دانشکده فنی و مهندسی

گروه علمی مهندسی معماری و شهرسازی

آشنایی با معماری معاصر

دکتر مهدیه احمدی

دکتر وحید افشین‌مهر

دکتر حمیدرضا عامری‌سیاهویی

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
فصل اول: ریشه شناسی واژگان اصلی	
۱-۱- مدرن به معنی هم اکنون، امروزی، معاصر	
۱-۲- مدرنیته به معنی دگرگونی نگاه و نگرش انسان به زندگی	
۱-۳- مدرنیسم به معنی‌نوشتن‌وتحول‌درعرصه‌های‌هنری، فرهنگی‌وتکنولوژی	
۱-۴- مدرنیزاسیون	
۱-۵- پست مدرن، پست مدرنیته، پست مدرنیسم	
فصل دوم: معماری زمینه ساز پست مدرن- معرفی سبک های معماری دوران مدرن	
۲-۱- جنبش هنرها وپیشه ها	
۲-۲- جنبش آرت نوو یا هنر نو	
۲-۳- آرت دکو	
۲-۴- فوتوریسم (آینده گرایی)	
۲-۵- کوبیسم	
۲-۶- کانستراکتیویسم	
۲-۷- جنبش باهاوس	
۲-۸- جنبش دِ استیل	
۲-۹- شکل نوآفرینی	
۲-۱۰- معماری ارگانیک یا معماری آلی	
فصل سوم: معماری پس از مدرن-پست مدرن	
۳-۱- رویکردهای انتقادی و پست مدرن	
۳-۱-۱- مطالعات انتقادی و ریشه های آن	
۳-۱-۱-۱- ویژگی های نظریهٔ انتقادی	
۳-۱-۱-۲- وظایف و کارکردهای نظریهٔ انتقادی	
۳-۱-۲- رویکردهای پست مدرن	
۳-۱-۲-۱- تعریف پست مدرنیسم	
۳-۱-۲-۲- ویژگیها و خصوصیات پست مدرنیسم	
۳-۱-۲-۳- کاربرد بنیادی پست مدرنیسم	
۳-۲- نظریه پردازان پست مدرن	
۳-۲-۱- ژان فرانسوا لیوتار	
۳-۲-۲-ژان بودریار	
۳-۲-۳-ریچارد روتی	
۳-۲-۴-از دیگر نظریه پردازان پست مدرن	
۳-۳- جامعهٔ پست مدرن	
۳-۴- ساختارشکنی مدرنیته	
۳-۴-۱- ازساختارگرایی‌تاساختارگرایی نوین:ساختارشکنی بنیادوریشه	
۳-۵- هرمنوتیک واقعیت	
۳-۵-۱- قدرت ـ دانش	
۳-۵-۲- نوع دیگری از هستی شناسی هرمنوتیک	
۳-۶- تحول زبانی ـ رئالیسم مجازی	
۳-۷- پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف	
۳-۷-۱- پست مدرنیسم و هنر	

۲-۷-۳- پست مدرن و معماری	
۳-۸- تاریخ شناسی معماری پست مدرن	
۳-۹- انتقاد از پست مدرنیسم	
۳-۹-۱- نقد دیگر به رویکرد پست مدرن دربارهٔ زبان	
۳-۱۰- سخن آخر در ارتباط با این فصل	
فصل چهارم: معماری پس از مدرن	
شامل معماری های-تک، اکو-تک، نئو کلاسیک	
۴-۱- معماری های – تک	
۴-۲- اکو- تک (اکولوژی + تکنولوژی)	
۴-۳- معماری نئوکلاسیک	
فصل پنجم: معماری پس از مدرن	
شامل معماری دیکانستراکشن و فولدینگ، معماری سیال یا غیرخطی، معماری دیجیتال	
۵-۱- واژه شناسی و نظریه های فلسفی مرتبط با دیکانستراکشن	
۵-۱-۱- مقدمات فلسفی	
۵-۱-۱-۱- مکتب ساختارگرایی	
۵-۲- معماری دیکانستراکشن	
۵-۲-۱- اصول فکری مکتب دیکانستراکشن	
۵-۳- معماری فولدینگ	
۵-۳-۱- ویژگی‌های معماری فولدینگ	
۵-۴- مقایسهٔ معماری دیکانستراکشن و فولدینگ	
۵-۵- معماری غیر خطی یا معماری سیال	
۵-۵-۱- معماری سیال و تئوری مارکوس نواک	
۵-۵-۲- ویژگیهای فرمال درمعماری مجازی	
۵-۵-۳- واقعیت ملموس معماری مجازی	
۵-۵-۴- معماری در گذار از واقعیت به مجاز	
۵-۶- معماری دیجیتالی	
۵-۶-۱- واریخت بزرگ	
فصل ششم : طراحی فضاها	
۶-۱- فضاهای عمومی	
۶-۱-۱- فضاهای عمومی و شهر دیزنی	
۶-۱-۲- فضاهای عمومی: مراکز خرید و موزه ها	
۶-۱-۳- شهرهای مصرف گرا، معرفی مراکز خرید	
۶-۱-۴- فضاهای عمومی: مکان های فرهنگی	
۶-۱-۵- فضاهای عمومی:کتابخانه‌ها، تالارهای کنسرت وسالن‌های تئاتر	
۶-۲- سخن آخر در ارتباط با فضاهای عمومی	
فصل نهم: معماری معاصر ایران	
۹-۱- مدرنیته و تأثیر آن بر معماری معاصر ایران	
۹-۲- تعریف معماری معاصر ایران	
۹-۳- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ قاجاریه	
۹-۴- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ پهلوی	
۹-۵- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ انقلاب اسلامی ایران	

فصل اول
ریشه شناسی واژگان اصلی

۱-۱- مدرن[1] به معنی هم اکنون، امروزی، معاصر

کلمهٔ مدرن ریشه در واژهٔ لاتین قدیم« Modo» ولاتین متأخر« Modernus » دارد .یعنی هم اکنون که به امروزی و معاصر هم تعبیر شده است. این واژه ریشه در لغت لاتین «modus» دارد. واژهٔ «modus» (منشأ «mode» [شیوه – باب روز] و [«mode» قالب-الگو] انگلیسی) به معنی «measure» (اندازه- مقیاس- پیمانه) است. در دوران پس از باستان، صفت «modernus» از آن به دست آمد که حاکی از مفهوم «در زمان حال» بود. از سویی واژه «modernus» خود از قید «modo» مشتق شده است، در زبان لاتین، «modo» به معنای «این اواخر، به تازگی، گذشته ای بسیار نزدیک» است به گمان بعضی از تاریخ نگاران، رومیان لفظ «moderni» را در اواخر قرن پنجم میلادی، در مورد ارزش‌ها و باورهای جدید، به کار می بردند؛ ارزش‌هایی که با باورهای پذیرفته شدهٔ قدیمی- که با لفظ «antiqui» مشخص می شدند- در تقابل بودند (آیتو، ۷۸۴:۱۳۸۶؛ احمدی، ۳:۱۳۷۷).

این واژه پیشینه ای دراز دارد واز آن، در همین شکل لاتین ، نخستین بار در قرن پنجم میلادی برای متمایز کردن زمان حال آن دوران که همان دوران مسیحیت بوده ؛ از دوران جاهلیت وکفر وحتی دوران رومیان،استفاده شد. این واژه از آغاز تاکنون، مفهوم گذر از کهنه به نو را افاده کرده است ودر هر حال، برای نشان دادن کیفیتی است که هم جاریست و هم با گذشته تفاوت دارد.

حدود سال ۱۱۴۴ میلادی، آبوت سوژه[2] معمار قرون وسطا، با ساخت یک هشتی و سپس بازسازی جایگاه هم سُرایان کلیسای سَن دنی[3] پاریس، جایگاه خود را به عنوان معمار گوتیک تثبیت کرد. او اندیشه‌های خود در مورد معماری گوتیک و کلیسای سَن دنی را در کتابی به تصویر درآورد و شیوهٔنوینی را در بازسازی این کلیسا- که تا آن موقع بی سابقه بود- ابداع نمود. او اثر خود را «اُپوس مدرنوم[4]» یا «اثر مدرن» نامید (پوزنر، ۸۹:۱۹۸۳-۹۰) 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. از طرفی، واژه مدرن در بیان آرای نظریه پردازان رنسانس ایتالیا، جایگاه خاصی دارد. اندیشمندان مذکور سبک رنسانس را «سبک باستانی و خوب مدرن[5]»می نامیدند. این در واقع پایه گذاری سبک گوتیک نامیده شد؛ همان که رنسانس با آن به مخالفت برخاست و آن را زشت و کهنه نامید و در برابر آن، کلاسیک یونان و روم را «سبک مدرن» دانست. از سدهٔ شانزدهم

1 -Modern
2 -Abbot Suger
3 -Saint Denis
4 -Opus Modernum
5 -Nikos Stangos

به بعد از واژهٔ مدرن برای جدا کردن دورانهای تاریخی استفاده شده است تا تفاوت و تمایز میان «معاصر» و «سنتی» نشان داده شود، به عبارتی دیگر مدرن یعنی گسست از گذشته و دلبستگی به زمان حال و پیدایش دنیای مدرن هم زمان با ظهور انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه صورت پذیرفت.

از سویی، به گمان بعضی از پژوهشگرانِ قرن شانزدهم میلادی، رویارویی مسائل نوین با سنت‌های کهن، تبدیل به مهم ترین دلالت ضمنی واژهٔ «مدرن» شد، که از حدود ۱۴۶۰ میلادی در زبان فرانسه به کار می رفت. معنای ضمنی این واژه تا امروز، همراه با معنی اصلی آن، یعنی «کنونی و امروزی»، باقی مانده است (احمدی، ۴:۱۳۷۷).

۲-۱- مدرنیته[۶] به معنی دگرگونی نگاه و نگرش انسان به زندگی

بسیاری از نویسندگان و تاریخ نگاران برآنند که مدرنیته با رنسانس پدید آمد و در ارتباط با عهد باستان تعریف می شود، از سویی، مدرنیته یعنی «مدرن بودن» و به همین دلیل واژه‌های «مُدرنیت و نوطرازی» را به عنوان معادلهای آن در زبان فارسی، پیشنهاد شده است (آشوری، ۲۳۰:۱۳۷۴). پیشرفت اقتصادی و مدیریت خردگرایانه را در پی داشت، حساب ارزش از حقیقت و اخلاقیات، از قلمروهای نظری جدا شد و ازدیدگاه «وبر» و«سیمل» ماحصل این پیشرفتها پیدایش دولت شهرهای سرمایه داری وصنعتی بود. این انتصاب از دیدگاه تاریخی، بسیار کم دامنه است چرا که بسی پیش از آن، در سدهٔ دوازدهم، بسیاری از مردم خود را همانطور که در بالا ذکر شد، مدرن تصور می کردند و مدرن می نامیدند. پس به دشواری می توان به تمام عواملی که در پدید آمدن مدرنیته دخالت داشته اند، اشاره کرد. اما بی تردید، سفرها و کشفیات سدهٔ پانزدهم، اصلاحگری مذهبی سدهٔ شانزدهم و انقلاب علمی و صنعتی سدهٔ هفدهم و هجدهم، واژهٔ «روشنگری» را به ذهن متبادر کرده است.

همان طور که اشاره شد ،مدرنیته با پیدایش انسان گرایی وخرد گرایی دورهٔ رنسانس در قرن ۱۵ میلادی در شمال ایتالیا همراه بوده است از این دوره است که جهان بینی انسان غربی تغییر جهت داده و از آسمان به سمت زمین متوجه شده است. این تغییر جهان بینی و بینش فکری چنان گسترده و فراگیر بوده که باعث واژگونی بسیاری ازباورهای ذهنی شد و تفسیر و قرائت جدیدی از اصول و چهارچوب‌های هنری، مذهبی، علمی، فلسفی، سیاسی، تکنیکی، اجتماعی و فرهنگی ارائه گردید.

به طور کلی، «مدرنیته» را می توان تلاش برای محوریت بخشیدن به انسان و به خصوص عقل انسانی در همهٔ شئونات، از مذهب و طبیعت گرفته تا امور اقتصادی و علمی، دانست. مدرنیته یعنی بالیدن سرمایه داری، مطالعه درباب اجتماع و تنظیم امور دولت و همچنین اعتقاد به پیشرفت و بهره وری که به سیستمهای انبوه صنعت، نهادسازی، ادارهٔ امور کشور و نظارت و مراقبت، منتهی می شود.

بنابراین براساس صحبت‌هایی که شد، مدرنیته به دو دوران تقسیم می شود:

6 -Modernity

۱- مدرنیته اولیه که ازدوران رنسانس تا آغاز انقلاب صنعتی را در بر می گیرد.

۲- مدرنیته پس از انقلاب صنعتی که انسان و جهان را به (نظم دوم) و دوران تولید صنعتی و بورژوازی کشاند و در آغاز سدهٔ بیستم به اوج خود رسید.

۳-۱- مدرنیسم[۷] به معنی نوشدن و تحول در عرصه‌های هنری، فرهنگی و تکنولوژی

معمولاً مدرنیته و مدرنیسم با هم بکار برده می شدند و گه گاه یکی به جای دیگری می نشیند اما باید توجه داشت که با تمام شباهتها، حساب این در در مرزهایی مشخص از هم جدا می شود. مدرنیته، هم ناظر بر نوگرایی و تحول است و هم معنای دریافت ذهنی نو از جهان، زمان، هستی و تاریخ را دارد.

مدرنیسم به مجموعه ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی همراه با جنبشی هنری مربوط می شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمهٔ دوم همین قرن، بر هنرهای گوناگون سلطه داشت، این واژه بسیار پیچیده است. مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن غرب را در برمی گیرد و مدرنیته عناصر فکری، فلسفی و درونی آن را.

مدرنیسم را می توان واکنش هنرمندان و نویسندگان به موضوعاتی چون روند صنعتی شدن، جامعهٔ شهری، جنگ، تحول تکنولوژی و ایده‌های جدید فلسفی دانست. «یورگن هابرماس» مدرنیته را یک پروژهٔ نیمه تمام می داند و مدرنیسم را پدیده ای مسلط، اما مرده توصیف می کند.

از جمله اولین مقاله‌های تأثیرگذار بر جریان مدرنیسم، مقالهٔ آدولف لوس[۸]، معمار وینی با عنوان «تزئین و جنایت[۹]» می باشد. وی در این مقاله مقایسه ای تمثیلی بین تزئین و انحطاط یا فساد انجام داده است. او خال کوبی را نشانهٔ جرم می داند و معتقد است اگر شخصی خال کوبی کرده باشد یا مجرم است یا منحط. و به این ترتیب به جهانیان اعلام می کند که تحول و پیشرفت فرهنگی با حذف تزئینات ایجاد می شود. معماری در نزد لوس هنر محسوب نمی شود، اما به معنای واقعی کلمه یک حرفهٔ سودمند است. فراخوان به حذف تزئینات از طریق لوس برای فرم ها، فضاها و نمادهای پیش از مدرن عملاً تبدیل به شعارِ محوری مدرن شد.

حدود یک دهه بعد از مقالهٔ لوس در سال ۱۹۲۳ میلادی، اندیشهٔ زندگی ماشینی در رسالهٔ لوکوربوزیه[۱۰] تحت عنوان «به سوی یک معماری» مطرح شد. مجموعه مقالات این معمار در کتابی به همین نام منتشر شد و شاید بتوان گفت این کتاب، مهمترین کتاب قرن بیستم میلادی در زمینهٔ معماری است.

7 -Modernism
8 -Adolf Loos
9 -Ornament Und Vebrechen
10 -Le Corbusier

۴-۱- مدرنیزاسیون[11]

واژهٔ مدرنیزاسیون اغلب برای بازگشت به مراحل توسعهٔ اجتماعی، که بر پایهٔ صنعتی سازی استوارند، به کار گرفته می شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون، طیف گسترده ای از تحولات اجتماعی- اقتصادی است، که به واسطهٔ آن، اکتشافات و نوآوری‌های تکنولوژی، پیشرفت‌های صنعتی و شهرسازی، شکل‌گیری دولت‌های ملی و جنبش‌های سیاسی انبوه، ایجاد می شود و همهٔ آنها به وسیلهٔ گسترش بازار سرمایه داری جهانی، پیش می روند. واژهٔ مدرنیزاسیون اولین بار از قرن هجدهم میلادی، برای توصیف بناهای نوساز، به کار گرفته شد. از سویی، مدرنیزاسیون به معنای هماهنگ یا به روز کردن یک چیز با نیازها یا شیوه‌های امروزی است. به طور کلی می توان گفت که این واژه به دگرگونی ها، رشدها و پیشرفت‌هایی که در جوامع مدرن، در نتیجهٔ انقلاب صنعتی و ماشینی شدن زندگی به دست آمده است، اشاره دارد.

۵-۱- پست مدرن[12]، پست مدرنیته[13]، پست مدرنیسم[14]

پس از مدرن، شکل گیری جریانات با سه اصطلاح پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم بیان می‌شود. واژهٔ پست مدرن از پیشوند پست[15] به معنی «پس» همراه با واژهٔ مدرن به معنای «فعلی» یا «امروزی» است. پست مدرن در فارسی به فرامدرن و پسا مدرن ترجمه شده است که منظور شرایط بعد از مدرن و یا مرحلهٔ تاریخی بعد از مدرن است. این لغت به پسانوگرایی و مابعد تجدد هم ترجمه شده است.

پست مدرن در استفادهٔ معمول، بیشتر در زمینه‌های هنر، ادبیات ، جامعه شناسی و فلسفه بکار می رود. به نظر بعضی، پیشوند پست در پست مدرن صرفاً به مفهوم مرحلهٔ تاریخی جدیدی نیست که بعد از دوران مدرن شکل گرفته باشد. بلکه پست مدرن، خود شکل تکامل یافته ای از اندیشهٔ مدرن است که با تأثیر پذیری از ذهنیت انتقادی و آزادی طلب مدرنیته ، باورها، ارزش‌ها و آرمان‌های فلسفی، علمی، هنری و ادبی مدرن را نقد و بررسی می کند.

بی تردید، پست مدرن بخشی از مدرن است و بر اساس آنچه تاکنون دربارهٔ عصر پست مدرن و معرفی آن به مثابهٔ یک دوران گذرا گفته شده است. هدف اساسی در پست مدرن، نشان دادن بحران برآمده از مدرنیته و خود اندیشی آن است. پیش تر دیدم که واژهٔ مدرن، در بیان جدایی از گذشته می باشد، پس جدایی از مدرن نیز خودکنشی مدرن است.

11 -Modernization
12 -Post Modern
13 Post Modernity
14 -Post Modernism
15 -Post

لازم است جهت فهم بهتر پست مدرن، به ناچار از واژۀ پست مدرنیته کمک گرفته شود، چرا که پست مدرنیته، وضعیت پست مدرن است. یکی از ویژگی‌های مهم پست مدرن، ظهور خودآگاهی در حیات فرهنگی است و این بستر، پست مدرن را همچون یک سبک، در نوشته‌های منتقدان و نویسندگان پست مدرن، نشان می دهد.

پست مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می توان آن را مجموعه عواملی دانست که ریشه در از هم پاشیدگی مفاهیم اجتماعی مدرنیته دارد. پست مدرنیته، بیانگر سقوط یا دگرگونی و تحول تند و رادیکال در شیوه‌های مدرنیتۀ 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. همچنین پست مدرنیته را می‌توان نتیجۀ تحول و گسستی دانست که با سرمایه داری مدرن همراه است.

اگر مدرنیسم را به عنوان فرهنگ مدرنیته یا به تعبیری ایدئولوژی مدرنیته بدانیم، پست مدرنیسم فرهنگ یا ایدئولوژی پست مدرنیته است. پس می توان بیان نمود که پست مدرنیسم نه سبک و مکتب و مشرب است و نه مهارت و تفنن، بلکه نامی است که بر یک نهضت گذاشته شده است.

به نظر «فرانسوا لیوتار»پست مدرنیته، مجموعه ایست از نظام‌های اجتماعی، پسامتافیزیکی،پساصنعتی، پلورالیستی ناپایدار که عناصرشان از یکدیگر متمایز شده است. او می گوید: «پست مدرن، از نظر زمانی، دنبال مدرن نمی آید، بلکه مدرنیته همواره حامل پست مدرن خود هم هست.» او پست مدرن را بخشی تفکیک ناپذیر از مدرن می داند.

«هابرماس» معتقد است که با بکارگیری پیشوند پست تداوم جریانی راتحکیم می کنیم ونه گسست آنرا. چارلزجنکز می گوید: «پس از ۱۹۶۰، بیشتر روابط تولیدی پیشین تغییر کرده اند و کل نظام ارزش گذاری تحریف شده است.»

برای شناختن پست مدرنیسم، پرداختن به زمینه‌ها و تبار شناسی آن بسیار اهمیت دارد. در یکی از قدیمی ترین لایه‌ها می بینیم که در دهۀ ۱۸۷۰، یک نقاش انگلیسی به نام «جان واتکینز چاپمن» برای توصیف نقاشی‌هایی که به نظر او از پرده‌های آوانگارد و امپرسیونیست‌های فرانسوی مدرن تر بود، از واژۀ پست مدرن بهره گرفته است. در سال ۱۹۱۷ «رودلف پانوتیس»برای توصیف ویرانی ارزش‌ها در فرهنگ اروپا از این واژه سود جست و از انسان پست مدرن نام برد.

«اُهب حسن» معتقد است که نخستین بار، واژۀ پست مدرنیسم، توسط «فدریکو دو اُنیس» نویسندۀ اسپانیایی در حدود ۱۹۳۴ به نشانۀ واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی (که برخاسته از خود آن بود) به کار برده شد.

پست مدرنیسم یعنی پذیرفتن چیزی فراتر از اکنون.پست مدرنیسم واژه یا به بیان دقیقتر، مجموعۀ عقاید پیچیده ای است که به عنوان حیطه‌ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دهۀ ۸۰ پدیدار گشته‌است.و در

قالب واژه‌هایی چون فرانوین گرایی، فراتجدد گرایی، پسانوین گرایی و فرا صنعتی نیز مطرح گردیده است.(عباس زاده، ۱۳۸۶، ص ۵).توصیف پست مدرنیسم دشوار به نظر می‌رسد، زیرا مفهومی است که در انواع گسترده‌ای از دیسیپلین‌ها و حیطه‌های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و...نمایان شده‌است.(کلاجز، ترجمه حامی‌احمدی).

«فستر» یکی از تحلیل گران پست مدرنیسم در بررسی مفهومی این واژه، به بیان دو گونه طرز تلقی از پست مدرنیسم اشاره کرده: صورت اول به تعریف و بیانی مرتبط است که پست مدرنیسم را مبتنی بر مدرنیسم و نشأت گرفته از آن می شناسد که «جیمسن» طرفدار این نظریه است و صورت دوم به تعریف و بیانی مربوط است که پست مدرنیسم را مقابل مدرنیسم و نافی و طرد کننده آن می داند و «لیوتارد» نیز طرفدار این نظریه است.برداشت دیگری از پست مدرنیسم حکایت از طرز تفکری معتدل‌تر دارد.بر اساس این تعریف پست مدرنیسم نه جنبهٔ ویرانگری و طرد کنندگی دارد و نه جنبهٔ تکاملی و تثبیت کنندگی.در این صورت پست مدرنیسم را باید به نوعی احیاگر مدرنیسم تلقی کرد.«زیگمونت بوست» را می توان نمایندهٔ این تعریف دانست.(مهاجر، ۱۳۸۷).

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است دربارهٔ فراداستانها.از این دیدگاه، پست مدرنیسم جنبشی چند منظوره است که نارضایتی خود را از دانش و عقیده‌ای که خویش را جهانی می‌انگارد، اظهار می‌دارد (گود، ۱۹۹۶).به عبارت دیگر، پست مدرنیسم، نوعی وضعیت بی‌اعتقادی و ناباوری به فراروایتها است.«لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می‌پردازد در برگیرندهٔ اجتماعات متکثر خود مقیاس که در آن هیچ یک از این اجتماعات بر دیگری چیره نیست.در یک سخن، پست مدرنیسم را می‌توان گونه‌ای پروژه یا رسالت دانست.از یک سو پست مدرنیته به عنوان پروژه یا رسالت تلاش برای بازاندیشی دربارهٔ کلیت گرایی یا جهان گرایی عصر روشنگری، تحسین خرد فردی و جمعی و هدف تحقق بخشیدن به عقل در تاریخ، به عبارتهای غیر کلی کثرت گرا است (خندقی، ۱۳۸۶).پست مدرنیسم چالشی فکری در اروپاست که بعد از دوران روشنگری قرن هفدهم، پدیدار گشت، گفتمانی عمومی میان شهروندان در جامعه‌های غربی.مهم ترین عنصر کلیدی پست مدرنیسم نیز « موضع گیری بر علیه سنت روشنگری » می باشد.

