویت می‌کنند

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

که اولین بار، نخستین نظریه‌پردازان مدرنیته، آنها را بسط دادند.

شکل‌گیری اولیه جامعه مدرن را معمولاً در رشد ناگهانی تجربه‌ی شهرنشینیِ گسترده‌ای که در اواسط قرن نوزدهم میلادی صورت گرفت، می‌توان یافت؛ یعنی زمانی که بیش از نیمی از جمعیت انگلیس به زندگی شهری روی آوردند. این وضعیت خیلی زود به روند طبیعی امور، یعنی روند مدرنیزاسیون در سراسر جهان تبدیل شد. درعین‌حال، تعدادی از نویسندگان دریافتند که تجربه‌ی جدید شهری، برخی از ایده‌ها و پرسش‌های مربوط به «خود» را که فیلسوفان از مدت‌ها قبل در جست‌وجوی آن بوده‌اند، برجسته می‌کند. به‌عنوان مثال، به‌نظر می‌رسید شهر مدرن، مشکلات مربوط به رابطه‌ی فرد و جمع را به‌صورت ملموس و عینی محقق می‌سازد. با توسعه‌ی شهر، تأکید تازه‌ای بر ماهیت چندگانه صورت می‌گیرد و فرد در سبک زندگی مدرن، درباره‌ی شیوه‌ی زندگی‌اش خودآگاه‌تر می‌شود، درباره‌ی نقش اجتماعی خود دقت بیشتری می‌کند و بیشتر نگران جایگاه خود در دنیاست. ازسویی، هم‌تراز با اندیشه‌های سوجا و جیمسون، می‌توان این مضامین را در اندیشه‌های لیوتار مشاهده کرد (ر.ک.به: فصل دوم، مبحث ژان‌فرانسوا لیوتار). لیوتار در کتاب وضعیتِ پست‌مدرن می‌نویسد: «القاط‌گرایی درجه صفر فرهنگ است: فلان شخص به موسیقی رِگی[21] گوش می‌کند، فیلم وسترن تماشا می‌کند، برای ناهار غذای مک‌دونالد و برای شام غذای بومی می‌خورد، در توکیو عطر فرانسوی می‌زند و در هنگ‌کنگ لباس دوباره مُدشده می‌پوشد، معرفت، به موضوعی برای بازی‌های تلویزیونی تبدیل شده است» (لیوتار، ۱۳۸۰؛ وارد، ۱۳۸۴الف: ۲۴۹).

هم‌سو با اندیشه‌های فردریک جیمسون و ادوارد سوجا، انسان‌شناس فرانسوی مارک اوژه[22]، معتقد است که ما در جامعه‌ای «سوپر مدرن»[23] زندگی می‌کنیم که «نامکان‌ها» بیش از پیش بر آن غلبه یافته‌اند. به‌عنوان مثال، ما بیشتر وقت خود را در سوپر مارکت‌های بسیار بزرگ، مجتمع‌های تفریحی خارج از شهر، جایگاه‌های پمپ بنزین اتوبان‌ها، سالن‌های انتظار و غیره سپری می‌کنیم. بیشتر معاملات روزمره‌ی ما از طریق تلفن انجام می‌شود، به صدای دیجیتالی گوش می‌کنیم، با کامپیوتر کار می‌کنیم و «درکلینیک متولد می‌شویم و در بیمارستان می‌میریم» (ر.ک.به: وارد، ۱۳۸۴الف: ۲۵۲؛ اوژه، ۱۰:۲۰۰۰). اوژه می‌گوید، روزگاری یک رابطه‌ی نظام یافته، منسجم و خلاق بین یک مکان و ساکنان آن وجود داشت. ساکنان این مکان‌ها به آنها شکل می‌دادند و بر طبق آداب و رسوم و عادات محلی و بومی خود در آنها زندگی می‌کردند. درنتیجه، این ساکنان حافظه‌ی فرهنگی پرمایه‌ای داشتند. آنها به‌قول اوژه: «مزین به تاریخ بودند.» امروزه شناخت و تجربه‌ی ما از یک مکان، از قبل تعیین شده و متأثر از «رشد فزاینده‌ی ارجاعات خیالی و موهوم» است (اوژه، ۸:۲۰۰۰). او در جای دیگر نیز می‌نویسد: «بنایی که در میدان اصلی یک روستا دیده می‌شود، شاید مظهر این تفکر باشد که اهالی روستا همیشه درکنار هم خواهند بود و روستا همیشه به آنها تعلق خواهد داشت.

برعکس، نامکان‌ها، مرکز، میدان وحد و مرزی ندارند. مکان جایی است که مردم به آن تعلق دارند. نامکان جایی است که شما از آن عبور می‌کنید. اتوبان از همه‌ی مکان‌های عمده‌ای که از طریق آن به آنها دسترسی می‌یابیم، احتراز می‌کند. وقتی به یک مرکز اطلاعات، تلفنی زنگ می‌زنید و زمان حرکت قطارها را می‌پرسید، شاید با


بخشی از تبرستان
www.tabarestan.info

۴. مارتا رازلو، بدون عنوان، ۱۹۹۰.

یک اپراتور در قاره‌ای دیگر صحبت می‌کنید. در شهرهای مختلف، فروشگاه‌ها یکسان هستند. در همه‌ی ماه‌های سال، محصولات و تولیدات خارج از فصل و غیربومی در دمای کنترل شده، در سوپر مارکت‌ها، موجود و دردسترس هستند. دنیا ازطریق تلویزیونِ ماهواره‌ای و اینترنت و حمل و نقل جهانی، هم کوچک‌تر و هم پیچیده‌تر شده است. در گذشته، فواصل ساعاتِ شلوغ در مرکز شهر بیشتر بود، بازار در روزهای خاصی باز و فعال بود، فروشگاه‌ها در ساعات خاص باز می‌شدند، اما نامکان‌ها چنین برنامه‌ی زمانی ندارند، آنها بیست و چهار ساعته، و هفت روزِ هفته فعال هستند» (به‌نقل از: وارد، ۱۳۸۴: ۲۵۳). به نظر اوژه، موارد مذکور باعث می‌شوند مشخصات فردی رنگ ببازند و به تدریج از بین بروند و درنتیجه، فاقد مکان و اجتماع و هویت جمعی خواهیم شد و اینها یعنی شکل‌های جدیدتر تنهایی. این موارد نیز به‌نوبه‌ی خود باعث نوستالژی (احساس غربت)، ملی‌گرایی یا تضاد می‌شود، زیرا افراد در جست‌وجوی سرزمین مادری و دلبستگی‌های خود هستند.

20. Heterotopias
21. Reggae
22. Marc Augé
23. Super modern

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پست مدرن، و فمینیسم

علاقبند

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اکوفمینیسم زیبایی‌شناسی و هنرفمینیسم

هم‌تراز با دگرگونی‌های بی‌شماری که در سال‌های اخیر در جهان رخ داده است، نیروی اجتماعی گسترده‌ای - زنان - در همه‌ی عرصه‌ها خود را نمایانده و مسائل ویژه‌ی خود را مطرح کرده است. چندانکه، بسیاری از دیدگاه‌ها نسبت به زنان تغییر یافته است. شاید بتوان گفت، «فمینیسم» یکی از جنجال برانگیزترین جنبش‌های اجتماعی، سیاسی و حقوقی در طول قرن بیستم میلادی بوده است و تغییر در وضعیت زنان جوامع مختلف را می‌توان در وهله نخست، ناشی از این جنبش دانست. حضور زنان در عرصه عمومی به‌صور مختلف، مانند اشتغال در حوزه‌ی اقتصادی، عضویت در پارلمان‌ها، کابینه دولت و قوه قضاییه، بهره‌مند شدن از حقوق مدنی، حق رأی و غیره، از جمله این تغییرات است.

فمینیسم را گاه به جنبش‌های سازمان‌یافته برای احقاق حقوق زنان و گاه به نظریه‌ای که به برابری زن و مرد از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی و غیره معتقد است، معنا کرده‌اند. این واژه، با اندکی تغییر در تلفظ، در زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و آلمانی، به یک معنا به‌کار می‌رود و از ریشه‌ی «Feminine» و معادل آن «Feminin» در فرانسوی و آلمانی، اخذ شده است. کلمه «Feminin» به معنای زن یا جنس مؤنث است که خود از ریشه لاتین «Femina»، گرفته شده است. طبق شواهد تاریخی، واژه «فمینیسم» نخستین بار در سال ۱۸۷۱ میلادی، در یک متن پزشکی به زبان فرانسه، برای تشریح گونه‌ای وقفه در رشد اندام‌ها و خصایص جنسی بیماران مذکر، که تصور می‌شد از دارا بودن خصوصیات زنانه رنج می‌برند، استفاده شده است. یک سال بعد، یک نویسنده‌ی ضد فمینیسم فرانسوی، این واژه را برای اشاره به زنانی که مردانه رفتار می‌کنند، به‌کار برد. اگرچه در فرهنگ پزشکی، معنای فمینیسم، خصوصیات زنانه یافتن مردان بود، در اصطلاح سیاسی، این واژه، در ابتدا برای توضیح خصوصیات مردانه یافتن زنان، به‌کار رفت. استفاده از این واژه تا دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی، برای اشاره به تشکل‌های زنان مرسوم نبود و در ارتباط با مسائل خاص و گروه‌هایی خاص، کاربردی محدود داشت. صرفاً در اواخر نیمه دوم قرن بیستم میلادی است که استفاده از این واژه، برای تمامی گروه‌های مرتبط با مسائل حقوقی زنان، متداول و فراگیر شده است (پاشائی، ۱۳۶۹: ۴۵۴-۴۵۵). در زبان فارسی، معادل‌هایی چون «زن‌گرایی»، «زنانه‌نگری» و «آزادی خواهی زنان»، برای این واژه پیشنهاد شده است، که البته نمی‌توان نارسایی برخی واژه‌ها را در بیان حقیقت فمینیسم نادیده گرفت.

شاید بتوان با نگاهی به سیر تاریخی فمینیسم، تا حدودی وجه اختلاف در تفسیر این واژه را دریافت. فمینیسم در ابتدا، جنبش اجتماعی زنان فرانسه و دیگر کشورهای مغرب زمین در برابر نابرابری‌های حقوقی، اقتصادی و سیاسی، و اعتراض به‌عدم تعادل در اصلاحات نوین بود. اصلاحات قانونی از دهه‌ی ۱۸۹۰ میلادی، حق رأی همگانی مردان را به رسمیت شناخت و همین مسئله، تبعیض میان زن و مرد را بیش از گذشته، آشکار کرد. از این‌رو، توجه به اصلاحات حقوقی و سیاسی، نقطه‌ی شروع موج اول فمینیسم است و برهمین اساس می‌توان آن را نهضت دفاع از حقوق زنان دانست.

موج دوم فمینیسم که از دهه‌ی ۶۰ میلادی و با طرح افکار ایدئولوژیک در تحلیل علل فرودستی زنان و ترسیم آرمان فمینیستی آغاز شد، در دهه‌ی ۷۰ میلادی، به طرح مباحث زنانه در علوم انسانی اقدام نمود و در دهه‌ی ۸۰ میلادی، نگاه خود را به معرفت‌شناسی فمینیستی معطوف کرد و به نقد کلی فلسفه، معرفت‌شناسی و تولید دانش پرداخت. بر این اساس، موج دوم، مبتنی بر نظریه‌پردازی‌های مشخص علمی، شکل گرفت. آنچه موج دوم فمینیسم را از موج اول متمایز می‌سازد، تأکید بر نقد فرهنگی و نظریه‌های فرهنگی است. در این مورد، تمام جنبه‌های شناختی و نمادین، از جمله زبان، برداشت‌ها و آگاهی‌های عمومی، فلسفه و هنر، علم، رفتارهای اجتماعی و حتی نوع پوشش، نقّادی شد و تمامی این حوزه‌ها، عرصه‌ی مبارزه فمینیستی قلمداد شد (مشیرزاده، ۱۳۸۷: ۳۰۹). طرفداران موج دوم می‌کوشیدند تا تحلیل وضعیت زنان، علل فرودستی و وضعیت آرمانی آنان و نیز راهبردهای خود را در قالب نظریه‌های عام و جهان‌شمول، ارائه دهند. مهم‌ترین گرایش‌های فمینیستی موج دوم (رادیکال‌ها و لیبرال‌ها)، به‌رغم تفاوت‌های خود توانستند، به یک دستور کار کم‌وبیش مشترک مبارزاتی دست یابند. از یک‌سو، بسیاری از راهبردهای لیبرال‌ها به‌عنوان برنامه‌های مرحله‌ای رادیکال‌ها، پذیرفته شد و ازسویی دیگر، با نفوذ گفتاری رادیکال‌ها، رفته‌رفته برخی از خواسته‌های آنان، از جمله تأکید بر منع تبعیض همه‌جانبه، حق زن بر جسم خود و مبارزه با خشونت علیه زنان، در دستورکار لیبرال‌ها نیز قرار گرفت. برابری، گفتمان غالب فمینیسم موج دوم بود.

از نیمه دهه‌ی ۷۰ تا دهه‌ی ۹۰ میلادی، زمینه‌های ظهور موج سوم فمینیسم شکل گرفت که بیش از هر چیز مرهون تحولات نظام سرمایه‌داری، مطرح شدن دیدگاه پست‌مدرن و عکس‌العمل‌های ناشی از تندروی و یک‌جانبه‌نگری موج دومی‌ها بود، به گونه‌ای که امروزه، بسیاری از طرفداران گرایش‌های موج دومی، از منتقدان آن شمرده می‌شوند. چند ویژگی مهم، موج سوم را از موج دوم متمایز می‌سازد که مهم‌ترین آن، تأکید بر تفاوت‌هاست، به‌گونه‌ای که برخی، تلاش برای پاسخ به معضل تفاوت را، ویژگی اصلی موج سوم دانسته‌اند. مسئله‌ی تفاوت، هم ازسوی گروه‌های مختلفی از زنان، از جمله رنگین پوست‌ها و زنان آمریکای لاتین (که موج دوم را به‌دلیل نادیده گرفتن مشکلات خاص گروه‌های مختلف زنان و توجه خاص به مسائل زنان سفیدپوست طبقه‌ی متوسط، نقد می‌کردند) و هم از سوی پساتجددگرایان که بر ارائه‌ی: تصویری جوهری، لامتغیر و یکپارچه از «زن»؛ تبیین‌های فراگیر و فارغ از زمینه‌های زمانی و مکانی در مورد پدرسالاری؛ راهبردهای عام و جهان‌شمول؛ خط بطلان می‌کشند، مطرح گردید. موج سوم، گرچه در مقام عمل، جنبش فمینیستی را با بحران مواجه می‌سازد، اما در مقام نظر، گامی به پیش شمرده می‌شود. حرکت به‌سمت تولیدات نظری و نقد شاخه‌های مختلف علوم، از ویژگی دیگر موج سوم است (آقابابایی و شالباف، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۹؛ مشیرزاده، ۱۳۸۵: ۳۰۷-۳۱۰). با این حال، فمینیست‌ها تلاش برای ایجاد یک مکتب فکری فمینیستی خاص را رد می‌کنند؛

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

زیرا روش زنان را برای درک خویش، چندگانه و متنوع می‌دانند و معتقدند که هویت هر زن از طریق یک رشته عوامل درک می‌شود که بر هم تأثیر می‌گذارند. سن، قومیت، نژاد، فرهنگ و تجربه، بخشی از عوامل فوق را تشکیل می‌دهند که هیچ تلاشی برای کشاندن آنها به یک اردوگاه ایدئولوژیکی واحد را نمی‌توان مثمرثمر دانست.

فمینیست‌ها، هرگونه نظریه‌ی عام و جهان‌شمول را به چالش می‌طلبند و معتقدند جستجوی آگاهی به خودی خود، شکلی از نظریه و عمل سیاسی است. برخی نظریه‌پردازان مکتب فرانسوی، اصولاً استفاده از واژه فمینیسم را به سبب اینکه خود یک «ایسم» دیگری است، کنار گذاشته‌اند. برخی از فمنیسم‌ها، حتی با به‌کار بردن کلمه «Women» مخالف بوده و به‌جای آن از کلمه «Wimmin» استفاده کرده‌اند؛ زیرا به‌نظر آنان، هیچ عبارتی را که به کلمه «men» ختم می‌شود، نباید به‌کار برد. ازطرفی، نقد فمینیسم می‌کوشد، نشان دهد که جامعه مردسالار بر چه سازوکارهایی استوار است و چه سازوکارهایی از آن محافظت می‌کنند؛ و هدف نهایی آن دگرگون ساختن مناسبات اجتماعی است. بنابراین، نقد فمینیستی اساساً «سیاسی» است. فمینیست‌ها، به این دلیل از این کنش دگرگون‌کننده دفاع می‌کنند که معتقدند جامعه مردسالار به نفع مردان عمل می‌کند و منافع مردان را برتر از دیگران قرار می‌دهد. نتیجه منطقی چنین اعتقادی، این تصور است که جامعه مردسالار، بر زنان ستم روا می‌دارد (ساراپ، ۱۳۸۲: ۲۰۹ - ۲۱۱).

جدا از هر چیز، فمینیسم، دست‌کم جنبشی برای پایان دادن به ستم جنسی است. این جنبش، درگیر حذف همه‌ی عواملی است که به سلطه یا انقیاد مستمر و نظام‌یافته‌ی زنان کمک می‌کنند. در حالی‌که، فمینیست‌ها درباره‌ی طبیعت سرسپردگی زنان و راه‌حل‌های آن، اختلاف نظر دارند، همگی آنها متفق‌القول‌اند که ستم جنسی وجود دارد و این پدیده‌ای نادرست است، که باید محو شود. «مسئله فمینیسم»، همان مسئله یاری رساندن به هر شکل، برای درک ستم بر زنان است. حقوق برابر، دستمزد یکسان برای کار یکسان و تولید غذا، مسائل فمینیسم است که در هر کجا و در هر زمان، فهم و درک آنها، درشناختِ بهره‌کشی و انقیاد مستمر زنان، یاری می‌رساند. حمل آب و جست و جو برای هیزم، مسائل فمینیستی در هر کجا و هر زمان است؛ چراکه، مسئولیت بدوی زنان برای انجام این وظایف، به‌عدم مشارکت کامل آنها در تصمیم‌گیری، تولید ثروت، یا تصاحب جایگاه‌های والایی که مردان اشتغال کرده‌اند، منجر می‌شود. پس، آنچه که مسئله فمینیسم شمرده می‌شود، به‌طورکلی، به‌زمینه زندگی زنان، به‌ویژه شرایط تاریخی و مادی آن بستگی دارد.

اکوفمینیسم[1]

اکوفمینسیم، اصطلاحی که برای اولین‌بار آن را «فرانسوادوبون»[2]، در سال ۱۹۷۴ میلادی، به‌کار برد، نظریه‌ای است که پیوندهای بین فمینیسم و بوم‌شناسی را مد نظر دارد. این نظریه، مضمون عمل سلطه را در روابط مرد با زن و انسان با طبیعت، مورد بررسی قرار می‌دهد. اکوفمینیسم، از آن حیث که براندازی هر دو نوع سلطه را پشتیبانی می‌کند، نظریه‌ای انقلابی است؛ چراکه، هریک از آنها ستمگرانه است. اکوفمینیست‌ها، چنین استدلال می‌کنند که این دو نوع ستم، به‌طرزی تفکیک ناپذیر، به هم متصل‌اند. آنها بیش از آنکه به تنهایی مورد خطاب قرار گیرند، می‌بایست با هم در نظر گرفته شوند و برای رسیدن به این هدف، باید درک و فهم خود را نسبت به جنسیت و طبیعت، مورد تجدید نظر قرار دهیم. همان‌گونه که «کارن جی. وارن»، در مقاله «توانایی و تعهد فمینیسم بوم‌شناختی» متذکر می‌شود، رابطه تنگاتنگی بین روابط بوم‌شناختی با مباحث فمینیستی وجود دارد. او در مقاله یاد شده، بیان می‌کند که: «فمینیسم بوم‌شناختی، عقیده‌ای است که در آن، پیوندهای مهم- تاریخی، نمادین و نظری- بین سلطه بر زنان و سلطه بر طبیعت غیر انسانی، بررسی می‌شود. استدلال من چنین است که به‌خاطر آنکه پیوندهای تعقلی و مفهومی بین ستم دوگانه بر زن و طبیعت، در چارچوب تعقلی و مفهومی ستم مردسالارانه‌ای جای می‌گیرد که می‌توان آن را با استفاده از منطق سلطه مشخص نمود، پس اول، منطق فمینیسم سنتی، نیاز به گسترش فمینیسم برای شمول فمینیسم بوم‌شناختی دارد و سپس، فمینیسم بوم‌شناختی، چارچوبی را برای شکل‌گیری اخلاق زیست‌محیطی فمینیستی متمایزی فراهم می‌آورد. در آخر، من نتیجه‌گیری کرده‌ام که هر نظریه فمینیستی و هر اخلاق زیست محیطی که پیوند متقابل سلطه بر زن و طبیعت را به‌طور جدی نادیده گیرد، به زبان ساده نامناسب است» (وارن، ۱۳۸۳: ۷۹-۸۰).

ازسویی، اگر بخواهیم با دید کلی نگر به اکوفمینیسم بنگریم، می‌توان به سه دیدگاه عمده‌ی آنها اشاره‌کرد:

- «فمینیست‌ها معمولاً از وجود ارزش‌ها و شیوه‌های رفتاری دفاع می‌کنند که اساساً زنانه‌اند، به این معنا که بیشتر، زنان از این ارزش‌ها و رفتارها برخوردارند تا مردان. این ویژگی‌ها ممکن است از طریق «اجتماعی» یا «زیست‌شناختی» پدید آمده باشند و بیشتر بستگی به این تصمیم دارند که کدام نظر اقتباس گردد. نخست، از آنجاکه، فمینیست‌های بوم‌شناس دوست دارند، ببینند که مردها چنین ویژگی‌هایی را اتخاذ می‌کنند، باید چنین باور داشته باشند که برای مردها، کسب چنین ویژگی‌هایی امکان‌پذیر است. به‌عبارت دیگر، آنها نمی‌توانند استدلال کنند که برای داشتن چنین ویژگی‌هایی، زن بودن ضروری است، گرچه ممکن است بگویند که مردها نمی‌دانند چه هستند، مگر از زبان زن‌ها بشنوند که چه ماهیتی دارند. دوم، این اعتقاد که ویژگی‌های زنانه ریشه‌ی زیست‌شناختی دارند، در معرض اتهام به «ذات‌گرایی»[3] و هم چنین این اتهام است که این ویژگی‌ها به‌گونه‌ی تغییرناپذیری تنها به یک جنس تعلق دارند. پس اگر بگوییم که برخی از ویژگی‌ها

1. Eco feminism
2. Francoise d'Eaubonne
3. Essentialism

ناخوشایندند، آنگاه جنسی که از این ویژگی‌ها برخوردار است، برچسب می خورد و راه هرگونه «پیشرفت»ی بسته می شود. همراه با این اعتقاد، این اندیشه نیز وجود دارد که ارزش‌های زنانه، به‌خاطر حاکمیت مردسالاری در تاریخ بشری، بی‌ارزش شناخته شده‌اند و این وظیفه‌ی فمینیست‌های بوم‌شناسِ طرفدار «تفاوت» است که ارزیابی دوباره و مثبتی از این ویژگی‌ها به‌عمل آورند. البته اگر ارزش‌ها و شیوه‌های رفتار زنانه‌ای وجود داشته باشند، پس ارزش‌ها و شیوه‌های رفتار مردانه نیز باید وجود داشته باشند. این فمینیست‌ها که خواستار ارزیابی دوباره و مثبتی از ویژگی‌های زنانه‌اند، ضرورتاً نمی‌خواهند که ویژگی‌های مردانه از بین بروند، بلکه بیشتر به‌دنبال تعادل میان این دو نوع ویژگی هستند؛

- چیرگی بر طبیعت با چیرگی بر زنان ارتباط دارد و ساختارهای تسلط و دلایل آنها در هر دو مورد یکسانند؛
- زنان بیشتر از مردان به طبیعت نزدیکترند و از همین‌رو، از جهت پرورش شیوه‌های ماندگار ارتباط با طبیعت، بالقوه پیشگام هستند. فمینیست‌های بوم‌شناس می‌گویند که زنان، دیدگاه‌های بی‌همتایی دارند که از آن منظر می‌توانند، بحران بوم‌شناختی را بهتر بنگرند» (دابسون، ۱۳۷۷:۲۸۹-۲۹۰).

زیبایی‌شناسی و هنر فمینیسم

زیبایی‌شناسی فمینیستی، نه راهی است برای ارزیابی هنر و نه راهی است برای ارزیابی تجربه‌ای که از هنر کسب می‌شود، بلکه به کمک آن، نظریه‌ی زیبایی‌شناسی و رویکردش به جنسیت، به محک آزمون و پرسش گذاشته می‌شود. دیدگاه‌های فمینیستی در زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، نه تنها در روش‌های فلسفه، بلکه در حوزه‌های مشابهی، مثل نظریه‌ی ادبی، مطالعات فیلم و تاریخ هنر، ریشه دارند. زیبایی‌شناسی فمینیستی، همچون دیگر فلسفه‌های فمینیستی، بر انتقادهای وارد بر مفروضات بنیادینی که بر این حوزه از اندیشه به‌طور سنتی حکم فرما بود، بنا شده است. در دیدگاه سنتی، مفاهیمی نظیر ارزش زیباشناختی، توجه بی‌طرفانه، درک زیباشناختی و «هنر زیبا»[۴]، به‌نفع نظریات متعصبانی تحلیل می‌شود که در پنهان و آشکار، از جنس مذکر جانبداری می‌کنند. برای مثال، یک سونگری جنسیتی[۵]، در نظریه‌های مربوط به توجه و درک زیباشناختی، وجود داشت. تحلیل‌های فمینیستی اینگونه می‌اندیشد که زیباحسگر[۶] ایده‌آل و بی‌طرفِ سنتی، تلویحاً، از برتری مردانه جانبداری می‌کند و از تمایل داشتن به موضوع مورد مشاهده و نظارت بر آن، حمایت می‌کند. لذا، با توجه به اینکه، موضع مردگرایِ زیباحسگر، کاملاً با تحلیل ادبیات و هنرهای بصری مرتبط است و بر نمودهایی از روش‌های تفسیری و با قالب جنسیتی تأکید می‌کند که نقش و جنسیت زنان را نادیده می‌گیرد، می‌توان به‌طور خاصی آن را مورد انتقاد قرار داد. اندک بودن هنرمندان زن در فهرست نوابغ معروف و غیبت نسبی کار زنان در آثار هنری، موجب این فکر شد که خود مفهوم هنر، قربانی تعصب جنسیتی قرار گرفته و از ورود ابداعات زنانِ بیشتر به جرگه‌ی هنر، جلوگیری کرده است. تحلیل‌های فمینیستی، بر زمینه‌های اجتماعیِ شکل‌گیریِ نظریه‌ها، تأکید می‌ورزد. از دیدگاه آنها، مفاهیم اساسیِ زیبایی‌شناختی، نه تنها نمایانگر اندیشه‌های شکل گرفته از منیت درباب جنسیت هستند، بلکه به شکل‌گیری و تداوم نقش‌های جنسیتی کمک می‌کنند (کورس‌مایر، ۱۳۸۲:۳۶۳-۳۶۴).

زیبایی‌شناسی فمینیستی، هنوز رشته نسبتاً جدیدی است که قدمت آن به اوایل دهه‌ی ۹۰ میلادی می‌رسد. نخستین‌بار در سال ۱۹۹۰ میلادی و به‌صورت ویژه‌نامه، در مجله‌ی هیپاتیا[۷] با عنوان «زیبایی‌شناسی فمینیستی» به‌چاپ رسید (ورث، ۱۳۸۴:۳۲۵). از آن به بعد، در بعضی ویژه‌نامه‌ها و مجلات به این موضوع پرداخته شد. از آنجایی‌که، زیبایی‌شناسی فمینیستی، رشته‌ای نسبتاً نوپاست، هنوز از چارچوب و قاعده‌ای مدون برخوردار نیست. درواقع، بسیاری از نویسندگان معتقدند که زیبایی‌شناسی فمینیستی نباید دارای قاعده‌ای مدون باشد، چراکه، تحقیق و مطالعه در این حوزه، باید همزمان با فعالیت هنرمندان و نظریه‌پردازان زن، گسترش یابد.

ازسویی، می‌توان به این نکته اشاره کرد که زیبایی‌شناسی فمینیستی مدعی آن نیست که زنان در مقایسه با مردان لزوماً آثار متفاوتی خلق می‌کنند، و حتی این ادعا را مطرح نمی‌کند که تجربه و درک زنان از آثار هنری، تفاوتی با تجربه و درک مردان دارد. درواقع، نه تنها هیچ تمایز آشکاری میان هنر زنان و مردان وجود ندارد، هیچ شباهت آشکاری هم میان هنر هنرمندان زن وجود ندارد. درواقع، تفاوت میان هنری که مردان و زنان خلق می‌کنند، کم اهمیت‌تر از پذیرفتن تفاوت میان انواع تجربه‌ی مردانه و زنانه در پاسخ به هنر است. علت این امر، تعریفی است که جامعه از مسئله‌ی جنسیت به‌دست می‌دهد. زیبایی‌شناسی فمینیستی، تصدیق می‌کند که هنر می‌تواند تجربه‌های متفاوتی خلق کند و به این ترتیب، می‌تواند انواع بیشتری از تجربه را در دایره‌ی شمول خود قرار دهد. درواقع، هیچ پیش‌فرضی مبنی بر ضرورت وجود انواع متفاوت تجربه وجود ندارد؛ پیش‌فرض زیبایی‌شناسی فمینیستی این است که نظریات و دیدگاه‌های اصلی درمورد جنسیت، همگی اتفاق نظر دارند که مردان و زنان تجاربی از هنر به‌دست می‌آورند.

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

زیبایی‌شناسان فمینیستی تأکید می‌کنند که زیبایی‌شناسی در قبال مسئله‌ی جنسیت، بی‌طرف و خنثی نیست و نباید هم باشد. زیبایی‌شناسی فمینیستی، کار خود را با شناخت امتیازات و امکاناتی که هنر و هنرمندان از آن بهره‌مندند و همچنین کمّ‌وکیف تأثیرگذاری جنسیت بر آنها، آغاز می‌کند. نظریه‌ی زیبایی‌شناختی با پیش‌فرض قرار دادن مخاطب آرمانیِ بی‌طرف و خنثی در برابر جنسیت، به سرکوبی زنان می‌پردازد؛ مخاطبی که تجسمی از دیدگاه مرد سفیدپوست مرفه است. علاوه بر این، باید توجه داشت که دو مورد زیر، مشابه هم نیستند: اول، درک این مطلب که جنسیت بر مخاطب تأثیر می‌گذارد و دیگر اینکه، جنسیت باعث می‌شود ما با مخاطبان متفاوتی مواجه شویم. دامنه‌ی زیبایی‌شناسی فمینیستی، فراتر از پذیرش این مطلب است که جنسیت، عامل مهمی در بررسی میزان اهمیت و تفاوت شیوه‌ی کار زنان در خلق و تجربه‌ی هنر به‌شمار می‌رود (ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۶-۳۲۸).

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای زیبایی‌شناسی فمینیستی، برگشت هنر به بافت و بستر اجتماعی است. همان‌گونه که استلا لاوتر[8] بیان می‌دارد: «نظریه‌ی فمینیستی تجربه‌ی ما را از هنر با ارائه‌ی توضیحاتی دقیق‌تر درمورد آن غنا می‌بخشد. این نظریه، دامنه‌ی آنچه ما هنر می‌دانیم را گسترده‌تر و بستر لازم برای به رسمیت شناختن فرم‌های جدید هنری را فراهم می‌کند؛ علاوه بر این، امکانی برای معرفی تعداد بیشتری از هنرمندان ایجاد می‌کند؛ ارزیابی جدیدی از بحث ذهن‌گرایی (سوبژکتیویته) در هنر ارائه می‌دهد و محدوده‌ی آن را آنقدر می‌گستراند که تجارب زنان را نیز دربر بگیرد؛ این امکان را به وجود می‌آورد که پیوندی مجدد میان ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فعالیت سیاسی برقرار شود؛ به انتقاد از معیارهای منسوخ و کهنه‌ی زیبایی‌شناختی دامن می‌زند و به معیارهای نو ارزش می‌بخشد؛ و به تأیید پاسخ‌های مؤثرتر و کارسازتر مخاطبان می‌پردازد (به‌نقل از: ورث، ۱۳۸۴: ۳۲۹-۳۳۰).

با توسعه‌ی نظریه زیبایی‌شناسی فمینیستی، بعضی از نظریه‌پردازان اظهار داشتند، موضوعات و سبک‌های مشترک خاصی در آثار هنری زنان وجود دارد؛ چون زنان به‌طور منظم و مشترک تجربیاتی دارند که با تجربیات مردان متفاوت است. شاید به همین دلیل است که تاریخ‌های اجتماعی و مشترک زنان، موضوعات هنری مشابهی دارند، مثل ولادت فرزند و زندگی خانوادگی. بعضی از تحقیقات صورت گرفته درباره‌ی سبک، نشان می‌دهد که سبک زنانه، بیشتر از ویژگیِ روانی و لطافت برخوردار است و تقسیم‌بندی و مرزبندی‌های دقیق، کمتر در آنها به چشم می‌خورد. شاید قوی‌ترین و مطمئناً پیچیده‌ترین دیدگاه‌ها درباره‌ی سبک زنانه، به نظریه‌پردازان فرانسوی زبان، مثل ژولیا کریستوا، لوس ایریگاری[9]، و هلن سیکسو[10] تعلق داشته باشد. با پی‌گیری نظریات ژاک لاکان و ژاک دریدا مبنی بر اینکه زنان در زبان حضور ندارند، این متفکران با شیوه‌های متفاوت خود، امکان نگارشی را فراهم کردند که نظام نمادین و مردسالار را بشکنند. یکی از مفاهیمی که به‌وسیله‌ی این جریان رواج یافت، آفرینشِ زنانه است که به نگارشی متعلق به زنان اشاره دارد و گفتمان مردسالار را رد می‌کند و زبانی مخصوص زنان را ایجاد می‌نماید. این نظریه، هم زبان نظامِ مردسالارانه‌ای را که در آن زنان جایگاه خود را ندارند، شدیداً به نقد می‌کشد و هم اینکه با شناخت و شکستن این زنجیرها، توصیفی رویایی از زبانِ متعلق به زنان، ارائه می‌دهد.

اولین اثر هنری فمینیستی که نظر اذهان جهانیان را به‌خود جلب کرد، چیدمان جودی شیکاگو[11] به‌نام «ضیافت شام»[12] است. «ضیافت شام»، که به سال ۱۹۷۴ میلادی، به‌صورت اینستالیشن[13] به اجراء درآمد، مرکب از میزی مثلثی شکل است که برای غذا و به یادبود شخصیت‌های مهم زن، چیده شده است. توصیف جودی شیکاگو از این اثر، به‌مثابه «تفسیری مجدد از شام آخر مسیح از منظر کسانی که در تمامی طول تاریخ آشپزی کرده‌اند»، توجه همگان را به این مسئله جلب می‌کند که اثر یاد شده، هم در جهت بزرگداشت نقش خانگی که به‌طور سنتی به زنان محول شده است، عمل می‌کند و هم به‌طور طعنه‌آمیز در تضعیف این نقش برآمده است.

چنین کندوکاوی در تجارت و مهارت‌های زنان که معمولاً قابل ثبت در جایی نیست، همواره انگیزه‌ی شیکاگو در خلق آثارش بوده است. او بین سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۵ میلادی، بر روی «پروژه‌ی تولد» کار کرد که شامل مجموعه نقش‌هایی است که بر تولد کودک متمرکز است. مشابه ضیافت شام، شکل خلق این تصاویر، اشاره‌ای طنزآمیز به فرم‌های بیان زنانه‌ی سنتی دارد که درمورد این اثر، سوزن‌دوزی است. ماهیت جمعی اثر نیز مهم است، زیرا آن را تعدادی از خیاطان زن تحت نظارت شیکاگو، دوخته بودند. شیکاگو در آخرین پروژه‌اش - «تصمیمات قطعی: سوزن زدن به‌موقع» - که تفسیر مجدد ضرب‌المثل‌های سنتی ازطریق خیاطی و نقاشی است، به سوزن‌دوزی بازگشته است (چدویک[14]، ۱۹۹۶: ۳۵۵-۳۷۷).

هم‌سو با کارهای جودی شیکاگو، سندی شرمن با خلق آثاری توانست، جایگاه خاصی در هنر فمینیستی به‌دست آورد. او در اواخر دهه‌ی ۷۰ میلادی، با مجموعه‌ای از ۶۹ عکس بدون عنوان، به‌شهرت رسید. شرمن در این عکس‌های قطع کوچک سیاه و سفید،

4. Fine Art
5. Gender bias
6. Aesthetic Perceiver
7. Hypatia
8. Estella Lauter
9. Luce Irigaray
10. Helen Cixous
11. Judy Chicago
12. The Dinner Party
13. Installation
14. Chadwick

www.tabarestan.info تبرستان پیشکش

شخصیت‌های زن فیلم‌های «بد» هالیوود و فیلم‌های سیاه دهه‌ی ۵۰ میلادی را به نمایش گذاشت. او نقش‌های کلیشه‌ای در عکاسی سورئالیستی و پرتره‌نگاری تاریخی و همچنین تصویرسازی در رسانه‌های معاصر را مورد بررسی قرار داد. در تمامی این کارها، شرمن از قابلیت توهم‌آفرینی عکاسی استفاده می‌کند تا با تخیلات، امیال



۱



۲



۳

و ترس‌های پر قدرت، روبه‌رو شود. (موریس، ۱۹۹۹: ۲۹-۳۸).

هم سو با سندی شرمن، نقاش مکزیکی، فریدا کالو[15]، آثاری را خلق کرد که مضمون اصلی آنها، داستان زندگی خود نقاش و از همه مهم‌ترین پرتره خود اوست. کالو معمولاً در این نقاشی‌ها، خود را در لباس محلی مکزیکی در حالی که رویدادهای محوری زندگی او بر روی پیشانی یا بدنش ترسیم شده است، به تصویر می‌کشد. نقاشی‌های کالو، دارای تصویرهای واقعی از زندگی خود او، جزئیات مؤکد و رنگ‌های جسورانه‌ی مشابه هنرهای بومی و سنتی است. بین آثار او و هنرمند آمریکایی سندی شرمن، تشابه‌هایی می‌توان قائل شد و بر این نکته می‌توان تأکید کرد که کالو، خودشیفتگی ویرانگری را در نقاشی‌هایش به نمایش می‌گذارد که نگاه خیره‌ی مردانه را هم از آنِ خود کرده و هم به چالش می‌گیرد. درضمن، استفاده‌ی او از لباس مردانه و سنت‌های بومی اغراق‌آمیز مکزیکی در پرتره‌های خود، برای واژگون‌سازی بازنمایی‌های مرسوم از زنانگی، به‌کار می‌رود (چدویک، ۱۹۹۶: ۲۸۶-۲۸۹).

در این میان، میریام شاپیرو[16]، یکی از بهترین نمونه‌های این دسته از هنرمندان است. شاپیرو، در سال ۱۹۷۱ میلادی، به‌همراه جودی شیکاگو، برنامه هنر زنان را در انستیتو هنر والنسیا در کالیفرنیا که محل پروژه‌ی خانه‌ی زنان بود، برپا کرد، و در آن پروژه، شاپیرو و شری برادوی، اثری هنری تحت عنوان «خانه عروسکی» را خلق نمودند. او در آثارش، بر تزئینی بودن اثر هنری ارزش گذاشت و این ارزش را وارد هنرهای تجسمی کرد. همچنین عنوان کلی «Femmage»را به آثارش داد، که ترکیبی از «Female» و «Image» است. شاپیرو، آثار خود را در ابعاد وسیع، در مکان‌های مختلف از جمله در فرودگاه اورلاندو به نمایش گذاشت. وی همچنین از مهم‌ترین فعالان و بنیان‌گذاران اصلی جنبش «پترن و دکوریشن»[17] محسوب می‌شود.

طرفداران جنبش پترن و دکوریشن، در سال ۱۹۷۶ میلادی، اولین نمایشگاه خود را برپا کردند. این گرایش، که نه فقط توسط زنان، بلکه توسط عده‌ای از مردان هنرمند مورد استقبال قرار گرفت، دیدگاه خود را از زیبایی‌شناسی مدرنیسم فراتر برد و تمام آرمان‌ها و مقدمات مدرنیسم را زیر پا گذاشت. حمله به آبستره‌های ناب مدرنیست‌ها و انتقاد به پایه‌های جنسیتی در هنر و نقد و توجه به خصوصیات تزئینی و ریزه‌پردازی در هنرهای تجسمی، از تفکرات اصلی این جنبش به‌حساب می‌آید (ریشتر، ۲۰۰۱).

با توجه به‌مواردی که ذکر شد، هنرمندان فمینیستی، آثاری خلق کرده‌اند که به تخریب سنت‌های هنرهای زیبا می‌پردازد و ارزش‌هایی که هنرمندان فمینیستی بدان معتقدند، در تضاد بسیار شدید با تمام مفاهیم مهم و ارزشمند زیبایی‌شناسی کلاسیک قرار می‌گیرد. تمام ارزش‌های مقدس زیبایی‌شناسی برای فمینیست‌ها، گیج‌کننده و آزار دهنده است. ازسویی، منتقدین بر این عقیده هستند که؛ تمام موضوعات مورد بحث هنر فمینیستی، همان چیزی است که از هنر می‌دانیم (و یا درک می‌کنیم) و هنرمندان فمینیست این تفکر را که هدف اصلی هنر، رسیدن به زیبایی‌شناسی است را به چالش می‌کشند.

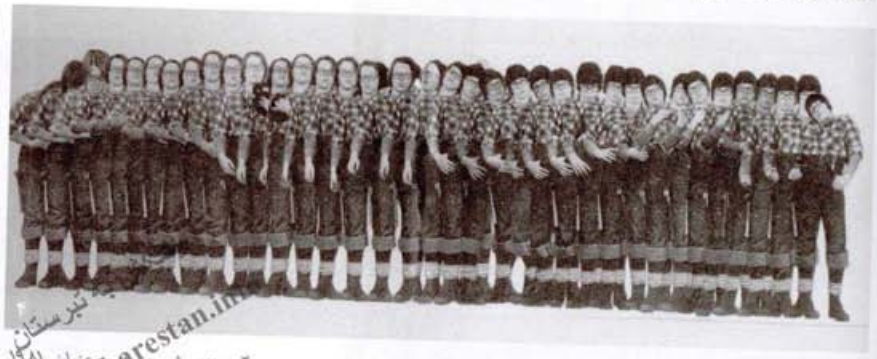
هم‌سو با هنرمندان فمینیسم، برخی معماران با گرایش به اندیشه‌های فیلسوفانی همچون ژاک دریدا و ژیل دلوز، به‌گونه‌ای مفهوم فمینیسم را در معماری رواج دادند که با مطرح کردن «گفتمان غیر» برگرفته از اندیشه‌های ژاک دریدا و مفاهیمی همچون «زن‌شدگی»؛

«ریزوم»؛ «اندیشه ایلیاتی»؛ «ضدادیپ شدن»، برگرفته از اندیشه‌های ژیل دلوز، معماری را به‌سمت مفاهیمی از جمله: حذف مرز بین معماری و زندگی؛ فروریختن تمایز سلسله‌مراتبی؛ التقاط‌گرایی یا گلچین‌گرایی سبک‌ها؛ تأکید بر غیاب؛ ارزش‌گذاری به غیر؛ تأکید بر محتوی و غیره، سوق دادند.

ارزش‌های سنتی سرکوب‌گر نژادی، جنسی، طبقاتی و نظایر آن را، درست همان‌گونه که در آثار جاودان هنری عرضه می‌شود، ارج نهد (ر.ک.به: آیزنمن، ۱۹۹۳ الف؛ آیزنمن، ۱۹۹۳ج؛ فصل چهاردهم کتاب حاضر).

جین رندل[19] در مقاله‌ای تحقیقی با عنوان «فضای جنسیتی:





۱. اُه! آن چیز، تفاوت میان ارزش ما را توضیح می‌دهد. تفاوت میان جنس و جنسیت.
۲. جودی شیکاگو. رستاخیز. ۱۹۷۳.
۳. جودی شیکاگو. ضیافت شام. ۷۹-۱۹۷۴.
۴. سندی شرمن. بی‌عنوان. ۱۹۸۱.
۵. سندی شرمن. یافتن هویت در تصاویر خانوادگی. ۷۳-۱۹۷۲.

www.tabarestan.info تبرستان

با بررسی نظریات پیتر آیزنمن می‌توان دیدگاه‌های فمینیستی را در اندیشه‌های او دید. او قائل به تناقض در اصول کلی معماری است و لذا ادعا می‌کند: «برای بودن همواره باید در برابر بودن مقاومت کرد، [...] این تناقض معماری است. بدین ترتیب که برای بازسازی یک کارگاه ساختمانی ایده کارگاه باید از مکان‌های تاریخی و نظام‌های معنای سنتی آن رهایی یابد. این مستلزم دگرگونی در تفسیر سنتی عناصر آن است» (گالوفارو[18]، ۱۹۹۹: ۱۴-۱۸). او، هم‌راستا با اندیشه فمینیسم‌های اروپایی، این مسئله را که آیا می‌توان یک اثر خوب و جالب را با اتکاء به پیش‌فرض‌ها (تفکر غالب = مردسالاری) شکل داد یا خیر، مورد توجه قرار داد. درواقع، وی تردید داشت که اصولاً می‌توان یک معماری «نظری» کاوشی (یعنی نوعی معماری که فرضیات خود را بازبینی کند) در محدوده سلایق، اعتقادات و اصول سنتی طراحی کرد. آیزنمن در پروژه‌های خود تلاش داشت تا «مابین» قلمروهای معلق تضادهای سنتی معماری، همچون «معماری - منظره»، «داخل - بیرون»، «مرکز - حاشیه»، «محصول - فرایند» و «ثبات - بی‌ثباتی»، کار کند. ازطرفی، مفهوم آثار آیزنمن، از بسیاری جوانب، تجسم دوری گزیدن وی از ساخت بناهای یادمانی است. اندیشه‌های وی را می‌توان به‌عنوان نمونه‌هایی از آنچه جیانی واتیمو «تفکر ضعیف» نامیده است، درک کرد. تفکر ضعیف معماری، به تعبیری معماری علیه معماری است؛ یعنی علیه معماری، به‌مثابه مظهر ثروت و قدرت، به‌عنوان راوی روایت‌های بزرگ تاریخی و به‌عنوان نوعی معماری، که تلاش دارد، رویارویی انسان‌شناسی، معماری و فمینیسم در بازارچه برلینگتن»، توانست با تمایز قائل شدن بین جنسیت فضاهای ساخته شده بازارچه مذکور، نقش معمار به‌عنوان سازنده بنا را به چالش کشد و خوانش سنتی از معماری و معمار را مورد نقد قرار دهد. مهم‌ترین کاری که رندل در مقاله مذکور انجام داد، بررسی رابطه انسان‌شناس با معماری از دیدگاه فمینیستی است. بنا به عقیده رندل، انسان‌شناسی یکی از مهم‌ترین حوزه‌های جامعه‌شناسی است که کانون توجه آن مسئله‌ی خویشاوندی و جنسیت است و با تلقی جنسیت به‌عنوان یکی از اصول سازمان اجتماعی می‌تواند چشم‌اندازی کل‌نگر اتخاذ کند. انسان‌شناسی از آن‌رو بی‌نظیر است که امکان گسترش دامنه‌ی نظریه‌ی فمینیستی و تفحص در فرضیات غربی را فراهم می‌کند. زیرا، دورنمایی از بینافرهنگی را که فمینیست‌های غربی لازم دارند، ارائه می‌دهد.

موضوع مقاله رندل، بررسی موضوعاتی از قبیل جنسیت، مصرف‌گرایی و سرمایه‌داری در فضاهای ساخته شده‌ی لندن قرن نوزدهم است. او با تأکید و نحوه ساخت بازارچه برلینگتن شهر

15. Firda Kahlo
16. Miriam Schapiro
17. Pattern & Decoration
18. Galofaro
19. Jane Rendell


پ


ب

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۶. سندی شرمن. بدون عنوان. ۱۹۷۵.
۷. فریدا کالو. خودنگاره با موهای چیده شده. ۱۹۴۰.
۸. فریدا کالو. خودنگاره در مرز بین مکزیکو و ایالات متحده. ۱۹۳۲.


۶ الف


ث


ت

لندن بر این عقیده است که هدف از ساخت بازارچه در منطقه ثروتمندنشین، چیزی جزء تشویق به خرید افراد ثروتمند توسط زنان فروشنده بازارچه نبوده است. بر همین اساس، معماری بازارچه طوری طراحی شده بود که هم فروشندگان و هم اجناس مغازه‌ها به‌طور مستقیم درمعرض دید خریداران قرار گیرد. لذا، بیشترین توجه بر روی ویترین مغازه‌ها معطوف شده بود و ازسویی، طراحی شیشه‌ی ویترین مغازه‌های بازارچه (شیشه به‌عنوان گران‌ترین مصالح در قرن نوزدهم)، مغازه‌ها را به‌عنوان مکان‌های تجملی درمی‌آورد و این در حالی بود که زنان فروشنده جزء جدا نشدنی این ویترین‌ها بودند. او در توصیف فضای داخلی بازارچه، با تأکید بر شکل‌گیری مغازه‌ها می‌نویسد: «از لحاظ معماری، فضای بازارچه بر این اساس طراحی شده بود که هر چه بیشتر اجناس درمعرض نمایش قرار گیرد و همین‌طور مکان مناسب و راحتی برای دید زدن مشتریان مرد باشد» (رندل، ۱۹۹۶:۶۰)، و در ادامه مقاله می‌نویسد: «طراحی فضای بازارچه به‌گونه‌ای بود که این امکان را به ویترین‌های مغازه‌ها می‌داد که بیشترین وسعت را به‌خود اختصاص دهند و باعث بیشتر دیدن و دیده شدن فروشندگان آن شود. ویترین مغازه‌ها با استفاده از شیشه با خواص دوگانه طراحی شده بود، و این خواص دوگانه مهم‌ترین نکته طراحی مغازه‌ها بود: به‌عنوان جسمی شفاف، دید زدن داخل مغازه را مهیا می‌کرد و ازسویی، فرصت تماشای کالا (زن و اجناس) و حفاظت آنها را نیز بر عهده داشت، [...] و همچنین شیشه به‌عنوان یک



۷


۸

جسم گران قیمت باعث می‌شد، بازارچه بیش از پیش به عنوان منطقه‌ای تجملی جهت گذراندن اوقات فراغت افراد ثروتمند منطقه تلقی شود» (رندل، ۶۱:۱۹۹۶).

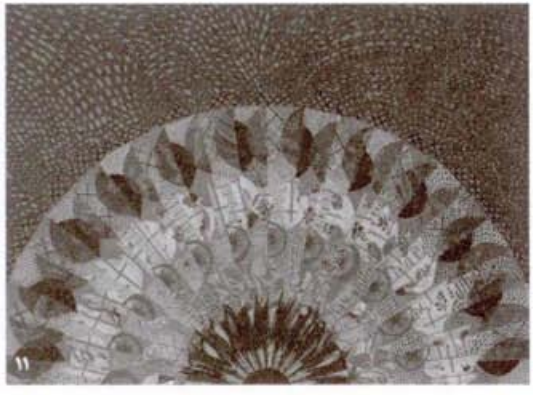
رندل، با استناد به نظریه فمینیست‌های قرن نوزدهم، بر این نکته تأکید می‌کند که زنان در نقش مادران، همسران، دختران و روسپیان در یک جامعه مردسالار، به عنوان کالا و ابزار محسوب می‌شوند و با آنان به‌عنوان یک ابزار و کالا برخورد می‌شود. به‌زعم رندل، گسترش انقلاب صنعتی و به‌خصوص ظهور سرمایه‌داری در اویل قرن نوزدهم میلادی، باعث شده بود که حضور زنان در عرصه‌های عمومی شهر، به‌مراتب زیادتر از دوران قبل از انقلاب صنعتی باشد و این خود منجر به عدم کنترل زنان و کم‌رنگ شدن نقش مرد در حیطه خانواده می‌شد. آن چیزی که در این دوره قابل بررسی است، شکل‌گیری و گسترش فضاهای عمومی و خصوصی است. به‌عقیده او، تمایز بین فضای عمومی و فضای خصوصی، به‌طور پنهان، هنجار بنیادینی است که در قرن نوزدهم میلادی، برای استثمار زنان، کارآیی داشت. رندل چنین استدلال می‌کند که حضور زنان در حیطه‌های شهری باعث شد، در قرن نوزدهم، دولت انگلستان قوانینی را علیه زنان شاغل به تصویب برساند، و هدف عمده این قوانین کنترل زنان در فضاهای شهری بود. مهم‌ترین نکته قضیه این بود که آزادی زن به‌عنوان یک انسان، اگر در محیط بیرون از خانواده مطرح می‌شد، همواره با واژگانی همچون تبهکار، گناهکار و روسپی قرین بود.





پیشکش تارستان www.tarestan.info

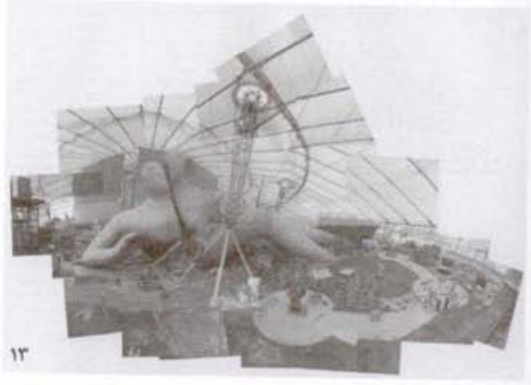
۹. فریدا کالو. دو فریدا. ۱۹۳۹.
۱۰. فریدا کالو. خودنگاره با میمون‌ها. ۱۹۴۳.
۱۱. میریام شاپیرو. بدون عنوان. ۱۹۷۲.
۱۲. میریام شاپیرو. حافظه‌های آمریکا. ۸۰-۱۹۷۷.
۱۳. معماری برنسون کوتس. گنبد هزاره. لندن. ۱۹۹۹.
۱۴. بازارچه برلینگتن. لندن. انگلستان. قرن ۱۹. ورودی بازار.
۱۵. بازارچه برلینگتن. فضای داخلی.

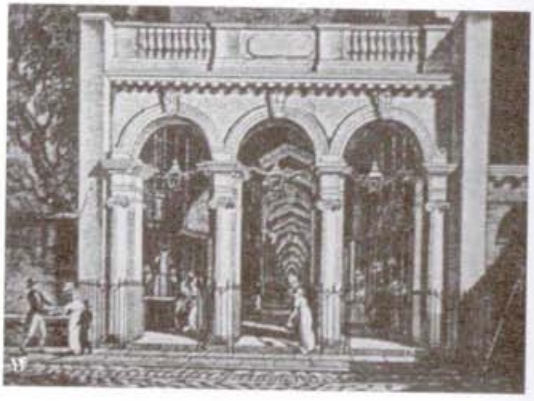




پیشکش
www.tabarestan.info





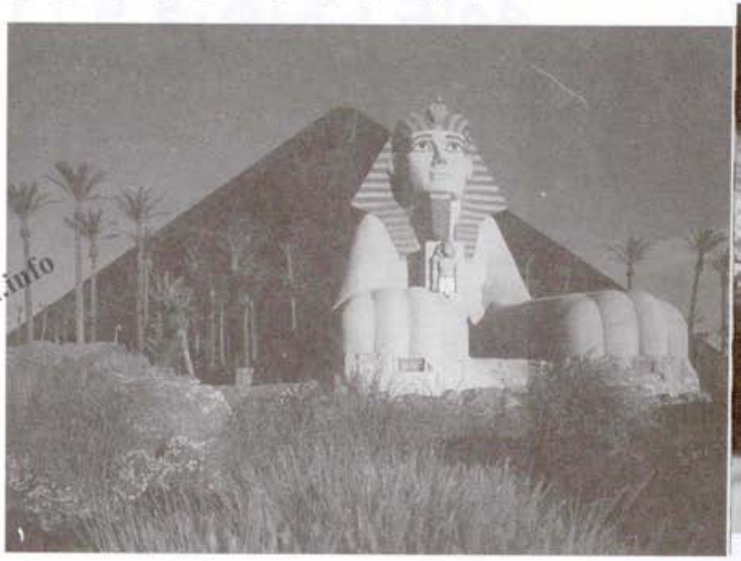


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پست‌مدرن و فرهنگ عامه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فرهنگ عامه در دوره معاصر، براساس نزدیکی هویتِ آن با ایده فرهنگ توده‌ای، از اهمیت اجتماعی خاصی برخوردار است. پیدایش رسانه‌های جمعی و افزایش روند تجاری‌شدن فرهنگ و اوقات فراغت، منجر به‌مسائل، علایق و بحث‌هایی شد که هنوز هم مطرح هستند. بسط ایده فرهنگ توده‌ای که از دهه‌های ۲۰ و ۳۰ میلادی به‌طور



۱

بارزی قابل رؤیت بوده است، یکی از منابع تاریخی موضوع‌ها و دیدگاه‌های فرهنگ عامه محسوب می‌شود، که در این فصل از کتاب به آن می‌پردازیم.

جدا شدن هنر و صنعت در قرن هجدهم میلادی، باعث شد که آنچه بعدها هنر عامیانه نام‌گرفت، در حیطه صنعت قرار گیرد، زیرا هنرهای زیبا، مفهومی طبقاتی بود که نه تنها ممیزه‌ی آن سرگرمی صرف و نفی سودمندی بود، بلکه انواع هنر مردم‌پسند را نیز طرد می‌کرد. در قرن نوزدهم میلادی، با کوچک‌تر شدن بقایای حوزه‌های فرهنگ سنتی بر اثر صنعتی شدن و شهرنشینی، جمع‌آوری و بررسی هنرهای سنتی و روستایی، به نماد غرور ملی تبدیل شد و در کانون توجه پژوهشگران قرار گرفت. سرانجام، در پایان قرن بیستم، انجمن‌هایی برای بررسی «فرهنگ عامیانه» تشکیل شدند. در قرن بیستم میلادی، فکر کلی هنر عامیانه، در آثار شماری از مورخان و منتقدان هنر، نقش مهمی بازی کرده و به نهادین شدن فرهنگ عامیانه به عنوان یک رشته دانشگاهی منجر شده است. دنیای هنر، هنر عامیانه را به‌مثابه عرصه‌ای از جمع‌آوری، نمایش و نقد، همراه با موزه‌ها و گالری‌های خاص خودش، به رسمیت شناخته است. هرچند، فکر هنر عامیانه در کانون توجه زیبایی‌شناسی فلسفی سنتی قرار ندارد، اما بررسی مباحث مربوط به معنای آن می‌تواند، شکست تلاش‌های قرن بیستم میلادی در تعریف هنر را روشن سازد.

در آغاز دهه‌ی ۷۰ میلادی، جمع‌آوری و نمایش هنر عامیانه شتاب گرفت. عامل به‌وجود آورنده‌ی این شور و شوق، طرح روایت مردم‌پسندی از هنر عامیانه در دنیای هنر بود. در این دیدگاه، هرچیز خانگی، عجیب و غریب یا نپرداخته را هنر عامیانه یا هنر خام، خارجی، مردمی و محلی نامیدند. در سال‌های میانی دهه‌ی ۸۰ میلادی، کنده‌کاران، بافندگان یا صندلی‌سازان تک‌افتاده‌ی روستایی و نقاشان یا مجسمه‌سازان خودآموخته‌ی شهر، در محاصره‌ی کلکسیونرها،

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۱. ولدون سیمپسون. لوکسور. لس‌آنجلس. آمریکا. ۱۹۹۳.
۲. جان آوترم. مرکز پمپ آب. لندن. انگلستان. ۸-۱۹۸۵.
۳. کشتی به مثابه‌ی ساختمان. آمریکا.
۴. غرفه هاداگ فروشی. لس‌آنجلس. آمریکا. ۱۹۳۸.

فروشندگان و مسؤولان موزه‌ها قرار گرفتند. به موازات شتاب گرفتن رواج هنر عامیانه، فولکوریست‌ها نگران از بین رفتن سنت شدند، شکاکان به انتقاد از استثمار مالی پرداختند و مفهوم هنر عامیانه به موضوعی شدیداً مورد منازعه تبدیل شد (ر.ک.به: شاینر، ۱۳۸۳).

نکته‌ای که باید پیش از ورود به بحث اصلی بررسی کرد، ارائه تعریفی جامع و مفید و درعین‌حال معتبر از پدیده‌ی «فرهنگ عامه» است. به‌جرأت می‌توان گفت که هنوز در این خصوص تعریفی وجود ندارد یا ارائه نشده است که مورد قبول همه یا اکثر متفکران و نظریه‌پردازان باشد. به‌همین خاطر، اگر بخواهیم تعریفی نسبتاً جامع و مفید از مفهوم فرهنگ عامه ارائه دهیم، شرح و توضیح انواع موضوعات و مسائلی که در چارچوب این تعبیر قرار می‌گیرند، کفایت خواهد نمود.

هبدگ[1] در تعریفی که از فرهنگ عامه ارائه داده است، آن را مجموعه‌ای از تولیدات هنریِ موجود، نظیر فیلم، نقاشی (تابلوها)، نوشته‌ها و آثار مکتوب، یادداشت‌ها، نوارهای ضبط و پخش، پوشاک، برنامه‌های تلویزیونی، شیوه یا سیستم حمل و نقل و نظایر آن می‌داند (هبدگ، ۱۹۸۸:۴۷). جوامع و گروه‌های مختلفِ هر جامعه، هر کدام در دوره‌های مختلف تاریخی می‌توانند دارای فرهنگ عامه‌ی خاصی برای خود باشند. لذا، بهتر است خود را به تعریفِ خاصی محدود نکنیم، مگر تعاریفی مثل تعریف هبدگ که می‌توانند کاربرد عام و همگانی داشته باشند. البته در گفتار حاضر، دامنه و گستره‌ی تولیدات هنری و فرایندهای اجتماعی که درکاربرد اصطلاح فرهنگ عامه قرار

می‌گیرند، چندان مورد بحث و بررسی نیستند و برای نشان دادن داعیه‌های نظریات مختلف در این خصوص، ذکر چند مثال کفایت می‌کند. درضمن، از بحث درباره‌ی انواع مختلف آثار نظری و مفهومی برای ارائه تعریفی درباره‌ی فرهنگ عامه یا ارائه یک برداشت و روایت خاص درمورد آن، اجتناب شده است. بنابراین، هرگونه اقدام برای


۴ الف


۲


ب


۳

پژوهش به ثر مستان
www.tabarestan.info

تعریف فرهنگ عامه، پیشاپیش، مستلزم و نیز متضمن تحلیل و ارزیابی آن خواهد بود. با این توضیح، ارائه تعریفی درباره‌ی فرهنگ عامه، مستقل از نظریه‌ای که می‌خواهد آن را توضیح دهد، بسیار دشوار به‌نظر می‌رسد. ذکر چند مثال می‌تواند، در روشن ساختن این معضل، مفید باشد:

- از نظر منتقدان فرهنگ انبوه یا توده‌ای، فرهنگ عامه را هم می‌توان فرهنگ عوام[2] در جوامع ماقبل صنعتی و هم فرهنگ انبوه در جوامع صنعتی دانست.
- از نظر مکتب فرانکفورت، فرهنگ عامه همان فرهنگ انبوه یا توده‌ای است که ازسوی نظام سرمایه‌داری تولید می‌شود.
- گونه‌های مختلف نظریه‌ی فمینیستی، فرهنگ عامه را به‌مثابه شکلی از ایدئولوژی پدرسالاری، تعریف می‌کنند که درجهت منافع مردان و علیه منافع زنان به‌کار می‌رود.
- گرایش عمده در نشانه‌شناسی[3]، بر نقش فرهنگ عامه در محو و تضعیف منافع قدرتمندان تأکید می‌ورزد.
- برخی از نظریه‌های ساخت‌گرا، فرهنگ عامه را تعبیری از ساختارهای اجتماعی و ذهنیِ جهانی و غیرقابل تغییر می‌دانند.
- ودرنهایت، مطابق با نظریه‌ی پست‌مدرنیستی، فرهنگ عامه متضمن تغییر و تحولات بنیادین و اساسی در نقش عظیم و گسترده‌ی رسانه‌های همگانی و وسایل ارتباطات جمعی و گروهی است که تمایز بین تخیل و واقعیت را از بین می‌برند (استریناتی، ۱۳۷۹: ۵۳۶-۵۳۹؛ هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳۳۹؛ استریناتی، ۱۳۸۴: ۲۷-۵۷).

دُمینیک استریناتی[4]، از برجسته‌ترین منتقدین و نظریه‌پردازان فرهنگ عامه است. او در کتاب بسیار مهم و تأثیرگذار خود با عنوان «مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه»، به بررسی و ارزیابی نظریه‌ها و دیدگاه‌هایی می‌پردازد که در آن فرهنگ عامه به‌صورت یک نظریه جهان‌شمول و هم‌تراز با فرهنگ‌های دیگر، از جمله فرهنگ توده‌ای یا فرهنگ انبوه، قابل بررسی است. بنابه نظر استریناتی، مطالعه فرهنگ عامه، حوزه وسیعی از فرهنگ را دربر می‌گیرد، بنابراین، هرگونه برآورد یا ارزیابی درباره‌ی روند پیشرفتِ مطالعه‌ی فرهنگ عامه، باید در ارتباط و هماهنگی نزدیک با دیدگاه‌های نظری سایر رشته‌های مرتبط با فرهنگ، مورد بررسی قرار گیرد. به‌همین خاطر، استریناتی در کتاب مذکور، بنابه دلایل چندی، به بررسی نظریه‌ی پست‌مدرن و ارتباط آن با فرهنگ عامه پرداخت. دراینجا، ضمن ارائه طرح کلی و نقد نظریه‌های فرهنگ عامه، به اجمال به این دلایل اشاره خواهد شد:

- اولاً، نظریه‌ی پست‌مدرن مدعی است که همانند سایر نظریه‌ها، مستقیماً با تحلیل و ارزیابی فرهنگ عامه سروکار دارد.
- ثانیاً، جدا از سایر نظریات، نظریه پست‌مدرن نیز به‌نوبه‌ی خود سبب ایجاد بحث‌ها و مشاجراتی درباره تفسیر فرهنگ عامه شده است. نظریه‌ی پست‌مدرن، گرچه به‌طور مستقیم در ارتباط با پژوهش تجربی و تحقیقات عینی و عملی قرار ندارد، لیکن اگر قدری خوش‌بینانه به آن بنگریم، شاید بتوان گفت که نوعاً بیانگر

1. Hebdige
2. folk culture
3. Semiology
4. Dominic Strinati







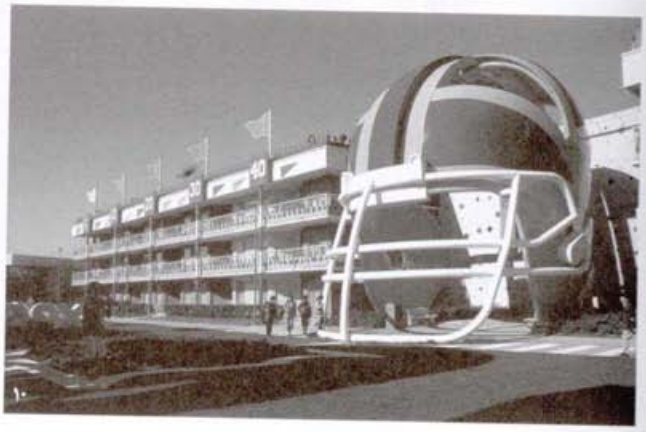




پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مجموعه‌ای از آراء و عقایدی است که از برخی جهات می‌توانند، نقطه‌ی ارجاع بسیار مهمی در تلاش برای تحلیل فرهنگ عامه به‌شمار روند.

- ثالثاً، خود نظریه پست‌مدرن بر آن است که مستقیماً به فرهنگ عامه بپردازد، نه به رسانه‌های گروهی. البته اذعان داریم که نگاه به یکی بدون توجه به دیگری بسیار دشوار است، به‌ویژه با درنظر گرفتن پیوند بسیار نزدیکی که امروزه فرهنگ عامه با رسانه‌های گروهی دارد.
- به‌علاوه، یکی از دلایل عمده‌ی پرداختن به نظریه پست‌مدرن در گفتار حاضر این است که سعی شد تا به دور از تعصبات و جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک، این نظریه بر حسب تناسب، توانمندی و کارآیی آن به‌عنوان یک نظریه جامعه‌شناختی، مورد بحث و بررسی قرار گیرد. گرچه، بسیاری از نظریه‌پردازان و متفکران این نکته را به دیده‌ی تردید می‌نگرند، لیکن باید قبول کرد که رشد و گسترش مطالعات مربوط به فرهنگ عامه، در گرو کمک و سهم شمار متعددی از رشته‌ها و جریانات مختلف فکری و نظری بوده است. سرشت چندرشته‌ای این فرایند و تکثیر و بارورشدن فکری پیامد آن در ایجاد، تکوین و تثبیت این حوزه‌ی مطالعاتی و در رشد ابداعات و نوآوری‌های مفهومی و نظری، پژوهش تجربی و مناقشات فکری، کمک زیادی نموده است (استریناتی، ۱۳۸۴: ۲۹۲-۲۹۵؛ استریناتی، ۱۳۷۹: ۵۳۴-۵۳۶).


۱۰


۱۱

۵. فروشگاه به‌مثابه کفش و کلاه. تگزاس. آمریکا.
۶. مایکل گریوز. تزئینات هتل دلفین. فلوریدا. آمریکا. ۱۹۸۷.
۷. کازوماسایاماشینا. خانه‌ی چهره‌ای. توکیو. ژاپن. ۱۹۷۴.
۸. هیکوری برگر. فروشگاه شیر فروشی. لس‌آنجلس. آمریکا.
۹. فروشگاه شیر فروشی. کالیفرنیا. آمریکا.
۱۰ و ۱۱. والت دیسنی. فلوریدا. آمریکا. ۱۹۹۵.

نتیجه‌ای که می‌توان از این مباحث گرفت، این است که، فرهنگ عامه براساس نحوه‌ی توصیف و ارزیابی نظری آن، تعریف می‌شود. همان‌طور که گفته شد، بدون تردید، فرهنگ عامه را می‌توان به‌گونه‌ای توصیفی و مشروح، در بردارنده‌ی مجموعه‌ی خاصی از تولیدات هنری موجود، توصیف نمود. لیکن، انتظار امکان وجود یک تعریف مفهومی و به‌لحاظ نظری جامع که مورد قبول و توافق عام یا اجماع همگان باشد، بسیار دشوار است. به‌ویژه آنکه، تلاش برای این امر، متضمن لحاظ نمودن برداشت‌های رقیب درباره‌ی ماهیتِ روابط اجتماعی خواهد بود؛ روابطی که این تولیدات هنری را می‌توان در آن جای داد. به همین دلیل، نمی‌توان فرهنگ عامه را تعریف نمود، مگر در ارتباط با نظریه‌های خاص.

گرایش‌های عامه‌پسند پست‌مدرنیسم در دهه‌ی ۷۰ میلادی، عمدتاً تحت عنوان نشانه‌شناسی آغاز شد و نمود آن در حیطه معماری، خود را به شکل معماری فضاهای تجاری و تفریحی نشان داد. مصداق غربی آن کارهای معماران آمریکایی پست‌مدرن کلاسی‌سیسم «پومو» به‌خصوص کارهای معمارانی چون رابرت ونتوری، چارلزویلاردمور[5]، مایکل گریوز[6]، فیلیپ‌کورتلیو جانسون[7] بود. هم‌سو با جریانات غرب، گرایش به عامه‌گرایی در بناهای ایران از اوایل دهه‌ی ۷۰ خورشیدی به‌خصوص در شهر تهران و به‌تبع آن در شهرستان‌های بزرگ ایران آشکار شد. ازمهم‌ترین آن می‌توان به مجموعه ساختمان سازمان بنادر و کشتیرانی، کار مهندسین مشاور «هرم پی» اشاره کرد.

5. Charles Willard Moor
6. Michael Graves
7. Philip Cortelyou Johnson

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

بوم گایان، عصر بیست مدن

حسن فتحی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نادر خلیلی

بعد از اتمام جنگ جهانی دوم، کشورهای جهان شرق درصدد احیاء هویت ملی و سنن قومی خود برآمدند. این احیاء گری از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ میلادی به وقوع پیوست. این روند در دهه‌ی ۷۰ میلادی، به‌صورت گسترده‌ای توسعه یافت و یکی از عوامل اصلی آن، شکل‌گیری بنیاد آقاخان بود. بنیاد آقاخان با حمایت مالی و اعطای جایزه‌ی سه‌سالانه‌ی خود به معماران کشورهای اسلامی، درصدد رونق دادن به گرایش‌های محلی، بومی و معماری سنتی کشورهای اسلامی بود. بوم‌گرایی را در گسترده‌ترین معنا می‌توان آموزه‌ای دانست که خواستار بازآمدن، بازآوردن، یا ادامه‌ی رسوم، باورها، و ارزش‌های فرهنگی بومی است. بوم‌گرایی در باورهای عمیقی چون مقاومت در برابر فرهنگِ غیر، ارج نهدن به هویت «اصیل» و راستین قومی خویش، و آرزوی بازگشت به «سنت فرهنگی آلوده نشده‌ی بومی»، ریشه دارد.



۱و ۲. برنارد رودفسکی، معماری بدون معمار، ۵-۱۹۶۴.

هم‌سو با بوم‌گرایی شرق، جنبش منطقه‌گرایی در کشورهای اروپایی، به سردمداری کنت فرامپتون[1]، شکل گرفت. منطقه‌گرایی، متأثر از گونه‌شناسی سنتی بود که بطن خود، روش‌های ساختمان‌سازی محلی و متعارف با هدف تولید انواع بیشتر فرم‌ها، فهم و ادراک بهتر، بازگشت قوی‌تر به سنت و برقراری یک تأثیر احساسی شدیدتر را می‌پروراند. منطقه‌گرایی به‌طور کامل نتوانست به یک جنبش بین‌المللی تبدیل شود و عمده مشکلات آن، گرایش سیاسی و نژادپرستانه‌ی آن بود که در اواخر دهه‌ی ۸۰ میلادی، در جریان پاک‌سازی‌های قومی هولناک آفریقا و جنگ‌های بالکان آشکار شد. این گرایش، در سال‌ها قبل نیز در دل جنبش منطقه‌گرایی رشد کرد. به‌عنوان مثال، نازی‌ها مفهوم زیبایی «خانه بومی» را دستکاری کردند و به خدمت گرفتند تا خانه‌های دلپذیری تولید کنند که ریشه در خاک و خون آلمانی داشته باشند. ولی در اصل، برنامه خانه‌سازی نازی‌ها یکی از دستاوردهای حاکمیت فاشیسم بود که نشان می‌داد، چگونه یک گروه سیاسی می‌تواند هدف یک جنبش را به بدترین حالت تأویل نماید.

پیشکش بهمن
www.tabarestan.info

از طرفی هم‌راستا با دو جریان مذکور، نمایشگاه «معماری بدون معمار»[2] که از سال ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۵ میلادی، در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک برگزار شد، درصدد احیاء معماری بومی مناطق مختلف جهان برآمد. این نمایشگاه به‌همت برنارد رودفسکی[3] و به‌مدد عکس‌هایی که از تمام نقاط دنیا تهیه شده بود، نظرها را به جذابیت معماری بومی مناطق مختلف جهان جلب کرد. در کاتالوگ نمایشگاه که به سال ۱۹۶۵ میلادی به‌چاپ رسید، آمده است: «کتاب معماری بدون معمار، سعی می‌کند که تصورات عمومی هنر بومی را به وسیله معرفی معماری بی‌ریشه جهان ناآشنا درهم بشکند. این شناسایی کوچکی است که حتی ما اسمی برای آن نداریم و بدین جهت به خاطر نداشتن یک اسم کلی، آن را معماری بی‌نام، خودبه‌خودی و روستایی می‌نامیم. [...] این نمایشگاه راهنمای یک مسافرت نیست، بلکه حرکت و نقطه شروعی است برای کشف پروژه‌های معماری، زیرا که این نمایشگاه مقایسه بی‌پرده‌ای است بین معماری کشورهای توسعه نیافته با معماری کشورهای صنعتی» (رودفسکی، ۱۹۶۵:۷، ۱۱).

معماری بومی[4] یا سرزمینی می‌تواند به هر نوع معماری که به یک مکان خاص تعلق داشته باشد، گفته شود. این می‌تواند معماری ساختمان‌های ساده روستایی - شهری تا ساختمان‌های بزرگ و حتی بناهای یادمانی را در برگیرد و به غلط در اکثریت موارد، معماری بومی را معادل روستایی قلمداد می‌کنند. یکی از پیش‌کسوتان این بحث در دنیا، آموس راپاپورت[5] است. او از معماری بومی تعریفی خاص ارائه می‌دهد. راپاپورت، معماری بومی را معماری می‌داند که در برابر معماری رسمی، شاخص شناخته شده و یادمانی قرار می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، معماری ساده‌تر، مردمی‌تر و در مجموع، معماری که جوابگوی نیازهای قشر عام مردم است. او همچنین استدلال می‌کند که معماری یادمانی می‌تواند ریشه در معماری بومی داشته باشد (راپاپورت، ۱۹۶۹:۱-۴).

حدود نیم قرن است که معماری بومی، به‌عنوان بخشی از مباحث نظری و جزیی از تحقیقات تجربی معماری مطرح است. از این موضوع در ابتدا تحت نام‌های گوناگونی همچون معماری ناشناخته، معماری سنتی، معماری مردمی، معماری عامیانه، و یا حتی به‌عنوان معماری بدون معمار نام برده می‌شد. این معماری با آنکه در طول تاریخ دستخوش پدیده‌های گوناگون کننده بوده است، توانسته هویت ویژه‌ی خود را حفظ کند. از آنجا که بوم‌گرایی، شناسنامه‌ی معتبری از مردم یک سرزمین به‌شمار می‌رود، نمایانگر آداب و رسوم، روحیه و احساسات، اندیشه و عقیده، ذوق و سلیقه و هنر آنان است. در شکل‌گیری معماری بومی، برخی روابط اجتماعی و اقتصادی در محیط طبیعی و نمادهای فرهنگی، ماهرانه انعکاس می‌یابند، به‌نحوی که همزمان، سادگی و آرایش در آنها متجلی است.

معماری بومی که به‌دور از تخصص‌ها تحقق می‌یابد، جوابگویی

به نیازهای یک جامعه را در ارتباط با عوامل طبیعی و خواسته‌های معنوی انسان‌ها عهده‌دار است، زیرا با مشارکت آنان، در تدبیر و در اجراء زاده می‌شود و از زندگی روزمره‌ی آنها الهام می‌گیرد و به‌دور از خودنمایی و برون‌آرایی، استقرار می‌یابد. از این‌رو، معماری بومی، بدون دارا بودن سبک و به‌دور از فرم و «مدل» خاص، خصیصه‌ی بدیهه‌ساز بودن را حفظ کرده است. به‌همین لحاظ، مصنوعات و معماری بومی‌را در مواجهه با سرزمین‌های ناشناخته، در پیوندی مرموز، مأنوس و قابل فهم درمی‌یابیم. فرهنگ امروزی ما نتیجه‌ی برخورد انسان با طبیعت، طی وقوع حوادث متعدد در طول تاریخ است. هر حادثه‌ای در گوشه‌ای از فرهنگ روز تأثیر می‌گذارد که پس از تکرار آن، در صور مختلف صیقل می‌یابد و به‌صورت زبان، شعر، طنز، ضرب‌المثل در ادبیات، و رنگ و خط و نقاشی اشکال، معماری، اختراعات و علوم و همچنین پیوند و رابطه این عوامل و پوشش آنها بریکدیگر، عناصر مختلف فرهنگی را تشکیل می‌دهند، به‌طوری که تفکیک و مرزبندی تأثیرات هر عنصر بر عناصر دیگر ناممکن می‌نماید. به‌همین لحاظ، برشمردن ویژگی‌های اصیل آثار معماری، بدون در نظر گرفتن وضع جغرافیای تاریخی هر اقلیم و ابعاد و مشخصات فرهنگی ساکنان آن، مشکل به‌نظر می‌رسد.

در این فصل سعی شده است تا جایگاه معماری بومی در کارها و اندیشه‌های دو معمار متفکر، حسن فتحی و نادر خلیلی، مورد بررسی قرار گیرد. برای اینکه بتوان تصویری روشن از تأثیر کارهای این دو معمار ارائه داد، لازم دانستیم کارهای فتحی و خلیلی را به‌صورت مقایسه‌ای، مورد بررسی قرار دهیم. راقم سطور بر این عقیده است که جنبشی که فتحی در مصر سردمدار آن بود، با تأخیر زمانی و به‌صورت هوشمندانه‌ای توسط خلیلی در ایران و سپس در آمریکا دنبال شد و نتیجه آن «معماری گلتافتن» بود که خلیلی آن را در سطح جهانی برای انسان‌ها به ارمغان آورد.

حسن فتحی

او به سال ۱۹۰۰ میلادی در اسکندریه‌ی مصر به‌دنیا آمد. پدر او زمین‌دار نسبتاً ثروتمندی بود که بعدها در ادامه تحصیلات فتحی نقش بسزائی داشت. فتحی پس از شکست در امتحان ورودی رشته کشاورزی، به سال ۱۹۲۲ میلادی وارد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه قاهره شد و زیر نظر اساتید انگلیسی و با شیوه آموزش مدرسه بوزار پاریس تحصیل کرد. بعد از اتمام تحصیلات به سال ۱۹۲۶ میلادی، فعالیت حرفه‌ای خود را در قاهره آغاز نمود و سال‌ها بعد به‌عنوان رئیس مدرسه‌ی معماری دانشگاه قاهره انتخاب شد. اولین پروژه او، طراحی و احداث مدرسه خصوصی به سال ۱۹۲۷ میلادی، به سبک معماری مدرن بود. او سال‌ها بعد با طراحی و ساخت تعدادی خانه و دفترکار خصوصی در مصر و کشورهای عربی، سبک معماری خود را به سمت معماری بومی تغییر داد و با مطالعات میدانی وسیع در پی یافتن الگوهای معماری مصر بود. فتحی بعد از شکست در طراحی روستای گورنای جدید[6]، مصر را به قصد کشورهای یونان و فرانسه ترک کرد و سال‌ها در کشورهای مذکور، به تحقیق و فعالیت در معماری بومی و سنتی مصر پرداخت. او به سال ۱۹۶۲ میلادی، به مصر بازگشت و تجربیات خود در معماری را به سال ۱۹۶۳ میلادی در کتابی با عنوان «معماری برای فقرا»[7]، به‌چاپ رساند. او بعد از سال‌ها طراحی خانه به شیوه معماری بومی مصر، به سال ۱۹۸۹ میلادی، در مصر درگذشت.

سخنرانی‌ها و تأثیرگذاری کارهای فتحی، به او جایگاهی والا در دنیای معماری بخشیده است؛ اگرچه او از این میزان موفقیت و شهرت که برای کارهای اجراء شده‌اش کسب کرد، راضی نبود. صداقت و قاطعیت فتحی، او را به‌عنوان قهرمان معمارانی که به موضوعات اجتماعی در معماری توجه می‌کنند، معرفی کرده است. عقاید و تعهدات فتحی به معماری، بخشی از چالش بی‌پایانی است که او در تمام طول زندگی خود با آن مواجه بود. فتحی تمام زندگی خویش را وقف مبارزه‌ای بی‌سازش برای توقف نیروی گسترده «جهانی‌سازی» کرد. او جهانی‌سازی را به‌عنوان نیروی قوی و متجاوزی می‌شناخت که معماری را از معنا و آگاهی اجتماعی تهی کرده است. او خوب آگاه بود که دست آخر، برنده‌ی این مبارزه نخواهد بود، اما

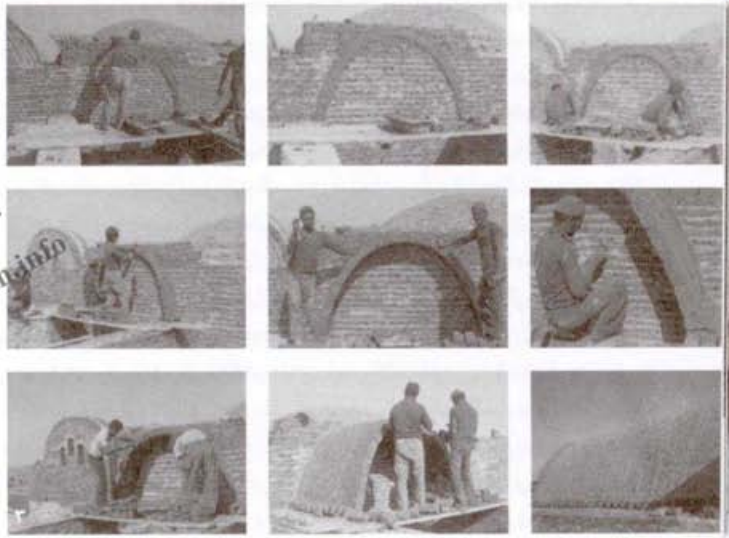


۲

1. Kenneth Frampton
2. Architecture Without Architects
3. Bernard Ruodofsky
4. Vernacualr Architecture
5. Amos Rapoport
6. New Gourna
7. Architecture For The Poor

مقاومت کرد و از خویش میراث بسیاری باقی گذاشت. خلاقیت، فروتنی، فداکاری حقیقی و سبک معماری او هرگز حتی توسط مخالفانش قابل انکار نبوده است.

فتحی همواره در تلاش بود تا شیوه‌ی ساختمان‌سازی سنتی فراموش‌شده‌ی خود را به‌ویژه در مناطق روستایی مصر، که مراحل



۳. شیوه‌زدن قوس بدون داربست. مصر.

اولیه توسعه را طی می‌کرد، به روش بازسازی، مجدداً احیاء کند. او معتقد بود که معماری هر مکان، ویژه‌ی مردم خود آنجاست، زیرا هر منطقه‌ای مصالح، آب و هوا و میراث فرهنگی و روان‌شناسی خاص خود را دارد که بر بیان معماری ویژه‌ی آنجا تأثیر می‌گذار. او می‌نویسد: «هر ملتی که معماری خاص خود را بنیان نهاده است، خطوط و فرم‌های دلخواه خویش را که به‌سان زبان، عادات و رسوم محلی‌اش ویژگی خاص دارند، نمایان کرده است. تا پیش از فروپاشی مرزهای فرهنگی که در قرن نوزده اتفاق افتاد، فرم‌ها و عناصر ویژه‌ی معماری‌های بومی در تمام جهان دیده می‌شد و ساختمان‌های هر ناحیه، میوه‌ی شگفت‌انگیز وصلت میمون تصور مردم با خواست‌های محیط بود» (فتحی، ۱۳۷۲:۵۹).

برای فتحی سنت، تعریف خاصی دارد و صرفاً به‌عنوان چیزی کهنه و بی‌ارزش نیست، او می‌نویسد: «سنت در مفهوم اجتماعی آن، برابر با عادت شخصی است و همان نقش را در قلمرو هنر دارد، یعنی رها کردن هنرمند از تصمیمات غیرمهم و حاشیه‌ای تا اجازه یابد، توجه خویش را بر تصمیمات حیاتی متمرکز سازد. [...] سنت لزوماً کهنه و مترادف با بی‌حرکتی نیست. افزون بر آن سنت به اجبار، قدیمی نیست، بلکه می‌تواند تازه تشکیل شده باشد. هر بار که کارگری با مشکل جدیدی روبرو می‌شود و ابزار چیره شدن بر آن را پیدا می‌کند، نخستین گام را در ایجاد یک سنت برمی‌دارد. هنگامی‌که کارگر دیگری تصمیم می‌گیرد همان راه‌حل را بپذیرد، سنت پیش می‌رود و زمانی که شخص سومی به همان کار مبادرت می‌ورزد و سهم خود را عرضه می‌دارد، سنت عملاً برقرار شده است» (فتحی، ۱۳۷۲:۶۵-۶۶). فتحی در عین ترویج توجه به معماری بوم‌گرا، انزوای منطقه‌ای را توصیه نمی‌کند. معماری خود او، عنصرهای منطقه‌های گوناگون مصر را آزادانه در هم می‌آمیزد. بوم‌گرایی او می‌خواهد معماران را به این چالش وا دارد که زمینه‌ای را که در آن طراحی می‌کنند و می‌سازند، به‌درستی بشناسند و به آنچه برای آن مکان و بهره‌گیران بومی آن ضروری است، احترام بگذارند. او در این‌باره چنین می‌نویسد: «معروف است که اگر چیزی را بدون توجه به محیط طبیعی در مکانی از طبیعت بگذارید، هم طبیعت شما را مجازات خواهد کرد و هم مردم! [...] ما در آفرینش معماری‌مان، طبیعت را فراموش کرده‌ایم. معماری امروز معنای واقعیش را برای انسان امروز از دست داده است» (فتحی، ۱۳۷۲:۲۹).

فتحی در کتاب «معماری برای فقرا»، در پی یافتن روش‌های سنتی معماری مسکن است و استدلال می‌نماید که ساخت مسکن به‌شیوه مدرن، مستلزم وقت و هزینه زیادی است که اکثریت مردم به‌خصوص روستائیان توان پرداخت چنین هزینه‌هایی را ندارند. او با بررسی شیوه ساخت خانه‌های گلی مناطق روستایی مصر، به یک روش ساده در ساخت می‌رسد. او می‌نویسد: «به طراحی خانه‌های روستایی پرداختم، شماری نقشه تهیه کردم و حتی در سال ۱۹۳۷ میلادی نمایشگاهی در منصوره و بعد در قاهره ترتیب دادم که در آنجا کنفرانسی در مورد برداشت من از خانه روستایی برگزار شد. از این کنفرانس‌ها فرصت‌هایی برای ساختمان‌سازی به‌دست آمد. بیشتر این خانه‌ها برای مشتری‌های ثروتمند بود و بی‌تردید بهبود قابل توجهی را نسبت به منازل قدیمی روستایی که سبکی شهری داشت، نمایان می‌ساخت اما در ظاهر بسیار زیبا بود. به‌رغم ارزان بودن دیوارهای خشتی، هزینه آنها از خانه‌های ساخته شده با مصالح مرسوم چندان کمتر تمام نمی‌شد، زیرا اسکلت سقف‌ها پر هزینه بود» (فتحی، ۱۳۷۲:۲۰). او با بررسی معماری سنتی مصر، به‌شیوه ساخت قوس بدون استفاده کردن از داربست می‌رسد. او در ادامه مطالب می‌نویسد: «با این شیوه می‌شد سقف‌های قوسی را بدون قالب‌بندی و نگه‌دارنده، بدون وسیله و نقشه به‌طور مستقیم در فضا بنا کرد. [...] سادگی و طبیعی بودن این روش ساخت حقیقتاً مرا شیفته خود کرد. معماران و مهندسان جویای ساختمان‌سازی ارزان‌قیمت برای توده‌های مردم، به انواع روش‌های پیچیده برای ساخت و ساز سقف‌های قوسی و گنبدی اندیشیده بودند؛ مشکل آنها نگهداری مصالح ساختمانی در محل تا اتمام سازه بود و راه‌حل‌های آنها از ارائه شگفت‌آورترین شکل آجر به‌صورت قطعات سه بعدی پیش‌ساخته و قابل چیدن کنار هم شروع می‌شد و تا انواع داربست‌ها برای ساخت یک بالن بزرگ قابل انبساط گنبدی شکل که سرانجام روی آن بتن‌ریزی می‌کردند، ادامه می‌یافت. در حالی که ساختمان‌سازان من، تنها به

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

تیشه و دو دست خود نیاز داشتند» (فتحی، ۱۳۷۲:۲۷-۲۸).

فتحی، در پی خلق الگوی ساخت مسکن روستایی ارزان قیمت بود. او کاربری روش های پرهزینه وارداتی را صرفاً هنگامی به‌کار می برد که از راه حل های شیوه های سنتی ثمربخش تر می نمود. از این رو، الگویی ارائه داد که در سطح جهانی مورد قبول قرار گرفت. شیوه‌ای که عمدتاً شامل زمینه‌های اجتماعی، بوم‌شناسی و اقتصادی بود. فتحی اصول معماری خود را «کمک به ابتکارات محلی» نام‌گذاری می‌کند و شرایطی را تعریف می‌کند که با احراز از آنها می‌شود ساختمان‌سازی برای مردم را رونق داد. این شرایط بنابه اظهار نظر فتحی عبارتند از:

- «مصالح تهیه شده برای روستائیان باید ارزان باشد تا آنها بتوانند این مواد را بخرند یا دولت بتواند آنها را به‌طور مجانی تهیه کند؛
- مصالح باید چنان باشد که روستایی بتواند پس از اتمام طرح، آنها را به آسانی و بدون کمک دولت به‌دست آورد؛
- این مصالح ساختمانی نباید موجب پیدایی یک کار تخصصی در خارج از توان فرد روستایی شود؛ یعنی کاری بیش از حد توان بنا یا نجار روستایی نباشد. مصالح ساختمانی باید چنان باشد که بخش اعظم کار بتواند بدون کنترل و بازنگری انجام گیرد و سرانجام اینکه پیشنهاد کردن برخی از مصالح ساختمانی مانند بتن، فولاد و حتی داربست‌هایی که لزوماً از خارج وارد می‌شود، برای ساخت خانه‌های روستائیان، باید با بدبینی بسیار مورد توجه قرار گیرد. تنها زمانی که کشور بتواند خود این مصالح را با قیمت ارزان تولید کند و شهروندان بتوانند پول کافی برای خرید آنها داشته باشند، می توان از این مصالح در پروژه‌های اسکان مجدد مردم در سطح ملی استفاده کرد» (فتحی، ۱۳۷۲: ۱۸۷-۱۸۸).

یکی از مشهورترین کارهای او، طرح روستای گورنای جدید به سال ۱۹۴۵میلادی، در نزدیکی شهر تاریخی لوکسور[8] بود. طرح روستای گورنای جدید برای اسکان ۹۰۰ خانوار طراحی شد، که طبق زمان‌بندی پروژه باید طی سه سال ساخته می‌شد. محل جدید روستا، از دو سو به وسیله راه‌آهن کوچکی که در جنوب شرقی آن به دو شاخه تقسیم می‌شد، محدود می‌گردید. فتحی با تأکید به ایستگاه راه‌آهن، و قرار دادن فضای اصلی میدان در نزدیکی ایستگاه راه‌آهن شروع به طراحی روستا می‌کند. او با بررسی عوامل طبیعی از جمله جهت تابش آفتاب، آب‌های سطحی، فضای سبز و جهت وزش باد، موقعیت قرارگیری خانه‌های روستا را تعیین می‌کند. اصل ایده فتحی رسیدن به راهکاری است که بتوان توسط آن الگویی تهیه کرد که در آن مشارکت مردم در ساخت روستا و از همه مهم‌تر، ارزان تمام شدن خانه‌های روستایی مهم است. وی با شعار «خودتان خانه‌تان را بسازید»، در پی یافتن الگوی مسکن ایده‌آل روستایی بود. وی در توصیف ویژگی‌های طرح روستای گورنای جدید می نویسد:

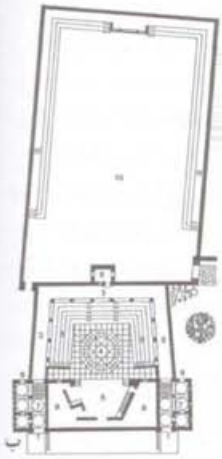
«محل روستا از دو سو به وسیله ریل راه‌آهن محدود می‌شد. در محل توقف قطار، محل بازار تعیین شد. بازار سطح چهارگوش وسیعی را اشغال می‌کرد و به‌عنوان دروازه‌ی اصلی روستا، مورد استفاده قرار می‌گرفت. دیدارکنندگان از راه‌آهن می‌گذشتند، از در بزرگی وارد بازار می‌شدند و پس از عبور از آن، از طریق دومین در بزرگ به‌خود روستا می‌رسیدند.

پس از در بزرگ، خیابان اصلی به‌صورت مارپیچ از میان روستا می‌گذشت و به یک دریاچه مصنوعی کوچک که در آن‌سوی روستا قرار داشت و اطرافش را یک پارک محصور می‌کرد، می‌رسید. این خیابان در نیمه راه وسیع می‌شد، خیابان عریضی را که به‌سمت جنوب می‌رفت، مستقیماً قطع می‌کرد و میدان اصلی گورنا را به‌وجود می‌آورد. در این میدان، مسجد، خوان، تماشاخانه، سالن‌های سرپوشیده و نمایشگاه دائمی وجود داشت، و دیگر بناهای همگانی از مرکز روستا، بسیار دور بود؛ مدرسه ابتدایی پسرانه در نزدیکی پارک قرار داشت که در شمال غرب خیابان اصلی و در محلی آرام و دنج واقع می‌شد تا از باد غالب شمال شرق در نزدیکی پارک بهره‌مند گردد. مدرسه دخترانه، مکان مشابهی برای اندک تمایلی به شرق، اشغال می‌کرد، آموزشگاه حرفه‌ای را نزدیک بازار جا می‌دادم تا افزایش یابد و رنگرزی‌ها بتوانند آب‌های آلوده خود را در گودال مجاور بریزند. دو خیابان اصلی دیگر هر کدام از یک سوی خیابان اصلی به شکل کمانی ادامه می‌یافتند و بدین‌سان محورهای اصلی مشابه را تشکیل می‌دادند که شمال شرق و جنوب غرب روستا را به یکدیگر وصل می‌کردند. در جنوب این خیابان‌ها، کلیسای کوچک مسیحیان مصری قرار داشت و در شمال آنها، حمام، قرارگاه پلیس و درمانگاه واقع می‌شد. موقعیت خیابان‌های اصلی به‌گونه‌ای بود که چهار محله روستا را مشخص می‌کرد. در هر کدام از این محله‌ها می‌بایست یکی از گروه‌های عمده قبیله‌ای گورنای کهنه اسکان یابد. [...] خیابان‌های وسیعی که محله‌ها را از یکدیگر جدا می‌کردند، به محورهای اصلی رفت و آمد اختصاص داشتند و تمام بناهای همگانی را به یکدیگر ارتباط می‌دادند، که در میدان مرکزی به یکدیگر می‌پیوستند. برای به‌دست آوردن یک تهویه خوب و آفتاب‌گیری مناسب بلوک‌ها، همچنین برای تسهیل در جابه‌جایی و تعیین حدود محله‌ها، عرض این خیابان‌ها حداقل به ده متر می‌رسید. در مقابل، عرض خیابان‌های منتهی به میدان‌های نیمه خصوصی [...] به بیش از شش متر نمی‌رسید - تا در سایه درخت‌ها قرار گیرند و احساس یگانگی ایجاد کنند. برای این منظور، موانع و پیچ‌های بسیار به‌وجود آمده بود تا از عبور افراد غیرمحلی ممانعت کند و از انتخاب این راه‌ها به‌عنوان گذر اصلی جلوگیری شود» (فتحی، ۱۳۷۲: ۱۲۵-۱۲۷).

طرح گورنای جدید در کل، طرح ناموفقی بود و هیچ‌وقت به اجرای کامل نرسید. همان‌گونه که خود فتحی نیز در کتاب «معماری برای فقرا» متذکر می‌شود، عوامل مختلفی در ناموفق بودن طرح روستا از جمله: عدم حمایت دولت، عدم استقبال مردم روستای گورنای

8. Luxor

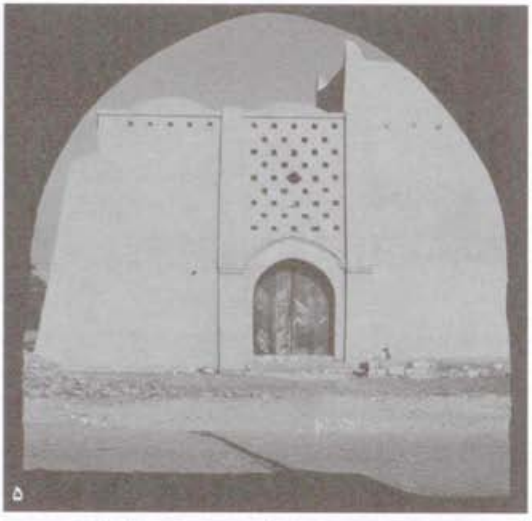
www.tabarestan.info تبرستان

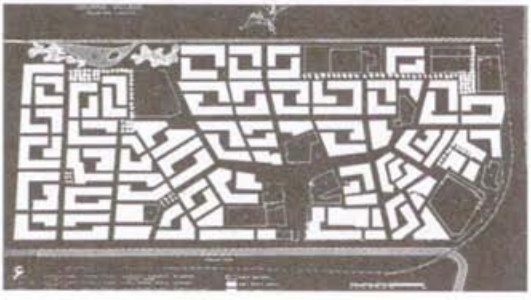



۴ الف

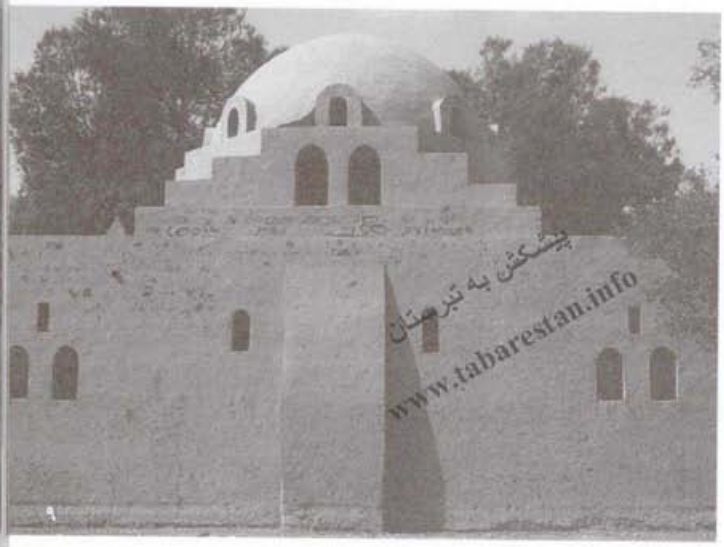

ب

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

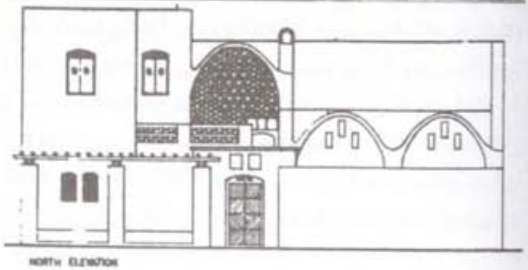

۵


۶

۴. حسن فتحی. تئاتر روستای گورنای جدید. ۱۹۸۲. ساختمان و پلان.
۵. حسن فتحی. ورودی تئاتر روستای گورنای جدید.
۶. حسن فتحی. روستای گورنای جدید. لوکسور. مصر. ۱۹۴۵. سایت پلان.
۷. حسن فتحی. میدان و بازار روز روستای گورنای جدید. ۵۳-۱۹۴۶.
۸. حسن فتحی. یکی از خانه‌های روستای گورنای جدید. ۱۹۴۵. پلان و نما.
۹. حسن فتحی. مسجد روستای گورنای جدید. ۵۳-۱۹۴۶.

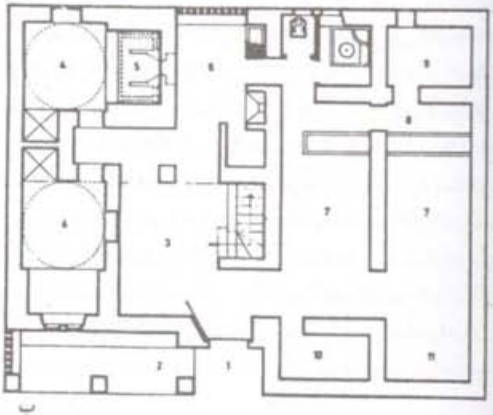






NORTH ELEVATION

۸ الف



ب

قدیم و کارشکنی بعضی دست‌اندرکاران محلی، دخیل بود.

روستای گورنای جدید و بعدها طرح دهکده باریز[9] نزدیک خارگا[10] در سال ۱۹۶۴میلادی، پروژه‌های موفقی نبودند، چون حقایق اجتماعی و اقتصادی روستایی مانع از اسکان آنها در سکونتگاه‌های جدید شد. در زمان کوتاهی، او از جانب کسانی که پروژه‌ی خویش را به آنها اختصاص داده بود، مورد سرزنش قرار گرفت. طبیعتاً این واکنش منفی جامعه، واکنشی عمومی علیه او نبود، ولی به هر حال، او به‌نوعی از جانب کسانی که دوستشان داشت و می‌خواست کمکشان کند، رانده شد.

باوجود اینکه اولویت فتحی کمک به اقشار کم درآمد و فقیر برای بهبود وضعیت زندگی آنها از طریق ایجاد معماری متناسب بود، او در انتها، ویلاهایی عالی با مد نظر قرار دادن مصالح بومی و سنتی منطقه، برای طبقه ثروتمند قاهره ساخت. اکثریت منتقدین او بیان داشتند که: «او برای فقرا نوشت و برای ثروتمندان ساخت» (استیل، ۲۰۰۵: ۸۹.) آنچه که آنها عمداً از آن صرف‌نظر کرده بودند، بیان این عقیده فتحی بود که اگر رهبران جامعه مصری، با معماری او وفق پیدا کنند و از آن به‌طور مناسبی استفاده کنند، محرومان روستایی نیز از

9. Bariz
10. Kharga

۱۰. حسن فتحی. خانه‌ی حامد سعید. در نزدیکی قاهره. ۵-۱۹۴۲.

۱۱. حسن فتحی. خانه‌ی سیدی کریر. مصر. ۱۹۷۱.



۱۰



۱۱

آنها پیروی خواهند کرد. این رویا حداقل در طول زندگی فتحی به‌حقیقت نپیوست. صداقت نظریه‌های او سال‌ها دوام آورده و بخش عظیمی از معماران بوم‌گرا را تحت تأثیر خود قرار داده است.

نادر خلیلی

شیوه خاص کاربرد مصالح سنتی و تلفیق آن با تکنولوژی امروزی یکی از ابداعات نادر خلیلی است که او را به یکی از چهره‌های ماندگار معماری جهان تبدیل کرده است. او به سال ۱۳۱۵ خورشیدی در تهران متولد شد. تحصیلات و تجربه‌کاری خود را در ایران، ترکیه و آمریکا دنبال کرد و از سال ۱۳۵۸تا ۱۳۵۹خورشیدی، پس از یک سلسله مطالعات و اقدامات، به اتفاق چند تن از همکاران خود اقدام به بازسازی و نوسازی بناهایی کرد که بعداً نام «گِلتافتن» را به خود گرفت. «گِلتافتن» به‌عنوان یک طرح ابتکاری، اختراعی بود که از طرف دولت ایران پذیرفته و به نام خلیلی ثبت شد. خلیلی برنده‌ی جایزه‌های متعددی شده و از طرف انجمن‌های مختلف علمی مورد تقدیر قرار گرفته است. اهم فعالیت‌های تجربی و علمی او به‌قرار زیرند:

بازسازی دوازده خانه با روش «گِلتافتن» از سال ۱۳۵۸تا ۱۳۵۹، ساخت مدرسه ۱۰ کلاسی در روستای جوادآباد در نزدیکی ورامین از سال ۱۳۵۹تا ۱۳۶۰ (مدرسه‌ی روستا به سال ۱۳۸۵توسط آموزش و پرورش منطقه تخریب شد)، برپایی نمایشگاه عکس در موزه هنرهای معاصر تهران از سال ۱۳۶۰تا ۱۳۶۲، تدریس در دانشکده معماری کالیفرنیای جنوبی از سال ۱۹۶۱ تاکنون، انتشار اولین کتاب به نام «تنها دویدن»[11] و باعنوان فرعی «از کویر ایران تا کره‌ی ماه» به سال ۱۳۶۲ در سانفرانسیسکو، دریافت جایزه فناوری ممتاز ازسوی شورای کالیفرنیا و مؤسسه معماران به سال ۱۳۶۳، همکاری با ناسا جهت ساخت خانه در کره ماه به سال ۱۳۶۳، انتشار دومین کتاب با نام «خانه‌های سرامیکی و چگونه آن را بسازیم» در سانفرانسیسکو به سال ۱۳۶۵، دریافت جایزه سازمان ملل به سال ۱۳۶۶، انتشار کتاب سوم با عنوان «پیاده‌روهای ماه»[12] به سال ۱۳۷۳، ساخت ۱۴ واحد مسکونی پناهندگان با روش «آبرخشت» در اردوگاه بنی‌نجا در خوزستان و آموزش گروه معماران سازمان ملل به سال ۱۳۷۳.

او از سال ۱۹۸۲میلادی، سرگرم مطالعه و آزمایش بر روی روش پیشرفته به‌وسیله کیسه‌های شنی[13] در ایالت کالیفرنیاست. خلیلی در سال ۱۹۹۱میلادی، مؤسسه فناوری و معماری خاک را در کالیفرنیا با نام «کال - ارث»[14] که یک مجموعه پژوهشی و آموزشی غیرانتفاعی است، تأسیس نمود. او بسیاری از افراد را در مؤسسه مذکور با تکنیک ساخت به‌شیوه‌ی خود آموزش می‌دهد و این دانش را به بسیاری از مردم در کشورهای مختلف دنیا انتقال می‌دهد. او به سال ۲۰۰۴ میلادی، جهت ساخت مدل‌های پناهگاه شنی، برنده جایزه آقاخان شد و در حال حاضر، در کالیفرنیا به تحقیق و آموزش معماری سنتی به دانشجویان و مجامع بین‌المللی مشغول است (به‌نقل از: خلیلی، ۱۳۸۲: ۳۰۴-۳۰۰).

خلیلی همچون فتحی در پی احیای سازه‌های سنتی است. اندیشه او بیش از هر چیزی متوجه انسان‌هاست، به حرکات و رؤیای آنان توجه دارد. ساده‌ترین و آشکارترین چیزها به او درس می‌دهند. کتاب «تنها دویدن» او همچون تک‌گویی‌های یک عارف است، در آنجایی که می‌نویسد: «در نیمه راه زندگی از رقابت‌ها دست شستم و با گام‌هایی آرام با رؤیاهایم به راه افتادم. رؤیاهایی درباره‌ی ساختن یک خانه ساده. خانه‌ای که به‌دست انسان و با ارکان ساده‌ی این جهان بنا شود: «آب، باد، خاک و آتش». خانه‌ای با خاک و خشت و آتشی افروخته در آن. آتشی که خشت‌ها را در آمیزد و دیوارهایی سنگ‌گونه پدید آورد. خانه‌ای مانند کوره یا کوره‌ای مانند خانه، آراسته با لعاب‌های رنگین به زیبایی ابدی ظروف سفالین. سرانجام، این رؤیاها را در عالم حقیقت لمس کردم؛ بدون مسابقه دادن با کسی جزء با خودم» (خلیلی، ۹:۱۳۸۲).

گِل، وجه مشترک دیدگاه فتحی و خلیلی است. این دو معمار بوم‌گرا، با شناخت خصوصیات خانه‌های گِلی روستایی، در پی احیاء سنن، آداب و رفتارهای گذشتگان هستند. از خصوصیات بارز آنها، توجه به ارزان بودن مصالح، ساخت سریع و آسان، خلق فرم و فضاهای آشناست. آنها به‌سادگی و طبیعی بودن روش ساخت خود ایمان دارند. این روش برای فتحی، ساخت خانه‌های گِلی با قوس‌های بدون داربست، و برای خلیلی زدن همان قوس‌ها و تافتن آن با دیدگاهی مدرن‌تر است.

www.tabarestan.info تبرستان

خاک، یکی از باصرفه‌ترین مصالح ساختمانی است که هم محیط زیست را آلوده نمی‌سازد و هم نیاز به شرایط خاص برای نگهداری پس از اجراء ندارد. هنوز بعد از گذشت چند هزار سال از معماری بومی انسان اولیه، ساخت و ساز با خاک یکی از جذاب‌ترین و مهم‌ترین تکنیک‌های معماری هزاره سوم میلادی است و تقریباً در حال حاضر، طبق آمار سازمان ملل، ۳۳ درصد از جمعیت جهان در خانه‌های گِلی زندگی می‌کنند. با توجه به این امر، لزوم پرداختن به معماری خاک و اصلاح روش‌های ساخت خانه‌های گِلی که بتواند در برابر عوامل طبیعی مقاوم باشد، الزامی است.

همان‌گونه که متذکر شدیم، آنچه خانه‌های گِلی را مشکل‌ساز می‌کند، عدم مقاومت این سازه‌ها در برابر نفوذ آب، دوام و بقای آن و از همه مهم‌تر عدم مقاومت در برابر زلزله است. خلیلی با علم به این مشکل، اقدام به راه‌کاری کرد که نه تنها در شیوه برخورد، به‌صورت یک ابداع مبتکرانه است، بلکه بی‌مکان بودن آن یکی از محسناتی است که می‌توان این شیوه را در سطح جهانی ارائه نمود.

واژه‌ی «گِلتافتن» از کلمه «گِل» به‌معنای مخلوط آب و خاک و «تافتن» به‌معنای گداختن و پختن، تشکیل شده است. این روش، برای مقاوم کردن بناهای موجود، به‌ویژه خانه‌های روستایی خشت و گِلی و ایجاد خانه‌های جدید سنتی بسیار ارزان قیمت که در مقابل عوامل جوی و سیل و زلزله مقاوم باشد، ابداع شده است. با این روش، بناهای موجود و فرسوده خشت و گِلی، درجا با آتش تافته و پخته شده و خشت‌ها و ملات‌های گِلی به آجر تبدیل می‌گردند. خلیلی در این مورد بیان می‌دارد که: «این طرح در حقیقت روشی است که چهار عنصر خاک و آب و باد و آتش را که در همه جای کره‌ی زمین موجود بوده و در اختیار همه قرار دارد، به‌کار می‌برد تا با تلفیق آنها معماری مناسب و زیبایی بیافریند. روش «گِلتافتن» با شناخت و احترام کامل به معماری سنتی خشت و گِل ایرانی، گام جدیدی به جلو برمی‌دارد. [...]در حقیقت گِلتافتن، تلفیق معماری خاک و هنر سفال‌سازی ایران می‌باشد. [...]و روش گِلتافتن فقط گام دیگری است در این حرکت تاریخی» (خرمشاهی، ۱۳۶۹:۱۱).

خلیلی نتایج حاصل از عمل گِلتافتن خانه‌های روستایی را این چنین بیان می‌دارد که:

- «خانه‌های موجود خشت و گِلی و پوشیده شده با طاق‌های قوسی، با هزینه بسیار کم تبدیل به خانه‌های آجری شدند. در اثر تافتن و پختن، نه تنها خشت‌های قدیمی تبدیل به آجر شد، بلکه ملات‌های گِلی آن نیز آجری شده و باعث یکپارچگی بنا گردید؛
- با تغییر شکل اساسی خشت به آجر، نقاط ضعف خشت که عبارت از حل شدن آن در آب و خرد شدن در مقابل فشار بود، تبدیل به نقاط قدرت آن گردید. این فعل و انفعال طبیعی خشت در مقابل آتش، باعث ایجاد مقاومت بنیادی ساختمان در مقابل باران و برف و سیل و زلزله گردید؛
- با روشی بسیار ابتدایی و به‌کار گرفتن مشعل و مواد سوخت محلی و معمولی، نشان داده شد که عمل بازسازی، در دور افتاده‌ترین نقاط کشور ممکن می‌باشد؛
- پس از مقاوم‌شدن خانه و بدون کوچک‌ترین تغییر اساسی در فضای مناسب زندگی روستائیان، هر نوع نازک‌کاری سنتی مطابق با سلیقه خودشان انجام پذیر می‌باشد؛
- قسمت‌هایی از بنا مانند حمام، مستراح، آشپزخانه و غیره را می‌توان با پوششی از لعاب سرامیکی سنتی پوشانید، و پس از تافتن، به شکل کاشیکاری یکپارچه درآورد که علاوه بر استحکام و بهداشتی بودن، زیبایی بنیادی به سطوح ببخشد؛
- با ایجاد حرارت لازم جهت گداختن فضاهای موجود، محیط‌های زیست آلوده از موش و حشرات موذی، گندزدایی اساسی گردیده و امکان نفوذ مجدد آنها نیز بسیار کم است؛
- با تیغه کردن طاق‌ها و پنجره‌ها، به طور موقت هر اطاق می‌تواند به منزله کوره‌ای مورد استفاده قرار گیرد. در این صورت، خشت‌های خام در این کوره قرار داده شده و پس از تافتن و پختن اطاق، خشت‌ها نیز تبدیل به آجر می‌شود که از آن در حیاط‌سازی، دیوارسازی و غیره استفاده می‌شود. با این عمل، یک بنا نه تنها مصرف کننده مصالح ساختمانی نخواهد بود بلکه خود به‌صورت یک واحد تولیدی بسیار پُراستفاده در می‌آید؛
- از مهم‌ترین نتایج اجرای این طرح که تأثیر عمده‌ای در بازسازی روستاهای کشور خواهد داشت، نکته خودیاری آن است. روش بازسازی گِلتافتن نه تنها مورد قبول فوری روستائیان قرار می‌گیرد، بلکه با اجرای بازسازی اولین خانه، روستائیان این روش را یادگرفته و خود آن را به‌کار می‌گیرند، زیرا آنها با همه مراحل اجرایی آن آشنایی طبیعی و سنتی دارند. بازسازی در فصل سرما نیز که زمان بی‌کاری روستائیان است، به راحتی انجام می‌گیرد. کلیه آزمایشات انجام شده توسط متخصصان مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن وزارت مسکن و شهرسازی، از قبیل مقاومت در برابر رطوبت، فشار و بارگذاری، موفقیت اجرای گِلتافتن را تأیید کرده است؛
- برای اطمینان به موفقیت روش گِلتافتن پس از گذشت سال‌های متمادی کوره‌های موجود اطراف روستاها نمونه زنده‌ای هستند. بیشتر این کوره‌ها که با خشت و گِل ساخته شده و با آتش تافته و پخته شده‌اند، صد سال است که در زیر برف و باران و سیل و زلزله ایستاده و به شکل آجری یکپارچه مقاومت کرده‌اند؛
- با روش گِلتافتن، کلیه بناهای جدید روستایی از مسجد و مدرسه گرفته تا خانه، حمام و اصطبل را می‌توان با خشت و گِل به

11. Racing alone
12. Sidewalks on the Noom
13. Super Adobe
14. Cal-Earth

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
www.tabarestan.info تبرستان



عنوان تنها مصالح لازم ایجاد کرده و سپس با تافتن و پختن به شکل آجری یکپارچه درآورد. نازک‌کاری این بناها با روش‌های سنتی انجام گرفته و قسمت‌هایی از آن مانند سرویس‌های مستراح و حمام می‌تواند با لعاب پوشیده و پخته شود» (خلیلی، ۱۳۵۹: ۸-۱۳).

ازطرفی با روش گِلتافتن می‌توان خانه‌های روستایی را به شکل پیش‌ساخته تهیه و به محل منتقل نمود. در این روش، کارخانه گِلتافتن (که همانند یک کارخانه تولید آجر است)، واحد لازم جهت ایجاد یک خانه را تولید می‌کند. این واحد عبارت است از یک اطاق کامل آجری که به شکل یکپارچه (دیوارها، سقف و کف) از کارخانه خارج می‌شود و با کنار هم قرار دادن آن اطاق‌ها می‌توان یک خانه، یک مدرسه و یا یک مجموعه ایجاد نمود. یکی از بزرگ‌ترین محسنات این روش، مقاوم بودن کامل آن در برابر زلزله است. زیرا اطاق، یکپارچه بر روی زمین پوشیده از ماسه قرار می‌گیرد که در موقع وقوع زلزله، زمین از زیر واحد حرکت کرده و اطاق بر روی امواج، شناور می‌گردد. درحقیقت، این روش جدیدی خواهد بود که با استفاده از حداکثر مقاومت مصالح در تلفیق با شکل هندسی یک بنا بتواند ایستادگی در برابر زلزله را افزایش دهد.

خلیلی از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۵۹ خورشیدی، در ایران به بازسازی خانه‌های روستایی می‌پردازد و با روش گِلتافتن، دوازده خانه که بخش عمده آن در روستای «قلعه مفید» واقع بود را بازسازی می‌کند. او از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۰ خورشیدی، ساختمان دبستان ۱۰ کلاسی روستای جوادآباد ورامین را به اجراء در می‌آورد. این مدرسه یکی از مهم‌ترین کارهای اجراء شده خلیلی در ایران بود که با استفاده از مصالح بومی و طبیعی و با تکنولوژی طاق و قوس و با همکاری روستائیان منطقه ساخته شد و تا چندین سال جزء مدرسه‌های مهم منطقه به‌شمار می‌رفت. در سال ۱۳۸۵ خورشیدی، آموزش و پرورش منطقه اقدام به تخریب مدرسه نمود و به‌جای آن به‌شیوه مدرن، مدرسه‌ای که هیچ ارتباطی با اقلیم و معماری بومی منطقه نداشت را بنا کرد.

حاصل تحقیقات خانه‌های سرامیکی خلیلی در جدیدترین یافته‌های او، طرح ساخت خانه در کره ماه است. او با بررسی شرایط ساخت مسکن در کره ماه و شباهت آن با معماری کویری به این نتیجه می‌رسد که می‌توان با استفاده از اشعه خورشید، خاک کره ماه را به روش گِلتافتن، پخت و ساختمان‌های مقاوم در برابر اشعه رادیواکتیو و شهاب‌سنگ‌ها ساخت.

خلیلی، در ژانویه سال ۲۰۰۰ میلادی، مجوز شهرداری هسپریا[15] در کالیفرنیا برای ساخت نخستین نمونه‌های مصنوعی کوچگاه[16] قمری دریافت کرد. این ساختمان‌ها، نمونه‌هایی از محله‌های زیستی هستند که فضانوردان می‌توانند به هنگام اکتشاف فضایی از آنها استفاده کنند. ساخت این کوچگاه در فوریه‌ی همان سال آغاز شد



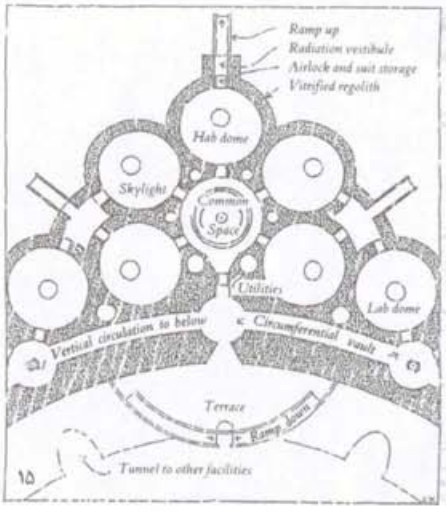
پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

و در ابتداد، ساخت سایتی برای ۶ نفر، و در نهایت ۱۰۰ نفر در نظر گرفته شده بود. در طرح پیشنهادی او، فضای اختصاص داده شده به محیط خانه‌ها، در داخل حفره‌های طبیعی کره ماه که توسط شهاب‌سنگ‌ها به‌وجود آمده‌اند، در نظر گرفته شده است. او با الهام گرفتن از شیوه ساخت یخچال‌های سنتی ایران، به این ایده دست یافته است. او می‌نویسد: «ما پیشنهاد دادیم از شیوه‌ی ساخت یخچال‌های ایرانی در کره‌ی ماه استفاده شود. حرارت در کره‌ی ماه به ۲۰۰ درجه سانتی‌گراد می‌رسد. این در حالی است که سایه در کره‌ی ماه، سرمایی تا ۱۰۰ درجه سانتی‌گراد زیر صفر دارد. با ساخت خانه‌هایی در حفره‌های موجود کره‌ی ماه، می‌توان هم از سایه‌ی حفره‌ها استفاده کرد و هم با هدایت آفتاب به آن نقاط، از گرمای آن بهره جست» (خرمشاهی، ۱۱:۱۳۶۹).

خلیلی در ادامه تحقیقات خود، پس از مطالعات گسترده بر روی روش‌های ساخت معماری سنتی ایران، سیستم «کیسه‌های شنی» را ابداع می‌کند. در این سیستم که حاصل ۲۳ سال تحقیق و تجربه خلیلی است، به‌جای خشت‌های گلی از کیسه‌هایی که حدود ۳۰ متر طول و ۴۰ سانتی‌متر عرض دارند، استفاده می‌شود. تکنیک اولیه این روش، ساخت و پُر کردن کیسه‌ها از خاک و قراردادن آنها در یک







۱۲. نادر خلیلی. چشم‌اندازی به ساختمان مدرسه جواد آباد. ورامین. ۱۳۶۰.
۱۳. نادر خلیلی. مراحل ساخت مدرسه جواد آباد. ورامین. ۶۰-۱۳۵۹.
آمریکا.
۱۴. چشم‌اندازی به سطح کره ماه.
۱۵. نادر خلیلی. طرح پیشنهادی برای مجموعه مسکونی و لابراتوار در کره ماه.
۱۶. انجام آزمایش با ذرین‌های قوی جهت تافتن خاک.

15.Hesperia
16.Colony

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info





۱۷



۱۹

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۱۸

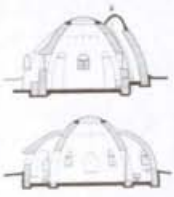
پلان مدور است. این لایه مدور هر چه بالاتر می‌رود به سمت مرکز تجمع می‌یابد و سرانجام یک گنبد را شکل می‌دهد. برای جلوگیری از حرکت کیسه‌های شنی و همچنین مقاومت در برابر زلزله، در بین این لایه‌ها از سیم‌خاردار استفاده می‌شود. در این روش از مصالحی مثل کیسه شن و سیم‌خاردار که معمولاً برای مقاصد جنگی استفاده می‌شود، در شرایط صلح استفاده شده و معماری سنتی با خاک را با اصول ایمنی امروز جهان درهم آمیخته است. این روش از شکل‌های سنتی مثل قوس‌ها، گنبدها، طاق‌ها برای ایجاد سازه‌های تک‌پوسته‌ای و دوپوسته‌ای که هم مستحکم هستند و هم شکل زیبایی دارند، استفاده می‌کند. درعین حال، فرم باربر و متراکم، اشاره به معماری سنتی خشتی خاورمیانه دارد. استفاده از سیم‌خاردار به عنوان یک عنصر کششی قابل ارتجاع، رویکردی به فرهنگ چادرنشینی است. نتیجه این تلاش، ایجاد سازه‌ای کاملاً ایمن و مستحکم است. ازطرفی، ساخت پناهگاه به این شیوه، به‌خاطر استفاده از مصالح بسیار ارزان قیمت، ساخت سریع و عایق بودن، یکی از ابداعاتی است که در سطح جهانی مورد بهره‌برداری قرارگرفت. این الگوی ساخت، نوعی هم‌زیستی بین سنت و تکنولوژی است و پایداری آن بیشتر به این علت است که با کمترین آموزش، قابل برپایی توسط خود ساکنان است و نیازی به منابع خارجی ندارد.



۲۱ الف



ب



پ



ت


۲۲ الف


ب


kabarestan.info
ت


پ

۱۷. نحوه اجرای قوس در کره ماه.
۱۸. نادر خلیلی. گنبد سفالی در شهر نیوکایاما. کالیفرنیا.
۱۹. نادر خلیلی. خانه‌ای در شهر نیوکایاما.
۲۰. نادر خلیلی. فضای داخلی خانه‌ای در شهر نیوکایاما.
۲۱. مراحل ساخت کوچگاه به سیستم کیسه‌های شنی. طرح و پلان.
۲۲. چشم‌اندازی به مرحله پایانی ساخت کوچگاه.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نئوخدگرایان معاصر

آلدوروسی
بادران کریر
ماریوبوتا

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دوره‌ی مدرنیته با ابداع سوژه‌ی مدرن توسط رنه دکارت، در قرن هفدهم میلادی، آغاز شد. این واژه بر این پیش‌فرض مبتنی است که انسان، فاعلی آزاد و عاقل است و فرایندهای اندیشه از جبر شرایط تاریخی و فرهنگی رهایند.

دکارت در پی ایجاد نظامی مستحکم برای شناخت هستی، به همه‌ی دانسته‌های خود شک کرد و مبنای تعیین خویش را بر پایه‌ای استوار نمود که امکان تردید درباره‌ی آن وجود نداشته باشد. پس، عمل اندیشیدن در لحظه‌ی تردید، مبنای عروج معرفت‌شناختی او شد. او همچنان که شک می‌کرد، در لحظه‌ی تردید می‌اندیشید و عمل اندیشیدن، فعالیت غیر قابل انکاری بود که قطعیت وجود او را تضمین می‌کرد. فکر می‌کرد، پس وجود داشت. به این ترتیب، وجود من ذهنی یا منِ اندیشنده، تضمینی برای وجود جهان و محوری برای شناخت هستی واقع گردید و «سوژه»[1] آفریده شد. «سوژه»، فاعل شناسنده‌ای بود که خود را محور و مرکز هستی می‌دانست و جهان را در ارتباط با خود و هستیِ خود به رسمیت می‌شناخت. قرن هجدهم میلادی، دوره روشنگری و عصر تاجگذاری عقل مدرن بود. عصری که تمام فعالیت‌های انسان به زیر سیطره‌ی عقل درآمد و تمام ابزارها و منابع دیگر دانش، مشروعیت خود را در برابر آن از دست دادند. عقل، معیار هستی شد و این باور رشد کرد که عقلانیت علمی، آخرین نسخه‌ی فهم جهان است و هیچ چیز به ارزش و توان آن نخواهد رسید. عقلانیت می‌توانست شاهراه دانش را کشف کند و به تمامی پرسش‌های رازآمیز هستی پاسخ گوید.

قرن نوزدهم میلادی، قرنی بود که در آن، عقلانیت مدرن مسیری طولانی در آزمون و خطا را پشت سر گذارد و نتایج رسوب یافته‌ی خویش را به پیکره‌ی جامعه‌ی غرب تحمیل کرد. جامعه طبقاتی، کارخانه‌های بزرگ صنعتی، حکومت مقتدر مرکزی، مناسبات پیچیده اجتماعی، آزادی‌های فردی و غیره همه دگرگونی‌هایی عظیم در شیوه زیست و تفکر انسان‌های غربی بودند که از حاکمیت مدرنیته سر برآوردند. پاره‌ای از تحولات، عنان اختیار از فاعل گزینشگر مدرن، ربوده و گروهی دیگر او را آزرده کرده بودند. انسان‌ها از قید کلیسا آزاد شدند، اما در بند یکدیگر گرفتار آمدند. آنها با عقلانیت، بر طبیعت حاکم شدند و اکنون عقلانیت بر آنها حکومت می‌کند.

عقلانیت قرن بیستم میلادی، حرکت دانش را نه روندی قائم به خود، انتزاعی و حقیقت‌جو، بلکه به‌مثابه حیاتی جانوری وابسته به محیط، آمیخته با رفتار و مؤثر از کل می‌داند که بقاء و دگرگونی‌های زیستی آن به‌شدت اتفاقی، پیش‌بینی‌ناپذیر و بی‌قاعده‌اند. عرصه‌ی موجودیت دانش، عرصه‌ی تنازع بقاء است؛ عرصه رقابت تنگاتنگ تئوری‌های توضیح دهنده. آنچه این بازی را پیش می‌برد، حقیقتی ذات‌باورانه نیست، بلکه انتخابی طبیعی، گزینش‌هایی مصلحت‌جو و رویکردهایی سازگارطلب است. بنابر روند تاریخ، واگشت‌ها و دگرگونی‌های دانش، حرکتی خطی، پیوسته و تکامل‌یابنده را به نمایش نمی‌گذارند. آنها محصول رخدادهایی اتفاقی، گاه بی‌ربط و اغلب مصلحت‌جویانه‌اند که مسیری نه کلی و ثابت که مقطعی و وابسته به‌زمان و مکان را دنبال می‌کنند. نظریه‌های متفاوت و نامتجانس گاه به کمک هم می‌آیند و گاه مخالف یکدیگرند. گاه روش‌های یکدیگر را اقتباس می‌کنند و گاه به تخریب هم می‌پردازند. آنها در یک کل پیچیده سرگردانند و اغلب نیز قادر به ادراک هستی و جایگاه خود نیستند. معیارهای رقابت در پیچیدگی پیش‌بینی‌ناپذیر و شرایط غیرهمسان نفوذ می‌کنند و مدل‌های نظری، صرفاً با سازگاری‌های درون علمی مترتب نمی‌شوند. اقبال آنها افزون بر مصلحت‌های علمی، سازگاری با کلیت فرهنگی دانش و خاصیت ذهنی دوران را نیز پیش می‌کشند. آنها تعیین ذاتی ندارند.

معماری غرب هم‌سو با عقلانیت شکل گرفته در آن، تلفیقی از تئوری‌های خردگرایانه رنسانسی و شفافیت و بیان صریح معماری نئوکلاسیک و ایدئولوژی معماری دهه ۲۰ میلادی بود که توسط آلدوروسی[2] به سال ۱۹۶۶ میلادی در کتابی با عنوان «معماری شهر»[3] مدون شد. گرایش نئوخردگرایانه در معماری به‌نحوی بسیار صریح در کتاب دیگری تحت عنوان «معماری خردگرا»[4] تشریح شد، که توسط آلدوروسی و معماران دیگر به‌رشته تحریر درآمد و در فرصت برگزاری پانزدهمین سه سالانه نمایشگاه میلان به سال ۱۹۷۳ میلادی، منتشر شد (لامپونیانی، ۱۹۸۹: ۲۷۴).

از ویژگی‌های معماری نئوخردگرا، دیدگاهی است که معماری را به سمت گونه‌شناختی و الگوگرایی سوق می‌دهد و تحت تأثیر نظریات افراد کلاسیک‌گرایی همچون آبه‌لوژیه[5] و ژان‌ان. ال. دوران[6] است و می‌کوشد به‌عنوان یک علم مستقل برداشت داشته باشد؛ علمی با قواعد ذاتی و بسیار غنی و غیرتاریخی و بنابراین دارای مشروعیت فرمال. این قواعد می‌توانند به طریق عقلانی با مطالعه انواع معماری‌ها، عناصر غیرقابل تغییر تاریخی و قواعد اصلی ترکیب‌بندی ساختمان به‌دست آیند. برای رسیدن به این مقصود،

www.tabarestan.info

باید حقیقت ریخت‌شناسی‌های ساختمانی، به‌ویژه آنهایی که به‌عنوان الگو مورد تأکید اکثر منتقدین هستند و شناخته شده‌اند، از نو مکشوف شود، و این اکتشاف، الگویی است برای معماران نئوخردگرا که با الگوبرداری از آن به معماری بپردازند. در ادامه مطالب، به‌صورت موردی به بعضی از مهم‌ترین این معماران از جمله آلدوروسی، برادران کریر (راب و لئون)[7] و ماریوبوتا[8] خواهیم پرداخت.

آلدو روسی

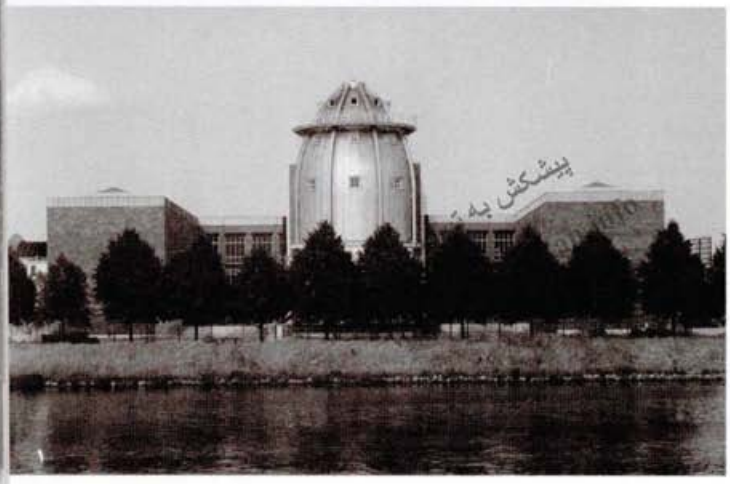
روسی به سال ۱۹۳۱ میلادی در میلان متولد شد، و در پلی‌تکنیک میلان آموزش دید و به سال ۱۹۵۹ میلادی فارغ‌التحصیل شد. از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۴ میلادی در مجله کازابلا[9] کار کرد، از سال ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۲ میلادی استاد پلی‌تکنیک میلان، و از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۴ میلادی استاد مدعو مدرسه‌ی فنی زوریخ بود. در سال ۱۹۷۴ میلادی به‌عنوان استاد مدرسه میلان انتخاب شد و همچنین تا سال ۱۹۷۶ میلادی در مؤسسه‌ی معماری دانشگاه وین به تدریس مشغول بود. او از سال ۱۹۷۶ میلادی تا زمان مرگش، بیشتر بر روی پروژه‌های معماری کار کرد و سعی نمود تا در مورد تیپولوژی و گونه‌شناسی معماری و شهر نظریات خود را به اجراء در آورد. از بین پروژه‌های او می‌توان به مهم‌ترین آنها اشاره کرد: تئاتر دل موندو[10] در ونیز به سال ۱۹۸۰؛ خانه اجتماعات IBA در برلین به سال ۱۹۸۹؛ مجموعه هتل و رستوران پالاتسو ۲[11] در فوکواُکا[12] ی ژاپن به سال ۱۹۸۹؛ موزه بون فانتن[13] در ماستریخت[14] هلند به سال ۱۹۹۴. او به سال ۱۹۹۷ میلادی در یک حادثه رانندگی درگذشت (لا میونیانی، ۱۹۸۹: ۲۸۴).

دوره حرفه‌ای زندگی روسی را می‌توان به چهار مرحله‌ی سازنده تقسیم‌بندی کرد: دوره کازابلا؛ دوره‌ی پولیس[15]؛ دوره «پروژه‌ها»؛ دوران اواخر زندگی و تأثیر بین‌المللی این دوران.

بررسی برخی سرچشمه‌های پیچیدگی کار روسی را می‌توان از سال ۱۹۵۵ میلادی، همراه با درگیری او در مجله‌ی بانفوذ کازابلا آغاز کرد که در آن زمان، به سردبیری ارنستوناتان‌راجرز[16] منتشر می‌شد. روسی در حالی که هنوز دانشجوی پلی‌تکنیک میلان بود، نخست، نویسنده‌ی پاره‌وقت و سپس، عضو مرکز پژوهش مجله شد و بعدها به عضویت هیئت تحریریه درآمد. در سال ۱۹۶۴ میلادی، زمانی که راجرز از سردبیری مجله عزل شد، روسی نیز مجله‌ی کازابلا را ترک کرد. دوره کازابلا به دو دلیل برای روسی مهم بود: نخست خود را با جو سیاسی تحریک‌آمیزی درگیر کرد و دوم این امکان را یافت که با نوشته‌های خود، درونمایه‌های فرهنگی را که بعدها چارچوب نظریه او را تشکیل دادند، بنا نهد.

در دوره دوم، از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۹ میلادی، سرگرم فعالیت‌های آموزشی و نشر و ویرایش بود. بسیاری از مفسرانش تمایل او را به آموزش، امری بنیادین در تحول و تکامل آراء و عقایدش دانسته‌اند. گویی او به حضور دانشجویان نیاز داشت تا بتواند در حالی که به خواسته‌های آموزشی آنان پاسخ می‌گوید، به ایده‌های خود نیز شکل بخشد و شیوه بیان خود را بیابد. رساله نظری عمده او، «معماری برای موزه‌ها»، در سال ۱۹۶۶ میلادی نگاشته شد، یعنی همان سالی که کار تحلیلی عمده‌ی او، «معماری شهر»، در قالب یادداشت‌هایی آموزنده برای دانشجویانش در ونیز منتشر شد. اما روسی تنها به

۱. آلدوروسی. موزه بون‌فانتن. ماستریخت. هلند. ۱۹۹۴.



نوشته‌های خود برای پیشبرد کارش وابسته نبود. او در نقش ویراستار مجله «پولیس» - سری کتاب‌هایی برای مارسیلیوی ناشر - نویسندگان را به‌کار تألیف و مباحثه درباره‌ی موضوعات مورد علاقه خود - ایجاد دوباره معماری در قالب یک رشته مستقل و توجیه آن از طریق سابقه تاریخی - برانگیخت.

سومین دوره فعالیت روسی (که از سال ۱۹۶۹ میلادی آغاز شده است)، مرحله‌ی اولی دارد که گویی در آن نوشتن و طراحی کردن برای او از اهمیتی یکسان برخوردارند، سپس مرحله دوم فرا می‌رسد که در آن او اساساً ترجیح می‌دهد، ایده‌های خود را از طریق رسانه‌های گرافیکی - از حکاکی گرفته تا ترسیمات فنی - منتقل کند. درنتیجه، نوشته‌های او به طرز فزاینده‌ای بر گزارش مسابقات، مقدمه بر کاتالوگ نمایشگاه‌ها و مصاحبه محدود می‌شوند. سال تحصیلی ۷۱-۱۹۷۰ میلادی، نقطه عطفی در فعالیت اوست. در سطح آموزشی،

1. Subject
2. Aldo Rossi
3. L'Architecttura della citta (1966) / The Architecture of the City (1982)
4. Architettura Razionale
5. Abbé Laugier
6. Jean N.L. Durand
7. Krier (Rob & Léon)
8. Mario Botta
9. Casabella
10. del Mondo
11. Palazzo II
12. Fukuoka
13. Bonnefanten
14. Maastricht
15. Polis
16. Ernesto Nathan Rogers

به‌دلیل پشتیبانی از جنبش دانشجویان (همچنین تا حدی به همین دلیل از عضویت در حزب کمونیست دست کشید)، همراه با هشت استاد دیگر، از طراحی معماری در پلی‌تکنیک میلان برکنار شد. در سطح نظری، در پژوهش و نگارش کتاب «شهر پادوا» که متنی بنیادی در روش شناسی تجزیه و تحلیل و نوسازی شهری در



۳

ایتالیاست، شرکت کرد. در این کتاب، نظریات مربوط به شکل‌شناسی و گونه‌شناسی شهری، که پیش از آن در روزهای تدریسش در ونیز، شکل گرفته بودند، توسط او و کازلوایمونینو[۱۷] پالایش بیشتری یافت و به ابزاری عملی برای استراتژی‌های شهری و اصلاحات اجتماعی بدل شدند. در سطح طراحی، در این سال مجموعه آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه۲[۱۸] در میلان اجراء شد و بخش‌هایی به مدرسه برونی، اضافه شد. هر دو طرح، به وضوح، بیانگر مشغله ذهنی روسی هستند. اولی، کم و بیش در مرحله گونه‌شناسانه‌اش طرح‌ریزی شد و دومی، انعکاس تمایل روسی برای فرم‌های خالص بود. روسی در مرحله چهارم به اوج می‌رسد. گویی نوشته‌های نظریش تنها پیش نیازی برای پروژه‌هایش بوده‌اند که حالا بخش عمده تولیدات او هستند، و با هر پروژه، پی در پی جایگاه او را محکم‌تر کرده‌اند. در پروژه‌های ساخته شده‌اش مانند مدرسه فالاگنانو او لانا[۱۹]، گورستان کاتالدوی قدیس[۲۰] در مودنا[۲۱]، تئاتر شناور برای دو سالانه ونیز و بسیاری پروژه‌های دیگر، بازگشت به فرم‌های شبیه به هم برای یادآوری تأکید او بر مشغله‌های ذهنیش دیده می‌شود. روسی هیچ‌گاه به‌دنبال مضامین جدید نمی‌گردد، بحث و جدل‌های اطراف او نیز برایش دلنشین نیستند و هرگز درباره آنها اظهار نظر نمی‌کند. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که سکوت وی چیزی از تأثیر نیرومندش نکاسته است. درحقیقت، در سال‌های آخر عمرش، شاهد ارج بیشتر مکتب فکری او و تثبیت و کاربرد الگوهای معماری خردگرا بوده‌ایم (باندینی، ۱۳۷۵:۲۳- ۲۵؛ لا میونیانی، ۱۹۸۹).

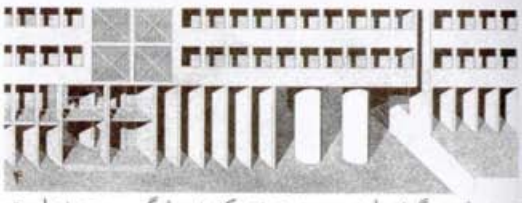
چنانکه پیشتر دیدیم، لزوم وجود یک نظریه مقدم بر معماری، از مدت‌ها پیش در اندیشه روسی حضور داشته است. در آوریل ۱۹۶۶ میلادی می‌نویسد: «شکل‌گیری یک نظریه طراحی، هدف یک معماری را تعیین می‌کند و اولویت آن بر هر پژوهش دیگر انکارناپذیر است» (روسی، ۱۹۸۲:۷). برای او «نظریه» چارچوبی می‌سازد که شامل مضمون شهر، مضمون تاریخ و مضمون یادبود است؛ مضامینی که روسی بارها و بارها به آنها رجوع می‌کند. درنتیجه، روسی با مشخص کردن کانون تمایلاتش، اصول تخطی‌ناپذیری (که جایگاه او را ساخته‌اند) در اطراف آنها بنا کرده است. دو تا از اینها عمیقاً به‌هم مربوطند و هر دو بر «ایده یک شهر» روسی، به‌مثابه جایگاه درست خاطره‌ی جمعی و تحقیقات ادامه‌دار او درباره‌ی مؤلفه‌های تشکیل دهنده‌ی یک شهر، تأثیر می‌گذارند و اینها برداشت او از «شهر قیاسی» و «گونه‌شناسی» است. «شهر قیاسی»، حتی در قالب مفهومی نهان در کتاب «معماری و شهر»، در گذر دهه‌ی ۷۰ میلادی شکل گرفته و به وضوح بیان شده است. روسی چند شرح و نمایش از آن ارائه داده است. واضح‌ترین آن، کلاژ شهر قیاسی او در سال ۱۹۷۷ میلادی است که در آن، این طراحی را به همان روش شناسی افزایشی ترکیب و از آن در طراحی بخش‌هایش استفاده کرده است. در حالی که ایده او به روشنی به کمک طراحی منتقل می‌شود، گزارش‌های نوشتاری او درباره این مفهوم، گویی حقیقت مطلب را بیان نمی‌دارند و در بیان نارسا هستند. ایده روسی درباره شهر نه فقط به سادگی رودرروی واقعیت‌های روزمره می‌ایستد، بلکه همچنین سنت مطالعات شهری جنبش مدرن را رد می‌کند و خود را به سطح ایده‌آلی ترفیع می‌دهد.

مفهوم گونه‌شناسی و به‌طورکلی تجزیه و تحلیل شهری در گذر دهه‌ی ۶۰ میلادی در ایتالیا، زمانی که بحث به‌طور عمده درباره مشکلات ارائه شده از سوی مراکز تاریخی شهرها درگرفته بود، اهمیت یافت و تا حد زیادی گویای یک واکنش انتقادی در شهرنشینی مدرنیستی بود. روسی در کتاب معماری شهر، هدفی جزء ارائه نظریات کلی در مورد شهر نداشت. جوهره کتاب، بازیابی شهر در قالب اثر هنری است. او در کتاب مذکور می‌نویسد: «شهر که موضوع این کتاب است، در اینجا به‌عنوان یک مصنوع و محصول بشری تلقی می‌شود. منظور من از معماری، صرفاً تصویر بصری شهر و مجموعه معماری‌های مختلف آن نیست، بلکه آن را به‌منزله ساخته شدن شهر در طول زمان می‌دانم. به‌نظر من این دیدگاه، یک روش مفید برای تجزیه و تحلیل شهر فراهم می‌سازد. [...] معماری هم‌سو با اولین مراحل شکل‌گیری شهر به وجود می‌آید که عمیقاً ریشه در شکل‌گیری مدنیت داشته و یک محصول کلی، جهان‌شمول و ضروری است. توجه به زیبایی‌شناسی و خلق محیط بهتر، دو خصوصیت عمده معماری است. این جنبه‌ها در هر کوشش و تلاشی که برای تبیین شهر به‌عنوان یک مخلوق و محصول بشری تلقی می‌شود، حضور دارند» (روسی، ۱۹۸۲:۲۱). او در ادامه مطالب می‌نویسد:

www.tabarestan.info تبرستان

۲. آلدو روسی. خانه اجتماعات IBA. برلین. آلمان. ۱۹۸۹.
۳. آلدو روسی. آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه ۲. مونته‌آمیاتا. میلان. ایتالیا.
۴. آلدو روسی. آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه ۲. اسکیس از طرح.





«من مفهوم گونه را به‌صورت چیزی که همیشگی و پیچیده است تعریف می‌کنم، یک اصل منطقی که مقدم بر فرم و آنچه که آن را می‌سازد، است. این اصل که می‌توان آن را گونه‌شناسی نامید، درهمه مصنوعات معماری یافت می‌شود. این پدیده همچنین یک عنصر فرهنگی است، در این حالت گونه‌شناسی به عنوان روشی برای تحلیل کارهای معماری و شهر به‌کار می‌رود» (روسی، ۱۹۸۲:۴۰-۴۱).

روسی بر اهمیت گونه‌شناسی و تیپولوژی در سطح شهر تأکید می‌کند. این مفهومی است که به او اجازه می‌دهد، عقیده یادمان و یادبود شهری را باز یابد. او گونه‌شناسی را ابزار سلسله‌مراتبی کاملی می‌داند که بر شکاف میان مقیاس شهری و مقیاس بنا پل می‌زند. حتی تا جایی پیش می‌رود که ادعای مفید بودن آن را در سطح سیاسی مطرح می‌کند و می‌گوید: «مشکل در طراحی بخش‌های جدید شهر و انتخاب گونه‌شناسی‌هایی است که امکان چالش با وضع موجود را داشته باشند. این وضعیت می‌توانست پرسپکتیوی برای شهر سوسیالیستی باشد» (روسی، ۱۹۸۲:۱۶۳- ۱۶۴). روسی اظهار می‌کند که تنها سه تیپ (گونه) خانه‌سازی که از نظر تاریخی قاطعیت داشته باشند، وجود دارند که عبارتند از: تیپ حیاط مرکزی، تیپ گالری و تیپ مسکونی غیرمتصل. او می‌نویسد: «توسعه تیپ‌های سکونتگاهی بر مبنای نیازهای انسان و از همه مهم‌تر پرداختن به زیبایی‌شناسی ساختمان انجام می‌گرفت. تیپ‌های شکل گرفته معماری، منطبق بر روش خاص زندگی در جوامع مختلف بود. بنابراین، مفهوم تیپ یا گونه، مبنای معماری قرار می‌گرفت و این واقعیتی است که هم در تئوری و هم در عمل می‌توان به آن رسید» (روسی، ۱۹۸۲:۳۵-۳۶).

روسی در گونه‌شناسی که پیشنهاد می‌کند، تنها به طراحی نوع اول می‌پردازد و سومی را مظهر ایدئولوژی بورژوازی به‌شمار می‌آورد و به آن اعتقادی ندارد.

از نمونه پروژه‌های اولیه روسی می‌توان به مجموعه آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه۲ درکوی مسکونی مونته‌آمیاتا در میلان اشاره کرد که با همکاری کارلوآیمونینو از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳ میلادی تکمیل و ساخته شد. روسی این مجموعه آپارتمان را در ۴ طبقه به ابعاد ۱۸۲ در ۱۲ متر با بتن مصالح ساخت. تمامی ساختمان به‌وسیله ستون‌های عظیمی از زمین کنده شده است، به‌گونه‌ای که یک ردیف رواق سرتاسری که به تفاوت یک یا دو طبقه ارتفاع می‌گیرد، در دو سطح مختلف در زیر آن قرار دارد و ستون‌ها و جرزهای ورق مانند آن، داری فواصل منظمی هستند. ضرب‌آهنگ آنها فقط در نمای وسط حجم اصلی، به‌وسیله چهار ستون مدور سنگین شکسته می‌شود. دسترسی به آپارتمان‌ها از طریق راهروهایی است که به هسته‌های پله‌کان‌ها متصل می‌شود و هر آپارتمان یک تا دو ایوان سرپوشیده دارد. بیان فرمال، با یک ساده‌گرایی افراطی به تعداد اندکی از عناصر رایج (تیپیکال) کاهش یافته است و همچون خود موضوع پروژه، قابل فهم بودن یا شأن و مرتبه یافتن را انکار می‌کند. این فرم، از مطالعه تحلیلی و تاریخی ساختمان‌های سنتی شهری، استخراج شده است که یادآور نمای خیابان‌های قدیمی شهرهای ایتالیاست. پنجره‌های آپارتمان با اشکال هندسی افلاطونی از قبیل دایره، مربع و مثلث متساوی‌الاضلاع طراحی شده‌اند. پنجره‌ها نیز، به‌دلیل غیرضروری فرض شدن، مثل سایر قسمت‌های ساختمان عاری از تزئین هستند.

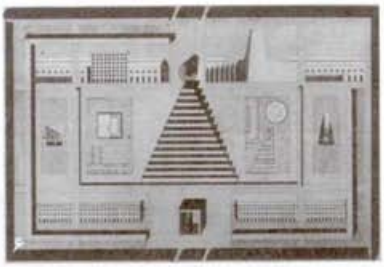
پروژه آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه۲، موقعیت روسی را از یک شخصیت محلی به یک مدعی بین‌المللی ارتقاء داد، اما طراحی «گورستان کاتالدوی قدیس» در مودنا، شهرت او را به‌عنوان معمار در سطح جهانی افزایش داد.

پروژه‌ی گورستان کاتالدوی قدیس، مجموعه‌ای با ترکیب‌بندی محوری و متشکل از دالان‌ها و راهروهای تکراری و نمادهای ساده هندسی است. این پروژه از سال ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۶ میلادی در دو مرحله مورد تجدید نظر قرار گرفت و سرانجام از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۳ میلادی به اجراء درآمد. طرح گورستان، همانند طرح آپارتمان‌های مسکونی گالاراتزه۲، براساس یک سری راهروها و رواق‌هایی شکل گرفته که یادآور طرح‌های قبلی روسی است. محور اصلی گورستان کاتالدوی قدیس، از مجموعه راهروهایی تشکیل شده که به یک سری فضاهای تدفین، ختم می‌شود. در طراحی اتاقک‌های تدفین، محلی برای قرارگیری خاکستر مرده، محلی برای درج مشخصات فردی متوفی و همچنین محلی برای قرارگیری عکس‌های او، تعبیه شده است.

17. Carlo Aymonino
18. Gallaratese Apartment II
19. Falagnano Olana
20. San Cataldo Cemetery
21. Modena

www.tabarestan.info

۵. آلدو روسی. گورستان کاتالدوی قدیس. چشم‌اندازی به سایت.
۶. آلدو روسی. گورستان کاتالدوی قدیس. مودنا. ۸۳ - ۱۹۷۳. سایت پلان.
۷. آلدو روسی. گورستان کاتالدوی قدیس. اسکیس از سایت.
۸. آلدو روسی. گورستان کاتالدوی قدیس.
۹. آلدو روسی. گورستان کاتالدوی قدیس. طرح و نقشه.
۱۰. آلدو روسی. مجموعه هتل و رستوران پالا تسو ۲. نمای اصلی و ورودی مجموعه.
۱۱. آلدو روسی. مجموعه هتل و رستوران پالا تسو ۲. فوکوکا. ژاپن. ۱۹۸۹. اسکیس از طرح.

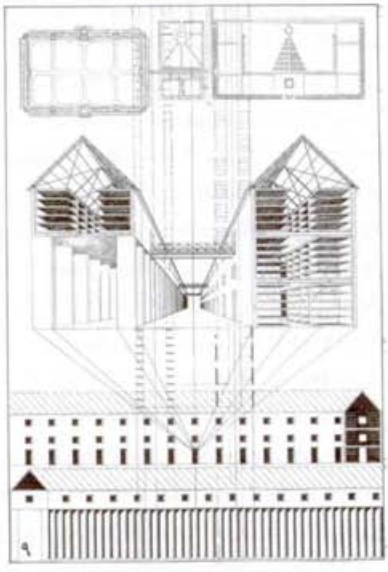

۶


۷


۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

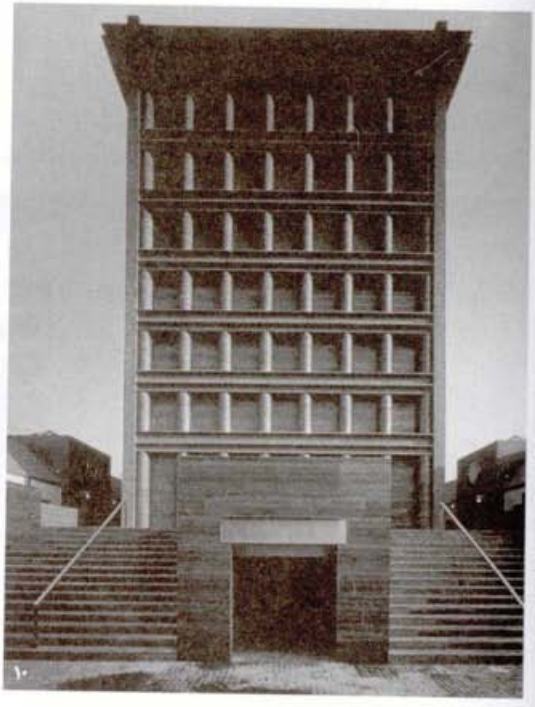

۸


۹

ایده اصلی روسی در طراحی این گورستان، انعکاس ترس و وحشت انسان از مرگ است. ایده ترس به صورت هوشمندانه‌ای در جای جای طرح گورستان لحاظ شده و قرارگیری چندین کوره در طول محور اصلی گورستان، یادآور نماد و تمثیل کوره‌های آدم‌سوزی است. شوخی ناخوشایند روسی در طراحی فرم کوره‌ها، آنها را به عنوان منشأ حیات آدمی، یعنی آلت تناسلی مرد، مد نظر قرار می‌دهد. به زعم او، انسان از همان چیزی متولد می‌شود که نابود می‌گردد.

مجموعه هتل و رستوران پالا تسو۲ در فوکواُکای ژاپن، به سال ۱۹۸۹ میلادی طراحی و به اجراء درآمد. این مجموعه در سایتی قرار دارد که دارای عناصر مهم شهری از جمله: تجاری، تفریحی و میدان است. نمای اصلی مجموعه رو به مرکز تفریحی و میدان شهر طراحی شده و یادآور معماری نئوکلاسیک و معماری کلاسیک ایتالیاست. عقب نشینی نمای مجموعه تأکیدی است بر ورودی آن که از داخل میدان به‌صورت سمبلیک طراحی شده است. میدان و نمای ساختمان با استفاده از سنگ تراورتن رومی و سنگ تراورتن قرمز آذرشهر ایران، تزئین شده‌اند که خود در باشکوه جلوه دادن نما، به‌خصوص زمانی که در مقابل نور خورشید می‌درخشد، بسیار مؤثر است.

شهرت و اعتبار روسی از سال ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ میلادی در حیطه بین‌المللی افزایش چشمگیری یافت. او بین سال‌های مذکور، پروژه‌های مهمی در سطح جهانی به اجراء درآورد که همگی حاکی از توانایی و تحکیم اندیشه اوست که در حیطه آموزش و عمل به آن رسیده بود. تأثیر کارهای او را می‌توان بر معمارانی همچون ماریابوتا و



۱۰



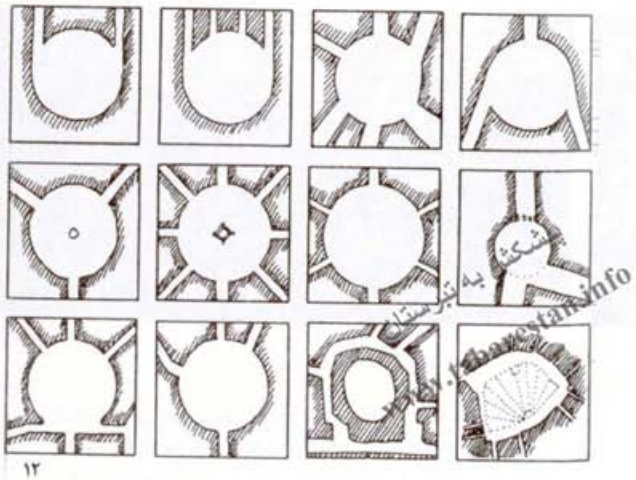
۱۱

ریکاردو بوفیل[۲۲] مشاهده کرد (استیل، ۱۹۹۷:۴۱-۴۶؛ تراچن برگ و هایمن، ۲۰۰۲:۵۴۶-۵۴۷).

برادران کریر

برادران معمار اهل لوکزامبورگ[۲۳]، راب و لئون کریر، جزء رهبران بنام معماری نئوخردگرای معاصر و نئوکلاسیک هستند. آنها هم‌سو با آلدوروسی و با عینیت بخشیدن به نظریات او، سعی نمودند این نظریات را از حیطه تئوری به عمل درآورند.