اما شاید بتوان گفت نخستین نویسنده ای که واژهٔ پست مدرن را به شکلی گسترده تر و جدی تر به کار برد.«آرنولد توین بی» تاریخ نویس انگلیسی بود. او در اثر ارزندهٔ خود که «مطالعهٔ تاریخ» نام داشت و نوشتن آن را از سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، بارها از اندیشهٔ پست مدرن نام برد. بکارگیری اصطلاح پست مدرن از طرف او، بیشتر استعاره ای تحقیر آمیز است. زیرا وی به این فرهنگ جهانی خوش بین نیست. او معتقد است که پست مدرن، مرحلهٔ تاریخی جدیدی است که با پایان گرفتن دوران مدرن آغاز می‌شود.

در ۱۹۵۹، «چارلز رایت میلتز» جامعه شناس امریکایی گفت:« عصر مدرن می رود تا جای خود را به دورهٔ «پست مدرن» بسپارد.» پس از آن در ۱۹۶۰، ۱۹۶۳، ۱۹۶۶ این واژه در نوشته ها، آثار هنرمندان، نویسندگان و منتقدان ادبی به کار برده شد.

با فرا رسیدن نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰، واژهٔ پست مدرن توسط «اُهب حسن»، «ویلیام باروز»، «ریچارد» و «فولر» به کارگرفته شد. «اُهب حسن» این عنوان را به باورهای تجربه گرایی در هنر و فراتکنولوژی در معماری ، نسبت می داد. اما «باروز» و «فولر» آن را به آشوب، خستگی، سکوت، ابهام، تناقض، واسازی و جزء آنها نسبت می داد. در هر حال، در دههٔ هفتاد، مفهوم پست مدرن کاربرد وسیعی در زمینه‌های ادبی، فلسفی، معماری، عکاسی، نقاشی، و مجسمه سازی در اروپا و امریکا یافت و نخستین مانیفست پست مدرنیسم توسط «لیوتار» در کتاب وضعیت پست مدرن در سال ۱۹۷۹ منشر شد.

پس به طور خلاصه می توان گفت دوران شکوفایی پست مدرنیسم، متعلق به دو دههٔ ۷۰ و ۸۰ میلادی بوده، اما در حقیقت پست مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است. در واقع، اصطلاح پست مدرنیسم چند نمونهٔ مجزای اولیه داشت که نوعی دوران تکوین برای آن به حساب می آمد.

۶-۱- ویژگیها و خصوصیات پست مدرنیسم

ویژگیهای پست مدرنیسم در نزد صاحب نظران متفاوت است و در این زمینه تاکنون توافقی حاصل نشده است با این حال به بعضی از ویژگی‌های مشترک می‌توان اشاره کرد:

- در روانشناسی منکر فاعل عاقل و منطقی
- نفی دولت به عنوان سمبل هویت ملی
- نفی ساختارهای حزب و اعمال سیاسی آنها؛ به عنوان کانالهای یگانگی و تصورات جمعی
- ترفیع و ترویج نسبی بودن اخلاقیات
- مخالفت با قدرت یابی اساسی دولت متمرکز
- مخالفت با رشد اقتصادی به بهای ویرانی محیط زیست
- مخالفت با حل شدن خرده فرهنگها در فرهنگی مسلط
- مخالفت با نژاد پرستی و مخالفت با نظارت بوروکراتیک بر تولید
- زیر سؤال بردن همهٔ برداشتهای اساسی مورد قبول اجتماع
- شک نسبت به عقل انسان و رد عقلگرایی و طغیان همه جانبه علیه روشنگری
- مخالف برنامه ریزی سنجیده و متمرکز با تکیه بر متخصصان
- به رسمیت شناختن نسبیت گرایی
- اعتقاد به پایان یافتن مبارزهٔ طبقهٔ کارگر و مستحیل شدن آن در دل نظام سرمایه داری

• اعلام ورود به یک دورهٔ جدید فراتاریخی؛ از نقطه نظر شناخت شناسی نگاه پست مدرنیستها نگاهی هرمنوتیک و تفهمی است.

• ارتباطات انبوه و انفجار سر ریز اطلاعاتی جامعهٔ پسا صنعتی یا جامعه سرمایه داری صنعتی پیشرفته (دلاوری، بی تا).

۷-۱-کاربرد بنیادی پست مدرنیسم

به زعم «موراوسکی» (۱۹۹۶)، کاربرد بنیادی پست مدرنیسم چنین است: نخست آنکه، پست مدرنیسم به شرح چگونگی ظهور اشکال جدید فرهنگ و سازمان‌های اجتماعی _ اقتصادی، تقریبا از سال‌های پایانی جنگ جهانی دوم می‌پردازد که همراه با رشد صنایع، ظهور فرهنگ‌های مختلف، ارتباطات و انقلاب در فرهنگ‌ها بوده است.دوم اینکه پست مدرنیسم نمایندهٔ رده‌ای از تفکر هنری در نیمه دوم قرن بیستم بوده است.نقطهٔ ارجاع اینگونه از پست مدرنیسم همانا اشکال متنوع مدرنیسم است که در نیمهٔ اول قرن بیستم در عرصهٔ هنر اروپا پدیدار شد.سوم آنکه پست مدرنیسم نمایندهٔ نوعی خاص از نوشتن و تأملات فلسفی است، نوشتن و تأملی که معمولا نه انحصارا حوزهٔ نخست یا دوم را به عنوان هدف و موضوع خود انتخاب می کند.البته رده‌بندی گونه‌های پست مدرنیسم به این، فقط برای سهولت کار انجام می‌پذیرد، به لحاظ اینکه این سه حیطه به یکدیگر سخت پیوسته است.(خندقی، ۱۳۸۶).

۸-۱- نظریات پست مدرنیسم و نقد آن از مدرنیسم

رنه دکارت از پایه گذاران فلسفهٔ مدرن با این گفته خود که « من فکر می کنم، پس هستم»، تأکید بیش از پیش ذهنیت مدرن بر عقل و عقل گرایی را ابراز کرد. در عصر روشنگری نیز بر عقل، خرد و استدلال منطقی تأکید مجدد شد. ولی یکی از وجوه شاخص و عمدهٔ نقد پست مدرنیسم از مدرنیسم، عقلانیت و خرد عدد اندیش مدرن است.

«فردریک مینچه» فیلسوف اواخر قرن نوزدهم، نگرش به امور و محدود قرار دادن عقل تک ساحتی را زیر سؤال برد. او مشکل بزرگ بشریت را «مدرنیته» می داند و به احساس بیش از عقل باور داشته است و لذا علم مدرن و روش تحقیق دکارتی را زیر سؤال برد. به عقیدهٔ او ، عقل خلاقیت زندگی را از بین می برد.

«لیوتار» در این مورد گفته : «هیچ تضمینی وجود ندارد که عقل پیامدهای آزادبخشی را بیفزاید.»

پست مدرنیسم‌ها معتقدند که : «تاریخ قرن بیستم با قدرت گواهی می دهد، این باور که ترقی تکنولوژی لزوماً باعث پیشرفت تمدن انسانی می شود، دروغین است».

«زیگموند فروید» روانشناس و اندیشمند اتریشی، نیز عقل مولدی را زیر سؤال برد، او ضمیر ناخودآگاه و ساحت آن را مطرح کرد. دیگرآنکه، پست مدرنیسم با ایدئولوژی و هر گونه فراروایت مخالف است. دو ایدئولوژی مهم عصر مدرن، یعنی لیبرالیسم و کمونیسم و دیگر ایدئولوژی‌های این دوره، همه از نظر فلاسفهٔ پست مدرن مورد انتقاد است.

لذا پست مدرنیسم معتقد به تکثر و قرائت‌های مختلف و جامعه کثرت گراست و هیچ «ابر روایت» و یا «ابرنظریه» را مطلق و حلال تمامی مشکلات نمی پندارد. از نظر آنها، روایت‌های کلان باید جای خود را به روایت‌های خرد بدهد.

«میشل فوکو» مورخ و فیلسوف پست مدرن فرانسوی در رادیولوژی و راه حل‌های کلی و جهانی، معتقد است: «مشکلات محلی، محتاج راه حل‌های محلی است».

۱-۸-۱- نظریه پردازان پست مدرن

۱-۱-۸-۱- ژان فرانسوا لیوتار

نقطهٔ آغاز مباحثات فکری دربارهٔ پست مدرنیسم، اغلب در نوشته های فیلسوف اجتماعی فرانسوی، «ژان فرانسوا لیوتار» است.وی اعتقاد دارد که جوامع نه صرفاً حول انواع تکنولوژی‌ها بلکه حول بازی‌های زبان و گفتارها نیز سازمان می یابند.او به نقش گفتارها در زندگی اجتماعی توجه خاصی می کند.در جوامع غیرصنعتی، اساطیر و قصه‌ها واجد کیفیتی دینی بوده و به باز تولید نظم اجتماعی یاری می‌رساندند.با عصر روشنگری مجموعهٔ نوینی از گفتارها همراه با ظهور علم قدم به عرصه نهادند این‌ها بر اهمیت پیشرفت، خرد، دانش و تکنولوژی در به ارمغان آوردن آزادی از جهل، نیاز و سرکوب تأکید می کردند.اما اینک به عصر جدید یعنی پسامدرن وارد شدیم.علم و تکنولوژی نظام‌های پیچیدهٔ اداری و رایانه‌ها به چنان مرحله ای از پیشرفت رسیده اند که در آن «دانش» در طول چند دههٔ اخیر به نیروی اصلی تولید بدل شده است.این فیلسوف فرانسوی چنین استدلال می کند که دانش و اطلاعات در دو مسیر متصل به هم عمیقاً دگرگون شده اند.نخست آن که دانش و اطلاعات فقط در جایی که به دلیل کارآیی و کارآمدی موجّه باشند یا با استفاده از واژگان لیوتار، در جایی که «کاربرد پذیری» غالب باشد، تولید می شوند.دوم این که دانش و اطلاعات بیش از پیش در معرض تهدید کالا شدن است.پیامد این وضعیت این است که اطلاعات و دانشی که برحسب کارآیی و کارآمدی نتوانند مورد تأیید قرار گیرند، تنزل درجه خواهند یافت یا حتی کنار گذارده خواهند شد.

۲-۱-۸-۱- ژان بودریار

«ژان بودریار» نیز همچون لیوتار از نخستین کسانی بود که در پدید آوردن نظریه در باب پسا مدرنیسم به شدت اثر گذار بود.وی مدعی است که از دههٔ ۱۹۶۰ در عصری به سر می بریم که در آن اساس جامعه دیگر مبتنی بر مبادلهٔ کالاهای مادی دارای ارزش استفاده (بدان گونه که مارکسیسم می گوید) نیست.به نظر وی فرهنگ معاصر، فرهنگ نشانه‌ها است.امروزه تقریباً هر چیزی صرفاً دلالت فقط کافی است به اطراف خویش بنگریم ما در هرکجا توسط نشانه‌ها و شیوه های دلالت احاطه شده ایم.با صدای رادیو بیدار می شویم، روزنامه می خوانیم و...غذاهایی که می خوریم همه مملو از دلالت اند.از دیدگاه بودریار زندگی امروزه در چرخش بی وقفهٔ نشانه هایی هدایت می شود که دربارهٔ آنچه که در دنیا اتفاق می افتد مثلاً اخباری که از تلویزیون به ما می رسد فقط روایتی از واقعیت اند.روایتی که از

برخوردها و دسترسی روزنامه نگاران و...شکل می گیرد.اما می توانیم اثبات کنیم که اخبار تلویزیون واقعیت ندارد بلکه برداشتی از آن است.هر انتقادی هم از این نشانه‌ها روایتی اصیل تر از اخبار را ارائه نمی‌دهند، بلکه صرفاً مجموعه ای دیگر از نشانه‌ها را نمایش می دهد که می پندارند واقعیت ورای نشانه‌ها را توضیح می‌دهند.

۳-۱-۸-۱- ریچارد روتی

«ریچارد روتی» از نظریه پردازن پست مدرنیسم، بر این باور اصرار می ورزد که در عصر کنونی، ما انسان‌ها با فرهنگ فرا فلسفی روبرو هستیم.روتی در حالی این اندیشه را ابراز می دارد که پست مدرن می‌رود تا شکل و ساخت فلسفی به خود بگیرد.بدین ترتیب، از جهت فلسفی و یا فرافلسفی بودن، تمیزی بین مدرنیسم و پست مدرنیسم باقی نمی ماند.روتی تصور می کرد می تواند با نظریهٔ فرافلسفی خواندن فرهنگ مردم، روشنفکران پست مدرن را از قید و بند فلسفه و ایمان فلسفی و روبرو شدن با سؤالات به ظاهر غیرقابل پاسخی که از جانب باورهای فلسفی برانگیخته می شود، برهاند.در صورتی که نگرش روتی یک تصور واهی بیش نبود و چنین نگرشهایی پست مدرنیسم را به سردرگمی و تناقض گویی می کشاند، آنچنانکه راهی برای فرار از این تناقض گویی، جز به انکار اصول مزبور نمی‌نماید.پست مدرنیسم برخلاف آنچه که نظریه پردازانش می پندارند، شکل کلیت نگر، ساختار ایدئولوژیک به خود می گیرد و این درست برعکس چیزی است که معماران پست مدرنیست دنبال می کنند.(مهاجر، ۱۳۸۷).

۴-۱-۸-۱- از دیگر نظریه پردازان پست مدرن

- «دانیل بل» با ایده های پسامدرن در باب قدرت در حال رشد دانش و فرهنگ در جامعهٔ معاصر.
- «فردریک جیمسون» پسامدرنیسم به منزلهٔ منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر.
- «اسکات لش» پسا مدرنیسم، به منزلهٔ تفاوت زدایی.(همان منبع).

فصل دوم

معماری زمینه ساز پست مدرن

پس از آشنایی با واژه‌های مدرن، مدرنیته، مدرنیسم، پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم و خصوصیات و ویژگی‌های هر یک، همچنین نظریه پردازان اصلی آن‌ها و رویکردهای مختلف، لازم است تا رابطهٔ این نظریه‌ها و معماری مورد بررسی قرار گیرد. برای بررسی معماری پست مدرن لازم است در ابتدا با سبک‌های دوران مدرن آشنا گردیده و سپس با معماری دورهٔ پست مدرن ارتباط گرفته شود.

نام سبک یا جنبش	مکان ظهور	دورهٔ فعالیت	نظریه پردازان اصلی جنبش	اولین معمار این سبک
جنبش هنرها و پیشه‌ها	انگلستان/ لندن	۱۸۵۰تا ۱۹۱۴	پوگین و راسکین	ویلیام موریس
جنبش آرت نوو یا هنر نو	فرانسه/ پاریس	۱۸۹۰تا ۱۹۱۰	هنری وان ده ولده	هنری وان ده ولده، چارلزرنه مکینتاش، ریمراشمیت بردسلی، آنتونیو گائودی، ساموئل بینگ، هکتور گیومارد، اتو واگنر،جوزف اُلبریش، جوزف هوفمان
جنبش ساختارگرایی یا کانستراکتیویسم	روسیه/ مسکو	۱۹۱۷تا ۱۹۳۷	الکساندر وسنین	ولادیمر تاتلین، الکساندر وسنین،کنستانتین ملنیکوف، لئونید وسنین، ویکتور وسنین، ال لیسیتزکی، کازیمیر مالویچ، الکساندر رودچینگو،واسیلی کاندینسکی
جنبش دِ استیل	هلند	۱۹۱۷تا ۱۹۳۱	پیت موندریان، ون درلک، تنووان، دوسبرگ پیتر اوود، گریت ریتولد و ویلموس هوژار	
جنبش باهاوس	وایمار	۱۹۱۹تا ۱۹۳۳	والترگروپیوس، لوکوربوزیه	آدولف مایر، هانز مایر، میس ونده روهه، کاندینسکی، مارسل بروِر، ایتن، پل کله، موهولی ناگی
جنبش آرت دکو	فرانسه/ پاریس	۱۹۲۰تا ۱۹۳۹	کارلوبوگاتی، رنه پرو، روبن هالی و امیل گاله	
جنبش استریم لاینینگ	آمریکا/ نیویورک شیکاگو	۱۹۳۰تا ۱۹۵۰	پاول فرانکل و رابرت مالت استیونس	
جنبش فوتوریسم (آینده گرایی)	ایتالیا	۱۹۰۹تا ۱۹۱۶	فیلیپو توماسو مارتینی-ایتالیا آنتونیو سانت الیا- ایتالیا	ماریو چپاتونه- ایتالیا مارسلو نیزولی- ایتالیا
جنبش ارگانیک	آمریکا	۱۹۰۰تا ۱۹۶۰	رالف‌والدوامرسون، هوراتیو گرینو، لوئی هانری‌سالیوان، ساموئل تیلورکولریج، فرانک لوید رایت	فرانک فرنس، هوگو هرینگ،آلوار آلتو، هانز شارون، فی جونز

۲- معرفی سبک‌های معماری دوران مدرن

۱-۲- جنبش هنرها وپیشه ها[16]

این سبک به‌وسیلهٔ‌ویلیام موریس(۱۸۹۶-۱۸۳۴)ایجاد گردید.موریس تحت تأثیرنوشته‌های پاگین‌وبه‌ویژه جان‌راسکین بودوعقایدراسکین‌راجامهٔ‌عمل‌پوشاند. خانهٔ‌قرمزدرسال۱۸۵۹توسط فلیپ وب برای موریس طراحی شد و به دلیل استفاده کردن از آجر قرمز به همین نام معروف شد. سبک ساختمان محلی بود.موریس‌ازتسلط‌زشت‌ومنحط‌درمقابل‌موضع‌واپسگرایانهٔ‌ضدماشین‌حمایت می کرد.ایدهٔ‌پیوند هنر،صنایع‌دستی‌ومعماری‌ازطریق‌آژانس‌منتیوس‌و گروه‌ورک بِندآلمان معرفی‌وشناسانده شد.راسکین بنابه دلایلی تزئینات«ماشینی»راردمی کرد.اومعتقدبوداشیاتزئینی به۲دلیل مهم‌هستند:

۱- زیبایی مجرد فرم ها

۲ – مفهوم کار انسانی و علاقه و توجهی که هنرمند انسان برای ساختن آن شیء به کار برده است.

تولیدات«مکانیکی»ازخاصیت دوم بهره‌ای نبرده است وآنرا پوچ وبی معنی می سازد. به اعتقادراسکین تزئین قسمت عمدهٔ‌معماری است. موریس اولین کسی است که درزمینهٔ‌معماری به همبستگی میان فرهنگ وزندگی به روش مدرن معتقدبودوعقیده داشت که بایدبین تئوری وعمل پلی به وجودآید.

جنبش هنرها و پیشه‌ها

مشخصات عمومی جنبش هنرها و پیشه ها		جنبش هنرها و پیشه‌ها در سال(۱۹۱۴ – ۱۸۵۰)درانگلستان(لندن)توسط ویلیام موریس ایجاد شد. موریس به عنوان هستهٔ اصلی ومرکزی جنبش هنروصنعت انگلیس به شمار می آید. وی معتقد بودکه هرماده درسبک(هنر و پیشه) باید با طبیعت خاص خود معرفی شود. حتی رنگرزی الیاف را به جای مواد شیمیایی با مواد طبیعی ترجیح می داد. او معتقد بود که طراح یک مسئولیت عقیدتی در برابر جامعه و اجتماع دارد. موریس مطالعات گسترده ای در مورد تاریخ هنر و همچنین دربارهٔ‌کاشیهای معماری اسلامی انجام داد. طرحهای کاغذ دیواری و پارچه از مشهورترین آثار وی به حساب می آید. ویلیام موریس این جنبش را به همراه ویلیام برگز، بر پایهٔ‌عقایدجان راسکین وآگوست پاگین پایه گذاری کرد.
میزان مطابقت آثار هنر و پیشه با مبانی طراحی محصور	شکل و فرم و کاربرد	شکل فرم ومحصولات جنبش هنرهاوپیشه ها، سعی در حفظ گوشه‌هایی از زیبایی‌های صنایع دستی در تولیدات ماشینی انبوه بود که عموما با حفظ کاربرد در ساختار محصول به سوی خلق زیبایی‌ها و ابعادجدیدی از فرم حرکت می کردند. حفظ کاربرد محصول در شکل و فرمی نوین اجباری بود.
	ارگونومی و عملکرد	تولیدماشینی سعی درتولیدات ساختارهای ساده وعملکردی داشت ولی تفکرهنروپیشه به احیای ابعاد فرهنگی وشاخصه‌هایی ازروانشناختی دوران صنایع دستی روی همیشه برای ایجاد مطابقت نخستین میان همهٔ‌محصولات جدید بود.به دنبال ایجادمطابقتی درساختاروفرم محصولات بانیازهای روانی عملکردی‌انسانها بودند. مقبولیت‌وپذیرش‌محصول به پیش زمینه‌های ذهنی ومطابقت روانی فردبستگی دارد.
	فرهنگ و زیبایی	دردوران انقلاب صنعتی هیچ گونه زیبایی شناختی منطقی برای راهنمایی طراحان صنایع دستی وجود نداشت. زیبایی محصولات صنایع دستی قبل از این جنبش به صورتی خاص با ماشین وفق داده شده بود. موریس و همکاران ابعادزیبایی که درفرهنگ آن دوره تعریف شده بودرادرپیکرهٔ محصولات در قالبی نوین زنده کردند.
	ارتباط بصری و نوآوری	درانگلستان برای مقابله با افت عمومی از احساس و ارتباط بصری نسبت به صنایع دستی، تقویت جنبش هنرها وپیشه‌هاراآغاز کردند. پس ازصنعتی شدن تولیدبازگشت به دوران قبل غیرممکن بود، ولی همین خواست و تمایل باعث حرکتی در ایجاد فرم‌های نوآور وساده تر در صنایع دستی شد که هم از برهنگی تولید صنعتی کاست و هم از شلوغی تولیدات صنایع دستی که قبلاً ارائه می شد.

16 -Art And Crafts

۲-۲- جنبش آرت نوو یا هنر نو[۱۷]

هنر نو سبکی در تزئینات و معماری است که در بین سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ میلادی رواج داشت. شکل‌گیری اولیهٔ هنرنو از طراحی داخلی یک مغازه در پاریس به نام آرت نوو توسط هنری‌وان‌ده‌ولده (1957- ۱۸۶۳) شکل گرفت و اسم مغازه به عنوان اسم سبک به کار رفت. او به خلوص هنرهای کاربردی اهمیت می داد و می کوشید ارزش‌های جدیدی را برشالودهٔ قواعدی که فنون نو اعمال می‌کنند، بنا نهد. طرح‌های او برای اثاثیه، عمدتا متشکل از خط‌های پیچان و آرایه‌های انتزاعی برگرفته از نقوش گیاهی بود. از جمله آثار مهم او می توان به پردهٔ تکه دوزی نگهبان فرشتگان در سال ۱۸۹۱اشاره کرد. همین سبک در آلمان یوکنت استیل که به مجلهٔ دی یوکنت (جوان) مربوط می شود و در ایتالیا نیز بدان «فلورئاله» یا «لیبرتی» می گفتند و از مشهورترین طراحان آن بیردسلی است که طرحهای خطی او برای مصور سازی کتاب بسیار مورد استقبال بود. اساس این مکتب استفاده کردن از فرم‌های گیاهی پرپیچ وتاب مثل طرح شبکهٔ آهنی مدخل ایستگاه متروی پاریس می باشد. رویکرد همین نقوش در کتاب آرایی و در هنرهای کاربردی چون اثاثیه و ظرف‌های شیشه ای مورد استفاده قرار می گرفتند. چارلز رنه مکینتاش، آنتونیو گائودی در معماری و هنری وان ده ولده، ویکتور اورتا و ساموئل بینگ در تزئینات مشهور هستند.

دید نو در مکتب هنر نو به وجود می آید. استفاده کردن از آراء سبک‌های خطی تزئینات، مبلمانهای چوبی و فلزی با پیچ و خمهای خطی شکل در کل می توان گفت اساس ذوق هنری افراد این سبک در مبلمان خانه هاست.

در سال ۱۹۰۸ آدولف لوس در مقالهٔ زینت و خطا تأکید می کند که معماری وهمهٔ هنرهای صنعتی باید از هر نوع تزئین و آرایش بر کنار باشند و آن را نشانی از عادات بربریت بشمار می آورد و در نهایت حکم می دهد که تزئینات خطا است. او تحت تأثیر اتو واگنر، پلان قرینه، سطوح وسیع و پنجره‌های دقیق وحساب شده و ستونهای دوریک را باعث تأکید در ورودی بنا می داند. لوس سادگی و صحت عمل را جانشین ابتکار نوگرایی قرار می دهد.در بناهای او از حجمهای آجری و مسطح که در آنها پنجره ها، درها و سایر قسمتهای ارتباطی بریده شده اند، استفاده شده است.گروپیوس و لوکوربوزیه بعدها تحت تأثیر لوس قرار گرفتند.

استفاده ازمصالح طبیعی ودقت تکنولوژی،اساس ساخت خانه‌های این سبک یادشده است.ساختمان بورس درآمستردام که درسال۱۸۹۷توسط هندریک پتروس برلاگه ساخته شدند،تحت تأثیرآثار اتوواگنربود. تحول درسبکهای گذشته وتطبیق آن باپیشرفت زمان درخانهٔمیلادربارسلون (۱۹۱۰-۱۹۰۵) رامی توان درکارهای آنتونیوگائودی دیدکه اوج تلفیق سبک گوتیک بااکسپرسیونیسم رامی‌توان

17 -Art Nouvea

درکارهای‌اومشاهده‌کردوبه همین‌دلیل وی راآخرین سازندهٔ گوتیک کارنامیده‌اند.جهت‌اصلی کارهای‌او،خردگرایی‌ومذهب می باشد.اومی گفت: «گوتیک یک هنرناکامل‌وصنعتی‌وبدون تناسب‌است».اوخطوط منحنی‌رانشانه ای‌ازخداوندمی‌دانست.اوترکیبی‌ازیک مهندس بزرگ همچون لدوک‌ویک هنرمندسورئال بودوعقیده‌داشت‌واضحترین فرم‌درهرساختمان‌اسکلت‌آن‌است.اوانسان مذهبی‌وکاتولیک بودوبه همین‌دلیل کاردرسبک گوتیک راادامه‌داد.

جنبش آرت نوو

مشخصات عمومی سبک یا جنبش		جنبش آرت نوو در سالهای (۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰) در فرانسه (پاریس) در گالری آرت نوو توسط هنرمندانی که زمینهٔ کاری و هنری گوناگونی داشتند، مانند (هنری ون ده ولده، رنه مکینتاش، بردسلی و تیفاتی) پایه گذاری شد. در گالری آرت نوو آثاری مانند پوسترهای تبلیغاتی لوترک و شیشه آلات تیفاتی، جواهرات و کاغذ دیواری و پارچه‌های چارلز وشبی و والتر کرین به نمایش گذاشته می شد که شاهد بازگشت هنر نو به طرح‌های سینوسی و طبیعی بودند. آرت نوو پیرو حرکت هنر و پیشهٔ انگلیسی‌ها با تأثیر از هنر گوتیکی ونیزی، در عرصهٔ هنرهای کاربردی پا می گیرد و در مقابل تاریخگرایی آکادمیک هنرهای سدهٔ ۱۹ خود را مطرح می کند.
میزان مطابقت آثار آرت نوو با مبانی عملکرد محصول و نواوری و زیبایی	شکل و فرم و کاربرد	درفرم طرحهای هندسی وسینوسی، شاید بتوان کوشش آگاهانه برای توسعهٔیک سبک غیرتاریخی درهنر و معماری بود. خطوط فرم در خدمت کاربرد ساختاری و کاربرد فرمی و مقبولیت در ارتباط بصری بود.
	ارگونومی	عملکرد خطوط گیاهی و پر پیچ و شکن که بر پایه ای استنباطی، طبیعت گرایانه از طبیعت و گیاهان به کار گرفته می شد، با شیوه ای متداول و رسمی و تزئینات غیر ارگونومیک و غیر عملکردی مغایرت داشت. در صورتی که خطوط سینوسی آرت نوو با عملکرد متناسب و ارگونومیک خود حرکت نوینی را در پیکرهٔ محصولات و سازه‌ها پایه گذاری می کرد.
	ارتباط بصری	آرت نوو در ارتباط بصری، قدمی نخستین برای مسئلهٔ سبک بود که انگیزه ای برای یک برخورد تازه تر وآزادتر با طراحی پدید آورد. آرت نوو با نوآوری خود تلاش می کرد که یک نیروی طولانی سرکوب شده به وسیلهٔسنت رازنده کند، ولی درنوآوری خوددرادامه تقلیدی بی حاصل ازگذشته میکرد.
	فرهنگ	آرت نوو با اجزای قرینه و خطوط روان سازمان بندی شده و دقیقا پاسخگوی خوبی به نیازهای زیبایی شناسی و فرهنگ زمان خود می باشد. فرم‌های خاص مارپیچ این سبک از نیازمندیهای ساختاری پیروی نمی کند، بلکه نتیجهٔ بکارگیری ایده‌های زیبایی و تزئینی روی تنوع مواد و فرم است.

۳-۲- آرت دکو[۱۸]

سبکی تزئینی که براساس«نمایشگاه بزرگ بین المللی هنرهای تزئینی»(دکوراتیو)وصنعتی مدرن که درسال۱۹۲۵درپاریس برپاشد، نام گرفت. این سبک بیش ازسبک آرت نووبرکاربردموادگران بهاوتجملی همچون لاک الکل،برنز،عاج،آبنوس وچرم پرداخت نشده،تأکیدداشت امابرخلاف آن برفرمهای بسیارساده ومسطح نیزتوجه داشت.عناصرآن غالبا ازسبکهای فرانسوی لوئی پانزدهم وسبک امپراطوری(ناپلئون)اخذشده بودکه باعناصری عاریتی ازهنرآفریقایی وهنرچینی دورهٔسونگ (۹۷۰- ۱۲۷۹میلادی)وکوبیسم ترکیب شده بود. رواج این سبک بین دهه های۱۹۲۰و ۱۹۳۰بود و ویژگی عمدهٔآن طرح‌های ساده، واضح و هندسی بود، همچنین شاخصهٔ آن استفاده از شیشه و پلاستیک می‌باشد.

18 -Art Deco

۴-۲- فوتوریسم[19] (آینده گرایی)

نهضت مدرن در معماری برای بیان کاملِ قرن بیستم احتیاج به دو کیفیت داشت. از طرفی اعتقاد به علم، تکنولوژی، علوم اجتماعی و طراحی منطقه ای و از طرف دیگر یک اعتقاد رومانتیک به سرعت و هیاهوی ماشین، یک دسته از این ارزش‌ها توسط موتزیوس، ورکبونه و بالاخره مدرسهٔ باهاوس گروپیوس مورد ستایش قرا گرفت و دسته دیگر توسط فوتوریست‌های ایتالیایی و سانت الیای معمار، که در زمینهٔ معماری نه نماینده بلکه پیشروی آنها به حساب می آید. در معماری نیز به همین ترتیب طرح‌های سانت الیا و اولین ساختمانهای گروپیوس، معرف دو تعبیر مختلف از تمدن شهری و تکنولوژی قرن بیستم است.

همانطور که در مانیفست این جنبش آمده «ما اذعان داریم که شکوه و عظمت جهان با زیبایی جدیدی غنی تر شده است، به زیبایی سرعت» با این نوشته موضوع محوری فوتوریسم به مثابهٔ واکنشی در برابر هنر بورژوازی اواخر قرن تدوین گردید. گسست بحث انگیز از گذشته که عبارت بود از فرهنگ ماشینی با لحنی احساساتی و نیز شیفتگی به جنگ در مقیاس جهانی با این امر همراه گردید. شهر منبع الهام هنرمندان فوتوریست است. خانه‌ها بنا می شوند. مردم در خیابان‌های شلوغ راه می روند و چراغ‌های برقی، رستوران ها، بارها، ماشین‌ها و دوچرخه‌ها همه جا را پر می کنند. این عناصر نشانهٔ شهر واقعی و هنر است.

تصاویر این شهر خیالی بسیار مدرن، شامل یک سری آسمانخراشهای بسیار مرتفع، بدون هیچ گونه تزئینات و رجعت به تاریخ بود. از زیر و مجاور این سازه‌های بتنی و فولادی عظیم، پلها و خطوط ارتباطی برای اتومبیل، قطار و مترو در چندین طبقه عبور می کرد. معماران این سبک از جمله سانت الیا شهرهایی را در ذهن خود تصور کرده بودند که مشابه آنها در همان زمان در اروپا وجود نداشت. شاید فقط نمونه‌های ناقص و ابتدایی آنها را می شد در نیویورک و شیکاگو، پیش از جنگ جهانی اول در آمریکا مشاهده کرد.

فوتوریسم نام جنبشی هنری و ادبی است که توسط مارتینی شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی به سال ۱۹۰۹ در میلان شکل گرفت. مارتینی درنخستین بیانیهٔ این جنبش، ندای تخریب موزه ها، کتابخانه ها، آکادمی‌ها و نهادهای فرهنگی واپسگرای ایتالیا را سر داد و به ستایش دنیای نوین، ماشین، سرعت و خشونت پرداخت. او نوشت «اتومبیلی که صدای مسلسل می دهد از الههٔ پیروزی ساموتراس زیباتر است». در اصل این جمله اساس ایدئولوژی فورتوریسم را تشکیل می دهد. فورتوریست‌ها در نقاشی اسلوب رنگ گذاری نئو امپرسیونیست را به کار بستند و تا حدودی تحت تأثیر کوبیسم‌ها بودند ولی با این حال به عمق تجربیات کوبیست‌ها در بازنمایی پیچیدگی‌های واقعیت دست نیافتند.

19 -Futurism

فوتوریستها می خواستند هنر را به زندگی نزدیک تر کنند و جنبش را جوهر زندگی امروزی می دانستند. معتقد بودند برای تجسم پویایی باید به نور و حرکت تأکید کرد، زیرا نور و حرکت باعث می شود که استحکام صوری اشیاء کاهش یابد و چیزها در یکدیگر و در محیط شان نفوذ کنند، حرکت را می توان از راه تلفیق شکل‌های پیاپی جسم متحرک و یا به مدد خطاهای نیرو یعنی خطوط نمایندهٔ کششهای ساختمان اشیاء نشان داد.

فوتوریست‌ها از نخستین مدافعان مفهوم جدیدی فضای تصویری بودند و می کوشیدند فضا را بگونه‌ای مجسم نمایند که نگارنده، خود را در مرکز تصویر حس کند. هدف عمدهٔ فوتوریسم نمایش حرکت، تغییر و دگرگونی از دید فوتوریست‌ها پیشرفت و ترقی است. سیستم خلاق نمایش حس حرکت بعنوان سیستم مقارنه[20] (همزمانی) نامیده شد. مقارنه تکنیکی بود که از تکرار تصاویری که بر هم قرار گرفتند، شبیه آنچه در یک سکانس فیلم مشاهده می شود، برای ایجاد حس حرکت استفاده می کرد. فوتوریست‌ها برای دستیابی به جلوه‌های پویا و متحرک رنگ‌های متنوع، شدید و متضاد را به کار می‌بردند.

با ورود آنتونیو سانت الیا به این جنبش و انتشار بیانیه «معماری آینده گرا» در لاچریا (اول ماه اوت ۱۹۱۴) فوتوریسم رسماً در حیطهٔ معماری نیز بنیان نهاده شد. از اصول این سبک که در معماری تأثیر گذاشت عبارت است از طرد دیوانه وار تمام هنجارهای گذشته، مصالح جدید، معنادار و هنری بودن خطوط اریب و بیضی شکل، عدم استفاده از تزئینات، منبع الهام جهان ماشین، محیط زیست را با انسان جدید هماهنگ ساختن، سبک و ناپایدار و پویا باشد تا هر نسلی بتواند شهر خاص خود را برپا کند.

طرح‌های «سانت الیا» به اتفاق سایر طرفداران این جنبش، از جمله «ماریو چیا تونه» و«مارچلو نزولی» در سال ۱۹۱۴ در میلان در نمایشگاهی به نام «ساختارهایی برای یک کلان شهر مدرن» به نمایش گذارده شد و بسیار مورد توجه محافل هنری و معماری قرارگرفت. از سانت الیا حدود سیصد تصویر بر جای مانده است.

طرح سانت الیا برای برج آپارتمانی (۱۹۱۴)

خلاصهٔ یک طرح سانت الیا برای شهر جدید در سال ۱۹۱۴ است.

تصویر ۱ : طرح‌های سانت الیا برای شهر جدید

20 -Simultaneity

حدودد ۱۴ سال بعد از شروع جنبش در سال ۱۹۲۸ در تورین نقاش و روزنامه نگار ی به نام فیلیا (لوییجی کلمبو) یکی از سفت و سخت ترین پیروان اندیشه‌های فوتوریستی، نمایشگاه معماری فوتوریستی را برپا کرد. در این نمایشگاه کارهای هنرمندانی با خاستگاه‌های گوناگون به نمایش گذاشته شد. تنها معماری ای که ساخته شد(جدا از ساختمان خود نمایشگاه) کار سارتوریس بود. در طرح‌های این جنبش کشیدن برج ها، کارخانه ها، ساختمان‌های بلند، فرودگاه به صورت فراوان دیده می شود. در طرح‌های سانت الیا علاقه ای به پلان و عملکرد دقیق ساختمان نشان داده نمی شود و صرفاً آنها را اکسپرسیونیستی می یابیم. و از طرفی می توان گفت که آنتونیوسانت الیا تحت تأثیر اندیشه‌های لوس بود. لوس می خواست یک معماری عملکرد گرا را پایه ریزی کند ولی معماران مدرن بعد از او تحت شرایط سیاسی – اجتماعی فقط در صدد یک نوع معماری بودندکه وابستگی به گذشته نداشته باشد و گرایش تکنولوژی در آن خود را نشاد دهد. آنتونیو سانت الیا از این نوع معماران بود. با اینکه عمر کوتاهی داشت (۳۶سال عمر کرد و در جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۶ کشته شد.) او می‌خواست ایتالیا را از قید و بند تاریخ گرایی و کلاسیسم به سمت یک دنیای جدید رو به آینده و جامعهٔ سنتی سوق دهد. ولی در این زمان فاشیزم و مرسولینی قدرت را در دست داشتند و یکی از مخالفین سرسخت این جنبش بودند. از هنرمندان این رویکرد از اومبرتو، بوتچونی، کارلوکارا، جیاکو موبالا و جینو مورینی نام برد.

تصویر ۲ : طرح‌های معماران فوتوریسم

اصول فوتوریسم تقریباً بر کل هنر آوانگارد اوایل قرن بیستم در اروپا و امریکا تأثیر گذاشت. فوتوریسم ایتالیایی به عنوان نقطهٔ آغازی برای کانستراکتیویسم (ساختار گرایی) شوروی و معماری «های-تک» محسوب می گردد. حتی لوکوربوزیه نیز بسیار مدیون سانت الیا و کیاتونه و حتی فوتوریست‌های نه چندان مشهوری همچون گیه و فیورینی و آسمانخراش شیده (۱۹۳۳) است. سرانجام اینکه حتی امروزه کل انترناسیونال آرمانشهر فن آورانه، از باکمینیستر فولر در ارکی گرام گرفته تا پیانو، راجرز و فاستر، کماکان از دیدگاه‌های جسورانه فوتوریسم بهره مند می گردند.

۱-۴-۲- بیانیه فوتوریسم

۱- ما برآنیم تا عشق به خطر، خوی قدرت و بی پروایی را بسراییم.

۲- شجاعت، جسارت و عصیان عناصر اصلی شعر ما خواهند بود.

۳- ادبیات تا کنون سکون متفکرانه، خلسه و خواب را ستایش کرده است. ما بر آنیم تا عمل خشونت آمیز، بی خوابی تب آلود، گام‌های بلند دوندهٔ سرعت، پرش مرگبار و مشت سیلی را بستاییم.

۴- ما می گوییم که شکوه جهان با زیبایی نوینی غنی شده است. زیبایی سرعت یک اتومبیل، مسابقه‌ای که دودکش آن با لوله‌های عظیم همچون مارهایی آتشین نفس، آراسته شده است.

۵- می خواهیم سرود مردی را بسراییم که چرخ‌ها را به گردش در می آورد، که نیزهٔ روح خود را همراه زمین در امتداد دایره مدار آن پرتاب می کند.

۶- شاعر بایدخود را با شور و شکوه و سخاوت خرج کند تاشوق آتشین عناصر آغازین را بارور سازد.

۷- از این پس جز در نزاع زیبایی وجود ندارد. هیچ کاری بی سرشت پرخاشگرانه نمی تواند شاهکار باشد.

۸- ما برواپسین بلندای قرون ایستاده ایم !... چرا به عقب بنگریم وقتی که خواست ما در هم شکستن درهای اسرار آمیز ناممکن است. زمان و مکان دیروز مردند. ما هم اکنون در مطلق زندگی می کنیم زیرا سرعت جاودانی و همه جای حاضر را خلق کرده ایم.

۹- ما جنگ- تنها راه تندرستی جهان – نظامی گری، میهن پرستی، اعمال تخریبی آورندگان آزادی اندیشه‌های زیبایی که شایستهٔ جان فشانی اند را ستایش می کنیم.

۱۰- ما موزه ها، کتابخانه ها، و هر فرهنگستانی را نابود خواهیم کرد و با اخلاق گرایی، مونث گرایی و هر گونه بزدلی فرصت طلبانه یا سود جویانه، مبارزه خواهیم کرد.

۱۱- ما انبوه توده‌های بوجود آمده از کار، لذت و شورش را خواهیم سرود. ما امواج رنگارنگ و چند آوایی انقلاب را در پایتخت‌های جدید خواهیم سرود.

۵-۲- کوبیسم[۲۱]

کوبیسم در سال ۱۹۰۷ میلادی زمانی که پیکاسو «دوشیزگان آوینیون» را به نمایش گذاشت، شکل گرفت. نقاشی کوبیسم نقاشی می باشد که از کمپوزیسیون هندسی که ریشه در آثار پل سزان دارد، الهام گرفته شد. سزان تحت اندیشه‌های امپرسیونیسم‌ها دو نکته را به عنوان اساس الهام در کارهای خود قرار داد:

۱- مشاهده مستقیم طبیعت

۲- بهره گیری از رنگ‌های خالص

او بر این عقیده بود که نقاشی امپرسیونیست بدون ساختار و فاقد استحکام صوری اند. او برای رفع این نقیصه شروع به ثبت جلوه‌های گذرای جو و نور پرداخت. رنگ و رنگسایه را وسیلهٔ نمایش فرم نهایی اشیای مرئی قرار داد و برای تحلیل طبیعت به ساختار طراحی آثار نقاشان کلاسیک به خصوص پوسن پرداخت. او پی برد که تنها از طریق رجوع به طبیعت و نه با استفاده از مضمون‌های سنتی خواهد توانست به ذهن خویش صورت عینی دهد. برای او دیدن و سنجیدن دو وجه اساسی و مکمل در پژوهش‌های سزان به عنوان اصل قرار گرفتند. او با تابع کردن دنیای مرئی به یک سلسله ضوابط تصویری کوشید معادل طبیعت را در قالب هنر بسازد. او تغییرات دقیق در یک شکل و روابط فضایی آن با شکل‌های دیگر را به مدد سطح‌های کوچک رنگی که از لحاظ درجهٔ روشنی و تیرگی، گرمی و سردی و پرمایگی تنظیم شده بودند و نیز به مدد تأکیدهای رنگ مکمل نشان داد. بدین ترتیب مفهوم پرسپکتیوی فضای تصویری و روش برجسته نمایی اشیاء کاملاً دگرگون شد. او این دست آورد را در پردهٔ سنت ویکتوآر نشان داد او در پژوهش‌های خود به تعالی دقیق میان طبیعت و انتزاع رسید. از ابداعات مهم پل سزان می توان به موارد زیر اشاره کرد.

علاقهٔ فراوان به اشکال هندسی، نحوهٔ خاص پرداخت و تصویر شخصی او از فضا، رها کردن پرسپکتیو خطی و استفاده از رنگ در ایجاد و القای احساس فضا و عمق، استفادهٔ اختصاصی رنگ‌های آجری، نخودی و خرمایی برای پیش زمینه و رنگ مایه‌های خاکستری و آبی برای پس زمینه که در استفاده کردن رنگ‌های گرم و سرد در نقاشان اولیهٔ کوبیسم تأثیر زیادی داشت.

کوبیسم در کل تأثیراتی است که پیکاسو و براک از نقاشیهای پل سزان و هنربدوی (مجسمه ای کهن ایبریایی و صورتک‌ها و تندیس‌های آفریقا) که مقید به بازنمایی ظواهر طبیعی نبودند، شکل گرفت.

از هنرمندان اصلی این مکتب پابلو پیکاسو، ژرژ براک، خوان گری بودند و هنرمندان دیگری چون آلبر گلز، ژان متسینژ(اولین کتاب کوبیسم را با عنوان در باب کوبیسم تألیف کرد)، فرنان لژه، فرانسیس پیکابیا، مارسل دوشان، آندره لوت را می توان نام برد.

21 -Cubism

۶-۲- کانستراکتیویسم[۲۲]

بین سالهای ۱۹۳۷ – ۱۹۱۷ در شوروی، کانستراکتیویسم زادهٔ تحولات جدید ناشی از انقلاب صنعتی و علمی و چیرگی آن بر زندگی آدمیان بود.

شروع معماری این مکتب در دو مرحله بود :

۱- ساختمان‌های چوبی برای نمایشگاه یا فرمهای انقلابی در خیابان

۲- مرحلهٔ حرفه ای، ساختمان‌ها به عنوان فرم‌های بین ماشین و ساختار بیولوژیک در نظر گرفته می‌شوند و بخشی هم مربوط به ابداعات قطعات پیچیده ای همچون واحدهای مسکونی متصل به یکدیگر است.

شعار این مکتب مرگ بر هنر، زنده باد تکنولوژی، زنده باد متخصصان ساختارگرا، مرگ بر مذهب شما، مرگ بر عشق شما. (مایا کوفسکی شاعر) واژهٔ کانستراکتیویسم به معنی سازندگی دو هدف عمده داشت :

۱- هنر ناشی از الهام درونی و ضمیر ناخودآگاه نیست که فی البداهه خلق شود، بلکه آن را آگاهانه و از سر قصد ساخت.

۲- تقلید از طبیعت به هیچ صورتی پذیرفته نیست، چون در آن سازندگی وجود ندارد.

کانستراکتیویسم معتقد به عملکرد و حذف تزئینات است و اینکه ساختار و عملکرد باید معماری را شکل بدهد. هدف اصلی نشان دادن ماهیت واقعی اشیا و اجسام به ویژه محصولات صنعتی جدید مانند شیشه، پلاستیک و آهن است. ساختارگرایی روس عمدتاً به نیازهای زیر ساختی جامعه می پرداخت و بیشتر کارهای انجام شدهٔ چنین ساختمان‌هایی را در ادارات، فروشگاه‌های بزرگ، تفریحگاه ها، چایخانه ها، ستاد پژوهشی، کارخانه ها، باشگاه‌های کارگران می توان مشاهده کرد.

چند نمونه از طرح های ساختمان های کانستراکتیویسم

تصویر ۳: طرح‌های معماران کانستراکتیویسم

22 -Constructivism

۱-۶-۲- اصول معماری کانستراکتیویسم روس

۱-کمپوزسیون

۲- استراکچر به صورت پره و به صورت عناصر افقی و عمودی در فضا

۳- امتداد عناصر در فضا با هم ترکیب می شوند.

۴- تعریف فضاهای منفی

۵- رابطهٔ بین داخل و خارج بصورت ارگانیک

۶- فضاهای داخلی جزئی از کمپوزسیون فضاهای کل است.

۷- حجم در کل یکپارچه باشد.

۸- حجم دربرگیرندهٔ امور اقتصادی، فرهنگی و غیره می باشد.

۹- ضد هنری و دارای خصوصیت عملکرد گرایی

۱۰- فضاها حالت دینامیکی دارد.

۱۱- رنگ‌های قرمز و سیاه غالب هستند و عناصر مورب برای شرح دینامیسم استفاده می شوند.

۲-۶-۲- پروژه ساختمان لنگراد سکایا پراودا در مسکو

این پروژه قرار بود ۴۰۰ متر و به رنگ قرمزساخته شود. در الهام این پروژه از جرثقیل‌های روغنی ساختارهای زمین بازی و تصورات آینده نگرانی چون اومبرتوبوتچونی (شکل بطری مارپیچ در فضا) استفاده شده است.

تمام جزئیات ساختمان حتی علامت‌ها و تبلیغات و ساعت‌ها و بلندگوها و آسانسورها، همه و همه در طراحی ساختمان تلفیق شده و یک وحدت کلی را ایجاد می کند و این در اصل زیبایی کانستراکتیویسم است.

مالویچ یکی دیگر از هنرمندان این مکتب بود. به عقیدهٔ او هنر از دیرزمان عنصری فرعی و اضافی بود که در تلفیق با عناصر دیگر به زندگی و فکر انسان راه می یافت. اکنون زمان استقلال هنر فرا رسیده است. حال باید بیاموزیم که چگونه فرم‌ها را بخوانیم و تأویل و تحلیل کنیم. به منظور جداکردن هنر از زاویهٔ پیشین ساده ترین شکل هندسی، مربع را بر می گزینیم.