راب کریر، برادر بزرگ‌تر، به سال ۱۹۳۸ میلادی در گرِون ماخر[۲۴] لوکزامبورگ به دنیا آمد. بعد از اتمام تحصیلات در مدرسه فنی مونیخ، به سال ۱۹۷۵ میلادی استاد دانشکده فنی وین شد. در فاصله سال‌هایی که در اشتوتگارت[۲۵] بود، ساختمان خانه زیمر[۲۶] در وارم‌برون[۲۷]، نزدیک اشتوتگارت را در سال ۱۹۶۸ میلادی طراحی کرد، که به شدت تحت تأثیر کارهای جیمز استرلینگ بود؛ و همچنین ساختمان خانه دیکس[۲۸] را در بریدل لوکزامبوگ از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶ میلادی طراحی نمود.



۱۲

۱۲. راب کریر. فضای شهری. ۱۹۷۵. میادین.

مهم‌ترین اثر او طرح و اجراء آپارتمان مسکونی در برلین از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۰ میلادی است (لامپونیانی، ۱۹۸۹:۱۹۱).

راب‌کریر با بررسی همه‌جانبه‌اندیشه‌های آلدوروسی و با تأسی از کتاب او -«معماری شهر»- نخستین کتاب اثرگذار خود را «فضای شهری»[۲۹] نامید. کتاب راب‌کریر به سال ۱۹۷۵ میلادی به چاپ رسید. کریر در این کتاب، نقد جامعی را از شهر مدرن، و همچنین تحلیل کاملی از مشکلات صوری فضای شهری، و یک سری پیشنهادهای کارآمد برای پویایی شهر اشتوتگارت ارائه می‌دهد. برادران کریر در طرح‌های بی‌شماری نشان داده‌اند که چگونه می‌توان شهر را دیگربار طراحی کرد و آن را در قالب فضای شهری و انگاره‌های بامعنا ساخت. راب‌کریر در مورد مفهوم فضای شهری چنین می‌نویسد: «اگر بخواهیم فضای شهری را بدون تحمیل معیارهای زیبایی‌شناختی روشن کنیم، ناگزیریم فضاهای بین ساختمان‌ها را در شهرها و سایر مکان‌ها، فضاهای شهری قلمداد کنیم. [...] دو عنصر بنیادین این زمینه، خیابان و میدان می‌باشد. در بخش فضای داخلی، ما درباره راهرو و اتاق صحبت خواهیم کرد. خصوصیات هندسی هر دو شکل فضایی یکسانند، ولی فقط به‌دلیل محدودیتی که ابعاد دیوارهای

22. Ricardo Bofil
23. Luxembourg
24. Grevenmacher
25. Stuttgart
26. Siemer
27. Warm Bronn
28. Dickes
29. Urban Space

در برگیرنده‌شان ایجاد می‌کنند، همچنین الگوهای کارکردی و گردشی که به آنها ویژگی می‌بخشد، این دو فضا باهم متفاوتند» (کریر، ۱۳۸۳:۱۵-۱۶). او در جای دیگری از کتاب خود با حالتی نوستالژی می‌افزاید: «من باز هم تأکید دارم ثابت کنم، بسیار سودمند است که از یک چیز قدیمی ولی ثابت شده، تقلید کنیم تا اینکه به چیزی جدید که همان اشتباه امروز ادامه دارد. عصر ما به‌طور قابل ملاحظه‌ای حکمت تاریخ را تعریف کرده است که فقط می‌توان با کلمه‌ی غیر اصولی آن را توصیف کرد. جنگ ظاهری لوکوربوزیه با آکادمی شورشی علیه یک مکتب منسوخ قدیمی نبود، بلکه هدف او بیشتر پذیرفتن یک موضع پیشرو بود که آرمان‌های آن را در محتوای بسیار قوی


۱۳


۱۴


۱۵

www.tabarestan.info

۱۳و ۱۴. راب کریر. آپارتمان مسکونی. برلین. آلمان.
۱۵. راب کریر. خانه‌ی دیکس. بریدل. لوکزامبورک. ۶-۱۹۷۴.
۱۶. راب کریر. آپارتمان مسکونی. برلین. آلمان. ۸۰-۱۹۷۸.


۱۶


۱۷

و شاید رنج‌آور برای مردم روی آوریم. سازه‌های فضایی و ساختمان‌های منطقی و جذاب از معمارهای گمنامی برای ما به یادگار مانده است که توسط نسل‌های بی‌شماری تعمیر و نگهداری شده است. آنها شاهکارهایی هستند که بدون یک آفریننده نابغه خلق شده‌اند، زیرا با استفاده از روش‌های ساده، بر پایه بینش موشکافانه‌ی نیازهای ساختمان، پایه‌گذاری شده‌اند. نتیجه آن، شناخت دقیقی از سنت‌هاست که محملی برای رسیدن به دانش فنی و هنری است» (کریر، ۱۳۸۳:۱۶۸).

اگر از ملاحظات منفی کتاب کریر بگذریم، می‌توان گفت که وی دوباره معماران را به نظامی در معماری دعوت می‌کند و برنامه‌ریزی معماری، مهندسی شهری، پیشنهادات منشور آتن، شهرسازی بدون برنامه و خودرو و آرمان‌شهرها را مورد نقد قرار می‌دهد. او در این مبحث موفق است و خواننده را ارضاء و قانع می‌کند، ولی در ورای این مفاهیم، هدف اصلی او اشاعه‌ی معماری نئوخردگراست که حصول به این هدف را در محکومیت مدرنیسیم و اصلاح آن می‌بیند. کریر در این کتاب، بر روش‌های معماری گذشته ارج می‌نهد و بدان اعتقاد زیادی دارد. او می‌نویسد: «من در پی طرفداری همگان از التقاط‌گرایی - که تقلید از نمونه‌های برتر معماری قدیمی است - نیستم، بلکه به همه کسانی که برداشت ساده‌لوحانه از تاریخ دارند و به آنهایی که به سبب داوری غلط در برتر شمردن معماری شهری یونانی از رومی گناهکار بودند، هشدار می‌دهم، زیرا از نظر تاریخی واقعیت ندارند. با مشاهده برخوردی که با معماری قرن نوزدهم می‌شود، می‌بینیم

30. Karol Marx Hof
31. Karl Ehn
32. Mint
33. La Villette

القاء کند» (کریر، ۱۳۸۳:۱۵).

راب کریر، طرفدار اصلاحات اساسی است، ولی در عین حال، بسیار محافظه‌کارانه عمل می‌کند. می‌توان گفت که او از حقیقت ازدحام و تراکم بالای جمعیت شهرها غافل و این حقیقت را نادیده گرفته است. همین طور از فضای شهری آمریکا، صحبتی به میان


۱۸

خانه‌ی دیکس را در بریدل لوکزامبورگ در بین سال‌های ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶ میلادی تحت تأثیر سبک کوبیسم طراحی کرد. خانه در پلان و حجم از یک سری عناصر واحد ساخته شده است. سازه‌ای تقریباً مکعبی به درون کشیده شده با یک برش عمیق تو نشسته در یک گوشه که با شیشه‌های میله‌دار مسدود شده است. یک ستون سنگین با حالتی کنایی که شدیداً به دلایل وجودی سازه‌ای خود جنبه اغراق‌آمیز می‌دهد. بارکنج این مکعب را تحمل می‌کند و خانه را همچون یک واحد سلولی که می‌تواند به‌طریق افقی و عمودی با اضافه شدن واحدهای دیگر به یک بلوک شهری تبدیل شود، مشخص می‌کند.

مهم‌ترین اثر او ساختمان آپارتمانی مسکونی در برلین از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۰ میلادی است که یادآور ساختمان مجموعه مسکونی کارول مارکس هوف[۳۰] در وین است که توسط کارل ان[۳۱] طراحی شده بود.

لئون کریر به سال ۱۹۴۶ میلادی در لوکزامبورگ به دنیا آمد. بعد از دوره کوتاهی تحصیل در انستیتو تکنولوژی اشتوتگارت، از سال ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ میلادی زیر نظر

www.tabarestan.info تبرستان

۱۷. لئون کریر. طرح جامع پاوندبری. دورست. ۱۹۹۱.
۱۸. لئون کریر. خانه‌های پاوندبری.

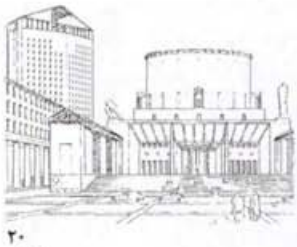
نمی‌آورد و با وجود موفقیت این کتاب در اروپا، در صحنه‌ی بسیار فعال و دگرگون شهرسازی آمریکا شاید جایی برای حضور پیدا نکند. بیشترین ارزش و شایستگی کتاب کریر، اشاره به موارد و ارائه‌ی پیشنهاداتی در جنوب آلمان است که برای آن حد و مرزی نمی‌توان قائل شد. وی با از بین بردن خرابه‌ها، به پی‌سازی دیواره‌های پیرامون کار پرداخته است و راه‌حل‌هایی پیشنهاد می‌کند که همه جای اروپا نیز قابل پیاده کردن است. از جمله این راه‌حل‌ها می‌توان به اصول و عواملی که در توسعه اشتوتگارت مد نظر قرار داده بود، اشاره کرد. او هدف طرح را چنین بیان می‌کند: «هدف این طرح، جلوگیری از پراکندگی شهری است» (کریر، ۱۳۸۳:۱۶۳). او اصول کلی و معیارهای اصلی طراحی شهری اعمال شده را چنین بیان می‌کند: «ایجاد فضای شهری هماهنگ ولی متنوع؛ حفظ مقیاس انسانی در ارتفاع ساختمان‌ها و تداوم فضایی؛ عناصر معماری منفرد با مفاهیم ویژه، تعمداً تداوم مقیاس بناها را تغییر می‌دهد؛ طراحی ترافیک سواره و نواحی مربوط به عابر پیاده در سطوح مختلف» (کریر، ۱۳۸۳:۱۶۴). بنا به عقیده کریر، اصول بیان شده، اصولی هستند که می‌توان آنها را در مناطق مختلف شهری نیز به اجراء درآورد. می‌توان گفت جمع مطالب و قواعدی که کریر در کتاب خود به آنها اشاره کرده است، بسیار سازنده، دلالت کننده، وسوسه آمیز و بسیار حائز اهمیت است.

او در فاصله بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۵ میلادی که در اشتوتگارت بود، ساختمان خانه‌ی زیمر در وارم‌برون نزدیک اشتوتگارت را تحت تأثیر کارهای جیمز استرلینگ طراحی کرد. همچنین ساختمان جیمز استرلینگ کار کرد. در سال ۱۹۷۴ میلادی دفتر شخصی خود را در لندن دایر نمود و بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۶ میلادی در مدرسه انجمن معماری لندن، و از سال ۱۹۷۷ در کالج سلطنتی هنر به تدریس مشغول بود. از کارهای مهم او می‌توان به‌مواردی اشاره کرد: پروژه بازسازی میدان سلطنتی مینت[۳۲] در لندن به سال ۱۹۷۴؛ طرح بازسازی محله لاویلت[۳۳] در پاریس به سال ۱۹۷۶؛ طرح مرکز شهری لوکزامبورگ به سال ۱۹۷۸ (لامپونیانی، ۱۹۸۹:۱۹۱).

هم‌سو با راب، برادر او لئون نیز با گرایش‌ها و حساسیت خاصی، در جهت تبیین نظرات معماری نئوخردگرایانه کوشا بود. نظریات لئون بسیار محافظه‌کارانه بود. وی در پیشبرد نوعی معماری نئوکلاسیک اوائل قرن نوزدهم میلادی همت گماشت و آن را ارزشی ابدی و جاودانه می‌دانست. الگوی معمارانه‌ای که از ارزش تصویری بسیار والایی برخوردار بود و به نحوی بحث‌انگیز، در برنامه‌ریزی‌های آرمان‌گرایانه شیوه کلاسیک فرانسوی- بلژیکی در لوکزامبورگ، در سال ۱۹۷۰ میلادی مورد توجه قرار گرفت. یکی از مهم‌ترین کارهای او، طراحی خانه خودش به سال ۱۹۸۹ میلادی در فلوریداست. این خانه در کنار دریا به اجراء درآمد. خانه در پلان و حجم از یک‌سری عناصر واحد ساخته شده است. ساختمان از دو حجم به‌هم پیوسته تشکیل شده است و نمای اصلی آن رو به دریاست. یکی از عناصر بارزی که در خانه مورد توجه واقع شده، حجم الحاقی جلوی ساختمان است که به‌صورت فضای پیش ورودی طراحی شده است. پیش ورودی ساختمان در طبقه دوم، به صورت ایوانی با سقف بلند طراحی شده

است که افراد مقیم ساختمان می‌توانند از فضای آن جهت رؤیت طلوع و غروب خورشید استفاده کنند. کریر، در طراحی ایوان خانه از عناصر سنتی از جمله سنتوری، ستون‌های مکعبی‌شکل و بازشوهایی به شیوه کلاسیک استفاده کرده است و عمده هدف او تلفیق معماری کلاسیک با معماری بومی منطقه فلوریدا است. (استیل، ۱۹۹۷:





۱۹. لئون کریر. خانه‌ی خود معمار. فلوریدا. آمریکا. ۱۹۸۹.
۲۰. لئون کریر. طرح بازسازی برای شهر لوکزامبورگ. ۱۹۷۸.

۵۴-۵۱؛ کریر، ۱۳۸۳: ۱۶۴-۱۶۷؛ بابورسکی[۳۴]، ۲۰۰۳: ۱۴۳-۱۴۲).

ماریو بوتا

او در آوریل سال ۱۹۴۳ میلادی در مندریزیو[۳۵] شهر تی چینو[۳۶] سوئیس به‌دنیا آمد. از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۱ میلادی در مدرسه حرفه‌ای - فنی، به آموزش پرداخت و سپس تا سال ۱۹۶۴ میلادی در دبیرستان هنری شهر میلان ایتالیا کار آموختن هنر را ادامه داد. از سال ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۹ میلادی در مؤسسه دانشگاهی معماری شهر ونیز در ایتالیا، کار رسمی فراگیری معماری را به پایان رساند.

رساله و پایان‌نامه خود را با معمار بنام ایتالیایی، کارلو اسکارپا[۳۷]، با درجه ممتاز گذراند. در سال ۱۹۷۶ میلادی، استاد مدعو پلی‌تکنیک فدرال در لوزن بود. در سال ۱۹۶۵ میلادی، در دفتر لوکوربوزیه (کار بر روی پروژه بیمارستانی جدید در ونیز) و در سال ۱۹۶۹ میلادی با لوئی‌کان (کار بر روی آماده‌سازی نمایشگاهی پروژه مرکز کنفرانس جدید) کار کرد، و یکی از مهم‌ترین اعضای مدرسه فنی سوئیس بود. از کارهای مهم او می‌توان به مواردی اشاره کرد: ساختمان مدرسه موربیواینفریور[۳۸] از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷؛ خانه استابیو[۳۹] از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷؛ خانه ریواسن ویتال[۴۰] به سال ۱۹۷۳؛ خانه لیگورنتو[۴۱] به سال ۱۹۷۶؛ ساختمان اداری بانک اشتات در فرایبوریک از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۷؛ خانه کاساروتوندا[۴۲] در استابیو[۴۳]ی سوئیس به سال ۱۹۸۲؛ موزه هنر مدرن در سانفرانسیسکو کالیفرنیا از سال ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۵؛ نمازخانه مونته تامارو[۴۴] در سوئیس از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۶؛ بنای یادبود آمریکا در سانتاکروز در بولیوی به سال ۱۹۹۶؛ موزه ژان تینگلی[۴۵] در بازیل[۴۶] سوئیس از سال ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۶ و کتابخانه دورتموند[۴۷] از سال ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۹ (لا مپونیانی، ۱۹۸۹: ۴۶؛ پیتزی، ۱۳۸۳).

بوتا در جستجوی زمینه‌های مشترک میان هندسه‌های خالص معماری مدرن با برخی الگوهای سنت کلاسیک است. او تجربه حاصل از این آمیزش را برای انطباق پیشینه‌های تاریخی به‌کار می‌برد. او به جای سعی در بارزکردن ویژگی‌های عصر ما و تبدیل آثار مسخ‌کننده‌ی آن به ارزش‌های زیبایی‌شناسی، برای جبران کمبودها و انسانی‌تر کردن محیط ساختارزده‌ی امروز، تلاش می‌کند. دنبال پیچیدگی نیست، دنبال وضوحی است که به گفته او در فضای آثار برجسته کلاسیک می‌توان آن را یافت. او در مصاحبه‌ای که به سال ۱۳۷۸ خورشیدی در موزه هنرهای معاصر تهران داشت، خود را تابع نهضت خردگرایانه تمثیلی می‌داند و قائل بر این است که معماری او، معماری «پست‌آرشیتکت»[۴۸] است (دیبا، ۱۳۷۸: ۱۸۰).

کنت فرامپتون[۴۹] در تحلیل و ارزیابی کارهای بوتا و به‌خصوص پروژه‌های عمومی او، بوتا را در بستر حرکت نئوخردگرایان ایتالیایی قرار می‌دهد. دیدگاه‌های او در این برداشت، به‌طور خلاصه بر این مبنا قرار دارد که حرکت نئوخردگرایان ایتالیایی تندنزا[۴۹] را می‌توان بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با ظرفیت کنونی صنعت ساختمانی، مهم‌ترین پیشرفت در تکامل معماری در دهه‌ی ۷۰ میلادی، به‌حساب آورد. او در بیان اصول حاکم بر جنبش نئوخردگرایان ایتالیایی می‌نویسد:

- «استقلال نسبی معماری و نیاز دوباره‌ی آن برای شکل‌گیری به‌عنوان بحثی پیرامون «انواع» و «قوانین» به‌منظور ترکیب منطقی اجزای آن؛
- اهمیت اجتماعی - فرهنگی ساختارهای موجود شهری و نقش بناهای یادبود در تجسم و نشان دادن تداوم عرف عمومی در طی زمان؛
- منبع قوی فرم تاریخی به‌عنوان یک میراث، که همیشه برای برداشت دوباره در زمان حال، در دسترس است» (فرامپتون، ۲۰۰۴: ۳۲۳-۳۲۵؛ جودت، ۱۳۷۱).

برخلاف نظر بسیاری از جامعه‌شناسان، بوتا معتقد است که پیام معماری نمی‌تواند چیزی جزء خود معماری باشد. همان‌گونه که می‌دانیم، در پایان دهه‌ی ۶۰ میلادی، این فکر وجود داشت که معماری می‌تواند جامعه را از طریق معماری تغییر دهد. لیکن امروز، این اعتقاد غالب است که معماری را صرفاً از طریق معماری می‌توان تغییر داد. بدین لحاظ، بوتا نیز معتقد است که معماری هرگز نباید گذشته را عیناً همان‌گونه که بود، ایجاد کند. گرچه در عمل آن را دوباره می‌سازد و نشان می‌دهد، ولی به‌نظر او هر چیزی نه تنها در برابر گذشته قرار دارد، بلکه امکانات آینده را نیز می‌نمایاند. داشتن چنین دیدگاه‌هایی از کسی که کارهایش قویاً نتایج کاوش در خصوصیات زندگی یک

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

شهر سنتی را به تصویر در می‌آورد و در عین حال، ساختمان‌های خود را با استقلال فردی متمایزی بنا می‌نهد، تا حدی عجیب می‌نماید. او در این باره می‌گوید: «اولین عمل معماری، تصرف «سایت» است. معمار عوارض زمین را لمس می‌کند، وضع موجود را دگرگون می‌سازد و درواقع تعادل را تغییر می‌دهد» (به‌نقل از: جودت، ۱۳۷۱: ۱۶۹). بوتا به نقش معماری در تعیین و خلق یک تعادل جدید اعتقاد دارد. به‌نظر او، هر چند بستر طرح‌ها متفاوت است، لیکن اصول یکی است. به اعتقاد او معماری برای یافتن راه‌حل‌ها به وجود نیامده است، برعکس، معماری خوب معماریی است که مشکلات را مطرح می‌سازد و کمک می‌کند که ما دوباره به حقایق مسلم فکر کنیم: «معماری می‌باید به یک وسیله‌ی انتقاد و اظهار نظر تبدیل گردد.» بوتا، همچنین، تفکر معماری مُدروز را نمی‌پسندد. به‌نظر او معماری، یک انتظام زیباشناسی نیست. بلکه مسئله‌ی واقعی معماری، اصول اخلاقی است. از گفته‌های او چنین می‌توان برداشت کرد که معماری دقیقاً مسئله‌ای قراردادی نیست، بلکه سیستمی از ارزش‌ها را بنا می‌نهد و که باید با انسان از طریق اصیل‌ترین، ژرف‌ترین، و بالاتر از آن، از طریق پنهان‌ترین حقایق مادی، گفت‌وگو کند و علی‌رغم تمامی اجبارها، برخوردها و تضادها، باید بار دیگر مفاهیمی را به‌دست آورد که اصیل‌ترین و قوی‌ترین ارزش‌ها را به انسان ارائه می‌دهد (استیل، ۱۹۹۷: ۴۷-۴۹؛ جودت، ۱۳۷۱).

ازسویی دیگر، می‌توان کارهای ماریوبوتا را تکمیل‌کننده‌ی کاری‌های لوئی‌کان و کارلواسکار دانست، به خصوص در: به‌کارگیری عناصر تاریخی در قالب ترکیب‌های جدید، ابداع جزئیات معماری بدیع و به‌کارگیری مصالح قدیمی همچون آجر. بسیاری از کارهای او، به لحاظ ترکیب‌های نمادین و صلب، حجم چشمگیر دیوارهای آجری کم‌وزن و استفاده از حجم‌های افلاطونی (خالص)، ما را به یاد معماری رومن می‌اندازد. او از آجر برای ایجاد بافت‌های خاص بر روی نما، با مهارتی زیاد استفاده می‌کند.

آثار بوتا در ضمن بدیع بودن، جایگزین کننده‌ی ارزش‌های تاریخی و تلاش‌های معنی‌دار جنبش مدرن نیستند؛ زبان منحصر به فرد بوتا به او مشروعیت می‌دهد که از معمارانی بزرگ نظیر لوکوربوزیه تأثیر پذیرد. در آثار بوتا می‌توان حساسیت فرمال لوکوربوزیه، علاقه به الگوهای جاودانی کان و پرداختن به جزئیات اسکارپا را یافت. ازسویی، می‌توان آثار او را با آلدوروسی مقایسه کرد. اگرچه، محیط شکل‌گیری حرفه‌ای بوتا از نئوخردگرایان معاصر ایتالیا دور نیست، لیکن، تجربه ترکیبی وی موفق‌تر و متنوع‌تر از آلدوروسی است. علت آن شاید این است که بوتا، در ضمن پیش بردن بحثی مشخص در معماری و ایجاد نوعی سنت در زیبایی‌شناسی، مرتباً سنت‌شکنی می‌کند و از قالب‌های خود بیرون می‌زند.

شهرت اولیه بوتا به‌خاطر خانه‌هایی است که وی در ناحیه ایتالیایی سوئیس ساخته است. بیشتر معماران و مورخان توجهی خاص به‌کار بوتا داشته‌اند و هر کدام در تحلیل کار وی کیفیتی را می‌ستایند که تشکیل دهنده کلیت آثار اوست. در اکثریت خانه‌های طراحی شده‌ی بوتا می‌توان اصول کلی و عناصر پایداری را مشاهده کرد که به‌عنوان خط فکری او در طراحی خانه لحاظ شده است. پلان خانه‌های او در بیشتر موارد دارای تقارن کلی است که به‌طریقی شکسته می‌شود تا تعاملی با محیط انجام گیرد. ظاهر کلی ساختمان‌های او، به‌مدد ارائه‌ی کنترل شده‌ی اشکال و نقوشی که فرم را متراکم و مشخص می‌کنند، دارای کیفیت تصویری قدرتمندی است. از جمله‌ی اینها می‌توان به نورگیر سقفی مثلثی‌شکل یا نیم‌دایره که در مرکز روی شکاف عمودی قرار گرفته است، اشاره کرد. خانه‌های بوتا بیش از همه مانند خانه به نظر می‌رسند. آنها همزمان، جدید و قدیمی هستند، و خاطرات محلی و سبک‌شناختی را با درس‌هایی از لوکوربوزیه و کان در می‌آمیزند.

خانه‌ی واقع در لیگورنتو که به سال ۱۹۷۶ میلادی به اتمام رسید، یکی از نمونه‌های مهم تأثیرپذیری او از تاریخ و معماری مدرن است. ساختمان در کنار شهر و در یک فضای سبز طبیعی ساخته شده است. ساختمان طوری طراحی شد که به ناظر اجازه دهد تا از درون و از طریق گشودگی درون دیوار، بیرون شهر را نظاره‌گر باشد. یکی دیگر از نمونه‌های کوچک اما چشمگیر، خانه‌ای در ریواسن‌ویتال است که تاریخ ساخت آن به سال ۱۹۷۳ میلادی بر می‌گردد. حجم مکعب‌شکل خانه طوری طراحی شده که پله‌کان مربعی‌شکل آن در مرکز قرار گرفته است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

34. Baborsky
35. Mendrisio
36. Ticino
37. Carlo Scarpa
38. Morbio Inferiore
39. Stabio
40. Riva San Vital
41. Ligornetto
42. Casa Rotonda
43. Stabio
44. Monte Tamaro
45. Jean Tinguely
46. Basal
47. Dortmund
48. Post Archaic
49. The Tendenza

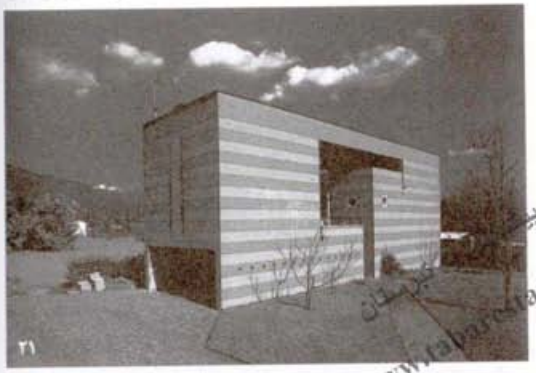
دسترسی به ساختمان از طریق پل فلزی باریکی است که از طبقه فوقانی وارد ساختمان می‌شود. این بیان همان شیوه‌ای است که توسط معماران دیگر مورد استفاده قرار گرفته بود؛ مانند فرانک لویدرایت در خانه فریمن[50] در لس‌آنجلس به سال ۱۹۲۲ میلادی و ریچارد مه‌یر[51] در خانه داگلاس[52] در میشیگان به سال ۱۹۷۳ میلادی (استیل، ۱۹۹۷:۴۸).

حجم مکعبی‌شکل خانه که به‌عنوان برج طراحی شده است، با بازشوهای طراحی‌شده‌ی آن در سطوح مختلف، چشم‌انداز فضای داخلی خانه را به بیرون می‌گشاید و یک ارتباط بصری زیبا بین خانه و سایت ایجاد می‌کند. خانه با کمترین تزئینات ساخته شده است، زیرا این ایده به بوتا کمک می‌کرد تا ظرافت‌های بصری به‌کاررفته در طراحی خانه را بیشتر در معرض نمایش قرار دهد.

طرح خانه کاساروتوندا در استابیوی سوئیس در سال ۱۹۸۲ میلادی، برخوردی کاملاً متضاد با سایت است. فرم خانه دایره‌ای شکل و یادآور کارهای آندرئاپالادیو[53] و ملنیکوف[54] است. این خانه، ناممکن بودن اعمال یک طرح دایره‌ای را برای یک خانه، به اثبات می‌رساند؛ که به‌طور همزمان در برگیرنده پتانسیل‌های عملکردی و احساسی مشتق از آن است. عدم وجود یک نمای مشخص در این بنا، هرگونه سنخیت بنا با محیط اطراف را غیرممکن می‌سازد. ازسویی، خانه کاساروتوندا، با شباهت ظاهری به برج‌های قرون وسطا و میل‌های راهنمای دوران باستان، دغدغه‌های ماریوبوتا نسبت به معماری کلاسیک را در خاطره آدمی زنده می‌کند. افزایش اعتبار و موقعیت بین‌المللی ماریوبوتا در دهه‌ی ۹۰ میلادی، او را به سمت طراحی ساختمان‌هایی در حیطه بین‌المللی سوق داد. از مهم‌ترین این ساختمان‌ها می‌توان به: موزه هنر مدرن سانفرانسیسکو[55] در کالیفرنیا، نمازخانه مونته‌تامارو[56] و موزه ژان تینگلی در بازیل سوئیس اشاره کرد.

موزه هنر مدرن سانفرانسیسکو در کالیفرنیا، بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۵ میلادی به اجراء درآمد. ساختمان موزه در قطعه زمینی واقع شده که دور آن سه بنای مرتفع قرار گرفته است. این طرح برای سه هدف خاص در نظر گرفته شده بود: به‌رغم تناسب نامطلوب یک به چهار میان زمین و کل سطح ساخته شده، نورگیری طبیعی در برنامه مدنظر گرفته شده بود؛ ایجاد فضای داخلی یکپارچه؛ ساخت یک پوسته خارجی که برخلاف خصوصیت نمای بنا، ساختمان را ناشناخته نشان دهد و بدین ترتیب، رهگذران را تشویق کند که وارد ساختمان شوند (پیتزی، ۱۳۸۳:۱۷۶). بوتا با برهم زدن قاعده رایج ساختمان شهری به‌مثابه برج یا بلوک، هویت مستقل خود را به نمایش گذاشت. پله‌کانی بودن حجم کلی برای استفاده از نور طبیعی در موزه، به پیدایش این ویژگی منحصربه‌فرد کمک کرده است. این نما در مرکز باز می‌شود و حضور حجم استونه‌ای را نمایان می‌سازد که مزین به سنگ مرمرین در دو رنگ است. این شکل نمادین در بالا با زاویه شیب‌دار برش می‌خورد و از سقف شروع می‌شود، به‌گونه‌ای که نور را به‌داخل فضای مرکزی ساختمان هدایت می‌کند و فضای مرکزی داخلی موزه را باشکوه جلوه می‌دهد.

نمازخانه مونته‌تامارو بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۶ میلادی در یکی از قله‌های آلپ در منطقه‌ی ایتالیایی سوئیس به اجراء درآمد. این قله در ارتفاع ۱۵۰۰ متری در نزدیکی شهر لوگانو قرار دارد و تنها از طریق تله‌کابین قابل دسترسی است. صاحب تأسیسات تله‌کابین، طراحی این نمازخانه را به یادبود همسرش و همچنین برای غنی‌تر کردن ارزش‌های منظره‌ای کوه، به بوتا پیشنهاد کرد. محل قرارگیری پروژه، طوری انتخاب شده بود که از درون تله‌کابین، که از دره کوه

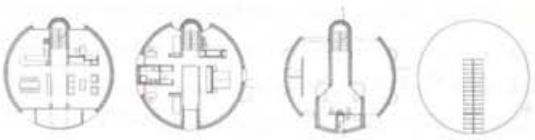

۲۱


۲۲

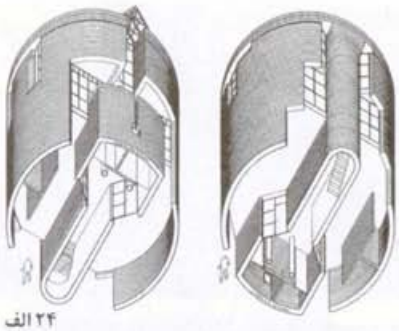

۲۳

50. Freeman House
51. Richard Meier
52. Dauglas House
53. Andrea Palladio
54. Melnikov
55. Museum of Modern Art in Sanfrancisco
56. Monte Tamaro

www.tabarestan.info



ت



۲۴ الف



ث

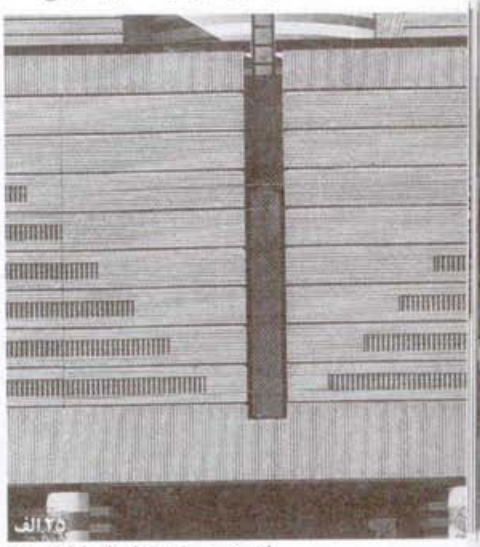


۲۱ و ۲۲. ماریو بوتا. خانه‌ای واقع در لیگورنتو. ۱۹۷۶
۲۳. ماریو بوتا. خانه‌ای واقع در ریواسن ویتال. تیچینو. ۱۹۷۳
۲۴. ماریو بوتا. خانه‌ای واقع در کاسارو توندا. سوئیس. ۱۹۸۲



پ

بالا می‌رود، خود را نمایان سازد. مسیر مستقیم و طولانی که از طریق ایستگاه تله‌کابین به نمازخانه می‌رسد، در بالای زمینی روی یک قوس و با دقت روی لبه یک حجم استوانه‌ای شکل قرار گرفته است. یک‌سری نوار حلقه‌ای کنگره‌دار در سطح شیب‌دار سقف قرار گرفته‌اند و سبب می‌شوند تا نور طبیعی به‌داخل ورودی کوچک نمازخانه راه


۲۰ الف

یابد. در زیر این نوارها، پله‌کانی قرار دارد که راه دسترسی به فضای ورودی است و همچنین نقطه اتصال دسترسی دوم است که از بین دو دیوار سنگی زیر راهرو بزرگ می‌گذرد.

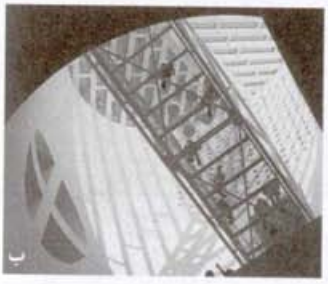
نمازخانه مونته‌تامارو نظیر یک پل رومن است که در انتهای آن حجم سیلندری نمازخانه قرار دارد. عنصر اصلی پروژه مسیری است که در طول آن، منظره‌ی بیرون و کاربری درون کشف می‌شوند. فرم و خط آسمان این بنا، منظره طبیعی را کاملاً دگرگون کرده است. ارج نهادن به محیط برای بوتا، به معنی پنهان شدن در محیط نیست. بنابراین، وظیفه طراح، ارزش‌گذاری به خصوصیات محیطی است و این ارزش‌گذاری عموماً از طریق وارد کردن یک عنصر قوی و مستقل به محیط حاصل می‌شود. ازسویی، در این اثر به جنبه‌های آئینی توجه زیادی شده است و مسائل ساده نظیر نگاه کردن و قدم زدن، گوئی به آئین‌های مهم و دینی زندگی تبدیل شده‌اند.

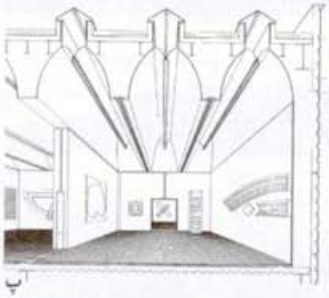
موزه ژان تینگلی در بازیل بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۶ میلادی در سوئیس به اجراء درآمد. این موزه یکی از پروژه‌های خاص بوتا است. اگرچه در آن همان زبان همیشگی او به‌کار رفته است، اما به‌خاطر وارد شدن عنصر بیرون آمده و غیر متقارن در ضلع جنوبی ساختمان، با آثار دیگر وی تفاوت دارد. موزه برای جای دادن کلکسیون کارهای مجسمه‌ساز بزرگ سوئیسی، ژان تینگلی، طراحی شده است. این بنا با مساحت نسبتاً کم خود (۵۴/۴۵۰ مترمربع) و ابعاد ۶۱/۲×۸/۷ متر، یک نشانه مهم شهری محسوب می‌شود. ساختمان به سمت پارک با شفافیتی خاص باز شده است. مسیر دسترسی به فضای

پیشکش به طبرستان www.tabarestan.info

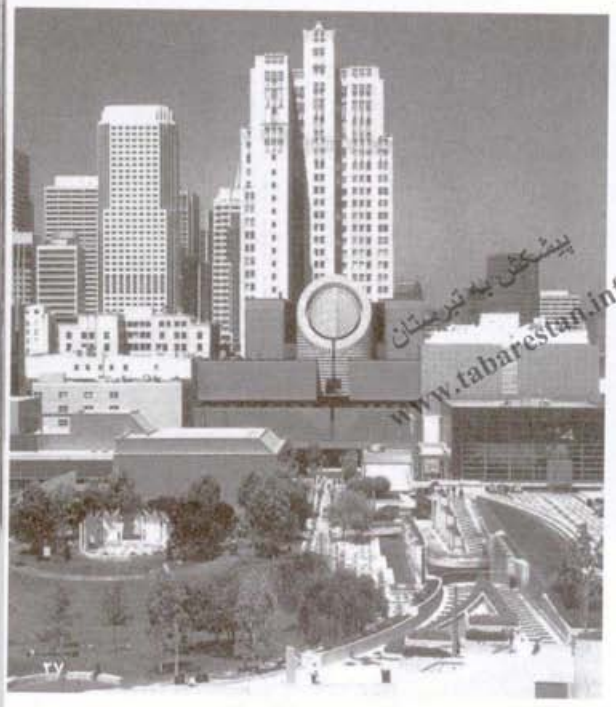
نمایشگاهی بزرگ از بیرون موزه، یک راه پیاده‌رو معلق منحنی‌الخط است که بازدیدکننده را از سمت جنوب غرب ساختمان به داخل هدایت می‌کند. در داخل موزه، فضای وسیعی برای نمایش مجسمه‌ها به چشم می‌خورد (استیل، ۱۹۹۷:۵۱-۴۷؛ کرتیس، ۱۹۹۷:۶۲۳-۶۲۵؛ پیتزی، ۱۳۸۳).


۲۶ الف


ب


پ


ت


۲۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۲۸

۲۵. مارپو بوتا. موزه هنر مدرن سانفرانسیسکو. کالیفرنیا. آمریکا. ۹۵-۱۹۸۹.
۲۶. مارپو بوتا. موزه هنر مدرن سانفرانسیسکو. فضای داخلی.
۲۷. مارپو بوتا. موزه هنر مدرن سانفرانسیسکو. کالیفرنیا. آمریکا. ۹۵-۱۹۸۹.
۲۸ و ۲۹. مارپو بوتا. نمازخانه‌ی مونته‌تامارو. مونته‌تامارو. ۹۶-۱۹۹۰.

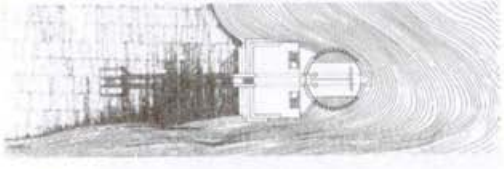
۳۰. ماریو بوتا. موزه ژان تینگلی. بازیل. سوئیس. ۹۶-۱۹۹۳ نمای اصلی.
۳۱. ماریو بوتا. موزه ژان تینگلی. پلان و جزئیات.

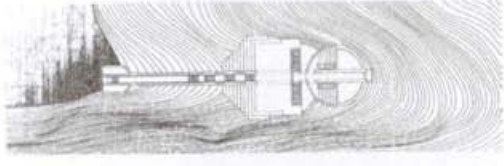

الف ۲۹

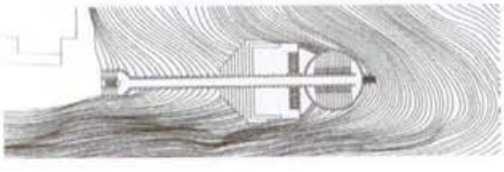

ب







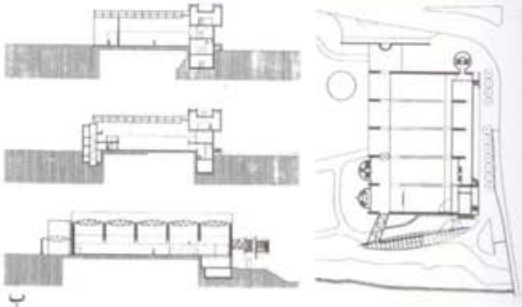



پ

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۳۰ الف



ب



پ



۳۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیش، قراولان، پست‌مدرن، کلاسه، سیسم (یومو)

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

آلوار هنریک آلتو
لوئی هایدوکان

آلوار هنریک آلتو و لوئی ایزیدور کان، جزء نام‌آورترین معماران مدرنی بودند که سبک بین‌الملل سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم را منسوخ ساختند و از طریق نوعی معماری نئوبروتالیسم[1]، به فرمالیسم نوینی دست یافتند. در این راستا، کان به‌مراتب جایگاه والاتری نسبت به آلتو دارد. معماری کان، جایگاه خاصی در بین







www.tabarestan.info تبرستان

معماران نسل جوان آمریکایی، اروپایی و به‌خصوص معماران مدرن جهان شرق دارد. در اینجا لازم است جایگاه اندیشه‌ها و کارهای آلتو و کان را به‌عنوان پیش‌قراولان پست‌مدرن کلاسی‌سیسم (پومو) بررسی نماییم. در اصل این فصل، پیش‌درآمدی بر درک بهتر فصل دوازدهم کتاب حاضر است.

آلوار هنریک آلتو

آلتو به سال ۱۸۹۸ میلادی، در شهر کوئورتان[2] فنلاند به‌دنیا آمد. در سال ۱۹۱۶ میلادی، وارد دانشکده پلی‌تکنیک هلسینکی[3] شد. آلتو دو سال بعد از فارغ‌التحصیلی، به سال ۱۹۲۳ میلادی، دفتر شخصی خود را در زادگاهش تأسیس نمود. در سال ۱۹۲۹ میلادی، آلتو با همکاری اریک‌برگمان[4] در نمایشگاهی که به مناسبت جشن هفتصدمین سالگرد شهر تورکو[5] برگزار شده بود، شرکت داشت. یک سال قبل از آن، با همکاری آسپلوند[6]، ساختمان نمایشگاه استکهلم را طراحی کرد، که همزمان با ساخت خانه‌ی شخصی او بود که در تورکو ساخته شد و اولین تجربه و تجلی عام از معماری مدرن اسکاندیناوی به‌شمار می‌رفت. در همین سال بود که آلتو، بر اثر ستایش‌ها و تمجیدهای زیگفرید گیدئین[7] در گردهمائی سیام[8]، به معماری مدرن رو آورد. از مهم‌ترین کارهای او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

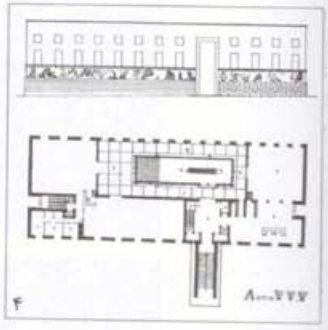
ساختمان کتابخانه ویپوری[9]، طرح در سال ۱۹۲۷ و اجراء از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵؛ ساختمان آسایشگاه مسلولین جنوب غربی فنلاند در پایمیو[10]، طرح در سال ۱۹۲۸ و اجراء از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳؛ خانه شخصی آلتو در هلسینکی، طرح در سال ۱۹۳۴ و اجراء از سال ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۶؛ غرفه‌ی فنلاند در نمایشگاه جهانی نیویورک، طرح در سال ۱۹۳۷ و اجراء از سال ۱۹۳۸ تا ۱۹۳۹.

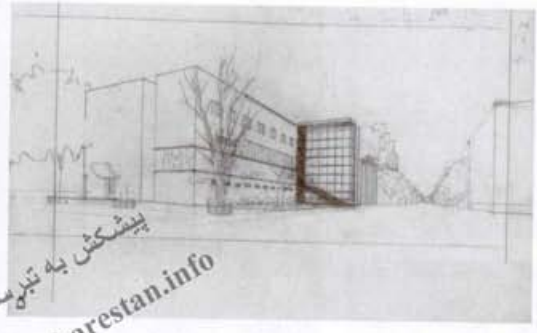
علاوه بر پروژه‌های مذکور، مسؤولیت چند پروژه‌ی برون‌کشوری فنلاند نیز به او محول شد: غرفه نمایشگاه فنلاند در بینال وین در سال ۱۹۵۶؛ خوابگاه دانشجویان، انستیتوی تکنولوژی ماساچوست در کمبریج از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۸؛ مرکز فرهنگی و مرکز اجتماعات پاریس، هر دو از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۲؛ دانشگاه تکنولوژی هلسینکی، طرح در سال ۱۹۴۹ و اجراء بین سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۶۶؛ ساختمان اداری مرکزی دانشجوی وستمانلاند - دالا[11] در اوپسالا[12]، طرح در سال ۱۹۶۱ و اجراء از سال ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵؛ مرکز بخش اسقف‌نشین ریالودی‌ورگاتو[13] در نزدیکی بولونیا[14]ی ایتالیا، از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۸.

در میان کارهای اجراء نشده آلتو، می‌توان به مواردی اشاره کرد، از جمله: طراحی تالار شهر یوتبوری[15]، طرح از سال ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۷؛ موزه بغداد، طرح در سال ۱۹۵۸؛ موزه شیراز، طرح در سال ۱۹۷۰. او در سال ۱۹۷۶ میلادی در هلسینکی درگذشت (به‌نقل از: لامپونیانی، ۱۹۸۹:۹-۱۳؛ لامپونیانی، ۱۳۸۲:۹-۱۳؛ دزانیکلی[16]، ۱۹۷۸:۲۰۳-۲۰۸).

ویلیام کرتیس، به مناسبت نمایشگاه صدمین سال تولد آلوار آلتو در نیویورک به سال ۱۹۹۸ میلادی، طی مقاله‌ای، روند سیر و تحول کارهای او را بیان کرد و با برداشت متفاوت از منتقدین آثار او، آلتو را مردی توصیف نمود که هنوز بعد از گذشت چندین سال از مرگ او، عمق کارهایش درک نشده است. او در مقاله مذکور نوشت: «[...] باید او را از چنگ برنامه‌های بسیار ساده‌انگارانه‌ای که بر او تحمیل کرده‌اند، رهانید: از سر گذشت‌های قهرمانانه‌ای که در نهضت مدرن به صورت استاندارد درآمده؛ از ادعاهای التقاطیون پست‌مدرن؛ افسانه‌های «هویت فنلاندی» (و اینها مشتی از خروارند).

شکی نیست که آلتو مدرن را گسترش داد و در ساختن آن سهیم بود؛ شکی نیست که (همچون همه «استادان مدرن») از منابع بسیاری الهام گرفت؛ و نیز شکی نیست که به شرایط اجتماعی و طبیعیِ موطن خود عمیقاً پاسخ داد. اما ضمناً توانست از زمان و مکان خود فراتر رود و حتماً از لحاظ رسانه‌ی معماری و وضعیت بشری به نوعی بنیادهای کلاسی‌سیسم بازگشت. آلتوی جهان وطنی هم بود که توانست با جهش‌های سریع بین شرق و غرب پل بزند، و قادر بود ببیند که چاپخانه‌های سنتی ژاپن و، در عین حال، ایده‌های روشنگرانه‌ی مربوط به فرهنگ «بدوی» به جستجوی خود او برای یافتن ریشه‌ها در «طبیعت» ربط دارند. [...] آلتو با نگاه کردن، تحلیل، طرح زدن


۴




۶

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۱. آلوار آلتو و اریک بریگمان. نمایشگاه هفتصدمین سالگرد شهر تورکو. فنلاند. ۱۹۲۹.
۲. آلوار آلتو. کتابخانه ویپوری. فنلاند. ۵۰-۱۹۳۰ چشم‌انداز کلی به سایت.
۳. آلوار آلتو. کتابخانه ویپوری.
۴ و ۵. آلوار آلتو. کتابخانه ویپوری. پلان و اسکیس.
۶. آلوار آلتو. کتابخانه ویپوری. فضای داخلی.

جهانی شود» (کرتیس، ۷:۱۳۷۸).

کرتیس در طی این نوشتار، تحلیلی بسیار هوشمندانه از روند شکل گیری اندیشه‌های آلتو بیان داشت و بر این عقیده بود که دوره‌بندی نظریات او، یکی از قدم‌های اولیه در فهم آثار اوست. دوره‌بندی که کرتیس ارائه نمود، تا حدودی با دوره‌بندی افرادی مثل لامپونیانی که در کتاب «دانشنامه‌ی معماری قرن بیستم» انجام داده، کامل‌تر و با عمق وسیع‌تری بیان شده است (لامپونیانی، ۱۹۸۹). او در بیان دوره‌بندی کارهای آلوار آلتو نوشت: «شخصی با این ابعاد را باید در چندین مقیاس تاریخی بررسی کرد. یکی آلتوی واقعیت بود که می‌خواست واقعیت‌های اجتماعی متغیر زمانه را متبلور سازد، و به تناقض‌هایی که مدرنیزاسیون، صنعتی شدن و بازسازی در مملکتش فنلاند در برابرش قرار می‌دهد، پاسخ دهد. یکی هم آلتوی فرهنگ مدرنیسم بین‌المللی بود که به سرعت، مفاهیم انقلاب‌های اخیر در هنر و معماری مدرن را درک کرد، و در حاشیه بودن را با ایجاد سنتزی گزینشی و انتقادی که متعلق به خود بود، به یک امتیاز تبدیل کرد. یکی هم آلتویی بود که رگه‌های فرهنگ معماری قرن نوزدهم و قرن بیستم اسکاندیناوی (از جمله نئوکلاسی‌سیسم و رمانتیسم ملی) را در طی سال‌های شکل گیریِ خود با هم جمع آورد، و بعدها آنها را جزو زبانِ استعاریِ پرباری کرد که در ضمن، بر نقاشی آبستره و مفاهیم فضایی کوبیسم هم تکیه داشت. یکی هم آلتویی بود که درس‌های اصلی معماری بومی را عمیقاً دریافت و از طریق ویرانه‌های یونان باستان، به می‌آموخت؛ نمونه‌هایی که مورد تحسین او بود ممکن بود ساده و فروتنانه یا قهرمانانه باشند. برخی از غنی‌ترین راه حل‌هایی که ارائه داد، از ساده‌ترین چیزها الهام گرفته شده بود؛ اینکه نور چطور می‌تواند وارد اتاق بیمارستان شود، بی‌آنکه چشم بیمار را بزند؛ تأثیر دماغه‌ی قایق در شکل امواج؛ احساس دستِ نهاده بر نرده‌ی پله‌کان؛ نحوه‌ی نشستن و رفتار در حمام سونا. اما این تکه‌تکه‌ها در یک سلسله‌مراتب، یک نظام خلاق و ساختاری از روابط انتزاعی، جای خود را می‌یافتند. نوعی «اسطوره» در قلب معماری آلتو جای داشت. اسطوره‌ای که از دریافت‌های شهودی او از معنای نهادها، دامان طبیعت و شهر، جایگاهِ طبیعت و نقشِ تکنولوژی، حسنِ بنیادی انسان بودن در جهان بر می‌خواست و ترجمان این «اسطوره» نیز تصویری آرمانی شده از جمله، ایده‌ی مکان، و نوعی منظره‌ی استعاری بود» (کرتیس، ۷:۱۳۷۸).

در سال ۱۹۲۷ میلادی، آلتو برنده‌ی مسابقه طرح «کتابخانه شهر

1. Neo Brutalism
2. Kuortane
3. Helsinki
4. Erik Bryggman
5. Turku
6. Asplund
7. Sigfried Giedion
8. CIAM
9. Viipuri
10. Paimio
11. Västmanland - Dala
12. Uppsala
13. Rialo di Vergato
14. Bologna
15. Gäteborg
16. Zanichelli

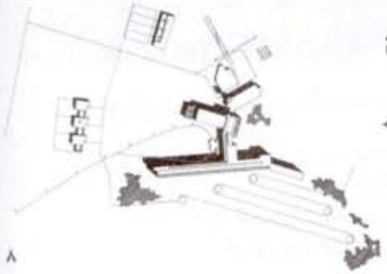
ویپوری» شد. کتابخانه از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۵ میلادی ساخته شد و در نخستین جنگ بین روسیه و فنلاند، آسیب دید و در جنگ جهانی دوم، با خاک یکسان شد. کتابخانه شهر ویپوری، بیانگر نخستین دوران معماری آلتو است. این بنا، مرکب از سالن‌های مطالعه و سالنی برای اجتماع و کتابخانه اختصاصی برای کودکان و سالنی



۷

برای نشریات ادواری و دفترکار است. او در مورد چگونگی روند طراحی کتابخانه می‌نویسد: «وقتی کتابخانه شهر ویپوری را ترسیم می‌کردم - و کلی هم وقت داشتم: پنج سال تمام - دوره‌های طولانی را به خط خطی کردن‌های بچگانه گذراندم تا بتوانم هدفم را به روشنی ببینم. همه جور منظره‌ای کشیدم، با کوه‌هایی که یال‌هاشان با زوایای مختلف نور خورشید روشن شده بود. کم کم از همین‌ها، فکر اصلی برای بنای کتابخانه، در ذهنم پدیدار شد. طرح معمارانه برای کتابخانه شامل چندین منطقه برای قرائت و امانت دادن کتاب است که در ترازهای مختلف قرار گرفته‌اند، بخش‌های اداری و حفاظتی هم در قله قرار دارند. ترسیمات کودکانه‌ام، [...] مرا به مقطع و پلان راهبر شد؛ و در ضمن سبب شد به نوعی وحدت ابعادِ افقی و عمودی نیز دست یابم» (به‌نقل‌از: کرتیس، ۱۳۷۸:۹). سقف معلق سالن سخنرانی (تخته کوبی‌هایی از چوب کاج که به یک فرم آزاد مواج متصل می‌شوند) گرایش‌های ارگانیک را ظاهر می‌سازد. نور خورشید به صورت مستقیم به سالن مطالعه نمی‌رسد، بلکه با انعکاس آن، به‌وسیله سطوح مخروطی چراغ‌ها، وارد تالار می‌شود، به‌نحوی که نیازی در به‌کارگیری شیشه‌های مات نیست. این نور با ویژگی خود، برای فرد مطالعه کننده، آرامش‌بخش است و به او امکان می‌دهد، بدون آنکه سایه یا انعکاس نور مزاحم او شود، در هر مکانی که می‌خواهد بنشیند. در این بنا، نکات مثبت آکوستیکی نیز پشتیبان استدلال‌های کارکردی خالصانه‌ی آن هستند، زیرا سطوح مواج سقف و دیوارها موجب انعکاس بهتر صوت می‌شوند (دزانیکلی، ۱۹۷۸:۹۷-۹۹).

طرح آسایشگاه مسلولین در پایمیو، در سال ۱۹۲۸ میلادی طراحی و از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۳ میلادی، به اجراء در آمد. ایده اولیه طرح آسایشگاه، با مدّ نظر قرار دادن دو عنصر اصلی استراحت و کار، طراحی شده است و از طریق توجه به نیازهای بیماران مسلول از زاویه



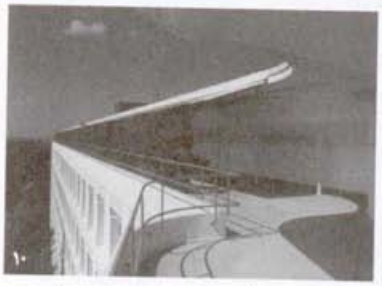
۸

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نوعی کارکردگرای روان‌شناختی، صورت گرفته است. چنین است که قطعه‌ای از ساختمان که اختصاص به محل بیماران دارد، به گونه‌ای چرخیده که وضعیت بهینه استفاده از نور خورشید را ایجاد کرده است. به‌جای یک سالن آفتابگیر جمعی، تراس‌های وسیع رو به آفتاب، برای گردهمایی‌های خودمانی‌تر گروه‌های چندنفری، یکی بر فراز دیگری پیش‌بینی شده‌اند و سقف اتاق‌ها تیره‌تر از دیوارهاست، زیرا بیماران مدت بیشتری را در حالت دراز کش می گذرانند و این تیرگی گرم، تأثیر آرامش‌بخش‌تری بر آنها دارد. علاوه بر همه‌ی اینها، به کوچک‌ترین نکات و حتی اثاثیه توجه زیادی مبذول شده، به‌طوری که همه چیز برای آسایش بیماران طراحی شده است: چراغ‌ها در نزدیک تختخواب بیماران نصب شده‌اند؛ درهای تخته سه لائی قفسه‌ها بیضی شکل هستند تا موجب تنوع شوند؛ با دست گیره‌هایی می‌توان پنجره‌ها را «نیم‌لا» کرد تا بی آنکه کوران هوا ایجاد شود، هوای تازه به درون اتاق وارد گردد؛ روشوئی‌ها طوری طراحی شده‌اند که آب در آنها بدون صدا جریان یابد؛ حرارت اتاق از سقف تأمین می‌شود (موضوعی که در آن سال‌ها تازه معمول شده بود) و خلاصه هر جزئی از بنا با اندیشه طرح شده است. اتاق‌های نهارخوری و سالن‌های اجتماعات، جدا از بنای اصلی در ساختمان دیگر قرار دارند و شاخه‌ای کوتاه که با زاویه‌ای قائمه به بنای اصلی متصل می‌شود، این دو بنا را به هم مرتبط می کند. در این شاخه‌ی میانی، پله‌ها و آسانسورها قرار گرفته‌اند و در بنایی کوتاه‌تر و متصل به این قسمت، کلینیک‌ها و قسمت اداری آسایشگاه قرار دارد و

۷. آلوار آلتو. آسایشگاه مسلولین. پایمیو. ۳۳-۱۹۲۸. چشم‌انداز کلی.
۸. آلوار آلتو. آسایشگاه مسلولین. پلان.
۹. آلوار آلتو. آسایشگاه مسلولین. فضای داخلی.
۱۰. آلوار آلتو. آسایشگاه مسلولین. بخش از ساختمان.
۱۱. آلوار آلتو. آسایشگاه مسلولین.


۹


۱۰


۱۱

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

ساختمان کوتاه‌تری که به آشپزخانه، رختشورخانه و مرکز برق اختصاص یافته است از آن منشعب می‌شود؛ جدا از این مجموعه، خانه‌ی پزشکان و کارمندان اداری آسایشگاه ساخته شده است (گیدیئن، ۱۳۶۵: ۴۹۴-۴۹۵).

طراحی غرفه فنلاند، در نمایشگاه جهانی نیویورک در سال ۱۹۳۹ میلادی، برای آلتو موقعیت مناسبی بود تا فارغ از هر گونه ابهام، بیان معماری خویش را به نمایش گذارد. محوطه‌ی طویل و کشیده‌ای که در اختیار وی گذاشته شده بود را با یک دیوار مورب مواج بلند چوبی، از قطر به دو نیمه تقسیم کرد. این تقسیم، دو محوطه‌ی حائز ویژگی پویا را در اختیار او گذاشت. یکی از آنها برای رستوران و اتاق نمایش فیلم و اسلاید در نظر گرفته شد و دیگری، فضای اصلی نمایشگاه بود. سطح مواج و مورب دیوار، تماشای تصاویر را تسهیل می‌کرد و مسائل آکوستیکی را نیز در عین حال حل می‌نمود. غرفه نمایشگاه از چهار طبقه تشکیل شده بود که ارتفاع آن به ۱۶ متر می‌رسید. این بنا، بدون اینکه با آنچه در آن به نمایش گذاشته شده بود به رقابت بپردازد، خود نیز به یک موضوع قابل‌ملاحظه و پرمعنا تبدیل شد و به‌صورت نمادی از کشور فنلاند درآمد. فضای داخلی غرفه، بازاری بود که به‌طور مختلط مواد گوناگونی از آشامیدنی و پارچه تا ماهی را به نمایش می گذاشت. به این خاطر، بیشترین تمرکز و توجه معطوف به جایگاه فروشندگانی که به‌صورت منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند، شده بود (دزانیکلی، ۱۹۷۸: ۶۰-۶۴؛ لامپونیانی، ۱۳۸۱: ۹۸-۹۹).

خوابگاه دانشجویان در دانشگاه فنی ماساچوست، به‌سال ۱۹۴۶ میلادی طراحی و از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۸ میلادی به اجراء درآمد. ساختمان، متعلق به دوران میانی کارهای آلتو است- دورانی که وی کاربرد آجر «قرمز» رنگ را ترجیح می‌داد. زمین ساختمان خوابگاه، در کنار یکی از جاده‌های پر رفت و آمد، در منطقه رودخانه چارلز واقع شده است. طراحی خوابگاه به صورتی است که این بنا مستقیماً از خیابان اصلی منطقه چارلز در معرض دید نباشد، لذا به‌صورت منحنی طراحی شده و همین انحنای ساختمان باعث می‌شود تا هیچ یک از بخش‌های آن عمود بر خیابان واقع نشود. ازطرفی، همین انحنای ساختمان موجب شده است تا تعداد بیشتری از اتاق‌های دانشجویان، مشرف به رودخانه قرار گیرند. در داخل اطاق‌های این ساختمان، سطوح خشن دیوارهای آجری، بدون «سفیدکاری» باقی مانده‌اند و اطاق خواب و محل کار دانشجویان، بی‌آنکه برای آنان محدودیتی فراهم آورند، تا حدامکان به ایجاز ساخته شده‌اند. اطاق اجتماعات دانشجویان نیز از همین ایجاز برخوردار است. در اطاق نهارخوری این بنا که تقریباً مربع‌شکل است، نور طبیعی از حفره‌هایی دایره‌ای شکل موجود در سقف، به درون می تابد و معمار در اتصال این قسمت مکعب‌شکل به بقیه‌ی بنا که منحنی‌وار ساخته شده، تردیدی به خود راه نداده است. چنان که معمول کارهای آلتو است، این نهارخوری مانند داخل کتابخانه ویپوری و برخی بناهای بعدی دیگر وی، مرکب از دو طبقه است. نکته‌ی دیگر آنکه، ردیف طویل پله‌ها برخلاف معمول، در خارج بنا ساخته شده و نشان استقلال رأی آلتو در طرح





۱۲



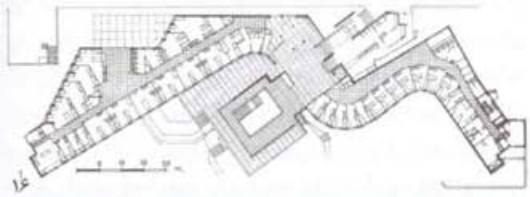
۱۳

۱۲. آلوار آلتو. غرفه فنلاند. نیویورک. ۱۹۳۹. ورودی غرفه.
۱۳ و ۱۴ و ۱۵. آلوار آلتو. غرفه فنلاند. فضای داخلی.
۱۶. آلوار آلتو. خوابگاه دانشجویان در دانشگاه فنی ماساچوست. پلان.
۱۷. آلوار آلتو. خوابگاه دانشجویان در دانشگاه فنی ماساچوست. فضای داخلی.
۱۸. آلوار آلتو. خوابگاه دانشجویان در دانشگاه فنی ماساچوست. آمریکا. ۴۸-۱۹۴۷. چشم انداز به سایت.
۱۹ و ۲۰. آلوار آلتو. خوابگاه دانشجویان در دانشگاه فنی ماساچوست.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۱۵



۱۶



۱۷

است. به محض آنکه شخص به سرسرای ورودی این بنا داخل شود، تمام قسمت‌های آن، که با شیشه از یکدیگر جدا می‌شوند، به دیده می‌آید (کرتیس، ۱۹۹۷: ۴۵۴-۴۵۵؛ گیدیئن، ۱۳۶۵: ۵۰۰-۵۰۱).

دانشگاه تکنولوژی هلسینکی به سال ۱۹۴۹ میلادی طراحی و بین سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۶۶ میلادی، به اجراء درآمد. ساختمان، از دو طرف با خیابان‌هایی احاطه شده و در زمین تقریباً شیب‌داری قرار گرفته است. یکی از دو سمت ساختمان، مخصوص عبور و مرور وسایل نقلیه و سمت دیگر آن، مخصوص عابرین در نظر گرفته شده است. مسیر عابرین به‌صورت پله کانی تا سکویی که از داخل پارک به خانه‌های روبروی ساختمان اصلی متصل است، ادامه می‌یابد. بخش بزرگی از ضلع شرقی ساختمان، به آمفی‌تئاتر مجموعه اختصاص یافته است. شکل سقف آمفی‌تئاتر هماهنگ با محل قرارگیری آن در ساختمان، نیم دایره است. اما آمفی‌تئاتر درعین‌حال، در ساختمان‌هایی با بافت مستطیلی، لولایی میان هندسه‌های غالب تلقی شده که ادارات، کلاس‌ها و آزمایشگاه‌ها را دربر گرفته است. اطراف حیاط‌ها و محیط باز، با دسترسی مستقیم به محوطه‌ی اصلی، طراحی شده است. ساختمان مستطیلی‌شکل اصلی در امتداد طرح بادبزنی آمفی‌تئاتر، بلوک اداری است و مستطیل‌های کوچک‌تر، بخش‌های آموزشی را دربر گرفته‌اند. طرح سایت پلان مجموعه، ضمن دلالت بر ترتیب و جداسازی بخش‌ها، نشان دهنده هماهنگی تمام قسمت‌ها با اسلوبی درهم پیچیده است؛ به نحوی که فضاهای میانی، چشم انداز پله کانی و گذرگاه‌های اطراف را دربر می‌گیرند

(کرتیس، ۱۹۹۷: ۴۵۵-۴۵۶؛ دزانیکلی، ۱۹۷۸: ۸۳).

آخرین اثر آلتو، مرکز بخش اسقف نشین ریالودی‌ورگاتو در نزدیکی بولونیای ایتالیا، در سال ۱۹۶۶ میلادی طراحی و از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۸ میلادی، ساخته شد. طرح کلیسا، یادآور کلیساهای



جامع قرون وسطایی است. سایت کلیسا، در مسیر راه قدیمی منتهی به بولونیا قرار دارد، و از یک سمت به منطقه رنو[17] و از سمت دیگر به پل قدیمی رومی محدود می گردد. زمین، مصالح ساختمانی و هزینه آن توسط مردم منطقه روستایی مجاور تأمین شده است. کلیسای بخش، که هم برای مراسم مذهبی و هم غیرمذهبی به کار برده می‌شد، بخشی از یک مجموعه را تشکیل می‌دهد که به فعالیت‌های مختلف اجتماعی اختصاص دارد و در ساحل رودخانه قرار گرفته است. تالار مخروطی این کلیسا، با یک سقف پوسته‌ای بتنی که روکشی از مس دارد، پوشیده شده است و از یک جانب دارای حالت پله کانی است که از طریق آن نور به داخل هدایت می‌شود و پس از تابیدن به دیوار مقابل، دوباره بازتاب می‌یابد. تیرهای قوسی سنگین، بر سازه‌ی عرضی بنا تأکید دارند. برج کلیسا، متشکل از قطعات نازک بتنی است که در بیرون قرار گرفته و با ورقه‌هایی از سرامیک قرمز پوشیده شده‌اند. همین نوع پوشش، برای کف‌سازی داخل کلیسا نیز به‌کار رفته است. مناظری که بخش‌های مختلف کلیسا به‌دست می‌دهند، حاکی از سادگی فرمال بیان معماری آن و ارتباط حساس و ظریف ساختمان با محیط پیرامونشان هستند که این بنا را به یک سنتز شاخص و به کمال رسیده از تولیدات صنعتی و تولیدات دستی تبدیل می کنند (لا میونیانی، ۱۳۸۱: ۱۰۲؛ دزانیکلی، ۱۹۷۸: ۱۷۱).



۱۹



۲۰

17. Reno


۲۳


۲۲


۲۱


۲۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۲۵

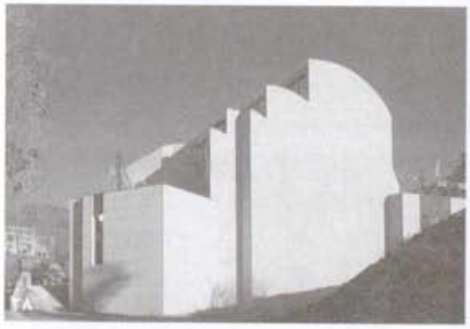

۲۶



۲۷

۲۱. آلوار آلتو. دانشگاه تکنولوژی هلسنکی. فنلاند. ۶۶-۱۹۵۳.
۲۲. آلوار آلتو. دانشگاه تکنولوژی هلسنکی. سایت پلان.
۲۳ و ۲۴. آلوار آلتو. دانشگاه تکنولوژی هلسینکی. بخشی از ساختمان.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۲۵ و ۲۶. آلوار آلتو. دانشگاه تکنولوژی هلسنکی. فضای داخلی.
۲۷. آلوار آلتو. اسقف‌نشین ریالودی ورگاتو. بولونیا. ایتالیا. ۷۸-۱۹۷۷.
سایت پلان.
۲۸ و ۲۹. آلوار آلتو. اسقف‌نشین ریالودی ورگاتو.
۳۰. آلوار آلتو. اسقف‌نشین ریالودی ورگاتو. فضای داخلی.



۲۹



۳۰

لوئی ایزیدور کان

هیچ معمار مدرنی به‌اندازه لوئی کان در دوران پست‌مدرن تاریخ گرا، مورد تمجید قرار نگرفته است. او معماری بود که نسل جوان معماری پست‌مدرن تاریخ گرای آمریکا و اکثر معماران شرق را وام‌دار خود کرد. کان، در ۲۰ فوریه سال ۱۹۰۱ میلادی، در جزیره اوزل[18] واقع در استونی[19] روسیه، به‌دنیا آمد. خانواده او در سال ۱۹۰۵ میلادی، به ایالات متحده آمریکا مهاجرت کرد. او از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۴ میلادی، در فیلادلفیا در دانشگاه پنسیلوانیا، که شیوه‌ی آموزشی آن شبیه مدرسه بوزار فرانسه بود، تحصیل کرد. در سال ۱۹۳۷ میلادی، در پنسیلوانیا دفتر شخصی خود را دایر نمود و در چند مؤسسه دانشگاهی، از جمله دانشگاه انستیتو تکنولوژی ماساچوست و دانشگاه پنسیلوانیا، تدریس می کرد و یکی از اعضاء اصلی کنگره سیام بود. هر چند که زمان اجرای اولین ساختمان‌های کان به سال ۱۹۲۵ میلادی، بر می گردد، ولی او تا اواسط دهه‌ی ۵۰ میلادی- زمانی که با اجرای چند اثر، توجه آمریکا و جهان را به خود جلب نمود- ناشناخته مانده بود. کان در فاصله سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۵۷ میلادی، و همزمان با تدریس در دانشگاه ییل، طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل در نیوهیون[20] را از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ میلادی، به اجراء درآورد. پس از شروع به تدریس در دانشگاه فیلادلفیا، ساختمان مرکز پژوهشی پزشکی آلفرد نیوتن ریچاردز[21] در دانشگاه پنسیلوانیا را از سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۰ میلادی، و سپس ساختمان آزمایشگاه انستیتو سالک[22] برای مطالعات زیست شناسی در لاجولای[23] کالیفرنیا را از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۵ میلادی، طراحی کرد و به اجراء درآورد.

از کارهای او می‌توان به مواردی اشاره کرد: موزه هنری کیمبل[24] در فرت ورث[25] تگزاس، از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲؛ مجموعه‌ی مرکز حکومتی داکا[26] که از سال ۱۹۶۲ میلادی آغاز شد و اجرای ساختمان‌های این مجموعه، از سال ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۶ زیر نظر خود او انجام گرفت، که اجرای بخش عظیمی از آن، بعد از مرگ او ادامه یافت؛ ساختمان دانشکده مدیریت هند در دانشگاه کوجاراتِ[27] احمدآباد، از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۶۹. او در ۱۷ مارس ۱۹۷۴ میلادی به علت حمله قلبی، درگذشت (به‌نقل از: لامپونیانی، ۱۹۸۹:۱۸۴-۱۸۶؛ جورگولا، ۱۳۷۷: ۱۸۰-۱۸۲؛ بنه ولو، ۱۳۷۷، ج۲:۱۹۵).

سال‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی، در اوج کارهای حرفه‌ای لوئی کان، آغاز گردید. مبارزه لوئی کان در این سال‌ها، آشکارا بر ضد اصولی بود که درست در دوره پیش از آن، اجماعاً مورد قبول قرار گرفته بود. ارزش‌های معماری مورد حمایت جامعه در آن دوره، ویژگی‌های محتوایی باوهاوس را منعکس می کردند. نیازی به گفتن نیست که «خالص گرایی معطوف به زیبایی» که میس‌وندررو در شیکاگو پایه گذار آن بود، و مکتب «رشد آگاهی‌های اجتماعی- اقتصادی» والتر گروپیوس در هاروارد، در عین تضاد، هر دو همچنان در ویژگی‌های چندی اشتراک داشتند. این دو جریان فکری، ایدئولوژی والای معماری آن زمان را که می‌رفت تا بر جامعه آمریکا و مابقی نقاط دنیا مسلط شود، شکل می‌دادند. کان، به خاطر آموزشی که در دانشگاه پنسیلوانیا به شیوه بوزاری دیده بود و ازسویی، تحت‌تأثیر مسافرت‌های خود به یونان، روم و مصر، سعی می کرد در پروژه‌های خود به اصولی پایه‌بند باشد که مضامین اصلی آن، معماری کلاسیک با آشتی دادن مصالح جدید بود. او در زمینه تکنولوژی و مصالح معماری، بین کهنه و نو فرق نمی گذاشت. آنچه برایش اهمیت داشت، تنها این بود که این دو عامل بتواند حامل معانی تازه‌ای باشند. او بر این عقیده بود که حتی تکنولوژی بسیار کهن هم می‌تواند، معماری نو به‌وجود آورد. برای مثال، کان در هندوستان با به کار بردن سازه آجری، که عُمری دیرینه دارد، همراه با تیرهای پیش ساخته بتنی (به منظور گرفتن بار طاق‌های دهانه پهن)، فضایی خارق‌العاده آفرید. تمام منتقدین، این کار او را نوعی اکتشاف جدید در معماری تعبیر کردند و در همین جاست که کارهای او مرز خود را از معماری مدرن جدا می کند و وقتی در مورد معماری می‌نویسد، بیان او همچون پیشگویان پست‌مدرن‌های تاریخ گراست. البته نباید این را فراموش کنیم که کان، معمار مدرنی است که از تاریخ الهام می گیرد.

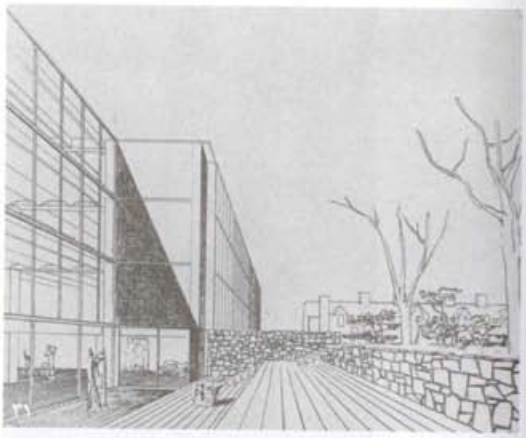
طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل در نیوهیون، از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ میلادی، جزء اولین طرح‌های اوست که همزمان با تدریسش در دانشگاه ییل به اجراء درآمد. این گالری، یک ساختمان چهار طبقه آجری و شیشه‌ای است که در آن معمار، بعضی از مصالح ساختمانی را بدون آنکه پوششی بر آنها بکشد، ناتمام باقی گذاشته تا زیبایی طبیعی آنها غنی‌تر شود. اسکلت بتن مسلح، آجرهای قهوه‌ای و زرد در نما و قاب‌های فلزی پنجره‌ها، حالتی نمایشی دارند. قاب‌های قابل‌رؤیت سقف که چهاروجهی‌های بتنی هستند، تعیین کننده حالت ویژه تالار اصلی نمایشگاه‌اند و ازسویی، قاب‌های چهاروجهی سقف، طوری طراحی شده که کلیه لوله کشی‌های ساختمان در آن قرار گیرد. بدین ترتیب، دیگر نیازی به ایجاد سقف‌های کاذب در فضای داخلی ساختمان نیست و دیوارهای عمودی گالری می‌توانند جابه‌جا شوند. پروژه ساختمان گالری هنر دانشگاه ییل، به‌عنوان یکی از کارهای موفق کان، مقبولیت عام دارد.

ساختمان مرکز پژوهشی پزشکی آلفرد نیوتن ریچاردز، در دانشگاه پنسیلوانیا، از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۰ میلادی، به اجراء درآمد. اکثریت منتقدین معماری، از این ساختمان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین کارهای کان که دوره‌ای را در تاریخ معماری آفرید، یاد می کنند.

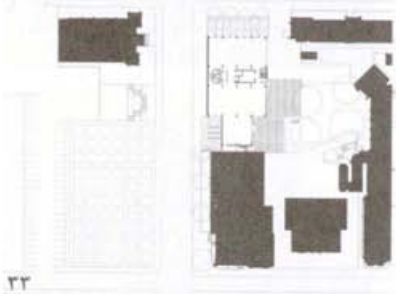
پروژه ساختمان ریچاردز در دو مرحله طراحی شده است. ابتدا، آزمایشگاه‌های پزشکی که از یک مجتمع شامل سه برج تشکیل شده‌اند و اطراف یک محوطه‌ی مرکزی قرار دارند. سپس، آزمایشگاه‌های زیست‌شناسی که به آن الحاق شده‌اند و در نهایت،

18. Ösel
19. Estonia
20. New Haven
21. Alfred Newton Richards
22. Salk
23. La Jolla
24. Kimbel Art Museum
25. Fort Worth
26. Daca
27. Kujarat

www.tabarestan.info تبرستان











www.tabarestan.info

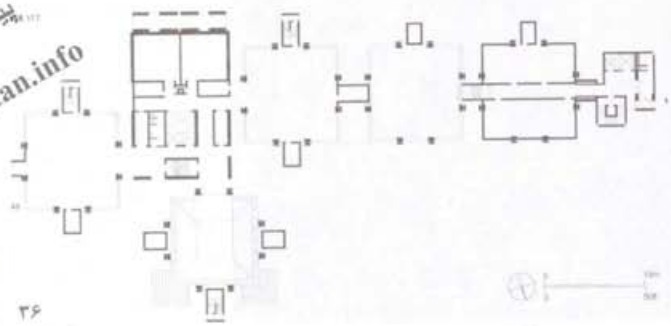
۳۱. لوئی کان. طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل. اسکیس از محوطه و ساختمان اصلی.
۳۲. لوئی کان. طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل. فضای داخلی.
۳۳. لوئی کان. طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل. نیوهیون. ۵۳-۱۹۵۱ سایت پلان.
۳۴ و ۳۵. لوئی کان. طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل.

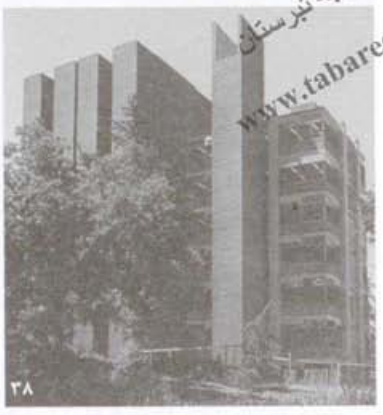
مجموعه‌ای از چهار برج هفت‌طبقه آجری که پله‌کان‌ها، آسانسورها و سیستم تخلیه هوای آزمایشگاه‌های این مرکز پزشکی، لابه‌لای آن جاسازی و طراحی شده‌اند. به همین ترتیب، فضاهای بلوک‌های آزمایشگاه با پلان مربع‌شکل، کلاً به حالت آزاد طراحی شده‌اند. این نحوه تنظیم و طراحی، نوعی زیبایی پرمعنا و قابل‌توجه را فراهم


۳۷

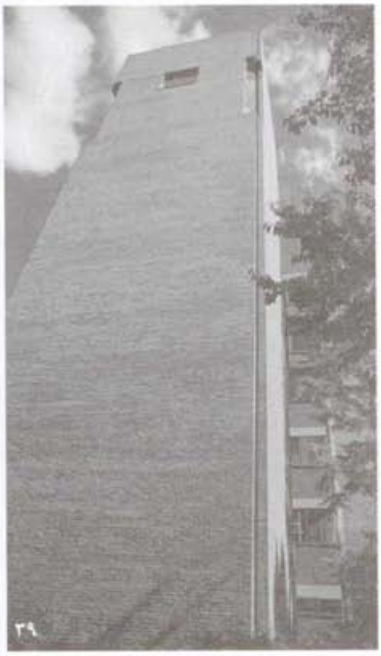
۳۶. لوئی کان. ساختمان مرکز پژوهشی ریچاردز در دانشگاه پنسیلوانیا. پلان.
۳۷ و ۳۸. لوئی کان. ساختمان مرکز پژوهشی ریچاردز در دانشگاه پنسیلوانیا. پنسیلوانیا. ۶۰-۱۹۵۷.
۳۹. لوئی کان. ساختمان مرکز پژوهشی ریچاردز در دانشگاه پنسیلوانیا. بخشی از ساختمان.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۳۶


۳۸

آورده است. برج‌ها که یادآور استحکامات قرون وسطایی هستند، نسبت به آزمایشگاه‌های شیشه‌ای هفت طبقه، در یک نظم محوری قرار گرفته‌اند و هشت متر بلندتر از آنها هستند. سازه باربر بلوک‌ها، مستقل از سازه برج‌هاست؛ اصول سازه‌ای آن به وضوح قابل تشخیص است و بر تأثیر گویا و شدیداً مسلط بنا، تأکید می‌کند. ازسویی، همان گونه که مزینی نیز در کتاب «از زمان تا معماری» تأکید دارد، ساختمان ریچاردز، تحت تأثیر کارهای رایت، لوکوربوزیه و میس‌وندررو طراحی شده است. کان، با الهام گرفتن از کارهای معماران مذکور، درنهایت تألیف شخصی خود را پی ریخته است. مزینی می‌نویسد: «به نظر می‌رسد در این ساختمان، کان هم از رایت متأثر باشد و هم از لوکوربوزیه و میس‌وندررو؛ [...] بی‌تردید، تجزیه‌ی حجم‌های ساختمان و تأکید آنها در جهت عمودی، یادآور ساختمان لارکین، کار فرانک‌لویدرایت است که به سال ۱۹۰۴ میلادی، ساخته شد؛ یعنی نیم قرن بیشتر از ساختمان آزمایشگاه‌های لوئی کان قدمت دارد. خود رایت نیز محتمل است از ساختمان وین رایت[۲۸] لوئیس سولیوان، به سال ۱۸۹۰ میلادی، متأثر شده باشد که این درست ما را به قرن نوزدهم می‌برد. [...] اما این ساختمان، درعین حال، هم سادگی و ایجاز معماری میس‌وندررو را دارد و هم در آن براساس اصول پسندیده‌ی میس، به اجزاء توجه شده و هر یک از بخش‌های ساختمان (هم آزمایشگاه‌ها و هم لوله‌های تأسیسات)، هویت خود را یافته است. شمرده گویی ساختمان نیز یادآور کارهای میس است. علاوه بر رایت و میس، ویژگی آثار لوکوربوزیه نیز در این ساختمان


۳۹

مشهود است» (مزینی، ۱۳۷۶الف: ۱۰۴).

مجموعه ساختمان‌های آزمایشگاه انستیتو سالک در لاجولای کالیفرنیا، در فاصله زمانی ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۵ میلادی، به اجراء درآمد. فضاهای مختلف مجموعه بر حسب اهمیت کاربرد آنها، به وضوح از یکدیگر متمایزند. سه مجموعه اصلی، جدا از یکدیگر، در چشم‌انداز بکری با نماهایی به‌طرف اقیانوس آرام طراحی شد: جایگاه‌های گردهمایی‌های عمومی و اجلاس (ساختمان جلسات)، محلات مسکونی و خود آزمایشگاه‌ها (تنها قسمتی که ساخته شد). خود آزمایشگاه‌ها، به منظور عملیات پژوهشی، به‌صورت گروهی در کنار هم قرار دارند. این فضاها، از طریق پله‌هایی به اتاق‌های کوچک مطالعه که دارای چشم‌اندازی به فضای بیرون و به سمت دریاست، متصل می‌شوند. فضاهای بازشوی این اتاق‌ها، طوری طراحی شده‌اند که چشم‌انداز بیرون را به‌داخل می‌کشند. طرح خود پنجره‌ها با الهام گرفتن از کارهای لوکوربوزیه، به‌صورت قاب‌های چوبی داخل دیوار بتنی، طراحی شده‌اند

ساختمان موزه هنری کیمبل در فرت‌ورثِ تگزاس، از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲ میلادی، طراحی و به اجراء رسید. سایت این موزه، در درون باغی قرار دارد که زمین وسیعی اطراف آن را احاطه کرده است. بنابراین، کان تصمیم می‌گیرد طرح را با سایت، هماهنگ طراحی کند. لذا، ساختمان موزه در سطح افق گسترش می‌یابد و طرح به‌صورت افقی روی زمین طراحی می‌شود و این امکان فراهم می‌گردد که برای ایجاد روشنایی طبیعی موزه، از نورگیرهای سقفی استفاده شود. چون نور فضاهای داخلی موزه به‌طور طبیعی تأمین می‌شود، لوئی کان تصمیم می‌گیرد اشیای آن را نیز با نور طبیعی در معرض دیدقرار دهد. بنابراین، از دو طریق، نور را به داخل هدایت می‌کند. یکی نور نقره‌ای رنگ آسمان که از شبکه‌های آلومینیومی می‌گذرد و انعکاس آن از صفحات منحنی شکل به فضاهای داخلی می‌رسد و دیگر نور سبز رنگ که از انعکاس نور خورشید بر روی برگ‌های درختان و گیاهان باغچه، واقع در سه حیاط و صفحه‌های منحنی، به داخل موزه سرایت می‌کند. البته این شبکه‌های آلومینیومی و صفحه‌های منحنی، به خاطر انتشار بهتر نور و ایجاد روشنایی یک‌دست، به‌کار گرفته شده‌اند.

تاریخ گرایی لوئی کان، به طرز چشمگیری در ساختمان‌های داکا (بنگلادش)، که تهیه نقشه‌های آن در سال ۱۹۶۲ میلادی آغاز شد و اجرای ساختمان‌های این مجموعه از سال ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۶ به اتمام رسید، و نیز در ساختمان دانشکده مدیریت هند در دانشگاه کوجاراتِ احمدآباد که از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۶۹ به اجراء درآمد، ظاهر می‌شود.

۴۰. لوئی کان. مجموعه ساختمان‌های آزمایشگاه انستیتو سالک.
۴۱. لوئی کان. مجموعه ساختمان‌های آزمایشگاه انستیتو سالک. کالیفرنیا. ۶۵-۱۹۵۹ سایت پلان.
۴۲. لوئی کان. مجموعه ساختمان‌های آزمایشگاه انستیتو سالک. چشم‌اندازی به محوطه و ساختمان.


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۴۰


۴۱

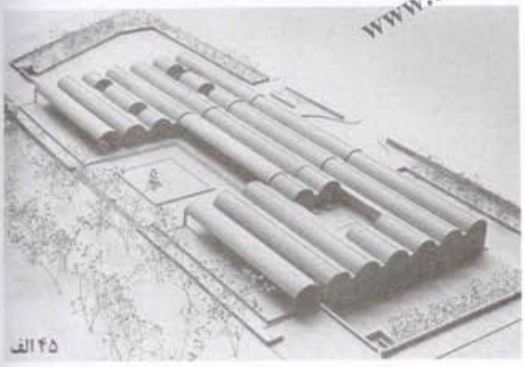

۴۲

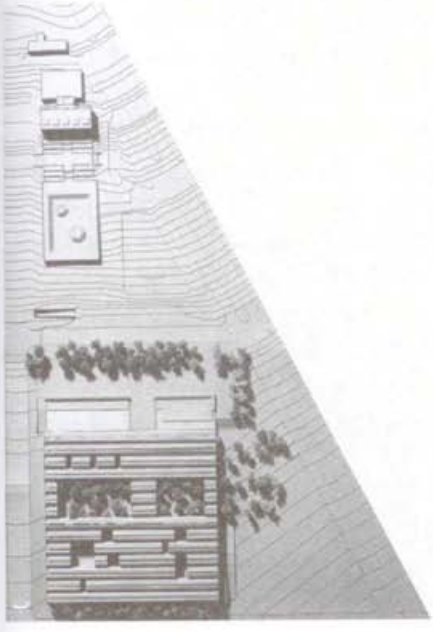
28. Wain Wright

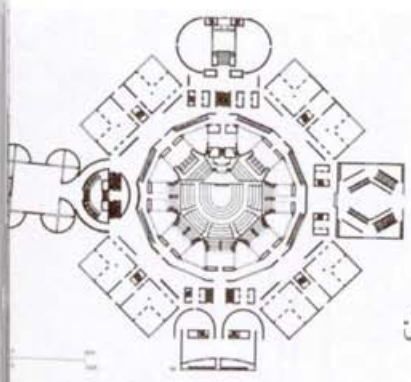

۴۴


۴۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۴۵الف



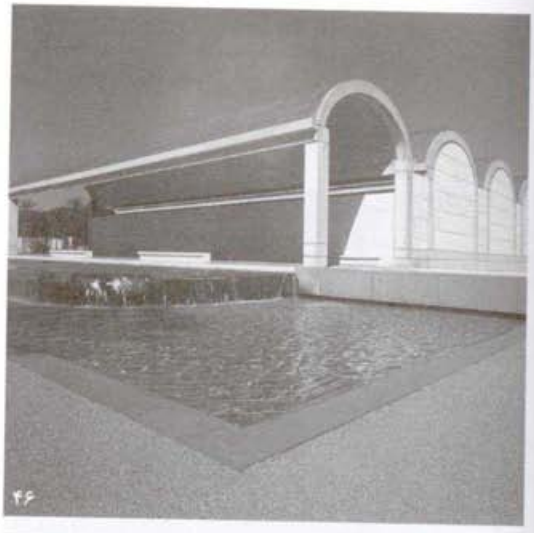




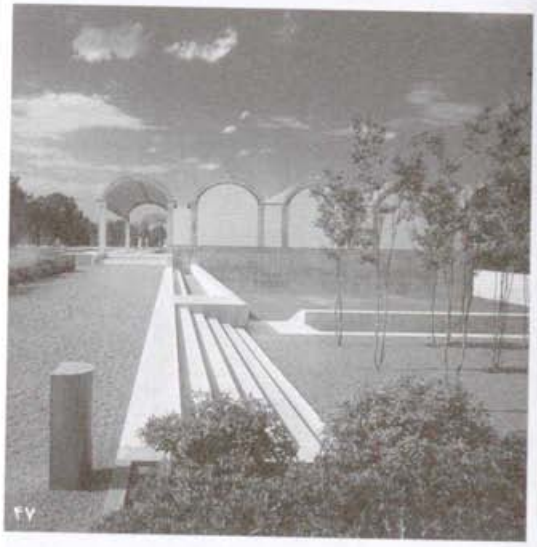
۴۹

۴۳ و ۴۴. لوئی کان.
مجموعه ساختمان های
آزمایشگاه انستیتو سالک.
فضای داخلی.
۴۵. لوئی کان. موزه هنری
کیمبل. تگزاس. ۷۲-
۱۹۶۶. چشم‌اندازی به
سایت و حجم پیش‌ساخته.
۴۶. لوئی کان. موزه
هنری
۴۷. لوئی کان. موزه هنری
کیمبل. فضای داخلی.
۴۹. لوئی کان. مجموعه
ساختمان داکا. بنگلادش.

www.tabarestan.info تبرستان



۴۶



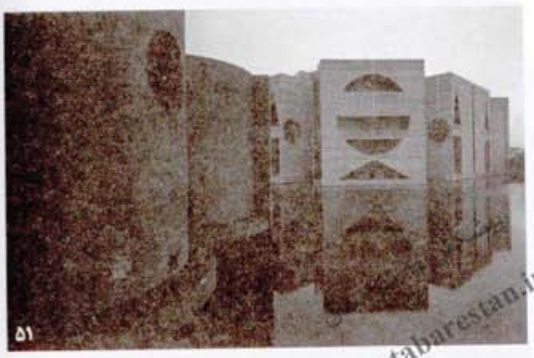
۴۷

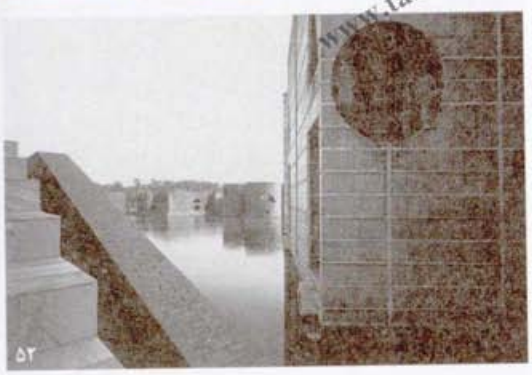


۴۸

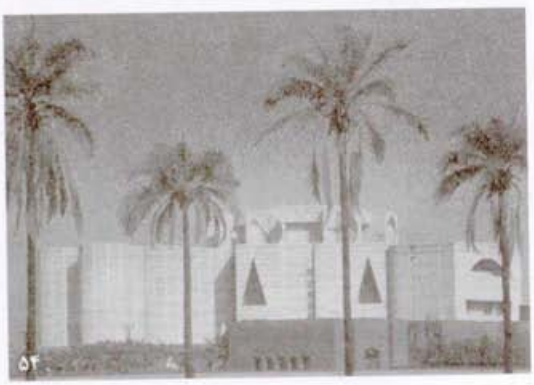
۵۰. لوئی کان. مجموعه ساختمان داکا. چشم‌اندازی به سایت.
۵۱ و ۵۲ و ۵۳ و ۵۴. لوئی کان. مجموعه ساختمان داکا.
چشم‌اندازهای مختلف مجموعه.


۵۰


۵۱


۵۲


۵۳


۵۴

www.tabarestan.info

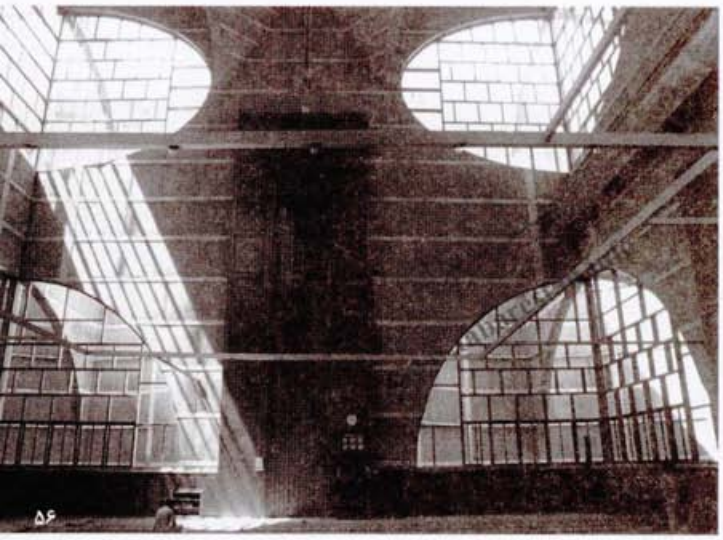
طرح ساختمان‌های داکا، موقعیتی را ایجاد کرد تا کان، آموزه‌های مدرسه بوزار را به نمایش بگذارد. استفاده کردن از محورهای اصلی و فرعی، تنوع اندازه‌های به‌کار رفته، تأکید در طراحی نور داخلی مجلس و به‌خصوص مسجد مجموعه، انتخاب فرم مرکزی و تأکید بر محل قرارگیری مجلس و تنوع چشم‌اندازها، از جمله نکاتی است که کان در طراحی مجموعه، آنها را مدّ نظر قرار داده است.

کان نیز مانند لوکوربوزیه، در شاندیگارد، برای دستیابی به جلوه‌هایی از معماری باشکوهِ تندیس‌وار، نظام معماری اولیه‌ی خویش را گسترش داد. بخش‌های سه‌گانه این مجموعه، یعنی مدرسه‌ها، خوابگاه دانشجویان و مهمانسرای استادان، به گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که همگی بتوانند از جریان باد بهره‌مند شوند. ازطرفی دیگر، سیستم‌های سایه‌بانی و فواره‌ها و آبشارهای مصنوعی و باغ‌های محوطه، همگی نفوذ شدید نور خورشید را ملایم‌تر می‌کنند. مدرسه‌ها و خوابگاه‌ها در مجموعه‌ای قرار گرفته‌اند که در ذهن انسان، صومعه‌های مذهبی را تداعی می‌کنند. در میان این مجموعه، استخر بزرگی احداث گردیده است که حالت به‌خصوصی دارد و تداعی‌گر احترام به آب از نظر فرهنگ هندی است. در هندوستان، «آجر» کاربرد وسیعی دارد و به همین جهت، در طرح مذکور بسیار به‌کار رفته، به‌طوری که یک حالت اصیل معماری به بناهای مجموعه بخشیده است.

پروژه‌های لوئی کان، به‌ویژه کارهای اجرا نشده‌ی او، در بین معماران نسل جوان بسیار تأثیر گذار شد. یافته‌های دقیق و

۵۵. لوئی کان. مجموعه ساختمان داکا. جزئیات ساختمان.
۷۲-۱۹۶۶ پلان و نما.
۵۶. لوئی کان. مجموعه ساختمان داکا. فضای مذهبی مجموعه.


۵۵


۵۶

موشکافانه‌ی او در مورد فرم در معماری، در نخستین وهله، به نوعی راز و رمزگونگی اشاره دارد، به همین لحاظ این امری تصادفی نیست که موفق‌ترین کارهای او، مشخصه‌ی مذهبی و ماهیتی نمادین دارند. مشغله‌ی ذهنی او با معماری گذشته، به طرزی محدود و مهار شده، تکان‌هایی در روند قدرت خلاقه‌اش به وجود آورد. کان، مشکلات اساسی معماری دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی را از پیش‌رو برداشت و بدین ترتیب، راهی را هموار ساخت که معماران سرشناس معاصر، به‌خصوص معماران پست‌مدرن کلاسی‌سیسم (پومو) که در فصل دوازدهم همین کتاب به آنها خواهیم پرداخت، با روش‌های متفاوت، دنباله‌رو آن باشند.

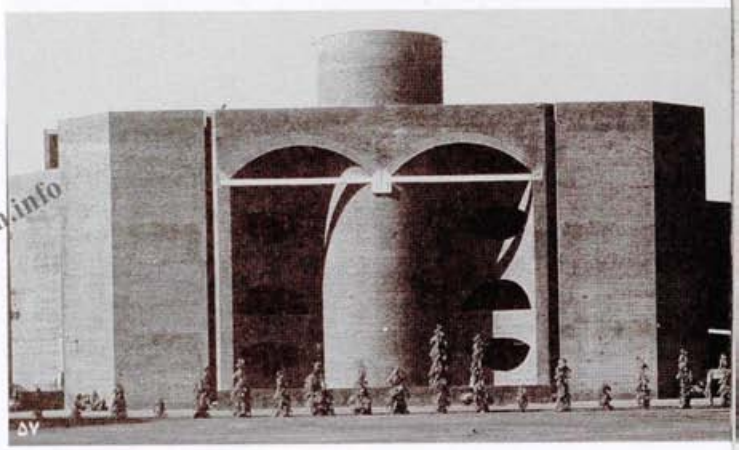
یکی از پروژه‌های اجراء نشده‌ی کان، مربوط به طرح گسترش محله‌ی عباس آباد تهران، سال ۱۹۷۴ میلادی، بود. مرگ نابهنگام او در همین سال باعث شد، یکی از مهم‌ترین پروژه‌های او در ایران به اجراء در نیاید؛ لذا، با ادای احترام به روح کان، به شرح پروژه او می‌پردازیم.

لوئی کان یک ماه قبل از مرگش، در اسفند ماه ۱۳۵۲ خورشیدی، در تهران بود. او در تهران با کنزو تانگه[29] ملاقات کرد تا بر روی پروژه عظیمی با هم بیندیشند. محل طرح بر روی تپه‌های محله‌ی عباس آباد تهران، پیش‌بینی شده بود. در طرح پیشنهادی کان، مرکز تجاری این طرح - که در یک مثلث قرار می گیرد - از یک سو، با بناهایی مانند تأسیسات ورزشی، ساختمان شهرداری و مراکز فرهنگی عمومی همچون دانشگاه، موزه‌های هنر و علوم و مساجد، همجوار بود و از سویی دیگر، در طول محور عمومی مجموعه، ساختمان ادارات و مؤسسه‌های دولتی قرار می گرفت. این طرح در مرحله بعدی، همان‌طور که اسکیس آن نشان می دهد، به سمت تپه‌های شمالی منطقه گسترش می‌یابد. در توسعه طرح، مؤسسه‌های فرهنگی و مراکز ورزشی به سمت شمال بر روی تپه‌ها منتقل می‌شوند. کان در این مجموعه، محوطه‌ی وسیعی را به‌صورت میدان، برای گردهمایی آزاد مردم پیشنهاد می کند که مشابه کاخ برگزاری گردهمایی در ونیز است. تپه‌های اطراف این مجموعه، جهت گسترش و ایجاد ساختمان‌های مسکونی پیشنهاد شده بود (ر.ک.به: کرتیس، ۱۹۹۷: ۵۱۸-۵۲۷؛ لا میونیانی، ۱۳۸۱: ۲۵۶-۲۵۹؛ جورگولا، ۱۳۷۷: ۱۷۸-۱۷۹).

29. Kenzo Tange

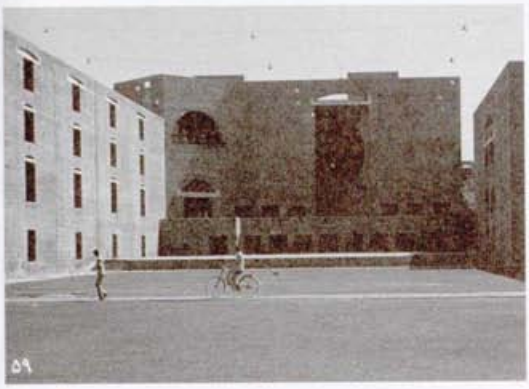


۵۸

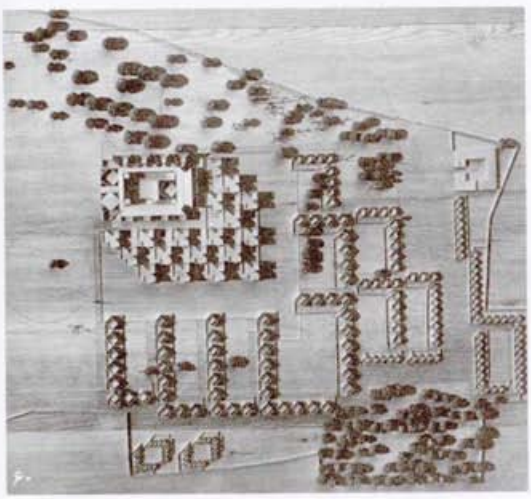


۵۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۵۹



۶۰

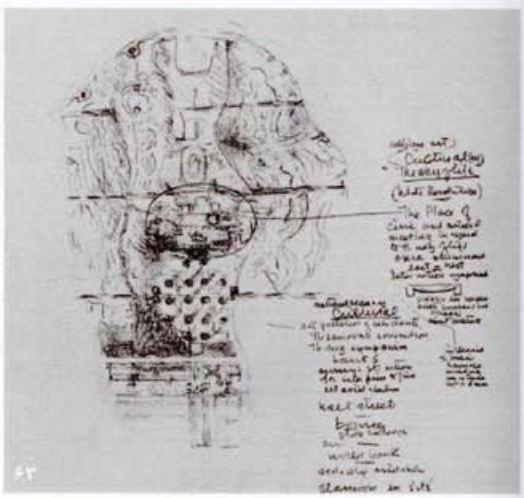


۵۷و۵۸و۵۹. لوئی کان. ساختمان دانشکده مدیریت هنر در دانشگاه کوجارات.
۶۰. لوئی کان. ساختمان دانشکده مدیریت هنر در دانشگاه کوجارات، احمد آباد. هند. ۱۹۶۷-۶۹. سایت پلان.
۶۱. لوئی کان. ساختمان دانشکده مدیریت هنر در دانشگاه کوجارات، ششم اندازی به محوطه و بخشی از ساختمان.
۶۲. لوئی کان. ساختمان دانشکده مدیریت هنر در دانشگاه کوجارات: فضای داخلی.
۶۳. لوئی کان. طرح گسترش محله‌ی عباس آباد. اسکیس از طرح.
۶۴. لوئی کان. طرح گسترش محله‌ی عباس آباد. تهران. ۱۹۷۴. سایت پلان.

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان


۶۱


۶۲


۶۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیست‌مدرن، کلاسیسیسم(یومو)

البرت هنتوی،
چاک میلاد مور
مایکا گریو،
فیلیپ کورتلیو جانسون،
جیمز استرلینگ
هانس هولاین
آنتا ایسوناکی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

سال‌های پس از ۱۹۶۵ میلادی، طلیعه‌ی رویکردی به معماری است که ابتدا در ایالات متحده و سپس در دیگر بخش‌های دنیای صنعتی به پست‌مدرنیسم مشهور شد. پست‌مدرنیسم مفهومی است متفاوت و ناپایدار که رویکردهای زیبایی‌شناسی ویژه‌ای را در نقد ادبی، هنر، فیلم، تئاتر و معماری داشته است. در سال ۱۹۹۵ میلادی، نشریه‌ی نیویورک‌تایمز در مقاله‌ای، جنگ بوسنی را به «جنگ پست‌مدرنیسم» تعبیر کرد که در آن شهروندان از نیروهای مسلح قابل تشخیص نبوده و بخش عمده‌ای از ارتش دولتی تقریباً نقشی نداشته‌اند و به‌جای آن، گروه‌های کوچک غیررسمی مانند گروه‌های قومی و اقلیتی بودند که می‌جنگیدند. در اوایل قرن بیستم میلادی، زمانی که اصرار مدرنیسم بر این بود تا تفاوت‌های محلی، منطقه‌ای و قومی را پنهان نماید، پست‌مدرنیسم اتفاقاً بر روی این تفاوت‌ها تأکید می‌کند و سعی دارد تفاوت‌هایی که توسط فرهنگ‌های غالب به حاشیه رانده شده‌اند را نمایان سازد. پست‌مدرنیسم در معماری عمدتاً به‌عنوان یک پدیده‌ی سبک‌شناسانه درک می‌شود. از سویی، می‌توان پست‌مدرنیسم در معماری را منطقاً و فی‌نفسه گامی به‌سوی نوعی عامه‌گرایی زیبایی‌شناسی به‌شمار آورد. بنابراین، ساختمان‌های پست‌مدرن، مجموعه‌ای از سبک‌های بصری و زبان‌ها یا رمزهای متفاوتی هستند که همزمان به سنت‌های محلی، فرهنگ عامه‌پسند، مدرنیسم بین‌المللی و تکنولوژی فرامدرن اشاره دارند و درعین‌حال، به هیچ‌یک از این مؤلفه‌ها اجازه نمی‌دهند تا بر مؤلفه‌های دیگر مسلط شوند. استدلال جنکس این است که معماری رمزگذاری شده‌ی متکثر، با این نوع استفاده از آمیختگی و ناهماهنگی، مخاطبان بیشتری پیدا می‌کند (ر.ک.به: جنکس، ۱۹۹۱: ۴۶-۴۹). معماری پست‌مدرن شکلی است از «زیبایی ناموزون»، پر از نشاط و سرزندگی و ابهام و طنز که برحسب نیازها، سلیقه‌ها و روحیات گروه‌های متفاوت اجتماعی، کارکردهای متفاوتی دارد. این معماری به زبان‌های زیادی سخن می‌گوید تا بیشترین مخاطب را جذب کند و همه‌ی آنها بتوانند زبان ساختمان را برطبق اصول خود بفهمند و آن را به آگاهی و تجربه‌ی خود پیوند دهند. بنابراین، معماری پست‌مدرن عبارت است از «کنارهم قرار دادن» دموکراتیک سلیقه‌ها و جهان‌بینی‌ها و پاسخی به این واقعیت که ما، به‌قول چارلزجنکس، بیشتر در فرهنگ جهانی و کثرت‌گرای «گزینش‌ها» زندگی می‌کنیم تا در فرهنگ یکسانی و یکنواختی تحمیلی. این مضمونِ تنوع فرهنگی، در نظریه و عمل پست‌مدرن مکرراً به‌چشم می‌خورد و چندین بار در این کتاب (برای مثال در بحث ژان‌فرانسوالیوتار و چارلزجنکس، فصل‌های دوم و سوم) تکرار شده است.

بنابه عقیده جنکس، باید به معماری پست‌مدرنیسم به‌عنوان چیزی نگاه کرد که از حساسیت احیاء شده به‌وجوه ارتباطی معماری سربر می‌آورد. او برای مثال، کاربرد مجسمه‌ی «پورتلند» را تحسین می‌کند که الهه‌ی فرهنگی- ورزشی مدرن است و به‌نظر می‌رسد به‌نحوی مناسب، منبع الهام ساختمان «پورتلند» مایکل گریوز در پورتلند اورگون باشد (جنکس، ۱۹۹۱: ۵۱-۵۲). درواقع، از نظر جنکس، این جنبه معماری نوعی بیداری و وقوف به این واقعیت است که معماری همواره به‌طور ذاتی نمادین است.

بعد از دهه‌ی ۸۰ میلادی، جنبش پست‌مدرنیسم در معماری، به‌عنوان جنبش پست‌مدرن کلاسی‌سیسم با مخفف «پومو» نامگذاری شد. این نامگذاری بعد از همایش «پست‌مدرن» با عنوان فرعی «حضور گذشته»، که به سال ۱۹۸۰ میلادی در اروپا برگزار شد، شکل گرفت. یکی از بانیان مهم همایش، پائولوپورتوگسی معمار معروف ایتالیایی بود. او که بعدها دستاوردهای همایش را در کتابی با همان عنوان به‌چاپ رساند، بر این عقیده بود که حضور گذشته در زمان حال، در سال‌های اخیر به‌خصوص بعد از دهه‌ی مذکور، به‌مراتب بیشتر از دهه‌های قبل قابل مشاهده بوده است. یکی از دستاوردهای این همایش که به‌همت او به انجام رسید، تفاوت قائل شدن بین گرایش پست‌مدرن کلاسی‌سیسم- پومو- به‌شیوه آمریکایی و اروپایی آن بود: جنبش آمریکایی پست‌مدرن کلاسی‌سیسم- پومو- دقیقاً گرایش به ایجاد نوعی معماری بود که به راحتی بتوان از آن نسخه‌برداری کرد، بدون آنکه به ورطه‌ی پوچی درغلتد. جنبش پومو باردیگر عناصر کلاسیک (ستون‌های نما، سنتوری‌ها و نظایر آن) را به‌عنوان دکوراسیون وارد نماهای اساساً مدرنیست کرد. این سبک قصد داشت به عامه گرایی جدید تبدیل شود. غنی‌تر کردن معماری و نزدیک‌تر و پاسخگوتر کردن آن به زندگی انسانی، ازجمله هدف‌های ستایش‌انگیز این حرکت بود. کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری» رابرت‌ونتوری و به دنبال آن کتاب «باز آموزی از لاس وگاس»، به‌عنوان بیانیه‌ی این جنبش قلمداد شدند. از سردمداران جنبش پومو به شیوه آمریکایی می‌توان به این شخصیت‌ها اشاره کرد: رابرت‌ونتوری، دنیس‌اسکات براون، چارلزویلاردمور، مایکل گریوز و فیلیپ کورتلیوجانسون.

برعکس شاخه پست‌مدرن کلاسی‌سیسم- پومو- اروپایی، گرایش آمریکایی آن عمدتاً تحت‌تأثیر لوئی کان و آموزه‌های دانشگاه پنسیلوانیاست. حضور گذشته در کارهای معماران اروپایی، بسیار متفاوت‌تر و پررنگ‌تر از همتای آمریکایی آنان بود و برعکس طرفداران آمریکایی آن که حضور گذشته را بیشتر در حد نمادگرایی و استفاده‌کردن فرمال از عناصر کلاسیک می‌دیدند، در شاخه اروپایی آن به‌خاطر دارا بودن تمدن غنی، تاریخ پررنگ‌تر از شاخه آمریکایی آن بود. هدف عمده معماران اروپایی درک و حس فضا، هندسه، روابط انسانی و تأثیر متقابل آن بود و برهمین اساس، کارهای معماران اروپایی به‌مراتب غنی‌تر و پیچیده‌تر از شاخه آمریکایی آن شکل گرفت. از اهم معماران پوموی اروپایی می‌توان به‌مواردی از این دست اشاره کرد: جیمزاسترلینگ[1]؛ هانس هولاین[2]؛ آراتا ایسوزاکی[3]؛ ریکاردوبوفیل؛ موریس کولات[4]؛ تری‌فارل[5].

رابرت ونتوری

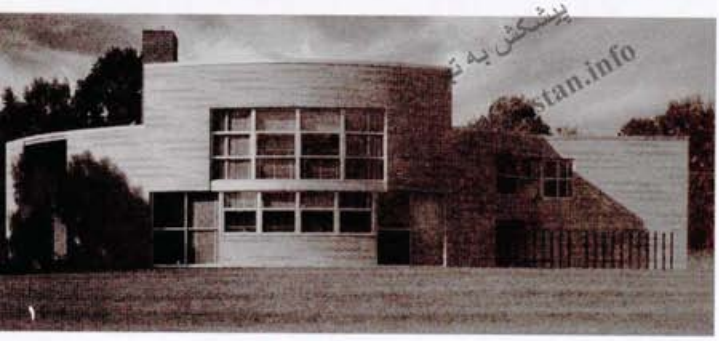
او به سال ۱۹۲۵ میلادی در فیلادلفیا به‌دنیا آمد. تحصیلات خود را در دانشگاه پرینستن ادامه داد و در سال ۱۹۵۸ میلادی، دفتر شخصی خویش را افتتاح نمود. در سال ۱۹۶۴ میلادی، همکاری خود را با جان‌راوخ[6] و سپس در سال ۱۹۶۷ میلادی با دنیس‌اسکات‌براون، که چند سال بعد با وی ازدواج

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

کرد، آغاز نمود و به‌تدریج نیز، استون آیزنور و دیویدوون[7] به عضویت شرکت در آمدند. این گروه طی سال‌ها همکاری، ساختمان‌های بسیار شاخصی را به اجراء درآوردند، ازجمله: ساختمان مرکز جامعه‌ی پرستاران در شمال پنسیلوانیا به سال ۱۹۶۰؛ خانه سالمندان گیلدهاوس[8] در فیلادلفیا بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۶۳؛ خانه واناونتوری[9] (مادر ونتوری) در چسنات هیل[10] به سال ۱۹۶۲؛ ساختمان دانشکده علوم انسانی دانشگاه ایالتی نیویورک در پرچیز[11] بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۳؛ ساختمان ایستگاه آتش‌نشانی دیکسول[12] در نیوهیون بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۴؛ خانه پیتربرنت[13] در گرینویچ[14] بین سال‌های ۱۹۷۱ و ۱۹۷۳؛ میدان و خانه فرانکلین[15] در فیلادلفیا بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۶؛ خانه تاکر[16] در نیویورک به سال ۱۹۷۵؛ ساختمان الحاقی موزه هنر آلن، اُبرلین[17] در اوهایو[18] بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۶؛ باشگاه دانشگاه پنسیلوانیا در سال ۱۹۷۴؛ سالن اجتماعات گوردن‌ژو[19] در دانشگاه پرینستن به سال ۱۹۸۳؛ گالری ملی لندن بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۱ (به‌نقل از: لا مپونیانی، ۱۹۸۹:۳۵۷؛ ونتوری و اسکات‌براون، ۱۹۹۸).

اولین ساختمان‌های ونتوری عمدتاً رام‌تر از پیش‌فرض‌های وی بودند. ساختمان مرکز جامعه‌ی پرستاران در شمال پنسیلوانیا به سال ۱۹۶۰ میلادی باهمکاری شورت[20]، معماری که با او در این هنگام شریک بود، ساخته شد. این ساختمان دارای دو طبقه و نیز شامل پارکینگی در سطح خیابان روبرو است که برای پنج اتومبیل درنظر گرفته شده است. ونتوری در توصیف ایده‌های به‌کار رفته در ساخت ساختمان، چنین می‌نویسد: «موقعیت محل، یک مقیاس جسورانه و یک فرم ساده، برای ایجاد موازنه با ساختمان‌های بلند اطراف را، پیشنهاد می‌نمود. [...] دیوار نگاه دارنده‌ی دور پارکینگ نیز بدین دلیل ضروری شد که در زمینی شیبدار، سطح پارکینگ می‌بایست 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 است در کنار خیابان ساخته شود. بین حجم ساختمان و بخشی که به پارکینگ اختصاص یافته است، چون این دو تقریباً مساوی و نیز مجاور یکدیگرند، دوگانگی وجود دارد که دیوار مورب ساختمان و انتهای تیز آن که شبیه جلو کشتی است، این دوگانگی را جبران می‌کند، اما دیوار مورب چون درعین حال، مکمل دیوار منحنی پارکینگ است، به این دوگانگی تأکید بیشتری می‌دهد. پس فرم دیوار به ملاحظه‌ی عوامل یا نیروهای فضای برونی ساختمان شکل گرفته‌اند و نه عوامل فضای درونی آن و بدین تعبیر، ملاحظات تندیسگرانه به‌جای ملاحظات معمارانه در طرح آن بدین شکل مؤثر بوده است. فضای نامتجانسی که در درون ساختمان به سبب فرم دیوار به‌وجود آمده، فضایی فرعی است که به‌مصرفی چون تاریکخانه می‌آید. [...] فرورفتگی‌های پنجره‌ها متغیرند، گاهی بزرگ و کم می‌شوند، گاهی هم عقب‌نشسته و در یکجا جمع می‌شوند که درنتیجه، مقیاس کوچک ساختمان را افزایش می‌دهند. در بیرون ساختمان، مقیاس پنجره‌های پایین با بزرگ‌کردن قاب آنها، افزایش داده شده است [...] ورودی طرف حیاط که همکف پاگرد میانی قرار گرفته است، به‌طور مشابهی ازنظر ترکیب کلی، پیچیده و ازلحاظ مقیاس، حالت جسورانه‌ای دارد و تقریباً به تعداد مساوی از عناصر مستطیلی و چندوجهی تشکیل شده‌اند که مانند بعضی

۱. رابرت ونتوری. خانه‌ی پیتر برنت. گرینویچ. ۷۳-۱۹۷۱.
۲. رابرت ونتوری. خانه‌ی تاکر. نیویورک. آمریکا. ۱۹۷۵.





1. James Stirling
2. Hans Hollein
3. Arata Isozaki
4. Maurice Culot
5. Terry Farrell
6. John Rauch
7. David Vaughan
8. Guild House
9. Vanna Venturi
10. Chestnut Hill
11. Purchase
12. Dixwell
13. Peter Brant
14. Green Wich
15. Franklin
16. Tucker
17. Oberlin
18. Ohio
19. Gordon Wu
20. Short







۳. رابرت ونتوری. ساختمان مرکز جامعه‌ی پرستاران. پنسیلوانیا. ۱۹۶۰.
۴. رابرت ونتوری. ساختمان مرکز جامعه‌ی پرستاران. ورودی ساختمان.
۵. رابرت ونتوری. ساختمان مرکز جامعه‌ی پرستاران. پلان.

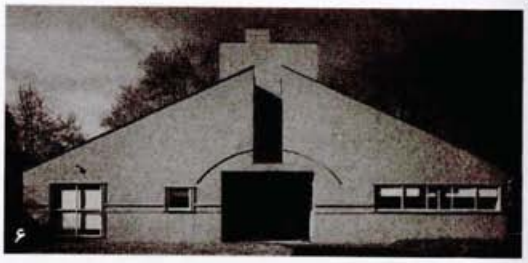
از درهای «رنسانس» کنارهم قرار گرفته‌اند» (ونتوری، ۱۳۵۷: ۱۵۲ - ۱۵۴؛ بادخل و تصرف). فرم قوس نمای ساختمان متناسب با ساخت مصالح نیست، بلکه بیشتر حالت سمبلیک دارد و تأکیدی بر ورودی ساختمان است. در نمای اصلی، پنجره‌های پایین از سه جانب قاب شده‌اند تا مقیاس پنجره‌ها بزرگ‌تر به‌نظر آید. تیرهای فلزی و چوبی بام، متناسب با نحوه قرارگیری پنجره‌ها و کنج ساختمان قرار گرفته‌اند و به مانند فضای ورودی ساختمان، تیر انتهایی از جنس الوارهای چوبی است که به ورودی و پنجره‌ها اجازه می‌دهد که تا زیر خط حاشیه نازک کاری ساختمان رسیده و فرم جعبه‌مانند ساختمان را انتزاعی‌تر نمایاند.

خانه واناونتوری (مادر ونتوری) در چسنات هیل با همکاری جان‌راوخ به سال ۱۹۶۲ میلادی ساخته شد. خانه مذکور، دراصل یک تصویر سه‌بعدی از یک نقاشی کودکانه است و همین نماد کودکانه خانه به‌عنوان سمبل معماری «پومو» قلمداد شد. طرح خانه اعتراض به اصول غیرقابل انعطاف مدرنیسم است. ونتوری بر این عقیده بود که مدرنیسم‌ها از یک سری اصول غیرقابل انعطاف پیروی می‌کنند، به‌عنوان نمونه: سقف مسطح، تأکید بر طبقات افقی و نمایش آن در نمای ساختمان، وجود پیلوت در ساختمان، پلان آزاد، دیوار شیشه‌ای و غیره. او در طرح خانه، با هوشیاری خاصی، تمام قوانین مدرنیستی را زیر سؤال برد و با طراحی عواملی همچون سقف شیب‌دار، عدم نمایان کردن سطوح افقی داخل در نمای ساختمان، استفاده نکردن از ستون (به‌جزء یک مورد و آن فقط جهت نگه‌داشتن سقف عقب‌نشینی)، تأکید برروی شومینه و تأثیر آن به‌صورت دودکش در نمای ساختمان، عملاً به جنگ مدرنیسم‌ها رفت.

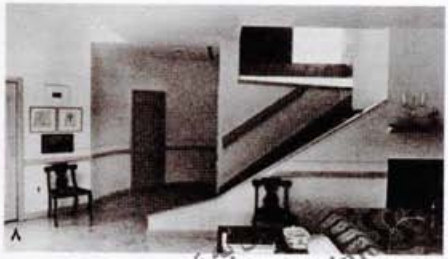
زمین قرارگیری خانه به‌صورت مسطح و به‌وسیله ردیفی از درختان محاصره شده است. تنها مسیر سایت، طوری طراحی شده است که شکل سه‌بعدی نمای خانه را برجسته می‌کند. فرم سامان‌دهی طراحی پلان با دو دیوار موازی عمود بر محور اصلی سایت که محدوده زمین داخل خانه را مشخص می‌کند، شروع می‌شود. محورهای دیوارها، جهت اصلی شکل گیری پلان را مشخص می‌نمایند. نظم شکل گرفته‌ی پلان و به‌خصوص قرارگیری نمای سنتوری اصلی دقیقاً برعکس شکل گیری پلان معابد یونانی است. در معابد یونانی، هندسه پلان و نحوه قرارگیری دیوارها، تداعی‌گر هندسه سه‌بعدی فرم سنتوری سقف است. ونتوری با وارونه کردن این سیستم، این امکان را به‌وجود آورد که بار سقف را بدون نیاز به ستون، طراحی کند. همان‌گونه که در مقاطع دیده می‌شود، هندسه‌ی سقف خانه پیچیده است. شیب‌های سقف در سه جهت متفاوت شکل گرفته‌اند و امتداد آنها به دیوارهای نگهدارنده‌ی سقف نمی‌رسد و در فضای ورودی ساختمان این شگرد کاملاً خود را نشان می‌دهد. ازطرفی، دیوارها به‌عنوان عناصر دوبعدی ساختمان، درون‌مایه اصلی خود را استتار کرده‌اند و این یکی از مهم‌ترین نکاتی است که لحاظ شده تا با ایده مدرنیسمی که قائل به مرزبندی بیرون و درون فضاهای طراحی شده است، به مخالفت برخیزد. درمورد طراحی خانه، او در کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری» می‌نویسد: «تضاد بین داخل و خارج یکی نیست. در داخل، پلان کلاً منعکس کننده ثبات متقارن بیرون است، درحالی که در خارج، فضاهای بازشو نماها منعکس کننده تغییرات حاصل از شرایط خاص داخل می‌باشند. در مورد داخل، پلان اصولاً متقارن و دارای یک هسته عمودی مرکزی است که دو دیوار تقریباً متقارن مورب که جداکننده دو فضای انتهایی جلویی از یک فضای بزرگ در عقب می‌باشند، از آن شروع می‌شوند. این حالت خشک و متقارن

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

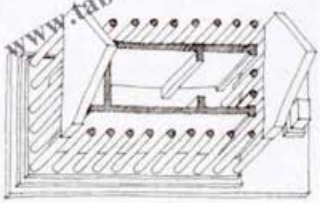
۶. رابرت ونتوری، خانه‌ی وانا ونتوری، چستنات‌هیل، ۱۹۶۲.
۷. رابرت ونتوری، خانه‌ی وانا ونتوری، دید از پشت خانه.
۸ و ۹. رابرت ونتوری، خانه‌ی وانا ونتوری، فضای داخلی.
۱۰. مقایسه طرح خانه وانا ونتوری با معبد یونانی.

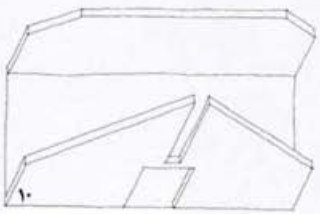












www.tabarestan.info تبرستان

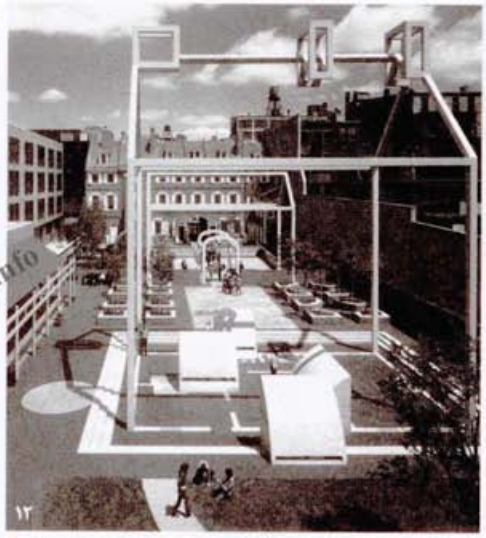
که تقریباً مشابه سبک پالادین می‌باشد، برای تطبیق یافتن با نیازهای خاص فضاها تغییر شکل یافته است. برای مثال، آشپزخانه واقع درطرف راست با اتاق خواب واقع در طرف چپ فرق دارد» (ونتوری، ۱۳۵۷: ۱۶۸-۱۶۹؛ بادخل و تصحیح).

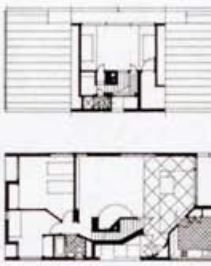
او برای تضاد و پیچیدگی در سیرکولاسیون فضای داخلی، ابتدا در مرکزیت پلان، پله و شومینه را در کنارهم قرار داده است و با این کار، محور اصلی ورود به خانه را مسدود می‌کند و همین حرکت باعث می‌شود تا یک فضای پیش‌ورودی، در پشت نمای اصلی شکل گیرد. این ترفند، به او این فرصت را می‌دهد که ورودی، پله و شومینه به‌عنوان عناصر اصلی پلان مورد توجه قرار گیرد. چیدمان فضای داخلی به‌صورت نامتقارن طراحی شده است. در سمت راست، فضاهای نیمه‌خصوصی، همچون آشپزخانه، پذیرایی و ناهارخوری قرار دارند. در سمت چپ، فضاهای خصوصی همچون اتاق‌های خواب و حمام طراحی شده‌اند. این عدم‌تقارن و دوگانگی در چیدمان پلان، در نمای خانه نیز خود را نمایان می‌کند. در خانه‌ی واناونتوری، نمای پرده‌مانند، مسلماً نشان‌دهنده «پیچیدگی و تغییرشکل داخلی» است، و درعین‌حال، فراتر از آن است. سنتوری یا لچکی پهن آن، بی‌درنگ تجسم «خانه» است، به‌ویژه نوعی خانه‌ی دارای سنتوری پهن در آمریکای سال‌های دور. حال‌وهوای باروک نیز با شکستی در وسط، که با قوس نقش بسته و «ردیف آجر افقی» که در بین پنجره‌ها تکرار می‌شود، به خانه اضافه شده است. تقارن کلی با دودکش که‌اندکی دور از مرکز است و درکنار در ورودی قرار گرفته، و نیز پیاده‌رویی که به سمت راست «محور» چرخیده، در هماهنگی با کل ساختمان است. بدین‌ترتیب، نما از بُعد فضایی و همچنین بُعد صوری، یادآور هم‌پیوندی‌های متقارن است و ویژگی کولاژمانند آثار هنری مدرن را به‌خود می‌گیرد.

خانه سالمندان گیلدهاوس در فیلادلفیا، بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۶۳ میلادی، با همکاری جان‌راوخ، طراحی و ساخته شد. زمین این ساختمان از جنوب درمقابل یک خیابان واقع شده است که روحیه‌ی شهری دارد؛ یعنی پرتحرک و پرسروصدا است و ساختمان‌های موجود در آن نسبتاً بلند و قدیمی هستند. پس، نمای جنوبی ساختمان به‌ملاحظه‌ی این خیابان و نیز برنامه‌ی ساختمان (آپارتمان‌های مسکونی که نور جنوب، جنوب غربی، جنوب‌شرقی برایشان مرجح بود)، ساخته شده و با نمای شمالی آن متفاوت است.

یک مجموعه شش‌طبقه شامل ۹۱ آپارتمان و یک استراحتگاه عمومی که در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد که با ساختمان‌های تجارتی معمولی آمریکا تفاوتی ندارد: مصالح ساده، سازه معمولی و متعارف که شکل کاملاً پیش‌پا افتاده دارد. اما درواقع، عمل تهذیب و پالایش در این بنا، به همان اندازه که روشنفکرانه است، به همان میزان دقیق و ماهرانه است. بنابه نظر ونتوری، نماهای ساختمان طوری طراحی شده‌اند که متفاوت به‌نظر برسند. قسمت بالای نمای اصلی ساختمان، از دیوار اصلی جدا شده است و به این ترتیب، برنقش نمای ساختمان به‌عنوان یک نقاب کلی تأکید می‌کند. به‌عقیده او، دیوارهای آجری قهوه‌ای تیره با پنجره‌های دولای عمودی، یادآور

خانه‌های قدیمی فیلادلفیا است. ستون گرد بزرگ نمای اصلی مجموعه که از جنس گرانیت سیاه ساخته شده، متناسب با فضای بازشوی ورودی مجموعه است. یک قوس با خیز ملایم برفراز مجموعه بالکن‌ها، جنبه‌ای است که از شیوه گرایی کارهای لویی سالیون وام گرفته شده است. تابلوی نام ساختمان، عنصری از پاپ آرت،





۱۱

جزئی از طراحی بنا است. آنتن دروغین طلایی رنگ تلویزیون بر روی بام، نمادی دوستانه و طنزآمیز از اشتغال اصلی سالخوردگان در یک جامعه صنعتی است. او در توصیف آنتن مجموعه می‌نویسد: «[...] آنتن تلویزیون واقع در بالای نمای اصلی، نوعی حالت یادمانی دارد. آنتن با سطح آب‌طلا داده شده‌اش، به دو صورت می‌تواند تعبیر شود، یکی به‌صورت تندیس انتزاعی به‌شمار آید و یا به‌صورت سمبلی برای سالمندان که وقت زیادی صرف تماشای تلویزیون می‌کنند» (ونتوری، ۱۳۵۷: ۱۶۷). خانه سالمندان گیلدهاوس، درکل با نمادشناسی‌های به کار رفته، یادآور خانه مادر ونتوری است. او در طراحی این مجموعه، خودآگاهانه کلیشه‌های کهن را در صحنه‌پردازی تازه‌ای به‌کار می‌گیرد و با تغییر بافت و مقیاس، درصدد یافتن راهی است که از مضامین عادی عناصر به کار رفته در طرح، بگریزد و همین نکته‌ای است که او را از همفکران خود جدا می‌کند.

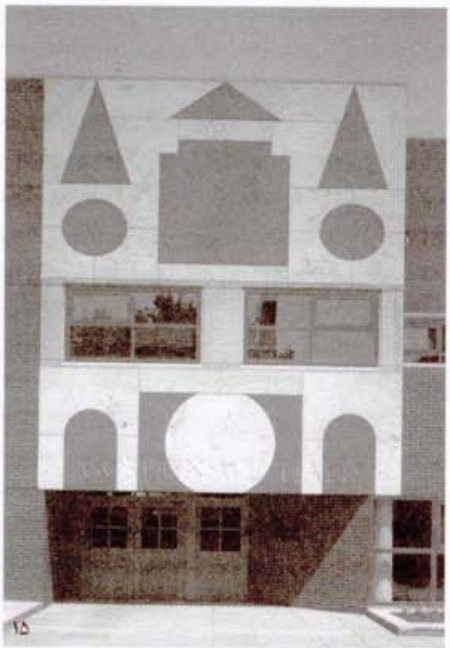
میدان و خانه فرانکلین در فیلادلفیا، بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۶ میلادی، با همکاری و همفکری جان‌راوخ، طراحی و اجراء شد. این مجموعه به‌خاطر سالگرد قاره آمریکا و به یاد و خاطره کارهای بنجامین فرانکلین، سفیر سابق آمریکا در فرانسه، طراحی و ساخته شد. بخش اصلی خانه در یک آتش‌سوزی از بین رفته بود و تنها سند موجود، یادداشت‌های خصوصی فرانکلین بود که با جزئیات تمام، فضاهای خانه و عناصر به‌کار رفته در آن را توصیف می‌کرد. ونتوری با بررسی یادداشت‌های فرانکلین، طرح احیاء و بازسازی خانه را به‌انجام رساند. او درحین مطالعه‌ی دست‌نوشته‌ها متوجه این نکته می‌شود که خانه با مجموعه‌ای از ساختمان‌ها و فضاهای سبز در ارتباط بوده که بخش اصلی آنها از بین رفته است. او با استفاده از دست‌نوشته‌ها، طراحی باغ و میدان مجموعه را انجام می‌دهد. او سعی نمود زندگی شخصی، علائق و دغدغه‌های فرانکلین را در معرض



۱۲



۱۳



۱۵

۱۱. رابرت ونتوری. خانه‌ی وانا ونتوری. پلان.
۱۲. رابرت ونتوری. میدان و خانه‌ی فرانکلین. فیلادلفیا. ۷۶-۱۹۷۲.
۱۳. رابرت ونتوری. خانه‌ی سالمندان گیلدهاوس. فیلادلفیا. ۶۳-۱۹۶۰.
۱۴. رابرت ونتوری. مرکز اجتماعات گوردن‌ژو. پرینستون. ۱۹۸۳.

www.tabarestan.info تبرستان

نمایش بگذارد و این امکان را به بازدیدکنندگان بدهد تا زندگی شخصی او را از نزدیک بشناسند. لذا، جهت این کار، دست‌نوشته‌های او را به‌صورت کتیبه و به‌صورت تزئینی درمعرض دید بازدیدکنندگان قرار داد.

ونتوری با همکاری جان‌راوخ، در سال ۱۹۸۳ میلادی، مرکز اجتماعات گوردن‌وُو را برای دانشگاه پرینستون طراحی و اجراء نمود. بنا، متشکل از دیوارهایی از جنس آجر قرمز و پنجره‌های طولی بیرون‌زده با تلفیق قرنیزهای سنگ آهکی است. فضای داخلی ساختمان، معماری قرون وسطا را تداعی می‌کند و از طراحی رسمی و فرمال سالن اجتماعات به‌دور است. آنچه این ساختمان را در


۱۶


۱۷


۱۸

معرض دید قرار می‌دهد، طرح نمای ورودی سالن اجتماعات است که یادآور کارهای قبلی ونتوری به‌خصوص خانه مادر او و ساختمان فرانکلین است. عوامل تشکیل‌دهنده نما، به‌حالتی طنزآمیز، کنار هم قرار گرفته‌اند. استفاده کردن از فرم‌های خالص به‌صورت تزئین و تلفیق مصالح گوناگون، از عواملی است که به نمای مجموعه جذابیتی خاص می‌دهد.

ساختمان الحاقی به موزه ملی لندن، کار مشترک ونتوری و اسکات‌براون، بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۱ میلادی ساخته شد. طرح ساختمان در اصل به‌صورت کولاژ از سبک‌ها و عناصر معماری گذشته شکل گرفته است. نماهای موزه با الهام از ساختمان‌های اطراف و متناسب با سبک آنها طراحی شده‌اند. ساختمان الحاقی، به‌وسیله یک مسیر باریک با پوشش سقفی طاقی شکل، از بخش قدیمی موزه جدا شده است. نمای رو به ساختمان‌های قدیمی به‌وسیله سبک کلاسیک و با سرستون‌های کرنتین[21] طراحی شده است. با اینکه عناصر معماری کلاسیک، درجای‌جای مجموعه به چشم می‌خورد، ولی آنچه مهم است، استفاده از تناسبات مدرن (بدون رعایت تناسبات کلاسیک)، در نماها و طراحی داخلی بناست. ساختمان در کل به‌صورت محافظه‌کارانه طراحی شده است و نسبت به کارهای قبلی ونتوری، حرفی برای گفتن ندارد.

۱۵. رابرت ونتوری. مرکز اجتماعات گوردن‌وُو. ورودی اصلی ساختمان.
۱۶ و ۱۷. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. ساختمان الحاقی موزه ملی لندن. فضای داخلی. لندن. ۹۱-۱۹۹۰.
۱۸. رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون. ساختمان الحاقی موزه ملی لندن.

21. Corinthian

چارلز ویلارد مور

مور به سال ۱۹۲۵ میلادی در بنتون هاربور[۲۲] میشیگان به دنیا آمد. تحصیلات خود را در دانشگاه‌های میشیگان و پرینستن به اتمام رساند و به سال ۱۹۶۲ میلادی، انجمن دانشگاه برکلی در کالیفرنیا را با همکاری معماران دیگر تأسیس کرد. او به سال ۱۹۷۵ میلادی، در اسکس[۲۳] انجمنی را تأسیس نمود که بعدها به‌عنوان دفتر مور و همکاران شهرت یافت. مور بین سال‌های ۱۹۶۵ و ۱۹۷۵ میلادی در دانشگاه ییل و از سال ۱۹۷۵ میلادی به‌عنوان استاد دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس به امر تدریس مشغول بود. از مهم‌ترین کارهای او می‌توان به این موارد اشاره کرد: طرح خانه شخصی‌اش در اورینده‌ای[۲۴] کالیفرنیا در سال ۱۹۶۲؛ ساختمان انجمن دانشکده‌ی دانشگاه کالیفرنیا در سانتاباربارا[۲۵] بین سال‌های ۱۹۶۶ و ۱۹۶۸؛ ساختمان کالج کرسج[۲۶] در دانشگاه کالیفرنیا در سانتاکروز بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۴؛ میدان ایتالیا[۲۷] در نیواورلئان[۲۸] در ایالت لویزیانا بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۸؛ مجموعه مسکونی ساحلی لیک‌تگل[۲۹] در برلین در سال ۱۹۸۰؛ مرکز اداری بورلی[۳۰] به سال ۱۹۸۵. او به سال ۱۹۹۱ میلادی، جایزه معروف مدال طلایی انجمن معماران را به خود اختصاص داد و دو سال بعد از اخذ این جایزه، به سال ۱۹۹۳ میلادی، درگذشت (لامپونیانی، ۱۹۸۹: ۲۲۹-۲۳۰).

چارلزمور همچون رابرت‌ونتوری، شیفته لوئی کان بود. او همچون کان، به‌نحوی صادقانه به جانبداری از شیوه‌های سنتی و فرهنگ یادواری معماری گذشته بر آمد. بنابراین، بدیهی است که در روند کلی آثارش، شیوه التقاطی به‌هیچ‌وجه او را رها نمی‌کرد. دستاوردهای نظری او در زمینه‌ی معماری، عمدتاً نه فقط به جانبداری از قاطعیت معماری سنتی، بلکه ازسویی به جریان‌های فکری مکتب معماری خردگرا وابسته بود. او در کتاب «جایگاه خانه‌ها»[۳۱]، که به‌همراه جرالد آلن و دانلین لیندن آن را به سال ۱۹۷۴ میلادی به‌چاپ رساند، اصول کلی کاری خود را در پنج اصل بیان می‌کند. این اصول عبارتند از:

- «ساختمان‌ها قادرند و باید که سخن بگویند؛
- بنابراین باید حق آزادانه سخن گفتن را داشته باشند، باید قادر باشند که مطالب متفکرانه، عاقلانه، قدرتمندانه، مطبوع یا حتی احمقانه را بیان کنند؛
- ساختمان‌ها باید ظرفیت پذیرش کالبدها و نیز اذهان مردم را داشته باشند؛
- ساختمان‌ها نه تنها باید بر انتزاع‌های «اجسام ساده هندسی» مبتنی باشند، بلکه باید دارای جاذبه‌های احساسی نیز باشند؛
- ساختمان‌ها باید رابطه و اتصال با گذشته را خلق و خاطره‌ها را زنده کنند» (مور و دیگران، ۱۹۷۴؛ لامپونیانی، ۱۳۸۱: ۲۳۲).

عمده هدف مور در طراحی، مدنظر قرار دادن «حس مکان» از دست رفته بود. او با تمام تمهیدات و استعاره‌ها سعی نمود که این حس مکان را به زمان حال برگرداند و این حس مکان، جوهره اصلی طراحی او در سه پروژه مهم - خانه شخصی‌اش در کالیفرنیا، کالج کرسج و میدان ایتالیا - است.

ساختمان خانه شخصی مور در اورینده‌ای کالیفرنیا، به سال ۱۹۶۲ میلادی، طراحی و ساخته شد. طرح پلان خانه، فرم مربع دارد و در داخل این مربع، دو مربع کوچک‌تر دیگر قرار می‌گیرد که هر یک به‌وسیله چهار ستون تعریف می‌شود. مربع بزرگ‌تر درونی، اختصاص به فضای زندگی و ناهارخوری دارد و فضای کوچک‌تر، به حمامی که میان خانه آمده است، تعلق دارد. یکی از ابتکارات او در طرح خانه، این بود که برای اولین بار، محدوده‌ی بخش خصوصی را با پانل‌های چوب طبیعی تراش نخورده، از هم جدا کرد. این خانه را مور به تبعیت از مورخ هنر جان‌سامرسون[۳۲]، ایدیکول[۳۳] می‌نامد که معنایی نزدیک به شبستان دارد و چون فضا را تعریف و در خود متمرکز می‌کند، احساسی از حمایت و حفاظت را برای کسی که در درون آن می‌نشیند، پدید می‌آورد. از این‌رو، چنین فضایی، تنها برای رفع نیازهای مادی ساکن آن: یعنی خود مور نیست، بلکه معنایی شاعرانه دارد و کنایه‌ای از پرستش در مرکز جهان است. ستون‌های چوبی که این دو فضای کوچک داخل خانه را تعریف می‌کنند، شبیه ستون‌های توسکان[۳۴] به‌کار رفته در میدان سان‌پیترو در رم، اثر جانلورنتسوبرنینی[۳۵] است. طراحی داخلی خانه، به شیوه طراحی خانه سون[۳۶] در لندن است و حتی شیوه نقاشی خانه، الگوبرداری از شیوه نقاشی عروسکی[۳۷] قرن هفدهم میلادی در ایتالیا، به‌خصوص با مدنظر قراردادن شیوه کار برنینی در میدان سن‌پیترو رم، است (تراچن برگ و هایمن، ۲۰۰۲: ۵۳۹-۵۴۰؛ استیل، ۱۹۹۷: ۱۷۴).

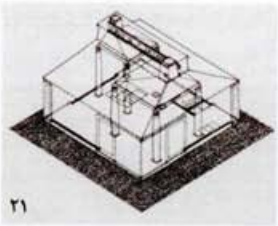
بنای کالج کرسج در دانشگاه کالیفرنیا در سانتاکروز، بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۴ میلادی باهمکاری ویلیام تُرنبال، طراحی و ساخته شد. مور این مجموعه را به «دهکده دانشجویی» تشبیه کرده است، و یادآور می‌شود که دراصل، مجموعه کالج کرسج شباهتی با دهکده ندارد، چراکه در آن، سلسله مراتبی وجود ندارد، کدخدایی در کار نیست و هیچ‌کس بر دیگری رجحان ندارد. تمام ساکنین مجموعه، دانشجویانی هستندکه برای مدتی کوتاه با یکدیگر زندگی می‌کنند و بنابراین، لزومی برای ایجاد ساختمان‌های گران‌پیکر جدی و یا مهم و معتبر وجود ندارد. طرح این کالج در مقایسه با خانه شخصی مور، تعبیری کاملاً متفاوت و درعین‌حال، ایده‌ای نافذ از موضوع سنت‌گرایی است.

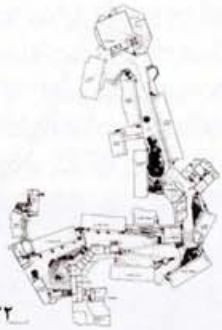
فرم مجموعه به‌صورت خطی طراحی شده است و مجموعه ساختمان‌های ساخته شده در آن، ازجمله کلاس‌ها، تالار و فضای اجتماعات، خوابگاه‌ها، سکونتگاه‌ها و نیز خانه‌ای برای رئیس دانشکده و ساختمان پذیرایی مهمانان، به‌صورت «L» شکل طراحی شده‌اند. یکی از نکات مهم طرح، منطقه‌یابی آن است. او مکان مرکز اجتماعات دانشجویان را در رأس مجموعه قرار می‌دهد تا دسترسی به آن از هر نقطه‌ی مجموعه، برای دانشجویان یکسان باشد. ساختمان‌ها از بیرون مجموعه به رنگ قهوه‌ای تیره و قهوه‌ای روشن تا زرد و از درون، به رنگ سپید و با تأکید بر رنگ آبی و قرمز دیده می‌شوند. ورودی به مجموعه، که در پایین‌ترین نقطه مجموعه قرار می‌گیرد، از خارج همان رنگ قهوه‌ای تیره و روشن را در انطباق با رنگ زمین و تنه‌ی درختان سر به آسمان کشیده‌ی دور و نزدیک

www.tabarestan.info تبرستان











۱۹. چارلز مور. خانه‌ی شخصی معمار. اوربندا. کالیفرنیا. ۱۹۶۲.
۲۰. چارلز مور. کالج کرسج در دانشگاه کالیفرنیا.
۲۱. چارلز مور. خانه‌ی شخصی معمار. آنالیز روابط حجم و سازه.
۲۲. چارلز مور. کالج کرسج در دانشگاه کالیفرنیا. سانتاکروز. آمریکا. ۷۴-۱۹۷۳سایت پلان.
۲۳. چارلز مور. کالج کرسج در دانشگاه کالیفرنیا.

دارد. پس از ورود به این دروازه، رنگ سپید می‌یابد و برروی یکی از دیوارها که تزئین شده، شطرنجی‌هایی به رنگ قرمز و آبی و سپید مشاهده می‌شود. سطح دیوارها از خارج، مسطح نشده است و حس ناتمام بودن طرح مجموعه را به بیننده القاء می‌کند. طراحی فضای سایت مجموعه، دارای تمام جزئیات مبلمان شهری است، ازجمله تأسیسات روزمینی همچون نظام دفع آب‌های زاید، باجه‌های تلفن عمومی، تسهیلات خودکار شستشو و کافه‌تریا که به‌خوبی متناسب با اصول شهرسازی طراحی شده‌اند.

میدان ایتالیا در نیواورلئان در ایالت لویزیانا، بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۸ میلادی، طراحی و ساخته شده است. طرح این میدان یکی از موفق‌ترین و مهم‌ترین کارهای دوران کاری اوست. طرح میدان، عوامل مختلفی ازجمله، حس باستانی، دیدگاه مدرنیستی، تجاری و محل گردهمایی را در دل خود دارد و درعین حال، دارای کیفیت فضای شهری واقعی است. مور از منابع مختلفی جهت تکمیل کردن ایده میدان استفاده کرده است که مهم‌ترین این منابع عبارتند از: فواره تروی[۳۸] در رم به سال ۱۷۳۲؛ بازیلیکا[۳۹]ی آندرناپالادیو در ویچنتسا[۴۰] به سال ۱۵۴۹؛ ساختمان نوی‌واخه[۴۱] اثر کارل فریدریش شینکل[۴۲] در برلین به سال ۱۸۱۸؛ معماری کلاسیک یونان و روم. خود مور، رویکردش را اینگونه توصیف می‌کند: «ما اشکال را به آن سمت سوق می‌دهیم که بتوانند اشاره‌ی مشخصی به مکان و زمان داشته باشند و با آنها تعامل برقرار سازند و این برای فرد ساکن به‌منزله‌ی چیزی است که او را در شناخت اینکه در چه مکان

۳۷. Baldacchinos: این لغت که در زبان فرانسه و ایتالیایی به معنی «عروسک» است به یک نوع نقاشی در ابعاد کوچک اطلاق می‌شود، که در آغاز توسط هنرمندان شمال اروپا که طی قرن هفدهم میلادی ایتالیا کار می‌کردند، ساخته شد و در آن مناظر روزمره و روستایی با پیکره‌های کوچک فراوان نشان داده می‌شد.

22. Benton Harbor
23. Essex
24. Orinda
25. Santa Barbara
26. Kresge College
27. Piazza d'Italia
28. New Orleans
29. Lake Tegel
30. Beverly
31. The Place of Houses
32. John Summerson
33. Aedicule
34. Tuscan
35. Gianlorenzo Bernini
36. Soane

38. Trevi Fountain
39. Basilica
40. Vicenza
41. Neue Wache
42. Karl Friedrich Schinkel

و زمانی قرار دارد و به‌طور کلی در آنکه اصولاً کیست، یاری رساند [...] ما در طی چند دهه در ایالات متحده، مرگ شهرها را به چشم دیده‌ایم [...] اکنون پی برده‌ایم که روی هم رفته آنها را دوست داشتیم و اینک در تلاشیم تا زندگی جدیدی به آنها بدمیم» (به‌نقل از: استیل، ۱۹۹۷:۱۷۷).


۲۴




۲۶

این میدان برای آن دسته از مردم نیواورلئان که اصل ایتالیایی دارند، طراحی و ساخته شده است. پروژه‌ای که شامل میدان می‌شد، اساساً برای زمینی وسیع‌تر در نظر گرفته شده بود و شامل چندین فروشگاه، تفریحگاه و مغازه می‌شد. ولی از این پروژه، جزء میدان، بخش دیگری اجراء نشد. آمریکاییان ایتالیایی‌الاصل نیواورلئان، طبق سنت سالی یک بار، در روز خاصی که مصادف با یکی از اعیاد مذهبی آنهاست، در شهر رژه می‌روند و به یاد دیار دیرین، کارناوال به راه می‌اندازند. یکی از هدف‌های این طرح، این بود که به جامعه‌ی ایتالیایی نیواورلئان که تعدادشان از اقلیت‌های دیگر آمریکا کمتر است، هویت دهد.

میدان به‌صورت مدور طراحی شده است، با نوارهای سنگی متناوب مرکزگرای تیره و روشن در کف که در قسمتی، این نوارها شکسته و تبدیل به نقش برجسته‌ای از نقشه کشور ایتالیا می‌شوند. ازسوی «دریاچه‌ها»، در شمال شبه‌جزیره، سه «نهر» آب جریان دارد که نماینده رودخانه‌های پو، آرنو و تیبر هستند و به‌سوی دریای آدریاتیک و دریای تیرنه جاری می‌شوند. به این دلیل که اکثریت مهاجران از اصل و تبار سیسیلی هستند، جزیره سیسیل که به‌عنوان آبنما و یک تریبون سخنرانی هم عمل می‌کند، در مرکز میدان طراحی شده است. درپس زمینه این طرح، شش لایه روی‌هم لغزنده (همچون پرده‌های صحنه نمایش)، شیوه‌های معماری کلاسیک را به کمک بتن، فولاد ضدزنگ و آب به نمایش می‌گذارند. او حتی دو تصویر حجاری شده از صورت خود را، همچون هنرمندان دوره رنسانس، بر روی یکی از دیوارهای این میدان قرار داده است. این تصاویر به‌عنوان محل ریزش آب، کاربری دارند و از درون دهان این تندیس‌ها آب به بیرون می‌ریزد. طرح مور، مورد استقبال منتقدان قرار گرفت. آنان این طرح را یک شوخی سطحی می‌دانستند که در نوع خود از سبکی کاملاً آزاد برخوردار بود (تراچمن برگ و هایمن، ۲۰۰۲: ۵۳۹-۵۴۱؛ استیل، ۱۹۹۷:۱۷۴-۱۷۷؛ کرتیس، ۱۹۹۷:۶۰۲-۶۰۴؛ مزینی، ۱۳۷۶:۲۴۱-۲۴۲).

مایکل گریوز

طرح‌های هیچ معماری به‌اندازه‌ی مایکل گریوز، دارای طیفی این چنین وسیع نیست. اگر کارهای معماری او را درنظر نگیریم، بخش عظیمی از طراحی او به تولیدات صنعتی، از جواهر و لوازم برقی و لوازم فرعی آشپزخانه گرفته تا قاب عکس و وسایل خانه و سرویس غذاخوری - برای خانواده‌هایی در هر رده‌ی مالی و ذوقی و سلیقه‌ای - تعلق دارد. طراحی گریوز برای شرکت‌هایی همچون آلسی، کمپانی والت‌دیزنی، تارگت و دیگران، حقیقتاً او را به شخصی که نامش همواره برسر زبان‌هاست، بدل ساخته است.

او متولد سال ۱۹۳۴ میلادی در ایندیاناپولس است. در دانشگاه‌های سن‌سیناتی اوهایو و هاروارد تحصیل کرد. به سال ۱۹۶۴ میلادی در پرینستن نیوجرزی، دفتر شخصی خود را دائر نمود و از سال ۱۹۶۲ میلادی، استاد دانشگاه پرینستن است. او به سال ۱۹۷۲ میلادی، جزو گروه «پنج‌معمار نیویورکی» بود. ازجمله کارهای مهم او در حیطه‌ی معماری عبارتند از: طرح خانه هانسلمن[۴۳] در فورت‌وین[۴۴] به سال ۱۹۶۷؛ ساختمان الحاقی بناسراف[۴۵] در پرینستن به سال ۱۹۶۹؛ خانه کالکو[۴۶] در گرین بروک[۴۷] به سال ۱۹۷۸؛ ساختمان خدمات عمومی[۴۸] پورتلند[۴۹] در اورگون بین سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۳؛ خانه پلوسک[۵۰] در فورت‌وین ایندیانا به سال ۱۹۸۲؛ ساختمان هامانا[۵۱] در لوئیزویل[۵۲] کنتاکی[۵۳] بین سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۶؛ ساختمان اداره‌ی مرکزی والت‌دیزنی در بربنک[۵۴] کالیفرنیا بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۰؛ طراحی هتل‌های دولفین و قو برای مجتمع تجاری - تفریحی دیزنی در فلوریدا به سال ۱۹۹۰ (به‌نقل از: لامپونیانی، ۱۹۸۹:۱۳۰؛ استیل، ۱۹۹۷:۱۷۸-۱۸۱).

هم‌سو با رابرت‌ونتوری و چارلزمور، مایکل گریوز به‌عنوان سومین مدافع آمریکایی پست‌مدرن کلاسی‌سیسم شناخته شده است. برخلاف ونتوری و مور، که تحت‌تأثیر آموزه‌های دانشگاه پنسیلوانیا و به‌خصوص لوئی کان بودند، او هیچ ارتباطی با اندیشه‌های کان نداشت. اولین شهرت گریوز، متعلق به گروه «پنج‌معمار نیویورکی» است. این گروه به سال ۱۹۷۲ میلادی، در کنفرانسی که در نیویورک باعنوان «کنفرانس معماران برای مطالعه‌ی محیط»[۵۵] شکل گرفت، سردمدار موضوعاتی بود که متضاد با نظریات و اندیشه‌های ونتوری بودند. این گروه که به‌ترتیب شامل پیتر آیزنمن، مایکل گریوز، چارلز گوائمی[۵۶]، جان هیداک[۵۷] و ریچاردمه‌یر می‌شدند، تقریباً درپی

www.tabarestan.info

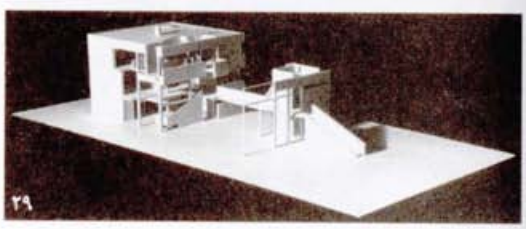
یک وضوح و شفافیتی خاص در معماری بودند. آنها خردگرایی را پیش کشیدند و بالاتر از همه لوکوربوزیه و معماری جدی و دقیق ایتالیایی دهه‌ی ۳۰ میلادی را که در اطراف کارهای معمار موسولینی، جوزپه‌ترانی[۵۸]، دور می‌زد، مطرح کردند. تجربیات روشنفکرانه آنها به‌دور از هر گونه علاقه‌ی اجتماعی بود که در اوایل کار، وجه مشخصه‌ی بیان معماری آنها به‌شمار می‌رفت. حاصل این کنفرانس به‌صورت کتابی به نام «پنج معمار» به سال ۱۹۷۲ میلادی، با مقدمه کنت‌فرامپتون و کولین رو منتشر شد که در آن، هر کدام از معماران، دو اثر خود را با شرح خود ارائه نمودند. لازم به یادآوری است که در اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی، بیشتر این افراد در دهه‌ی ششم زندگی خود به‌سر می‌بردند


۳۰


۳۱


۲۷


۲۸


۲۹

۲۴. چارلز مور. میدان ایتالیا. نیواورلئان. ۷۸-۱۹۷۵. ماکت طرح.
۲۵ و ۲۶. چارلز مور. میدان ایتالیا. بخشی از طرح.
۲۷. مایکل گریوز. ساختمان هامانا. لوئیزویل. کنتاکی. ۸۶-۱۹۸۳.
۲۸. مایکل گریوز. خانه‌ی هانسلمن. ۱۹۶۷.
۲۹. مایکل گریوز. خانه‌ی هانسلمن. ماکت طرح.
۳۰ و ۳۱. مایکل گریوز. ساختمان الحاقی بناسراف. ۱۹۶۹.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

و بنابراین با هنر و معماری مدرن، به‌صورت حقایق تثبیت شده حیاتِ خویش، رشد کرده بودند. آنان با احساسی شدید، نسبت به آثار بنیادی سال‌های میانی جنگ، مانند خانه شرودر[۵۹] و ساختمان کازا دِل فَشو[۶۰] اثر جوزپه‌ترانی، تعلق خاطر خاصی داشتند و گذر از تفکرات مدرن و به‌خصوص کارهای لوکوربوزیه، برای آنها عملاً غیرممکن بود و به همین اعتبار، گروه «پنج معمار نیویورکی»، به «گروه سفیدها» و بعدها توسط چارلز جنکس به «نئومدرن»[۶۱] تغییر نام داد. این گروه درمقابل گروه خاکستری که به ونتوری و همفکران او تعلق داشت، قرار گرفته بود و از این‌رو آنها را گروه خاکستری می‌نامیدند که نه سفید و نه سیاه بودند، بلکه‌اندیشه‌های آنها طیف وسیعی از موضوعات مختلف و التقاطی را شامل می‌شد. گریوز در کنفرانس مذکور، دو طرح

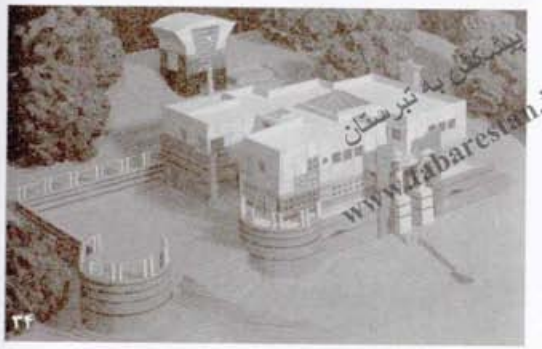
43. Hanselmann
44. Fort Wayne
45. Benacerraf
46. Kalko
47. Green Brook
48. Public Services Building
49. Portland
50. Plocek
51. Humana
52. Louisville
53. Kentucky
54. Burbank
55. Conference of Architects for the Study of Environment (CASE)
56. Charles Gwathmey
57. John Hejduk
58. Giuseppe Terragni
59. Schröder
60. Casa del Fascio
61. Neo Modern



۳۳



۳۲



۳۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۳۵

باعنوان‌های «خانه هانسلمن» که به سال ۱۹۶۷ میلادی و ساختمان «الحاقی بناسراف» که به سال ۱۹۶۹ میلادی طراحی شده بودند را درمعرض نمایش و مباحثه گذاشت (آیزنمن و دیگران، ۱۹۷۵: ۳۴-۶۲).