بنای یادبود بین الملل سوم (۱۹۲۰) یکی از بهترین یادمان‌های آرمانی کانستراکتیویسم است. این مونومال به وسیلهٔ ولادیمر تاتلین طراحی شده است. این برج ترکیب حرکات حسی و اکسپرسیونیسم سیاسی یا مذهبی، یا فرم رومانتیک است و فاقد وجه عملکردی می باشد. برج به صورت موج وار که از تلاقی سه حجم صلب افلاطونی مکعب، هرم و استوانه با چرخش نرم، در هم ایجاد شده و با کابل‌هایی به صورت استعاره‌های مجاز ساخته شده است. این برج به تبعیت از برج ایفل ساخته شده و با این تفاوت که برج ایفل ایستا و ساکن است ولی برج تاتلین حرکت و پویایی خاص دارد. در هر دو برج استفاده کردن از مصالح جدید خود را نمایان می سازد. ارتفاع این برج ۳۹۰ متر بوده است.

اکثر ساختمان‌ها و طرح‌هایی که از آتلیه‌های این زمان شوروی بر آمدند به صورت ساختارهای متعادل، پرهیبت، یادمانی و از نظر استفاده از هندسه و تکنولوژی به صورت برجسته طراحی می شدند. معماری نه به صورت ترکیب بلکه به صورت بازی پویای ارزش‌هایی دیده می شد که از شاخص‌های عملکردی و تجلی برونی آن به دست می آمد. پیامد آن یک سری از پروژه‌های فوق العاده ای بود که در میان آنها، طراحی کاخ لیبر[۲۳] در یک مقیاس کلان در مسابقه برادران ویسنی و غرفهٔ نمایشگاهی هنرهای تزئینی پاریس (۱۹۲۵) کار کنستانتین مالینکوف از همه برجسته تر بودند، که غرفهٔ کنستانتین به سرعت نمونهٔ استاندارد برای طراحی غرفه‌های نمایشگاهی نمایان با ورود کنترل شده، واقع گردید.

جنبش ساختارگرایی

مشخصات عمومی سبک یا جنبش		جنبش ساختارگرایی در سالهای ۱۹۳۵ در روسیه (مسکو) در نتیجه همکاری و هم فکری هنرمندان زیر تأسیس شد، هنرمندانی همچون ولادیمیر تاتلین، کازیمیر مالویچ، آلکساندر رودچنکو، نانوم گابو، آنتوین پاوسنر و واسیلی کاندینسکی. سبک ساختارگرایی یا ترکیب گرایی از آثار و تفکرات اروای مدرن همانند کوبیسم و فوتوریسم ایتالیا تأثیر گرفته بود. ساختارگرایان در ژانویهٔ ۱۹۲۲ در مسکو انجمنی تشکیل دادند و در بیانیهٔ خود از همهٔ هنرمندان برای حضور در کارخانه‌ها دعوت کردند. جایی که بدنهٔ واقعی زندگی در آنجا ساخته می شود و بر این محتوا سنتی از هنر دور خارج شد. در عوض هنر با تولید انبوه و صنعت، ومتعاقبا با یک ترتیب سیاسی و اجتماعی جدید تعریف شد.
میزان مطابقت آثار ساختارگرایی با مبانی طراحی محصول	شکل، فرم و کاربرد	در طراحی ساختارگرایی، هندسه در ساختار، تجرید، منطبق و نظم در شکل و فرم محصولات ارائه شد. فرم‌های ساختار گرا در مطابقتی منطقی کاربرد خود را ارائه می کردند. هر محصول کاربردی نتیجهٔ انتظام و رعایت نیازهای آنتروپومتریک و ارگونومیک در طراحی و تولید است، که این شاخص‌ها در طراحی ساختارگرایی در هماهنگی تعریف شده ای بیان می شد.
	ارگونومی و عملکرد	در طراحی ساختار گرا سعی شد در محصولات به نوعی مطابقت روانی و جسمانی دست یافته شود، ولی این جنبش در دراز مدت نتوانست بین عملکرد محصولات، هماهنگی و نیازهای روانی و جسمانی مطابقت را حفظ کند و آن بیشتر ریشهٔ فرهنگی داشت. درهر صورت، عملکرد محصولات از نظر ساختار مشکلی ندارد ولی در ساختار تعریف شده فرم و عناصر وابسته آن عملکرد محصول را تقویت نمی کند.
	فرهنگ و زیبایی	در حرکت‌های طراحی این جنبش یک گسیختگی میان فرهنگ تاریخی حاکم و فرهنگ جدید تعریف شده که نتیجهٔ یک حرکت سیاسی و اجتماعی بود. این جنبش متأثر از حرکت‌های مدرنیستی اروپاست و در آن روسیه در یک محتوای جدید، به نام «هنر تولید» ارائه می شد. انبان زیبایی در فرهنگ حاکم برای جنبش ساختارگرا باید به دنبال بیان مفاهیم نوین باشد و گرنه مفاهیم زیبایی جنبش را در خود هضم خواهد کرد.
	ارتباط بصری و نوآوری	در جنبش ساختارگرا با حضور هنرمندان در عرصهٔ تولید، یک نوآوری در ارتباط بصری، در حیطهٔ تولیدات انبوه تعریف شد. این نوآوری با در اختیار گرفتن عناصر هندسی، مجرد و طرح‌های ساده تر از تولیدات دورهٔ اجتماعی –سیاسی قبل واقعا به یک نوآوری در روسیه دست زده بود. ولی این نوآوری به مانند یک مد، یک دورهٔ عقیم و مقطعی در عرصهٔ هنر و صنعت تعریف پیدا می کند.

23 -Labor

۷-۲- جنبش باهاوس[۲۴]

درسال۱۹۰۶درشهروایمار[۲۵] آلمان مدرسۀهنرهاوصنایع به ریاست هنری وان ده ولده تأسیس شد.او بلژیکی بود. ابتدابه نقاشی علاقمندشدوسپس درسال۱۸۹۰تحت تأثیر موریس وراسکین به معماری داخلی علاقمندشدوسبک هنرنوورا ایجاد کردودر سال۱۸۹۵ داخل مغازۀ هنر نو را در پاریس طراحی کرد و در سال ۱۸۹۷ از بروکسل به برلین رفت و از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۹ رئیس مدرسۀهنرهاوصنایع وایمار شد. اومعتقدبودکه دروس به جای آتلیه بایددرکارگاه وبه صورت عملی تدریس شود.

هنری وان ده ولده در سال ۱۹۱۹ والتر گروپیوس[۲۶] را به جای خود رئیس مدرسه کرد(۱۸۸۳-۱۹۶۹).گروپیوس در همین سال ساختار نظام آموزش مدرسه را عوض می کند و نام آنرا باهاوس می‌گذارد. دراین مدرسه هنرمندان ومعماران با هم کار می کردند. باهاوس بین سالهای۱۹۱۹تا ۱۹۲۴دروایمار بود ولی درسال ۱۹۲۴اساتید باهاوس به دلیل مشکلات مالی از کار برکنارشدند ومدرسه تعطیل شد. دورۀ دوم کار باهاوس یکسال بعد در دسوا بود.

بعدازجنگ جهانی اول مدرسه بیشتربه سمت طراحی صنعتی وفرمهای مکعب شکل ساده گرایش پیدا نمود.گروپیوس درسال۱۹۲۴یک بیانیه(هنر وتکنولوژی، یک وحدت جدید)منتشر کرد. درهمین سال وی به لحاظ فشارسیاسی نازیهامدرسه رابه شهر دسوا منتقل کرد. دراین شهر بین سالهای۲۶-۱۹۲۵ ساختمان مدرسۀباهاوس راطراحی نمودودرسرآن نوشت:«فرم تابع عملکرداست».درسال۱۹۲۶ دپارتمان معماری تأسیس کردوهانس مایر[۲۷]به ریاست آن انتخاب شد.گروپیوس درسال۱۹۲۸ازریاست آن کنار رفت ومایربه جای او انتخاب شدوبه دلایل سیاسی درسال۱۹۳۰برکنارشدوبه جای اومیس ون ده روهه به ریاست آن برگزیده شدودر۱۹۳۳نازیها مدرسه رامنحل کردند.(نازیها علاقۀخاصی به معماری کلاسیک داشتند)ومدرسۀباهاوس را«آشیانۀ بولشویک ها»می دانستند. هانس مایردرسال ۱۹۲۸ درمدرسه چیزی نوشت که حاوی یک سری توضیحات ازاهداف خلق این فضا بود:«تمام چیزهادراین جهان محصول‌فرمولی‌هستندکه‌عبارت‌است‌ازکارکرددراقتصاد.بنابراین تمام این چیزهاآثارهنری نیستند».

والتر گروپیوس: «هنر شغل نیست و میان هنرمند و صنعتگر تفاوت اساسی وجود ندارد. باید به دور از این اختلاف طبقه که سدی از خودستایی و غرور میان هنرمندان و صنعتگران، گروهی واحد را تشکیل دهیم و به همراهی یکدیگر ساختمان جدید آینده را طراحی و خلق کنیم». شعار گروپیوس: «وحدتی تازه از هنر و فن آوری». طرح‌های کارکردی زیادی در زمینۀ اشیاء و اثاثیۀ منزل شامل کاغذ دیواری، پارچه، پرده و مبل، چراغ و وسایل دستی در باهاوس تولید شد.

24 -Bauhaus
25 -Weimar
26 -Walter Gropius
27 -Hans Meyer

۱-۷-۲- آموزش در باهاوس

در باهاوس یک دانشجو دو استاد داشت؛ یک صنعتگر متخصص فن و یک طراح هنری، تئوریسیَن هرگاه طرح‌هایی برای تولید اشیاء روزمره ارائه می کرد، این طرح‌ها را با دست می کشیدند. اما هر دانشجو می دانست که این اشیاء چگونه ساخته می شوند. زیرا یکی از تکالیف او دیدار از کارخانه‌های مختلف و مطالعهٔ فرآیندهای صنعتی بود. در پاره ای موارد کارگران صنعتی برگزیده با اساتید باهاوس همکاری می کردند. اهداف باهاوس: توازن میان آموزش نظری و آموزش عملی، تماس مستمر با واقعیت‌های حرفه ای، حضور استادان خلاق.

گروپیوس به همراه آدولن مایر کارخانهٔ فاگوس را در سال ۱۹۱۱ طراحی کردند که این بنا اولین ساختمان به سبک بین الملل نامیده شد. در ساخت این بنا از کارهای رایت تأثیر گرفته شده بود. استفاده از آهن و شیشه در دیوارها، پله‌های ترانس پارانت، گوشه سازی ساختمان که تمام این موارد از نمایشگاه ۱۹۱۰ برلین و کارهای رایت بر پا گردیده بود، الهام گرفته شد. سطوح خارجی ساختمان مکعب شکل با دیوارهای شیشه ای و باربر، بدون تزئین بود و بنا به گفتهٔ گروپیوس عملکرد بنا زیبایی آن بود، همچون فرم هواپیما که زیبایی آن عملکرد پرواز است، ساخته شده بود.

جنبش باهاوس

مشخصات عمومی سبک یا جنبش طراحی		جنبش باهاوس در سال‌های ۱۹۳۳ – ۱۹۱۹ در وایمار آلمان توسط والتر گروپیوس تأسیس شد. با شروع و گسترش تفکر پیشگامان باهاوس انقلابی در شکل و فرم محصولات و معماری معاصر مشاهده می شود. پیشگامانی که ایده ها، تکنیکها، مواد و فرم‌های جدید را تجربه کرده بودند، پدید آوردن فرم‌هایی که سمبل عصر ماشین باشند، تربیت همزمان هنرمندان و پیشه وران را جز هدفهای خود داشتند. دانشجویان به تمرین جسورانهٔ تصوراتشان تشویق می شدند، اما هرگزمقصودشان را در طراحی گم نمی کردند. از پیشروان این جنبش می توان گروپیوس، هنری وان ده ولده، مارسل برونر، ژوهانس ایتن، پل کله، کاندینسکی و موهولی ناگی را نام برد. طراحان باهاوس در اتحاد تصورات خلاق با دانش عملی پیشه وران مؤفق شدندو توانستند احساس جدیدی از عملکرد را تعریف کنند.
میزان مطابقت آثار باهاوس با مبانی طراحی محصول	شکل، فرم و کاربرد	فرم تولیدات باهاوس در اوج عملکردی خود، ارتباط مستقیمی با کاربرد محصول دارد. به دلیل تناسب خطوط پیرامونی با فرم کلی، کاربرد محصولات باهاوس آسوده و مطمئن تر است. فرم برای حفظ قابلیت‌های تولید ماشین به سوی ساده ترین و سریعترین خطوط روی می آورد و آن در کاربردی کردن محصول هدایت می شد.
	ارگونومی و عملکرد	علم ارگونومی در دورهٔ فعالیت باهاوس به گونه ای امروزین تدوین و تبیین نشده بود. ولی مبانی و تفکرات اساسی این علم به صورت بسیار ظریف و صحیح در پیکره‌های محصولات باهاوس مشاهده می شود. انتظام عناصر هندسی پیکره‌ها چه در خط راست و چه در خطوط منحنی، بر عملکرد این محصولات از نظر ارگونومیک دلالت دارد. براین باور هستیم که محصولات باهاوس نسبت به طرح‌ها و تولیدات دی استیل عملکردی تر و ارگونومیک تر هستند.
	فرهنگ و زیبایی	تغییرات فرهنگی- اجتماعی- سیاسی- اقتصادی که در سالهای فعالیت باهاوس در جهان عارض شد، باعث بروز و ظهور تفکر جدیدی از تولیدات محصولات شده بود. دراین تفکر، زیبایی در قالبهای خلاقانه و بسیار عملکردی تعریف می شد، احساس نوینی از عملکرد بیان می شد. عرصه برای هماهنگی دستاوردهای ماشین ونیازهای جدیدمهیامی شد. بی شک باهاوس در قیام فرهنگ و زیبایی نوین و معاصر از پایه‌های اولین است.
	ارتباط بصری و نوآوری	در فرم محصولات صنعتی، ایده‌های نو، تکنیک‌های پیشرو مواد جدید مورد توجه قرار می گرفت. این نوآوریها در ایجاد ارتباط بصری مؤفق تر عمل می کرد. طراحی در تفکر باهاوس بی زمان باوقار و سنگین بود. باهاوس با طرح‌های خود عصر ماشین را تثبیت تر می کرد، پیشروانی که صنعت را با لطافت هنر آشتی می دادند.

۸-۲- جنبش دِ استیل[۲۸]

دِ استیل در زبان هلندی به معنای سبک است. یک گروه هلندی به سال ۱۹۱۷ توسط تئووان دوسبرگ پایه گذاری شد. اینان معتقد به گونه ای هنر انتزاعی با استفاده از شکل‌های بنیادی، به خصوص مکعب و عناصر عمودی و افقی بودند.

موندریان یکی از اعضای گروه در مقاله ای با عنوان نئوپلاستی سیسم[۲۹] (شکل نو آفرینی) اشاره می کند که اینگونه هنر انتزاعی ارزش‌های معنوی را به بهترین وجه بیان می کند. در کل می توان گفت نئوپلاستی سیسم شکل افراطی دِ استیل است. نظریات این گروه بر هنر انتزاعی هندسی دهۀ ۱۹۳۰تأثیر زیادی داشت و با مرگ دوسبرگ این گروه از هم پاشید. اندیشه‌های گروه دِ استیل بر روی جستجو و تحقیق و ترکیب دوبارۀ عناصر عمدۀ طراحی یعنی نقشه‌های اصلی و اشکال مکعبی، متمرکز بود و اشکالی را برای سطوح و نقشه‌های جداگانه که فضای سه بعدی را تعریف می کنند و رنگ‌های قرمز و آبی و زرد در کارها بیشتر استفاده می کنند.

تئووان دوسبرگ دادائیسم را در هلند راه انداخت. در هنر انتزاعی رنگ‌های اصلی، سیاه و سفید، و نیز عناصر موزون عمودی و افقی محدود بود. او می کوشید بدون مداخلۀ عوامل تصادفی و تخیلی، هنری صریح و ناب بیافریند که نمایانگر چیزی غیر از خود نباشد. از آثار وی می توان ورق بازها را در سال ۱۹۱۷ نام برد که این اثر وی تحت تأثیر سزان است، ولی پیکره‌ها ساده شده و رنگها دارای حدود مشخص خود است و ترکیب بندی معکوس در سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۰ را نام برد.

۹-۲- شکل نوآفرینی

نئوپلاستی سیسم (شکل نو آفرینی) نظریۀ زیباشناختی مندریان است. احکام مبتنی بر این نظریه بدین گونه است : «هنر باید کاملاً انتزاعی باشد، از شکل‌های راست گوشه در وضعیت افقی و عمودی استفاده شود، رنگها باید مشتمل بر رنگهای اولیه (سرخ، زرد، آبی) سیاه، سفید و خاکستری باشد».

موندریان گفته است : «من متوجه شده ام که واقعیت در فرم همراه بافضا، نهفته است. فضا سفید، سیاه و یا خاکستری می شود و فرم قرمز، زرد یا آبی». دِ استیل بیشتر روی شخصیت فضایی و صفحات معلق و متقاطع معماری تمرکز می کردند که به اعتقاد افراد جنبش این اجزا کاملاً از زمینۀ فیزیکی و اجتماعی آن زمان مجزا بودند. هندریک برلاخه و فرانک لوید رایت تأثیر سازنده بر معماران گروه دِ استیل داشتند، دیوارهای مشخص کنندۀ حدود فضاها نه فقط باید طبیعت مواد خود را بلکه قدرت و نقش نگهدارندۀ خود را نیز بیان کند.

هنرمندان و معماران دِ استیل از لحاظ زیبایی شناسی عموماً به مقام ماشین و نقش آن در پی ریزی یک هنر جدید و معماری جدید توجه داشتند.

---

28 -De Still

29 -Neo Plasticism

از جمله ساختمان‌های ساخته شده در این مکتب ساختمان خانهٔ اشرودر می باشد که این خانه اوج معماری دِ استیل را نمایان می کند. خانه تحت تأثیر ترکیب بندی نئوپلاستی سیسم موندریان است. سطوح افقی و عمودی و میله‌های آهن ترکیبی خاص شکل مکعب گونهٔ ساختمان و تلفیق سطوح افقی و عمودی شکل ظاهری آن کاملاً خصوصیات این سبک را بازگوئی می کند.

جنبش دِ استیل

مشخصات عمومی سبک یا جنبش		جنبش دِ استیل در سالهای ۱۹۳۱ - ۱۹۱۷ در هلند و توسط گروه کوچکی از معماران، طراحان و هنرمندان پایه گذاری شد. این گروه در آغاز اقدام به انتشار مجله ای به همین نام کردند- تئووان دوسبرگ، معمار معروف با همکاری پیت موندریان، وان درلک، پیتر اوود، جاکوب هانس و ویلموس هوژار، اقدام به طرح و توسعهٔ تفکر و جنبش دِ استیل کرد. بسیاری از آثار معماری و محصولات معاصر ریشه در تفکر و دیدگاه این جنبش دارد. در فرم، راست گوشه بودن بسیار حمایت می شد. در ترکیب بندی، تعادل غیر قرینه نقش داشت و در رنگ‌های استفاده شده در طرح‌های این سبک، قرمز، آبی و زردحضور چشمگیری در پیکرهٔ محصولات و آثار دارند. این سه عنصر (فرم، ترکیب بندی و رنگ) نتیجهٔ سالها تجربه با ایده‌های استاتیکی سازمان بندی شده بودند.
میزان مطابقت آثار دِ استیل با مبانی طراحی محصول	شکل و فرم و کاربرد	در همهٔ محصولات به تفکر دِ استیل موجود در عناصر هندسی و پیکره‌های مجرد و ناب که از نظم و انتظامی معین پیروی می کند و بیشتر در راستای کاربردی تر کردن ساختارها حرکت کرده است، می‌توان اشاره کرد. کاربرد مورد نظر در همهٔ نیازها نمی تواندبا تکیه بر خطوط راست موفق جلوه کند. بعضی گرایش‌های طراحی و تولید با خطوط راست و هندسی موافقت دارد. دِ استیل از موفق‌ترین سبک‌ها در تولیدات صنعتی است، در آن دوره کاربرد هنوز استاندارد نشده بود.
	ارگونومی و عملکرد	ارگونومی ارتباطی مستقیم با نیازهای روانی، جسمانی و فرهنگی کاربرد دارد. به دلیل حاکمیت خطوط هندسی مجرد و فرم‌های راست گوشه در طرح‌ها و تولیدات تفکر دِ استیل نوعی ناهماهنگی بین نیازهای آنتروپومتریکی مشاهده می شود و همچنین تفوق رنگ‌های ناب و صاف در ارتباطات بصری از عدم هماهنگی ارتباطی بهره می گیرد و آن را به نوعی نوآوری دِ استیل می خواند.
	فرهنگ و زیبایی	اعضای دی استیل انسان‌های معتقد بودند و این اعتقاد در تفکر و نگرش این گروه تأثیر گذار بود. به کاربردن خطوط راست گوشه و فرم‌های هندسی با سطوحی صاف و رنگ‌های ناب و صاف، دلیل خوبی برای بیان نگرش زیبایی شناسی تفکر دِ استیل است که متأثر از اعتقاد و فرهنگ هنرمندان جنبش می باشد.
	ارتباط بصری و نوآوری	سه عنصر حاکم (فرم راست گوشه، ترکیب بندی و رنگ‌های قرمز و آبی و زرد) از اهم عناصر ارتباطی به شمار می آید. در ارتباطات بصری به دلیل نوآوری در فرم، رنگ و ساختار این جنبش بسیار مؤفق عمل کرده است و نتیجهٔ سالها تجربه را با ایده‌های منتظم و سازمان بندی شده، ارائه می‌دهد.

۱۰-۲- معماری ارگانیک[30] یا معماری آلی

ازآغاز تاریخ درزمینهٔ هنر ومعماری کوشش بشر برای به نظم درآوردن وتفوق برمحیط خود به درصورت مشخص بروز کرده است. معماری به دو صورت می باشد، هندسی وآلی یکی منطقی وقابل محاسبه، دیگری غیرقابل محاسبه. شواهد این دونحوهٔ متفاوت کاربرای حل مسائل درتمام فرهنگهای جهان ،چه کهن وچه تازه، وجود دارد. ازآغاز تمدن شهرهائی بوده اند که براساس نقشه‌های منظم اندیشیده ای گسترش یافته اند وشهرهائی که به حالت طبیعی چون رشد یک درخت توسعه یافته‌اند.«فرانک لوید رایت» درسراسر عمر خود کوشیدمقاصد هنرمندانهٔ خود را به زبان «معماری آلی» اصطلاحی که خود بکار برد ،بیان دارد واحساس وابستگی به آن رانشان دهد. اوبا سخنرانی خود در ژانویه ۱۹۴۰درتالار «جکس» «شهر بستن» کوشید معنی «معماری ارگانیک یا آلی» را روشن کند ولی باعدم مؤفقیت روبرو شد وبه این ترتیب معلوم گشت، توضیح این اصطلاح درقالب کلمات ممکن نیست ومعنای آن را درکارهای او باید دریافت .

درحدود سال ۱۹۰۰«سالیون» درکتاب «صحبت‌های کودکستانی» خود نیز کوشیده بود ،با نوعی برهان خلف معنی حقیقی «معماری ارگانیک» رامعلوم دارد. معماری ارگانیک ریشه در فلسفهٔ رومانتیک دارد. «رومانتیسم» یک جنبش فلسفی، هنری وادبی دراواخر قرن هجدهم ونوزدهم میلادی درشمال غربی اروپا که به سایر نقاط اروپا وآمریکا سرایت کرد وواکنشی درمقابل خرد گرایی عقل مدرن بود. «رومانتیک ها» همانند پیروان تفکرات کلاسیک به ذهن انسان اعتقاد داشتند. ولی به آن بخش ازذهن توجه داشتند که بیشتر دربارهٔ احساس وعواطف بود .درصورتی که برای فلاسفهٔ کلاسیک،عقل ومنطق اهمیت داشت: رومانتیسم به تخیل احساس وهیجان وعاطفه نظر دارد.

بنابراین می توان بیان نمود که عقاید رومانتیک‌های اروپا وآمریکا، به ویژه نظرات آنها درمورد طبیعت وقوانین طبیعی، زیر بنای فکری «معماری ارگانیک» را تشکیل می دهد. این معماری درآمریکادرقرن ۱۹توسط «فرانک فرنس» و«لویی سالیوان» شکل گرفت. اوج شکوفایی این نظریه را می توان درنیمهٔ اول قرن بیستم در نوشتارهاوطرح‌های «رایت»مشاهده کرد .«سالیوان» که ازپایه گذاران سبک مکتب شیکاگو ومعماری مدرن درآمریکا بود، اعتقاد زیادبه فرم‌های طبیعی وسبک ارگانیک داشت.او اصطلاح فرم تابع عملکرد را چنین عنوان کرد :«بعد ازمشاهدهٔ مستمر پروسهٔ طبیعی به این نتیجه رسیدم که فرم تابع عملکرد است». یعنی او فرم تابع عملکرد را در پروسهٔ رشد وحرکت طبیعی می دید .

اگر چه «گروپیوس» نیز فرم تابع عملکرد را شعار اصلی خود می دانست .ولی فرم را تابع تکنولوژی وعملکرد ماشین می دانست.«سالیوان» در مورد مصالح می گوید :«سنگ وملات درساختمان ارگانیک زنده می شود».وشاگرد او یعنی «رایت» اواخر قرن ۱۹ ارجاع به دورهٔ کلاسیک دارد. او از سبک پهن

30 -Organic Architecture

دشتی شیکاگو شروع به خلق معماری کرد وبه ارگانیک رسید. «رایت» یکی از خلاق ترین ومهم ترین معماران ونظریه پردازان قرن بیستم می باشد.ودرطی ۹۰سال عمر پر بار خود بیش از ۶۰سال فعالیت مستمر معماری داشت وحدود ۵۶۰ساختمان اجرا نموده است.

معماری اولیهٔ اوکه به نام «خانه‌های سبزه زار» معروف است، غالبادرحومه شیکاگو ساخته شده است. اما دراوایل قرن بیستم که به تدریج ایده‌های رایت در ساختمانهایش شکل گرفت. اگر چه «رایت» با تکنولوژی مدرن مخالفتی نداشت، ولی به اعتقاد اوتکنولوژی برای رسیدن به یک معماری والاتر که ازنظر وی همان معماری ارگانیک بود، می باید به کار گرفته شود. او در سال ۱۹۵۳ درتلسین «معماری ارگانیک» راچنین تعریف کرد:

۱- طبیعت :شامل داخل بناواجزاء ومصالح آن نیز می باشد.

۲- ارگانیک :به معنای همگرایی وتلفیق اجزاء نسبت به کل وکل نسبت به اجزاء.

۳- شکل تابع عملکرد :تلفیق فرم وعملکرد واستفاده ازابداع وقدرت تفکر انسان – بحث کلیدی معماری مدرن.

۴- لطافت :مکانیک ساختمان باید در اختیار انسان باشد ونه بالعکس . تفکر وتخیل انسان باید مصالح وسازهٔ سخت را بصورت فرم‌های دلپذیر وانسانی شکل دهد.

۵- سنت: تبعیت نه تقلید

۶- تزئینات: بخش جدایی ناپذیر ازمعماری – همانند رابطهٔ گل با شاخه

۷- روح : چیزی نیست که به ساختمان القا شود، بلکه باید دردرون وجود داشته باشد وازداخل به خارج گسترش یابد.

۸- بند سوم: ضخامت وعمق

۹- فضا: عنصری که دائما درحال گسترش می باشد.یک شالودهٔ پنهان که تمام ریتم‌های ساختمانی باید ازآن منبعث شوند و درآن جریان داشته باشند.

شاهکار «رایت» و نظریهٔ معماری ارگانیک اودر «خانهٔ آبشار» درایالت پنسیلوانیا درآمریکا می باشد.

«خانهٔ آبشار» در سال ۱۹۳۷ساخته شد ،که به بهترین نحو عقاید رایت در مورد معماری ارگانیک را نمایش می دهد .موارد طراحی واجرایی را که «رایت» برای این خانهٔ ویلایی در نظر گرفته بود، شامل:

۱- حداقل دخالت در محیط طبیعی

۲- تلفیق حجم ساختمان با محیط طبیعی یعنی هر یک مکمل دیگری می باشد.

۳- ایجاد فضاهای خارجی بین ساختمان ومحیط طبیعی

۴- تلفیق فضای داخلی با خارجی

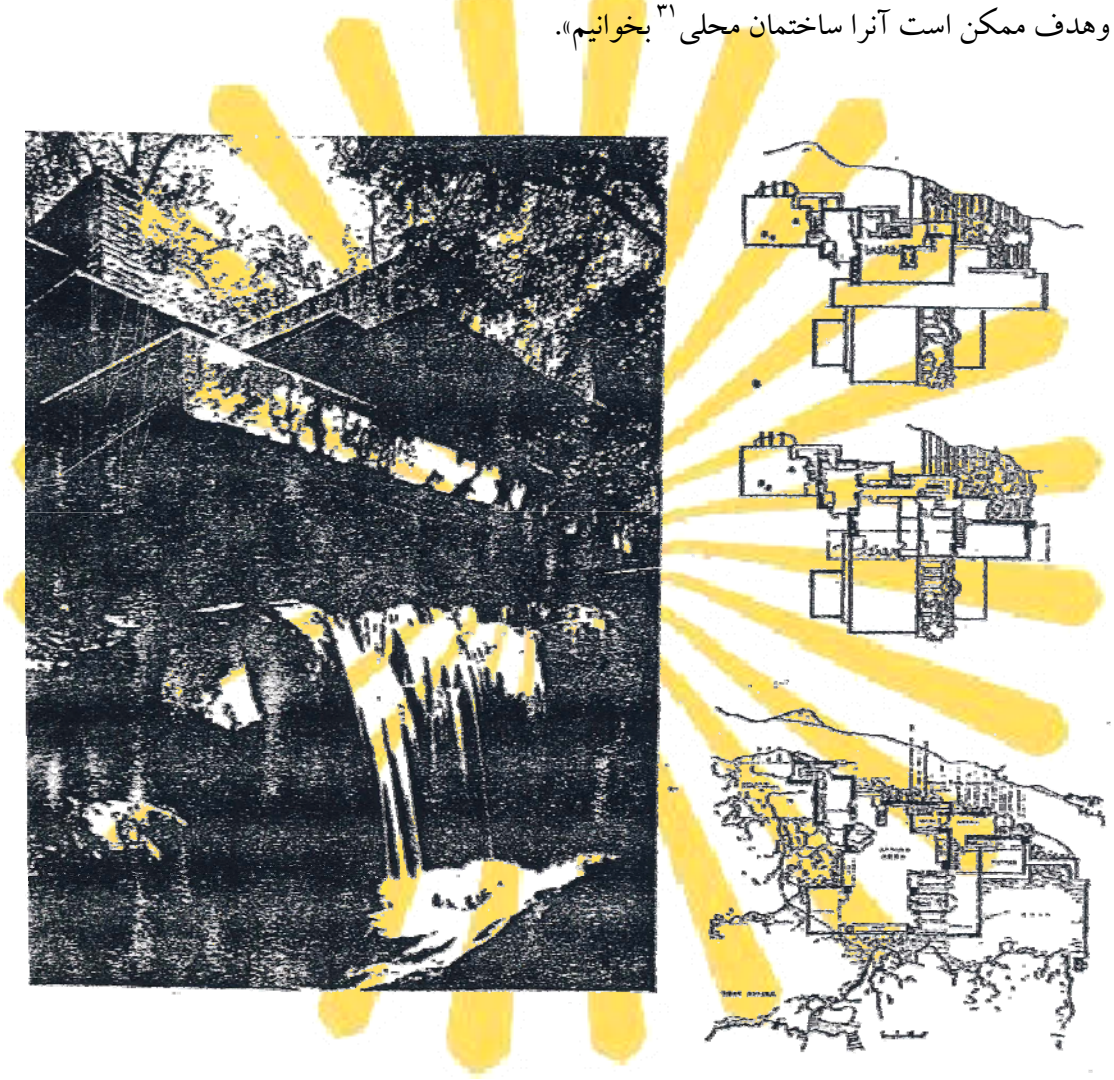
۵- نصب پنجره‌های سرتاسری وازبین بردن گوشه‌های اتاق

۶- استفاده ازمصالح محیط طبیعی مانند صخره‌ها وگیاهان چه داخل وچه درخارج بنا

۷- نمایش مصالح به همان گونه که هست ،چه سنگ باشد ،چه چوب ویا آجر

۸- استمرار نمایش مصالح از داخل به خارج بنا

ازنظر وی «ارگانیک یعنی تلفیق شدن کل مجموعه» و در مورد ساختمان ارگانیک معتقد بود :«ساخته شده توسط افراد ازدرون زمین، با تمهیداتی که خود در نظر می گیرند وبا توجه به زمان، مکان، محیط وهدف ممکن است آنرا ساختمان محلی[۳۱] بخوانیم».



تصویر ۴ : خانهٔ آبشار از جمله کارهای فرانک لوید رایت، ایالت پنسیلوانیا در آمریکا، سال۱۹۳۷

31 -Folk

فصل سوم

معماری پس از مدرن- پست مدرن

نمودار پیوند مدرن به پست مدرن از دید چارلز جنکز

مدرن	پست مدرن
در سیاست	
دولت‌های ملی(ملت ها)	مناطق- پیکره‌ها و واحدهای فرا ملی
اقتدارگرا	دموکراتیک
برخورد طبقاتی	مسائل جدید در دستور کار
در اقتصاد	
فوردیسم	پسا فورتیسم(شبکه ها)
متمرکز	اقتصاد جهانی غیر متمرکز
در جامعه (جامعهٔ جهان اولی)	
رشد بالا	وضعیت کنونی
صنعتی	پسا صنعتی
ساختار طبقاتی	خوشه‌ها و مجموعه‌های متعدد
پرولتاریا (کارگر)	کاگنیتاریا- شناساگر
در فرهنگ	
تأکید بر کاربرد کلمات صحیح(لفظ قلم نویسی)	رمزگذاری مضاعف- زبان دوگانه
نخبه گرایی	نخبه- گفتگوی توده ای
عینیت گرایی	ارزش‌های طبیعی
در زیبا شناسی	
هماهنگی‌های ساده	پلورالیسم (کثرت گرایی)
مَتریالیسم (مادی نگری)	نگرش نشانه شناختی
یوتوپیایی (تخیل گرا)	هتروتوپیایی (نا تخیلی)
در رسانه ها	
دنیای چاپ	الکترونیک- باز تولیدی
تحول سریع	فوری- تحول جهانی
در علوم	
مکانیکی (ماشینواره)	خود سازنده (خود سامانگر)
خطی	غیر خطی
جبرگرایانه	خلاق- باز و آزاد
مکانیک نیوتنی	کوانتوم- آشفتگی
در دین	
الحاد	توحید
پدرسالارانه	پسا پدرسالارانه
افسون زدایی	تجدید افسون
در جهان بینی	
مکانیکی	بوم شناختی (اکولوژیک)
تقلیلی (واگشتی)	کل گرایانه- پیوند متقابل
مجزا- جدا شده	نیمه مستقل مرتبط به هم
سلسله مراتبی	نا ترتیبی
انسان محوری	جهت گیری کیهان شناختی
عالم تصادفی	اصل آنتروپی- فرسایش

۱-۳- رویکردهای انتقادی و پست مدرن

تاکنون بشر دو عصر متفاوت کشاورزی (سنتی) و صنعت (مدرنیسم) را پشت سر نهاده و اینک در عصری زندگی می کند که نامهای گوناگونی بر آن نهاده‌اند.« دانیل بل» آن را عصر فراصنعتی می‌نامد؛ «ژاک دریدا» بر این عصر نام ساختار زدایی نهاده است «مک لوهان» عصر کنونی را عصر ارتباطات و دهکدهٔ جهانی و «آلوین تافلر» (۱۹۷۰) آن را عصر فراصنعتی می‌نامد.اما پست مدرنیسم (فرا روشنگری) مفهومی گسترده‌تر از مفهوم‌های یاد شده است.

نظریهٔ انتقادی شامل مطالعهٔ روابط میان قدرت، دانش و گفتمان، به لحاظ سیاسی و اخلاقی در بافتهای کشمکش و نزاع فرهنگی و تاریخی است و به دو شق نظریهٔ انتقادی مدرن و نظریه انتقادی پست مدرن قابل تقسیم است.در نظریهٔ انتقادی مدرن می‌توان به کارهای اندیشمندان مکتب فرانکفورت آدورنو، مارکوزه و هورکهایمر و به تازگی، هابرمس اشاره کرد.کارهای «لویی آلتوسر» و «آنتونیو گرامشی» نیز در این دسته بندی قابل ذکرند.در مقابل، پست مدرنیته اشاره به یک سری توسعه‌های مربوط به هم و برجسته در سیاست جهانی، اقتصاد و زندگی اجتماعی در قرن بیستم دارد.بطور کلی در پست مدرنیسم محققان مجبورند مسائل اجتماعی را از طریق قرار دادن آن‌ها در بسترهای فرهنگی و تاریخی سیاسی کنند تا آنکه بتوانند خود را در مرحلهٔ جمع آوری و تحلیل داده‌ها دخیل کرده و یافته‌هایشان را نسبی سازند."بحران بازنمایی" در پست مدرنیسم ریشه‌اش در نو آوریهای نظریه‌ای تأکید بر مرکزیت گفتمان در شکل دادن به فهم انسان دارد.یکی از علل این بحران "پساساختارگرایی" ست.پساساختار گرایی بر نشانه‌ها که به لحاظ معناهایشان در رابطهٔ قراردادی با دیگر نشانه‌ها هستند، تأکید دارد.در این نگاه، فرهنگ همچون خاکی ریشه مانند از نظامهای نشانه‌ای تلقی می‌شود.

رویکرد رادیکال‌ها به دو دستهٔ انتقادی و پست مدرن تقسیم می‌شود که در رویکرد انتقادی سازمان‌عرصه سلطه گری است و رویکرد پست مدرن سازمان را به عنوان موجودیتی نظم یافته و معنادار زیر سؤال‌می‌برد.در مدرنیسم بر « قطعیت » تأکید می شد و در پست مدرنیسم بر « عدم قطعیتها».فرضیه های بنیادی که در ارتباط با تمامیت و قطعیت، همچنین علیت و جامعیت برخی از امور، مورد تأیید فلسفه مدرنیسم بوده اند از جانب فلاسفه پست مدرن، مردود دانسته شده است.مدرنیسم در جستجوی حقیقت بود ولی پست مدرنیسم معتقد است که حقیقتی وجود ندارد و تأکید می کند که فقط روایت هایی از حقیقت وجود دارد.در مدرنیسم « عقلانیت » حاکم است در حالی که در پست مدرنیسم « گفتمان » حاکم است.پست مدرنیسم با ایدئولوژی و هرگونه فراروایت مخالف است.در دورهٔ پست مدرنیسم، با ورود تکنولوژی و ابزارهای تکنیکی، « گفتمان و مذاکره » بر « عقلانیت حاکم گشته است.نظریهٔ انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، مهملها، ستمها و

ابهامات است به دنبال "بیداری" و "رهایی" است و پست مدرنیسم به دنبال نفی عقل انسانی است.دوره نفی عقلانیت و فرد، مستقل، خود مختار و مطلق العنان می باشد.

معنای هر نشانه‌ای از طریق روند بلاغی که معناهای بالقوه را به قصد معناهای رقیب یا معناهای مسلط، محدود می کند، ساخته می‌شود.نظریه انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، مهملها، ستمها و ابهامات است به دنبال "بیداری" و "رهایی" است.(الهی فر، بی تا).از دید نظریهٔ انتقادی جریان امور ضرورتاً آن چیزی نیست که هم اکنون هست، بشریت قادر است زندگی خود را تغییر دهد و امکانات کار را از این پس در اختیار بگیرد.نظریه‌های انتقادی از نقد نظام سرمایه‌داری و سازوکار آن آغاز می کنند و به ارزیابی ارزش اضافی و شی‌وارگی و کالا شدن همه وجوه و جنبه‌های زندگی مدرن می‌پردازند.این نظریه‌ها درک دیگری از شرایط موجود در جامعه ایجاد می کنند و به چگونگی تعامل میان این شرایط و قوانین حاکم بر آن‌ها و همچنین عوامل بقا و پایداری شرایط توجه دارند.این کار سخت و پیچیده از خلال رویکرد چندرشته‌ای و از ترکیب این رشته‌ها در زمینه‌های مختلف مطالعاتی به ثمر می‌رسد.این زمینه‌های مطالعاتی شامل مطالعات اقتصادی، تاریخی، فلسفی، سیاسی، روانشناسی و جامعه‌شناسی است، اگرچه مطالعات انتقادی فقط محدود به این زمینه‌ها نیست.(سعادتیان).

هدف نهایی نظریه‌های انتقادی این است که جامعهٔ امروزی را به جامعهٔ عقلانی، انسانی و اصلاح‌پذیر تبدیل کند.بدین ترتیب نظریه‌های انتقادی رویکردی اصلاح گرایانه دارند و در پی شناخت و حذف علل و عواملی هستند که موجب بروز و ایجاد ساختار اجتماعی شده‌اند که انسان‌ها در آن اسیر بازیگران قدرت و ثروت می‌شوند.در حالی که هدف پست مدرنیسم نفی عقلانیت انسان و دادن اختیار، استقلال و آزادی در قالب گفتمان و مذاکره و به طور کلی ایجاد نظم است.

۱-۱-۳- مطالعات انتقادی و ریشه‌های آن

مطالعات انتقادی به لحاظ تاریخی ازدورهٔ رنسانس در اروپا شکل گرفت و سال ۱۴۵۰ میلادی وقتی"یوهان گوتنبرگ" ماشین چاپ را تکمیل و اختراع کرد متون و کتابها تکثیر و توزیع شد و در اختیار همگان قرار گرفت.دیگر دانش مختص به علما و اشراف و روحانیون نبود و نوشته‌ها برای اولین بار در دسترس انبوه مردم قرار گرفت و مردم به بحث درمورد آن پرداختند اما نباید فراموش کرد که مطالعات انتقادی در آغاز پراکنده و کلی بود و شکل منسجمی نداشت.مقالهٔ معروف"روشنگری چیست؟" اثر کانت در زمینهٔ تفکر انتقادی نقش مهمی دارد.روشنگری ازدید کانت یعنی اینکه بشر دریافته است که توانایی فکر کردن را برای خود دارد یعنی خود را از"قیمومیت خودساخته"رها کرده است.بنابراین ازدید کانت فکرکردن برای خود حداقل در سطح تصمیم گیری برای رهایی از نمادهای قدرت سنتی (دولت و کلیسا و کارهای عامه پسند)مترادف با انتقاد بود.

"کارل مارکس"در نقد مشهورش به « فویرباخ » واژهٔ انتقادی را این گونه به کار می برد: فلاسفه درطول تاریخ از راههای مختلف جهان را تفسیر و توصیف کرده اند درحالی که مسأله تغییر آن است.وی درکتاب "ایدئولوژی آلمانی" واژهٔ ایدئولوژی را برای معرفی وضعیتی بکارمی برد که درآن استقلال فکر نه به عنوان بازتاب تقسیم اجتماعی کار فکری و یدی بلکه به عنوان نشانه ای از موقعیت آن به عنوان موتور واقعی تاریخ انسان شناخته شده است.وی معتقد بود که تفکرفقط ازراه شناخت نادرستی ازقلمرو ایدئولوژی مسلط دریک دورهٔ تاریخی معین درک می شود.ازدید مارکس وظیفهٔ تفکر انتقادی این بود که خود را در برابر انقلاب پرولتاریا تبیین کند.به طورخلاصه نقد مارکس ازاندیشه‌های هگل در مورد دولت و دستگاههای ایدئولوژیک منشا جهت گیری امروز نظریه پردازان انتقادی ارتباطات است و جملهٔ مشهور او این است: "در هر جامعه ای افکار طبقهٔ حاکم افکار مسلط بر جامعه خواهد بود و طبقه حاکم ابزارهای تولید از جمله رسانه‌ها را در اختیار دارد." پس عمده ترین دیدگاههای انتقادی درارتباطات ریشه‌های چپی و مارکسیستی دارند.(سپیدار و صفا، ۱۳۸۵).

۱-۱-۱-۳- ویژگی‌های نظریهٔ انتقادی

۱- متفکران این حوزه معتقدند برای رسیدن به درک درست از زندگی واقعی مردم باید آن را در زمینهٔ اجتماعی مورد بررسی قرار داد.

۲- آنچه مطالعات انتقادی را از انواع مطالعات دیگر متفاوت می‌سازد این است که اصحاب این مکتب، برای درک و فهم شیوه‌هایی که از طریق آن گروه‌های مختلف اجتماعی تحت ستم واقع می‌شوند، اعمال و نهادهای اجتماعی را تجزیه و تحلیل می کنند.

۳- رویکردهای انتقادی، شرایط اجتماعی را برای کشف ساخت‌های پنهان اجتماعی بررسی می کنند، طبیعی است این رویکرد از ساختارگرایی بهره می‌برد.این رویکرد می‌آموزد که دانش، خود قدرت است.این امر به این معنی است که فهم شیوه‌هایی که اشخاص مورد ستم واقع می‌شوند به آن‌ها کمک می کند تا برای تغییر وضعیت اقدام کنند.

۴- علوم انتقادی ـ اجتماعی، با ایجاد آگاهی برای ترکیب نظریه و عمل تلاش می کنند.از این جهت نظریه‌های انتقادی هنجاری هستند، زیرا موجب تغییر شرایطی می‌شوند که بر زندگی ما تأثیر دارند.(سعادتی، ۱۳۸۵).

۲-۱-۱-۳- وظایف و کارکردهای نظریهٔ انتقادی

نظریه‌های انتقادی، با نگاهی نقادانه و عمیق به پدیده‌ها و واقعیت‌های اجتماعی و کشف روابط ساختاری آن در نهادهای قدرت و ثروت در پی افزایش آگاهی واقعی در میان مردم هستند تا بدین وسیله با شناختی صحیح از علل و شرایطی که موجب شده است قدرت‌های سرمایه‌داری بتوانند تمام جنبه‌ها و وجوه زندگی فردی و اجتماعی را در خدمت تأمین منافع و سود مادی خود درآورند، مبارزه کنند.همچنین این نظریه‌ها به دنبال ایجاد تعادل اجتماعی میان اقتدار شخصی فرد و همبستگی عام جمع

هستند و بدین ترتیب فردگرایی را در متن و زمینهٔ جمع‌گرایی برمی‌تابند.در غیر این صورت این فردگرایی در خدمت نظام سرمایه قرار خواهد گرفت و سرمایه‌داری با تبلیغات خود افراد را در تور هیجانات جامعهٔ مصرفی نگاه خواهد داشت.مکتب انتقادی این فردیت را «فردیت کاذب» می‌داند که از طریق کالاها و فرآورده‌های شخصی شده و فردی شکل می‌گیرد و خود را نمایان می‌سازد.دیگر این که نظریه‌های انتقادی همواره در پی ارتقای اندیشه‌ها و فعالیت‌های مبارزاتی در مقابل عناصر سلطه و گروه‌های قدرتمندی هستند که از طریق سازوکار نظام سرمایه‌داری یا حاکمیت و کنترل عوامل قدرت، جامعه را ستمگرانه در چنگال خود نگه می‌دارند.از آنجا که نظریه‌های انتقادی در پی ایجاد جامعه‌ای انسانی، عقلانی و اصلاح‌پذیرند، با تقویت و حفظ ارزش‌های مفید اخلاقی سعی دارند موجبات هر چه بیشتر انسجام و همبستگی اجتماعی را فراهم کنند.(همان منبع، ۱۳۸۵).

۲-۱-۳- رویکردهای پست مدرن

در سالهای اخیر نگرش جدیدی مطرح شده که تغییری در نظریهٔ انتقادی به ویژه در جنبه‌های بنیادگرایی و ذهنی بودن آن محسوب می شود.این نگرش جدید، نظریهٔ پست مدرن است که به طور گسترده ای توسعه یافته است.طبق این نگرش ما در دنیایی متفاوت و جدید یعنی در یک جامعهٔ پست مدرن زندگی می کنیم.در رویکرد پست مدرن، سازمانهای امروز به عنوان موجودیت‌های نظم یافتهٔ معنادار یا منطقی، زیر سئوال می روند.

۱-۲-۱-۳- تعریف پست مدرنیسم

کلمهٔ مدرن از واژه لاتین مدرنوس[۳۲] به معنای « از هم اکنون » می باشد.پست مدرنیسم یعنی پذیرفتن چیزی فراتر از اکنون.پست مدرنیسم واژه یا به بیان دقیقتر، مجموعهٔ عقاید پیچیده ای است که به عنوان حیطه‌ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دههٔ ۸۰ پدیدار گشته‌است.و در قالب واژه‌هایی چون فرانوین گرایی، فراتجدد گرایی، پسانوین گرایی و فرا صنعتی نیز مطرح گردیده است.(عباس زاده،۱۳۸۶، ص۵). توصیف پست مدرنیسم دشوار به نظر می‌رسد، زیرا مفهومی است که در انواع گسترده‌ای از دیسیپلین‌ها و حیطه‌های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و...نمایان شده‌است.(کلاجز، ترجمه حامی‌احمدی).