خانه هانسلمن، در طرح کلی، به‌صورت یک مکعب‌مستطیل با یک پله الحاقی کشیده، طراحی شده است. این خانه ساختمانی سه‌طبقه است که به جنبه‌های کارکردی آن توجه شده و از لحاظ شناخت علائم و معانی، شباهت خاصی به سبک لوکوربوزیه دارد. خانه در پلان، مرکب از یک مربع اصلی است که راهی کشیده با پله‌ای در انتهای آن، هم ورودی این خانه را به‌وجود می‌آورد و هم آن را به مربع کوچک‌تر دیگری متصل می‌کند. این طرح، شباهت خاصی به طرح‌های موندریان دارد و یادآور هندسه‌ی انتزاعی و ترکیب‌بندی کارهای موندریان است. به‌خصوص این شباهت، در کار دوم گریوز که به‌عنوان ساختمان الحاقی بناسراف در این کنفرانس ارائه شد، بیشتر خود را نمایان می‌کند. ساختمان به‌صورت یک مکعب خالی طراحی شده که اسلوب معماری آن ترکیبی از کارهای معماری مدرن است. خانه براساس یک شبکه‌ی فضایی مرکب از تیر و ستون و صفحات عمودی به‌کار گرفته شده، بی آنکه جنبه‌های ساختمانی این عوامل سازه‌ای مورد نظر باشد، طراحی شده است. این دو خانه، نقطه آغازی برای کارهای معماری مایکل گریوز بودند، ولی دیری

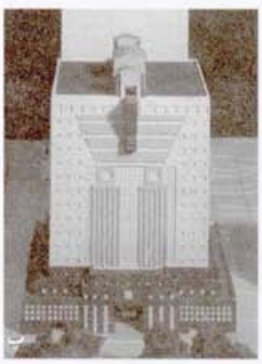
نپایید که در آثار وی، ویژگی‌هایی که در این دو خانه مشاهده می‌شود، پشت سر گذاشته شدند و آثار او خصوصیات تازه‌ای یافتند که از پاره‌ای جهات، به‌کلی بی‌شباهت با کارهای نخستین این معمار هستند.

ساختمان خانه پلوسک در فورت وین ایندیانا، به سال ۱۹۸۲ میلادی را نقطه عزیمت مایکل گریوز از گرایش‌های نخستین وی دانسته‌اند، ولی اکثر منتقدین ساختمان مذکور را در حال و هوای شیوه مدرن می‌دانند و این ساختمان را هم‌تراز با ساختمان‌های اوایل کاری او، در یک طبقه‌بندی قرار می‌دهند. او در توصیف بنا چنین بیان داشت که: «با آنالیز کردن برنامه فیزیکی، سایت و اهداف پروژه، عوامل گوناگونی در طراحی خانه لحاظ شده است که مهم‌ترین آنها عبارتند از: تقسیم کردن فضاهای عمومی و خصوصی، قرار دادن اتاق‌های کودکان در یک طبقه خاص (طبقه دوم) و به‌خصوص استفاده کردن از رنگ‌های خاص در نمای ساختمان» (اسکالی، ۵۱:۱۹۸۵). گرایش گریوز به یک معماری گرافیکی که در آن موضوع اجراء در پس‌زمینه قرار می‌گیرد، به گونه‌ای پیشرفته در کارهای بعدی وی مشخص است. موفقیت‌آمیزترین طرح گریوز در دوره دوم کاری او، ساختمانی است که بین سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۳ میلادی برای خدمات عمومی پورتلند در پورتلند اورگون ساخته شد و ساختمان به همین نام نیز معروف شده است.

گریوز دوست دارد مثل یک کودک طراحی کند و این دیدگاه کاملاً در ساختمان عمومی پورتلند لحاظ شده است. وقتی به این ساختمان نگاه می‌کنیم، در نگاه اول، شبیه ساختمان‌سازی رنگارنگ کودکان است (طرح در اجراء به‌دلیل هزینه‌های بالای آن ساده‌تر شده است). اگر از کودکی که خوب سفر کرده است، خواسته شود تا از مناظر آتن و رم آنچه را که به یاد دارد، رسم کند، به‌نظر می‌رسد چنین چیزی می‌کشد: یک سازه ساخته شده از بلوک‌های اسباب‌بازی مانند فرمی پلکانی و تعدادی فرم بیش از اندازه ساده. گریوز به‌دنبال چنین دیدگاهی است. او وقتی وارد سرزمین رویائی نئوکلاسیک ذهن خود می‌شود و ترجیح می‌دهد با یک دیدگاه کودکانه به جهان باستان نظر بیفکند، دنبال یافتن عناصری است که او را به جهان کودکان نزدیک‌تر کند. او نقاشی چیره‌دست است و چشمی تیزبین برای دریافت ویژگی‌های اساسی یک صحنه یا یک منظره دارد. او وقتی طرحی از مناظر کلاسیک ترسیم می‌کند، بی آنکه وارد جزئیات شود، نکات اصلی یا روح منظره را منعکس می‌سازد. به تعبیری دیگر، درعین حال که کارش کاملاً طبیعی است، موجز است و کیفیت انتزاعی دارد.

ساختمان خدمات عمومی پورتلند در نگاه اول، یادآور طرح کودکانه‌ی او از عناصر کلاسیک و التقاطی است. طرح ساختمان براساس دیدگاه مدل لایه‌ای طراحی شده است. دراصل مثل این است که لایه‌های چندگانه روی‌هم کولاژ شده‌اند. نمای

www.tabarestan.info تبرستان









۳۲. مایکل گریوز. خانه‌ی پلوسک. فورت‌وین. ایندیانا. ۱۹۸۲.
۳۳ و ۳۴. مایکل گریوز. خانه‌ی پلوسک. ماکت طرح.
۳۵. مایکل گریوز. ساختمان خدمات عمومی پورتلند. اورگون. ۸۳ - ۱۹۸۰.
۳۶. مایکل گریوز. ساختمان خدمات عمومی پورتلند. ماکت از طرح.

۳۷. مایکل گریوز. هتل قو. فلوریدا. ۱۹۹۰.
۳۸. مایکل گریوز. هتل قو و دلفین. فلوریدا. ۱۹۹۰. ماکت از سایت.
۳۹. مایکل گریوز. هتل قو. فضای داخلی.


۳۷


۳۸


۳۹


۴۰


۴۱

ساختمان، طیف وسیعی از عناصر را درون خود جمع می‌کند و یادآور نمونه‌هایی از معماری کلاسیک، مجسمه پورتلند و حتی یک تصویر سطحی از خود انسان است.

عناصر به‌کار رفته در ساختمان خدمات عمومی پورتلند، در آثار بعدی او نیز با جرأت بیشتری دنبال شد، به‌خصوص در مجموعه ساختمان‌هایی که برای شرکت والت‌دیزنی در کالیفرنیا و فلوریدا طراحی کرد. از مهم‌ترین ساختمان‌هایی که گریوز برای شرکت والت‌دیزنی طراحی نمود، می‌توان به ساختمان اداره‌ی مرکزی والت‌دیزنی در بربنک کالیفرنیا، بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۰ میلادی و طراحی هتل‌های دولفین و قو برای مجتمع تجاری- تفریحی دیزنی در فلوریدا، به سال ۱۹۹۰ میلادی اشاره کرد. در سال ۱۹۸۵ میلادی، مایکل آیسنر[۶۲]، مالک امپراتوری والت‌دیزنی، تصمیم می‌گیرد که با ساخت فضای‌های تفریحی- فرهنگی، مجموعه کمپانی والت‌دیزنی را توسعه دهد. اولین اقدام مهمی که مایکل آیسنر انجام داد، دعوت از گریوز جهت طراحی مجموعه هتل‌های دلفین و قو در فلوریدا و طراحی ساختمان اداره مرکزی شرکت مذکور در کالیفرنیا بود. طرح گریوز برای پروژه‌های مذکور، بسیار عوام‌پسندانه بود. او با الهام از معماری کلاسیک و با مدنظر قراردادن فضای شهری روم باستان، گونه‌ای نمادشناسی جدید را به اجراء در می‌آورد. به‌عنوان نمونه، در طراحی ساختمان اداره مرکزی والت‌دیزنی، او با الهام از رواق دوشیزگان معبد ارکتئوم[۶۳] در سایت آکروپولیس آتن، که پیکره‌های زنان به‌عنوان ستون به‌کار گرفته شده‌اند، و با الهام از نماد هفت کوتوله کارتون‌های والت‌دیزنی، هم‌سو

۴۰. مایکل گریوز. هتل دلفین. فلوریدا. ۱۹۹۰.
۴۱ و ۴۲. مایکل گریوز. ساختمان اداره مرکزی والت‌دیسنی. بربنک، کالیفرنیا. ۹۰-۱۹۸۸.


۴۲

با معبد ارکتئوم، پیکر هفت کوتوله را به‌عنوان سمبل والت‌دیزنی در طراحی ساختمان به‌کار می‌برد. همچنین با الهام از فرم دلفین و قو و با بازسازی اغراق آمیز پیکره‌های این حیوانات، آنها را به‌صورت هوشمندانه‌ای در طراحی سایت و به‌خصوص به‌عنوان نماد و سمبل، در معماری هتل‌ها به‌کار می‌گیرد، به‌طوری که می‌توان آنها را تا شعاع چندکیلومتری از سایت مجموعه به‌خوبی تشخیص داد. او با استادی تمام، فضاهای داخلی هتل‌ها را با الهام از معماری توسکانی و به‌خصوص معابد کلاسیک معماری روم و با استفاده از فرم‌های گیاهان تزئینی و مجسمه‌های حیوانات و پیکره انسان، طراحی می‌کند. مجموعه ساختمان‌های طراحی شده گریوز برای کمپانی والت‌دیزنی، مورد توجه عامه قرار گرفت و همین عام‌گرایی بود که کمپانی والت‌دیزنی با سرمایه‌گذاری یک بیلیون دلاری توانست، مبلغی حدود ۵ بیلیون دلار درآمد کسب کند (جنکس، ۱۹۹۱: ۱۶۵-۱۷۶).

فیلیپ کورتلیو جانسون

هم‌سو با سه معمار آمریکایی مذکور، فیلیپ‌جانسون یکی از مهم‌ترین این معماران است و همین قدر کافی است که بگوییم، یکی از دلایل اصلی برنده شدن کار مایکل گریوز در مسابقه ساختمان خدمات عمومی پورتلند به سال ۱۹۸۰ میلادی، قدرت نفوذ نظریات او در رأی هیئت داوران بود. او به سال ۱۹۰۶ میلادی، در کلیولند[۶۴] متولد شد و از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۳۰ میلادی در دانشگاه هاروارد در رشته‌ی لغت‌شناسی[۶۵] تحصیل کرد و بین سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۳ میلادی، زیر نظر والتر گروپیوس و مارسل بروئر در دانشگاه هاروارد، به تحصیل معماری پرداخت. بین سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۶ میلادی، دفتر شخصی خود را در کمبریج ماساچوست دائر کرد. در سال ۱۹۴۶ میلادی، مدیر دپارتمان معماری موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک «موما» بود و از سال ۱۹۵۴ میلادی تا زمان مرگش، به سال ۲۰۰۵ میلادی، در نیویورک در بخش خصوصی مشغول به‌کار بود.

او به سال ۱۹۳۲ میلادی، باهمکاری هنری‌راسل هیچکاک[۶۶]، کتاب «سبک بین‌الملل»[۶۷] را تألیف کرد. کتابی که جنبش مدرنیسم را به‌مثابه گرایشی در فرم، بدون ارجاع به مبانی ایدئولوژی و اجتماعی، مورد بررسی قرار داده است. اولین کار اجرائی او، ساختمان خانه شخصی‌اش بود که در سال ۱۹۴۲ میلادی در کمبریج ماسوچوست ساخت. او در سال ۱۹۴۶ میلادی، با تأثیرپذیری از اندیشه‌های میس‌ون‌درو، خانه‌ای ساخت که بعدها به «خانه‌ی شیشه‌ای»[۶۸] معروف شد. طی سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۸ میلادی، او دست‌اندرکار طراحی «ساختمان سیگرام»[۶۹] میس‌ون‌درو در نیویورک بود. تأثیرات شرکت و همکاری او به‌ویژه در طراحی داخلی ساختمان مشهود است. از مهم‌ترین کارهای او می‌توان به این موارد اشاره نمود: ساختمان برج آزمایشگاه زمین‌شناسی کلاین در دانشگاه ییل بین سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۶۴؛ ساختمان پنزیل‌پلیس[۷۰] در هوستون بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۶؛ ساختمان شرکت تلفن و تلگراف آمریکا در نیویورک بین سال‌های ۱۹۷۸ و ۱۹۸۳؛ ساختمان «PPG» در پیترزبورگ در سال ۱۹۸۶؛ طرح اقامتگاه لوئیس[۷۱] در کلیولند اوهایو باهمکاری فرانک گهری در سال ۱۹۹۳.

ساختمان شرکت تلفن و تلگراف آمریکا، معروف به «AT&T»، یکی از مهم‌ترین ساختمان‌هایی است که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۸۰ میلادی به طراحی فیلیپ جانسون ساخته شد (ساختمان بعدها به مبلغ ۲۰۰ میلیون دلار به شرکت سونی واگذار شد). این ساختمان، به‌قدری ساختمان تأثیرگذاری بود که به سنگ‌قبر معماری مدرنیسم معروف شد. طرح ساختمان تلفیقی از معماری رنسانس، معماری کلاسیک و آرت‌دکو است. در بالای این آسمان‌خراش حیرت‌انگیز تقریباً مستطیلی‌شکل، که ظاهراً نمونه‌ای از مدرنیسم روشنفکرانه‌ی بین‌المللی است، سنتوری شکسته‌ای قرار دارد که به سبک معماری کلاسیک ساخته شده است. در کل می‌توان گفت، این ساختمان (حداقل برای کسانی که ارجاعات آن را درمی‌یابند)، یادآور یک آسمان‌خراش مدرنیستی، یک عبادتگاه ایتالیایی خاص دوره رنسانس، مبلمان چیپندیل[۷۲] و حتی رادیاتور یک اتومبیل رولزرویس[۷۳] است. اکثر منتقدان مدرنیسم، این ساختمان را با یک ساعت پدربزرگ مقیاس کرده و یادآور شده‌اند که نمادشناسی ساختمان، بسیار عوام‌گراست.

62. Michael Eisner
63. Erechtheum
64. Cleveland
65. Philology
66. Henry Russell Hitchcok
67. International Style
68. Glass House
69. Seagram Building
70. Pennzoil Place
71. Lewis Residence
۷۲. Chippendale furniture: مبلمان انگلیسی به سبک «روکوکو» که مملو از تزئینات و برجسته‌کاری چوب و غالباً به صورت مشبک‌کاری است.
73. Rolls Royce

۴۳. فیلیپ جانسون در حال جمع آوری عناصر معماری کلاسیک از زباله‌دان تاریخ.
۴۴ و ۴۵. فیلیپ جانسون. ساختمان شرکت تلفن و تلگراف AT&T. آمریکا. ۸۳ - ۱۹۷۷.
۴۶. فیلیپ جانسون. ساختمان شرکت تلفن و تلگراف AT&T. فضای داخلی.


۴۴


۴۵


۴۶



The Post Modernist architect rummages in the dustbin of history, picking out Egyptian, Classical, Art Deco and Bauhaus ideas.
۴۳
Cartoon of Philip Johnson, Financial Times, *22.12.1986*

www.tabarestan.info
تبرستان

ساختمان، نمای رنسانسی دارد و به‌عنوان یک کمد لباس بزرگ تعبیر می‌شود که با داشتن ظاهری ساده، درون آن پر از اجناس گوناگون است. برهمین اساس جانسون، طراحی داخلی ساختمان را به شیوه سبک رومی و تزئینات معماری سبک نئوکلاسیک قرن ۱۸ فرانسه انجام داده است و حتی ورودی ساختمان، به شیوه رنسانسی و با الهام از «نمازخانه پاتسی»[۷۴] اثر فیلیپو برونلسکی[۷۵] ساخته شده است. در اندازه ساختمان نیز اغراق شده است، به‌صورتی که با داشتن ۳۶ طبقه، ارتفاع یک برج ۶۰ طبقه را داراست. ازسویی، او سعی کرد که اهداف ونتوری را نیز در ساختمان لحاظ کند و با اصل «هم این / هم آن» درپی آن بود که ساختمان، بیانگر معناهای متفاوتی باشد. طیف وسیع این معانی، از ساعت قدیمی تا یک آسمان‌خراش اداری و کلاسیک را شامل می‌شود. این ساختمان در مقایسه با ساختمان پورتلند، اثر مایکل گریوز، به‌نظر ظریف‌تر و تأثیر گذارتر می‌رسد و به‌خاطر همین تأثیر گذاری بود که به‌عنوان نقطه‌ی عطف معماری پست‌مدرن کلاسی‌سیسم از آن یاد می‌کنند.

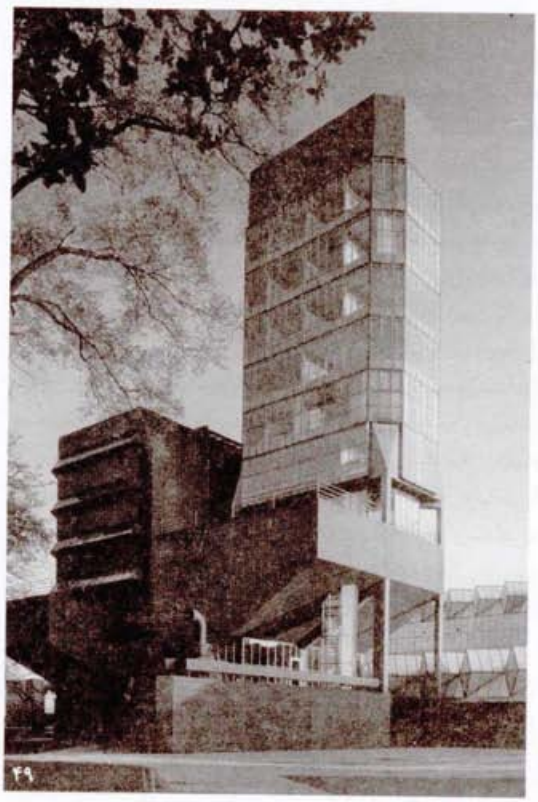
74. Pazzi Chapel
75. Filippo Brunelleschi
76. Glasgow
77. Liverpool
78. Colin Rowe
79. Michael Wilford
80. Ham Common
81. Leicester
82. Stuttgart
83. Cornell
84. Ithaca

جیمز استرلینگ

وی به سال ۱۹۲۶ میلادی در گلاسگو[۷۶] به‌دنیا آمد. در رشته معماری در دانشگاه لیورپول[۷۷] تحصیل کرد، و زیر نظر کولین رو[۷۸]، روند معماری کلاسیک و گرایش‌های مردم‌وار را فراگرفت. کارهای استرلینگ به دو دوره کاری، قابل تقسیم‌بندی است: دوره اول بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۶۳ میلادی، که شامل ۳۸ پروژه و اکثریت در حیطه طراحی شهری و احیاء شهرهای بعد از جنگ جهانی است؛ دوره دوم با همکاری مایکل ویلفورد[۷۹] بین سال‌های ۱۹۶۴ تا زمان مرگش، به سال ۱۹۹۲ میلادی، شامل ۵۸ پروژه است و می‌توان گفت مهم‌ترین پروژه‌هایی هستند که استرلینگ با دیدگاه خاص خود آنها را طراحی کرد. دوره اول کارهای او، تحت‌تأثیر اندیشه‌های مدرنیسم و از همه بیشتر لوکوربوزیه بود. از سال ۱۹۶۴ میلادی، گرایش تاریخ گرایی استرلینگ، تحت‌تأثیر کارهای کارل‌فریدریش‌شینکل و آموزه‌های کولین‌رو شروع می‌شود. روبرت‌ماکسول، درمورد دوره دوم کارهای او می‌نویسد: «درحالی‌که او هرگز علاقه‌ی خود را به مدرنیسم نفی نمی‌کند و دستیابی به آن را هدف خود می‌داند، اما آن مدرنیسمی را درنظر دارد که از کلاسی‌سیسم استنتاج گردیده و با اصول عقلی منقوش می‌باشد. این اصول، پایه‌هایی برای استفاده از زوایای راست، شبکه‌های منظم و فرم‌های هندسی منظم و روبه جلو است. گاهی این اصول، متجربه خیابان‌بندی‌های متقارن و حتی مفصل‌بندی‌های نئوکلاسیک می‌گردد» (ویلفورد و مورهید، ۵:۱۳۷۷). از مهم‌ترین پروژه‌های او می‌توان به این موارد اشاره کرد: مجموعه مسکونی هام‌کمون[۸۰] بین سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۵۸؛ ساختمان دانشکده‌ی فنی دانشگاه لستر[۸۱] بین سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۳؛ ساختمان دانشکده‌ی تاریخ در دانشگاه کمبریج بین سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸؛ ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی در اشتوتگارت[۸۲] بین سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۸۳؛ مرکز هنرهای نمایش کورنل[۸۳] در ایتاکا[۸۴] در آمریکا بین سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۸؛ الحاقیه گالری ملی لندن در


۴۷


۴۸


۴۹

۴۷ و ۴۸. جیمز استرلینگ. ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی. اشتوتگارت. ۸۳-۱۹۷۷.
۴۹. جیمز استرلینگ. ساختمان دانشکده‌ی مهندسی دانشگاه لستر. لستر. انگلستان. ۶۳-۱۹۵۹.

سال ۱۹۸۵؛ مدرسه موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۹۵.

بین سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۷۲ میلادی، لئون کریر به‌عنوان دستیار ارشد، با استرلینگ همکاری داشت و درهمین زمان بود که استرلینگ، دفتر مشترک خود را با مایکل ویلفورد تأسیس کرد و کارهای دوره دوم او، متعلق به همین دفتر است (کریر و استرلینگ، ۱۹۷۵؛ ویلفورد و مورهید، ۱۳۷۷). دوره دوم کارهای استرلینگ، بین سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۹۳ میلادی، از موفق‌ترین دوران کاری او محسوب می‌شود. اکثر منتقدین، این دوران را به‌عنوان دوران پست‌مدرن تاریخ‌گرای او قلمداد می‌کنند. بین سال‌های مذکور استرلینگ، بیشتر به سبک نئوکلاسیک و تلفیق مدرن با سنت گرایش داشته است. از این‌رو، یکی از ویژگی‌های مهم کارهای او، بازی کردن با فرم‌های کلاسیک بدون رعایت اصول کلاسیک آن است. این روند، ساختاری آزاد و درعین حال مهار شده‌ای دارد که عمدتاً حاوی ایماژها و عناصر نمادین کلاسیک است. او همواره به‌طور آگاهانه، تجربیات ساختاری خود را در مجموعه به روش‌های التقاطی ارجاع می‌داد. یکی از مهم‌ترین کارهای دوره دوم او، ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی در اشتوتگارت بین سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۸۳ است.

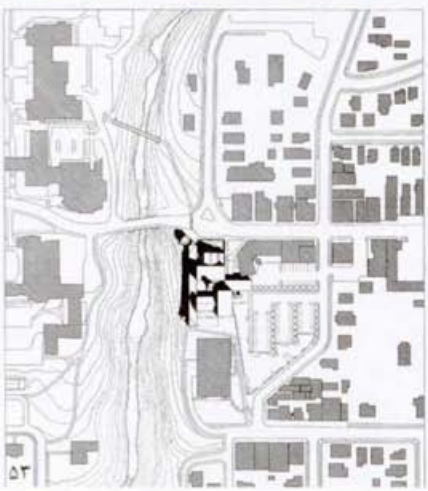
ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی، جزو یک سلسله ساختمانی متصل به گالری قدیمی مجموعه، به نام اشتاتس[۸۵] است. سامان‌دهی فضاهای مجموعه به‌صورت هوشمندانه‌ای انجام شده است، به‌طوری که طبقه همکف، که در اطراف یک حیاط مرکزی طراحی شده، به مسیر عابرین شهر متصل است و در امتداد این مسیر، فضاهایی برای نمایشگاه‌های موقت، یک تالار سخنرانی، انبار و فضاهای تأسیسات فنی قرار دارند. کافه و سرسرای اصلی، در قسمت جلو قرار گرفته و با یک نمای شیشه‌ای که موج نرمی دارد، مسدود شده‌اند. در سطح تالار، فضاهای نمایشگاه در ابعاد مختلف و در یک سلسله‌مراتب فضایی، نهایتاً به پلی می‌رسند که به ساختمان اصلی متصل است. ویژگی سنتی سطوح و ارتباط بین ساختمان و خیابان، با قرار دادن ساختمان‌ها در کنار مسیر اصلی تقویت می‌شود. یک پیاده‌رو عمومی، با الگوبرداری از معماری روم، دامنه‌های اشتوتگارت را به مرکز شهر متصل می‌کند، از میان موزه می‌گذرد، ساختمان اصلی را دور می‌زند و به یک تراس وسیع با پارکینگی در زیر آن می‌رسد. ورودی گالری در جایی قرار گرفته است که یک رمپ و یک راه‌پله به ایستگاه وسایل‌نقلیه در خیابان اصلی پایین می‌رود. تئاتر، در ساختمان ضمیمه و در جانب غربی قرار دارد. ساختمان که با سنگ طبیعی نماسازی شده است، کلاژی از سطوح ممتد، انحناهای شیشه‌ای، عناصر ارتباطی، رواق‌های ستون‌دار، قوس‌های نوک‌تیز گوتیک و قرنیزهای سنگین و بیرون زده است. این یک طرح قابل انعطاف پیچیده و عالی، زیبا و درعین‌حال ناهمساز است که، در داخل یک موقعیت شهری، جا افتاده است.

مجموعه ساختمان مرکز هنرهای نمایش کورنل در ایتاکای آمریکا، بین سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۸ میلادی ساخته شد. ساختمان در کنار پلی روی مسیل کاسکادیلا[۸۶] واقع است. مجموعه ساختمان کورنل، از یک‌سری حجم‌های بزرگ و درعین‌حال مجزاء شامل تئاتر،


۵۰

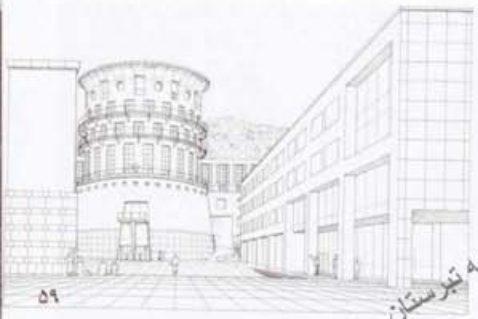

۵۱

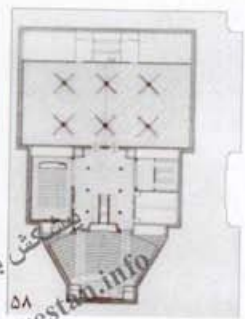

۵۲


۵۳

پیشکش به www.tabarestan.info

۵۰. جیمز استرلینگ. ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی. ماکت طرح.
۵۱. جیمز استرلینگ. ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی. بخشی از فضای عمومی.
۵۲. جیمز استرلینگ. مرکز هنرهای نمایش کورنل. ایتاکا. آمریکا. ۸۸ - ۱۹۸۳.
۵۳. جیمز استرلینگ. مرکز هنرهای نمایش کورنل. سایت پلان.
۵۴ و ۵۵. جیمز استرلینگ. مرکز هنرهای نمایش کورنل. بخشی از مجموعه.


۵۹

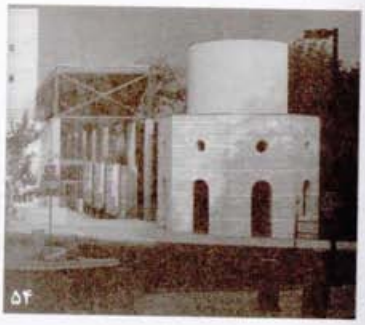

۵۸

پرشکوه به تبرستان
www.tabarestan.info

۵۶. جیمز استرلینگ. الحاقیه گالری ملی لندن. لندن. انگلستان. ۱۹۸۵. پرسپکتیو مجموعه.
۵۷. جیمز استرلینگ. الحاقیه گالری ملی لندن.
۵۸. جیمز استرلینگ. الحاقیه گالری ملی لندن. پلان مجموعه.
۵۹. جیمز استرلینگ. ساختمان موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت. ۹۵ - ۱۹۸۷. پرسپکتیو از مجموعه.

چند استودیو، سالن انتظار و چند فروشگاه، که همگی تقریباً به یک اندازه اما دارای فرم‌های متفاوتی هستند، طراحی شده است. طراحی میدان مجموعه به‌نحوی است که به‌کل مجموعه یک انسجام بصری می‌دهد. ساختمان اصلی مجموعه، با میدان در ارتباط است. از میدان می‌توان به یک فضای رواق‌مانند وارد شد که بخش‌های مختلف ساختمان را به‌صورت یک تفریحگاه مشرف بر مسیل با چشم‌انداز زیبایی به دریاچه کایوگا، متصل می‌کند. فضای پوشیده‌ی ستوندار به‌عنوان محل تجمع تماشاگران درنظر گرفته شده است. بالکن‌های فوقانی ساختمان به‌وسیله یک راه‌پله و آسانسور (که با یک برج ناقوس مشخص شده است)، به یکدیگر متصل می‌گردند. زیرزمین ساختمان، جهت فضاهایی ازجمله سالن نمایش فیلم به گنجایش ۱۰۰ نفر و سالن نمایشی به گنجایش ۴۵۰ نفر، درنظر گرفته شده است. طرح مجموعه، یادآور ساختمان تئاتر و نمایش ایالتی استرلینگ است. ساختمان همچون ساختمان تئاتر و نمایش ایالتی، یک رابطه بین شهر و دانشکده است و این رابطه با یک محور طولی در کل سایت مجموعه خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. ساختمان همچون طرح اشتوتگارت با نمای سنگی هویت خاصی پیدا کرده است.

85. Staats
86. Cascadilla

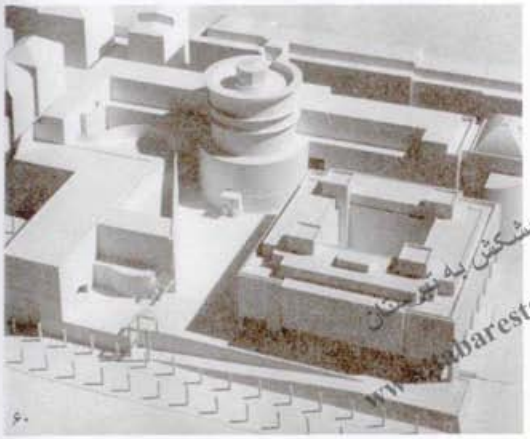

۵۴

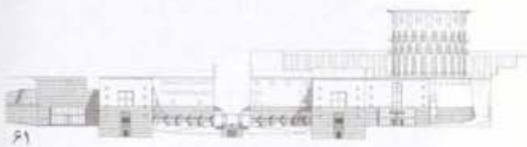

۵۵

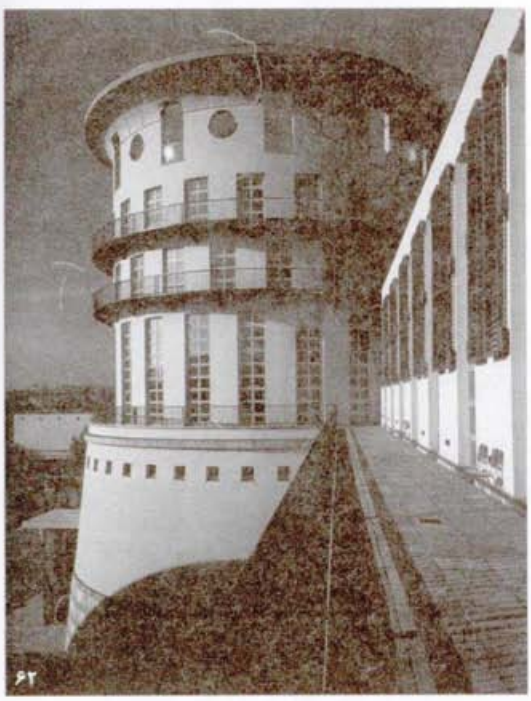

۵۶


۵۷

۶۰. جیمز استرلینگ. ساختمان موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت. ماکت مجموعه.
۶۱. جیمز استرلینگ. ساختمان موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت. نمای مجموعه.
۶۲. جیمز استرلینگ. ساختمان موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت. بخشی از ساختمان.


۶۰


۶۱


۶۲

ساختمان الحاقیه گالری ملی لندن به سال ۱۹۸۵ میلادی، ازطریق مسابقه به استرلینگ واگذار شد. محل قرارگیری ساختمان در کنار میدان ترافالگار لندن است. عمده هدف طرح، طراحی گالری‌های موزه جهت نمایش آثار هنری دوره رنسانس بود. ساختمان از سمت میدان به‌صورت یک پاویون عظیم سنگی به‌نظر می‌رسد. از سمت پله‌های ورودی قوس‌دار، محوطه‌ی ساختمان طوری طراحی شده است که با مدنظر قرار دادن حالت دعوت کنندگی برای بازدیدکنندگان، محلی برای استراحت و انتظار آنها نیز باشد. فضای داخلی ساختمان، معماری دوره رنسانس را در خاطر آدمی زنده می‌کند، و این حس در سالن انتظار ساختمان و رستوران آن دیده می‌شود. دو طبقه زیرزمین مجموعه، دو سالن سخنرانی، فضاهای خدماتی و یک اتاق بزرگ برای انبار قرار دارد.

ساختمان موسیقی و آکادمی تئاتر اشتوتگارت بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۹۵ میلادی، در کنار ساختمان تئاتر و نمایشگاه ایالتی اشتوتگارت طراحی و ساخته شده است. این ساختمان با طراحی فضاهای سبز آن، به مجموعه ساختمان تئاتر اشتوتگارت الحاق شده است. استرلینگ، عوامل مختلفی را در طراحی این مجموعه درنظر گرفته است. او با طراحی چشم‌انداز شهری، خواسته است تا این مجموعه در کنار تئاتر اشتوتگارت، خود را به‌صورت یک جسم تندیس گرا جلوه گر سازد. این حجم در مقایسه با ساختمان تئاتر اشتوتگارت، بیشتر گرایش تندیس گرایی دارد. ازطرفی، چشم‌انداز بیرونی ساختمان تئاتر و نمایش اشتوتگارت، طوری طراحی شده است که احجام، فضای بازشو به بیرون نداشته باشند تا حجم به‌صورت یک فرم سنگین دوره رنسانسی به‌نظر بیاید. برخلاف ساختمان مذکور، مدرسه موسیقی و آکادمی، پر از ظرافت‌های بصری و فضای بازشو به بیرون است. پنجره‌های طراحی شده در ساختمان، دارای ابعاد متفاوتی هستند. این ابعاد با تناسبات خاصی، با اتاق‌های مجموعه طراحی شده‌اند. برج مجموعه طوری طراحی شده که بیشتر فضاهای مورد نیاز را در درون خود جای داده است. از مهم‌ترین فضاهای طراحی شده‌ی داخل برج می‌توان به سالن سخنرانی، اتاق موسیقی، سالن کنسرت، کتابخانه و کلاس‌ها اشاره کرد (ر.ک.به: استیل، ۱۹۹۷؛ کریر و استرلینگ، ۱۹۷۵؛ ویلفورد و مورهید، ۱۳۷۷).

پیشکش به نیوحان
www.nabarestan.info

۶۳. هانس هولاین. موزه وولکانیا. فرانسه ۲۰۰۲.
۶۴. هانس هولاین. ساختمان کمپانی شمع‌سازی رتی- وین. اتریش. ۱۹۶۷-۶۹.
۶۵. هانس هولاین. ساختمان کمپانی شمع‌سازی رتی. فضای داخلی.



هانس هولاین

این معمار اتریشی، به سال ۱۹۳۴ میلادی در وین به‌دنیا آمد. وی در انجمن تکنولوژی ایلینویز در شیکاگو و دانشگاه کالیفرنیا در برکلی، آموزش دید و در فاصله زمانی سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۷۷ میلادی، سرپرست کلاس معماری آکادمی دولتی دوسلدورف و از همان زمان استاد مدرسه‌ی هنرهای زیبای وین بود. از مهم‌ترین ساختمان‌های او می‌توان به این موارد اشاره کرد: ساختمان کمپانی شمع‌سازی رتی[87] در وین بین سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۹؛ ساختمان جواهرفروشی شولین[88] در وین بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴؛ ساختمان شرکت هواپیمایی داخلی در میلان به سال ۱۹۶۳؛ غرفه‌ی نمایشگاه اتریش در میلان به سال ۱۹۶۸؛ نمایشگاه معروف به تود[89] (مرگ) در ساختمان موزه‌ی اشتاتیشس[90] در مونشن گلاتباخ[91] به سال ۱۹۷۰؛ ساختمان شرکت مسافرتی اتریش در وین بین سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۷۷؛ طراحی داخلی موزه آبگینه تهران (خانه قوام) به سال ۱۹۷۷؛ موزه آپتایبرگ[92] در مونشن گلاتباخ بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۸۲؛ ساختمان هاس‌هاوس[93] بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۹۰؛ طرح موزه گوگنهایم در شهر زالتسبورگ به سال ۱۹۸۹؛ موزه وولکانیا[94] در فرانسه به سال ۲۰۰۲.

ساختمان کمپانی شمع‌سازی رتی بین سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۹ میلادی، طراحی و ساخته شد. ساختمان نمای مدرن دارد، ولی با ظرافت‌های لحاظ‌شده در طراحی آن، هولاین در تلاش است تا از اصول حاکم بر مدرنیسم بگریزد. او در این طراحی به‌جای ارتباط مستقیم مغازه با خیابان، خریدار را مجبور به‌عبور از راهرویی تنگ برای رسیدن به‌داخل کرده است. عرض قسمت فوقانی ورودی، پهن‌تر طراحی شده است تا نور الکتریکی را به خیابان منعکس و برای رهگذران، شمع فروزانی را تداعی کند. ازسویی، فرم برش نمای ورودی که به شکل کلید به‌نظر می‌رسد و الهام گرفته از حرف «R» است، بیانگر عنوان صاحب مغازه، «Retti»، می‌باشد. شکاف ویترین‌ها نیز با زاویه‌ی قائم در نما تعبیه نشده‌اند، بلکه دیوارهای آن



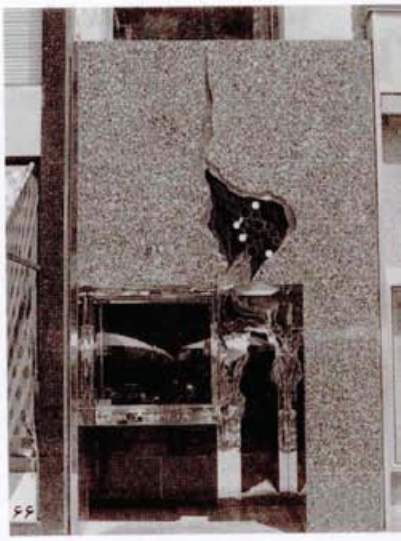


87. Retti
88. Schullin
89. Tod
90. Städtisches
91. Mönchengladbach
92. Abteiberg
93. Haas Haus
94. Vulcania

www.tabarestan.info

احساس مسافر بودن دست دهد.

ساختمان موزه آپتایبرک در مونشن گلاتباخ، بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۸۲ میلادی، طراحی و ساخته شد. طرح ساختمان، نشانگر استقلال عمل او در عرصه‌ی ساختمان‌های مقیاس بزرگ است. سطوح ساده مربع‌شکل، احجام ارگانیک و همچنین محوطه‌سازی‌های



۶۶



پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۶۷

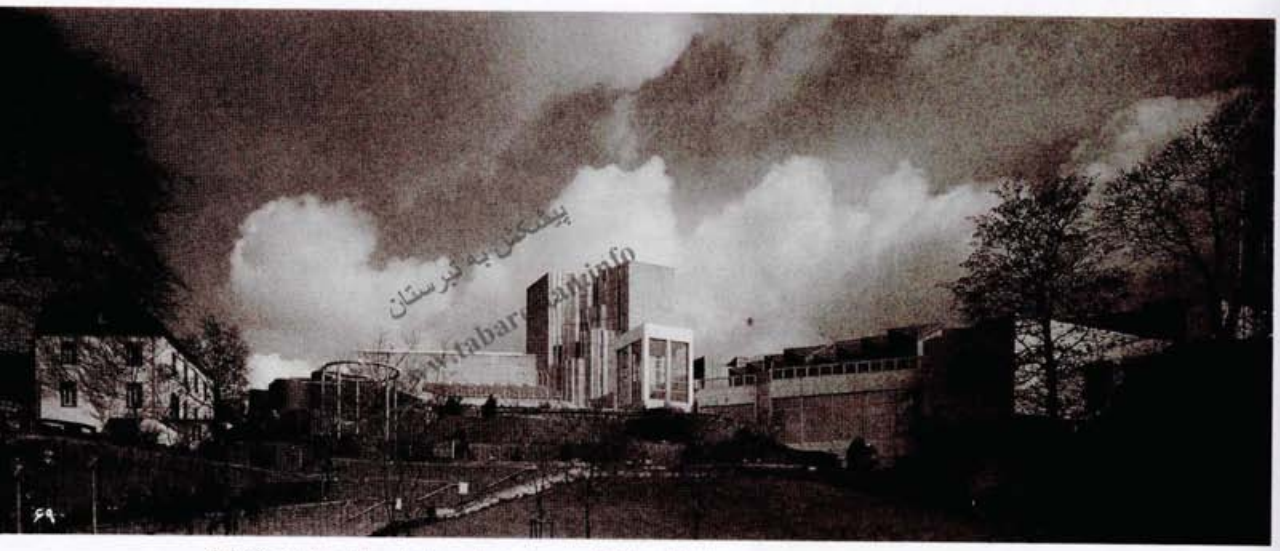
انحناء می‌یابند و به‌تدریج در نما فرو می‌روند. طیف رنگی گوناگونی که آلومینیم در برابر نور می‌یابد - خاکستری، دودی و آبی - باجلای فلزی که آلومینیم دارد، تا اندازه‌ای شبیه انعکاس نماهای شیشه‌ای است.

ساختمان جواهرفروشی شولین در وین که بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۴ میلادی، طراحی و ساخته شد، از دیگر ساختمان‌هایی است که در طراحی آن هولاین، هم‌سو با طراحی ساختمان کمپانی شمع‌سازی رتی، در تلاش برای یافتن شیوه خاص معماری خود است. نمای ساختمان از موزائیک سبزی پوشیده شده است که بافتی پارچه‌گون و جالب‌توجه دارد. این نما، هندسی و منظم است. فرم‌های شکسته شده‌ی روی آن، نظم حاکم بر نما را از بین می‌برد و این شکاف نامنظم، به مانند یک دیوار فروریخته به‌نظر می‌آید و همین تدبیر، به جذابیت نما می‌افزاید. ساختمان شمع‌سازی رتی و مغازه جواهرفروشی، بیشتر درحد طراحی نما و طراحی داخلی است، ولی شهرت جهانی هولاین، مدیون ساختمان شرکت مسافرتی اتریش در شهر وین است. این ساختمان باعث شد تا شهرت هولاین از یک معمار محلی به سطح معماری جهانی ارتقاء یابد. طرح ساختمان مسافرتی اتریش، به تأیید اکثر منتقدین، جزو یکی از طرح‌های موفق پست‌مدرن تاریخ گرا به شیوه اروپایی است. وجه ممیز این ساختمان، ایده‌های تازه در طراحی داخلی دفاتر آن بود. معمار با طراحی پاویون، جای دادن درختان و نخل‌ها در داخل و نقش‌بندی دیوارها، آن را مانند صحنه‌ای آراست تا به مراجعه کننده از همان بدو ورود و به‌ویژه در لحظه خرید بلیت،



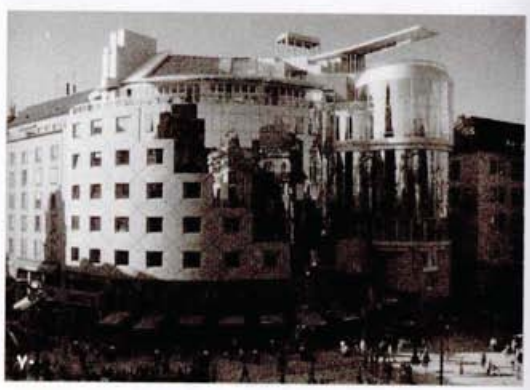
۶۸

مصنوعی به کار رفته در موزه، یادآور روند معمارانه‌ای است که هولاین، درنتیجه‌ی نوعی خودآگاهی هنری به آن رسیده بود. طراحی فضای داخلی موزه، با الهام از تونل‌های کوهستانی طراحی شده است و درعین ساده بودن، پیچیده به‌نظر می‌رسد. فضاهای داخلی با طراحی عناصر گوناگون و با فضاهایی که به ایوان‌ها و



۶۹

۶۶. هانس هولاین. ساختمان جواهر فروشی شولین. وین. اتریش. ۷۴-۱۹۷۲.
۶۷. هانس هولاین. ساختمان شرکت مسافرتی اتریش. وین. اتریش. پرسپکتیو از حجم و فضای داخلی. ۷۷-۱۹۷۶.
۶۸. هانس هولاین. ساختمان شرکت مسافرتی اتریش. فضای داخلی.
۶۹. هانس هولاین. موزه آپتایبرگ. مونشن گلانباخ. ۸۲-۱۹۷۲.
۷۰ و ۷۱. هانس هولاین. ساختمان هاس هاوس. وین. اتریش. ۱۹۸۷.



۷۰

فضاهای باز گشوده می‌شود، با محوطه‌های طراحی شده‌ی فضاهای سبز سایت تلفیق شده‌اند. هندسه حاکم بر طرح، یادآور کارهای پست‌مدرن کلاسی‌سیسم، به‌خصوص کارهای جیمز استرلینگ و رابرت ونتوری است.

ساختمان هاس‌هاوس، از مهم‌ترین و معروف‌ترین کارهای هولاین است. سایت ساختمان درست روبروی کلیسای گوتیک سنت‌اشتفان[95] قرار دارد. هولاین، این طرح را به‌جای ساختمان قدیمی‌تر کارل آپل[96]، به سال ۱۹۸۷ میلادی طراحی کرد. هیچ ساختمانی در دهه‌ی ۹۰ میلادی، بیش از این ساختمان مورد بحث و نقد قرار نگرفت، چراکه شهروندان وینی ازسویی وحشت داشتند که این بنا توجه به کلیسا را از بین ببرد و ازسوی دیگر می‌خواستند بیزاری خود را از قرارگرفتن نماد تجمل گرایی و مدگرایی در قلب شهرشان ابراز کنند. ساخت این ساختمان ده طبقه اداری- تجاری که با مصالحی چون سنگ و شیشه‌های گران‌قیمت طراحی شده بود، به سال ۱۹۹۰ میلادی به اتمام رسید. از نکات بارز و شایان تأمل این بنا، استقلال بین پوسته‌ی بیرونی مجموعه و اسکلت آن است؛ هرچند اجزای به کار رفته در نما، با فضاهای داخلی ارتباط منطقی دارند. ضمناً اشاره به این نکته نیز جالب است که بناهای اداری- تجاری در

95. Sant Stephan
96. Carl Appel

۷۲. هانس هولاین. ساختمان هاس هاوس. بخشی از ساختمان و کلیسای سنت اشتفان.
۷۳. هانس هولاین. موزه گوگنهایم. زالتسبورگ. ۱۹۸۹. پروژه.
۷۴. هانس هولاین. موزه گوگنهایم. زالتسبورگ. فضای داخلی.


۷۲


۷۱


۷۳


۷۴

وین، تا آن زمان، معمولاً دارای مرزبندی مشخصی بین قسمت‌های اداری و تجاری خود بودند. این سنت رایج را هولاین با پنهان کردن کاربری‌ها شکست. استفاده از شیشه در قسمت‌هایی از نما و به‌خصوص در برجک مدور، ملهم از آثار اتوواگنر، باعث منعکس شدن تصویر کلیسای گوتیک در اثری مدرن و ایجاد رابطه با آن می‌شود. در عین‌حال، این تصویر در شیشه‌ها می‌شکند و به عمق بنا نفوذ می‌کند و این برای ناظر اثر، تداعی‌کننده‌ی بنیادهای پست‌مدرن است. او با استفاده‌ی آگاهانه از پتانسیل‌های نمای ساختمان، به‌خصوص فرم استوانه‌ای آن، سعی نمود تا فضاهای داخلی مجموعه را متناسب با فضاهای پر و خالی نما طراحی نماید. لذا با قرار دادن عملکردهای مختلف متناسب با نمای ساختمان، به‌طراحی داخلی مجموعه جلوه ویژه‌ای بخشیده است، به‌طوری که از فضای باز طبقه فوقانی، جهت رستوران و چشم‌انداز به میدان و از فضای استوانه‌ای، جهت قرارگیری ایوان‌ها و تلفیق آن با مغازه‌های پشتی استفاده کرده است. یک سال پس از هاس‌هاوس، هولاین طرح موزه گوگنهایم شهر زالتسبورگ را به سال ۱۹۸۹ میلادی (که هنوز به اجراء درنیامده است)، ارائه داد. این موزه به‌صورت غاری در سینه‌ی کوه طراحی شده است. سالن‌ها در داخل صخره جای گرفته‌اند و موزه دیوار بیرونی ندارد. برای ایجاد رابطه‌ای مناسب بین معمار و آثار، سالن‌هایی بزرگ با اشکال متنوع، همراه با نورپردازی‌های خاص پیش‌بینی شده است (استیل، ۱۹۹۷: ۱۹۱-۱۹۳؛ اسپنز[۹۷]، ۲۰۰۴: ۵۴-۵۸؛ حکیم، ۱۳۸۱: ۸۶-۹۱).

آراتا ایسوزاکی

وی به سال ۱۹۳۱ میلادی در اویتای[98] کیوشو[99] متولد شد. بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۵۴ میلادی زیر نظر کنزوتانگه تحصیل کرد. از سال ۱۹۵۴ میلادی به مدت ۹ سال با گروه طراحی دفتر کنزوتانگه همکاری داشت و در سال ۱۹۶۳ میلادی، دفتر شخصی خود را افتتاح نمود. ایسوزاکی در دهه‌ی ۶۰ میلادی، متأثر از مکتب گروه متابولیسم‌های ژاپن بود. گروه متابولیسم، با تأثیرپذیری اندیشه‌های کنزوتانگه در دهه ۶۰ میلادی و همزمان با برگزاری گردهمایی جهانی طراحی در توکیو درهمین سال، شکل گرفت. حوزه‌ی فعالیت این گروه به‌ترتیب در ارتباط با برنامه‌ریزی‌های محلی و پروژه‌های معماری و طراحی صنعتی و انواع مختلف کارهای تبلیغاتی بود. یکی از مهم‌ترین پروژه‌های متابولیسم، تحقیق درباره‌ی سنتزهای دیالکتیکی فضاهای عمومی و خصوصی بود، که تحت هر شرایطی فضاهای خصوصی با فناوری بسیار پیشرفته به‌صورت تولید انبوه با کمترین حجم فضا در محفظه‌های کوچکی جمع‌بندی و تعریف می‌شدند. ازسویی، اینان پیرو ازدیاد جمعیت و عوامل نوپای توسعه اجتماعی و شهری هستند که عقایدشان چندان دور از برخی نظریات پیشرو گروه آرشیگرام[100] انگلستان نیست، ولی تغییر و توسعه دیدگاه‌های نهضت متابولیسم همراه با تطبیق‌های نقدگونه نهضت موجب می‌گردد که شاخه موج نو معماری ژاپن، تحت آرمان‌های ایسوزاکی و کازواشینوهارا[101] به‌وجود آید.

او بعد از ازدواج با مجسمه‌ساز معروف ژاپنی، آیکو می‌یاکی[102] به سال ۱۹۷۳ میلادی، تحت تأثیر همسر خود، شدیداً به جنبش دادائیسم علاقه‌مند می‌شود. شهرت بین‌المللی ایسوزاکی از سال ۱۹۶۸ میلادی، در چهاردهمین همایش سه‌سالانه میلان و در نمایشگاه مشهور هزارتوی رعد[103] آغاز شد. او با عنایت به سنت‌های ژاپنی و کلیه تمثیل‌های محیطی تاریخی خویش را در زبانی نو، همراه با پیشرفت‌های علمی جهان، در بستری ویژه مطرح نمود و تأثیر گذاری اولیه کارهای معمارانی نظیر کنزوتانگه، لوئی کان و لوکوربوزیه و تاریخ گرایی کلاسیک دهه‌ی ۷۰ میلادی، در کارهای او مشهود بود.

ایسوزاکی معماری شاخص در حیطه‌ی بین‌الملل است. او جوایز زیادی را به‌خود اختصاص داده و جزو معماران پیش‌تازی است که در دانشگاه‌های معتبر جهان، ازجمله دانشگاه توکیو، هاروارد و کلمبیا، تدریس کرده است. از مهم‌ترین کارهای او می‌توان به این موارد اشاره نمود: خانه «N»[104] در اویتای ژاپن به سال ۱۹۶۴؛ ساختمان موزه‌ی هنری شهر کی تاکیوشو[105] بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴؛ باشگاه فوجیمی[106] در اویتای ژاپن بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴؛ ساختمان شوکوشا[107] در فوکوآکا در سال ۱۹۷۵؛ موزه هنر مدرن شهر گونما[108] در تاکازاکی[109] بین سال‌های ۱۹۷۱ و ۱۹۷۴؛ موزه هنرهای معاصر لس آنجلس در سال ۱۹۸۶؛ ساختمان دیسنی در مجموعه ساختمان‌های والت دیسنی در اورلاندوی فلوریدا به سال ۱۹۹۰؛ برج هنر در مرکز فرهنگی میتو در ژاپن به سال ۱۹۹۱؛ تالار کنسرت موسیقی کیوتو[110] در ژاپن بین سال‌های ۱۹۹۱ و ۱۹۹۵ (لامپونیانی، ۱۹۸۹: ۱۶۴-۱۶۵؛ استیل، ۱۹۹۷: ۳۴۹-۳۵۵).

کارهای ایسوزاکی را می‌توان به دو دوره تاریخی تقسیم‌بندی کرد. دوره اول، متعلق به دهه‌ی ۶۰ میلادی است که او در این دوره، تحت تأثیر کارها و اندیشه‌های کنزوتانگه است. دوره دوم کارهای او، متعلق به دهه‌ی ۷۰ میلادی است که در این دوره او تحت تأثیر الگوهای اروپایی و آمریکایی، گرایشی به فرم‌های افلاطونی پیدا می‌کند و با استفاده از سازه‌های مکعب‌شکل و احجامی نیمه استوانه، به شیوه‌ای نمادین، ترکیب‌بندهای انتزاعی بدیعی به‌وجود می‌آورد. از ویژگی‌های معماری ایسوزاکی، تلفیق عناصر محلی به‌خصوص ویژگی‌های باستانی معماری ژاپن با دستاوردهای معماری کلاسیک از نگاه لوئی کان، اینتن لوئی بول[111] و به‌خصوص کلودنیکولا لدوکس[112] است. جدا از بهره‌گیری از اینگونه عناصر ساخت فضا و استفاده‌ی هوشمندانه و تفکیک شده‌ی فضا و سازه، کارهای او در جذب واقعیت‌های محیطی و استعاره‌ای عناصر کالبدی که نوعی آزادی ترکیبی را ایجاد می‌کنند، حائز اهمیت است. همان گونه که خود او نیز متذکر می‌شود: «ما در نهضت معماری نو ژاپن، به‌دنبال دریافت کلیه ویژگی‌های ترکیبی معماری بودیم، نه فقط مدرنیستی و نه متابولیستی و نه به دنبال آرمان‌های آرشیگرام انگلستان. به‌دنبال یک روح عمیق ژاپنی بودیم که خلاصه شدنی در قالب‌های شناخته شده نبود و رازهای درون آن آثار از محیط غنی ژاپن ناشی می‌شد» (دیبا، ۱۳۸۱: ۶۷). همین شیوه‌ی برخورد او در معماری موجب شد که از روش‌های خردگرایانه معماری مدرن، کناره‌گیری کند. از این لحاظ، او درپی این بود که با روش نوین زیبایی‌شناسی خود، باورهای غیرقابل انعطاف مدرن را بی‌اعتبار نشان دهد. از شاخص‌ترین کارهای او می‌توان به باشگاه فوجیمی در اویتای ژاپن که بین سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۴ میلادی طراحی و ساخته شد، اشاره کرد.

طرح براساس نوعی ساده‌گرایی خاص به شیوه نئوکلاسیک طراحی شده است و در نگاه اول، یادآور موزه کیمبل لوئی کان در فورت ورث تگزاس است. فهم این بنا تقریباً کار آسانی است و به مانند کارهای آلدوروسی، ساده و فریبنده است. طرح براساس یک طاق آهنگ پیوسته به‌صورت فرم منحنی روی پلان چرخیده و تقریباً به شکل علامت سؤال است. خود او نیز بر این نکته تأکید دارد که ساختمان در نگاه نخست، نهنگ بزرگی را تداعی می‌کند که تصویر اولیه این نهنگ، به شکل علامت سوال است (تراچن‌برگ و هایمن، ۲۰۰۲: ۵۴۷). نماها تحت تأثیر کارهای پالادیو، طراحی و تزئین شده‌اند، ولی آن چیزی که کار را ژاپنی جلوه می‌دهند، ایده طرح

97. Spens
98. Oita
99. Kyusku
100. Archigram
101. Kazuo Shinohara
102. Aiko Miyaki
103. Electric Labyrinth
104. N House
105. Kitakyushu
106. Fujimi
107. Shukosha
108. Gunma
109. Takasaki
110. Kyoto
111. Etienne Louis Boulle
112. Claude Nicolas Ledoux

۷۵ و ۷۶. آراتا ایسوزاکی. مرکز گردهمایی نارا. ژاپن. ۱۹۹۸.
۷۷. آراتا ایسوزاکی. موزه هنر مدرن. گونما. تاکازاکی. ژاپن. ۷۴-۱۹۷۱.
۷۸. آراتا ایسوزاکی. باشگاه فوجیمی. اویتا. ژاپن. ۷۴-۱۹۷۲.
۷۹ و ۸۰ و ۸۱. آراتا ایسوزاکی. تالار کنسرت موسیقی کیوتو. کیوتو. ژاپن. ۹۵-۱۹۹۱.
۸۲. آراتا ایسوزاکی. ساختمان والت دیسنی. اورلاندو. فلوریدا. ۱۹۹۰.

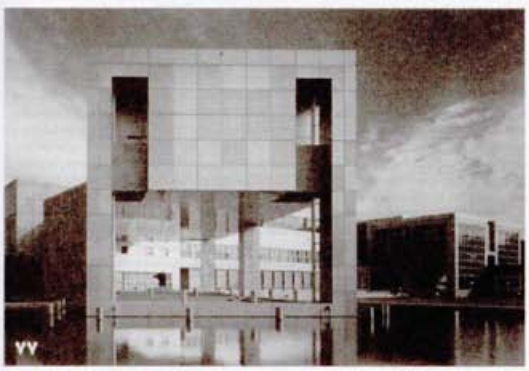

۷۵


۷۶

سقف موزه است که یادآور سقف‌های معماری ژاپنی است.

ساختمان دیسنی در مجموعه ساختمان‌های والت دیسنی در اورلاندوی فلوریدا که به سال ۱۹۹۰ میلادی طراحی و ساخته شد، یکی از مهم‌ترین کارهای ایسوزاکی است که کارهای معماران پست‌مدرن کلاسی‌سیسم به‌شیوه آمریکایی، همچون ونتوری و گریوز را تداعی می‌کند. او هم‌سو با طرح ساختمان مذکور تالار، کنسرت موسیقی کیوتو را نیز طراحی کرد. این ساختمان یکی از شاخص‌ترین کارهای پست‌مدرن اوست.

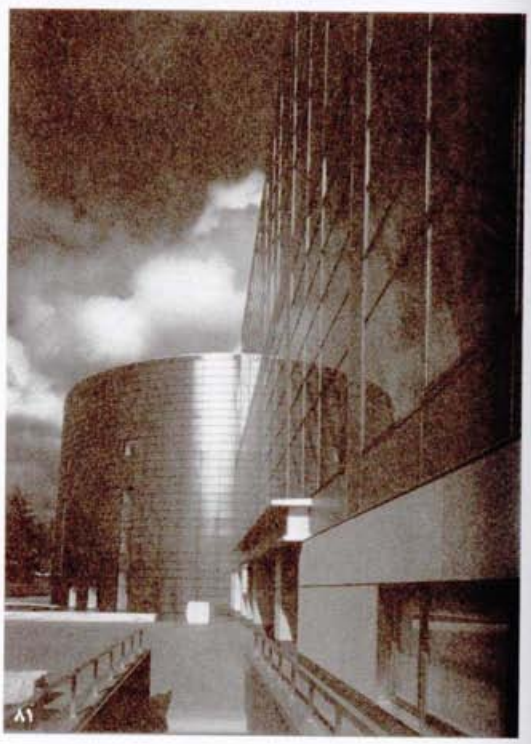
ساختمان تالار کنسرت موسیقی کیوتو در ژاپن، طی یک مسابقه بین‌المللی در سال ۱۹۹۱ میلادی به ایسوزاکی واگذار شد، و اجراء آن بین سال‌های ۱۹۹۱ و ۱۹۹۵ میلادی به اتمام رسید. ساختمان مذکور، به یادبود جشن‌های ۱۲۰۰ ساله ژاپن، در شهر باستانی کیوتو طراحی شده است. سایت ساختمان در تقاطع سه منطقه باستانی شهر و در امتداد رودخانه کامو[۱۱۳] قرار دارد. حجم اصلی ساختمان از تلفیق


۷۷


۷۸


۷۹


۸۰


۸۱


۸۲

احجام افلاطونی تشکیل شده و متشکل از تالار سخنرانی، تالار کنسرت موسیقی و فضاهای جنبی خدماتی جهت سرویس‌دهی به مراجعین است. آنچه طرح تالار کنسرت را برجسته می‌کند، گرایش و پرداختن به عناصر پویای فرهنگ ژاپنی است. این عناصر خود را در رنگ، فضاهای سمبلیک داخلی، استفاده از نشانه‌های مذهبی (صورفلکی، استفاده از ۱۲ ستون در فضای ورودی تالار اصلی به نشانه ۱۲ منطقه‌البرج) و طراحی روشنایی مجموعه نشان می‌دهد. پوشش رنگی فضای داخلی، طیفی از خاکستری روشن تا سیاه است و به عقیده ایسوزاکی، پوشش خاکستری و نقره‌ای، حس سکوت و آرامش را در انسان‌ها القاء می‌کند و بر همین اساس است که در طراحی فضای داخلی ساختمان، طیفی از رنگ‌های مذکور به‌کار رفته است.

113. Kamo

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

زیست محیط گرایی ، زیست مدرن

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

معمار ، پایدار
نورمن فاستر
ریچارد راجرز
رنتسو پیانو
کی پینگ
نیکولس گریمشو
سایت

از مهم‌ترین دغدغه‌های طرفداران جنبش پست‌مدرن، بوم‌محوری آن است و هم‌سو با بوم‌محوری، توجه به بحران‌های محیط‌زیست در مطالعات اجتماعی پست‌مدرن، جایگاه خاصی دارد. با نگاهی به مطالعاتی که در دو حوزه‌ی پست‌مدرن و بحران زیست‌محیطی صورت گرفته است، می‌توان وجوه مشترک فراوانی در این مطالعات مشاهده نمود. در هر دو حوزه، به تلاش‌هایی در جهت درک تمدن و فرهنگ مدرن و چگونگی دستیابی آن به وضعیت کنونی، بر می‌خوریم. تمامی تلاش‌ها، مطالعات و تحقیقاتی که در راستای درک و تبیین وضعیت پست‌مدرن صورت گرفته است، سعی دارند تا شیوه‌های جدیدی برای تجربه، تفکر و زیستن خلق کنند. ازسویی دیگر، گرایش‌های بوم‌شناختی در تبیین جهان اجتماعی و دگرگونی و توسعه جوامع، سازنده‌ی تفکر نوینی هستند که مقدم بر هر چیز، با نابرابری‌های میان انسان و طبیعت و پیامد این نابرابری‌ها در روندهای اجتماعی، اقتصادی، حقوقی، سیاسی و جنسیتی، دست به گریبان است.

سر آغاز دهه‌ی ۸۰ میلادی، نقطه عطفی در خصوص «محافظت از محیط‌زیست» محسوب می‌شود. از جمله اقدامات مهم این دهه، تأسیس سازمان‌هایی بین‌المللی همچون «صلح سبز» در سال ۱۹۷۱ میلادی بود، که آزمایش‌های اتمی، آلودگی آب و هوا، و نیز کشتار جانوران را مورد اعتراض قرار داد. این اعتراضات، با توجه به پوشش رسانه‌ای گسترده، به‌طور روزافزون، توجه ساکنان سراسر زمین را به‌خود جلب کرد. بوم‌شناسانی چون ای.اف. شوماخر و موری بوکچین، در راستای مقاومت در برابر روند مستمر صنعتی‌سازی، شعار «کوچک زیبا است» را سر دادند که هدف از آن، طرح یک جهان‌بینی قابل درک در چارچوب یک اقتصاد محلی، و از این رو، طرح شعار بوم‌شناسانه‌ی «جهانی بیندیشید، محلی عملی کنید» بود. از این گذشته، بحران نفت که در آغاز دهه‌ی ۷۰ میلادی به‌مرحله حاد خود رسید، به جست‌وجو برای یافتن یک منبع انرژی تازه نیز منجر شد. درنتیجه، نیروی هسته‌ای، به‌عنوان حلال همه مشکلات مربوط به انرژی، مورد توجه قرار گرفت. اما ازسویی دیگر، اعتراضات علیه ساخت نیروگاه‌های هسته‌ای در سراسر دهه‌ی ۷۰ میلادی در اروپای غربی، به پیدایش یک جنبش صلح‌آمیز کاملاً سازمان یافته در دهه‌ی ۸۰، منجر شد. در آمریکا نیز جنبش ضدهسته‌ای، گویای اهداف مشابهی بود و به‌ویژه پس از آگاهی عموم از حادثه‌ی نیروگاه هسته‌ای پنسیلوانیا در مارس ۱۹۷۸ میلادی در «تری مایل آیلند»، حمایت گسترده‌ای را به‌خود جلب کرد. گرایش به بوم‌شناسی در روند صنعتی و شهری شدن در قرن نوزدهم میلادی در اروپا و آمریکای شمالی، به همین نحو منجر به پیدایش بینش‌های بوم‌شناسانه‌ای در میان نظریه‌پردازان سوسیالیسم شد. کارل مارکس، درعین حال که در دهه‌ی ۱۸۴۰ میلادی، از سرمایه‌داری به‌عنوان تنها نیروی انقلابی مطرح در چارچوب رشد و توسعه‌های مدرن ستایش کرده بود، بعدتر و با توجه به‌شرایط اقتصادی و اجتماعی انگلستان در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ میلادی، در مورد وسایل تولید سرمایه‌دارانه، ابراز تردید کرد. او در کتاب «سرمایه» می‌نویسد که، سرمایه‌داری نه تنها موجب استثمار بیش از حد کارگران، بلکه منجر به بهره‌برداری بیش از حد از ذخائر طبیعی شده است. درنتیجه، مارکس گردش مواد در حلقه‌ای میان زمین و انسان را به‌عنوان تنها امکان برای ثمر بخشی مستمر زمین و طبیعت به‌طور کل، در نظر می‌گرفت. از نظر او، تولید سرمایه‌دارانه، فناوری و آمیزه‌ی صور گوناگونی از فرایندهای اجتماعی را تنها برای بهره‌برداری از همه‌ی منابع اصلی ثروت، یعنی زمین و کارگران، توسعه داده بود (به‌نقل از: کاتیل، ۱۳۸۲: ۳۲۲).

علاوه بر گرایش‌های مارکسیسمی طرفداران جنبش‌های محیط‌زیست، احزاب و گروه‌های متعددی در این دو دهه اخیر تشکیل شده و تحت عنوان گروه‌های سبز، سبزها، صلح‌سبز، زمین سالم و غیره به فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی رو آورده‌اند. این گروه‌ها در سال‌های اخیر تلاش نمودند تا برای خود مبانی فلسفی، نظریه و اندیشه‌های سیاسی فراهم سازند و بر اساس مفاهیم نظری و دست‌مایه‌های عمیق فکری، به چالش با معضلات زیست‌محیطی برخیزند. از جمله‌ی این تلاش‌ها می‌توان به کتاب «فلسفه و اندیشه‌ی سیاسی سبزها» اثر اندرو دابسون[1] اشاره کرد. این کتاب که نخستین بار در سال ۱۹۹۰ میلادی به‌چاپ رسید، به‌صورت یکی از منابع اساسی و به اصطلاح «کتاب مقدس» مطالعات زیست‌محیطی در آمده است. در این کتاب، تحلیل‌های جامع و قوی درباره‌ی آراء و افکار سیاسی، اهداف و استراتژی‌های جنبش سبز، ارائه شده است. در آخرین چاپ کتاب، جریانات اخیر و پاسخ‌های ارائه شده به موضوعات مطرحه در چاپ نخست، گنجانده شده است. از جمله مواردی که در چاپ اخیر به چشم می‌خورد، ارجاعات تطبیقی وسیع به سایر ایدئولوژی‌ها، از سوسیالیسم گرفته تا فاشیسم است؛ تلاش نویسند این بود که بتوانند به کمک ارجاعات مذکور، جایگاه اکولوژیسم و زیست‌بوم گرایی را در مطالعات ایدئولوژی‌ها، مشخص سازند و بر نقش مهم و در حال ظهور آن تأکید ورزند. در این کتاب همچنین به ابعاد سیاسی - نظری اکولوژیسم و به‌خصوص رابطه آن با دموکراسی و دولت نیز توجه دقیقی مبذول شده است. بنابراین، کتاب مذکور را می‌توان مقدمه‌ای جامع، روشن و مفید برای آشنایی با اندیشه‌ی سیاسی سبزها به‌شمار آورد (ر.ک.به: دابسون، ۱۳۷۷).

علم بوم‌شناسی، جزء یکی از مهم‌ترین علوم می‌است که رابطه تنگاتنگی با جنبش سبزها و حامیان محیط‌زیست دارد. بوم‌شناسی رشته‌ای از زیست‌شناسی است که به مطالعه‌ی وابستگی[2] و واکنش متقابل[3] نظام‌های جاندار[4] و بی‌جان[5] کره‌ی زمین می‌پردازد. در تعریف بوم‌شناسی، تأکید بر ریشه کلمه «Ecology» است، «Eco» از واژه‌ی یونانی «Oikos» به معنی سکونتگاه، و «Logy» ریشه در واژه یونانی «Logos» به معنی شناسایی و شناخت دارد، و به‌طور تحت‌اللفظی به معنی «مطالعه‌ی زیستگاه‌ها» تفسیر گردیده است. صورت آلمانی واژه، «Ökologie»، برای اولین‌بار توسط زیست‌شناس آلمانی، ارنست هِکل، در دهه‌ی ۱۸۷۰ میلادی به‌کار رفت. همین واژه در سال ۱۸۹۳ میلادی به‌صورت «Ecology» در زبان انگلیسی ظاهر شد. از این حیث، اکولوژی عبارت است از مطالعه زیست و نحوه «سکنی گزیدن» موجودات زنده در این محیط (آیتو، ۱۳۸۶: ۴۲۱؛ الکساندر و فیجتر، ۱۳۵۶: ۳). ازطرفی می‌توان تصویر علمی بوم‌شناسی

www.tabarestan.info تبرستان

را در آراء و اندیشه‌های موری بوکچین، چنین بیان نمود: «اگر تشخیص دهیم که هر اکوسیستمی را می‌توان به‌عنوان یک زنجیره‌ی خوراکی در نظر گرفت، خواهیم توانست آن را به‌صورت حلقه اتصال چرخشی و درهم‌بافته‌ای از روابط گیاهی و جانوری در نظر آوریم (و نه یک هرم قشربندی شده که انسان در تارک آن جای داشته باشد) که موجودات بسیار گوناگونی چون ارگانیسم‌های ریز تا پستانداران بزرگ را دربر می‌گیرد. آن چیزی که هر کسی را که نخستین بار نمودارهای زنجیره‌ی خوراکی را می‌بیند، شگفت‌زده می‌سازد، عدم امکان تشخیص هرگونه نقطه ورود به این زنجیره است. از هر نقطه‌ای می‌توان به این زنجیره وارد شد و دوباره به همان جا برگشت، بدون آنکه راه خروج مشخصی وجود داشته باشد. گذشته از انرژی فراهم شده به وسیله‌ی نور خورشید (که با تشعشع تخلیه می‌شود)، این نظام از هر نظر بسته است. همه‌ی انواع، از باکتری‌ها گرفته تا حیوانات، در شبکه‌ای از وابستگی متقابل و با پیوندهای غیرمستقیم، درهم بافته‌اند. در این حلقه، هر شکارگری نوعی شکار نیز به‌شمار می‌آید، به این صورت که، ممکن است «پست‌ترین» ارگانیسم‌ها او را بیمار سازند و یا پس از مرگ در تجزیه‌ی جسد او سهمی داشته باشند.» بوکچین سپس با توضیحی درباره‌ی دلالت‌های اجتماعی این قضیه، چنین ادامه می‌دهد: «آنچه که بوم‌شناسی اجتماعی را تا این اندازه مهم می‌سازد، این است که هیچ گونه سلسله‌مراتبی را در طبیعت و جامعه ارائه نمی‌دهد؛ بوم‌شناسی اجتماعی کارکرد سلسله مراتب را به‌عنوان یک اصل تثبیت کننده و نظم‌دهنده در قلمروهای طبیعت و جامعه، رد می‌کند» (به‌نقل از: دابسون، ۱۳۷۷:۷۱-۷۲).

آرن‌نائس[6] نروژی، در سپتامبر سال ۱۹۷۲ میلادی، طی یک سخنرانی در سومین کنفرانس «پژوهش درباره‌ی آینده‌ی دنیا»[7]، در بخارست، میان آنچه که خودش جنبش‌های زیست‌بوم‌گرایی «سطحی‌نگر»[8] و «ژرفانگر»[9] نامید، تمایز قائل شد. این تمایز با تفاوت میان توجه سطحی به «آلودگی و اتلاف منابع» و پیامدهای زیانبار آن بر روی زندگی بشر و توجه ژرفا و فی‌نفسه به اصول بوم‌شناختی مانند پیچیدگی، گوناگونی و همزیستی، سروکار دارد. تقسیم‌بندی آرن‌نائس در مورد علم بوم‌شناسی را می‌توان به‌صورت زیر بیان کرد:

- «جنبش بوم‌شناسی سطحی‌نگر: مبارزه علیه آلودگی و اتلاف منابع؛ هدف اصلی: سلامتی و ثروت نزد مردم کشورهای توسعه یافته؛
- جنبش بوم‌شناسی ژرفانگر یا خردِ بوم‌شناختی[10]: جنبشی است که طرح پرسش‌ها و مجموعه‌ای از پاسخ‌های عمیق‌تر را نسبت به دل‌مشغولی‌های زیست‌محیطی ما الزامی می‌سازد. به‌خصوص، این جنبش برخی از پیش‌فرض‌های اصلی درباره‌ی مصرف‌گرایی و ماده‌گرایی را با به مبارزه طلبیدن ما برای زندگی ساده‌تر، زیر سؤال می‌برد. شعار جنبش عبارت است از، «ابزارهای ساده، اهداف غنی». بوم‌شناسی ژرفانگر در جستجوی شکوفایی نفس ازطریق وحدت با بقیه‌ی اشیاء است؛ هدف اصلی: رد تصور محیط‌زیست انسان- مدار، برابری طلبی سپهر زیستی، قواعد گوناگونی و هم‌زیستی، برخورد ضد طبقاتی، مبارزه علیه آلودگی و اتلاف منابع، پیچیدگی نه بغرنجی، و درنهایت خودمختاری محلی و تمرکززدایی (نائس، ۱۳۸۳ الف: ۱۴- ۲۰).

هم‌سو با نظریات آرن‌نائس، بیل‌دوال[11] با همکاری جورج سشنز[12]، به سال ۱۹۸۵ میلادی، کتابی باعنوان «بوم‌شناسی ژرفانگر: زندگی چنانکه گویی موضوعی طبیعی است»، به‌چاپ می‌رساند که هدف عمده آن روایتی تازه از نظریه بوم‌شناسی ژرفانگر نائس است.

نظریات مطرح شده دوال و سشنز، با تفکرات ذن، بودئیسم، مناسک بومیان آمریکا و مسیحیت، پیوند خورده بود. آنها بوم‌شناسی ژرفانگر را با نظرگاه مسلط جهانی مقایسه می‌کنند و هشت اصل بوم‌شناسی ژرفانگر را ارائه می‌دهند. در زیر، به‌طور خلاصه، به رئوس کلی هشت اصل بنیادی بوم‌شناسی ژرفانگر اشاره می‌شود:

- «زندگی خوب و شکوفایی انسان و غیرانسان بر روی کره زمین، برای خود آنها ارزش دارد (مترادف‌ها: ارزش درونی، ارزش ذاتی). این ارزش‌ها مستقل از فایده‌ی غیرانسان‌ها برای مقاصد انسان‌ها وجود دارند؛
- غنا و گوناگونی شکل‌های حیات به شکوفایی این ارزش‌ها و همچنین ارزش‌هایی در خود این اشکال یاری می‌رساند؛
- انسان‌ها حق ندارند تا این غنا و گوناگونی را کاهش دهند، مگر برای برآوردن نیازهای حیاتی؛
- شکوفایی زندگی و حیات انسان با کاهش اساسی جمعیت انسانی سازگار است. شکوفایی زندگی غیرانسان‌ها هم نیازمند چنین کاهشی است؛
- دخالت حال حاضر انسان در جهان غیرانسان‌ها، بیش از حد است، و این وضعیت به سرعت رو به وخامت می‌رود؛
- بنابراین سیاست‌ها باید تغییر کنند. این سیاست‌ها به نحوی بنیادی بر ساختارهای اقتصادی، فناورانه و ایدئولوژیک تأثیر می‌گذارند. وضعیت حاصل از امور، عمیقاً با حال حاضر تفاوت خواهد کرد؛
- دگرگونی ایدئولوژیک اساساً بیشتر دگرگونی درک کیفیت زندگی (زندگی در وضعیت ارزش درونی) است تا چسبیدن به

1. Andrew Dobson
2. Dependance
3. Interaction
4. Living = biotic
5. non-living = a biotic
6. Arne Naes
7. World Future Research
8. Shallow Ecology
9. Deep Ecology
10. Ecological Wisdom
11. Bill Devall
12. George Sessions

زندگی با استانداردهای بالای روبه فزونی. آگاهی عمیقی نسبت به تفاوت مابین فربه و بزرگ وجود خواهد داشت؛

- کسانی که نکات یاد شده را می‌پذیرند، مستقیم یا غیرمستقیم اجبار دارند تا تلاش کنند که این دگرگونی‌های ضروری را به مرحله‌ی عمل درآورند» (دوال و سشنز، ۱۳۸۳:۶۷- ۶۸).

هم‌سو با نظریات محیط زیست گرایان پست مدرن، در سال ۱۹۷۲ میلادی، جیمزلاولاک[13] شیمی‌دان انگلیسی، فرضیه‌ی گایا[14] (که داستان‌نویس برنده‌ی جایزه نوبل، ویلیام گولدینگ، عنوان آن را پیشنهاد کرده است) را مطرح می‌کند. لاولاک توجه ما را به این پرسش جلب می‌کند که آیا ماده‌ی زنده زمین، هوا، اقیانوس‌ها و سطح خشکی‌ها، نظامی غول‌آسا و ارگانیسم زیستی واحدی را تشکیل نمی‌دهند؟ او برای این فرضیه‌ی کل‌نگر، شواهد علمی ارائه می‌دهد. سپس می‌پرسد: «آیا فعالیت‌های انسان می‌تواند قدرت انتخاب چنین نظامی را به قدری کاهش دهد که دیگر قادر نباشد برای پایدار ماندن، کنترل کافی اعمال کند؟» پاسخی که او به آن می‌دهد، به احتمال زیاد «بله» است. به همین دلیل است که او به ما پیشنهاد می‌کند، باید اخلاق گایایی جدیدی را در پیش بگیریم.

گایا، نام الهه‌ی زمینِ مادر نزد یونانیان باستان است. گایا، نمایانگر این نظریه است که زمین، جاندار و موجودی زنده است، نه سیاره‌ی بی‌جانی که نظام‌های زنده بر آن می‌زیند. این اندیشه تازه نیست. افلاطون، در تیمائوس از «جان جهان» سخن به میان می‌آورد و مانند اکثر فیلسوفان یونانی، اعتقاد داشت که زمین موجودی است فانی که پیر می‌شود و سرانجام می‌میرد. مسیحیان اولیه، این اندیشه‌ی زمین همچون الهه‌ی مادر را به‌مثابه اسطوره‌ای بت پرستانه، مردود می‌دانستند. در کتاب مقدس نیز چنین آمده است که: «پیش از من خدایان دیگری نبوده‌اند» (کتاب مقدس، سفر پیدایش)، که این شامل گایا نیز می‌شود. اما در اواخر قرن بیستم میلادی، با مطرح شدن فرضیه گایا توسط جیمزلاولاک، این اسطوره باستانی دوباره احیاء گردید. لاولاک، در مطالعه‌ی جوِ زمین و سپس مقایسه‌ی آن با جوِ مریخ و زهره، کشف کرد که جوِ زمین، وضعیتی نامتعادل دارد و هیچ توضیح دیگری جزء این فرضیه وجود ندارد که زمین موجود زنده غول‌آسای خودپایداری است. لاولاک، در ارزیابی خود از مفهوم گایا چنین می‌نویسد: «علم و هنر گویی با یکدیگر و با مذهب پیوندی درونی دارند و متقابلاً گسترش می‌یابند. اینکه گایا هم معنوی و هم علمی است، برای من عمیقاً قانع کننده است. از نامه‌هایی که به‌دستم می‌رسد و از گفت و گوها دریافته‌ام که احساسی برای این موجود زنده، کره‌زمین، به‌جا مانده است و بسیاری احساس می‌کنند که لازم است اعتقادات کهن در نظام باورهای آنها گنجانده شود، هم به‌خاطر خود و هم به این دلیل که احساس می‌کنند، زمینی که جزئی از آن هستند در خطر است. من به هیچ‌وجه، گایا را موجودی ذی‌شعور یا خدایی جایگزین نمی‌دانم. برای من گایا زنده و جزئی از کیهان وصف ناپذیر است و من پاره‌ای از اویم. هرگاه که آن نیک‌مرد بزرگ، پاپ‌ژان‌پل‌دوم، به‌جایی سفر می‌کند، با خضوعی عظیم و احترامی عمیق برای سرزمین مادری یا پدری، خم می‌شود و زمین فرودگاه را می‌بوسد. گاه در خیال، او را می‌بینم که چندگامی از بتن بی‌جان دور می‌شود تا سبزه‌ی زنده، پاره‌ای از مادر راستین‌مان و جزئی از خودمان را ببوسد» (هیوز، ۱۹۸۹:۶۷-۶۸).

فرضیه گایا، این اندیشه را مطرح می‌کند که گایا -زمین- یک موجود زنده‌ی بسیار پیچیده است که باید مایه‌ی تأمل اعجاب‌آمیزمان باشد و نه سرچشمه‌ی ارضای آز مادیِ غارتگرانه‌ی ما. پیام گایا این است که زمین سزاوار حفاظت است و این در برگیرنده‌ی پیامی ضد انسان‌مدارانه است، زیرا از ما می‌خواهد که اگر طرح‌هایمان برای سلامتی زمین زیانبار از کار درآید، آن طرح‌ها را برای همیشه متوقف کنیم. ازسویی، بنابه نظر لاولاک، حفظ زمین همچون حفظ خودمان است. لاولاک می‌گوید که ما با ادامه‌ی عملکردهای صنعتی ممکن است، حکم خودکشی خویش را امضاء کنیم، زیرا اختلال‌هایی که به‌عنوان یک‌نوع در جو زمین ایجاد می‌کنیم، ممکن است دگرگونی‌هایی جبرانی را در آب‌وهوا تحریک کند که برای کل پهنه‌ی زیست خوب باشند، ولی برای نوع انسان بد (ر.ک.به: دابسون، ۱۳۷۷:۷۷-۷۸).

در راستای اندیشه‌های جیمزلاولاک، اندیشمند آمریکایی، جیمزدبلیو.کرچنر[15]، در ماه مارس سال ۱۹۸۸ میلادی، در یک مقاله تحقیقی باعنوان «آیا فرضیه‌های گایا آزمون‌پذیرند؟ آیا مفیدند؟»، نشان می‌دهد که دست‌کم پنج فرضیه‌ی متفاوت گایا در کار لاولاک و پیروان او مطرح شده است. او با تحلیل فرضیه‌ی گایا، استدلال می‌کند که روایت‌های ضعیف آن، تازه و روایت‌های قوی آن، آزمون‌پذیر نیستند. او بیان می‌دارد که: «در بهترین حالت، این نظریه‌ها، پدیده‌های قابل مشاهده را تبیین نمی‌کنند، بلکه فقط نام‌های تازه‌ای به آنها می‌دهند. در بهترین حالت، دیدگاهی بسیار شخصی و فردی است که هیچ‌کس دیگری، بنابه تجربه‌ی شخصی، نمی‌تواند آن را تأیید یا رد کند» (کرچنر، ۱۳۸۳، ۱۸۶- ۱۸۷). او در مقاله مذکور، پنج فرضیه‌ی متفاوت گایا را چنین بیان می‌کند:

- «گایای ذی‌نفوذ[16]: ضعیف‌ترین این فرضیه‌ها، نظریه‌ی گایای ذی‌نفوذ است که به‌سادگی عنوان می‌کند، کل جانداران بر برخی از جنبه‌های جهان بی‌جان، مانند دما و ترکیبات جو، تأثیری اساسی دارند؛
- گایای تکامل مشترک[17]: فرضیه گایای تکامل مشترک، اظهار می‌دارد که جانداران بر محیط بی‌جان تأثیر می‌گذارند و محیط زیست به‌نوبه خود، بر اساس فرایندهای داروینی بر تکامل جانداران موثر است؛
- گایای خودپایدار[18]: فرضیه گایای خودپایدار بر آن است که جانداران بر جهان بی‌جان تأثیر می‌گذارند و این کار را به نحوی انجام می‌دهند که تعادل ایجاد می‌کند. به زبان تحلیل نظام‌ها، پیوندهای عمده‌ی بین جانداران و دنیای بی‌جان، حلقه‌های بازخورد منفی است؛
- گایای غایت‌مند[19]: فرضیه‌ی گایای غایت‌مند معتقد است که جو، نه فقط با زیست‌کره، بلکه با و برای زیست‌کره، در وضعیت خودپایدار نگهداری می‌شود؛

www.tabarestan.info تبرستان

• گایای بهینه‌ساز[20]: فرضیه‌ی گایای بهینه‌ساز بر آن است که جانداران محیط طبیعی، خود را با هدف خلق شرایط مساعد یا حتی بهینه‌ی زیستی، تغییر می‌دهند» (کرچنر، ۱۳۸۳: ۱۶۸-۱۷۰).

جیمز کرچنر، با تحلیل و نقد تقسیم‌بندی‌های پنجگانه گایا، بر این عقیده پافشاری می‌کند که باید اندیشه‌ها و نظریات مطرح شده در مورد فرضیه گایا را مورد مطالعه جدی علمی قرار داد تا هدف نهایی آن مشخص شود. او با این پرسش مقاله خود را به پایان می‌برد که: «آیا گایا هدفی دارد؟ آیا گایا شرایط بهینه‌ی حیات را حفظ می‌کند؟ فکر نمی‌کنم این نظریه‌ها آزمودنی باشند. هیچ‌کس قادر نیست این نظریه‌ها را بیازماید، مگر آنکه، هدف گایا تعریف شود و معنای بهینگی مشخص شود. و هیچ‌کس نخواهد توانست اینگونه نظریه‌ها را بیازماید، مگر آنکه به روشنی بیان شود که چه نتیجه‌ی قابل تصوری از یک آزمایش ممکن است، نادرستی آنها را اثبات کند» (کرچنر، ۱۳۸۳: ۱۸۷).

گروه‌های سبز و طرفداران محیط‌زیست، در دو دهه اخیر، بر دامنه‌ی فعالیت خود افزوده‌اند و با توجه به اهداف و آرمان‌های سالمی که مبلغ آنها به‌شمار می‌روند، توانسته‌اند طرفداران بی‌شماری در سطوح مختلف جامعه برای خود دست و پا کنند، به‌طوری که، به‌صورت نیروی سیاسی تعیین‌کننده‌ای در اکثر جوامع غربی درآمده‌اند. هم‌سو با جوامع غربی و حتی پربارتر در جوامع شرقی، گروه‌هایی در طول تاریخ شکل گرفتند که در اصل حامیان اصیل طبیعت بودند. در این جوامع، طبیعت جایگاه خاصی در باورهای آنها دارد.

در طول تاریخ، طبیعت عمیقاً بر نگرش و رفتار انسان‌ها تأثیر گذاشته است. مذاهب مختلف نسبت به طبیعت، حیوانات و زمین نگاهی متفاوت دارند. یکی از مهم‌ترین این مذاهب هندوئیسم است. اصل قداست حیات به وضوح با مذاهب هندو عجین است. با بررسی متون مقدس هندوان می‌توان به روشنی رابطه بین انسان و طبیعت و هم‌تراز با آن به اخلاق زیست‌محیطی پی برد. بر این مبنا، نظامی از اخلاق زیست‌محیطی شکل گرفته که آداب رفتار آن بر اساس رابطه بشر با طبیعت، پی‌ریزی شده است. بخش مهمی از این رفتار، حفظ بهداشت عمومی است. هندوها سوزاندن اجساد مردگان و حفظ بهداشت عمومی زیستگاه انسان را از کارهای مهم می‌شمرند. به‌عنوان نمونه می‌توان به مذهب بیشنوها[21] که شاخه‌ای از هندوئیسم است، اشاره کرد. بیشنوها جامعه‌ای کوچک در راجستان هندند که مذهبشان بر حفاظت از محیط‌زیست تأکید دارد. به اعتقاد آنها، قطع درخت یا کشتن حیوانات، توهین به مقدسات است. این مذهب، توسط گورو مهاراج جامباجی[22] متولد سال ۱۴۵۰ میلادی، بنیان نهاده شد. او در کودکی شاهد بود که مردم در طول خشکسالی برای تغذیه‌ی حیوانات، درخت‌ها را قطع می‌کنند، ولی زمانی که خشکسالی ادامه یافت، دیگر چیزی برای تغذیه‌ی حیوانات باقی نمانده بود و درنتیجه همه تلف شدند. جامباجی به این فکر افتاد که اگر از درختان حمایت شود، حیات حیوانی پایدار می‌ماند و جامعه‌ی او باقی خواهد ماند. او بیست و نه حکم و دستور صادر کرد؛ از جمله ممنوعیت قطع همه درختان سبز و کشتن کلیه‌ی حیوانات و پرندگان. جامعه بیشنوها، بهترین نمونه‌ی یک دفاع آیینی از محیط‌زیست در هندوستان است.

ایثارهای مردم در سال ۱۹۷۳ میلادی، منبع الهام جنبش چیپکو[23] شد. در مارس ۱۹۷۳ میلادی، در شهر گوپشاور در منطقه چاموِلی (در ایالت اوتارپرادش هندوستان)، اهالی یک منطقه، زنجیری انسانی تشکیل دادند و درختان نشانه‌گذاری شده را در آغوش گرفتند تا نگذارند آنها را برای مصرف یک کارخانه تولید وسایل ورزشی، قطع کنند. مشابه همین رویداد، در مناطق دیگر هند نیز اتفاق افتاد و از آن زمان به بعد، جنبش چیپکو آندولان[24] (جنبش در آغوش گرفتن درختان)، به جنبشی مردمی برای توسعه‌ی زیست‌بوم گسترش یافت. جنبش چیپکو، توجه سایر مردم هند را نیز به خود جلب کرد. مثلاً در ایالت کارناتاکا، جنبش آپیکو[25] در سپتامبر ۱۹۸۳ میلادی آغاز شد. در این تاریخ، ۱۶۳ زن و مرد و کودک، درخت‌ها را در آغوش گرفتند و چوب‌بُرها را به ترک منطقه واداشتند. این سه نمونه، تأثیر هندوئیسم بر حفاظت از محیط‌زیست و توسعه‌ی پایدار را در عمل نشان می‌دهد. جنبش‌های بیشنوها، چیپکو و آپیکو حاکی از این واقعیت هستند که وقتی هنجارهای غیردینی و هشدارهای جوامع محیط‌زیست تأثیر خود را از دست می‌دهند، می‌توان برای حفظ طبیعت به «ساتیاگراهای جنگل» (به معنی تأکید بر جست‌وجوی حقیقت مربوط به حق درختان)، به عنوان منابع فرهنگی و مذهبی، متوصل شد (دویی‌ودی، ۱۳۸۳: ۲۲۶).

معماری پایدار

همان گونه که قبلاً نیز متذکر شدیم، توجه به بحران‌های زیست‌محیطی، از دیگر دغدغه‌های جدی مطالعات اجتماعی در سال‌های اخیر به‌شمار می‌رود. در این راستا، معماری هم‌سو با سایر هنرها، گام در این مسیر برداشت و بحث‌های مبانی طراحی معماری نیز با اصطلاحات اکولوژی، بحران طبیعت و پایداری قرین شد. ازطرفی، تغییراتی که با توجه به معیارهای زیست‌محیطی و پایداری پدید می‌آیند، هر روز دامنه بحث‌های معماری و محیط‌زیست را گسترش می‌دهند. لذا، سخن از پایداری در معماری را می‌توان به تصور و طراحی ساخت‌وساز آینده تعبیر کرد. آن هم نه تنها با پایداری فیزیکی ساختمان، بلکه با پایداری و حفظ این سیاره و منابع انرژی آن.

اولین حامیان پایداری که به‌طور جدی در دهه‌ی ۶۰ میلادی با آن برخورد کردند، بیشترین دغدغه کاری آنها در حیطه حفظ محیط‌زیست از ضایعات صنعتی، هماهنگی مصنوعات ساخته شده با طبیعت، حفظ

13. James Lovelock
14. Gaia Theory
15. James W. Kirchner
16. Influential Gaia
17. Co evolutionary Gaia
18. Teleological Gaia
19. Homeostatic Gaia
20. Optimizing Gaia
21. Bishnois
22. Guru Maharaj Jambaji
23. Chipko Movement
24. Chipko Andolan
25. Appiko Movement

تعادل اکولوژی و غیره بود. ولی با گذشت سه دهه، حیطه معانی واژگان مذکور به کل تغییر پیدا کرد و با یک‌نگرش مثبت‌تر از قبل و با دید کل‌نگر به روابط اجتماعی، تعامل بین نیروها و با چشم‌اندازی به آینده و تحولات تکنولوژی، به موضوع می‌نگرند. نام‌گذاری روزی به خاطر زمین باعنوان «روز زمین»[۲۶]، در ژوئن سال ۱۹۷۰ میلادی، حادثه‌ی مهمی بود که در تاریخ جنبش‌های سبز به وقوع پیوست. این رویداد تاریخی باعث شد تا نگرانی‌های اکولوژی که در دهه‌ی ۶۰ میلادی مطرح شده بود، پر رنگ‌تر گردد. این امر، به‌ویژه دو سال بعد یعنی در زمانی که منابع سوخت فسیلی خاورمیانه کاهش یافت و قیمت آن به‌طور قابل ملاحظه‌ای افزایش پیدا کرد، اهمیت بیشتری یافت. به این ترتیب، در پی اعتراض همگانی، تلاش‌های فراوانی ازسوی مجامع دست‌اندرکار محیط‌زیست آغاز گردید. به‌خصوص در سال ۱۹۷۲ میلادی، گزارشی از طرف انجمن اندیشمندان رم منتشر شد که در آن به مواردی از جمله: فعالیت‌های صنعتی در جهان و کاهش منابع غیرقابل تجدید، اشاره شده بود. موضوعات زیست‌محیطی مطرح شده در اولین گردهمایی «روز زمین»، بیانگر این واقعیت بود که کاهش منابع، رشد جمعیت و محدود شدن زمین‌های کشاورزی، نتیجه‌ای جزء قحطی جهانی، آلودگی آب و هوا، سوراخ شدن لایه اُزن و متعاقباً به‌وجود آمدن شرایط گلخانه‌ای در جوِ زمین، دربر نخواهد داشت؛ حقیقتی که امروزه برای ما بسیار ملموس و مشهود است. در اولین گردهمایی «روز زمین»، اساساً به‌جای اکولوژی، موضوع «تداوم‌پذیری، پایداری»[۲۷] بیشتر مورد توجه قرار گرفته و بر اهمیت درک و شناخت این مفهوم برای آیندگان، به‌ویژه مسؤولان این امر، تأکید شده بود. اولین کاربرد واژه «پایداری» در ارتباط با محیط‌زیست، در سال ۱۹۸۰ میلادی و در مقالاتی با عنوان «استراتژی حفاظت از جهان» که توسط «سازمان بین‌المللی حفاظت از طبیعت»[۲۸] منتشر گردید، برای همگان روشن شد (استیل، ۲۰۰۵: ۱۶۶).

یافتن راه‌کارهایی برای توسعه‌پایدار، هر ساله با تشکیل کنفرانس‌ها و مجامع بین‌المللی انجام می‌گیرد و شروع این روند با اولین کنفرانس سازمان ملل متحدد در سوئد با نام «محیط‌زیست انسانی»، در سال ۱۹۸۶ میلادی، به انجام رسید. هدف عمده این کنفرانس، توسعه اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، با مدنظر قرار دادن مفهوم توسعه‌پایدار بود. پس از کنفرانس «محیط‌زیست انسانی»، نهادی با نام «برنامه محیط‌زیست سازمان ملل»، در اجلاس لاهه در هلند، ازسوی کنفرانس محیط‌زیست و توسعه سازمان ملل، در سال ۱۹۹۱ میلادی، تأسیس شد. در ادامه همین اجلاس، در بهار سال ۱۹۹۲ میلادی، کنفرانسی توسط موریس استرانگ[۲۹] سازمان‌دهی شد که کمیسیون سازمان ملل ناظر آن بود. این کنفرانس در سرادومار[۳۰] نزدیک شهر ریودوژانیرو[۳۱] در برزیل باعنوان اجلاس زمین برگزار گردید. در این اجلاس، بیش از یکصد رهبر جهان (به استثنای رئیس جمهور آمریکا که ادعا می‌کرد، تحقیق و بررسی در زمینه‌های تخریب محیط‌زیست، کاری بی‌ارزش و فاقد قدرت کارایی است)، شرکت کردند. مهم‌ترین مصوبه این اجلاس، «دستور کار۲۱»[۳۲] بود؛ طرحی پیچیده با چهل بخش مجزاء برای شناسایی مسائل متفاوت زیست‌محیطی. در سرآغاز مصوبه اجلاس، چنین آمده است: «در تمام جهان آگاهی فزاینده‌ای پدیدار شده که توسعه باید در برگیرنده نیازهای نسل حاضر بدون استفاده از توان نسل‌های آینده باشد. زیرا این نسل‌ها، خود موظف به تأمین احتیاجات خویش می‌باشند. اما، در ماوراء این آگاهی مبهم که بیشتر زائده ترس تا امید است، درک کمی در مورد مفهوم توسعه‌پایدار یا برنامه عملی برای رسیدن به آن، وجود دارد. عده‌ای فراتر رفته و پیشنهاد می‌کنند که تمام رشد اقتصادی، حداقل در کشورهای صنعتی، باید متوقف یا به حداقل برسد، تا منابع طبیعی برای آینده حفظ شود. عده‌ای دیگر با تکبر و نخوت خاصی، مخالف هر نوع محدودیت استفاده از منابع طبیعی برای تأمین رشد مداوم می‌باشند. عده‌ای هم خوشبختانه اعتقاد دارند که با به‌کارگیری تکنولوژی، بر هر نوع کمیابی منابع می‌توان پیروز شد. بعضی دیگر، پیش‌بینی می‌کنند که تضاد عمده میان علائق شمال و جنوب در زمینه چالش حفظ مشترکات جهانی پیروز خواهد نمود» (پرانک و الحق، ۱۳۸۰: ۸۶). سرفصل‌های کلی مطرح‌شده در مصوبه اجلاس ریو را می‌توان در شش اصل کلی دسته‌بندی نمود. این اصول عبارتند از: استفاده بهینه از منابع کره زمین؛ حفاظت از منابع مشترک کره زمین؛ مدیریت زیستگاه‌های بشری؛ مدیریت و کنترل بر زوائد و آلوده کننده‌های محیط‌زیست؛ رشد اقتصاد قابل کنترل (پرانک و الحق، ۱۳۸۰).

یکی از مفاهیم کلیدی این جنبش که تأثیر بسزائی در معماری داشت، بحث «توسعه‌پایدار» بود. واژه «پایدار»، در مقابل ترجمه واژه انگلیسی «sustainable» است. واژه «sustainable» از فعل «sustain» به معنی «نگهداشتن» و یا «نگهداری کردن» گرفته شده است (ر.ک. به: آیتو، ۱۳۸۶). تعریفات زیادی در مورد مفهوم پایدار یا «توسعه‌پایدار» از طرف کمیسیون‌های جهانی و یا اندیشمندان گروه سبز پیشنهاد شده، ولی آنچه مهم است، تعریف جامعی از توسعه‌پایدار در دست نیست. در زیر به اهم این تعاریف اشاره می‌شود:

- «تعریف کمیسیون جهانی محیط‌زیست و توسعه: تأمین کردن نیازهای کنونی بدون لطمه زدن به توانایی نسل‌های آینده برای برآوردن نیازهای خاص خود؛
- تعریف کمیسیون براندتلند: آن نوع توسعه‌ای که بتواند نیازهای کنونی را بدون از دست دادن توانائی‌های نسل‌های آینده در تأمین نیازهای‌شان تأمین کند؛
- تعریف توسعه جهانی حفاظت: بهبود کیفیت زندگی انسان در چارچوب ظرفیت برد اکوسیستم‌های حامی؛
- تعریف دیوید پیرس، اقتصاددان انگلیسی: پایداری حداقل نیازمند یک موجودی ثابت سرمایه طبیعی به معنی کلیه دارائی‌های زیست‌محیطی است؛
- توسعه‌پایدار آن توسعه‌ای است که سلامت انسان و نظام‌های اکولوژیکی را در بلند مدت بهبود بخشد؛
- کنفرانس لاهه: توسعه‌پایدار مفهوم جدیدی از رشد اقتصادی را دربر می‌گیرد که موجب بهزیستی و فرصت‌هایی برای تمام مردم جهان می‌گردد و عادلانه نیست که تعداد معدودی منابع طبیعی و ظرفیت‌های موجود را برای منافع شخصی خود از بین ببرند.

www.bahrsan.info

توسعه‌پایدار، فرایندی است که در آن، سیاست‌های اقتصادی، مالی، تجاری، انرژی، کشاورزی، صنعت و سایر سیاست‌ها، به نحوی طراحی می‌شوند که موجز توسعه‌ای است که از لحاظ اقتصادی، اجتماعی و اکولوژیکی پایدار می‌باشد و مفهوم آن انجام سرمایه گذاری به‌قدر کافی در زمینه آموزش، بهداشت، جمعیت و انرژی است، به‌طوری که بدهی اجتماعی برای نسل‌های آینده به‌وجود نیاید. [...] توسعه پایدار به مدل‌هایی توجه دارد که مربوط به مواد تجدید شونده بوده و به تنوع فرهنگی احترام می‌گذارد. چنین مدل‌هایی محدودیت محیط زیست را مورد شناسایی قرار می‌دهند. [...] توسعه‌پایدار یک مفهوم جامع داشته و به تمام جنبه‌های زندگی انسان مربوط می‌شود (به‌نقل از: کیم، ۱۳۸۲:۷؛ بحرینی و مکنون، ۱۳۸۰:۴۴؛ پرانک و الحق، ۱۳۸۰:۸۷).

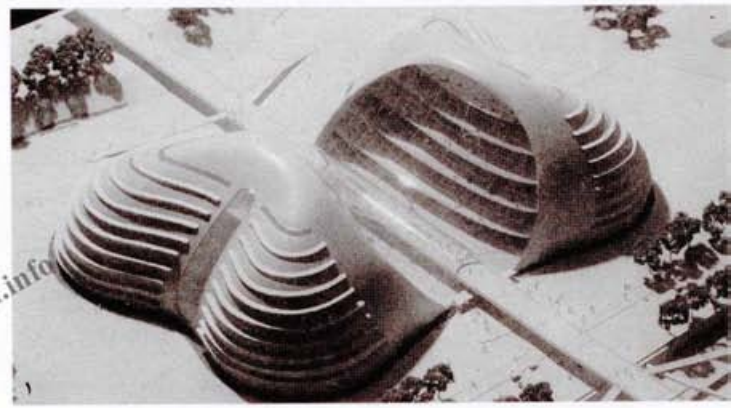
هدف اصلی توسعه‌پایدار، تأمین نیازهای اساسی، بهبود ارتقاء سطح زندگی برای همه، حفظ و اداره بهتر اکوسیستم‌ها و آینده‌های امن‌تر و سعادتمندتر ذکر شده است. این هدف خود متضمن تناقضی است که بسیاری آن را از خصوصیات اصلی واژه توسعه‌پایدار می‌دانند: تأمین رشد لازم برای بهبود سطح زندگی عموم و آینده‌ای مرفه‌تر و درعین حال، حفظ اکوسیستم‌ها. لیکن، موضوع این است که با تغییراتی که بشر در محیط و بستر طبیعی خود پدید آورده، به چنان مرحله بحرانی از تاریخ خود رسیده است که ادامه حیات سالم در کره زمین را مستلزم تجدید نظر در فرضیاتی قرار می‌دهد که مدل‌های رایج برنامه‌ریزی و توسعه بر پایه آنها قرار گرفته‌اند. استفاده گسترده از مفهوم پایداری، مبین استحکام و مفید بودن مقاصد و معانی برای معماری و شهرسازی است. از مهم‌ترین این خصوصیات، توجه به تصویر بلندمدت است. اگرچه بدیهی به‌نظر می‌رسد که برنامه‌ریزی و ساختمان‌سازی الزاماً بلندمدت باشند، لیکن در عمل اغلب چنین نیست. خصوصاً الگوهای بلندمدت رشد مناطق شهری، کاربری‌ها، استفاده از منابع و توسعه زیرساخت‌ها، نیازمند توجه هستند، چه رسد به موضوع کهنه جلوگیری از رشد بی‌رویه حاشیه‌نشینی در اطراف شهرهای بزرگ. ازسویی، بیش از ۳۰ سال است که رابطه انسان با طبیعت به‌دلیل رخ دادن طیف وسیعی از بحران‌های محیطی، در زمره مباحث خاص و بسیار مهم درآمده است. داده‌ها نشان می‌دهند که انسان قرن حاضر، روزانه به‌طور متوسط، بیش از ۶۰ برابر انسان دوره کشاورزی و ۶ برابر انسان دهه‌ی ۵۰ میلادی، انرژی مصرف می‌کند. مصرف روزافزون انرژی در شهرها، به‌ویژه در ساختمان‌ها که سهم قابل توجهی را به‌خود اختصاص داده‌اند، جهان را با مخاطراتی همچون گرم شدن سیاره زمین، تخریب لایه اُزن و بارش باران‌های اسیدی، مواجه ساخته است. ازطرفی، تأمین آسایش و راحتی بی‌قید و شرط استفاده‌کنندگان ساختمان‌ها، چه در منازل و چه در محیط‌های کار، باعث ایجاد وابستگی مفرط انسان به سیستم‌های مکانیکی و درنتیجه، مصرف عنان گسیخته انرژی شده و این بی‌توجهی در طراحی ساختمان‌های معاصر، انعکاس یافته است. انسان اکنون از لحاظ صرفه‌جویی انرژی، در موقعیتی قرار دارد که هیچ‌گاه تا بدین حد بحرانی نبوده، لذا موضوع معماری پایدار، استفاده بهینه از انرژی و محیط گروی، در رأس برنامه‌های اجرایی بیشتر حکومت‌ها، قرار گرفته است. درواقع می‌توان گفت، طراحی ساختمان‌ها و شهرها در هر گوشه از جهان می‌تواند باعث تخریب یا بهبود شرایط زیستی در زمین گردد، به‌همین علت و با درنظر گرفتن هم‌پیوندی این تأثیرات، طراحی ساختمان‌هایی که ویژگی صرفه‌جویی در انرژی و همچنین حفاظت از محیط‌زیست را در خود داشته باشند، در زمره اصلی‌ترین مسؤولیت معماران قرار می‌گیرد.

تا امروز تلاش‌های معماران و مهندسان در جهت کاهش وابستگی انسان به سیستم‌های مکانیکی، نتایج مطلوبی داشته و به ابداع و اجرای روش‌های جدید در بهبود شرایط زیستی انسان از طریق استفاده از منابع انرژی تجدیدپذیر، منجر شده است. به‌عنوان مثال می‌توان به روش‌هایی چون تهویه مطبوع با امکان جریان هوا از سقف، تهویه مطبوع از طریق پالایش شبانه، دمیدن هوا از زیر کف، کنترل نور طبیعی، استفاده از فضای سبز و گیاهان و نظایر آن اشاره کرد، که از طریق رعایت و به‌کارگیری این روش‌ها در معماری برخی ساختمان‌ها توانسته‌اند، انرژی و منابع طبیعی همچون گرما و نور خورشید، باد، انرژی گرمایی زمین، آب باران را مورد استفاده قرار دهند. جامعه معماری، قدرت تکنولوژی را در حل مشکلات انسان نادیده گرفته است، ولی معماری پایدار دو هدف «تکنولوژی و اهداف انسانی» را کنار هم آورده و به ایجاد رابطه‌های انسانی، اعتبار معنوی بخشیده است. از آنجا که نسل بشر ۸۰ درصد طول مدت زندگی خود را (حدوداً ۶۰ سال) در خانه سپری می‌کند و زیستگاه او الزاماً یک محیط داخلی است، محیط‌زیست، سلامت جسمی و روانی او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. پس معماری پایدار می‌تواند کلیدی برای پاسخگویی به این سئوال باشد که چگونه معماری می‌تواند از زندگی سالم و مفید حمایت کند؟ می‌توان گفت، ساختمان‌های سبز علاوه‌بر، برآوردن نیازهای جسمی انسان‌ها، نیازهای روحی آنها را نیز مرتفع می‌سازند و درواقع نظام‌هایی هستند که توسعه‌پایدار را در سطح جامعه براساس سلامت بشر، بهره‌وری و رفاه، بیان می‌کنند.

دگرگون‌سازی سنت‌های ساخت‌وساز، به‌گونه‌ای که بتوان آنها را به شکلی شایسته و مطلوب در طراحی مدرن به‌کار بست، نیاز به درک کل چالش‌هایی دارد که در گذشته هیچ‌گاه وجود نداشت. چالش‌هایی که امروزه، معماری در راه رسیدن به پایداری، با آنها دست به گریبان است، بسیار متنوع و گسترده هستند. مکان‌یابی برای ساختمان‌هایی که به‌منظور پایداری ساخته می‌شوند، امری حیاتی است، زیرا باید به این نکته توجه کرد که اصولاً آیا برپایی چنین ساختمان‌هایی در میان شهرهای شلوغ با جنب‌وجوش جمعیت و ترافیک سنگین، آلودگی

26. Earth Day
27. Sustainability
28. International Union for the Conservation of Nature
29. Maurice Strong
30. Serrado Mar
31. Rio de Janeiro
32. Agenda 21

هوا و سروصدا، امکان‌پذیر است؟ و آیا کمبود منابع و آلودگی می‌تواند در موفقیت یا شکست این پروژه‌ها تأثیر گذارد؟ و یا اینکه ارتباط بین شهر و فضای سبز چگونه تأمین خواهد شد؟ ازطرفی، برنامه‌ریزی‌های مالی پروژه باید بسیار واضح و روشن باشند؛ چه در مورد هزینه‌های اولیه و چه در مورد مخارج اجرایی. همچنین، ایجاد تعامل بین



۱. فیوچر سیستم. کتابخانه‌ی ملی. پاریس. فرانسه. ۱۹۸۹. پروژه.

ساختمان‌ها و فناوری و ایجاد ارتباط بین تکنولوژی و اهداف انسانی، از دیگر چالش‌هایی است که معماری باید با آن مواجه شود. پس به جرأت می‌توان گفت: معماری پایدار از لحاظ منطق، جالب، از لحاظ حرفه‌ای، دشوار و از لحاظ طراحی، بسیار پرزحمت است.

چارلزجنکس، در ارتباط با اهداف سه‌گانه بیان شده در معماری پایدار (محیطی، اجتماعی، اقتصادی)، قائل به شش اصل کلی است و عقیده دارد که با رعایت این اصول می‌توان به یک معماری پایدار رسید. اصول ششگانه جنکس عبارتند از:

- «حفظ انرژی: بنا باید طوری ساخته شود که نیاز ساختمان به سوخت‌های فسیلی را به حداقل برساند؛
- هماهنگی با اقلیم: بناها باید طوری طراحی شوند که با اقلیم و منابع انرژی موجود در محل احداث، هماهنگی داشته باشند؛
- کاهش استفاده از منابع جدید مصالح: ساختمان‌ها باید طوری طراحی شوند که میزان استفاده از منابع جدید را تا حد ممکن کاهش دهند و در پایان عمر مفید خود، برای ساخت بناهای جدید، به‌عنوان منبع جدید به‌کار روند؛
- برآورد نیازهای ساکنان: در معماری پایدار، برآورده شدن نیازهای روحی و جسمی ساکنان، از اهمیت خاصی برخوردار است؛
- هماهنگی با سایت: بنا باید با ملایمت در محیط زمین خود قرار گیرد و با محیط اطراف، سنخیت داشته باشد؛
- کل گرایی: تمام اصول معماری پایدار باید در یک روند کامل - که منجر به ساخته شدن محیط زیست سالم می‌شود - تجسم یابد» (جنکس، ۱۹۹۷:۱۵۸).

از آنجاکه دغدغه اصلی پایداری، توجه به شرایط محیطی است، طراحی پایدار محیطی، نوعی نزدیک شدن به محصول طراحی است که بهره‌مندی از ویژگی‌های درونی بستر و شرایط محیطی را به حداکثر می‌رساند، درحالیکه شرایط نامطلوب حاصل از این ساخت‌وساز را به حداقل سوق می‌دهد. ساختمان‌ها از مرحله طراحی و نحوه استقرار، می‌بایست به شرایط و موقعیت به‌خوبی پاسخ مساعد دهند، درحالی که مواجهه و مقابله با طبیعت را به حداقل سوق دهند. درواقع، اهداف طراحی پایدار محیطی را می‌توان به ترتیب ذیل خلاصه کرد:

- «به حداکثر رساندن آسایش انسان به واسطه انجام: جذب نور روز، منظره‌پذیر، کیفیت مناسب هوا، عایق صوتی مناسب، کنترل مناسب دما، کنترل دلخواه رطوبت، مراقبت‌های مؤثر کیفیتی و پیش‌بینی‌های لازم امنیتی، کنترل مناسب انسانی؛
- برنامه‌ریزی کارآمد جهت: سیلان و تحرک مناسب مصرف‌کنندگان در فضا، ایجاد امنیت قابل تحقیق، سهولت در انطباق و تغییرپذیری، قابلیت پاسخ‌گویی در برابر خواسته مصرف‌کنندگان، درهم‌آمیختگی سازه ساختمان با تأسیسات؛
- طراحی برای تغییر، توسط: طراحی ساده و مدولار، که خود را بتواند با توسعه و افزایش نیازمندی‌ها وفق دهد؛
- به حداقل رساندن فضاهای قابل استفاده، توسط: تقلیل مساحت باغچه‌ها در داخل ساختمان، حداقل نمودن فضای کانال‌کشی‌های هوا، حداکثر نمودن درهم‌آمیختگی عناصر سازه‌ای و تأسیساتی، برطرف نمودن ضرورت سقف کاذب در ساختمان؛
- به حداقل رساندن هزینه احداث ساختمان، توسط: تقلیل فضاهای تأسیساتی و موتورخانه، تقلیل پیچیدگی در فضا و عناصر خدماتی، هماهنگ‌سازی سازه و عناصر خدماتی، استفاده از سازه کارآمد؛
- تقلیل هزینه نگهداری ساختمان، توسط: استفاده از مصالح با دوام، تجهیزات با عمر زیاد، سیستم‌های کنترل محیطی ساده و قابل اطمینان، دسترسی مناسب برای نگهداری و تعمیرات؛
- حفاظت و بهبود بخشیدن ارزش‌های طبیعی، به‌واسطه: درهم‌آمیختگی با طبیعت وحشی و حیوانات، توجه به شرایط سبز و آبی، جمع‌آوری آب باران و بازیافت آب شیرین، بازیافت مؤثر از فاضلاب و به‌کارگیری آن» (به‌نقل از: احمدی، ۱۳۸۲:۹۵-۹۶).

با توجه به توضیحاتی که در صفحات قبل در مورد مفاهیم و اصول پایداری بیان گردید، در زیر به طرح‌های تعدادی از معمارانی که دغدغه‌های آنها طبیعت و طراحی پایدار است، اشاره می‌شود: نورمن‌فاستر[۳۳]، ریچاردراجرز[۳۴]، رنتسوپیانو[۳۵]، کن‌یینگ[۳۶]، نیکولس گریمشو[۳۷] و سایت[۳۸].

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

نورمن فاستر

یکی از بزرگ‌ترین معماران معاصر در حیطه‌ی معماری پایدار، نورمن فاستر است. او به سال ۱۹۳۵ میلادی، در شهر منچستر انگلستان به‌دنیا آمد. به سال ۱۹۵۶ میلادی، وارد دانشگاه منچستر و به سال ۱۹۶۱ از این دانشگاه فارغ التحصیل شد و در همین سال، با قبولی در بورسیه‌ی تحصیلی انجمن ساختمان‌سازان، به فلوشیپ هنری نائل آمد. پس از آن، برای گذراندن دوره‌ی دو ساله‌ی تخصصی در دانشگاه ییل، به آمریکا رفت. وی در آنجا تحت تأثیر پل رادولف و وین سنت اسکالی قرار گرفت و در همین زمان با ریچارد راجرز - که مانند خود او دانشجوی بورسیه بود - و جیمز استرلینگ، که برای مدت کوتاهی در همان مدرسه تدریس می‌کرد، ملاقات نمود. او به سال ۱۹۶۲ میلادی، از دانشگاه ییل فارغ‌التحصیل شد و در سال ۱۹۶۳ با همکاری راجرز، گروه طراحی باعنوان «گروه ۴»[۳۹] را در لندن تشکیل داد. او به سال ۱۹۶۷ میلادی، دفتر معماری فاستر و همکاران را تأسیس کرد. به سال ۱۹۸۰ میلادی، به عضویت انجمن معماران آمریکایی درآمد و در همین سال، دکترای افتخاری دانشگاه آنجلیای شرقی به او اعطاء شد. به سال ۱۹۸۳ میلادی، مدال طلای سلطنتی رشته معماری را از آن خود کرد و به سال ۱۹۸۶ میلادی، مفتخر به دریافت دکترای افتخاری علوم از دانشگاه بَت شد. او در سال ۱۹۹۹ میلادی، از طرف ملکه انگلستان، به مقام سر[۴۰] مفتخر شد و در همان سال، موفق به دریافت بیست‌ویکمین جایزه پریتزکر شد. او بعدها لقب لرد[۴۱] را نیز دریافت کرد.

از مهم‌ترین ساختمان‌های او می‌توان به این موارد اشاره کرد: کارخانه قطعات الکترونیکی در سوئیندون[۴۲] سال ۱۹۶۶؛ پایانه‌ی مسافربری خطوط کشتیرانی فردا ولسن[۴۳] لندن سال ۱۹۶۹؛ دفتر مرکزی شرکت بیمه‌ی ویلیس فیبر و دومس[۴۴] در ایپسویچ[۴۵] از سال ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۴؛ مرکز فنی IBM در لندن از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰؛ ساختمان مرکز هنرهای تجسمی سینزبری[۴۶] در دانشگاه نورویچ[۴۷] از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۷؛ دفتر مرکزی بانک هنگ کنگ و شانگهای[۴۸] در هنگ کنگ از سال ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۶؛ دفتر مرکزی کومرتس بانک[۴۹] در فرانکفورت[۵۰] از سال ۱۹۹۱ تا ۱۹۹۷؛ طرح بازسازی گنبد ساختمان پارلمان آلمان در رایشتاگ[۵۱] از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۹؛ اداره مرکزی شرکت بیمه سوئیس رِ[۵۲] در لندن از سال ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۴؛ ساختمان تالار شهر[۵۳] لندن طرح در سال ۱۹۹۸ و اجراء از سال ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۲؛ مجموعه آپارتمان‌های چسافوتورا[۵۴] در سنت موریتس[۵۵] سوئیس از سال ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۳.

دوران کاری نورمن فاستر را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: دوره اول، از زمان تأسیس دفتر معماری «گروه ۴»، و دوره دوم، از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ میلادی تا عصر حاضر. دوره اول کاری او، بیشتر در حیطه معماری «های - تک» دور می‌زند، ولی آن چیزی که فاستر را به‌عنوان یک معمار تراز اول جهانی معرفی می‌کند، گرایش‌های زیست‌محیطی اوست. فاستر جزء اولین کسانی است که در گرایش به‌اندیشه‌های گروه‌های سبز، مفهوم معماری پایدار را در عمل به‌کار بست و حاصل کارش به‌قدری موفقیت آمیز بود که طرفداران معماری پایدار را در به تحقق رساندن ایده‌هایشان، امیدوار کرد. مهم‌ترین منبع الهام فاستر در دستیابی به چنین نگرشی، همکاری و بازآموزی اندیشه‌های معمار آمریکایی ریچارد باکمینستر فولر[۵۶] است. فولر نقش مهمی در توسعه نگرش‌های بوم‌شناختی فاستر داشت. روش کار او، توجه به سازمان‌دهی عناصر شکل گیری معماری در یک نظام بوم‌شناختی بود. آنچه که فاستر را وام‌دار اندیشه‌های فولر می‌گرداند، برخورد با مفهوم طراحی معماری به‌مثابه‌ی درنگ و تأملی محتاطانه برای دستیابی به شناخت وسیع‌تر از عالم هستی است. فاستر، در هر پروژه‌ای به‌دنبال یافتن راهکارهای جدید طراحی است. به نظر او، بهترین طرح معماری، طراحی است که بتواند نیازهای اجتماعی، اقتصادی، تکنولوژی، زیبایی‌شناختی و زیست‌محیطی را با هم برآورد و نتیجه‌ی آن باید یک سنتزی از همه عوامل دخیل در پروژه باشد. همان گونه که خود او نیز متذکر می‌شود: معماری پایدار به معنی ایجاد بیشترین کار با کمترین امکانات است. عبارت «هر چه کمتر، بهتر» در باب بوم‌شناختی همان تمثیل بازدارنده است

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

33. Norman Foster
34. Richard Rogers
35. Renzo Piano
36. Ken Yeang
37. Nicholas Grimshaw
38. Site
39. Team 4
40. Sir
41. Lord
42. Swindon
43. Fred Olsen
44. Willis Faber & Dumas
45. Ipswich
46. Sainsbury
47. Norwich University
48. Hong Kong & Shanghai Bank
49. Commerzbank
50. Frankfurt
51. Reichstag
52. Swiss Re
53. City hall
54. Chesa Futura
55. St. Moritz
56. Richard Buckminster Fuller

که می گوید، «ضایع نکن تا محتاج نشوی.» این طرح مربوط است به استفاده‌ایده آل معماری برای حفظ انرژی به صورت غیرفعال، به‌جای اینکه بر تأسیسات ایستا و مکانیکی پرمصرف، تکیه شود (کاستل، ۲۰۰۱ج: ۳۳). به‌عنوان سخن آخر می‌توان نگرش او به معماری را به‌صورت زیر خلاصه کرد: از نظر فاستر، معماری









۲. نورمن فاستر سوپرمن انگلستان.
۳. نورمن فاستر. ساختمان مرکز هنرهای تجسمی سینزبری در دانشگاه نورویچ. انگلستان. ۷۷-۱۹۷۴. چشم‌انداز کلی به سایت.
۴. نورمن فاستر. ساختمان مرکز هنرهای تجسمی سینزبری در دانشگاه نورویچ. فضای داخلی
۵ و ۶. نورمن فاستر. ساختمان مرکز هنرهای تجسمی سینزبری در دانشگاه نورویچ.

بوم‌شناختی، جستجوی آگاهانه جهت فهم راهکارهایی برای استفاده از منابع تجدیدپذیر انرژی و استفاده بهینه از منابع طبیعی با در نظر گرفتن کیفیت مطلوب زندگی و اهتمام به حفظ منابع برای نسل‌های آینده است.

ساختمان مرکز هنرهای تجسمی سینزبری در دانشگاه نورویچ، از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۷ میلادی، طراحی و ساخته شد. این ساختمان، با مساحت حدود ۶۲۰۰ مترمربع، اهداء شده ازسوی مرکز سینزبری به دانشگاه نورویچ، جهت نگهداری آثار هنری ساخته شده است و شامل فضاهایی همچون دانشکده‌ی هنر، رستوران، فضای نمایشگاهی و کارگاه و آزمایشگاه کوچک می‌باشد. ترکیب‌بندی ساختمان به گونه‌ای است که اسکلت فلزی آن در امتداد نمای طویل‌تر، پنهان شده و تنها در نماهای جانبی آن به‌صورت نمایان به‌کار رفته است. سازه فولادی آن از لوله‌های فلزی جوش خورده، ساخته شده و دارای یک شبکه نوری با ۳۷ قاب دروازه‌ای و دهانه‌ی ۳۵ متری است. این ساختمان در مجموع، ۱۳۲ مترطول و ۷/۵ متر ارتفاع دارد. سازمان‌دهی برنامه فیزیکی بنا، که به‌صورت طولی انجام شده، طرح نهایی نماهای جانبی را مشخص می‌کند؛ نماهایی که روابط فنی، سازه‌ای و ترکیب‌بندی کل مجموعه را به تصویر می‌کشد. موضوع مهم دیگر اینکه، حتی صفحات پوشش‌دهنده‌ی نمای ساختمان نیز به‌عنوان قسمتی از معماری آن عمل می‌کند. صفحات شیشه‌ای ۷/۵×۲/۴ متری به‌کار رفته در نماهای جانبی، با سیلیکون درزگیری شده‌اند و برای اتصال آنها از اجزاء و عناصر قائم دیگری استفاده نشده است، تا از داخل ساختمان، به راحتی امکان نگریستن به فضای بیرون وجود داشته باشد. جنس شیشه‌ها، شباهت خاصی به شیشه‌های هواپیما دارد و از حساسیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. شیشه‌ها به صورت مایل نصب شده‌اند و همین مسئله حساسیت آنها را نسبت به نور خورشید زیاد می‌کند. اجزاء ساختمان به گونه‌ای طراحی و نصب شده‌اند که مصرف انرژی را به حداقل ممکن تقلیل دهند. به‌طوری که محفظه‌ی تهویه هوای مطبوع در قسمت داخلی سازه نصب شده و به‌وسیله‌ی چند دریچه کرکره‌ای خودکار، پوشیده شده است. این دریچه‌ها، برای تنظیم شدت نوری است که از بالا و طرفین وارد فضا می‌شود (استیل، ۲۰۰۵: ۱۲۷؛ بندتی، ۱۳۸۳: ۱۰۵-۱۰۸).

دفتر مرکزی بانک هنگ کنگ و شانگهای در هنگ کنگ، از سال ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۶ میلادی طراحی و ساخته شد. ایده اولیه طرح با الهام گرفتن از پل دروازه طلایی[۵۷] سان‌فرانسیسکو، شکل گرفته است. طرح برج مذکور، با استفاده از دو دکل معلق به گونه‌ای سنگ فرش شده است که امکان دسترسی فیزیکی و بصری با سطح زمین از طریق اسکله‌ای فراهم می‌گردد که در جلوی برج قرار دارد. فاستر، با الهام گرفتن از ساختار پل، قصد خلق ساختمانی را داشت که به‌عنوان سمبل دروازه شهر باشد و ازطرفی، طراحی و ساخت آن به مراتب شگفت‌انگیزتر و جالب‌توجه‌تر از کالبد فیزیکی ساختمان باشد (استیل، ۲۰۰۵: ۱۲۸). فاستر، در این پروژه، تغییری اساسی ایجاد کرد که در اصل، پیش از این در پروژه‌ی مرکزی سینزبری به‌وجود آمده بود. بانک هنگ کنگ، با به چالش طلبیدن ساختار ویژه‌ی ساختمان‌های بلندمرتبه، که در هر شهری به چشم می‌خورد، آغاز شد. این ساختار، به‌طور سنتی، دارای یک هسته‌ی مرکزی صلب مربوط به آسانسورهاست. این ساختار، انعطاف لازم را برای الگوهای کاری دائماً در حال تغییر و دستاوردهای مخابراتی به‌دست نمی‌دهد. تنها چشم‌انداز آن، چشم‌انداز روبه بیرون با ارتباط‌های محدود بصری و فضایی در درون ساختمان است. این ویژگی به‌جای اینکه امکاناتی برای تعامل ارتباطی و اجتماعی فراهم آورد، باعث می‌شود تعداد زیادی از افرادی که در درون برج کار می‌کنند، از هم جدا شوند. این الگو، مطلوب بساز و بفروشان است که نیاز دارند فضای اداری را در بازاری ناپایدار اجاره دهند، اما به‌ندرت بازتاب نیازهای افرادی است که در داخل آن ساختمان کار می‌کنند. فاستر در شرح پروژه می‌نویسد: «ما تصمیم گرفتیم که این ساختمان را مانند یک‌سری پل، از دکل‌های عمودی با فاصله‌ی مشخصی بالای سطح پیاده‌رو معلق کنیم. این ایده، در بافت شهری هنگ کنگ و تمایل به ایجاد راهی

www.tabarestan.info تبرستان

همگانی در زیر ساختمان و از میان آن، ریشه داشت. نکته‌ی جالب اینکه، مقررات هنگ کنگ نیز امکان را به این ژست شهری می‌داد که سطح افزایش یافته‌ای از توسعه‌ی سایت را در اختیار داشته باشد. این افزایش، پاداشی در حدود ۱۵۰۰۰ مترمربع فضای اضافی برای بانک به‌همراه داشت. تالار بانک، که معمولاً در طبقه همکف است، حول فضایی سیزده طبقه که سر به فلک می‌کشد، بالا برده شده است، که شعاع‌های نور خورشید با تعبیه‌ی آینه‌هایی، از میان این فضا به سمت پایین و به منطقه همگانی زیر آن می‌تابد. این فضا با سطح شیشه‌ای خمیده‌ای که در حکم ویترین بانک است، بسته می‌شود. [...] با نمایان ساختن ساختار ساختمان در داخل و بیرون، مقیاس آن از نظر بصری شکسته می‌شود. این امر بازتابی از سازمان‌دهی اجتماعی فضا از نوع خوشه‌های دهکده مانند است، که یکی بر روی دیگری قرار می‌گیرد، و سیستم منحصر به فردی از حرکت را شکل می‌دهد که آسانسورهای سریع‌السیر بالا رونده به سمت فضاهای پذیرش را با پله‌های برقی آن سوتر ترکیب می‌کند. این مفهوم مزایای بسیار دارد. نخست، تجربه‌ی بسیار دلپذیرتری نسبت به ارائه‌بندی سنتی اتاقک‌های آسانسور به‌دست می‌دهد. دوم، جابجایی از میان طبقات بسیار بهتر است، زیرا تمام طبقات با پله‌هایی برقی که دائم در حرکت هستند، به هم متصل شده‌اند. دست آخر، این مفهوم، سطح قابل استفاده‌تری از هر طبقه را نسبت به سیستم هسته‌ی ثابتی از خدمات، پله‌های اضطراری و آسانسورها که معمولاً در مرکز بلندمرتبه‌های سنتی مدفون می‌شوند، به‌دست می‌دهد. در اینجا این هسته تکه‌تکه شده و به لبه‌های بیرونی منتقل گردیده و به‌مثابه‌ی برج‌های باریکی در کنار طبقاتی که به آنها سرویس می‌دهد، درآمده است. این برج‌ها با توجه به زوایای نور، به‌صورت پله‌پله درآمده و به گونه‌ای شکل داده شده‌اند تا نیمرخ متمایزی در خط آسمان به‌دست آید. به این معنا، کل این ساختار شبیه پل کلاسیکی است که در دو سوی بندری معلق است. این ساختار به نمادی بدل می‌شود که مکان خود را اعلام، و کارکرد خود را به روشنی بیان می‌کند» (فاستر، ۱۳۸۱: ۶۹-۷۲).

در این پروژه، علاقه به استفاده از فناوری‌های پیچیده و پیشرفته‌ی ساختمان‌سازی و کنترل محیط‌زیست به شیوه‌ای همگون و هماهنگ با جستجوی دائم، تجربه‌اندوزی و نوآوری، به‌خوبی خودنمایی می‌کند. این مسأله، در تمام کارهای فاستر عنصری ثابت و دلیلی بر انسجام و پیوستگی مراحل متوالی زندگی حرفه‌ای اوست. علاوه بر این، بدون شک می‌توان بانک هنگ کنگ و شانگهای را گامی اساسی در مسیر تکامل آسمان‌خراش‌ها دانست.

ساختمان دفتر مرکزی کومرتس‌بانک در فرانکفورت آلمان، از سال ۱۹۹۱ تا ۱۹۹۷ میلادی، طراحی و ساخته شد. ساختمان این برج، محصول فضای سیاسی و اقتصادی اوایل دهه‌ی ۹۰ میلادی است. در این زمان گروه ائتلاف سوسیال دموکرات‌ها و سبزها بر فرانکفورت حکومت می‌کرد، اما این ائتلاف نمی‌خواست قدرتمندان اقتصاد را از خود گریزان کند. مقامات شهر در پی اصرار بانک‌ها، اجازه ساخت این برج را در محله‌ای بین ایستگاه راه‌آهن اصلی و مرکز تاریخی شهر صادر کردند. عملیات بانکی در این آسمان‌خراش تسهیل می‌شود، اما تقاضای مردم این بود که این برج با فضای کلی شهر تناسب داشته باشد. وقتی بانک تصمیم گرفت برج جدیدی بسازد، سیاستمداران حزب سبز خواستار آن شدند تا این آسمان‌خراش



«سبز» باشد. بانک پذیرفت و در سال ۱۹۹۱ میلادی، مسابقه‌ای را برای طراحی ساختمان‌های زیست‌محیطی با مصرف انرژی بهینه، برگزار کرد.

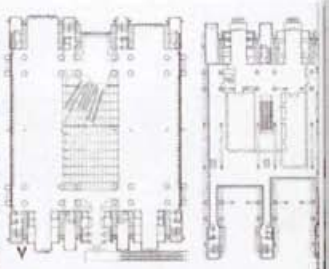
این ساختمان ۵۳ طبقه، اولین برج اداری جهان با ویژگی‌های بوم‌شناختی است و در زمان ساخت (۱۹۹۷)، بلندترین ساختمان اروپا به‌شمار می‌رفت. ایده اولیه طرح، بر گرفته از برج‌های ابتکاری کن پینگ معمار مالزی، است. ایده حیاط‌های آسمان پینگ، در اصل تلفیق فضای سبز با معماری آسمان‌خراش‌هاست. فاستر، با الهام از اندیشه‌های پینگ و بسط اندیشه‌های او، مفاهیم جدیدی را درباره‌ی ماهیت محیط‌های کاری به‌کار گرفت و ایده‌های جدیدی را در مورد بوم‌شناسی و الگوهای محیط‌های کاری مطرح نمود. او در شرح پروژه می‌نویسد: «در طرح‌های اولیه‌ی خود برای بانک هنگ کنگ قصد داشتیم «باغ‌های آسمانی» بر روی سرپناه‌هایی با ارتفاع مضاعف، ایجاد کنیم- یعنی چهار فضای بیرونی با فاصله از یکدیگر و در بالای ساختمان. به هر حال، در فرانکفورت، باغ‌های آسمانی به عنصر اصلی در طراحی اداره مرکزی کومرتس‌بانک بدل گردیدند، ساختمانی که در آن با به‌کارگیری ایده‌های جدید برای الگوهای کاری و به‌ویژه بوم‌شناخت آن، به مطالعه و بررسی بیشتر

57. Golden Gate Bridge

درباره‌ی ماهیت محیط اداری پرداخته شد. ما بار دیگر از استفاده از هسته مرکزی صلب اجتناب ورزیدیم، و به‌جای آن نوعی فضای باز را همچون چاهی عمودی در قلب ساختمان گنجاندیم، که به ۹ باغ بزرگ داخلی با فاصله از یکدیگر امتداد می‌یابد. این فضاهای سبز چهار طبقه، نقش بوم‌شناختی مهمی ایفاء می‌کنند و نور روز و هوای









۷. نورمن فاستر. دفتر مرکزی بانک هنگ‌کنگ و شانگهای. پلان.
۸ و ۹. نورمن فاستر. دفتر مرکزی بانک هنگ‌کنگ و شانگهای. فضای اصلی.
۱۰. نورمن فاستر. دفتر مرکزی بانک هنگ‌کنگ و شانگهای. هنگ‌کنگ. ۸۶ - ۱۹۷۶.
۱۲ و ۱۱. نورمن فاستر. دفتر مرکزی کومرتس‌بانک. فرانکفورت. آلمان. ۹۷ - ۱۹۹۱.
چشم‌انداز کلی به سایت و ساختمان.

تازه را وارد اتاق میانی مرکزی می‌کنند، که خود به‌مثابه‌ی دودکش تهویه‌ی طبیعی برای دفاتر رو به جبهه‌ی درونی کار می‌کند. این راهبرد، سطح مصرف انرژی را در مقایسه با برج‌های اداری معمولی، به نصف می‌رساند. باغ‌های آسمانی به دورِ لبه‌ی ساختمان به‌طور مارپیچ بالا می‌روند تا به کانون بصری و اجتماعی برای خوشه‌های دهکده مانند دفاتر بدل گردند. این باغ‌ها از درون، چشم‌اندازهای غیر منتظره‌ای از شهر در فراسوی خود به‌دست می‌دهند. از بیرون، مقیاس ساختمان را می‌شکنند و دیدهایی را به‌دست می‌دهند که در تمام عرض ساختمان نفوذ می‌کنند. این باغ‌ها که با ایجاد مکانی انسانی‌تر و صمیمی‌تر برای کار کمک می‌کنند، مکان‌های ملاقات هم هستند و فرصتی برای گردهمایی‌های اجتماعی غیر رسمی به‌دست می‌دهند. به همان طریقی که تعبیه‌ی فضای همگانی در پایین بانک هنگ‌کنگ، سطح زیربنای بیشتری به‌دست داد، گزینش راهبردی حساس از لحاظ بوم‌شناختی در فرانکفورت نیز برای بانک، ۳۰ درصد جای اضافی به همراه داشت که این امکان را فراهم می‌ساخت تا بانک تمام کارکنان خود را در آن جای دهد، بی آنکه نیازی به ساخت و ساز در زمین دیگری داشته باشد. [...] در دل این طرح، دالانی همگانی شامل رستوران‌ها و کافه‌ها و فضاهایی برای رویدادهای اجتماعی و فرهنگ باعث به‌وجود آمدن مسیری جدید و مورد علاقه‌ی مردم از میان سایت شده است. این فضا به شهروندان فرانکفورت و کارکنان کومرتس‌بانک، امکانی منحصربه‌فرد می‌دهد تا در فضای باشکوهی که از گزند نیروهای طبیعت در امان است، گردش کنند، غذا بخورند و در رویدادهای فرهنگی شرکت کنند» (فاستر، ۱۳۸۱: ۷۲ - ۷۴).

در این برج، از مرحله‌ی طراحی و ساخت، حک و اصلاح فراوان صورت گرفته است. یکی از مهم‌ترین تغییرات، تقسیم دهلیز به سه قسمت عمودی بود، زیرا تحلیل‌های مفصل (از جمله آزمون‌های تونل باد و آزمون‌های محاسباتی دینامیک سیالات)، نشان داد که جریان هوا بسیار قوی است و باید آن را کنترل کرد. در ضمن، به اصرار ارگان‌های برنامه‌ریزی شهری، ارتفاع برج کاهش یافت و بدنه‌ی برج هم «لاغر»تر شد. نهایتاً پلان برج کوچک‌تر شد و ارتفاع آن در قسمت غربی به ۲۲۱ متر رسید. با احتساب تأسیسات مکانیکی و آنتن، کل ارتفاع برج به ۳۰۰ متر می‌رسد. ۹ باغ به ارتفاع ۱۴ متر به‌دور برج بالا رفته است. نمای خارجی از پانل‌های آینه‌ای پوشانده شده است. در باغ‌ها، متناسب با جهت آنها، گیاه کاشته‌اند. مثلاً باغ‌های رو به جنوب، دارای گیاهان مدیترانه‌ای، باغ‌های غربی، دارای گیاهان آمریکای شمالی، و باغ‌های شرقی از گیاهان آسیایی بهره‌مند هستند.

بعد از اتمام ساخت کومرتس‌بانک، گزارشگر مجله معماری

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۱۱

رکورد[58]، در یک گزارش تحلیلی، در انتهای گزارش، برداشت خود را از فضای داخلی بانک چنین توصیف می کند: «[...] عده‌ای از کارکنان، از فضای عمومی استفاده‌ی شخصی می کنند و عده‌ای هم قفسه های خود را در آنجا می گذارند. در طبقه سی‌وپنجم، که کافه‌تریایی در باغ است، بوی غذا به هنگام ظهر در راهروهای مجاور می‌پیچد. صدای حرف زدن افراد در باغ، دهلیز اصلی را پر از همهمه می کند. اسباب و اثاثه (که البته توسط فاستر و شرکاء طراحی یا انتخاب نشده‌اند) با آنکه قشنگ و معقول‌اند، بازیبایی‌شناسی معمارانه‌ی ساختمان هماهنگ نیستند. محوطه‌ی اصلی و سالن انتظار، یک طبقه بالا تر از سطح خیابان است و کاملاً در معرض دیدرهگذران قرار دارد و بیشتر مانع زندگی شهر است تا ادامه آن» (پیچینسکی، ۱۳۷۷:۶۵).

بازسازی گنبد ساختمان پارلمان آلمان در رایشتاک، از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۹ میلادی، طراحی و به اجراء درآمد. این طرح در واقع، محصول ابتکار تغییر پارلمان آلمان از بن به برلین، و مستقر ساختن دوباره آن در رایشتاک بود. در سال ۱۹۹۲ میلادی، مسابقه‌ای برای ساخت محدوده‌ای به مساحت ۳۳۰۰۰ مترمربع برپا گردید، که این رقم تقریباً ۱۰۰ درصد بیشتر از ظرفیت رایشتاک بود. پس از آن، کل مساحت به حدود ۹۰۰۰ مترمربع تقلیل داده شد. تغییر شکل و بازسازی گنبد ساختمان پارلمان رایشتاک، بر مبنای چهار موضوع اساسی زیر، انجام شده است: اهمیت دادن به مجلس به‌عنوان یک مرکز دموکراتیک، توجه به دسترسی عموم، حساسیت نسبت به تاریخ و توجه به محیط پیرامون (خادمی، ۱۳۸۰:۳۲؛ بندتی، ۱۳۸۳:۲۵۲).

ساختمان بازسازی شده، نشان دهنده‌ی ایده‌ی مشخص رایشتاک قدیمی است. شالوده‌ی پروژه‌ی حاضر نیز همان ساختمان اصلی است. شفافیت و دسترسی آسان، نکات عمده در بازسازی فضاهای داخلی پارلمان بوده است. گنبد شیشه‌ای جدید این ساختمان،

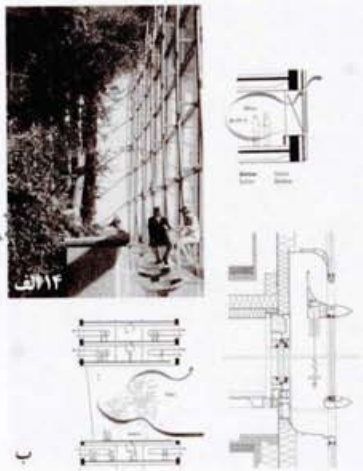

۱۲

نقطه عطفی است بر آنچه در داخل ساختمان صورت می گیرد، و درعین حال، نور و دید طبیعی را بر این بنا می گشاید. بنابر همین ملاحظات، گنبد از مؤلفه‌های اصلی ساختمان در راهبردهای صرفه‌جویی انرژی و استفاده از روشنایی طبیعی به‌شمار می آید. فرم گنبد طوری طراحی شد که جداره های داخلی آن که به آرامی به سمت درون قوس می خورند، تماماً با شیشه پوشیده شده‌اند. در اطراف دیوارها نیز رامپی طولانی و عریض به چشم می خورد که بازدیدکنندگان را به سکوی مشاهده که در نوک واقع شده است، هدایت می کند، و پس از آن مجدداً به سمت پایین، به شکلی ناپیوسته امتداد می‌یابد. این طراحی به گونه‌ای است که آنهایی که به بالا می‌روند، هیچ گاه افرادی که پایین می آیند را نمی بینند. در مرکز هم، مخروطی واژگون که به تمامی آیینه است، قرار دارد. این قسمت، از نزدیک به تندیسی بزرگ شبیه است، لکن کاربرد آن، جذب نور طبیعی و هدایت آن به سمت اتاق های پایینی است. در این ساختمان، به صرفه‌جویی در مصرف انرژی نیز توجه زیادی شده است. برای این کار، سوخت های آلی (روغن گیاهی) مورد استفاده قرار می گیرند که پس از سوختن در یک مولد، الکتریسیته تولید می کنند و آلودگی آنها بسیار کمتر از سوخت‌های فسیلی است. درنتیجه، تولید دی‌اکسیدکربن

58. Architectural Record

به‌اندازه‌ی ۹۴ درصد کاهش می‌یابد. گرمای مازاد ساختمان هم به‌صورت آب گرم، در مخزن‌های زیرزمینی به عمق ۳۰۰ متر، ذخیره می‌شود که می‌توان آن را برای اهداف مختلف به‌کار گرفت. به‌طور کلی، رایشتاک، از شبکه‌ی خدماتی شهر جداست؛ البته به‌جزء یک مورد، و آن مربوط به زمانی می‌شود که دستگاه‌های تأمین انرژی،







دچار نقص فنی شوند. در این حالت، سیستم پیش‌بینی شده برای موارد اضطراری که از شبکه‌ی نیروی شهر استفاده می‌کند، به‌کار می‌افتد.

ساختمان اداره مرکزی شرکت بیمه سوئیس‌رِ در لندن، از سال ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۴ میلادی طراحی و ساخته شد. سایت قرارگیری برج، در محل ساختمان پیشین بازار بورس بالتیک، قرار گرفته است و شامل ۴۱ طبقه و ۷۶۴۰۰ متر مربع زیربنا، مشتمل بر بخش اداری، فضاهای کار و یک مرکز خرید است که دسترسی آن از تالار عمومی ساختمان امکان‌پذیر می‌باشد. برج سوئیس‌رِ، اولین برج اکولوژیکی واقع در شهر لندن است که با الهام از اندیشه‌های باکمینسترفولر و با مدّ نظر قرار دادن پیوند جدید بین طبیعت و محیط کار، طراحی شده است.

ساختمان برج سوئیس‌رِ، نوآوری‌های برج‌های بانک هنگ‌کنگ و کومرتس‌بانک را استحکام بخشیده و بسط می‌دهد تا از نظر اجتماعی و بوم‌شناختی، ساختمانی مناسب با نیازهای قرن بیست‌ویکم به‌وجود آورد. فاستر در مورد پتانسیل‌های پروژه و نحوه طراحی آن می‌نویسد: «این طرح رابطه‌ی دوستانه‌ی جدیدی بین طبیعت و محل کار پیشنهاد می‌کند؛ موقعیت باغچه‌ی آن، اقلیم کوچکی را در درون فضای محصور و حساس به انرژی به‌وجود می‌آورد، درحالی که دیوارها و سقف آن، در پوسته مثلثی شکل پیوسته‌ای حل می‌شوند. از لحاظ صوری، این ساختمان به بافت منحصربه‌فرد خود در منظر خیابانی به شدت به‌هم تنیده‌ی موقعیت شهری تاریخی‌اش واکنش نشان می‌دهد. این ساختمان از بلوک ساختمانی مستطیل شکلی با اندازه‌های برابر، باریک‌تر به نظر می‌رسد؛ در این ساختمان بازتاب‌های نور کاهش، اما شفافیت آنها بهبود یافته است، که بدین سبب نور روز بیشتری به طبقه‌ی همکف نفوذ می‌کند. شکل آئرودینامیک آن سبب می‌شود که هوا در اطراف آن جریان داشته باشد تا اینکه به سمت زمین برگردد؛ در واقع این ساختمان به‌طور چشمگیری شرایط باد را در محل بلافصل خود بهبود می‌بخشد. این ساختمان علاوه بر تأمین فضای مورد نیاز برای شرکت بیمه سوئیس‌رِ - بزرگ‌ترین شرکت بیمه‌ی اتکایی جهان - قلمرو همگانی جدیدی در طبقه‌ی همکف نیز به‌وجود می‌آورد، یعنی جایی که نیمرخ آن باریک می‌شود تا میدانی با کافه‌ها و نیمکت‌ها شکل گیرد. دو طبقه‌ی پایین برج کاملاً همگانی‌اند و مغازه‌ها و رستورانی‌هایی را در بردارند که برای جماعت کارکنان محلی، غذا تهیه می‌کنند» (فاستر، ۱۳۸۱:۶۷-۶۹).

این برج داران پلان شعاعی با محیط دایره‌ای شکل است. از زاویه‌ی نیمرخ، این برج به سمت بالا عریض می‌شود، دوباره عرض آن کاهش می‌یابد و در قسمت انتهایی به حداقل می‌رسد. این فرم به خوبی با شرایط سایت سازگار است. چنین ساختمانی نسبت به یک بلوک چهارگوش هم‌اندازه‌ی خود، ظریف‌تر به نظر می‌رسد. انعکاس نور نیز در آن کاهش می‌یابد و شفافیتی مطلوب به‌دست می‌آید. با نازک‌تر شدن مقطع آن در جهت پایین، مساحت عرصه عمومی در طبقه همکف، تا بالاترین حد ممکن افزایش می‌یابد. سازه‌ی این برج دارای بادبندی‌های موربی در دیواره‌ی ساختمان

سازه ساختمان، براساس تحلیل های علمی و شبیه سازی های کامپیوتری متعدد به وجود آمده، به گونه‌ای است که میزان جذب و اتلاف گرما از پوسته ی ساختمان را به کمترین میزان ممکن می‌رساند. این امر در اصل، ازطریق کاهش سطح خارجی ساختمان محقق شده است. سطح خارجی این فرم- که از کره مشتق شده- ۲۵



۱۳. نورمن فاستر. دفتر مرکزی کومرتس بانک. ورودی اصلی ساختمان.
۱۴. نورمن فاستر. دفتر مرکزی کومرتس بانک. فضای داخلی و نقشه های اقلیمی.
۱۵. نورمن فاستر. بازسازی گنبد ساختمان پارلمان. رایشتاگ. آلمان. ۹۹-۱۹۹۲.
۱۶. نورمن فاستر. بازسازی گنبد ساختمان پارلمان. آنالیز ساختار گنبد.
۱۷. نورمن فاستر. بازسازی گنبد ساختمان پارلمان. دید از پشت بام.
۱۸ و ۱۹. نورمن فاستر. بازسازی گنبد ساختمان پارلمان. فضای داخلی.

است و بدین طریق، فضایی بدون ستون در طبقات به وجود آورده است. با شیشه کاری کامل سطوح خارجی، نور روز به طور کامل به داخل ساختمان هدایت می شود. کف هر یک از طبقات، با توجه به طبقه ی پایین، دوران یافته است. این کار باعث می شود، فضای بین شعاع های هر طبقه با یکدیگر ترکیب شود و باغ مارپیچی شکلی در فضا به وجود آید. این فضاها، مقیاس اجتماعی ساختمان را کوچک‌تر می کنند و همچون «شش های» ساختمان، هوای داخلی را تنظیم کرده، محیط مطلوبی به وجود می آورند. دریچه های تعبیه شده در طبقات و پوسته ی ساختمان، نقش هدایت هوای تازه به داخل ساختمان را بر عهده دارند. در روند بازیافت، از هوای نامطلوب می توان در گرمایش ساختمان استفاده کرد، یا آن را به بیرون ساختمان هدایت نمود. فرم مارپیچی شکلی که به وسیله دهلیز سرگشاده ی طبقات به وجود آمده است، با ایجاد اختلاف فشار، به جریان طبیعی هوا کمک می کند. این سیستم، به قدری کارآمد و مؤثر است که در بیشتر ایام سال، دیگر نیازی به سیستم تهویه مطبوع مکانیکی نیست. درنتیجه، مصرف انرژی این ساختمان در مقایسه با ساختمان های اداری معمولی، تا حد قابل توجهی کاهش می یابد (بندتی، ۱۳۸۳: ۲۷۸).

ساختمان تالار شهر لندن، به سال ۱۹۹۸ میلادی، طراحی و از سال ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۲ به اجراء درآمد. ساختمان، در سواحل جنوبی رودخانه تایمز قرار دارد. طرح ساختمان طوری در نظر گرفته شده است که دو نمای شمالی، رو به رودخانه قرار گیرند. هندسه نامتعارف



۱۷



۱۸



۱۹

درصد کمتر از سطحی است که یک مکعب با همان حجم به دست می دهد. انتخاب این فرم، کاملاً آگاهانه و برمبنای اصول هندسی و محاسباتی بوده است، به طوری که، ضمن به حداقل رساندن نمای ساختمان در برابر خورشید، می تواند تمام عملکردهای منتظره را هم به خوبی برآورد. فرم ساختمان باعث شده است که هر دیواره شیشه‌ای با زاویه متفاوتی نسبت به دیگری قرار گیرد. این دیواره‌ها با استفاده از تحلیل های نورپردازی سه‌بعدی کامپیوتری و روش شبیه‌سازی نور روز، طراحی شده‌اند. ازطرفی، این ویژگی در شکل ساختمان، یکی از عوامل مهمی است که تدابیر گرمایشی ساختمان را به خوبی جوابگوست، چنانکه در نماهای شرقی و غربی، انحنای این ساختمان در جهت شمالی- جنوبی به گونه‌ای است که حداقل سطح را در ضلع جنوبی درمعرض تابش مستقیم خورشید داشته باشد. همچنین در این ضلع، حالت پله‌ای طبقات موجب می شود، هر طبقه روی طبقه زیرین خود سایه بیندازد تا تابش مستقیم نور خورشید را تعدیل کند.

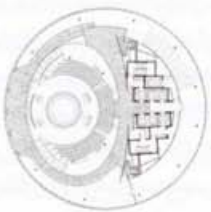
در نمای شمالی، که رو به رودخانه قرار دارد، سه پانل مثلثی شیشه‌ای که درهم فرورفته‌اند، اتاق ها را به سمت رودخانه باز می کنند و در دیگر نماها، از پوسته‌ای نواری با پانل هایی جهت تهویه طبیعی توسط دریچه های بازشونده و ورود نور از طریق شیشه های شفاف استفاده شده است. در تراز همکف، آمفی تئاتر روباز گودی، بازدیدکنندگان را به سمت رستوران کوچک شهری هدایت می کند. بعد از آن، فضای نمایشگاهی بیضوی شکلی است که کاملاً در زیر

۲۰ و ۲۱. نورمن فاستر. ساختمان اداره مرکزی شرکت بیمه سوئیس ر. لندن. ۱۹۹۷- ۲۰۰۴
۲۲. نورمن فاستر. تالار شهر لندن. پلان و مقطع.
۲۳ و ۲۴. نورمن فاستر. تالار شهر لندن. انگلستان. ۲- ۲۰۰۰









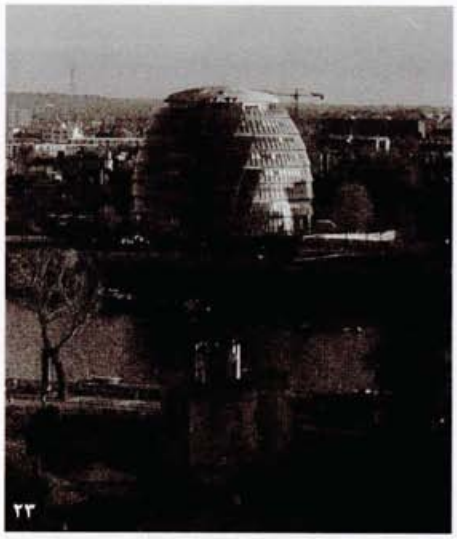


تالار همایش قرار دارد. از همین مکان، رامپ عمومی به نرمی ارتفاع می گیرد و خود را به بالا می کشد، و با این کار، مناظر بدیعی از لندن را ارائه می دهد. رامپ پس از عبور از دفتر شهردار، جمعیت را به فضای عمومی در بالای ساختمان، هدایت می کند. این فضای بزرگ عمومی، به همراه تراس که دارای چشم اندازی به مناظر بیرونی است، می تواند برای نمایشگاه ها و همایش هایی با جمعیت بیش از ۲۰۰ نفر، استفاده شود (وایتهد[۵۹]، ۲۰۰۳: ۸۹- ۹۳). ساختمان تالار شهر لندن، یادآور گنبد مجلس رایشتاک آلمان است. شاید لندنی ها هم می خواستند مثل آلمانی ها، سمبل دموکراسی داشته باشند! این تالار، همچون پارلمان آلمان، جهت بازدید شهروندان و توریست ها باز است و مردم می توانند در رامپ مارپیچی آن قدم بزنند و اعضای منتخب خود در شورای شهر را در حال کار ببینند.

مجموعه آپارتمان های چسافوتورا در سنت موریتس سوئیس، از سال ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۳ میلادی، طراحی و ساخته شد. در این مجموعه، واقع در دره ی انگادین، آخرین و پیشرفته ترین برنامه های طراحی کامپیوتری، همراه با فنون ساختمان سازی محلی و سنتی به کار رفته است، تا ساختمانی سازگار با محیط به دست آید. اگرچه، فرم ساختمان در نوع خود نو و بدیع است، ولی برای ساخت آن، از چوب استفاده شده است تا یکی از قدیمی ترین، پایدارترین و سازگارترین فرم ها با محیط طبیعی به دست آید.

ساختمان شامل سه طبقه آپارتمان و یک طبقه زیرزمین، جهت پارکینگ، تأسیسات و انبار است. فرم حبابی شکل آن نیز با شرایط

۲۵. نورمن فاستر. مجموعه آپارتمان‌های چسافوتورا. آنالیز روابط و حجم.
سوئیس. ۳-۲۰۰۰.
۲۶. نورمن فاستر. مجموعه آپارتمان‌های چسافوتورا. سنت موریتس.


۲۳


۲۴






۲۵

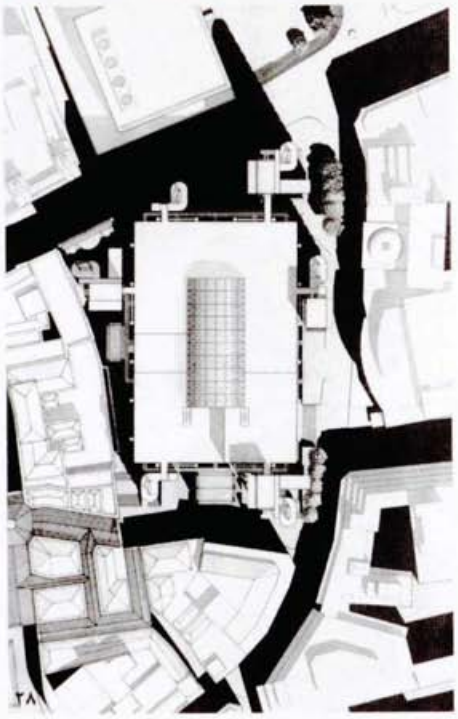

۲۶

اقلیمی، مکانی و طبیعی کاملاً سازگار است. سایت ساختمان در سطح شیب‌دار قرار گرفته است و چشم‌اندازی زیبا به دهکده و دریاچه دارد. فرم منحنی ساختمان به گونه‌ای است که در سرتاسر آن پنجره‌هایی تعبیه شده است که به سبب آن می‌توان از چشم‌انداز مذکور حداکثر بهره را برد. ساختمان، بالاتر از سطح زمین و روی هشت پیلوت ساخته شده است تا دید وسیع و کامل‌تری به مناظر اطراف داشته باشد. از آنجا که، در سوئیس، در بیشتر ایام سال برف بر روی زمین باقی می‌ماند، معمولاً ساختمان‌ها را بالاتر از سطح زمین می‌سازند تا از پوسیدگی چوب در اثر تماس طولانی با رطوبت، جلوگیری شود. ساختمان‌سازی با چنین رویکردی به طبیعت و محیط، به مفهوم زمین‌آرایی کمک می‌کند و باعث حفظ بافت صخره‌ای و کوهستانی منطقه می‌شود (وایتهد، ۲۰۰۳: ۹۴-۹۵؛ بندتی، ۱۳۸۳: ۲۸۴-۲۸۵).