«فستر» یکی از تحلیل گران پست مدرنیسم در بررسی مفهومی این واژه، به بیان دو گونه طرز تلقی از پست مدرنیسم اشاره کرده: صورت اول به تعریف و بیانی مرتبط است که پست مدرنیسم را مبتنی بر مدرنیسم و نشأت گرفته از آن می شناسد که «جیمسن» طرفدار این نظریه است و صورت دوم به تعریف و بیانی مربوط است که پست مدرنیسم را مقابل مدرنیسم و نافی و طرد کننده آن می داند و «لیوتارد» نیز طرفدار این نظریه است.برداشت دیگری از پست مدرنیسم حکایت از طرز تفکری

32 -Modernus

معتدل‌تر دارد.بر اساس این تعریف پست مدرنیسم نه جنبهٔ ویرانگری و طرد کنندگی دارد و نه جنبهٔ تکاملی و تثبیت کنندگی.در این صورت پست مدرنیسم را باید به نوعی احیاگر مدرنیسم تلقی کرد.«زیگمونت بوست» را می توان نمایندهٔ این تعریف دانست.(مهاجر، ۱۳۸۷).

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است دربارهٔ فراداستانها.از این دیدگاه، پست مدرنیسم جنبشی چند منظوره است که نارضایتی خود را از دانش و عقیده‌ای که خویش را جهانی می‌انگارد، اظهار می‌دارد (گود، ۱۹۹۶).به عبارت دیگر، پست مدرنیسم، نوعی وضعیت بی‌اعتقادی و ناباوری به فراروایتها است.«لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می‌پردازد در برگیرندهٔ اجتماعات متکثر خود مقیاس که در آن هیچ یک از این اجتماعات بر دیگری چیره نیست.در یک سخن، پست مدرنیسم را می‌توان گونه‌ای پروژه یا رسالت دانست.از یک سو پست مدرنیته به عنوان پروژه یا رسالت تلاش برای بازاندیشی دربارهٔ کلیت گرایی یا جهان گرایی عصر روشنگری، تحسین خرد فردی و جمعی و هدف تحقق بخشیدن به عقل در تاریخ، به عبارتهای غیر کلی کثرت گرا است (خندقی، ۱۳۸۶).پست مدرنیسم چالشی فکری در اروپاست که بعد از دوران روشنگری قرن هفدهم، پدیدار گشت، گفتمانی عمومی میان شهروندان در جامعه‌های غربی.مهم ترین عنصر کلیدی پست مدرنیسم نیز « موضع گیری بر علیه سنت روشنگری » می باشد.

همانگونه که در فصول گذشته ذکر گردید پس از مدرن، شکل گیری جریانات با سه اصطلاح پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم بیان می‌شود. واژهٔ پست مدرن از پیشوند پست به معنی «پس» همراه با واژهٔ مدرن به معنای «فعلی» یا «امروزی» است. پست مدرن در فارسی به فرامدرن و پسا مدرن ترجمه شده است که منظور شرایط بعد از مدرن و یا مرحلهٔ تاریخی بعد از مدرن است. این لغت به پسانوگرایی و مابعد تجدد هم ترجمه شده است.

پست مدرن در استفادهٔ معمول، بیشتر در زمینه‌های هنر، ادبیات ، جامعه شناسی و فلسفه بکار می رود. به نظر بعضی، پیشوند پست در پست مدرن صرفاً به مفهوم مرحلهٔ تاریخی جدیدی نیست که بعد از دوران مدرن شکل گرفته باشد. بلکه پست مدرن، خود شکل تکامل یافته ای از اندیشهٔ مدرن است که با تأثیر پذیری از ذهنیت انتقادی و آزادی طلب مدرنیته ، باورها، ارزش‌ها و آرمان‌های فلسفی، علمی، هنری و ادبی مدرن را نقد و بررسی می کند.

بی تردید، پست مدرن بخشی از مدرن است و بر اساس آنچه تاکنون دربارهٔ عصر پست مدرن و معرفی آن به مثابهٔ یک دوران گذرا گفته شده است. هدف اساسی در پست مدرن، نشان دادن بحران برآمده از مدرنیته و خود اندیشی آن است. پیش تر دیدم که واژهٔ مدرن، در بیان جدایی از گذشته می باشد، پس جدایی از مدرن نیز خودکنشی مدرن است.

لازم است جهت فهم بهتر پست مدرن، به ناچار از واژۀ پست مدرنیته کمک گرفته شود، چرا که پست مدرنیته، وضعیت پست مدرن است. یکی از ویژگی‌های مهم پست مدرن، ظهور خودآگاهی در حیات فرهنگی است و این بستر، پست مدرن را همچون یک سبک، در نوشته‌های منتقدان و نویسندگان پست مدرن، نشان می دهد.

پست مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می توان آن را مجموعه عواملی دانست که ریشه در از هم پاشیدگی مفاهیم اجتماعی مدرنیته دارد. پست مدرنیته، بیانگر سقوط یا دگرگونی و تحول تند و رادیکال در شیوه‌های مدرنیتۀ 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. همچنین پست مدرنیته را می‌توان نتیجۀ تحول و گسستی دانست که با سرمایه داری مدرن همراه است.

اگر مدرنیسم را به عنوان فرهنگ مدرنیته یا به تعبیری ایدئولوژی مدرنیته بدانیم، پست مدرنیسم فرهنگ یا ایدئولوژی پست مدرنیته است. پس می توان بیان نمود که پست مدرنیسم نه سبک و مکتب و مشرب است و نه مهارت و تفنن، بلکه نامی است که بر یک نهضت گذاشته شده است.

به نظر «فرانسوا لیوتار»پست مدرنیته، مجموعه ایست از نظام‌های اجتماعی، پسامتافیزیکی،پساصنعتی، پلورالیستی ناپایدار که عناصرشان از یکدیگر متمایز شده است. او می گوید: «پست مدرن، از نظر زمانی، دنبال مدرن نمی آید، بلکه مدرنیته همواره حامل پست مدرن خود هم هست.» او پست مدرن را بخشی تفکیک ناپذیر از مدرن می داند.

«هابرماس» معتقد است که بابکارگیری پیشوند پست تداوم جریانی راتحکیم می کنیم ونه گسست آنرا. چارلزجنکز می گوید: «پس از ۱۹۶۰، بیشتر روابط تولیدی پیشین تغییر کرده اند و کل نظام ارزش گذاری تحریف شده است.»

برای شناختن پست مدرنیسم، پرداختن به زمینه‌ها و تبار شناسی آن بسیار اهمیت دارد. در یکی از قدیمی ترین لایه‌ها می بینیم که در دهۀ ۱۸۷۰، یک نقاش انگلیسی به نام «جان واتکینز چاپمن» برای توصیف نقاشی‌هایی که به نظر او از پرده‌های آوانگارد و امپرسیونیست‌های فرانسوی مدرن تر بود، از واژۀ پست مدرن بهره گرفته است. در سال ۱۹۱۷ «رودلف پانوتیس»برای توصیف ویرانی ارزش‌ها در فرهنگ اروپا از این واژه سود جست و از انسان پست مدرن نام برد.

«اُهب حسن» معتقد است که نخستین بار، واژۀ پست مدرنیسم، توسط «فدریکو دو اُنیس» نویسندۀ اسپانیایی در حدود ۱۹۳۴ به نشانۀ واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی (که برخاسته از خود آن بود) به کار برده شد.

پست مدرنیسم یعنی پذیرفتن چیزی فراتر از اکنون.پست مدرنیسم واژه یا به بیان دقیقتر، مجموعۀ عقاید پیچیده ای است که به عنوان حیطه‌ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دهۀ ۸۰ پدیدار گشته‌است.و در

قالب واژه‌هایی چون فرانوین گرایی، فراتجدد گرایی، پسانوین گرایی و فرا صنعتی نیز مطرح گردیده است.(عباس زاده، ۱۳۸۶، ص ۵).توصیف پست مدرنیسم دشوار به نظر می‌رسد، زیرا مفهومی است که در انواع گسترده‌ای از دیسیپلین‌ها و حیطه‌های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و...نمایان شده‌است.(کلاجز، ترجمه حامی‌احمدی).

«فستر» یکی از تحلیل گران پست مدرنیسم در بررسی مفهومی این واژه، به بیان دو گونه طرز تلقی از پست مدرنیسم اشاره کرده: صورت اول به تعریف و بیانی مرتبط است که پست مدرنیسم را مبتنی بر مدرنیسم و نشأت گرفته از آن می شناسد که «جیمسن» طرفدار این نظریه است و صورت دوم به تعریف و بیانی مربوط است که پست مدرنیسم را مقابل مدرنیسم و نافی و طرد کننده آن می داند و «لیوتارد» نیز طرفدار این نظریه است.برداشت دیگری از پست مدرنیسم حکایت از طرز تفکری معتدل تر دارد.بر اساس این تعریف پست مدرنیسم نه جنبهٔ ویرانگری و طرد کنندگی دارد و نه جنبهٔ تکاملی و تثبیت کنندگی.در این صورت پست مدرنیسم را باید به نوعی احیاگر مدرنیسم تلقی کرد.«زیگمونت بوست» را می توان نمایندهٔ این تعریف دانست.(مهاجر، ۱۳۸۷).

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است دربارهٔ فراداستانها.از این دیدگاه، پست مدرنیسم جنبشی چند منظوره است که نارضایتی خود را از دانش و عقیده‌ای که خویش را جهانی می‌انگارد، اظهار می‌دارد (گود، ۱۹۹۶).به عبارت دیگر، پست مدرنیسم، نوعی وضعیت بی‌اعتقادی و ناباوری به فراروایتها است.«لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می‌پردازد در برگیرندهٔ اجتماعات متکثر خود مقیاس که در آن هیچ یک از این اجتماعات بر دیگری چیره نیست.در یک سخن، پست مدرنیسم را می‌توان گونه‌ای پروژه یا رسالت دانست.از یک سو پست مدرنیته به عنوان پروژه یا رسالت تلاش برای بازاندیشی دربارهٔ کلیت گرایی یا جهان گرایی عصر روشنگری، تحسین خرد فردی و جمعی و هدف تحقق بخشیدن به عقل در تاریخ، به عبارتهای غیر کلی کثرت گرا است (خندقی، ۱۳۸۶).پست مدرنیسم چالشی فکری در اروپاست که بعد از دوران روشنگری قرن هفدهم، پدیدار گشت، گفتمانی عمومی میان شهروندان در جامعه‌های غربی.مهم ترین عنصر کلیدی پست مدرنیسم نیز « موضع گیری بر علیه سنت روشنگری » می باشد.

اما شاید بتوان گفت نخستین نویسنده ای که واژهٔ پست مدرن را به شکلی گسترده تر و جدی تر به کار برد.«آرنولد توین بی» تاریخ نویس انگلیسی بود. او در اثر ارزندهٔ خود که «مطالعهٔ تاریخ» نام داشت و نوشتن آن را از سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، بارها از اندیشهٔ پست مدرن نام برد. بکارگیری اصطلاح پست مدرن از طرف او، بیشتر استعاره ای تحقیر آمیز است. زیرا وی به این فرهنگ جهانی خوش بین نیست. او معتقد است که پست مدرن، مرحلهٔ تاریخی جدیدی است که با پایان گرفتن دوران مدرن آغاز می شود.

در ۱۹۵۹، «چارلز رایت میلتز» جامعه شناس امریکایی گفت:« عصر مدرن می رود تا جای خود را به دورهٔ پست مدرن بسپارد.» پس از آن در ۱۹۶۰، ۱۹۶۳، ۱۹۶۶ این واژه در نوشته ها، آثار هنرمندان، نویسندگان و منتقدان ادبی به کار برده شد.

با فرا رسیدن نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰، واژهٔ پست مدرن توسط «اُهب حسن»، «ویلیام باروز»، «ریچارد» و «فولر» به کارگرفته شد. «اُهب حسن» این عنوان را به باورهای تجربه گرایی در هنر و فراتکنولوژی در معماری ، نسبت می داد. اما «باروز» و «فولر» آن را به آشوب، خستگی، سکوت، ابهام، تناقض، واسازی و جزء آنها نسبت می داد. در هر حال، در دههٔ هفتاد، مفهوم پست مدرن کاربرد وسیعی در زمینه‌های ادبی، فلسفی، معماری، عکاسی، نقاشی، و مجسمه سازی در اروپا و امریکا یافت و نخستین مانیفست پست مدرنیسم توسط «لیوتار» در کتاب وضعیت پست مدرن در سال ۱۹۷۹ منشر شد.

پس به طور خلاصه می توان گفت دوران شکوفایی پست مدرنیسم، متعلق به دو دههٔ ۷۰ و ۸۰ میلادی بوده، اما در حقیقت پست مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است. در واقع، اصطلاح پست مدرنیسم چند نمونهٔ مجزای اولیه داشت که نوعی دوران تکوین برای آن به حساب می آمد.

۲-۲-۱-۳- ویژگیها و خصوصیات پست مدرنیسم

ویژگیهای پست مدرنیسم در نزد صاحب نظران متفاوت است و در این زمینه تاکنون توافقی حاصل نشده است با این حال به بعضی از ویژگی‌های مشترک می‌توان اشاره کرد:

- در روانشناسی منکر فاعل عاقل و منطقی
- نفی دولت به عنوان سمبل هویت ملی
- نفی ساختارهای حزب و اعمال سیاسی آنها؛ به عنوان کانالهای یگانگی و تصورات جمعی
- ترفیع و ترویج نسبی بودن اخلاقیات
- مخالفت با قدرت یابی اساسی دولت متمرکز
- مخالفت با رشد اقتصادی به بهای ویرانی محیط زیست
- مخالفت با حل شدن خرده فرهنگها در فرهنگی مسلط
- مخالفت با نژاد پرستی و مخالفت با نظارت بوروکراتیک بر تولید
- زیر سؤال بردن همهٔ برداشتهای اساسی مورد قبول اجتماع
- شک نسبت به عقل انسان و رد عقلگرایی و طغیان همه جانبه علیه روشنگری
- مخالف برنامه ریزی سنجیده و متمرکز با تکیه بر متخصصان
- به رسمیت شناختن نسبیت گرایی
- اعتقاد به پایان یافتن مبارزهٔ طبقهٔ کارگر و مستحیل شدن آن در دل نظام سرمایه داری

• اعلام ورود به یک دورهٔ جدید فراتاریخی؛ از نقطه نظر شناخت شناسی نگاه پست مدرنیستها نگاهی هرمنوتیک و تفهمی است.

• ارتباطات انبوه و انفجار سر ریز اطلاعاتی جامعهٔ پسا صنعتی یا جامعه سرمایه داری صنعتی پیشرفته (دلاوری، بی تا).

۳-۲-۱-۳- کاربرد بنیادی پست مدرنیسم

به زعم «موراوسکی» (۱۹۹۶)، کاربرد بنیادی پست مدرنیسم چنین است: نخست آنکه، پست مدرنیسم به شرح چگونگی ظهور اشکال جدید فرهنگ و سازمان‌های اجتماعی _ اقتصادی، تقریبا از سالهای پایانی جنگ جهانی دوم می‌پردازد که همراه با رشد صنایع، ظهور فرهنگ‌های مختلف، ارتباطات و انقلاب در فرهنگ‌ها بوده است.دوم اینکه پست مدرنیسم نمایندهٔ رده‌ای از تفکر هنری در نیمه دوم قرن بیستم بوده است.نقطهٔ ارجاع اینگونه از پست مدرنیسم همانا اشکال متنوع مدرنیسم است که در نیمهٔ اول قرن بیستم در عرصهٔ هنر اروپا پدیدار شد.سوم آنکه پست مدرنیسم نمایندهٔ نوعی خاص از نوشتن و تأملات فلسفی است، نوشتن و تأملی که معمولا نه انحصارا حوزهٔ نخست یا دوم را به عنوان هدف و موضوع خود انتخاب می کند.البته رده‌بندی گونه‌های پست مدرنیسم به این، فقط برای سهولت کار انجام می‌پذیرد، به لحاظ اینکه این سه حیطه به یکدیگر سخت پیوسته است.(خندقی، ۱۳۸۶).

۲-۳- نظریه پردازان پست مدرن

۱-۲-۳- ژان فرانسوا لیوتار

نقطهٔ آغاز مباحثات فکری دربارهٔ پست مدرنیسم، اغلب در نوشته های فیلسوف اجتماعی فرانسوی، «ژان فرانسوا لیوتار» است.وی اعتقاد دارد که جوامع نه صرفاً حول انواع تکنولوژی‌ها بلکه حول بازی‌های زبان و گفتارها نیز سازمان می یابند.او به نقش گفتارها در زندگی اجتماعی توجه خاصی می کند.در جوامع غیرصنعتی، اساطیر و قصه‌ها واجد کیفیتی دینی بوده و به باز تولید نظم اجتماعی یاری می رساندند.با عصر روشنگری مجموعهٔ نوینی از گفتارها همراه با ظهور علم قدم به عرصه نهادند این‌ها بر اهمیت پیشرفت، خرد، دانش و تکنولوژی در به ارمغان آوردن آزادی از جهل، نیاز و سرکوب تأکید می کردند.اما اینک به عصر جدید یعنی پسامدرن وارد شدیم.علم و تکنولوژی نظام های پیچیدهٔ اداری و رایانه‌ها به چنان مرحله ای از پیشرفت رسیده اند که در آن «دانش» در طول چند دههٔ اخیر به نیروی اصلی تولید بدل شده است.این فیلسوف فرانسوی چنین استدلال می کند که دانش و اطلاعات در دو مسیر متصل به هم عمیقاً دگرگون شده اند.نخست آن که دانش و اطلاعات فقط در جایی که به دلیل کارآیی و کارآمدی موجّه باشند یا با استفاده از واژگان لیوتار، در جایی که «کاربرد پذیری» غالب باشد، تولید می شوند.دوم این که دانش و اطلاعات بیش از پیش در معرض تهدید کالا شدن است.پیامد این وضعیت این است که اطلاعات و دانشی که برحسب کارآیی و کارآمدی نتوانند مورد تأیید قرار گیرند، تنزل درجه خواهند یافت یا حتی کنار گذارده خواهند شد.(دلاوری، بی تا).

۲-۲-۳-ژان بودریار

«ژان بودریار» نیز همچون لیوتار از نخستین کسانی بود که در پدید آوردن نظریه در باب پسا مدرنیسم به شدت اثر گذار بود.وی مدعی است که از دهۀ ۱۹۶۰ در عصری به سر می بریم که در آن اساس جامعه دیگر مبتنی بر مبادلۀ کالاهای مادی دارای ارزش استفاده (بدان گونه که مارکسیسم می گوید) نیست.به نظر وی فرهنگ معاصر، فرهنگ نشانه‌ها است.امروزه تقریباً هر چیزی صرفاً دلالت فقط کافی است به اطراف خویش بنگریم ما در هرکجا توسط نشانه‌ها و شیوه های دلالت احاطه شده ایم.با صدای رادیو بیدار می شویم، روزنامه می خوانیم و...غذاهایی که می خوریم همه مملو از دلالت اند.از دیدگاه بودریار زندگی امروزه در چرخش بی وقفۀ نشانه هایی هدایت می شود که دربارۀ آنچه که در دنیا اتفاق می افتد مثلاً اخباری که از تلویزیون به ما می رسد فقط روایتی از واقعیت اند.روایتی که از برخوردها و دسترسی روزنامه نگاران و...شکل می گیرد.اما می توانیم اثبات کنیم که اخبار تلویزیون واقعیت ندارد بلکه برداشتی از آن است.هر انتقادی هم از این نشانه‌ها روایتی اصیل تر از اخبار را ارائه نمی دهند، بلکه صرفاً مجموعه ای دیگر از نشانه‌ها را نمایش می دهد که می پندارند واقعیت ورای نشانه‌ها را توضیح می دهند.

۳-۲-۳-ریچارد روتی

«ریچارد روتی» از نظریه پردازن پست مدرنیسم، بر این باور اصرار می ورزد که در عصر کنونی، ما انسان‌ها با فرهنگ فرا فلسفی روبرو هستیم.روتی در حالی این اندیشه را ابراز می دارد که پست مدرن می‌رود تا شکل و ساخت فلسفی به خود بگیرد.بدین ترتیب، از جهت فلسفی و یا فرافلسفی بودن، تمیزی بین مدرنیسم و پست مدرنیسم باقی نمی ماند.روتی تصور می کرد می تواند با نظریۀ فرافلسفی خواندن فرهنگ مردم، روشنفکران پست مدرن را از قید و بند فلسفه و ایمان فلسفی و روبرو شدن با سؤالات به ظاهر غیرقابل پاسخی که از جانب باورهای فلسفی برانگیخته می شود، برهاند.در صورتی که نگرش روتی یک تصور واهی بیش نبود و چنین نگرشهایی پست مدرنیسم را به سردرگمی و تناقض گویی می کشاند، آنچنانکه راهی برای فرار از این تناقض گویی، جز به انکار اصول مزبور نمی‌نماید.پست مدرنیسم برخلاف آنچه که نظریه پردازانش می پندارند، شکل کلیت نگر، ساختار ایدئولوژیک به خود می گیرد و این درست برعکس چیزی است که معماران پست مدرنیست دنبال می کنند.(مهاجر، ۱۳۸۷).

۴-۲-۳-از دیگر نظریه پردازان پست مدرن

- «دانیل بل» با ایده های پسامدرن در باب قدرت در حال رشد دانش و فرهنگ در جامعۀ معاصر.
- «فردریک جیمسون» پسامدرنیسم به منزلۀ منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر.
- «اسکات لش» پسا مدرنیسم، به منزلۀ تفاوت زدایی.(همان منبع).

۳-۳- جامعهٔ پست مدرن

در جوامع پست مدرن، آگاهی نقش کاربردی می‌یابد.شما چیزهایی را می‌آموزید، نه فقط برای اینکه آن را بدانید، بلکه آن آگاهی را بکار ببرید.همان گونه که سایروپ در کتاب خود متذکر می‌شود: سیاست آموزشی امروزین بیشتر بر مهارتها و آموزش تأکید می‌ورزد تا بر آرمانهای مبهم انسان گرایانه در مورد آموزش. آگاهی نه تنها در جوامع پست مدرن توسط کاربردش توصیف شده، بلکه این آگاهی بیشتر از جامعهٔ مدرن توزیع، ذخیره و به گونهٔ متفاوتی طبقه‌بندی شده‌است.خصوصاً ظهور تکنولوژی الکتریکی رایانه‌ای، انقلابی را در روشهای ایجاد و توزیع و استفاده از آگاهی در جامعهٔ ما ایجاد کرده‌است (در واقع شاید بتوان گفت که پست مدرنیسم به بهترین وجه، بوسیله ظهور تکنولوژی رایانه‌ای که در دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد، توصیف گشته و بدان مربوط شده و به صورت نیرویی غالب در تمام ابعاد زندگی اجتماعی در آمده است. در جوامع پست مدرن هر آن چه نتواند توسط رایانه به قسمتی قابل تشخیص درآید، به بیان دیگر، هر آنچه که قابل اندازه گیری نباشد.مفهوم آگاهی از آن سلب خواهدشد.در این الگو متضاد آگاهی، جهل نیست حتی اگر چه این امر، الگویی مدرن و انسانگرایانه باشد، اما بیشتر به بی‌نظمی تعبیر می شود.هر آنچه شرایط گونه‌ای از این آگاهی را نداشته باشد به بی‌نظمی تعبیر می گردد و امری است که درمحدوده این نظام، غیر قابل شناسایی است.«لیوتار» می گوید: پرسش مهمی که برای جوامع پست مدرن مطرح است، شخصی است که تصمیم می گیرد که چه چیزی آگاهی و چه چیز بی‌نظمی است؟ و همچنین فردی که دربارهٔ مقتضیات تصمیم اتخاذ می کند.چنین تصمیماتی که باید در مورد آگاهی اتخاذ گردد، خصایص انسانگرایانه و مدرن گذشته را مانندسنجش آگاهی به مثابه حقیقت (خصیصهٔ تکنیکی آن) یا به مثابه نیکی یا عدالت (خصیصهٔ اخلاقی آن) یا زیبایی (خصیصهٔ زیباشناسی) شامل نمی‌شود.به بیان دقیقتر، لیوتار می گوید: آگاهی الگویی از یک بازی زبانی را دنبال می کند، همان‌طور که توسط وینگنشتاین مطرح شده است.(کلاجز، ۱۳۸۳، ترجمهٔ حامی احمدی).