59. Whitehead

۲۷. ریچارد راجرز. دفتر کشتی رانی لویدز. لندن. انگلستان. ۱۹۹۳-۲۰۰۰.
۲۸. ریچارد راجرز. ساختمان لویدز. لندن. ۸۶-۱۹۷۸. سایت پلان.


۲۷


۲۸

ریچارد راجرز

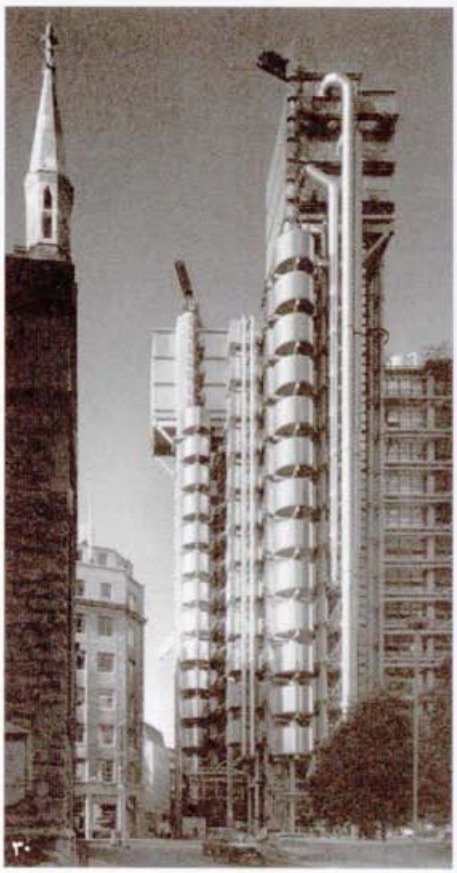
یکی از برجسته‌ترین معماران انگلیسی، که به همراه فاستر، گرایش معماری پایدار را در دنیا رهبری کرد، ریچاردراجرز است. او از یک پدر و مادر انگلیسی در فلورانس، به سال ۱۹۳۳ میلادی، به‌دنیا آمد. در مدرسه انجمن معماران لندن و دانشگاه ییل، تحصیلات خود را به پایان رساند. در سال ۱۹۶۳ میلادی، به همراه نورمن‌فاستر، وندی‌چیسمن و سورا راجرز، دفتر معماری «گروه ۴» را تأسیس کرد. این دفتر که تا سال ۱۹۶۷ میلادی دائر بود، شهرت و اعتبار زیادی را برای راجرز و فاستر به همراه داشت. او بعد از جدا شدن از فاستر با همکاری رنتسوپیانو، برنده مسابقه مرکز ملی هنری و فرهنگی ژرژپمپیدو[۶۰] در پاریس به سال ۱۹۷۱ میلادی شد. او دفتر فعلی خودش را با عنوان شرکت راجرز و همکاران، به سال ۱۹۷۷ میلادی تأسیس کرد. او به سال ۱۹۹۱ میلادی به مقام شوالیه نائل آمد و در سال ۱۹۹۶ میلادی به دریافت لقب لرد مفتخر شد. او به سال ۲۰۰۷ میلادی جایزه معروف پریتزکر را دریافت کرد. مهم‌ترین ساختمان‌های او عبارتند از: ساختمان لویدز[۶۱] در لندن به سال ۱۹۸۶؛ گنبد هزاره[۶۲] در لندن بین سال‌های ۱۹۷۸ و ۱۹۸۹؛ دادگاه حقوق بشر اروپا در استراسبور[۶۳] فرانسه به سال ۱۹۹۵؛ طرح توسعه‌ی جزیره مالیورکا[۶۴] در اسپانیا به سال ۱۹۹۴؛ ساختمان دادگاه‌های بوردو[۶۵] در فرانسه به سال ۱۹۹۸ (به‌نقل از: پاوئل[۶۶]، ۱۹۹۹، ج۲؛ استیل، ۲۰۰۵).

از دغدغه‌های اخیر ریچاردراجرز، طراحی و مدیریت پروژه‌های متناسب با اقلیم و طراحی سبز است. آنچه برای او در طراحی اقلیمی مهم است، ساخت ساختمان‌هایی انعطاف‌پذیر و سازگار با اقلیم و طبیعت است. به عقیده او معماری متناسب با اقلیم، ضمن ارزش گذاری به پیشرفت‌های تکنولوژی، در پی خلق فضای انسانی و سازگار با محیط است. این پیشرفت‌های تکنولوژی همواره گامی است که به ایده‌های بلندپروازانه‌ی معمار، پاسخ مثبت می‌دهد و افقی است که انسان را به طبیعت نزدیک می‌گرداند (پاوئل، ۱۹۹۹، ج۲: ۲۳۸-۲۳۹). به‌زعم راجرز، دغدغه‌ها و مباحث مطرح شده‌ی علوم جدید، بحث در مورد ذخیره انرژی و یا پول و سرمایه نیست، بلکه آنچه مهم است، حفظ زمین از آلاینده‌های مضر صنعتی و پساصنعتی است. او در مورد ساختمان‌های آینده می‌نویسد: «جهت برآورده نمودن احتیاجات ساکنان بنا و حداکثر استفاده بهینه از انرژی، بهترین ساختمان‌های آینده به‌صورت پویایی با اقلیم مجاور خود ارتباط پیدا می‌کنند. [...] در معماری، میکروالکترون‌های پنهان از چشم و بیوتکنولوژی، جایگزین سیستم‌های مکانیکی خواهند شد. [...] ساختمان‌ها، شهر و اهالی آن همانند یک سیستم ارگانیک جدا ناپذیر، در زیر چارچوب متحرک و متحول که کاملاً دقیق و به‌اندازه طراحی شده، قرار می‌گیرد. به جای تیرها، ستون‌ها و پانل‌ها و سایر المان‌های سازه‌ای، یک پوسته ممتد و به هم پیوسته جایگزین خواهد

پیشکش به www.tabarestan.info

۲۹ و ۳۰. ریچارد راجرز. ساختمان لویدز.





شد. این روبات‌های متحرک، با استفاده از سیستم‌های الکترونیک و بیوتکنولوژی، بسیاری از خصوصیات ارگانیسم‌های زنده را خواهند داشت. [...] در مورد سازه‌های معماری، سیستم‌های انعکاسی با استفاده از دستگاه عصبی الکترونیک، تغییرات محیطی را احساس خواهند کرد و همانند ماهیچه‌های بدن با منقبض و منبسط کردن خود، بار و نیروهای وارده را به قسمت‌های مختلف کالبد بنا منتقل می‌کنند. امروزه خلبان‌های اتوماتیک می‌توانند تمام قسمت‌های مختلف هواپیما را به‌صورت بسیار دقیق و با عکس‌العملی در حدود چند صدم ثانیه کنترل کنند. این خلبانان الکترونیک با توجه به شرایط دائماً متغیر خارج و داخل هواپیما، مستمراً شرایط ایده‌آل پرواز هواپیما و آسایش مسافران را فراهم می‌کنند. اینک فرا رسیده و تأثیر آن بر معماری آغاز شده است» (به‌نقل از: قبادیان، ۱۳۸۲، ۱۲۵).

ساختمان لویدز لندن، از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۶ میلادی، طراحی و ساخته شد. ساختمان از نظر جزئیات سازه، شباهت خاصی به مرکز هنری ژرژپمپیدو دارد و ازطرفی، سازمان‌دهی فضای داخلی، به‌خصوص طرح فضای وید مرکزی و امتداد آن به یک نورگیر قوسی شکل بالای فضای وید، یادآور سالن مرکزی قصر بلورین جوزف پکستون است. سازه ساختمان بتنی انتخاب شده و ارتفاع طبقات به‌خاطر استفاده کردن از تأسیسات خاص، از حد استاندارد بلندتر درنظر گرفته شده است. پوسته خارجی ساختمان، دارای یک پوسته مثلثی شیشه‌ای برای عایق بندی و یک سقف بتنی بدون پوشش است که انرژی سرمایی را در طول شب جذب و در طول روز آن را مصرف می‌کند. این سیستم باعث می‌شود که انرژی ذخیره شده در جرم ساختمان، نیاز به خنک‌کننده‌های مصنوعی در طول روز را کاهش دهد. پوسته شیشه‌ای جداره ساختمان، دو جداره طراحی شده است و پنجره‌ها در پوسته داخلی آن نصب شده‌اند.

طرح ساخت ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا، در سال ۱۹۹۵ میلادی، به اتمام رسید. ایده اولیه راجرز، خلق ساختمانی یادمانی بود. ساختمان باید، از طرفی، نمودی موقر و شکوهمند و ازطرف دیگر، خصوصیات یک دادگاه حقوقی را برای جامعه مدرن اروپا داشته باشد. ساختمان دادگاه با فرم استوانه‌ای شکل به‌عنوان حجم اصلی، و حجم‌های فرعی که به مجموعه الحاق شده است، چشم‌انداز خاصی به سایت می‌دهد. حجم‌های استوانه‌ای شکل پخ‌دار شده که با پانل‌های صاف و ضدزنگ فولادی محصور شده و روی قاب‌های

60. Centre National d' Art et de Culture Georges Pompidou
61. Lloyd's Building
62. Millennium Dome
63. Strasbourg
64. Mallorca
65. Bordeaux Laws Courts
66. Powell


۳۲

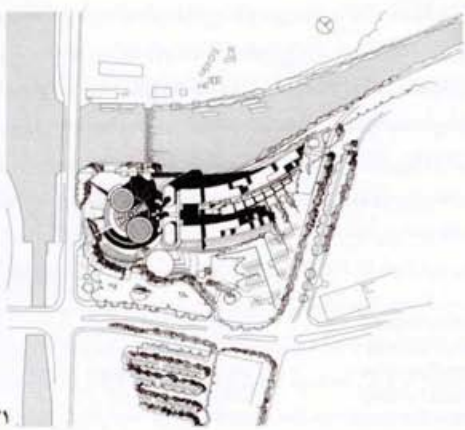
بتنی سه پایه‌ای نگه‌داشته شده‌اند، بر فراز تالار عمومی، معلق قرار گرفته‌اند. تالار مرکزی با پله‌های منحنی در طبقه بالا به محل دادگاه منتهی می‌شود. شفافیت ساختمان براساس این استعاره شکل گرفته است که روند دعاوی حقوقی را در بالاترین سطوح آن، نشان می‌دهد. استخر جلو ساختمان، هم از نظر تعدیل رطوبت و هم از نظر منظر، جلوه خاصی به چشم‌انداز ساختمان می‌دهد. یکی از نقاط قوت طرح، طراحی مسیر حرکت آب در داخل ساختمان است و این کار، زیبایی خاصی به ساختمان می‌دهد.


۳۳

ساختمان دادگاه‌های مرکزی شهر بوردو در فرانسه، به سال ۱۹۹۸ میلادی، طراحی و ساخته شد. ساختمان دارای تهویه مطبوع طبیعی در آب و هوای گرم اروپایی است، به‌طوری که نیاز به چرخش هوای تازه در اتاق‌های دادگاه، بر طراحی و شکل بنا، تأثیر گذاشته است. کارکرد آنها طوری است که هوا و نور از پایین و گرمای اندکی از طریق نورگیر وارد می‌شود. گرمای خورشیدی که از بالای بنا جذب می‌شود، «تأثیرات لایه‌ای» را افزایش می‌دهد و تحرک کافی هوا را در ساختمان ایجاد می‌کند. قبل از اینکه هوا وارد اتاق‌های دادگاه شود، از روی یک استخر آب می‌گذرد و مرطوب و خنک می‌شود. سالن عمودی این ساختمان که دارای هفت اتاق دادرسی است، در سایه قرار دارد، ولی کاملاً روشن و نورانی است. از این محل می‌توان استخر و در پشت آن کلیسای جامع قرون وسطا را مشاهده کرد. هوای سالن از فراز استخر و همچنین از خنکای آب‌های زیرزمینی که از طریق دستگاه‌های تهویه به چرخش در می‌آید، تأمین می‌شود. سیستم طبیعی تهویه هوا، جزئی از ترکیب‌بندی معماری است. البته لازم به ذکر است که فضاهای داخلی دادگاه، از طریق مناظر طبیعی حیاط دادگاه که دارای استخر و فواره‌های بزرگی هستند و عمدتاً از آنها جهت تعدیل دمای خارج ساختمان استفاده می‌شود، کاملاً مشهود است (پاونل، ۱۹۹۹، ج ۲: ۲۶۴-۲۶۶).

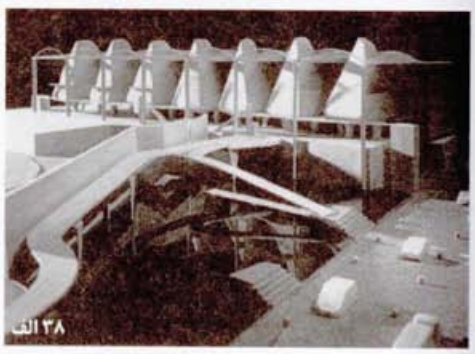

۳۴

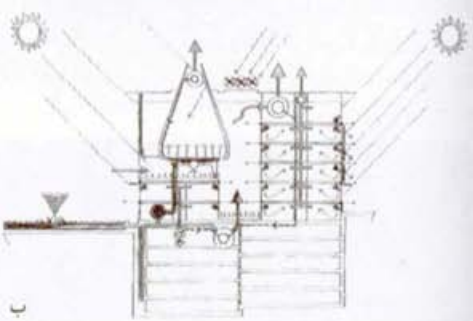

۳۵

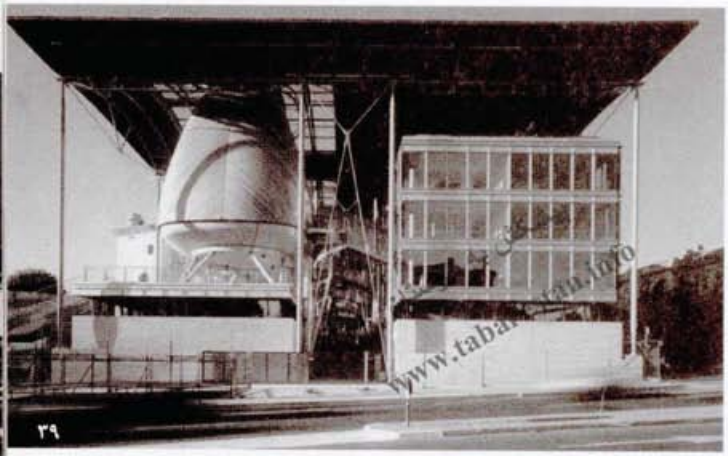

۳۱


۳۶


۳۷


۳۸ الف


ب


۳۹

۳۱. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا. استراسبور. فرانسه. ۱۹۹۵. سایت پلان.
۳۲ و ۳۳ و ۳۴ و ۳۵. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا. بخشی از ساختمان.
۳۶. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا. ماکت طرح.
۳۷. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا. فضای داخلی.
۳۸. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه شهر بوردو. دیاگرام اقلیمی.
۳۹. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه شهر بوردو. فرانسه. ۱۹۹۸.

طرح توسعه‌ی جزیره مالیورکا در نزدیک پالما[۶۷] در اسپانیا، به سال ۱۹۹۴ میلادی، برنامه‌ریزی و طراحی شد. طرح توسعه‌ی جزیره، یکی از موفق‌ترین کارهای طراحی پایدار راجرز، در حیطه سامان‌دهی و طراحی شهری است. جزیره دارای آب و هوای گرم مدیترانه‌ای است و باد غالب آن از سمت شمال و شمال غربی می‌وزد. منطقه مورد نظر طراحی به وسعتی معادل ۳۰ کیلومترمربع، در حدفاصل بین منطقه پالما و دریا، واقع شده است. این سایت، که محصور در رشته کوه‌های جزیره است، باعث محدود شدن زمین‌های کشاورزی شده و به طبع آن، رکود اقتصادی محل را درپی داشته است.

از اولین اقدامات تیم طراحی، پیشنهاد طراحی مخازن آب بر روی مسیل‌های جزیره بود. ذخیره آب کمک شایانی جهت پویایی اقتصادی منطقه که عمدتاً کشاورزی بوده انجام داده است. خانه‌های

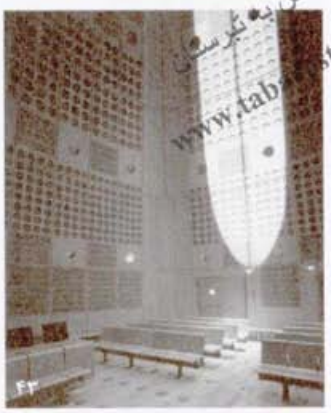
67. Palma

۴۰ و ۴۱. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه شهر بوردو. جزئیات اقلیمی طرح.
۴۲ و ۴۳. ریچارد راجرز. ساختمان دادگاه حقوق بشر اروپا. فضای داخلی.
۴۴. ریچارد راجرز. طرح توسعه‌ی جزیره مالیورکا. اسپانیا. ۱۹۹۴. سایت پلان.
۴۵. ریچارد راجرز. طرح توسعه‌ی جزیره مالیورکا. طرح پیشنهادی ابنیه مسکونی.


۴۰


۴۱


۴۲


۴۳


۴۴


۴۵

مسکونی در شیب تپه‌های اطراف سایت و جهت آنها به سمت باد غالب، طراحی شده بود. شیب سایت، امکان پله‌کانی شدن حجم‌ها را درپی داشت و یکی از مهم‌ترین عواملی بود که بتوان بیشترین انرژی خورشیدی را جهت مصرف روزانه‌ی خانه‌ها، تأمین کرد. در طراحی بناهای مسکونی، برای ایجاد یک محیط متعادل بدون استفاده از سیستم‌های مکانیکی و مصرف‌کننده انرژی، تلاش شده است. بناها در لابه‌لای درختان طراحی شده‌اند؛ در تابستان درختان سایه ایجاد می‌کنند و دریافت گرما از خورشید را کاهش می‌دهند. درمجموع، درختان، آب، بوته و گیاهان، چشم‌اندازی زیبا به‌وجود می‌آورند که آلودگی را تصفیه و هوا را مرطوب، خنک و تازه می‌کند. ساختمان‌های باریک و کم‌عرض، اجازه دسترسی به پنجره‌های بیشتری را داده و نیاز به نورپردازی مصنوعی را کاهش می‌دهد. در داخل بناها، هوایی که از طریق پنجره‌ها وارد می‌شود، می‌تواند بدون استفاده از پنکه‌های مکانیکی و با شکل دادن سقف به صورت آیرودینامیکی و یا با مرتبط کردن طبقات به یک فضای بزرگ‌تر، به گردش درآید. هنگامی که، هوای داخل فضای میانی گرم می‌شود، تأثیرات «لایه‌ای»، هوا را به سمت بالا می‌کشد و همین زمان، هوای کهنه (مصرف شده) را مکش می‌کند. برش عمودی (ضخامت) سقف، طوری طراحی شده است که در برابر بادها، عکس‌العمل نشان می‌دهد و در بعضی موارد آنها را جذب می‌کند و سبب افزایش کشش هوا از خارج ساختمان و ایجاد شرایط محیطی مناسب بدون نیاز به سیستم‌های سردکننده می‌شود (استیل، ۲۰۰۵: ۱۲۷).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

رنتسو پیانو

یکی از برجسته‌ترین معماران ایتالیا که او را هم‌پایه‌ی فیلیپو برونلسکی معمار شهیر دوره‌ی «رنسانس آغازین»[68] ایتالیا می‌دانند، رنتسو پیانو است. او به سال ۱۹۳۷ میلادی، در جنوا[69]ی ایتالیا به دنیا آمد. ابتدایی‌ترین تجارب عملی خود را در کارگاه ساختمان‌سازی پدرش کسب نمود و در سال ۱۹۶۴ میلادی، از مدرسه معماری پلی‌تکنیک میلان، فارغ‌التحصیل شد، و از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۸ میلادی در آنجا به تدریس مشغول بود. از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۷ میلادی، با ریچارد راجرز همکاری داشت. اولین نقطه اوج کارهای پیانو، موفقیت در مسابقه طراحی مرکز هنری ژرژ پمپیدو در پاریس بود که با همکاری راجرز، از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۱ میلادی، به طراحی آن اقدام نمود. دومین نقطه عطف کارهای پیانو، ده سال بعد، با موفقیت در پاریس با ساخت موزه منیل[70] در هوستون تگزاس، از سال ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۶ میلادی، به‌وقوع پیوست. از آن پس، پیانو پروژه‌های متعدد و مهمی را به انجام رساند که مهم‌ترین آنها عبارتند از: طرح بازسازی بندر قدیمی جنوا، طرح در سال ۱۹۸۵ و اجراء از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۲؛ تغییر کاربری کارخانه لینگوتو[71] در تورین[72]، طرح در سال ۱۹۸۳ و اجراء از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۵؛ فرودگاه بین‌المللی کانسایی[73] بر روی جزیره‌ای مصنوعی در اوزاکا[74] ژاپن از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۴؛ مرکز فرهنگی ژان ماری تجیبائو[75] در نومه آ[76]، کالدونیای جدید[77] از سال ۱۹۹۱ تا ۱۹۹۸؛ ساختمان دفتر «کارگاه ساختمانی» رنتسو پیانو در جنوا بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۱. سومین نقطه عطف کارهای پیانو، با برنده شدن وی در مسابقه طراحی بازسازی پوتسدامر پلاتز[78] برلین از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۷ میلادی، اتفاق افتاد. پیانو با این پروژه، مقیاس کارهای خود را از ساختمان‌های منفرد به یک میدان شهری تغییر داد که از مایه‌ی کاملاً جدیدی نیز برخوردار بود. برجسته‌ترین کارهای وی از آن پس، عبارتند از: موزه مؤسسه بیلر[79] در سوئیس از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۷؛ مرکز طراحی مرسدس بنز در آلمان از سال ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۸؛ مجموعه اورورا[80]، برج اداری و بلوک‌های آپارتمانی در سیدنی استرالیا از سال ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۰؛ مرکز جووانی[81] و آنیلی[82] در تورین، ایتالیا، به سال ۲۰۰۳.

او جایزه‌های متعددی را از مجامع بین‌المللی دریافت کرده است، که مهم‌ترین آنها عبارتند از: مدال طلای معماری مؤسسه سلطنتی معماران بریتانیا در سال ۱۹۸۹؛ دکترای افتخاری از دانشگاه اشتوتگارت آلمان در سال ۱۹۹۰ و دانشگاه دلف هلند در سال ۱۹۹۲؛ جایزه پریتزکر در سال ۱۹۹۸. وی هم اکنون دارای دفاتر معماری متعددی تحت نام خود در جنوا، پاریس و برلین است (به‌نقل از: پیانو، ۱۹۹۶: ۲۸؛ فرومونو، ۱۹۹۶: ۸۶).

معماری پیانو درواقع گردآوری هنر، معماری و مهندسی در ترکیبی چشمگیر است. اگرچه آثار او جدیدترین تکنولوژی زمان را در خود دارند، ریشه‌های آن به‌وضوح به فلسفه و فرهنگ کلاسیک ایتالیا، باز می‌گردد. علاوه بر این، وی عمیقاً مباحث مربوط به سکونتگاه و معماری پایدار را در دنیای امروز، که دائماً در حال تغییر هستند، مدّ نظر دارد. همچون فیلیپو برونلسکی، پیانو عقیده دارد که معمار باید بر فرایند ساخت، از مرحله طراحی تا پایان اجراء، حکمرانی کند.

ساختمان‌های پیانو بر خلاف همفکران او - فاستر و راجرز - تأثیری شگرف یا تکان‌دهنده بر تماشاگر نمی‌گذارند. ساختمان‌های او ساده، معقول، سَبُک و طبیعی هستند. او خاطر نشان می‌کند که امروزه «فکر کردن و کار انجام دادن» از هم جدا شده، و خود بر ارتباط و ادغام این دو تأکید کرده است. به این معنی که ما باید در حین فکر کردن، کار انجام دهیم، بنابراین، «ساختن معماری» نتیجه اجتناب‌ناپذیر این عمل است (پیانو، ۱۹۹۶: ۳۴-۳۵). آنچه آثار وی را به معماری پیوند می‌زند، سبک و فرایند تولید فرم نیست. اینها، عوامل روبنایی و متغیرهای معماری هستند که امروزه در بسیاری از موارد، به اشتباه، ثابت فرض می‌شوند. ثوابت کارهای پیانو، اصول ازلی معماری از قبیل: توجه به طبیعت (به‌مثابه محیط طبیعی موزه در آن قرار می‌گیرد، الهام از فرم‌های طبیعت، به‌کارگیری عناصر طبیعی نظیر گیاهان، آب و نور و استفاده از مصالح طبیعی نظیر چوب و سنگ)، توجه به سایت و کشف اصل استقراری نهفته در خصوصیات سایت، مورفولوژی زمین، رابطه انسان با معماری و غیره است، که از درون آنها قواعد هر پروژه استخراج می‌شود. خلاقیت برای پیانو بدون قواعد معنی ندارد و کشف قاعده، کاری است که به ادراک شهودی بسیار قوی نیازمند است. او می‌گوید: «[...] وقتی که معمار جوانی بودم، مسؤول پروژه‌های عمرانی شدم. من مجذوب تجسم گرایی شده بودم. شیوه تکه‌تکه برای من لازم بود. سپس متوجه شدم که این شیوه کافی نیست. معماری بیشتر از صرفاً کنار هم قرار دادن اشیاء بود. معماری ارگانیک، تخیلی و یادمانی است. رویکردی ساختمانی دارد. اگرچه باید اضافه کنم که من هنوز هم، ایده کنار هم قرار دادن اجزاء مختلف را دوست دارم. به همین علت است که دفتر کار من، «کارگاه ساختمان» نامیده شده است. ایده حرکت از کل به جزء و سپس از جزء به کل را می‌پسندم. این یک پروسه دوگانه است. شما نمی‌توانید بدون تفکر درباره جنسیت یک ساختمان، درباره حضور آن در شهر فکر کنید و هنگامی که، درباره جنسیت ساختمان فکر می‌کنید، شروع به تفکر درباره جزئیات ساختمان کرده‌اید» (لامپونیانی و ایوی، ۱۳۸۲: ۱۳۲- ۱۳۳).

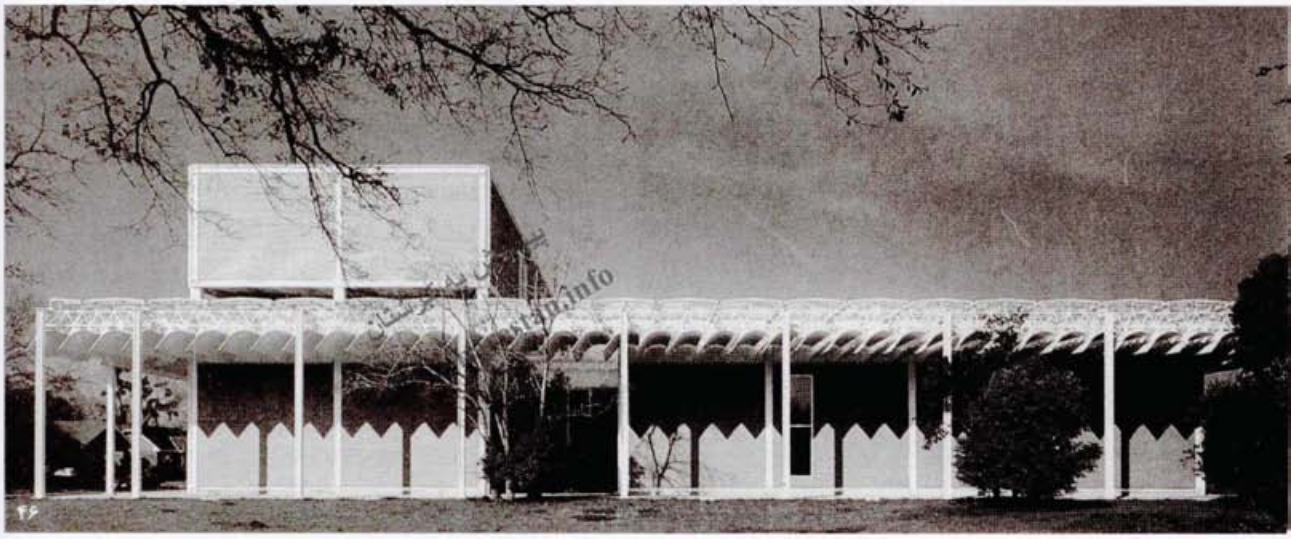
در پروژه‌های پیانو، فضا بدون هیچ مانعی از میان پوسته‌های سبک و شفاف، به محیط اطراف جریان می‌یابد و همین پوسته، علاوه بر باز کردن حصارهای بین فضای داخلی و خارجی، محیط و منظر اطراف ساختمان را که بخش مهمی از هر پروژه است، احاطه و محصور

68. Early Renaissance
69. Genoa
70. Menil
71. Lingotto
72. Turin
73. Kansai International Airport Terminal
74. Osaka
75. Jean-Marie Tjibaou Cultural Centre
76. Nouméa
77. New Caledonia
78. Potsdamer Platz
79. Beyeler
80. Aurora
81. Giovanni
82. Agnelli

www.tabarestan.info تبرستان

نمایشگاهی، با جریانی از نور اشباع شده، میسر می‌شود. به‌طوری که، سازه‌ی برگی‌شکل معلق از سقف، آن را به داخل هدایت می‌کند و بر روی دیوارهای سفیدرنگ فضای داخلی، باز می‌تاباند. ورق‌های سیاه چوب کاج، بر کیفیت سیاه فضایی تأکید می‌کند که توسط نور هدایت شده از میان ورق‌های مواج سقف و ازطریق تنوع آثار هنری، شکل

۴۶. رنتسو پیانو. موزه منیل. هوستون. تگزاس. ۸۶ - ۱۹۸۲.



می‌کند. تمام نقشه‌ها، ترسیمات و برش‌هایی که در طراحی هر پروژه تهیه شده‌اند، در مقیاسی وسیع‌تر، محیط شهری و طبیعی اطراف پروژه را نیز دربر می‌گیرند تا روابط و ارتباطات بین پروژه و ساختار کالبدی آن در محیط پیرامون را بررسی و تقویت کنند. در این فرایند، برخی عناصر مثل آب، نور طبیعی، هوا، صدا و پوشش گیاهی، به شیوه‌ای منحصربه‌فرد، با معماری به تعامل می‌رسند. از مهم‌ترین این پروژه‌ها، ساختمان موزه منیل در هوستون تگزاس است. پروژه در سال ۱۹۸۲ میلادی طراحی و از سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۶ میلادی، به اجراء درآمد. طرح ساختمان، جهت به نمایش گذاشتن بیش از ده هزار کار هنری، متعلق به مجموعه شخصی دومینیک‌منیل، در نظر گرفته شده بود. موزه، گویای یک دهکده موزه‌ای است، زیرا دربردارنده‌ی چندین ساختمان بزرگ است که البته چندان مرتفع نیستند و دیوارهای آنها از چوب و الوارهایی ساخته شده که در چارچوب‌های فلزی جای گرفته‌اند.

شاید برجسته‌ترین جنبه مجموعه منیل، سقف آن باشد که از قطعاتی تشکیل شده است که قابل تفکیک هستند و هر قطعه، ورقه‌ای نازک از بتون است که یک تیر فولادی آن را فرا گرفته است. این سقف ورقه‌ای، دارای سیستم تهویه و کنترل مناسب است. ورقه‌های نازک سقف در طول فضاهای داخلی، راهروها و فضاهای باز خارج امتداد یافته‌اند، تا جایی که، با عناصر طبیعی اطراف پارک تلفیق شده، آنها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند و جریان دائمی فضا را سازمان‌دهی می‌کنند و هر قسمتی از سیرکولاسیون را که در طول نمایشگاه امتداد می‌یابد، همراهی می‌کنند. شکل‌گیری هویت فضای

می‌گیرد. دیوارها، از چوب درخت سدر ساخته شده و به قالب‌های فلزی متصل شده‌اند و مانند ستون‌های فولادی ساده و سفیدرنگ، یادآور ایوان‌های بلندی هستند که در خانه‌های جنوبی این منطقه، به وفور استفاده می‌شود.

مرکز فرهنگی ژان‌ماری‌تجیبائو در نومه‌آ، پایتخت کالدونیای جدید، به سال ۱۹۹۱ میلادی، طراحی و از سال ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۸ میلادی، ساخته شد. سایت طرح مذکور، شبه‌جزیره‌ی باریکی بین تالاب و اقیانوس آرام است و در ۱۰ کیلومتری نومه‌آ قرار دارد. ساخت مرکزی برای بیان فرهنگ قوم کاناک، تصمیمی بود که دولت فرانسه در طی کنفرانس صلح پس از شورش‌های سال ۱۹۸۴ و ۱۹۸۸ میلادی، در کالدونیای جدید اتخاذ کرد. این مرکز، به نام رهبر قوم کاناک که در سال ۱۹۸۹ میلادی کشته شد، نام‌گذاری شده است. پروژه مذکور، به عنوان سمبل استقلال قوم کاناک، با الهام گرفتن از معماری بومی‌منطقه، طراحی شده است. تصویر مجموعه از دور، یک نشان بارز محیطی است که مکمل و متمایزکننده منظره ساحل از دور است. این تصویر، از ده سازه کلبه‌مانند در ابعاد مختلف و به‌صورت سه گروه، به‌وجود آمده است که هر بخش، به‌مثابه یک دهکده بومی و مستقل است. سازمان‌دهی پلان این بخش‌ها و فضاهای مدور آنها نیز دهکده‌های اقوام کاناک را تداعی می‌کند. در روش ساخت سازه‌های کلبه‌مانند و مصالح به‌کار رفته در آنها نیز از این فرهنگ الهام گرفته شده است. یکی از دهکده‌های مجموعه تجیبائو، به نمایش‌ها و رقص‌های محلی، دهکده دوم به فضاهای نمایشگاهی و

سومی به‌دفاتر اداری اختصاص دارد. در طرح پیانو، به این عملکردها و روابط بین آنها، کاملاً توجه شده است. مسئله اقلیم، که به‌طور موازی با تحقیق در مورد ساختمان‌های سنتی و انجام آزمایش‌های پیشرفته بر ماکت‌های در ابعاد مختلف و خصوصاً آزمون تونل باد دنبال شده بود، به راه حل جالبی ختم شد، که در آن از باد برای کنترل دمای دیوار دو جداره بیرونی و نیز تهویه طبیعی فضای داخلی استفاده شد. پیانو در توصیف پروژه می گوید: «[...] ما در کالدونیا از فرهنگ محلی‌شان یاد گرفتیم که ساختمان‌ها، آواز می‌خوانند. ما کاملاً قادر به انجام آن بودیم که ساختمان را طوری بسازیم، که وقتی باد می‌وزد از خود صدا تولید کند. بنابراین، این پیچیدگی ضرورتاً از هندسه پیچیده به‌دست نمی آید. ساختمان واقعاً خیلی ساده است. اما پیچیدگی از پوسته حاصل می‌شود. در عمل، این پوسته ساختمان است که تحرک دارد و با آب و هوا کار می کند» (لامپونیانی و ایوی، ۱۳۸۲: ۱۳۶). این مجموعه و بناهای ساخته شده در آن، نه فقط تقلید صرف از «صندوقچه‌های» سنتی کاناک نیستند - نامی که به مسکن محلی داده شد - بلکه شکل خاص خود را از روش ساختن اقتباس کرده‌اند که خاص منطقه‌ی اقیانوس آرام است و در آن از تهویه‌ی مطبوع استفاده می‌شود. تهویه ازطریق وارد کردن جریان هوای خنک در بخش فوقانی بنا انجام می‌شود. صندوقچه‌ها طوری طراحی شده‌اند تا بادهایی را که تقریباً همیشه در یک جهت می‌وزد، دریافت کنند و پیوسته دمای داخلی را طوری کاهش دهند که هوای گرم مدام تخلیه شود. بدیهی است که این سازه‌ها طوری طراحی شده‌اند که در برابر هر رخداد اقلیمی، به‌ویژه طوفان‌های گرمسیری، تاب آورند.

در کنار این مجموعه فرهنگی ساده و درعین حال پیچیده، یک مسیر گردشگری از مسیر پیاده‌ای که مراجعه کنندگان را از پارکینگ به درب ورودی هدایت می کند، جدا می‌شود و تا کنار تالاب امتداد می‌یابد. این مسیر از میان مناظر و پوشش‌های گیاهی متفاوتی می گذرد، و هر قسمت از آن موضوع مخصوصی از فرهنگ قوم کاناک ازجمله آفرینش، کشاورزی، مسکن، مرگ و تولد دوباره را دربر می گیرد (لا والو، ۱۹۹۶: ۴۶-۵۴).

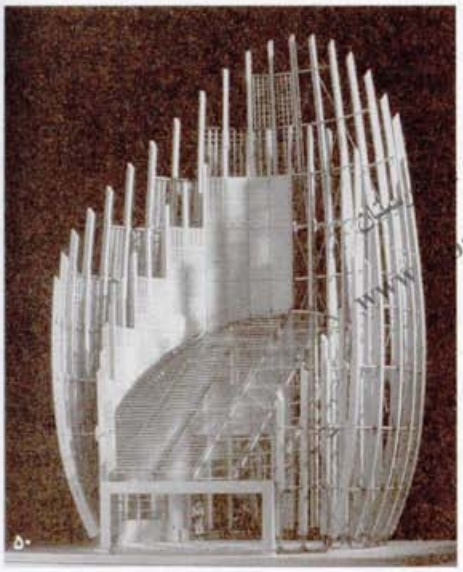
آنچه که پیانو به‌عنوان مجموعه فرهنگی در نومه آ خلق کرده، به همان اندازه که از لحاظ فرم، نمادین است، از لحاظ عملکردی، واقع گرایانه است. این نما، مرحله جدیدی از ترکیب بین معماری و طبیعت، نوآوری و سنت را به نمایش می گذارد.

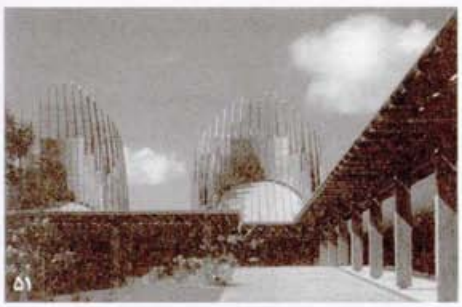
ساختمان دفتر «کارگاه ساختمانی» رنتسو پیانو در جنوا، به سال ۱۹۸۹ میلادی طراحی و از سال ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۱ میلادی، ساخته شد. دفتر شخصی پیانو که به‌عنوان «کارگاه ساختمانی» شهرت دارد، در کنار ساحل وزیما، در جنوای ایتالیا، تغییر فرم مکان دفتر به فضایی جدید است که بیشتر به گلخانه شباهت دارد تا یک ساختمان اداری. این بنا، از یک سقف شیب‌دار و دیوارهای شیشه‌ای تشکیل شده که در کمر تپه قرار گرفته است و در زیر آن، تراس‌های پله کانی، فضایی پیوسته را بدون تقسیمات داخلی، به‌وجود می آورند. درختان و گیاهان، حکم دیوار را دارند. فرم داخل را نه دیوار، بلکه کف تعیین می کند. در سایت ساختمان، گل‌های بامبو و سایر گونه‌های گیاهی، قسمت‌هایی از ساختمان را از دید مخفی می کنند و منظری غیرعادی و استثنایی برای این منطقه کوهستانی، فراهم می آورند. این دفتر معماری، نه تنها مجموعه‌ای جادویی از فضا و نور، بلکه تلفیقی هوشمندانه از فناوری و طبیعت است که نمونه‌ای از رویکرد و آرمان‌های معماری پایدار پیانوست.

مجموعه اورورا، برج اداری و بلوک‌های آپارتمانی در سیدنی استرالیا، در سال ۱۹۹۶ میلادی طراحی و از سال ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۰ میلادی، ساخته شد. سایت مجموعه، در کنار خلیج سیدنی قرار دارد. طرح ساختمان، متناسب با جهت تابش آفتاب و باد غالب منطقه، باد شمالی، طراحی شده است. ازطرفی پیانو، با خلق فضای عمومی جدیدی برای شهر، به کاربری عمومی سایت نیز توجه داشته است و به همین دلیل، پلان‌های همکف مجموعه به‌صورت فرم‌های باریک طراحی شده‌اند تا امکان ایجاد میدان عمومی را فراهم آورند. در این مکان، فضا به‌مثابه لابی‌های ورودی مورد استفاده قرار گرفته است که از خط نما و سطوح شیشه‌ای که هر دو ساختمان را می‌پوشاند و دقیقاً از طبقه‌ی بالای این فضا شروع می‌شود، کمی عقب‌تر رفته است. این عمل باعث احساس شفافیت و عمق در سطح پیاده‌رو می‌شود. علاوه بر این، پوسته شیشه‌ای از حجم مفید ساختمان نیز بالاتر رفته است و احساس عدم مادیت و سبکی حجم را در انتهای هر ساختمان القاء می‌کند. دقیقاً در این نقاط، در هر طبقه از برج‌های اداری، باغ‌های زمستانی به‌داخل امتداد می‌یابد و می‌توان از آنها برای اهداف متفاوت استفاده کرد. چند کرکره‌ی شیشه‌ای، تهویه‌ی این فضاهای رو به شهر را کنترل می کنند. سطوح شیشه‌ای که روی فضاهای مسکونی و سقف آنها امتداد یافته، همراه با یک قاب‌بندی سازه‌ای فلزی، فضایی برای تجهیزات و تأسیسات تکنولوژی ایجاد کرده‌اند. ازسویی، برج اداری و مسکونی مجموعه، طوری طراحی شده است که سایه برج (به ارتفاع ۲۰۰ متر)، مانع رشد گیاهان باغ گیاه‌شناسی مجاور آن نشود. از باد برای تهویه طبیعی ساختمان استفاده می‌شود. گذشته از مسائل محیط‌زیستی، مسائل شهری و معماری مختلفی نیز وجود داشتند. توجه به خط آسمان شهر و برجسته کردن آسمان‌خراشی که قرار است میان هزاران برج سیدنی قرار گیرد و در ضمن متمایز بودن، ناگزیر است با آنها ارتباط برقرار کند، از اصولی بود که پیانو در طراحی این مجموعه لحاظ کرد (استیل، ۱۹۹۷؛ فرومونو، ۱۹۹۶؛ پیتسی، ۱۳۸۵؛ افشارنادری، ۱۳۸۲).

پیشکش به دارستان www.darestan.info

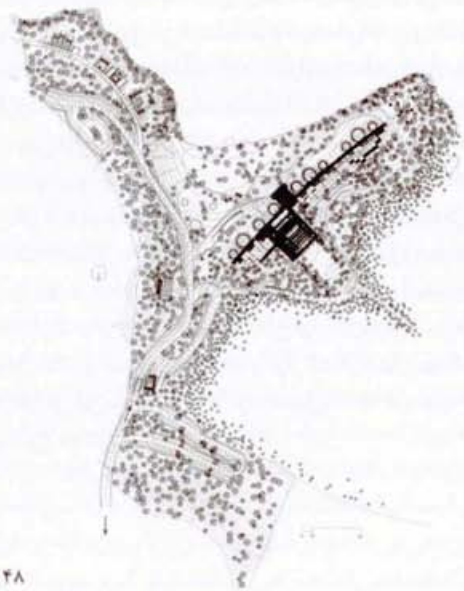

۴۹


۵۰


۵۱

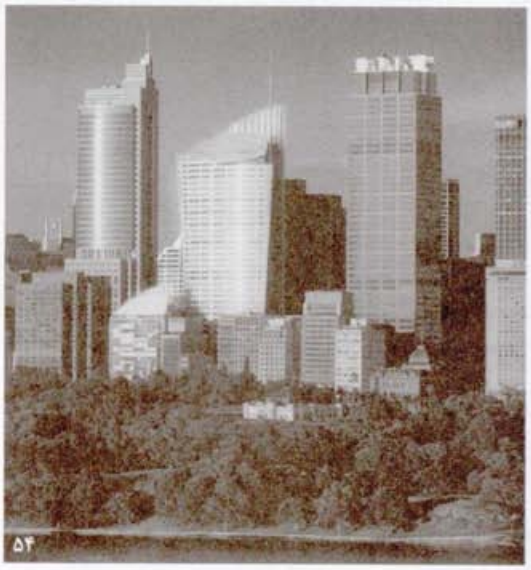

۵۲


۴۷


۴۸

پیشکش
www.arestan.i







۴۷. رنتسو پیانو. مرکز فرهنگی ژان ماری تجیبائو. چشم‌انداز کلی به سایت.
۴۸. رنتسو پیانو. مرکز فرهنگی ژان ماری تجیبائو. چشم‌انداز کلی به سایت. ژان ماری تجیبائو. نومه‌آ. کالدونیای جدید. ۱۹۹۱. پرایت پلان.
۵۰. رنتسو پیانو. مرکز فرهنگی ژان ماری تجیبائو. جزئیات نمای.
۵۱. رنتسو پیانو. مرکز فرهنگی ژان ماری تجیبائو. محوطه داخلی.
۵۲. رنتسو پیانو. دفتر خود معمار. جنوا. ایتالیا. ۹۱-۱۹۸۹.
۵۳. رنتسو پیانو. دفتر خود معمار. فضای داخلی.
۵۴ و ۵۵ و ۵۶. برج اداری و بلوک‌های آپارتمانی اورورا. سیدنی. استرالیا. ۱۹۹۷-۲۰۰۰.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کن ییینگ

یکی از چهره‌های کلیدی طراحی ساختمان‌های مرتفع سازگار با محیط زیست، کن ییینگ است. او به سال ۱۹۴۸ میلادی در پنانگ مالزی به‌دنیا آمد. تحصیلات خود را در رشته معماری و طراحی فضای سبز تا سطح دکترا در دانشگاه مالزی، مدرسه انجمن معماران لندن (۱۹۷۰) و کالج وولفسون در دانشگاه کمبریج (۱۹۷۲)، ادامه داد. رساله دکترای او با عنوان «طراحی سازگار با طبیعت: پایه‌ی طراحی بوم شناختی»، یکی از بهترین رساله‌های دوره دکترای دانشگاه کمبریج شناخته شد و در سال ۱۹۹۵ میلادی با عنوان «طراحی با طبیعت»[۸۳]، توسط انتشارات مک گراهیل (ایالات متحده) به‌چاپ رسید. او بعد از برگشت به مالزی، با همکاری تی. آر. حمزه[۸۴]، دفتر شخصی ییینگ - حمزه را تأسیس کرد و تا سال ۲۰۰۰ میلادی، هشت کتاب در زمینه‌ی نظریات خود و نیز چندین مقاله‌ی مرجع، به‌چاپ رساند که به بررسی مسائل اقلیمی در ساختمان‌های بلندمرتبه اختصاص داشت. او به سال ۱۹۹۹ میلادی، جایزه معروف پرینس کلاوس[۸۵] را به‌خاطر طراحی متناسب با اقلیم و در همان سال، جایزه آقاخان را به خاطر طراحی مناره مزینیا گا[۸۶] (ای.بی.ام.)، به‌خود اختصاص داد. او در شورای







83. Designing with Nature
84. T. R. Hamzah
85. Prince Clous Award
86. Menara Mesiniaga

مؤسسه‌ی معماران مالزی و «شورای معماران آسیا»[87] خدمت کرده است. ینگ عضو افتخاری مؤسسه معماران آمریکا نیز هست. از مهم‌ترین ساختمان‌های او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مناره مزینیا گا (ای.بی.ام.)، در کوالالامپور مالزی، از سال‌های ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۲؛ مناره TA1 در مالزی، از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۶؛ برج نارا[88] در توکیو، به سال ۱۹۹۲؛ برج EDITT در سنگاپور، به سال ۱۹۹۸؛ مناره UMNO در مالزی، از سال ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۸؛ برج BATC در سنگاپور، به سال ۱۹۹۸؛ پاویون گاتری[89] در مالزی به سال ۱۹۹۸ (به نقل از: ریچاردز، ۲۰۰۱؛ استیل، ۲۰۰۵).


۵۷


۵۸

۵۷ و ۵۸. کن ینگ. پاویون گاتری. مالزی. ۱۹۹۸.

بررسی آثار ینگ به‌صورت انفرادی و جدای از یکدیگر، کار نادرستی است، زیرا لازم است که این آثار، در قالب زمینه‌ای از الگوی عقاید و تجربه‌های در حال پیشرفت و تلاش‌های نظری و اجرایی در مجموع پروژه‌هایی که وی در طی ۱۶ سال گذشته با آنها درگیر بوده است، مورد بررسی قرار گیرند. ریشه این الگوها، از سه عامل، تأثیر پذیرفته است: نخستین و مهم‌ترین عامل، زمینه‌ی فرهنگ مالزیایی اوست؛ عامل دوم، یکی از تجربه‌های ینگ در طول دوران تحصیل او در مدرسه معماری انجمن معماران (AA) است، جایی که همکاران او و سرپرست واحد پیتر کوک[90] به همراه آلوین بویارسکی[91]، زمینه‌های خلاقیت او را فراهم آوردند و عامل سوم، دوستی ینگ با کیشو کوروکاوا[92] بود که در پیشرفت روحیه‌ی نقاد و فیلسوفانه‌ی این معمار، که در ایده‌های متابولیست حول «تغییرات بیولوژیکی شبیه سازی شده و نیز معماری ارگانیک» ریشه داشت، مؤثر افتاد (جولایی و دیگران، ۱۳۸۵:۱۱۱).

گرایش‌های ینگ، بعد از تأسیس دفتر شخصی خود و همکاری با حمزه، در سه زمینه‌ی اصلی گسترش یافت؛ نخست، در مجموعه‌ای از پروژه‌ها و کارهای اجراء شده، دوم، پژوهش در مورد مدل‌های سنتی و اصول وام گرفته شده از آنها برای ساختمان‌ها و شهرهای مناطق استوایی، و سوم، در تلقی خود از باغشهر استوایی[93] و ارتباط میان ساختمان‌ها با منظر و اقلیم و با در نظر گرفتن تأثیر توسعه‌ی عمودی بر سامانه‌ی زیستی خود شهر.

عمده گرایش طراحی او، طراحی آسمان‌خراش‌های سبز است. او با تحلیل و بررسی عناصر اقلیمی و جایگاه آن در طراحی آسمان‌خراش‌ها، نوع جدیدی از طراحی ساختمان‌های بلندمرتبه را پیشنهاد می‌کند که با عناصر و عوامل محیطی مناطق گرمسیری، همخوانی دارد. او طرح آسمان‌خراش‌های خود را به‌عنوان «آسمان‌خراش‌های گرمسیری» نام‌گذاری می‌کند. از نظر ینگ، طراحی پایدار، همان طراحی اکولوژیک است. درواقع، طراحی پایدار برای او نوعی از طراحی قلمداد می‌شود که در طول چرخه حیات خویش با سیستم‌های اکولوژیکی کره زمین، هماهنگی کامل داشته باشد. ازطرفی، برای ینگ، معماری پایدار راه‌کاری است که می‌توان به طبع آن، فضاهای قابل زیست طبیعی ساخت. او استدلال می‌نماید که با شناخت منطقه و عوامل طبیعی آن، از جمله آب و هوا، زمین و غیره، می‌توان ساختمانی زیست‌محیطی ساخت که رفاه فیزیولوژیکی بیشتری را برای ساکنین آن فراهم نماید (ینگ، ۱۹۹۲:۴۱). او معتقد است، با افزایش جمعیت شهرها، قیمت بالای زمین و غیره، ساخت آسمان‌خراش‌ها، امری اجتناب ناپذیر است، ولی آنچه در این روند مهم است، نحوه برخورد و شیوه طراحی این آسمان‌خراش‌هاست. به‌زعم او، آسمان‌خراش‌ها همچون اتومبیل‌ها، در عصر حاضر، از لزومات زندگی هستند و همان گونه که نمی‌توان شهر بدون ماشین را در نظر مجسم کرد، توسعه شهرها هم با شرایطی که در عصر حاضر به‌وجود آمده، به ساخت آسمان‌خراش‌ها نیازمندند. ولی آن چیزی که در این روند مهم است، هم‌زیستی ساختمان‌ها با فضاهای سبز طراحی شده و به‌طورکلی، با محیط‌زیست است. برای ینگ، معماری سبز، راه‌کاری را ارائه می‌دهد که او به مدد آن می‌تواند، فضاهای قابل زیست

متناسب با اقلیم گرمسیری را طراحی نماید (استیل، ۲۰۰۵: ۱۹۳-۱۹۴).

بینگ، در توصیه های اقلیمی خود، یکی از مهم‌ترین دلایل ساخت آسمان‌خراش‌های سبز را، پایین بودن هزینه‌های مصرفی، درنتیجه کاهش مصرف انرژی ساختمان، می‌داند. او بر این عقیده است که طراحی با شرایط اقلیمی، سبب کاهش مجموعه انرژی مصرفی ساختمان تا حدود ۴۰ درصد می‌شود (بینگ، ۱۹۹۲: ۴۲). به‌زعم بینگ، طراحی سبز می‌تواند اثرات منفی ساختمان‌ها را بر محیط بکاهد و با جایگزین‌های آتی آن، هماهنگی لازم را داشته باشد. اگر آینده‌ای پایا برای نوع بشر مدّ نظر است، باید در سطح جهانی و منطقه‌ای، سیستم‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، براساس اصول اکولوژی همه‌جانبه، استوار باشند. اصول پایه‌ای طراحی سبز برای بینگ، همگام با اصول و مفاهیم اکوسیستم و طراحی اکولوژیک است. ازنظر او، در طراحی سبز لازم است که طراحان، علاوه بر اصول و مفاهیم اکوسیستم، بعضی از اصول طراحی اکولوژیک را بدانند. این اصول عبارتند از :

- «طراحی اکولوژیک، طبیعت بازگشت‌پذیر محیط و مرزهای آن را محترم می‌شمارد؛
- طراحی اکولوژیک، اهمیت تنوع زیستی گونه‌ها را در نظر دارد؛
- طراحی اکولوژیک، همواره باید متوجه به این نکته باشد که هیچ‌گاه نمی‌تواند، پیچیدگی طبیعت را کامل و جزء‌به‌جزء بازسازی کند؛
- طراحی اکولوژیک، باید به‌دنبال ترمیم و نگهداری اکوسیستم‌ها باشد؛
- طراحی اکولوژیک، به‌دنبال همزیستی میان سیستم‌های مصنوع بشر و سیستم‌های طبیعی است؛
- طراحی اکولوژیک، ایجاد بی‌نظمی در سیستم‌های طبیعی را به‌حساب می‌آورد؛
- طراحی اکولوژیک، همواره معتقد است که طبیعت، آخرین الگو برای همه طراحی‌ها است؛
- طراحی اکولوژیک، به این نکته واقف است که محیط مصنوع به زمین، به‌مثابه فراهم‌کننده منابع انرژی و مواد وابسته است؛
- طراحی اکولوژیک، درواقع طراحی است که منابع تجدیدپذیر را درحدی کمتر از آستانه بازسازی آن، توسط طبیعت مصرف می‌کند و از حداکثر کارآیی منابع تجدیدناپذیر، استفاده لازم را می‌نماید؛
- طراحی اکولوژیک، به این نکته اذعان دارد که تمامی طراحی‌ها، اثری جهانی دارند، چراکه اکوسیستم‌ها به یکدیگر وابسته‌اند؛
- طراحی اکولوژیک، مدیریت خروجی‌ها را از محیط مصنوع به اکوسیستم، به عهده گرفته است؛

در تمامی طراحی‌ها باید اصول اکولوژیک چرخه فیزیکی زندگی در نظر گرفته شود؛

- طراحی اکولوژیک، به این نکته توجه دارد که تمامی فعالیت‌های ساختمانی، دربرگیرنده تغییرات فضایی و تبادلات ماده و انرژی است؛
- طراحی اکولوژیک، باید در مورد طبیعت، همه‌جانبه نگر باشد؛
- طراحی اکولوژیک، باید دیدی پیش‌بینی کننده داشته باشد؛
- طراحی اکولوژیک، چند منظوره است» (ر.ک.به: بینگ، ۱۳۸۳).

بر اساس اصول یاد شده بینگ، طراحی اکولوژیک، سیستم مصنوع و استفاده‌کنندگان آن را به جهان زنده مربوط می‌نماید. اکولوژی، ارتباطی درونی و هماهنگی خلاقی ایجاد می‌کند که کاملاً با مرزبندی‌های مصنوع در تضاد است. بنابراین، به طراحی اکولوژیک باید به‌عنوان یک ارتباط همه‌جانبه، و دربرگیرنده مدیریت صحیح انرژی و مواد مصرفی در سیستم مصنوع و همگام با اکوسیستم‌های جهان زنده نگریست. به‌علاوه، این نگرش، هدف کوتاه‌مدتی را دربر نمی‌گیرد و چرخه حیات، از جمله منابع اولیه آن را پوشش می‌دهد. این مجموعه، پویا و فراتر از زمان است. بینگ، در طراحی آسمان‌خراش‌های اقلیمی خود، اصولی را مدّنظر قرار می‌دهد که اصول عام نگرش اقلیمی او به طراحی آسمان‌خراش‌هاست. این اصول به‌قرار زیرند:

- «موقعیت قرارگیری تأسیسات مرکزی ساختمان: موقعیت قرارگیری تأسیسات مرکزی در ساختمان‌های بلندمرتبه، یکی از مهم‌ترین عواملی است که باید به‌طور کلی مورد مطالعه قرار گیرد، چون مکان آن، تعیین کننده‌ی بقیه عوامل تشکیل دهنده‌ی ساختمان، از جمله فضاهای بازشو، فضاهای سرویس دهنده و پوشش‌های بیرونی ساختمان است، لذا به سه طریق می‌توان محل قرارگیری هسته اصلی تأسیسات مرکزی آسمان‌خراش‌های اقلیمی را طراحی کرد؛ به‌صورت هسته مرکزی بر روی محور مرکزی ساختمان؛ به‌صورت هسته مضاعف؛ به‌صورت تک واحدی در قسمت‌های کناری ساختمان؛
- طراحی تهویه طبیعی و کنترل تابش آفتاب: به‌منظور ایجاد تهویه طبیعی هوا و کنترل تابش آفتاب، می‌توان با استفاده از ساخت بالکن جلو پنجره‌ها و استفاده از سایه‌انداز، نور خورشید را کنترل کرد؛

طراحی فضاهای بازشو: فضاهای بازشو ساختمان باید طوری طراحی شوند که نور خورشید به‌صورت کنترل شده، وارد محیط داخلی ساختمان گردد؛

- عایق کاری سقف ساختمان: سقف ساختمان به‌طور کامل باید عایق کاری شود تا از نفوذ گرما به‌داخل مجموعه جلوگیری شود؛
- طراحی فضای خالی داخل ساختمان: فضاهای خالی داخل آسمان‌خراش‌ها، از مهم‌ترین فضاهایی هستند که حرکت باد را در داخل ساختمان‌ها کنترل می‌کنند. لذا، در طراحی آن

87. ARCASIA
88. Nara Tower
89. Guthrie
90. Peter Cook
91. Alvin Boyarsky
92. Kisho Korokawa
93. Tropical garden city

www.tabarestan.info

باید عواملی همچون ارتباط فضاهای بازشو با فضای خالی ساختمان، ارتباط سقف و سایه‌بان سقف با فضای خالی را مدنظر قرار داد؛

- قرارگیری دریچه‌های قابل تنظیم: طراحی دریچه‌های قابل تنظیم در پوسته ساختمان، جهت کنترل باد و نور خورشید؛

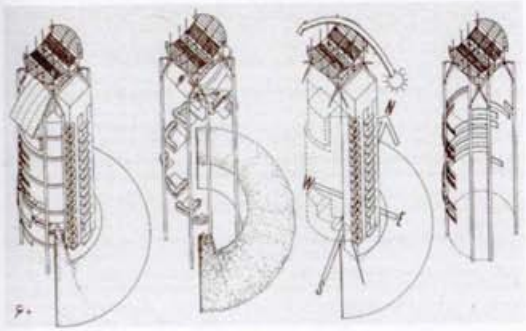
- پیلوت طبقه همکف: پیلوت طبقه همکف، جهت استفاده و کنترل جریان عمودی هوا در فضای مرکزی ساختمان، لازم و ضروری است. لذا، باید به‌طور کامل، طبقه همکف از هرگونه ساخت‌وساز خالی شود تا امکان ایجاد فضای مناسبی جهت تهویه هوا فراهم گردد. نکته مهم، کنترل گردباد در قسمت پایین ساختمان است که با کاشت درختان در امتداد باد و گذاشتن موانع مصنوعی در سایت مجموعه، می‌توان باد را کنترل کرد؛

- طراحی منظر سبز عمودی: با کاشت درختان در طبقات و با استفاده از جعبه‌های گل و گیاه در بالکن‌های طبقات، این مورد امکان پذیر است و جلوه خاصی به ساختمان می‌دهد» (ر.ک.به: بینگ، ۱۹۹۲؛ ریچاردز، ۲۰۰۱؛ استیل، ۲۰۰۵).

آثار بینگ به‌صورت عملی و نظام‌مند، بیان از نگرانی‌های او در زمینه مسائل زیست‌محیطی دارند. با وجود آنکه مهم‌ترین نگرانی‌های وی را می‌توان از تمهیداتی دریافت که برای آسمان‌خراش زیست- اقلیمی خود در نظر گرفته است، این نگرانی‌ها در طراحی چهار برج اخیر او به‌چشم می‌خورد و هر کدام از این برج‌ها به یکی از عناصر پایدار طراحی اقلیمی بینگ پاسخ می‌دهند: مناره مزینیا گا (آی.بی.ام.)، (طراحی حیاط‌های آسمان)؛ برج نارا در توکیو، (فضای سبز عمودی)؛ برج EDITT در سنگاپور، (زیرساخت‌های اقلیمی و هسته مرکزی)؛ و مناره UMNO در مالزی، (تهویه طبیعی). به هر حال، برای اینکه بتوان پروژه‌های مذکور را در زمینه کاری بینگ بررسی کرد، بسیار مهم است تا به برج مبنا و مبداء این پروژه‌ها، مناره مزینیا گا، اشاره نماییم.

مناره مزینیا گا (آی.بی.ام.) در مالزی از سال ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۲ میلادی، طراحی و ساخته شد. در ساخت این برج، به‌جای خودنمایی درونگرا و دیکتاتور مآبانه‌ی یک شرکت بزرگ چند ملیتی، از بیان چشم‌نواز و تنومند نوعی تکنولوژی نوظهور استفاده شده است. این بنا، به سه بخش کلی تقسیم می‌شود: طبقه همکف، که بستری سبز و پوشیده از گیاهان است، ده طبقه دایره‌ای شکل برای دفاتر، که هر کدام برخوردار از یک باغچه بر روی بالکن هستند، و یک تاج برروی برج با سقفی خورشیدی، که استخری زیر قوس آن قرار دارد. مهم‌ترین ابزاری که بینگ، به‌منظور صرفه‌جویی در مصرف انرژی از آن استفاده می‌کند، دو حیاط معلق سبز است که به‌دور ساختمان پیچیده و بالا می‌روند و باعث ایجاد سایه و تضاد بصری بین سطوح فلزی و آلومینیومی می‌شوند. دومین ابزار، قابی از بتن مسطح است که از صفحه‌های خورشیدی و دیواره‌های جداکننده ساخته شده است و پوششی از ترکیب شیشه و فلز دارد، که با پایه‌ای شیب‌دار و تاجی فلزی برجستگی می‌یابد و تصویر معماری «های- تک» اولیه‌ای که از این ساختمان در ذهن بیننده شکل گرفته بود را هر چه طبیعی‌تر می‌سازد. این برج، در گستره محل استقرار خود، به





۵۹. کن بینگ، مناره مزینیا گا، کوالالامپور، ۹۲-۱۹۸۹.
۶۰. کن بینگ، مناره مزینیا گا، آنالیز اقلیمی.
۶۱. کن بینگ، برج نارا، توکیو، ۱۹۹۲، پروژه.
۶۲ و ۶۳. کن بینگ، برج EDITT، سنگاپور، ۱۹۹۸، پروژه.
۶۴. کن بینگ، مناره UMNO مالزی، ۹۸-۱۹۹۵ چشم‌انداز کلی.

یک نشانه بدل شده است و زمین های اطراف آن، به‌وجود این برج، تشخص و ارزش و اعتبار فراوانی یافته‌اند.

برج نارا در توکیو به سال ۱۹۹۲ طراحی شد. موقعیت شهری برج در منطقه‌ای بین شهر توکیو و منطقه باستانی نارا قرار دارد. برج بر اساس نیاز یک ژاپنی و فرهنگ او طراحی شده است. برج


۶۱


۶۲


۶۳


۶۴

نارا به‌صورت آسمان‌خراش اقلیمی ۱۸۰ طبقه با ارتفاع ۸۸۰ متر طراحی شده است. برج در اصل ماحصل یافته‌های بینگ در مورد طراحی آسمان‌خراش‌های سبز و طراحی سبز شهری عمودی است. از مهم‌ترین عوامل و عناصر معماری که بینگ در طراحی برج نارا به‌کار برده است، می‌توان به‌موارد زیر اشاره کرد:

فضای سبز داخل طبقات، سیرکولاسیون باد، نور خورشید و چرخش روشنایی ساختمان با کنترل سایه‌بان‌ها، کنترل رشد گیاهان به‌صورت مارپیچی در بدنه برج، کنترل گازهای مضر، طراحی سرویس‌های خدماتی با به‌کارگیری سیستم‌های خورشیدی و در نهایت، قراردادن بیشترین بازشوها در جبهه شرقی- غربی نما (ریچاردز، ۲۰۰۱: ۶۸-۶۹).

برج نارا در طراحی و دیاگرام‌های حرکتی، شباهت خاصی به منار مزینیاگا دارد، ولی آنچه برج نارا را متفاوت می‌سازد، توسعه دیاگرام‌های برج مذکور و بسط فضای سبز به‌صورت عمودی در آن است. برج نارا در مقایسه با مناره مزینیاگا دارای ابتکار در طراحی است، به‌طوری که سیرکولاسیون هوای طبیعی در آن، به‌صورت پیشرفته، در تمام طبقه‌ها صورت می‌گیرد، و فضاهای پُر و خالی برج در تسهیل این روند کمک شایانی می‌نمایند. ستون‌های عمودی که در بدنه برج طراحی شده است، در تضاد با سایه‌بان‌های افقی و حرکت فضای سبز نما و گیاهان هستند که همگی ترکیبی غریب ایجاد می‌کنند. سازه‌های برج به‌صورت فرم «۷» طراحی شده‌اند که انتخاب این نوع فرم برای سازه برج، خود در تهویه طبیعی فضاهای داخلی برج نقش اساسی دارد. آنچه طرح برج نارا را برای بینگ

مهم جلوه می‌نمایاند، نحوه ترکیب عناصر و فضاهای معماری در یک سیستم عمودی است. او با مدنظر قرار دادن سکونت عمودی و با ترکیب هوشمندانه آن با فضاهای اداری و تفریحی، به ساختاری واحد دست یافته که این ساختار به‌صورت پیشرفته در طراحی برج‌های بعدی او نیز به‌کار گرفته شده است.


۶۵ الف


ب


پ


ت

۶۵و ۶۶. کن پینگ. مناره UMNO.
۶۷. نیکولاس گریمشو. مرکز فضای ملی. انگلستان. ۲۰۰۱.

دی‌اکسیدکربن خروجی ساختمان به‌وسیله دستگاه‌های تهویه، کنترل و مهار می‌شود (استیل، ۲۰۰۵: ۱۹۴-۱۹۵).

مناره UMNO در مالزی به سال ۱۹۹۸ میلادی طراحی شد. این آسمان‌خراش به‌صورت یک برج ۲۱ طبقه با نواحی سرویس دهنده در هسته مرکزی طراحی شده است. آسمان‌خراش دارای



۶۶

برج EDITT در سنگاپور به سال ۱۹۹۸ طراحی شد. مباحث مطرح شده در برج، در اصل توسعه و ادامه مباحثی است که پینگ در برج‌های مناره مزینیاگا و برج نارا به‌کار برده است. پینگ با مدنظر قرار دادن ایده سکونت عمودی با مباحث اکولوژیکی، اقدام به طراحی برج نمود.

برج در مراحل اولیه طراحی، به‌صورت برج مسکونی طراحی شده بود، ولی بعد از گذشت چندین ماه از روند طراحی، با صلاح دید کارفرما قرار بر این شد که عملکرد برج به‌صورت تلفیقی بین سکونتی و تجاری طراحی شود. پروژه با ۲۶ طبقه در تقاطع دو خیابان اصلی، که از نظر منظر شهری دارای اهمیت خاصی بود، طراحی شد. فضاهای سرویس‌دهی برج در محور شرقی- غربی قرار گرفته‌اند تا از نور و تابش آفتاب در تهویه و تأسیسات آن استفاده شود. بخش‌های شرقی- غربی برج از نظر حجمی بسیار صلب و سنگین‌تر از بقیه قسمت‌های برج به‌نظر می‌رسند و به‌وسیله پوشش‌های سوراخ‌دار فلزی پوشیده شده‌اند. پوشش سوراخ‌دار نمای شرقی- غربی به‌خاطر تدابیر اقلیمی و استفاده از نور و هوا مدنظر قرار گرفته شده است.

آنچه طرح برج EDITT را برجسته می‌کند، استفاده از عوامل طبیعی در فرایند طراحی اقلیمی است. این فرایند به‌صورتی است که آب باران و فاضلاب توسط دستگاه‌هایی که خود با انرژی خورشیدی کار می‌کنند بازیافت می‌شوند و دوباره در چرخه تأسیساتی ساختمان مورد استفاده قرار می‌گیرند. ازطرفی، سیستم‌های تهویه و روشنایی ساختمان، به‌صورت مکانیکی و الکترونیکی کنترل می‌شوند و گاز

دو سالن بزرگ مختص به بانک با پوشش شیشه‌ای است که با رمپی به طبقه‌های پایین و بالا اتصال دارد. پارکینگ‌های مجموعه در طبقات ۲ تا ۵ طراحی شده و بالای این طبقه‌ها، ۱۴ طبقه به فضاهای اداری اختصاص داده شده است. پینگ در شرح پروژه می‌نویسد: «ساختمان دارای دیوارهایی است که طوری طراحی شده تا باد را به نواحی دلخواه و بالکن‌های تعبیه شده که به‌عنوان محوطه‌های بسته طراحی شده‌اند، هدایت کند و دارای درب‌ها و مفصل‌های قابل تغییر و کنترل می‌باشند و همچنین بازشوهای برج جهت کنترل مناسب باد و تهویه طوری طراحی شده‌اند که از کوران هوا جلوگیری می‌نمایند.» او در ادامه مطالب می‌نویسد: «این ساختمان به‌عنوان اولین ساختمان بلندمرتبه‌ای است که از وزش باد به‌عنوان تهویه مطبوع طبیعی برای ایجاد راحتی و آسایش در فضای داخلی ساختمان استفاده کرده است. در این ساختمان ما تلاش کردیم تا ورودی تهویه طبیعی ساختمان را در قسمت پایین آن قرار دهیم، لذا دیوارها طوری طراحی شد که باد را به درون ساختمان هدایت و در تمام قسمت‌های آن چرخش نماید» (به‌نقل از: ریچاردز، ۲۰۰۱: ۱۷-۱۸).

آنچه مناره UMNO را مهم جلوه می‌دهد، طراحی نمای ساختمان با فضای بازشوهای آن است. در طراحی نمای ساختمان سه بالکن جهت کنترل و حرکت باد تعبیه شده است. باد با فضای متحرک بازشوها کنترل و جهت تهویه داخلی برج به‌کار گرفته می‌شود. نماهای شمالی و جنوبی، عایق‌کاری شده‌اند و جهت جذب و کنترل نور خورشید به‌کار گرفته می‌شوند و انرژی اصلی ساختمان نیز از این نما تأمین می‌شود.

نیکولس گریمشو

او به سال ۱۹۳۹ میلادی، در انگلستان به‌دنیا آمد. از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۹ میلادی، در کالج هنر ادنبورگ تحصیل کرد و بین سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۶۵ میلادی، در مدرسه انجمن معماران لندن به تحصیل معماری پرداخت. او به سال ۱۹۶۵ میلادی، برنده دیپلم افتخار معماری و مدال انجمن معماران فرانسه شد. عمده فعالیت گریمشو، بعد از تأسیس دفتر کار خود باعنوان نیکولس گریمشو و شرکاء به سال ۱۹۸۰ میلادی آغاز

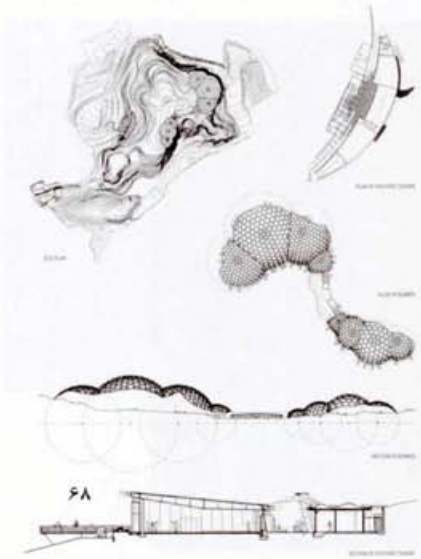


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

گردید. او از سال ۱۹۹۳ تا ۲۰۰۰ میلادی، جوایز متعددی را دریافت نمود که از مهم‌ترین آنها مدال RIBA، جایزه صنعت ساختمان بریتانیا و جایزه کمسیون سلطنتی هنرهای زیباست. از اهم پروژه‌های او می‌توان به‌مواردی اشاره کرد: طراحی خطوط هوایی COC انگلستان به سال ۱۹۹۳؛ ترمینال هوایی شماره ۳ در انگلستان به سال ۱۹۹۸؛ ایستگاه اتوبوس بیلبائو در اسپانیا به سال ۱۹۹۹؛ اکسپوی ۲۰۰۱ در سوئیس به سال ۲۰۰۱ و طراحی و ساخت پروژه اِدن[۹۴] در انگلستان از سال ۱۹۹۶ تا ۲۰۰۱؛ ساختمان مرکز فضای ملی[۹۵] در لستر انگلستان به سال ۲۰۰۱.

یکی از مهم‌ترین پروژه‌های نیکولس گریمشو که به سال ۱۹۹۶ میلادی طراحی و در سال ۲۰۰۱ مورد بهره‌برداری قرار گرفت، پروژه اِدن در جنوب‌شرق انگلستان در زمینی به مساحت ۳۰ هکتار است. این مجموعه، به‌طور منحصربه‌فردی، رابطه زنده و پویا بین گیاهان و فرهنگ‌های ملل مختلف و از طرفی، جایگاه گیاه در تفکر ملل را به نمایش می‌گذارد. پروژه اِدن یکی از برجسته‌ترین پروژه‌هایی است که توسط سازمان‌های حامی محیط سبز حمایت و درآمد ناشی از آن صرف برنامه‌های سبز «دستور کار۲۱» سازمان ملل می‌شود. ایده اصلی طراحی پروژه، رابطه پیچیده بین انسان و طبیعت است.

94. Eden
95. National Space Centre

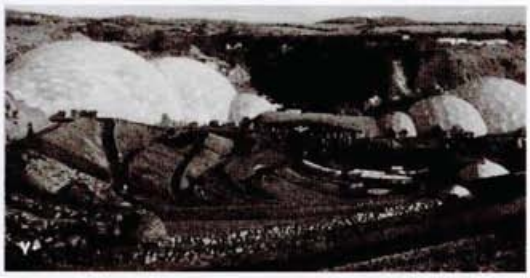


۶۸. نیکولاس گریمشو.
پروژه ادن. انگلستان.
۱۹۹۶-۲۰۰۰. سایت پلان،
نما و مقطع.
۶۹. نیکولاس گریمشو.
پروژه ادن. هندسه طرح.
۷۰. نیکولاس گریمشو.
پروژه ادن. چشم‌انداز کلی.
۷۱. نیکولاس گریمشو.
پروژه ادن. جزئیات

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۶۹



۷۰



پ



۷۱ الف



ت



ب

96. Sculpture in the Environment (Site)
97. James Wines
98. Emilio Sousa
99. Alison Sky
100. Michelle Stone
101. Oak Park
102. Illinois
103. Everson
104. Syracuse
105. Indeterminate Facade
106. Sacramento
107. Tilt
108. Towson
109. Maryland
110. Hamden
111. Connecticut
112. Best
113. Richmond
114. Virginia
115. Hialeah
116. Highway 86
117. Tennessee Aquatorium
118. De · Architecture
119. Restany and Zevi

پروژه اِدن به چهار منطقه اقلیمی تقسیم شده بود که به سال ۱۹۹۷ میلادی، به خاطر عدم تأمین بودجه، فقط دو منطقه اقلیمی آن ساخته شد. نحوه انتخاب زمین و توپوگرافی آن، رابطه‌ی پیچیده‌ای با پرورش گونه‌های خاص گیاهان دارد، حتی فرم‌های پوشش گلخانه‌ها از روی فرم‌های طبیعی و بر اساس هندسه ارگانیک طراحی شده‌اند. حدود ۳۸۶۵ گونه گیاه در آن محافظت می‌شود و سالیانه حدود ۱۵ میلیون نفر از سراسر دنیا جهت بازدید به انگلستان می‌روند. به‌قول منتقدین، پروژه اِدن، پارک ژوراسیک بدون دایناسور است (استیل، ۲۰۰۵: ۱۳۲-۱۳۳).

سایت

گروه سایت (پیکره‌سازی در محیط)[۹۶]، فعالیت در زمینه‌ی معماری و طراحی محیط را با سرپرستی جیمزواینز[۹۷] و با همکاری امیلیوسوزا[۹۸]، الیسون اسکای[۹۹] و میشل استون[۱۰۰]، به سال ۱۹۶۹ میلادی، آغاز کرد و هدف عمده آن کشف و اجرای ایده‌های نو در طراحی بناها و فضاهای عمومی بود. در خلال دو دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ میلادی، کارهای گروه سایت، به‌دلیل نقشی که در ایجاد معماری روایتگر دارد، به معماری مفهومی تشبیه شده است.

سرپرست گروه سایت، جیمزواینز، به سال ۱۹۳۲ میلادی در اوک پارک[۱۰۱] ایلینویز[۱۰۲] به‌دنیا آمد. تحصیلات خود را در رشته مجسمه‌سازی و تاریخ هنر از سال ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۸ میلادی دنبال کرد، و از سال ۱۹۷۳ میلادی به‌عنوان استاد مدرسه معماری نیوجرزی در نیویورک، انتخاب شد و همراه با تدریس به‌صورت حرفه‌ای، قریب به دو دهه از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ میلادی، به کارهای مجسمه‌سازی- معماری در محیط‌های شهری و طبیعتی، مشغول بود. در سال ۱۹۹۱ میلادی، به‌عنوان استاد مدرسه معماری در نیوکاسل، دعوت به همکاری شد و هم‌اکنون، رئیس مدرسه معماری دانشگاه پنسیلوانیا است. آثار گروه سایت در سطح بین‌الملل، و مجسمه‌های معمارانه‌ی او تقریباً در ۱۰۰ موزه آمریکا و اروپا، به نمایش درآمده است. از مهم‌ترین کارهای گروه سایت، می‌توان به‌مواردی اشاره کرد: موزه اورسون[۱۰۳] در سیراکوس[۱۰۴]، نیویورک در سال ۱۹۶۹؛ نمای مبهم[۱۰۵] هوستون، تگزاس از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۵؛ ساختمان شکاف در سکرامنتو[۱۰۶]، کالیفرنیا از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۷؛ نمایشگاه تیلت[۱۰۷] در تاوسون[۱۰۸]، مریلند[۱۰۹] از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۸؛ پارکینگ ارواح در هَمدن[۱۱۰]، کانتیکات[۱۱۱] از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۸؛ فروشگاه‌های زنجیره‌ای بست[۱۱۲] از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۷۹؛ ساختمان جنگل در ریچموند[۱۱۳]، ویرجینیا[۱۱۴] از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۰؛ نمایشگاه هایالیا[۱۱۵] در هایالیا میامی، فلوریدا از سال ۱۹۷۸ تا ۱۹۷۹؛ آزاد راه ۸۶[۱۱۶] در ونکوور کانادا در سال ۱۹۸۶؛ تنسی آکواتوریوم[۱۱۷] به سال ۱۹۹۳؛ نمایشگاه آمریکا در هانور آلمان به سال ۲۰۰۰.

گروه سایت، خواستار وحدت هنر و معماری و به‌خصوص رویکرد به معماری، به‌مثابه مجسمه‌سازی بود؛ نوعی عملکردگرایی که از اصول غیرقابل انعطاف مدرنیسم به‌دور است. برنامه‌ریزی متمایز و شاخصی که رئیس گروه سایت، جیمزواینز، آن را «ضد- معماری»[۱۱۸] می‌نامید و عمده هدف او از این اصطلاح، یافتن امکانات و راه‌های جدید برای برخوردی نو و به‌خصوص واکنش به عصر مدرن و یافتن مفاهیمی نو از مباحثی همچون روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی، معماری و طراحی شهری بود. آنها از مفاهیمی همچون چندپارگی، ناتمامی، بی‌نظمی، آشفتگی و عدم تعین و غیره جهت الهام در کارشان استفاده می‌کنند. آنها بر این عقیده‌اند که معماری باید دوباره بازتولید شود و در تولید دوباره آنچه با پیچیدگی، ضمیر ناخودآگاه و آرمان‌های از دست‌رفته همراه است، تأکید شود (رستانی و زوی،[۱۱۹] ۱۹۸۰: ۱۲-۱۷).

ساختمان نمایشگاه تیلت در تاوسون مریلند، از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۸ میلادی، ساخته شد (اکنون تخریب شده است). این ساختمان متعلق به فروشگاه‌های زنجیره‌ای بست است. ساختمان به‌مانند یک مجسمه، ناظر را به‌خود جذب می‌کند. آنچه در این طرح مدّ نظر قرار گرفته، عدم ثبات و ناپایداری ابدی است. این ساختمان، همچون طرح‌های نمای مبهم در هوستون و ساختمان شکاف در سکرامنتو کالیفرنیا، جذابیت خاصی در بیننده به‌وجود می‌آورد و او را زمانی از لحظه حال خارج کرده و به‌دنیای ناآشنای خود می‌کشاند.

پروژه آزاد راه ۸۶، که به‌عنوان نمایشگاه جهانی هنر عمومی ونکوور، به سال ۱۹۸۶ میلادی در کانادا به اجراء درآمد، یکی از موفق‌ترین پروژه‌های طراحی محیط گروه سایت بود. مسیر آزاد راه، از داخل دریا شروع، سپس به سطح فضایی باز ادامه می‌یابد، که این مکان، به‌عنوان سایت نمایشگاه در نظر گرفته شده است. شکل مسیر، متأثر از فرم موج، بر روی زمین مورد نظر پیشروی می‌کند، وارد زمین می‌شود، سپس جای خود را با آب عوض می‌کند و دوباره از زمین خارج می‌شود. این فرم ناپایدار، به حرکت خود ادامه می‌دهد تا اینکه در انتهای آزاد راه، ناپدید می‌شود. در جای‌جای مسیر حرکت آزاد راه، وسایل نقلیه به‌طور نمادین، بازسازی شده‌اند.

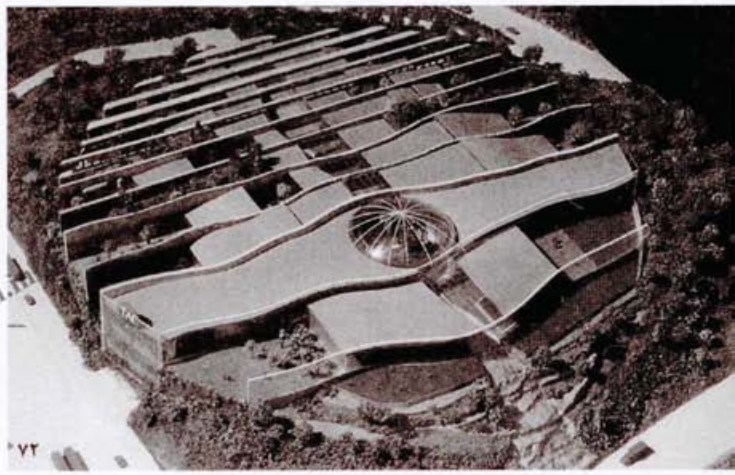
پارکینگ ارواح، همچون مسیر آزاد راه ۸۶، به‌طور نمادین، بازسازی شده است. این سایت، در کنار یک اتوبان قرار دارد (خود اتوبان سمبل حرکت و پویایی و تکنولوژی است). آنها، رابطه بین زمین و شئ قرار گرفته برروی آن را، دوباره تعریف می‌کنند. در این پروژه، اتومبیل به‌عنوان سمبل انقلاب صنعتی و عصر ماشین، در نظر گرفته شده است. اتومبیل‌هایی که روی آنها آسفالت شده و جزء سایت پارکینگ قرار گرفته‌اند، مفهوم پارکینگ را دوباره خلق می‌کنند و عدم حرکت و ناپایداری ابدی را در تضاد با حرکت و پویایی انقلاب صنعتی بیان می‌نمایند. گروه سایت، با طرح پارکینگ ارواح به‌مثابه اندیشه‌های گروه سبزها، درپی اعتراض همگانی به نابودی زمین هستند (رستانی و زوی، ۱۹۸۰).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۷۲و ۷۳. سایت، تنسی آکوانوریوم، ۱۹۹۳.
۷۴سایت، نمای میهم، هوستون، تگزاس، ۷۵- ۱۹۷۴.
۷۵. سایت، فروشگاه زنجیره‌ی بست، ۷۹- ۱۹۷۸.
۷۶. سایت، ساختمان شکاف، سکرامنتو، کالیفرنیا، ۷۷- ۱۹۷۶.



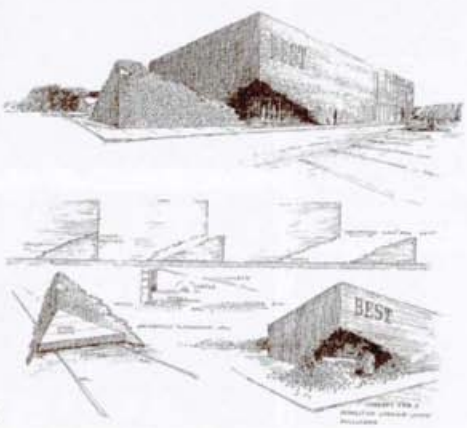
۷۳


۷۲


۷۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

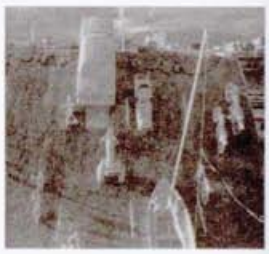

۷۵



۷۶

۷۷. سایت. آزادراه ۸۶. ونکوور. کانادا. ۱۹۸۶.
۷۸. سایت پارگینگ ارواح. ماکت طرح.
۷۹. سایت پارگینگ ارواح. همدن. کانتیکات. ۷۸-۱۹۷۷.
۸۰. سایت. نمایشگاه تیلت. تاوسون. مریلند. ۷۸-۱۹۷۶. تخریب شده.





۷۷


۷۸


۷۹ الف


ب


۸۰

پیشکش
restan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دیکانستراکشن

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیتر آیزنمن برنارد چومی زهه حدید دانیل لیبسکیند کوپ هیمل‌بلاو
فرانک او. گهری

همان‌گونه که در فصل دوم، در بیان آرای ژاک دریدا فیلسوف فرانسوی متذکر شدیم، دیکانستراکشن مکتبی فلسفی است که در اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی در فرانسه شکل گرفت و بر نقد انگلیسی و آمریکایی تأثیر بسزائی گذاشت. شرح و تفسیر بسیاری درمورد دیکانستراکشن نوشته شده است. با آنکه نظریه‌پرداز اصلی آن، ژاک دریدا، موجب هراس برخی دست اندرکارانِ نقد ادبی شده است، اما مباحث دیکانستراکشن، با کمال تعجب برای دانشجویان معماری، جذابیتی خاص دارد.

شاید این نکته عجیب به‌نظر برسد، اما امروزه درگستره‌ی مطالعات ادبی و هنری، هر تفکری که بتواند ادراکی حقیقی از جهان ارائه دهد، «سنتی» به‌شمار می‌رود. اگرچه، این لزوماً بدان معنی نیست که چنین دیدگاهی نادرست است، اما به‌نظر بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازانی که امروزه به فعالیت مشغول هستند، این دیدگاهِ حقیقت‌گرا، غیرقابل دفاع است. به‌نظر آنان، ایده‌ای که می‌گوید: می‌توان جهان را حقیقتاً شناخت، به‌لحاظ نظری، بی‌پایه است. این تفکر که «ذات‌گرایی»[1] نام گرفته است و سِرّ آن دارد که می‌توان ذات چیزها را شناخت، اصلی‌ترین هدف حمله متفکران پساساختارگراست، که علاوه بر فصل دوم کتاب، به خاطر اهم موضوع در این فصل نیز به این مقوله می‌پردازیم.

پساساختارگرایی، تداوم و درعین حال، رد ساختارگرایی است؛ هم ساختارگرایی ادبی و هم انسان‌شناسی ساختارگرای کلودلوی استروس. درواقع پساساختارگرایی در فرانسه (محل شکل‌گیری آن)، عموماً جزئی از ساختارگرایی به‌حساب می‌آید. از آنجاکه پساساختارگرایی، برخی از باورهای اصلی ساختارگرایی را می‌پذیرد و از آنجاکه در نیمه دوم دهه‌ی ۶۰ میلادی شکل گرفته است، یعنی هنگامی‌که ساختارگرایی ادبی هنوز در حال گسترش بوده، پس درواقع عاقلانه است که این دو را شعب رودخانه‌ای بدانیم که از زبان‌شناسی سرچشمه می‌گیرند و درجهت مخالف انسان‌گرایی حرکت می‌کنند. اما براساس هدف این کتاب، فقط به‌عنوان‌های رایج این دو نحله فکری خواهیم پرداخت.

پساساختارگرایی، بدون وجود ساختارگرایی، غیرقابل تصور است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، پساساختارگرایی، کاملاً نگرش ضدانسان‌گرایی ساختارگرایی را دنبال کرد و به تأسی از آن، پذیرفت که زبان کلید فهم خویشتن است. اگرچه پساساختارگرایی هنوز دیدگاه ضدانسان‌گرایی و توجه به زبان را حفظ می‌کند، اما همزمان با استفاده از پرسشگری موشکافانه، دیکانستراکشن تیشه به ریشه برخی از مهم‌ترین فرضیات و روش‌های ساختارگرایی می‌زند. پساساختارگرایی مانند ساختارگرایی توجه خاصی به زبان دارد، اما نگاهش به زبان کاملاً متفاوت از نگرش ساختارگراست. درواقع زبان، محور تفاوت بین ساختارگرایی و پساساختارگرایی است. ساختارگرایی، زبان را بسیار جدی می‌گیرد، ولی درعین حال، زبان را کاملاً قطعی و تثبیت شده فرض می‌کند. ساختارگرایی می‌داند که پیوندی طبیعی بین واژه و آنچه که واژه بدان ارجاع می‌دهد، وجود ندارد. بنابراین، رابطه‌ی بین زبان و جهانی که زبان آن را توصیف می‌کند، همواره رابطه‌ای اختیاری است. اما ساختارگرایی، حقیقتاً پیامدهای احتمالی شکاف بین زبان و جهان را بررسی نمی‌کند. این غفلت البته زیاد عجیب نیست. با توجه به آنچه پیش‌تر در فصل دوم در بیان آرای ژاک دریدا بیان گردید، بدیهی است زبان‌های مختلف، واژه‌های متفاوتی برای اشاره به یک خانه، درخت و یا سگ به‌کار می‌برند. شگفت‌انگیزتر آنکه، این تفاوت‌ها به اعتماد ما نسبت به زبان‌مان خللی وارد نمی‌سازد. ما هرگز از خود نمی‌پرسیم که آیا «کت»[2] و «پیشیک»[3] معادل‌های انگلیسی و ترکی آذری، مناسب‌تر از واژه‌ی احتمالاً فارسی «گربه» است یا نه؟ ممکن است از خود بپرسیم آیا اتومبیل ساخت وطن از آنچه که در کشورهای اروپایی تولید می‌شود، ظریف‌تر و محکم‌تر است یا نه؟ اما هرگز نمی‌اندیشیم که ممکن است زبان انگلیسی یا فرانسوی بهتر از زبان مادریمان با جهان پیرامون منطبق باشد. زبان مادری آنچنان برای ما طبیعی است که هرگز به آن بی‌اعتماد نمی‌شویم.

این حقیقت که ما هرگز نمی‌توانیم از چارچوب زبان خارج شویم و آنگاه درباره آن حرف بزنیم، لااقل به‌لحاظ نظری مشکل‌ساز است. اما مشکل جدی‌تر دیگری هم در ارتباط با زبان وجود دارد. همان‌گونه که اشاره کردید، زبانی که در سال‌های کودکی برای سخن گفتن می‌آموزیم، همواره به‌نظر ما کاملاً طبیعی جلوه می‌کند و همیشه با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، منطبق است. اما دلیل این «طبیعی‌بودگی»[4] چیست؟ پاسخ بسیار ساده است: دلبخواهی بودن، مزاحم ما نیست، زیرا ما زبان را فقط یک ابزار در نظر می‌گیریم، ابزاری که ما را قادر می‌سازد تا بتوانیم خودمان را بیان کنیم. همان‌گونه که مهم نیست توسط مداد، خودکار یا خودنویس قدیمی و با چه رنگی می‌نویسیم، زبانی را که به‌کار می‌گیریم نیز حقیقتاً اهمیتی ندارد، زیرا ما تنها زبان را برای بیان کردن چیزی به‌کار می‌بریم که مقدم بر زبان است: پیش از آنکه چیزی را به قالب واژگان زبان درآوریم، آن چیز در ذهن ما وجود دارد. ما از پیش آنچه را می‌خواهیم بگوییم، می‌دانیم و سپس واژگان را برای بیان آن برمی‌گزینیم. براین مبنا است که ما به زبان اعتماد می‌کنیم. یقین داریم آنچه را می‌دانیم، همان چیزی است که می‌دانیم. مستقیماً و بی‌واسطه با خودمان ارتباط داریم و می‌توانیم آنچه را که می‌دانیم و احساس می‌کنیم، به قالب واژگان درآوریم. ما نسبت به آنچه که حضور دارد و به‌گونه‌ای انکارناپذیر حقیقی است، آگاهی داریم.

چرا این‌گونه بر ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با خودمان تأکید می‌کنیم؟ تصور کنید نزدیک یک چهارراه ایستاده‌اید و منتظر هستید تا چراغ راهنمایی سبز شود. در این حال، شخصی از پشت به شما حمله و بیهوشتان می‌کند. هوشیاری خود را در یک اتاق کاملاً تاریک و ساکت باز می‌یابید. نمی‌دانید چه روی داده است و کجا هستید. از هیچ چیز مطمئن نیستید. حتی اگر اتاق، تاریک و ساکت هم نباشد، این شما هستید که بر آنچه می‌دانید چشم فروبسته‌اید. خوب، شما چه می‌دانید؟ تنها چیزی که واقعاً می‌دانید این است که تا حد مرگ هراسان شده‌اید و خشمگین هستید. شما به یقین از وجود هراس و خشم مطمئن می‌باشید، زیرا آنها برای شما حضور دارند. بدین ترتیب، حضور، بخش اعظم ادراک حقیقی شما را تشکیل می‌دهد و زبان، به شما اجازه انتقال این ادراک به جهان بیرون از خود را می‌دهد. فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا، این ترکیب (به اعتقاد وی گمراه‌کننده) حضور و زبان را «کلام محوری»[5] نامیده است.

دریدا، با تکیه بر اصطلاح کلام محوری، سنت فلسفی غرب را سنتی می‌داند که همواره به تقابل بنیادین گفتار و نوشتار استمرار

بخشیده است. این سنت، گفتار را واجد نوعی بی‌واسطگی حیاتی و واجد نوعی حضور می‌داند؛ حضور گوینده گفتار و مهم‌تر از آن، حضور گفتار در برابر آگاهی. نوشتار، این حضور را مختل می‌کند. با پیدایش نشانه‌ی نوشتاری، آوا منزوی می‌شود و به قلمرو دیگربودگی، غیاب و مرگ فرو می‌افتد. نوشتار بنابه سنت، نمونه‌ی بارز غیاب محسوب می‌شود که با نظم فروافتاده‌ی نشانه، پیوند خورده است، به‌نحوی که نشانه و خصوصاً نشانه نوشتاری را تنها می‌توان «دالِ دال» دانست، یعنی نوشتار، صرفاً بازنمودِ ثانویِ گفتار است که خود شکلی از بازنمایی است. اما این بازنمایی چنان به اصل خود نزدیک است که گویی عملاً در برابر خود آگاهی حضور دارد. به‌نظر دریدا، این پیوندِ ناگزیر میان حضور و کلام گفتاری، سنگ‌بنای اصلی تفکر متافیزیکی است و بنابراین، از جا درآوردنِ آن بسیار دشوار می‌باشد و این چیزی است که حتی در آثار کسانی که به شدت در سنت متافیزیک تردید کرده‌اند، از جمله زیگموندفروید[6]، کارل مارکس[7]، فردینان دوسوسور[8]، ادموند هوسرل[9]، مارتین هایدگر[10] و فریدریش نیچه[11] نیز به تمامی رخ نداده است (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۵۴).

سنت فلسفی و تفکر رایج در غرب، همواره به گفتار بیش از نوشتار اعتماد داشته است. اما آیا گفتار اصالت دارد؟ و پرسشی مهم‌تر: آیا واژه‌هایی که با آنها سخن می‌گوییم، قابل اعتمادند؟ در درجه اول دریدا به ما می‌گوید، زبان ذاتاً غیرقابل اعتماد است. همان‌طورکه بیان شد، زبان براساس تفاوت عمل می‌کند. آنچه باعث می‌شود واژگان به چیزی ارجاع دهند، پیوند مستقیم با به‌اصطلاح مصداق‌هایشان نیست، بلکه تفاوتی است که با سایر واژگان دارند. اما واژه‌ها در یک نظام زبانی (یک زبان) عمل می‌کنند که هرگز با دنیای واقعی تماس ندارد. واژه‌ی منفرد وجود ندارد و این تنها راهی است که یک واژه می‌تواند باشد و راه دیگری پیش روی او نیست، زیرا شکل آن را مرجعش تعیین نمی‌کند. واژگان غریزی، مانند فریاد ناشی از درد نیز تقریباً چنین هستند، زیرا این واژه‌ها نیز در زبان‌های گوناگون، تفاوت دارند. اگر ما واژه‌ای مانند یک «۱» می‌داشتیم که شکل آن را مرجعش تعیین می‌کرد، آنگاه این واژه، کاملاً از واقعیت تبعیت می‌کرد و یک عنصر مطلقاً ثابت، معین و حقیقی در درون نظام زبان به‌حساب می‌آمد. احتمالاً، در این صورت می‌توانستیم، چندین واژه گردِ آن بسازیم و بدین طریق، زبان به‌طرزی استوار به‌دنیای واقعی مقید می‌شد. بدین ترتیب واقعیت، شکل زبان‌مان را تعیین می‌کرد. اما درواقع، ما با معنایی سروکار داریم که به یاری «تفاوت» ساخته شده و مستقیماً از جهانی که بدان ارجاع می‌دهد، نشأت نگرفته است. ما در زبان، تنها تفاوت‌ها را می‌یابیم که بر اساس نظر سوسور، روابطی ثابت بین آنها وجود ندارد. درنتیجه، دریدا ادعا می‌کند، واژگان هرگز در طول زمان، پایدار و ثابت نیستند. افزون براین، چون واژه‌ها براساس رابطه با مرجع خود تعیّن پیدا نمی‌کنند، پس همیشه دستخوش تغییر هستند. می‌توان گفت دریدا عقیده دارد، فرایندی که به واژه‌ها معنا می‌بخشد، هرگز پایان نمی‌پذیرد. واژه‌ها به‌دو دلیل هرگز به ثبات دست نمی‌یابند، نخست، به این خاطر که در معنای واژه‌های ماقبل خود شریک هستند و معنای خود را از آنها کسب می‌کنند و دوم، به این دلیل که معنایشان به واسطه واژه‌هایی که پس از خودشان می‌آیند، همواره در حال تغییر است. واژه‌ای که در یک جمله یا حتی در یک پاراگراف، پیش یا پس از واژه‌ی مورد نظر ما قرار دارد، به ظرافت معنای آن را تغییر خواهد داد. درنتیجه، معنا محصول تفاوت بوده و همواره دستخوش فرایند تعویق است. درواقع، روابط یک واژه یا یک نشانه با سایر واژگان و واژگانی که متعاقباً خواهد آمد، شرط به‌وجود آمدن معناست. بدون این روابط، معنا ممکن نخواهد شد. بنابراین، زمان حالِ واژه‌ای که با آن سخن می‌گوییم، زمان حالِ حقیقی نیست و همواره به‌وسیله‌ی فاصله‌اندازی و تأخیر از دسترس دور می‌شود. دریدا، این مفهوم را در اصطلاح خودساخته‌اش، «Différance» بیان می‌کند.

همان‌گونه که در فصل دوم در بیان آرای ژاک دریدا متذکر شدیم، واژه «تفاوط» (Différance) اصطلاحی است که دریدا به‌کار می‌برد تا به تولید تفاوت‌ها و تعویقِ بی‌پایانِ معنا اشاره کند. «تفاوط» اصطلاحی است که دریدا شهره به آن است و شاید مهم‌ترین «نا- مفهوم» در دستگاه اصطلاح‌شناختی وی باشد. واژه فرانسوی مذکور، بیانگر نظر دریدا در مورد نوشتار و تفاوت است. دراینجا، تفاوت، صرفاً تفاوتی «نوشتاری» است و به همین دلیل تنها می‌توان آن را خواند، نمی‌توان شنید. وقتی این واژه به زبان می‌آید، تفاوت رخت برمی‌بندد. دریدا می‌کوشد تا با تغییر املای این واژه، مفهوم سوسوری تفاوت علائم زیر و زبری را با تولید فعالانه‌ی تفاوت‌ها و نیز تعویق‌ها و تأخیرها ترکیب کند.

به‌زعم دریدا و پساساختارگرایان، متون یک یا چند مرکز دارند. این مراکز، متن را باثبات می‌کنند و امکان تولید نامحدود معنا در تمامی متون را متوقف می‌سازند. اما اگر مرکز وجود داشته باشد، پس چیزی بیرون از مرکز نیز وجود دارد؛ چیزی که در حاشیه است. با شکل‌گیری یک مرکز، خودبه‌خود یک ساختارِ سلسله‌مراتبی به وجود می‌آید که براساس آن، مرکز مهم‌تر از حاشیه می‌شود.

دیکانستراکشن، که روش دریدا برای خوانش متن است، از این باور شروع می‌کند که زبان، بنابر تعریف، مهارناپذیر است، بنابراین، می‌کوشد ارجحیت‌های توجیه‌ناپذیر در همه انواع متون را بیابد. مهم نیست که متن ادبی یا غیرادبی است، زیرا هر متنی می‌تواند دیکانستراکشن شود. می‌توان نشان داد که متن به ثبات درونی خود متکی است و این ثبات، خود بر کارکردهای بلیغی استوار است که از تفاوت سرچشمه می‌گیرند، ولی می‌کوشند خاستگاه مبتنی برتفاوت خود را پنهان سازند. این کارکردها، همچنین، سعی دارند تا معنای اضافی حاصل از «تفاوط» را از دید پنهان کنند. دیکانستراکشن می‌کوشد، آشکار سازد که الگوهای این / آن ظاهر یک متن، ریشه‌ی هم‌این / هم‌آن متن را پنهان می‌کنند. از این‌رو، دیکانستراکشن سعی دارد، تعیّن‌ناپذیری ریشه‌ای متون را

1. Essentialism
2. cat
3. Pišik
4. Naturalness
5. Logocentrism
6. Sigmund Freud
7. Karl Marx
8. Ferdinand de Saussure
9. Edmund Husserl
10. Martin Heidegger
11. Friedrich Nietzsche

آشکار سازد. لذا، یک متن هرگز به پایان نمی‌رسد. بدین معنا که سرگذشت آن هرگز نمی‌تواند به انتها برسد، زیرا معنای نهایی وجود ندارد و متن، گستره‌ای از امکان‌هاست (ر.ک.به: فصل دوم، مبحث ژاک دریدا).

یکی از مفاهیم مهم اندیشه دریدا که در کارهای پیتر آیزنمن و برنارد چومی[۱۳] تأثیر زیادی گذاشت، ایده «سنگ لوح» یا «پالیمپسست»[۱۴] بود. این واژه در یونانی قدیم به‌صورت «Palimpsestos» است که از دو کلمه «Palim» به‌معنای دوباره و «Psestos» به‌معنای زدودن و پاک کردن، ترکیب یافته است. واژه «پالیمپسست» در اکثر فرهنگ لغات، چنین تعریف شده است: «لوح یا پوستی که نوشته‌ی روی آن یک یا چندبار پاک شده و بازنویسی شده است.» زیگموند فروید، واژه مذکور را لوحه‌ای می‌داند که رؤیا بر آن شکل می‌گیرد و درواقع، لایه‌ی ناخودآگاه ذهن انسان را به نمایش می‌گذارد. ازسویی، این واژه قرابتی خاص با واژه «sous rature» دارد که معمولاً به «درمعرض حذف»، ترجمه شده است. ازنظر دریدا، واژه‌ای را «در معرض حذف» قرار دادن، به معنی نوشتن یک کلمه، خط زدن آن و سپس نوشتن هر دوی آنها، یعنی «کلمه» و «کلمه پاک شده» است. ایده‌ی اصلی این است که چون کلمه، غیردقیق یا نارسا است، خط می‌خورد و حذف می‌شود، ولی چون ضروری است، باز خوانا باقی می‌ماند. این تدبیر استراتژیک مهم که دریدا مورد استفاده قرار می‌دهد، از افکار مارتین هایدگر ریشه گرفته است که اغلب، کلمه «بودن» را خط می‌زد و حذف می‌کرد و سپس اجازه می‌داد که واژه‌ی حذف شده برجای بماند، چراکه کلمه‌ای نارسا اما ضروری بود (ر.ک.به: فصل دوم، بخش ژاک دریدا). لذا، واژه پالیمپسست همچون واژه «درمعرض حذف»، ناسازه‌ای را درون خود دارد و مبتنی بر حضور و غیاب است؛

> غیاب متن اصلی و حضور چیزی از آن از یک‌سو و حضور متن جدید از دیگر سو. ما از متن اصلی، جزء ردپاهای مبهم و گنگ چیزی دریافت نمی‌کنیم. در پالیمپسست، آنچه مهم می‌نمایاند نه خود متن اصلی، بلکه مانده‌ی آن متن است که متن جدید بر روی آن نوشته می‌شود. پالیمپسست، مبتنی بر حضور غیابی از جنس گذشته و حضوری از جنس حال است. لذا، در پالیمپسست، نوعی راز و رمز، ابهام و ایهام وجود دارد. این استعاره از آن روست که ما متن کهنه را کاملاً نمی‌فهمیم، ولی تنها ردپایی از آن باقی است. در متن نو، چیزهای کهن را جست‌وجو می‌کنیم که باقی است و ما تأثیر و تأثر آن را از راه تأویل می‌سازیم. از آن روست که تاریخ، پر از رمز و رازهای پنهان است و به‌قول دریدا، به مانند «سنگ لوحی» است که ما باید با افق دوران آن را بکاویم و به عمق آن پی ببریم.

رویکرد اندیشه‌های ژاک دریدا در معماری، به سال ۱۹۸۸ میلادی برمی‌گردد. در این سال، دو جریان موازی هم شکل گرفت که بحث دیکانستراکشن را در معماری بر سر زبان‌ها جاری ساخت. اولین جریان مرتبط بود با نمایشگاهی با عنوان معماری «دیکانستراکتیویست»[۱۴] که به همت فیلیپ جانسون در موزه هنرهای مدرن نیویورک (موما) برگزار گردید و جریان دوم مربوط به همایشی بود که در گالری تیت شهر لندن به همت اندریاس پاپاداکیس[۱۵] ناشر «انتشارات آکادمی» برگزار شد. برپایی این دو جریان موازی در نیویورک و لندن، مشکلاتی را نیز به همراه داشت. در حالی‌که در لندن، عملاً واژه دیکانستراکشن به‌کار گرفته شده بود، در نیویورک مارک ویگلی[۱۶] که متن کاتالوگ نمایشگاه را تنظیم نموده بود، از واژه دیکانستراکتیویست سخن گفت (ویگلی، ۱۳۲:۱۹۸۹). در لندن، فرض بیشتر سخنوران و نویسندگان بر این بود که فیلسوف فرانسوی، ژاک دریدا، به‌نوعی وارد قضیه شده است، ولی در نیویورک، ویگلی و برخی از معمارانی که آثارشان به نمایش گذاشته شده بود، از جمله فرانک‌او.گه‌ری، هرگونه ارتباطی را با دریدا انکار کردند. به‌زعم ایشان، کوشش برای ربط معماری، حتی این نوع معماری با فلسفه که جنبه باطنی و ذهنی دارد، نه تنها گمراه‌کننده، بلکه اساساً خطا و ناصواب است. اما چرا همه‌ی کارهای ارائه شده در نمایشگاه نیویورک، «دیکانستراکتیویست» خوانده شد و نه مانند لندن «دیکانستراکشن»؟ اعتقاد ویگلی بر این بود که چنین آثاری به دور از نوشته‌های ژاک دریدا، متأثر و ملهم از کانستراکتیویسم روسی هستند. البته اینکه ویگلی نیز واژه‌ی «دکانستروکتیویست» را به‌کار می‌گیرد، یادآور همین نکته است. علاوه بر این، وی تردید خود را در مورد آن نوع معماری که به الهام از مباحث دیکانستراکشن در رشته‌های دیگر مانند فلسفه طرح شده باشد، ابراز داشته است. به‌ظن ویگلی، چنین معماریی چیزی جزء نوعی طراحی جدال برانگیز نیست. نوعی طراحی که به‌نظر می‌رسد، سازه را از معماری جدا می‌کند و این جدائی یا از طریق شکستن ساده‌ی یک عضو معماری یا گسستن پیچیده‌ی اجزای ساختمان، درآمیزه یا کلاژی از نشانه‌ها صورت می‌گیرد (ویگلی، ۱۳۲:۱۹۸۹-۱۳۴).

به‌هر حال، نمایشگاه دیکانستراکتیویست نیویورک، به‌مراتب تأثیرگذار و مهم‌تر از همایش لندن بود. معماران نمایشگاه نیویورک، نگرشی متفاوت نسبت به مباحث مطرح شده‌ی دیکانستراکشن داشتند و همه آنها فرض‌های معماری را مورد پرسش قرار داده بودند. اما در بین معماران نمایشگاه، پیتر آیزنمن، برنارد چومی و دانیل لیبسکیند، بیش از بقیه وامدار اندیشه‌های ژاک دریدا بودند و اصطلاح دیکانستراکشن را در معنایی مشابه با دریدا به‌کار برده بودند. این معماران، به تأسی از اندیشه‌های دریدا، این باور را داشتند که ساختمان، یک گزاره‌ی مستقل نیست. به‌عبارت دیگر، هر ساختمان تنها در پیوند با فضاهای فرهنگی اطراف خود است که اهمیت می‌یابد. از آنجائی‌که ساختمان به‌واسطه رابطه‌اش (وتفاوت‌هایش) با دیگر ساختمان‌ها «معنا» پیدا می‌کند، آن را مستقل از موقعیتی که به آن «شکل و قالب» می‌دهد، نمی‌توان تجربه کرد. درنتیجه، ساختمان‌های دیکانستراکشن، مرزهای بین فضاهای متفاوت معماری و اجتماعی را می‌سنجید. از سویی، این ساختمان‌ها عموماً با محیط اطراف خود وارد گفت‌وگوی نقادانه می‌شوند. این ساختمان‌ها وجوه مشترک بین خارج و داخل و رابطه قالب و محتوای آن را کاوش و جست‌وجو می‌کنند.

با این حال، اینکه ایده‌های دریدا واقعاً چه تأثیری بر معماران (به‌جزء آیزنمن، چومی و لیبسکیند) گذاشت، قابل بحث است. برخی اعتراض کرده‌اند که درواقع، معماران مورد بحث، سخنان دریدا را نمی‌فهمیدند. از نظر آنها، «دیکانستراکشن»، صرفاً یک اصطلاح مُدروز بود که برای پرزرق و برق نشان دادن بیشتر حرفه‌ی

www.tabarestan.info تبرستان

طراحی ساختمان‌ها، به‌کار می‌رفت. علت این تصور تاحدی شاید این باشد که دیکانستراکشن، معنایی شبیه به واژه «تخریب» به ذهن متبادر می‌کند. بحث وقتی پیچیده می‌شود که بدانیم مکتب کانستراکتیویسم روس، در اصل پیش‌قراول دیکانستراکشن بود. به‌طوری‌که در کانستراکتیویسم، حجم‌ها به عناصر تشکیل دهنده خود تجزیه می‌شدند و سپس آنها را با ترکیبی جدید دوباره روی هم سوار می‌کردند. گفته می‌شود، دیکانستراکشن، مرحله دوم این روند را رها می‌سازد، گویی که موتور اتومبیل را اوراق می‌کند، ولی در مورد سوارکردن اجزاء روی‌هم، دستورالعملی ارائه نمی‌دهد. هدف همه‌ی اینها این است که معماری، به‌صورت متنی دیده شود که هم طراحان و هم استفاده‌کنندگان از ساختمان‌ها آن را دیکانستراکشن کنند. بنابراین، به قول برنارد چومی: «آنچه بیش از همه توسط اصول دیکانستراکشن فرسایش می‌یابد، شکاف تاریخی بین معماری و نظریه‌اش است» (هیز و دامیانی[17]، ۲۰۰۳: ۲۰-۲۱).

با توضیحات بیان شده می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که هیچ‌گاه دیکانستراکشن نه در حیطه فلسفه و ادبیات و نه در معماری، به‌عنوان یک سبک مطرح نشد؛ چنانکه به غلط در تألیفات وطنی از آن به‌عنوان یک سبک نام می‌برند. لذا، چون دیکانستراکشن هیچ‌گاه به‌عنوان یک سبک مطرح نشد، نمی‌توان قائل به نابودی آن شد. چراکه دیکانستراکشن گونه‌ای نگاه به هستی و نقد ادبی است و صرفاً دیدگاه نظری است. لذا، تأثیر دیکانستراکشن در حیطه معماری، فراتر از چندین کار ساخته شده با این بینش است. مهم‌ترین تأثیر دیکانستراکشن در معماری، شک در لزومات شکل‌گیری یک پروژه معماری است. این دیدگاه هم‌اکنون در گرایش‌های مختلف معماری بعد از دهه‌ی ۹۰ میلادی نیز وجود دارد، لذا اطلاق واژه سبک در متون نوشتاری معماری معاصر به زبان فارسی، سطحی‌نگری مؤلفین ایرانی را نسبت به مباحث مذکور نشان می‌دهد.

در ادامه مطالب، به بررسی کارهای معماران دیکانستراکشن که در نمایشگاه هنرهای مدرن نیویورک شرکت کرده بودند، می‌پردازیم.[18] معماران مذکور، به ترتیب عبارتند از: پیتر آیزنمن، برنارد چومی، ظه‌حدید، دانیل لیبسکیند، کوپ هیمل‌بلاو[19] و فرانک‌او. گه‌ری.

پیتر آیزنمن

او در سال ۱۹۳۲ میلادی در نیوجرزی[20] آمریکا به‌دنیا آمد و در دانشگاه کورنل[21] و کلمبیا و سپس در دانشگاه کمبریج انگلیس تحصیل کرد. بین سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ میلادی، با گروه تی.ای.سی.[22] (انجمنی که توسط والترگروپیوس در سال ۱۹۴۵ میلادی با همکاری معماران نسل جوان تأسیس شد) همکاری داشت. از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۸۲ میلادی، همزمان با تدریس در دانشگاه کوپر یونیون نیویورک، عضو و مدیر «مؤسسه معماری و مطالعات شهری»[23] نیویورک بود. مجموعه کارهای آیزنمن را به سه دوره کاری می‌توان تقسیم کرد: دوره اول با عنوان «معماری مقوایی»[24]، همزمان با برپایی «کنفرانس معماران برای مطالعه محیط» با عنوان فرعی «پنج معمار» به سال ۱۹۷۲ میلادی است. دوره دوم با عنوان «معماری دیکانستراکشن»، با برپایی نمایشگاه نیویورک به سال ۱۹۸۸ میلادی، همزمان است و طراحی ساختمان‌هایی با رویکرد اندیشه دریدا را شامل می‌شود. دوره سوم با عنوان «معماری کامپیوتری»، با چاپ یک شماره مخصوص مجله AD با عنوان «فولدینگ در معماری»[25] به سال ۱۹۹۳ میلادی، شروع می‌شود و شامل دوره آخر کارهای اوست (دوره سوم کارهای آیزنمن متناسب با روند کتاب، در فصل شانزدهم مورد بررسی قرار می‌گیرد.)

منتخبی از مهم‌ترین کارهای دوره اول و دوم فکری او را می‌توان چنین بیان داشت: خانه‌های شماره ۱ تا ۱۰[26] بین سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۸، خانه‌ی 11a[27] بین سال‌های ۱۹۷۸ و ۱۹۸۰، مجموعه ساختمان‌های کانارجیو[28] در ونیز ایتالیا به سال ۱۹۷۸، آپارتمان‌های مسکونی IBA در برلین بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۸، مرکز هنرهای بصری وکسنر[29] در شهر کلمبوس آمریکا بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۹، پارک لا ویلت[30] در پاریس به سال ۱۹۸۲، مرکز زیست‌شناسی[31] برای دانشگاه فرانکفورت آلمان به سال ۱۹۸۷؛ شرکت کوئیزومی سانجیو[32] در توکیو بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۰؛ یادبود یهودیان کشته‌شده اروپا در برلین بین سال‌های ۱۹۹۸ و ۲۰۰۰.

هیچ معماری به‌اندازه آیزنمن، معماری را به فلسفه نزدیک نکرده است. او کارهای بزرگی را با وام‌گرفتن از فیلسوفان اروپایی، به‌انجام رساند. مفاهیم بنیادی اندیشه‌های او، تحت تأثیر فیلسوفانی نظیر فریدریش نیچه، مارتین هایدگر، ژاک دریدا، ژان بودریار و از طرفی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

12. Bernard Tschumi
13. Palimpsest
14. Deconstructivist
15. Andereas Papadakis
16. Mark Wigley
17. Hays & Damiani
18. لازم به ذکر است که در بین معماران معرفی شده در کاتالوگ نمایشگاه «موما»، هفتمین معمار معرفی شده، رم کولهاس بود. بررسی کارهای او متناسب با اهداف این کتاب، در فصل پانزدهم (نئومدرن) بررسی خواهد شد.
19. Coop Himmelb(l)au
20. New Jersey
21. Cornell
22. T.A.C.
23. Institute for Architecture and Urban Studies
24. Architecture of Cards
25. Folding in Architecture
26. House I-X
27. House XIa
28. Cannaregio
29. Wexner Center for the Visual Arts
30. Parc de La Villette
31. Biocenter
32. Koizumi Sangyo

تحت آموزه‌های روانکاوی زیگموندفروید و ژاک لاکان[۳۲] و متأثر از ساختارگرایانی همچون کلودلوی استروس، نوام‌چامسکی[۳۳] و ازطرفی، تحت‌تأثیر معمارانی چون فیلیپوبرونلسکی، آندرئاپالادیو، پیرانسی[۳۵]، چوزپه‌ترانی، لوکوربوزیه و مینی‌مالیست‌هایی نظیر دانلدجاد[۳۶]، بود.

اولین دوره کاری او، با طراحی خانه‌های شماره ۱ تا ۱۰ مصادف است که در این بین، خانه‌های شماره ۱ و ۲، به‌لحاظ ارائه در «کنفرانس معماران برای مطالعه محیط»، از اهمیت خاصی برخوردارند، چراکه آیزنمن در این کنفرانس، معماری خانه‌ها را «معماری مقوایی» خواند. مقصود او از به‌کارگرفتن واژه مقوایی و اطلاق آن به معماری خویش این است که شیوه خاص قرار گرفتن عوامل ساختمان مانند ستون، دیوار و تیر را در ردیفی از سطوح مسطح (لایه‌ها) که به حالت عمودی پشت سرهم یکر قرار گرفته‌اند را نشان دهد. او در این زمان شدیداً تحت‌تأثیر شیوه معماری لوکوربوزیه و جوزپه ترانی و نظریات زبان‌شناسی نوام‌چامسکی بود. دوره دوم کاری آیزنمن، که شروع آن به حوالی سال ۱۹۷۸ میلادی و اوج آن همزمان با برپایی نمایشگاه نیویورک به سال ۱۹۸۸ میلادی می‌رسد، تحت‌تأثیر آموزه‌های فریدریش نیچه و از همه مهم‌تر ژاک دریدا بود. او در همین سال، به معماری دیکانستراکشن گرایش پیدا کرد و در همین زمان بود که به روانکاوی تن در داد و این دو، رویدادهایی بودند که بدون تردید، شک‌گرایی جزمی او را تقویت کردند (جنکس، ۱۲۷:۱۳۷۸؛ جودت، ۱۴۷:۱۳۷۲-۱۷۶).



آثار پیتر آیزنمن در نمایشگاه «موما»، درقیاس با دیگر شرکت‌کنندگان، شاید به‌استثناء برنارد چومی و دانیل لیبسکیند، با معیار فلسفه دیکانستراکشن دریدا هماهنگ‌تر بودند. او در سال ۱۹۸۲ میلادی نوشت: «ما در یک دنیایی زندگی می‌کنیم که ساختمان‌ها معنای خود را از دست داده‌اند» (دیویدسون[۳۷]، ۲۶:۲۰۰۶). از نظر او معماری، پر از ظرافت‌های تناقض‌گراست و لذا ادعا می‌کند: «برای بودن، همواره باید در برابر بودن مقاومت کرد [...] این تناقض معماری است. بدین ترتیب، برای بازسازی یک کارگاه ساختمانی [...] ایده کارگاه باید از مکان‌های تاریخی و نظام‌های معنایی سنتی آن رهایی یابد. این امر مستلزم دگرگونی در تفسیر سنتی عناصر آن است» (دیویدسون، ۲۹:۲۰۰۶). آثار او از نوعی معماری شکل گرفته بود که به‌کلی از محیط معماری بی‌تحول، فاصله داشت و به نوعی معمار نیازمند بود که از پیش‌فرض‌های سلسله‌مراتبی معماری جدا شود. آیزنمن به این مسئله که آیا می‌توان یک اثر خوب و جالب را با اتکاء به پیش‌فرض‌های سنتی معماری شکل داد یا خیر، چندان علاقه‌مند نبود. درواقع، وی تردید داشت که اصولاً می‌توان یک معماری «نظری» کاوشی را (یعنی نوعی معماری که فرضیات خود را بازبینی کند) درمحدوده سلائق، اعتقادات و اصول سنتی طراحی کرد. آثار معماری وی نیز همچون دیگر آثار پست‌مدرنیستی، چندان علاقه‌مند نبود پاسخ‌های آماده‌ای به پرسش‌هایی از این دست بدهد؛ به‌طور مثال، کلیسا چیست؟ کتاب‌فروشی چیست؟ خانه چیست؟ درعوض به طرح پرسش‌ها و مباحثی درمورد اینکه این پرسش‌ها چه مفهومی دارند و به چه شیوه‌ی تازه‌ای می‌توان با آنها مواجه شد، علاقه‌مند بود.

www.tabarestan.info

۱ و ۲. پیتر آیزنمن. یادبود یهودیان کشته شده اروپا. برلین. آلمان. ۱۹۹۸-۲۰۰۰. چشم‌انداز کلی از سایت.
۳. پیتر آیزنمن. شرکت کوئیزومی سانجیو. توکیو. ژاپن. ۹۰-۱۹۸۸.

«محصول - فرایند» و «ثبات - بی‌ثباتی» کار کند.

ساختمان‌ها، نوشته‌ها و نظریه‌های آیزنمن، همه نوعی نیروی بی‌امان دارند و انگار بایکدیگر درآمیخته‌اند تا به‌طرزی جالب، پیشرفتی واقعی را نشان دهند، یعنی درواقع نوعی «نا - معماری»[38] جدید است که تا اندازه‌ای، هم نوشتار است و هم ساختمان و هم الگو. تصور اولیه





ازنظر آیزنمن، معماری مدرن صرفاً وانمود می‌کند که «عینیت» آن مصداق ندارد. با این حال، در واقعیت، معماری مدرن فرم‌های عینی کلاسیک را رها نکرد. معماران مدرن، تنها فرم‌های کلاسیک را عریان ساختند و یا در پی فرم‌هایی بودند که به طیف جدیدی از مفروضات (کارکرد و تکنولوژی) اشاره داشتند. بخشی از راهبرد آیزنمن، در جهت موشکافی و جراحی معماری کلاسیک و مدرن به جهت یافتن عناصر سرکوب شده بود. معماری وی، خود گویای این شناخت است که مفهوم ظاهری «جوهر - عرض» معماری، خود تضادهای دوگانه‌ای را پدید آورده است. از جمله، تضاد «ساختار - تزئینات» که حاصل آن، ارج نهادن و امتیازدادن به یک سوی این دوگانگی و سرکوب کردن یا کم ارج شمردن سو به دیگر آن است. آیزنمن، در پروژه‌های خود تلاش داشت تا مابین قلمروهای معلق تضادهای سنتی معماری همچون «معماری - منظره»، «داخل - بیرون»، «مرکز - حاشیه»،

آیزنمن از خودبیگانگی و درک او از «معرفت»[39] مدرن، همان‌گونه است که در سال ۱۹۷۶ میلادی، طرح کلی آن را طی مقاله‌ای با عنوان «پساساختارگرایی» به‌دست داده است. وی با استفاده از ایده الگوی تفکر زیربنایی یا شمایل شناسی برای هر یک از دوره‌بندی‌ها که میشل فوکو با عنوان «عصر جدید» انجام داده، به‌گونه‌ای سبک‌شناسانه به یک‌سری «نا - ها»[40] و ازلحاظ فلسفی به یک سری «ضد - ها» رسیده است. بدین ترتیب، انسان دیگر به‌عنوان عامل آغازین درنظر گرفته نمی‌شود. ابژه‌ها[41] به‌عنوان ایده‌های مستقل از انسان نگریسته می‌شوند و از این‌رو، آنها می‌توانند ازلحاظ مقیاس، از مسیر عادی خارج گردند و به‌طورکلی جدا شوند (ر.ک.به: جنکس، ۱۳۷۸: ۱۲۹).

در اوایل دهه‌ی ۸۰ میلادی، «مؤسسه معماری و مطالعات شهری» که با همکاری او تأسیس شد، همان‌طورکه او تلاش‌هایش را متوجه شیوه کار گسترده‌تری تقریباً بدون اینکه خودش را از شر کنترل آن خلاص کند، کرده بود، «دیکانستراکت» کردن را آغازید. برای مدتی او از برخی دوستانش و زمانی از همسر و فرزندش دوری جست.

33. Jacques Lacan
34. Noam Chomsky
35. Piranesi
36. Donald Judd
37. Davidson
38. Non-Architecture
39. Episteme
40. Non-S
41. objects

۴. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۱. ۶۷-۱۹۶۹.
۵. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۱. فضای داخلی.
۶. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۱. پلان.
۷. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۲. ۷۰-۱۹۶۹.



حتی دانشجویان او در هاروارد، در تمام این مدت، شوک‌هایی روحی را از این بی‌ثباتی و کناره‌گیری موقتی سپری کردند، تا اینکه او دیکانستراکشن را به‌عنوان یک شیوه عملی معرفی کرد. پس از چندین نوشتار، که در آنها به کلاسی‌سیسم و پست‌مدرنیسم حمله می‌کند، او مستقیماً حمله به دوست قدیمی و دشمن ایدئولوژیکی خود یعنی لئون کریر، هوادار کلاسی‌سیسم را آغاز می‌کند. او در کنفرانس سال ۱۹۸۹ میلادی، که در شیکاگو برگزار شد، بیان داشت که: «[...] به اعتقاد من، معماری والا هرگز در میان توده محبوبیتی نیافته و درک نشده است. یادواره‌های عظیم همواره در زمان خود، لزوماً محبوبیت نیافته و درک نشده‌اند. ما نمی‌دانیم وقتی که امروز ساختمان می‌سازیم، آیا روح زمانه را که چیزی گریزان است، در آن ثبت کرده‌ایم؟ به تعلق و حال دست یافته‌ایم یا نه؟ یا همان‌طور که لئون گفته، آیا ما ساختمان‌هایی که روح هنری زمان را در برداشته می‌سازیم؟ من فکر می‌کنم این خواسته‌ی هر خلاقی است که این خطر را تقبل کند، یعنی خطر تنها بودن و تلاش برای به‌دست دادن تعریفی از آن حالت گریزان. این است آنچه که معماری، تعلق به حال را می‌سازد» (به‌نقل از: جودت، ۱۳۷۱: ۴۰، بادخل و تصرف).

معماری آیزنمن می‌کوشد با تخیل، تصور و پذیرش نامتعارف‌ها، از دام جزم‌اندیشی بگریزد. در کارهای اخیر آیزنمن، نشانی از توهم ذهنی، حتی کم‌ترین نشانه‌ای از تصنع‌گرایی وجود ندارد، چراکه هنرمند آگاهانه مسخ‌شدگی غیرواقعی را می‌پذیرد. در معماری او، استعاره جایگاهی خاص دارد و ازسویی نیز بُعد تأویلی دارد، به‌گونه‌ای که تفسیر یک عمل، به معنی اجرای آن است. از این رو است که معماری او، کاملاً عکس معماری کلاسیک و تقلیدگرایی است. او نه از معماری باستان و نه از طبیعت الگوبرداری و تقلید نمی‌کند. در معماری او، هیچ نشانی نیز از درک معماری، مبتنی بر تکمیل مدل‌های الگویی یا درس‌های تاریخی، وجود ندارد. شاید در عصر حاضر، معمار دیگری نباشد که چنین آشکارا از تمام مفاهیم زیبایی‌شناسی معماری و پایه‌های تاریخی آن فاصله گرفته باشد. برهمین اساس است که معماری او تأویلی است و پر از ظرافت‌های بصری که بدون تأویل نمی‌توان به عمق مفاهیم آن دست یافت.

همان‌گونه که قبلاً نیز متذکر شدیم، دوره اول کارهای آیزنمن، مصادف با همایش معماری «کنفرانس معماران برای مطالعه‌ی محیط»، پنج سال ۱۹۷۲ میلادی بود. حاصل این کنفرانس، به‌صورت کتابی در همان سال با نام «پنج معمار» به‌چاپ رسید که در آن، آثار پنج معمار نیویورکی با توضیح آثارشان از جانب خود این معماران، ارائه داده شد. آیزنمن در این همایش دو کار با عنوان خانه شماره ۱ و ۲ را در معرض نمایش گذاشت. آیزنمن، در توضیحاتی که در همایش مذکور ارائه داد، کوشید فقط جنبه‌های فرمی بناها را شرح دهد، زیرا به عقیده وی، برنامه فیزیکی و ملزومات پروژه، تعیین‌کننده روند طراحی معماری نیست و نمی‌تواند منشاء آن باشد و نیز حتی مقصودی زیباشناسانه بر آنها متصور نیست، بلکه به گفته وی، هدف صرفاً نمایش پاره‌ای از روابط فرم‌ها با یکدیگر است (آیزنمن و دیگران، ۱۹۷۵: ۱۵-۱۷). او در همایشی که به سال ۱۹۸۹ میلادی در شهر شیکاگو برگزار شد، در بیان دیدگاه‌های خود در مورد «خانه»، چنین اظهار نمود که: «ما در خانه‌هایی زندگی می‌کنیم که برای مردم امروز طراحی شده باشند. ما به فرم جدیدی از خانه نیاز داریم. فرمی که پاسخگوی خانواده‌هایی که در دو شهر مختلف زندگی می‌کنند، باشد. در چنین خانواده‌هایی، هر دو عضو کار می‌کنند، لذا در طول روز کسی در خانه نیست که از بچه‌ها مواظبت کند. چنین فرمی فعلاً وجود ندارد. امروزه ساختار کاملاً متفاوتی برای خانه ضرورت دارد و اگر ما به سخن هر آنچه که برداشت و تصور تو [خطاب به کریر] از خانه است ادامه دهیم - و همان‌گونه که می‌دانی این تصور در طول قرون معماری تغییر کرده است - نخواهیم توانست مشکلات را برطرف سازیم. طرح خانه مدام تکامل یافته است. ما به‌عنوان معمار می‌باید فرم جدیدی از خانه پیشنهاد دهیم، زیرا فرم‌های قدیمی، چه ویلای پالادیویی یا فرم موردنظر لئون کریر، برای خانواده‌ای از طبقه متوسط و بدون خدمتکار، دیگر به درد نمی‌خورد» (به‌نقل از: جودت، ۱۳۷۱: ۳۱-۳۲).

خانه شماره ۱ آیزنمن، بین سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸ میلادی، طراحی و بین سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰ ساخته شد و در اصل به عنوان «غرفه بارنهولتس» برای نمایش اسباب‌بازی‌های قدیمی و عتیقه در پرینستن نیوجرزی بود. او یک آزادی گونه‌شناختی را در عوض محدودیت صرف کارکردی «موزه» به‌کار گرفته و در ماورای روابط فرم با کارکرد یا فرم با مفهوم، ساختار فرم را مورد مطالعه قرار داده بود. وی در نقشه‌ای که از

www.tabarestan.info تبرستان

یک نظام هندسی استخراج شده بود، تشکیلات پیچیده فضایی را پدید آورد که در آن، عناصری همچون پایه‌های سفید رنگ، ستون‌های مدور از فولاد ضدزنگ و تیر و تیرچه‌ها، هیچ‌کدام کارکرد حمل بار را نداشتند، بلکه صرفاً برای برقراری یک نظام انتزاعی به‌کار گرفته شده بودند. پیش از این، معماران و نظریه‌پردازان دیگر، از شبکه فضایی





خنثی بحث به میان آورده بودند، ولی تفاوت عمده شبکه آیزنمن این است که نه متغیر می‌باشد و نه اصلاً در پاسخ به ملزومات برنامه شکل می‌گیرد، بلکه در تنظیم روابط فرمی، موجودیت می‌یابد؛ اما این روابط فرمی حتی مقصودی هنرمندانه ندارند، بلکه چنان‌که آیزنمن خود می‌گوید: «دسترسی به سطح تازه اطلاعات را میسر می‌دارند» (آیزنمن ودیگران، ۱۹۷۵:۱۷). درسال ۱۹۷۲ میلادی، آیزنمن خانه شماره ۶ را با هدف ازبین بردن عملکرد، طراحی کرد. او در طرح این خانه، قصد پاسخگویی به هیچ نیاز خاصی را ندارد و بر این اساس، با طراحی کردن راه‌پله قرمز رنگی که نمی‌توان از آن بالا رفت و به طبقه‌ای می‌رسد که اصلاً وجود ندارد، دنبال هدفی بود که ایده‌های اصلی زندگی را دیکانستراکت کند. وی ورای نیازهای روزمره، دنبال هدفی آرمانی و نخبه‌گرا بود.

آخرین کار فرمالیستی آیزنمن، که به‌عنوان خانه شماره ۱۰ به سال ۱۹۷۰ میلادی به‌صورت بیان گرافیکی معرفی شد، دراصل ماحصل مجموعه خانه‌های قبلی او بود. این خانه، با عناصری کاهش‌یابنده و یک‌سری فرایندهای مکانیکی، طراحی شده است که خیلی از عناصر بنیادین طراحی خانه را نابود می‌کرده، مرکز خانه تمرکززدایی شده و مقیاس‌های انسانی و زیستی خانه از بین رفته است. خود خانه ساخته نشد، ولی گونه‌ای از آن ساخته شد که عبارت بود از الگوی اگزنومتری به‌هم فشرده ناخوشایندی که از هر زاویه‌ای به آن توجه شده و به‌صورت اجرای گرافیکی، در معرض دید عموم قرار گرفته بود.

آیزنمن بعد از خانه شماره ۱۰، به سال ۱۹۷۸ میلادی، طرح خانه ۱۱a را برای دوست خود کورت فورستر، مدرس دانشگاه استانفورد، طراحی نمود. او درمورد ایده پروژه می‌گوید: «فورستر به من گفت: خانه‌ای می‌خواهم که وقتی در درون آن هستم، احساس کنم که به جهان بیرون می‌نگرم و هنگامی‌که بیرون از خانه هستم گویی که در درون خانه قرار دارم. من برنامه پروژه را براساس خواسته‌های فورستر



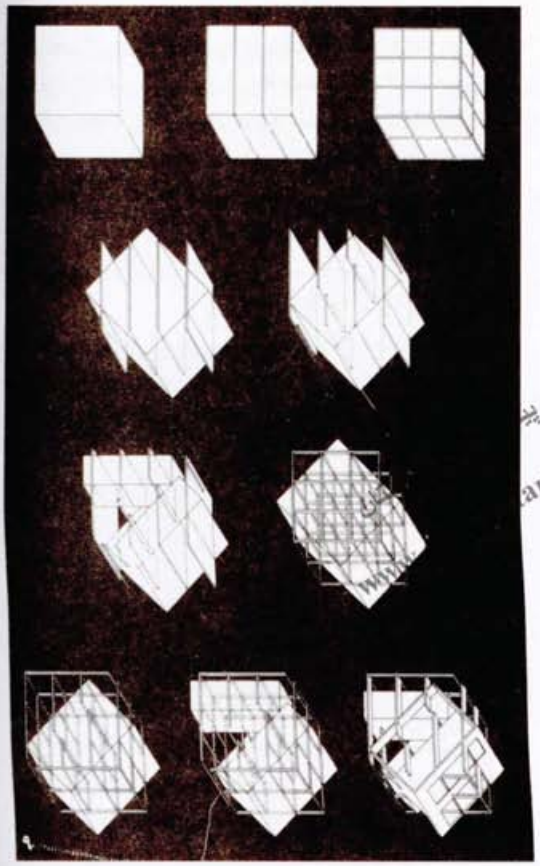
پیشکش به کتابستان
www.tabarestan.info

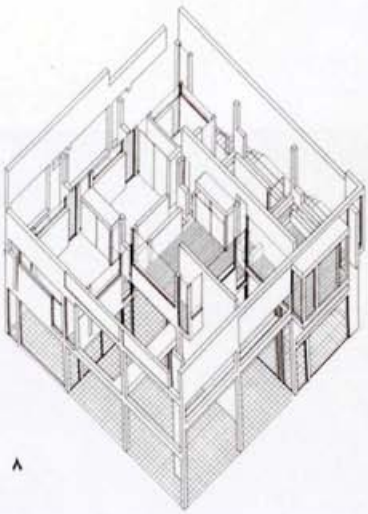
طراحی کردم» (دیویدسون: ۲۰۰۶، ۷۳).

کمتر از دوازده ماه پس از اینکه ترجمه انگلیسی کتاب مندلبروت با عنوان «فراکتال: فرم، شانس و ابعاد» منتشر شد، آیزنمن خانه ۱۱a را طراحی نمود. چند هفته بعد از طراحی، او با درونمایه اصلی خانه مذکور، طرح خانه‌های کانارجیو در ونیز را ارائه نمود. لازم به یادآوری است که تا آوریل سال ۱۹۸۰ میلادی، خانه ۱۱a به نمایش عمومی درنیامد. پروژه ۱۱a، اولین پروژه‌ای بود که به نام معماری با مفهومی از تئوری پیچیدگی[42] ثبت شد. به‌ویژه اینکه، آیزنمن در شرح پروژه با اشاره به هندسه فراکتال و نوار موبیوس، سعی در تبیین اندیشه‌های به‌کار رفته در آن را داشت.

خانه ۱۱a، ترکیبی است از نمادهای «L» شکل که فرم‌های متقارن مایل و قائم را ترکیب می‌کنند. «L» درواقع مربعی است که به چهار مربع تقسیم و یک ربع آن برداشته شده است. آیزنمن از این «L» شکل‌ها به‌عنوان نمادی از ناپایداری[43] و یا بینابینی[44] نام می‌برد و متذکر می‌شود که فرم مذکور، یکی از مهم‌ترین فرم‌هایی است که مباحث یاد شده را به‌خوبی نمایان می‌سازد. طرح خانه،

42. complexity theory
43. unstable
44. In-between





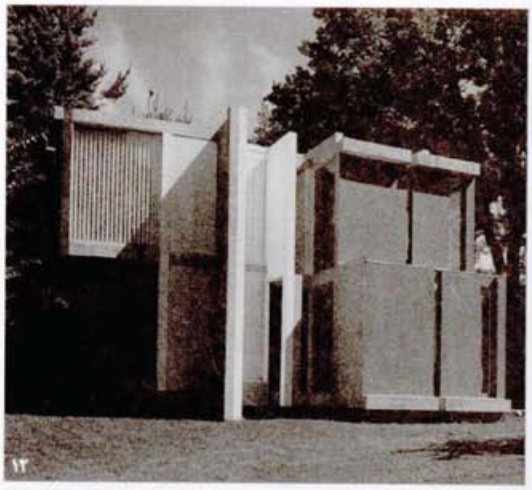
۸

برمبنای یک‌سری «L» شکل هایی طراحی شده که بخش هایی از این فرم‌ها در بالای زمین و بخش هایی در درون زمین قرار گرفته و با جهت‌های خاصی نسبت به هم چرخیده‌اند. فضای درون خانه به‌صورت یک وید یک‌پارچه و غیرقابل دسترس طراحی شده بود که هیچ روزنی به بیرون نداشت. بنابراین، بیشتر بخش‌های درون خانه ازلحاظ مفاهیم به‌کار رفته، بخش بیرونی محسوب می‌شدند، به این دلیل که قابلیت وارد شدن به آنها برای افراد خانواده، عملی غیرقابل دسترس بود. افراد می‌توانستند بیرون یا پیرامون وید قدم بزنند و یا در آن بالا یا پایین بروند، اما هرگز نمی‌توانستند وارد این فضا شوند. لذا، از دیدگاه آیزنمن، ایده برخورد در اصل همان خصوصیات نوار موبیوس بود، به‌گونه‌ای که فضاهای داخلی خانه گویی فضای بیرونی هستند و برعکس.



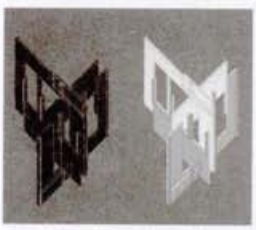


به سال ۱۹۷۸ میلادی، بعد از طراحی خانه شماره a۱۱، از آیزنمن دعوت شد تا در طرح «ده پروژه برای ونیز» مشارکت کند؛ پروژه کارنارجیو که بنیاد معماری ونیز ایتالیا سازمانده آن بود. آیزنمن در طراحی این پروژه، فرایند معماری مبتکرانه‌ای را پیش نهاد که نتیجه آن در طول دو دهه بعد، بسط و توسعه یافت. او مضمون مکان و سایت را در طراحی پروژه به‌صورت خاصی قرائت نمود و در اصل ایده به‌کار رفته در این پروژه، قرابت خاصی با طراحی خانه شماره a۱۱داشت. او پروژه کارنارجیو را با مجموعه‌ای از شبکه‌ها و وضعیت‌هایی سازمان داد که از قرائت شهر ونیز و لایه‌بندی‌های آن و همچنین از پروژه بیمارستان ونیز، اثر لوکوربوزیه، برگرفته شده بود. او در شالوده

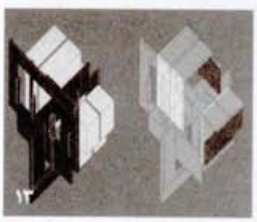






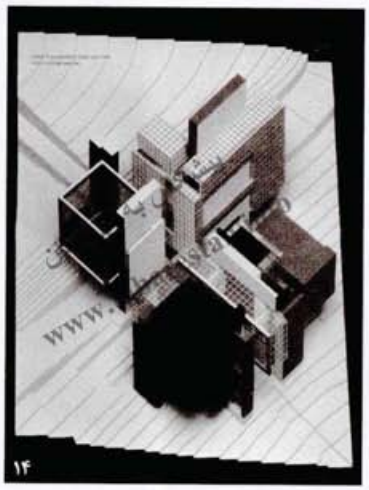


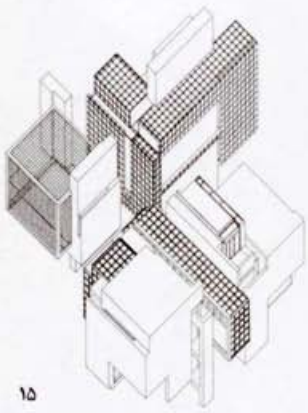






۸. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۲. آنالیز هندسه طرح.
۹. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۳. آنالیز هندسه طرح
۱۰و ۱۱. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۳.
۱۲. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۶. ۷۵-۱۹۷۲.
۱۳. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۶. آنالیز هندسه طرح.
۱۴. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۱۰. ۱۹۷۵. ماکت طرح.
۱۵. پیتر آیزنمن. خانه شماره ۱۰. پرسپکتیو طرح.

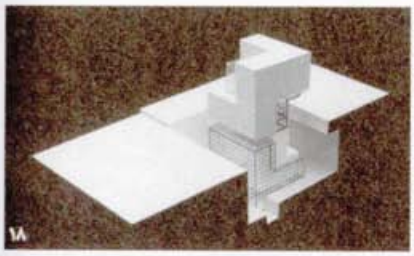




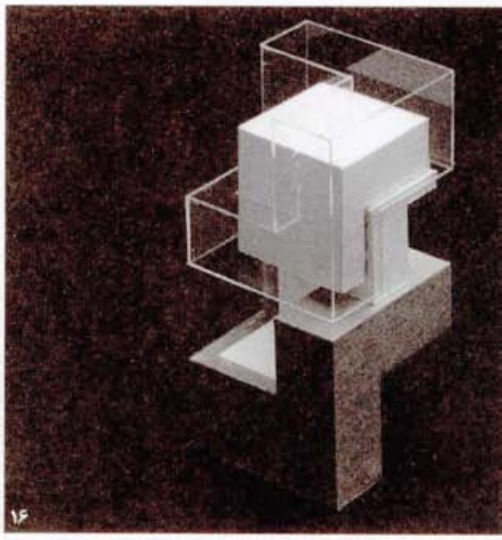
این خطوط نیرو، طرح شبکه‌ای را ریخت که به‌معنای عینی کلمه، حاصل بخیه زدن پروژه موجود با پروژه جدید خودش بود. سپس، فضاها و بناها را طوری سازمان داد که گویی توسط نیرویی واحد تنظیم می‌شوند.

طرح آپارتمان‌های مسکونی IBA در برلین بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۷ میلادی، توسط آیزنمن و با همکاری رابرتسان طراحی و ساخته شد. ساختمان با عنوان فرعی «مسکن جمعی»، در چک‌پئنت چارلی، در غرب دیوار برلین قرار دارد. گذشته ی تلخ این شهر، فرصت خوبی را در اختیار آیزنمن گذاشت تا فجایع و گسستگی‌های گذشته و حال این شهر را به نمایش گذارد. طرح اولیه آیزنمن که در سال ۱۹۸۲ میلادی عرضه شد، تنها شامل آپارتمان‌ها نیست، بلکه خود یک بلوک کامل شهری است که در مقابل دیوار قد برافراشته و ساختمان‌های دیگر را در بر می‌گیرد و دورتادور آن را پارکی نمادین احاطه می‌کند و شهری باستانی را به ذهن می‌آورد. ولی به‌علت پیشامدی خاص، تنها ۳۷ واحد آپارتمان در گوشه جنوب غرب دیوار برلین ساخته شد. آیزنمن در توصیف آن چنین می‌نویسد: «اگر از بالا به پایین کار نگاه کنیم، اساس شطرنجی کار به کشف [...] آثاری از دیوار قرن هجدهم که اکنون دیگر وجود ندارد، منجر خواهد شد. این دیوار نامرئی، [...] چون سایه‌ای در طرح ما به‌حساب آمد. بعد از آن نوبت به پیِ دیوار قرن نوزدهم برلین رسید و معیار قرار گرفت - دیواری واقعی وجود نداشت، بلکه ما آن را به فرض اینکه چنین دیواری می‌توانست باشد، مصنوعاً باز

۱۶و ۱۷. پیتر آیزنمن. خانه شماره a۱۱. ۸۰-۱۹۷۸. ماکت طرح.
۱۸. پیتر آیزنمن. خانه شماره a۱۱. ماکت سایت.
۱۹و ۲۰. پیتر آیزنمن. مجموعه ساختمان های کانارجیو. ونیز. ایتالیا. ۱۹۷۸. ماکت سایت.
۲۱و ۲۲. پیتر آیزنمن. آپارتمان های مسکونی IBA. برلین. ۸۸-۱۹۸۲.


۱۸


۱۹


۱۶


۱۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

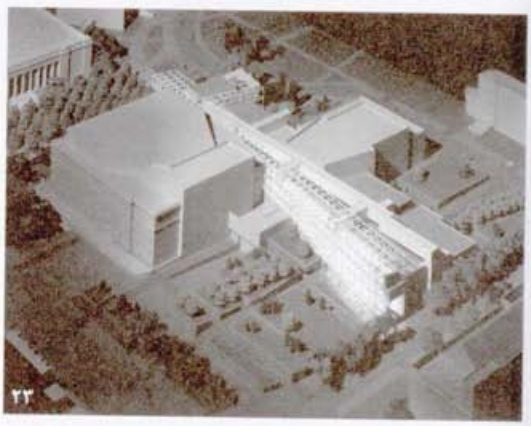
ساختیم. این دیوارها، [...] از سه ساختمان موجود مشتق می شوند که اگر جمعاً به تصور آیند، باقیمانده های اساس شطرنجی معماری گذشته را مجسم می کنند» (به نقل از: برابنت، ۲۹:۱۳۷۵، با دخل و تصرف). آیزنمن ایده طرح را به «پالیمپسست» تشبیه می کند و قصد وی تأثیرپذیری است که از گذشته شهر گرفته است. او در طرح خود کوشید تا نوعی معماری به وجود آورد که متکی بر اصول هندسی است. از این رو، آپارتمان های خیابان فردریک و خیابان کخ آیزنمن، معرف نمونه کامل شبکه شطرنجی سه بعدی هستند که وی معمولاً اساس کارش را بر آنها استوار می کند؛ او در اینجا، از اساس شطرنجی قدیمی خیابان فردریک تبعیت کرده است. نمای هشت طبقه این آپارتمان ها در خیابان کخ، متشکل از شبکه ای شطرنجی است که مربع هایی کوچک آن را به وجود می آورند. این مربع ها را نه تنها می توان در درزهای افقی کاشی های نما مشاهده کرد، بلکه خطوط عمودی کاشی ها نیز معرف آنها هستند. اما در خیابان فردریک، جائی که چک پئنت چارلی واقع شده است، در انتها، این نما می شکند و به صورت بلوک شش طبقه در می آید که خود، در نیم دهانه ای جای گرفته است و این بلوک به اندازه نیم دهانه ی دیگر در امتداد خیابان کخ، در انتهایی ترین بخش نما، به پیش می آید. این ساختمان در نما با موزائیک هایی پوشیده شده است که برای خود، سیستم شطرنجی دیگری دارند و مرکب از مربع های بزرگ سپیدی هستند که به ارتفاع دو طبقه بالا می روند و پهنای دو دهانه را می پوشانند و با مربع هایی که مانند نقش بلوزهای پشمی چهارخانه است و نیز شبکه شطرنجی دیگری که با خطوط قرمز


۲۰

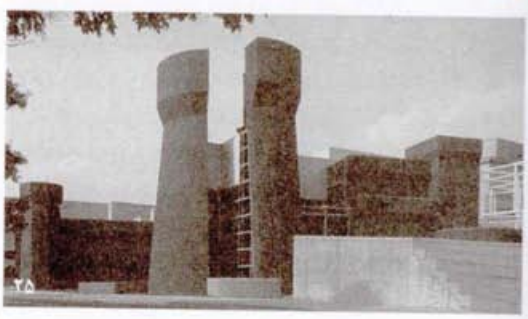

۲۱

۲۳. پیتر آیزنمن. مرکز هنرهای بصری وکسنر. کلمبوس. آمریکا. ۸۹ - ۱۹۸۲. ماکت طرح.
۲۴. پیتر آیزنمن. مرکز هنرهای بصری وکسنر. کلمبوس.
۲۵. پیتر آیزنمن. مرکز هنرهای بصری وکسنر. کلمبوس. سردر ورودی.









مشخص شده و بزرگ‌تر از شبکه نخستین است، درهم تداخل می‌کنند. مربع‌ها در شبکه شطرنجی اخیر آنقدر بزرگ هستند که هرگز به‌صورت کامل تمام نمی‌شوند. در پلان این ساختمان‌ها و مجموعه نیز دو نوع شبکه شطرنجی، یکی قرمز و دیگری سفید، مشخص شده است که هم پارک و هم ساختمان‌ها را می‌پوشانند. مضافاً، این دو شبکه شطرنجی به زاویه ۳/۳ درجه یکدیگر را قطع می‌کنند. توضیح آیزنمن در این مورد آن است که بیشتر تاریخ تراژیک برلین در شبکه شطرنجی خیابان فردریک اتفاق افتاده است: وحشت نفرت‌انگیز نازی‌ها (پناهگاه زیرزمینی هیتلر در شرق آن بود) و جدایی برلین شرقی از برلین غربی. وی بر سر آن بود که با این دو سانحه عظیم [به زبان معماران] بستیزد (برادبنت، ۳۱:۱۳۷۵). بدین ترتیب، آیزنمن با استفاده‌ای فوق‌العاده از شبکه‌ای ناب و هندسی، اساسی به‌وجود می‌آورد که متن و محتوای آپارتمان‌هایش معنی می‌کنند.

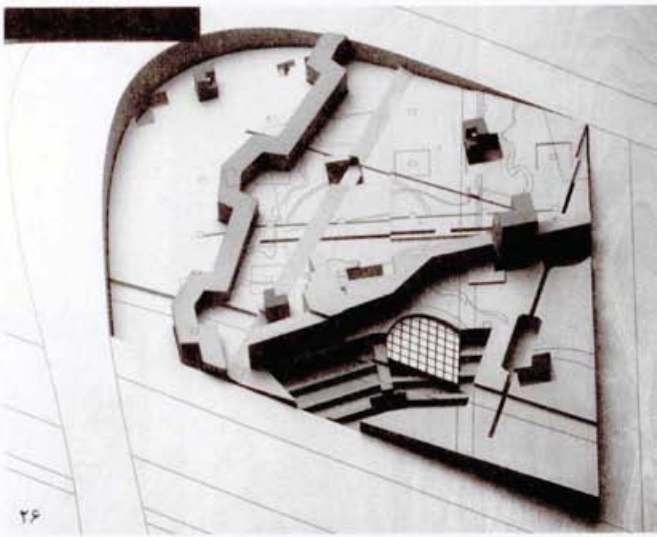
مرکز هنرهای بصری وکسنر در شهر کلمبوس آمریکا، بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۹ میلادی، طراحی و ساخته شد. سایت این مجموعه در قسمت ورودی اصلی دانشگاه ایالتی اوهایو در سمت شرق دانشگاه قرار دارد. عملکرد بنا، نمایش آثار هنرمندان و دانشجویان دانشگاه در آن است. آیزنمن در شرح ایده پروژه با اشاره به سایت، عنوان نمود که شهر کلمبوس اوهایو، نقشه‌ای شطرنجی دارد و از طرفی، محوطه دانشگاه دارای شبکه دیگری است که از شبکه شهر، تقریباً ۱۲/۵ درجه منحرف شده است. بنابراین، آیزنمن در طراحی پروژه، با تأکید بر محور شهر کلمبوس و تداخل آن در محور اصلی محوطه دانشگاه، ورودی مجموعه را در امتداد این دو شبکه قرار داد. این ترفند، با تأکید برروی ساختمان‌های موجود سایت و بازسازی بنای قدیمی که به‌عنوان اسلحه‌خانه در دهه‌ی ۵۰ میلادی تخریب شده، ولی هنوز بخشی از پی‌های آن در زیر خاک موجود بود، انجام گرفت. طرح آیزنمن به‌گونه‌ای بود که فضای باریک بین تالار سخنرانی مرشن[45] و تالار ویگل[46] را می‌شکافت و در بین آنها قرار می‌گرفت و البته محور اصلی طرح، منطبق بر شبکه شطرنجی دانشگاه، امتداد می‌یافت. بدین ترتیب، فضای مثلثی‌شکل کم‌عرضی در غرب طرح آیزنمن به‌طرف تالار ویگل به‌وجود می‌آمد که برروی آن، گالری‌های مرکز هنرهای بصری ساخته شده بودند.

طرح مشترک آیزنمن و دریدا در پروژه پارک لا ویلت به سال ۱۹۸۲ میلادی، اوج گرایش فلسفی معماری است. زمانی‌که دریدا مشغول کار

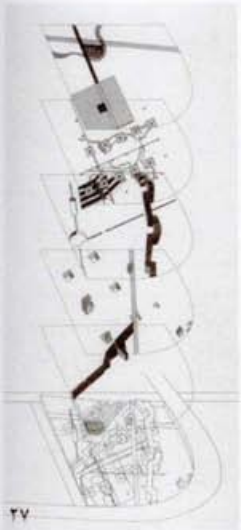
45. Mershon
46. Weigel

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

بر روی رساله «تیمائوس» افلاطون بود، آیزنمن از وی جهت همکاری در طراحی پارک مذکور، دعوت به‌عمل آورد و این بهترین فرصتی بود که این دو، پارک را با ایده واژه «خورا» طراحی کنند. آیزنمن در بیان توصیف همکاری خود با دریدا می‌نویسد: «شکست این کار تا حدودی به آن دلیل بود که من فرا نگرفته بودم با توجه به موضوع خودم، در



۲۶



۲۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

موضوع جدیدی ایفای نقش کنم. ژاک متن ناتمامی را از «تیمائوس» افلاطون که روی آن کار می‌کرد، ارائه داد. ما آن را به عنوان برنامه درنظر گرفتیم. سپس با ایده «خورا» به‌عنوان برنامه کار می‌کردیم. ژاک مدام انتقاد می‌کرد تا اینکه بالاخره به مرحله‌ای رسیدیم که او تا حدی از کارمان راضی بود. فکر می‌کنم بیشتر از بخش معماری راضی بود تا سایر قسمت‌های کار[...] بالاخره ژاک را وادار کردیم که چیزی بکشد. او هم شکل ساز چنگ را کشید که هم شکل و هم چارچوب سایت از کار درآمد» (به‌نقل از: جودت، ۱۶۱:۱۳۷۲؛ بادخل و تصرف).

جهت یافتن ایده طراحی پارک، دریدا و آیزنمن با واژه «خورا» بازی می‌کنند و صورت‌های مختلف آن را مدنظر قرار می‌دهند. این بازی با حرف L و واژه فرانسوی elle، آغاز می‌شود. این بازی بنابه توضیح دریدا و آیزنمن به شرح زیر است:

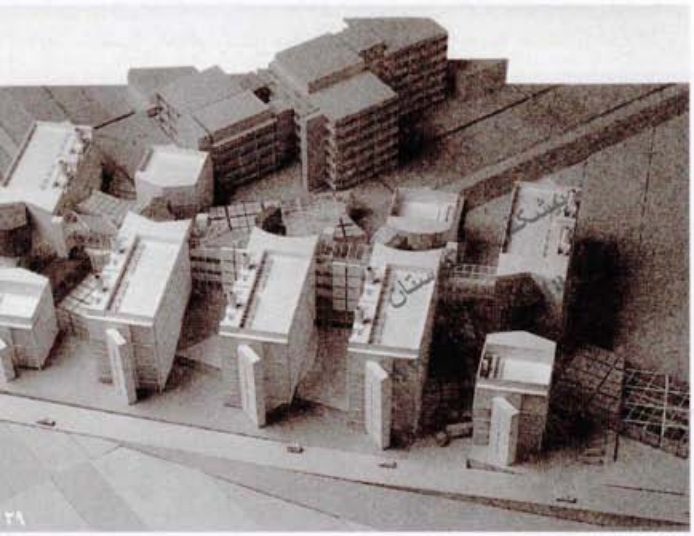
«chora» واژه‌ای آماده برای تجزیه و ترکیب است: «chora» (همسرایی)، «vocal» (آوایی)، «chord» (سیم ساززهی)، «chorale» (سرود کلیسایی)، اسم «corelli» (کرلی)، «coral» (مرجان، قیمتی و سنگی)، «choreography» (طراحی رقص)...». آیزنمن در ادامه مطالب بیان می‌دارد که: «بنابراین «برای خورا» سه جنبه‌ی زیر را که عبارت باشد از نمایش، تحقیق و شکل‌گیری، [...] در یک یا سه مثال پیشنهاد می‌کنم (اگر سه شکل با مقیاس‌های مختلف وجود داشته باشند). این مثال یا مثال‌ها چنین‌اند: شئ‌ای فلزی با پوششی از طلا (در «تیمائوس» افلاطون، خورا پوششی طلائی دارد) که به‌صورتی مورب بر زمین استوار شده باشد (به نماد نمایش). قابی بسیار محکم، نه عمودی و نه افقی که در عین حال هم شبیه درپوش و هم شبیه غربال باشد و یا شبیه گریل یا شبکه شطرنجی (به نماد تحقیق) که سرانجام به‌صورت یکی از آلات زهی موسیقی (مانند پیانو، هارپ و یا چنگ؟) و یا خود زه‌ها و تارهای صوتی و چیزهایی مانند آنها شکل می‌گیرد. شبکه (یا همان «خورا») پیوندی با تلسکوپ و یا فیلتر دوربین (که آن نیز مشبک است) خواهد داشت؛ ماشینی خواهد بود که از آسمان به زمین فروافتاده و مانند عکس هوائی، عکس برداری و رادیوگرافی شده و از فیلتر گذشته است» (دیویدسون، ۲۰۰۶، ۱۴۰؛ کالینز، ۱۳۰:۱۳۸۰).

آیزنمن، پروژه مشترک خود با دریدا را، «کرال ورک»[۴۷] (اثر همسرایانه) نامید. این پروژه، براساس مباحث دریدا از واژه «خورا» و بررسی سایت پروژه که در بطن خود حصار قدیمی شهر پاریس و ساختمان کشتارگاه سال ۱۸۴۷ میلادی را دارا بود، طراحی شد و جزو یکی از جنجال برانگیزترین پروژه‌های مسابقه پارک لا ویلت پاریس بود که اعم هیئت داوران، سرسام‌آور بودن قیمت ساخت پروژه و قرارگیری اکثریت بناها در زیرزمین را جزو نقاط ضعف آن بیان نمودند.

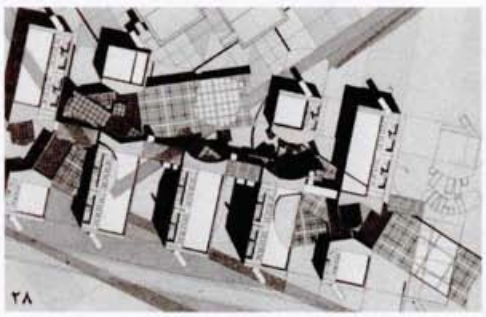
مرکز زیست‌شناسی دانشگاه فرانکفورت آلمان، به سال ۱۹۸۷ میلادی طراحی شد. این پروژه، چنان‌که از نام آن برمی‌آید، چون یک مرکز زیستی است، آیزنمن را ناگزیر کرد تا برای یافتن ریشه‌های موضوع، زیست‌شناسی قرن بیستم را مورد مطالعه قرار دهد و با تئوری زیستی دابل هلیکس[۴۸]، واتسون[۴۹] و کریک[۵۰] آشنا شود. این تئوری، مربوط به DNA می‌شود که زیست‌شناسان در روزگار معاصر آن را در هر

فرم نخست در فرم دوم بستری می‌یابد و سرانجام هردو فرم مزاحم یکدیگر می‌شوند؛ یعنی اساس یکدیگر را برهم می‌زنند و فرمی تازه پدید می‌آید. از این‌رو و بدین تعریف، پروژه مجموعه‌ای پیچیده از روابط متقابل احجام پُر، خالی و شفاف می‌شود» (به‌نقل از: برادبنت، ۱۳۷۵: ۴۴، بادخل و تصرف؛ دیویدسون: ۲۰۰۶).

۲۶. پیتر آیزنمن. پارک لاویلت. ماکت طرح.
۲۷. پیتر آیزنمن. پارک لاویلت. پاریس. فرانسه. ۱۹۸۲. سایت پلان.
۲۸. پیتر آیزنمن. مرکز زیست‌شناسی دانشگاه فرانکفورت. آلمان. ۱۹۸۷. سایت پلان.
۲۹. پیتر آیزنمن. مرکز زیست‌شناسی دانشگاه فرانکفورت. ماکت طرح.



۲۹



۲۸

سلول یافته و آن را به‌عنوان عامل انتقال ژن از هر سلول به نسل بعدی شناخته‌اند. اساس مارپیچی «دابل هلیکس» (معنی لغوی هلیکس، «مارپیچی» است)، مرکب از چهار عضو است که به اسامی «آدنین»[۵۱]، «گوانین»[۵۲]، «سیتسین»[۵۳] و «تیامین»[۵۴] نامیده می‌شوند و آنها را به اختصار به A, G, C, T نشان می‌دهند. این اعضا، و گونه‌ای که با یکدیگر قفل و بست می‌شوند (TbA، CbG، AbT، و GbC) را می‌توان به‌صورت گرافیکی مصور کرد و یا حتی ماکت آنها را با میله‌هایی چند ساخت. این میله‌ها، انتهایی مقعر (کاو) و یا محدب (کوژ) دارند، منحنی‌وار هستند و یا نوک تیز، مانند Cها یا Yهایی کم‌عمق. این فرم‌ها مانند قطعات منبت‌کاری می‌توانند بایکدیگر قفل و بست شوند، اما Cهای کوژ یا کاو با Vها جفت و جور نمی‌شوند و برعکس.

آیزنمن این میله‌ها را پایه‌هایی برای طرح خود در این مرکز زیستی قرار داد. وی ۹ میله را همانند یک مدل DNA، بایکدیگر جفت و جور کرد. پس از آنکه وی این فرم‌های اساسی را ایجاد نمود، در بین آنها بازاری[۵۵] از شیشه پدید آورد که شبیه نقشه‌ی ایالت اهایو بود. آنگاه، با افزودن مدل‌های کوچک‌تری شبیه مدل‌های بزرگ‌تر، به آنها پیچیدگی داد. به تعبیر منتقدین، حاصل کار، «جهانی از فرم‌های ناپایدار است که از درون ساختار پایان مدرنیسم» شکوفا می‌شوند. آیزنمن، فرم‌ها را به صورتی می‌بیند که نسبت به‌یکدیگر سه‌گونه رابطه دارند. او بیان می‌دارد که: «پاره‌ای اوقات هنگامی‌که فرمی از پائین یا بالای فرمی دیگر می‌گذرد، بین آنها تضاد و تقاطعی وجود ندارد. گاه یک فرم صرفاً در فرمی دیگر جایگزین می‌شود؛ یعنی

برنارد چومی

او به سال ۱۹۴۴ میلادی در لوزان سوئیس به‌دنیا آمد. در سوئیس و فرانسه زندگی و کار کرد و از سال ۱۹۶۷ میلادی، مقیم آمریکاست و در شهر نیویورک زندگی می‌کند. او ازنظر فرانسویان، سوئیسی، ازنظر سوئیسیان آمریکایی و مهم‌تر از همه، برای آمریکاییان، اروپایی محسوب می‌شود. او در پاریس و سوئیس تحصیل نمود و به سال ۱۹۶۹ میلادی، تحصیلات خود را به اتمام رساند. بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۹ میلادی در مدرسه معماری انجمن معماران «AA»[۵۶] لندن، سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۸۰ میلادی در دانشگاه پرینستن، بین سال‌های ۱۹۸۱ و ۱۹۸۳ میلادی در کوپر یونیون[۵۷] و از سال ۱۹۸۸ تا ۲۰۰۳ میلادی در دانشگاه کلمبیا[۵۸] در نیویورک به تدریس و سرپرستی گروه معماری مشغول بود. او به سال ۱۹۸۱ میلادی، کتاب «یادداشت‌های منهتن»[۵۹] و به سال ۱۹۹۱ میلادی، کتاب «سؤالاتی درباب فضا» که دراصل توصیف کارهای معماری دانشجویان مدرسه

47. choral work
48. Double Helix
49. Watson
50. Crick
51. Adenine
52. Guanine
53. Cytosine
54. Thiamine
55. Mall: ردیفی از فروشگاه‌ها.
56. Architecture Association
57. Cooper Union
58. Columbia
59. The Manhattan Transcripts

معماری انجمن معماران «AA» بود را به رشته تحریر درآورد. او به سال ۱۹۹۴ میلادی، کتاب «رویداد- شهرها»[۶۰] را نوشت و در سال ۲۰۰۰ میلادی، جلد دوم همان کتاب را به رشته تحریر درآورد. از مهم‌ترین کارهای معماری او می‌توان به مواردی اشاره کرد، از جمله: طرح پارک لا ویلت در پاریس بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۹۷، تئاتر ملی توکیو در ژاپن در سال ۱۹۸۶، مرکز هنر و رسانه‌ی آلمان در سال ۱۹۸۹، کتابخانه ملی فرانسه در پاریس به سال ۱۹۸۹، ترمینال هوایی کانسای[۶۱] در ژاپن به سال ۱۹۸۸، طراحی گالری ویدئوی شیشه‌ای[۶۲] در خرونینگن[۶۳] هلند به سال ۱۹۹۰، کارگاه ملی هنرهای معاصر در تورکوئن[۶۴] فرانسه بین سال‌های ۱۹۹۱ و ۱۹۹۷؛ موزه جدید آکروپلیس آتن در یونان به سال ۲۰۰۱ (به‌نقل از: هیز و دامیانی، ۲۰۰۳: ۱۷۳-۱۷۵).

دهه‌ی ۸۰ میلادی، یکی از مهم‌ترین دهه‌های زندگی برنارد چومی است. همان‌گونه که خود نیز می‌گوید: «بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۶ میلادی، خط نکشیدم- حتی یک پروژه- علاقه‌ام معطوف به تئوری شده بود، در برخی وضعیت‌ها و موقعیت‌هایی که کسانی مانند فوکو، گروه تل‌کل[۶۵] به‌وجود آورده بودند. پس از آن در سال‌های ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۷ میلادی، شروع به نوشتن کردم: «یادداشت‌های منهتن» و به کندوکاو مفاهیم از طریق ترسیم پرداختم. [...] هدفم این بود که با ترسیم به ایده‌هایی برسم. مکالمه [یامکاشفه]ای بود. من آنها را رابطه‌ی صادرات و واردات بین ترسیم و نوشتن نامیده‌ام» (به‌نقل از: برادبنت، ۱۳۷۵: ۱۵۷).

چومی، تحت‌تأثیر اندیشه‌ها و افکار گروه تل‌کل به مباحث پساساختارگرایی کشیده شد و تحت‌تأثیر فیلسوفانی نظیر رولان بارت، میشل فوکو، ژاک دریدا و ژورژ باتای[۶۶] بود. نوشتارها و ایده‌های معماری او در دهه‌ی ۸۰ میلادی، تکرار این تز بود که هیچ معماریی، بی‌رویداد، بی‌عمل، بدون فعالیت و بدون کارکرد نیست. او پیرو معماریی بود که در آن ترکیب فضاها، رویدادها و حرکت‌ها، بدون هیچ سلسله‌مراتب یا اولویتی، میان این مفاهیم دیده شود. ازنظر او، شرایط اجتماعی- سیاسی جامعه تغییر کرده بود و به‌تبع آن باید تعریفی دوباره از معماری ارائه می‌شد که متناسب با عوض شدن این شرایط بود. او در تعریف پیشنهادی خود، معماری را چنین تعریف می‌کند: «در زمان حاضر، معماری به شرایط طراحی نمی‌پردازد، بلکه موضوع آن طراحی شرایط است» (چومی، ۱۹۹۵: ۸۳).

یکی از مهم‌ترین کارهای چومی، که موقعیت بین‌المللی او را تثبیت کرد، طرح پارک لا ویلت پاریس است که بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۹۷ طراحی و اجراء شد. چومی در مسابقه‌ای که به سال ۱۹۸۲ میلادی برگزار گردید، طراحی پارک را از آن خود ساخت. طرح پارک، یکی از طرح‌های بزرگ شهری فرانسه در زمان فرانسوامیتران بود. مکان در نظرگرفته شده، محل فروش گوشت و کشتارگاه سابق شهر پاریس بود. مکان پروژه از زمانی‌که بارون هوسمان[۶۷]، شهردار قرن نوزدهمی پاریس، این مکان را برای تولید و توزیع مدرن و باصرفه گوشت در ضلع شمال شرقی پاریس انتخاب کرد، مورد توجه قرار گرفت. ایده چومی در طراحی پارک، یافتن راه‌حلی است که بتواند عناصر موجود در سایت و فرم‌های پیشنهادی خود را در یک حالت که باعث تقویت تضاد در برابر ترکیب، فروپاشی در برابر وحدت، جنون و بازیگوشی در برابر تدابیر دقیق شود را به انجام رساند. ایده چومی از دو منبع تغذیه می‌شود، مبانی فلسفی دیکانستراکشن و آموزه‌های فلسفی میشل فوکو، به‌خصوص نظریات او در مورد جنون و عقل که در کتاب «تاریخ جنون» به آن پرداخته است.

درست همان‌گونه که دریدا با دیکانستراکشن خود نشان می‌دهد که نوشته‌ی فیلسوفان مختلف واجد نکاتی برضد مفاهیمی است که فلسفه‌ی ایشان بر آن استوار است، چومی امیدوار بود که در معماری، هرگاه تضادهای برنامه‌ها دیکانستراکشن شوند، معلوم شود که این تضادها درست برضد همان اسامی هستند که برنامه‌ها خود بر آن استوارند. به‌بیانی دیگر، معماری را باید از معیارهای قراردادی رهانید و این کار مسلماً با استفاده از مفاهیم خودِ معماری و نیز با استفاده از مفاهیم نقد ادبی، سینما، فلسفه و روانکاوی ممکن است. چومی برنامه دیکانستراکشن کردن خود را چنین توضیح می‌دهد:

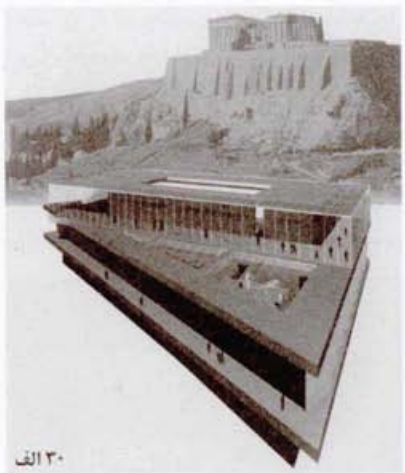
- «برنامه‌نویسی مقابل[۶۸]: استفاده از یک مجتمع فضایی در برنامه‌ای که هدف آن مقابله با این مجتمع فضایی است؛ فی‌المثل، استفاده از یک کلیسا در برنامه‌نویسی یک تالار بولینگ. مشابه جابه‌جایی‌های نمادین (یا استعاره‌ای)؛ فی‌المثل، برنامه‌گذاری یک ساختمان شهرداری با استفاده از شکل‌گیری فضایی یک زندان، یا یک موزه در درون ساختمان یک پارکینگ اتومبیل. اشاره: دوگانه پوشیدن.
- برنامه‌نویسی دوگانه[۶۹]: ترکیب دو برنامه باهم، صرف‌نظر از عدم احتمال اینکه این دو باهم در یک‌جا طرح و ساخته شوند، اما با ملاحظه‌ی شکل‌گیری فضایی آنها.
- برنامه‌نویسی خُلف[۷۰]: ترکیب دو برنامه به قسمی که ملزومات شکل‌گیری برنامه‌ی الف، برنامه‌ی ب و شکل‌گیری آن را می‌آلاید. برنامه جدید ب ممکن است از نکات متضادی که در نهاد برنامه الف موجود است، استخراج شود و ملزومات شکل‌گیری برنامه ب ممکن است در برنامه الف به‌کار گرفته شود. در جای دیگر، در سینه‌گرام فولی[۷۱] (یکی از ساختمان‌های پارک لا ویلت)، چومی استراتژی‌های خود را برای طراحی چنین پیش می‌نهد. درصورتی که معمار با یک برنامه شهرسازی- مانند پارک لا ویلت- روبرو شود، ممکن است نکات زیر را تحقق دهد:

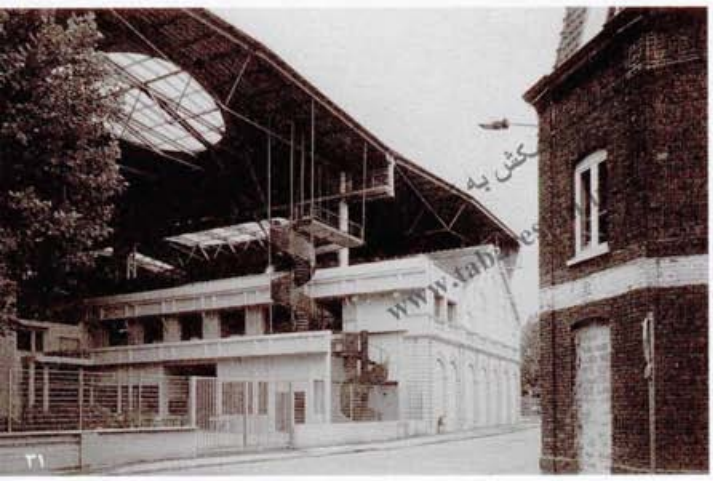
- یک ساختمان را استادانه طراحی کند، این بنا باید یک حالت معمارگونه‌ی جذاب و هیجان‌انگیز را نشان دهد (ترکیب ممکن است سنتی باشد)؛
- وضعیت موجود را بگیرد، جاهای خالی را پر کند، متن را کامل کند، چنان که گویی حواشی صفحه‌ای را تذهیب می‌کند (و چیزی به‌وجود می‌آورد که وضعیت موجود را تکمیل کند)؛
- با دیده‌ای نقادانه وضعیت موجود را، آنچه از گذشته باقی مانده، تحلیل کند و آن را ورقه به ورقه فروریزد، حتی می‌تواند خود ورقه‌ای بدان بیفزاید که از جایی دیگر گرفته باشد- ازشهری دیگر، از پارکی دیگر- مانند پاک کردن سنگ لوح از نوشته‌ی گذشتگان و دوباره بر آن برنوشتن، تقریباً همان کاری که دریدا در فلسفه می‌کند؛
- به‌جستجوی واسطه‌ای برآید- سیستمی انتزاعی به‌وجود آورد برای

www.tabarestan.info تبرستان

آشتی دادن بین زمین و محدودیت‌های برنامه و مفهوم‌های دیگر که کاملاً در ورای شهر یا برنامه‌ای که بر آن کار می‌کند قرار دارند (حَکَمی برای آشتی)» (به‌نقل از: برادبنت، ۱۳۷۵: ۱۶۲-۱۶۳).

برنامه پروژه پارک پیچیده بود. این پارک باید شامل کارگاه، تالار ورزش، حمام و زمین بازی، جاهایی برای نمایشگاه‌ها، کنسرت‌ها، آزمایش‌های علمی می‌شد. در زمینی که به پارک اختصاص یافته بود، تالار بزرگی از جنس چدن و شیشه وجود داشت که یادگار قرن نوزدهم بود. اما چومی آنها را چون یک مرکز فرهنگی در فضای آزاد درنظر گرفت، با ساختمان‌هایی که هر یک از دیگری جدا بود. گویی این بناها، اجزایی از ساختمانی بزرگ هستند که درون طرحی پیوند یافته

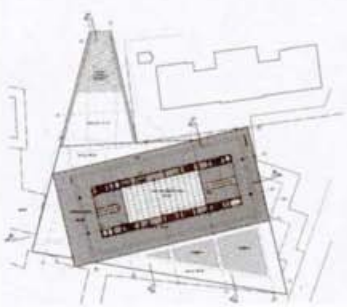

۳۰ الف

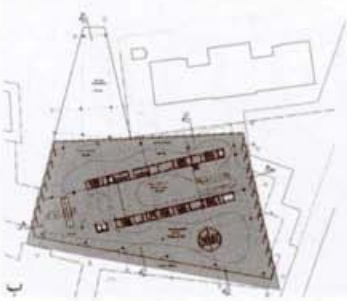

۳۱

۳۰. برنارد چومی، موزه جدید آکروپلیس، آتن، یونان، ۲۰۰۱.
۳۱. برنارد چومی، کارگاه ملی هنرهای معاصر، تورکوئن، فرانسه، ۹۱-۱۹۹۷.

قرار می‌گیرند؛ طرحی که از یک جانب، پاسخگوی نیازهای شهر بود و از جانب دیگر، محدودیت‌های موجود را در نظر می‌گرفت.

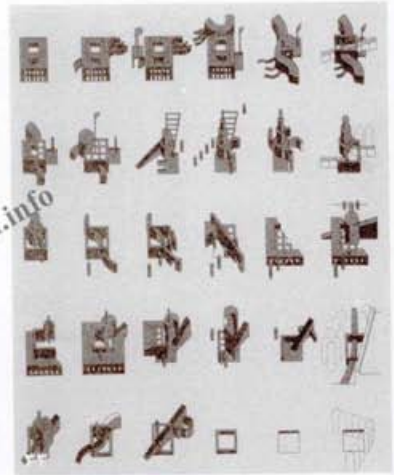
طرح پارک، از روی هم قرارگیری سه سیستم منظم کاملاً متفاوت تشکیل می‌شود: نقاط، خطوط و سطوح. هرکدام در درون خود کامل است ولی وقتی روی هم قرار می‌گیرند، تأثیر متقابلی بر یکدیگر دارند. گاهی آنها بایکدیگر شدیداً برخورد می‌کنند و تداخل می‌یابند و یکی در برابر دیگری تحریف می‌شود. گاهی نیز به هم می‌پیوندند و همسان می‌شوند و بدین ترتیب، یکی دیگری را تقویت می‌کند و گاهی هم آنها صرفاً همزیستی دارند، بی‌تفاوت به یکدیگر و همان‌گونه که هستند. مارک ویگلی در کاتالوگ نمایشگاه «موما»، به سال ۱۹۸۸ میلادی نوشت: «نتیجه، یک‌سری تقاطع‌های مبهم بین سیستم‌هاست [...] که در آن شأن و مقام فرم‌های ایده‌آل و ترکیب‌بندی سنتی به مبارزه طلبیده شده‌اند. ایده‌های خالص، کامل و منظم به‌صورت سرچشمه‌هایی خاص و تکامل نیافته و بی‌نظم درمی‌آیند» (ویگلی، ۱۹۸۹: ۱۳۳).




ب

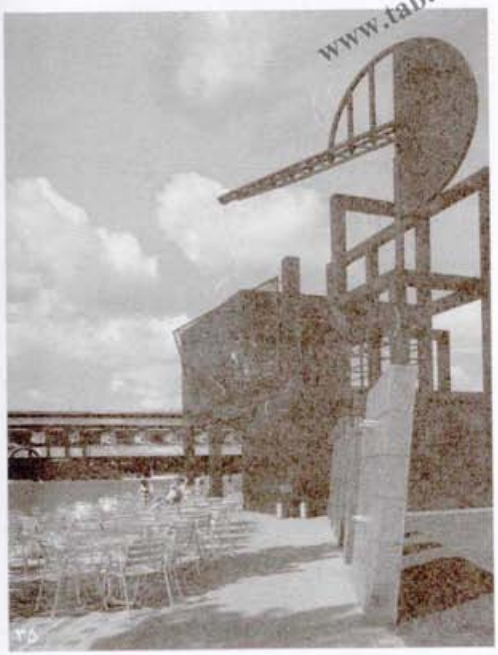
60. Event-Cities
61. Kansai
62. Glass Video Gallery
63. Groningen
64. Tourcoing
65. Tel Quel
66. Georges Bataille
67. Baron Haussmann
68. Cross programming
69. Transprogramming
70. Disprogramming
71. Cinégrmme Folie

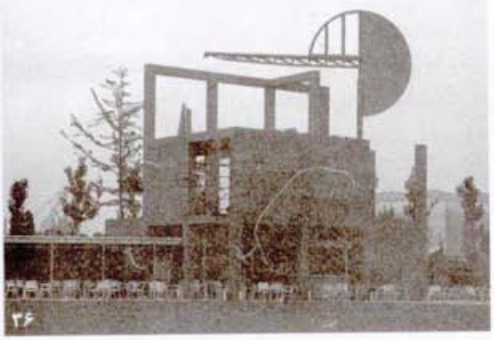






پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info





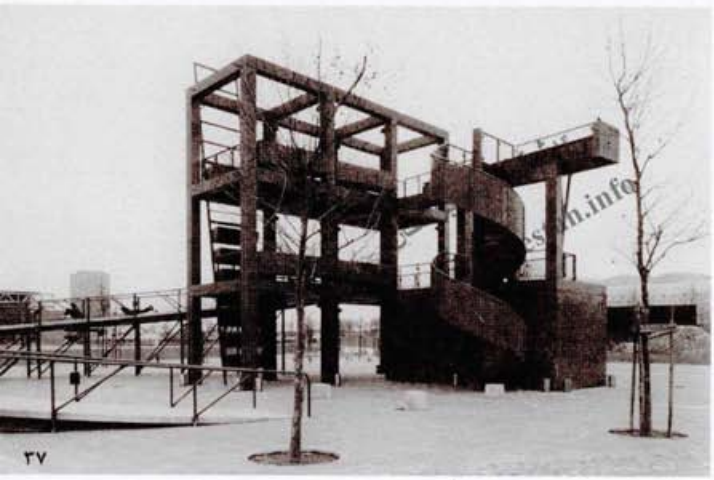
سیستم نقطه‌ها را احجامی مکعب‌شکل در اندازه ۱۰×۱۰ متر از فولادی به رنگ قرمز به‌وجود می‌آورندکه در شبکه شطرنجی پارک به فاصله ۱۲۰ متر ازیکدیگر قرار گرفته‌اند. چومی آنها را به‌عنوان «فولی»[۲۲] (در زبان فرانسوی به‌معنای جنون، مهملات و عمارت اربابی کوچک) نام‌گذاری می‌کند. ایده محتوای فولی‌ها، برگرفته از کتاب «تاریخ جنون» میشل فوکو، و ایده معماری آن، یادآور معماری کانستراکتیویسم روسی است. سیستم خطوط را راهروها پدید می‌آورند که آنها نیز انحراف می‌یابند و با فولی‌ها تلفیق می‌شوند. سیستم صفحات که حاصل اشکالی چون دایره، مثلث و مربع است در یک نظام کاملاً پیچیده با سیستم نقطه‌ها و خطوط تلفیق می‌شود. هر سیستم به شیوه‌ی معمولی و سنتی نظام می‌یابد، اما چون سیستم‌ها برهم نهاده می‌شوند، از برخورد آنها تضاد و اختلافی حاصل می‌شود که یادآور معماری کانستراکتیویسم روسی است. ازطرفی، ساختمان‌هایی که قبل از طراحی پارک موجود بودند، با تدبیر هوشمندانه چومی، جزء طراحی او قرار گرفتند. بدین‌ترتیب، چومی به‌جای ترکیب‌بندی قراردادی معماری سنتی، مونتاژی را در لا ویلت درمعرض تماشا گذاشت که یادآور مونتاژهای سینمایی است. ازطرفی، چومی با از بین بردن هم‌آهنگی زمینه و متن پارک کوشید، هرگونه ارتباط پارک با محیط را ازبین ببرد. لذا، سه سیستم هندسی به‌کار رفته در طراحی پارک، به‌طور مستقل عمل می‌کنند. نه ابعاد آنها و نه فرم آنها، به‌هیچ طریق از زمینی که به پارک اختصاص یافته، و نه حتی از محوطه‌ی اطراف آن مشتق نمی‌شود.

۳۲ و ۳۳ و ۳۴. برنارد چومی. پارک لاویلت. پاریس. فرانسه. ۹۷-۱۹۸۲ آنالیز روابط طرح.
۳۵ و ۳۶ و ۳۷. برنارد چومی. پارک لاویلت. چشم‌اندازی به فولی‌ها.

یکی از مهم‌ترین عناصر پارک، فولی‌های به‌کار رفته در آن است. همانند رنگ‌های به‌کار رفته در طراحی پارک، این فولی‌ها به رنگ قرمز رنگ‌آمیزی شده‌اند و از خیره‌کننده‌ترین عوامل در فضای پارک هستند. هرکدام از آنها شبیه مکعبی به ابعاد ۱۰ متر است که از جانب، به سه قسمت تقسیم شده‌اند و مجموعاً ۲۷ مکعب (۱۱فوتی تقریباً ۳/۲۵ متر) به‌دست می‌دهند. هر یک از مکعب‌ها، نمایشگر صحنه‌ای خاص در دگردیسی هندسی وسیعی است که مشتمل بر دیوار پُر، دیوار پرده‌ای، شبکه‌های فلزی (که اجزای شبکه بنابر قواعدی به انواع گوناگون یکدیگر را قطع می‌کنند)، تکرار، توصیف، انحراف و بریدگی می‌باشد. از این رو، هر مکعب می‌تواند عبارت از یک قاب توخالی و چهار مربع پُرباشد، یا حتی آن چهار مربع را نداشته و فقط شامل اسکلت یک مکعب باشد که به حالت قائم برجای نهاده و یا کج بر زمین استوار شده است. ممکن است از فلز باشد که فقط چهار جانب در معرض دید آن پُر باشد و به‌نظر مکعبی کامل برسد و یا ممکن است اجزای قاب مکعب و بخش‌های پُر، به انواع مختلف با هم ترکیب شده باشند. یک‌سوم برخی از مکعب‌ها ممکن است، بریده و جابه‌جا شده باشد. البته این مطلب را نیز باید یادآور شد که چومی، به هیچ وجه اعتقادی به شباهت فرم فولی‌هایی که او در پارک ساخته است با معماری کانستراکتیویسم روسی ندارد. اما اگر واقع‌بینانه به موضوع نگاه کنیم، برخی از آنها عملاً فرم کانستراکتیویسم دارند؛ مانند آنها هستند، هم‌شکل هستند، ما را به یاد آنها می‌اندازند و شمایل آنها را به ذهن می‌آورند (ر.ک.به: ویگلی، ۱۹۸۹؛ هیز و دامیانی، ۲۰۰۳؛ چومی، ۱۹۸۹؛ برادبنت، ۱۳۷۵).

طرح کتابخانه ملی فرانسه در پاریس، به سال ۱۹۸۹ میلادی، با مدنظر قرار دادن تضاد بین سنت و مدرن، طراحی شد. همان‌گونه که چومی متذکر می‌شود: «طرح این کتابخانه، تضاد فزون شونده‌ی بین نهادهای سنتی گذشته و کتابخانه‌ی کامپیوتریزه شده آینده (یعنی، کتاب‌های آینده، سیمای الکترونیکی کتابخانه، جمعیت کتابخوان و نیز دانشمندی فارغ از زمان) را مورد ملاحظه قرار داده است» (به‌نقل از: برادبنت، ۱۳۷۵:۱۷۵).

سایت کتابخانه، درکنار رودخانه سن پاریس قرار دارد. ورودی به کتابخانه از جانب رودخانه، ازطریق یک تالار عظیم بیضوی شکل صورت می‌گیرد که شامل نمایشگاه‌هایی چندمنظوره، یک کافه، یک کتابفروشی، اتاق‌هایی برای ملاقات، یک اتاق کنفرانس و نیز چندین آسانسور که نزدیک هم در این تالار عظیم گردآمده‌اند، می‌شود. دورتادور این بخش‌ها که در طبقه‌ی همکف قرار دارند، در طبقه بالا،


۳۷

فضایی مدور ادامه می‌یابد که در آن انواع وسایل مربوط به ویدئو به نمایش گذاشته می‌شود. در همین فضا، نمایشگاه‌های موقت می‌توانند تشکیل شوند و استقرار کافه‌ای کوچک نیز پیش‌بینی شده است. بام این مجموعه به‌صورت تراسی شیب‌دار طراحی شده است که رو به رودخانه سن دارد. بر بام این تراس، پیست دو «برای دانشمندان پُرتوان و ورزشکاران هوشمند» ساخته شده است که آن را ستون‌هایی پهن، مشبک نگاه می‌دارد. سالن مطالعه اصلی این کتابخانه به دور سه‌پنجم تالار عظیم ورودی می‌پیچد و سه‌طبقه بالا می‌رود، چنانکه پنداری، مطالعه‌کنندگان بر روی سینی‌هایی نشسته‌اند که یکی بر بالای دیگری قرار گرفته است. در ورای سالن مطالعه، انبار کتاب‌ها و دفاتر اداری پیش‌بینی شده است. مدارهای دیگری در بخش‌های مختلف کتابخانه موجودند. این مدارهای مختلف، به‌منظور روابط متقابل (دریافت اطلاعات، هدایت مراجعه‌کنندگان، ارتباط با کتابخانه‌های دیگر و غیره) در نقاطی استراتژیک گردهم می‌آیند. طرح کتابخانه در اصل، همخوانی اصول متضادی است که چومی آنها را به عمد در طراحی لحاظ کرده است. این تضادها، بین تکنیک پیشرفته الکترونیکی سیستم‌های کتابخانه و تکنیک کنونی و پیشرفته الکترونیکی بدن‌سازی در سالن‌های مدور ساخته شده، خود را نمایان می‌سازند و یادآور مفاهیمی هستند

72. Folie

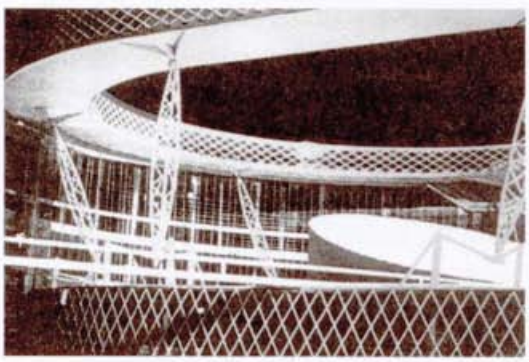
که می‌توان آن را اینگونه بیان کرد: «دایره‌ای گشوده که در آن جریان پایان‌ناپذیر دانش و لذت کوشش‌های بدنی پابه‌پا ادامه می‌یابند.» از این‌رو، بر بالای بام این کتابخانه، پیست دوساخته شده است تا نقش پیچیده کتابخانه را به‌عنوان تولیدکننده‌ی یک استراتژی جدید شهری به‌صورت جریانی گشوده، پاسخ دهد (هیز و دامیانی، ۲۰۰۳:۶۰).

ساختمان گالری ویدئوی شیشه‌ای در خرونینگن هلند، به سال ۱۹۹۰ میلادی، طراحی و اجراء شد. ایده اولیه طرح به‌صورت ساختمانی موقت برای جشنواره‌های موسیقی و تلویزیونی در شهر خرونینگن طراحی شد. بنای ساده مستطیلی و شیشه‌ای گالری، یادآور معماری مدرن است، ولی آن چیزی که طرح گالری را برجسته می‌کند، برخورد خاص چومی در طراحی گالری است. او با رد ایده فضای تاریک جهت نمایش فیلم، جعبه شیشه‌ای روشن را پیشنهاد می‌کند. فضای داخل گالری به‌وسیله تابلوی اعلانات و چراغ‌های نئون، چشم‌انداز زیبایی را برای ناظری که از بیرون گالری به درون آن می‌نگرد، مهیا کرده است. آنچه ناظر در لابه‌لای فضای روشن گالری در شب درک می‌کند، تعویض و جابه‌جایی واقعیت و مجاز است. فضای روشن داخل گالری این توهم را در ذهن بازدیدکننده به‌وجود می‌آورد که آیا نمای بیرونی فضا، اختصاص یافته به گالری است، یا به فضای درون آن تعلق دارد (هیز و دامیانی، ۲۰۰۳:۷۸).

۳۸. برنارد چومی. گالری ویدئوی شیشه‌ای. خرونینگن. هلند. ۱۹۹۰.
۳۹. برنارد چومی. کتابخانه ملی فرانسه. پاریس. ۱۹۸۹. چشم اندازی به سایت و طرح.
۴۰. برنارد چومی. کتابخانه ملی فرانسه. بخشی از طرح.







ظه حدید

او به سال ۱۹۵۰ میلادی، در یک خانواده روشنفکر در بغداد متولد شد. پدرش اقتصاددان و سیاستمداری برجسته در حزب دمکرات عراق بود که تحصیلات خود را در انگلستان به پایان رسانده بود. او تحصیل و تجربه‌ای تماماً دور از وطن، در غرب داشته است. در سال ۱۹۷۰ میلادی، در دانشگاه آمریکایی بیروت، ریاضیات خواند و به سال ۱۹۷۲ میلادی، در مدرسه معماری انجمن معماران «AA» لندن شروع به تحصیل معماری نمود. او در این مدرسه، تحت تأثیر افرادی همچون الیاس زنقلیس[۷۳] و رم‌کولهاس قرار داشت و از همین زمان بود که او به هنر «سوپره‌ماتیسم»[۷۴] گرایش پیدا کرد. او به سال ۱۹۷۷ میلادی، با درجه عالی فارغ‌التحصیل شد. بعد از همکاری با کولهاس، شروع به تدریس در مدرسه معماری انجمن معماران «AA» لندن نمود. ظه‌حدید، دفتر معماری خویش را به سال ۱۹۸۷ میلادی در لندن دائر نمود. بعد از آن بود که کرسی کنزوتانگه در دانشگاه هاروارد، کرسی سولیوان در دانشگاه شیکاگو، مقام استاد مهمان در مدرسه عالی هنرهامبورگ و مدرسه معماری نولتون[۷۵] اوهایو و دانشگاه کلمبیا در نیویورک را به‌دست آورد. او به سال ۲۰۰۴ میلادی جایزه معروف پریتزکر را دریافت کرد. هم‌اکنون، استاد پروازی کرسی طراحی معماری اروسارنین[۷۶] در دانشگاه ییل نیوهاون کانکتیکات است.

آثار وی را مدرسه معماری انجمن معماران «AA» لندن (۱۹۸۳)، موزه گوگنهایم نیویورک (۱۹۷۸)، گالری GA توکیو (۱۹۸۵)، موزه هنرهای معاصر نیویورک (۱۹۸۸)، موزه هنرهای معاصر سانفرانسیسکو (۹۸-۱۹۹۷) و چندین نمایشگاه دیگر به نمایش گذاشته اند. از

www.tabarestan.info تبرستان

مهم‌ترین کارهای دوره اول او می‌توان به مواردی اشاره کرد، از جمله: پروژه کلوب پیک[77] هنگ‌کنگ به سال ۱۹۸۲؛ ساختمان آپارتمان‌های مسکونی IBA در برلین بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۹۳؛ ایستگاه آتش‌نشانی شهر دانشگاهی ویترا[78] در آلمان بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۳؛ طرح غرفه ویدئو موزیک[79] در خرونینگن هلند به سال ۱۹۹۰؛ خانه اپرای خلیج کاردیف[80] در انگلستان به سال ۱۹۹۴؛ پارک‌سوار هونهایم شمالی، استراسبور فرانسه بین سال‌های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۱؛ مرکز هنرهای معاصر روزنتال[81] در سین‌سیناتی[82] اوهایو به سال ۲۰۰۳.

محبوبیت ظه‌حدید، بعد از برنده شدن او در مسابقه کلوب پیک هنگ‌کنگ به سال ۱۹۸۲ میلادی، دوچندان شد و مقالات متعددی در کتب و نشریات معماری به نقد آثار او پرداختند. جنکس در کتاب «معماری امروز» نوشت: «نئوکانستراکتیویسم ظه‌حدید، به سوپره‌ماتیسم اسرارآمیز کازیمیر ماله‌ویچ[83] و ترکیبات مکعب‌شکل او نزدیک است. حدید هم مانند چومی قویاً تحت‌تأثیر رم کولهاوس قرار دارد. اصولاً مدرسه معماری «AA» زمینه پیدایش بسیاری از معماران دیکانستراکشن را با ایجاد عرصه‌ای برای نشست‌های آنان و فضایی برای ترسیمات بسیار بدیع آنان، فراهم آورده است» (جنکس، ۱۹۸۸: ۲۵۶-۲۵۷). چهار سال بعد از این اظهار نظر جنکس، انتشارات آکادمی لندن، به نشر کتاب دیگری در مورد نقد معماری معاصر اروپا اقدام نمود که در آن، دیدگاهی متفاوت در مورد آثار حدید ارائه شده بود. در این کتاب، با تأکید بر نظریات آراتا ایسوزاکی (یکی از داوران با نفوذ مسابقه کلوب پیک هنگ‌کنگ)، بیان شده است که: «منحصربه‌فرد بودن بیان حدید و قدرت منطق کارهای وی، یکی از مهم‌ترین دلائل انتخاب طرح او در مسابقه بود» (پاپاداکیس و استیل، ۱۹۹۱: ۱۰۵). این بیان قوی و منطق عالی از نظر ایسوزاکی، به‌کارگیری قوانین سوپره‌ماتیسم و منحصربه‌فرد بودن گرافیک کارهای حدید بیان می‌شود. حدید خود در این زمینه می‌گوید: «انتزاع در معماری و کار سوپره‌ماتیسم‌های روسی نظرم را به خود جلب کرد. می‌گویم سوپره‌ماتیسم و نه کانستراکتیویسم‌ها، و ایده انتزاع، به تمام، و تأثیری که تحقق این ایده بر بعضی جنبه‌های معماری دارد. انتزاع بیشتر مربوط به پلان می‌شود، ولی این موضوع چندین لایه دارد. هر کس ممکن است از چیزهای مختلف به نقطه‌ای برسد. تفاوتی بین نحوه‌ی فکری من و نحوه‌ی فکری اروپایی موجود است. ضوابط و قواعدی که مثلاً برخی از معماران اروپایی می‌شکنند یا به فرض باید بشکنند، ضوابط و قواعد اروپایی هستند. من اروپایی نیستم، چنین زمینه‌ی فکری را ندارم. من هرگز آثار دریدا را نخوانده‌ام، اگرچه به سخنرانی‌های او گوش کرده‌ام» (به‌نقل از: برادبنت، ۱۳۷۵: ۲۱۰). او در جای دیگری متذکر می‌شود که: «آنچه که با گذشت زمان، از ماله‌ویچ آموخته می‌شود، مفهوم قابلیت‌های اجرایی سوپره‌ماتیسم در معماری است، و معنای آن، تأثیر بر روی پلان ساختمان‌ها است. [...] به نظر من، بیشترین تعهد معمار، می‌بایست در سازمان‌دهی پلان، آگاهی از ورودی به داخل آن، اداره و حرکت در آن باشد. [...] همچنین، تصور می‌شود، نیرویی وجود دارد که ما را از هر محدودیتی رها می‌سازد، به مفهوم رهایی از قیدهای ثقلی، که البته به معنای پریدن در آسمان نمی‌باشد. بنابراین، تدوین یک قانون جدید ضروریست، یا اینکه، کسی چه می‌داند، شاید قوانین متفاوتی مورد نیاز باشند. روان بودن پلان و تقسیمات آن، ریسک کاملاً حساب شده‌ای هستند که این نظریه‌ها به وسیله ماله‌ویچ و سوپره‌ماتیست‌ها تحقیق شده‌اند، که ما را به فرم‌های نوین در کاربری و ایجاد فضا هدایت می‌نمایند. [...] نشانه‌های متعدد دیگری نیز توسط سوپره‌ماتیست‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند، از جمله می‌توان به ایده سُبکی اشاره نمود، که تمایلی را برای کنده شدن از زمین، به نمایش می‌گذارد. امری که، به گسترش مهندسی انجامیده است، و ایجاد نماهای سراسر شیشه‌ای و شفاف را، توسط میس وندرروه در نیویورک و شیکاگو، ممکن ساخته است. این که معماری می‌بایست شادمانی را تزریق نماید، غالباً از سوی همه، به نگرشی فراموش شده تبدیل گردیده است. شادمانی، در مکانی زیبا و مطبوع پدید می‌آید، احساسی که، مستقل از ابعاد فیزیکی است» (به‌نقل از: دِسسا، ۱۳۸۲: ۴۴).

سوپره‌ماتیسم، یک جنبش هنر انتزاعی روسی بود که ماله‌ویچ آن را در سال ۱۹۱۵ میلادی، پایه‌گذاری کرد. نقاشی‌های سوپره‌ماتیستی ماله‌ویچ، خالص‌ترین آثار انتزاعی بودند که تا آن زمان آفریده شده بود، زیرا وی آفرینش خود را به شکل‌های پایه‌ی هندسی - مربع، مستطیل، دایره، مثلث - و دامنه‌ی محدودی از رنگ‌ها محدود می‌ساخت. شیوه او در نهایت، به آفرینش مجموعه تابلوهای سفید بر سفید انجامید که یک مربع سفید را روی زمینه سفید نشان می‌داد. از همه مهم‌تر، شیوه ماله‌ویچ در تضاد با کانستراکتیویسم است که بر کارکرد سودمند هنر تأکید می‌کرد.

ازطرفی، لازم به یادآوری است که حدید به هیچ‌وجه، مبادرت به کپی‌برداری از سبک‌های داستیل، سوپره‌ماتیسم و یا کارهای تاتلین یا مندلسون نمی‌نماید، که زبان و سخنی تازه دارد. او سبک‌های متفاوت را منتقدانه مورد مطالعه قرار داده و طبیعت و اصالت آنها را، بر پایه شناخت علمی، بررسی نموده است. درک مفهوم واقعی سبک‌ها، انرژی خارق‌العاده‌ی وی را، به‌صورت انفجار و عمل سریع، آزاد نموده، تا جایی که او را به نیروی تغییر، فرم‌دهی به شیوه‌ای متفاوت و دگرگون‌سازی پدیده‌ها مسلح کرده است. برچیدگی ساختار موجود که محصول گذشته است، و برپایی طرحی نو، به‌گونه‌ای که هریک از اجزاء مربوط، بهبودی مسلم را به نحوی پررنگ احراز نماید، نشان از مفهومی عمیق

73. Elias Zenghelis
74. Suprematism
75. Knolton
76. Eero Saarinen
77. The Peak Club
78. Vitra
79. Music Video Pavilion
80. Cardiff Bay Opera House
81. Rosenthal
82. Cincinnati
83. Kazimir Malevitch


۴۱

دارد. از طرف دیگر، پاسخ حدید در مصاحبه‌ی مطبوعاتی با مجله «ال‌کرکیس»[۸۴] نیز قابل تأمل است. وی در پاسخ به سئوال خبرنگار که می‌پرسد: «نقد معماری، آثار شما را در ردیف سبک دیکانستراکتیویسم قرار می‌دهد. نظرتان را در مورد درستی این مطلب اعلام نمایید، و این که اساساً، به چه میزان به تئوری معماری علاقه‌مندید و در راستای آن حرکت می‌کنید؟»، به اجمال اظهار می‌دارد: «اعتقادی ندارم تئوری‌های معماری بتوانند با تئوری‌های معماری که سابقاً ارائه شده‌اند مشابهت داشته باشند، جزء این نیست. به‌علاوه، شناخت ارزش‌های حقیقی یک تئوری معماری ممکن است، حتی هنگامی‌که فردی، خود را با یک جنبش معماری هویت نبخشد» (به‌نقل از: دِسسا، ۱۳۸۲:۱۲-۱۲). پاسخ حدید قابل تأمل است و به‌نظر صحیح می‌رسد. چرا که هر تئوری در حیطه عمل مجدداً مورد بررسی قرار می‌گیرد و تعدیل می‌گردد، به نحوی که، به نتایج عملی می‌رسد و توانایی خاصی برای مشارکت در امور واقعی می‌یابد. با وجود این، در صورتی که در مباحث فلسفی، درستی و نادرستی تفاسیر مربوط به تحول آثار، بدواً کانستراکتیویسم و سپس دیکانستراکتیویسم، مورد بررسی قرار نمی‌گرفتند، خلاقیت کنونی معماری پدید نمی‌آمد. پروژه‌های حدید، نشان از خلاقیتی دارد که ریشه‌های آن به‌جزء درک شخصی او از مباحث معماری نیست. ازسویی، رجعت او به تاریخ، به گونه‌ای هویت‌مند و قابل شناسایی است و همین شگردهای طراحی اوست که باعث تعابیری متفاوت از آن می‌شود. از این سو، منتقد آثار او، چزاردِسسا، پنج اصل کلی پروژه‌های او را به صورت زیر بیان می‌دارد:

- «عملکرد دیوارها به هیچ‌وجه به مانند جداگرهای غیرقابل عبور در نظر گرفته نشده است، هر چند که آنها، وظیفه‌ی جدا نمودن فضای داخل را از بافت محیط پیرامون، عهده‌دار می‌باشند؛ همچون ورقه‌هایی قابل تعویض، و تا حدودی با نمود «غیر مادی»، شفاف متصور گردیده‌اند. دیوارها در مجموع صرفاً به برقراری جدایی منطقی فی‌مابین داخل و خارج محدود نمی‌گردند، بلکه آمیزش هر یک از ابعاد دوگانه‌ی مزبور را، در بعد دیگر عملی می‌سازند؛ امری که در عمل، فرم و بارهای معنایی طرح‌ها را آشکار می‌نماید؛
- کاربرد تدابیر ماهرانه در ساختار طرح‌های حدید، گسستگی را از ترکیبات پلاستیکی - فرمی، فضا و اجزاء سازه‌ای محو نموده است. ترکیب موارد اخیر با سایر نشانه‌هایی که طرح و یا پروژه را به‌وجود می‌آورند، همواره با نتایجی مرکب یا شاید بتوان گفت تقریباً نامرئی همراه است و بدین ترتیب، لحظه‌ای فرا می‌رسد که اهمیت ساختار، از ارتباط با فضاهای خالی مشهود می‌گردد و با مصالح مورد استفاده در می‌آمیزد تا هنگامی‌که دیگر، ضرورت اسکلت به‌مثابه‌ی مجموعه‌ی عناصر باربر که در برقراری ایستایی بنا اجتناب ناپذیر می‌باشند، منتفی می‌گردد؛
- تشدید بار معنایی بازشوها به‌گونه‌ای است که در برش‌های به عمل آمده توسط ظه‌حدید، هرگز به کاربری صرف آنها اشاره نمی‌نماید. تعبیه‌ی بازشوها، شکاف‌ها و درزهای انبساط و انقباض، از جمله اقدامات به‌عمل آمده به منظور تأمین نور، گردش هوا و جلوگیری از ایجاد ترک، به دلیل تأثیر تغییرات دما در مواد می‌باشد؛
- اراده‌ی رهایی از قواعد ثقلی، مشخصه‌ای است که در طرح‌های ظه‌حدید، به‌طور دقیق و حساب شده، لحاظ شده است. به گونه‌ای که، همانند پروژه‌ی ایستگاه آتش‌نشانی، به سبب اضمحلال نیروی جاذبه و تأثیر نیروهای دافعه از مرکز، آهنگ صعود، در راستای خطوط گریز، با پرتابی پرشتاب، از تراز سطح زمین به سمت نقطه‌ای بسیار دور در فضا، آغاز گردد؛
- چوله‌گی‌های ناسازگار با قوانین دکارت، چه در سایت پلان‌ها و چه در احجام تولید شده، گویای دقت نگاه معمار در مشاهده‌ی کژی‌هاست. ظه‌حدید، هرگونه بازگشت به قالب‌های دکارتی را نمی‌پذیرد، امتیازات مربوط به دید از روبرو را ملغی می‌نماید، و در مقابل، رجحان نمای جانبی را به رسمیت می‌شناسد. برای خواندن و فهمیدن فضاهایی که از فکر طراح زاده شده‌اند، تخصیص برتری به هیچ‌یک از نقاط دید یافت نمی‌شود، اما سلسله‌ای از حفره‌ها، احجام و فضاهای توخالی متوالی وجود دارند که در یکدیگر داخل می‌شوند. نتیجه اینکه، به استفاده کننده اجازه می‌دهد از راه تأویل شخصی خود، پروژه را درک کند» (دِسسا، ۱۳۸۲:۲۲-۲۳ بادخل و تصرف).

از سویی دیگر، یکی از شگردهای کارهای حدید، طراحی با زمین است. خودش این شیوه را با کمک گرفتن از تعابیری مانند «زمین‌سار»،

www.abarkan.info

«میدان‌های نیرو»، «ترازبندی» و نظایر آنها بیان می‌کند. سه رکن مفاهیم معماری او زمین، شهر و تداوم یا جریان است. او زمین را «ساخت‌مایه اصلی شهر» می‌داند و همه طرح‌های خود را با «دستکاری زمین» شروع می‌کند. او این کار را با پیدا کردن و پررنگ کردن امتدادهای پنهان خطوطی که از ناهمواری‌های زمین عبور می‌کنند، یا ردگیری خطوط درون بافت‌های همجوار و سازه‌های شهری که خودش از آن به پیدا کردن راه‌های شهری در بافت‌های مجاور به خواب رفته تعبیر می‌کند، یا شکافتن، و به قول خودش، پوست‌کن کردن زمین و ایجاد لایه‌های جدید در آن، انجام می‌دهد.

ایده ترازبندی (توپوگرافی) و زمین‌سار، ایده پایه همه طرح‌های ظه‌حدید است. ترازبندی و زمین‌سار برای این نیست که زمینه‌ای برای دورنمای طرح باشد، بلکه برای اینست که به سازمان فضایی طرح تبدیل شود. روشی است برای ساختن پلان و سوار کردن آن بر مسیرهایی که در گستره زمین کشف می‌شود؛ روشی است برای دستیابی به سازمان‌های هندسی جدیدی که ایجاد فضاهایی جدید و ناآشنا را ممکن می‌سازند؛ روشی است برای گسترش معماری در تمام جهات به جای محبوس ماندن در یک تنگنا؛ ناتمام گذاشتن ارادی ترکیب طرح به منظور امکان دادن برای گسترش بعدی، تا بدون به هم خوردن انتظام هویت طرح، بتوان لایه‌های جدیدی بر آن افزود (سمرقند، ۸۱:۱۳۸۰-۸۲).

حدید در تجربه‌های خود، تدریجاً از یک وضعیت دوبعدی به سوی یک وضعیت فضایی - حجمی سه‌بعدی سیر کرده است. می‌گوید: «ما قبلاً فضا را پدیده‌ای محصور بین سطوح می‌دیدیم. اکنون گنجینه فضایی بسیار پربارتر و متنوع‌تری داریم. مطالعات تحقیقی ما درباره پیکربندی‌های زمین‌ساز طبیعی، راه را برای تفاسیر جدیدتری باز کرده است. ایده چندلایگی، از علاقه اولیه من به طبقات زمین‌شناختی و باستان‌شناختی نشأت می‌گیرد. اگر کسی اکنون به این مقایسه‌ها نگاه کند، بعد از تمامی تجارب مربوط به روی هم‌گذاری فضایی، درهم نفوذ کردن‌ها و الحاق‌ها، این را می‌فهمد که ما به روش‌های بسیار سیال‌تری برای بیان این مفاهیم دست یافته‌ایم. به‌جای برخورد فضاها با هم، به‌ذوب کردن آنها در هم می‌پردازیم، و ایده بنیادین انفجار امروز به گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌شود که می‌تواند راه جدیدی را برای کارکردن در برنامه‌های خیلی بزرگ باز کند.» و به‌دنبال آن اضافه می‌کند: «[...] وقتی پروژه، جزئی از شهر می‌شود، مقیاس وسعت پیدا می‌کند و متقابلاً، سازمان شهر شروع می‌کند به رسوخ کردن در آن» (کاسترو، ۳۰:۲۰۰۴-۳۲). ظه‌حدید به‌طور مداوم در پی عقب راندن محدودیت‌هاست. آزمایش و تجربه جزء لاینفک فرایند خلاق است. ساختن، علاوه بر فناوری، به آزمون‌ها و تجربه‌های اجتماعی نیز نیاز دارد. حدید، همگام با مدرنیسم، و به‌ویژه معماران انقلابی روسیه، به الزام اجتماعی معماران اعتقاد دارد و وظیفه آنها را تلاش به منظور ساختن فرم‌هایی جدید و مناسب برای زندگی می‌داند. ساختن، به‌عنوان نمود یک فرایند ذهنی و به‌عنوان آفرینشی



۴۱ و ۴۲. ظه حدید. مرکز هنرهای معاصر رونتال. سین سیناتی. اوهایو. آمریکا. ۲۰۰۳.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

از طریق اندیشه، به بیننده عرضه می‌شود و به او امکان می‌دهد با شیء ارتباط برقرار کند و درکی از ساختار ذهنی آن به‌دست آورد. آخرین نکته در مورد کارهای ظه‌حدید، نقش مهم مهندسی و سازه است. او می‌گوید، به علت نیاز به ایده‌های بلند پروازانه سازه‌ای، همراه با دقت در جزئیات، به کشف نیروهای فرم‌ساز نائل شده است. به نظر او، فضا و سازه یکپارچه می‌شوند و دیگر حدفاصل روشنی بین آنها وجود ندارد.

حدید طرح کلوب پیک هنگ‌کنگ را به سال ۱۹۸۲ میلادی، در طی مسابقه‌ای برنده شد. وی در شرح پروژه کلوب پیک می‌گوید: «در محوطه‌ای که به این پروژه اختصاص می‌یافت، تپه‌ای سنگی وجود داشت: فکر این بود که تپه را بشکافیم و گودال حاصل را به‌جای سنگ و خاک قدیمی با سنگ و خاک جدید پُر کنیم. از این‌رو، هر لایه نسبت به لایه زیرین کمی متفاوت بوده و هر یک به دیده‌ی لایه‌ای مشاهده می‌شد، مانند لایه‌های زمین‌شناسی که بر روی هم قرار دارند. [...] همه‌ی بناها، به ملاحظه‌ی زمینی که در آن ساخته می‌شوند، ناگزیر باید - تا اندازه‌ای - کشیده ساخته شوند. در پروژه پیک، سه زمین و سه برنامه وجود داشت. قصه‌ی اصلی این پروژه، تیرهایی که باید در بنا ساخته می‌شدند و فضای مرکزی آن بود. فضایی که باید پنج طبقه بالا می‌رفت. ما برنامه را به عنوان بخشی از توسعه‌ی هنگ‌کنگ به

84. ELcroquis

صورت کلوبی خصوصی درآوردیم و آن را به این شهر گشودیم [...] دیواری در دور و بر این کلوب وجود نداشت، پستی و بلندی زمین نسبتاً زیاد بود و دو برنامه را به‌وسیله تیرهائی که پنداری به پرواز درآمده بودند و لایه‌هایی که یکی بر بالای دیگری قرار می‌گرفت، به یکدیگر پیوند دادیم. می‌توانم بگویم نوعی زمین‌شناسی در پروژه صورت گرفت و طبقات خاک و طبعاً طبقات بنا، به‌صورت مارپیچی بالا رفتند. [...] من عقیده داشتم که تیرها باید از یک زمین به‌جانب دیگر زمین ادامه یابند، بدین معنی که چارچوبی بر افراز زمین قد برافرازد و تیرها از آنها آویخته شوند و یا به پرواز درآیند. اینها ترسیم‌هایی هستند که مفهومی را بیان می‌کنند، ایده را می‌گویند، و درواقع این پروژه توصیف یک ایده است و نه طرح یک چارچوب فکری» (برادبنت، ۲۱۳:۱۳۷۵). بر اساس ایده طراحی حدید، وضع طبیعی زمین پروژه با گودبرداری و خاکریزی می‌بایستی تغییر کند تا «کوهی سُفته از گرانیت» با فرمی هندسی و انتزاعی و به وسعتِ تمام پدید آید. سپس، چهار «تیر» عظیم به حالت افقی یکی بر بالای دیگری بر این کوه مصنوع استوار شدند. پایین‌ترین تیر که بخشی از آن در دل خاک قرار می‌گرفت، شامل آپارتمان‌هایی به ارتفاع دو طبقه بود که نمای اصلی آن یکسره با شیشه پوشش می‌یافت. دومین تیر که بخشی از آن روی تیر پایینی قرار می‌گرفت و با آن زاویه ۳۰ درجه می‌ساخت، شامل همین نوع آپارتمان‌ها می‌شد که دو طبقه و نمای اصلی‌شان شیشه‌ای بود. زاویه‌ای که بین هر تیر و تیر پایین و یا بالای آن به‌وجود می‌آمد، به تراس اختصاص می‌یافت. فضایی خالی، تقریباً به ارتفاع ۱۳ متر، روی تیر دوم و زیر تیر سوم پدید آمده بود که به یک باشگاه و تسهیلاتی مانند استخر شنایی کم‌عرض و کشیده اختصاص یافت و در واقع نشانگر تغییر کاربری از مسکونی به خدماتی بود. این استخر کشیده نیز در جهتی ادامه می‌یابد که ۱۵ درجه با تیر دوم زاویه دارد و امتداد آن تا خود کوه می‌رسد. در این سطح است که زمین‌های بازی اسکواش، یک باشگاه ورزشی و یک رستوران بر بالای آن ساخته شده‌اند. عناصر دیگر مانند سکوهای ورودی، فضای رفت و آمد، یک ساندویچ فروشی و یک کتابخانه طوری ساخته شده‌اند که در این فضای خالی، بین تیر دوم و تیر سوم، به حالت تعلیق درآیند. در درون مجموعه، رامپی از سرسرای ورودی به تسهیلات باشگاه در درون کوه راه می‌برد و در بیرون آن، رامپی که به مانند «S» در فضا متهورانه می‌پیچد و تأثیری دراماتیک پدید می‌آورد، به حرکت اتومبیل‌ها و عابرین اختصاص یافته است. این رامپ، از جاده‌ای که به مجموعه راه می‌برد، آغاز می‌شود و به سکوی ورودی می‌رسد، کوه را دور می‌زند و از فضای پارکینگ می‌گذرد و سپس رو به جاده سرازیر می‌شود.

در امتداد تیر سوم، که این تیر خود بر ستون‌هایی بر روی فضایی خالی استوار است، چهار آپارتمان روی پشت‌بام تعبیه شده است که از بام آنها نیز به‌عنوان تراس می‌توان استفاده کرد. به فاصله ۲/۷ متر، تیر چهارم تقریباً به توازی تیر سوم ادامه می‌یابد. بر روی این تیر، آپارتمانی ساخته شده است. در انبوه ترسیم‌های حدید که نمایانگر طرح کلوب پیک و موضوع پروژه است، در کوه مصنوعی این مجموعه، و در اجتماع تیرها، ممکن است نیروها و عواملی را مشاهده کرد که به تصادف با هم ترکیب شده‌اند، اما ظه حدید، به نوعی بر آنها نظمی را پنداری تحمیل کرده و به آنها پیچیدگی بیش از اندازه‌ای بخشیده است.

ساختمان آپارتمان IBA در برلین، بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۹۳ میلادی، طراحی و ساخته شد. حدید در مورد طراحی مسکن معتقد است که نخستین گام در تهیه هر طرح مسکونی، تفکر درمورد معنای خانه‌سازی در قرن حاضر و تهیه نمودن فضا برای زندگی در آینده است. به‌علاوه، ضوابط موجود در هر شهر برای ساخت و ساز در این مورد نیز همچون سایر موارد می‌توانستند مانعی بر سر راه خلاقیت معمار باشند. لیکن، حدید در این مورد اعتقاد دارد که گاهی اوقات اگر مسائل کالبدی یک شهر به حد کافی انعطاف‌پذیر باشند، چنین ضوابطی می‌توانند نه تنها جالب باشند، بلکه حتی زمینه‌ساز خلاقیت فرد نیز محسوب شوند؛ به‌شرط آنکه سایرین بتوانند درک کنند که شما در حال انجام چه کاری هستید. البته بسیاری از مواقع چنین چیزی غیرممکن است، چون همگی بر این باورند که برای رعایت یک ضابطه، تنها یک راه وجود دارد و عموماً یافتن راه‌های متعدد دیگر را که همواره قابل دستیابی هستند، در برنامه کار خود قرار نمی‌دهند.

طرح ساختمان حدید برای آپارتمان‌های IBA برلین، به‌صورت ساختمانی که گسترش طولی دارد، طراحی شده است. خطی بودن ساختمان، به‌واسطه حضور پنجره‌های نواری بلند، محسوس نیست، ضمن اینکه در طبقه همکف، سری متوالی بازشوهای واحدهای تجاری و مغازه‌ها قرار دارند. حجم کوتاه ساختمان، در کنج، با ساختمان برج، پیوند خورده است. تعداد طبقات برج، به هشت می‌رسد. طبقات بالای همکف برج، دربردارنده‌ی سه واحد مسکونی با مساحت‌های مختلف هستند، که سطح آنها، به نسبت ارتفاع برج، افزایش یافته است. تعبیه‌ی پنجره‌ها به‌صورت نامتقارن، به نما حالتی خاص می‌دهد.

ایستگاه آتش‌نشانی شهر دانشگاهی ویترا در آلمان، بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۳ میلادی، طراحی و ساخته شد. مهم‌ترین مسئله‌ای که در آغاز این پروژه ذهن ظه حدید را به خود مشغول نمود، چگونگی گسترش طرح در حاشیه‌های سایت و نحوه همجواری با بناهای اطراف، ضمن خلق فضاهای عمومی کارآمد بوده است. به‌علاوه، چگونگی ابداع یک خط آسمان در میانه خط آسمان موجود در سایت مطرح بود که با ساخت یک سری دیوار به‌نحوی که فضاهای بزرگ و کوچک بتوانند در میان آنها ایجاد شوند، به انجام رسیده است. همین ایده، دیوارهای متوالی فضاها را تشکیل داده و نوعی دگرگونی از صفحه به حجم ایجاد نموده است. ازسویی، با ملاک قرار دادن دیاگرام اولیه، دیوارهای باربر قابلیت تبدیل به احجام را یافته‌اند و این چیزی بیش از یک بازی با خطوط است؛ چنانکه نوعی بازی با حجم و چگونگی تنیده شدن اجزاء آن در یکدیگر را مجسم می‌کند. هدف، ساختن فضا به سیال‌ترین شیوه ممکن بوده به‌نحوی که در هر کجای این بنا قرار بگیرید، بتوانید همه چیز را ببینید. به‌علاوه، تلاش شد تا شفافیت نه از طریق به کارگیری مصالح شفاف، بلکه

www.tandisan.ir

درعین استفاده از بتن، ایجاد گردد. خود حدید در این‌باره می‌گوید: «ما به این مسئله بسیار جدی نگاه کردیم تا حدی که به‌محض پایه‌ریزی دیاگرام، این امر موضوعی برای وارد شدن به طرح بود.» ایده طراحی محوطه از همان ابتدا مورد توجه قرار گرفت وتلاش اصلی در راه نوعی شهری کردن سایت صورت پذیرفته است، چرا که محل پروژه در لبه شهر قرار دارد که نوعی منطقه فرهنگی محسوب می‌شود. ساختمان آتش‌نشانی شباهت خاصی با بنای پاویون بارسلونای «میس‌وندررو» دارد. او در این‌باره بیان می‌دارد که: «گرچه این دو بنا به یکدیگر شباهتی ندارند، لیکن دارای کیفیات مشابهی در صراحت و سبکی هستند. آنها در دیاگرام شبیه نیستند، ولی در موضوع ارتباط میان درون و بیرون می‌توانند به هم تشبیه شوند. به‌علاوه، بازی نور طبیعی روز هم در آنها مشابه است. ایده درون و بیرون، باغ، ایده رنگ، اینها ممکن است زمینه‌های مشترک طراحی آنها باشند. به‌طورکلی، «میس‌وندررو» جزء افراد معدودی بود که تفکرشان در مورد فضا معمولاً به شیوه‌ای بسیار مدرن بروز می‌کرد. اصولاً به کمیت درآوردن فضا بسیار دشوار است. چنین امری به‌طور سنتی ممکن است، تناسبات یا چیز دیگری نامیده شود. این مسئله همواره از حساسیت برخوردار است و به‌عقیده من تنها عده بسیار معدودی هستند که در قرن بیستم، این سطح از کیفیت فضایی را به ظهور می‌رسانند» (ناگل، ۲۰۰۴: ۵۱۴). از طرفی، تبدیل کل سایت به یک قطعه توسط ترفندهای محوطه‌سازی و نیز شکستن عناصر ایستگاه آتش‌نشانی به عنوان واکنشی در قبال این توده، از عواملی بود که حدید خواست مرز بین سایت و ساختمان را از بین ببرد. حدید در این‌باره می‌گوید: «می‌خواستم در اتاق طویل، فضا از داخل به بیرون شناور شود. ایده آن است که اگر در این اتاق باشید، احساس بخشی از بیرون بودن در شما ایجاد شود. خط میان این دو فضا در حقیقت باریک است. به‌علاوه، از آنجا که میان ساختار و بنا به هیچ دوگانگی معتقد نیستم و می‌خواستم دیوارها هم ساختاری و هم جداکننده باشند، لازم بود از بتن بدون پوشش ساخته شود» (کاسترو، ۲۰۰۴: ۳۵-۳۷).

هندسه ساختمان، نشان‌دهنده تلاقی دو هندسه تشکیل‌دهنده این منطقه است و ریشه در آن دارد: برخورد جهت‌های مجتمع کشاورزی و پهنه گسترده راه‌آهن، در این ایستگاه آتش‌نشانی نمود یافته است. اندیشه کلی معماری به‌صورت رشته دیوارهای خطی و لایه‌لا یه شکل گرفته است. برنامه ایستگاه آتش‌نشانی، در فضاهای میان دیوارها که با توجه به ضرورت‌های کاربردی سوراخ شده، انحراف یافته و شکسته شده‌اند، نهفته است. با گذر از میان فضاهای ایستگاه‌های مذکور، می‌توان ماشین‌های قرمز رنگ و بزرگ آتش‌نشانی را به اجمال دید. خطوط حرکت آنها که نقوشی را شکل می‌دهند، بر روی زمین نقش بسته است. دیوارها گویی بر روی یکدیگر می‌لغزند، چرا که درهای کشویی بزرگ عملاً دیواری متحرک را به‌وجود می‌آورند. طراحی بنا، دو بخش متفاوت را که عبارتند از جای‌دهی ماشین‌های آتش‌نشانی و نیز فراهم‌آوری تسهیلات گوناگون برای آتش‌نشانی‌ها، درهم می‌آمیزد. اندیشه کلی دیوارهای قرار گرفته در کنار یکدیگر، هر دو بخش یاد شده را در بر می‌گیرد و از آن طریق، فصل مشترک این دو را نوعی شکستگی یا خمیدگی در خط بنا نمایان می‌سازد. ورودی ساختمان مشخصاً در محل این اتصال قرار گرفته است. کل ساختمان از بتن ساخته شده و ثابت گردیده است که این نوع مصالح، بهترین وسیله برای اجرای اشکال تندیس‌مانند و سازه‌های بزرگ به‌شمار می‌آیند. در این میان، توجه خاصی به تیزی تمامی لبه‌ها شده و از هرگونه اتصال همچون حاشیه بام یا روکش‌کاری اجتناب گردیده است، چرا که اینگونه چیزها از سادگی شکل منشورمانند و کیفیت انتزاعی اندیشه معماری نهفته در بنا می‌کاهند. فقدان همین قبیل جزئیات، شیشه‌اندازی‌های بدون چارچوب در محل خودروها و همچنین فضاهای داخلی که با صفحه‌های کشویی محصور شده است را به دنبال دارد.

طرح غرفه ویدئو موزیک در خرونینگن هلند، به سال ۱۹۹۰ میلادی، طراحی و ساخته شد. محل سایت این پروژه، در بین ساختمان‌های نئوکلاسیک شهر خرونینگن هلند واقع است. ایده طرح غرفه بر اساس از بین بردن مرزهای فضای داخلی و خارجی طراحی شده است، به‌گونه‌ای که ضمن تأثیر متقابل برهم، در مواقعی مرز مشترکی ایجاد می‌کنند که تعلق به هیچ یک از فضاها ندارد. طراحی غرفه به نحوی‌ست که بازدیدکنندگان خود به‌عنوان نمای خارجی غرفه در دید ناظرین بیرون هستند. دسترسی به فضاهای داخلی از طریق راه‌پله‌ای که چندان مشهود نیست، امکان‌پذیر است. طرح غرفه یادآور کارهای کانستراکتیویسم روسی است و با مدّنظر قرار دادن عناصر درونی و بیرونی، همانند یک ماشین متحرک خارق‌العاده طراحی شده است. یک ساختار دینامیکی که با محیط خود ارتباط برقرار می‌کند و مهم‌تر از همه با ناظرین بیرون و بازدیدکنندگان داخل هم‌سویی کامل دارد و باعث می‌شود، پرسپکتیوهای داخلی و بیرونی آن در چشم افراد متفاوت جلوه کند.

پروژه‌ی خانه اُپرای خلیج کاردیف در انگلستان، به سال ۱۹۹۴ میلادی طراحی شد. این پروژه، با هدف به‌کارگیری ایده‌ای بر خلاف آنچه که عموماً در مورد اُپراها و فضاهای نمایش به‌کار می‌رود، آغاز شد. برنامه چنین فضاهایی، معمولاً آنچنان صلب است که همواره منجر به ایجاد یک توده بزرگ و حجیم می‌شود. اما ایده اصلی طرح حدید، طراحی ساختمان سبُک و وارد کردن نور و هوا به فضای داخلی آن بود. او با طراحی یک ساختمان احاطه کننده، ولی نه به‌صورت یک جعبه بسته، بلکه به نحوی که نور به همه فضاهای خالی آن برسد، توانست به ایده تداوم حرکتی و سیالیت فضای درون و بیرون جامع عمل بپوشاند. طرح، در اولین نگاه، به‌واسطه حضور یک حیاط داخلی، بارها در قسمت‌های مختلف شکسته و همچنین فضای شهری به محوطه حیاط راه یافته و با آن هماهنگ شده است. تأکید بر ترکیب فضای درون و بیرون از طریق شیب راهی که از بیرون آغاز می‌شود و به فضای داخلی می‌رسد، به‌صورت زیبایی طراحی شده است و با این کار، نیرویی که به درون بنا کشیده می‌شود، می‌تواند به محوطه‌های اطراف سایت هم سرایت کند.

پارک‌سوار هونهایم شمالی در استراسبور فرانسه، بین سال‌های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۱ میلادی، طراحی و ساخته شد. ایده کلی طرح عبارت است از تداخل میدان‌ها و خطوطی که به‌هم بافته شده‌اند تا یک فضای جابه‌جایی دائمی را به‌وجود می‌آورند. هر کدام از عوامل،

www.tabarestan.info تبرستان

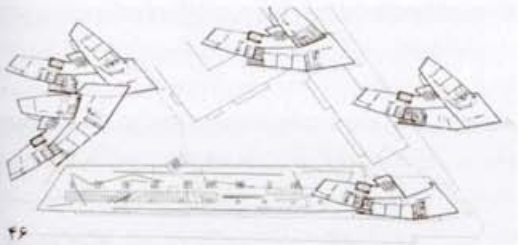






۴۳

۴۳. ظه حدید. کلوب پیک. هنگ‌کنگ. ۱۹۸۲. سایت پلان.
۴۴. ظه حدید. کلوب پیک. هنگ‌کنگ. اسکیس از کلیت طرح.
۴۵. ظه حدید. آپارتمان های مسکونی IBA. برلین. آلمان. ۹۳-۱۹۸۷.
۴۶. ظه حدید. آپارتمان های مسکونی IBA. سایت پلان.
۴۷ و ۴۸. ظه حدید. آپارتمان های مسکونی IBA.
۴۹ و ۵۰. ظه حدید. ایستگاه آتش نشانی. ویترا. آلمان. ۹۳-۱۹۹۰.
۵۱. ظه حدید. ایستگاه آتش نشانی. فضای داخلی.
۵۲. ظه حدید. غرفه ویدئو موزیک. فضای داخلی.
۵۳ و ۵۴. ظه حدید. غرفه ویدئو موزیک. خرونینگن. هلند. ۱۹۹۰.

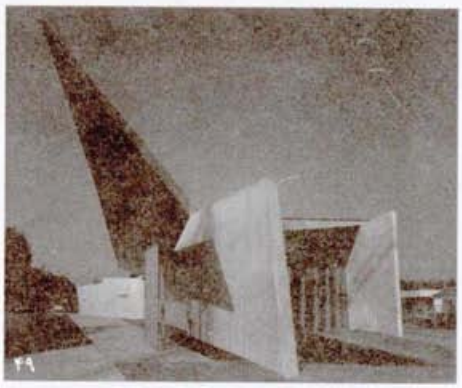


۴۶



۴۷

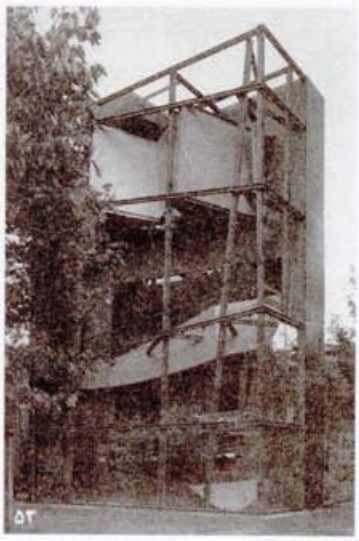

۴۸


۴۹


۵۰


۵۲


۵۱


۵۳


۵۴


۵۵


پ


۵۶ الف


ت


ب

پژوهش به تبیان
tabarestan.info


۵۷ الف


ب


۵۸

علاوه بر یک عنصر ثابت، یک مسیر و یک رد دارند. گویی، انتقال بین وسایل نقلیه (اتومبیل به قطار شهری، قطار به قطار شهری) خودشان به ایستگاه، تجسم فضایی می دهند و سایت و زمینه آن را می سازند. سالن انتظار، انبار دوچرخه، توالت‌ها و مغازه‌ها اجزای اصلی ایستگاه هستند. پردازش فضا، یعنی تداوم بازی خطوط چراغ های کف، یا اجزای مبلمان یا نوارهای نوری سقف، احساس بردارهای سه‌بعدی را تشدید می‌کنند.

طراحی سایت و به تبع آن فرم نهایی پارکینگ، از دو طریق حاصل شده است. اول اینکه، چون یکی از اهداف اصلی، ایجاد اتصال بین ایستگاه قطار در حال احداث در شمال گستره طرح و ایستگاه جدید قطار شهری است، پارکینگ اتومبیل ها طوری به سمت ایستگاه قطار شهری کج شده است که مؤید این اتصال باشد. دوم اینکه، حالت موقتی و دائماً جابه‌جا شونده اتومبیل ها در گستره طرح، به‌صورت «میدان مغناطیسی» خطوط سفید روی آسفالت سیاه نشان داده شده است. این خطوط جای پارک ماشین‌ها را نشان می‌دهند.

هر جای پارک، یک پایه چراغ عمودی دارد. ارتفاع آنها از تراز کف تبعیت می‌کند: جایی که تراز کف به بالاترین حد می‌رسد، ارتفاع پایه چراغ نیز به حداکثر خواهد رسید، و هر چه تراز کف پایین‌تر می‌آید، ارتفاع پایه چراغ نیز کمتر می‌شود. در زمینه، «میدان نیروی» پایه چراغ‌ها ضریب ارتفاعی ثابتی را نسبت به‌تراز کف در طول شیب به‌وجود می‌آورد. علاوه بر این، ارتباط متقابلی نیز بین عنصر ساکن و متحرک در تمام مقیاس‌ها مورد نظر بوده است (سمرقند، ۱۳۸۰: ۹۱).

۵۵ و ۵۶ و ۵۷. ظه حدید. خانه‌ی اپرای خلیج کاردیف. ماکت طرح.
۵۸. ظه حدید. خانه‌ی اپرای خلیج کاردیف. انگلستان. ۱۹۹۴.
۵۹. ظه حدید. پارک‌سوار هونهایم شمالی. استراسبور. فرانسه. ۱۹۹۹-۲۰۰۱. چشم‌انداز به سایت و طرح.
۶۰. ظه حدید. پارک‌سوار هونهایم شمالی. ایده طرح.
۶۱. ظه حدید. پارک‌سوار هونهایم شمالی. بخشی از محوطه.
۶۲. ظه حدید. پارک‌سوار هونهایم شمالی. ماکت طرح.
۶۳. ظه حدید. پارک‌سوار هونهایم شمالی. بخشی از طرح.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۵۹

دانیل لیبسکیند

همواره درباره طراحی‌های دانیل لیبسکیند نکات ویژه و منحصربه‌فردی وجود دارد. طراحی‌های او حامل پیام‌هایی هستند با مضامینی مشخص که تفکر عمیق او را بیان می‌نمایند. وی به سال ۱۹۴۶ میلادی، در شهر لودزی[85] لهستان متولد شد و به همراه خانواده خود به اسرائیل مهاجرت نمود. تحصیلات خود را در رشته موسیقی در اسرائیل آغاز کرد، و بعد از مدتی تحصیل موسیقی را رها نمود و به کشور آمریکا مهاجرت کرد و به سال ۱۹۶۵ میلادی، به تابعیت آمریکا در آمد. او در دانشگاه کوپر یونیون به تحصیل معماری پرداخت و به سال ۱۹۷۰ میلادی از آن دانشگاه فارغ‌التحصیل شد. سپس دوره فوق لیسانس خود را در رشته تاریخ و تئوری معماری از دانشگاه اِسکس[86] به سال ۱۹۷۲ میلادی کسب نمود. او آتلیه معماری خود را در سال ۱۹۹۰ میلادی در برلین تأسیس کرد. وی در ابتدا برای مدتی به عنوان متخصصی نظریه‌پرداز در ارتباط با معماری دیکانستراکشن مطرح بود و همین امر موجب تصمیم آکادمی هنر و ادبیات آمریکا جهت اعطای جایزه‌ی معماری به وی شد. لیبسکیند، در اکثر دانشگاه‌های معتبر جهان تدریس و سخنرانی کرده است. او عضو آکادمی هنر و ادبیات آمریکا است و چندین جایزه معتبر جهانی را از آن خود کرده است، که مهم‌ترین آنها عبارتند از: جایزه


۶۱

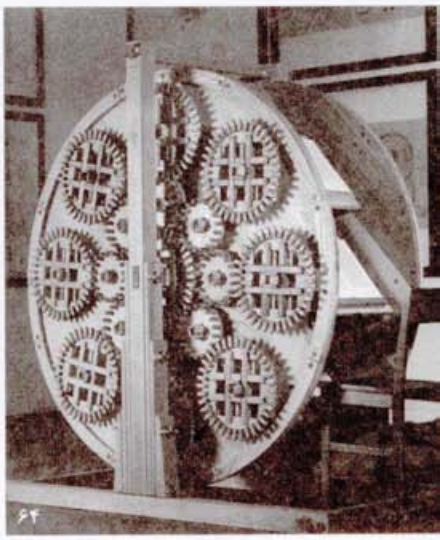

۶۰


۶۲


۶۳

85. Lódz
86. Essex

معماری آکادمی هنر و ادبیات برلین به سال ۱۹۹۶؛ جایزه‌ی معماری آلمان به سال ۱۹۹۹؛ جایزه‌ی هنر هیروشیما به سال ۲۰۰۱. او در سال ۱۹۹۷ میلادی، دکترای افتخاری دانشگاه اِسکس انگلستان و دکترای افتخاری دانشگاه ادینبرو[۸۷] و در سال ۲۰۰۲ میلادی، دکترای افتخاری دانشگاه دیپول[۸۸] شیکاگو را از آن خود کرد. مهم‌ترین پروژه‌های







۶۴. دانیل لیبسکیند. ماشین خوانش. طرح براساس کتاب‌های «ده کتاب در باب معماری» اثر ویتروویوس و «دن کیشوت» اثر سروانتس.
۶۵. دانیل لیبسکیند. موزه بدون خروج. برلین. آلمان. ۱۹۹۵.
۶۶. دانیل لیبسکیند. ویلای ۳۰، ۴۵، ۶۰، ۹۰. برلین. آلمان. ۱۹۹۰.

معماری او عبارتند از: پروژه لبه شهر[۸۹] در برلین به سال ۱۹۸۷؛ توسعه موزه برلین، موزه یهود[۹۰] طرح از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۸۹ و اجراء از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۹؛ موزه سلطنتی جنگ[۹۱] در منچستر[۹۲] انگلستان از سال ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۷؛ موزه یهود در سانفرانسیسکو از سال ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۰؛ و ضمیمه موزه ویکتوریا و آلبرت[۹۳] در لندن به سال ۱۹۹۶؛ استودیو ویل[۹۴] در سان کارلوس[۹۵] مالیورکا در اسپانیا به سال ۲۰۰۳.

در بررسی آثار لیبسکیند می‌توان دو لایه مفهومی مجزاء از هم را تشخیص داد و این در حالی است که آثار کمی از او توانسته است، این دو لایه را با هم آشتی دهند. از یک‌سو، ساختمان‌های او مثل موزه یهودیان برلین و ساختمان اوسنابروک[۹۶]، عموماً نشان دهنده تاریخ و سنت یهود از زاویه مرگ و نابودی است، و ازسویی دیگر، ساختمان‌های موزه سانفرانسیسکو و ساختمان ضمیمه موزه ویکتوریا و آلبرت، نشان دهنده پیوند سنت یهود با تاریخ و فرهنگ معاصر از زاویه امتداد و اتصال این فرهنگ‌هاست. لایه اول، کاملاً بدبینانه است، در حالی‌که لایه دوم، رویکردی خوش‌بینانه دارد. اگر قائل به حد وسط این دو لایه تاریخی باشیم، می‌توان به موزه جنگ سلطنتی لندن اشاره کرد که ویژگی آن نشان دادن جنگ و خرابی و ازسویی، تجدید حیات و زندگی شهری است.

لیبسکیند، در پی خلق مفاهیم ناب هنر یهودی و مهم‌تر از آن، روابط فلسفی است. او عمیقاً ضد تفکر کلاسیک است. در نزد وی قواعد کلاسیک تناسب، هماهنگی، نظم، تقارن و توازن، درواقع حکم نظام‌هایی بسته و منسوخ را دارند. او چیزهای پیچیده، خِردستیز و درون‌یافتی را به خردورزی مستقیم و بی‌چون و چرا ترجیح می‌دهد. او هنرمندی آرمانگرا و ازطرفی فردگرایی افراطی است که می‌کوشد فراتر از آزادیِ هنر برای هنر، و فراتر از مقوله‌های فرم ناب گام بردارد. به بیان دیگر، او در هر ساختمانی که طراحی می‌کند، در جستجوی این است که ویژگی‌هایی تازه را برای معنا وضع کند، و همچنین راه‌هایی تازه را برای پیوندِ بنا، مکان و فضا با تاریخ، زندگی امروز و زندگی فردا به‌وجود آورد. موزه یهودیان برلین، نمونه‌ای از شور و هیجان و نیز پیچیدگی جستجوی لیبسکیند برای مفاهیم معماری است.

ایده ساخت موزه یهودیان برلین به دهه‌ی ۸۰ میلادی برمی‌گردد. در همین دوران، شورای شهر برلین تصمیم می‌گیرد تا یک موزه مختص اشیاء یهود با مدّنظر قرار دادن موزه جدید برلین طراحی شود. طرح موزه بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۸۹ میلادی، طی یک مسابقه بین‌المللی بین شرکت‌کنندگان مسابقه برگزار گردید و طی ماه‌ها قضاوت، درنهایت طرح لیبسکیند به‌عنوان طرح برگزیده انتخاب شد و هیئت داوران، بدیع بودن ایده طرح را یکی از عوامل اصلی برنده شدن آن اعلام داشتند.

لیبسکیند، پروژه موزه یهود را «بین‌الخطوط»[۹۷] نامیده است. او در بیان ایده‌های به‌کار رفته در این طرح می‌نویسد: «دلیل اینکه این نام را برگزیده‌ام، مربوط به بررسی دو خط فکری رایج آن دوره است، یکی خط مستقیم اما چندشاخه و دیگری غیرمستقیم ولی ممتد» (لیبسکیند، ۱۹۹۶:۳۴). طرح با دو خط آغاز می‌گردد، خطوطی که به‌مثابه روش‌های بیان ایده و روابط هستند. او در ادامه مطالب شرح پروژه می‌نویسد: «یکی از دو خط، مستقیم اما به صورت بریده، شکسته شده است، در حالی که خط دیگر مورب ولی بی‌انتهاست. [...] خطوط، جدا از هم حرکت می‌کنند و باید آنها را به‌طور مستقل از هم ادراک کرد. بنابراین، آنها فضایی تهی[۹۸] را القاء می‌کنند» (لیبسکیند، ۱۹۹۶:۳۸).

خط، یکی از مهم‌ترین عناصر معماری لیبسکیند است. جهت

فهم این نکته باید به پلان موزه مراجعه کرد و مفاهیم به‌کار رفته خطوط را در آن جستجو کرد. طرح پلان موزه، خطی را نشان می‌دهد که ۹ بار با زوایای حاده شکسته شده است. این شکستگی، یک شکل زیگزاکی ایجاد می‌نماید که بیانگر شکل ستاره‌ی داود شکسته شده است. درگیری ذهنی لیبسکیند با خطوط، در ساختمان پیداست.

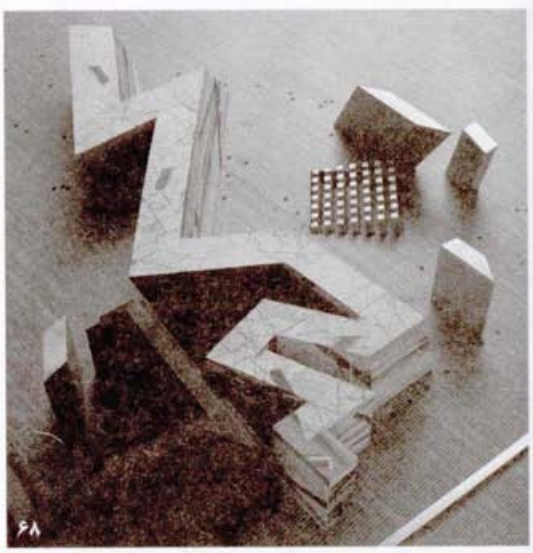


۶۷. دانیل لیبسکیند. توسعه موزه برلین، موزه یهود. چشم‌اندازی به کلیت طرح.

۶۸. دانیل لیبسکیند. توسعه موزه برلین، موزه یهود. برلین. آلمان. ۹۹-۱۹۹۲. ماکت سایت پلان.

۶۹. دانیل لیبسکیند. استودیو ویل. سان‌کارلوس. مالیورکا. اسپانیا. ۲۰۰۳.

۷۰. دانیل لیبسکیند. توسعه موزه برلین، موزه یهود. پلان.



خطوط در نمای ساختمان به فرم باریکه‌های دراز پدیدار می‌شوند و چنین وانمود می‌کنند که دیوارهای موزه در اثر صدمات وارده ترک خورده‌اند. خطوط، در غیرمترقبه‌ترین جاهای درون موزه نیز رخ می‌دهند. چون ما به منظم بودن مستطیل و سطوح مسطح خوگرفته‌ایم، از این‌رو، اضلاع شکل گرفته‌ی موزه با خطوط درهم، برای چشم





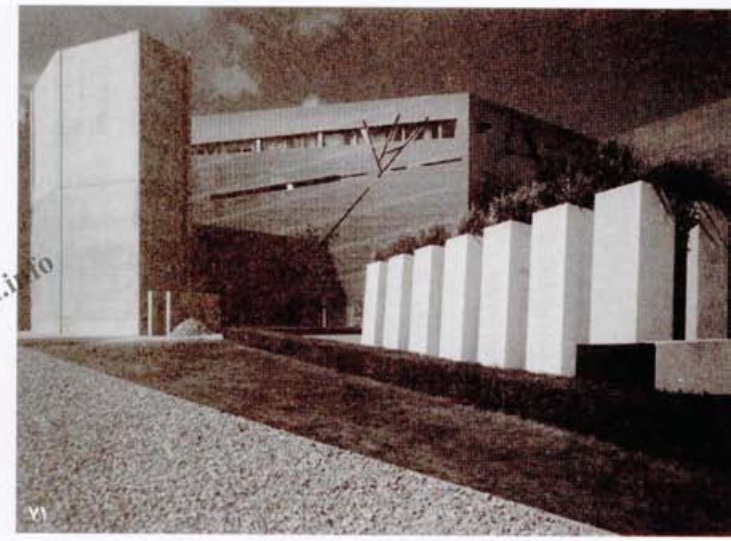
بازدیدکنندگان به‌صورت خطوط خراش داده شده و رنج‌آور تأویل می‌گردند.

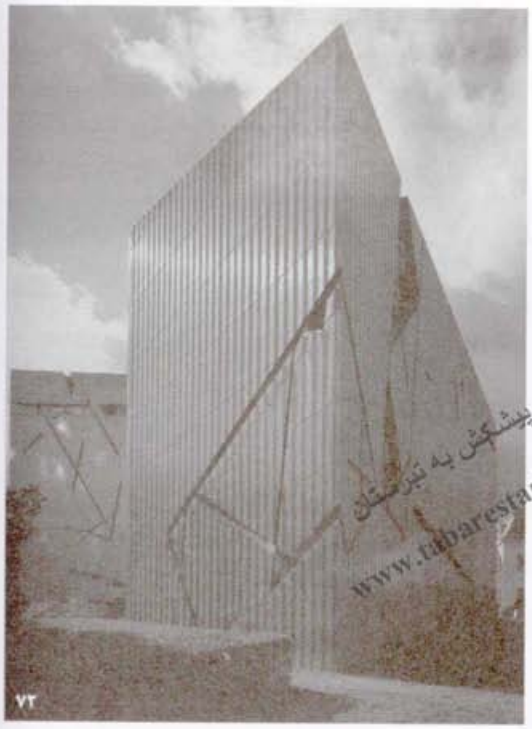
لیبسکیند، ایده معماری خود را نه صرفاً در مقالات و سخنرانی‌ها، بلکه طی ترسیم‌هایی که از موزه به سال ۲۰۰۱ میلادی به‌همراه یادداشت‌هایی چاپ و منتشر کرد، به شکل بارزی بیان داشت: «وقتی من در سال ۱۹۸۸ میلادی، از طرف سنای برلین دعوت شدم تا در این مسابقه شرکت نمایم، احساس کردم که این برنامه‌ای نیست که با تدبیر شخصی به آن بپردازم، یا ساختمانی صرف نیست که پیرامونش تحقیق نمایم، بلکه مربوط به موضوعی است که از اول درگیر آن بودم. سه ایده اساسی، بنیان اصلی طرح موزه یهود را تشکیل می‌دهند: فهم تاریخ برلین بدون فهم مشارکت بی‌شمار شهروندان یهودی برلین در جنبه‌های فرهنگی، اقتصادی و غیره محال است؛ تسکین روحیات بازماندگان قربانیان شهر برلین؛ با سامان‌دهی و شناسایی و زدودن خاطرات رنج یهودیان برلین است که تاریخ برلین و اروپا می‌تواند یک آینده انسانی داشته باشد» (لیبسکیند، ۲۰۰۱: ۲۳-۲۴).

لیبسکیند، اهداف متفاوتی را در طراحی موزه به‌کار گرفته است. با دقت در طرح موزه می‌توان بیان داشت که موزه برای فضایی بیش از نمایشگاهی صرف، طراحی شده است. او از چهار دیدگاه خاص، رابطه بین سنت یهود و فرهنگ آلمان را مورد بررسی و دقت نظر قرار داده است و سعی نموده این روابط را به نوعی در طراحی موزه به‌کار گیرد. این روابط از نظر لیبسکیند عبارتند از: بررسی رابطه بین یهودیان و شهروندان آلمانی. به‌طوری که با بررسی نقشه جامع شهر برلین،

87. Edingburgh
88. Depaul
89. City Edge
90. Jewich Museum
91. Imperial War Museum
92. Manchester
93. The Victoria & Albert Museum
94. Weil
95. San Carlos
96. Osnabrück
97. Between the Lines
98. Void

۷۱ و ۷۲ و ۷۳. دانیل لیبسکیند. توسعه موزه برلین، موزه یهود. بخشی از طرح.
۷۴ و ۷۵. دانیل لیبسکیند. توسعه موزه برلین، موزه یهود. فضای داخلی.
۷۶. دانیل لیبسکیند. پروژه لبه شهر. برلین آلمان. ۱۹۸۷. ماکت طرح.


۷۱


۷۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۷۳


۷۴

او مکان‌های یهودیان این شهر را مشخص نمود و این نقاط را به هم متصل کرد. از اتصال این نقاط در روی نقشه، شبکه‌ای ماتریسی به‌وجود می‌آید که لیبسکیند این شبکه را در طراحی سایت و نماها به‌کار گرفته است؛ انتخاب قطعه‌ای از موسیقی آرنولدشوئنبرگ با عنوان «موسی و هارون»؛ بررسی مکاشفات والتربنیامین در کتاب «خیابان یکطرفه»، به‌خصوص توصیفات بنیامین از شهر برلین؛ و مورد آخر تحلیل فرم ستاره داود به‌خصوص صورت‌های مختلف شکسته شده این فرم (ر.ک.به: لیبسکیند، ۱۹۹۷).

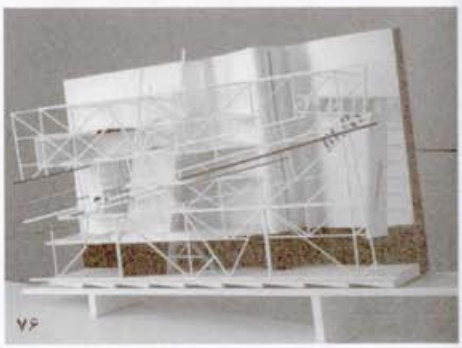
طرح موزه یهودیان برلین یکی از شاهکارهای بیان مفاهیم هنری و استعاری است. هرکس که از موزه بازدید می‌کند، محال است که به این زودی‌ها آن را از یاد ببرد. پله‌کانی پهن و تیره، به سمت پایین به زیرزمین منتهی می‌گردد. دالان‌های شیب‌دار که کف آنها از سنگ است، بازدیدکننده را وا می‌دارد تا یکی از سه مقصد ناشناخته‌ای را که در پیش رو دارد، برگزیند. یکی از اینها، به سمت بالا که جایگاه اصلی پله‌کان عمودیِ دیگری است، باریک می‌شود، و به شکلی شگرف به سالن‌های خالی نمایشگاه موزه منتهی می‌گردد. از دیگر ویژگی‌های بنا، سقف‌های بلند و دیوارهای طولانی و عریان و سفید است. زاویه‌ها نیز به‌ناگاه، تند و تیز می‌شوند. پنجره‌های اریب به شکلی غیرمنتظره، دیوارها را می‌شکافند. همه‌ی اینها جنون‌آساست. در پایین پله‌ها، در زیرزمین پشتی، دو مسیرِ دیگر در کمین هستند. یکی از اینها به دری فلزی منتهی می‌گردد که به سنگینی به فضای خالی نماد آدم‌سوزی باز می‌شود، که حجمی است عجیب و غریب، مرتفع و ذوزنقه‌ای شکل

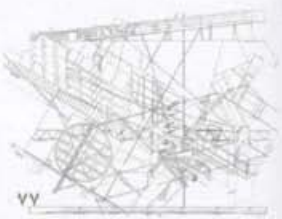
۷۷. دانیل لیبسکیند. پروژه لبه شهر. سایت پلان.
۷۸. دانیل لیبسکیند. پروژه ضمیمه موزه ویکتوریا و آلبرت. جزئیات طرح.
۷۹. دانیل لیبسکیند. پروژه ضمیمه موزه ویکتوریا و آلبرت. لندن، انگلستان. ۱۹۹۶.


۷۵


۷۹

پیشکش به تبرستان
tabarestan.info


۷۶


۷۷


۷۸

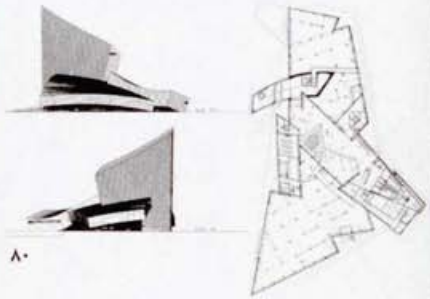
با دیوارهای مستحکم بتنی. در اینجا تنها یک منبع نور وجود دارد، و عبارت است از باریکه‌ای در گوشه‌ی فضا که باعث می‌شود کورسویی از ارتفاعی ناممکن به درون بتابد. یک دالان دیگر باقی می‌ماند. این دالان به بیرونی محصور و پوشیده از قلوه سنگ «باغ تبعید و مهاجرت» که شاخص‌ترین نشانه‌ی آن شبکه‌ای از ۴۹ ستون بلند، ضخیم و راست‌گوشه‌ی بتنی است، منتهی می‌گردد. از رأس هر ستون، تنها یک درخت زیتون سربرآورده است. ستون‌ها اندکی خم شده‌اند، و می‌توان در میان آنها به‌قدم زدن پرداخت. این فضا مشخصاً ناپایدار به نظر می‌رسد. ساختمان در جایگاه خود، در بردارنده‌ی توانی استعاری از تاریخ غم‌انگیز یهودیان برلین، و در واقع پاسخگوی این تاریخ است. فضاهای خالی آدم‌سوزی با سادگی عریان و آشکارشان، احساسات و اندیشه را برمی‌انگیزانند. باغ تبعید، یکی از توانمندترین تداعی‌کننده‌های بی‌ثباتی و عدم‌قطعیت به‌شمار می‌آید، که تاکنون ساخته شده است. این معماری، شگفت‌انگیز و از جنبه‌های متفاوت متأثرکننده است و یکی از موفق‌ترین کارهای اجراء شده‌ی لیبسکیند محسوب می‌شود.

پروژه‌ی لبه شهر برلین، به سال ۱۹۸۷ میلادی طراحی شد. ساختمان به‌عنوان «سوژه[۹۹] معماری» نام‌گذاری شده است. این طرح، بر اساس بلوک حجیمی به طول ۴۵۰ متر، به پهنای ۱۰ متر و به بلندی ۲۰ متر که

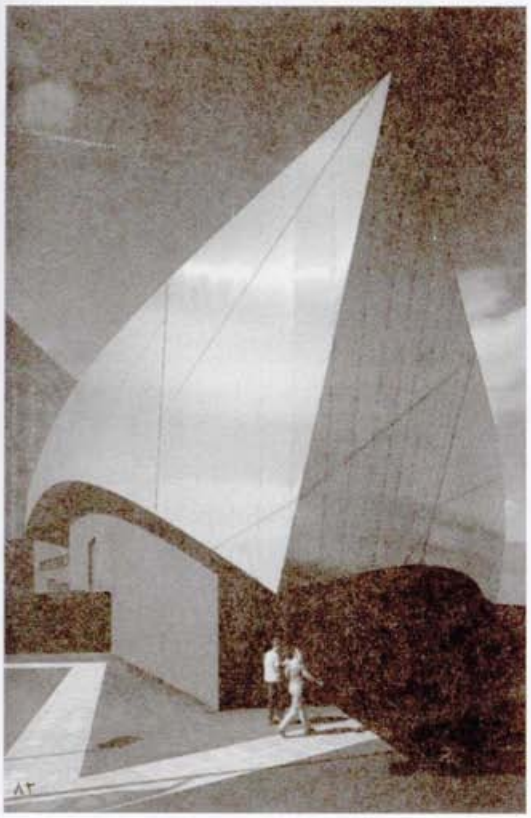
99. Subject

می‌کنند که قادر است از این طریق، ناظر را به هدف و ایده و پیام اصلی موزه سوق دهد. این مجموعه با مکان یابی ماهرانه و مؤثر خود، در ارتباط و تلفیق هماهنگ بین فضاهای مختلف از جمله؛ فضاهای نمایشگاهی، کارگاه‌های آموزشی، فروشگاه و رستوران در قالب یک فرم سیال و مارپیچ در چندین لایه، قرار دارد. طرح موزه با مدنظر قرار





۸۰



۸۲

به جانب بالا و بدون اتکاء به هیچ ستونی در امتداد خیابان به زاویه ۶ درجه متمایل می‌شود و به ارتفاع ۵۶ متر بالا می‌رود، طراحی شده است. ترسیم‌های لیبسکیند، شبکه‌ای از خطوط ظریف را نشان می‌دهند که با زوایای نامتساوی یکدیگر را قطع می‌کنند. برخی از این خطوط، نشانگر تحمل‌کننده‌های ظریفی هستند که همراه با پله‌کان‌ها و آسانسورها به فاصله حدود هر ۶۰ متر یکبار به زمین فرود می‌آیند. ساختار داخلی این ساختمان، مرکب از صفحات عمودی و افقی است که فضاهای متعلق به دفاتر کار، بخش روابط عمومی، مغازه‌ها، سینماها و کاربری‌های دیگر مانند آنها را در خود جای می‌دهد. ازطرفی، لیبسکیند با طراحی حجم ساختمان در پی این بود که: «خط آسمان را در امتداد تقاطع‌های اُریب به نظم آورد. ساختمانی بسازد که به زمین تکیه کند، به‌جای اینکه از آسمان به قلابی آویخته شده باشد. در این ساختمان، با گشودن فضا بین اهرم نگاهدارنده‌ی ساختمان و قوس آن، خطی استوار در فضا برمی‌خیزد. در این حالت به‌نظر می‌رسد عواملی که خود به‌جایی تکیه ندارند، برای بقیه‌ی ساختمان، تکیه‌گاهی فراهم می‌آورند. پنداری آرمان شهری از درون چاه به در می‌آید» (به‌نقل از: برادبنت، ۴۵:۱۳۷۵).

پروژه‌ی ساختمان ضمیمه موزه ویکتوریا و آلبرت در لندن، به سال ۱۹۹۶ میلادی طراحی شد. آنچه در وهله اول در طراحی موزه خودنمایی می‌کند، نسب دو کتیبه در سمت ورودی موزه به‌طور قرینه است که برروی آنها کلمه‌های «خیال و دانش»[۱۰۰] نوشته شده است. این کتیبه‌ها، یک نوع تفکر و ذوق هنری الهام‌بخش را توصیف

دادن سه دیدگاه عمده، طراحی شده است: فرم مارپیچ با مدنظر قرار دادن سیرکولاسیون پویا؛ ارتباط متقابل بین فضاهای درون و بیرون، کشف دوباره مفاهیم جدید.

ناظرین به‌دلیل وجود عملکردهای مختلف موزه، همواره درگیر یک حرکت مارپیچ‌گونه‌ای هستند که به عمد توسط لیبسکیند طراحی

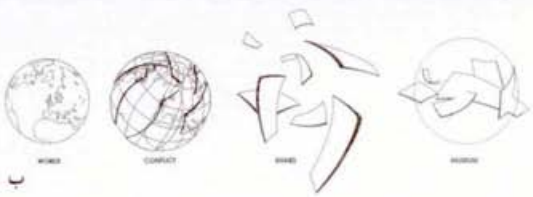

۸۳


۸۴ الف

پیشکش به تبرستان
tabarestan.info

شده است. او با طرح ایده «حرکت پویا»، بازدیدکنندگان را در دو سطح عمودی و افقی هدایت می‌کند. این سامان‌دهی فضا در طبقه‌های بالا، یک ارتباط متقابل و منسجم بین حرکت مارپیچی سیرکولاسیون و فضاهای داخلی به‌وجود می‌آورد. در این طبقات، گالری‌های ثابت و موقت و بخش‌های اداری طراحی شده‌اند. طبقات زیرین، پائین‌تر از سطح خیابان اصلی موزه طراحی شده‌اند که شامل گالری هنری مدرن، مکان اجراء نمایش، سالن سخنرانی‌ها و پخش فیلم می‌باشند. این فضاها در یک سیستم عملکردی کاملاً انعطاف‌پذیر، سازمان یافته‌اند. طبقه‌های بالا و پایین توسط لابی ورودی از هم جدا می‌شوند و در اصل، لابی، محل تقسیم عملکردهای طبقات بالا و پایین است. سیرکولاسیون موزه طوری طراحی شده است تا بازدیدکنندگانی که قصد دیدن نمایشگاه‌های موقت و کارگاه‌های آموزشی را دارند، به‌طور مستقیم از لابی به پایین حرکت کنند و بعد از عبور از رستوران و مکان‌های بازی بچه‌ها، به فضاهای مذکور راهنمایی شوند. بازدیدکننده از فضاهای آموزشی توسط یک رامپ، به باغ طراحی شده مجموعه هدایت می‌شود و باغ مجموعه در بین گالری‌ها، فضای آموزشی و خدماتی موزه قرار گرفته است (لیبسکیند، ۱۹۹۷: ۸۴-۸۷).

موزه سلطنتی جنگ، جزء اولین طرح‌های معماری لیبسکیند است که در شمال انگلیس ساخته شد. این مجموعه عظیم با پوسته نقره‌ای درخشان آلومینیومی، در کنار کانال منچستر قرار گرفته است. این موزه، تاریخچه‌ای از جنگ‌های مهم اروپا از سال ۱۹۱۴ تا سال ۲۰۰۰ میلادی را در خود جای داده است. ایده طراحی موزه از این تصور او ناشی می‌شود


ب

۸۰. دانیل لیبسکیند، موزه سلطنتی جنگ، پلان و نما.
۸۱ و ۸۲. دانیل لیبسکیند، موزه سلطنتی جنگ.
۸۳. دانیل لیبسکیند، موزه سلطنتی جنگ، فضای داخلی.
۸۴. دانیل لیبسکیند، موزه سلطنتی جنگ، منچستر، انگلستان، ۱۹۹۸-۲۰۰۷، چشم‌انداز کلی به طرح و ایده طراحی.

که جهان به قطعاتی خرد شده و متلاشی گشته و سپس به صورت تمثیلی ساده و ابتدایی از کشمکش و تضاد روی هم سوار گردیده است. از این‌رو، موزه در نگاه کلی از سه بخش تشکیل شده است که لیبسکیند آنها را «قطعات خرد شده» می‌نامد؛ سه بخشی که شاید به نوعی بیان کننده آب، زمین و هواست و حوزه‌های جنگ را مجسم می‌کند. همان‌گونه که لیبسکیند شرح می‌دهد، این مجموعه‌ی سه‌گانه، عینیت دهنده تعارضات قرن بیستم است. جنگ‌ها از آنجاکه در حالت کلی همواره روی «زمین»، روی «آبها» و در «هوا» رخ می‌دهند، هرگز روی کاغذ به درستی به تصویر کشیده نمی‌شوند (لیبسکیند، ۲۰۰۱:۶۲-۶۳). این سه بخش گسیخته و درهم شکسته شده، درعین حال که با آشفتگی خویش ذهن را به چالش می‌کشند، به‌گونه‌ای تحسین برانگیز، وقار و زیبایی دارند.

قطعه میانی موزه، پاره‌ای از «زمین» است، عنصری منحنی شکل که در ابعاد تقریبی ۷۰×۱۵۰ متر گسترده شده و تالار نمایش بزرگی را در خود جای داده است. این بخش بزرگ شامل دو طبقه است که با سقف محدبی به ارتفاع ۱۹ متر پوشیده شده است. رستوران موزه که منظره زیبایی از کانال را عرضه می‌کند، در قطعه «آب» قرار دارد و با سقفی مقعر به نمایش درآمده است و آخرین بخش ـ البته نه از حیث اهمیت ـ قطعه عمودی «هوا» است که ورودی ساختمان را تشکیل می‌دهد و به ارتفاع ۵۵ متر است. این بخش، تضاد و تقابل را با ارتفاع کم موزه در سمت راست کانال، به تصویر می‌کشد. فضای داخل پیشنهادی این موزه، برگرفته از شکل انحنای زمین است و چون این طرح با اتفاقاتی که در جهان می‌افتد در ارتباط است، موجب درک موقعیتی سریع و بی‌واسطه از موزه می‌شود. رابطه‌ای که میان جریان بی‌وقفه موزه و چشم‌انداز بیرون آن برقرار است، به‌وسیله نظام تسلسل ۲۴ ساعته جهان تعدیل یافته است. بعد فضا و زمان موزه باعث شناختی آسان از فضایی حاکی از تضاد می‌شود و تنشی را میان این تضاد و زیربنای تاریخی آن نشان می‌دهد. قفسه‌های بادبان‌مانندی که در خارج از ساختمان به نمایش گذاشته شده، به نحو شگفت‌انگیزی با مناظر اطراف، به‌خصوص زمین فوتبال منچستر یونایتد، در ارتباط است.

کوپ هیمل بلاو

یکی از گروه‌های مهم معماری دیکانستراکشن در کشور اتریش، گروه معروف «کوپ هیمل بلاو» است که به سال ۱۹۶۸ میلادی، سه معمار به نام‌های دیتر پریکس[۱۰۱]، هلموت شویجینزکی[۱۰۲] و راینر مایکل هولتسر[۱۰۳] او فقط تا سال ۱۹۷۱ میلادی گروه را همراهی کرد)، دست به تشکیل یک گروه معماری زدند. آنان برای خود نام کوپ هیمل بلاو و یا «همکاری آبی آسمانی» را انتخاب کردند.

معمار اول این گروه، «دیتر پریکس»، به سال ۱۹۴۲ میلادی در شهر وین، متولد شد. پس از دوره دبیرستان، در دانشگاه فنی وین و سپس در انستیتوی معماری کالیفرنیای جنوبی و نیز انجمن معماری لندن، تحصیلات خود را در زمینه معماری و شهرسازی به پایان رسانید. او از سال ۱۹۹۳ میلادی، به‌عنوان مدرس طراحی و معماری و از سال ۱۹۹۹ میلادی تاکنون، به‌عنوان مدرس طراحی صنعتی در دانشگاه وین مشغول به تدریس است. او همچنین، در سال ۱۹۸۴ میلادی در انجمن معماری لندن و به سال ۱۹۹۰ میلادی در دانشگاه هاروارد آمریکا به عنوان مدرس مهمان تدریس نموده است. هلموت شویجینزکی به‌عنوان دومین عضو گروه، به سال ۱۹۴۴ میلادی، در شهر پوزنان[۱۰۴] لهستان به‌دنیا آمد. او بعد از مهاجرت به اتریش، در دانشگاه وین و سپس در مدرسه معماری انجمن معماران AA لندن به تحصیل مشغول شد. او از سال ۱۹۷۳ میلادی، در همان جا به تدریس مشغول است و در حال حاضر، جزء اعضای آکادمی علوم و هنر اروپا است.

اعضاء گروه «کوپ هیمل بلاو»، جزء شرکت‌کنندگان نمایشگاه «موما» نیویورک بودند و همزمان با آن، در چندین نمایشگاه جهانی، از جمله نمایشگاه اختصاصی در مرکز ژرژ پمپید و پاریس، شرکت داشتند. این گروه به سال ۱۹۸۹ میلادی جایزه معماری وین، به سال ۱۹۹۰ میلادی جایزه انجمن معماران اتریش، به سال ۱۹۹۲ میلادی جایزه معماری صنعتی اروپا، به سال ۱۹۹۹ میلادی جایزه معماری آلمان و به سال ۲۰۰۱ میلادی جایزه معماری صنعت سیمان اتریش را از آن خود کرد. مهم‌ترین کارهای گروه مذکور عبارتست از: خانه‌ای با سقف

پیشکش www.tabarestan.info تبرستان

پرنده[105] در لندن به سال ۱۹۷۳؛ طرح نوسازی تئاتر روناخر[106] به سال ۱۹۸۷؛ دفتر وکالت بر بام ساختمانی سنتی در وین بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۹؛ کارگاه شماره ۳ مرکز انرژی در سنت‌ویت[107] در سال ۱۹۸۹، خانه گشوده[108] در کالیفرنیا بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰؛ عمارت نمایشی ویدئو کلب در خرونینگن هلند بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰؛ مجموعه سینماهای UFA[109]، در درسدن[110] بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۸؛ ساختمان آپارتمان‌های مخزن گاز «ب» در وین به سال ۲۰۰۰.

گروه «کوپ هیمل بلاو»، جزء اولین گروه‌های ساختارشکن وینی بود که به سال ۱۹۶۸ میلادی با آغاز به‌کار، حضوری فعال در اتریش و کشورهای اروپایی داشت. این گروه، در ابتدای کار حرفه‌ای خود، تحت‌تأثیر نوشته‌های ادبی، نام گروه خود را از ترکیب «کوپ»، مخفف انگلیسی کلمه همکاری[111] و کلمه آلمانی «هیمل بلاو»، به معنای آبی‌آسمانی (بشاش) ساخت. آنها در تبیین معماری خود به سال ۱۹۸۰ میلادی، بیانیه‌ای تدوین کردند - که شباهت خاص به بیانیه فوتوریسم‌های ایتالیایی داشت - و در آن اظهار داشتند که: «ما معماریی می‌خواهیم که خونش بریزد، توانش تحلیل رود، بچرخد، و چه باک، بشکند. معماریی که سوسو بزند، تکه‌تکه شود و پاره‌پاره شود وقتی بکشیدش. وقتی سرد است، مثل یک تکه یخ است. وقتی داغ است، داغ است مثل زبانه‌های آتش. معماری باید بسوزاند» (کیل و باخمان، ۱۳۷۸: ۵۴).

شیوه‌ای از معماری که آنها دنبال می‌کردند، نوعی طراحی بود که آن را «معماری باز» می‌نامیدند. «معماری باز» از دیدگاه آنان، بدان معنا که ساختمانی ناتمام، شفاف یا بدون در و پنجره باشد، نبود. بلکه «معماری باز» را معماریی می‌دانستند که در هنگام طراحی وقف چیز خاصی نشده باشد و ساکنان را در کاربردش محدود نکند. آنها می‌نویسند: «ما به ساختمان‌های لوفت[112] فکر کرده بودیم؛ شما حتماً اصطلاح «لوفت» را می‌شناسید. ساختمان‌های قدیمی تجاری که پس از بازسازی، کاربرد تازه‌ای می‌یابند. ما از همان ابتدا از این نوع سالن‌های بزرگ خالی که کاربرد مشخصی نداشتند، الهام گرفتیم و آغاز به تأثیرپذیری از آنها در طراحی‌های خود کردیم» (به‌نقل از: حکیم، ۱۳۸۱الف: ۹۲).

نام کوپ هیمل بلاو، نامی ظریف برای گروهی است که به‌نظر می‌رسد خود را وقف انهدام نظم موجود، به‌خصوص در حیطه شهر کرده‌اند. به اعتقاد این گروه، زمان حال، دوران خشونت، جرم و جنایت است و همین زمان، معماری خشن را می‌طلبد. این گروه، فرم‌هایی را که مانند اسلحه عمل می‌کند، به‌عنوان یک استراتژی و راه‌حل بیان می‌کنند. آنها، در توجیه دیدگاه خود می‌گویند: «خلوتی میدان‌ها، ویرانی خیابان‌ها و انهدام ساختمان‌ها، یک قسمت از وضع کنونی شهرها را توصیف می‌کند و آینده شهرها را هم به همین طریق به تصویر می‌کشد. اصطلاحاتی چون «امن و منطقی» نمی‌توانند به‌خوبی برای آینده قابل اجراء باشند. ما در دنیایی با اشیایی نفرت‌انگیز و زشت زندگی می‌کنیم، اما به خاطر نیاز خود هر روزه آنها را به‌کار می‌بریم. معماری امروزی نیز این اشتباه را تقویت می‌کند، تا زمانی که تبدیل به شیزوفرنی شود. معماری ارتجاعی بیشتر از اینکه بخواهد یک آگاهی جدید و لازم شهری را خلق کند، تمایل به پنهان کردن مشکلات و مسائل دارد. معماری امروزی، بیشتر باید یک واسطه برای به تسلط درآوردن نیروی حیاتی تعریف شود. معماری معاصر، صادق و واقعی خواهد بود، وقتی خیابان‌ها، فضاهای باز، ساختمان‌ها و زیربناها، تصویری از واقعیات شهری را منعکس می‌کنند، وقتی که خرابی‌های شهری، جای خود را به‌بناهای ویران جذاب می‌دهند. ویرانی (نه به معنای خوشنودی از خود بلکه به‌عنوان یک هدایتگر واقعیات شهری)، باعث پیشرفت خواسته‌های بشری خواهد شد، اعتماد به نفس و شهامت برای به‌دست آوردن تصرف شهر و تغییر دادن آن. مهم است این که نباید زمین زیر پای شما علف باشد که نتوانید راه بروید، بلکه آسفالتی باشد که شما بتوانید روی آن حرکت کنید» (کوپ هیمل بلاو، ۱۹۹۷: ۲۶۹-۲۷۰).

روش برخورد آنها با سوژه‌های طراحی، از نظر فرایند تولید و خلق یک اثر معماری، بدینگونه است که به‌عنوان مرحله اول، گروه، طی بحث‌ها و تبادل نظرهای بسیار زیاد پیرامون پروژه، به خلق اسکیس‌های اولیه از پروژه نائل می‌شوند. این اسکیس‌ها،

101. Dieter Prix
102. Helmut Swiczinsky
103. Rainer Michael Holzer
104. Poznan
105. House With Flying Roof
106. Ronacher
107. Sant Veit
108. Open House
109. UFA Multiplex Cinema
110. Dresden
111. Co-operation
112. Loft

در مرحله بعدی طراحی، کامل‌تر شده و به پروژه نهایی ختم می‌شود و به‌ندرت پیش می‌آید که از روال اسکیس‌های اولیه استخراج شوند.

یکی از مهم‌ترین وقایع گروه کوپ هیمل‌بلاو، ارائه آثارشان در نمایشگاه «موما» نیویورک بود. موضوع حساس برای آنها، نقطه‌ی برخوردها و لحظه‌ای است که نمایشگاه گشایش می‌یابد. این معماران در مصاحبه‌ای با خبرنگار اتریشی، هنگامی‌که خبرنگار از ایشان درباره نمایشگاه می‌پرسد، پاسخ دادند: «اکنون زمان مناسب است، زیرا از دیدی روشنفکرانه معماری گذشته مرده است.» و سپس ادامه دادند: «الزامی موجود نیست که معماران امروز را مجبور کند مدام به تقلید معماری گذشته به‌کار ادامه دهند، اما اگر معمار معمار که مبدع راهی جدیدند و فکر نمی‌کنند چنین تقلیدی لازم باشد برای نمایش آثارشان در نمایشگاه انتخاب شوند، ۴۰۰،۰۰۰ معمار دیگر به مخالفت با ایشان می‌پردازند. کدام معمار می‌خواهد بشنود کارهایش در انطباق با شرایط تازه نیست؟» (به‌نقل از: برادبنت: ۱۳۷۵:۱۸۸-۱۸۹)

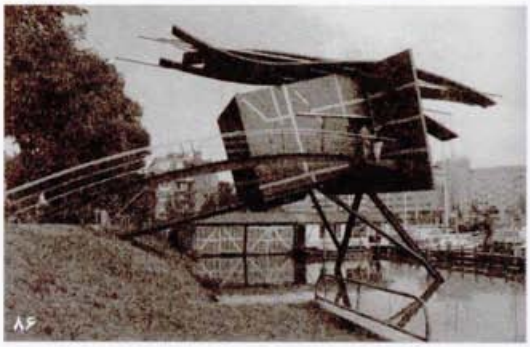
ساختمان دفتر وکالت، بر بام ساختمانی سنتی در وین، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین بناهای دیکانستراکشن است، که توسط گروه کوپ‌هیمل‌بلاو و در نمایشگاه «موما» ارائه شد. این ساختمان، درپی آفرینشی تازه است. گویی، موجودی از گوشه‌ای سر برآورده و همه چیز را شکسته است. فرم‌های پیچیده، به جعبه‌ی مکعب مستطیل ساختمان، پیچ و تاب داده‌اند. فضای بام غول اسکلتی است که فرم ساختمان را می‌شکند تا خود را رها سازد. ساختمان، مرکب از چهارپایه‌ی عمودی است که هر یک از آنها در کلیه ابعادش به نظر آویزان و تاب خورده می‌رسد. همچنان که پایه‌ها یکدیگر را قطع می‌کنند، فضاهایی برآمده پدید می‌آورند. فضای داخلی ساختمان تغییرشکل یافته تا آسانسورها، پله‌کان‌ها و رامپی که به‌صورت اُریب در مجموعه صعود می‌کند را در خود جای دهد. علاوه‌براین، ساختمان با بی‌اعتنایی، خود را به یک جانب خم می‌کند و تنها به مکعب مستطیل‌هایی که در جهت عمودی برجای ایستاده تکیه دارد. مکعب‌هایی که عواملی چون آسانسورها و پله‌ها را در خود جا می‌دهند و با آهن‌هایی به شکل گونیا برپا می‌ایستند. غلاف میله‌های عمودی متحمل بار، شکاف خورده و روی خود تا می‌خورند تا این ساختمان پیچدار به آشکارا درمعرض دید قرار گیرد.

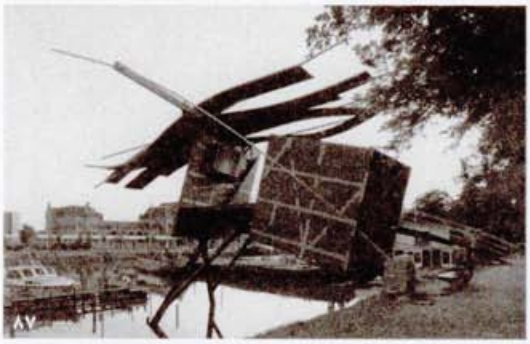
طراحی مجموعه سینماهای UFA در درسدن آلمان، به سال ۱۹۹۳ میلادی، طی یک مسابقه بین‌المللی به گروه کوپ هیمل‌بلاو تعلق گرفت. این مجموعه سینمایی، بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۸ میلادی ساخته شد. طرح سینما به‌صورت سیلوی باریک و بسیار مقتصدانه‌ای است، متشکل از چندین سالن که رو به خیابان سنت پترزبورگر ساخته شده است. این مجتمع، از دو عنصر معمارانه تشکیل شده است؛ یک سنگر بتنی ساده یکپارچه، که تنها خطوط بیرونی آن ساختی دارد و هشت سالن (یا دقیق‌تر بگوییم، فقط چهارتا،



۸۵. کوپ هیمل‌بلاو، خانه‌ای با سقف پرنده. لندن. انگلستان. ۱۹۷۳.
۸۶ و ۸۷. کوپ هیمل‌بلاو، عمارت نمایشی ویدئو کلپ. خرونینگن. هلند. ۹۰-۱۹۸۹.
۸۸. کوپ هیمل‌بلاو. خانه گشوده. کالیفرنیا. آمریکا. ۹۰-۱۹۸۹. پروژه.
۸۹. کوپ هیمل‌بلاو. ساختمان آپارتمان مخزن گاز «د». وین. اتریش. ۲۰۰۰.
۹۰. کوپ هیمل‌بلاو. دفتر وکالت بر بام ساختمان سنتی. وین. اتریش. ۸۹-۱۹۸۴.

www.tabarestan.info تبرستان


۸۶


۸۷

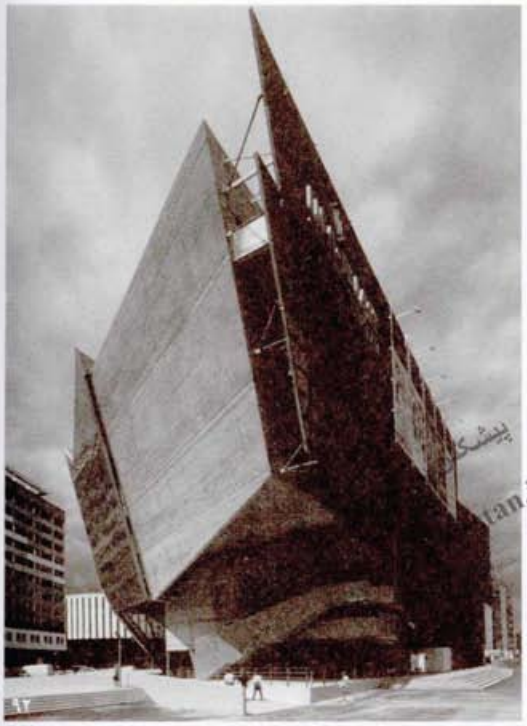

۸۸


۸۹


۹۰

پیشکش
esfan.info





۹۱. کوپ هیمل بلاو. دفتر وکالت بر بام ساختمان سنتی. فضای داخلی.
۹۲ و ۹۳ و ۹۴. کوپ هیمل بلاو. مجموعه سینماهای UFA. درسدن. آلمان. ۹۸-۱۹۹۳.
۹۵. کوپ هیمل بلاو. مجموعه سینماهای UFA. فضای داخلی.





چهارتای بقیه در زیر زمین قرار دارند) را در خود جای داده است؛ و یک سازه‌ی از فلز و شیشه به شکل یک بلور نامنظم عظیم که از همه طرف بیرون زده است. این دو عنصر، بی‌هیچ تمهیدی در یک فصل مستقیم به هم می‌رسند؛ در هیچ‌کجا این دو عنصر به شکلی فیزیکی درهم نفوذ نمی‌کنند. سطوح وسیع بیرونی سنگر بتنی، با استفاده از خطوط مورب، طوری شکل گرفته‌اندکه هیبت «مواج» غیرمنتظره‌ای پیدا کرده‌اند. پله‌های اضطراری سالن‌ها در دیوارهای بیرونی، پشت بادشکن‌های مشبک بزرگی طراحی و ساخته شده‌اند. طراحی سالن‌ها به‌نحوی است که انگار ملاحظات اقتصادی سبب شده تا یکی‌یکی بر روی هم به زور جا بگیرند. تنها فضایی که از قرار برای کریدورها و سرسراهای میانی- در واقع برای راهروی اصلی بلیط فروشی در طبقه‌ی همکف- باقی‌مانده است، اتاقی در زیر سقف شیب‌دار سالن‌هاست. بازدیدکنندگان مدام از یابت برخورد سرشان با سقف، احساس خطر می‌کنند. در داخل و خارج، سه سطح وجود دارد: بتنی، شیشه‌ای و فولادی گالوانیزه. داخل و خارج ساختمان، فقط به رنگ خاکستری رنگ‌آمیزی شده است، و حتی سمت صیقلی بتن را هم رو به بیرون نگذاشته‌اند؛ این بتن همان ماده‌ی خامی است که سازه را با آن ساخته‌اند، بدون اینکه پرداخت شده باشد. آنچه در طراحی فضای داخلی جلب توجه می‌کند، سازمان‌دهی صرفه‌جویانه و عقلانی دسترسی‌هاست. اینگونه برخورد در جای‌جای فضای داخلی، خود را نمایان می‌سازد (ر.ک.به: کوپ هیمل بلاو، ۱۹۹۷؛ کیل و باخمان، ۱۳۷۸).



۹۵

فرانک او. گه‌ری

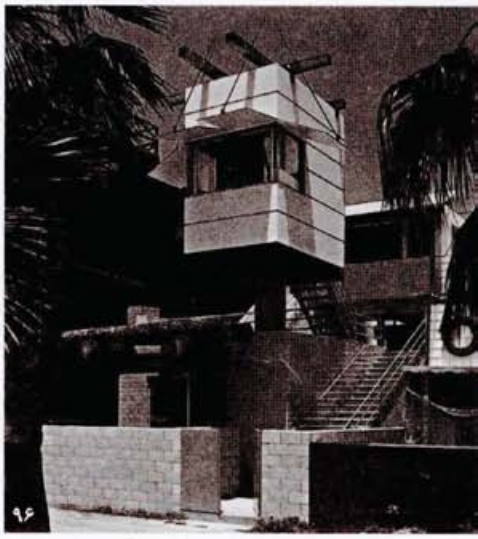
بعد از لوکوربوزیه، هیچ معماری به‌اندازه فرانک‌گه‌ری، معماری را به مجسمه‌سازی نزدیک نکرد. او به سال ۱۹۲۹ میلادی، در تورنتو کانادا به‌دنیا آمد. بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم، کانادا را به قصد لس‌آنجلس ترک نمود. در کالیفرنیا، نام خانوادگی خود را از گلدبرگ[۱۱۳] به گه‌ری تغییر داد: «همسرم که وکیل مدافع بانفوذی بود، آن اسم را دوست نداشت [...] البته من فقط آن را ویرایش کردم. G که در پس آن حروف o g, r, e, b, d, l, می‌آید در گه‌ری، Gای است که پس از آن حروف e y, r, h, می‌آید» (کولومینا، ۲۰۰۳:۱۸).

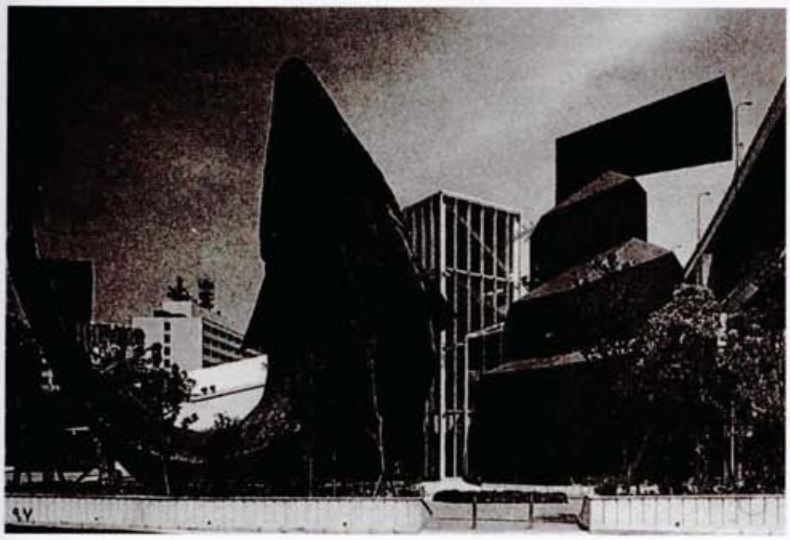
گه‌ری در کالیفرنیای جنوبی، نخست در رشته هنر و سپس با تغییر رشته‌ی تحصیلی، در سال ۱۹۵۴ میلادی، در رشته معماری فارغ‌التحصیل شد. بین سال‌های ۱۹۵۶ و ۱۹۵۷ میلادی، در مدرسه عالی طراحی دانشگاه هاروارد، طراحی شهری آموخت و در همان سال، با ویکتورگرون[۱۱۴] همکاری نمود. او بعد از دو سال همکاری با گرون، به پاریس رفت و در دفتر معماری آندره‌روموند[۱۱۵] مشغول به‌کار شد. او به سال ۱۹۶۲ میلادی، به لس‌آنجلس برگشت و دفتری معماری به نام خودش تأسیس نمود. به سال ۱۹۷۴ میلادی، در شمار اعضای «AIA» قرار گرفت و به سال ۱۹۸۸ میلادی، جزء یکی از هفت معمار نمایشگاه «موما» نیویورک بود. گه‌ری، بیش از صد جایزه و تقدیرنامه از مراکز مهم هنری- علمی جهان را از آن خود کرده است، که مهم‌ترین آنها عبارتند از: جایزه آکادمی هنر و ادبیات آمریکا به سال ۱۹۷۷؛ دکترای افتخاری از مؤسسه هنری کالیفرنیا به سال ۱۹۸۷؛ دکترای افتخاری از دانشگاه فنی آمریکا به سال ۱۹۸۹؛ دکترای افتخاری دانشگاه تورنتو به سال ۱۹۹۹؛ جایزه معماری پریتزکر به سال ۱۹۸۹؛ جایزه ولف در رشته هنر از مؤسسه ولف به سال ۱۹۹۲؛ برنده مدال طلای انجمن معماران آمریکا «AIA» به سال ۱۹۹۹. از مهم‌ترین کارهای او (قبل از سال ۱۹۹۰میلادی) می‌توان به این موارد اشاره کرد: توسعه‌ی خانه‌ی خود معمار در سانتامونیکا بین سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۷۸؛ خانه فمیلین[۱۱۶] در سانتامونیکا به سال ۱۹۷۸؛ خانه واگنر[۱۱۷] در مالبو به سال ۱۹۷۸؛ ویلای وینتون[۱۱۸] در وی‌زاتا بین سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۷؛ مرکز تجاری- اداری و موزه اجمار[۱۱۹] در سانتامونیکا بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۸؛ موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا در لس‌آنجلس بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۴؛ خانه نورتن[۱۲۰] در ونیس[۱۲۱] کالیفرنیا بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۴؛ رستوران ماهی در کوبی[۱۲۲] ژاپن بین سال‌های ۱۹۸۶ و ۱۹۸۷؛ موزه بین‌المللی ویترا[۱۲۳] در ویل ام راین[۱۲۴]، آلمان بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۸۹؛ خانه شنابل[۱۲۵] در برنت‌وود[۱۲۶] ایالت کالیفرنیا بین سال‌های ۱۹۸۶ و ۱۹۸۹؛ ساختمان مرکزی چیات‌دی[۱۲۷] در شهر ساحلی ونیس در کالیفرنیا بین سال‌های ۱۹۸۵ و ۱۹۹۱؛ مرکز آمریکایی در شهر پاریس بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۴ (به نقل از: ریگب[۱۲۸]، ۲۰۰۱).

فرانک‌گه‌ری، از سال ۱۹۶۲ میلادی، شروع به‌کار معماری کرد. او در اوایل کار حرفه‌ای خود، تحت‌تأثیر کارهای ساخته شده‌ی فرانک لویدرایت، میس‌وندررو و لوکوربوزیه بود. او همزمان با مطالعه کارهای معماران مدرن، گرایش خاصی به مجسمه‌سازی و نقاشی پیدا کرد و با مطالعه آثار رابرت‌راوشنبرگ[۱۲۹] و جاسپر جونز[۱۳۰] به مصالح ارزان‌قیمت و کم‌ارزش گرایش یافت. او در بیان شرح دوره اول کاری خود، می‌نویسد: «آنها [راوشنبرگ و جونز]، در حال استفاده از چیزهای کم‌ارزش و بی‌اهمیت برای انجام کارهای هنری بودند و این به من القاء کرد تا این ایده را در معماری کشف کنم» (زارا[۱۳۱]، ۱۹۹۵:۱۵). گه‌ری، به‌خصوص از جونز آموخت که اشیاء عادی و روزمره را چگونه به‌کار گیرد، بدون آنکه به انتزاع گرایش پیدا کند. غالباً در آثار این دوره گه‌ری، اشیاء دست‌دوم، تور سیمی، میله‌های مستعمل و غیره جایگاه خاصی دارند. ازطرفی، گه‌ری بیان می‌دارد که استفاده او از تیرهای چوبی و بدون روکش و مصالح ارزان‌قیمت، یک انتقاد اجتماعی از ساختمان‌سازی آمریکا است، به‌طوری که با گذشت صدمین سال از انقلاب صنعتی، مصالح سنتی و قدیمی و به‌نوعی مستعمل هنوز در صنعت ساختمان‌سازی آمریکا رونق دارد و از طرف اتحادیه‌ها و سندیکاهای کارگری، حمایت

113. Goldberg
114. Victor Gruen
115. André Remondet
116. Familian
117. Wagner
118. Winton
119. Edgemar
120. Norton
121. Venice
122. Kobe
123. Vitra
124. Weil am Rhein
125. Schnabel Residence
126. Brentwood
127. Chiat Day
128. Ragheb
129. Robert Rauschenberg
130. Jasper Johns
131. Zaera

می‌شوند و این در حالی است که گرایش به چنین مصالحی، نه از نظر قیمت و نه انرژی، کاری مقرون به صرفه نیست (کولومینا، ۲۰:۲۰۰۳). پروژه‌های او قرابت خاصی با هنر اکسپرسیونیسم دارد. همان‌گونه که خود او نیز متذکر می‌شود، در این دوره کاری، او تحت تأثیر نقاشان و مجسمه سازان ده‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی و به‌خصوص تحت تأثیر


۹۶


۹۷

مجسمه‌های کارل آندره قرار داشته است (زارا، ۱۶:۱۹۹۵).

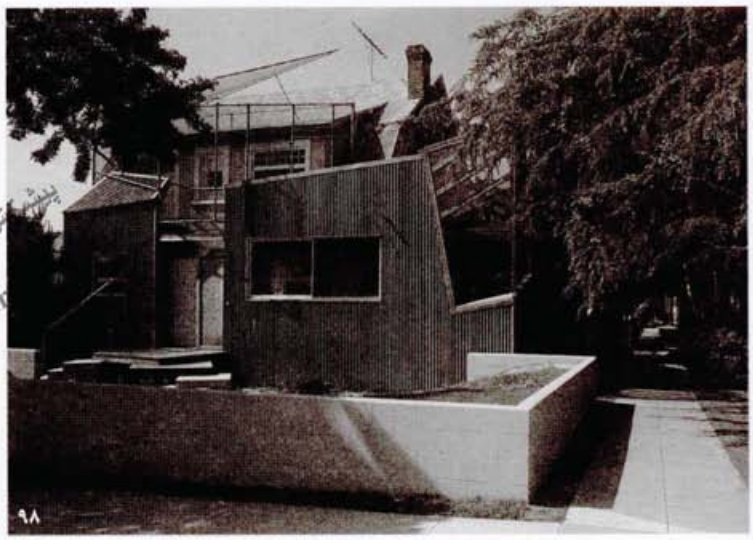
شروع محبوبیت او بعد از طراحی توسعه‌ی خانه شخصی خود، در سال ۱۹۷۸ میلادی، به وقوع پیوست. طرح خانه شخصی او، نظر منتقدین و مطبوعات را به خود جلب کرد. همه مطبوعات جهان، درباره وی قلم‌فرسایی کردند. خانه‌اش که به سبک کلبه‌های دهه‌ی ۲۰ میلادی بود، با آن دیوارهای چوبی و پوشش آلومینیومی، پرچین زنجیروار، شیشه و چوب، به راستی به‌عنوان یکی از پروژه‌های موفق محسوب می‌شد. حتی همسایه‌ها، از جلب‌توجه بیش از حد این خانه گله داشتند. جامعه معماری، به جنبه‌های ابتکاری و جسورانه این تلفیق و کولاژ شکلی پی برد و همین جسارت او بود که گه‌ری را مطرح نمود.

او اهل مباحث تئوری نیست و نظریه‌پردازی، جایگاهی در کارهای او ندارد. او به صراحت ارتباط خود را با معماری دیکانستراکشن و اندیشه‌های دریدا رد می‌کند و به طنز می‌گوید: «من فکر می‌کنم مرتبط دانستن من با معماران دیکانستراکشن، یک فرصت‌طلبی آشکار است. من نمی‌دانم دریدا درباره کارهای من چه فکر می‌کند و یا اینکه آیا او اصلاً در این‌باره فکر می‌کند. نزد من، تفکرم بصری است. تفکر بیانی من در سطح تفکر بصری‌ام نیست. من بیش از یک فرد شهودی هستم. از فلسفه الهام می‌گیرم، اما فلسفه‌ی من از کتاب‌هایی برمی‌خیزد که می‌خوانم؛ کتاب‌هایی که توسط پروست نوشته شده و یا چیزهایی شبیه به آن» (زارا، ۱۴:۱۹۹۵). او برعکس هم‌گروه‌های نمایشگاهی خود در نمایشگاه «موما»، «اهل ساختن» است. خود او بر این عقیده است که: «من می‌سازم، و بر خلاف دوستم آیزنمن که اهل فلسفه‌بافی است، من دوست دارم بسازم» (کولومینا، ۱۱:۲۰۰۳).

قبل از اینکه به‌اندیشه‌ها و کارهای فرانک‌گه‌ری بپردازیم، لازم است نکته‌ای را متذکر شویم. اگر قائل بر این باشیم که کارهای او در حیطه مباحث معماری دیکانستراکشن جای می‌گیرد، به‌جرأت می‌توان ادعا کرد که او یک معمار دیکانستراکشن نیست. منابع تغذیه کارهای او بر خلاف هم‌مسلکانش در نمایشگاه «موما»، از طریق مباحث و کارهای هنری است. لذا، بیان کارهای او در این فصل با عنوان دیکانستراکشن، لزوماً به معنی دیکانستراکشن بودن کارهای او نیست و ذکر آن، صرفاً به‌خاطر ترتیب معرفی کارهای او در کاتالوگ نمایشگاه «موما» است. اکثر مورخین معماری، کارهای گه‌ری را تحت عناوینی همچون «هنر اکسپرسیونیسم» و یا «پیشتازان لس‌آنجلسی» نام‌گذاری می‌کنند و به‌نظر می‌رسد، تقسیم‌بندی‌های مذکور، درست‌تر از برچسب معماری دیکانستراکشن باشد. همان‌گونه که خود او نیز متذکر می‌شود: «ساختار فکری من مدت‌ها پیش، با نگاه به منابع متعدد، شکل گرفته است. با نگاه کردن به چیزهای مختلف، زمان زیادی را هم برای این کار صرف کردم؛ برای همین نگاه کردن‌ها، نگاه کردن به فضای میان اشیاء، پیش‌ترها فقط می‌نشستم و درباره شهرها خیالبافی می‌کردم. همین کار را در مورد محیط‌های ساخته شده نیز می‌کنم. این کاری است که می‌توان در سرتاسر روز به آن پرداخت. من حافظه بصری خوبی دارم. من بسیار علاقه‌مند به مجسمه‌سازی‌ام. نقاشان در نزد من بیشترین اهمیت را دارند» (کولومینا، ۱۴:۲۰۰۳). از سویی، بیان کارهای او در این فصل بی‌ارتباط با مباحث شالوده‌شکنی دیکانستراکشن نیست، و به جرأت می‌توان خانه‌ی طراحی شده‌ی خودش را در این گروه گذاشت. به هر حال شالوده‌شکنی او نه از طریق مباحث و افکار مطرح شده دریدا، بلکه از طریق نقاشی و مجسمه‌سازی و به خصوص از طریق نقاشانی همچون جاسپر جونز و مارسل دوشان بود.

معماری او، روشی از کار در جهان ارائه می‌کند که فرم‌ها و فانتزی‌های نهفته در جهان را آشکار می‌سازد. زندگی حرفه‌ای او، بر پایه یافتن امکانات رهایی‌بخش در مشخصه‌های رسمی معماری، بنا نشده است. او ما را با ضربان کاملاً متفاوتی در قلب مدرنیسم، رو به رو می‌کند. تمایل پر شور و شور به بریدن از هرگونه زوائد و اضافات - همانند آنچه تندروترین عملکردگرایان انجام می‌دادند، چه در گروه داستیل، یا باوهاس - نشانگر تلاشی برای حذف دلالت‌های فرهنگی است. او بر خلاف مدرنیسم‌ها، از بن بست کاذب کارکردگرایی و زمینه‌گرایی، فراتر می‌رود و به استفاده کاملاً آزاد از منابع ساختمان می‌رسد. معماری او در یک قلمرو خاص، که رابطه نزدیکی با هنر و معماری دارد، مستقر می‌گردد. طرح ساختمان‌های گه‌ری، کاملاً مدرن است. آنها به‌عنوان بخشی از عرصه پر هرج و مرج یک کلانشهر مدرن، فقط عمل ساخت را می‌نمایانند و بدین‌گونه، در برابر رشد و زوال، آسیب‌پذیر هستند. همچون نشانگرهایی موقت، راهی را مشخص می‌کنند که معماری در ارتباط با زندگی روزمره عصر مدرنیسم آن را می‌پیماید و خود آن را محو می‌کند. نقطه پایانی که آنها برای معماری پیشنهاد می‌کنند، نه انتزاع کاهنده، بلکه آمیزش معماری و جهان فیزیکی است. در این فرایند، نقش معمار عبارت است تعیین چگونگی تأثیر متقابل درک، آگاهی، و ساخت، بر دگردیسی و بازسازی فرم.

توسعه‌ی خانه‌ی شخصی گه‌ری، در سانتامونیکا که بین سال‌های ۱۹۹۱ و ۱۹۹۲ میلادی ساخته شد، در اصل بازسازی خانه‌ای به سبک خانه‌های کالیفرنیایی بود. طرح بازسازی گه‌ری، سیمای قدیمی خانه را به کلی دگرگون کرد. دیوارهای داخلی ساختمان پیشین، که او یک شکل «U» هم به آنها افزود، کاملاً لخت شدند. تیرها و سیم‌راه‌های الکتریکی که لابه‌لای آنها پیچیده بودند، نمایان شدند. از بیرون، قسمت‌هایی از نما برداشته و روی ساختار داخلی، با شیشه پوشانده شد. پنجره‌های قبلی، همان‌طور جلوی دیوارها آویخته ماندند، گاه همانند آینه. علاوه‌بر آن، جعبه‌های کارکردی به فضایی سیال تبدیل شدند که با یک کف آسفالت تعریف می‌شد. این خانه، هر معنای سنتی از قبیل ترکیب‌بندی، نما، مقیاس یا طرح را درهم ریخته است. با این حال، از مصالحی قابل تشخیص ساخته شده بود که اصلیت خانه را برملا می‌کرد. گه‌ری، سپس عناصری ساختمانی را افزود که اغلب خارج از معماری قرار می‌گرفتند، اما برای ساخت ضروری بودند: قالب‌های بتنی، نرده‌های زنجیری، و فلز موج‌دار. این عناصر، ساختمان‌های او را در زمینه‌ای تلفیق می‌کنند که از عناصر به‌ظاهر بی‌ارتباطی تشکیل شده‌اند. طرح خانه، شبیه طرح‌های کوبیسم است که در ترکیبات نقاشی پیکاسو و براک می‌توان یافت. حتی رنگ‌های به‌کار رفته، شباهت خاصی با رنگ‌های سبک کوبیسم، به‌خصوص کوبیسم تحلیلی دارد. این شباهت، بیشتر در توصیف گه‌ری از خانه، خود را نمایان می‌سازد. او در توصیف پنجره‌ی گوشه‌ای اتاق غذاخوری می‌نویسد: «پنجره‌ی گوشه‌ای توجه مرا به‌خود جلب کرد. به نقاشی [مارسل] دوشان، موسوم به «برهنه از پله‌کان پایین می‌آید»، فکر کردم و کوشیدم در یابم این گوشه را، همان‌گونه که می‌توان دور آن قدم زد، بچرخانم. این پنجره (در طرح من) می‌چرخد، [...] قطعه‌ای شیشه‌ای که پنجره‌ی مرا تشکیل می‌دهد، به ورای گوشه‌ی اتاق ادامه می‌یابد. برای دیگران نیز، این اثر دوشان منبع الهام بوده است، خاصه اگر نام‌های مختلفی را که به این نقاشی داده شد را به یاد آوریم؛ نام‌هایی چون «طلوع خورشید یک کارگاه چوب‌بُری» و «یک دسته ورق قهوه‌ای در یک کابوس»، [...]» (به‌نقل از: برادبنت، ۵۷:۱۳۷۵، بادخل و تصرف).



۹۶. فرانک گه‌ری. خانه نورتن. ونیس. کالیفرنیا. آمریکا. ۸۴ - ۱۹۸۲.
۹۷. فرانک گه‌ری. رستوران ماهی. کوبی. ژاپن. ۶ - ۱۹۸۷.
۹۸ و ۹۹. فرانک گه‌ری. خانه خود معمار. سانتامونیکا. آمریکا. ۷۸ - ۱۹۷۷.

در طرح بازسازی گه‌ری، بخش شبانه، توسط راه‌پله مجزاء گردیده است. در طرف دیگر پله‌ها، یک فضای مارپیچی مرکزی وجود دارد که به‌سوی نشیمن گسترش می‌یابد. ورودی، ناهارخوری، آشپزخانه، محدوده‌ی صرف صبحانه و اتاق مطالعه، همگی از ناحیه‌ی مرکزی قابل مشاهده هستند. تاریکی درونی، در مجموعه‌ای از طبقاتی که بر روی هم قرار گرفته‌اند، با حضور بازشوها در دیافراگم‌های متوالی در سقف، به روشنایی بدل می‌گردد. طبقه فوقانی، که فضاهای دوگانه‌ی اتاق خواب والدین را احاطه نموده است، به‌وسیله‌ی راهروها و تراس‌های در برگیرنده‌ی منشورهای نامنظم، نور را از بالاترین نقطه به پایین هدایت می‌نماید. تخریب سقف کاذب، فضای سه‌بعدی شدیدی را در اتاق پدید می‌آورد. خانه‌ی کوچک مذکور را، مجموعه‌ای از پانل‌های حلبی، تخته‌های چندلایی، تورهای فلزی و آجرهایی با پوشش براق

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۱۰۰. فرانک گه‌ری. خانه خود معمار. فضای داخلی.
۱۰۱. فرانک گه‌ری. خانه خود معمار. پلان.
۱۰۲. فرانک گه‌ری. خانه فمیلین. پلان.
۱۰۳. فرانک گه‌ری. خانه فمیلین. سانتامونیکا. آمریکا. ۱۹۷۸. ماکت از طرح.


بخشی به تبرستان
www.tabarestan.info



ایتالیایی، احاطه نموده است. پنجره‌ها، در پانل های فلزی برش خورده‌اند، و درها، در پانل های چوبی جای دارند، نورگیرهای سقفی، مرکب از چوب‌های طبیعی و صفحات شیشه‌ای ناقائم هستند، آسفالت خیابان، تا کف‌پوش آشپزخانه نفوذ می‌کند، نرده‌های راهروهای ارتباطی در دل هم پیچ خورده‌اند و درنهایت ترکیبی از اجزاء ناجور و نامطمئن با کارکردی متفاوت را به‌وجود آورده است.

طرح پروژه خانه فمیلین که در سال ۱۹۷۸ میلادی طراحی شد، قرابت خاصی با خانه شخصی گه‌ری در سانتامونیکا دارد. در طرح خانه، یک بلوک مستطیلی طویل، که به بخش شبانه تخصیص یافته است، و یک بلوک مربع شکل، مربوط به ناحیه‌ی فعالیت‌های روزانه، با یک چرخش ۱۵ درجه، در مجاورت هم قرار گرفته‌اند. حجم‌ها با یکدیگر تماس ندارند، فقط به‌وسیله‌ی یک گذرگاه تونلی، با هم مرتبط می‌باشند. از سویی، نوع مصالح پیشنهادی، رنگ‌های به‌کار رفته در ساختمان، برش و اتصال اجزاء آن، محل نصب پنجره‌ها و اجزایی مانند آن، همه درنهایت عدم‌تجانس با یکدیگر ترکیب شده‌اند. در این خانه، دیدگاه‌های کوبیسمی گه‌ری نیز خود را نشان می‌دهد. به‌رغم اینکه ساختمان فضای پیوسته‌ی مدرن را تا اندازه‌ای حفظ کرده است، این پیوستگی با احجام الحاقی که به‌صورت مورب و شکسته کار گذاشته شده‌اند، در هم می‌شکند. البته لازم به یادآوری است که این ترکیبات ابهام‌گونه، بیشتر تصنعی و ساختگی است و کیفیت همان صحنه آرایی هایی را دارد که در خانه شخصی او به‌کار گرفته شده است.

فرانک گه‌ری، این شوخ‌طبعی و سرزندگی خانه‌هایش را در طراحی

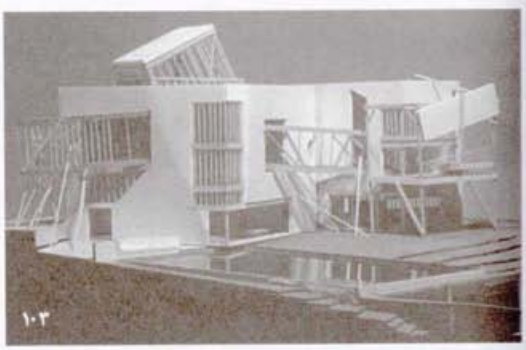
۱۰۴. فرانک گه‌ری. موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا. لس‌آنجلس. آمریکا. ۸۴ - ۱۹۸۲.
۱۰۵. فرانک گه‌ری. موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا. ماکت از طرح.







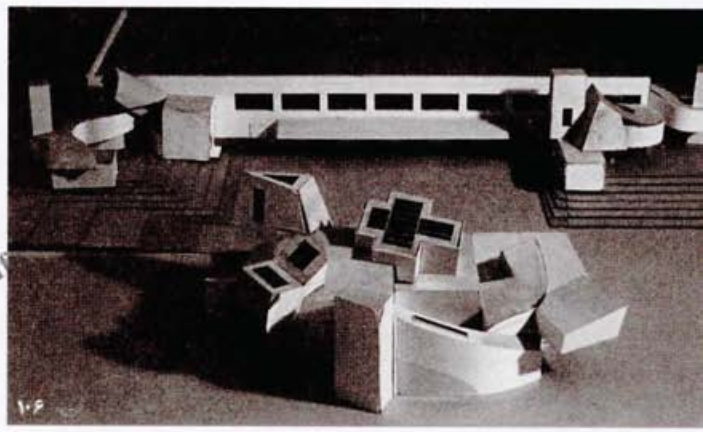






موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا در لس‌آنجلس ادامه داد. طراحی و ساخت موزه، متعلق به سال‌های ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۴ میلادی است. طراحی موزه، به خاطر بازی‌های تابستانی المپیک سال ۱۹۸۴ میلادی، مورد توجه مقامات دولتی قرار گرفت. طرح در اصل، به‌عنوان بخش الحاقی موزه علوم و صنعت کالیفرنیا مورد نظر بود. این پروژه، فرصت خوبی را برای گه‌ری مهیا ساخت که با انجام عملیات تغییر تدریجی کاربری یک پروژه صنعتی به موزه، بتواند به اهداف خود برسد. پروژه‌ای با وسعت محدود (حدود ۵۶ متر طول، ۳۰ متر عرض و ۲۸ متر ارتفاع)، در مجاورت یک آشیانه‌ی هواپیمای قدیمی به‌مثابه‌ی فضای تکمیلی نمایشگاه، مشخصه‌ی کلی طرح را تشکیل می‌دهد. گه‌ری، در طرح موزه پیشنهاد داد که می‌توان از آشیانه هواپیمای قدیمی، جهت فضاهای سرویس‌دهی و به‌خصوص به‌عنوان نمایشگاه استفاده کرد. ولی با بررسی‌های به‌عمل آمده مشخص شد که زلزله‌های به وقوع پیوسته در این شهر، تمام سازه‌ها و آجرهای به‌کار رفته در آن را به‌حالت غیرمقاوم درآورده است، لذا نمی‌توان از این فضا در طراحی فضاهای موزه استفاده کرد. همین امر باعث شد بخشی از فضاهای در نظر گرفته شده برای موزه، از طرح گه‌ری حذف شود و کار بر روی سایت موزه، که زمینی باریک بود، آغاز گردد. فضاهای مورد نیاز به سه بخش عمده تقسیم شد. نحوه کار به‌صورتی بود که در حد فاصل دو فضای خالی موزه و آشیانه هواپیمای قدیمی، بالکن‌ها و سکوها گسترش یافتند. تقسیم‌بندی موزه به بخش‌های سه‌گانه، جلوه‌ای ویژه به چشم‌انداز بیرونی موزه می‌داد، به‌طوری که گه‌ری با استفاده از ماکت هواپیما و تلفیق آن با دیواره

۱۰۶. فرانک گه‌ری. موزه بین المللی ویترا. ویل ام‌راین. آلمان. ۸۹ - ۱۹۸۷.
ماکت طرح.
۱۰۷ و ۱۰۸. فرانک گه‌ری. موزه بین المللی ویترا.
۱۰۹ و ۱۱۰. فرانک گه‌ری. ساختمان مرکزی چیات‌دی. کالیفرنیا. ۹۱-۱۹۸۵.

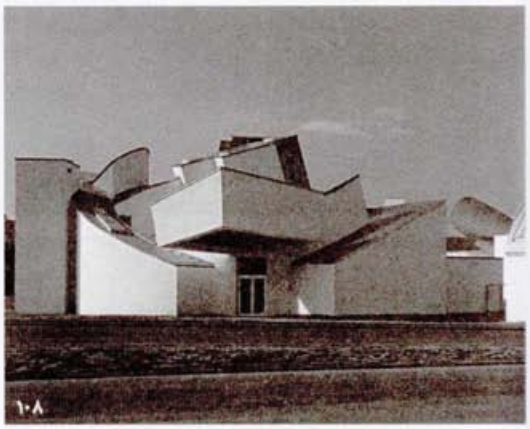

۱۰۶

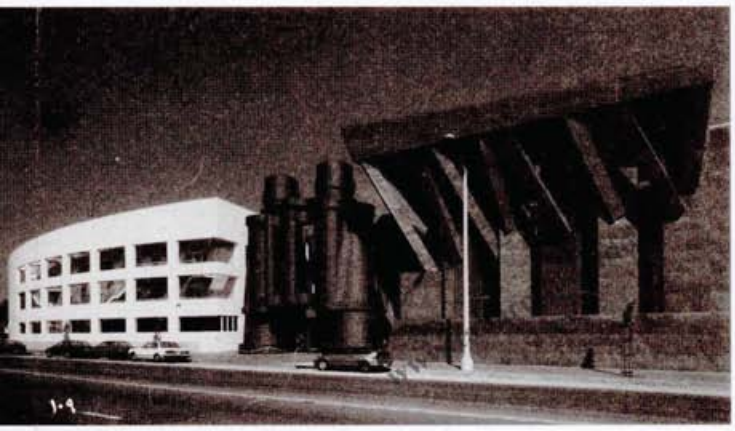

۱۰۷

خارجی نمایشگاه، در پی خلق خاطره جنگ‌های هوایی و تأکید بر فناوری پیشرفته نیروی هوایی بود.