در یک جامعهٔ پست مدرن با یکسری مشکلات مواجه هستیم، اولین مشکل که ضرورتاً با آن مواجه هستیم، عبارت از این است که، پست مدرنیسم وساختارشکنی، یک سلسله دیدگاهها و نظرات فلسفی را بیان می نماید.آنچه در دست داریم، تحرک فکری گسترده‌ای است که از درون متفاوت بنظر می‌رسد ولی در برون به عنوان توسعهٔ فلسفی جدید، عمومیت پیدا می کند.در حقیقت، ساختارشکنی که بنظر می‌رسد شکل نهایی پست مدرنیسم باشد، آشکارا نظریهٔ تفکر مبهم تلقی می گردد.بنابراین تلاش و کوشش من برای توضیح این اصطلاحات، الزاماًمتناقض خواهد بود.آنچنان که آن‌ها تعریف می کنند، تئوری پست مدرن و ضد تئوری ساختارشکنی، یابه عنوان تفکر و اندیشهٔ انسانی و یا تجربه‌ای که در خارج، در حوزهٔ مشکلات و مسائل معرفت شناسی اِعمال می شوند، مورد ملاحظه قرار

می گیرند. شکلی قدرتمند از عقلانیت که فراگیر می باشد و نیز این تفکر را تقویت می کند، ممکن است به عنوان بُعد علمی رئالیسم ماوراء فلسفی و پوزیتیویسم منطقی ارائه گردد.

۴-۳- ساختارشکنی مدرنیته

اگر بخواهیم معنی و مفهوم پست مدرنیسم را بدانیم، لازم است ابتدا مدرنیته را که ادعا دارد، جانشین و وارث خواهد بود، تعریف نماییم. مدرنیته، با دیدگاه جهانی روشنفکری، یکسان تصور می گردد.این رویکرد مؤفق و قدرتمند درحوزهٔ طبیعت و فرهنگ رخ داده است تا بر اجتماع، اقتصاد، اخلاق، ساختارهای معرفتی و دنیای مدرن ما مسلط شود.استدلال بشری، همان گونه که در تفکر قیاسی ریاضی و فیزیک نمونه سازی و مدل سازی شده، آمده است تا جایگزین تفکر، خرافه پرستی مذهبی و سایر شکل های غیرعقلانیت گردد.

دلیل و برهان، علم، تکنولوژی و مدیریت بوروکراتیک، از طریق کنترل عقلانی طبیعت و جامعه، دانش ما ـ سلامتی و کامیابی ـ و خوشبختی ما را بهبود و اصلاح خواهد نمود. نوگرا و تجدّدطلب با حمله به مذهب، مطالعه و بررسی پارادیگماتیک را برای جستجو و پیگیری افکار و اندیشهٔ پست مدرن میسر می‌سازد.

«کارل مارکس » در بحث های قوانین اقتصادی بنیادی جامعه و در نتیجه مؤسسات اجتماعی و فلسفه‌های بنا شده بر پایه و اساس ماتریالیست ها، موضوع زیربنا و روبنا را مطرح نموده است.مذهب به عنوان بخشی از روبنا، مطلقاً آینه ایدئولوژیکی ساخت اقتصادی جامعه، معرفی گردیده است.

«زیگموند فروید» همچنین در توضیح و تشریح ساختارهای بنیادی روانشناسانهٔ بشری که محدودیت‌ها و امکانات زندگی انسان از آن منتج می گردد، بحث زیربنا و روبنا را به کار برده است.مذهب در دیدگاه فروید، در اصطلاح او حقیقت ندارد، ولی انعکاس فریبنده برخی از واقعیت روحی وروانی است.هم فروید و هم مارکس، به علاوه تعداد بسیاری از جانشینان آنها، دربارهٔ اینکه واقعیت فرد و جامعه، برای شخص یا گروه به ندرت بدیهی و واضح می باشد، بحث هایی را مطرح نموده اند.مفاهیم و معانی پنهان یا ساختارهایی وجود دارند که بایستی از طریق شکل های جدید از تجزیه و تحلیل علمی اجتماعی، آشکار گردند.

«کلود لوی استراس »، رویکرد روبنا و زیربنا را در مطالعات و بررسی های انسان شناختی مورداستفاده قرار داده است.بدین ترتیب، ریشه های انسان شناختی به عنوان مجموعهٔ مقررات و قوانین، به این استعارهٔ پنهان از زیر ساخت های علّی و سببی وام دار می باشد، حتی فرضیه تکامل «چارلزداروین » به عنوان الگوی زیربنا و روبنا می تواند ارائه و مطرح گردد، زیرا همهٔ شکل های بالاتر زندگی، الزاماً، بر روی شکل های پایینی نهاده شده و همهٔ آن‌ها توسط قوانین پنهان که بدیهی و آشکار نمی باشند، ساخته شده و به وجود آمده اند.خودفهمی شخص و یا گروه به عنوان دانش معتبر، مورد ملاحظه

قرارنمی گیرد، زیرا این دانش با اغواگری روحی و روانی، وهم و خیال رؤیایی و تعصب ایدئولوژیکی، تحریف می گردد.از آنجاکه علم می تواند، مسائل و موارد نامرئی را در طبیعت به اثبات برساند، مثل اینکه زمین به دور خورشید حرکت می کند، لذا علوم اجتماعی جدید نظیر، اقتصاد، روان شناسی، انسان شناسی و جامعه شناسی، از سرشت و ذات حقیقی باورهای فردی و ساختارهای اجتماعی که ازپایه های بنیادی استنتاج می شوند، پرده برداری می نماید.

بنیان گذاران ساختارگرای اقتصاد انتقادی، روان شناسی، جامعه شناسی و انسان شناسی، همه ضدمذهب بودند.بیشتر نوگراها، مخالف مذهب می باشند، زیرا مذهب شکل بی خردی ثابت وغیرعقلانیت خطرناکی را معرفی و ارائه می نماید.

آنها جهانی را تصویر و مجسم می سازند که از موهومات و خرافات مذهبی، رها شده است.این تصور، فرهنگ علم جدید و جهان مادی را به طور عمیق، تحت نفوذ و تأثیر قرار داده است.در حقیقت، پروژهٔ اسطوره زدایی نوگراها، همان طور که در تفسیر بنیادگرایان پروتستان و در بیانیهٔ تاریخی انتقادی جستجوی کتاب مقدس معتبر، صراحتاً روشن می باشد، توسط متفکران مذهبی، پذیرفته شده است.درحالی که نوگرایی، در بیانیه مذهبی و علمی خود، انتقاد معتبر خردمندانه و جدی را باز گذاشته، نابخردانه خواهد بود، اگر حوزهٔ وسیع انتقاد به موفقیت های واقعی و کمالات نوگرایی را مورد ملاحظه قرار ندهد.

بدون فهم و توجه و درک ادعاهای فراتئوری مدرنیته، نوگرایی نوین، امکان پذیر نخواهد بود.همچنان که خواهیم دید، حداقل در طول تاریخ و در راستای توسعهٔ اندیشه و تفکر انسانی، مفاهیم بی آلایش وجود نداشته است.

۱-۴-۳- از ساختارگرایی تا ساختارگرایی نوین : ساختارشکنی بنیاد و ریشه

تفکر و اندیشه ای که با مارکس، داروین، فروید و لوی استراس شروع شده و به عنوان مکاتب رفتاری اصلی و فرعی که از مبانی خود دفاع و طبقه بندی هایی که سایر نتایج را در پی داشت را به وجود آورده بود، در تاریخ روشنفکری قرن بیستم ادامه پیدا کرد.روش ساختارشکنی چهارچوب تئوری دیگران، عبارت است از اینکه، ساختار طبقه بندی تجزیه و تحلیل را با برخی مبانی جدید، جایگزین نماییم.

پس از چندین دهه چرخش در دایره سرانجام، فلاسفه و دانشمندان علوم اجتماعی، مبارزهٔ جدی رابرای مبانی روبنای استعاره دانش و آگاهی، آغاز نموده اند.درحال حاضر، در تئوری مارکسیسم، واضح است که عناصر روبنا باید سبب تأثیراتی روی مبانی اقتصادی جامعه شوند.به علاوه نقدمارکسیستی ایدئولوژی خائنانه و ادعایش مبنی بر علم حقیقی تاریخ، به عنوان ایدئولوژی نیازمند انتقاد، به آسانی می‌تواند ارائه گردد.برای ابطال نظریهٔ علمی اجتماعی، فرد با نشان دادن اینکه ساختارپیش فرض شده،

واقعاً محصول و نتیجهٔ برخی از پدیده های دیگر است، ساختارشکنی می نماید.بدین ترتیب، بررسی مشهور مارکس وبر «اخلاق پروتستان و روح کاپیتالیسم » طبقه بندی ماتریالسیت مارکسیست را نقض نموده و استدلال می کند که ایدئولوژی پروتستانتیسم ساختار اقتصادی جامعه راتغییر داده و اگرچه، نتیجه و اثر آن غیرتعمدی بوده است.وارونه سازی وبر درخصوص مبانی و روبنای مارکس، می تواند در حوزهٔ نقد ایدئولوژیکی وبر مجدداً نقض و ابطال گردد.این تسلسل فلسفی، موجب مشکل بزرگی در علوم اجتماعی، تئوری زبان شناختی و هرمنوتیک در تاریخ اخیر گردیده است.

ساختارگرایی نوین، که واقعاً با پست مدرنیسم مترادف و هم معنی است، ادعا و امکان تجزیه وتحلیل هم جهت و ساده را آغاز نموده و در همان حال، بحث اینکه واقعیت در برخی از معانی قابل توجه از مشاهدهٔ مستقیم و احساس مشترک پنهان می باشد را نیز ادامه داده است.

ساختارگرایی نوین، تمامی طبقه بندی بنیادی را به عنوان آثار و فرآورده های علّی سایر عناصر، به وسیلهٔ آزمایش مجدد آنها، کنار می زند.هیچ قیاس قابل دسترس و موضوع ارشمیدسی قابل اتکاء، که دلیل و برهان بشری بر آن بنا نهاده شده باشد، وجود ندارد.

آنچه در این قاعدهٔ کانتی جدید معقول می باشد، عبارت است از اینکه قدری تصویر درون فرضی به سوی پدیده طبیعی است.هیچ تجربهٔ مستقیم واقعیت بدون تأمل و تفسیر وجود ندارد؛ و همهٔ تأویل‌ها و تفاسیر در برخی دریافت‌ها و ادراکات، به وسیلهٔ تعصبات و غرض های فرهنگی و شخصی تحریف و تباه و یا توسط تفسیرگران قبل از بررسی و مطالعه، حکم صادر گردیده است.

۵-۳- هرمنوتیک واقعیت

هرمنوتیک یک نظام فلسفی است که در این نظام با مشکلات تئوری تأویل و تفسیر مواجه می گردیم.نظام هرمنوتیک خارج از مشکلاتی که در بررسی کتاب مقدس، نقد ادبی و تفسیر قانون، با آن مواجه هستیم، رشد نموده و پارادایم مسلط برای فهم تفکر نوگرایی جدید و ساختارشکنی گردیده است.

مشکل قرائت و فهم یک متن، سبب استعارهٔ جدیدی برای همهٔ انواع برداشتها و نیز فهم پدیدهٔ اجتماعی و علم الحیات، گردیده است.در یک سطح ساده، هرمنوتیک قرائت یک متن، با مؤلف، متن وخواننده آغاز می گردد.متن اساساً توسط ساختار تعمّدی اثر مؤلف، تأثیر پذیرفته، اما استقلال خودش ازمؤلف را نیز دارا می باشد.متن، همیشه روح خود را نیز دارا می باشد.معانی که از مقاصد نویسنده مستقل باشد، در متن موجود می باشد، همچنان که روحیهٔ شخصی و پیش فرض های فرهنگی- اجتماعی نویسنده که در آن فضا زندگی می کرده و قلم می زده، ناخودآگاه در متن انعکاس یافته است.بدین ترتیب مطلب قبل و بعد نویسنده، عنصر ضروری و لازم در قرائت و فهم متن بوده و بسیار اهمیت دارد.

هرمنوتیک ساختارگرا، متناوباً درصدد بوده تا متن را مجزای از نویسنده و یا مقاصد نویسنده رابهتر از آنچه نویسنده فهمیده، درک نماید.در هر یک از این حالت ها، ساختارگرایان، بر این باورند که آنهاصاحب برخی از تئوری های انتقادی می باشند که قرائت صحیح قابل شناخت و فهمیدن را میسرمی‌سازد.به هر حال خواننده، روحیه و پیش فرض های فرهنگی و اجتماعی خویش را دارا بوده و اساساًاینکه چگونه متن خوانده و فهمیده می شود، بر او تأثیر می گذارد.بنابراین خواننده، همچنین با قبل و بعداز عبارت موردنظر، درگیر می باشد.یک تئوری انتقادی، به پیش فرض قرینه ای که قرائت و فهم اقتباس شده ازقبل را معین می سازد، وابسته می باشد.به علاوه، متن همچنین، تاریخ تفسیر خودش که قبلاًامکان قرائت‌ها و قرائت های مجدد را تجویز کرده، گسترش و توسعه می دهد.بدین ترتیب هرمنوتیک پویا، به سرعت، در پیچیدگی، انفجار حاصل می کند.هرمنوتیک خودش را به عنوان مشکل تسلسل مطرح می کند، همچنان که حکم پیش از قضاوت، توضیح و تفسیر را نشان داده که این توضیح، فهم ودرک متن را معین می کند که این هم حکم پیش از قضاوت را مجدداً مشخص می کند.این پویایی به عنوان توصیف و تعریف نه فقط در قرائت و فهم یک متن، بلکه قرائت و فهم مرحله پدیده های اجتماعی و حیاتی مشاهده می گردد.

۱-۵-۳- قدرت ـ دانش

معیار و ملاک برای مشخص کردن اینکه کدام تفسیر و تأویل متن، صحیح یا بهتر است، اغلب به عنوان بازتاب شکل قدرت اجتماعی ارائه و معرفی گردیده است.چیزی که به عنوان آگاهی فرض می گردد، با قدرت تعریف می گردد.در حقیقت، در این دیدگاه، آگاهی و قدرت، مترادف و هم معنی می‌باشند.به هر حال، قدرت و آگاهی، آمیخته و مرکب، چندوجهی و متناقض می باشند.

مسیر فکری، متفکرین پست مدرن، عبارت است از اینکه، صورت آسمانی قدرت ـ آگاهی پنهان رابدون تأسیس یک هرمنوتیک تفسیری جدید که به عنوان تئوری جدید بزرگ، جنبه مادی به خود بگیردموقتاً آشکار نمایند.این فراروایت جدید، ابزار جدید اغفال و تعدی و ظلم خواهد بود؛ بدین ترتیب، مبارزهٔ پست مدرنیسم، بدون شکاف ساختگی که تحقق آن را اراده نماید، در جریان تغییر، زندگی می نماید.

۲-۵-۳- نوع دیگری از هستی شناسی هرمنوتیک

در بیشتر اندیشه های پست مدرن، نوع دیگری از معرفت شناسی و نقش تفسیری، اهمیت و اعتبارمرکزی به خود می گیرد.تجربیاتی که در زمرهٔ پارادایم آگاهی ـ قدرتِ مسلط قرار نمی گیرند، چشم اندازانتقادی از واقعیت را ارائه می نمایند.در حال حاضر، «میشل فوکو» درخصوص زندان‌ها وبیمارستان های روانی مطلب می نویسد تا توجه بیشتر به نقش جامعه را توضیح و تبیین نماید.

«امانوئل لویناس » و «ژاک دریدا» اختلاف و تفاوت را به هستی شناسی قبلی بالا می برند.آگاهی واقعی در ضمیر و نفس عقلانی بنا نهاده نمی شود، بلکه درنوع انتقال داده شده تصاویر ذهنی شخص که صاحب قدرت شده، به مبارزه فراخوانده می شود.

این قرائت مختلف و متفاوت در جایی است که اندیشهٔ پست مدرنیست، اغلب خودش را که دارای نقش اخلاقی و رهاسازی از قید و بند معرفی می کند، درصدد است تا آگاهی های مقهور و مطیع را درمحدودهٔ آگاهی ـ قدرت مسلط، آزاد نماید.

۳-۶- تحول زبانی ـ رئالیسم مجازی

پست مدرنیسم همچنین با تحول و جنبش زبانی در فلسفه، توصیف و مشخص می گردد.«لودویک وایتکنشتاین » تئوری پوزیتیویستی زبان را که قبلاً دارا بوده و انتقال مهمی در طراحی حرکت ازمدرنیسم به پست مدرنیسم محسوب می شده را کنار گذاشته است.وایتکنشتاین ناگزیر شد، زبان‌ها را اززبان رمزی گرفته تا زبان مادری که همهٔ آن‌ها ذاتاً خود مرجع هستند را مورد توجه و ملاحظه قرار دهد.زبان به عنوان یک نوع تئوری بازی که قوانین آن قراردادی و مورد قبول هر گروه می باشد، فهمیده می شود.زبانی که ما صحبت می کنیم، در محدودهٔ مرزهای عقلانیت، غیرعقلانی و سایر امورعقلانی زبان بازی است.شعور و نطق انسان، چندزبانی است.ترجمهٔ میان رشته ای و بین فرهنگی، نتیجه را ارائه می دهند.در محدودهٔ قوانین بازی مورد احترام، برای یک یهودی متعصب هر ذره طبیعت می تواند عقلانی باشد.در حقیقت آن‌ها یک فرد خواهند بود.به هر حال یک زبانِ حقیقت برتر، آنچنان که پوزیتیویست های علمی و بنیادگرایان مذهبی امیدوار بوده اند، وجود نخواهد داشت.کلمات، نقش معنی دهندهٔ خودشان را فقط از طریق ارتباطات دلالت های ضمنی، در کاربردهای بنا نهاده شده، به دست می آورند.از آنجا که نقش زبان، ابتدا در دلالت های ضمنی بنا نهاده شده، لذا ما با تئوری استعاره، همانند زبان شناسی بدوی و قدیمی آن را خاتمه می دهیم.استعاره با نگهداری دو معنی ناسازگار و درحالت کشش، به تأثیر خود نائل گشته و دیدگاه جدیدی را آشکار می سازد.استعاره ها، می توانند ساده، گسترده، بیش از اندازه مورد استفاده قرار گرفته و تازه و بدیع باشند.

۳-۷- پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف

پس از بحث‌های مطرح شده حال وارد رابطهٔ سایر علوم و سبک پست مدرن می شویم، همان طور که گفته شد ایدهٔ پست مدرنیسم بحث گسترده ای گاه تند و گاه نگران کننده در بسیاری از رشته‌ها همچون جغرافیا، الهیات، فلسفه، هنر، نقاشی، سینما، موسیقی، معماری، علوم سیاسی، علوم اجتماعی، جامعه شناسی و غیره دامن زده است.(لایون، ترجمه حکیمی، ۱۳۸۳، ص ۷).اصطلاح پست مدرنیسم ابتدا در معماری رایج شد.معماران نخستین هنرمندانی بودند که دریافتند دیگر تازگی و نوآوری در خود یک ارزش محسوب نمی شود و نخست اینان بودند که تأکید کردند ما اکنون با پست مدرنیسم مواجه ایم.

۱-۷-۳- پست مدرنیسم و هنر

تفکر پست مدرن در زمینهٔ هنر، شامل حرکت به سمت بی ارجاعی، غیر خطی بودن و فرم‌های مختصر و نیز فرو ریختن گروه‌های سنتی مسلط بر هنر می شود.این سه جریان همهٔ مباحث علوم انسانی را به عنوان مصالح مورد نیاز برای تجزیه و تحلیل و بررسی به هم پیوستند و به نظریه پردازان ادبی ارائه دادند.(کمال آبادی، ۱۳۸۷).

۲-۷-۳- پست مدرن و معماری

تفکر پست مدرن هر گفتگو را به جای آنکه مکالمه یا دیالوگی بیند و شریک بداند، آنرا نوعی بازی و رویارویی بین دو رقیب می داند.در این تفکر اجتماع همگانی و جهانی به هیچ وجه یک آرمان یا ایده‌آل محسوب نمی شود. پست مدرنیسم پیکرهٔ پیچیده و در هم تنیده و متنوعی از اندیشه ها، آراء و نظریاتی است که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ میلادی سر برآورد و سپس اندیشه‌های دیکانستراکشن و مکاتب فکری غرب از جمله فمینیسم و پسا استعمارگرایی و غیره جز واژهٔ پست مدرن فلسفی مطرح شدند.

واژهٔ مدرنیسم به معنای نوگرایی و نو سازی است و مدرنیزاسیون عملی که منتج از مدرنیسم و مبتنی بر مدرنیته و افکار مدرن است.پیدایش مدرنیته با پیدایش جوامع مدرن (کشورهای اروپای غربی) هم زمان بوده است ولی در اینکه آغاز مدرنیته چه زمانی است میان محققان توافق نیست ولی عمدتاً از سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ مد نظر است.آغاز عصر مدرن رویدادی بود که در آن مجموعهٔ اندیشه‌ها قوام یافته بودند تا جنبش‌های جدیدی را که تجسم بخش روح جامعه صنعتی بودند، شکل دهند. مصالح و روشهای نوین ساخت وساز به معماران و مهندسین این توان را داده بود تا شیوه‌های ساخت و ساز را کشف کنند.با ظهور عصر صنعت و گسترش صنایع تولید انبوه بسیاری از مردم به سرعت از شیوهٔ زندگی قرون وسطی به شیوهٔ زندگی مدرن گرویدند.آغاز عصر مدرن با پیدایش خردگرایی، روشنفکری، علم مداری و دین پیرایی همراه بود.انگیزهٔ اصلی مدرنیسم کم کردن توان سرمایه‌داری صنعتی که به عنوان واسطه بین سرمایه‌دارانی عمل کرده بود که شهرها را توسعه داده بودند.شهرهایی که بدون کیفیت مطلوب فقط برای تولید ساخته شده بودند.۵ هدف اصلی مدرنیسم حذف تدریجی ساختار اجتماعی منفرد و جایگزین کردن با یک بنیان واحد و جامع بود.مدرنیسم نوعی پیوستگی با اهداف اجتماعی دارد.نیاز به پروژه‌های مسکن عمومی در اروپا و روسیه، سبب تبلور دیدگاه‌های نوین در بین معماران و شهرسازان گردید.و پیدایش شهرسازی معاصر ممکن نبود مگر بعد از تغییرات مهم فنی، اقتصادی و اجتماعی که به انقلاب صنعتی شهرت دارد و طی نیمه دوم قرن ۱۸ در غرب اروپا به وقوع پیوست.نبوغ جامعهٔ مدرن مرهون اندیشه ای بود که مفروضات جامعه جدید صنعتی را بر اساس متغیرهای موجود در جامعهٔ آن زمان، سازماندهی و تبیین می نمود.(حمصیان، ۱۳۸۵).

پست مدرنیسم در سراسر اروپا و ایالات متحده به ویژه در محافل آکادمیک و در میان دانشگاهیان، معماران، هنرمندان و حتی مجریان برنامه‌ها و تبلیغات و رسانه‌های گروهی و مطبوعات اشاعه و گسترش

یافت.واژۀ پست مدرن گفتمان‌های فراوان و متعددی را در پی داشته است، روندی که همچنان ادامه دارد.هابرماس معتقد است که، کاربرد " پسا " بیشتر تداوم جریانی را ثابت می کند، نه پایانش را، همانطور که مقصود جامعه شناسان از واژۀ پسا صنعتی را نشان می دهد و نه پایانش را.

در تفکر پست مدرن تأکید بر وجه محلی یا بومی در مقابل قطب بندی جهانی و فردی، عینی و ذهنی پیشی می گیرد و بر اساس همین دیدگاه است که با زیربنایی نامتجانس و ناهمگن، امور نا متوافق، بی ثباتی‌ها و ناپایداری ها، گسست‌ها وتضادها تأکید دارد.

معماری پست مدرن نه تنها در آغاز پست مدرن در گفت و گوی هنرها بوده ، بلکه به واقع موضوع را در عمل به اثبات رسانیده است. از دهۀ شصت میلادی موضوع پست مدرن در معماری به صورت یک سبک مهم مطرح شد و انتقادات زیربنایی به اندیشۀ منطق گرا و تکنومدار معماری مدرن وارد گردید.

آغازگران معماری پست مدرن رابرت ونتوری[۳۳] (متولد۱۹۲۵) و همسر او «دنیز اسکات براون» (متولد۱۹۳۱) می باشند. رابرت ونتوری یکی از شاگردان لویی کان بود در کتابی که در سال ۱۹۶۶ به نام «پیچیدگی و تضاد در معماری» نوشت، علاوه بر رد تکنو مدار بودن معماری مدرن ، خواهان توجه به خصوصیات انسانی و یک معماری انسان مدار را شد . او در جواب شعار میس ونده روهه که گفته بود: «کمتر بیشتر است» در کتاب خود بیان می کند که «کمتر، کسل کننده است»[۳۴] و اشاره می کند که معماری تنها تکنیک و تکنولوژی نیست، بلکه مسائل بسیار پیچیده و متضاد در ساختمان وجود دارد که نمی توان آنها را نادیده گرفت یا حذف کرد. «چارلز مور» نیز معمار دیگر پست مدرن است که در جواب شعار میس می گوید: «بیشتر، بیشتر است»[۳۵]. او جمع گرایی را مورد توجه قرار داده و راه حل مناسب برای مجموعه ای از مسائل را از این طریق می یابد.