پروژه بعدی گه‌ری، بعد از تجربیات به‌دست آمده از طراحی موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا، موزه بین‌المللی ویترا در ویل ام راین است. این پروژه، بین سال‌های ۱۹۸۷ و ۱۹۸۹ میلادی، طراحی و ساخته شد. طرح ساختمان موزه، یادآور احجام کوبیسمی گه‌ری است که به‌صورت کولاژ بر روی هم قرار گرفته‌اند. ساختمان، پلانی مستطیل شکل دارد و در آن، تمامی عناصر معماری از جمله: پله‌ها، رمپ‌ها، نورگیرها، سایبان‌ها، با ظاهری نا آرام و فرعی تلفیق شده‌اند. ماحصل عناصر الحاقی به حجم اصلی، چه در نمای بیرونی موزه و چه در فضای داخلی آن، به‌حالت پیوسته و منسجمی خودنمایی می‌کند. ازسویی، انتخاب رنگ سفید در کنتراست با فلز و شیشه و تأکید بر روی نورگیرهای سقفی، یک حالت رومانتیک به موزه داده است. ازطرفی، فضاهای داخلی موزه، به‌صورت یکپارچه و سیال طراحی شده است که حالت باشکوهی به فضای داخلی می‌دهد.

ساختمان مرکزی چیات‌دی در شهر ساحلی ونیس در کالیفرنیا، بین سال‌های ۱۹۸۵ و ۱۹۹۱ میلادی، طراحی و ساخته شد. نحوه برخورد گه‌ری در طراحی ساختمان مذکور، شباهت خاصی به طرح موزه و تئاتر هوا و فضای کالیفرنیا دارد. طرح با همکاری دو هنرمند به نام‌های «کلاس اولدنبورگ»[۱۳۲] و «کوشه‌وان بروگن»[۱۳۳] به انجام رسید (استیل، ۱۹۹۷:۴۰۵). ساختمان به‌صورت طرح یادمانی و نمادگرا، با الهام گرفتن از قایق، درخت و دوربینی که توسط کوشه‌وان بروگن طراحی شد، به اجراء


۱۰۸

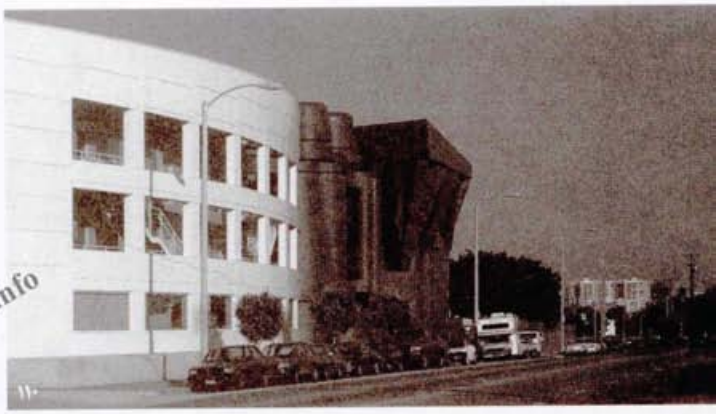

۱۰۹

درآمد. اولین اقدام گه‌ری در طراحی مجموعه، تفکیک دو ساختمان قدیمی موجود و ارائه طرحی جدید بود. او با استفاده از جلوه‌های ویژه، به‌خصوص به‌کارگیری ستون‌های متراکم و غیرقائم و تیرهای پوشیده از ورق‌های مسی، و با قراردادن یک دوربین دوچشمی بین دو ساختمان قدیم و جدید، تأکیدی خاص بر روی نمای ساختمان جدید انجام داده است. او سعی کرد، نمای ساختمان آنچنان جذاب و گیرا باشد تا به‌عنوان یک ساختمان آژانس تبلیغاتی به‌بهترین نحو ایفاء نقش نماید.

مرکز آمریکایی در شهر پاریس، بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۴ میلادی، طراحی و اجراء شد. طراحی ساختمان، یادآور طرح موزه ویترا در آلمان است. احجام به شکل هوشمندانه‌ای با هم تلفیق شده و متناسب با مکان و موقعیت پروژه، تغییر فرم داده‌اند، به‌صورتی که نمای رو به خانه‌های شهر، به‌صورت فرم‌های انعطاف‌پذیر در هم فرو رفته‌اند، در حالی که نمای سمت پارک کاملاً صاف به‌نظر می‌رسد. نمای سنگی ساختمان، بر سایر مصالح پوششی برتری دارد، اما پیوند سایبان ورودی، که از جنس آهن و شیشه است، در یک ترکیب زیبا، گوشه‌سازی حجم را شکل داده‌اند. طرح در کلیت، متعلق به ترکیبات کوبیسمی خانه‌های گه‌ری است و یادآور معماری تندیس‌گونه‌ی اوست.

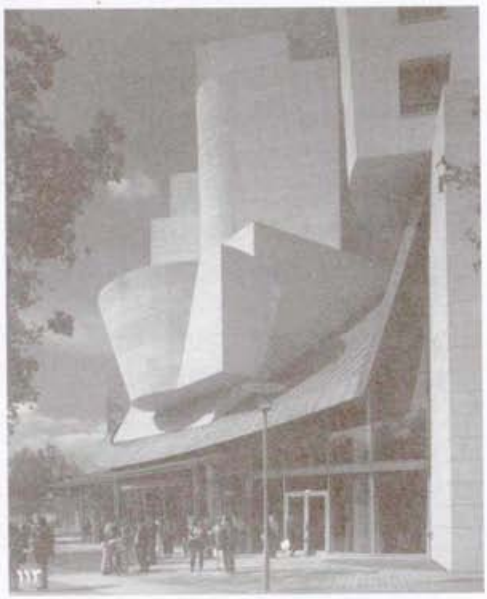
132. Claes Oldenburg
133. Coosje Van Bruggen







پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



۱۱۱. فرانک گه‌ری. ساختمان مرکزی چیات دی. بخشی از نمای اصلی.
۱۱۲. فرانک گه‌ری. ساختمان مرکزی چیات دی. فضای داخلی.
۱۱۳ و ۱۱۴ و ۱۱۵. فرانک گه‌ری. مرکز آمریکایی. پاریس. فرانسه. ۹۴-۱۹۸۸.
۱۱۶ و ۱۱۷. فرانک گه‌ری. مرکز آمریکایی. فضای داخلی.


۱۱۴


۱۱۵


۱۱۶


۱۱۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نئومدرن

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

ریچارد آل. مەیر رم کولماس استیون هوا

اصطلاح نئومدرن برای اولین بار در سال ۱۹۸۲ میلادی، به‌کار برده شد و عمده کاربرد آن در سال مذکور، نام‌گذاری سبکی معماری بود که بعد از مدرنیسم شکل گرفت (جنکس، ۱۹۹۳:۸). یکی از منتقدین سرسخت مدرن، چارلز جنکس، در مقاله‌ای با عنوان «نئومدرن‌ها»، تصویر روشنی از سیر تحول معماری مدرن و گذار آن به حیطه مباحث مطرح شده‌ی بعد از مدرن را ترسیم کرده است. او در کاربرد اصطلاح نئومدرن بر این عقیده است که، این اصطلاح ذهن‌کجی به منتقدینی بود که اصطلاح پست‌مدرن را مطرح کردند و عمده دیدگاه‌های آنها، متوجه کار معمارانی بود که شدیداً وام‌دار معماری لوکوربوزیه و معماری مدرنیسم متأخر بودند. آنچه برای جنکس در تعریف معماری نئومدرن حائز اهمیت است، گذر از دیدگاه نظری و جهان‌بینی متفکران مدرن است. جنکس می‌نویسد: «درواقع نئومدرنیسم چیزی جدید در معماری است. [...] نئومدرن‌ها دیگر به انسان‌گرایی اعتقادی ندارند، آنها بیشتر آثار خود را نوعی نمایش توجیه شخصی با افکار متافیزیکی می‌دانند. [...] نئومدرن‌ها دیگر آرمان‌گرایانی نیستند که آرزو دارند جامعه را تغییر دهند، بلکه بیشتر زیبایی‌شناسانی هستند که با فرم‌های مدرنیستی بازی می‌کنند. پیام آنها اخلاقی نیست، بلکه سبک‌شناختی است.» جنکس در ادامه مطالب می‌افزاید: «من در این‌باره به تفصیل استدلال کرده‌ام که آنها در سبک و معنی با «مدرنیست‌های متأخر» همچون لوکوربوزیه، گروپیوس، میس‌وندررو و دیگران که سرمشق را در دهه‌ی ۲۰ بنیاد نهاده‌اند، فرق دارند و از این لحاظ، پیشوندی دیگر برای نشان دادن این تمایز ضرورت دارد. البته می‌توانم نارضایتی آنها از به‌کارگیری چنین اصطلاح اندکی منفی و ناجور یعنی «متأخر» را درک کنم. به‌نظر می‌رسد که آنها در خط پایانی مرگ یک سنت قرار گرفته‌اند» (جنکس، ۱۹۹۳:۸-۹).

در این راستا، ریچارد آلن مه‌یر، به‌عنوان سردم‌دار این جریان فردی شناخته شده است. وفاداری کارهای اولیه او به اصول لوکوربوزیه و درپی آن «معماری سفید»، او را به‌عنوان رهبر این گروه معرفی می‌کند. آنچه در کارهای اخیر او و معماران نئومدرن بررسی شده در این کتاب (رم‌کولهاس، استیون هول[1]) حائز اهمیت است، گذر از اهداف و جهان‌بینی مدرن و رسیدن به‌فرم جدیدی است که ماهیتاً با معماری مدرن متفاوت است. اینان دغدغه‌های معماران مدرن را ندارند و کارهای آنها نه درپی نوعی پیوستگی با اهداف اجتماعی است و نه حل مسئله‌ای که معماران مدرن با آن درگیر بوده‌اند، بلکه عمده دغدغه‌های معماران نئومدرن، معماری کردن برای معماری است و خود معماری مسئله اصلی این معماران است.

ریچارد آلن مه‌یر

یکی از معماران مهم گرایش نئومدرن که شأنی همچون لوکوربوزیه در جنبش مدرنیسم دارد، ریچاردمه‌یر است. او به سال ۱۹۳۴ میلادی، در نیوترک[2] نیوجرزی به‌دنیا آمد. در دانشگاه کورنل[3] در رشته معماری تحصیل کرد و تا سال ۱۹۶۳ میلادی، که دفتر شخصی خود را در نیویورک تأسیس نمود، در دفتر معمارانی نظیر اوئینگز[4] و مارسل بروئر[5] به‌کار مشغول بود. اولین کارهای اجرایی او، عمدتاً طراحی خانه‌های شخصی بود که از سال ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۹ میلادی آنها را طراحی نمود. اولین اعتبار جهانی مه‌یر، بعد از چاپ کتاب «پنج معمار»، به سال ۱۹۷۲ میلادی حاصل شد. او در این کتاب، که در اصل انعکاس کنفرانسی با عنوان «کنفرانس معماران برای مطالعه‌ی محیط» است، دو خانه‌ی طراحی شده‌ی خود را با عناوین اسمیت[6] و سالتزمن[7] ارائه نمود.

اولین کار مه‌یر، در مقیاس جهانی، طراحی موزه هنرها و صنایع‌دستی[8] فرانکفورت بین سال‌های ۱۹۷۹ و ۱۹۸۵ میلادی بود. بعد از موفقیت طرح موزه فرانکفورت، مه‌یر پروژه‌های زیادی را در سراسر اروپا و آمریکا به اجراء درآورد، که از مهم‌ترین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: مرکز توسعه‌ی برانکس[9] در نیویورک بین سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۷۶؛ خانه داگلاس در میشیگان بین سال‌های ۱۹۷۱ و ۱۹۷۳؛ توسعه‌ی مرکز هنری دی‌موینز[10] در آیووا[11] بین سال‌های ۱۹۸۲ و ۱۹۸۵؛ مرکز اداری و آزمایشگاهی برای زیمنس ای.جی. در آلمان به سال ۱۹۸۹؛ مرکز گتی[12] در سانتامونیکا بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۹۷؛ کلیسای جوبیلی[13] دررم به سال ۲۰۰۰؛ خانه ساحلی در کالیفرنیای جنوبی به سال ۲۰۰۱ (به‌نقل از: لا میونیانی، ۱۹۸۹؛ استیل، ۱۹۹۷).

ریچاردمه‌یر، استاد طراحی موزه است. موزه‌های طراحی شده‌ی او، بیانگر سنت‌های محلی و نشانه‌های معماری سرزمینی هستند که در آن طراحی شده‌اند. آنچه موزه‌های او را برجسته می‌کند، تندیس‌گرایی، طراحی فضای داخلی با نور و رنگ و پرداختن به جزئیات است. او در بیان اندیشه‌ها و ایده‌های طراحی خود می‌نویسد: «مشغله‌ی ذهنی من، توجه به فضاست، نه فضای انتزاعی و بی‌تناسب؛ بلکه فضایی که نظم و معنای آن به نور، معیارهای انسانی و فرهنگ معماری مربوط می‌شود. معماری، پدیده‌ای حیاتی و ماندگار است؛ زیرا هم انسان را دربر می‌گیرد و هم فضا را توصیف می‌کند؛ فضایی که در آن زندگی می‌کنیم، راه می‌رویم و از آن استفاده می‌کنیم. من با سطح، حجم و شکل‌ها در نور، تغییرات مقیاس، حرکت و سکون سروکار دارم. اولین اصل نظام من، خلوص و ناب بودن است که بخشی از تمایز ذاتی ساخته‌ی بشر و طبیعت را شامل می‌شود؛ تمایزی که این دو رابطه‌ی مکمل را به هم بازپیوند می‌دهد. من، دخالت بشر را به‌مثابه‌ی نظام زیبایی‌شناسی او می‌بینم و به‌دنبال برقراری سیستم منسجمی از ارزش‌های مشترک وابسته و ارتباط هماهنگ بخش‌ها هستم. منظور من از این گفته‌ها، جداسازی تمام مسائل مربوط به شکل‌ها، کاربرد و تناسب آنهاست. از همه مهم‌تر اینکه، باید رابطه‌ی متقابلی بین این مفهوم برای ساختمان و تجسم فیزیکی آن وجود داشته باشد» (بلازر، ۱۳۸۵:۱۶۱).

از مهم‌ترین پروژه‌های اجراء شده‌ی مه‌یر که اعتبار جهانی او را تثبیت

www.tabarestan.info تبرستان

کرد، طراحی خانه‌های اسمیت و سالتزمن است. مه‌یر، خانه اسمیت را بین سال‌های ۱۹۶۵ و ۱۹۶۷ میلادی، در خط ساحلی کانتیکات[15] و مشرف بر لانگ‌آیلند[16] در محوطه‌ای به وسعت حدود ۶ هزار مترمربع، طراحی و به اجراء در آورد. خانه اسمیت، یکی از موفق‌ترین خانه‌های طراحی شده‌ی مه‌یر است. طرح خانه اسمیت، در عین حال که به شکلی ساده نظام‌مند می‌باشد، دارای نکاتی است که فهم آن را پیچیده می‌کند. چیدمان فضایی خانه، برمبنای جداسازی فضای خصوصی از فضای عمومی است. برنامه فیزیکی خانه متشکل از اتاق نشیمن، اتاق مطالعه، آشپزخانه، اتاق ناهارخوری و اتاق‌های خواب و سرویس‌های بهداشتی است که مه‌یر آنها را چون فضاهای خصوصی قلمداد می‌کند و آنها را در یک جانب خانه نهاده است، و پذیرایی و سالن غذاخوری را باعنوان فضاهای عمومی خانه در جانب دیگر قرار می‌دهد. دو پله‌کان، یک بخاری دیواری، یک رامپ و چند تراس، ترکیب خانه را تکمیل می‌کنند و به راستی مه‌یر با به‌کارگیری این عوامل، معماری خود را در فضا شکل داده است. مه‌یر، با یک بازی متعالی و پیچیده از فضاهای خصوصی و عمومی، خانه را آشکار می‌سازد: بخش عظیمی از فضاها پوشش چوبی دارند، در حالی که سایر اتاق‌ها پوسته شیشه‌ای شفافی را همراه با تیرهای الواری که هماهنگ با ریتم باربرهای داخلی هستند، به نمایش می‌گذارند. رنگ سفید حالتی غیرمادی به سازه می‌دهد و آن را به نوعی انتزاع معناشناختی تبدیل می‌کند. در نمای بیرونی خانه نیز بخش عمومی را شیشه‌ها و بخش خصوصی را روکش‌های چوبی پوشانده‌اند. ازطرفی، طرح خانه اسمیت و هم‌سو با آن خانه سالتزمن، شباهت خاصی به هندسه انتزاعی کارهای موندریان و گروه داستیل دارد. به‌خصوص در خانه سالتزمن، مه‌یر به‌دنبال کشف روابط هندسی موندریانی است. مه‌یر، در مورد برنامه‌ی ساختمان خانه‌ی سالتزمن می‌نویسد که، در اینجا نیز مانند خانه اسمیت، فضاهای خصوصی و عمومی از یکدیگر جدا شده‌اند، اما بر خلاف خانه اسمیت، چون فضاهای خصوصی هم گشوده و هم بسته‌اند، این فضاها و فضاهای عمومی در یکدیگر نفوذ می‌کنند. همین نکته به درون ساختمان تنوع بیشتری می‌دهد (آیزنمن و دیگران، ۱۹۷۵:۱۲۱).

خانه داگلاس که بین سال‌های ۱۹۷۱ و ۱۹۷۳ میلادی طراحی و اجراء شد، هم‌سو با همان اهداف خانه‌های قبلی مه‌یر بود. ساختمان به صورت تک و به رنگ سفید که از درون جنگلی متراکم در ساحل پرشیب مشرف بر دریاچه میشیگان سربرآورده، یادآور معماری کشتی و صنایع دریانوردی است. داخل بنا، به عنوان یک مجموعه فضایی که به طریقی متهورانه تفکیک و ساختار یافته است، خود را نشان می‌دهد.

موزه هنرها و صنایع دستی فرانکفورت که بین سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۸۵ میلادی طراحی و اجراء شد، یکی از مهم‌ترین پروژه‌های بین‌المللی مه‌یر است. او در طراحی موزه، به‌طرز هوشمندانه‌ای، اصول معماری مدرنیسم لوکوربوزیه‌ای را با مباحث پست‌مدرن کلاسی‌سیسم ادغام کرده است. او با الهام گرفتن از معماری کلاسیک و به‌خصوص میادین طراحی شده در دوره رنسانس ایتالیا و آنالیز سیرکولاسیون و بررسی تناسبات آنها، به اصولی دست یافت که نمود آن را در طراحی موزه هنرها و صنایع‌دستی فرانکفورت شاهدیم. این تلفیق خود را در رابطه‌ی بین ویلای کلاسیک و نمای اصلی ساختمان جدید به‌خوبی نشان می‌دهد. طرح مه‌یر بیشتر گرایش انتزاعی دارد و با این وجود، او موفق



۱. ریچارد مه‌یر. خانه‌ی ساحلی. کالیفرنیا. آمریکا. ۲۰۰۱.

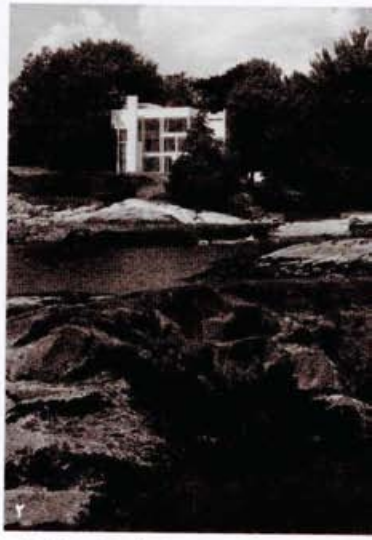
شده تا ویلای کلاسیک موجود را در یک سازمان‌دهی جدید و با استفاده از عناصر الحاقی، دوباره طراحی کند. او با طراحی رمپ‌های مجموعه، بازدیدکنندگان موزه را از فضای باز مجموعه به‌طرف مجموعه‌های طراحی شده هدایت می‌کند. این رمپ‌ها از طرفی عنصری هستند که عناصر کل سایت مجموعه موزه را به هم اتصال می‌دهند.

مرکز گتی در سانتامونیکا در شمال غربی لس‌آنجلس، بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۹۷ میلادی، طراحی و اجراء شد. ساختمان مرکز گتی، هم‌سو با موزه هنرهای دستی فرانکفورت، از ترکیب تضادها و قیود محوطه شکل گرفته است. سایت مجموعه مذکور که بیرون از بزرگراه سَن‌دیِگو[17] و در تپه‌های اطراف کوهستان سانتامونیکا واقع است، در یک تلفیق زیبا به‌جریان زندگی شهری وصل می‌شود، درعین حال که جدای از شهر قرار دارد. مه‌یر در توصیف اهداف به‌کار رفته در آن می‌نویسد:

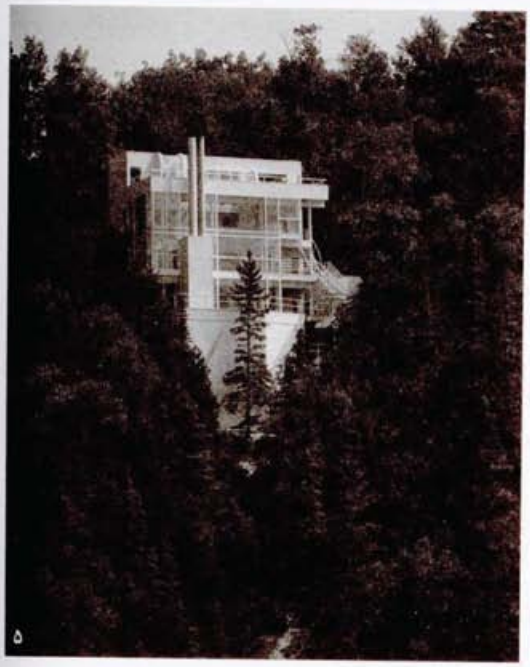
1. Steven Holl
2. Newark
3. Cornell
4. Owings
5. Marcel Breuer
6. Smith
7. Saltzman
8. Museum Für Kunsthandwerk
9. The Bronx Developmental Center
10. Douglas
11. Des Moines Art Center Addition
12. Iowa
13. The Getty Center
14. Jubilee
15. Connecticut
16. Long Island
17. San Diego

۲ و ۳. ریچارد مه‌یر. خانه‌ی اسمیت. لانگ‌آیلند. ۶۷-۱۹۶۵.
۴. ریچارد مه‌یر. خانه‌ی سالتزمن. لانگ‌آیلند. ۱۹۶۷.
۵. ریچارد مه‌یر. خانه‌ی داگلاس. میشیگان. ۷۳-۱۹۷۱.







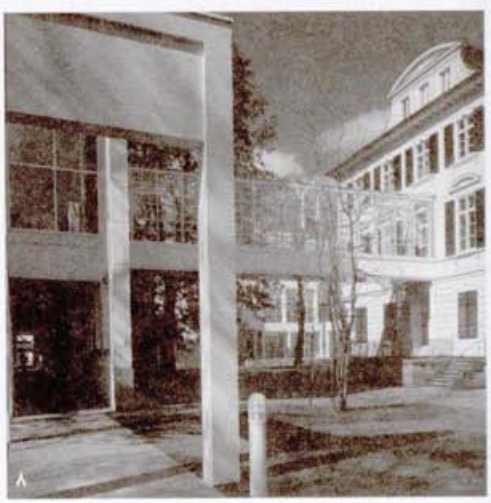


«در انتخاب چگونگی شکل دادن به ساختمان‌ها، منظر و فضای باز، من درواقع به توپوگرافی سایت گردن نهادم. در این میان دو خط‌الرأس طبیعی به چشم می‌خورد که یکی از آنها هم ردیف با شبکه خیابانی لس‌آنجلس و دیگری دارای چرخشی [با ۲۲/۵ درجه هندسی] نسبت به بزرگراه سن‌دیه‌گو است که از طریق گذرگاه سپولودا[۱۸] به‌سمت شمال می‌پیچد. ساختمان‌ها، محورهای این دو خط‌الرأس را شکل می‌دهند» (ریچاردز، ۲۱:۱۳۷۷). میدان‌گاه ورودی مجموعه که در سمت چپ در کنار ساختمان‌های شمالی و شرقی قرار دارد، به‌عنوان یکی از چشم‌اندازهای شاخص مجموعه با الهام از معماری کلاسیک طراحی شده است. ازسویی، عناصر به‌کار رفته در آن، یادآور سنت معماری کالیفرنیایی است. استفاده از چشمه، فواره و آبشار نقشی بنیادین در این میان دارد. در بالای پله‌کان اصلی فضای ورودی مجموعه، راهی به‌سمت گالری‌های موزه وجود دارد. مسیر، از ورودی خاص خود به حیاط وارد می‌شود، سپس به اولین دسته از گالری می‌رسد و پس از آن در اطراف اتاق‌های نه‌وجهی، که جایگاه گردهمایی در مرکز آنها قراردارد، می‌چرخد و با تنوع خاصی به سطح حیاط می‌رسد. این مسیر در اطراف حیاط گسترده می‌شود و به پاویون غربی که دارای هنرهای تزئینی است، منتهی می‌گردد. درکل می‌توان گفت که مرکز گتی، بخشی است از شهری جدید، که موزه‌ای را در خود جا داده است؛ شهری تپه‌ای، با میدان‌گاه عمومی‌اش و مناظر زیبا و باغ‌هایی که می‌تواند هزاران نفر را به‌سوی خود جذب کند و موقعیتی مناسب را برای گردش روزانه، آن هم در شهری که این فاصله برای

۶ و ۷ و ۸. موزه هنرها و صنایع دستی فرانکفورت. آلمان. ۸۵-۱۹۷۹.
۹. ریچارد مه‌یر. مرکز گتی. سانتامونیکا. لس آنجلس. ۹۷-۱۹۸۴.
سایت پلان.









پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فضاهای عمومی‌اش چندان دور نیست، فراهم آورد. این در واقع نوعی معماری به مثابه ساخت مکان است.

کلیسای جوبیلی، از طرف پاپ ژان پل دوم در زمان هبه کردن آن به مریم مقدس به‌عنوان کلیسای «خداوند پدر مهربان ما»[19] نام‌گذاری شد. این کلیسا که در حاشیه شرقی شهر رم و در میان محوطه‌های مسکونی طراحی شده، یکی از آخرین کارهای مه‌یر است که به سال ۲۰۰۰ میلادی، ساخت آن به پایان رسید. سه پوسته بتنی عظیم که رو به آسمان دارند و برجسته‌ترین ترکیب این بنا را تشکیل می‌دهند، در توازن با حجم راست‌گوشه‌ای قرار دارند که بخش‌های مختلفی از ساختمان، مانند قسمت‌های اداری، اتاق‌های کنفرانس و سایر فضاهایی که عملکردی غیر مذهبی دارند را در خود جای می‌دهد. قرار گرفتن جایگاه مقدس کلیسا در محل تقاطع این احجام هندسی متضاد، سمبولیسم به‌کار گرفته شده در این بنا را آشکار می‌سازد که یادآور مفاهیم به‌کار رفته در کلیساهای سبک گوتیک است. مه‌یر در این باره می‌نویسد: «این کلیسا جداً به رویکرد و شیوه‌ی برخورد متفاوتی نیاز داشت. فضای اطراف محراب کلیسا از سه بخش کروی تشکیل شده است که نیایشگاه روزانه، تعمیدگاه و تالار مرکزی را

18. Sepúlveda
19. Dio Padre Misericordioso

۱۰. ریچارد مه‌یر ـ مرکز گتی. ماکت سایت پلان.
۱۱. ریچارد مه‌یر ـ مرکز گتی.
۱۲. ریچارد مه‌یر ـ کلیسای جوبیلی. رم. ایتالیا. ۲۰۰۰.
۱۳. ریچارد مه‌یر ـ کلیسای جوبیلی. فضای داخلی.









محصور می‌کنند و نور طبیعی نیز از بالا بر آنها می‌تابد. این دیوارهای قوسی به صورت عمودی از زمین با تیر طره‌ای استوار شده‌اند، و اطرافشان همه شیشه است. در آنها به‌جای بتن ریخته در محل، از بتن پیش‌ساخته استفاده شده است، چون به این صورت کنترل فرم کروی و دادن سطحی نرم و سفید به بیرون و داخل، آسان‌تر بود» (آیوی، ۱۳۸۱: ۷۳).

همانند کارهای دیگر مه‌یر، این کلیسا نیز کاملاً سفیدپوش است، مجموعه‌ای بی‌رنگ از ترکیب رنگ‌های مرئی که مانند پرده نقاشی، نورپردازی هنرمندانه طراحان آن را منعکس می‌کند. قسمتی از این تأثیر، ازطریق استفاده از متن‌های مختلف رنگ سفید خلق شده است. پوسته‌های بتنی، از مخلوط خاصی ساخته شده‌اند که هنگامی‌که این مخلوط در برابر نور خورشید قرار می‌گیرد، خاصیت پاک‌کنندگی دارد و آلوده‌کننده‌های محیط زیست را اکسید می‌سازد. مه‌یر برای القای حس تقدس در کلیسای جدید رم، از تکنولوژی پیشرفته‌ی سازه‌ی پوست تخم‌مرغی بهره گرفته است. نوع برخورد او در خلق حس تقدس، یادآور عظمت‌گرایی کلیساهای گوتیک است و به‌خصوص تلفیق بتن و شیشه که در شب حالت خاصی به کلیسا می‌دهد نیز الهام گرفته از فضای داخلی کلیساهای گوتیک است. ازطرفی، طرح کلیسا یادآور معماری لوکوربوزیه در طراحی کلیسا و صومعه است که چگونه با استفاده کردن از بتن و بازی با نور، به‌طرز بسیار هوشمندانه‌ای توانسته معنویت را در کلیساهای معاصر خلق کند.

رم کولهاس

یکی از با نفوذترین معماران هلندی که بعد از پیشگامان داستیل جایگاه خاصی در معماری معاصر دنیا دارد، رم‌کولهاس است. او به سال ۱۹۴۴ میلادی در رتردام[۲۰] هلند به‌دنیا آمد. پس از اقامت خود در اندونزی، بین سال‌های ۱۹۵۲ و ۱۹۵۶ میلادی، به‌عنوان خبرنگار روزنامه و فیلمنامه‌نویس، در آمستردام ساکن شد. او بین سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۷۲ میلادی، در مدرسه معماری «AA» لندن مشغول به تحصیل بود و حاصل این دوره، دو طرح نظری شامل: «دیوار برلین به‌مثابه اثری معمارانه» (۱۹۷۰) و «مهاجرت، یا زندانیان خودخواسته‌ی معماری»[۲۱] است. او بعد از به‌دست آوردن بورس تحصیلی در آمریکا، به سال ۱۹۷۲ میلادی، راهی آن کشور شد و در دانشگاه کرنل به پژوهش در رشته معماری پرداخت. از همان زمان، شیفته‌ی شهر نیویورک شد و ماحصل این شیفتگی، کتاب «نیویورک در هذیان: بیانیه‌ی معطوف به گذشته‌ای برای منهتن»[۲۲] است که به سال ۱۹۷۸ میلادی منتشر شد. او در سال ۱۹۷۵ میلادی، دفتر معماری کلانشهر «OMA»[۲۳] را در لندن با همکاری الیا و زوزنگلیس[۲۴] و مادلون‌وریزندروپ[۲۵] تأسیس کرد. به سال ۱۹۹۵ میلادی، با همکاری بروس مو[۲۶]، کتاب «S, M, L, XL» کوچک، متوسط، بزرگ، خیلی بزرگ) را منتشر کرد.

کولهاس، در سال ۲۰۰۰ میلادی، جایزه پریتزکر را از آن خود ساخت. همچنین، در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک در سال ۱۹۹۵ میلادی، نمایشگاهی با عنوان «رم‌کولهاس و جایگاه معماری عمومی»، برگزار کرد. او در سال ۱۹۹۵ میلادی شرکت «AMO» را تأسیس نمود، که به حوزه‌های میان رشته‌ای، به‌ویژه، تحقیق در مورد معماری و جامعه می‌پردازد. نام AMO از قرینه‌ی OMA به‌دست آمده است و در پروژه‌های مشترک، این دو نام به‌صورت AMOMA با یکدیگر ترکیب می‌شوند. لازم به ذکر است، از آخرین دستاوردهای AMOMA، نمایشگاهی است که به سال ۲۰۰۴ میلادی در گالری ملی برلین برپا شد.

از مهم‌ترین کارهای کولهاس می‌توان به مواردی اشاره کرد: مجموعه مسکونی نکسوس[۲۷]، فوکواُکا در ژاپن به سال ۱۹۹۱؛ ویلای دال‌آوا[۲۸] در سنت‌کلو[۲۹] در پاریس به سال ۱۹۹۱؛ غرفه ویدئو موزیک در خرونینگن هلند به سال ۱۹۹۱؛ تالار رقص هلند[۳۰] در لاهه به سال ۱۹۸۷؛ مرکز هنرهای معاصر ۲ رتردام در هلند به سال ۱۹۹۲؛ مرکز هنر و تکنولوژی رسانه‌ای کارلسروهه[۳۱] در آلمان بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۲؛ ساختمان همایش بزرگ لیل[۳۲] در فرانسه به سال ۱۹۹۴؛ پارک لا ویلت پاریس به سال ۱۹۸۲؛ خانه‌ی بوردو[۳۳] در فرانسه بین سال‌های ۱۹۹۴ و ۱۹۹۸؛ کتابخانه عمومی سیئتل[۳۴] در آمریکا بین سال‌های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۴؛ موزه هنر لس‌آنجلس (LACMA) در آمریکا به سال ۲۰۰۱؛ ساختمان تلویزیون مرکزی پکن در چین بین سال‌های ۲۰۰۲ و ۲۰۰۸؛ سفارت هلند در برلین بین سال‌های ۱۹۹۷ و ۲۰۰۴ (به‌نقل از: استیل، ۱۹۹۷؛ کولهاس، ۱۳۸۵).

کولهاس بدون شک یکی از معماران مطرح جهانی است. معماری که اندیشه‌هایش در مورد ساخت بنا و طراحی شهری، وی را به یکی از بحث برانگیزترین معماران جهان بدل کرده است، و این حتی به زمانی باز می‌گردد که هیچ یک از طرح‌های او به مرحله بهره‌برداری نرسیده بود. این امر به سبب دست‌نوشته‌هایش و بحث‌هایی که با دانشجویانش داشت، محقق گردید. همچنین، بارها به‌خاطر فراتر رفتن طرح‌هایش از محدودهای مرسوم و متداول، مناقشه‌های بسیاری را برانگیخت. وی به‌خاطر کتاب‌ها، طرح‌های منطقه‌ای و جامع، پژوهش‌های علمی با گروه‌های دانشجویی، و همچنین، اندیشه‌های جسورانه و جنجال برانگیزش در معماری، شهرت دارد.

او در کتاب «نیویورک در هذیان»، به جنبه‌های جذاب شهر نیویورک، که تقریباً فاقد طراحی شهری و معماری با کیفیت است، می‌پردازد. او در این کتاب می‌نویسد: «شهرِ متعلق به این کره‌ی در بند، [...] پایتخت نفس[۳۵] است، جایی که علم، هنر، شعر و صور جنون تحت شرایط ایده‌آل برای ابداع، تخریب، و احیای جهان پدیدارها با هم رقابت می‌کنند. [...] منهتن محصول نظریه‌ای صورت‌بندی نشده است، نظریه‌ی منهتنیسم، که برنامه‌اش چیزی نیست مگر وجود داشتن در جهانی تماماً مصنوع دست آدمی، و زیستن در بطن افسانه و خیال[۳۶]. [...] کل شهر به کارخانه‌ای برای تولید تجارت دست انسان بدل گشت، جایی که دیگر نه واقعیتی در کار بود و نه طبیعتی. انضباط دوبعدی شبکه، آزادی تصویرناپذیری برای هرج و مرج و آشوب سه‌بعدی ایجاد می‌کند. [...] شهر می‌تواند به‌طور همزمان منظم و سیال باشد، کلانشهری مبتنی بر آشوبی خشک و

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

20. Rotterdam
21. Exodus, The Voluntary Prisoners of Architecture
22. Delirious New York:A Retroactive Manifesto For Manhattan
23. Office for Metropolitan Architecture
24. Elia and Zoe Zenghelis
25. Madelon Vriesendrop
26. Bruce Mau
27. Nexus
28. Villa Dall , Ava
29. St. Cloud
30. Netherlands Dance Theatre
31. Karlsruhe
32. Grand Palais , Lille
33. Maision á Bordeaux
34. Seattle Public Library
35. Ego
36. Fantasy

منظبط. [...] جزیره‌ای اسطوره‌ای که در آن می‌توان اختراع و آزمون شیوه‌ی زندگی کلانشهر، و معماری مناسب آن را به‌مثابه‌ی نوعی آزمایش [علمی] جمعی به انجام رساند» (به‌نقل از: برمن، ۱۳۷۹:۳۵۱).

او در این کتاب، فرهنگ تراکم و ازدحام، تکنولوژی مدرن و کیفیت ناشی از کمیت چشم‌گیر پدیده‌های شهری را موجد ارزشی می‌داند که به هیچ‌وجه کمتر از شهرسازی ایده‌آلیستی و معماری آکادمیک مدرن نیست. کتاب بعدی کولهاس، که حدود ۱۷ سال بعد از کتاب «نیویورک در هذیان» به‌چاپ رسید، «کوچک، متوسط، بزرگ، خیلی بزرگ» نام دارد. این کتاب با همکاری طراح و گرافیست کانادایی، بروس‌مو، انتشار یافت. کتاب مذکور، یک نوآوری در مباحث معماری و به‌خصوص در شهرسازی را ارائه می‌دهد و مشتمل بر عکس‌ها، نقل‌قول‌ها، تصاویر گرافیکی، مقالات، اندیشه‌های گوناگون و کارهایی است که به‌وسیله دفتر معماری رم‌کولهاس تهیه شده است. عنوان کتاب و مباحث آن و همچنین پروژه‌ها و مقالات درج شده در آن، به تناسب مقیاس از کوچک به بسیار بزرگ مرتب شده‌اند. هدف کولهاس این است که کتاب را، بدون نیاز به شروع از صفحه اول، از هر کجا بتوان شروع کرد و به هر ترتیبی که خواننده مایل است، قابل مطالعه باشد. کتاب «کوچک، متوسط، بزرگ، بسیار بزرگ» کولهاس در یکی از مجلات تایم به‌عنوان کتابی پر زرق و برق، برای نسلی که با MTV [کانال تلویزیونی موسیقی] و اندیشه‌های ژاک دریدا بزرگ شده‌اند، توصیف شده است.

یکی از بخش‌های مهم کتاب که جوهره‌ی اندیشه رم‌کولهاس در حیطه شهرسازی است، مقاله «شهر عام»[۳۷] می‌باشد. او در این نوشته، سخن را با این پرسش آغاز می‌کند که: «آیا شهر امروز - از هر نظر - مانند فرودگاه امروز است؟ آیا این همانندی را می‌توان به‌صورت یک تئوری بیان کرد؟ و اگر چنین است، شکل و وضعیت نهایی آن چگونه خواهد بود؟» (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۸۵). او در پاسخ به پرسش خود می‌نویسد: «انطباق این دو، تنها به قیمت دفع هویت امکان‌پذیر است» (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۸۵).

در شهر عام کولهاس، هویت به مرکز گره خورده است، اما این مرکز، بسیار کوچک و مرکزی مخرب است. این مرکز به حاشیه‌ی خود وابسته است، اما آن حاشیه را به جایگاه درجه‌ی دوم می‌راند. این مرکز، در قیدوبند دوگانه‌ای قرار دارد: هم باید آن را حفظ کرد، هم باید آن را نو کرد. او در تعریف شهر عام می‌نویسد: «شهر عام شهری است که از گرفتاری مرکز، و از قیدوبندهای هویت آزاد است. شهر عام، با این چرخه‌های مخرب وابستگی در تقابل است: این [شهر]، هیچ چیز جزء انعکاس احتیاجات و توانایی‌های امروزی نیست. [این شهر] بدون تاریخ است، برای همه به‌اندازه‌ی کافی بزرگ است. آسان است. به‌صرف هزینه و تعمیرات احتیاج ندارد. اگر روزی به‌اندازه‌ای کوچک شود که نیاز نباشد، به راحتی گسترش می‌یابد. اگر کهنه شود، خود باعث تخریب خود شده و مجدداً مطابق نیازهای روز بازسازی می‌شود. شهر عام به یک اندازه و در همه نقاط، هیجان‌آور یا کسل کننده است. آن شهر به‌اندازه‌ی یک استودیوی هالیوود سطحی است. [این شهر] می‌تواند هر صبح دوشنبه، هویتی جدید تولید کند» (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۸۸).

از نظر کولهاس، فرودگاه، نشانه بارز شهر عام است (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۸۹). از نظر او، فرودگاه‌ها در شهرهای کنونی، از جمله بی‌هویت‌ترین عوامل شهرند و تنها عامل مشخصه‌ی شهرهای عام خواهند شد. از ویژگی‌های برجسته‌ی آنها این است که روز به روز بزرگ‌تر و بیشتر شبیه هم می‌شوند و گاه حتی ممکن است ارتباطی با شهر عامی که در مجاور آن قرار گرفته‌اند، داشته باشند. او در اوصاف کلی شهر عام مواردی را برمی‌شمارد که به ترتیب عبارتند از:

- «شهر عام، چیزی است که پس از آنکه بخش‌های عظیمی از زندگی شهری مغلوب فضای سایبرنتیکی شدند، برجای می‌ماند. حس‌ها ضعیف و هیجان‌ها نادرست است، مبهم و اسرارآمیز، شبیه فضای وسیعی که با نور یک چراغ خواب روشن شده باشد. شهر عام، در مقایسه با شهر کلاسیک، آرامشی تسکین‌دهنده دارد، عموماً از منظری ساکن، ادراک می‌شود. در شهر عام، لفظ‌های تک‌تک و پراکنده به‌جای تجمع یا حضور همزمان، از هم فاصله پیدا می‌کنند تا خلصه‌ای که ناشی از تجارب زیبایی‌شناسانه‌ی تقریباً نامحسوس است را ایجاد کنند: تنوع رنگ در نور فلورسنت یک دفتر کار، درست پیش از غروب خورشید [...]؛
- در تضادی بنیادین با آنچه ظاهراً مشخصه‌ی اصلی شهر عام محسوب می‌شود؛ «کار»، هر چه آرام‌تر باشد، به حالت ناب خود نزدیک‌تر است. شهر عام، «شرارت‌هایی» را تداعی می‌کند - که پیش از آنکه دلبستگی ما به شهر سنتی به حد جدایی برسد - به آن نسبت می‌دادیم. آرامش شهر عام با خلوت کردن قلمرو زندگی اجتماعی به‌دست می‌آید [...]؛
- شهر عام، قابل تفکیک است؛ یعنی از تکرار واحد ساختاری ساده، شکل می‌گیرد و می‌توان از کوچک‌ترین قطعه‌ی آن، مثل یک کامپیوتر رومیزی یا حتی یک دیسکت، آن را بازسازی کرد؛
- زمین‌های بازی گلف، تنها چیزی است که از غیریت برجای می‌ماند؛
- شهر عام، شماره تلفن‌های ساده‌ای دارد [...]؛
- مهم‌ترین جذابیت آن، بی‌نظمی حاکم بر آن است» (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۸۹؛ با دخل و تصرف).

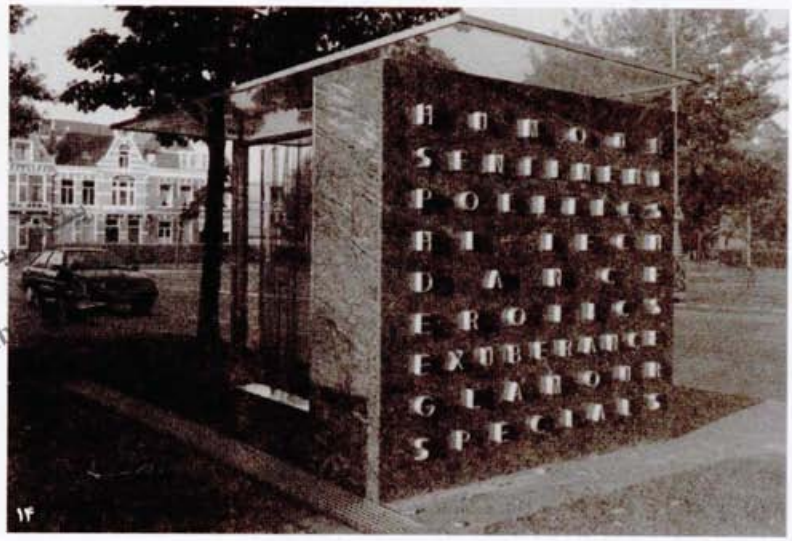
شهر عام کولهاس، «پسا - شهری» است که در محل «پیشین - شهر» آماده شده است: «شهرِ عام، شهر آینده است، که زمینه‌ی شکل‌گیری آن را شهر پیشین فراهم آورده است» (کولهاس، ۱۳۸۵:۱۹۰). در این شهر، خیابان مرده است: آسمان‌خراش به‌گونه‌شناسی قطعیِ آن بدل شده است. آسمان‌خراش، تمام چیزهای دیگر را بلعیده است و می‌تواند هر جا که دوست دارد، به کنار و مصون از تعرض برپا شود. شهر عام بر روی لوح سفید ساخته شده است؛ یا از هیچ چیز پدید می‌آید یا جایگزین هر آنچه پیش از آن وجود داشته، می‌شود. از نظر کولهاس، این شهر به‌طور قطع «نساختنی» است. تنها فعالیت، خرید کردن است و برنامه‌ریزی تأثیری در آن ندارد.

کولهاس با مسئله خانه‌سازی به راحتی برخورد می‌کند: «خانه‌سازی یک مشکل نیست. یا کاملاً حل شده و یا کاملاً به تصادف واگذار شده است. در حالت اول، قانونی و در دومی، غیر قانونی است» (کولهاس،

پیشکش به بارستان www.barestan.ir

۱۹۱:۱۳۸۵). در مورد نخست، او با قدری تعجب اظهار می‌دارد که همه سکنه هوا را تصرف می‌کنند و در مورد دوم زمین را (کولهاس، ۱۹۱:۱۳۸۵). کولهاس پس از تحقیر دلبستگی احساسی به گذشته و اعلام اینکه، معماری در شهر عام بنابه تعریف خود او «پست‌مدرن» است، دست آخر به این تعریف جدید از شهر دست می‌یابد که، شهر





۱۴و۱۵. رم کولهاس، غرفه ویدئو موزیک، خرونینگن، هلند، ۱۹۹۱.

ساختی است که مردم و فرایندها به کارآمدترین وجه در آن به سر می‌برند و هتل‌ها مهم‌ترین محل اقامت در شهر عام خواهند بود: «بلوک‌های شهری که زمانی محل ادارات بودند و همیشه مملو از رفت و آمد، حال نشانگر مکان‌های مهم‌تر از جاهای دیگر هستند. هتل‌ها حالا مکان‌هایی هستند که با افزایش امکانات، بیشتر از همه به چشم می‌خورند. حتی به‌عنوان محل‌های خرید، نزدیک‌ترین مکان به محل‌های زندگی شهر هستند، سبک قرن بیست و یکم» (کولهاس، ۱۹۶:۱۳۸۵).

در تعریف شهر عام، شهر بیشتر شبیه «نا- شهر»[۳۸] تعریف می‌شود و به‌عنوان یک واقعیت مسلم توصیف می‌گردد. نوشته او در «شهر عام» با این جملات به پایان می‌رسد که: «آرامش ... تمام شد. این داستان یک شهر بود، دیگر شهری وجود ندارد. اکنون می‌توانیم تئاتر را ترک کنیم ...» (کولهاس، ۲۰۰:۱۳۸۵).

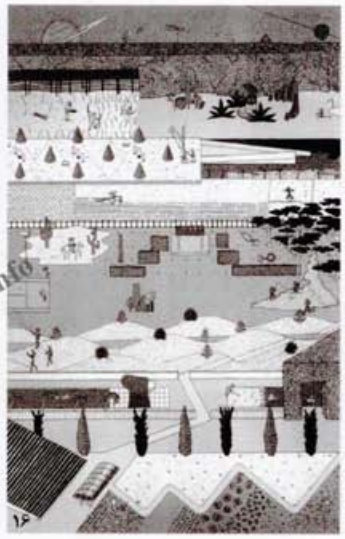
مباحث نظری کولهاس، آبشخور اندیشه‌های فیلسوفانی نظیر مارک اوژه، ادوارد سوجا، فردریک جیمسون، ژاک دریدا، رولان بارت و ژولیا کریستوا، و ازسویی، تحت‌تأثیر آرمان شهر نویسانی همچون فرانسیس بیکن (آتلانتیس جدید)، توماس مور (آرمان شهر) و ماکی دوساد (صد و بیست روز در سدوم)، است.

کتاب «S, M, L, XL»، کتابی از جنس کتب آرمان شهرگرایی است. او در نوشتن کتاب همچون نویسندگان آرمان شهر که از مقام کلیت و همه چیز دانی، عالم را ملاحظه می‌کنند و سخن می‌گوید، به‌موضوع پرداخته است. نخست آنکه او تلاش می‌کند ما را در یک فرایند برهم ریختگی اذهان درگیر کند. هدف از این برهم ریختن، چیزی نیست جز» فراتر بردن فرد از سطح متعارف موجود. او همچون شعارهای نویسندگان آرمان‌شهر می‌نویسد: «مرگ بر وجه تشخیص»، «طراحی مرده است»، «مرگ برنامه ریزی» و «خیابان مرده است». او همان استفاده‌ای را از این عبارات می‌برد که نیچه از عبارت «خدا مرده است». به‌همین سبب، نباید دلالت‌های مفاهیم این مقاله را به‌وجه تطابقی در نظر گرفت، بلکه باید به‌سراغ دلالت‌های ضمنی آنها رفت. باید دید که کولهاس از این موضع - و نه در مقام محقق شهرشناسی و از موضع زمینی - چه تأملاتی را می‌خواهد برانگیزد و چه توهماتی را می‌خواهد بزداید. از آن جایی که زبان کتاب، تمثیلی است، این زبان بیشتر به‌کار تقریب مفاهیم به اذهان می‌آید تا دفاع عقلانی از آنچه در ذهن داریم.

اندیشه‌ها و دیدگاه‌های مارک اوژه و ادوارد سوجا، در کتاب موج می‌زند و به جرأت می‌توان این ادعا را داشت که: اگر کولهاس با آرای این فیلسوفان آشنا نبود، شاید نوشتن چنین کتابی برای او امکان‌پذیر نمی‌شد. آنچه در اندیشه‌های اوژه و سوجا برای کولهاس مهم است، بحث «نامکان‌مندی»، «عدم‌تعیین» و «ناشهر» در حیطه شهرسازی هزاره جدید است. اوژه معتقد است که ما در جامعه‌ای «سوپر مدرن»[۳۹] زندگی می‌کنیم که «نامکان‌ها»[۴۰] بیش از پیش بر آن

۳۷. The Generic City، عنوان «شهر عام» را از مرحوم منوچهر مزینی وام گرفته‌ام.
38. Non - City
39. Super Modern
40. Non - Places

غلبه یافته‌اند. به‌عنوان مثال، ما بیشتر وقت خود را در سوپرمارکت‌های بزرگ، مجتمع‌های تفریحی خارج از شهر، جایگاه‌های پمپ بنزین اتوبان‌ها، سالن‌های انتظار و غیره سپری می‌کنیم. بیشتر معاملات روزمره‌ی ما از طریق تلفن انجام می‌شود، به صدای دیجیتال گوش می‌کنیم، با کامپیوتر کار می‌کنیم، در کلینیک متولد می‌شویم و در

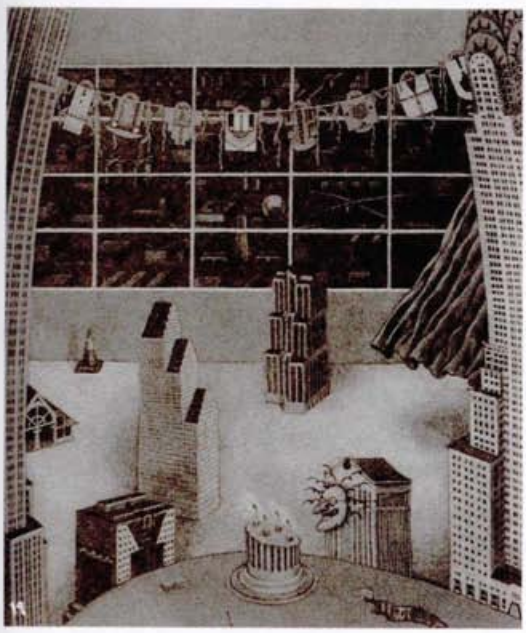

۱۶

بیمارستان می‌میریم. او بر این عقیده است که «نامکان‌ها»، مرکز و میدان و حد و مرزی ندارند. مکان جایی است که مردم به آن تعلق دارند. نامکان جایی است که شما از آن عبور می‌کنید (اوژه، ۱۹۹۶؛ ر.ک.به: فصل ششم همین کتاب).

ادواردسوجا، جغرافی‌دان و نظریه‌پرداز آمریکایی، دفاعیه‌ای شفاف از ضرورت «برداشت جغرافیایی و فضایی» در آثار نظری ارائه می‌دهد، و استدلال می‌کند که، در دوران مدرن، مطالعه دانشگاهی، زمان و تاریخ را نسبت به فضا و جغرافیا در مرتبه‌ای بالا تر فرض کرده است. این ادعا بدان معناست که تاکنون مدرنیته به‌عنوان کوششی بیش از حد عجولانه و ساده برای ویران کردن و جایگزین ساختن سنت‌ها، تفسیر شده است. حال آنکه سوجا دلیل می‌آورد که دقیق‌تر است مدرنیته به‌عنوان سازمان‌دهی مجدد و پیچیده روابط زمانی و فضایی تفسیر شود. برای نمونه، خصلت حیاتی مدرنیته این است که چگونه خود را تغییر می‌دهد و این خصلت، خاصه در حیطه‌های تکنولوژیکی و اقتصادی، به‌طور فزاینده‌ای روز به روز به‌گونه‌ای جهانی همزمان می‌شود. خصوصاً دگرگونی‌های اجتماعی دوران پست‌مدرن، درگیر نظم بخشیدن جدید به فضا است: سرعت و دسترس پذیری، بر فاصله غلبه می‌کنند، هر چند آب رفتن و کوچک شدن جهان ممکن است از طرف دیگر، به مرزهای مستحکمی ختم شود که میان حواشی و مراکز در حال استقرارند. دیدگاه «دیگرمکان»[۲۱]، یکی از مباحث کلیدی اندیشه‌های سوجا است. او بر این عقیده است که، دیگرمکان فضایی دیگر است، نوعی فضامندی بالفعل زیسته شده و از نظر


۱۷


۱۸


۱۹

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

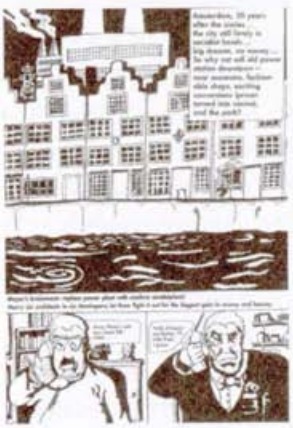
اجتماعی ایجاد شده، انضمام و درعین حال انتزاعی، که منش اعمال اجتماعی است. دیگرمکان فضایی است که به‌ندرت دیده می‌شود، چراکه به‌واسطه بصیرتی دوکانونی[۴۲]، تیره و تار شده است؛ به‌واسطه‌ی بصیرتی که از نظر سنتی، فضا را به‌مثابه یا بنایی روحی یا شکلی جسمانی می‌بیند. دیگرمکان قادر است که در یک مکان منفرد واقعی، شماری مکان‌ها و شماری محل‌ها را در کنار یکدیگر قرار دهد. مکان‌هایی که باقی می‌مانند، واجد نوعی کارکردند. این کارکرد، میان دو قطب نهایی پدیدار می‌شود. نقش آنها، ساختن فضایی از توهم و هذیانی است که همه‌ی فضاهای واقعی را در معرض دید قرار می‌دهد، تمامی محل‌هایی که درون آنها زندگی بشر منفک و جدا شده است، که خود امری خیالی و واهی‌تر است، یا این که نقش آنها، برعکس، ساختن فضایی است که دیگر است، فضای واقعی دیگری، فضایی که دقیقاً به همان اندازه‌ی فضای واقعی‌مان بی‌نقص، دقیق و مرتب و برنامه‌ریزی شده است (سوجا، ۱۳:۲۰۰۰-۱۶).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مشابهت بحث‌های بارت و جیمسون با مباحث مطرح شده‌ی کولهاس در کتاب مذکور اتفاقی و تصادفی به نظر نمی‌رسد، چراکه هر دو گروه با واژگان ثابت و مفاهیم مشابه، مطالب خویش را پیش می‌برند. به‌عنوان نمونه مباحثی را یادآور می‌شویم: بحث «پلان تیپ» کولهاس و تعریف او از معماری، «معماری صفر درجه»[۴۳] است، را با کتاب «درجه صفر نوشتار» و تعریف بارت از «نویسنده و نویسا» مقایسه کنید. عیناً با تعریف ارائه شده‌ی کولهاس از معماری مطابقت دارد (بارت، ۱۳۷۸ الف). یا مشابهت بحث جیمسون در مهم‌ترین کتاب خود با عنوان «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر»، در توضیح و تشریح کارهای جان پورتمن و اختصاص چند صفحه‌ای از کتاب «S, M, L, XL»، به‌طوری که در تمام کتاب، تنها یک معمار معاصر را با چنین شمول وسیع، معرفی می‌کند (کولهاس، ۱۹۹۵). ازسویی، نقیضه‌گویی‌های کولهاس در سراسر مقاله‌ی «شهر عام» خود، تبدیل به شیوه نگارش او شده است. جایی می‌گوید، عامل قوام شهر بی‌هویت و خود به خودی، فضای عمومی نیست، ساکنان آن هستند و در جایی دیگر، گذرگاه (پل، زیرگذر، خیابان) را میراث شایسته‌ی معماران آن برمی‌شمارد. در جایی می‌گوید که شهر بی‌هویت، طراحی ناشده است و مرگ طراحی



۲۰ الف



ب



پ

۱۶. رم کولهاس. پارک لاویلت. پاریس. فرانسه. ۱۹۸۲. اسکیس از طرح.
۱۷ و ۱۸ و ۱۹. رم کولهاس. نیویورک در هذیان. ۱۹۷۸.
۲۰. رم کولهاس. M, L, XL. S. ۱۹۹۵.

41. Heterotopias
42. Bilocal
43. Zero - Degree Architecture

را اعلام می‌کند، اما نه بدان دلیل که شهر طراحی نشده است، بلکه بدان دلیل که دیگر طراحی در تغییر شکل آن تأثیری ندارد (به‌نقل از: کولهاس، ۱۳۸۵؛ مجیدی، ۷۴:۱۳۷۶).

هویت، یکی از بحث‌های کلیدی مقاله‌ی «شهر عام» است. هویت مطرح شده کولهاس، هویت چندپاره و پست‌مدرن است. زندگی اجتماعی در قیاس با دوره‌ی مدرنیته، سریع‌تر و پیچیده‌تر، و مقتضیات آن بیشتر و بیشتر می‌شود، و ما همچنان که جامعه رفته‌رفته چندپاره می‌شود، باید نقش‌های زیادی را که سریعاً در حال گسترش هستند، بپذیریم. نظریه‌پردازانی مانند جیمسون و بودریار به این نکته توجه کردند که چگونه «خود»، تحت‌تأثیر مدرنیته متعاقب مصرف‌گرایی و فرهنگ توده‌ای و بوروکراتیک شدن بیش از پیش زندگانی، از بین رفته است. دیگر اندیشمندان (از قبیل لاکان و فوکو) می‌گویند، «خودِ» ثابت و یکپارچه همیشه یک خیال خام بوده است. اگرچه هویت در زندگی روزمره همچنان به‌عنوان یک مسئله باقی می‌ماند، نظریه‌پردازان پست‌مدرن، مفهوم «خودِ» بنیادی یا اساسی یا پایدار را به‌دور انداخته‌اند. ما به‌جای جستجوی جدی و مستمر مدرنیستی برای یافتن «خود» عمیق و اصیل، به‌منزله‌ی چیزی که خرید و فروش می‌شود، می‌پردازیم. به‌نظر می‌رسد اکثر اندیشه‌های پست‌مدرن در زمینه‌ی هویت به‌طور ویژه به زندگی شهری می‌پردازند. درواقع، این اندیشه‌ها بر اساس ایده‌های مربوط به شیوه‌های زندگی شهری شکل گرفته‌اند، شیوه‌هایی که از اوایل پیدایش کلان‌شهرهای مدرن حضور داشته‌اند. از این لحاظ، نگرش پست‌مدرن را می‌توان بیشتر تقویت تجربه‌ها و شرایطی دانست که در طول بیش از یک و نیم قرن وجود داشته‌اند، نه گسست ماهوی از آنها. درنتیجه، آثار زیادی که اخیراً در مورد شهر پست‌مدرن نوشته شده است، مضامینی را تشدید می‌کنند که اساساً به‌وسیله‌ی نظریه‌پردازان پیشین مدرنیته بسط یافته‌اند. بر همین اساس است که کولهاس در تقابل با شهرسازی مدرن، ایده شهر عام را مطرح می‌کند و یکی از عناصر مهم آن نیز پرداخت به‌هویت فردی و شهری است. هویت در مقاله کولهاس جایگاه خاصی دارد. او یکی از عزایای بارز شهر عام را در بی‌هویتی آن جست‌وجو می‌کند و از این روست که «فرودگاه‌ها»، بی‌هویت‌ترین عوامل شهرند و از ویژگی‌های برجسته آنها این است که روز به روز بزرگ‌تر و بیشتر شبیه هم می‌شوند.

«شهر عام» کولهاس، به‌دلیل برخی بصیرت‌های نهفته در آن، ظرفیت تبدیل شدن به شبه‌نظریه شهرسازی در دوران ما را دارد (مثل شبه‌نظریه‌های تاریخیِ نظم نوینِ جهانی، پایان تاریخ و افول غرب). اما به‌دلیل ظرفیت اندک تبیینی و تحلیلی و تناقض‌های موجود آن، هم‌سو با اسلاف آرمان‌شهرگرای خود، در حد نگاهی شاعرانه به شهر محدود می‌ماند. آنچه حقیقتاً علاقه کولهاس را برمی‌انگیزد و ایده شکل‌گیری کتاب او با عنوان «جهش‌ها»[۴۴] نیز بر آن صحه می‌گذارد، حقیقت شهر معاصر است. به عقیده کولهاس، پدیده خرید کردن در جهان، ساخت موزه‌ها و فضاهای گذران اوقات فراغت و هتل‌ها و فرودگاه‌ها همگی بخشی از یک کلیت آشوبناک پیچیده‌ی شهرسازی معاصرند (کولهاس، ۱۱:۲۰۰۱).

کتاب «جهش‌ها»، محصول نمایشگاهی به همین نام در شهر بوردو[۴۵] فرانسه است. کولهاس با همکاری بوری[۴۶] در این نمایشگاه، که از نوامبر سال ۲۰۰۰ تا مارس ۲۰۰۱ میلادی ادامه داشت، ایده‌های خود را در مورد شهر مطرح کرد. او دانشجویان دوره دکترای معماری هاروارد را متقاعد می‌کند که سه سال از عمر خود را بر روی تحقیق روند خرید صرف کنند. ماحصل این تحقیق بعد از نمایشگاه مذکور، کتاب «جهش‌ها» است که از طرف انتشارات اکتار[۴۷] به سال ۲۰۰۱ میلادی به‌چاپ رسید. تمثیل کولهاس از روند خرید، بی‌شباهت با یک جانور رو به مرگ نیست. اکثر حیوانات دم مرگ، به‌عنوان نمونه فیل، کاملاً وحشی و غیرقابل کنترل می‌شوند و به هر چیزی حمله می‌کنند. از نظر بودریار و البته کولهاس، امر خرید کردن برای انسان معاصر، یک چنین روندی دارد.

یکی از پیشروان بحث «خرید»، ژان بودریار، فیلسوف فرانسوی است که به‌تأسی از کارل مارکس، بحث خرید را مطرح کرده است. بودریار بر این عقیده است که اشیاء مصرفی در برقرار نمودن شیوه‌ی دسته‌بندی و ساختار بخشیدن به رفتار، تأثیر دارند. آگهی‌های تبلیغاتی به فرآورده‌ها از راه نمادها به‌گونه‌ای نظم می‌بخشند که آنها را از دیگر

www.tabarestan.info تبرستان

فرآورده‌ها متمایز می‌نمایند و درنتیجه آن، یک شیء در یک مجموعه قرار می‌گیرد. شیء از راه انتقال معنی خود به هنگام مصرف، بر فرد مصرف‌کننده تأثیر می‌گذارد. از این راه، بازی بالقوه‌ی پایان‌ناپذیری از نشانه‌ها پایه‌گذاری می‌شود که به اجتماع نظم می‌بخشد و در فرد نوعی احساس آزادی برمی‌انگیزد. او همچنان در مورد اینکه اشیاء مصرفی، مجموعه‌ای از نشانه‌های ایجادکننده‌ی تمایز در بین مردم هستند، دیدگاه خود را پی می‌گیرد و گسترش می‌بخشد. از این زاویه دید، اشیاء مصرفی نه به‌عنوان پاسخ به یک نیاز یا مشکل مشخص، بلکه به‌عنوان شبکه‌ای از دال‌های شناور هستند که در برانگیختن خواهش‌ها، توانایی نامحدود دارند. به باور بودریار، هر فرد از راه اشیاء، جایگاه خود را در نظم اجتماعی جستجو می‌کند. از این‌رو، کار ویژه‌ی کالاها تنها برآوردن نیازهای فرد نیست، بلکه بین فرد و نظم اجتماعی نیز ارتباط برقرار می‌سازند. در این راستا، مصرف فقط نقطه‌ی پایان زنجیره‌ای اقتصادی که از تولید آغاز می‌شود نیست، بلکه هم به‌عنوان نظام معاوضه و هم به‌مثابه یک زبان عمل می‌کند که در آن کالاها به‌عنوان ابزارهایی برای اندیشیدن در یک نظام نمادشناسی مطرح هستند که مانند زبان‌های گفتاری، از نظر وجودی بر فرد تقدم زمانی دارند (ر.ک.به: فصل دوم، مبحث ژان بودریار؛ و فصل شانزدهم).

کولهاس، به پیشرفت اجتماعی معتقد است. وی فردی خوشبین است که تغییرات جهان وی را پریشان نمی‌کند. کتاب «جهش‌ها»، رابطه‌ی بین تکنولوژی و پیشرفت است و به مسخ تکنولوژی که بودریار در اندیشه‌های خود به آن پرداخته است، می‌پردازد. او در جای‌جای کتاب مذکور، روند خرید و صورت‌های مختلف آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد و از آن با واژگانی همچون: فرودگاه، مغازه، سوپرمارکت، آموزش، موزیک و جنبش یاد می‌کند (کولهاس، ۲۰۰۱). او از کالا با عناوینی همچون اطلاعات، روابط و شبکه‌ی بی‌انتها[۴۸] نام می‌برد (کولهاس، ۲۰۰۱: ۱۴۶). البته لازم به ذکر است که ایده خرید، در «شهر عام» او نیز به چشم می‌خورد، در آنجایی که تنها فعالیت در شهر عام، خرید کردن است (کولهاس، ۱۳۸۵: ۱۹۵). او در توضیح این عبارت که، «چرا در شهر عام تنها فعالیت، خرید کردن است»، می‌نویسد: «خرید بهترین وقت را هدر می‌دهد. آن هم تقصیر ما است - که به‌کار بهتری فکر نمی‌کنیم. همین فضاها، لبریز از برنامه‌های دیگر مثل کتابخانه‌ها، حمام‌ها و دانشگاه‌ها خواهد شد - از عظمت آنها خواهیم ترسید» (کولهاس، ۱۳۸۵: ۱۹۵-۱۹۶). او در مصاحبه‌ای با منتقد معماری «مجله تایمز» بیان داشت که: «من در یکسال و نیم گذشته، در کار گردآوری اطلاعات در مورد این جهش شگفت‌انگیز از فضاهای به‌خصوصی در سرتاسر جهان بوده‌ام. به اعتقاد من، چنین پدیده‌ای بس اجتناب‌ناپذیر است، و درنتیجه ما باید به پژوهش در این زمینه بپردازیم که چگونه معماری می‌تواند شرایط تازه را به‌دست آورد و در برابر آن واکنش نشان دهد.» او در ادامه مصاحبه، در پرسش خبرنگار «مجله تایمز» که پرسید: «خود جنابعالی این تغییرات را مثبت می‌بینید یا منفی؟» پاسخ داد: «این مشخصاً در بردارنده‌ی عناصر مثبت و منفی در کنار هم است. از یک‌سو منفی است، چون با افزایش بی‌وقفه تجارت همراه است؛ ازسویی دیگر مثبت است، چون چه بسا حیطه معماری را تا چنان گستره‌هایی بکشاند که پیش‌تر هیچ‌گاه به آنها وارد نشده بود. درعین‌حال، این موقعیت نیز می‌تواند بسیار سریع دگرگون شود. به اعتقاد من، اینکه همه چیز به شکلی اجتناب‌ناپذیر در جوش و خروش است و بی‌چون و چرا ناگزیر از تغییر، هم‌اکنون بس خیره‌کننده و جالب است. به گمان من، معماری باید به هم‌آوردی با این پدیده بپردازد و به آن اذعان کند» (اوروسف، ۱۳۷۹: ۷۴).

به هرحال باید این نکته را یادآور شویم که کولهاس، معمار بزرگی است. او پیشاپیش در جهان پس از مرگ مدرنیته زندگی می‌کند و همواره می‌کوشد این جهان را در کارهای معماری خود بیابد. دیدگاه‌های نظری او را با سخنی از خود او به پایان می‌بریم: «[...] آینده به پای خودش نمی‌آید. فقط اگر ما کارمان را درست انجام دهیم، پایه و اساس خوبی برای آینده خواهد شد. در تمام این سال‌ها، بیشتر و بیشتر آموخته‌ام که معماری بازی با فرم‌ها نیست. رابطه نزدیک میان معماری و تمدن را فهمیده‌ام. یاد گرفته‌ام که معماری باید از نیروهای قوام‌دهنده و جلورونده‌ی تمدن ناشی شود و اینکه معماری می‌تواند، در بهترین حالت، بیان درونی‌ترین ساختار زمانه‌اش باشد» (اوتسما، ۱۳۷۹: ۶۵).

44. Mutations
45. Bordeaux
46. Boeri
47. Actar
48. Endless Web

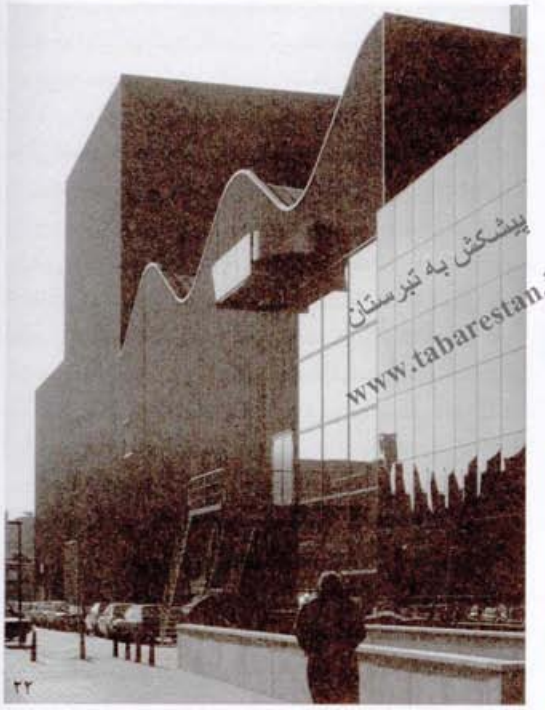
ساختمان تئاتر رقص هلند در لاهه، بین سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۷ میلادی، ساخته شد. این ساختمان یکی از اولین پروژه‌های اجراء شده‌ی کولهاس است که تحسین فراوانی را متوجه خود ساخت. پلان تئاتر رقص هلند، از سه بخش تشکیل شده است: سالن نمایش، که شامل یک صحنه و یک سالن با گنجایش ۱۰۰۱ صندلی است؛


۲۱

فضای تمرین؛ فضای اداری، که دفاتر و سالن‌های عمومی را شامل می‌شود و از نظر وسعت کوچک‌تر از بخش‌های دیگر است. او سعی نمود با استفاده از مصالح بومی و موجود منطقه، ساختمانی با کیفیت بالا را به اجراء درآورد.

ویلای دال آوا در سنت‌کلوی فرانسه، بین سال‌های ۱۹۸۵ و ۱۹۹۱ میلادی، طراحی و ساخته شد. کولهاس در شرح پروژه می‌نویسد: «دو تا از ویلاهای لوکوربوزیه در نزدیکی اینجا هستند؛ کارفرما یک شاهکار می‌خواست؛ خانم یک استخر روی بام می‌خواست؛ از نظر تئوری، هنگام شنا کردن، برج ایفل دیده می‌شد» (کولهاس، ۱۳۸۵:۵۳). پروژه، در منطقه‌ای واقع در حومه غرب پاریس به‌نام سنت‌کلو قرار گرفته است. سایت از نظر مکانی، جایگاه ویژه‌ای در بین مناطق حومه پاریس دارد و طراحی در این‌گونه مناطق، از محدودیت خاصی برخوردار است. کولهاس، بعد از تجزیه و تحلیل داده‌ها، در اولین اقدام تصمیم می‌گیرد که پروژه به‌صورت طولی در امتداد سایت طراحی شود. خواسته‌ی کارفرما، یک کار شیشه‌ای بود. معمار نیز طبق خواسته او، یک جعبه شیشه‌ای باریک که فضای همکف را تشکیل می‌داد و بر روی آن آپارتمان قرار می‌گرفت را به اجراء درآورد. در طبقه اول و در منتهی‌الیه هر طرف ساختمان، یک بلوک آپارتمانی قرار دارد که متعلق به پدر و مادر خانواده و دیگری متعلق به فرزند آنهاست. او دسترسی آپارتمان‌ها را به‌صورت مجزاء طراحی نمود و سعی کرد با حفظ و نگهداری فضای طبیعی، حداقل سطح را جهت اشغال فضاها در نظر گیرد و توده سنگین آپارتمان را به‌صورت معلق در بالای زمین قرار

۲۱ و ۲۲. رم کولهاس. تالار رقص هلند. لاهه. ۱۹۸۷.
۲۳ و ۲۴. رم کولهاس. ویلای دال‌آوا. سنت کلو. پاریس. ۱۹۹۱. ماکت طرح.
۲۵ و ۲۶ و ۲۷ و ۲۸. رم کولهاس. ویلای دال‌آوا.


۲۲


۲۳


۲۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دهد. کولهاس، حدفاصل دو بلوک را به فضای استخر روباز اختصاص می‌دهد. عملاً فضای خنثی و مشترک پروژه در اینجا، نقش فضای اتصال را بازی می‌کند. با کمی دقت مشاهده خواهیم کرد که فضای ارتباطی ایجاد شده توسط معمار، فضاهای مشترک و عمومی پروژه محسوب می‌شوند؛ در طبقه همکف، سالن نشیمن، سالن غذاخوری و آشپزخانه و در طبقه اول، استخر (لوین و دیگران، ۱۹۹۸: ۲۲۸).

کولهاس، به‌صورت زیبا با الهام گرفتن از خانه شیشه‌ای فیلیپ جانسون، غرفه بارسلون میس‌وندررو و ویلا ساوای لوکوربوزیه توانست با مدنظر قراردادن خواسته‌های کارفرما، یکی از مهم‌ترین پروژه‌های دوره اول کاری خود را خلق نماید. او در بیان ایده‌های طرح نوشت: «آنها اسباب‌کشی کردند، چون خانه هنوز ناتمام بود/ ما با هم دوست شدیم / آنها خوشحال‌تر از هر موقع، زندگی می‌کردند. / صبح روز یکشنبه، آن‌ها سی نفر را شمردند که از بیرون، درون ویلا را دید می‌زدند» (کولهاس، ۱۳۸۵: ۵۳).

ساختمان هماهنگ بزرگ لیل در فرانسه، به سال ۱۹۹۱ میلادی ساخته شد. این ساختمان در مرکز تاریخی حاشیه‌ی شهر لیل قرار گرفته و از سه بخش اصلی تشکیل شده است: سالن کنسرت به مساحت ۷۸۵۰ مترمربع؛ فضای مرکزی به مساحت ۳۵۰۰ مترمربع شامل فضای نمایش، فضای خدماتی و دو سالن کنفرانس با ظرفیت ۲۰۰ صندلی، دوازده سالن کنفرانس به ظرفیت ۸۰ صندلی و ۲۵۰۰ مترمربع دفاتر اداری؛ و یک مرکز نمایشگاهی به مساحت ۲۰۰۰۰ مترمربع. هر برنامه، حوزه‌ی خود را در ساختمان دارد و به‌گونه‌ای سازمان‌دهی شده است که تقابل‌ها، امکانات جدیدی خلق کنند. در مسیر شرقی- غربی، حوزه‌ها مستقل هستند و هر یک از کاربری‌ها را می‌توان به‌صورت مستقل استفاده نمود، در حالی که در مسیر شمالی- جنوبی، همه‌ی آنها قابلیت اتصال به هم را دارند (کولهاس، ۱۳۸۵: ۱۶۲).

خانه بوردو در فرانسه، بین سال‌های ۱۹۹۴ و ۱۹۹۶ میلادی، طراحی و به سال ۱۹۹۸ میلادی، ساخت آن به اتمام رسید. خانه به سال ۱۹۹۸ میلادی، از طرف «مجله تایمز» نامزد بهترین طرح انتخاب می‌شود. این خانه، به‌منظور برآورده کردن نیازهای شوهر که به‌دنبال سانحه رانندگی معلول شده بود، طراحی شد. مرد مجبور بود تا آخر عمر از صندلی چرخدار استفاده نماید، لذا به‌دنبال طرح خانه‌ای می‌گشتند که بتواند نیازهای مرد را پاسخگو باشد. کولهاس در شرح پروژه می‌نویسد: «آنها خانه پیچیده‌ای می‌خواستند، چون خانه تمام دنیای مرد بود» (لوین و دیگران، ۱۹۹۸: ۱۳۴).

سایت مورد نظر، در بالای تپه‌ای در حومه پاریس واقع بود و دید خوبی نسبت به شهر پاریس و برج ایفل داشت. کولهاس، خانه‌ای در سه بخش را در طرح خود پیشنهاد کرد؛ این چیزی است که خود وی ترجیح می‌دهد آن را به‌عنوان سه خانه برشمرد، که یکی بر روی دیگری قرار گرفته‌اند. او پایین‌ترین قسمت را چیزی «غارمانند»، متشکل از چند غار در دل تپه برای «صمیمانه‌ترین زندگی خانوادگی»، می‌خواند. «خانه بالایی»، به‌دو فضا برای این زوج و همچنین فضاهایی برای فرزندان آنها تقسیم شده است. فضایی که در بین این دو بخش قرار می‌گیرد، اتاقی شیشه‌ای و تقریباً نادیدنی است؛ نیمی درون و نیمی بیرون که یک سمت آن تسطیح گردیده و برای زندگی خود کارفرما در نظر گرفته شده است. این اتاق درواقع سکویی


۲۵


۲۶

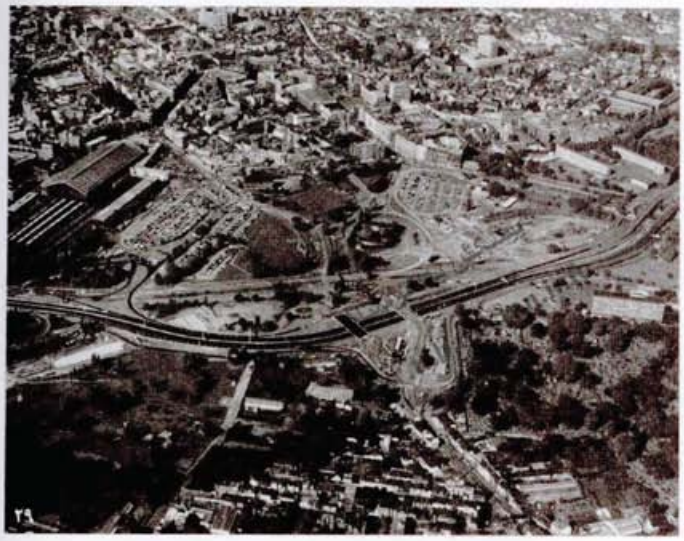

۲۷

www.tabarestan.info تبرستان

عمودی و متحرک با ابعاد ۳×۳/۵ متر است، که حکم آسانسور را دارد و امکان دسترسی مرد خانواده را به تمام سطوح بنا فراهم می‌آورد.

ساخت بنای کتابخانه مرکزی سیئتل در واشینگتن آمریکا، به سال ۲۰۰۴ میلادی به اتمام رسید. طرح اولیه این کتابخانه در سال ۱۹۹۹ میلادی، توسط کولهاس به شورای هیئت رسیدگی مسابقه طرح ارائه

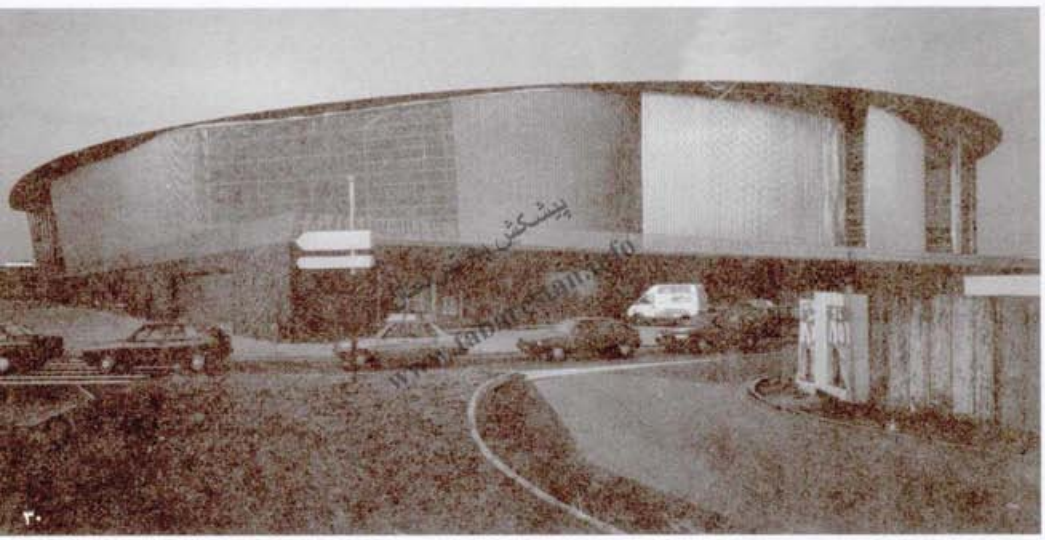

۲۸


۲۹

گردید. سایت طرح، در زمینی شیب‌دار ساخته شد. کتابخانه به‌صورت ساختمانی تندیس‌گونه با ۱۵ طبقه، با عملکردهای مختلف ساخته شده است. ساختمان شفاف به‌نظر می‌رسد. این ساختمان در میان دو سطح شیشه‌ای واقع است و لوله‌هایی فولادی در میان این دو سطح وجود دارند که به یکدیگر متصل می‌شوند تا یک شبکه‌بندی منظم به شکل لوزی ایجاد کنند. با نگاهی به شکل خارجی نامتعارف این بنا، که دارای پنج سکوی زیگزاگ مانند بلند و معلق است، سطوح افقی یا آفتاب‌گیر، که در شبکه‌ای آلومینیومی میان شیشه دوجداره قرار گرفته، طوری طراحی شده‌اند که نور آفتاب را در ساختمان تعدیل می‌نمایند. کولهاس بیان داشت که شکل نامتعارف طرح، به‌خاطر تمهیدات زلزله به‌وجود آمده است و فرم خارجی ساختمان نیروی زلزله و رانش زمین را می‌تواند در خود خنثی کند.

ساختمان به فضاهای خاصی تقسیم شده است که از انعطاف‌پذیری چشمگیری برخوردارند. برنامه‌ی این ساختمان برای پنج سطح تعریف شده بود. هر سطح، یک حوزه‌ی برنامه‌ریزی شده است که به‌صورت معمارانه تعریف و برای رفتار بهینه در اندازه، تراکم، و ابهام متفاوت تجهیز شده است. فضاهای بینابین، سطوحی برای داد و ستد هستند؛ مکانی که کتابداران به حاضران اطلاعات می‌دهند و آنها را به فعالیت وامی‌دارند، جایی که ارتباط بین سطوح مختلف برقرار می‌شود. این فضاها برای کار، ارتباط و تحرک، سازمان‌دهی شده‌اند. طراحی ورودی مجموعه به‌نحوی است که بازدیدکنندگان از خیابان چهارم و از طرف میدانی پر از درخت عبور می‌کنند و با پشت سر گذاشتن چند در شیشه‌ای، به فضای لابی‌مانندی که به خوبی نورپردازی شده است، داخل می‌شوند. در قسمت چپ تالار سخنرانی و در کنار آن، اتاقی مخصوص نوجوانان قرار دارد. پارکینگ مجموعه که ۱۲۰۰ اتومبیل را در خود جای می‌دهد، در زیرزمین استقرار یافته است. کولهاس، ایده طرح ساختمان را به اختصار، «نقش فزاینده کتابخانه به‌عنوان نهاد اجتماعی و فراتر از مرکز ویژه گردآوری کتاب‌های گوناگون»، اعلام می‌کند. وی افزون بر طراحی پایانه‌های اینترنتی، کافه و همچنین تالار سخنرانی، اندیشه‌ی تازه‌ای را نیز برای این مجموعه ارائه کرده است، به‌گونه‌ای که شیب راه «رامپ» حلقوی، امکان سیر و گشت مداوم افراد در میان کتاب‌ها را فراهم می‌سازد. او با این تدبیر توانست سیرکولاسیون حرکتی افقی را به‌صورت یک فضای عمودی طراحی نماید و با ارتباط‌دهی فضاهای عمودی، فضای پیوسته‌ای را در مجموعه طراحی کند. نقطه عطف این طراحی و بخشی که بیشترین تلاش را به‌خود معطوف ساخت، بخش قابل گسترش «مارپیچ کتاب‌ها» است که گنجایش ۹۰۰ هزار کتاب را در خود دارد. ایده‌ی به‌کار رفته، همان ایده‌ی یک پارکینگ بتنی است، با این تفاوت که قفسه‌ها، عمود بر شیب دو درجه‌ای شیب‌راهه‌ی پرپیچ و خمی که متناسب با گام‌های یک فرد معلول طراحی شده است، قرار گرفته‌اند. با شیبی کمی تندتر، با فاصله ۵/۱ متر از هم، نوارهای سیاه پلاستیکی، که شامل بخشی از سلسله اعداد سیستم ده‌دهی دیویی هستند، در کنار قفسه‌های مربوط قرار گرفته‌اند. ارتفاع سقف‌ها را ۶/۲ متر گرفته‌اند تا از تأثیر کلاستروفوبیک جلوگیری کنند. اما با این حال، باز هم

و فضای خصوصی. فضای عمومی و همگانی، در مسیر حرکت قرار گرفته است، در حالی که دفاتر خصوصی، بین مسیر حرکت و پوسته‌ی نما واقع شده‌اند. فضاهای همگانی مانند سالن کنفرانس و اتاق‌های ملاقات ـ که مراجعه‌کنندگان می‌توانند در آنها با کارمندان سفارت‌خانه ملاقات کنند ـ در حوزه‌ی عمومی و مسیر حرکت قرار گرفته‌اند.



۲۹. رم کولهاس. ساختمان همایش بزرگ لیل. فرانسه. ۱۹۹۴.
۳۰ و ۳۱ و ۳۲. رم کولهاس. ساختمان همایش بزرگ لیل. چشم‌انداز به سایت.

هندسه مارپیچ به سقفی بسیار فشرده نیاز پیدا کرده است. به‌واسطه‌ی قاعده‌ی «یک مشکل به ازای هر جعبه»، سطح اشغال و درنتیجه تعداد دفعات تعویض هوا در اینجا کاهش یافته است. کانال‌کشی‌ها حذف شده و در عوض، نازل‌های فواره‌ای جانبی نصب شده‌اند. تیرچه‌ی شیروانی‌ها به فاصله ۸/۱ متری یکدیگر و درست در بالای قفسه‌ها و در میان لامپ‌های فلوئورسنت ارزان قیمت قرار گرفته‌اند و همگی با پانل‌های پلی‌کربناتی، به‌صورت یک صفحه یکدست ساده و براق پوشانده شده‌اند. این تمهید، نور را چنان به‌خوبی و به‌صورت محو پخش می‌کند که میزان نور در پای قفسه‌ها، به‌مراتب بیش از مقداری است که به کمک شیوه‌های اختصاصی و گران‌قیمت ایجاد می‌شود (آسن‌سیو و کوئیتو، ۲۰۰۲؛ لامپرچت، ۱۳۸۳؛ کولهاس، ۱۳۸۵).

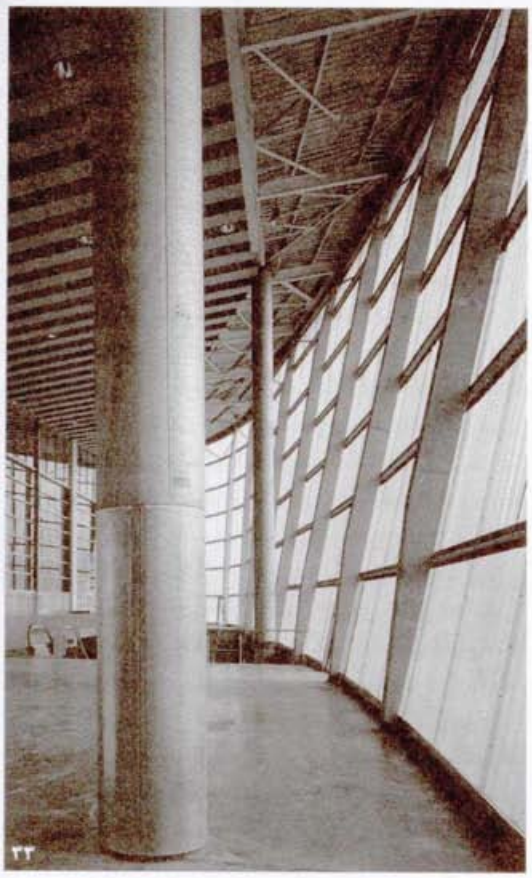
ساختمان سفارت هلند در برلین، بین سال‌های ۱۹۹۷ و ۲۰۰۰ میلادی، طراحی و ساخته شد. کولهاس، با چیره دستی در غلبه بر قید و بندهای قوانین طراحی، موفق شد از یک راه حل از پیش تعیین شده، دوری کند. او به‌جای پیشنهاد فضای مرکزی معمول که قسمتی از سقف آن شیشه‌ای است، یک مکعب یکپارچه ساده، به ابعاد ۲۷ × ۲۷ متر را خلق می‌کند که توسط باله‌ای «L» شکل و باریک احاطه شده بود. به این ترتیب، موفق شد در عین برآورده کردن الزام ساخت بنا روی هر چهارگوشه‌ی زمین، یک حیاط کم‌عرض اما کاملاً باز و گشوده را ایجاد کند. او با طراحی کردن حجمی مکعب‌شکل، در پی خلق ساختمان سفارتخانه، به‌صورت ساختمان ویلایی بود. فضای سفارتخانه را می‌توان به‌دو بخش تقسیم کرد: فضای عمومی

سایت مجموعه، متناسب با عملکرد و سیرکولاسیون حرکتی سواره و پیاده طراحی شده است، به‌طوری که یک رمپ آسفالته از سطح خیابان به‌داخل حیاط، جایی که ورودی اصلی قرار دارد، منتهی می‌گردد. از آن قسمت، یک مسیر نواری و باریک ۲۰۰ متری و پیوسته، یا چیزی که کولهاس آن را «گذرگاه» می‌نامد (درواقع، یک سری پله‌ها، رمپ‌ها و راهروها)، همچون یک مارپیچ، تاب می‌خورد و مسیر خود را در داخل ساختمان به سمت بالا طی می‌کند. در برخی قسمت‌ها، این گذرگاه بر روی نما پدیدار می‌شود و گاه حتی از آن بیرون می‌زند. کف‌ها، سقف‌ها و دیوارهای این مسیر، با ورق‌های آلومینیوم و گاه حتی شیشه‌های ساده یا رنگی، پوشانده شده‌اند. این سفارتخانه، یک ساختمان داکت است. همه‌ی خدمات مورد نیاز، در طرح معماری ساختمان مدنظر قرار گرفته است. یک کانال، که فشار هوای داخل را تنظیم می‌کند، به‌عنوان داکت عمل می‌نماید. هوای تازه به‌وسیله‌ی بازشوهایی در دیوارهای سازه‌ای و از طریق فشار منفی که فضای پر سطح نما ایجاد می‌کند، به سمت دفاتر اداری منتقل می‌شود. دیوارهایی که مسیر حرکت را از فضای کار تفکیک می‌کند، دو عملکرد دارند: از یک‌سو، قسمتی از سیستم سازه هستند، و ازسوی دیگر، عملکردهای جنبی مانند فضاهای خدماتی را در خود جای می‌دهند. در طبقه دوم و سوم، گردشگاهی در طول نما کشیده شده است، که به‌عنوان یک گالری که از خیابان و رودخانه دیده می‌شود، نقش بازی می‌کند. در نمای غربی، اتاق تشریفات از حجم اصلی ساختمان کنسول شده است. علی‌رغم طراحی خارق‌العاده‌ی اتاق تشریفاتی که ۵ متر کنسول


۳۱


۳۲

پیشکش تبرستان
www.tabarestan.info

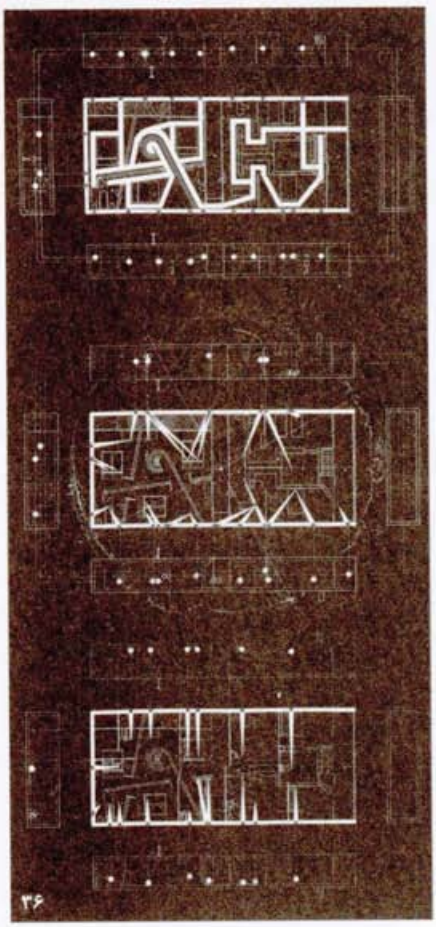

۳۳

شده است و معدود نقاطی از گذرگاه که از نما بیرون نشسته‌اند، پوشش بیرونی بنا، درواقع به‌مثابه یک حجم افلاطونی، صلب و زمخت به‌نظر می‌رسد. با این حال، طرح سفارتخانه برلین، یکی از موفق‌ترین طرح‌های کولهاس است که در مقابل مقررات غیرقابل انعطاف آلمان، به‌صورت کاری هنرمندانه جلوه‌گر است (آسن‌سیو و کوئیتو، ۲۰۰۲؛ برنسینگ، ۱۳۸۳؛ کولهاس، ۱۳۸۵).


۳۴

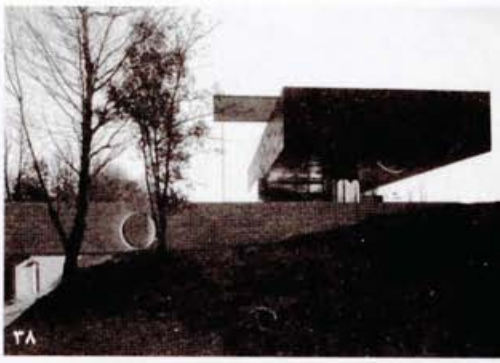

۳۵

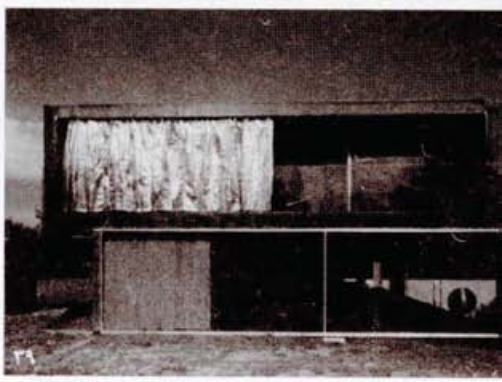

۳۷

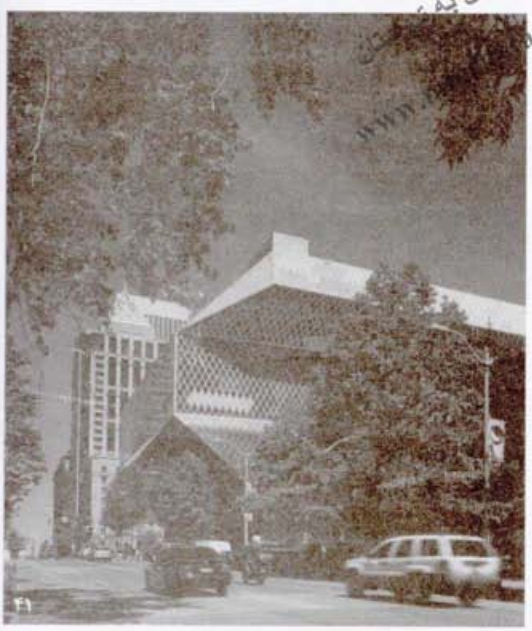

۳۶

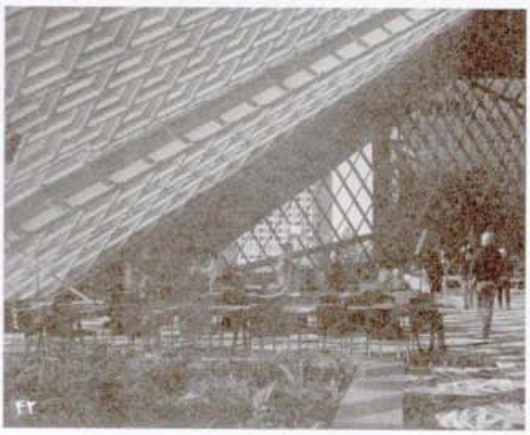
۳۳. رم کولهاس. ساختمان همایش بزرگ لیل. فضای داخلی.
۳۴. رم کولهاس. خانه‌ی بوردو. فرانسه. ۹۸-۱۹۸۴. ماکت طرح.
۳۵. رم کولهاس. خانه‌ی بوردو. دیاگرام سیرکولاسیون.
۳۶. رم کولهاس. خانه‌ی بوردو. آنالیز سیرکولاسیون.
۳۷ و ۳۸ و ۳۹. رم کولهاس. خانه‌ی بوردو.


۴۰


۳۸

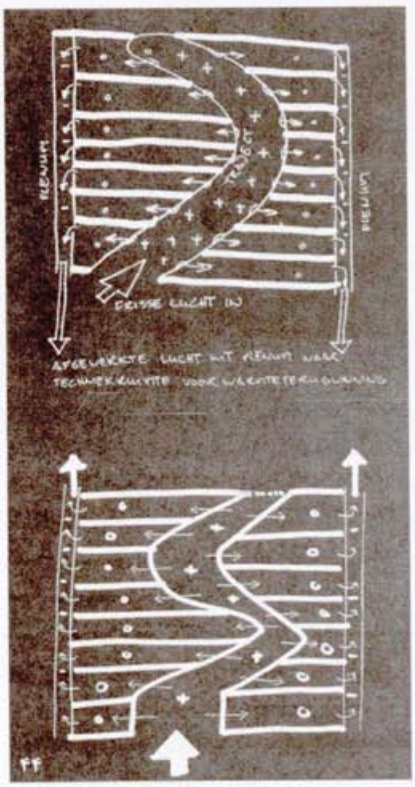

۳۹


۴۱


۴۲

www.ketab-iran.info









پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۴۰و ۴۱. رم کولهاس. کتابخانه عمومی سیاتل. آمریکا. ۲۰۰۴-۱۹۹۹.
۴۲. رم کولهاس. کتابخانه عمومی سیاتل. فضای داخلی.
۴۳. رم کولهاس. سفارت هلند. فضای داخلی.
۴۴. رم کولهاس. سفارت هلند. دیاگرام سیرکولاسیون.
۴۵و ۴۶. رم کولهاس. سفارت هلند. برلین. آلمان. ۲۰۰۴-۱۹۹۷.

استیون هول

توجه به طراحی سیستماتیک یکی از ابزار مهم طراحی استیون هول است. او به سال ۱۹۴۷ میلادی، در برمرتون[۴۹] ایالت واشینگتن به‌دنیا آمد. در سال ۱۹۷۱ میلادی، با رتبه بالا از دانشگاه واشینگتن فارغ‌التحصیل شد و در همان سال، به تحصیل معماری در رم پرداخت، و از سال ۱۹۷۶ میلادی در انجمن معماری لندن مشغول به‌کار شد. پس از آغاز کار حرفه‌ای خود در کالیفرنیا، دفتر معماری خویش را در شهر نیویورک تأسیس کرد. هول، در دانشگاه کلمبیای نیویورک، در دانشکده معماری و طراحی به‌عنوان استاد تمام وقت، در دانشگاه واشینگتن در سیئتل، در انستیتوی پرات در نیویورک، در مدرسه طراحی پارسونز در نیویورک و در دانشگاه پنسیلوانیا در فیلادلفیا تدریس کرده است. کارهای او در موزه هنرهای مدرن به سال ۱۹۸۹ میلادی، در نمایشگاه مرکز هنر واکر[۵۰] در مینیاپولیس[۵۱] باعنوان «معماری فردا» به سال ۱۹۹۱ میلادی و در چند کشور اروپایی بین سال‌های ۱۹۹۲ و ۱۹۹۳ میلادی، به نمایش درآمد.


۴۷

مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نوشته او باعنوان «پارالاکس»[۵۲]، به سال ۲۰۰۰ میلادی از طرف انتشارات بیک‌هاوزر[۵۳] در بازل سوئیس به‌چاپ رسید. او دو سال بعد، کتاب «نوشتن در آب» را به‌چاپ رساند. هول، جوایز متعددی را از آن خود ساخته است که مهم‌ترین آنها عبارتند از: جایزه AIA به سال ۱۹۹۲؛ جایزه AIA·NYC به سال ۱۹۹۳؛ مدال آلوارآلتو به سال ۱۹۹۸. از مهم‌ترین کارهای معماری او می‌توان به مواردی اشاره کرد: آپارتمان XYZ در نیویورک به سال ۱۹۹۷؛ خانه استرتو[۵۴] در دالاس تگزاس بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۱؛ دفتر مرکزی شرکت دی.ای.شاو[۵۵] در نیویورک به سال ۱۹۹۲؛ خانه‌های ماکوهاری[۵۶] در چیبا[۵۷]، ژاپن به سال ۱۹۹۷؛ موزه کنوت هامسون[۵۸] در هاماری[۵۹] نروژ به سال ۱۹۹۶؛ نمازخانه سنت‌ایگناتیوس[۶۰] دانشگاه سیئتل در واشینگتن بین سال‌های ۱۹۹۴ و ۱۹۹۷؛ خانه Y در نیویورک به سال ۱۹۹۹؛ موزه هنر هلسینکی در فنلاند به سال ۱۹۹۸؛ موزه هنر معاصر رم در ایتالیا به سال ۱۹۹۹؛ موزه هنر بلویو[۶۱] در واشنگتن به سال ۲۰۰۰ (هول، ۲۰۰۰).


۴۸

استیون هول، استاد مسلم طراحی با نور و سایه است. نور برای او فرای ماهیتِ فیزیکی خود، بعد شاعرانه دارد. او با پرداختن به نور، حرکت و رنگ، در پی خلق مضامین فلسفی و مفهومی شهودی است. وی بر این عقیده است که «توانایی طراحی کردن، لازمه یک معمار است.» و از این راه است که معمار می‌تواند به ایده‌های اصیل در کار برسد. او بیان می‌دارد: «من به‌طور کامل به دیاگرام‌های مفهومی متکی‌ام؛ آنها را سلاح مخفی خود می‌دانم. این دیاگرام‌ها به من امکان می‌دهند که‌تر و تازه از پروژه‌ای به سراغ پروژه دیگر بروم، از مکانی به مکان بعدی حرکت کنم[...]. یافتن مفهومی اولیه برای هر پروژه که جوهر فرصت‌های معمارانه منحصر به همان پروژه را در یابد از نظر من تنها راه نفوذ به آن است، دری است که ایده‌های تازه از آن وارد معماری می‌شوند. [...] در تک‌تک پروژه‌هایم، مسائل تجربی قرار است در خدمت ایده زیربنایی باشند. از آغاز کارم، با دیاگرام‌ها کار کرده‌ام. درواقع، تا همین امروز، کارم هنوز از مجموعه دیاگرام‌هایی که برای میلان تهیه کردم، تأثیر می‌گیرد. در این دیاگرام‌ها، به مطالعه چیزی دست زده‌ام که خودم اصطلاح «روابط با واسط» را برایش وضع کرده‌ام که در سازمان‌دهی‌های فضای شهری اهمیتی اساسی دارد، روابطی چون بین، بالا، کنار و از این قبیل. احساس کردم که این کیفیات فضا در تجربه شهری نقشی بنیادین دارند و با این همه در استراتژی‌های شهرسازی سنتی نادیده گرفته می‌شوند. از آن زمان تاکنون، مشغول پرورش تکنیک‌های دیاگرامی خود بوده‌ام» (کیپنس، ۱۳۷۸: ۴۰).

او در یکی از مهم‌ترین نوشته‌های خود، کتاب «پارالاکس»، در پی یافتن مفاهیمی پنهان در بطن هر یک از پروژه‌هایش است. ساختار مباحث این کتاب از اندیشه‌ها و نظریه‌های پدیدارشناس فرانسوی،

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

موریس مرلوپونتی[۶۲]، تأثیر پذیرفته است. هول، با بسط اندیشه‌های مرلوپونتی و با پرداختن به مفاهیم فلسفی و گاه شاعرانه، در پی توضیح مفاهیم نهان معماری خود است. او بر این عقیده است که: «معماری، شاخصی برای زمان (مانند دقیقه، ساعت، سال، هزاره) است و نیز بادوام‌ترین و نامیراترین بیان از فرهنگ، [...] گرچه نباید



۴۷. استیون هول. موزه هنر بلویو. واشینگتن. آمریکا. ۲۰۰۰.
۴۸ و ۴۹. استیون هول. خانه‌ی. ۷ نیویورک. ۱۹۹۹.

این امر را با نوستالژی اشتباه کرد» (مرکل، ۱۳۸۳، ۶۹).

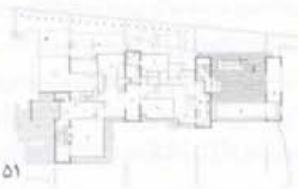
طرح خانه استرتو[۶۳] در دالاس تگزاس که بین سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۱ میلادی طراحی و اجراء شد، یکی از مهم‌ترین پروژه‌های هول است که با مفاهیم بنیادین موسیقی و معماری طراحی شده است. پروژه در جوار سه برکه‌ی طبیعی با سدهای بتنی موجود، مستقر شده است. او سعی نمود تا خصوصیات سایت را با یک‌سری سدهای فضایی از بلوک‌های بتنی با قاب‌های فلزی که «فضای مابع» از میان آنها جاری می‌شود، نمایش دهد. هول در بیان ایده‌های به‌کار رفته در خانه می‌نویسد: «در نخستین اسکیس خود، عناصر سبک و سنگین را کشف کردم. بعد از آن، اسکیس را به قیاس اثری از بلابارتوک[۶۴] آهنگساز به‌صورت یک دیاگرام در آورده‌ام. این اثر موسیقی چهار موومان دارد: سنگین، سبک، سنگین، سبک که با یک استرتو مشخص می‌شود. در دیاگرام، ایده استرتو را گرفتم و سعی کردم آن را به‌صورت رقص فضایی در آورم. خیلی به دیاگرام نزدیک ماندیم. دیاگرام، پیشروی کار کل خانه را هدایت می‌کرد، حتی تکنیک‌های ساخت را. نه فقط فرم‌هایی که خانه را می‌سازند مثل آلات موسیقی عمل می‌کنند، چشم‌انداز همچون یکی از صداهای موجود در استرتو عمل می‌کند. برای مثال، توجه کنید که وقتی چشم‌انداز، به‌عبارتی، عقب می‌نشیند، اتاق برایتان می‌ماند، که مرکز پدیدارشناختی خانه است. از نظر من، این مفهوم معنای اصلی خانه است» (کیپنس، ۱۳۷۸:۴۰).

طراحی پلان، تماماً با خطوط راست انجام شده است، در حالی که مقطع ساختمان دارای خطوط منحنی است. برعکس، در سوئیت مهمان، خطوط پلان، منحنی و خطوط مقطع، راست و مستقیم است. فضای سیال خانه به چند طریق ایجاد شده است: سطوح کف، سطح یک فضا را به دل فضای دیگر می‌کشد؛ سطوح سقف، فضا را برفراز دیوارها می‌گستراند و یک دیوار قوس دار، نور را از یک نورگیر به پایین می‌کشاند. مصالح و جزئیات، ایده‌های فضایی و حس سیالیت را به‌وسیله بتن ریخته شده و شیشه‌های قالب‌گیری شده، انعکاس می‌دهند. دسترسی به خانه از طریق پلی که روی نهر ساخته شده، امکان‌پذیر است و مسیر حرکت طوری طراحی شده که ناظر با نگاهی گذرا به باغچه‌های دو طرف عبور می‌کند و به اتاقی که کف آن با آب پر شده می‌رسد. فضای این اتاق که در اثر انعکاس در آب دو برابر به نظر می‌رسد و به محوطه‌ی حیاط و درون خانه - هر دو - راه دارد، یکی از فضاهای مهم خانه است که به شیوه خاصی سیالیت فضای خانه را بیان می‌کند (هول، ۲۰۰۰: ۱۰۴-۱۱۱).

دفتر شرکت دی. ای. شاو در نیویورک، به سال ۱۹۹۲ میلادی طراحی شد. این شرکت، یک مؤسسه بین‌المللی تجاری است که در

49. Bremerton
50. Walker
51. Minneapolis
52. Parallax
53. Birkhäuser
54. Stretto House
55. D.E. Shaw
56. Makuhari
57. Chiba
58. Knut Hamsun Museum
59. Hamarey
60. St. Ignatius
61. Bellevue
62. Maurice Merleau Ponty
۶۳. اصطلاحی ایتالیایی در موسیقی که به معنای به هم چسبیده و در کنار هم است. اصطلاحات بیانگر سرعت و حالات بیانی فراگیر مورد قبول در موسیقی کلاسیک معمولاً به زبان‌های مختلف ترجمه نمی‌شوند و موسیقی‌دانان با همان واژه‌ی زبان مبدأ، مقصود خود را بیان می‌کنند (به‌نقل از: اسمیت، ۱۳۸۴:۱۳۱).
64. Bela Bartok

۵۰. استیون هول. خانه‌ی استرتو. دالاس. تگزاس. ۸۹-۱۹۹۱.
۵۱. استیون هول. خانه‌ی استرتو. سایت پلان و نما.
۵۲ و ۵۳. استیون هول. خانه‌ی استرتو. آنالیز طرح و ایده.
۵۴. استیون هول. خانه‌ی استرتو. بخشی از ساختمان.


۵۱ الف

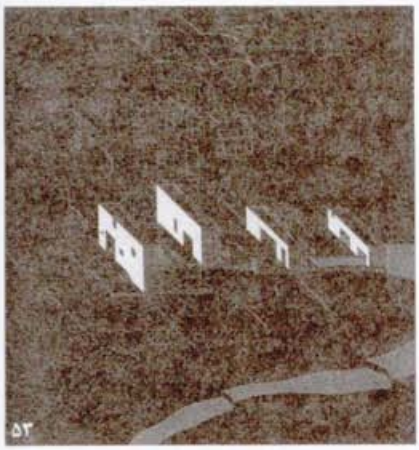

ب


۵۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۵۳


۵۰


۵۳


۵۴

زمینه خرید و فروش اوراق سهام فعالیت دارد. شرکت از طریق شبکه اینترنت با خریداران ارتباط برقرار می‌کند و تنها زمان وقفه کاری شرکت، فاصله زمانی بین بسته شدن بورس توکیو و باز شدن بورس لندن است. برنامه فیزیکی ارائه شده به هول، بسیار ساده بود: یک اتاق با ۲۰۰ کامپیوتر کوچک. او با اتکاء به نوع فعالیت تجاری شرکت و مباحث عصر اطلاعات و اینترنت، طرح خود را تنظیم کرد. از این طرح، به گفته هربرت موشان، به «تفسیر شاعرانه‌ی فضای عصر اطلاعات و جریان‌ها»، توصیف شده است. او می‌نویسد: «طرح آقای هول، دفاتر اداری شاو را به مکانی می‌برد که به همان اندازه تکنولوژی اطلاعات، که استفاده از آن برای ساخت این دفتر بسیار موثر بود، بدیع است. وقتی در داخل دفتر دی.ای.شاو قدم می‌زنیم، می‌دانیم که در منهتن دهه‌ی ۶۰ میلادی یا نیواینگلند دوران استعمار نیستیم. به همین دلیل، حتی بخش بزرگی از نیویورک امروزین را نیز زیر پا نهاده‌ایم. وقتی در داخل اتاق‌های هول می‌ایستیم، سر بر ابرها می‌ساییم و پای بر هوای مستحکم داریم» (به‌نقل از: کاستلز، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۸۷-۴۸۸). آنچه طرح هول را قابل تأمل می‌کند، طراحی داخلی شرکت است. نورهای طبیعی با نورهای مصنوعی تعبیه شده، تلفیق می‌شوند و رنگ‌های خاصی را نشان می‌دهند. این رنگ‌ها، در فضای اطراف دیوارها و شکاف‌ها می‌تابند. فضای داخلی چنان درخشان و رمزگونه طراحی شده است که چشم بیننده را به‌خود جلب می‌کند.

هول، هم‌سو با شرکت دی.ای.شاو، موزه هنر هلسینکی در فنلاند را به سال ۱۹۹۸ میلادی طراحی کرد و عمده هدف او، تعریف دوباره

۵۵. استیون هول. خانه‌ی استرتو. فضای داخلی.
۵۶. استیون هول. دفتر مرکزی دی.ای.شاو. نیویورک. ۱۹۹۲.
۵۷ و ۵۸. استیون هول. دفتر مرکزی دی.ای.شاو. جزئیات طراحی داخلی.


۵۵


۵۶


۵۷

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

عملکرد و مفاهیم به‌کار رفته در نحوه موزه‌داری بود. ایده طراحی او، برگرفته از واژه یونانی خیاسما[۶۵] - مشتق از حرف یونانی «خی» به معنای تبادل یا تقاطع - است. او در شرح ایده طراحی بیان می‌دارد که: «در اینجا دیاگرام همان جفت شدن در تقاطع بود. بنایی که زمین دور و بر، شهر، چشم‌انداز و نور را به درون خود می‌کشد. بنا در نهایت چون دستکش یک انگشتی بیس‌بال، برای گرفتن نور افقی فنلاند عمل می‌کند؛ نوری که زاویه تابش آن هرگز از ۵۱ درجه بالاتر نمی‌رود» (کیپنس، ۴۱:۱۳۷۸).

طرح موزه از تلفیق سه عنصر پدید آمده است: یک نوار آب و دو نوار ساختمان. با عقب راندن بنا تا ضلع شرقی زمین، میدانچه‌ی جدیدی با یک آب‌نما در مجاورت خیابان ایجاد می‌شود. بنای غربی، راست خط است اما نوار شرقی، که فرمی خمیده خط و تابیده دارد، در جبهه‌های جنوبی و شرقی، در جایی که به شبکه‌ی شهر می‌پیوندد، بریده شده است. در انتهای شمالی زمین، سه نوار همدیگر را قطع می‌کنند. انتهای باز حجم خمیده خط، به فرم غالب بدل شده که به‌سوی چشم‌انداز طبیعی کشیده شده است.

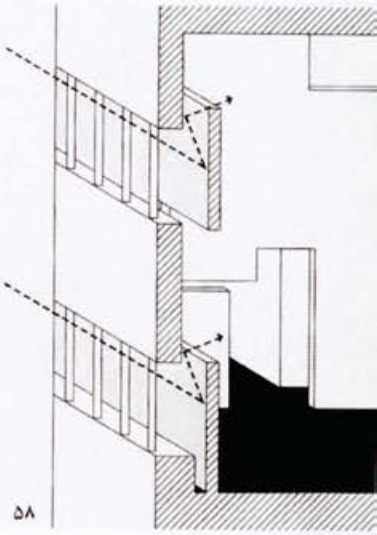
نمای شمالی که فرورفتگی عمیقی دارد، در تضاد با نمای صاف جنوبی، هندسه‌های متعددی را که کل محوطه را تحت تأثیر قرار می‌دهند، به چشم می‌کشد. آب از میان بنا می‌گذرد و به آب‌نمای کوچکی در تراز کف پایینی می‌ریزد، حرکتی که برای پیوند زدن آب‌نمای آینه‌ای و امتداد خلیج توئولو صورت گرفته که در طرح هول برای مسابقه تصویر شده بود. ورودی موزه در انتهای جنوبی بنا قرار دارد که برای رسیدن به آن باید از حیاط جلویی گذشت که سنگفرش خارای آن را یوهانی پالاسما طراحی کرده است. ۲۵ گالری موجود در بنا، هر یک از لحاظ فرم و کیفیت نور، با بقیه متفاوتند. فضاهای نوار غربی بنا راست خط هستند، حال آنکه گالری‌های نوار شرقی به این منظمی نیستند. گالری تراز پایینی، سقف‌های تخت دارد و نور روز را از دیوار نیمه‌شفاف نما می‌گیرد. بخش اعظم نور روز در بنا - به‌ویژه در گالری‌ها و حفره‌ی مرکزی - از خلال شیشه‌ی نیمه‌شفافی منتشر می‌شود که علاوه بر تشدید نور ضعیف سرزمین‌های شمالی، نوعی حس انزوای آرامبخش و جدای از زندگی شهری را ایجاد می‌کند. پس حرکت در داخل بنا، یک نوع سفر درونگراست. برای ایجاد رهایی لازم، چشم‌اندازهای بیرون را می‌توان از پشت شیشه‌های شفاف دید که در نقاط مهم در انتهای شمالی و جنوبی بنا و نقطه تقاطع، کار گذاشته شده‌اند (لکویر، ۴۸:۱۳۷۷ - ۴۹).

موزه هنر هلسینکی، بر پهنه‌ی درونمایه‌ای از کارهای قبلی استیون هول گسترده شده است. این بنا هر چند در بافت شهر و طبیعت تنیده شده است، اما کیفیتی تندیس‌گونه و شمایل‌گر نیز دارد. فضای اتصالی را در سطوح متعددی می‌توان دید؛ از فضای مفهومی محل زمین در شهر گرفته تا جزئیات ورودی فروشگاه موزه.

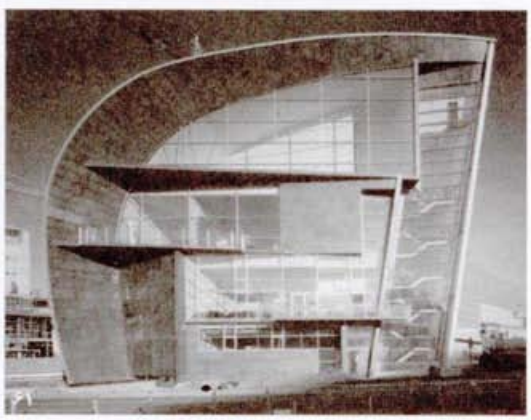
65. Chiasma

۵۹و ۶۰و ۶۱. استیون هول، موزه هنرهای هلسینکی، فنلاند، ۱۹۹۸.
۶۲و ۶۳. استیون هول، موزه هنرهای هلسینکی، فضای داخلی.
۶۴. استیون هول، موزه هنر معاصر رم، ایتالیا، ۱۹۹۹، سایت پلان، پروژه.

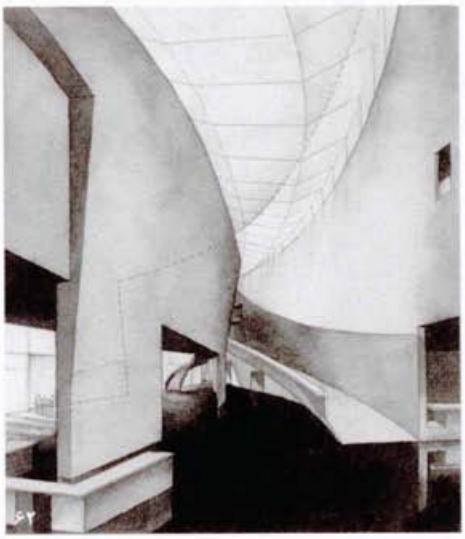

۵۹


۵۸


۶۰


۶۱

موزه هنرهای معاصر رم در ایتالیا، به سال ۱۹۹۹ میلادی طراحی شد و می‌توان به‌جرأت این ادعا را داشت که یکی از زیباترین پروژه‌های هول است که بحث نور و سایه به صورت هوشمندانه‌ای در آن طراحی شده است. این طرح، طی مسابقه‌ای به سال ۱۹۹۹ میلادی، به هول واگذار گردید. سایت مسابقه، در محل کارخانه اتومبیل‌سازی شهر که زمانی مرکز نظامی بود، قرار داشت. مفاهیم به‌کار رفته توسط هول برای طراحی موزه، بررسی و آنالیز حرکت نور در معبد پانتئون بود. او عقیده دارد که: «رم شهر سایه‌هاست» (هول، ۱۳۲:۲۰۰۰). او با بررسی موقعیت سایت و با آنالیز کردن نور و سایه، توانست موزه‌ای را طراحی کند که عمده فضای گالری‌ها، اختصاص به نمایش حالات مختلف نور و سایه داشتند. او در مورد مفاهیم این طرح می‌نویسد:



۶۲

«کانسپت ساختمان، حلقه‌های متناوبی در سه طیف روشنایی خیالی تشکیل می‌دهد: انبوهی از اتاقک‌های موجود با نور شمال، گالری‌های جدید با نور غیرمستقیم نورپردازی شده، در تراز بالایی و گالری‌های تاریک با نوارهایی از آفتاب رم در تراز زیرین. حلقه جنوبی با نور خالص رمی‌از بالا آغاز می‌شود. مقطع به‌تدریج تغییر می‌کند تا اینکه به انتهای شمالی می‌رسیم، جایی که ساختمان معلق است و نور از پایین می‌آید. در نظر بود که ساختمان با ورق‌های برنز پوشش داده شود (همان طور که پانتئون زمانی بود). نور با نیروی جاذبه خم می‌شود. در رم این تاریخ است که نور را خم می‌کند» (هول، ۲۰۰۰: ۱۳۲؛ هول، ۱۳۸۴: ۱۴۰).

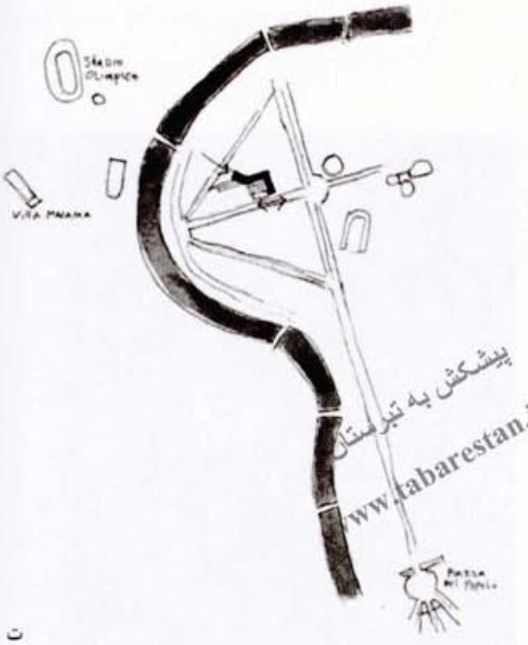


۶۳



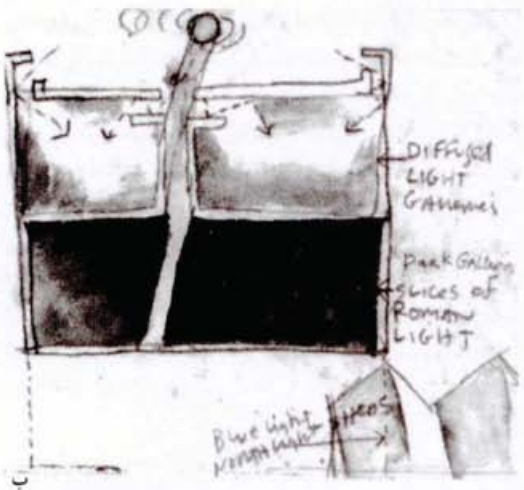
۶۴

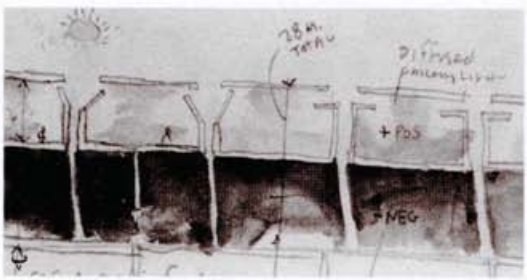


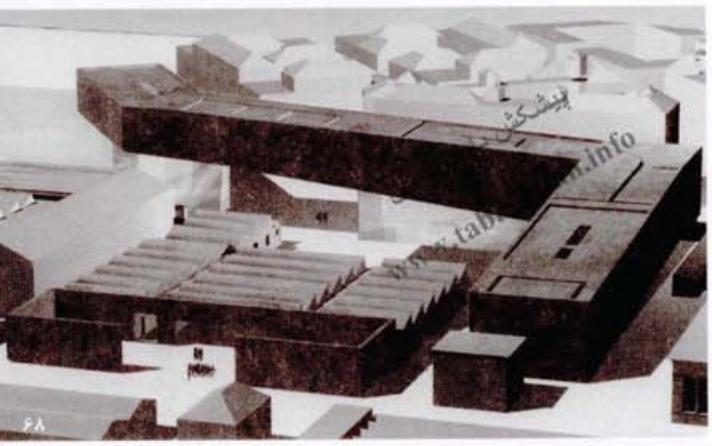


۶۵. استیون هول. موزه هنر معاصر رم. آنالیز ایده طرح و نحوه قرارگیری حجم ساختمان در سایت.
۶۶. استیون هول. موزه هنرهای هلسینکی. آنالیز ایده طرح.
۶۷. استیون هول. موزه هنرهای هلسینکی. سایت پلان.
۶۸. استیون هول. موزه هنر معاصر رم. ماکت طرح.
۶۹. استیون هول. موزه هنر معاصر رم. آنالیز جلوه‌های نور فضای داخلی.
۷۰ و ۷۱ و ۷۲. استیون هول. موزه هنر معاصر رم. فضای داخلی.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info







۶۸



۶۷



۶۶



۶۹



۷۰



۷۱



۷۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پست‌مدرنیزاسیون و دگرگونی مفاهیم فرم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

معماری کامپیوتر
فرشید موسوی و آلخاندرو زاپاپولو
بهرام شیدا

مصرف گرایی کالا، که در اوایل قرن بیستم میلادی به‌صورت یکی از گرایش‌های مهم فرهنگی در جامعه‌ی غرب درآمده بود، در دوران پس از جنگ، رفته‌رفته عامل اصلی تعیین کننده‌ی اصول و الگوهای توسعه‌ی اقتصادی و ابزار اصلی انباشت و کنترل سرمایه در جوامع پیشرفته‌ی تابع نظام سرمایه‌داری گردید. آنچه تحقق این امر را میسر ساخت، روند فراگیر خصوصی‌سازی مصرف گرایی و متعاقب آن، پیدایش نوعی فرهنگ مصرفی بود که خرید و استعمال خصوصی کالاها را، به‌نحوی ایدئولوژیک، در کانون حیات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه می‌نهاد.

درنتیجه‌ی این تغییر و تحولات، مصرف‌کنندگان اکنون در موقعیت‌های تازه‌ای، در چارچوب نظام کالایی قرار می‌گیرند؛ موقعیت‌هایی بسیار متنوع‌تر و نامنتظرتر از سابق. حال، گزینش‌های مصرف‌کنندگان بسیار پیچیده شده و این معلول تغییر سرمایه، ناپایداری فزاینده‌ی عوامل تعیین کننده‌ی محبوبیت همگانی و نوسانات شدید بازاری است که به سرعت دگرگون می‌شود. شکل گیری معانی شخصی و اجتماعی برحول خرید کالاها، ازسوی مصرف کنندگان و هم ازسوی فروشندگان، روزبه‌روز سیال‌تر می گردد. از این حیث، گردش سریع کالاها و بخش‌بندی روزافزون بازارها، تأثیراتی را که ساختار اجتماعی به‌صورت سنتی برروی جریان اجناس مصرفی و معانی آنها به‌جا می گذاشت، به‌کلی خنثی می کند. بدین‌ترتیب، در عمل، پیوند میان هنجارهای نهادینه‌ی منزلت و عرضه‌ی اجناس و خدمات در بازارها، کاملاً قطع می گردد. این دگرگونی ساختاری، روند تشکیل مناسبات و تفاوت‌های اجتماعی را که اکنون به‌دست نظام کالاها صورت می گیرد، از همیشه پیچیده‌تر و پیش‌بینی‌ناپذیر نموده است.

تکنولوژی همواره جزء لازم و مکمل اقتصاد سرمایه‌داری بوده است و به‌هیچ‌رو نمی‌توان آن را از فرایندهای کالایی‌شدن که همانا نیروی محرک و پیش‌برنده‌ی روند مدرن‌سازی به‌شمار می آیند، جدا نمود. تکنولوژی اکنون در زندگی هرروزه‌ی آدمیان، حضوری دائم و همه‌جانبه یافته است و از این گذشته، شکل کالایی و شکل فناورانه چندان با هم عجین گشته‌اند که دیگر نمی‌توان به‌سادگی از هم تمیزشان داد؛ پیوند ما با تکنولوژی، امروزه در تاروپود نسبت ما به کلیت کالاها تنیده شده است. این قضیه بیش از همه، در فناوری‌های بازتولید فرهنگی و به‌ویژه بازتولید الکترونیکی در رسانه‌های گروهی، مشهود است. گسترش روزافزون این رسانه‌ها، درواقع در حکم بسط نظام کالایی می‌باشد و عملکردشان عیناً تکرار منطق و پیامدهای کالایی‌شدن فرهنگی است. مصرف‌کردن، درعمل، در چارچوب ساختار رسانه‌های گروهی و کارکرد آنها به‌عنوان مؤسسه‌های انتفاعی، ارائه می‌شود. رسانه‌ها در مقام شکل‌های زاییده‌ی تکنولوژی، همچون سیستم‌هایی برای پخش برنامه‌ها و آگهی‌های بازرگانی عمل می‌کنند که انبوهی از مخاطبان به‌صورت فردی به‌مصرف آنها می‌پردازند. درعین‌حال، رسانه‌های گروهی در مقام مؤسسه‌هایی انتفاعی به تولید، عرضه، بازاریابی و فروش کالاهای خویش مشغول می‌شوند و درنهایت، توجه مخاطبان خود را به تبلیغ کنندگان می‌فروشند و همه این کالاها را برطبق همان اصل لزوم سودآوری انجام می‌دهند که بر فروش همه نوع کالایی حاکم است.

کالایی شدن در سپهر رسانه‌های گروهی، برپایه‌ی فرایندی دوجهی استوار است. ازطرفی، رسانه‌های گروهی، اعیان یا ابژه‌های فرهنگی را به‌صورت واحدهای تحت سیطره‌ی تکنولوژی و قابل عرضه در قالب‌های اقتصادی تولید می کنند و بدین‌سان، نظام توزیع ویژه‌ای می آفرینند که در آن، مخاطبان انبوه می‌توانند این اعیان فرهنگی را به مصرف رسانند. ابژه‌های ارتباط جمعی - یا در قالب‌های انضمامی، یعنی به‌صورت کلمات و تصاویر و یا در قالب‌های انتزاعی، یعنی به‌صورت اندیشه‌ها، پیام‌ها، اطلاعات و نظایر آن - بدل به اشیائی قابل مصرف برای مخاطبان رسانه‌ها می گردند. ازطرف دیگر، ابژه‌های رسانه‌ای، از آن حیث که کالا محسوب می‌شوند، درعمل مخاطبانی منفعل‌تر می‌سازند.

ازسویی، رسانه‌های بصری، درعمل، همان تجربه‌ی کالا را به معنای شیئی که به‌واسطه‌ی خواص نشانه‌ای خویش شناخته می‌شود، صورت تجسم می‌بخشند. به یک معنا می‌توان گفت، فرایند کالایی‌شدن در قالب رسانه‌های مبتنی‌بر تکنولوژی سینمایی و ویدئویی، به نقطه اوج خود می‌رسد. بازنمایی در این تکنولوژی‌ها، درجریان فرایند ساخت‌وسازی صورت می‌بندد که در آن، تولید نمادها عموماً محصول شیوه تولید صنعتی است. به همین قیاس، بیان و فرانمایی فرهنگی، آنگونه که ما به‌واسطه‌ی رسانه‌ها تجربه می‌کنیم، به‌صورت محصولاتی حاضر و آماده و تمام‌شده در می‌آیند. همچنین این محصولات، به‌واسطه مادیتی که در مقام اشیایی قابل مصرف، یعنی «چیزهایی» حاضر در حیطه‌ی تجربه‌ی ما، به‌دست می‌آورند، خود را واقعی جلوه می‌دهند.

شاید هیچ‌کس همپایه‌ی ژان‌بودریار، به تدوین نظریه‌ای جامع راجع به پیوند ساختاری و درونیِ کالا و انگاره، موفق نشده باشد (ر.ک.به: فصل دوم، ژان‌بودریار). شکل کالایی/نشانه‌ای، آنگونه که در نظریه او مطرح گردیده است، اشاره به فرهنگ مصرفی گسترش‌پذیری دارد که در آن، انگاره‌ها یا تصاویر، در جریان فرایند کالایی‌شدن، حیاتی مخصوص به‌خود می‌یابند. استدلال او مبنی‌بر اینکه، کالا برحسب ذات خود قابلیت آن را دارد که همچون نشانه عمل کند،

www.jabarestan.info

اشاره دارد به نوعی فرایند «فرهنگی شدن کالا» که در طی آن، کالا به‌صورت بخشی از زبانی نشانه‌ای که بر مناسبات مصرف و روابط اجتماعی حاکم است، در می آید. نقطه‌ی مقابل این فرایند، روندی است که در جریان آن، بازتولید مکانیکی و الکترونیکی، نشانه را به‌صورت کالا درمی آورند و این یعنی نوعی فرایند «کالایی‌شدن فرهنگ» که تکوین ساختارهای فرهنگی را محدود به قلمرو کالاها می‌سازد. دال‌ها، به‌موجب این فرایند، با معانی و محصولاتی که برطبق مقتضیات تجاری و سیاسی صنایع رسانه‌ای تولید می‌شوند، رابطه‌ای راهبردی و استراتژیک برقرار می کنند. تمایل مفرط به افزایش مصرف از راه تبلیغات رسانه‌ها، نتیجه‌ای درپی دارد که چندان دور از انتظار نیست؛ اشباع فضای جامعه از خیل کثیر نشانه‌هایی که رفته‌رفته بار محتوایی خود را از دست می‌دهند و تا سطح «دال‌هایی معلق» نزول می کنند و همچنین، جریان سیل آسای انگاره‌های بصریِ کم‌محتوایی که عاری از هر گونه معنا و مرجع می‌باشند. گسترش بی‌رویه‌ی انگاره‌ها، موازی و تشدیدکننده روندهای تورم‌زایی است که در کلیت فرهنگ مصرفی جریان دارند. تولید زیاده ازحد و گردش سریع انگاره‌ها، از بار معنایی آنها می کاهد و حجم نشانه‌ها را بی‌اندازه می‌افزاید.

افزایش بی‌سابقه انگاره‌ها، که یکی از ابعاد کالایی‌شدن فرهنگ و عمدتاً معلول عملکرد رسانه‌های الکترونیکی است، سرشت فرهنگی را به‌نحو دوران‌سازی دگرگون کرده و تحولات بنیادینی در ادراکات حسی و آگاهی انسان پدید آورده است. اولین و واضح‌ترین این تحولات، گرایشی است که در زمانه ما به التقاط گری فرهنگی پدید آمده است. اصول زیباشناسی تلویزیون، نمونه بارز تجربه کنارهم نشستن عناصر فرهنگی گونه‌گون است و این برآمده از ذات فرهنگ مصرفی روزگار ماست. فرهنگی که مدام و به‌سرعت دگرگون می‌شود و سلیقه‌ها و سبک‌های مختلف را تفکیک می کند و همه‌ی اینها لازمه راهبرد انباشت انعطاف‌پذیر است. آنچه تلویزیون می آفریند، معجونی است چهل‌تکه، آمیزه‌ای از انواع و اقسام سوژه‌ها و ژانرها، روحیه‌ها و پیام‌های گوناگون که به تنش‌ها، تضادها و تناقض‌های حل و فصل ناشده‌ی کل جامعه دامن می‌زند (گو اینکه به‌ندرت مستقیماً به آنها اشاره می کند) و حاصل این همه، مجموعه‌ای است سرهم‌بندی شده در هیئت نوعی فرهنگ ملی که از خیل کثیر اطلاعات، سبک‌ها و سنت‌های غالباً صدپاره ترکیب یافته است.

دگرگونی‌های مورد بحث ما در این فصل، مجموعه‌ی عظیمی از نیروهای مادی را دربر می گیرد که به تغییر ماهیت و کارکردهای فرهنگ، به‌طور کلی، و متناظراً به فروپاشی الگوهای فرهنگ مدرن، به‌طور خاص، دامن می‌زنند. علل متعدد این تغییر و تحولات را می‌توان به‌ترتیب ذیل خلاصه نمود:

- ازحیث تکنولوژی؛ این دگرگونی‌ها را می‌توان معلول تغییر و تحول نسبی اولویت‌های اقتصادی از قلمرو تولید به قلمرو بازتولید دانست، به‌ویژه ورود به قلمرو تازه‌ای در روش‌های اطلاع‌رسانی که بر رسانه‌های الکترونیکی و دستگاه‌های جدید مخابراتی استوار است. با رشد روزافزون ابزارهای بازتولید مکانیکی و الکترونیکی، مقولات سلیقه، داوری و ارزشی به مفهوم مدرنیستی آنها بیش‌ازپیش تحت‌الشعاع گردش و جایگزینی پرشتاب کالاها و انگاره‌های فرهنگ توده‌ای قرار گرفته‌اند. با استحاله فرهنگ در جهان تصاویر و انگاره‌های قابل مصرفی که مدام افق‌های آن سریع‌تر می گردد، تکنولوژی باز تولید روزبه‌روز بیشتر موانع فرهنگی گذشته را از پیش پا برمی‌دارد.
- از حیث مقوله جهانی شدن؛ بر اثر ظهور جریان‌های تازه در روند جهانی شدن اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، روبه زوال نهاده‌اند؛ این روند با وضوح تمام، در ضعیف شدن تدریجی مرزبندی‌های ملیتی نمود یافته است که بیشتر یکی از شالوده‌های اساسی مناسبات اقتصادی و فرهنگی محسوب می‌شدند.
- ازحیث خیزش جنبش‌های اجتماعی نوین؛ فرهنگ بر اثر ظهور این جنبش‌ها، به قلمرویی پرچالش‌بدل گردیده است که در آن، پیوسته برسر معانی متباین و هویت‌های بحث‌برانگیز، کشمکش در می گیرد. این دگرگونی‌ها، برروی‌هم، چالشی را پیش چشم می آورند که امروزه برضد ارزش‌های مدرنیته و استیلای فرهنگ غربی برپا گردیده و زیرساخت‌های هویت فردی و جمعی در مدرنیته را زیر سؤال برده است (ر.ک.به: دان، ۱۳۸۵؛ لش، ۱۳۸۳؛ اسمارت، ۱۳۸۳؛ روسنائو، ۱۳۸۰).

مارشال مک‌لوهان[1]، ارتباط‌شناس و محقق کانادایی، شکل‌گیری دهکده جهانی را حدود نیم‌قرن قبل، پیش‌بینی نمود. وی در سال ۱۹۶۴ میلادی، بیان داشت: «پنجاه سال دیگر، عصر الکترونیک فراگیر و آگاهی‌های مربوط به آن، فرا می‌رسد. [...] آنگاه، تکنولوژی‌های جدید الکتریک و الکترونیک، به‌وجود خواهند آمد که نه‌تنها چشمان ما را امتداد می‌بخشند، سیستم مرکزی اعصابمان را هم توسعه می‌دهند. آنگاه، فناوری‌های مذکور همچون پوششی، تمام اهالی کره زمین را دربر می گیرد و حتی زمان مکانیکی نیز به‌تدریج موقعیت خود را از دست خواهد داد و چه‌بسا نوع دیگری از زمان‌بندی، جایگزین آن شود. [...] آنگاه، جابه‌جایی اطلاعات باعث خواهد شد که در تمامی کره زمین و خانواده بزرگ بشری، آگاهی‌های یکسان و واحدی به‌وجود آید [...] در عصر اطلاعات و ارتباطات، رسانه‌های الکتریک و الکترونیک، خواهند توانست به‌صورت آنی و مداوم، زمینه‌ای جهانی پدید آورند که تمامی

1. Marshal McLuhan

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

انسان‌ها با عملکردهای تقابلی در آن شرکت داشته باشند. بدین ترتیب است که دنیای عملکردهای متقابل جمعی شکل می‌گیرد و ازهمان ویژگی‌یی برخوردار می‌شود که قبلاً جزو سیستم‌های عصبی فردی محسوب می‌شد» (مک‌لوهان، ۱۳۷:۱۶۹-۱۷۲، ۱۷۵، ۲۸۹).

مک‌لوهان، معتقد بود که رسانه‌های جدید، باعث به‌وجود آمدن پدیده‌ی جهش اطلاعات خواهند شد. او در این مورد اظهار نمود که: «اطلاعاتی که انسان‌ها نیاز خواهند داشت، از چهار گوشه جهان و با سرعت فراوان، در اختیارشان قرار خواهد گرفت. [به این ترتیب،] جهان بزرگ، روزبه‌روز کوچک‌تر می‌شود و انسان‌ها، چه بخواهند و چه نخواهند، گویی در یک قبیله‌ی جهانی یا یک دهکده بزرگ زندگی می‌کنند. چنین وضعیتی را امکانات الکترونیک فراهم خواهد کرد» (مک‌لوهان، ۱۳۷۷:۴۱-۴۳).

به‌این ترتیب، فکر دهکده جهانی، درسال ۱۹۶۴ میلادی، شکل گرفت. مک‌لوهان، طی ۱۵ سال بعد و تا پایان حیات خود، به دهکده جهانی اشاره می‌کرد و حتی گاهی همان زمان را آغاز زندگی در دهکده جهانی می‌نامید؛ آنچنان که گفت: «اکنون دیگر کره زمین به‌وسیله رسانه‌های جدید آنقدر کوچک شده که ابعاد یک دهکده را یافته است» (مک‌لوهان، ۱۳۷۷:۱۷۲). مک‌لوهان، در مقایسه‌ی دهکده فرضی خود با دهکده سنتی، می‌گوید: «همان‌گونه که در یک دهکده سنتی روابط انسان‌ها بیشتر حالت بین‌فردی دارد، در دهکده جهانی نیز با وجود رسانه‌های جدید، روابط بین انسان‌ها در همه‌جا حالت رابطه‌ای بین‌فردی خواهد یافت و در حد روابط افراد یک دهکده کوچک خواهد بود» (مک‌لوهان، ۱۳۷۷:۲۹۸).

ازطرفی، می‌توان هم‌سو با اندیشه‌های مک‌لوهان، به تکنولوژی چندرسانه‌ای ارتباطات اشاره کرد که باعث به‌وجود آمدن شکل‌های جدید فردیت شده است: این صورت جدید فردیت را می‌توان در سایه شبح‌گون شبکه‌ی بی‌مرکز رسانه‌ها و از همه مهم‌تر، اینترنت مشاهده کرد. در این عصر دوم رسانه، ما بیش‌ازپیش ازطریق سیستم‌های ارتباطی با دیگران رابطه برقرار می‌کنیم؛ سیستم‌هایی که «شیوه ساخته شدن هویت» را تغییر داده‌اند و شیوه‌های جدید گفتار و کردار را می‌طلبند. فضای مجازی اینترنت، اساسی‌ترین و کامل‌ترین مظهر این وضعیت است. دنیای مجازی کامپیوتر و اینترنت، تفاوت زیادی با جهان و روابط اجتماعی بیرون دارد. فراگرد دیجیتالی شدن افراد، گروه‌ها و روابط در قلمرو اینترنت، مرزهای روابط انسانی را در ابعاد زمانی و کیفی امتداد داده است. در این فصل، برخی از ویژگی‌های روان‌شناختی منحصربه‌فرد این دنیای دیجیتالی را که به‌حیطه‌های جدید اجتماعی درمیان انسان‌ها یاری رسانده، بررسی می‌نمائیم و لازم به یادآوری است که ده عنصر فهرست شده در زیر، فقط به موارد مهم اشاره دارند:

- حس‌های تقلیل‌یافته؛ می‌توانید بیان ظاهری و زبان بدن یک فرد را در سپهر کامپیوتر ببینید؟ می‌توانید تغییراتی را در صدایش بشنوید؟ اینکه محیطی در سپهر کامپیوتر حاوی ارتباطات دیداری یا شنیداری باشد، بر چگونگی رفتار و روابطی که میان افراد به‌وجود می‌آید، تأثیرات بسزائی خواهد گذاشت. محیط‌های گپ[2] چندرسانه‌ای (ازقبیل پالاس)، مکالمه چندگانه شنیداری / دیداری و تلفن / اینترنت، مطمئناً نشانه‌هایی از چیزهای درحال ظهورند. اما تجربه حسی برخورد با دیگران در سپهر کامپیوتر - دیدن، شنیدن و ترکیب دیدن و شنیدن - محدود شده است، به این دلیل که افراد از طریق زبان تایپ شده ارتباط برقرار می‌سازند. حتی هنگامی‌که استفاده از مکالمه چندگانه شنیداری/دیداری سودمند و آسان است، افراد هرگز نمی‌توانند به‌طور فیزیکی با یکدیگر تعامل داشته باشند - دراینجا دست دادن، آفرین گفتن، درآغوش گرفتن و بوسه وجود ندارد. تجربه حسی محدود سپهر کامپیوتری، کاستی‌هایی مهم و همچنین برخی مزیت‌های منحصربه‌فرد را در مقایسه با برخوردهای شخصی دارد.
- متن‌نویسی؛ با وجود کیفیت حسی تقلیل‌یافته ارتباطات متنی، نباید آنها را به‌عنوان شکل مؤثری از خودابرازگری و ارتباط بیناشخصی، ناچیز انگاشت. پست الکترونیکی[3]، گپ و ارسال پیغام فوری در مقایسه با ابزارهای چندرسانه‌ای، به‌دلیل سهولت کاربرد و صرفه اقتصادی، همواره از عمومی‌ترین اشکال تعاملی کامپیوتری محسوب می‌شوند. کمک گرفتن از توانایی‌های شناختی متفاوت به‌جای سخن گفتن، گوش دادن، تایپ کردن افکار و خواندن نوشته‌های تایپی دیگران، راهی منحصربه‌فرد برای شناساندن هویت خود و فهم هویت طرف روی خط و ایجاد یک ارتباط است.
- انعطاف‌پذیری هویت؛ فقدان اشاره‌های رودررو، برنحوه معرفی هویت افراد در سپهر کامپیوتر، تأثیر شگرفی گذاشته است. ازطریق ارتباط با متن تایپ‌شده، این اختیار را دارید که خودتان باشید، گوشه‌هایی از هویت خویش را بیان کنید، هویت‌های خیالی برای خودتان فرض کنید یا کاملاً خود را ناشناس قلمداد کنید و دربرخی موارد تقریباً نامرئی، همچون یک فرد درکمین نشسته، دربسیاری از محیط‌ها، اسمی را که آرزو دارید برخودتان گذارید. دنیای چندرسانه‌ای نیز موقعیت‌هایی را برای ابراز وجود ازطریق جامه‌های مبدل تصویری که به‌عنوان «آواتارها=تجسدها» شناخته شده‌اند، عرضه می‌کند. ناشناخته‌بودن، تأثیر مهارکننده‌ای دارد که دوگانه عمل می‌کند: گاهی اوقات افراد برای بدنام کردن دیگران و برای نمایش برخی نیازها و عواطف ناخوشایند، آن را به‌کار می‌برند و گاه این کار به افراد اجازه می‌دهد که درباره برخی موضوعات شخصی که نمی‌توانستند به‌طور مستقیم از آنها صحبت کنند، سخاوتمند و باز باشند.
- ادراکات تغییر یافته؛ به آرامی نشستن و خیره شدن به صفحه نمایشگر کامپیوتر، سبب ایجاد یک وضعیت متفاوت خودآگاهی می‌شود. ذهن برخی افراد با خواندن پست الکترونیکی یا متن سخنان گپ‌سرا[4]، به ذهن دیگران پیوند می‌خورد. در دنیای چندرسانه‌ای خیالی، افراد ازطریق «ای.اس.پی.»، گفت‌وگوی تصویری می‌دارند.

www.tabarestan.info

درمیان دیوارها قدم می‌زنند و به‌طور همزمان چیزهایی را از خلاء به‌وجود می‌آورند که تجربه‌ای سوررئالیستی می‌شود. آن یک وضعیت خودآگاهی را که به رویا شباهت دارد، تقلید می‌کند. وضعیت‌های تغییریافته و رویاگونه آگاهی در سپهر کامپیوتر، دلیلی بر جذابیت آن برای برخی افراد است.

- موقعیت‌های برابر؛ در بیشتر موارد، هر فرد در اینترنت موقعیتی برابر با دیگران در بیان نظریات خود دارد. هر فردی - بدون توجه به وضعیت، ثروت، نژاد، جنس و غیره - در زمینه‌ای هم‌تراز، شروع به‌حرکت می‌کند. برخی از افراد از این مسئله به دموکراسی شبکه‌ای تعبیر کرده‌اند. هرچند وضعیت هر فرد در جهان بیرون از اینترنت، نهایتاً بر زندگی وی در سپهر کامپیوتر تأثیر دارد، حقایق چندی در رابطه با ایده‌آل دموکراسی شبکه‌ای وجود دارد. آنچه که تعیین‌کننده‌ی نحوه تأثیرگذاری فرد بر دیگران است، توانایی وی در ارتباط (شامل مهارت‌های نوشتاری)، پایداری، کیفیت اندیشه‌ها و گاهی اوقات، مهارت فنی است.
- فضای استعلایی (متعالی)؛ فاصله جغرافیایی برای کسی که می‌تواند با هرکسی ارتباط برقرارکند، اهمیت ناچیزی دارد. مهندسی در آلمان با یک تاجرزن از کالیفرنیا، ازطریق یک کامپیوتر سرور (خدمات‌رسان) در استرالیا با هم مکالمه می‌کنند. اینترنت بیش از هر چیز، یک جهان کوچک است. این عدم تناسب جغرافیا برای افرادی با علایق و نیازهای خاص، حاوی اشاره‌های مهمی است. انسان‌ها در زندگی بیرونی‌شان، نمی‌توانند فردی را پیدا کنند که با نیازها و علایق منحصربه‌فردشان نزدیک باشد، اما در سپهر کامپیوتر این امکان به‌راحتی خلق می‌شود.
- قابلیت انعطاف زمانی؛ ارتباط‌های همزمان، مستلزم وجود افرادی است که ازطریق اینترنت توسط کامپیوترهای خود در یک زمان واقعی، با یکدیگر مرتبط می‌شوند. گپ‌سرا، نمونه‌ای از آن است. به‌عبارت دیگر، پست الکترونیکی و گروه‌های خبری، متضمن نوعی «ارتباط ناهمزمان» هستند که در آن احتیاجی نیست افراد در یک لحظه معین، روابط متقابل داشته باشند. در هر دو نوع ارتباط همزمان و ناهمزمان (به‌استثنای مکالمه دیداری / شنیداری و تلفن / اینترنت)، یک امتداد زمانی وجود دارد. در طول گپ‌زدن، از چند ثانیه تا چند دقیقه یا بیشتر، فرصت دارید تا به اشخاص دیگر پاسخ دهید - دراینجا به‌طور قابل توجهی تأخیر طولانی‌تری نسبت به دیدارهای رودررو وجود دارد.
- چندگانگی اجتماعی؛ هر فرد با آرامش نسبی می‌تواند با اشخاصی از هر قشر اجتماعی تماس گیرد و با صدها و شاید هزاران تن ارتباط برقرار سازد. این فرد چندکاره می‌تواند ارتباط‌های زیادی را در یک دوره زمانی کوتاه و یا حتی در یک زمان، مثلاً در گپ یا پیام‌گذاری فوری، دستکاری کند، بی‌آنکه ضرورتاً کسی از عمل وی آگاه باشد. برخی با فرستادن پیام به صفحه‌های نشریه‌ای که به‌وسیله تعداد زیادی از کاربران خوانده می‌شود، کسانی را که با محرمانه‌ترین علایق‌شان جور هستند، به‌خود جلب می‌کنند. اینترنت به‌عنوان ابزار قدرتمندی برای کاوش، گردش آزادانه و تماس با افراد و گروه‌های خاص، مؤثرتر واقع می‌شود.
- قابلیت ضبط کردن؛ بیشتر فعالیت‌های کامپیوتری شامل: مکاتبه‌های پست الکترونیکی و نشست‌های گپی می‌توانند در یک فایل، ثبت و ذخیره شوند. برخلاف تعامل‌های جهان واقعی، کاربران در سپهر کامپیوتر می‌توانند از هرآنچه گفته شده و اینکه به چه کسی و چه زمانی، ضبطی پایدار فراهم سازند، چراکه این تعامل‌ها، شاید روزی برای کاربر مفید واقع شوند.
- اختلال رسانه‌ای؛ همه انتظار داریم که کامپیوتر و اینترنت باما همکاری کنند. این اصل است. مهم نیست که ابزارهای الکترونیکی چقدر پیچیده باشند، با این همه همیشه لحظه‌ای وجود دارد که نرم‌افزارها و سخت‌افزارها به درستی کار نمی‌کنند و آن هنگامی است که اختلالی پدید می‌آید و ارتباط قطع می‌شود. در این لحظه، سامانه ارتباطات دور به ما چیزی نمی‌دهد، حتی یک پیام غلط. ناکامی و خشمی که در واکنش به این نقایص بروز می‌دهیم، گویای چیزی در باب ارتباط با کامپیوتر و اینترنت است، چیزی درباره اتکای ما به آنها و نیاز ما به کنترل بر آنها. آن فقدان پاسخ نیز روزنه‌ای را برای ما می‌گشاید تا انواع نگرانی‌ها و اضطراب‌های خود را به دستگاهی که پاسخی به ما نمی‌دهد، فرافکنی کنیم. این مسئله را تجربه‌های سیاه‌چال سپهر کامپیوتر نام‌گذاری کرده‌اند. خوشبختانه برخی محیط‌های مجهز به کامپیوتر، سالم‌تر از انواع دیگرند. این تفاوت‌ها در اعتمادپذیری، قابلیت پیشگویی و قابلیت اطمینان، تأثیرات روان‌شناختی مهمی دارند.

تبیین اینترنت و مجازی‌سازی با اندیشه‌های دلوز قابل فهم‌تر است. اینترنت پدیده‌ای افقی است. اینترنت جریانی غیرسلسله‌مراتبی و سطحی است. به‌عنوان نمونه، مارس سال ۱۹۹۶ میلادی، در شماره ۱۸ نشریه نیویورکر، داستانی با عنوان «اسقف افقی» مطرح می‌شود. داستان دراصل وصف اسقفی است که از طرف واتیکان به دلیل آراء و عقاید ارتدادی خود به الجزیره تبعید می‌شود. وی در وسط صحاری خشک و سوزان، در وضعیت «آن لاین»[5] قرار می‌گیرد و به‌صورت

2. Chat
3. E-mail
4. Chat Room
5. On Line



نخستین اسقف واقعی جهان درمی‌آمد. از نظر نویسنده داستان، لئوشر[۶]، به‌جای ایده‌ی متافیزیکی درباره اسقفی که به مکانی واقعی وابسته است، ایده‌ای متافیزیکی درباره مکانی خواهیم داشت که به اسقفی وابسته است (ر.ک.به: پاول، ۱۳۷۹). اینگونه نگرش دراصل، درتقابل با حوزه اسقف‌نشین واقعی قرار دارد که به یک مکان خاص وابسته است و ازسویی، به‌خاطر عملکرد کلیسا به گونه‌ای عمودی، این حس تعلق به مکان، خود را بیشتر جلوه‌گر می‌سازد، درصورتی که اسقف اینترنتی، که از هر نقطه در جهان قابل دسترسی است، از ذهن خدا تقلید می‌کند - یک خدای افقی ریزومی‌است. ازسویی، رویکرد عام به اینترنت و به‌تبع آن، شکل‌گیری مباحثی چون دوست اینترنتی و گپ اینترنتی، مباحثی هستند که ریشه در اندیشه افقی دلوز دارند. به‌طور اعم، شیوه مجازی‌سازی در علوم و به‌خصوص در برنامه‌های کامپیوتری معماری، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای علمی است که با اندیشه‌های دلوز و گتاری قابل فهم و تبیین است. به‌طور کلی، از خصوصیات مجازی‌سازی می‌توان به تبدیل فرایند یک شیوه هستی به شیوه‌ای دیگر نام برد و از خصوصیات آن، «ازجا برکنده شدن است»، درعین آنکه همه‌جا حاضر است و به هیچ‌جا تعلق ندارد. ازجا برکندگی یا فضای صاف، سیار بودن و خانه به دوشی را تداعی می‌کند. به یک نوع، همان فرهنگ ایلیاتی یا چادرنشینی را از نو ابداع می‌کند (درمعنای دلوزی واژه). به یمن مجازی‌سازی، اشخاص، اعمال و اطلاعات، ازجا برکنده می‌شوند، یا به‌عبارت دیگر، در فضای نامعلوم، در دگرجا، جای می‌گیرند. ازسویی، در چنین نگرشی، تکثر فضاها از ما انسان‌هایی سیار و از گونه‌ای خاص می‌سازد. به‌جای آنکه در فضایی معین جابه‌جا شویم، در نوعی نقشه جغرافیایی با سطوح متعدد حرکت می‌کنیم و از حیطه‌ای به حیطه‌ی دیگر می‌رویم، از شبکه‌ای به شبکه دیگر جهش می‌کنیم و از نظام همجواری به نظامی دیگر می‌رویم. مکان‌ها در زیر پای ما، دیگرگون و چندشاخه می‌شوند و ما را به دگرزایی ملزم می‌کنند. درطول دهه گذشته، علاقه بسیار زیادی به امتزاج بشر با تکنولوژی الکترونیکی به‌وجود آمده است. این علاقه، هم در پژوهش‌های فرهنگی و نشریات علمی و هم در فیلم‌ها، بازی‌های کامپیوتری، کتاب‌های مصور و رمان‌های علمی - تخیلی، ابراز شده است و دیگر، پدیده‌ای نو به‌حساب نمی‌آید، اما اخیراً «سایبورگ»[۷] و تحولات جاری تکنولوژی اطلاعات، مورد توجه جدی قرارگرفته‌اند. اصطلاح سایبورگ، که مخفف «سایبرنتیک ارگانیسم»[۸] است، برای اولین‌بار در دهه‌ی ۶۰ میلادی ارائه شد و معنای آن دراصل، توصیف نوعی تزکیب انسان/ماشین است که بتواند دوره‌های طولانی را در فضا تحمل کند. مفهوم کلی‌تر آن، هرنوع هیبرید[۹] ماشین/انسان است که به کمک آن، بدن و کارکردهای آن قدرت بیشتری می‌یابند تا محیط خود را بهتر کنترل کنند، یا قطعاتی به بدن اضافه می‌شود تا عملکرد یا طول عمر آن را افزایش دهد. برخی از مفسران گفته‌اند که دیرزمانی است که ما در مسیر تبدیل شدن به سایبورگ، به این معنا، قرار گرفته‌ایم. نمونه‌های آن عبارتند از: دستگاه تنظیم ضربان قلب، عضو مصنوعی، جراحی پلاستیک و غیره. با این حال، امروزه استفاده از واژه‌ی سایبورگ برای اشاره به هر نوع جدیدی از آدم آهنی یا آدم‌ماشینی[۱۰] به‌کار می‌رود.

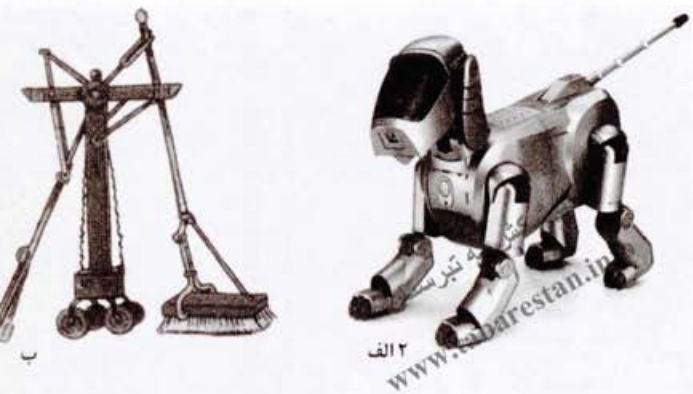
شاید مهم‌ترین ویژگی سایبورگ واقعی یا تخیلی، ابهام بنیادین آن است. بسیاری از منتقدان گفته‌اند، سایبورگ، مرزهای اساسی ادراک را دوباره ترسیم یا حذف می‌کند، مخصوصاً مرزهای میان ذهن و جسم، بشر و غیربشر، طبیعی و مصنوعی، دنیای درون و دنیای بیرون، زیست‌شناسی و تکنولوژی. سایبورگ‌ها و «نسخه‌بدل»هایی که در فیلم‌هایی مثل ترمیناتور و بلیدرانر دیده می‌شوند، به‌صورتی کاملاً گویا و قابل‌فهم، این اغتشاش مرزها را جست‌وجو و بررسی می‌کنند. آنها با این کار ما را مجبور می‌کنند تا سؤالاتی مطرح کنیم مبنی براینکه چگونه اصطلاحاتی از قبیل «بشریت» و «خود» را تعریف می‌کنیم. درنتیجه، به‌نظر می‌رسد سایبورگ‌ها، مظهر ادعاهای چند نظریه‌پرداز پست‌مدرن هستند. به‌عنوان مثال، ژان‌بودریار ادعا می‌کند، تکنولوژی‌های جدید، دل‌نگرانی‌های جدیدی را درمورد معنای انسان به‌وجود آورده‌اند. به‌عنوان نمونه، می‌توان به فیلم مخمل آبی[۱۱] نوشته و کارگردانی دیوید لینچ[۱۲] اشاره نمود. در اینگونه فیلم‌ها، که به‌عنوان فیلم‌های پست‌مدرن نام‌گذاری شده‌اند، سؤال یا مسئله اصلی این نیست که «چگونه دنیا را می‌شناسیم؟ بلکه سؤال اصلی این است که دنیا چیست؟» و در این فیلم، دو دنیای کاملاً متفاوت درکنارهم قرار گرفته‌اند: یکی دنیای کوچک عشق‌های دبیرستانی طبقات متوسط و دیگری دنیای قتل، جنایت و امیال جنسی سادیسمی. فیلم مخمل

www.tabarestan.info تبرستان

آبی، این دو دنیا را به گونه‌ای درهم می آمیزد و در کنار هم قرار می‌دهد که نمی‌توان تشخیص داد کدام یک واقعی‌تر است.

ازطرفی، اکثر منتقدین، فرهنگ سایبر را به عنوان مطالعه‌ی پدیده‌های مختلف اجتماعی مرتبط با اینترنت و دیگر راه‌های جدید ارتباطات شبکه‌ای تعریف می‌کنند. موارد زیر، مثال‌هایی هستند از آنچه ممکن است مورد مطالعه فرهنگ سایبر قرار گیرد: جوامع «آن‌لاین»، بازی‌های چندنفره، مسئله‌ی هویتِ «آن‌لاین»، جامعه‌شناسی و غیره. مشخصه‌ی این فضا، که به‌عنوان فضای سایبرنتیک[13] نام گذاری می‌شود، ازبین رفتن مرز بین واقعیت و مجاز است. در فضای سایبرنتیکی، نیازی به حرکت با جسمی مشابه آنچه که در واقعیت فیزیکی دارید، نیست. ممکن است در ابتدا با جسمی از آنِ «خود»، بیشتر احساس راحتی کنید، اما هرچه بیشتر در فضای سایبرنتیکی زندگی و فعالیت کنید، برداشت شرطی شما از جسمی منحصربه‌فرد و غیرقابل تغییر، تبدیل می‌شود به برداشتی بسیار آزادانه‌تر از «جسمی» که به‌تمامی دورانداختنی و به‌طور کلی محدودکننده است.

لازم به ذکراست که برخی نظریه‌پردازان فمینیست، به این جنبه از تکنولوژی مجازی، که انسان‌ها در فضای مجازی می‌توانند از «خودهای واقعی» فرار کنند و هرچه دوست داشته باشند بشنوند و آزاد از قیدوبندهای جسم و مکان، هویت‌های جنسی را تجربه کنند، علاقه نشان داده‌اند، که از بین آنها می‌توان به سدی‌پلانت[14] و داناهاراوی[15] اشاره کرد. هاراوی، در مقاله‌ای باعنوان «بیانیه‌ی سایبورگ»[16]، که در اصل خودبخشی از کتاب «فمینیسم در روابط اجتماعی علم و فناوری» است، از سایبورگ به‌عنوان شیوه تصور دنیایی استفاده کرد که در آن می‌توان از تعاریف اجتماعی مردانگی و زنانگی فراتر رویم. گفته می‌شود، جامعه‌ی مردسالار، تفاوت‌هایی «اساسی» بین زن و مرد ایجاد و سپس از آنها استفاده می‌کند تا بتواند به موجودیت خود ادامه دهد. اما ازنظر هاراوی، سایبورگ را می‌توان موجودی در «دنیای پساجنسیت» دانست که همه‌ی انتظارات و قیدوبندهایی را که جامعه تحمیل کرده است، زیرپا می‌گذارد. هاراوی در مقاله‌ی مذکور می‌نویسد: «سایبورگ اندامه‌ای سایبرنیتکی، پیوندی از ماشین و اندامه، مخلوق واقعیت اجتماعی و به همان اندازه مخلوقی داستانی است. واقعیت اجتماعی، روابط اجتماعی موجود، مهم‌ترین ساختارِ سیاسی ما، داستانی از دگرگونی جهان است. جنبش‌های بین‌المللی زنان، با بنیان نهادن تجربه زنان، این ابژه‌ی اشتراکی سرنوشت‌ساز را کشف و آشکار نموده‌اند. این تجربه، داستان و واقعیتی است از نوع سیاسی و حادِ خود. آزادسازی متکی برساختار آگاهی و درکی عمیق از ستم و همچنین امکان (رهایی از ستم) است. سایبورگ یک موضوع داستانی و تجربه‌ای موجود است که تجربه زنان در اواخر قرن بیستم به‌حساب می‌آید. این مبارزه‌ای است برسر مرگ و زندگی، اما مرز میان داستان علمی و واقعیت اجتماعی یک خطای باصره است» (هاراوی، ۱۳۸۶:۱۸-۱۹؛ بادخل و تصرف). ازسویی با استناد به‌نظریات هاراوی می‌توان چنین بیان نمود که: فناوری‌های سایبرنتیک، با



ب

۲ الف

www.tabarestan.info

۱. بازنمایی و شبیه‌سازی انسان.
۲. مقایسه بین دو تکنولوژی. تصویر سمت راست، سیستم پیشرفته عصر دوم رسانه‌ها، در مقابل تصویر سمت چپ سیستم ساخت ابتدائی.

ایجاد تصاویر ذهنی تازه و مغشوشی از «خود»، روش‌های جدیدی برای رهایی از محدودیت‌های اجتماعی (و شاید حتی بیولوژیکی) مربوط به هویت، ارائه می‌دهد. درنتیجه، پیوندهای جدید سیاسی شکل می‌گیرد که دیگر در قیدوبند جنسیت، طبقه، رهیافت جنسی، قومیت یا مکان نیستند.

6. Leo Scheer
۷. Cyborg: در ادبیات علمی - تخیلی، سایبورگ موجودی نیمه انسان - نیمه‌روبات است، یا روباتی که به انسان شباهت دارد.
8. Cybernetic Organism
9. Hybrid
10. Automaton
11. Blue Velvet
12. David Lynch
13. Cyberspace
14. Sadie Plant
15. Donna Haraway
16. A Cyborg Manifesto

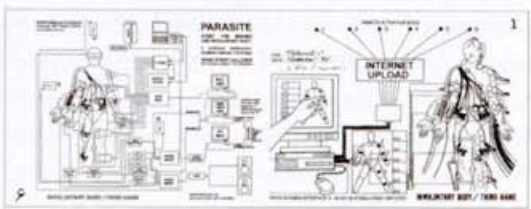


۳



۴





۶





۳. مهاجرین همواره در کشورهای مهاجرپذیر تنهایی خود خواسته‌ای دارند.
۴. تجهیزات ارتباط مجازی.
۵. عصای غریبه. ارتباط مجازی.
۶. دیاگرام روابط و آنالیز دست سوم.
۷. دست سوم. توکیو. ژاپن. ۱۹۸۱.
۸. نوشتن با دست سوم. گالری میکی. توکیو. ژاپن. ۱۹۸۲.

معماری و کامپیوتر

تاریخ‌نگاران نشان داده‌اند که دست‌کم، دو انقلاب صنعتی وجود داشته است: انقلاب اول، در ثلث آخر قرن هجدهم میلادی آغاز شد که مشخصه آن تکنولوژی‌هایی جدید مانند ماشین بخار و ماشین نخ‌ریسی است که نمود آن، جایگزینی ماشین با افزار دستی می‌باشد. انقلاب دوم، تقریباً صدسال بعد روی داد که اختراع برق، موتورهای درون‌سوز، صنعت شیمی با مبنای علمی و آغاز تکنولوژی‌های ارتباطی همراه با گسترش تلگراف و اختراع تلفن از مشخصات آن است. بین این دو انقلاب، پیوستگی اساسی و نیز برخی تفاوت‌های بنیادین وجود دارد که مهم‌ترین آنها اهمیت تعیین کننده‌ی دانش علمی در حفظ و هدایت توسعه تکنولوژی پس از سال ۱۸۵۰ میلادی است. دقیقاً به‌دلیل این تفاوت‌هاست که ویژگی‌های مشترک این دو انقلاب ممکن است، بصیرت ارزشمندی در درک منطق انقلاب‌های تکنولوژیک فراهم آورد.

ویژگی بارز انقلاب تکنولوژیک کنونی، نه محوریت دانش و اطلاعات، بلکه کاربرد این دانش و اطلاعات در تولید دانش و وسایل پردازش / انتقال اطلاعات در یک چرخه بازخورد فزاینده میان نوآوری و کاربردهای آن است. از این‌رو، کامپیوترها، سیستم‌های ارتباطی و کشف رمز و برنامه‌ریزی ژنتیک، همگی تقویت‌کننده و در امتداد ذهن انسان‌ها هستند. اینکه چگونه و به چه چیز می‌اندیشیم، در کالاها، خدمات و غیره تجلی می‌یابد. گرچه اسلاف علمی و صنعتی تکنولوژی‌های اطلاعاتی مبتنی‌بر الکترونیک را می‌توان ده‌ها سال پیش از دهه‌ی ۴۰ میلادی سراغ گرفت، اما طی جنگ جهانی دوم و پس از آن بود که پیشرفت‌های تکنولوژیک عمده در الکترونیک رخ داد: یعنی اولین کامپیوتر قابل برنامه‌ریزی و ترانزیستور که منشأ میکروالکترونیک و هسته‌ی حقیقی انقلاب تکنولوژی اطلاعات در قرن بیستم میلادی بود. لذا، تنها در دهه‌ی ۷۰ میلادی که تکنولوژی‌های جدید اطلاعاتی در سطحی گسترده انتشار یافتند، توسعه توأمان خود را شتاب بخشیدند و در پارادایمی جدید گردهم آمدند.

شاید بسیار یاری‌دهنده باشد اگر تکامل کامپیوتر را در محتوای تاریخی گسترده‌تری قرار دهیم. بسیاری از تحلیل گران، تاریخ کامپیوتر را به سه مرحله مشخص تقسیم می‌کنند:

- درنخستین مرحله، کامپیوترهای حجیم با قالب‌های نیرومند حکمران بودند که با پیشتازی «آی.بی.ام.»، «باروف»[۱۷] و «هانی‌ول»[۱۸] ساخته شده بودند. نسبت کامپیوترها به افراد غالباً برابر یک کامپیوتر برای یکصد دانشمند بود؛
- دومین مرحله شماره گری در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی، زمانی شروع شد که مهندسان «زراکس پارک»[۱۹] متوجه شدند که نیروی کامپیوتر باوجود آنکه تراشه‌ها بزرگ‌تر و وسیع‌تر می‌شوند، باز به حد انفجار رسیده است. آنها بین کامپیوتر و افراد، نرخ یا نسبتی را پیش‌بینی کردند. به‌نظر آنها، این نسبت عاقبت به یک کامپیوتر در برابر یک نفر خواهد رسید. برای آزمایش این اندیشه، در سال ۱۹۷۲ میلادی موفق به ساخت کامپیوتر «آلتو» شدند که نخستین کامپیوتر شخصی تا آن زمان بود. بعدها، اهداف و اندیشه‌های زراکس پارک را «اَپل کامپیوتر»[۲۰] به عاریت گرفت و سرانجام، به خلق کامپیوتر «مکینتاش» توفیق یافت. عاقبت شرکت میکروسافت، اندیشه‌های زراکس پارک را در برنامه‌های ویندوز پذیرفت؛
- سومین مرحله زمانی است که کامپیوترها همگی به یکدیگر متصل هستند و نسبت کامپیوترها به انسان در حال جهش است، یعنی قریب به یکصد کامپیوتر در قبال هر شخص. هم‌اینک غول نرم‌افزار، میکروسافت، در مواجهه با موج پر از جزر و مد مرحله سوم که با اینترنت آغاز می‌گردد، به لرزه درآمده است. همان‌طور که بیل گیتس[۲۱] پذیرفته است: «جای تعجب است که تکنولوژی کامپیوتری به‌جلو رفته است، زیرا هرگز رهبری در یک عصر نتوانسته رهبر عصر دیگر باشد. میکروسافت، رهبر عصر کامپیوترهای شخصی بود» (کالو، ۴۷:۱۳۸۱). ناگهان میکروسافت متوجه می‌شود که با وجود اینترنت می‌رود تا غبار تاریخ محو گردد. گیتس، شرکت غول‌پیکر خود را کاملاً درحول شبکه‌های کامپیوتری پیشرفته‌ی جدید به چرخش درآورد، حرکتی که در سال ۱۹۹۵ میلادی در چاپ کتاب خود با عنوان «راهی که در پیش است»[۲۲]، پیش‌بینی نکرده بود.

با پیشرفت و توسعه کامپیوتر و به‌خصوص برنامه‌های گرافیکی،

www.tabarestan.info تبرستان

حرفه طراحی عمیقاً تحت‌تأثیر انقلاب دیجیتال قرار گرفت و به‌کارگیری ابزار کامپیوتری، جزء لاینفک روند کاری بیشتر دفاتر معماری شد. اما در سال‌های اخیر، با رویکرد برنامه‌های پیشرفته‌ی طراحی، شاهد شکل‌گیری معماری مجازی[۲۳] و به یک معنی، معماری دیجیتالی[۲۴] به معنای بازنمایی الکترونیکی طراحی و معماری، هستیم. این رویکرد جدید در معماری بر اساس مفاهیمی همچون فضای توپولوژی[۲۵]، سطوح هم‌شکل[۲۶]، دگردیسی[۲۷] و الگوریتم ژنتیکی پایه‌ریزی شده‌اند و آنچه که در همه این رویکردها مشترک می‌نماید، کاربرد هندسه و سطوح توپولوژی است. توپولوژی، مطالعه ویژگی‌های اشیاء هندسی است که تحت اثر تبدیل‌هایی به نام هومئومورف (همسان‌ریختی) بدون تغییر باقی می‌مانند. به‌عبارت دیگر، توپولوژی، علم دگردیسی خودمتغیر است. دراصل توپولوژی، علم کیفیت اشکال هندسی است. در اینجا مفاهیمی کلی همچون نزدیکی و پیوستگی، از مفاهیم کمی مانند زاویه و انحناء، منتزع شده‌اند. در هندسه مستطیل، دایره و بیضی شکل‌های متفاوتی هستند (مثلاً انحنای متفاوتی دارند)، ولی در توپولوژی هر سه، منحنی ساده‌ی بسته‌ای هستند و معادل هومئومورف می‌باشند. به‌همین ترتیب می‌توان «چنبره» را به یک «کره با یک دسته» تبدیل کرد. پس این دو نیز از نظر توپولوژی معادل هستند. بنابراین، با رویکرد توپولوژی، طراحی می‌تواند فرم‌ها را به‌عنوان نتیجه‌ای از واکنش‌های حاصل از شرایط تحمیلی نیروها یا کنش‌ها ببیند. با این همه، هیچ‌چیز خودبه‌خود در تعیین کنش‌ها و واکنش‌ها وجود ندارد؛ آنها به‌طور ضمنی، زمینه‌های بروز فرم نامعلوم پیش‌بینی نشده را ایجاد می‌کنند و فرم‌های جدید ممکن است به‌صورت دقیق و واقعی به‌وجود آیند. بدین‌صورت، دگرگونی‌های غیرقابل پیش‌بینی، از تنوعات ترکیبی ایجاد می‌شوند. باوجود آنکه فرایندهای دینامیکی، فرم‌های درحال تکوین را ایجاد می‌کنند. توانایی معماری‌های دیجیتالی در به‌وجود آوردن طراحی‌های نوین، به‌شدت متکی بر مهارت‌های ادراکی است. نقش سازنده آنها، ازطریق درک همزمانی طراح و دست‌کاری ساختار کامپیوتری سطوح توپولوژیکی، نواحی هم‌شکل، چارچوب‌های پویا، نواحی اثر، مدل‌های پارامتری و غیره، در سایه منطقی پیچیده که همواره در حال بازسازی خود است، به نتیجه می‌رسد - منطقی «خودبازتاب» که در هنرهای گرافیکی، فعالانه فرایند فکری طراح را شکل می‌دهد. این درست همان قابلیت کشف یک فرم به کمک دینامیک است که با پرداختن به فرایندهای نامعین و غیرخطی، اهمیت واسطه‌های دیجیتالی و توانایی سازنده آنها را در طراحی نشان می‌دهد.

جا دارد قبل از پرداختن به کارهای معماری که به پیروی از برنامه‌های پیشرفته کامپیوتری شکل گرفته‌اند، بحثی هرچند گذرا درمورد تحول فرم در معماری، با تأکید بر واژگانی همچون مورفینگ[۲۸] و فولدینگ[۲۹]، داشته باشیم.

مورفینگ، اصطلاحی است برای توصیف روندی که طی آن یک فرم برای رسیدن به فرمی دیگر به‌تدریج تغییر می‌نماید. مورفینگ، یک انتقال تدریجی است که نتیجه آن تغییر در خصوصیات ظاهری فرم محصول است، لذا مورفینگ، یک رابطه درونی بین ماهیت‌های به‌ظاهر نامتجانس است. هرقدر که فرایند مورفینگ صوری باشد و یا استحاله در آن فرایند به آرامی و به شکلی خنثی صورت گیرد، پروژه معماری یا شهرسازی به همان اندازه از شرایط و وضعیت موجود متأثر خواهد بود. متقابلاً، هرقدر که فرایند مورفینگ فعال و توان آن بیشتر باشد، حوزه‌زدایی هم شدید خواهد بود. بنابراین، مورفینگ برخلاف ابزار بازنمایی، به‌شکل حوزه‌زدایی عمل می‌کند و در یک تناوب رفت و برگشت، بالا و پایین، تکرار و بازخوانی مراحل می‌تواند از اهمیت استراتژیک ابزارها بکاهد و درمقابل، برشدت حوزه‌زدایی بیفزاید. مسئله این نیست که پروژه و بستر آن به‌صورت دو مؤلفه‌ی مستقل و مقابل یکدیگر درنظر گرفته شوند، بلکه اهمیت عمده، در پیوند آن دو با یکدیگر است که ازطریق یک فرایند کاملاً استحاله‌ای صورت می‌گیرد. اما پروژه معماری بر آیند فرافکنی انتزاعی نیست، بلکه به‌مثابه نرم‌افزاری است که از یک جسم ذاتاً فیزیکی برمی‌آید (روش، ۴۱:۱۳۸۳). بر همین اساس است که در بحث فولدینگ، معماری به توصیف تفاوت‌ها و یا تضادهای موجود در سایت نمی‌پردازد و معمار با مسائلی ازقبیل همخوان کردن اهداف متضاد و متفاوت به‌سمت یکپارچگی با ساختاری نو پیش می‌رود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

17. Barroughs
18. Honey Well
19. Xerox PARC
20. Apple Computer
21. Bill Gates
22. The Road Ahead
23. Virtual Architecture
24. Digital Architecture
25. Topological Space
26. Isomorphic
27. Metamorphic
28. Morphing
29. Folding

فولدینگ، یک فرایند خودبازگشتی است. فرایندی که خصوصیات فیزیکی فرم را متغیر می‌سازد بدون آنکه هندسه توپولوژیِ آن جسم از بین برود. به‌عنوان نمونه، وقتی یک صفحه آلومینیومی به شکل گلوله‌ی توپی‌شکل درمی‌آید، خصوصیات فیزیکی آن عوض می‌شود و از یک جسم دوبعدی به یک جسم سه‌بعدی ارتقاء می‌یابد، ولی خصوصیات توپولوژی آن تغییر نمی‌کند. این خاصیتِ پنهان تغییر ابعاد در فرایند فولدینگ، در طبیعت ارزش زیادی دارد؛ پروتئین‌ها شکسته می‌شوند تا ساختار وسیع‌تری بیابند. فولدینگ در اصل به معنای «تاخوردگی» است و در اکثر مواقع با انعکاس اشتباه گرفته می‌شود، درحالی که انعکاس، مبادله دوجانبه‌ی دو وضعیت است. در زبان یونانی، واژه «fold» از ریشه «diploma» گرفته شده است و به‌معنای «دولا»[30] می‌باشد، درحالی‌که این معنا با واژه انعکاس به‌طور کل متفاوت است. انعکاس در ریاضیات با فرمول زیر بیان می‌شود:

$$M(x,y)=(-x,y)$$

و این درحالی است که فرمول ریاضی فولد به صورت زیر است:

$$F(x,y)=(|x|,y)$$

همان‌گونه که در فرمول فولد مشاهده می‌شود، همواره قدرمطلق x مدنظر است و این به هیچ عنوان با پارامتر x موجود در فرمول انعکاس همخوانی ندارد.

دلوز در کتاب «فولد، لایب‌نیتس و باروک» بیان می‌دارد که: «فولد (تاخوردگی) رابطه تفاوت با خودش است.» دلوز همچنین استدلال می‌کند که لایب‌نیتس مبدع یکی از مهم‌ترین مفهوم‌های رویداد است. مفهوم‌های فلسفی مانند آثار هنری، در تباین با عملکردهای علمی و نظریه‌ها، به چیزها و اوضاع بیرون از خود آنها، ارجاع نمی‌دهند، به‌وسیله روابط بین عناصر خود و روابط خود با دیگر مفاهیم، به قالب تعریف درمی‌آیند (دلوز، ۲۰۰۳: ۱۴-۱۸). دلوز در این کتاب، جهان را همچون کالبدی از بی‌نهایت سطوح که ازطریق زمان و فضا درهم تاخورده‌اند، بیان می‌کند. در چنین نگاهی به زمان و فضا، دیگر مختصات کارتزین (دکارتی) جوابگو نیست؛ دیگر کوتاه‌ترین فاصله بین دو نقطه، یک خط نیست، بلکه یک تاخوردگی است. در این زمان و مکان، دیگر فضا ایستا تلقی نمی‌شود و دراصل، زمان و مکان وانموده[31] زمان و مکان قبلی است. دلوز، این مفهوم جدید را از خصوصیات بارز سطوح فولد می‌داند (دلوز، ۲۰۰۳: ۹-۱۰).

یکی از مواردی که دلوز در تبیین اندیشه افقی و به‌خصوص مفهوم تاخوردگی از آن سود جست، مضمون رویه‌ها یا سطوح ریمانی است. ازنظر دلوز، سطوح ریمانی از هر گونه همگونی و تجانس بی‌بهره‌اند. مشخصه هریک از آنها فضایی است که معرف مجذور فاصله میان دو نقطه بسیار نزدیک است. درنتیجه، دو نظاره‌گر که در کنار یکدیگر قرار دارند، می‌توانند در فضای ریمانی، نقطه‌هایی را که در مجاورت مستقیم آنهاست، تشخیص دهند، اما نمی‌توانند بدون وضع معیاری جدید، جای خود را نسبت به یکدیگر تعیین کنند. بنابراین، هر مجاورت با نقطه‌ی دیگر همچون قطعه‌ای کوچک از فضای اقلیدسی است، اما نحوه‌ی اتصال یک مجاورت به مجاورت بعدی معین نیست و می‌تواند به‌صورت‌های بی‌نهایت متفاوت انجام گیرد. سطح ریمانی، معمولاً مجموعه‌ای بی‌شکل از قطعاتی است که در کنار هم جای گرفته‌اند بی‌آنکه به یکدیگر متصل باشند (به‌نقل از: شایگان، ۱۳۸۰: ۱۵۱-۱۵۲).

با معادلات رنه تام و هندسه توپولوژی پیشرفته کامپیوتری، ترسیم چنین نگرشی به‌خصوص در حیطه هنر، آسان شده است. در این رویکرد، فرم‌های خلق شده با شکل‌های کاملاً اتفاقی، متفاوتند. شرایط معماری به‌صورتی است که شکل نه به‌طور کامل تصادفی است و نه به‌طور ذاتی دارای معناست، بلکه این نوع معماری را می‌توان اساساً به‌عنوان شبه‌تصادف تلقی کرد. در این دیدگاه، بنا به نظر مندلبرات، شکل‌های غیرعادی، انتقال دهنده معنا هستند و در معنای جدید متفاوت با معنای قبلی خود به کار می‌روند. برهمین اساس، ترکیبات فولد یکدست نیست، اما انعطاف‌پذیر و ناهمگون است. دلوز در شرح این انعطاف‌پذیری، قائل به پیوستگی درعین تغییر و پراکندگی است و این انعطاف‌پذیری باعث می‌شود، تلفیق عناصر نامرتبط دریک چارچوب پیوسته، با ترکیبی کاملاً نو آفریده شود. این انعطاف‌پذیری را گرگ‌لین با توسل به ادبیات و بیان صفاتی از قبیل «مطیع» و «فروتن» بیان می‌کند: «حالا شکل‌های انعطاف‌پذیر، فروتن خواهند بود. آنها نیروهای خارجی را خواهند پذیرفت» (بروت، ۱۳۷۹: ۱۶۴).

پروژه ربستاک[32] آیزنمن، یکی از پروژه‌های مهم اوست که با مفاهیم فلسفی دلوز و مباحث تحول فرم فولدینگ، به‌سال ۱۹۹۲ میلادی طراحی شده است. آیزنمن، درجای‌جای شرح پروژه با ارجاع به مفاهیم فلسفی دلوز، به‌خصوص کتاب «فولد، لایب‌نیتس و باروک»، درصدد تبیین اندیشه‌های خود است. او بر این عقیده است که مفاهیم فلسفی دلوز، چشم‌اندازی تازه و پارادایمی نو در معماری خلق کرده است (آیزنمن، ۲۰۰۴الف: ۴۰). او در طراحی پروژه، از مفاهیم ایده و رویداد دلوزی استفاده می‌کند تا روشی نوین را در نگرش به

www.tabarestan.info تبرستان

رابطه‌ی معماری و سایت بسط دهد: «معماری می‌تواند [...] نوعی از رویداد را مطرح نماید، که در آن تفسیر و تبیین محیط مسئله‌دار شده است [...]» (آیزنمن، ۲۰۰۴الف: ۴۱). آیزنمن براین عقیده است که در طرح پروژه ربستاک، با وارونه کردن ایده شهرسازی قرن ۱۹ میلادی آلمان، توانسته است به راه‌حلی جدید از طراحی شهری در پروژه دست یابد. او در بیان اندیشه‌های خود می‌نویسد: «ربستاک در سه بعد فولد می‌شود. با این حال، یکی از آنها تنها به یک الگوی شهری مربوط نمی‌شود، بلکه یک بافت شهری است که بر آن، الگویی که در طول این خط فولد شده است، نقش بسته و بدین‌سان پیچیده‌تر می‌شود [...] بنابراین پیرامون قطعه زمین، لبه‌ی معین خود را از دست می‌دهد و درعوض، تبدیل به بعدی از یک حرکت فولد بی‌مرکز می‌شود» (آیزنمن، ۲۰۰۴ب: ۴۳).

کاربرد فولد در پروژه ربستاک، وضعیت‌های دیگری را که همواره در بافت شهری فرانکفورت نهفته بوده‌اند را آشکار می‌سازد. وضعیت‌هایی از یکتایی که در قالب جذر و مد زمان بیان شده‌اند و می‌توانند ساختارهای موجود را دوباره قالب‌بندی نمایند. ایده فولد، چونان یک رویداد زمانی، نه درپی مداخله‌ای اساسی در قلمرو ربستاک، نه درصدد بازگشت به حس نوستالژیک زمینه آن است، بلکه چیزی است که زمینه‌ی موجود را در زمان، بسط و امتداد می‌دهد تا در این امتداد، امکان یکتایی را فراهم آورد. عمده هدف آیزنمن، خلق یک پیوستگی بین تمام عوامل شکل‌دهنده‌ی پروژه بود. او سعی کرد به‌جای ساختن بناهای تک‌واحدی، سایتی طراحی کند که در جستجوی تغییر دادن زمینه موجود باشد. او به‌جای الحاق عنصری بر سایت، سعی نمود بین سایت و عناصر طراحی شده، یک همخوانی و پیوستگی به‌وجود آورد. این همخوانی به‌صورتی شکل گرفت که عنصری نه به متن اضافه و نه کم شود و به‌صورت یک کل واحد شکل گیرد.

آیزنمن نحوه برخورد با سایت و ایده طراحی سایت ربستاک را به‌صورت کامل، در طراحی مرکز گردهمایی کلمبوس[۳۳]، بین سال‌های ۱۹۹۰ و ۱۹۹۲ میلادی، به اجراء درآورد. او با الهام از سایت پروژه، که در مرز بین مرکز شهر و قسمت شمالی شهر کلمبوس و در کنار اتوبان اصلی شهر قرار دارد، اقدام به طراحی پروژه نمود. او با مدنظر قرار دادن عملکرد اصلی این ساختمان به‌عنوان مرکز اطلاعات و گردهمایی، طرح ساختمان را به‌صورت لایه‌های مختلف فولدشده روی هم به‌صورت هم‌تراز و با موقعیت همسان در کنار یکدیگر، طراحی نمود. نکته حائز اهمیت در طرح او، رویکرد معناشناسی و مفاهیم به‌کار رفته در آن است. معناهایی ازجمله: «خطوط راه‌آهن»، «فیبرهای نوری»، «بزرگراه‌ها»، «پل هوایی» و غیره. این مفاهیم معناشناسی، به‌عنوان جزئی از برنامه فیزیکی و مفهومی پروژه، مورد توجه آیزنمن قرار گرفته بود. او این چندلایگی خطوط اطلاعاتی و راه‌های ارتباطی در عصر ابررسانه‌ها را، در ساختمان پروژه‌ی خود به‌صورت کالبدی به نمایش گذارده است. لایه‌های مختلف ساختمان در حالت افقی طوری طراحی شده‌اند که با مفاهیم مدنظر او همخوانی داشته باشند و ازنظر آیزنمن، مجموعه لایه‌ها، کلیتی باعنوان مرکز گردهمایی کلمبوس را تشکیل می‌دهند.

طرح شهر فرهنگی گالیسیا[۳۴] در شمال غرب اسپانیا، یکی از مهم‌ترین طرح‌های آیزنمن است که خود آن را معادل موزه گوگنهایم بیلبائو اثر فرانک گه‌ری، می‌داند. این طرح، طی مسابقه‌ای به سال ۲۰۰۱



۹. سیر تحول اشکال از حلقه موبیوس به بطری کلاین.

میلادی، به آیزنمن واگذار شد. سایت پروژه در ناحیه شمال غربی اسپانیا در ۱۵ کیلومتری شهر سانتیاگودکومپوستلا[۳۵] قرار دارد. بخش‌های اصلی پروژه عبارتند از: موزه تاریخ گالیسیا، مرکز تکنولوژی‌های جدید، سالن تئاتر موزیکال، کتابخانه و آرشیو نشریات، ساختمان خدمات مرکزی و مدیریتِ جنگل مصنوعی سایت. او درمورد اهداف به‌کار رفته در طراحی پروژه، می‌نویسد: «به ما یک برنامه پیچیده و جذاب داده شده بود که اهدافی بسیار فراتر از طراحی یک‌سری فضاها و عملکردها داشت. اولین خواسته برنامه، یک طراحی آزاد و پویا بود که بتواند پذیرای تمام احتمالاتی باشد که تا آن زمان حتی درنظر گرفته نشده بودند. ما اعتقاد داشتیم که می‌توانیم این خواسته را به‌عنوان ارزش اصلی و نخستین اولویت پروژه درنظر بگیریم. این موضوع که بسیار جالب‌توجه هم هست، به موضوع اصلی طراحی تبدیل شد.» او درجایی دیگر نیز می‌نویسد: «به‌جای آنکه زمین پس‌زمینه‌ای باشد که ساختمان همچون شکلی جلوی آن قرار گیرد، ما وضعیتی را پدید آوردیم که در آن، زمین بالا آمده و خود تبدیل به شکل اصلی می‌شود؛ ساختمان‌ها می‌توانند درون زمین بنشینند. این نوع جدیدی از بافت

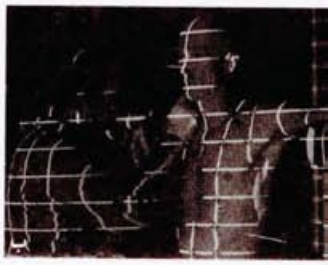
30. Twofold
31. Simulacrum
32. Rebstock
33. Columbus Convention Center, Ohio
34. Galicia
35. Santiago de Compostela

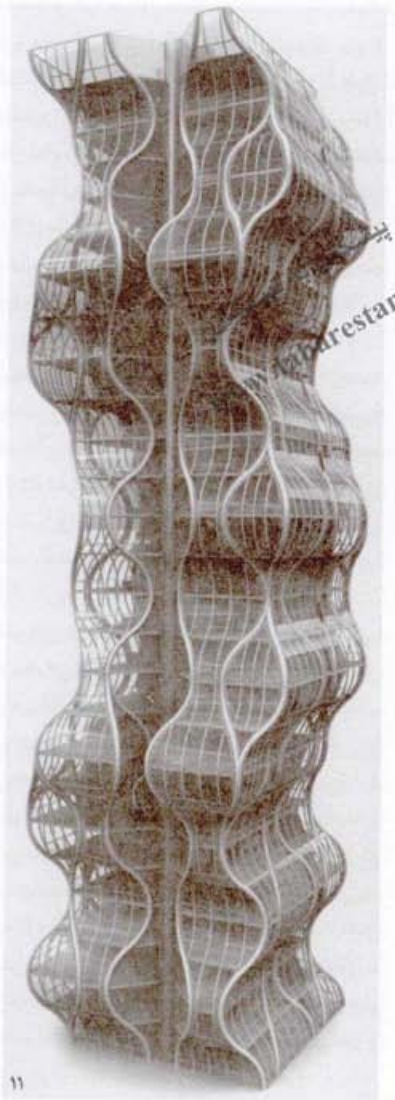
۱۰. فیلم ترمیناتور ۲. طراحی کاراکترهای مجازی فیلم.
۱۱. پروژه X. آپارتمان مسکونی ـ اداری. منهتن.
۱۲. پیتر آیزنمن. دانشکده هنر، معماری و برنامه‌ریزی، دانشگاه سین‌سیناتی. آمریکا. ۹۵-۱۹۹۲.







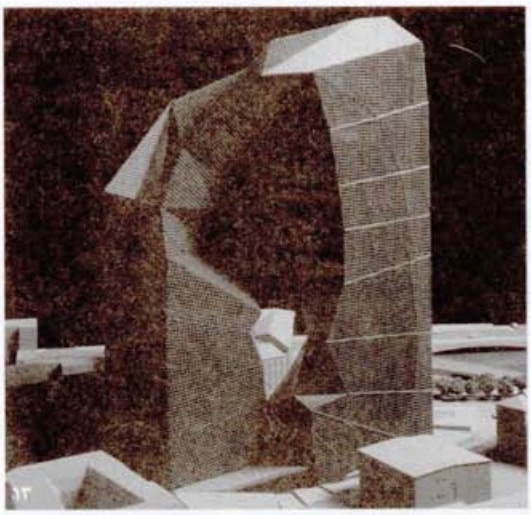


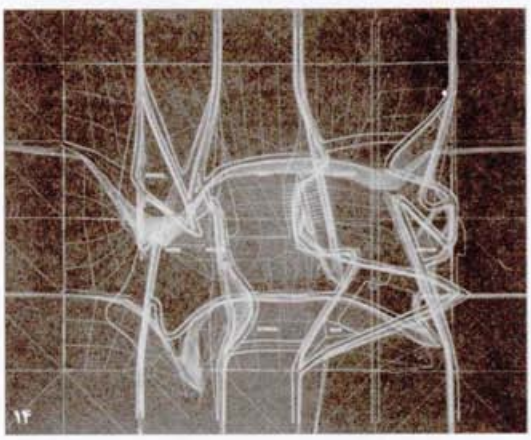




www.tabarestan.info

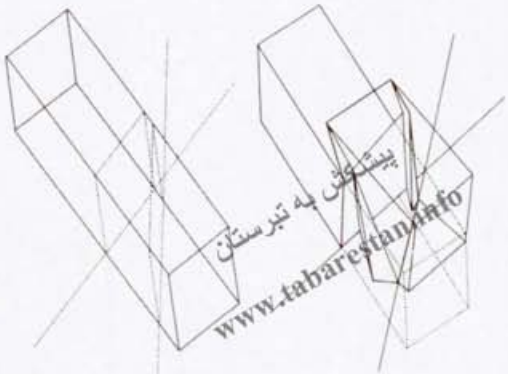
۱۳. پیتر آیزنمن. ساختمان ماکس راینهارد. برلین. آلمان. ۱۹۹۳.
۱۴. پیتر آیزنمن. خانه مجازی. برلین آلمان. ۱۹۹۷.
۱۵. پیتر آیزنمن. ریستاک. فرانکفورت. آلمان. ۱۹۹۳. ماکت سایت پلان.
۱۶. پیتر آیزنمن. ریستاک. فرانکفورت. آلمان. ۱۹۹۳. آنالیز دیاگرام طرح.


۱۳


۱۴

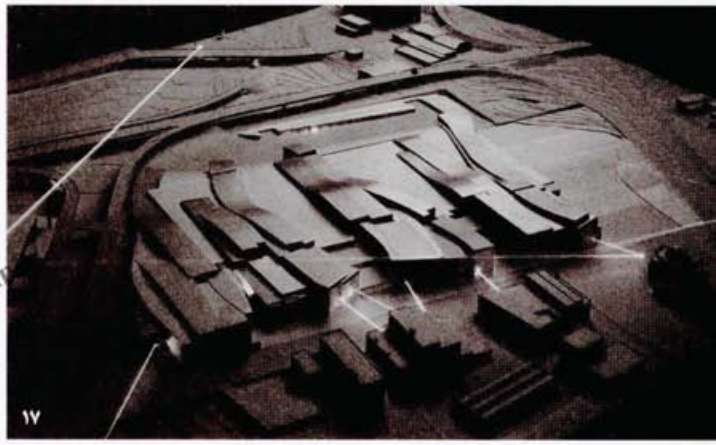

۱۵


ب


۱۶الف

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

شهری است که در آن فضایی که شما در آن قرار دارید، می‌تواند هم صاف و هم پُرچین و چروک باشد. درست همان گونه که صدف دریایی (سمبل قدیمی و تاریخی سانتیاگو)، هم صاف و هم مواج است. رمزپردازی شهر فرهنگی گالیسیا با رمزگانی که دلالت بر عناصر قرون وسطایی سانتیاگو دارد، احساس زمان حال و پویایی را القاء می‌کند که



۱۷

از فرمی پرتحرک و ملموس دریافت می‌شود. چیزی که شما می‌توانید آن را صدف روان بخوانید» (به‌نقل از: سرکارفرشی، ۱۳۸۱:۵۷؛ بادخل و تصرف و تصحیح).

شهر فرهنگی گالیسیا، براساس برنامه‌های پیشرفته کامپیوتری با استفاده از بازسازی مجازی سایت، طراحی و مدل‌سازی شده است. فرم اصلی طرح، براساس توپوگرافی زمین عیناً بازسازی شده است. درطرح آیزنمن قرار بود که سنگ‌های استخراج شده از سایت، به‌طور طبیعی به‌عنوان مصالح ساختمانی در سازه بتنی آن به‌کار روند، ولی به‌خاطر هزینه سرسام‌آور برش سنگ‌ها، از این کار صرفه‌نظر گردید. فضاهای داخلی طوری طراحی شده‌اند که عملکرد آنها، هیچ تأثیری روی پوسته ساختمان نمی‌گذارد. در کنار احساس تنوع و ارتباط میان ساختمان‌ها، آیزنمن ساختمان‌های شهر فرهنگی گالیسیا را زوج‌زوج می‌بیند؛ موزه تاریخ با مرکز تکنولوژی‌های جدید، کتابخانه با آرشیو نشریات، و سالن تئاتر موزیکال با ساختمان خدمات مرکزی و مدیریت. ورودی مجموعه ازطریق ساختمان کتابخانه، که در نزدیکی پارکینگ طراحی شده است، صورت می‌گیرد. نمایشگاه چندرسانه‌ای، نقش مرکزی اطلاع‌رسانی به بازدیدکنندگان را به‌عهده دارد و به راهروی سرپوشیده کتابخانه مرتبط می‌شود. فضاهای عمومی کتابخانه، در طبقه اول طراحی شده‌اند. دورتادور محیط شهر فرهنگی گالیسیا را جنگل مصنوعی پوشش می‌دهد، محیطی پوشیده از گیاهان و گونه‌های محلی که هم جنبه بازسازی طبیعت منطقه را دارد و هم اهمیت قائل شدن به حفظ و نگهداری محیط طبیعی منطقه است که زمانی

۱۷. پیتر آیزنمن. مرکز گردهمایی کلمبوس. کلمبوس. آمریکا. ماکت طرح. ۹۲-۱۹۹۰.
۱۸. پیتر آیزنمن. مرکز گردهمایی کلمبوس. چشم‌انداز کلی.



۱۸





۲۰

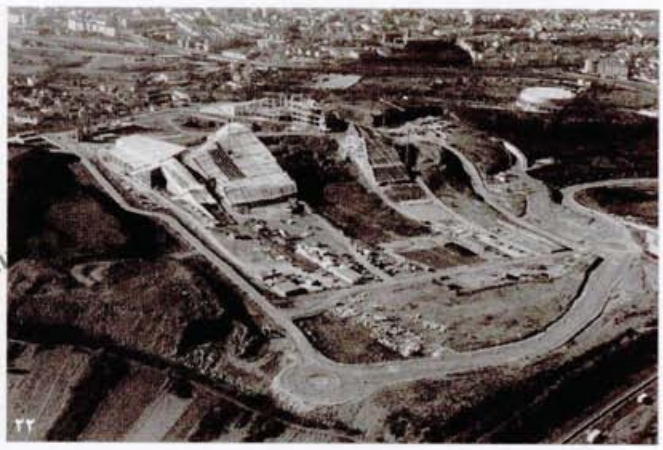


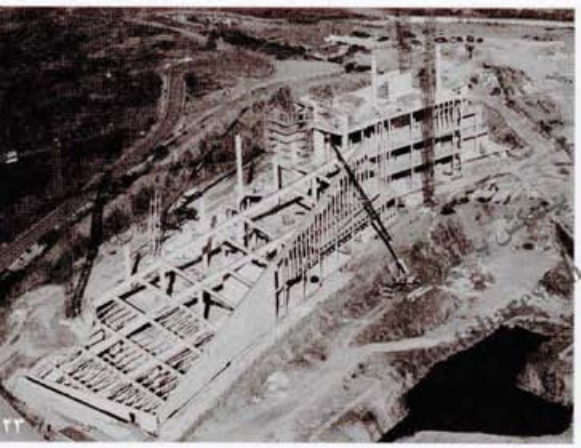
۲۱

۱۹. پیتر آیزنمن. مرکز گردهمایی کلمبوس. بخشی از ساختمان.
۲۰. پیتر آیزنمن. شهر فرهنگی گالیسیا. اسپانیا. ۲۰۰۱. پرسپکتیو سایت پلان.
۲۱ و ۲۲ و ۲۳. پیتر آیزنمن. شهر فرهنگی گالیسیا.

این موزه خلق شدند و در آخر، تالاری بزرگ برای نمایشگاه‌های موقت و ارائه آثار بسیار حجیم و بزرگ.

انتخاب محل سایت موزه در یکی از تقاطع‌های اصلی شهر، ازنظر گه‌ری نیز دربردارنده‌ی مزیتِ قابل توجهی است. موضوع به یکی از نواحی صنعتی متروک مربوط می‌شود که در امتداد ساحل گسترش


۲۲


۲۳

عملکردی آتینی برای زائران منطقه داشت (استیل، ۲۰۰۵: ۲۴۱-۲۴۲).

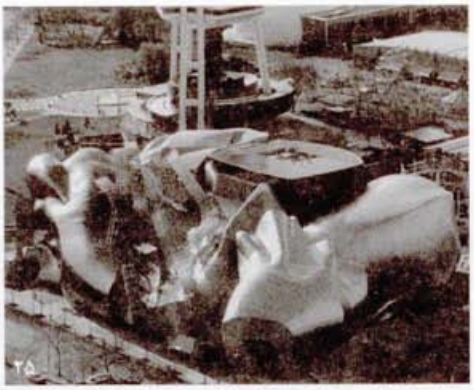
اگر نماد مدرنیزاسیون در معماری را کاخ بلورین[۳۶] جوزف پکستون[۳۷] بدانیم، با همان توصیفی که مارشال برمن در کتاب بسیار مهم و تأثیر گذار خود با عنوان «تجربه مدرنیته» به آن پرداخته است، همانا نماد عصر پست‌مدرنیزاسیون، موزه گوگنهایم بیلبائو اثر فرانک گه‌ری است. طرح موزه گوگنهایم فرانک گه‌ری، یکی از مهم‌ترین پروژه‌هایی است که به‌عنوان شروع مباحث رویکرد کامپیوتر و معماری، مورد بحث قرار می گیرد. ساخت این موزه، بخشی از یک طرح عظیم نوسازی شهری در دل منطقه‌ای است که اقتصاد خاص آن (صنایع فلزی و شیمیایی و کشتی سازی)، از دور خارج و دستخوش بحران شده است. همچنین، این ساختمان نشانگر راهبردی جدید در جهان هنر و موزه‌داری است که از نظریه‌ی اعطای امتیاز تجاری مشتق شده است. طی مسابقه‌ای که در سال ۱۹۹۱ میلادی، به منظور طراحی موزه بین فرانک گه‌ری، آراتا ایسوزاکی و گروه کوپ هیمل بلاو به انجام رسید، بعد از سه هفته کشمکش بین داوران، درنهایت طرح گه‌ری به‌عنوان طرح برگزیده، انتخاب شد، اما کلنگ احداث موزه سه‌سال بعد یعنی در سال ۱۹۹۴ میلادی بر زمین خورد و بنای آن در اکتبر سال ۱۹۹۷ میلادی افتتاح گردید. برنامه فیزیکی پروژه توسط موزه گوگنهایم نیویورک و با سرپرستی توماس کرنز تنظیم شد. آنها خواستار انواع مختلف فضاهای نمایشگاهی و سه نوع گالری بودند؛ اتاق‌های به‌اصطلاح کلاسیک برای نمایش مجموعه‌ی دائمی موزه، فضاهای کمتر متعارف برای نمایش آثار هنرمندان معاصر که خاص

یافته است و پل رودخانه نوریون[۳۸] از روی آن عبور می‌نماید. گه‌ری، در آفرینش ارزش‌های نشانه‌ای در «تقاطع» مزبور، که ازنظر استراتژیکی در بهبود شرایط تمامی منطقه مؤثر است (چراکه در مرکز توسعه‌ی منطقه قرار دارد)، همه قابلیت‌های خود را به‌کار برده است. اتصال زنجیره‌ای حجم‌هایی که یکی در دیگری می آمیزند، خط اصلی طرح را تشکیل داده است؛ اقدامی که زایش مجموعه‌ای از وقایع پلاستیکی و فضایی را سبب شده است. قبل از همه، میدانی به‌وجود می آید که نه فقط به محل فروش بلیط موزه تخصیص داده شده است، بلکه دربردارنده یک تالار سخنرانی کوچک، رستوران‌ها و فروشگاه‌هایی است که مجتمع را به شهر پیوند می دهد. دسترسی به تأسیسات مزبور، ازطریق مسیری که در تراز اسکله ساحلی قرار دارد نیز امکان‌پذیر خواهد بود. در فضای داخلی، ارتفاع پنجاه‌متری هال، شرایط لازم را برای نصب تأسیسات بزرگ فراهم نموده است، ضمن اینکه گالری‌های تراز های سه گانه بالکن، آسانسور بسیار حجیم و فضاهای متنوع نمایشگاهی را آزاد می‌سازد. پیچیدگی اشکال این پروژه چنان بود که روش‌های ارائه پروژه به‌صورت دوبعدی، از عهده این کار برنمی آمدند. کامپیوتر، به‌عنوان تنها ابزار اجراء و

36. Crystal Palace
37. Joseph Paxton
38. Nevrion

۲۴. فرانک گه‌ری. ساختمان پیتر لوئیس. کلیولند. ۱۹۹۷-۲۰۰۲.
۲۵. فرانک گه‌ری. تالار مرکز موسیقی EMP. سیتتل. آمریکا. ۱۹۹۵-۲۰۰۰.
۲۶. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. چشم‌انداز کلی به سایت.
۲۷. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. فضای داخلی.


۲۴


۲۵


۲۶



۲۷

دیداری کردن، امکان فنی مسلط شدن بر چند و چون پروژه ازلحاظ شکلی و اقتصادی را فراهم آورد. دفتر گه‌ری، با استفاده از برنامه کاتیا[۳۹]، که صنایع هوافضا آن را کامل کردند، مدل‌های مطالعاتی را رقومی کرد. سپس، کامپیوتر سطوح را تحلیل و براساس محدودیت‌های سازه‌ای، کارکردی و اقتصادی پروژه، آنها را تصحیح نمود. داده‌های عددی که به این ترتیب به‌دست آمد، باردیگر بر یک مدل پیاده شد تا حجم‌ها کنترل شوند و درصورت لزوم تغییر یابند. این رفت و برگشت بین مدل‌های مطالعاتی و ترجمان رقومی آنها، بنیاد شکلی پروژه را به‌وجود آورد. سپس، از داده‌های کامپیوتری برای تهیه پلان‌های ساخت موزه استفاده شد. کارخانه‌های سازنده، مستقیماً از فایل‌های کامپیوتری برای طراحی و کنترل ساخت اجزاء ساختمان، استفاده کردند. سازه، یکپارچه از فولاد است. سازه‌ی نگهدارنده‌ی حجم‌های خمیده، از قطعات راست‌خط تشکیل شده است که ابعادشان براساس شعاع منحنی‌ها تغییر می‌کند. اسکلت ثانوی که از قطعات خمیده‌ی نهاده بر یک شبکه تشکیل شده است، توری را تشکیل می‌دهد که مصالح عایق کاری، آب‌بندی و پوشش نما بر آن آویخته شده است. گه‌ری، ابتدا قصد داشت از فولاد ضدزنگ برای پوشش بیرونی موزه استفاده نماید، اما آزمایش‌های روکش سطح، ناموفق از کار درآمد. سپس، توجه وی به تیتانیومی که تصادفاً در دفتر کارش بود جلب شد. این آلیاژ در برابر رنگ‌پریدگی مقاوم و تغییرپذیرتر است. بعد از اتمام ساخت موزه، گه‌ری به‌عنوان معمار خلاق قرن انتخاب گردید. معماری او غریب، خارق‌العاده و به‌نحو نابی لذت‌بخش است (ر.ک.به: بروگن[۴۰]،

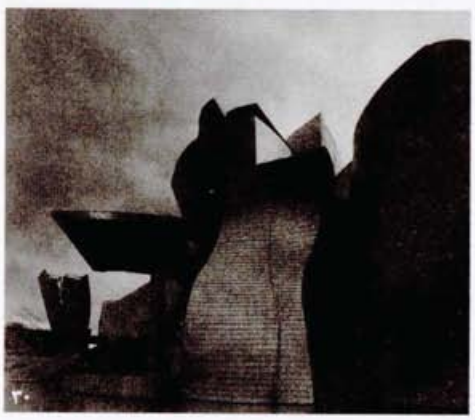
۲۸. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. ایده طرح.
۲۹. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم.
۳۰. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. بخشی از ساختمان.
۳۱. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. بیلبائو. اسپانیا. ۹۷-۱۹۹۱. سایت پلان.

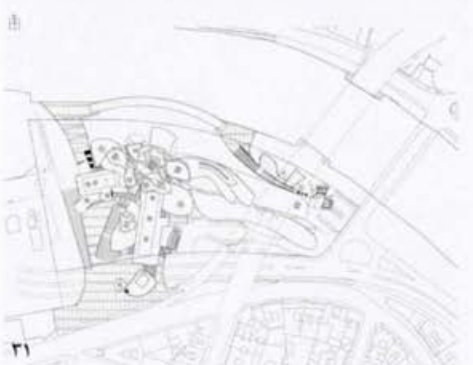

۲۹


۲۸

۱۹۹۹؛ ریگب، ۲۰۰۱؛ شاسلن و دیگران، ۱۳۷۷؛ سجو، ۱۳۸۴).

ساختمان مقر دفاتر ملی هلند در پراگ[۴۱]، از سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۷ میلادی، طراحی و به اجراء رسید. این ساختمان، در کنار رودخانه ویتاوا[۴۲] در بافت تاریخی پراگ و در میدان شهر طراحی شده است. ساختمان به‌خاطر حجم و به‌خصوص برج ورودی آن، در بین مردم پراگ به‌نام «جینجر و فرد»[۴۳]، زوج رقاص مشهور اروپایی، معروف است. ورودی ساختمان، به شکل برجی پویا با ستون‌های مواج با تلفیق شیشه، رو به میدان و بافت تاریخی شهر طراحی شده است. حرکت مواج برج ورودی، در تلفیق کامل با بدنه اصلی ساختمان، که ازنظر گه‌ری پنجره‌های به‌کار رفته در آن نشانه قاب عکس‌های یادگاری است، درنظر گرفته شده است. طبقه همکف، به فضاهای خدماتی و طبقه پایین، به قسمت اداری اختصاص داده شده است. در طبقات بالا به‌خصوص در طبقه هفتم، یک رستوران و کافی‌شاپ با چشم‌اندازی رو به رودخانه و شهر طراحی شده است. آنچه مقر دفاتر ملی هلند را در مجموعه کارهای گه‌ری برجسته می‌کند، روند طراحی است که به پویانمایی فرم و عملکرد می‌انجامد و این روند طراحی، در آخرین کار او بسیار مشهود است.


۳۰


۳۱

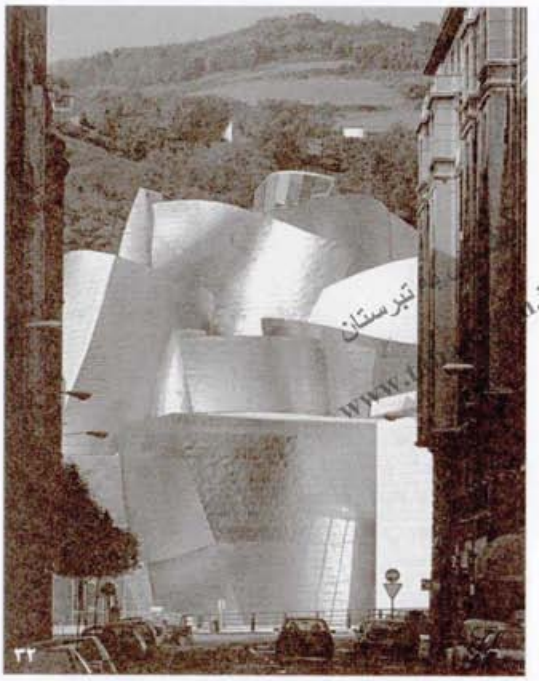
39. Catia
40. Bruqqen
41. Prague
42. Vitava
43. Ginger & Fred

آخرین کار فرانک گه‌ری، که در این بخش به آن می‌پردازیم، تالار موسیقی والت‌دیسنی در لس‌آنجلس است. این بنا بین سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۱ میلادی طراحی شد. طرح مذکور، طوری درنظر گرفته شده بود که برروی سقف پارکینگ، مجموعه‌ای شش طبقه ساخته شود. لذا، ساخت پارکینگ طبقاتی بین سال‌های ۱۹۹۲ و ۱۹۹۶ میلادی به اجراء درآمد و سپس در سال ۱۹۹۹ میلادی، کلنگ ساخت مجموعه بر زمین زده شد، که درنهایت در سال ۲۰۰۳ میلادی افتتاح گردید. تالار موسیقی والت‌دیسنی، طرحی به‌غایت بغرنج و جذاب است. ازسویی، یافتن راه‌حل برای تالاری بزرگ با گنجایش ۲۴۰۰ نفر ضرورت دارد و ازسوی دیگر، درک چگونگی ارتباط فضاهای فرعی مطرح است. این پروژه، علاوه‌بر روابط حاکم بر تقسیم‌بندی داخلی، برخورداری از پتانسیل‌های بهینه‌ی صوتی، تجهیزات و دستگاه‌های مرتبط با بخش‌های متفاوت، در هماهنگ بودن با شرایط محیطی، طبیعتاً مستلزم ملاحظات خاصی است، که باید در طراحی آن لحاظ شود، لذا مسائل مذکور، مشکلات پروژه را دوچندان می‌کند.

این طرح، براساس یک‌سری اسکیس‌ها و گزینه‌های موجود، با بازسازی مدل‌های کامپیوتری و ماکت‌های متعدد، طراحی شد. طرح تالار، مانند موزه گوگنهایم بیلبائو، دارای سیالیت فرم و اتصالات متعدد و ترکیبات چندگانه بود. لذا این طرح، فقط به مدد برنامه‌های پیشرفته کامپیوتری، همچون برنامه کاتیا، می‌توانست بازسازی و محاسبه شود. این نرم‌افزار به تیم گه‌ری امکان داد تا داده‌ها را به‌طور منظم از کامپیوتر استخراج و آنها را در روی سایت پیاده نماید. با توجه به شکل خاص پروژه، دقت در پیاده کردن داده‌ها بسیار مهم بود، به‌طوری که اگر یک اتصال حتی دو یا سه میلی‌متر از مکان اصلی خود منحرف می‌گشت، باعث ایجاد انحراف در طرح می‌شد و می‌توانست کل روند اجراء را به شکست منتهی سازد.

طراحی ساختمان با طراحی سالن اصلی آن آغاز شد. گه‌ری، با ساختن ماکت طرح در ابعاد مختلف، آن را با تیم آکوستیک پروژه، ارزیابی و با بررسی نکات فنی مهم آن، به بازنگری پروژه اقدام نمود. ازطرفی، تیم طراح سازه‌ی پروژه، سازه‌ی منحصربه‌فردی را برای طرح پیشنهادی نمود که هم در برابر زلزله‌های لس‌آنجلس مقاومت داشته و هم کمکی درجهت اجرای خود فرم‌های پیشنهاد گه‌ری باشد. سازه فلزی پروژه که به اسکلت بتونی پارکینگ تحتانی متصل شده است، وزنی حدود ۱۱ هزارتن دارد و از بیش از ۱۱ هزار قطعه، که تقریباً همه آنها بایکدیگر متفاوتند، تشکیل شده است.

قلب تالار موسیقی والت‌دیسنی، سالن شنوندگان اصلی آن با ۲۲۷۳ صندلی است. برخلاف سالن‌های معمولی، که در آن قوس‌ها و پرده‌ها بین شنوندگان و ارکستر مانع فیزیکی ایجاد می‌کنند، این تالار صحنه کاملاً باز و بدون مانعی دارد و صندلی‌ها با زاویه ۳۶۰ درجه در اطراف صحنه قرار گرفته‌اند. وضعیت چیدمان صندلی‌ها و نحوه



۳۲


۳۳

۳۲. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. دید از شهر.
۳۳. فرانک گه‌ری. موزه گوگنهایم. ورودی موزه.
۳۴. فرانک گه‌ری. ساختمان مقر دفاتر ملی هلند. پراگ. ۹۷-۱۹۹۲. ماکت طرح.
۳۵. فرانک گه‌ری. ساختمان مقر دفاتر ملی هلند.
۳۶. جینجر و فرد. زوج رقاص مشهور اروپایی.

استقرار آنها، این احساس را در شنوندگان به‌وجود می‌آورد که آنها همراه با اعضای ارکست، مشغول خلق یک اثر هنری هستند. سقف بادبان‌مانند سن، یک کشتی بزرگ را تداعی می‌کند و پنجره‌ی بزرگی که در پشت سن قرار گرفته است، باعث استفاده از نور طبیعی در کنسرت‌های روزانه می‌شود.


۳۴

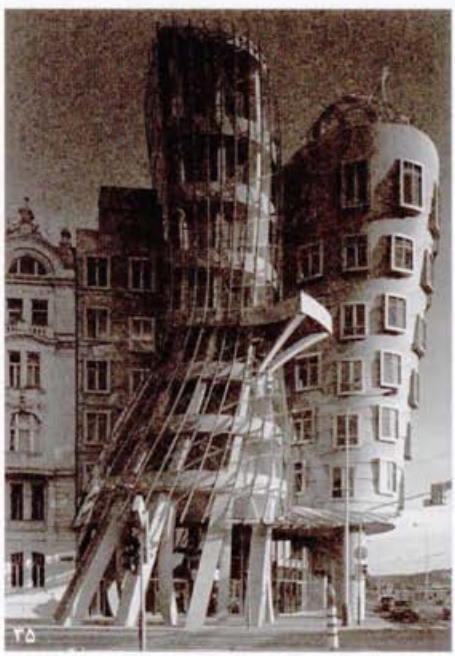
ورودی اصلی، درمقابل مرکز فروش موزیک، در گوشه‌ی مجتمع قرار دارد و ازطریق سیستم دوگانه‌ی راه‌پله - شیب‌راه، حاضرین را به میدانی کوچک، در ترازی بالاتر از تراز محوطه و سپس به تالار بزرگ هدایت می‌کند. در اینجا، ستون‌ها به درختان خمیده‌ای می‌مانند که پانل‌های صفحه‌های موج‌دار نمای بیرون را برافراشته‌اند. از پایین،


۳۶

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پله‌های برقی از طبقه ششم زیرزمین برآمده‌اند، که در مسیر آنها، امکانات مورد نیاز برای معرفی آثار هنری و برگزاری نمایشگاه‌ها، فراهم گردیده است. یکی از جذاب‌ترین و درعین‌حال پیچیده‌ترین بخش‌های ساختمان، نمای خارجی آن است. پانل‌های تشکیل‌دهنده نما، ورق‌های فولادی ضدزنگ به ضخامت ۳ میلی‌متر هستند، که در پشت آنها از موادی برای جلوگیری از نفوذ آب و نیز جریان باد، استفاده شده است. جزئیات اجرای نما، به‌وسیله برنامه کاتیا، طراحی شده و برای ساخت آنها، از دستگاه سی‌ان‌سی[۲۲]، که مستقیماً اطلاعات خود را از برنامه کاتیا می‌گیرد، استفاده شده است.

اکثر منتقدین، تالار کنسرت والت‌دیسنی را یکی از مهم‌ترین کارهای گه‌ری می‌دانند. آنها براین عقیده‌اند که گه‌ری، متخصص ساخت ساختمان‌های بی‌مکان است. ساختمان‌های او به مکان خاصی تعلق ندارند و همچون فیلم‌های هالیوود، متعلق به تمام دنیا هستند. ازطرفی، اکثریت بازدیدکنندگان براین عقیده‌اند که ساختمان تالار کنسرت را باید از درون ماشین درحال حرکت نظاره کرد. ساختمان، همچون ماشین‌های یک‌اتوبان طراحی شده است و حرکت سیال فرم‌ها و مصالح به‌کار رفته در آن، ساختمان را بیش‌ازحد متحرک و سیال جلوه می‌دهد. لذا ساختمان گه‌ری، برای معماری آینده طراحی شده است.


۳۵

44. CNC

۳۷. فرانک گهری. تالار موسیقی والت دیسنی. لس‌آنجلس. آمریکا. ۹۸-۱۹۹۱.
۳۸. فرانک گهری. تالار موسیقی والت دیسنی. فضای داخلی.
۳۹. فرانک گهری. تالار موسیقی والت دیسنی.
۴۰. فرانک گهری. تالار موسیقی والت دیسنی. پلان.
۴۱. فرانک گهری. تالار موسیقی والت دیسنی. ورودی مجموعه.


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۳۷

طرح مسجد استراسبور در فرانسه به سال ۲۰۰۰ میلادی، طرح ایستگاه راه‌آهن سریع‌السیر در ناپل [۴۵] به سال ۲۰۰۵ میلادی، و پروژه مرکز فرعی کارتال [۴۶] در ترکیه به سال ۲۰۰۶ میلادی، از مهم‌ترین کارهای اخیر ظه‌حدید است که در آنها وابستگی شدید به مباحث فولد و رویکرد تکنولوژی کامپیوتر مشهود است. طراحی ایستگاه راه‌آهن سریع‌السیر ناپل، به سال ۲۰۰۵ میلادی به پایان رسید و عمده هدف ظه‌حدید در طراحی آن، نقش دوگانه ایستگاه به‌عنوان یک ایستگاه راه‌آهن و یک دروازه ورودی شهر بود. ایده اصلی طرح، در بزرگ نمودن و پیوستن یک محل تجمع مسافرین در سکوهای مختلف این ایستگاه و تشکیل یک فضای وسیع داخلی، شکل گرفته است، به‌نحوی که، بتواند فضای داخلی سیال و وسیعی را به‌وجود آورد. با خلق یک فضای شهری و عمومی در طول خطوط راه‌آهن، این پروژه خواهد توانست نقش مهمی را به‌عنوان هسته مرکزی توسعه ناحیه تجاری اطراف ایستگاه، ایفاء کند. بنابراین، انتقال افراد از گوشه و کنار این ناحیه تجاری، ازطریق این ایستگاه به آسانی میسر خواهد بود. سبک و زبان طراحی معماری در این پروژه نیز در خدمت بیان حرکت و استعاره سرعت قرار گرفته است، که در جای‌جای طراحی فضاهای مختلف و ترکیب سطوح و احجام، آشکار است. این موضوع خصوصاً در فضاهای داخلی، یعنی جایی که خط سیر حرکت مسافرین، هندسه آن را معین نموده است، به‌چشم می‌خورد.

پروژه مرکز فرعی کارتال در استانبول ترکیه، به سال ۲۰۰۶ میلادی، در طی یک مسابقه بین‌المللی، به‌عنوان طرح برتر از طرف هیئت داوران انتخاب شد. آنچه در طرح پروژه مذکور برای حدید مهم بود، پرداختن به اصولی بود که اهم آنها عبارتند از: «برقراری رابطه‌ای قوی میان ایده‌های سازمان یافته و ارائه صوری پروژه؛ انعطاف‌پذیری «شبکه تنظیم کننده‌ی» پروژه و بهره‌گیری موفقیت‌آمیز از یک نظام شبکه منعطف که ارتباط میان حوزه‌ی پروژه و ساختاربندی و شرایط اطراف را ممکن می‌سازد؛ توزیع تسهیل مرحله‌بندی و قطعه‌بندی پروژه؛ تأکید بر عملی بودن رابطه‌ی میان این پروژه و عناصر برنامه‌ریزی سنتی: ساختاربندی بلوکی، قطعات دارای اندازه‌ها و شکل‌های مختلف، ترکیبات تراکمی و توزیع منطقی - نه اجباری - کاربری‌هایی که می‌توان در این عناصر گنجاند؛ درک تجرید در سطحی دقیق

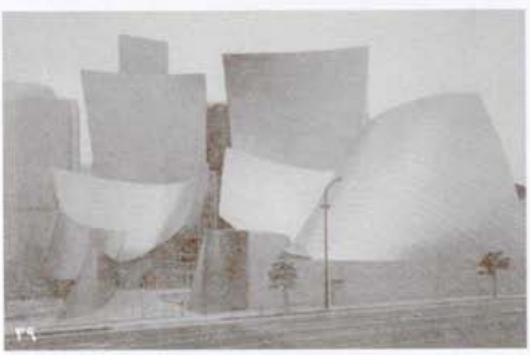
45. Naples
46. Kartal
47. Fresh Water Pavilion
48. Salt Water Pavilion
49. Nox
50. Lars Spuybroek
51. Kas Oosterhuis

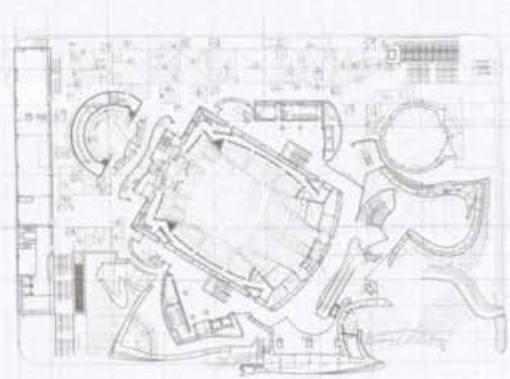
و باور هیئت ارزشیابی به اینکه این تجرید می‌تواند شرایط پایداری برای مباحثه‌های آینده فراهم آورد» (مخبر، ۱۳۸۵:۴۱).

طرح پیشنهادی جدید در اصل فولد خیابان‌ها و بافت شهری در یک نظام منسجم بود. منطقه‌بندی و اختصاص کاربری‌ها در یک حالت مختلط به کار رفته‌اند، ولی ازطرفی، اختصاص کاربری‌های ویژه از


۳۸


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۴۱


۳۹

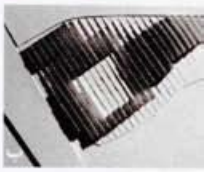

۴۰

قبیل پارک‌ها و تأسیسات فرهنگی، مراکز تجاری، هتل‌ها و نظایر آنها به‌صورت منطقه‌های جداگانه در نظر گرفته شده است. در اصل، پروژه بیان شکل جدید روابط شهری است که به‌صورت یک ساختار بنیادی پیشنهاد شده است تا در توسعه شهر استانبول بتواند با اهداف برنامه‌ریزی آتی شهر تلفیق شود و آن را در دل خود جای دهد.

پاویون آب شیرین[۴۷] و آب شور[۴۸]، جزو اولین اقدامات معماری مجازی است که به‌ترتیب توسط گروه ناکس[۴۹] به سرپرستی لا رس اسپایبروک[۵۰]، و کاس اوسترهویز[۵۱] در هلند، بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۷ میلادی، طراحی و ساخته شد. این دو پاویون، در یک جزیره مصنوعی جنوب غربی هلند، قرار دارند. پاویون آب شیرین، جزو اولین ساختمان‌های گروه ناکس است، که با ایده تلفیق بین مجاز و واقعیت طراحی شده است. ساختمان به طول ۱۰۰ متر، شبیه به تونلی متشکل از پوسته‌های بیضوی شکل است، که در آن مرز بین سطوح دیوارها، سقف و کف ازبین رفته است. سطوح داخلی پاویون، با انواع حسگرهای کامپیوتری پوشانده شده است که با توجه به عکس‌العمل ناظرین، داده‌های متفاوتی را به سیستم مرکزی ارسال می‌کنند. این پردازشگر، که کنترل مجموعه را به عهده دارد، پس از بررسی اطلاعات رسیده، فرمان مقتضی را به موتور محرکه دیکته می‌کند. کار این موتور، اعمال تغییر در شرایط فیزیکی محیط است، که در اینجا مشتمل بر ایجاد امواج نوری و صوتی می‌باشد که در نظر ناظرین، حس سبکی و شناوری را القاء می‌کند. سرعت امواج متناسب با حرکت ناظر کنترل می‌شود. هنگامی که فرد روی یک گیرنده ساکن می‌ایستد، نورها به

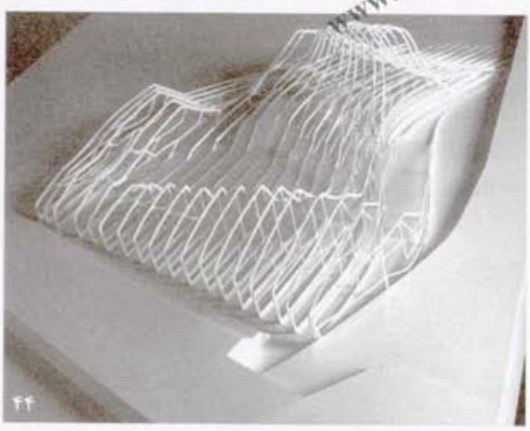

۴۳

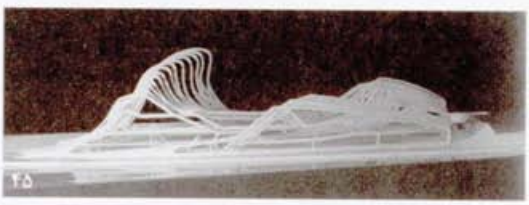

۴۲ الف

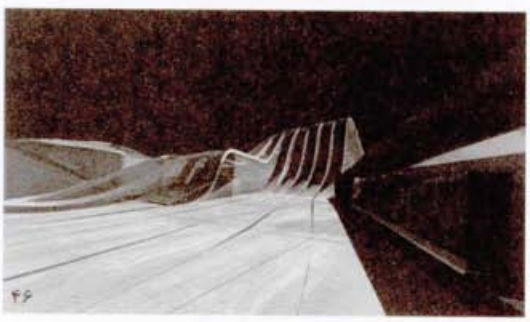

ب


پ

۴۲. ظه حدید. مسجد استراسبور. استراسبور. فرانسه. ۲۰۰۰. ایده طرح.
۴۳. ظه حدید. مسجد استراسبور.
۴۴ و ۴۵. ظه حدید. مسجد استراسبور. آنالیز و روابط شکل گیری سازه.
۴۶. ظه حدید. مسجد استراسبور. چشم اندازی به ورودی.
۴۷ و ۴۸. ظه حدید. ایستگاه سر به السیر. ناپل. ۲۰۰۵. ماکت طرح و ایده.
۴۹ و ۵۰. ظه حدید. ایستگاه سر به السیر. ماکت طرح.
۵۱. ظه حدید. مرکز فرعی کارتال. بخشی از طرح.
۵۲ و ۵۳. ظه حدید. مرکز فرعی کارتال. استانبول. ترکیه. ۲۰۰۶. سایت پلان.


۴۴


۴۵


۴۶

شکل امواج حلقوی آب، از زیر پای او ساطع می‌شوند. یک گودال بزرگ که نشانه و سمبل یک چاه است، یا همان گونه که طراح بیان می‌دارد، «نشانه یک عمودیت افقی است»، در داخل مسیر حرکتی ناظرین طراحی شده است که هر از گاهی یک قطره آب داخل چاه می‌افتد و ناظرین می‌توانند مسیر حرکت آب را در داخل چاه به وضوح رؤیت کنند.

حسگرها و پردازنده‌های فوق‌العاده‌ای در تمام فضا تعبیه شده‌اند، که می‌توانند در آن واحد عمل هر تعداد شرکت‌کننده در یک تجربه‌ی همزمان را تحلیل و عکس‌العمل متناسب را به محرک‌ها دیکته کنند. فضای مجازی نورانی که از تداخل امواج متفاوت نور و صدا منبعث از حرکات متنوع تجربه گرها به‌دست می آید، شگفت‌انگیز و غیرقابل پیش‌بینی است. یکی دیگر از جذابیت‌های پاویون، طراحی جلوه‌های نوری کف پاویون است که متناسب با حرکت ناظر تغییر می کند و این تغییر در یک حالت رفت و برگشت بین کف پاویون و حرکت ناظر است. بنابه نوشته طراح: «در اینجا تمام جهت‌یابی‌ها و احساسات ناظرین واژگون می‌شود» (اسپایبروک، ۲۰۰۴: ۱۸-۲۰).

ساختمان به‌خودی‌خود ایستاست، اما انعطاف‌پذیری آن متناسب با افراد تغییر می‌یابد. در اصل، ادراکات و فهم معماری بازدیدکنندگان را بی‌ثبات می کند، تاجایی که مرز بین انسان و معماری ازبین می‌رود، چراکه معماری به‌عنوان یک موجود زنده، در پاسخ به نیازهای انسان، خود را با آن متناسب می کند. در امتداد پاویون آب شیرین و کنار دریاچه مصنوعی، پاویون آب شور قرار دارد. پوسته سیاه ساختمان طوری طراحی شده است که در مقابل آب شور دریاچه و فضولات پرندگان

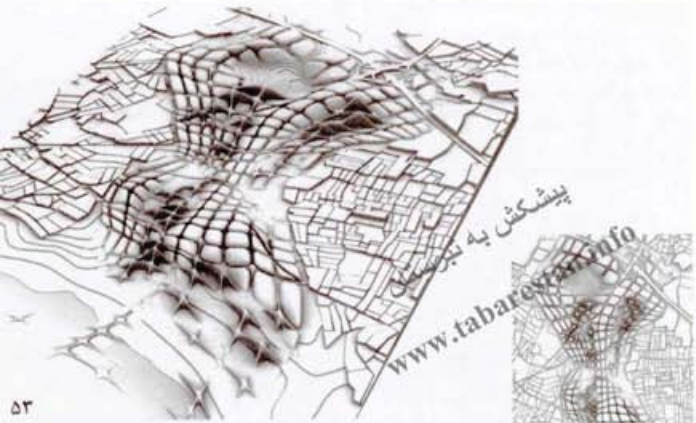

۴۷


۴۸


۴۹


۵۰


۵۱


۵۳

۵۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

دریایی، مقاومت داشته باشد. ورودی پاویون از انتهای پاویون آب شیرین است. پاویون آب شور همچون پاویون آب شیرین، تماماً به‌وسیله حسگرهای کامپیوتری پوشیده شده است. اطلاعات حسگرها ازطریق یک ایستگاه هواشناسی که در دریا شناور است، تأمین می‌شود. این اطلاعات توسط کامپیوترهای نسب شده در پاویون، پردازش می‌شود و با انتقال داده‌ها به حسگرهای نسب شده در داخل پاویون، ناظرین حس‌هایی همچون دریازدگی و موج دریا را تجربه می‌کنند و فرم گیاهان دریایی به‌خصوص جلبک‌ها که به‌وسیله نور و صدا بازسازی شده‌اند را رؤیت می‌کنند. فضای داخلی پاویون نیز متناسب با تصاویر، طوری طراحی شده است که حس شرجی بودن دریا در داخل آن حس می‌شود و ناظرین درحین حرکت در درون آن، با تمام چشم‌اندازهای دریا به‌صورت مجازی آشنا می‌شوند.

یکی دیگر از کارهای گروه ناکس، که باهمکاری آهنگساز هلندی «وان‌درهایده [52] بین سال‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۰۴ میلادی طراحی و ساخته شد، به خانه صدا مشهور است که در آن، صدا و حرکت با یکدیگر در تعامل هستند. فضاهای پیچدار و تودرتوی این بنا، تعبیری جدید از مقوله ادراک فضایی برای مخاطب ایجاد می‌کند و به هنگام حرکت در درون

52. Van Der Hiede

آن، حس فضایی افراد نیز لحظه به لحظه تغییر می کند. در اصل، نوع و نحوه قرارگیری سقف، کف و دیوارها بر مبنای ضوابط و الزامات جاذبه زمین شکل نگرفته‌اند. در واقع، محرک‌های محیطی به هنگام حرکت درونی و نظاره محیط داخلی این بنا، به اوج خود رسیده‌اند. محیط تعاملی درون این بنا می‌تواند شباهت‌هایی به دریافت مخاطبین از فضاهای مجازی به هنگام استفاده از محیط‌های شبیه‌ساز کامپیوتری و غیره داشته باشد. عنصر حرکت نیز نه تنها در انتخاب مواد و مصالح به کار رفته در این بنا، بلکه در طراحی حجم این بنا، ترکیب فضاها و عناصر به کار رفته در آن، به‌چشم می‌خورد. موسیقی جذاب «وان در هایده» نیز توانسته در جذابیت بخشیدن و تشدید تنوع محیط داخلی این بنا بسیار مؤثر باشد.

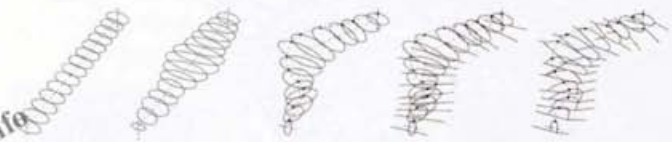
لارس اسپایبروک، پاویون آب‌شیرین، آنالیز سازه.

لارس اسپایبروک، پاویون آب‌شیرین.

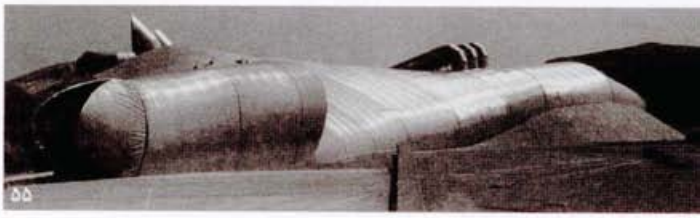
لارس اسپایبروک، پاویون آب‌شیرین، هلند، ۹۷-۱۹۹۳، سایت پلان.

لارس اسپایبروک، پاویون آب‌شیرین، جلوه‌های نوری فضای داخلی.

کاس اوسترهویز، پاویون آب‌شور، هلند، ۹۷-۱۹۹۳.



۵۴



۵۵



۵۶



۵۷

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

است. او تئوری خود را با به‌چالش کشیدن فرضیاتی درباره تکنولوژی پیش‌از دیجیتال و هندسه دکارتی، پی‌ریزی کرده است. او مایل است آثاری خلق کند که همچون موجود زنده دارای گونه‌های متمایز و انعطاف‌پذیری در همزیستی با شرایط محیطی را از لحاظ فرم یا رنگ دارا باشند. او در این مورد می‌نویسد: «[...] هرگاه به یک فرم طبیعی می‌نگرم، قصدم بازنمایاندن عین آن فرم نیست، بلکه می‌خواهم به چگونگی و تکنیک‌های آن دست یابم» (لین، ۱۳۸۳:۶۱). لین عقیده دارد، در این روش می‌توان نسبت به معماری دیدی جاندار و پویا داشت. لذا، برای او واژه «انیمیت»[53] یکی از واژگان کلیدی است. او می‌نویسد: «انیمیشن اصطلاحی است متفاوت با حرکت و تحول، درصورتی که اغلب این دو [انیمیت و انیمیشن] باهم درمی‌آمیزند و موجب اشتباه می‌شوند. جائی که به‌حرکت و جابه‌جایی دلالت دارد، انیمیشن به تکامل، جان‌باوری، رشد و تحرک اشاره می‌نماید. مفاهیم و معانی چندگانه‌ای


۶۰


۵۸ الف


ب


پ


ت

ث

ج


۵۹

53. Animate

که در انیمیشن وجود دارد به بسیاری از فرضیه‌های مربوط به ساختار ارتباط پیدا می کند که معمار عمیقاً آنها را باور دارد» (لین، ۹:۱۹۹۹).

برای لین واژه «انیمیت» دارای بار محتوایی پیچیده‌ای است. او با خلق فرم های پویا، در صدد یافتن راه کاری است که معماری را با طبیعت، به‌معنای اعم واژه، آشتی دهد. این امکان برای لین به مدد


۶۱


۶۲ الف


ب


پ

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info


۶۳

کامپیوتر امکان‌پذیر شده است. او یکی از معمارانی است که به کامپیوتر نقش خلاق می‌دهد. این کامپیوتر است که «زیر نظر هنرمند» آثار جدید را ایجاد می‌کند. آثاری که بر پایه‌ی معادلات تقریبی خلق می‌شوند. طراحی او با تجزیه یک اثر به زیرمجموعه‌ها شروع می‌شود. هر زیرمجموعه را می‌توان چون عضوی دید که در دنیای مجازی در فرایندی جداگانه چون یاخته رشد می‌کند، در همان حال که اعضای مجاور، همه در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند و بر هم تأثیر می‌گذارند. معمار برای تبیین اشکال اثر خود، تنها به تعریف مجموعه‌ای از معادلات دیفرانسیل و ارتباط بین آن، بسنده می‌کند. سپس، این کامپیوتر است که به محاسبه و خلق تعداد بی‌شماری از زیرگونه‌های جدید می‌پردازد. در آثار حاصله، همه اعضای مجاور، در ارتباطی مستقیم باهم قرار دارند و همزمان در کل مجموعه حل شده‌اند. بدان معنا که «خروج» یا حذف یکی از اعضاء، «تخریب» کامل مجموعه را باعث می‌شود (حکیم، ۱۳۸۲:۱۸).

از آثار کارهای مهم او، «خانه جنین گونه»[۵۴] اوست که در واقع مهر باطلی بر ساخت و سازهای مکانیزه و استاندارد شده زده است. پروژه خانه جنین گونه را می‌توان راهبردی به منظور ارائه‌ی فضای داخلی خانه لحاظ کرد که مباحث امروزی: هویت‌دهی نوین و تنوع‌طلبی، اختصاصی‌سازی و تداوم، ساخت‌وساز انعطاف‌پذیر و از همه مهم‌تر سرمایه‌گذاری مطمئن در زیباسازی اماکن زیست امروزی و تأمین و تداوم روند زیباسازی سطوح موج‌دار در رنگ‌های متنوع را مدنظر دارد. به‌منظور تأمین مرحله الگوسازی، ۶ خانه طراحی شد که طیف منحصربه‌فردی از محدودیت‌های مرتبط با شیوه زندگی را به تصویر می‌کشند. بافت داخلی خانه‌ها متشکل از ۲۰۸ پانل، ۹ چارچوب فولادی







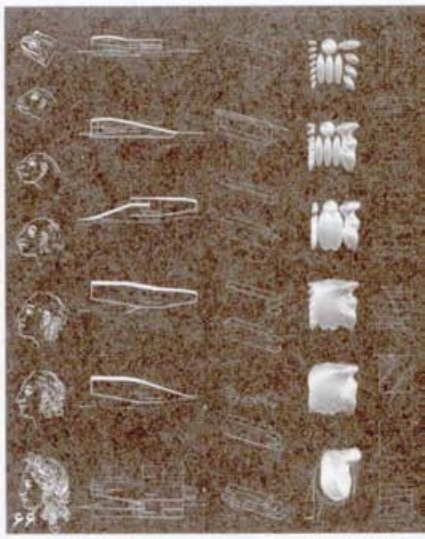


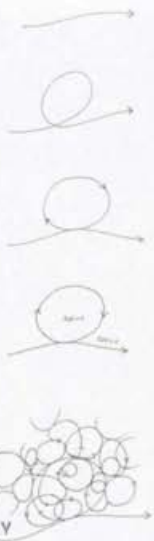


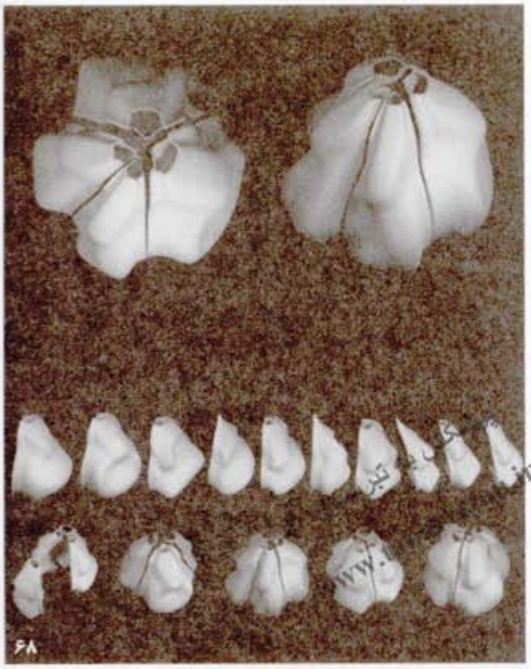
۶۱. ناکس. خانه‌ی صدا. فضای داخلی.
۶۲و ۶۳. ناکس. خانه‌ی صدا. آنالیز سازه و روابط حجم.
۶۴. ناکس. خانه‌ی صدا.
۶۵. ناکس. خانه‌ی صدا. هلند. ۴-۲۰۰۰.

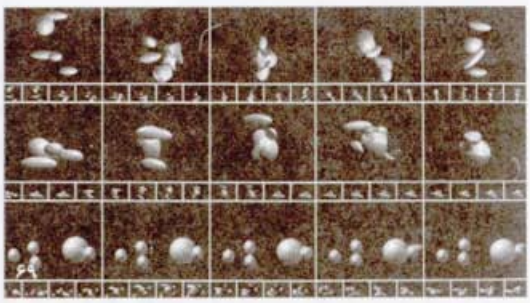
54. Embryological House

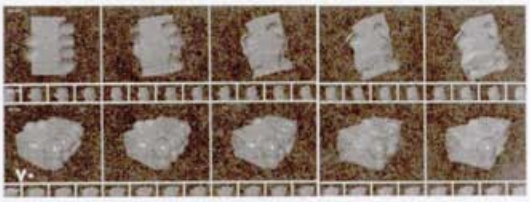
www.tabarestan.info تبرستان


۶۶

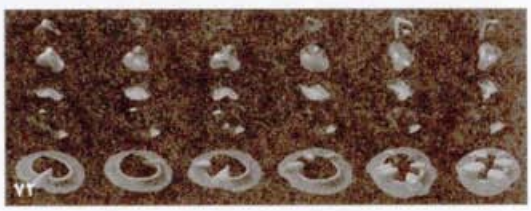

۶۷


۶۸


۶۹


۷۰


۷۱

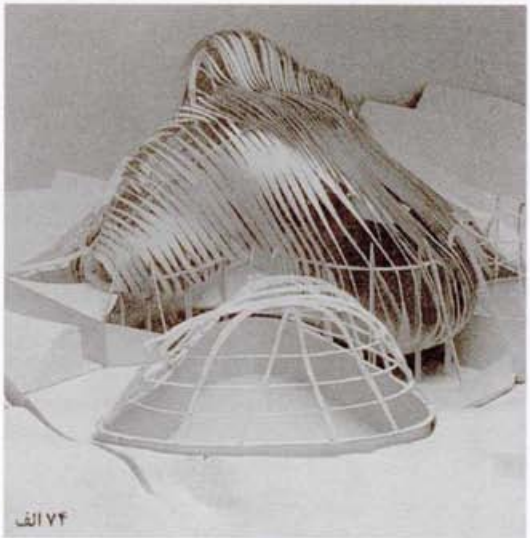

۷۲

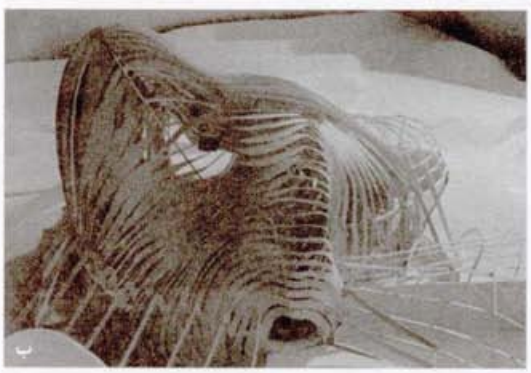
و ۷۲ تیر آلومینیومی است که به‌صورت شبکه‌بندی در قالب پوسته‌ای به یکدیگر متصل شده‌اند. طرح خانه‌ها به‌وسیله برنامه‌های پیشرفته کامپیوتری مدل‌سازی فضایی شده‌اند. یکایک خانه‌ها، طراحی انعطاف‌پذیری دارند و سطحی منحنی-خطی، به‌جای مجموعه‌ای ثابت از نقاط سخت و ثابت را دارا هستند. خانه‌ها دوطبقه‌اند و مبلمان داخلی آنها نیز به حالت اختصاصی برای هر مدل طراحی شده است (لین، ۲۰۰۰: ۳۱-۳۲).

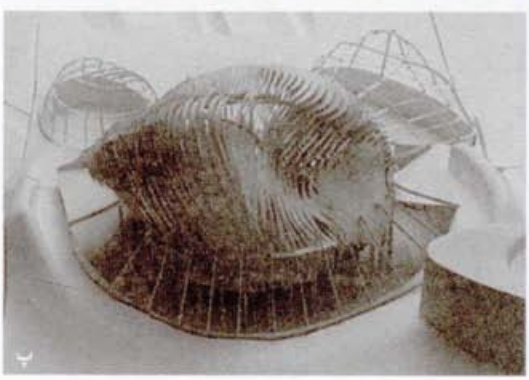
یکی ازمهم‌ترین طرح‌های این معمار، ساختمان چندمنظوره فرهنگی هنری «آی‌بیم»[۵۵] واقع در خیابان بیست‌ویکم غربی نیویورک است که به سال ۲۰۰۲ میلادی طرح آن را ارائه نمود. اجزای حباب گونه در ساختار نما، که لین به آنها لقب «محفظه‌های فضایی»[۵۶] می‌دهد، با کمک مارپیچ‌هایی از بدنه‌ی ساختمان رشد می‌کنند. معمار طرح خود را ارتباطی بین هنر و تکنیک می‌بیند. پوسته بنا نه تنها به‌واسطه پیچیدگی و طریقه ایجاد و تکامل فرم‌هایش، بلکه به‌واسطه قابلیت دگرگون کردن نقوشش، حائز اهمیت است. با این نما، همچون رسانه‌ای تصویری به ارسال پیام به محیط اطراف می‌پردازد. حرکتی که با دنیای جانداران قابل قیاس است.

«دروازه‌ی دنیا»[۵۷] یکی دیگر از کارهای بیونیک لین است که به سال ۲۰۰۲ میلادی طراحی شد. لین در این کار بیشتر از کارهای قبلی خود، مرزهای بین معماری و طبیعت را از بین برده است. همان گونه که خود او نیز متذکر می‌شود: «وقتی طرح دروازه دنیا را انجام می‌دادیم، انتظارمان این بود که بافت آن، سطح توهم رفته‌ای باشد و هر تحولی







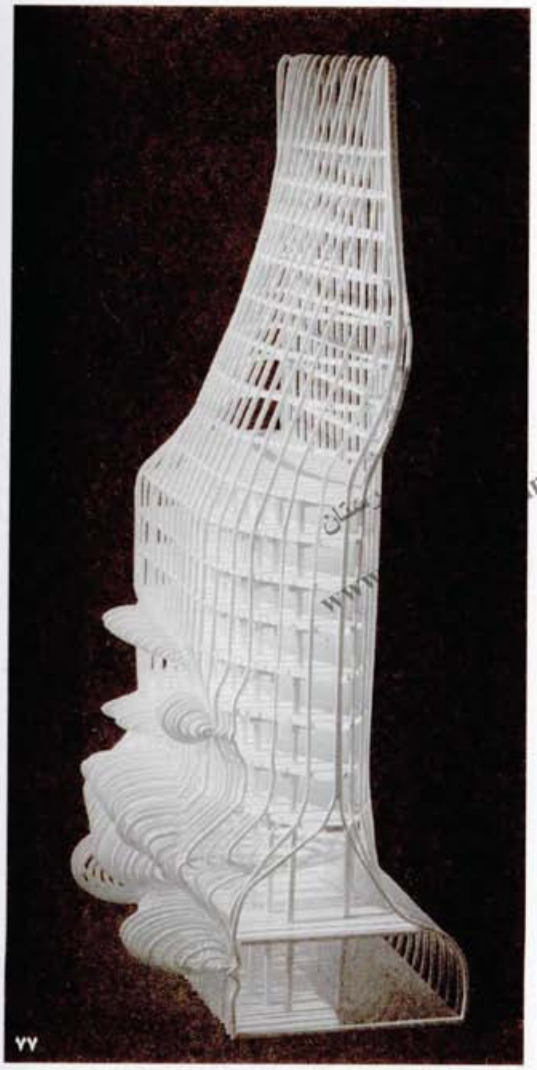


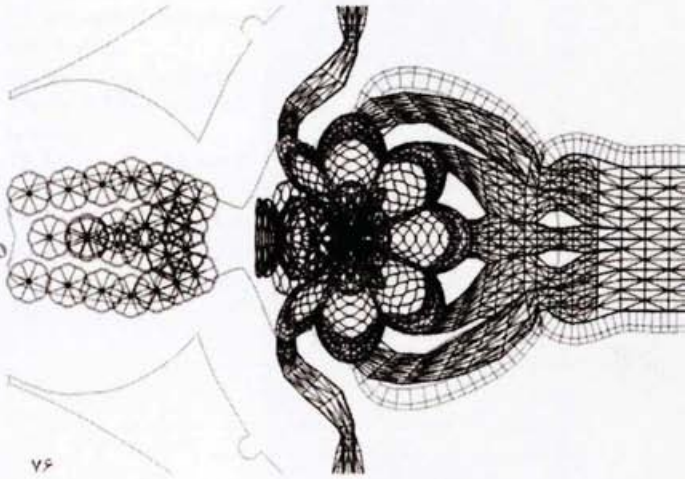
۶۶. سیر و تحول احجام. مورفینگ.
۶۷. تحول و پیچیدگی سطوح فولد. هندسه توپولوژی.
۶۸. گرگ لین. برج‌های چای و قهوه.
۶۹ و ۷۰ و ۷۱. گرگ لین. سیر و تحول انیمیت فرم.
۷۲. گرگ لین. خانه جنین گونه. ۲۰۰۰. سیر تحول و شکل‌گیری.
۷۳ و ۷۴. گرگ لین. خانه جنین گونه. دیاگرام سازه.
۷۵. گرگ لین. خانه جنین گونه. سایت پلان.

www.tabarestan.info تبرستان

که در فرم ایجاد می‌شود، تأثیر و تحولی در بافت و رنگ سطح نیز ایجاد کند. برای این پدیده، نمونه معماری وجود ندارد، ولی نمونه‌های طبیعی آن در پوست مار، سوسمار و به‌طور کلی پوستین هر حیوان، دیده می‌شود. به‌طوری که با هر تغییر در فرم اینها، مقیاس، چارچوب و بافت و آرایه نیز با شرایط حاصل از تغییر، وفق می‌یابد. بنابراین، قصد من طراحی ساختمانی نبود که شبیه قورباغه دیده شود، بلکه می‌خواستم سطحی ایجاد کنم که مثل رنگ بدن قورباغه در سراسر فرم کشیده شود و توأم با بافت و سطح، تغییر یابد و لذا هر گاه به یک فرم طبیعی می‌نگرم، قصدم بازنمایاندن عین آن فرم نیست، بلکه می‌خواهم به چگونگی و تکنیک‌های آن دست یابم؛ کمااینکه در «دروازه دنیا»، خواسته‌ام به یک ساختمان گرمسیری دست یابم؛ زیرا ساختمان در میان بوته‌زار واقع شده است. البته، چنین اقتباس و عملکردی بسیار متفاوت از تفکر کلاسیک است» (لین، ۱۳۸۳:۶۱). او، با طراحی پروژه‌های مهمی همچون دروازه دنیا، سعی دارد مرزهای موجود معماری را پشت‌سر گذارد و در آغاز قرن بیست‌ویکم با امداد از طبیعت جانداران، قدم به‌سوی نوعی معماری بگذارد که در آن هیچ گونه‌ای چون دیگری نیست. گونه‌هایی که خود را چون جانداران زنده به بهترین نحو ممکن از هر لحاظ با تصویر بهینه مسکن وفق می‌دهند.

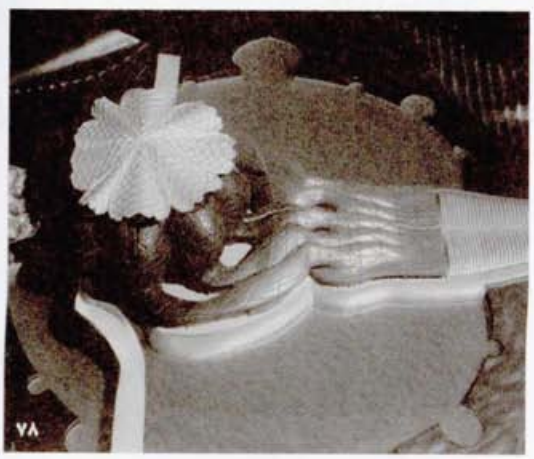
55. Eyebeam
56. Spatial Pockets
57. Arc of the World





۷۶

۷۶. گرگ لین. دروازه دنیا. سایت پلان.
۷۷. گرگ لین. ساختمان چند منظوره فرهنگی هنری آی بیم.
نیویورک. آمریکا. ۲۰۰۲.
۷۸. گرگ لین. دروازه دنیا. ۲۰۰۲. ماکت طرح.



یکی از معماران موفق ایرانی در سطح

فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو[58]

بین‌الملل، فرشیدموسوی است. او به سال ۱۳۴۴ خورشیدی در شیراز به‌دنیا آمد. تحصیلات کارشناسی معماری را به سال ۱۹۸۷ میلادی در دانشگاه داندی انگلستان به‌اتمام رساند و به سال ۱۹۹۱ میلادی موفق به‌دریافت مدرک فوق‌لیسانس معماری خود از دانشگاه هاروارد آمریکا شد. او به همراه همسر خود، آلخاندروزائراپولو (متولد ۱۹۶۳ میلادی در مادرید)، در دفتر معماری OMA نظر رم کولهاس به کار مشغول شد. آنها در سال ۱۹۹۳ میلادی، دفتر معماری خودشان را با نام «FOA»[59] در هلند و سپس در لندن تأسیس کردند. موسوی بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۲۰۰۰ میلادی در مدرسه معماری AA لندن و بین سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۵ میلادی در انستیتوی معماری هرنگر در بلژیک و بین سال‌های ۱۹۹۸ و ۱۹۹۹ میلادی به‌عنوان منتقد معماری در دانشگاه کلمبیا و پرنیستن آمریکا تدریس نموده است. از مهم‌ترین پروژه‌های دفتر معماری «FOA» می‌توان به مواردی از این دست اشاره کرد: طراحی ساختمان مرکز شیشه در نیوکاسل انگلستان به سال ۱۹۹۴؛ طرح مجتمع قطار سریع‌السیر پوسان در سئول به سال ۱۹۹۶؛ کتابخانه کانسای در ژاپن به سال ۱۹۹۶؛ خانه مجازی در نیویورک به سال ۱۹۹۷؛ مجتمع سینمایی آزادی در تهران به سال ۱۹۹۷؛ رستوران بلگو در نیویورک بین سال‌های ۱۹۹۸ و ۱۹۹۹؛ پایانه بندر بین‌المللی یوکوهاما[60] در ژاپن بین سال‌های ۱۹۹۷ و ۲۰۰۲؛ مرکز موسیقی و دفترهای اداری بی‌بی‌سی در لندن به سال ۲۰۰۳.

طرح مجتمع سینمایی آزادی در تهران، به سال ۱۹۹۶ میلادی، طراحی شد. آنچه در این طرح پیشنهادی حائز اهمیت است، برخوردی نمادگرا با معماری سینماست. برنامه فیزیکی مجتمع شامل هفت سالن نمایش با ظرفیت‌های متفاوت با منطقه‌ای تجاری و فضای فرهنگی، در زمینی به ابعاد ۴۵×۴۳ متر بود. ایده کلی طرح پیشنهادی موسوی و زائراپولو عبارت بود از نوار فیلمی که با چند تاخوردگی از زمین بلند می‌شود. با پیروی از این سازمان‌دهی، سالن‌های متفاوت و راه‌های دسترسی و مسیرهای خروجی لازم، یکی بر روی دیگری چیده شدند. سیرکولاسیون داخلی ازطریق دسترسی‌های مجزاء، در کل مجموعه می‌چرخد و امکان دسترسی مراجعین را به تمام سالن‌ها مهیا می‌سازد.

پایانه‌ی بین‌المللی یوکوهاما، یکی از مهم‌ترین پروژه‌های اجراء شده توسط فرشیدموسوی و آلخاندروزائراپولو بین سال‌های ۱۹۹۷ و ۲۰۰۲ میلادی است. این پروژه طی یک مسابقه بین‌المللی بین ۶۶۰ شرکت‌کننده، به‌عنوان طرح برتر انتخاب شد. آنچه طرح را به‌عنوان طرح برگزیده مطرح می‌کرد، تفکر خاص و ابداع شیوه خاص برخورد با پایانه‌ی مسافرتی بود. تویوایتو[61] علل انتخاب طرح مذکور را چنین بیان می‌کند: «سایت پیشنهادی برای این پایانه، در اسکله‌ی بزرگ یاماشیا واقع است، که حدود چندصد متر به درون دریا پیشروی دارد. دید از پارک یاماشیا و دریا به سایت، عوامل مهمی بودند که در طراحی پروژه باید در نظر گرفته می‌شدند. باوجود این، در طرح پیشنهادی زائراپولو و موسوی هیچ نمودی تأثیر گرفته از این موضوع، وجود ندارد. می‌توان «دال کف» (یا کف/ خرپای پیچیده‌ی ساختاری) را در نظر گرفت، که حرکت‌های موجی‌شکل ملایمی را به‌مثابه‌ی شیئی که از امواج دریا الهام گرفته شده است، نشان می‌دهد. به بیان دیگر، در این طرح مفهومی از نما وجود ندارد. اما آیا می‌توان معماری بدون نما را، حتی اگر در زیرزمین هم دفن نشده باشد، واقعاً به‌عنوان معماری در نظر گرفت؟ [...] در این طرح، طبقات در هر جا موج می‌زنند. اگر این حرکت‌های موجی‌شکل تنها سقف‌های موج‌دار بودند، چنین چیزی زیاد عجیب نمی‌نمود؛ اما در این مورد، «دال‌های کف» در سرتاسر سه طبقه و درامتداد طول و عرض ابعاد عظیم آن (۵۰ متر عرض و ۵۰۰ متر طول) موج می‌زنند. چه‌بسا بهترین نحوه‌ی بیان این مطلب آن باشد که گفته شود، سه لایه «دال» بر روی یکدیگر قرار داده شده‌اند، به شکلی که گویی رویه‌ی یک تپه شنی هستند. علاوه‌بر این، «دال‌های» بالاتر و پایین‌تر در نقاط متفاوتی با شیب انحنادار سه‌بعدی به همدیگر مرتبط می‌شوند. درنتیجه، به شکلی نامحسوس طبقه‌ی همکف به طبقه اول و این طبقه نیز به طبقه دوم بدل می‌گردد. این پروژه باور همگانی را که کف ساختمان باید صاف باشد، به‌طور کلی از بین می‌برد» (ایتو، ۱۳۸۱: ۶۵-۶۶).

طرح منتج از یک نمودار سیرکولاسیون و با هدف نوعی معماری که فرم در آن چندان اهمیت ندارد، ارائه شده است. آنها طرح را «اسکله‌ای بدون بازگشت» نامیده‌اند (موسوی و زائراپولو، ۱۳۸۱: ۷۴)، و عمده هدف آنها، طراحی اسکله‌ای با حرکت سیال و بدون مکث بوده است.

58. Alejandro Zaera Polo
59. Foreign Office Architects
60. Yokohama International Port Terminal
61. Toyo Ito

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تغییر و تحول طرح سازه‌ی پروژه، منبع اصلی ایده‌های اجرای آن و سرمنشأ سلسله‌ای از یافته‌ها بوده است. طرح پیشنهادی صفحه‌های فولادی تاخورده با ایده کلی پروژه، که ساختاری چین‌خورده داشت، همخوان بود. این پیشنهاد، ازنظر پایداری در برابر تنش‌های زلزله نیز مناسب بود و به تکنیک‌های صنعت دریانوردی شباهت داشت. صنعتی که

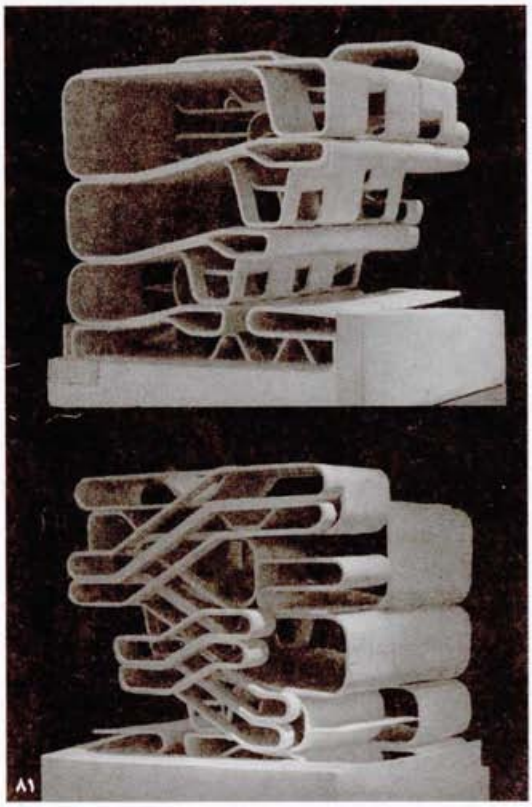

۷۹

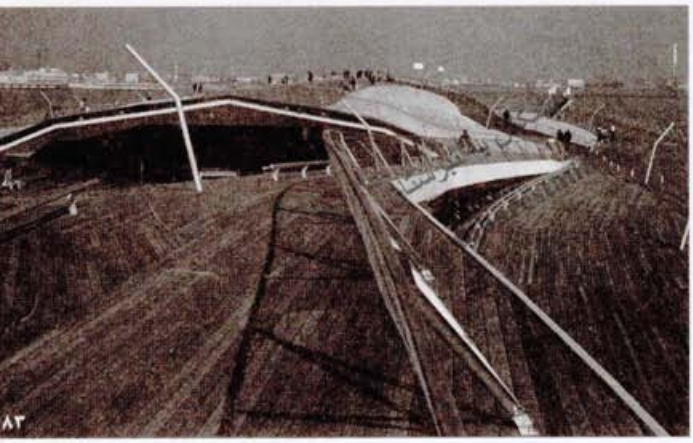
۷۹. فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو. خانه‌ی مجازی. نیویورک. آمریکا. ۱۹۹۷.
۸۰. فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو. مجتمع سینمایی آزادی. تهران. ایران. ۱۹۹۶.
۸۱. فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو. مجتمع سینمایی آزادی. دیاگرام سیرکولاسیون و ایده طرح.
۸۲ و ۸۳. فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو، پایانه بین المللی یوکوهاما. چشم‌انداز به فضاهای طراحی شده سایت.

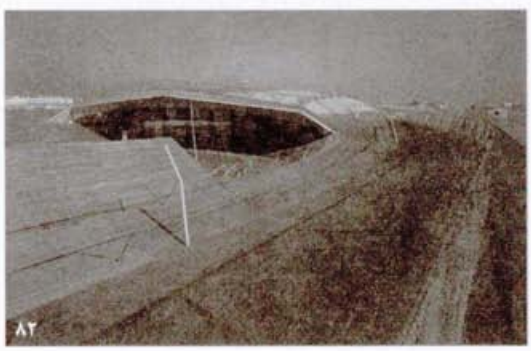
پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

این ساختمان بدان وابسته است. ساختار «مقوایی» سازه به «اوری گامی»، هنر دستی محلی اشاره دارد. آنها در شرح پروژه می‌نویسند: «پیشنهاد ما برای پروژه یوکوهاما، از یک نمودار سیرکولاسیون نتیجه شده است که می‌خواهد ساختار خطی فعلی ساختمان اسکله‌ها و کیفیت جهت‌دار سیرکولاسیون را حذف کند. پروژه با [...] این خواست که محوطه‌ی اسکله بیشتر یک فضای سیال، بدون وقفه و چندین جهته باشد، تا دروازه‌ای برای حرکت در مسیرهای ثابت شروع می‌شود. مجموعه‌ای از حلقه‌های درهم‌بافته‌ی عبور و مرور برنامه‌ریزی شده به ما این امکان را می‌دهد که سنت خطی و شاخه‌ای حاکم‌بر ساختار اینگونه ساختمان‌ها را واژگون کنیم. طرح بیش از آنکه به بنا به‌عنوان یک شئ یا یک شکل روی اسکله نظر داشته باشد، امتداد سطح شهر تلقی شده و همچون استحاله‌ای نظام‌مند از خطوط نمودار سیرکولاسیون، در قالب پوسته‌ای تاخورده در دو شاخه ساخته شده است. این تاخوردگی‌ها، سطوح سرپوشیده‌ای را به‌وجود می‌آورند که بخش‌های مختلف برنامه‌ی طرح را تحقق می‌بخشند. ارتباط بین پوسته ساختمان و سطوحی که در اثر تاخوردگی‌های ساختاری سطح ایجاد می‌شوند یکی از مهم‌ترین بحث‌های پروژه را تشکیل می‌دهد. پوسته‌ای که بدین ترتیب چین‌دار شده است، بارها را ازطریق همین چین‌ها توزیع و آنها را به‌طور ضربدری به زمین هدایت می‌کند. این نوع سازه به‌ویژه برای مقابله با نیروهای جانبی ناشی از حرکت‌های زلزله که جغرافیای ژاپن تحت‌تأثیر آن است، مناسب می‌باشد. نتیجه عبارت است از درآمیختن انواع مشخصی از فضا و برنامه، ازطریق یک نظام تکتونیک مشخص و در اینجا سطحی


۸۰


۸۱

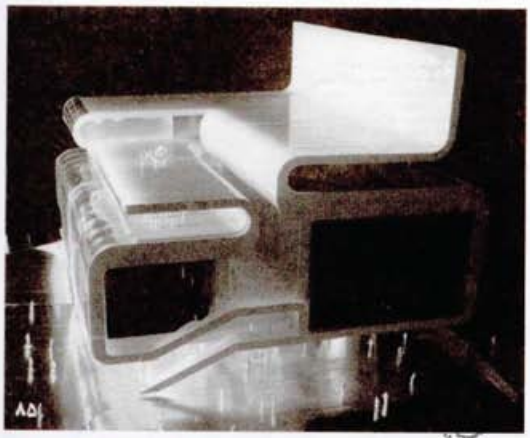

۸۳


۸۲

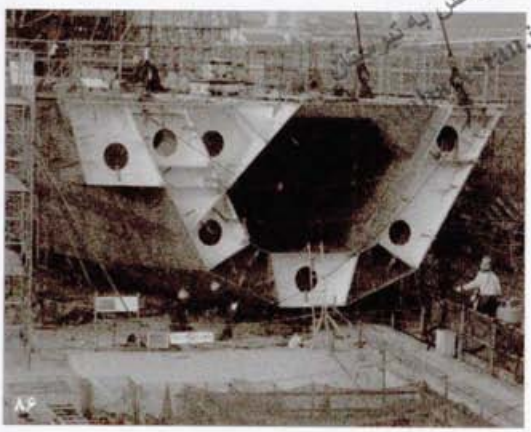
چین خورده» (موسوی و زائراپولو، ۱۳۸۱: ۷۴).

مرکز موسیقی و دفترهای اداری بی‌بی‌سی در لندن به سال ۲۰۰۳ میلادی، طراحی شد. آنچه در وهله اول از طرح مرکز موسیقی و دفترهای اداری بی‌بی‌سی برداشت می‌شود، شباهت فرم آن با مجتمع سینمایی آزادی تهران است که در سال ۱۹۹۶ میلادی، ازطرف دفتر معماری FOA طراحی شد. پویانمایی حجم، یکی از مشخصه‌های بارز طرح است که ساختمان را در نظر ناظرین، باشکوه جلوه می‌دهد. آنها در شرح پروژه می‌نویسند: «از نظر ما بی‌بی‌سی یک شرکت سخن‌پراکنی عمومی است: بنابراین، ساختمان آن را ازطریق یک پوسته‌ی شیشه‌ای با شهر مرتبط کردیم. ساختمانی که از خیابان می‌توان داخل آن را دید. چه تصویر هیجان‌انگیزتری از بی‌بی‌سی می‌توان ارائه داد؟ مثل این است که بتوان وارد پشت‌صحنه‌ی یک تئاتر شد. این ساختمان در عین‌حال، این امکان را به بی‌بی‌سی می‌دهد که خود را به‌مثابه‌ی سازمانی باز و شفاف معرفی کند: با بالا زدن پرده‌ی سردر، استودیوی تا به امروز پنهان، ناگهان به یک صحنه تبدیل می‌شود. موسیقی نوعی توالی رویدادها در زمان است. علامت گذاری یا ثبت فیزیکی آن در وهله‌ی اول متضمن وجود یک ساختار خطی است: یک نوار. مرکز موسیقی نوعی ابزار است (احتمالاً ابزار ایده‌آل عصر دیجیتال) و این ابزار با استفاده از یک نوار ساخته می‌شود. این نوار به‌صورت حلقه‌هایی تا می‌خورد که فضاهای اصلی بنا را پوشش می‌دهند و بسته به فعالیت مجاور آن، به یک پرده یا پخش کننده تبدیل می‌شوند. این حلقه‌های تاخورده، همراه با فضاهای عمومی، در تقسیم‌بندی کاملاً روشن میان پرده‌ها و پنجره‌ها، فضاهای

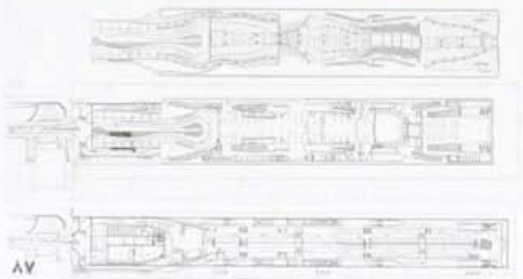
۸۴و۸۵. فرشید موسوی و آلخاندرو زانراپولو. مرکز موسیقی و دفترهای اداری بی‌بی‌سی. لندن. انگلستان. ۲۰۰۲.
۸۶. فرشید موسوی و آلخاندرو زانراپولو. پایانه بین المللی یوکوهاما.
۸۷. فرشید موسوی و آلخاندرو زانراپولو. پایانه بین المللی یوکوهاما. پلان و روابط حرکتی طرح.
۸۹. فرشید موسوی و آلخاندرو زانراپولو. پایانه بین المللی یوکوهاما. ژاپن. ۱۹۹۷-۲۰۰۰. چشم‌انداز کلی.


۸۵


۸۴


۸۶

بنا را سامان‌دهی می‌کنند. پرده‌ها در طرفین حلقه‌ها، داخل و خارج را از هم جدا می‌کنند و میان فعالیت‌های مرکز موسیقی و عامه‌ی مردم نوعی رابطه‌ی میانجی و دور ایجاد می‌کنند. سمت تاریک نوارها، که در معرض دید دور قرار دارد، نوعی ابزار سخن‌پراکنی است، مانند یک فیلم که می‌تواند تصاویر رنگی و متغیر تولید کند. این وضعیت به بنا امکان خواهد داد که موسیقی اجراء شده در داخل را ازطریق یک اسکن شنیداری بازتولید کند. اسکنی که می‌تواند ارتفاع، ریتم و حجم صدا را به الگوهای دیجیتالی متغیر رنگ و نور تبدیل کند. پنجره‌ها در طرفین حلقه‌هایی قرار دارند که به فضای عمومی شهر پیوسته‌اند و نوعی ارتباط بصری مستقیم میان فعالیت‌های عامه‌ی مردم را ممکن می‌سازند» (مخبر، ۱۳۸۴: ۳۶-۳۹). ازطرفی، حجم طراحی شده‌ی مرکز موسیقی و دفترهای اداری بی‌بی‌سی، به‌جای القاء یک معماری رسمی و شناخته شده به ساختمان، درپی بیان چندمعنایی و خلق هویت‌های خاص برای قشرهای مختلف جامعه است، و این یکی از پتانسیل‌هایی بود که باعث شد بعد از ۹ ماه قضاوت و بررسی برآورد هزینه‌ها، این طرح به‌عنوان طرح برتر انتخاب شود.


۸۷


۸۹

62. AKS - RUNO
63. Shirdel & Kipnis Architect
64. Country of Spectatans
65. Nara Convention Hall
66. Changliu

بهرام شیردل

یکی از ایرانیانی که در انتهای دهه‌ی ۸۰ میلادی توانست هم‌سو با متفکران بلندآوازه اروپایی- آمریکایی مباحث مهمی در حیطه معماری مطرح کند، بهرام‌شیردل بود. او به سال ۱۳۳۰ خورشیدی در تهران متولد شد. به سال ۱۹۷۸ میلادی از دانشگاه تورنتوی کانادا در رشته‌ی معماری فارغ‌التحصیل



۹۰

شد و به سال ۱۹۸۲ میلادی دوره تخصصی معماری را در آکادمی هنری کرنبورک در ایالت میشیگان آمریکا، زیر نظر دانیل لیبسکیند گذراند. او فعالیت حرفه‌ای خود را با تأسیس دفتر «مهندسان مشاور آکس‌رونو»[۶۲] در لس آنجلس آغاز و پس از آن با عنوان «مهندسان مشاور شیردل و کیپنیس»[۶۳] در لندن ادامه داد. این دفتر از سال ۱۳۷۶ خورشیدی و با نام «مهندسان مشاور شیردل و همکاران» در تهران فعالیت معماری خود را دنبال نموده است. این دفاتر همواره پروژه‌های معماری خاص و شاخصی را در آمریکا، انگلیس، ژاپن، چین، برزیل، کانادا، ایران و نه کشور دیگر به انجام رسانده‌اند.

بهرام‌شیردل علاوه‌بر انجام پروژه‌های حرفه‌ای معماری، به‌عنوان مدیر و استاد برنامه تخصصی طراحی معماری در مدرسه AA لندن و همچنین به‌عنوان استاد در «انستیتو معماری کالیفرنیای جنوبی»، دانشگاه هاروارد و دانشگاه‌های دیگری در آمریکا و اروپا به تدریس معماری پرداخته است. او در سال ۱۹۷۹ میلادی، موفق به دریافت مدال کریستوفررن از کانادا و در سال ۱۹۹۴ میلادی، موفق به دریافت مدال طلای شهرسازی از جمهوری خلق چین شد. معماری او بارها در نشریات و نمایشگاه‌های مختلف سراسر دنیا درمعرض نمایش قرار گرفته است که از آن میان می‌توان به ارائه نمایش پروژه‌های شهر ونیز او در بینال ونیز، به سال ۱۹۸۴ میلادی اشاره نمود. از مهم‌ترین پروژه‌های طراحی شده او می‌توان به مواردی از این دست اشاره نمود: طرح پروژه‌ی کشور تماشاگرها[۶۴] در آمریکا به سال ۱۹۸۲؛ طرح جامع مرکز شهر لس آنجلس آمریکا به سال ۱۹۷۸؛ کتابخانه اسکندریه

۹۰. بهرام شیردل. ساختمان ضمیمه‌ی موزه اسکاتلند. ۱۹۹۲.
۹۱. بهرام شیردل. مجموعه مسکونی استیجاری. یزد. ۱۳۷۹.



پیشکش به تبرستان
tabarestan.info

۹۱

مصر به سال ۱۹۸۹؛ مرکز تاریخی شهر مونترال کانادا به سال ۱۹۹۰؛ مرکز گردهمایی‌های شهر نارا[۶۵] در ژاپن به سال ۱۹۹۱؛ طرح موزه اسکاتلند ادینبرگ به سال ۱۹۹۲؛ طرح جامع شهر جدید شانگلیو[۶۶] در چین به سال ۱۹۹۵؛ فرودگاه امام‌خمینی در تهران به سال ۱۳۷۴؛ بانک توسعه‌ی صادرات ایران در تهران به سال ۱۳۷۶؛ طرح توسعه‌ی حرم حضرت معصومه در قم به سال ۱۳۷۸؛ مجموعه مسکونی استیجاری یزد به سال ۱۳۷۹؛ سفارت ایران در برزیل به سال ۱۳۸۰؛ ساختمان مرکزی دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری در تهران به سال ۱۳۸۰ (برنده مسابقه)؛ موزه بزرگ مصر به سال ۲۰۰۲؛ مرکز تجاری شیراز بین سال‌های ۱۳۸۴ و ۱۳۸۵.

حضور شیردل در سال ۱۳۷۴ خورشیدی در ایران یک موهبت خوش‌یمن برای معماران جوان بود که بتوانند با اندیشه‌ها و مباحث معماری غرب از نزدیک آشنا شوند. شیردل در سال ۱۳۷۳ خورشیدی، بعد از یک مهاجرت طولانی، برای مدت کوتاهی به ایران آمد و در مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های خود، خبر از شکل گیری جریانی تازه در معماری غرب می‌داد که متفاوت از آن چیزی بود که در محیط دانشگاهی ایران دهه‌ی ۷۰ خورشیدی به آن می‌اندیشید. بحث اصلی شیردل، شکل گیری «فضای سوم» بود. بحث «فضای سوم» برای محیط دانشگاهی ایران که در حول و حوش فضای پست‌مدرن کلاسی‌سیسم رابرت ونتوری و تاریخ گرایی لوئی کان و تا حدودی معماری دیکانستراکشن دور می‌زد، بسیار غیرمترقبه و شوک آور بود. او در مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های خود سعی در شرح «فضای سوم» داشت. «فضای سوم»

مطرح شده توسط شیردل، چیزی متفاوت‌تر از مباحث مطرح شده معماری مدرن و معماری پیش از مدرن است. او در شرح دیدگاه‌های خود چنین اظهار نمود: «ما می‌خواستیم معماری را به‌وجود آوریم که دمکراسی داشته باشد و با مصرف کنندگان ارتباط برقرار کند. این مدرسه، پست‌مدرنیسم را نپذیرفت و جستجوی خود را برای یافتن یک طرح به آن معناست که جنبه‌ی تازه‌ای را به فرهنگ ما بیفزاید، تحرکی ایجاد کند و تمدن را به‌جلو ببرد. [...] به‌طور کلی کار من و همکارانم در معماری و شهرسازی، قابل انعطاف کردن فضاهاست به گونه‌ای که جوابگوی تفاوت‌های بی‌شمار هم باشد. [...] در همه‌ی جوامع این بحث هست که آیا هنوز باید گرایش مدرنیسم را ادامه داد یا به معماری





۹۲. بهرام شیردل. فرودگاه امام خمینی. تهران. ۱۳۷۴.
۹۳. بهرام شیردل. فرودگاه امام خمینی. فضای داخلی.
۹۴. بهرام شیردل. طرح توسعه‌ی حرم حضرت معصومه. قم. سایت پلان.
۹۵. بهرام شیردل. طرح توسعه‌ی حرم حضرت معصومه. چشم‌انداز کلی.

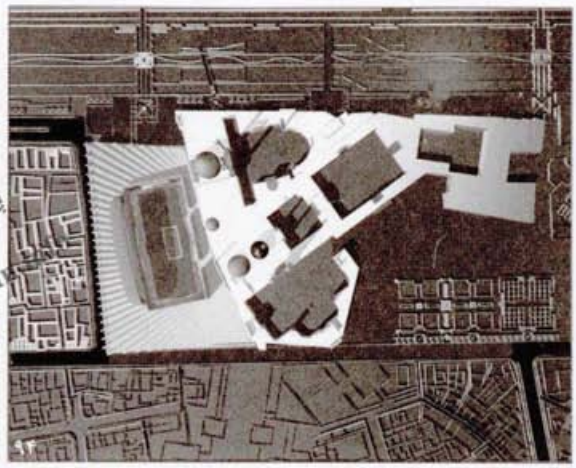
معماری جدید دنبال کرد. [...] معماری با دخالت افکار شکل می‌گیرد. معماری ما تنها ایدئولوژی نیست؛ ما به‌دنبال عناصر و مباحث جدیدی هستیم که وارد معماری‌مان کنیم. [...] معماری هم ایدئولوژی است و هم معماری. فراگیرتر از آن چیزی است که به یک ایدئولوژی خاص بچسبد. دخالت دادن عناصر و مفاهیم جدید در آن، از ویژگی‌های غیروابسته بودن آن به یک ایدئولوژی خاص است. [...] معماری من جهان را با تمام خوبی‌ها و بدی‌هایش می‌پذیرد. بدی‌ها را به‌خاطر آنکه خوبی‌ها از درونش خارج می‌شوند، می‌پذیرد. شیوه کار من یک سبک نیست؛ کار من لبه ندارد» (شیردل، ۱۳۷۳الف: ۲۵-۲۷). او در جای دیگر نیز می‌گوید: «همیشه معتقد بوده‌ام باید معماری جدیدی به‌وجود آید که با افکار و زندگی زمان خود انطباق داشته باشد و فرهنگ و تمدن موجود را غنی‌تر کند. چندان مایل نیستم به معماری به‌عنوان یک هنر فکر کنم، بلکه درپی آن هستم که بدانم چگونه می‌توان معماری را به‌صورت رشته‌ای علمی درآورد که همانند فیزیک و ریاضیات در تکنولوژی اثر بگذارد و همان گونه که پدیده‌های علمی به پیشرفت تمدن بشر کمک می‌کنند، معماری نیز این رسالت را پیدا کند. [...] از نظر من تنها چیزی زیباست که نو و تازه باشد. آنچه به‌عادت زیبا می‌دانیم ناشی از نوعی تنبلی فکری و فرهنگی است. [...] جدید بودن پیش از مدرن بازگشت. من یکی را «فضای اول» و دیگری را «فضای دوم» می‌نامم. اگر وظیفه‌ی ما در معماری تولید فضاست، باید چیزی جزء آن دو ایجاد کنیم که آن را «فضای سوم» نام داده‌ایم» (شیردل، ۱۳۷۳ب: ۳۸-۴۳).

شیردل در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳۸۲ خورشیدی با مجله شارستان داشت، چهار دوره کاری برای پروژه‌های خود قائل شد. او در بیان شرح دوره کاری خود می‌گوید: «در کتابی که با همکارانم داریم تدوین می‌کنیم، به این نتیجه رسیدیم که این کتاب یعنی مجموعه‌ی پروژه‌هایی که روی آنها کار کرده‌ایم، چهار پروژه‌ی معماری است. [...] و ما اینها را به این صورت اسم گذاری کرده‌ایم: پروژه‌ی اول معماری، پروژه‌ی دوم معماری، پروژه‌ی سوم معماری، پروژه‌ی چهارم معماری. در پروژه اول، بحث اصلی برای ما این بود که از طریق یک فرم‌سازی به یک مبحث فضایی نوین برسیم که این پروژه‌ی معماری، پروژه‌های مختلفی را دربر گرفت که اول شروع شد از پروژه‌ی کشور تماشاگرها، بعد پروژه‌ای بود که من و همکارانم در سال ۱۹۸۴ میلادی در دوسالانه ونیز مطرح کردیم و مربوط بود به تحول جدیدی در فضاهای شناخته شده‌ی شهر ونیز؛ سپس پروژه‌ی متاپولیس بود برای مرکز شهر لس آنجلس در سال ۱۹۷۸ میلادی. از دیگر پروژه‌های کلیدی مربوط به این دوره، کتابخانه‌ی اسکندریه بود که در آن به‌صورت یک مسابقه شرکت کردیم. پروژه‌هایی به‌صورت شهرسازی و طراحی شهری در شهر مونترال در کانادا بودند و آخرین این پروژه‌ها مسابقه‌ی پروژه‌ی تالار گردهمایی نارا بود که یک مسابقه بین‌المللی بود و ما در آن پروژه

یکی از فینالیست‌های مسابقه بودیم و کاری که من می‌خواستم انجام بدهم و آن مبحث معماری که می‌خواستم ازطریق کار با فرم به یک ایده فضایی هتروژن برسم، با پروژه نارا اینجا تمام می‌شود. یعنی با پروژه کشور تماشاگرها شروع می‌شود و این مبحث با پروژه نارا، من به این نتیجه رسیدم که تمام می‌شود و اینجا ما به آن فرم و به آن فضایی

این مبحث انجام گرفت، پروژه طرح بانک توسعه‌ی صادرات ایران بود که آن هم مسابقه‌ای بود که ما در آن هیچ موفقیتی نداشتیم و طرحی که ما ارائه دادیم، مورد پسند ژوری کارفرما قرار نگرفت ولی از نظر پروژه‌ای که ما شروع کردیم، طرح بسیار موفقی بود یعنی توانستیم اینجا این مسئله‌ی فضای محدود «Striated Space» و مسئله‌ی



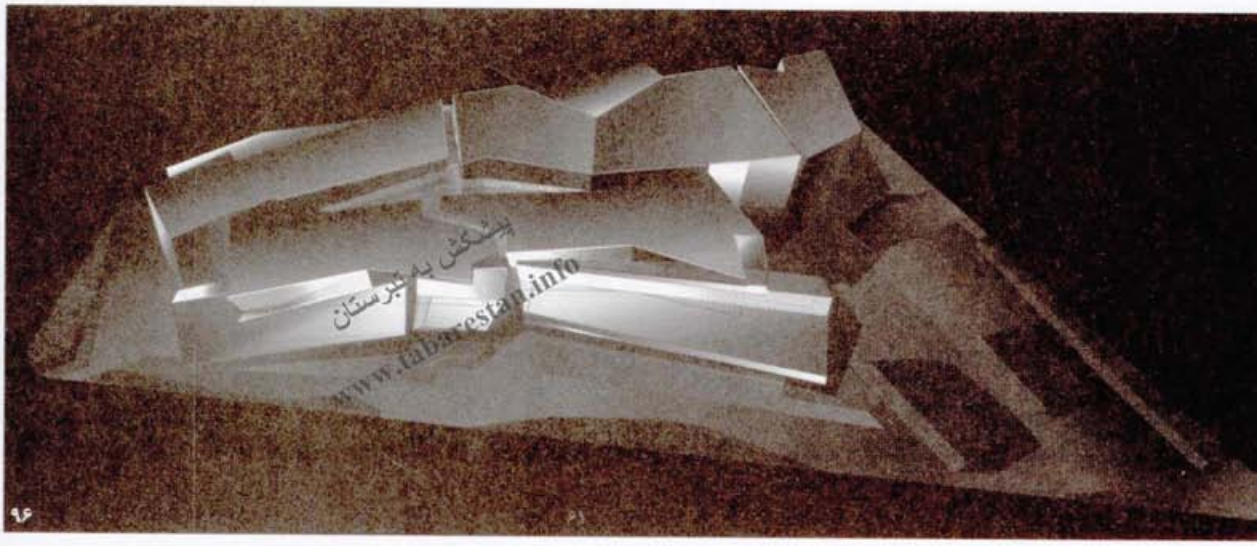


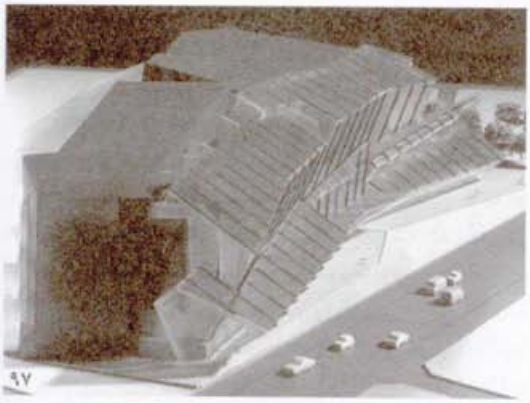
که در طول این زمان از سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۹۱ میلادی دنبال آن بودیم، در پروژه نارا رسیدیم و بعد این مبحث تمام می‌شود و پروژه جدیدی را در معماری شروع کردیم که در آن پروژه جدید، ما می‌خواستیم این مبحث را عنوان کنیم که چطور می‌شود به طراحی به اصطلاح فضای نوین دست پیدا کرد بدون به کار بردن فرم و اینجا ما در این پروژه‌ها چیزی را به کار گرفتیم که بعداً با عبارت فضای محدود مطرح شد و این بود که بیائیم و به ساده‌ترین عنصر معماری که خط است توجه کنیم و با خط یا با تعداد زیادی خط که همه اینها با هم موازی هستند، به طراحی این فضای نوین بپردازیم. یعنی هم خواستیم که به‌صورت مستقیم به کار فضا بپردازیم، نه ازطریق فرم که بعد یک فضایی را خلق کند و هم اینکه بیاییم و با عنصر خیلی اساسی معماری که خط است، این کار را بکنیم که در سال ۱۹۹۳ میلادی، اولین پروژه، مربوط به پروژه‌ی تحقیقاتی اشپیربوگن آلمان بود که مربوط به جابجایی تشکیلات دولت فدرال آلمان از بن به برلین بود و بعد در پروژه‌های دیگری مثل شانگلیو که طرح جامع یک شهر جدید بود در چین به این موضوع پرداختیم و پروژه‌های دیگر در چین و پروژه کاردیف و پروژه یوکوهاما که اینها به‌صورت مسابقه بودند و بعد برای اولین بار این مبحث و این پروژه دوم معماری را توانستیم به‌صورت طرح یک ساختمان در بیاوریم که این مربوط بود به ساختمان ترمینال فرودگاه امام‌خمینی در ایران و این اولین پروژه‌ای بود که آغاز کار من در ایران بود. بعد این ایده با پروژه‌ی کتابخانه کانسای- کتابخانه‌ای است مربوط به مجلس ژاپن- ادامه پیدا کرد و سپس پروژه‌های دیگر تا اینکه آخرین پروژه‌ای که در

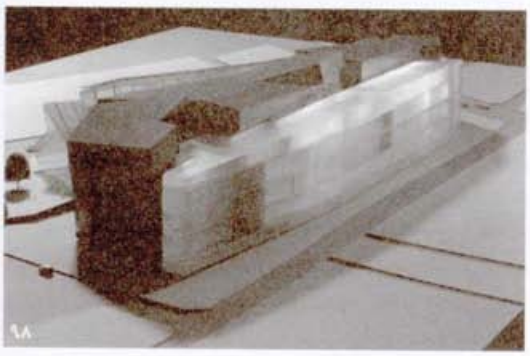
لا یا چین [67] را به‌صورت یک فضای مشخص در بیاوریم و در این زمان باز دومین پروژه به‌خاطر این طرح فکر می‌کنم که به اتمام رسید و بعد وارد یک مبحث یا پروژه سوم شدیم که پروژه‌هایی برای مسابقه انستیتوی معماری ونیز شروع شد و بعد پروژه‌های دیگری که چندتا از آنها در شهر یزد بودند و مربوط به بافت قدیم یزد می‌شدند و پروژه سفارت ایران در ونزوئلا که به‌صورت یک پروژه‌ی مقدماتی آن را مطرح کردیم و بالاخره پروژه‌ی برزیل که به‌نظر می‌آید اجرای آن تا دو سه ماه آینده شروع بشود و با این پروژه‌های سفارت‌ها و با چند پروژه‌ی دیگر، پروژه‌ی سوم هم به اتمام رسید و پروژه‌ی چهارم معماری را شروع کردیم و پروژه‌ی چهارم معماری ازنظر سوژه‌ی سفارش دهنده با پروژه‌هایی نظیر پروژه‌ی مجموعه‌ی چند منظوری زاینده‌رود در اصفهان شروع شد و پروژه‌ای مربوط به‌دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری در تهران و پروژه‌ی شهرک علمی و تحقیقاتی اصفهان و همین‌طور پروژه‌ی مسابقه‌ی موزه بزرگ مصر که در آن شرکت کردیم و همگی مربوط به این پروژه‌ی چهارم، می‌شوند و تا اندازه‌ای هم من فکر می‌کنم که پروژه‌ی چهارم ادامه دارد و الان هم باز روی پروژه‌هایی شاید کار کنم که هر کدام‌شان یا مربوط به یکی از پروژه‌های از اول تا

67. Fold

۹۶. بهرام شیردل. مرکز گردهمایی های نارا. نارا. ژاپن. ۱۹۹۱.
۹۷ و ۹۸. بهرام شیردل. مرکز گردهمایی های نارا.


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۹۶


۹۷


۹۸

چهارم می‌شود یا، یک‌جوری، شاید اختلاطی از این پروژه‌ها باشد» (ملک‌پور، ۱۳۸۲:۳۷).

اگر با تقسیم‌بندی کلی و تا حدودی نادقیق شیردل موافق نباشیم، می‌توانیم دو تقسیم‌بندی کلی از پروژه‌های او بیان نمایم:

- دوره اول: متعلق به پروژه‌هایی است که شیردل در خارج از ایران طراحی کرده است که مهم‌ترین آنها عبارتند از: طرح پروژه‌ی کشور تماشاگرها؛ طرح جامع مرکز شهر لس آنجلس؛ کتابخانه اسکندریه مصر؛ مرکز تاریخی شهر مونترال کانادا؛ مرکز گردهمایی نارا؛ طرح موزه اسکاتلند؛ طرح جامع شهر جدید شانگلیو در چین.
- دوره دوم: این دوره متعلق به پروژه‌هایی است که بعد از حضور او در ایران طراحی شده است. از مهم‌ترین آنها می‌توان به مواردی اشاره کرد: فرودگاه امام خمینی؛ بانک توسعه‌ی صادرات ایران؛ طرح توسعه حرم حضرت معصومه؛ مجموعه مسکونی استیجاری یزد؛ سفارت ایران در برزیل؛ ساختمان مرکزی دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری؛ موزه بزرگ مصر؛ مرکز تجاری شیراز.

شیردل مرد عمل است. او به‌قول خودش، معماری با دغدغه‌های طراحی است. مباحث و اندیشه‌های شیردل را باید در تحولات معماری بعد از دیکانستراکشن و عمدتاً معماری فولدینگ جست‌وجو کرد. او آشنا به مباحث نظری معماری است، ولی نظریه‌پرداز به معنای اخص واژه نیست و نباید از او انتظار بیان مباحث نظری معماری را داشت. مبانی نظری او در حیطه زیبایی‌شناسی و تحول فرم دور می‌زند و این

زیبایی‌شناسی، ریشه در تکنولوژی و برنامه‌های پیشرفته کامپیوتری دارد. اولین دوره کاری او (متناسب با تقسیم‌بندی کتاب حاضر) به‌خاطر بیان ایده نو و پیشتاز بودن مباحث طرح شده، توانست در محافل معماری غرب جایگاهی بیابد. ولی بعد از حضور او در ایران از سال ۱۳۷۴ خورشیدی، به‌نظر می‌رسد بالندگی دوران قبلی خود را از دست داده است و نباید از او انتظار آوانگارد بودن را داشت. به هر حال او معمار مهمی است و نمی‌توان نقش مثبت شیردل را در محیط دانشگاهی ایران نادیده گرفت. درست است که دوره دوم کاری او، مباحث و ایده‌های دوره اول را یدک می‌کشد، ولی حضور او در ایران، بالندگی معماران جوانی را به‌همراه خواهد داشت که شاید اگر خوش‌بینانه به‌موضوع بنگریم، این معماران بتوانند جایگاهی برای معماری ایران در تاریخ معماری جهان ایجاد نمایند.

طرح مرکز شهر لس آنجلس آمریکا، به سال ۱۹۷۸ میلادی طراحی شد. این طرح متعلق به طراحی سه منطقه مهم شهر لس آنجلس بود. بنابه عقیده شیردل، از آنجایی که شهر لس آنجلس مرکز ندارد، هدف عمده‌اندیشه‌های طرح، پرهیز از مرکزگرایی پروژه بود، بنابراین عنوان پروژه را «متاپولیس» نام نهادند. شیردل در شرح پروژه می‌گوید: «کالبد منطقه دو مشکل اصلی طرح بود: اول اینکه با جغرافی شهر و بست طبیعی موجود نمی‌خواند، زیرا ذهنیت مدرنیسم اروپایی آنجا پیاده شده بود. دوم اینکه کالبد منطقه تکه‌تکه بود. شهرداری درخواست تهیه‌ی طرح جامعی داشت که این بخش‌ها را به هم مربوط کند. ما در همان مطالعات مقدماتی متوجه شدیم که این بخش‌ها نمی‌خواهند به هم مربوط باشند. درواقع، زندگی در آن منطقه تکه‌تکه بود. استدلال ما این بود که نباید طراحی شهری به نحوی انجام شود که این بخش‌ها را بیش از آنچه که در متن شهر به هم مربوطند، به هم مربوط کند. بنابراین، طرحی دادیم که اصول آن تقویت بخش‌ها، رفع کمبودها و سازمان‌دهی جدید فضایی برای هر یک از این بخش‌ها بود. مدل ما می‌بایست ناهمگن باشد تا بتواند بخش‌های جداجدا و متناقض را در خود جای دهد» (شیردل، ۱۳۷۶: ۷۷). همان گونه که او نیز بیان می‌دارد، ایده طرح براساس چندگانگی فرهنگی بین سه منطقه مورد نظر لس آنجلس طراحی شده است. پروژه ارائه شده شیردل، برای طراحی منطقه شهری لس آنجلس، شامل ۲۴ بلوک در تلفیق با عوامل و عناصر شهری بود. این طراحی در اصل، در تقابل با وضع موجود به‌صورتی که گونه‌ای نگاه و شیوه خاص برخورد را تداعی می‌کند، بیان شده است؛ انتخاب عنوان پروژه با اسم «متاپولیس»، خود گواه این مدعاست. «متاپولیس»، موجودی زنده است که متناسب با تحولات و توسعه شهری، قدرت رشد را دارد و با نیازهای جدید ساکنان آن خود را همسان می‌کند.

مرکز گردهمایی نارا در ژاپن، طی یک مسابقه بین‌المللی به سال ۱۹۹۱ میلادی طراحی شد. طرح مذکور، یکی از مهم‌ترین و جریان‌سازترین طرح‌های ارائه شده مسابقه بود که بعدها به سال ۱۹۹۳ میلادی، در مجله «AD» ویژه معماری «فولدینگ»، به‌همراه طرح‌هایی از معماران مطرح آن دوره به‌چاپ رسید. شهر نارا یکی از شهرهای باستانی ژاپن محسوب می‌شود که در دوره‌ای محدود به‌عنوان پایتخت ژاپن مطرح بوده است. لذا در سایت پروژه، پتانسیل‌های خاصی برای طراحی وجود داشته است. عمده دغدغه شیردل در ایده‌ی مسابقه، یافتن جواب این سؤال که «چگونه یک ساختمان می‌تواند یک فضای شهری را به‌وجود آورد»، بود. او با استناد به مباحث فولدینگ و هندسه توپولوژیک توانست، برای عوامل مختلف تأثیر گذار در پروژه (هندسه سایت، فرهنگ ژاپن و زیباشناختی معاصر) پاسخی انعطاف‌پذیر بیابد.

طرح جامع شهر جدید شانگلیو در چین، به سال ۱۹۹۵ میلادی، طی یک مسابقه بین‌المللی ارائه شد و به‌عنوان یکی از طرح‌های برتر مسابقه انتخاب و همچنین موفق به‌دریافت مدال طلای شهرسازی از چین گردید. شیردل در بیان اهداف طرح می‌گوید: «حرف‌های جدید شهرسازی در این پروژه زده شد. خیابان‌ها در این طرح شهرسازی تنها وظیفه‌ی تفکیک مناطق را ندارند و درنتیجه، فعالیت‌های شهری را از هم جدا می‌سازند. در شهرسازی، خیابان‌ها علاوه‌بر این، ابزار ارتباطی‌اند. در کار ما دو شبکه مجزاء در عین‌حال منطبق بر یکدیگر طراحی شده است. شبکه دسترسی، جدای از تفکیک اراضی کار می‌کند. دو شبکه با رابطه‌ای تنگاتنگ روی هم لغزیده‌اند. بحث مرزهای شهری یا مرزهای عملکردی و یا مرزهای ارتباطی در اینجا منتفی است. وقتی یک قطره مایع را درون مایعی دیگر بیندازید، ترتیب مرزها چگونه است؟ عملاً در حالی که درون یکدیگر نفوذ می‌کنند، یک محدوده قابل تفکیک نیز از خود نشان می‌دهند» (شیردل، ۱۳۷۳ الف: ۲۷). کلیت طرح براساس سطوح و لایه‌های کاربری از جمله دسترسی‌ها، ساختمان‌های عمومی و خصوصی، فضای سبز، فضاهای صنعتی و تجاری، به‌صورت فولد در یک نظام انسجام یافته طراحی شده است و یادآور زایش و فرایند رشد طبیعی است. گرافیک طرح، بخشی از زیبایی‌شناسی آن را به‌وضوح مشخص می‌کند. پلان طرح، براساس

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

چهار عملکرد اصلی شهر طرح‌ریزی شده است. یکی از پتانسیل‌های طرح، بیان امروزی از مباحث شهری و انطباق با توسعه‌های آینده و کاربری‌های جدید شهری است.

یکی از مهم‌ترین پروژه‌های شیردل بعد از حضور در ایران، پروژه توسعه‌ی بانک توسعه‌ی صادرات ایران است. پروژه مذکور، به سال



۹۹. بهرام شیردل. طرح جامع شهر شانگلیو. چین. ۱۹۹۵. سایت پلان.
۱۰۰. بهرام شیردل. طرح جامع شهر شانگلیو.

۱۳۷۶ خورشیدی در تهران طراحی شد. ایده و مفاهیم به کار رفته در پروژه، یادآور دغدغه‌های گرایش معماری فولدینگ و هندسه توپولوژی شیردل است. در شرح پروژه چنین آمده است: «در طراحی ساختمان بانک توسعه‌ی صادرات ایران، ایده‌ی معماری و سازمان‌دهی فضایی با توجه به ملاحظات زیر انتخاب شده است تا با هدف‌ها و راهبردهای این نهاد اقتصادی که توسعه‌ی صادرات ایران را در عرصه بین‌المللی مدنظر دارد، منطبق باشد: الف) در یک نهاد اقتصادی مربوط به صادرات، پایداری حائز اهمیت ویژه است؛ ب) تنها مسئله ثابت در تجارت، تغییر است.

به‌لحاظ نظری، موقعیت و ابعاد نقاط تشکیل دهنده‌ی فرم در آثار معماری کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن، به‌دلیل استفاده‌ی آنها از احجام اقلاطونی و سه‌بعدی، یکسان و یکنواخت هستند و نمی‌توانند مسائل و پدیده‌های متغیر را توصیف کنند. در این نوع احجام که اساس ایده‌های سه‌بعدی معماری هستند، زمان و مکان به‌وسیله‌ی شبکه‌ی مختصات دکارتی توصیف می‌شوند که در زمینه‌ی سه‌بعدی و فضای معین تحقق می‌یابند.

$$Z=C1\ Y=C2\ Z=C3$$

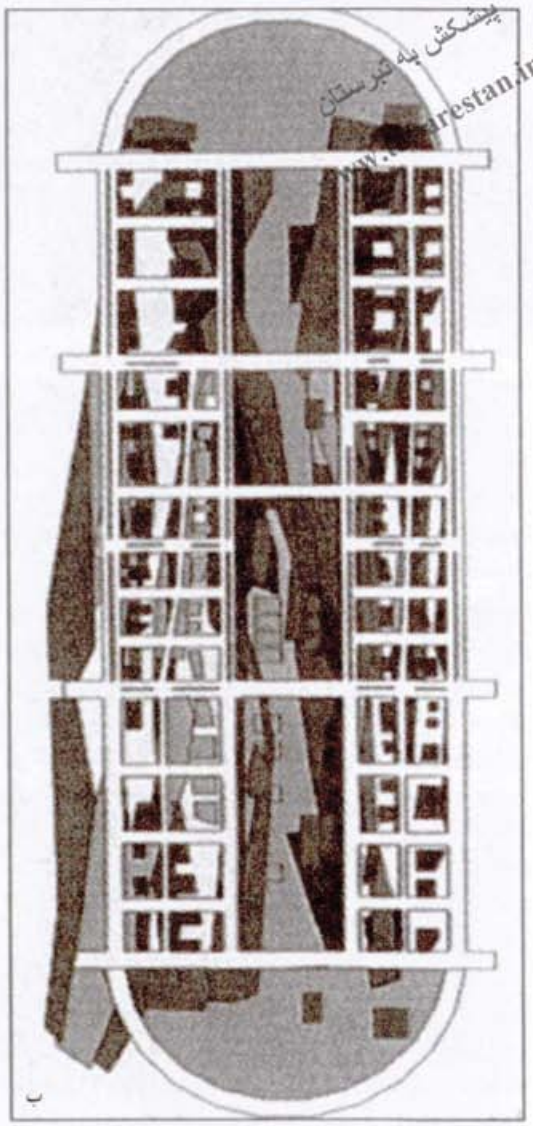
این نوع ایده و سازمان‌دهی فضایی که در معماری سه‌بعدی ایجاد می‌شود، مانع استفاده‌ی حداکثر از فضا برای برنامه‌های متغیر بانک توسعه‌ی صادرات می‌گردد. اما عنصر اصلی ایده‌ی معماری این پروژه، ابعاد متغیر آن است که در ریاضیات با مبحث مربوط به سطوح متغیر یا فولد مطرح شده است. این سطوح، زمان و مکان را در ابعاد متغیر توصیف می‌کنند.

$$[x, y, z] = A1xn + A2xn\text{-}1+ \ldots + Anx$$

در این نوع احجام، عنصر زمان عامل تغییر ابعاد حجم و فرم می‌شود. در حقیقت، حجم متغیر است. ساختمانی که براساس این



۱۰۰ الف



ب

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

ایده شکل می گیرد، در بعد فضایی و زمانی، شکل ثابتی ندارد. این ایده، کالبدی پایدار و در عین حال متغیر می سازد. در فرم و فضای طبقات ساختمان نیز، از پایین به بالا، تغییر محسوس و با برنامه‌های مختلف بانک هماهنگ می شود. بانک توسعه ی صادرات ایران، نهادی است فرامدرن که تکنولوژی و نوآوری های تکنیکی در آن واجد اهمیت بسیار است. بانک، خود یک تکنولوژی است و به همین دلیل، بعد جهانی و آینده‌نگر آن اهمیت دارد. معماری ساختمان مرکزی بانک نیز باید تصویری فرامدرن ارائه دهد که نقش بارز تکنولوژی در آن نمادین باشد. ایده‌ی فولد که مربوط به سطوحی با ابعاد متغیر است، سازه‌ی پروژه را نیز به‌صورت دو دیوار ممتد بتنی که فرم خاص آن پایداری مطلوبی به ساختمان می‌دهد، به‌وجود می آورد. به‌رغم رشته شدن سطوح، کمربندهای متصل کننده در سه بخش تحتانی، میانی و فوقانی بنا، به شکل دیواری ممتد که پایداری استثنایی به‌وجود می آورد، یکپارچگی فرم را حفظ کرده است» (شیردل، ۱۳۷۶:۹۷).

همان گونه که در بیان اندیشه‌های طرح ملاحظه گردید، فرم و هندسه طرح از یک حالت پویا و انعطاف‌پذیر شکل گرفته است و یکی از مهم‌ترین پتانسیل‌های آن، یکپارچگی فرم و سازه است. ازطرفی، در این طرح، زمین به‌طرز مناسب سازمان‌دهی شده و رابطه طرح و متن آن، که زمینی است با فرم نامنظم و دارای یک ضلع منحنی، به‌خوبی تعریف شده است، به‌نحوی که فضای بازمانده از این زمین، به‌لحاظ مورفولوژی، همجنس فرم پلان شده است. ازسویی، فرم طراحی شده بیانگر فضای داخلی است، به‌گونه‌ای که می‌توان فضای داخلی را در یک نظام هندسی فولد، هم‌سو با معماری و سازه ساختمان ملاحظه کرد.

طرح پروژه ساختمان سفارت ایران در برزیل به سال ۱۳۸۰ خورشیدی طراحی شد. پروژه مذکور که در زمینی به مساحت ۲۵۰۰۰ متر مربع در مجموعه بلوک‌های دیپلماتیک در شهر برزیلیا قرار دارد، از ادقام دو ایده‌ی متفاوت شکل گرفته است. اولی مربوط است به بازخوانی باغ ایرانی، و ایده دوم بر مبنای بازخوانی ایده فضایی پرسپکتیو به‌وجود آمده است و در هم فرورفتگی سه قسمت اصلی حجم ساختمان و همچنین فضای تخت و کشیده دو نمای اصلی، حاصل همین ایده است.

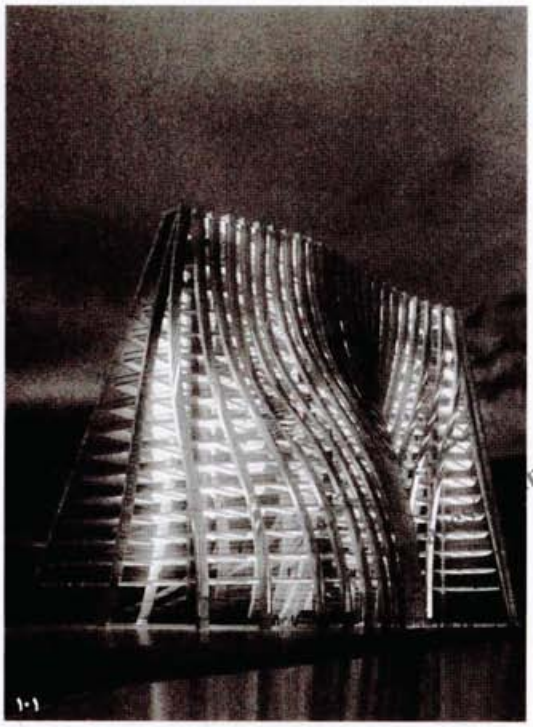
براساس ضوابط و مقررات عملکردی سفارتخانه‌ها، فضای داخل ساختمان نمایندگی به سه بخش اصلی (کنسولی، اداری، تشریفات) قابل تفکیک است. این سه بخش، به سه درجه امنیتی و درواقع سه قسمت عملکردی مجزاء تقسیم می‌شوند. در پروژه مذکور، این سه قسمت با توجه به ایده پردیس که باغی است با چند حصار برای جلوگیری از ورود اهریمن، به‌صورت سه لایه مجزاء در نظر گرفته شده‌اند، که با هم حجم ساده و خالصی را می‌سازند. ازنظر سیرکولاسیون، این سه بخش به‌صورت یک رشته، تمام حجم را می‌پیمایند و لوپ بسته کاملی را تشکیل می‌دهند. هر بخش خود براساس دیاگرام سیرکولاسیون مشخصی به یک مسیر، یک فضای فرعی و یک فضای اصلی تقسیم می‌شود (ر.ک.به: بانک و نیک کار اصفهانی، ۱۳۸۳:۱۶۲-۱۶۷).

ساختمان مرکزی دفتر همکاری های فناوری ریاست جمهوری، به سال ۱۳۸۰ خورشیدی، طی یک مسابقه ملی برگزار شد و طرح مذکور به‌عنوان برنده مسابقه اعلام گردید. سایت مورد نظر طرح، بر روی تپه‌های عباس آباد تهران انتخاب شده بود و از اهداف مهم کارفرما، تأکید بر روی مفاهیمی همچون: نوآوری در طرح و ساخت، صرفه‌جویی انرژی و امکان مرحله‌بندی اجراء، بیان شده بود. طرح ارائه شده شیردل، به‌خاطر دارا بودن مفاهیم و مباحث پیشرفته‌ای که ریشه در تکنولوژی و برنامه‌های کامپیوتری دارد، قابل تأمل است. پویایی حجم، یادآور طرح‌های قبلی شیردل است، ولی آنچه طرح را در بیان ایده‌های به‌کار رفته در آن بارز می گرداند، اهداف به‌کار رفته در آن است. از مهم‌ترین آن می‌توان به مواردی اشاره کرد: فرایند بدیع و سیستماتیک خلق فضاها؛ ایجاد رابطه‌ی مناسب با بستر زمین و رابطه‌ی ارگانیک و تجزیه‌ناپذیر را جایگزین رابطه‌ی مرسوم شئ و متن کردن؛ تحول مفهوم مکان در ساختمان اداری؛ استفاده از هندسه‌ی پیچیده و خانواده‌ی فرم‌های آنامورفیک و بیولوژیک؛ ایجاد خرد اقلیم (میکرو کلیما) درونی و توجه به مسائل زیست محیطی از طریق طراحی یک پرده سبز پیرامون ساختمان؛ فضاهای داخلی جذاب، متنوع و غیرمنتظره؛ بیان فضایی متنوع و درعین‌حال منسجم را جایگزین مفهوم رایج نما کردن.

آخرین طرحی که در این فصل از کارهای شیردل مورد بررسی قرار می گیرد، طرح ساختمان مرکز تجاری شیراز است که بین سال‌های ۱۳۸۴ و ۱۳۸۵ خورشیدی طراحی شد. سایت پروژه بر روی تقاطع امتداد باغ‌های شیراز و خیابان قصردشت واقع شده است. شیردل در اهداف و مفاهیم به‌کار رفته در طرح می‌نویسد: «پروژه، با در نظر گرفتن محل قرارگیری، مقیاس و برنامه‌ی آن، جزئی از ساختار شهر شیراز خواهد بود. [...] همچنین از اهداف اصلی مطرح کردن این پروژه، ایجاد نمادی برای شهر شیراز بوده است. به همین دلایل پروژه می‌بایست در یک ارتباط فضایی با دیگر اجزای ساختاری شهر قرار می گرفت، آن را کامل می کرد و راه را برای توسعه‌ی آینده باز می کرد و درعین‌حال با ایجاد فضاهایی عمومی به‌عنوان مکان‌هایی که بتوانند تصور و همین‌طور عملکرد فضای آزاد را برای عموم احیاء کنند، بخشی از زندگی شهری را تأمین می کرد. برای ایجاد رابطه میان پروژه و اجزای ساختاری شهر مورد اشاره، در دیاگرام شهر شیراز یک باغ در طبقه پنجم پروژه طراحی شده که رابطه‌ی میان باغ عفیف آباد و باغ خلیلی را تقویت می کند. فضای باز میان دو برج در امتداد خط میان دروازه قرآن و دروازه بوشهر جهت یابی شده است و همچنین امتداد پل اتصال دو برج رو به گشودکی میان ساختمان خوابگاه‌های دانشگاه قرار می گیرد. اما فضاهای عمومی در ساختار شهر قدیمی شیراز، مکان‌های مشخصی هستند و به شکل مشخص قرار گرفته‌اند. مدرسه، مسجد، باغ و میدان در پهنه‌ای افقی قرار گرفته و به‌وسیله راسته‌های بازار به هم متصل می‌شوند. تمام این مجموعه با بدنه‌ی شهر که غالباً بناهای مسکونی هستند، دربر گرفته می‌شود. با توجه به برنامه‌ی عملکردی پروژه، ترتیبی از این فضاها در نظر گرفته شد که از میدان شروع می‌شود، بازار، باغ و فضاهای مسکونی را می پیماید و دوباره به یک میدان می‌رسد. این چیدمان به شکل

www.tabarestan.info تبرستان

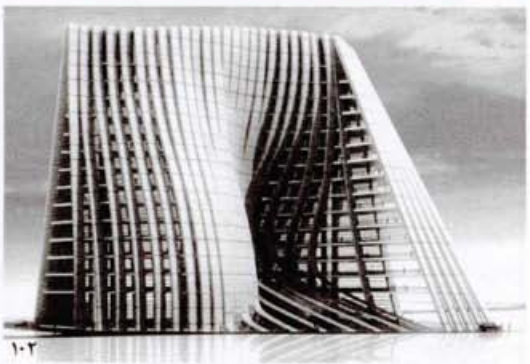
عمودی در پروژه لحاظ شده و فضاهای عمومی پروژه که شامل آتریوم، باغ و سکوی نظاره می‌شود جایگزین شده‌اند. آتریوم به‌عنوان یک فضای گشوده در میان حجم ساختمان، در پروژه ارتباط اصلی میان خیابان و بنا را به‌وجود می‌آورد. باغ با توجه به قرار گرفتن در ارتفاع ۲۵ متری از سطح زمین و مساحت ۲۵۰۰



۱۰۱

متر مربع، عمده‌ترین مکان شهری در پروژه است. سکوی نظاره هم به دلیل ارتفاع زیاد و اشراف به شهر مکان مناسبی برای مراجعات عمومی است. سیرکولاسیون این فضاهای متناوب، به‌صورت یک لوپ باز طراحی شده که از خیابان شروع می‌شود و پس از طی همه‌ی فضاها مجدداً به خیابان برمی‌گردد. بنابراین، مخاطب می‌تواند در صورت تمایل بدون مواجه شدن با فضاهای مسکونی و تجاری تنها از فضاهای عمومی استفاده کند.

کانسپت عملکردی پروژه به‌صورت یک ساختمان چند منظوره متشکل از تعداد زیادی واحدهای مسکونی و تجاری تعریف شده است. اصلی‌ترین مسئله در طراحی، ایجاد یک معماری یکپارچه برای قرار دادن این واحدهای تجاری و مسکونی در کنار فضاهای عمومی پروژه بوده است. برای ایجاد این معماری، یک تیوب بسته با پایه‌ی Z شکل بر روی زمین که با برج‌ها در جهت عمودی امتداد پیدا می‌کرد و در بالا به هم متصل می‌شد طراحی شد. سپس فضاهای عمومی به‌صورت یک تیوب باز در فضای خالی تیوب اول قرار گرفت. به این ترتیب، تمام دسترسی‌های عمودی به واحدهای تجاری و مسکونی از درون فضاهای عمومی تأمین می‌شود. اما باغ به کمک تغییر فرمی جداره آتریوم‌ها و تبدیل شدن آنها به یک آتریوم که باعث به‌وجود آمدن پیچشی در محور عمودی و ارتباط فضایی کف آتریوم‌ها به کف باغ می‌شود، در مسیر حرکت فضاهای عمومی قرار می‌گیرد. امتداد این پیچش به سمت بالا، ادامه فضای آتریوم‌ها را به‌وجود می‌آورد که در سکوی نظاره به هم می‌پیوندند. سپس



۱۰۲



۱۰۳ الف



ب



پ





www.tabarestan.info

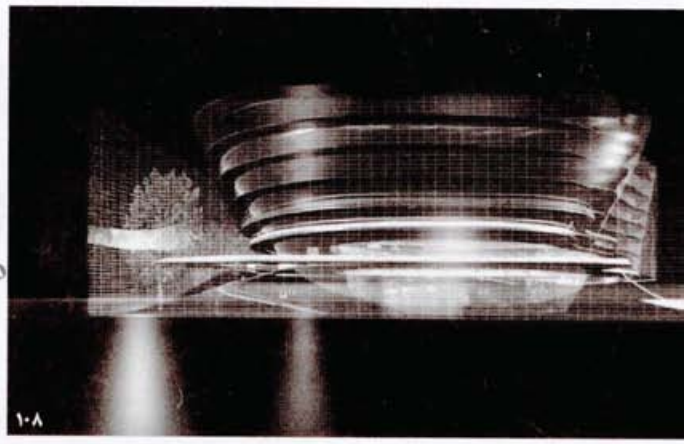


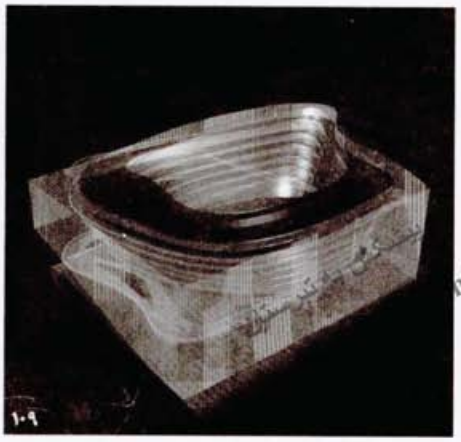
پوشش آتریوم‌ها در طبقات تجاری به‌وسیله‌ی امتداد دیواره‌ی آتریوم‌ها در دو برج و تشکیل یک صفحه‌ی افقی یکپارچه طراحی شده است. طراحی بر مبنای ساختار فضایی شهر و دیاگرامی که در بالا توضیح داده شد باعث شد:

- فضاهای عمومی پروژه به‌عنوان واسطه‌ای میان حجم عظیم عملکردهای تجاری و مسکونی از یک‌سو و جریان‌های عملکردی شهر از سوی دیگر قرار بگیرند و به این ترتیب، با ایجاد مکان‌های عمومی شهری مانع اصطکاک یا انفکاک دو عملکرد فوق شوند.
- با در نظر گرفتن اینکه تا پیش از این خانه‌ای با اهمیت از نظر معماری در این سایت قرار داشته و به همین دلیل مردم و معماران شیراز برای این سایت ارزش خاصی قائل‌اند، پروژه‌ی فعلی باید بتواند شخصیت معماری جدیدی در این مکان به‌وجود بیاورد. تحقق این مسئله فراتر از طراحی معماری انجام گرفته، مستلزم توجه مردم و مسؤولان امور شهر است که معماری مطرح شده، در مراحل آتی طراحی و ساخت، دچار تغییرات اساسی نشود و به نتیجه مطلوب و مورد نظر برسد.
- در طراحی ساختمان‌های تجاری معمولاً هدف، رسیدن به حداکثر متراژ بر روی یک قطعه زمین است که به‌وسیله‌ی سیستم تراکم ممکن می‌شود و به این صورت ساختمان برج شکل می‌گیرد. بنابراین، در زمانی که سرمایه گذار حداکثر تراکم را به معمار دیکته می‌کند، نقش معمار محدود به طراحی پوسته و شمایل بالای برج می‌شود. مسئله قابل اهمیت و

۱۰۱ و ۱۰۲. بهرام شیردل. بانک توسعه‌ی صادرات ایران. تهران. ۱۳۷۶.
۱۰۳. بهرام شیردل. بانک توسعه‌ی صادرات ایران. ایده طرح.
۱۰۴. بهرام شیردل. ساختمان مرکزی دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری. تهران. ۱۳۸۰. چشم‌انداز کلی.
۱۰۵ و ۱۰۶. بهرام شیردل. سفارت ایران. برزیل. ۱۳۸۰.
۱۰۷. بهرام شیردل. ساختمان مرکزی دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری.

۱۰۸ و ۱۰۹. بهرام شیردل. ساختمان مرکزی دفتر همکاری های فناوری ریاست جمهوری.
۱۱۰. رم کولهاس. طرح ساختمان مرکز تلویزیونی چین CCTV. چین. ۲۰۰۲.

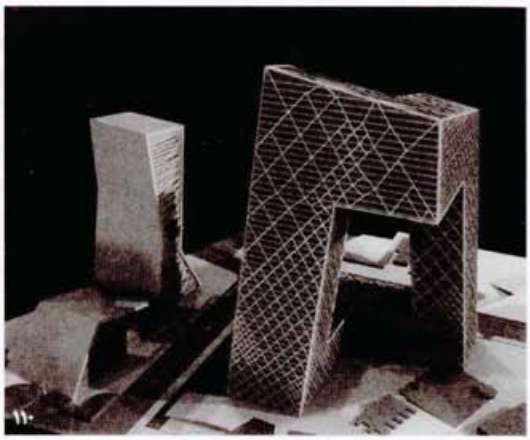

۱۰۸


۱۰۹

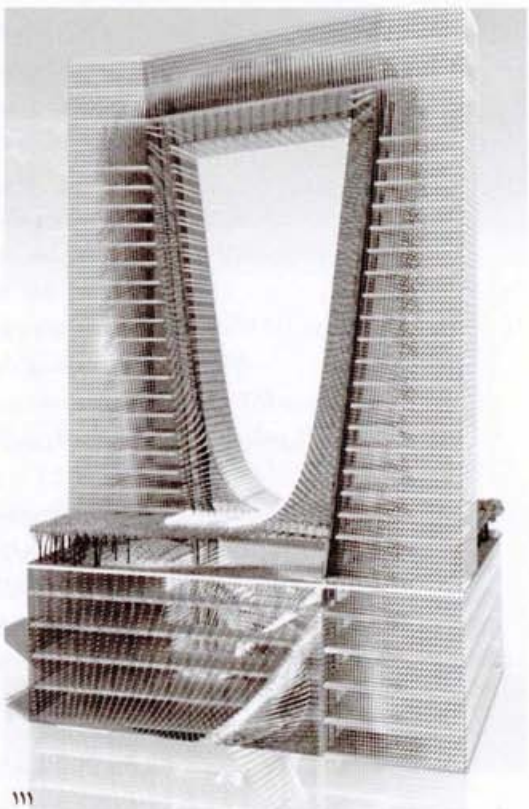
تأمل در پروژه شیراز این است که طرح این ساختمان از نظر تیپ ساختمانی (فرم ساختمان) به صورت برج درنیامد و با توجه به ساختار شیراز و فضای غنی فرهنگی این شهر، تیپ ساختمانی جدید به‌عنوان آلترناتیو برج مطرح شد. از این روست که من تصور می‌کنم این معماری منحصر به شهر شیراز باشد و شاید نتیجه‌ای نمادین برای این شهر ایجاد کند» (شیردل، ۱۳۸۵:۵۰).

طرح مرکز تجاری شیراز باعث گفت‌وگوهای زیادی در مجامع و مجلات معماری داخلی ایران شد، و عمده بحث بر سر شباهت طرح شیردل با طرح ساختمان مرکز تلویزیونی چین (CCTV) کار رم کولهاس بود. عده‌ای آن را کپی فرمال از طرح کولهاس می‌دانستند و گروهی آن را اقتباس و بیان پیچیده‌ای از ساختمان مذکور قلمداد می‌کردند. در اینکه شیردل پروژه کولهاس را دیده و با دقت، بیان و روابط فرمی و عملکردی آن را ملاحظه کرده است، هیچ شکی نیست. شیردل خود بر این عقیده است که دیاگرام ارائه شده‌ی او در طرح مرکز تجاری شیراز، پیچیده‌تر از دیاگرام بیان شده‌ی کولهاس است و ازطرفی، با هوشمندی تأکید می‌کند که طرح کولهاس، دیاگرام هوشمندانه‌ای دارد (افشارنادری، ۱۳۸۵:۱۸). همان گونه که قبلاً نیز بیان گردید، اگر بخواهیم واقع‌بینانه به موضوع نگاه کنیم، از آنجائی که شیردل نظریه‌پرداز نیست و عمده کارهای او در حیطه فرم و زیبایی‌شناسی آن دور می‌زند و این زیبایی‌شناسی ریشه در تکنولوژی و تحول آن دارد، لذا نباید به‌دنبال اصالت ایده در کارهای او بود.

۱۱۱. بهرام شیردل، مرکز تجاری، شیراز، ۸۵ - ۱۳۸۴.
۱۱۲. بهرام شیردل، مرکز تجاری شیراز.


۱۱۰


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info
۱۱۲


۱۱۱

فهرست منابع و مراجع

مقالات و کتاب‌های فارسی

- آشوری، د.، ۱۳۷۴. **فرهنگ علوم انسانی**. تهران: آگاه.
- آقابابایی، ا.؛ شالباف، ع.، (ویرستاران) ۱۳۸۲. **فمینیسم و دانش‌های فمینیستی**: مقالات دایرة‌المعارف فلسفی روتلیج. ترجمه‌ی عباس یزدانی و دیگران. تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- آلن، گ.، ۱۳۸۵. **رولان بارت**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- آلوارز، آ.، ۱۳۷۴. **بکت**. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.
- آیتو، ج.، ۱۳۸۶. **فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی**. ترجمه‌ی حمید کاشانیان. تهران: فرهنگ نشرنو و معین.
- آیزنمن، پ.، ۱۳۸۲. «**پایان معماری سنتی**». ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور. زیباشناخت. ۹و۶۹ - ۷۹.
- آیزنمن، پ.، ۱۳۸۳. «**باغ گام‌های گم‌شده**: شرح پروژه کاستل و کیو». ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور. رایانه معماری و ساختمان. ۳. پاییز: ۶-۹.
- آیوی، ر.، ۱۳۸۱. «**گفتگو با ریچارد مه‌یر**». ترجمه‌ی حمیدخادمی. معماری و شهرسازی. ۶۸-۶۹. زمستان: ۷۲-۷۷.
- اتو، ر.، ۱۳۸۰. **مفهوم امر قدسی**. ترجمه‌ی همایون همتی. تهران: نقش جهان.
- احمدی، ب.، ۱۳۷۲ [۱۳۷۰]. **ساختار و تاویل متن**. ۲ج. تهران: مرکز.
- احمدی، ب.، ۱۳۷۴. **حقیقت و زیبایی**. تهران: مرکز.
- احمدی، ب.، ۱۳۷۵الف [۱۳۷۱]. **از نشانه‌های تصویری تا متن**: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. تهران: مرکز.
- احمدی، ب.، ۱۳۷۵ب [۱۳۷۴]. **کتاب تردید**. تهران: مرکز.
- احمدی، ب.، ۱۳۷۷. **معمای مدرنیته**. تهران: مرکز.
- احمدی، ف.، ۱۳۸۲. «**معماری پایدار**». آبادی. ۴۰-۴۱. پاییز- زمستان: ۹۴-۱۰۷.
- ادواردز، ب.، ۱۳۸۳. «**چگونه ساختمان‌های سبز باصرفه‌اند؟**». ترجمه‌ی حمید حسینمردی، سارا مقدس‌محرابی. آبادی. ۴۳-۴۴: ۱۴۶-۱۵۱.
- ارسطو، ۱۳۷۸. **سماع طبیعی** (فیزیک). ترجمه‌ی محمدحسن لطفی. تهران: طرح نو.
- استرازبرگ، ا.، ۱۳۸۳. **هنر - علم**. ترجمه‌ی سهیلا ماهرنیا. تهران: دید و چشمه.
- استریناتی، د.، ۱۳۷۹. «**پست‌مدرنیسم و فرهنگ عامه**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۵۲۹-۵۸۰.
- استریناتی، د.، ۱۳۸۴ [۱۳۷۹]. **مقدمه‌ای بر فرهنگ عامه**. ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر. تهران: گام نو.
- استین، ک. د.، ۱۳۷۷. «**معماری در فضای‌بینابین**». ترجمه‌ی رضارضایی. معمار. ۲. پاییز: ۷۰-۷۳.
- اسکروتن، ر.، ۱۳۷۵. **کانت**. ترجمه‌ی علی پایا. تهران: طرح نو.
- اسمارت، ب.، ۱۳۸۲. «**میشل فوکو**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۴۸۰-۴۸۲.
- اسمارت، ب.، ۱۳۸۳. **شرایط مدرن**: مناقشه‌های پست‌مدرن. ترجمه‌ی حسن چاوشیان. تهران: اختران.
- اسمارت، ب.، ۱۳۸۵. **میشل فوکو**. ترجمه‌ی لیلا جوافشانی. حسن چاوشیان. تهران: اختران.
- اسمارت، ب.؛ ودیگران، ۱۳۸۰. **فوکو در بوته‌ی نقد**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- اسماگولا، ه. چی.، ۱۳۸۱. **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**. ترجمه‌ی فرهاد غبرایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- اسمیت، ا. ل.، ۱۳۸۰. **فرهنگ اصطلاحات هنری**. ترجمه‌ی فرهاد گشایش. تهران: عفاف.
- اسمیت، ا. ل.، ۱۳۸۰. **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**. ترجمه‌ی علیرضا سمیع آذر. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- اسمیت، پ. اف.، ۱۳۸۴. «**خانه‌ی استرتو**». ترجمه‌ی سیروس جمالی. معماری و فرهنگ. ۲۲. تابستان: ۱۲۶-۱۳۱.
- اسمیت، د.، ۷۶-۱۳۵۶. **تاریخ ریاضیات**. ج۲. ترجمه‌ی غلام‌حسین صدری افشار. تهران: توکا و علامه طباطبایی.

www.tabarestan.info پژوهشگاه تبرستان

- اسمیت، گ. ب.، ۱۳۸۰. **نیجه، هایدگر و گذار به پسامدرنیته**. ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان. آبادان: پرسش.
- اعتماد، ش.، ۱۳۸۰. **انقلاب معرفتی و علوم‌شناختی**. تهران: مرکز.
- اعزاری، ش.، (تدوین) ۱۳۸۵. **فمینیسم و دیدگاه‌ها**: مجموعه‌ی مقالات. ترجمه‌ی نوشین احمدی خراسانی و دیگران. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- افشارنادری، ک.، ۱۳۷۸. «**طرف دیگر پل: در باره ماریو بوتا**». معمار. ۷. زمستان: ۴۸-۶۳.
- افشارنادری، ک.، ۱۳۷۹. «**رنتسو پیانو**». معمار. ۸. بهار: ۶۲-۷۷.
- افشارنادری، ک.، (مصاحبه) ۱۳۸۵. «**گفتگو: اصالت ایده**». معمار. ۳۹. مهر-آبان: ۱۷-۲۰.
- افشارنادری، ک.؛ جلوه، ع.، ۱۳۷۹. «**یکپارچگی طرح معماری و پایداری سازه در طرح شیردل و جلوه برای بانک توسعه‌ی صادرات**». معمار. ۱۰. پاییز: ۴-۷.
- افلاطون، ۱۳۸۰ [۱۳۵۶]. **دوره‌ی آثار افلاطون**. ج۳. ترجمه‌ی محمدحسن لطفی و رضا کاویانی. تهران: خوارزمی.
- آلکساندر، ت. آر.؛ فیجتر، ج. اس.، ۱۳۵۶. **اکولوژی**. ترجمه‌ی احمد کریمی. تهران: انجمن ملی حفاظت منابع طبیعی و محیط انسانی.
- اندرسون، و. ت.، ۱۳۷۹. «**اینجا چه خبره؟**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۷۳-۹۳.
- اوروسف، ن.، ۱۳۷۹. «**اندیشه‌هایی برای محیط و دنیای در حال تغییر: گفت و گو با رم کولهاس**». ترجمه‌ی حمیدخادمی. معماری ایران (ما). ۱. تابستان: ۷۳-۷۵.
- ایتو، ت.، ۱۳۸۱. «**پایانه‌ی بندر بین‌المللی یوکوهاما: معماری بدون نماهای خارجی**». ترجمه‌ی حمیدخادمی. معماری ایران (ما). ۷-۸. زمستان-بهار: ۶۵-۷۶.
- بارت، ر.، ۱۳۵۲. **نقد تفسیری**. ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی. تهران: امیرکبیر.
- بارت، ر.، ۱۳۷۰. **عناصر نشانه‌شناسی**. ترجمه‌ی مجید محمدی. تهران: الهدی.
- بارت، ر.، ۱۳۷۳. «**مرگ نویسنده**». ترجمه‌ی داریوش کریمی. فصلنامه هنر. ۲۵. تابستان: ۳۷۷-۳۸۱.
- بارت، ر.، ۱۳۷۵. **اسطوره امروز**. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۷۷. **نقد حقیقت**. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۷۸الف. **درجه‌ی صفر نوشتار**. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۷۸ب [۱۳۷۴]. «**از کار به متن**». ترجمه‌ی صفیه روحی. در مانی حقیقی (تدوین). سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۱۷۹-۱۸۹.
- بارت، ر.، ۱۳۸۰الف. **اتاق روشن-تأملاتی در باب عکاسی**. ترجمه‌ی فرشید آذرنگ. تهران: ماه ریز.
- بارت، ر.، ۱۳۸۰ب. «**مرگ مؤلف**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. در فرزان سجودی (به کوشش). ساخت گرایی، پساساخت گرایی و مطالعات ادبی، تهران. سوره مهر: ۱۶۷-۱۷۳.
- بارت، ر.، ۱۳۸۱الف. «**از کار به متن**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات، تهران. مرکز: ۹۷-۱۰۹.
- بارت، ر.، ۱۳۸۱ب. «**مرگ مؤلف**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات، تهران. مرکز: ۸۵-۹۵.
- بارت، ر.، ۱۳۸۲. **لذت متن**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۸۳الف. **رولان بارت نوشته‌ی رولان بارت**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۸۳ب. **سخن عاشق** (گزیده گویه‌ها). ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بارت، ر.، ۱۳۸۴ [۱۳۸۳]. **امپراتوری نشانه‌ها**. ترجمه‌ی ناصر فکوهی. تهران: نی.
- بازرگانی، ب.، ۱۳۸۱. **ماتریس زیبایی**: پست‌مدرنیسم و زیبایی. تهران: اختران.
- بامن، ز.، ۱۳۷۹. «**مدرنیته**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). مدرنیته و مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۲۳-۴۵.
- باندینی، م.، ۱۳۷۵. «**آلدو روسی**». ترجمه‌ی پری ریاحی. معماری و شهرسازی. ۳۶-۳۷. اردیبهشت: ۲۳-۳۰.
- بانک، م.؛ نیک‌کار اصفهانی، ح.، (مقدمه) ۱۳۸۳. **معماری دیپلماتیک**: نگاهی بر هنر معماری در نمایندگی‌های جمهوری اسلامی ایران. تهران: وزارت امور خارجه.

www.tabarestan.info تبرستان

- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۳الف. **تاریخ معماری غرب**. اصفهان: خاک.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۳ب. «**فردریک جی. کیسلر**». معماری و فرهنگ. ۱۷. بهار: ۶-۱۴.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۳ج. «**مردی که افقی می‌اندیشید**». معماری و فرهنگ. ۲۰. زمستان: ۴-۱۳.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۴الف. «**بگذار به خاک برگردیم**». معماری و فرهنگ. ۲۱. بهار: ۱۶-۲۱.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۴ب. «**فمینیسم و معماری**». معماری و فرهنگ. ۲۲. تابستان: ۴۴-۴۹.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۴ج. «**جایگاه نشانه‌شناسی در شکل‌گیری پست‌مدرن عوام‌گرا**». معماری و فرهنگ. ۲۳. پاییز: ۱۵۵-۱۶۵.
- بانی مسعود، ا.، ۱۳۸۵. «**فضای پست‌مدرن**». معماری و فرهنگ. ۲۴:۲۲-۲۶.
- باومن، ز.، ۱۳۸۴. **اشارت‌های پست‌مدرنیته**. ترجمه‌ی حسن چاوشیان. تهران: ققنوس.
- بتسکی، آ.، ۱۳۸۰. «**چهار پدر خوانند**». ترجمه‌ی آبتین گلکار. معمار. ۱۲. بهار: ۶۸-۷۶.
- بحرینی، س. ح.؛ مکنون، ر.، ۱۳۸۰. «**توسعه شهری پایدار: از فکر تا عمل**». محیط‌شناسی. ۲۷. تابستان: ۴۱-۶۰.
- برادبنت، ج.، ۱۳۷۵. **واسازی** (دکنستروکسیین)، راهنمای دانشجویان. ترجمه‌ی منوچهر مزینی. تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- برتنس، ه.، ۱۳۸۴. **مبانی نظریه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- برلین، آ.، ۱۳۸۵. **سرشت تلخ بشر: جستارهایی در تاریخ اندیشه‌ها**. ترجمه‌ی لی لا سازگار. تهران: ققنوس.
- برمن، م.، ۱۳۷۹. **تجربه مدرنیته: هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود**. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.
- برنارد، ج.، ۱۳۸۴. **دنیای زنان**. ترجمه‌ی شهرزاد ذوقی. تهران: اختران.
- برنز، ا.، ۱۳۸۱. **میشل فوکو**. ترجمه‌ی بابک احمدی. تهران: ماهی.
- برنسینگ، ک.، ۱۳۸۳. «**سفارت هلند: برلین، آلمان**». ترجمه‌ی سحر علیزاده شالچی. معماری و فرهنگ. ۲۰. زمستان: ۱۰۰-۱۰۵.
- بروت، س.، ۱۳۷۹. «**درون لایه‌های هزار تو: صورت قالب**». ترجمه‌ی امیر بانی‌مسعود. در حسین سلطان‌زاده (به کوشش)، آموزش معماران، تهران. دفتر پژوهش‌های فرهنگی: ۱۶۳-۱۷۲.
- برودبنت، ج.، ۱۳۷۹. «**راهنمایی ساده در باب نظریه‌ی نشانه‌ها در معماری**». ترجمه‌ی نیره طهوری. معماری ایران (ما). ۳+۴. زمستان- بهار: ۱۲۰-۱۳۷.
- بل، د.، ۱۳۸۱. «**فرا رسیدن جامعه‌ی پساصنعتی**». ترجمه‌ی ابوالقاسم شکری. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۴۴۲-۴۵۶.
- **بلازر، و.**، (گردآورنده) ۱۳۸۵. **ریچارد مه‌یر: ساختن برای هنر- جزئیات**. ترجمه و تدوین امیر اعلا عدیل. اصفهان: هنام.
- بلانت، آ.؛ میلس، ج.، ۱۳۸۵. **دگراندیشی در فلسفه‌ی جغرافیا: مقدمه‌ای بر عقاید و رویه‌های بنیاد ستیز در جغرافیای معارض**. ترجمه‌ی حسین حاتمی‌نژاد. تهران: دانشگاه تهران.
- بندتی، آ.، ۱۳۸۳. **نورمن فاستر**. ترجمه‌ی میرسعید موسوی. اصفهان: خاک.
- بنه ولو، ل.، ۱۳۷۷. **تاریخ معماری مدرن**. ۲ج. ترجمه‌ی حسن نیراحمدی. تهران: مهندسین مشاور نیرسان.
- بنیاد معماری گلتافتن (تدوین) ۱۳۶۷. «**معرفی طرح گلتافتن**». معماری و هنر ایران. ۵. پاییز: ۳۰-۳۳.
- بنیامین، و.، ۱۳۸۰. **خیابان یک‌طرفه**. ترجمه‌ی حمید فرازنده. تهران: مرکز.
- بودریار، ژ.، ۱۳۷۸ [۱۳۷۴]. «**وانموده**». ترجمه‌ی مانی حقیقی. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۸۵-۱۱۰.
- بودریار، ژ.، ۱۳۷۹. **فوکو را فراموش کن؛ بودریار را فراموش کردن** (گفتگوی سیلور لوترانژه با ژان بودریار). ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بودریار، ژ.، ۱۳۸۱الف. «**مبادله‌ی نمادین و مرگ**». ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۴۵۷-۴۸۰.
- بودریار، ژ.، ۱۳۸۱ب. «**پایان آناتما، وانموده‌ها و داستان علمی-تخیلی**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات، تهران. مرکز: ۱۸۷-۲۰۹.
- بودریار، ژ.، ۱۳۸۳. **در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- بودریار، ژ.، ۱۳۸۴. **آمریکا**. ترجمه‌ی عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.
- بودلر، ش.، ۱۳۸۱. «**نقاش زندگی مدرن**». ترجمه‌ی مهتاب بلوکی. در لارنس پی. کهون (ویراستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۱۳۹-۱۴۷.

www.tabarestan.info تبرستان

- بوزیگر، و.، (به‌اهتمام) ۱۳۵۸. **لوکوربوزیه**. ترجمه‌ی سهراب نشواد. تهران: بی‌تا.
- بووی، ا.، ۱۳۸۵. **زیبایی‌شناسی و ذهنیت**: از کانت تا نیچه. ترجمه‌ی فریبرز مجیدی. تهران: فرهنگستان هنر.
- بوین، ر.؛ رطانس، ع.، ۱۳۷۹. «**پست‌مدرنیسم و جامعه**: نظریه و سیاست پست‌مدرنیسم». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۳۷۳-۴۴۷.
- بیردزلی، م.؛ هاسپرس، ج.، ۱۳۷۶. **تاریخ و مسائل زیباشناسی**. ترجمه‌ی محمد سعیدحنایی کاشانی. تهران: هرمس.
- بیسلی، ک.، ۱۳۸۵. **چیستی فمینیسم**: درآمدی بر نظریه‌ی فمینیستی. ترجمه‌ی محمدرضا زمردی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیشاب، ب.، ۱۳۸۵. **سایه‌های واقعیت**: فلسفه‌ی جدید فازی چگونه جهان‌بینی ما را تغییر می‌دهد. ترجمه‌ی علی ستوده‌چوبری. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پاتون، ب.، ۱۳۷۹. «**فلسفه و تفکر از دیدگاه ژیل دلوز**». ترجمه‌ی عبدالعلی دستغیب. نامه فلسفه. ۹. بهار: ۸۲-۹۲.
- پاستر، م.، ۱۳۷۷. **عصر دوم رسانه ها**. ترجمه‌ی غلامحسین صالحیار. تهران: مؤسسه‌ی ایران.
- پاشائی، ع.، (ویراستار) ۱۳۶۹. **فرهنگ اندیشه‌ی نو**. ترجمه‌ی کریم امامی و دیگران. تهران: مازیار.
- پاکباز، ر.، ۱۳۷۸. **دایره‌المعارف هنر**. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاول، ج. ا.، ۱۳۷۹. **پست‌مدرنیسم**. ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- پاینده، ح.، ۱۳۷۳. «**خلاء ارزشها در نمایش‌نامه خلاء**». فصلنامه هنر. ۲۵. تابستان: ۲۸۸-۲۹۰.
- پراسلوف، و. و.، ۱۳۷۹. **توپولوژی شهودی**. ترجمه‌ی ارشک حمیدی. تهران: فاطمی.
- پرانک، ژ.؛ الحق، م.، ۱۳۸۰. «**گزارش لاهه**: پیش زمینه توسعه پایدار (از فکر تا عمل)». ترجمه‌ی مصطفی مهاجرانی. محیط‌شناسی. ۲۸. زمستان: ۸۵-۹۹.
- پلانک، م.، ۱۳۶۴ [۱۳۴۸]. **تصویر جهان در فیزیک جدید**. ترجمه‌ی مرتضی صابر. تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
- پناهی، س.، ۱۳۸۴. «**معماری سبز و افسانه‌ای، یادآور تصاویر سینمایی**». معماری و فرهنگ. ۲۱. بهار: ۴-۱۵.
- پوپر، ک. ر.، ۱۳۷۰. **منطق اکتشافات علمی**. ترجمه‌ی حسین کمالی. تهران: علمی فرهنگی.
- پوزنر، ن.، ۱۳۵۶. **پیشگامان طراحی مدرن**. ترجمه‌ی فرخ اصالت. تهران: دانشگاه تهران.
- پویمان، ل. پ.، ۱۳۸۴. **اخلاق زیست‌محیطی**. ۲ج. ترجمه‌ی محسن ثلاثی، ودیگران. تهران: توسعه.
- پی یر، ا.، ۱۳۷۹. **پاپ آرت**. ترجمه‌ی میترا رستمی پور. تهران: فرآیند.
- پیتزی، ا.، ۱۳۸۳. **ماریو بوتا**. ترجمه‌ی مهرو سامرئی. اصفهان: دانش‌نما.
- پیتسی، ا.، ۱۳۸۵. **رنزو پیانو**. ترجمه‌ی میرسعید موسوی. اصفهان: خاک.
- پیتون، پ.، ۱۳۸۳. **دلوز و امرسیاسی**. ترجمه‌ی محمود رافع. تهران: گام نو.
- پیچینسکی، م.، ۱۳۷۷. «**آسمان‌خراشی با باغهای آسمانی**: کارنورمن فاستر». ترجمه‌ی رضا رضایی. معمار. ۲. پاییز: ۶۴-۶۹.
- پین، م.، ۱۳۷۹. **بارت، فوکو، آلتوسر**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- پین، م.، ۱۳۸۰. **لاکان، دریدا، کریستوا**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- پینکنی، ت.، ۱۳۷۹. «**مدخلی بر تعریف مدرنیسم**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). مدرنیته و مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۴۷-۶۲.
- تابعی، ا.، ۱۳۸۴. **رابطه میان ایده‌ی پسامدرن و عدم‌تعیّن**: مطالعات تطبیقی فلسفه و هنر غرب. تهران: نی.
- تاد، ج.، ۱۳۸۲. «**نقادی فمینیستی**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۷۸۰-۷۸۵.
- تافلر، ا.، ۱۳۸۰. **موج سوم**. ترجمه‌ی شهیندخت خوارزمی. تهران: علم.
- تامپسن، ف.، ۱۳۶۹. **گروتسک در ادبیات**. ترجمه‌ی غلامرضا امامی. شیراز: شیوا.
- تورن، ا.، ۱۳۸۰. **نقد مدرنیته**. ترجمه‌ی مرتضی مردیها. تهران: گام نو.
- ثونگر، ج.؛ گلوور، د.، ۱۳۸۲. «**ساختمان‌های اداری سازگار با محیط‌زیست**: تجلی همکاری بین معماران و مهندسان». ترجمه‌ی حسین مدی. معماری و فرهنگ. ۱۴. تابستان: ۳۵-۳۸.
- جنسن، آ. اف.، ۱۳۸۱. **پست- مدرنیسم**: هنر پست- مدرن. ترجمه‌ی مجید گودرزی. تهران: عصر هنر.
- جنکس، ج.، ۱۳۷۸. «**دیکانستراکشن**: لذت ناشی از نبود». ترجمه‌ی محمدرضا جودت. در محمدرضا جودت و همکاران (ترجمه و تدوین). شش مفهوم در معماری معاصر، تهران: توسعه، ص ۹۷-۱۴۴.

www.tabarestan.info تبرستان

- جنکس، چ.، ۱۳۷۹ [۱۳۷۴]. **پست‌مدرنیسم چیست؟** ترجمه‌ی فرهاد مرتضایی. مشهد: (مرندیز) کلهر.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۱. «**مرگ معماری مدرن، پست‌مدرنیسم چیست؟**». ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۴۹۰-۵۰۱.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۲الف. «**گفتگوی چارلز جنکس با داراب دیبا**». معماری و شهرسازی. ۷۰-۷۱. تابستان: ۷۰-۷۸.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۲ب. «**الگواره جدید در معماری**». تنظیم و ترجمه‌ی حمید خادمی. معماری و شهرسازی. ۷۰-۷۱. تابستان: ۷۸-۸۳.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۲ج. **معماری پرش کیهانی**. ترجمه‌ی وحید قبادیان، داریوش ستارزاده. تبریز: دانشگاه آزاد اسلامی تبریز.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۳. «**طبیعت در گفتگو با طبیعت**». ترجمه‌ی آبتین گلکار. معمار. ۲۷. مهر و آبان: ۳۷-۴۲.
- جنکس، چ.، ۱۳۸۵. «**کن یانگ و نگاهی تازه به آسمان‌خراش‌ها**». ترجمه‌ی سیامک جولایی، ودیگران. شارستان. ۱۱-۱۲. بهار-تابستان: ۱۰۷-۱۱۱.
- جنکس، چ.؛ آیزنمن، پ.، ۱۳۸۲. «**گذر از جهان مکانیکی به جهان الکتریکی: گفتگوی چارلز جنکس با پیتر آیزنمن پیرامون الگواره جدید معماری**». تلخیص و ترجمه‌ی مهناز شریفی. معماری و شهرسازی. ۷۰-۷۱. تابستان: ۸۴-۹۰.
- جنکس، چ.؛ کاتکارت، م.، ۱۳۸۲. «**چارلز جنکس در گفتگو با میکل کاتکارت**». تنظیم و ترجمه‌ی شانی شریف. معماری و شهرسازی. ۷۰-۷۱. تابستان: ۹۱-۹۷.
- جودت، م. ر.، (ترجمه و تدوین) ۱۳۷۱. **تو معماری را ترسیم می‌کنی ولی من آن را می‌سازم**. تهران: سمر.
- جودت، م. ر.، (ترجمه و تدوین) ۱۳۷۲. **معماری دیکانستراکشن، معماری دیکانستراکتیویست**. تهران: پیام.
- جودت، م. ر.، (ترجمه و تدوین) ۱۳۷۳. **نو مدرن‌ها کجایند؟** تهران: دفتر نشر معانی.
- جودت، م. ر.، (ترجمه و تدوین) ۱۳۷۸. **شش مفهوم در معماری معاصر**. تهران: توسعه.
- جورگولا، ر.، ۱۳۷۷. **لوئی کان: تحلیل آثار، اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فلسفی**. ترجمه ی عبدالله جبل‌العاملی. اصفهان: خاک.
- جولایی، س.؛ ودیگران (ترجمه و تدوین) ۱۳۸۵. «**معماری و محیط زیست در ساختمان‌های بلند**». شارستان. ۱۱-۱۲. بهار-تابستان: ۱۰۵-۱۱۳.
- جیمسن، ک.، ۱۳۷۳. «**دفاع فرامدرن: نامه‌ی سرگشاده‌ای به چارلز جنکس**». ترجمه‌ی مهندسین مشاور محمدرضا جودت و همکاران. در مهندسین مشاور محمدرضا جودت و همکاران (تدوین و ترجمه). نومدرن‌ها کجایند؟ تهران. دفتر نشر معانی: ۸۱-۱۰۸.
- جیمسون، ف.، ۱۳۷۹. **منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر**. ترجمه‌ی مجید محمدی. در فردریک جیمسون و دیگران. منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر: مقالاتی در باره‌ی پست‌مدرنیسم، تهران: هرمس.
- چایلدز، پ.، ۱۳۸۲. **مدرنیسم**. ترجمه‌ی رضا رضایی. تهران: ماهی.
- چومی، ب.، ۱۳۷۸. «**شش مفهوم در معماری معاصر**». ترجمه‌ی محمدرضا جودت. در محمدرضا جودت (ترجمه و تدوین). شش مفهوم درمعماری معاصر، تهران: توسعه، ص ۱۱-۴۲.
- حدید، ز.، ۱۳۷۷. «**ایستگاه آتش‌نشانی ویترا**». ترجمه‌ی نهال منشی‌زاده. معماری و شهرسازی. ۴۸-۴۹. اسفند: ۶۳-۷۹.
- حسن، ا.، ۱۳۸۱الف. «**پست‌مدرنیسم: کتاب نامه‌ای نقدگونه**». ترجمه‌ی مهتاب بلوکی. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۳۹۶-۴۲۰.
- حسن، ا.، ۱۳۸۱ب [۱۳۷۹]. «**به‌سوی مفهوم پست‌مدرنیسم**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). ادبیات پسامدرن، تهران. مرکز: ۹۳-۱۱۵.
- حسینی، ر.، (به سرپرستی) ۸۴-۱۳۷۸. **فرهنگ آثار**. ۶ج. ترجمه‌ی رضا حسینی و دیگران. تهران: سروش.
- حقیقی، ش.، ۱۳۷۹. **گذار از مدرنیته؟** (نیچه، فوکو، لیوتار، دریدار). تهران: آگاه.
- حقیقی، م.، (گزینش و ویرایش) ۱۳۷۴. **سرگشتگی نشانه‌ها: نمونه‌هایی از نقد پسامدرن**. تهران: مرکز.
- حکیم، ن.، ۱۳۸۱الف. «**نظری به معماری قرن بیستم اتریش**». معمار. ۱۹. زمستان: ۸۰-۹۴.
- حکیم، ن.، ۱۳۸۱ب. «**درخت گونه‌شناسی آثار فرشیدموسوی و آلخاندرو زائراپولو**». معمار. ۱۷. تابستان: ۲۴-۲۹.
- حکیم، ن.، ۱۳۸۲. «**معماری بیونیک و اندیشه‌های گرگ‌لین**». معمار. ۲۳. زمستان: ۱۷-۲۰.
- خادمی، ح.، (تدوین و ترجمه) ۱۳۸۰. «**نمونه‌های از معماری سازگار با محیط‌زیست**». معماری ایران (ما). ۵. تابستان: ۱۸-۷۹.

www.tabarestan.info پژوهشگاه تبرستان

• خراسانی، ش. ا.، ۱۳۷۰ [۱۳۵۰]. **نخستین فیلسوفان یونانی**. تهران: علمی و فرهنگی.

• خرمشاهی، ع. ا.، (تدوین) ۱۳۶۹. «**بازسازی ایران، فرصتی تاریخی از کویر ایران تا کویر کره‌ی ماه**: مصاحبه با نادر خلیلی». معماری و شهرسازی. ۷. اردیبهشت: ۵-۱۷.

• خلیلی، ن.، (تدوین) ۱۳۵۹. **گلتافتن**: تحولی در معماری سنتی ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

• خلیلی، ن.، (مصاحبه) ۱۳۷۲. «**سلامتی زیستگاه‌های جهان امروز**: مصاحبه با نادر خلیلی». معماری و شهرسازی. ۲۲-۲۳. مرداد-شهریور: ۶-۱۳.

• خلیلی، ن.، ۱۳۸۲. **تنها دویدن**. تهران: چشمه.

• دابسون، ا.، ۱۳۷۷. **فلسفه و اندیشه‌ی سیاسی سبزها**. ترجمه‌ی محسن ثلاثی. تهران: آگاه.

• داگلاس، ا.، (تنظیم) ۱۳۸۰. **یی چینگ**: کتاب تقدیرات. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: ثالث.

• دان، ج. ر.، ۱۳۸۵. **نقد اجتماعی پست‌مدرنیته**. ترجمه‌ی صالح نجفی. تهران: شیرازه.

• درفلس، ژ.، ۱۳۸۳. «**اجزاء کیچ**». ترجمه‌ی مهرداد دعوت‌خواه. حرفه و هنرمند. ۷. بهار: ۲۰۲-۲۰۴.

• دریدا، ژ.، ۱۳۸۰الف. «**ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. در فرزان سجودی (به کوشش). ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، تهران. سوره مهر: ۲۰۹-۲۱۷.

• دریدا، ژ.، ۱۳۸۰ب. «**نامه‌یی به یک دوست ژاپنی**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. زیباشناخت. ۵:۱۹۵-۱۹۹.

• دریدا، ژ.، ۱۳۸۱الف. «**پایان کتاب و آغاز نوشتار**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. در لارنس یی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۳۴۶- ۳۷۲.

• دریدا، ژ.، ۱۳۸۱ب. **مواضع**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

• دریفوس، ه.، و دیگران، ۱۳۷۶. **فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک**. ترجمه‌ی حسین بشیریه. تهران: نی.

• دِسسا، چ.، ۱۳۸۲. **زاهاحدید**: زیبایی ناسازگار. ترجمه‌ی حسین ماهوتی‌پور. تهران. امین‌دژ.

• دکارت، ر.، ۱۳۶۹. **تأملاتی در فلسفه اولی**. ترجمه‌ی احمد احمدی. تهران: نشر دانشگاهی.

• دلوز، ژ.، ۱۳۷۸الف [۱۳۷۴]. «**افلاطون و وانموده**». ترجمه‌ی مانی حقیقی. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۶۴-۸۴.

• دلوز، ژ.، ۱۳۷۸ب، **نیچه**. ترجمه‌ی پرویز همایون پور. تهران: گفتار.

• دلوز، ژ.، ۱۳۷۸ج [۱۳۷۴]. «**اندیشه ایلیاتی**». ترجمه‌ی لیلی گلستان. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۲۳۷-۲۴۹.

• دلوز، ژ.، ۱۳۸۲. «**تزهایی در باب حرکت**: تفسیر نخست بر برگسون». ترجمه‌ی کامبیز کاهه. ارغنون. ۲۳. زمستان: ۲۳-۴۶.

• دلوز، ژ.، ۱۳۸۶. **فلسفه نقادی کانت**. ترجمه‌ی مهدی پارسا. تهران: گام‌نو.

• دلوز، ژ.؛ گتاری، ف.، ۱۳۸۱الف. «**ریزوم**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). به‌سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات، تهران. مرکز: ۱۶۳-۱۸۵.

• دلوز، ژ.؛ گتاری، ف.، ۱۳۸۱ب. «**ضد-ادیب: کاپیتالیسم و شیزوفرنی**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش، افشین جهاندیده. در لارنس یی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۴۲۱-۴۴۲.

• دلوز، ژ.؛ نگری، آ.؛ هارت، م.، ۱۳۸۶. **بازگشت به آینده**. ترجمه‌ی رضا نجف‌زاده. تهران: گام‌نو.

• دوال، ب.؛ سسنز، ج.، ۱۳۸۳. «**بوم‌شناسی ژرفانگر**». ترجمه‌ی مهدی داودی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج ۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۵۷-۷۴.

• دوروسنی، ژ.؛ بیشون، ج.، ۱۳۷۴ [۱۳۷۰]. **روش تفکر سیستمی**. ترجمه‌ی امیرحسین جهانبگلو. تهران: پیشبرد.

• دوسرتیو، م.، ۱۳۸۲. «**قدم‌زدن در شهر**». ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور. در مطالعات فرهنگی، تهران. تلخون: ۱۳۳-۱۴۵.

• دویی ودی، ا.، ۱۳۸۳. «**ساتیاگراها برای حفاظت از محیط‌زیست**». ترجمه‌ی مژده دقیقی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۲۰۵-۲۳۱.

• دیبا، د.، (مصاحبه) ۱۳۷۸. «**گفتگو: ماریو بوتا- داراب دیبا**». معماری و شهرسازی. ۵۴-۵۵. اسفند: ۱۷۸-۱۸۷.

• دیبا، د.، (مصاحبه) ۱۳۸۱. «**گفتگو: آراتا ایسوزاکی- داراب دیبا**». معماری و شهرسازی. ۶۸-۶۹. زمستان: ۶۴-۷۱.

• دیبا، د.، (مصاحبه) ۱۳۸۲. «**گفتگو: رابرت ونتوری، دنیز اسکات‌براون- داراب دیبا**». معماری و شهرسازی. ۷۲-۷۳. پاییز: ۸۴-۹۱.

www.tabarestan.info تبرستان

- دیوید، پ.، ۱۳۸۴. «**مرگ مدرنیسم متعالی**». ترجمه‌ی عباس مخبر. معمار. ۳۵. بهمن و اسفند: ۲۶-۲۹.
- راجرز، ر.، ۱۳۸۳. «**معماری پایدار**». ترجمه‌ی مهکامه لوافی. آبادی. ۶: ۴۲-۱۱.
- راجرز، ر.؛ اسکاتین، ج.، ۱۳۸۳. «**طبیعت، تکنولوژی و معنای مکان**: پیش درآمدی بر قوم‌شناسی گردشگردی در سد هوور». ترجمه‌ی فتاح محمدی. رایانه معماری و ساختمان. ۲. تابستان: ۳۸-۴۹.
- رایشنباخ، ه.، ۱۳۸۴ [۱۳۷۱]. **پیدایش فلسفه‌ی علمی**. ترجمه‌ی موسی اکرمی. تهران: علمی و فرهنگی.
- روسنائو، پ. م.، ۱۳۸۰. **پست‌مدرنیسم و علوم‌اجتماعی**. ترجمه‌ی محمدحسین کاظم‌زاده. تهران: آتیه.
- روسو، پ.، ۱۳۴۰. **تاریخ علوم**. ترجمه‌ی حسن صفاری. تهران: امیرکبیر.
- روسی، ا.، (مصاحبه) ۱۳۶۷. «**مصاحبه با پروفسور الدوروسی**». معماری و هنر ایران. ۵. پاییز: ۲۶-۲۸.
- روش، ف.، ۱۳۸۳ «**تحول مورفینگ**». ترجمه‌ی اکبر برزگر مولان. معماری و فرهنگ. ۲۰. زمستان: ۳۹-۴۱.
- ری، ر. ب.، ۱۳۷۷. «**پسامدرنیسم**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. فصلنامه سینمایی فارابی. ۱۶: ۳۰-۲۷.
- ریچارد، ک.، ۱۳۸۳. **سبک‌های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت**. ترجمه‌ی نصرالله تسلیمی. تهران: حکایت قلم نوین.
- ریچاردز، آ.، ۱۳۷۷. «**کوهستان جادویی مه‌یر**: خاستگاه گتی». ترجمه‌ی حمیدخادمی. معماری و شهرسازی. ۴۶-۴۷. دی: ۲۱-۳۴.
- ریفکین، ج.؛ هوارد، ت.، ۱۳۷۴. **جهان در سراشیبی سقوط**. ترجمه‌ی محمود بهزاد. تهران: سروش.
- زلنر، پ.، ۱۳۸۰. «**گرگ لین**». ترجمه‌ی مامک نصیری‌نسب. معماری و فرهنگ. ۹. تابستان: ۴-۱۴.
- زوی، ب.، (بی. تا.). **به‌سوی یک معماری ارگانیک**. ترجمه‌ی مریم جزایری، اسماعیل نوری‌علا. تهران: تالار ایران.
- زوی، ب.، ۱۳۷۶. **چگونه به معماری بنگریم**. ترجمه‌ی فریده گرمان. تهران: کتاب امروز.
- زوی، ب.، ۱۳۸۰. **چگونه به شهرسازی بنگریم**. ترجمه‌ی فریده گرمان. تهران: کتاب امروز.
- ژاکنیک، ا.، ۱۳۷۲. **مرکز فرهنگی پمپیدو**. مقدمه رنزو پیانو. ترجمه‌ی محسن شهیدی. تهران: شهرداری.
- ژوانگ‌چن، ی.، ۱۳۷۵. «**شجره‌نامه‌ای با ریشه‌هایی در شرق و غرب**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش. پیام. ۳۰۹. فروردین: ۱۵-۱۹.
- ساراپ، م.، ۱۳۸۲. **راهنمایی مقدماتی در پساساختارگرایی و پسامدرنیسم**. ترجمه‌ی محمدرضا تاجیک. تهران. نی.
- سالینگاروس، ن. ا.، ۱۳۸۳. «**چارلز جنکس و پارادایم جدید در معماری**». ترجمه‌ی هلن افجمه‌ای. معماری و فرهنگ. ۱۷. بهار: ۱۰۰-۱۰۶.
- سانتاگ، س.، ۱۳۸۵. «**یادداشت‌هایی درباره: کمپ**». ترجمه‌ی جاویددلرنگ. حرفه و هنرمند. ۱۶. تابستان: ۱۶۸-۱۷۶.
- سجودی، ف.، ۱۳۸۰. «**درآمدی بر پسامدرنیسم و مفهوم هنر پسامدرن**». کارنامه. ۲۱. مرداد و شهریور: ۱۲-۱۷.
- سردار، ض. ا.، ۱۳۷۹. **آشوب**. ترجمه‌ی آرام قریب. تهران: شیرازه.
- سرکارفرشی، گ.، (تدوین و ترجمه) ۱۳۸۱. «**شهر فرهنگی گالیچیا**». معماری و شهرسازی. ۶۶-۶۷. تابستان: ۵۶-۶۱.
- سکرتان، د.، ۱۳۷۵. **کلاسیسیزم**. ترجمه‌ی حسن افشار. تهران: مرکز.
- سلدن، ر.؛ ویدوسون، پ.، ۱۳۷۷ [۱۳۷۲]. **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح‌نو.
- سماوی، م.، (مترجم) ۱۳۷۴. **فرهنگ تشریحی اصطلاحات کامپیوتری میکروسافت**. تهران: کانون نشر علوم.
- سمرقند، د.، ۱۳۸۰. «**برآمدن طرح از زمینسار: بینش و روش معماری زاهاحدید**». معمار. ۱۳. تابستان: ۸۱- ۹۳.
- سوجا، ا.، ۱۳۸۲. «**تاریخ: جغرافیا: مدرنیته**». ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور. در مطالعات فرهنگی، تهران. تلخون: ۱۶۵-۱۸۴.
- سوسور، ف. د.، ۱۳۷۸. **دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی**. ترجمه‌ی کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- سوکال، آ. د.؛ برکمونت، ر.، ۱۳۸۴ الف. **یاوه‌های مُد روز**: کاربرد نادرست علم در گفتار روشنفکران پسامدرن. ترجمه‌ی جلال حسینی. تهران: بازتاب نگار.
- سوکال، آ. د.؛ برکمونت، ر.، ۱۳۸۴ ب. **چرندیات پست‌مدرن**: سوء استفاده‌ی روشنفکران پست‌مدرن از علم. ترجمه‌ی عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.
- سیاتله، ۱۳۸۰ [۱۳۷۸]. **ما، همه سهمی از زمین هستیم**. ترجمه‌ی امید خادم‌صبا. تهران: مولف.
- سیار، پ.، (مترجم) ۱۳۸۰. **کتابهای از عهد عتیق**. تهران: نی.
- سیرلوت، ل.، ۱۳۷۹. **راهنمای هنر مدرن**. ترجمه‌ی نسرین هاشم. تهران: ساقی.
- شاسلن، ف.؛ روبر، ژ. پ.؛ لوکلرک، د.، ۱۳۷۷. «**گوگنهایم بیلبائو**». ترجمه‌ی فرزانه طاهری. معمار. ۱. تابستان: ۵۳-۶۳.
- شایگان، د.، ۱۳۸۰. **افسون‌زدگی جدید**: هویت چهل تکه و تفکر سیار. تهران: فرزان روز.

www.tabarestan.info تبرستان

• شاینر، ل.، ۱۳۸۳. «**هنر عامیانه**». ترجمه‌ی عباس مخبر. ترجمه‌ی فرهاد گشایش. در مایکل کلی (زیر نظر). دایره‌المعارف زیبایی شناسی، تهران. موسسه فرهنگی گسترش هنر؛ مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: ۵۶۹-۵۷۱.

• شفر، ژ. م.، ۱۳۸۵. **هنر دوران مدرن: فلسفه‌ی هنر از کانت تا هایدگر**. ترجمه‌ی ایرج قادری. تهران: آگاه.

• شولتز، ک. ن.، ۱۳۵۳. **هستی، فضا و معماری**. ترجمه‌ی محمدحسن حافظی. تهران: کتابفروشی تهران.

• شولتز، ک. ن.، ۱۳۸۱الف. **مفهوم سکونت: به‌سوی معماری تمثیلی**. ترجمه‌ی محمود امیریاراحمدی. تهران: آگاه.

• شولتز، ک. ن.، ۱۳۸۱ب. **معماری: حضور، زبان و مکان**. ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان. تهران: موسسه‌ی معمار نشر.

• شیرازی، م. ر.، (تدوین و ترجمه) ۱۳۸۳. «**آیزنمن، دلوز و «شدن» در معماری**». معماری و فرهنگ. ۱۷. بهار: ۱۵-۲۳.

• شیردل، ب.، (مصاحبه) ۱۳۷۳الف. «**گفتگو با: بهرام‌شیردل معمار ایرانی**». معماری و شهرسازی. ۲۸-۲۹. تیر-مهر: ۲۴-۲۸.

• شیردل، ب.، (مصاحبه) ۱۳۷۳ب. «**گفتگو با بهرام‌شیردل**: در جستجوی فضای سوم». آبادی. ۱۳. تابستان: ۳۶-۴۶.

• شیردل، ب.، (مصاحبه) ۱۳۷۴. «**گفتگو با بهرام‌شیردل**». آبادی. ۱۷. تابستان: ۶۹-۷۱.

• شیردل، ب.، (تدوین) ۱۳۷۶الف. «**مسابقه طراحی ساختمان بانک توسعه‌ی صادرات ایران**». آبادی. ۲۵. تابستان: ۹۷-۹۸.

• شیردل، ب.، (مصاحبه) ۱۳۷۶ب. «**کلان‌شهر تهران، فراتر از تخیل طراحی اراده‌گرایانه**». آبادی. ۲۶. پاییز ۷۴-۷۹.

• شیردل، ب.، ۱۳۸۵. «**مرکز تجاری شیراز**». معمار. ۳۷. خرداد-تیر: ۵۰-۵۹.

• ضیمران، م.، ۱۳۷۸. **میشل فوکو**: دانش قدرت. تهران: هرمس.

• ضیمران، م.، ۱۳۷۹. **ژاک دریدا و متافیزیک حضور**. تهران: هرمس.

• ضیمران، م.، ۱۳۸۰. **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم**: گفتگو با ضیمران. ج۳. تهران: هرمس.

• ضیمران، م.، ۱۳۸۲الف. **نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز**. تهران: هرمس.

• ضیمران، م.، ۱۳۸۲ب. **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**. تهران: قصه.

• طراوتی، ح.؛ ایافت، ا.، (مترجمان) ۱۳۷۷. **دستور کار ۲۱**. تهران: سازمان حفاظت محیط‌زیست؛ برنامه عمران ملل متحد.

• عرفانیان، ب.، ۱۳۸۰. «**معماری طبیعت**: هندسه فراکتال و نظریه‌ی آشوب». فضا. ۲-۳. بهار- تابستان: ۱۰۴-۱۰۷.

• فارابی، ا. ن.، ۱۳۶۴. **احصاء العلوم**. ترجمه‌ی حسین خدیوجم. تهران: علمی فرهنگی.

• فاستر، ج. ب.، ۱۳۸۰[۱۳۷۵]. «**مارکس و محیط‌زیست**». ترجمه‌ی محمود متحد. درخسرو پارسا (گزینش و ویرایش). پسامدرنیسم در بوته نقد (مجموعه‌ی مقالات). تهران: آگاه.

• فاستر، ن.، ۱۳۸۱. «**آسمان‌خراش پاسخگو**». ترجمه‌ی لیدا وطن. معماری‌ایران (ما). ۱۰-۱۱. پاییز-زمستان: ۶۷-۷۴.

• فالکس، ک.، ۱۳۸۱. **شهروندی**. ترجمه‌ی محمدتقی دلفروز. تهران: مرکز.

• فایرابند، پ.، ۱۳۷۵. **برضد روش**. ترجمه‌ی مهدی قوام صفری. تهران: فکر روز.

• فتحی، ح.، ۱۳۷۲. **ساختمان‌سازی با مردم**. ترجمه‌ی علی اشرفی. تهران: دانشگاه‌هنر.

• فریت، س.، ۱۳۸۲. «**فرهنگ عامه** (پسند)». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۴۲۷-۴۳۱.

• فریلند، س.، ۱۳۸۳. **اما آیا این هنر است؟ مقدمه‌ای بر نظریه‌ی هنر**. ترجمه‌ی کامران سپهران. تهران: مرکز.

• فکوهی، ن.، ۱۳۸۳. **انسان‌شناسی شهری**. تهران: نی.

• فکوهی، ن.، ۱۳۸۴[۱۳۸۱]. **تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی**. تهران: نی.

• فلامکی، م. م.؛ ودیگران، ۱۳۶۵. **معماری بومی**. تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا-تهران، مؤسسه علمی و فرهنگی فضا.

• فوکو، م.، ۱۳۷۳. «**پدید آورنده چیست؟**». ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند. فصلنامه هنر. ۲۵. تابستان: ۳۶۱-۳۷۶.

• فوکو، م.، ۱۳۷۸الف. **مراقبت و تنبیه**. ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نی.

• فوکو، م.، ۱۳۷۸ب. **نظم گفتار**. ترجمه‌ی باقر پرهام. تهران: آگاه.

• فوکو، م.، ۱۳۷۸ج[۱۳۷۴]. «**مؤلف چیست**». ترجمه‌ی افشین جهاندیده. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۱۹۰-۲۱۴.

• فوکو، م.، ۱۳۷۹. «**گفتاری در باره ضدادیب؛ کاپیتالیسم و شیزوفرنی**». آفتاب.۱.

• فوکو، م.، ۱۳۸۱الف. **جنون و بی‌خردی**: تاریخ جنون در عصر کلاسیک. ترجمه‌ی فاطمه ولیانی. تهران: هرمس.

• فوکو، م.، ۱۳۸۱ب[۱۳۷۹]. **ایران**: روح یک جهان بی‌روح. ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نی.

www.tabarestan.info تبرستان

- فوکو، م.، ۱۳۸۱ ج. «**نیچه، تبارشناسی، تاریخ**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۳۷۳-۳۹۵.
- فوکو، م.، ۱۳۸۱ د. **نیچه، فروید، مارکس**. ترجمه‌ی افشین جهاندیده و دیگران. تهران: هرمس.
- فوکو، م.، ۱۳۸۲. «**فضا، قدرت و دانش**». ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور. در مطالعات فرهنگی، تهران. تلخون: ۱۴۷-۱۵۷
- فوکو، م.، ۱۳۸۳. **اراده به دانستن**. ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. تهران: نی.
- فوکو، م.، ۱۳۸۵. **پیدایش کلینیک**: دیرینه‌شناسی ادراک پزشکی. ترجمه‌ی یحیی امامی. تهران: نقش و نگار.
- فوکو، م.؛ دلوز، ژ.، ۱۳۷۸ [۱۳۷۴]. «**روشنفکرها و قدرت**» (گفتگو). ترجمه‌ی بابک احمدی. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۲۹۸-۳۱۵.
- قادری، ح.، ۱۳۸۲ [۱۳۷۹]. **اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم**. تهران: سمت.
- قبادیان، و.، ۱۳۸۲. **مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- قره‌باغی، ع. ا.، ۱۳۸۰. **تبارشناسی پست‌مدرنیسم**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- قره‌باغی، ع. ا.، ۱۳۸۱ الف. «**کمپ**». گلستانه. ۴۳. مهر: ۴۷-۵۱.
- قره‌باغی، ع. ا.، ۱۳۸۱ ب. «**گیج**». گلستانه. ۴۴. آبان: ۳۴-۳۸.
- قهرمان، ک.، ۱۳۸۳. «**هنر کیچ**». ترجمه‌ی حرفه و هنرمند. ۷. بهار: ۱۹۰-۱۹۳.
- کابلی، پ.؛ یانتس، ل.، ۱۳۸۰. **نشانه‌شناسی**. ترجمه‌ی محمد نبوی. تهران: شیرازه.
- کاپرا، ف.، ۱۳۷۲ [۱۳۶۵]. **تائوی فیزیک**. ترجمه‌ی حبیب‌الله دادفرما. تهران: کیهان.
- کاپیتانیاک، ت.، ۱۳۸۴. **آشوب برای مهندسان**: تئوری، کاربردها و کنترل. ترجمه‌ی مسعود انصاری‌نو، قاسم اسعدی گرکلشولی. تهران: آرویج.
- کارلسون، آ.، ۱۳۸۴. «**زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی**». ترجمه‌ی منوچهر صانعی و دیگران. در بریس گات، دومینیگ مک‌آیور لویس (ویراستاران). دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی، تهران. فرهنگستان هنر: ۳۱۳-۳۲۴.
- کاستلز، م.، ۱۳۸۰. **عصر اطلاعات**: اقتصاد، جامعه و فرهنگ. ج۱. ترجمه‌ی احد علیقلیان؛ افشین خاکباز. تهران: طرح نو.
- کاسکو، ب.، ۱۳۸۰ [۱۳۷۷]. **تفکر فازی**. ترجمه‌ی علی غفاری؛ و دیگران. تهران: دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین طوسی.
- کاسیرر، ا.، ۱۳۷۰. **فلسفه‌ی روشنگری**. ترجمه‌ی یدالله موقن. تهران: نیلوفر.
- کافر، ل. د.، ۱۳۸۲. «**پرواز به جلو رم کولهاس**: درباره شهر عام». ترجمه‌ی لیدا وطن. معماری ایران (ما). ۱۲-۱۳. بهار-تابستان: ۱۵۰-۱۵۸.
- کاگان، و.، ۱۳۵۶. **لباچوسکی، هندسه نااقلیدس**. ترجمه‌ی پرویز شهریاری. تهران: توکا.
- کالر، ج.، ۱۳۷۹. **فردینان دوسوسور**. ترجمه‌ی کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- کالر، ج.، ۱۳۸۲. **نظریه‌ی ادبی**: معرفی بسیار مختصر. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- کالو، م.، ۱۳۸۱. **چشم‌اندازها: انقلاب‌های علم در قرن بیست‌ویکم**. ترجمه‌ی یوسف اردبیلی. تهران: ققنوس.
- کالینز، ج.، ۱۳۸۰. **دریدا**. ترجمه‌ی علی سپهران. تهران: شیرازه.
- کالینسون، د.، ۱۳۸۵. **تجربه‌ی زیباشناختی**. ترجمه‌ی فریده فرنودفر. تهران: فرهنگستان هنر.
- کان، ل.، ۱۳۵۳. «**ماهیت و طرح**». هنر و معماری. ۲۱. فروردین - اردیبهشت: ۲۷-۳۱.
- کانت، ا.، ۱۳۶۲. **سنجش خرد ناب**. ترجمه‌ی میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی. تهران: امیرکبیر.
- کانلی، ف. س.، ۱۳۸۳. «**گروتسک**». ترجمه‌ی سعید سعیدپور. در مایکل کلی (زیر نظر). دایره‌المعارف زیبایی شناسی، تهران. مؤسسه فرهنگی گسترش هنر؛ مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: ۳۹۵-۴۰۰.
- کانور، ا.، ۱۳۷۹. «**پست‌مدرنیسم: نفی فراروایت‌ها**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۴۵-۵۸.
- کانور، ا.، ۱۳۸۱. «**پست‌مدرنیسم و معماری**». ترجمه‌ی مهسا کرم‌پور. ارغنون. ۲۰. تابستان: ۲۴۷-۲۶۴.
- کانور، ا.، ۱۳۸۲ الف. «**پسامدرنیسم**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۱۸۹-۱۹۵.
- کانور، ا.، ۱۳۸۲ ب. «**لیوتار، ژان‌فرانسوا**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۵۶۳-۵۶۵.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

- کانور، ا.، ۱۳۸۲ج. «**ایهاب حسن**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۲۶۲.
- کانور، ا.، ۱۳۸۲ د. «**ژان بودریار**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۱۶۴-۱۶۷.
- کایتل، پ. م.، ۱۳۸۲. «**زیست‌بوم**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۳۱۹-۳۲۸.
- **کتاب مقدس**، ۲۰۰۲. لندن: ایلام.
- کچویان، ح.، ۱۳۸۲. **فوکو و دیرینه‌شناسی دانش**. تهران: دانشگاه تهران.
- کرتیس، و.، ۱۳۷۸. «**آلوار آلتو و مناظر اساطیری**». ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری. معمار. ۴. بهار: ۷-۱۶.
- کرچنز، ج. د.، ۱۳۸۳. «**آیا فرضیه‌های گایا آزمون پذیرند؟**». ترجمه‌ی هادی غبرایی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۱۶۷-۱۹۸.
- کریر، ر.، ۱۳۸۳. **فضای شهری**. ترجمه‌ی خسرو هاشمی‌نژاد. اصفهان: خاک.
- کریر، ر.، ۱۳۸۴ [۱۳۸۰]. **تناسبات در معماری**. ترجمه‌ی محمد احمدی‌نژاد. اصفهان: خاک.
- کلارویک، ب.، ۱۳۸۳. «**طراحی و ساخت معماری در عصر دیجیتال**». ترجمه‌ی نرگس مروجی. معماری و فرهنگ. ۲۰. زمستان: ۵۳-۵۹.
- کوارد، ر.؛ الیس، ج.، ۱۳۸۰. «**اس / زد**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. در فرزان سجودی (به کوشش). ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، تهران. سوره مهر: ۱۷۵-۱۸۳.
- کوپ هیمل‌بلاو، ۱۳۷۹. «**سرانجام معماری**». ترجمه‌ی محمدرضا فاروقی. معماری و فرهنگ. ۵. تابستان: ۵۷-۶۱.
- کورس‌مایر، ک.، ۱۳۸۲. «**زیبایی‌شناسی فمینیستی**». ترجمه‌ی عباس یزدانی. در آقابابایی، ا.؛ شالباف، ع.، (ویرستاران). فمینیسم و دانش‌های فمینیستی: مقالات دایره‌المعارف فلسفی روتلیج. تهران. دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- کولهاس، ر.، ۱۳۸۵. **S, M, L,XL**. ترجمه‌ی ایمان رئیسی. اصفهان: خاک.
- کولی م. ۱۳۸۲. **رولان بارت**. ترجمه‌ی خشایار دیهیمی. تهران: ماهی.
- کوندرا، م.، ۱۳۷۱. **هنر رمان**. ترجمه‌ی محمد قهرمان. تهران: چشمه.
- کون، ت.، ۱۳۷۷. «**تاویل متن: زبان و جهان، انقلاب علمی چیست؟**». ترجمه‌ی شاپور اعتماد. در شاپور اعتماد (مترجم). فلسفه تکنولوژی. تهران. مرکز: ۲۰۳-۲۱۴.
- کوهن، ت. س.، ۱۳۶۹. **ساختار انقلابهای علمی**. ترجمه‌ی احمد آرام. تهران: سروش.
- کیپنس، ج.، ۱۳۷۸. «**استیون‌هول در گفتگو با جفری کیپنس**». ترجمه‌ی فرزانه‌طاهری. معمار. ۷. زمستان: ۳۹-۴۵.
- کیل، و.؛ باخمان، و.، ۱۳۷۸. «**مجموعه سینماهای UFA، درسدن**». ترجمه‌ی فرزانه طاهری. معمار. ۴. بهار: ۵۴-۵۹.
- کیم، ج. ج.، ۱۳۸۲. «**واحد معماری پایدار**: مقدمه‌ای بر طراحی پایدار». ترجمه‌ی نازلی دبیدیان؛ مروه فرهودی. معماری ایران (ما). ۱۴. پاییز: ۶-۲۸.
- کوال، ا.، ۱۳۷۹. «**مضامین پست‌مدرنیته**». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۵۹-۷۲.
- گاردنر، ه.، ۱۳۷۰ [۱۳۶۵]. **هنر در گذر زمان**. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه.
- گاردنیز، م.، ۱۳۸۰. «**تخیل معمولی باختین**». ترجمه‌ی یوسف اباذری. ارغنون. ۲۰. زمستان: ۳۳-۶۵.
- گاری، ل. ا.، ۱۳۸۱. «**آن اندام جنس که یک اندام نیست**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. در لارنس بی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۴۸۱-۴۸۹.
- گرین، ک.؛ لبیهان، ج.، ۱۳۸۳. **درسنامه نظریه و نقدادبی**. ترجمه‌ی لیلا بهرامی‌محمدی و دیگران. تهران: روزنگار.
- گرین‌برگ، ک.، ۱۳۸۳. «**آوانگار و کیچ**». ترجمه‌ی فرشید آذرنگ. حرفه و هنرمند. ۷. بهار: ۱۹۴-۲۰۱.
- گلدبلات، د.، ۱۳۸۳. «**از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم**». ترجمه‌ی فرهاد گشایش. در مایکل کلی (زیر نظر). دایره‌المعارف زیبایی شناسی، تهران. مؤسسه فرهنگی گسترش هنر؛ مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: ۴۶۸-۴۷۵.
- گلشنی، م.، ۱۳۷۴ [۱۳۶۹]. **تحلیلی از دیدگاههای فلسفی فیزیکدانان معاصر**. تهران: مشرق.
- گلیک، ج.، ۱۳۸۳ [۱۳۷۶]. **تئوری نظم در آشفتگی**: بنیان مدیریت بر مدیریت تغییر. ترجمه‌ی محسن قدمی؛ مسعود نیازمند. تهران: سیمای جوان.

www.tabarestan.info تبرستان

- گیبینز، ج. آ.؛ ریمر، ب.، ۱۳۸۱. **سیاست پست‌مدرنیته**. ترجمه‌ی منصور انصاری. تهران: نی.
- گیدئین، ز.، ۱۳۴۵. **معماری، شما و من**. ترجمه‌ی اکبر میرمطهر. تهران: تالار ایران.
- گیدئین، ز.، ۱۳۶۵[۱۳۵۰]. **فضا، زمان و معماری**: رشد یک سنت جدید. ترجمه‌ی منوچهر مزینی. تهران: علمی و فرهنگی.
- گیدنز، آ.، ۱۳۷۸. **تجدد و تشخص**. ترجمه‌ی ناصر موفقیان. تهران: نی.
- گیر، آ. ای.، ۱۳۸۰. **پسامدرنیسم و بحران زیست‌محیطی**. ترجمه‌ی عرفان ثابتی. تهران: چشمه.
- گیرو، پ.، ۱۳۸۰. **نشانه‌شناسی**. ترجمه‌ی محمد نبوی. تهران: آگاه.
- لاج، د.، ۱۳۷۳. «**مدرنیسم، آنتی‌مدرنیسم و پست‌مدرنیسم**». ترجمه‌ی سوسن سلیم‌زاده. فصلنامه هنر. ۲۵. تابستان: ۳۸۲-۳۹۸.
- لاک، ج.، ۱۳۸۰. **جستاری در فهم بشر**. تلخیص پرینگل پتیسون. ترجمه‌ی رضا زاده‌شفق. تهران: شفیعی.
- لاکوست، ژ.، ۱۳۷۵. **فلسفه در قرن بیستم**. ترجمه‌ی رضا داوری. تهران: سمت.
- لامپرچت، ب.، ۱۳۸۳. «**کتابخانه مرکزی سیاتل**: دفتر معماری رم کولهاس». ترجمه‌ی باوند بهپور. معمار. ۲۹. بهمن-اسفند: ۱۵۱-۱۵۵.
- لامپونیانی، و. م. ۱۳۸۱. **معماری و شهرسازی در قرن بیستم**. ترجمه‌ی لادن اعتضادی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- لامپونیانی، و. م. ۱۳۸۲. **دانشنامه‌ی معماری قرن بیستم**. ترجمه‌ی ضیاالدین جاوید. تهران: امتداد.
- لامپونیانی، و. م.؛ ایوی، ر.، ۱۳۸۲. «**گفتگو با رنتسو پیانو**». ترجمه‌ی نسرین دهقانی. آبادی. ۳۸. بهار: ۱۳۰-۱۳۷.
- لاولاک، ج.؛ اپتن، س.، ۱۳۸۳. «**در جست‌وجوی گایا**». ترجمه‌ی هادی غبرایی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۱۵۱-۱۶۶.
- لایون، د.، ۱۳۸۰. **پسامدرنیته**. ترجمه‌ی محسن حکیمی. تهران: آشیان.
- لچت، ج. ۱۳۷۷. **پنجاه متفکر بزرگ معاصر**. ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: خجسته.
- لش، ا. ۱۳۸۳. **جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**. ترجمه‌ی حسن چاوشیان. تهران: مرکز.
- لکویر، آ.، ۱۳۷۷. «**کیاسما- شمایل تقاطع‌ها**». ترجمه‌ی فرزانه‌طاهری. معمار. ۳. زمستان: ۴۴-۵۱.
- لوترانژه، س.، ۱۳۷۸[۱۳۷۴]. «**دگرگون شدن، بخارشدن، محو شدن**، (گفتگو با ژان بودریار)». ترجمه‌ی مانی حقیقی. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۳۴۵-۳۵۶.
- لوتسما، ب.، ۱۳۷۹. «**درجستجوی مدرنیسم جدید**: رم کولهاس در گفتگو با بارت‌لوتسما». ترجمه‌ی لیدا قدیم‌زاده. معمار. ۱۰. پاییز: ۶۱-۶۵.
- لوتمن، ی.، ۱۳۷۰. **نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما**. ترجمه‌ی مسعود واحدی. تهران: سروش.
- لوس. آ.، ۱۳۸۲. «**تزئین و جنایت**». ترجمه‌ی سعید حقیر. زیباشناخت. ۹: ۴۴-۳۷.
- لوکوربوزیه، ۱۳۵۵. **منشور آتن**. ترجمه‌ی محمد منصور فلامکی. تهران: دانشگاه تهران.
- لوکوربوزیه، ۱۳۸۱. «**به‌سوی یک معماری جدید**». ترجمه‌ی عبدالکریم‌رشیدیان. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۲۰۲-۲۱۳.
- لوین، م. گ.، ۱۳۸۳. «**نقدی بر فمینیسم بوم‌شناختی**». ترجمه‌ی مهناز معیری. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۱۲۱-۱۴۴.
- لین، گ.، ۱۳۸۰. «**خانه‌های جنین‌شناختی**». ترجمه‌ی امیر بانی‌مسعود. معماری و فرهنگ. ۹. تابستان: ۱۵-۲۱.
- لین، گ.، ۱۳۸۳. «**مصاحبه با گرگ لین** (فضای پویا). ترجمه‌ی اکبر برزگر مولان. معماری و فرهنگ. ۱۷. زمستان: ۵۹-۶۳.
- لینتن، ن. ۱۳۸۲. **هنر مدرن**. ترجمه‌ی علی رامین. تهران: نی.
- لینچ، د.، ۱۳۸۳. **مخمل آبی**. ترجمه‌ی ایوب آقاجانی. تهران: موسسه فرهنگی هنری سناء دل.
- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۷۸. «**پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟** یک در خواست». ترجمه‌ی مانی حقیقی. در مانی حقیقی (تدوین)، سرگشتگی نشانه‌ها، تهران. مرکز: ۳۵-۵۱.
- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۷۹. «**پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟** یک در خواست». ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان: ۱۷۱-۱۹۸.
- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۸۰. **وضعیت پست‌مدرن**. ترجمه‌ی حسینعلی نوذری. تهران: گام‌نو.
- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۸۱الف. «**تاریخ جهانی و تفاوت‌های فرهنگی**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در پیام یزدانجو (تدوین و ترجمه). به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبیات، تهران. مرکز: ۲۱۱-۲۳۲.

www.tabarestan.info تبرستان

- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۸۱ب. «**وضعیت پست‌مدرن: گزارشی در باره‌ی دانش**». ترجمه‌ی کامران ساسانی. در لارنس یی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۵۰۲-۵۳۵.
- لیوتار، ژ. ف.، ۱۳۸۲. «**معنای پست‌مدرن**». ترجمه‌ی نیما ملک‌محمدی. در مطالعات فرهنگی، تهران. تلخون: ۱۵۹-۱۶۳.
- ماری، ک.، (به‌کوشش) ۱۳۸۴. **نویسندگان برجسته‌ی قلمرو هنر: از عهد کهن تا پایان سده‌ی نوزدهم**. ترجمه‌ی صالح طباطبائی، فائزه دینی. تهران: فرهنگستان هنر.
- ماکروف، ی. م.، ۱۳۷۵. **سیبرنتیک**. ترجمه‌ی فاطمه‌السادات رفیعی. تهران: دانشگاه صنعتی شریف.
- مجیدی، ف.، ۱۳۸۳. **فرهنگ تلفظ نامهای خاص**. تهران: فرهنگ معاصر.
- محسنیان‌راد، م.، ۱۳۸۴. **ایران در چهار کهکشان ارتباطی**: سیر تحول تاریخ ارتباطات در ایران، از آغاز تا امروز. ج۳. تهران: سروش.
- محمدی، م.، ۱۳۷۶. «**شهر بی شناسه**». آبادی. ۲۵. تابستان: ۷۲-۷۹.
- مخبر، ع.، (مترجم) ۱۳۸۴. «**فرشید موسوی و آلخاندرو زائراپولو**». معمار. ۳۲. مرداد-شهریور: ۳۶-۴۳.
- مخبر، ع.، (مترجم) ۱۳۸۵. «**زاهاحدید و کن‌یینگ برگزیدگان مسابقه‌ی برنامه‌ریزی شهری جدید استانبول**». معمار. ۳۹. مهر-آبان: ۳۶-۴۸.
- مدنی‌پور، ع.، ۱۳۷۹. **طراحی فضای شهری**. ترجمه‌ی فرهاد مرتضایی. تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
- مرکل، ج.، ۱۳۸۳. «**خلاقیت هنری: گفتگوی جین مرکل با استیون هول**». ترجمه‌ی فریبا میرمحمدصادق. معماری و شهرسازی. ۷۶-۷۷. بهار- تابستان: ۶۹-۷۴.
- مزینی، م.، ۱۳۷۶الف. **از زمان و معماری**. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.
- مزینی، م.، ۱۳۷۶ب. «**نقدی بر مقاله‌ی شهر عام نوشته‌ی رم کولهاس**». آبادی. ۲۵. تابستان: ۶۶-۷۱.
- **مسابقه طراحی ساختمان مرکزی دفتر همکاری‌های فناوری ریاست جمهوری**. ۱۳۸۰. معمار. ۱۴. پاییز: ۳۸-۴۱.
- مشیرزاده، ح.، ۱۳۸۵ [۱۳۸۱]. **از جنبش تا نظریه‌ی اجتماعی**: تاریخ دو قرن فمینیسم. تهران: شیرازه.
- معینی‌علمداری، ج.، ۱۳۸۰. **موانع نشانه‌شناختی گفتگوی تمدنها**. تهران: هرمس.
- مقدادی، ب.، ۱۳۷۸. **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**: از افلاطون تا عصر حاضر. تهران: فکر روز.
- مکاریک، ا. ر.، ۱۳۸۴. **دانشنامه نظریه ادبی معاصر**. ترجمه‌ی مهران مهاجر؛ محمد نبوی. تهران: آگاه.
- مکاویلی، ت.، ۱۳۸۳. «**هنر معاصر**». ترجمه‌ی فرزان سجودی. در مایکل کلی (زیر نظر). دایره‌المعارف زیبایی شناسی، تهران. مؤسسه فرهنگی گسترش هنر؛ مرکز مطالعات و تحقیقات هنری: ۵۷۱-۵۸۰.
- مک‌لوهان، م.، ۱۳۷۷. **برای درک رسانه‌ها**. ترجمه‌ی مهدی محسنیان‌راد. تهران: مرکز تحقیقات مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیمای جمهوری اسلامی‌ایران.
- ملک‌پور، ح.، (مصاحبه). ۱۳۸۲. «**گفتگو با بهرام شیردل- ـ آرشیتک**». شارستان. ۲. اسفند: ۳۱-۴۰.
- ملویل، ا.، ۱۳۸۰. «**اندیشه‌ی ژاک دریدا**: کلیات فلسفه‌ی او و رابطه آن با زیباشناسی». ترجمه‌ی مشیت علایی. زیباشناخت. ۵: ۱۸۳-۱۹۳.
- مندلبرات، ب.، ۱۳۷۰. «**هندسه‌ی برخالها، توصیفگر طبیعت**». ترجمه‌ی محمد باقری. دانشمند. آذر: ۵۱-۵۹.
- مورن، ا.، ۱۳۷۴. **روش: طبیعتِ طبیعت**. ترجمه‌ی علی‌اسدی. تهران: سروش.
- مورن، ا.، ۱۳۷۵. «**راهی نو برای اندیشیدن**». ترجمه‌ی افشین جهاندیده. پیام. ۳۰۹. فروردین: ۱۰-۱۴.
- مورن، ا.، ۱۳۷۹. **در آمدی بر اندیشه پیچیده**. ترجمه‌ی افشین جهاندیده. تهران: نی.
- موسوی، ف.؛ زائراپولو، ا.، ۱۳۸۱. «**پایانه‌ی دریایی بین‌المللی یوکوهاما**». ترجمه‌ی پردیس فروزی، باوند بهپور. معمار. ۱۷. تابستان: ۷۴-۹۲.
- موگروئر، ر.، ۱۳۸۰. **تفسیر محیط**. ترجمه‌ی منوچهر طبیبیان. تهران: دانشگاه تهران.
- مونتانر، ج. م.، ۱۳۸۲. **موزه‌های جدید**: موزه‌ها و معماری مدرن. ترجمه‌ی اکرم بحرالعلومی. شیراز: اداره کل میراث فرهنگی استان فارس.
- نائس، آ.، ۱۳۸۳الف. «**سطحی‌نگر و ژرف‌نگر، جنبش دراز مدت بوم‌شناسی**». ترجمه‌ی مهدی داودی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۱۳-۲۴.
- نائس، آ.، ۱۳۸۳ب. «**خرد بوم‌شناختی "ت": بوم‌شناسی ژرفانگر**». ترجمه‌ی مهدی داودی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۲۵-۵۵.

www.tabarestan.info تبرستان

- ناگل، و.، ۱۳۸۰. «**در دوره ملالت: نکاتی درباره معماری زاهاحدید**». ترجمه‌ی آبتین گلکار. معمار. ۱۳. تابستان: ۹۵-۹۷.
- نبوی، ا.، ۱۳۸۴. «**معماری روایی؛ یک اتفاق**». رایانه معماری و ساختمان. ۵. بهار: ۵۸-۶۲.
- نوت، و.؛ اوسر، ا. م.، ۱۳۷۷. **نشانه‌شناسی**. ترجمه‌ی کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- نوذری، ح.، ۱۳۷۹الف. **صورتبندی مدرنیته و پست‌مدرنیته**. تهران: نقش جهان.
- نوذری، ح.، ۱۳۷۹ب. «**نگاهی به زندگی، آراء و آثار ژان‌فرانسوا لیوتار**». در حسینعلی نوذری (تدوین و ترجمه). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران. نقش جهان. ۱۵۱-۱۷۰.
- نوذری، ح.، (تدوین و ترجمه) ۱۳۷۹ج. **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم**. تهران: نقش جهان.
- نوذری، ح.، (تدوین و ترجمه) ۱۳۷۹د. **مدرنیته و مدرنیسم**. تهران: نقش جهان.
- نورکراس پ.، ۱۳۸۲ب. «**شالوده‌شکنی**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۳۶۸-۳۷۲.
- نورکراس، پ.، ۱۳۸۲الف. «**ژاک دریدا**». ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۲۷۱-۲۷۶.
- نوریس، ک.؛ بنیامین، ا.، ۱۳۷۴. **ساختارزدایی** (دی کانستراکشن) چیست؟ ترجمه‌ی گروه ترجمه و تحقیق مهندسین مشاور توان. تهران: روشنگران.
- نوریس، ک.، ۱۳۸۰. **شالوده‌شکنی**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: شیرازه.
- نیچه، ف. و.، ۱۳۷۷. **سودمندی و ناسودمندی در تاریخ برای زندگی**. ترجمه‌ی عباس کاشف؛ ابوتراب سهراب. تهران: فرزان روز.
- نیچه، ف.، ۱۳۷۸ [۱۳۷۷]. **اراده‌ی قدرت**. ترجمه‌ی مجید شریف. تهران. جام.
- وارد، گ.، ۱۳۸۴الف. **پست‌مدرنیسم**. ترجمه‌ی قادر فخررنجبری، ابوذر کرمی. تهران: ماهی.
- وارد، گ.، ۱۳۸۴ب. **پست‌مدرنیسم**. ترجمه‌ی علی مرشدی‌زاده. تهران: قصیده سرا.
- وارن، ک. جی.، ۱۳۸۳. «**توانایی و تعهد فمینیسم بوم‌شناختی**». ترجمه‌ی منصوره شجاعی. در منصوره شجاعی (زیر نظر). اخلاق زیست‌محیطی. ج۲. ترجمه‌ی مهدی داودی و دیگران. تهران. توسعه: ۷۷-۱۱۹.
- وایتسکر، ک. ف. ف.، ۱۳۷۹. **شأن علم**. ترجمه‌ی حسین معصومی‌همدانی. تهران: کتاب پرواز.
- وبستر، ر.، ۱۳۷۳. «**دریدا و واسازی متن**». ترجمه‌ی عباس بارانی. ارغنون. ۴. زمستان: ۲۵۱-۲۵۶.
- وبستر، ر.، ۱۳۸۰. **در آمدی بر پژوهش نظریه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی مجتبی ویسی. تهران: سپیده سحر.
- ورث، س.، ۱۳۸۴. «**زیبایی‌شناسی فمینیستی**». ترجمه‌ی منوچهر صانعی و دیگران. در بریس گات، دومینیگ مک‌آیور لویس (ویراستاران). دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی، تهران. فرهنگستان هنر: ۳۲۵-۳۳۲.
- وستفال، ر.، ۱۳۷۹. **تکوین علم جدید**. ترجمه ی عبدالحسین آذرنگ و رضا رضایی. تهران: طرح نو.
- ولک، ر.، ۵-۱۳۷۴. **تاریخ نقد جدید**. ج۲ و ۳. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- ونتوری، ر.، ۱۳۵۷. **پیچیدگی و تضاد در معماری**. ترجمه‌ی محمود بشارتی‌راد، واهان پزشکیان. تهران: شرکت چاپ ۱۲۸.
- ونتوری، ر.، ۱۳۸۱. «**پیچیدگی و تضاد در معماری**». ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۳۳۵-۳۴۵.
- ویتگنشتاین، ل.، ۱۳۷۹ [۱۳۷۱]. **رساله‌ی منطقی- فلسفی**. ترجمه‌ی میرشمس‌الدین ادیب سلطانی. تهران: امیرکبیر.
- ویتگنشتاین، ل.، ۱۳۸۰. **پژوهش‌های فلسفی**. ترجمه‌ی فریدون فاطمی. تهران: مرکز.
- وتیلی‌ایوز، ه.، ۱۳۸۳. **تاریخ هندسه**. ترجمه‌ی محمدهادی شفیعها. تهران: علمی و فرهنگی.
- ویلر، ا. م.؛ بیتلی، ت. ت.، ۱۳۸۴. **نوشتارهایی در باره توسعه شهر پایدار**. ترجمه‌ی کیانوش ذاکر حقیقی. تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- ویلفورد، م.؛ مورهید، ت.، ۱۳۷۷. **جیمز استرلینگ، مایکل ویلفورد و شرکاء**: ساختمان‌ها و پروژه‌ها ۱۹۷۵-۱۹۹۲. ترجمه‌ی سعید آقائی، محمودمدنی. تهران: هنر و معماری.
- هاراوی، د.، ۱۳۸۶. **مانیفست سایبرگ**. ترجمه‌ی امین قضایی. تهران. گل آذین.
- هاردینگ، س.، ۱۳۸۱. «**از تجربه‌گرایی فمینیستی تا شناخت‌شناسی‌های دارای دیدگاه فمینیستی**». ترجمه‌ی نیکو سرخوش؛ افشین جهاندیده. در لارنس پی. کهون (ویرستار). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، تهران. نی: ۶۴۶-۶۶۷.
- هارلند، ر.، ۱۳۸۰. **ابرساختارگرایی**: فلسفه‌ی ساختگرایی و پساساختگرایی. ترجمه‌ی فرزان سجودی. تهران: سوره مهر.

پیشکش مرکز تبرستان www.tabarestan.info

- هاشم‌پور، ر.، ۱۳۸۴. «**خانه دالاوا اثر رم کولهاس**». معماری و فرهنگ. ۲۳. پاییز: ۴۶-۵۵.
- هام، م.؛ گمبل، س.، ۱۳۸۲. **فرهنگ نظریه‌های فمینیستی**. ترجمه‌ی فیروز مهاجر؛ و دیگران. تهران: توسعه.
- هریسون، ج.؛ وود، پ.، (تدوین) ۱۳۸۲. **هنر و اندیشه‌های اهل هنر ۱۹۰۰-۱۹۹۰**. ج۶. ترجمه‌ی فرزان سجودی. تهران: فرهنگ کاوش.
- هلپین، ف.ت.، ۱۳۵۳. «**لوئی کان... راه یک سازنده**». ترجمه‌ی منوچهر مزینی. هنر و معماری. ۲۱. فروردین-اردیبهشت: ۲۲-۲۴.
- هوکر، ک.، ۱۳۸۰. **تاریخ مختصر معماری**: نگاهی نو به سرگذشت معماری. ترجمه‌ی فرهاد گشایش. تهران: لوتس.
- هول، ا.، ۱۳۸۴. «**سرعت سایه: فشارنور**». ترجمه‌ی روشنک سخی‌نیا. معماری و فرهنگ. ۲۲. تابستان: ۱۳۶-۱۴۱.
- هیت، ا.، ۱۳۸۲. «**رولان بارت**»، ترجمه‌ی پیام یزدانجو. در مایکل پین (ویراستار). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، تهران. مرکز: ۱۲۸-۱۳۲.
- هیزنبرگ، پ.و.، ۱۳۷۰. **فیزیک و فلسفه**. ترجمه‌ی محمود خاتمی. تهران: علمی.
- یثربی، ا.، (ترجمه و تألیف) ۱۳۸۰. **اندی وارهول**. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- ییننگ، ک.، ۱۳۸۳. «**طراحی اکولوژیک در معماری یا طراحی سبز**». ترجمه‌ی سیما زنگنه. آبادی. ۱۶:۴۲-۲۵.

www.tabarestan.info

- Adcock, W., 2001 [2000]. **Using the Ancient Powers of the Oracle for Divination and Interpretation.** London: Anness Publishing Limited.
- Alexander, C., 1979. **The Timeless Way of Building.** New York: Oxford University.
- Andrews, M., 1999. **Landscape and Western Art.** Nerd University.
- Archer, M., 2002 [1997]. **Art since 1960.** London: Thames & Hudson.
- Arecchi, T., 1992. **"Chaos and Complexity"**. In Jencks, C., (ed.), the post-Modern Reader. London: Academy Editions: 250-253.
- Arnason, H.H., 1988. **History of Modern Art.** London: Thames & Hudson.
- Asensio, P.: Cuito, A., (ed.) 2002. **Foster and Partners.** Spain: TeNeues.
- Asensio, P.: Cuito, A., (ed.) 2002. **Rem Koolhaas / OMA.** Spain: TeNeues.
- Atkinson, R.: Bagenal, H., 1926. **Theory and Elements of Architecture.** London: Ernest Benn.
- Augé, M., 1996. **"Section 3:** Anthropology of Non-Place". In Architecture & Anthropology. London. Architectural Design. Vol. 66. 11-12: 82-83.
- Augé, M., 2000. **"Non-places".** In Read, A. (ed.), Architecturally Speaking. New York: Routledge: 7-11.
- Baborsky, m. s., 2003 [2001]. **Architecture.** London: John Wiley & Sons.
- Baglivo, C.: Galofaro, L., **Digital Odyssey:** A New Voyage in the Mediterranean. Basal: Birkhäuser.
- Ballantyne, A., (ed.) 2004. **Architecture:** Modernism and After. Australia: Blackwell.
- Bandur, M., 2001. **Aesthetics of Total Serialism:** Contemporary Research Form Music to Architecture. Basal: Birkhäuser.
- Barrett, W., (ed.) 1956. **Zen Buddhism:** selected writings of d. t. Suzuki. New York: Anchor Book.
- Barzon, F., 2003. **The Charter of Zurich:** Eisenman, De Kerckhove, Saggio. Basal: Birkhäuser
- Bates, D., (ed.) 1996. **"A Conversation between the Lines with Daniel Libeskind".** Barcelona: ELCroquis. 80.
- Bayer, H.: Gropius, W.: Gropius, I., 1959. **Bauhaus 1919-1928.** Boston: Charles T. Branford Company.
- Behnisch: Partners, 1989. **"Hysolar Institute Building, University of Stuttgart".** In Papadakis, . A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 245-249
- Benjamin, A., 1989. **"Derrida, Architecture and Philosophy".** In Papadakis, A.: Cooke, C.:Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 80-83.
- Bennington, G., 1989. **"Deconstruction and Postmodernism".** In Papadakis, A.: Cooke, C.:Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 85-87.
- Benton, C., (ed.) 1975. **Form and Function:** A Source Book for the History of Architecture and Design 1890-1939. London: The Open University.
- Besset, M., 1967. **New French Architecture.** London: Architectural.
- Betsk, A., 2000 [1998]. **Zaha Hadid:** The Complete Building and Projects. London: Thames & Hudson.
- Bettella, A., (ed.) 1993. **RE: Working Eisenman.** London: Academy Editions.
- Biermann, V.: (et. al) 2003. **Architectural Theory:** From the Renaissance to the Present. Köln. Taschen Gmbh.
- Bocola, S., 1999. **The Art of Modernism,** Munich: Prestel Verlag.
- Boque, R., 2003. **Deleuze on Music, Painting and Arts.** New York: Routledge.
- Bosing, W., 2004. **Hieronymus Bosch,** 1450-1516. Munich: Prestel Verlag.
- Bourdon, D., 1995. **Designing the Earth:** The Human Impulse to Shape Nature. New York: Harry N. Abrams.

www.tabarestan.info تبرستان

- Bovill, C., 1996. **Fractal Geometry in Architecture and Design.** Basel: Birkhäuser.
- Braghieri, G., 1997 [1991]. **Aldo Rossi:** Work and Projects. Translated by P. Servitje, G. Thomson. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brooker, H., **Modernism / Post Modernism.** London: Longman.
- Bruggen, V. C., 1999. **Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao.** New York: Guggenheim Museum.

- Cache, B., 1998. **"Topological Architecture and the Ambiguous Sing".** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 66-67.
- Capon, D.S., 1999. **Architectural Theory.** 2 vol. New York: John Wiley & Sons.
- Carpo, M., 2004. **"Ten years of Folding".** In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 14-19.
- Cassarà, S., (ed.) 2006. **Peter Eisenman:** Feints. Italy: Skira.
- Castle, H., (ed.) 2001a. **"Jon Kaplicky of Future Systems:** Green Questionnaire". In Green Architecture. vol. 71. 4: 34-35.
- Castle, H., (ed.) 2001b. **"Ken Yeang:** Green Questionnaire". In Green Architecture. vol. 71. 4: 61-62.
- Castle, H., (ed.) 2001c. **"Lord Foster of Thames Bank:** Green Questionnaire". In Green Architecture. vol. 71. 4: 32-33.
- Castle, H., (ed.) 2001d. **"Lord Rogees of Riverside:** Green Questionnaire". In Green Architecture. vol. 71. 4: 36-37.
- Castro, L.R.D. 2004 [1995]. **"Conversation with Zaha Hadid".** In Zaha Hadid 1983-2003. Barcelona: ELCroquis. 55+73+103: 28-39.
- Chadwick, W., 1996 [1990]. **Woman, Art, and Society.** London: Thames & Hudson.
- Chaslin, F.; Robert, J.P.; Leclerc, D., 1997. **"Bilbao Guggenheim".** Paris: = Architecture d'aujourd' Hui. 313. October: 43-73.
- Childs, P., 2001. **Modernism.** New York: Routledge.
- Cilliers, P., 1999 [1998]. **Complexity and Postmodernism:** Understanding Complex. New York: Routledge.
- Coates, N., 2003. **Guide to Ecstacity.** London: Laurence King.
- Cohen, J. L., 2004. **Le Corbusier 1887-1965.** Köln: Taschen Gmbh.
- Colebrook, C., 2006. **Deleuze:** A Guide for the Perplexed. London: Continuum.
- Collins, J. & Mayblin, B., 2000. **Introducing Derrida.** New York: Totem Books.
- Colomina, B., 2003. **"A Conversation with Frank Gehry".** Barcelona: ELCroquis. 117: 6-32.
- Colquhoun, A., 1981. **Essays in Architectural Criticism:** Modern Architecture and Historical Change. New York: Oppositions Books.
- Conrads, u.; Sperlich, H. G., 1960. **Fantastic Architecture.** Translated by G. R. Collins. London: Architecture.
- Cooke, C., 1989a. **"Russian Precursors".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 11-19.
- Cooke, C., 1989b. **"The Development of the Constructivist Architects'** Design Method". In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 21-64.
- Coop Himmelb(l)au, 1997. **"The Future of Splendid Desolation".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 269-270.
- Coop Himmelb(l)au, 1998. **"UFA-Cinema Center;** Dresden". In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 84-95.
- Crouch, C., 1999. **Modernism in Art, Design & Architecture.** London: Macmillan.
- Crowther, P., 1989. **"Beyond Art and Philosophy:** Deconstruction and the Post-modern Sublime". In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 98-101.

پیشکش www.tabarestan.info

- Cuito, A., 2002. **Alvar Aalto.** Translated by W. Bain. Spain: TeNeues.
- Curtis, W.J.R., 1997 [1982]. **Modern Architecture since 1900.** London: Phaidon.
- Davey, P., 2005. **"Death of High Modernism".** London: Architectural Review. 3: 45-57.
- Davidson, C., (ed.) 2006. **Tracing Eisenman:** Peter Eisenman Complete Works. London: Thames & Hudson.
- Davies, C., 2001 [1993]. **Hopkins:** The Work of Michael Hopkins and Partners. London: Phaidon.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 2004a [1972]. Preface by M. Foucault. **Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia.** Translated by R. Hurley, M. Seern, & H.R. Lane. London: Continuum.
- Deleuze, G. & Guattari, F., 2004b [1980]. **A Thousand Plateaus.** Foreword & Translated by B. Massumi. London: Continuum.
- Deleuze, G., 2002 [1962]. **Nietzsche and Philosophy.** Translated by H. Tomlinson. London: Continuum.
- Deleuze, G., 2003 [1993]. **The Fold Leibniz and Baroque.** Foreword & Translated by T. Conley. London : Continuum.
- Deleuze, G., 2004a [1968]. **Difference and Repetition.** Translated by P. Patton. London: Continuum.
- Deleuze, G., 2004b [1981]. **Francis Bacon:** the Logic of Sensation. Translated by D. W. Smith. London: Continuum.
- Deleuze, G., 2006 [1988]. **Foucault.** Translated by S. Hand. London: Continuum.
- Derrida, J., 1989a. **"Fifty-two Aphorisms for a Foreword".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 67-69.
- Derrida, J., 1989b. **"In Discussion with Christopher Norris".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 71-79.
- Derrida, J., 1993. **"A Letter to Peter Eisenman".** In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 62-67.
- Edwards, B., 2001. **"Design Challenge of Sustainability".** In Green Architecture. vol. 71. 4: 20-31.
- Edwards, B.: Plessis. D. P., 2001. **"Snakes in Utopia:** A Brief History of Sustainability". In Green Architecture. vol. 71. 4: 8-19.
- Eisenman, P. (et. al), 1987. **Houses of Cards.** New York: Oxford University.
- Eisenman, P., 1963. **The Formal Basis of Modern Architecture.** London: University of Cambridge.
- Eisenman, P., 1989a. **"An Architectural Design:** Interview by Charles Jencks". In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 141-149.
- Eisenman, P., 1989b. **"Blue Line Text".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 150-151.
- Eisenman, P., 1989c. **"Wexner Center for the Visual Arts,** Ohio". In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 154-173.
- Eisenman, P., 1993a. **"miMISes READING:** does not mean A THING". In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 11-17.
- Eisenman, P., 1993b. **"Architecture as a Second Language:** The Texts of Between". in A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 19-23.
- Eisenman, P., 1993c. **"The End of the Classical:** The End of the Beginning, the End of the End". In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 24-33.
- Eisenman, P., 1993d. **"Representations of the Limit:** Writing A NOT-ARCHITECTURE". In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 34-36.
- Eisenman, P., 1993e. **"Architecture and Crisis of Reality".** In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 37-39.
- Eisenman, P., 1993f. **"Strong Form, Weak Form".** In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 51-53.
- Eisenman, P., 2003. **Giuseppe Terragni:** Transformations, Decompositions, Critiques. New York: Monacelli.

www.tabarestan.info تبرستان

- Eisenman, P., 2004a [1993]. **"Folding in Time:** The Singularity of Rebstock". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 39-41.
- Eisenman, P., 2004b [1993]. **"Rebstock Park Master Plan**; Frankfurt, Germany". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 42-43.
- Eisenman, P., 2004c [1993]. **"Center for the Arts:** Emory University, Atlanta". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 47-51.

- Eisenman, P.; Graves. M.; Gwathmey. C.; Hejduk. J.; Meier. R.; Rowe. C.; Frampton. K., 1975 [1972]. **Five Architects:** Eisenman, Graves, Gwathmey, Meier, Hejduk. New York: Oxford University.
- Ellin, N., 1996. **Post Modern Urbanism.** New York: Princeton Architectural.
- Emmer, M., 2004. **Mathland:** from Flatland to Hyper Surfaces. Basal: Birkhäuser.
- Engeli, M., 1999. **Digital Stories:** The Poetics of Communication. Basal: Birkhäuser.
- Fathy, H., 1997 [1986]. **Natural Energy and Vernacular Architecture.** In Jencks, C. & Kropf, F., (eds.), Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions: 144-145.
- Frampton, K., 1998 [1995]. **The Twentieth-Century American House:** Master Works of Residential Architecture. London: Thames & Hudson.
- Frampton, k., 2004 [1980]. **Modern Architecture:** a critical history. London: Thames & Hudson.
- Friedman, M., 1986. **The Architecture of Frank Gehry.** New York: Rizzoli International.
- Friedman, M., 2002 [1999]. **Gehry Talks: Architecture + Process.** New York: Rizzoli International.
- Fromonot, F., 1996. **"Boutiques Siamoises".** Paris: L' Architecture aujour hui. 306. December: 82-87.
- Galli, M.; Mühlhoff, C., 1999. **Virtual Terragni:** CAAD in Historical and Critical Research. Basal: Birkhäuser.
- Galofaro, L., 1999. **Digital Eisenman:** Avant-garde Techniques in Contemporary Design. Basel: Birkhäuser.
- Gausa, M.; Guallart, V.; Muller, W.; Soriano, F.; Porras, F. & Morales, J., 2003. **The Meta Polis Dictionary of Advanced Architecture** (City, Technology and Society in the Information Age). Barcelona: ACTAR.
- Gehry, F.; Johnson, P., 2004 [1993]. **"Lewis Residence:** Cleveland, Ohio". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 84-89.
- Gell, A., 1998. **Art and Agency:** An Anthropological Theory. New York: Oxford University.
- Genosko, G., 1988. **"The Acceleration of Transversality in the Middle".** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 32-37.
- Ghirardo, d., 1996. **Architecture after Modernism.** London: Thames & Hudson.
- Glymph, J., 2003. **"Evolution of the Digital Design Process".** In Branko Kolarevic (ed.), Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing. London: Spon: 102-120.
- Godfrey, T., 1998. **Conceptual Art.** London: Phaidon.
- Goldberger, P.; (et. al), 1996. **Richard Meier Houses.** London: Thames & Hudson.
- Gòmez, P. A., 1988 [1983]. **Architecture and the Crisis of Modern Science.** Cambridge MA: MIT.
- Gonzàles Cobelo, J.L., 2004. **"The Angel in the Labyrinth: On the Architecture of Zaha Hadid".** In Zaha Hadid 1983-2003. Barcelona: ELCroquis. 55+73+103.
- Gössel, P.; Leuthäuser, G., 2005. **Architecture in the 20th Century.** 2 vol. Köln: Taschen Gmbh.
- Gray, S., (ed.) 2002. **Architects on Architects.** New York: Mc Graw-Hall.
- Green, L.J. (ed.) 1990. **Richard Meier.** London: Academy Edition.
- Gregory, P., 2003. **New Scapes:** Territories of Complexity. Basal: Birkhäuser.
- Griffiths. J., 1989. **"Deconstruction Deconstructed".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 93-97.
- Gropius, W., 2002 [1993]. **Bauhaus,** Dessau. London: Phaidon.
- Hadid, Z., 1989. **"Four Recent Projects".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 206-219.
- Hadid, Z., 1996. **"Internal Terrains".** In Read, A. (ed.), Architecturally Speaking. New York: Routledge: 211-231.
- Hale, J. R. (ed.) 1997 [1981]. **Dictionary of the Italian Renaissance.** London: Thames & Hudson.
- Hassan, I., 1992. **"Pluralism in post Modern Perspective".** In Jencks, C., (ed.), The Post-Modern Reader. London: Academy Editions: 196-207.

- Hawkes, D., 1996. **The Environmental Tradition.** London: Spon.
- Haydn, F.; Temel, R., 2006. **Temporary Urban Spaces:** Concept for the Use of City Spaces. Basal: Birkhäuser.
- Hays, M., Damiani, G., (eds.) 2003. **Bernard Tschumi.** London: Thames & Hudson.
- Hebdige, D., 1998. **Hiding in the Light:** on Images and Things. London: Routledge.
- Heraclitus. 1996. **Fragments.** Translation with a commentary by T.M. Robinson. Canada: University of Toronto.
- Hertzberger, H., 1991. **Lessons for Students in Architecture.** Amsterdam: Uitgeverij.
- Hesiod, 1988. **Thegony, Works and days.** Translated by M. L. West. New York: Oxford University.
- Heyer, P., 1993. **Architects on Architecture:** New Direction in America. New York: VAN.
- Hilton, T., 2000 [1985]. **John Ruskin:** The Early Years. New Haven: Yale University.
- Himmelblau, C., 1989. **"Funderwerk 3-A Factory, 1988-89".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 220-229.
- Hitchcock, H. R., 1977 [1958]. **Architecture:** Nineteenth and Twentieth Centuries. New Haven: Yale University.
- Holl, S., 1998 [1996]. **Intertwining: Steven Holl,** Selected Projects 1989-1995. New York: Princeton Architectural.
- Holl, S., 2000. **Parallax.** Basal: Birkhäuser.
- Hortet, L., (ed.) 2003. **European Union Prize for Contemporary Architecture.** Barcelona: ACTAR.
- Hughes, D., 1989. **"Gaia:** an ancient view of our". In Lovelock, the Ages of Gaia. New York: Norton.
- Hunt. J. D., 2002. **The Picturesque Garden in Europe.** London: Thames & Hudson.
- Hussey, C., 1927. **The Picturesque, Studies in a Point of View.** London and New York: G.P. Putnam's Sons.
- Iacovoni, A., 2004. **Game Zone:** Playgrounds between Virtual Scenarios and Reality. Basal: Birkhäuser.
- Imperiale, A., 2000. **New Flatness:** Surface Tension in Digital Architecture. Basal: Birkhäuser.
- Iovejoy, M., 2004. **Digital Currents:** Art in the Electronic Age. New York: Routledge.
- Isozaki, A., 1997. **"The Island Notion Aesthetic".** In Jencks, C. & Kropf, F., (eds.), Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions: 128-130.
- Jencks, C., 1988. **Architecture Today.** London: Academy Editions.
- Jencks, C., 1989. **"Deconstruction:** the Pleasures of Absence". In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 119-131.
- Jencks, C., 1991 [1977]. **The Language of post Modern Architecture.** London: Academy Editions.
- Jencks, C., 1992. **"The Post-Modern Agenda".** In Jencks, C., (ed.), the post-Modern Reader. London: Academy Editions: 10-38.
- Jencks, C., 1993 [1990]. **"The New Moderns".** In The New Moderns & the Super Moderns. London: Academy Editions: 7-17.
- Jencks, C., 1997a [1996]. **"13 Proposition of Post-Modern Architecture".** In Jencks, C. & Kropf, F., (eds.), Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions: 131-132.
- Jencks, C., 1997b. **"The Rise of Post-Modern Architecture".** In Jencks, C. & Kropf, F., (eds.), Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions: 57-58.
- Jencks, C., 1997c [1980]. **"Towards a Radical Eclecticism".** In Jencks, C. & Kropf, F., (eds.), Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. London: Academy Editions: 86-87.
- Jencks, C., 1997d [1995]. **The Architecture of Jumping Universe.** London: Academy Editions.
- Jencks, C., 1999. **Ecstatic Architecture.** London: Academy Editions.
- Jencks, C., 2000. **Architecture 2000 and Beyond:** Success in the Art of Prediction. New York: John Wiley & Sons.
- Jencks, C., 2002. **The New Paradigm in Architecture.** London: Academy Editions.
- Jencks, C., 2003. **"The New Paradigm in Architecture".** London: Architectural Review. 2: 72-77.
- Jencks, C., 2007. **Critical Modernism:** Where is Post-Modernism going? New York: John Wiley & Sons.
- Jeong, J.S., 2006. **Rom Koolhaas.** Korea: CAPress.
- Jodidio, P., 1993. **Contemporary American Architects.** Köln: Taschen Gmbh.
- Jodidio, P., 2001. **Architecture Now.** Köln: Taschen Gmbh.
- Jodidio, P., 2002. **Architecture Now.** Köln: Taschen Gmbh.
- Jodidio, P., 2006. **Architecture: Nature.** Munich: Prestel Verlag.

پیشکش www.fabresan.ir

- Johnson, P. A., 1999. **The Theory of Architecture** (Concepts, Themes & Practices). New York: VNR.
- Jones, D., 1990 [1988]. **English Pronouncing Dictionary.** NewDelhi: Universal Book Stall.
- Jordan, R. F. 1996 [1969]. **Western Architecture.** London: Thames & Hudson.
- Jormakka, K. 2002. **Flying Dutchmen:** Motion in Architecture. Basal: Birkhäuser.
- Kayser, W., 1966 [1963]. **The Grotesque in Art and Literature.** Translated from the German, U. Weisstein. New York: McGraw-Hill.

- Kerckhove, D. D., 2001. **The Architecture of Intelligence.** Basal: Birkhäuser.
- Kettenmann, A., 2003. **Frida Kahlo,** 1907-1954. Munich: Prestel Verlag.
- Khalili, N., 1989. **"Designing Lunar Habitations".** Singapore: MIMAR. 32. 20-26.
- Kipnis, J., 2004 [1993]. **"Towards a New Architecture".** In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 57-65.
- Klotz, H., 1992. **"Post-Modern Architecture".** In Jencks, C., (ed.), the post-Modern Reader. London: Academy Editions: 234-248.
- Kolarevic, B., (ed.) 2003a. **Architecture in the Digital Age:** Design and Manufacturing. London: Spon.
- Kolarevic, B., 2003b. **"Digital Morphogenesis".** In Branko Kolarevic (ed.), Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing. London: Spon: 12-28.
- Kolarevic, B., 2003c. **"Digital Production".** In Branko Kolarevic (ed.), Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing. London: Spon: 30-54.
- Koolhaas, R., 2001. **Mutations:** Harvard Project on the City. Barcelona: ACTAR.
- Koolhaas, R.; Bruce, M., 1995. **S, M, L, XL.** New York: Monacelli.
- Koshalek, R.; Stewart, D. B., 1998. **Arata Isozaki:** Four Decades of Architecture. London: Thames & Hudson.
- Kousoulas, C. D.; Kousoulas, G. W., 1995. **Contemporary Architecture in Washington D.C.** New York: Preservation.
- Krier, L., 1992. **Architecture & Urban Design.** London: Academy Editions.
- Krier, L.; Stirling, J., (eds.) 1975. **James Stirling:** Buildings and Projects 1950-1974. London: Thames & Hudson.
- Kruft, W. H., 1996. **A History of Architecture Theory:** from Vitruvius to the Present. Translated by R. Taylor et al. New York:Princeton Architectural.
- Kubo, M.; Ferré, A., 2004. **Phylogenesis: foa's ark.** Barcelona: ACTAR.
- Kultermann, U., 1993. **Architecture in the 20th Century.** New York: VNR.
- Kwinter, S., 1993. **"The Genius of Matter:** Eisenman's Cincinnati Project". In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 91-97.
- Lampert, G., 2002. **The Non-Philosophy of Gilles Deleuze.** London: Continuum.
- Lampert, J., 2006. **Deleuze and Guattari's Philosophy of History.** London: Continuum.
- Lampugnani, V. M., (ed.) 1989 [1963]. **Encyclopedia of 20th Century Architecture.** London: Thames & Hudson.
- Lavalou, A., 1996. **"Centre Jean-Marie Tjibaou".** Paris: L' Architecture d'aujourd' hui. 306. December: 46-57.
- Le Corbusier. 1986 [1946]. **Towards a New Architecture.** London: Architectural.
- Leach, N., (ed.) 1999. **Architecture and Revolution.** New York: Routledge.
- Levene, F.; Màrquez Cecilia, 2004 [1992]. **"Interview with Zaha Hadid".** In Zaha Hadid 1983-2003. Barcelona: ELCroquis. 55+73+103: 12-38.
- Levene, R. C.; MDrquez, F.; Arquitectos, C., (eds.) 1998. **OMA/ Rom Koolhaas.** Barcelona: ELCroquis. 53+79.
- Leymarie, J.; Grote, I., (eds.) 1967. **Bauhaus 1919-1969.** London: Massachusettes Institute of Technology.
- Libeskind, D., 1989. **"Still Life with Red Predictions".** In Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 192-205.
- Libeskind, D., 1997. **Radix-Matrix:** Architecture and Writing. Translated by P. Gerrn. New York: Prestal Munich.
- Libeskind, D., 2001. **Daniel Libeskind:** The Space of Encounter. London: Thames & Hudson.
- Lindsey. B., 2001. **Digital Gehry:** Material Resistance, Digital Construction. Basal: Birkhäuser.
- Linton, H., 1991. **Color Consulting:** A Survey of International Color Design. New York: VNR.
- Lynn, G., 1999. **Animate Form.** New York: Princeton Architectural.
- Lynn, G., 2000. **"Embryologic Houses".** In Contemporary Processes in Architecture. Architecture Design. Vol. 70. 3-4: 25-35.

www.tabarestan.info

- Lynn, G., 2004a [1993]. **"Architectural Curvilinearity:** The Fold, the Pliant and Supple". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 24-31.
- Lynn, G., 2004b [1993]. **"Stranded Sears Tower".** In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 98-101.
- Mackertick, T. & Mackertick, P., 2001. **Architectural Expressions.** New York: John Wiley & Sons.
- Martegani, P.: Montenegro, R., 2000. **Digital Design:** New Frontiers for the Objects. Basal: Birkhäuser.
- Massusmi, B., 1998. **Sensing the Virtual, Building the Insensible.** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 16-25.
- Mccarter, R., 2005. **Louis I. Kahn.** London: Phaidon.
- Melvin, J., 2001. **"Building Profile: The Eden Project".** In Green Architecture. vol. 71. 4: 96-100.
- Mihl, H.: (et. al), 2003. **Architecture Design and Composition.** Bussum: THOTH.
- Minor, V. H., 1994. **Art History's History.** New York: Harry N. Abrams.
- Moffett, N., 1993. **The Best of British Architecture:** 1980 to 2000. London: Spon.
- Molinari, L. (ed.) 1998. **Mario Botta:** Public Building 1990-1998. Milan: Skira.
- Moneo, R., 2004. **Theoretical Anxiety and Design Strategies:** in the Work of Height Contemporary Architects. Barcelona: Actar.
- Montes, F.: Tschumi, B., 1970. **"Do - It - Yourself - City".** Paris: L' Architecture d'aujourd' hui. 148. Feb. - March: 98-105.
- Moore, C.: (et. al), 1974. **The Place of Houses.** New York: Holt Rinehart and Winston.
- Moreno, C,: Grinda, E., 2003. **"Complexity and Consistency: a Conversation with Farshid Moussavi and Alejandro Zaera".** Barcelona: ELCroquis. 115+116: 6-31.
- Morris, C., 1999. **The Essential Cindy Sherman.** New York: Harry N. Abrams.
- Mostaedi, A., 2000. **Landscape Design Today.** Barcelona: Carles Broto & Tosep Maria Minguet.
- Mostafavi, M., 2004 [2001]. **"Landscape as Plan: a Conversation with Zaha Hadid".** In Zaha Hadid 1983-2003. Barcelona: ELCroquis. 55+73+103: 40-69.
- Moussavi, F.: Zaera Polo, A., 2004. **"Types, Style and Phylogenesis".** In Emergence: Morphogenetic Design Strategies. Architecture Design. Vol. 74. 3-4. May-June: 34-39.
- Moustaader, A., 1985. **"Gourna:** The Dream Continued". Singapore: MIMAR. 32. 54-59.
- Muir, H., (ed.) 2005 [2004]. **The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture.** London: Phaidon.
- Myerson, J., 1996. **New Public Architecture.** London: Laurence King.
- Nägell, W., 2004. **"In This of Ennui: Remarks on the Architecture of Zaha Hadid".** In Zaha Hadid 1983-2003. Barcelona: ELCroquis. 55+73+103: 511-515.
- Nakamura, T., (ed.) 1983a. **Louis I. Kahn:** Conception and Meaning. Tokyo: A + U Publishing.
- Nakamura, T., (ed.) 1983b. **Alvar Aalto.** Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1986a. **Charles Jencks.** Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1986b. **Mario Botta.** Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1987. **International Building:** Exhibition Berlin 1987. Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1988a. **Norman Foster:** 1964-1986. Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1988b. **Italian Architecture:** 1945-1985. Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1990. **Recent Work of James Stirling Michale Wilford and Associates.** Tokyo: A + U.
- Nakamura, T., (ed.) 1992. **Richard Meier:** The Getty Center. Tokyo: A + U.
- Neal, J., 2004. **Architecture:** a visual history. London: Green Witch, Editions.
- Nicol, D.: Pilling, S., (eds.) 2000. **Changing Architectural Education:** Towards a New Professionalism. London: Spon.
- Nicolin, P., 1984. **Mario Botta:** Buildings and Projects 1961-1982. London: Architectural.
- Nicolin, P.: Repishti, F., 2003. **Dictionary of Today's Landscape Designers.** Skira: Italy.
- Noever, P., (ed.) 1993. **The End of Architecture?** Vienna: Prestel Verlag.
- Noguchi, I., 1987. **The Isamu Noguchi Garden Museum.** New York: Harry N. Abrams.
- Novak, M., 1998. **"Transarchitectures and Hyper Surfaces:** Operations of Transmodernity". In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 84-93.

www.tabarestan.info تبرستان

- Nuttgens, P., 1997 [1983]. **The Story of Architecture.** London: Phaidon.
- Oishi, M., (ed.) 1982. **Aldo Rossi and 21 works.** Tokyo: A + U.
- Oliver, D., 2003. **Dwellings:** The Vernacular House World Wide. London: Phaidon.
- Oosterhuis, K., 1998. **"Salt Water Live: Behaviour of the Salt Eater Pavilion".** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 56-61.
- Oosterhuis, K., 2003. **Hyper Bodies:** Towards an E-Motive Architecture. Basal: Birkhäuser.

- Palumbo, L.M., 2000. **New Wombs:** Electronic Bodies and Architecture Disorders. Basal: Birkhäuser.
- Papadakis, A. & Steele, J., 1991. **Architecture of Today.** London: Academy Editions.
- Papadakis, A. C., (ed.) 1990. **James Stirling Michael Wilford & Associates.** London: Academy Edition.
- Papadakis, A.; Cooke, C.; Benjamin, A., (eds.) 1989. **Deconstruction.** Omnibus Volume. London: Academy Edition.
- Papodakis, N., (ed.) 1993. **Theory + Experimentation:** An Intellectual Extravaganza. Academy Editions.
- Pearcf, M.; Toy, M., (eds.) 1995 [1993]. **Educating Architects.** London: Academy Editions.
- Pegler, M., 1966. **The Dictionary of Interior Design.** New York. Crown.
- Perec. G., 1997. **Species of Spaces and Other Essays.** Translated by Sturrock. London: Penguin.
- Perrella, S., 1998. **"Hyper surface Theory:** Architecture >< Culture". In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 7-15.
- Pevsner, N., 1945. **An Outline of European Architecture.** London: Penguin.
- Pevsner, N., 1976. **A History of Building Types.** London: Thames & Hudson.
- Pevsner, N., 1983 [1943]. **An Outline of European Architecture.** London: Penguin Books.
- Piano, R., 1996. **"Dix-neuf Images Commentées".** Paris: L' Architecture d'aujourd' hui. 306. December: 28-35.
- Piano, R., (ed.) 2001. **Renzo Piano:** Cultural Center of the Kanak People. Basal: Birkhäuser.
- Pizzi, E., 1997. **Mario Botta:** Work and Projects. Translated by P. Servitje, et al. Barcelona: Gustavo Gili.
- Plant, S., 1995. **"No Plans".** In Architects in Cyberspace. Architectural Design. London. Vol. 65. 11-12: 36-37.
- Pongratz, C.; Perbellini, R. M., 2000. **Natural Born CAADEsigners:** Young American Architects. Basal: Birkhäuser.
- Porter, T., 2004. **Archispeak an illustrated guide to architectural terms.** London: Spon.
- Poveda Cabanes, P., (ed.) 1995. **Frank Gehry 1991-1995.** Barcelona: ELCroquis. 74+75.
- Poveda Cabanes, P., (ed.) 2002. **Steven Holl 1998-2002.** Barcelona: ELCroquis. 108.
- Poveda Cabanes, P., (ed.) 2003. **Frank Gehry 1996-2003.** Barcelona: ELCroquis. 115+117.
- Poveda Cabanes, P., (ed.) 2006. **AMOMA Rem Koolhaas.** Barcelona: ELCroquis. 131+132.
- Powell, K. 1999. **Richard Rogers:** Complete Works. 2vol. London: Phaidon.
- Powell, J., 2006. **Jacques Derrida:** A Biography. London: Continuum.
- Preziosi, D., (ed.) 1998. **The Art of Art History:** A Critical Anthology. New York: Oxford University.
- Puglisi, L.P., 1999. **Hyper Architecture:** Spaces in the Electronic Age. Basal: Birkhäuser.
- Quantrill, M., 1995. **Finnish Architecture and the Modernism Tradition.** London: Spon.
- Ragheb, J. F., (ed.) 2001. **Frank Gehry Architect.** New York: Guggenheim Museum.
- Rajchman, C., 2004 [1993]. **"Out of the Fold".** In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 76-79.
- Rajchman, J., 1993. **"Perplications".** In A., Bettella, (ed.), RE: Working Eisenman. London: Academy Editions: 115-123.
- Rambert, f., 2005. **Architecture Tomorrow.** Paris: Terrail.
- Ranaulo, G., 2001. **Light Architecture:** New, Edge, City. Basal: Birkhäuser.
- Rapoport, A., 1969. **House Form and Culture.** New York: Prentice-Hall Inc.
- Rattenbury, K.; Bevan, R.; Long, K., (ed.) 2006 [2004]. **Architects Today.** London: Laurence King.
- Read, A., (ed.) 1996. **Architecturally Speaking:** Practices of Art, Architecture and the Everyday. New York: Routledge: 155-176.
- Reed, P., (ed.) 1998. **Alvar Aalto:** Between Humanism and Materialism. New York: The Museum of Modern Art.
- Relph, E., 1976. **Place and Placeless ness.** London: Pion.
- Rendell, j., 1996. **"Gendered Space:** Encountering Anthropology, Architecture and Feminism in the Burlington Arcade". In Architecture & Anthropology. London. Architectural Design. Vol. 66. 11-12: 60-63.
- Restany, P. & Zevi, B., 1980. **Site Architecture as Art.** New York: St. Martinj press.

www.tabarestan.info

- Richards, I., 2001. **T. R. Hamzah & Yeang:** Ecology of the Sky. Australia: Images.
- Richards, I., 2004. **"Instrument of Light".** London: Architectural Review. 4: 48-53.
- Richards, J. M., 1962 [1940]. **An Introduction to Modern Architecture.** Great Britain: Penguin Books.
- Richter, K., 2001. **Art**: from Impressionism to the Internet. Munich: Prestel Verlag.
- Roberts, J., 1997. **Royal Landscape the Gardens and Park of Windsor.** New York: Yale University Press.
- Robinson, C., 2004 [1993]. **"The Material Fold:** Towards a Variable Narrative of Anomalous Topologies". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 80-81
- Rogers, E. B., 2001. **Landscape Design:** A Cultural and Architectural History. New York: Harry N. Abrams
- Rogers, r., 1991. **Architecture:** a Modern View. London: Thames & Hudson
- Rossi, A., 1982 [1966]. **The Architecture of the City.** Translated by Diane Ghirardo, Joan Okman. Cambridge MA: MIT
- Rudofsky, B., 1965. **Architecture without Architects:** A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture. New York The Museum of Modern Art
- Rudofsky, B., 1977. **The Prodigious Building.** London: Secker and Warburg
- Rush, M., 1999. **New Media in Late 20th-Century Art.** London: Thames & Hudson
- Ruskin, J., 1893. **The Poetry of Architecture.** London: George Allen
- Ruskin, J., 1989. **The Seven Lamps of Architecture.** New York: Dover
- Ruskin, J., 1995 [1959]. **The Lamp of Beauty:** Writings on Art. London: Phaidon
- Schildt, G., 1994. **Alvar Aalto:** The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art. Translated by T. Binham. London Academy Editions
- Schmitt, G., 1998. **Information Architecture:** Basis and Future of CAAD. Basal: Birkhäuser
- Schumacher, P., 2004. **Digital Hadid:** Landscapes in Motion. Basal: Birkhäuser
- Scott, G., 1926. **The Architecture of Humanism.** London: Constable
- Scully, V., 1985 [1982]. **Michael Graves:** Buildings and Projects 1966-1981. New York: Architectural
- Serraino, P., 2002. **History of Form*Z.** Basal: Birkhäuser.
- Seyhoun, H., (ed.) 1999. **Houshang Seyhoun.** Canada.
- Shirdal, B., 2004a [1993]. **"Nara Convention Hall".** In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 66-69.
- Shirdal, B., 2004b [1993]. **"Scottish National Heritage:** A Living Museum". In Folding in Architecture. Architecture Design. Vol. 63. 3-4: 70-71.
- Skeat, W. W., 1993. **Concise of English Etymology.** London: Wordsworth.
- Smith, E.L., 2001 [1972]. **Symbolist Art.** London: Thames & Hudson.
- Smith, E.L., 2005 [1995]. **Art Today.** London: Phaidon.
- Soja, E. W., 1992. **"Taking Los Angeles Apart, Towards a Post Modern Geography".** In Jencks, C., (ed.), The Post-Modern Reader. London: Academy Editions: 277-298.
- Soja, E. W., 2000. **"Third Space".** In Read, A. (ed.), Architecturally Speaking. New York: Routledge: 13-30.
- Speaks, M., 1998. **Its' Out There...: The Formal Limits of the American Avant-Garde.** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 26-31.
- Spencer, H., 1975. **The Image Maker:** Man and His Art. New York: Charles Scribner's Sons.
- Spens, M., 2004. **"Haas-Haus".** London: Architectural Review. 7: 54-58.
- Spiller, N., 2001. **Lost Architecture.** New York: John Wiley & Sons.
- Spuybroek, L., 1998. **"Motor Geometry".** In Hyper surface Architecture. Architecture Design. Vol. 68. 5-6: 48-55.
- Spuybroek, L., 2004. **Nox: Machining Architecture.** London: Thames & Hudson.
- Steele, J., (ed.) 1994. **Architecture for Islamic Societies Today.** London: Academy Editions.
- Steele, J., 1988. **Hassan Fathy.** London: Academy Editions.
- Steele, J., 1997. **Architecture Today.** London: Phaidon.
- Steele, J., 2001. **Architecture and Computers.** London: Laurence King.
- Steele, J., 2005. **Ecological Architecture:** a critical history. London: Thames & Hudson.
- Stirling, M. Michael W., 1994. **James Stirling Michael Wilford and Associates:** Buildings and Projects 1975-1992. London: Thames & Hudson.

www.tabarestan.info تبرستان

- Tempel, E., 1968. **Finnish Architecture Today.** Helsinki: Otava.
- Stocker, B., 2006. **Derrida on Deconstruction.** London: Routledge.
- Terzidis, K., 2003. **Expressive Form.** London: Spon.
- Thomas, D., 2002. **Architecture and the Urban Environment:** A Vision for the New Age. New York: Oxford University.
- Tisdall, C. & Bozzolla, A., 1997. **Futurism.** London: Thames & Hudson.
- Trachtenberg, M.: Hyman, I., 2002 [1986]. **Architecture:** from Prehistory to Postmodernity. New York: Harry N. Abrams.
- Travi, V., 2001. **Advanced Technologies:** Building in the Computer Age. Basal: Birkhäuser.
- Tschumi, B., **"Six Concepts".** In Read, A. (ed.), Architecturally Speaking. New York: Routledge: 155-176.
- Tschumi, B., 1981. **The Manhattan Transcripts:** Theoretical Projects. New York: St. Martin's.
- Tschumi, B., 1988. **Cinegram Folie.** Princeton: Princeton University.
- Tschumi, B., 1989. **"Parc de La Villette, Paris".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 174-191.
- Tschumi, B., 1990. **Space and Events:** in Questions of Space. London: Architectural Association.
- Tschumi, B., 1995. **"Responding to the Question of Complexity".** London. JPVA (Journal of Philosophy and the Visual Arts). 6: 82-87.
- Uddin Khan, H., 1995. **Contemporary Asian Architects.** Köln: Taschen Gmbh.
- Unwin, S., 2005 [2003]. **Analyzing Architecture.** London: Routledge.
- Venturi, R., 1979 [1966]. **Complexity and Contradiction in Architecture.** New York: The Museum of Modern Art.
- Venturi, R.: Brown D. S. & Izenour, S., 1977 [1972]. **Learning From Las Vegas**. Cambridge MA: MIT.
- Venturi, R.: Brown D. S., 1991. **"Architecture as Elemental Shelter, The City as Valid Decon".** In New Museums. London: Academy Editions.
- Venturi, R.: Brown D. S., 1998. **Iconography and Electronics upon a Generic Architecture.** Cambridge MA: MIT
- Vitruvius. 1960. **The Ten Books on Architecture.** Translated by M. H. Morgan. New York. Dover.
- Watanabe, M., 2002. **Induction Design:** A Method for Evolutionary Design. Basal: Birkhäuser.
- Weilacher, U., 1999. **Between Landscape Architecture and Land Art.** Basal: Birkhäuser.
- Werner, F., 2000. **Covering + Exposing:** The Architecture of Coop Himmelb(L)au. Basal: Birkhäuser.
- Weston, R., 1995. **Alvar Aalto.** London: Phaidon.
- Weston, R., 1996. **Modernism.** London: Phaidon.
- Whitaker, C., 1996. **Architecture and the American Dream.** New York: Charkson N. Potter.
- Whitehead, H., 2003. **"Laws of Form".** In Branko Kolarevic (ed.), Architecture in the Digital Age: Design and Manufacturing. London: Spon: 82-100.
- Wigley, M., 1989. **"Deconstructivist Architecture".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 132-134.
- Wines, J., 2000. **Green Architecture.** Köln: Taschen Gmbh.
- Yeang, K., 1992. **"Designing the Tropical Skyscraper".** Singapore. Mimar. 42. Number: 40-45.
- Yeang, K., 2002. **Reinventing the Skyscraper:** A vertical Theory of Urban Design. New York: WiLey-Academy.
- Zaera Polo, A., 1995. **"Conversations with Frank O. Gehry".** Barcelona: ELCroquis. 74+75: 6-36.
- Zaera Polo, A., 1998. **"Finding Freedoms:** Conversations with Rem Koolhaas". Barcelona: ELCroquis. 53+79: 14-39.
- Zaera polo, A., 2002. **"Roller-Coaster Construction".** In Contemporary Technique in Architecture. Architecture Design.Vol. 72. 1. January: 84-92.
- Zanichelli, N., (ed.) 1978 [1963]. **Alvar Aalto.** Bologno: Prezzo al Pubblico.
- Zeiger, M., 2006 [2005]. **New Museum Architecture.** London: Thames & Hudson.
- Zellner, P., 1998. **Pacific Edge:** Contemporary Architecture on the Pacific Rim. London: Thames & Hudson.
- Zenghelis, E., 1989. **"The Aesthetics of the Present".** In Papadakis, A.: Cooke, C.: Benjamin, A., (eds.), Deconstruction. Omnibus Volume. London: Academy Edition: 239-244.
- Zevi, B., 1957. **Architecture as Space:** How to Look at Architecture. Translated by M. Gendel. New York. Horizon.
- Zevi, B., 1978. **The Modern Language of Architecture.** Seattle and London: University of Washington.
- Zöllner, F., 2000. **Leonardo Da Vinci:** 1452-1519. Köln: Taschen Gmbh.
- Zumthor, P., 1998. **Thinking Architecture.** Basal: Birkhäuser.

نمایه اشخاص

نوستین، سنت ۹۴
نو، آلوار هنریک ۶۸،۱۵۲،۱۵۳،۱۵۴،۱۵۵،۱۵۷،۳۰۸،۳۲۶
کسیمندر ۹۴
رنمن، پیتر ۸،۶۸،۶۹،۱۰۷،۱۸۰،۱۸۲،۲۳۳،۲۴۰،۲۴۱،۲۴۲،
۲۴۳،۲۴۴،۲۴۵،۲۴۶،۲۴۷،۲۴۸،۲۴۹،۲۵۰،
۲۵۱،۲۷۹،۲۸۹،۳۲۸،۳۲۹،۳۶۴،۳۶۸،۳۷۱
زنور، استون ۴۶،۵۱،۱۷۳
سنر، مایکل ۱۸۴
سطو ۵۶،۹۴
پایبروک، لارس ۳۳۹،۳۴۰
پینوزا ۳۵
تاپارد، تام ۹۴
ترانگ، موریس ۲۰۴
ترلینگ، جیمز ۱۳۹،۱۴۱،۱۷۲،۱۸۷،۱۸۸،۱۸۹،۱۹۰،۲۰۷
تریناتی، دمینیک ۱۱۵،۱۱۶
استروس، کلود لوی ۳۲،۲۳۸،۲۴۲
استون، میشل ۲۳۳
اسکارپا، کارلو ۱۴۲،۱۴۳
اسکالی، الیسون ۲۳۳
اسکالی، وین‌سنت ۲۰۷
اسمیل، استفن ۶۱
افلاطون ۳۲،۳۴،۳۷،۳۸،۶۴،۹۴،۲۰۲،۲۵۰
اکو، امبرتو ۴۷
اندرسون، والتر تروت ۱۶
اُنیس، فردریکو دو ۱۸
انیشتین، آلبرت ۵۸،۶۱،۶۷
اوژه، مارک ۹۹،۲۹۵،۲۹۶
اوسترهویز، کاس ۳۳۹
اولدنبورگ، کلاس ۲۸۲
ایتو، تویو ۳۴۹
ایریگاری، لوس ۱۰۵
ایسوزاکی، آراتا ۱۷۲،۱۹۵،۱۹۶،۱۹۷،۲۵۷،۳۳۳
ایمونینو، کارلو ۱۳۶
باتای، ژورژ ۲۵۲
باختین، میخاییل ۸۶،۸۷
بارت، جان ۷۴
بارت، رولان ۱۶،۲۲،۲۵،۲۶،۲۷،۲۸،۳۹،۷۴،۲۵۲،۲۹۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

بالزاک ۲۶،۲۷،۷۵
بامن، زیگمون ۱۳
براون، دنیس اسکات ۱۹،۴۹،۵۱،۵۳،۱۷۲،۱۷۳
برک، ادمند ۸۷،۸۸
برگسون، آنری ۳۵
برنینی، جانلو رنتسو ۱۷۸
بروئر، مارسل ۱۸۴،۲۸۸
بروکر، پیتر ۱۸
برونلسکی، فیلیپو ۱۸۶،۲۲۱،۲۴۲
بریگمان، اریک ۱۵۲
بکت، ساموئل ۷۷،۸۶
بلر، تونی ۴۷
بنتام، جرمی ۲۹،۳۰
بنیامین، والتر ۷۴،۷۵،۲۶۸
بوتا، ماریو ۱۳۵،۱۳۸،۱۴۲،۱۴۳،۱۴۴،۱۴۶
بودریار، ژان ۱۷،۱۸،۳۲،۳۹،۴۰،۴۱،۴۲،۴۳
۲۴۱،۲۹۸،۲۹۹،۳۱۸،۳۲۲
بودلر، شارل ۱۲،۱۴،۷۵
بوفیل، ریکاردو ۱۳۹،۱۷۲
بوکچین، موری ۲۰۰،۲۰۱
بول، ایتئن لوئی ۱۹۵
بیکن، فرانسیس ۲۹۵
پاپ ژان‌پل دوم ۸۷،۲۰۲،۲۹۱
پاپاداکیس، اندریاس ۲۴۰،۲۵۷
پالا دیو، آندرئا ۱۴۴،۱۷۹،۱۹۵،۲۴۲،۲۴۴
پریکس، دیتر ۲۷۲
پکستون، جوزف ۲۱۷،۳۳۳
پلانت، سدی ۳۲۳
پلانک، ماکس ۵۸
پورتمن، جان ۲۹۷،۹۶
پورتوگسی، پائولو ۴۶،۱۷۲
پیانو، رنتسو ۶۹،۲۰۶،۲۱۶،۲۲۱،۲۲۳
پیرانسی ۲۴۲
پینکنی، تونی ۱۴
تامپسن، فیلیپ ۸۴،۸۵،۸۶
تانگه، کنزو ۱۶۷،۱۹۵،۲۵۶
ترانی، جوزپه ۲۴۲،۱۸۱
تُرنبال، ویلیام ۱۷۸
جاد، دانلد ۲۴۲
جامباجی، گورومهاراج ۲۰۳
جانسون، فیلیپ کورتلیو ۸،۱۱۷،۱۷۲،۱۸۵،۱۸۶،۲۴۰،۳۰۱

پژوهش به تبرستان
www.tabarestan.info

جنکس، چارلز ۸،۴۶،۴۷،۴۸،۴۹،۷۴،۵۰،۶۷،۶۸،۶۹،۷۱، ۷۴،۱۸۱،۱۸۵،۲۴۲،۲۴۳،۲۵۷،۲۰۶،۲۸۸ ۲۷۷،۲۷۸

جونز، جاسبر ۷۶،۷۷،۹۵،۹۶،۹۷،۹۸،۹۹،۲۹۵،۲۹۷،۲۹۸

جیمسون، فردریک ۳۳۵

جینجر و فرد ۳۷،۲۴۲

چامسکی، نوام ۲۴۰،۲۴۱،۲۴۲،۲۵۱،۲۵۲،۲۵۳،۲۵۴،۲۵۵،۲۵۶،۲۵۷ ۲۱۶

چومی، برنارد ۶۸،۳۳۸،۳۳۹،۲۴۱،۲۵۶،۲۵۷،۲۵۸،۲۵۹،۲۶۰،۲۶۱

چیسمن، وندی راجرز، سور ۱۸،۲۲،۲۳،۲۴،۲۵،۲۶،۴۷

حدید، ظه ۲۲۵،۲۲۶

حسن، ایهاب ۱۲۱،۱۲۶،۱۲۷،۱۲۸،۱۲۹،۳۵۹

حمزه، تی. آر. ۱۰۴،۲۰۰،۲۰۱،۲۰۲

خلیلی، نادر ۸۵

دابسون، اندرو

داوینچی

دریدا، ژاک ۸،۱۶،۱۷،۲۲،۳۱،۳۲،۳۳،۳۴،۳۵،۱۰۵، ۱۰۶،۲۳۸،۲۳۹،۲۴۰،۲۴۱،۲۴۲،۲۴۹، ۲۵۰،۲۵۲،۲۵۷،۲۷۸،۲۹۴،۲۹۵

دکارت، رنه ۲۹،۵۶،۵۷،۱۳۴،۲۵۸

دلوز، ژیل ۱۷،۲۲،۳۵،۳۶،۳۷،۳۸،۱۰۶،۱۰۷،۳۲۱، ۳۲۲،۳۲۸

دوال، بیل ۲۰۱،۲۰۲

دوبون، فرانسوا ۱۰۳

دوساد، ماکی ۲۹۵

دوشان، مارسل ۲۷۸،۲۷۹

دیبا، داراب ۴۹،۱۴۲،۱۹۵

راپاپورت، آموس ۱۲۰

راجرز، ریچارد ۲۰۶،۲۰۷،۲۱۶،۲۱۷،۲۱۹،۲۲۱

راجرز سورا ۱۲۶

رادولف، پل ۲۰۷

راسکین، جان ۸۵،۸۶

رافائل ۸۵

راوخ، جان ۱۷۲،۱۷۴،۱۷۵،۱۷۶،۱۷۷

راوشنبرگ، رابرت ۲۷۷

رایت، فرانک لوید ۶۸،۱۴۴،۱۶۲،۲۷۷

رندل، جین ۱۰۷،۱۰۸،۱۰۹

رودفسکی، برنارد ۱۲۰

روسی، آلدو ۱۳۴،۱۳۵،۱۳۶،۱۳۷،۱۳۸،۱۳۹،۱۴۳،۱۹۵

رومواند، آندرو ۲۷۷

زائراپولو، آلخاندرو ۳۴۹،۳۵۱

زنقلیس، الیاس ۲۵۶

سارنین، ارو ۲۵۶

سالینگاروس، نیکوس ا. ۶۹،۷۱

سامرسون، جان ۱۷۸

سانتاگ، سوزان ۸۲،۸۳

سشنز، جورج ۲۰۱،۲۰۲

سوجا، ادوارد ۹۷،۹۸،۹۹،۲۹۵،۲۹۶،۲۹۷

سوزا، امیلیو ۲۳۳

سوژه، آبوت ۱۲

سوسور، فردینان دو ۳۲،۳۳،۳۸،۲۳۹

سیکسو، هلن ۱۰۵

شاپیرو، میریام ۱۰۶

شرمن، سندی ۷۹،۱۰۵،۱۰۶

شوئنبرگ، آرنولد ۲۶۸

شویچینزکی، هلموت ۲۷۲

شیردل، بهرام ۳۵۳،۳۵۴،۳۵۶،۳۵۷،۳۵۸،۳۵۹،۳۶۲

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

شیکاگو، جودی ۱۰۵،۱۰۶
شینکل، کارل فریدریش ۱۷۹،۱۸۷
ضیمران، محمد ۲۸،۳۳،۳۴،۳۵
فارل، تری ۱۷۲
فاستر، نورمن ۲۰۶،۲۰۷،۲۰۸،۲۰۹،۲۱۰،۲۱۱،۲۱۲،۲۱۶،۲۲۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فایرابند، پل ۵۷،۵۸
فتحی، حسن ۱۲۱،۱۲۲،۱۲۳،۱۲۵،۱۲۶
فرامپتون، کنت ۱۲۰،۱۴۲،۱۸۱
فرانکلین، بنجامین ۱۷۳،۱۷۶،۱۷۷
فروید، زیگموند ۱۷،۳۴،۷۴،۲۳۹،۲۴۰،۲۴۲
فلوبر، گوستاو ۱۴،۷۴
فوکو، میشل ۱۷،۲۲،۲۶،۲۸،۲۹،۳۰،۳۱،۳۵،۴۱،
۹۴،۹۸،۲۴۳،۲۵۲،۲۵۴،۲۹۸
فولر، ریچارد باکمینستر ۲۱۲،۲۰۷
فیلدینگ، هنری ۱۳
کاتکارت، مایکل ۶۷
کاستلز، مانوئل ۹۵،۳۱۰
کاسیرر، ارنست ۵۶
کالر، جاناتان ۲۸
کالو، فریدا ۱۰۶،۳۲۶
کالوینو، ایتالو ۳۹،۹۴
کامو، آلبر ۲۵،۸۶
کان، لوئی ایزیدور ۴۹،۱۴۲،۱۴۳،۱۴۹،۱۵۲،۱۶۰،
۱۶۲،۱۶۳،۱۶۶،۱۶۷،۱۷۲،
۱۷۸،۱۸۰،۱۹۵،۳۵۳
کانت، ایمانوئل ۱۷،۳۵،۵۶،۵۷،۵۹،۶۰

کایزر، ولفگانگ ۸۴،۸۶،۸۷
کرتیس، ویلیام ۱۴۷،۱۵۲،۱۵۳،۱۵۴،۱۵۶،۱۵۷،۱۶۷،۱۸۰
کرچنر، جیمز ۲۰۲،۲۰۳
کرنز، توماس ۳۳۳
کریر، راب ۱۳۵،۱۳۹،۱۴۰،۱۴۱،۱۴۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کریر، لئون ۱۳۵،۱۳۹،۱۴۱،۱۸۸،۱۹۰،۲۴۴
کریستوا، ژولیا ۹۴،۱۰۵،۲۹۵
الکساندر، کریستوفر ۶۹،۷۱،۲۰۰
کلنر، داگلاس ۷۷
کندی، جان اف. ۷۴
کوال، استینار ۱۷
کولات، موریس ۱۷۲
کولهاس، رم ۲۵۶،۲۸۸،۲۹۳،۲۹۴،۲۹۵،۲۹۷،
۲۹۸،۲۹۹،۳۰۰،۳۰۱،۳۰۲،۳۰۳،
۳۰۴،۳۴۹،۳۶۲،۳۶۵
کون، توماس ۵۷
کیج، جان ۷۷
کیسلر، فردریک ۸۸،۹۰،۹۱
کپلر ۵۸
گالیله ۵۸
گتاری، فیلیکس ۳۵،۳۶،۳۷،۳۲۲
گروپیوس، والتر ۲۴۱،۱۶۰،۱۸۵،۲۸۸
گرون، ویکتور ۲۷۷
گریمشو، نیکولس ۲۰۶،۲۳
گرین‌برگ، کلمنت ۸۰،۸۱
گریوز، مایکل ۱۱۷،۱۷۲،۱۸۰،۱۸۱،۱۸۲،۱۸۳،
۱۸۴،۱۸۵،۱۸۶،۱۹۶

گوائمی، چارلز ۱۸۰
گولدینگ، ویلیام ۲۰۲
گه‌ری، فرانک او. ۶۸،۶۹،۷۱،۱۸۵،۲۴۰،۲۴۱،۲۷۷،
۲۷۸،۲۷۹،۲۸۰،۲۸۱،۲۸۲،۳۸۲،
۳۲۹،۳۳۳،۳۳۴،۳۳۵،۳۳۶،۳۳۷
گی، کنستانتین ۱۲
گیبسون، کاترین ۹۵
گیتس، بیل ۳۲۶
گیدئین، زیگفرید ۱۵۲
لاکان، ژاک ۱۷،۳۲،۷۷،۱۰۵،۲۴۲،۲۹۸
لاولاک، جیمز ۲۰۲
لودو، کلود نیکولا ۱۹۵
لورنز، ادوارد ۶۰
لوس، آدلف ۱۴،۱۵،۸۸
لوفبور، آنری ۳۹،۹۴
لوکوربوزیه ۱۵،۱۹،۴۶،۱۴۰،۱۴۲،۱۴۳،۱۶۲،۱۶۳،۱۶۶،
۱۸۱،۱۸۲،۱۸۷،۱۹۵،۲۴۲،۲۴۶،۲۷۷،۲۸۸،
۲۸۹،۲۹۲،۳۰۰،۳۰۱
لیبسکیند، دانیل ۶۸،۶۹،۲۴۰،۲۴۱،۲۴۲،۲۶۵،۲۶۶،۲۶۷،۲۶۸،
۲۶۹،۲۷۰،۲۷۱،۲۷۲،۳۵۳
لین، گرگ ۳۲۸،۳۴۲،۳۴۳،۳۴۴،۳۴۶،۳۴۷
لینچ، دیوید ۳۲۲
لیوتار، ژان فرانسوا ۱۶،۱۷،۱۸،۲۲،۲۳،۹۹،۱۷۲
مارکس، کارل ۱۷،۳۱،۳۹،۲۰۰،۲۳۹،۲۹۸
ماله‌ویچ، کازیمیر ۲۵۷
مدونا ۷۸،۷۹
مرلوپونتی، موریس ۳۰۹
مزینی، منوچهر ۹،۱۶۲،۱۶۳،۱۸۰
مک‌دونالد، دوایت ۸۰،۹۹
مک‌لوهان، مارشال ۳۱۹،۳۲۰
ملنیکوف ۱۴۴
مندل‌بروت، بنوئیت ۶۲،۶۳،۶۴،۶۵
مو، بروس ۲۹۳،۲۹۴
مور، توماس ۲۹۵
مور، چارلز ویلارد ۱۷۸
مورن، ادگار ۵۹،۶۵،۶۶،۶۷
موسوی، فرشید ۳۴۹،۳۵۱
مونرو، مریلین ۷۸
مه‌یر، ریچارد الن ۱۴۴،۱۸۰،۲۸۸،۲۸۹،۲۹۱،۲۹۲
میتران، فرانسوا ۲۶،۲۵۲

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

میس‌وندررو، لودویک ۱۹،۵۰،۲۵۷،۲۶۰،۲۶۱،۲۶۲، ۲۷۷،۲۸۸،۳۱۰
نائس، آرن ۲۰۱
نیچه، فریدریش ۲۸،۲۹،۳۲،۳۵،۳۷،۳۸،۵۹، ۲۳۹،۲۴۱،۲۴۲،۲۹۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نیوتن، آیزاک ۵۶،۵۸
واتسون، سوفی ۹۵،۲۵۰
وارهول، اندی ۷۹
والپول، هاریس ۱۳
واینز، جیمز ۲۳۳
وتر، استلالا ۱۰۵
ولف، ویرجینیا ۷۴،۲۷۷
ونبری، سرجان ۸۸
ونتوری، رابرت ۱۹،۴۶،۴۹،۵۰،۵۱،۵۳،۱۱۷،۱۷۲، ۱۷۳،۱۷۴،۱۷۵،۱۷۶،۱۷۷،۱۷۸،۱۸۰، ۱۸۱،۱۸۶،۱۹۳،۱۹۶،۳۵۳
وون، دیوید ۱۷۳
ویتروویوس ۸۴،۵۰
ویتگنشتاین، لودویک ۱۵،۵۸،۷۵
ویگلی، مارک ۲۴۰،۲۵۳،۲۵۵
ویلفورد، مایکل ۱۸۷،۱۸۸،۱۹۰
هابرماس، یورگن ۱۳
هارا، کازواشینو ۱۹۵
هاراوی، دانا ۳۲۳
هاروی، دیوید ۱۷
هایدگر، مارتین ۲۲،۳۲،۳۴،۲۳۹،۲۴۰،۲۴۱
هایده، وان‌در ۳۴۱،۳۴۲

هوسرل، ادموند ۳۱،۳۲،۳۴،۲۳۹
هوسمان، بارون ۲۵۲
هوگو، ویکتور ۸۵
هول، استیون ۲۸۸،۳۰۸،۳۰۹،۳۱۰،۳۱۱،۳۱۲،۳۱۳
هولاین، هانس ۱۷۲،۱۹۱،۱۹۲،۱۹۳،۱۹۴
هولتسر، راینر مایکل ۲۷۲
هیپولیت، ژان ۳۱
هیچکاک، هنری راسل ۸،۱۸۵
هیداک، جان ۱۸۰
هیزنبرگ ۵۸،۶۷
یاکی، آیکومی ۱۹۵
یاماساکی، مینور ۴۶
بروگن، کوشه وان ۳۳۴،۲۸۲
بینگ، کن ۲۰۶،۲۰۹،۲۲۵،۲۲۶،۲۲۷،۲۲۸،۲۲۹،۲۳۰،۲۳۱

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

Intellectual Trends of Western Contemporary Architecture

Postmodernity and Architecture 1960-2000

Amir Bani Masoud

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

Khak press
Architecture & Urbanism
Literature
Best Publisher of 7 years



از این نویسنده:

تاریخ معماری غرب (از عهد باستان تا مکتب شیکاگو)

«**تاریخ معماری غرب**» بر پایهٔ بازنگری روند رخدادها و دگرگونی‌های اثربخش در معماری باختری، ماندگارهای ارزشمند معماری را حاصل برهم‌کنش نگرش‌ها و توجهات جمع‌باورانهٔ مردم مغرب زمین ارزیابی می‌کند که با بهره‌گیری از الگوهای مشترک همواره توانسته است حضورش را در دوره‌های مختلف، استمرار بخشد و از این گذار بازتاب معتبری از حوزه‌های گوناگون جوامع غربی آن روزگار پیش رویمان بازگشاید، از این رو این کتاب پژوهشی است که در چهار بخش جهان باستان، قرون وسطی، رنسانس و باروک و در نهایت جهان مدرن، به‌تفصیل آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد.

ARCHITECTURE & URBANISM

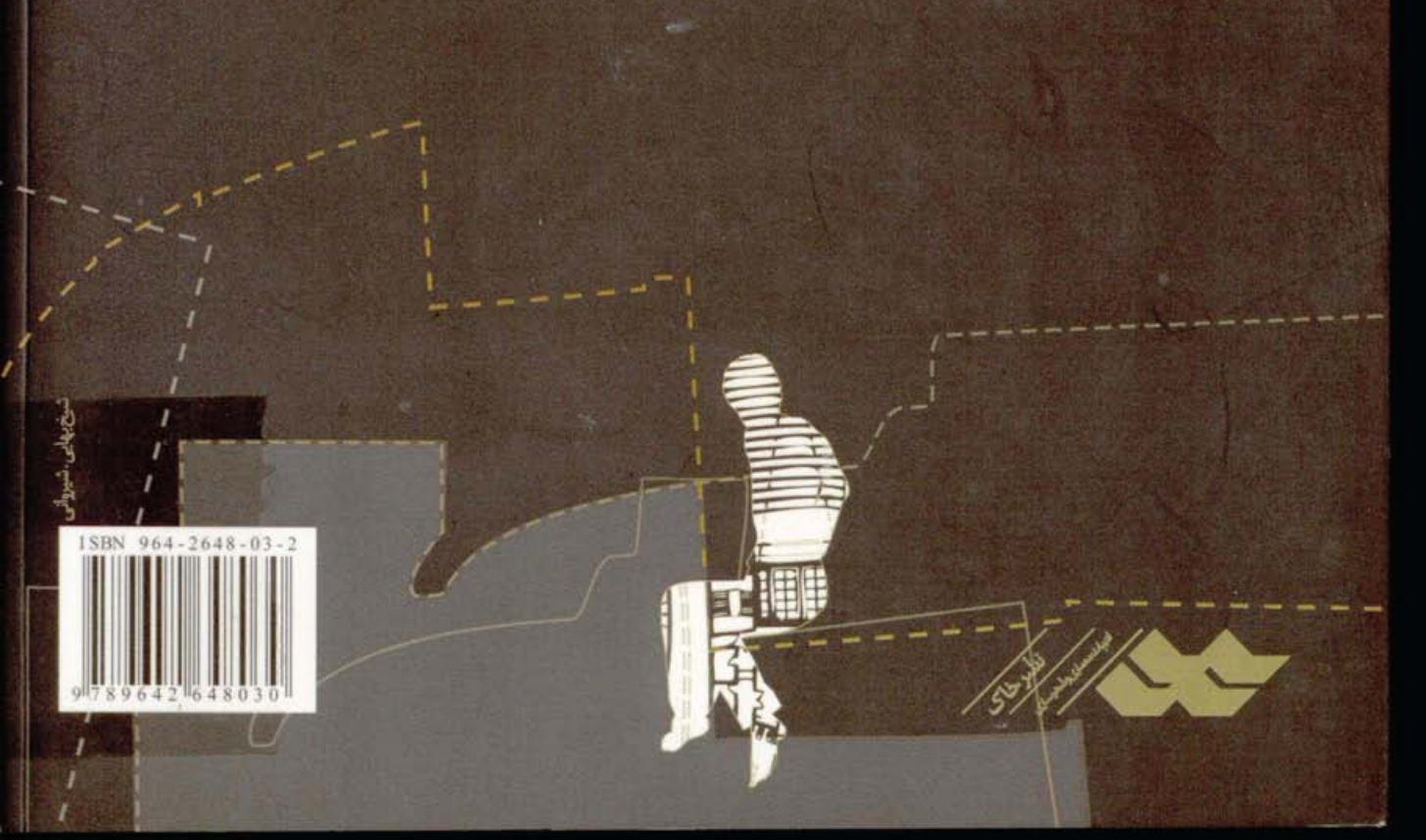
68

Postmodernity AND Architecture

Intellectual Trends of Western Contemporary Architecture 1960-2000

Writer: Amir Bani Masoud

www.tabarestan.info



ISBN 964-2648-03-2