از نظر ونتوری ساختمان‌ها نمی توانند همه دارای خصوصیات مشخص و یکسان باشند. او ساختمان را همچون یک ماشین نمی بیند، از نظر ونتوری سبک بین الملل کاملا مردود است و معتقد به زمینه‌گرایی است. به عبارتی دیگر هر بنا بر اساس زمینه‌های فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و کالبدی و شرایط خاص سایت آن پروژه و ساختمان طراحی و اجرا گردد. می توان آن را سبک محلی یا بومی نام نهاد. افراد معتقد به سبک مدرن، معماری را یک مسئلۀ تکنولوژیک می دانستند که یک خصوصیت کلی دارد و در سرتاسر جهان از قواعد و اصول یکسان تبعیت می کند . ولی پست مدرنیست‌ها به معماری با یک نگرش فرهنگی نگاه می کنند و فرهنگ هر منطقه ای را با سایر مناطق متفاوت می دانند. ونتوری کتاب خود را با واکنش در برابر یکنواختی شروع می کند و از معماری حمایت می کند که بیان کنندۀ ابهام تجربۀ معماری مدرن است . او برای شروع بحث‌های خود ، داده‌های زندگی روزمره را بجای تصویر

33 -Robert Venturi
34 -Less Is A Bore
35 -More Is More

ایده آلی از «دنیای بهتر» در نظر می گیرد . از ویژگی‌های مهم کارهای ونتوری «کاربرد عناصر قراردادی» است، از قبیل عناصری که به معماری گذشته اشاره دارند. بنابراین، او می گوید : «چیزهای آشنا در زمینهٔ ناآشنا ، از لحاظ مفهومی، جدید به نظر می آیند همچنان که کهنه اند». در کل معماری او بر پایهٔ فرم‌های ایده آل شکل نگرفته ، بلکه بیان کنندهٔ موقعیت فردی اوست. در اکثر کارهای معماران پست مدرن دیده می شود که آنها تلاش می کردند تا از نمادهایی استفاده کنند که در هر منطقه نمایان کنندهٔ نوع کاربری آن ساختمان است . مانند خانهٔ مادر ونتوری که برای طرح آن از نمادهای یک خانه استفاده شده است.

می توان گفت که بر خلاف ایدهٔ مطرح شده در «ویلا ساووا» که کوربوزیه معتقد بود به خانه ماشینی است برای زندگی و یا خانهٔ شیشه ای که میس ونده روهه بیان نمود کمتربیشتر است، در خانهٔ مادر ونتوری، ایدهٔ «خانه خانه است» بیان شد. در این کتاب به دلیل آنکه مهمترین اتفاق رخ داده پس از معماری مدرن، در معماری اندیشه‌های پست مدرن و معماری آن دوره می باشد، سعی گردیده تا بحث پست مدرن باز شده و بررسی گردد و به طور کامل بیان شود و پس از معماری مدرن و آشنایی با آن سبک‌های معماری مطرح شدهٔ پس از مدرن مطرح گردیده است.

ایده هاوشعارهای سبکهای مختلف و ساختمانهای ساخته شده بر اساس آن ایدهها در معماری دوران معاصر[۳۶]

دورهٔ	ایده	بیان کننده	نام ساختمان	معمار ساختمان	سال احداث ساختمان
مدرن	* فرم تابع عملکرد است	لویی سالیوان	مدرسهٔ باهاس	والتر گروپیوس	۱۹۲۶
مدرن	* تزئینات جنایت است	آدولف لوس	خانهٔ استینر	آدولف لوس	۱۹۱۰
مدرن	* خانه‌ماشینی‌استبرای زندگی	کوربوزیه	ویلا ساووا	کوربوزیه	۱۹۲۹-۳۱
مدرن	* کمتر بیشتر است	میس ونده روهه	خانهٔ شیشه ای	فیلیپ جانسون	۱۹۴۹
پست مدرن	* کمترخسته کننده است	رابرت ونتوری	خانهٔ مادر ونتوری	رابرت ونتوری	۱۹۶۲
پست مدرن	* بیشتر بیشتر است	چارلز مور	میدان ایتالیا	چارلز مور	۱۹۷۸-۷۹
های-تک	*درعصرمدرنبایددرخانهٔمدرنزندگی کرد	ریچارد راجرز	مرکز پمپیدو	راجرز-پیانو	۱۹۷۱-۷۷
نئوکلاسیک	* روح تمام زمان ها	راب کریر	مجموعهٔمسکونی‌ریچموند	کوینلن تری	۱۹۸۴-۸۹
دیکانستراکشن	* اکنونیت	پیتر آیزنمن	مرکزهنرهای‌بصری‌وکسنر	پیتر آیزنمن	۱۹۸۲-۸۷
فولدینگ	* فرم ضعیف-قابل انعطاف	پیتر آیزنمن	مرکز گردهمایی کلمبوس	پیتر آیزنمن	۱۹۷۱-۷۷
پرش کیهانی	* بیشتر متفاوت است	فیلیپ اندرسون	موزهٔ گوگنهایم	فرانک گهری	۱۹۹۶

۳۶- قبادیان، وحید، مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب، تهران،دفتر پژوهش‌های فرهنگی،چاپ اول

۸-۳- تاریخ شناسی معماری پست مدرن

دورهٔ بعد از سال ۱۹۶۵ در معماری معروف به پست مدرنیسم[۳۷] است، ابتدا در ایالات متحده و سپس در هر جای دیگری در جهان صنعتی رشد پیدا کرد. پست مدرنیسم یک مفهوم بی‌ثبات و متمایز است که دیدگاه‌های زیبایی شناختی خاصی را در انتقاد ادبی، هنر، فیلم، تئاتر و معماری مشخص کرده است. در سال ۱۹۹۵ نیویورک تایمز[۳۸] جنگ در بوسنی را به صورت «جنگ پست مدرن» تعریف کرد که در آن نیروهای مسلح و غیرنظامی‌ها را نمی‌توان تشخیص داد، جنگ‌افزارهای بسیار پیچیده‌ای که تقریباً هیچ نقشی بازی نمی‌کنند و گروه‌های غیررسمی کوچک، مانند نیروهای مقاومت ملی یا گروه‌های قبیله‌ای، ایالات را جابه‌جا می‌کنند. چنین نبردهایی خودسرانه هستند و به سختی خاتمه می‌یابند.

در حوزهٔ فلسفه و علوم سیاسی، پست مدرنیسم می‌تواند به معرفت‌شناسی یا تفکر و دانش یا حتی به ویژگی‌های مشخصی از شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی اواخر قرن بیستم اشاره داشته باشد، که آن به عنوان یک مقولهٔ مهم که یکی از ویژگی‌های اصلی‌اش در زیبایی شناختی و معرفت‌شناسی است. تعیین مفهوم و معنای پست مدرنیسم از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر تغییر می‌کند، حتی از نویسنده ای به نویسندهٔ دیگر نیز متغیر است. در معماری، مفهوم ضمنی آن بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۵ تغییر کرده است. به طور قابل ملاحظه‌ای، تعداد اندکی از دیدگاه‌های موجود در اقتصاد سیاسی یا جامعه‌شناسی به معماری راه یافتند، به ویژه آن‌هایی که مربوط به برابری اجتماعی و اقتصادی پست مدرنیسم هستند.

در عوض، نظریات مربوط به دانش و زیبایی شناختی از جنبه‌های دیگر در معماری بیست سال اخیر، عملاً بدون توجه به دیگر نیروهای مهم و عمده نفوذ کرده‌اند. پست مدرنیسم در این رشته‌ها ویژگی‌های کلی و مشخصی را به اشتراک می‌گذارد، مانند طرد دیدگاه یک جهان موحد که متضمن آن‌چیزهایی که روایت‌های جامع نامیده می‌شوند، به معنای سیستم‌های توضیحی مهم و معروف، شامل سیستم‌های مذهبی یا سیاسی گروه‌ها، مانند کارل مارکس[۳۹] یا زیگموند فروید[۴۰]. جایی که نیروهای نوسازی در اوایل قرن بیستم متمایل به پوشاندن تفاوت‌های نژادی و منطقه‌ای و محلی بودند، پست مدرنیست‌ها به دقت روی آن اختلاف‌ها متمرکز شده و آن چیزی را که با فرهنگ‌های نافذ حاشیه‌ای بود را به جلو می‌آوردند. شاید این بهترین توصیف با تأکید تجدید شده روی مطالعات قومی و طرفدار حقوق زنان باشد که به صداهایی توجه کرده است، که در قدیم شنیده نشده‌اند. در وجوه دیگر، گزینه‌هایی از پست مدرنیسم وجود دارند که روی معماری، مانند ساختن و ویران‌سازی، تأثیری داشته است که من در این مقدمه روی آن بحث خواهم کرد. پست مدرنیسم در معماری، به طور معمول به عنوان یک پدیدهٔ ادبی شناخته شده است. تاکنون باید درک شده باشد، نخست در زمینهٔ آنچه جریان با

37 -Post Modernism
38 -New York Times
39 -Karl Marx
40 -Sigmund Freud

آن مخالفت کرده است، و دوم در آنچه تصویب شده است. عبارت واقعی - پست مدرنیسم- اشاره دارد به تمایز دیدگاه جدیدی که در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ یک معماری متمایز از مدرن‌گرایی و به دنبال مدرن‌گرایی به وجود آورد. بهترین شرح ادیبانه راجع به این تغییر شکل در معماری توسط کنه فرامپتون[۴۱]، ماگالی سارفتی لارسون[۴۲]، مری مک لیئود[۴۳] و هنریک کلوتز[۴۴] منتشر شده است.

تا حد زیادی، چنانچه فرامپتون و مک لیئود ذکر می کنند، مباحثه کنندگان در مورد پست مدرنیسم و در برابر حرکت مدرن یک کاریکاتور از آنچه با آن مخالفت کرده‌اند، عرضه کردند که هم جزئیات رسمی مدرن گرایی و هم فرضیات سیاسی و اجتماعی برجسته در آن آورده شد. یک بنایی مانند مؤسسۀ کان سالک[۴۵] در لا ژولای[۴۶] کالیفرنیا (۶۵-۱۹۵۹). از این مقاله انتقادی مستثنی است، که به ظاهر از بدترین رخنه‌های مدرن گرایی دهۀ ۱۹۶۰ در ایالات متحده است، به ویژه به کارگیری ساختار و تکنولوژی. مؤسسۀ سالک در حالی که بر بسیاری از موارد مشرف است، محدودۀ کاملی از علائق رسمی کان را با گواهی بازگو می کند: سیستم‌های سرویس‌دهی و مکانیکی، طبقات مجزایی را بین آزمایشگاه‌ها بنا می کنند، کاوش «فضاهای خالی که قطعاً بیان شده‌اند». کان به این برنامۀ نسبتاً ساده با پیشنهاد کردن یک دسته‌بندی فضایی از کارها، با استودیوهایی که جدا از آزمایشگاه‌ها برای مطالعه و تحقیق واقع شده اند و اتاق‌های جلسۀ جداگانه ای دارند، پاسخ داده است. او جنبه‌های سرویس‌دهی این برنامه را واضح و آشکار بیان کرده است در حالی که فوراً موقعیت و عملیات دارای ذوق هنری محسوس را تجلیل می کند.

تصویر ۵: لوئی کان، انجمن سالک در لاجولای کالیفرنیا در سال های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۵.

حرکت مدرن از غنی‌ترین موارد لذت برده است و در طول دهه‌های بین دو جنگ جهانی به شهرت تاریخی دست یافته‌است، زمانی که در یک جوهره‌ای، چشم‌پوشی از دنیای قدیمی زاده شده بود، یک التزام به بازگویی نیازهای انبوه مسکن و یک اشتیاق برای کشف پتانسیل معماری مصالح و تکنولوژی‌هایی که غالباً به وسیلۀ نسل قبلی تحقیر شده‌اند، دیده شد. ادعا شد که یک انرژی مستعد،

41 -Kenneth Frampton
42 -Magali Sarfatti Larson
43 -Mary MC Leod
44 -Heinrich Klotz
45 -Kahn Salk
46 -La Jolla

معماران را در سراسر اروپا متعهد کرده است، حتی اگر آن انرژی معرف ایدهٔ او افکار یک گروه مشابه اجتماعی و نسبتاً حاشیه‌ای از معماران باشد و حاصل آن تنها یک تعداد نسبتاً کمی از ساختمان‌هاست.

اگرچه تأکیدهای متفاوتی از ایده های متجددترین معماران نشان داده شده است که به عنوان یک عقیدهٔ ثابت برجسته در توان تغییر شکل‌دهی به دنیا ابقا شده‌اند، حتی اگر معمولاً با برخی اهداف مبهم وسیع‌تر اصلاح اجتماعی پیوند یافته باشد. به عبارت دیگر، یک جبرگرایی حرفه‌ای، بر روی ایدهٔ دیگری راجع به خودبیان‌گری زیبایی شناختی وجود دارد. به واسطهٔ عقل گرایی ساختاری و سطوح شفاف معماری مدرن، معماران با تندخویی بر این باورند که مشکلات مسکن و مشکلات اجتماعی دیگر را نمی‌توان حل کرد. چنین فرضیاتی زیربندهای ایدئولوژیکی پروژه‌های شهری لوکوربوزیه[۴۷] را برای پاریس، مارسل[۴۸] و آفریقای شمالی ساخته‌اند، با این وجود می توان از پروژه های ویلایی کوچک‌تر او، مانند ویلای ساوی[۴۹] نیز نام برد.

تا میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰، در بسیاری جاها و مکان‌ها اصول حرکت مدرن با تجدد تفسیر شده به عنوان یک سبک باستانی تاریخی تحت الشعاع قرار گرفته‌اند و تا حدی با حمایت‌های دولت‌ها در آلمان نازی، شوروی سابق، ایتالیای فاشیست و ایالات متحده نیز منشعب شدند. حرکت مدرن با حمایت مشتاقانهٔ تاریخ‌دانان بزرگی مانند زیگفرید گیدیون[۵۰]، نیکولاس پونر[۵۱]، هیچکاک[۵۲] و هنری راسل[۵۳] و سرانجام با جنبش ساخت و ساز بعد از جنگ، به یک اهمیت اسطوره‌ای بسیار بیش‌تر از هنرهای واقعی قبل از جنگ جهانی دوم نائل شد.

حرکت مدرن نه‌تنها با تکنولوژی‌های جدید و رقابت بین نسلی تقویت شده بود، بلکه همچنین با مفاهیم نسبتاً خاص و مشخصی از نقش معمار و منبع معماری تجدید نیرو شده است. ماری مک لیئود و آلن کلکوهان[۵۴] به طور مثمری لایه‌های گوناگون و کرانه‌های مشخصهٔ فکری حرکت مدرن را روی سؤال برد که مربوط به چگونگی گسترش صورت معماری کاوش کرده‌اند. به عبارتی، برخی معماران روی اعتقاد به استفادهٔ عملی از شغل و پیشه و گسترش فرم با یک نوع فلسفهٔ صنعتی- زیستی تأکید کرده‌اند. به عبارت دیگر، معماران روی درک مستقیم و نبوغ معمار به عنوان خالق تأکید کرده‌اند. نوین گرایی‌های اولیهٔ برجستهٔ لوکوربوزیه، میس ونده روهه[۵۵] و گروپیوس[۵۶] مدیریت شدند تا دو مفهوم مخالف را ترکیب کنند، این افراد استثناهای دورهٔ مدرن بودند. شکاف بین این دو در درک به مدرن

47 -Le Corbusier
48 -Marseilles
49 -Sovoye
50 -Sigfried Geidion
51 -Nikolaus Pevsner
52 -Hichcock
53 -Henry Russel
54 -Alan Colquhoun
55 -Mise Van Der Rohe
56 -Gropius

گرایی در دهۀ ۱۹۶۰ در معماری را آشکار کرد. مک لیئود استدلال کرده است که معمارانی مانند سارنین[۵۷] و یورن اوتزن[۵۸] طرح را به صورت یک وسیلۀ بسیار شخصی دیده‌اند، اگرچه معماری آن‌ها را می‌توان در فرم‌های گویای ساختمان، مصالح و برنامه به بهترین نحو درک کرد. مفسران دیگری مانند سدریک پرایس[۵۹] و توماس ملدونالد[۶۰] بر شکل خودمختار نسل تأکید کرده‌اند. ولی آنچه هر دو فرد بر آن متفق بودند، یک لاقیدی نسبت به سنت و تاریخ بود، و هر دو موقعیت گروه‌های پیروان آن‌ها را بیرون کشید.

تجدد بعد از جنگ جهانی دوم یک حیات تازه‌ای گرفت، به ویژه در ایالات متحده، جایی که زیبایی گرایی حرکت مدرن با چنین تکنولوژی‌هایی همانند فریم فولادی و دیواره‌های شیشه ای تقارن پیدا کرد تا مراکز خرید و تفرجگاه‌های برون‌شهری و آسمان‌خراش‌هایی با هزینۀ مناسب و مؤثر را تولید کند. در همان زمان، اندیشۀ معمار به عنوان آذوقه‌رسان بلندمرتبه سازی شروع کرد به چیره شدن بر مدارس و سپس حرفه ها.

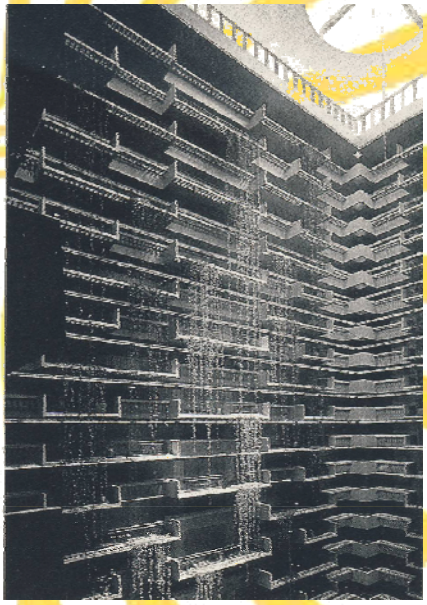
هزینه‌های کاسته شده و ساخت سریع‌تر، سازنده‌های متجدد را برای توسعه‌گران و متولیان شهر جذاب ساخت، کسانی که فرصت نونما کردن مراکز شهری را در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به دست آورده بودند. به عنوان بخشی از حمله‌های اصلی برای قدرت و زندگی تازه دادن به محیط‌های شهری کم‌جمعیت، شهرها عهده‌دار حرکت دادن برنامه‌های نوسازی شهری شدند، با گروه‌های کم‌درآمدتر و مسکن اجاره‌ای (به ویژه اقلیت‌های بومی و نژادی) که از دیدگاه لوکوربوزیه و میس ونده روهه در بیش از یک چهارم قرن قبل تغییر جهت داده بودند. دولت‌ها، بانک‌ها، شرکت‌ها و مؤسسات فرهنگی از قبیل موزه‌ها، معماری مدرن را به صورت نشانه‌هایی در بناهای عمومی ساخته شده، پذیرفتند. ولی معماران به شهرت و اعتبار روز افزون به بناهای تولید شده برای توسعه‌دهندگان با سرعت و اثرات دیدنی و ارزان، رسیدند.

همان‌طور که مباحث تجددگرایی از حاشیه به مسیر اصلی منحرف شدند و همان‌طور که جهان با ضوابط همراه بی‌رحمی‌های آلمان نازی، بمب‌ها و احتمال قریب الوقوع ویرانی هسته‌ای همراه شده است.

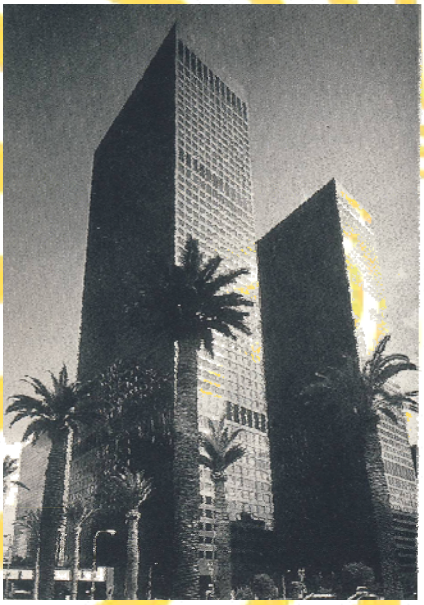
موقعیت‌های سیاسی متقابل با برخی نماهای جنگی بزرگ مربوط به مدرن‌گرایی و تجدد ناپدید شدند، به ویژه در ایالات متحده. بی ایمانی به احتمال تغییر شکل جهان، خواب‌ها و امیدهای آرمانی اولیه بود ولی گمراه شده و با یک اظهار قطعی اساسی تعویض شدند، در ایالات متحده نه با یاغی‌گری بلکه با قدرت سرمایه‌داری همراه شدند. برج‌های گردان ساحل دریاچۀ ۸۸۰-۸۶۰ میس ونده روهه در

57 -Eero Saarinen
58 -Jorn Utzon
59 -Cedric Price
60 -Tomas Maldonado

شیکاگو[۶۱] (۵۱-۱۹۴۸) و بنای سیگرام[۶۲] او در نیویورک (۱۹۵۸) مرحله‌ای را برای بسیاری از آسمان‌خراش‌های شهری مشبک و ضعیف آغاز کرد که در پانزده سال بعدی بالا رفت، به همراه مشارکت‌هایی در ایالات متحده از طرف شرکت‌های دیگری مانند اسکیدمور[۶۳]، اوئینگ[۶۴] و مریل[۶۵] و پسران، پریرا[۶۶] و شرکاء، جان. سی پرتمن[۶۷]، جی. آر جانسون برگی[۶۸]، آلبرت. سی مارتین[۶۹] و شرکاء، کان پدرسون فاکس[۷۰] و شرکای ولتون بکت[۷۱]، هیات رجرسی آتلانتا[۷۲]، پرتمن، مرکز درخت هلو در آتلانتا[۷۳] درگرجستان (۱۹۶۷) صورت گرفت. نوآوری‌های معرفی شده توسط یک معمار جاه‌طلب توسعه‌دهنده را با نمونه نشان می‌دهد. مرکز درخت هلو به عنوان قلب یک تجدد درون‌شهری، نوع شناسی هتل متجدد را رها کرده و وارد یک آتریوم[۷۴] مجلل (اتاق میانی خانه‌های رومی قدیمی) دور از کرانه شد که تا بیست و دو طبقه بالا می‌رفت. در طرح هتل‌های بی‌شمار بعدی توسط پرتمن و دیگران اتاق‌های منحصر به فرد بر اتاق میانی خانه‌های روم قدیم یعنی آتریوم مشرف بودند.



تصویر ۶: جان پرتمان و شرکا، ادارهٔ هیات آتلانتا در مرکز پیچتری در آتلانتا در جورجیا در سال ۱۹۶۷. آتریوم ساختمان را در تصویر ملاحظه می کنید.



تصویر ۷:آلبرت. سی. مارتین و شرکا، در ساختمان برج آرکو در لس آنجلس کالیفرنیا در سال ۱۹۷۳.

61 -chicago
62 -Seagram
63 -Skidmore
64 -Owings
65 -Merrill
66 -Perira
67 -John C. Portman
68 -JR. Johnson Burgee
69 -Albert C,Martin
70 -Kohn Pederson Fox
71 -Welton Becket
72 -Hyatt Regency Atlanta
73 -Atlanta
74 -Atrium

همچنان که هتل‌های آسمان‌خراش پرتمن به صورت بسیار مؤثر نشان داده می‌شوند، تا دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به صورت شرکت سرمایه‌داری درآمده‌اند که نوع یکسانی از اتحاد با مباحث هنرهای زیبای معماری مدرن را جعل کردند که با علوم اقتصادی کینسیان[۷۵] معانی ضمنی جناح چپ را محو کردند و برای اهداف متفاوتی هر دو را تجدید کردند. در طول دهۀ ۱۹۳۰ انجمن تجارت آمریکایی با طرح جان مینارد کینس[۷۶] به دلیل مصرف غرامت انبوه روی زمین‌هایی که از لحاظ مالی ناسالم بودند و به صورت بالقوه تهدید سیاسی و اجتماعی می‌شدند، مخالفت کرد ولی تا اواخر جنگ جهانی دوم، کار و تجارت یک اجماع جدید بر روی مصرف کسر بودجه را شکل داد. با این شراکت جدید، پایتخت ایالات متحده شروع به نفوذ در هر گوشه‌ای از زمین کرد ؛ تمثیل‌های معماری از تجدد با آثار مخروبۀ فرهنگی آمریکا از قبیل لیوایز[۷۷] و کوکاکولا در برابر اروپا، آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین همراه بودند، در جایی که آن‌ها سنن بومی را جایگزین کردند و با برتری مؤسسات سرمایه‌داری آمریکا تصدیق کردند.

از دهۀ ۱۹۵۰ به بعد، پیوندگاه علایق و محسنات اقتصادی به سرعت از طرف ایالات متحده گسترش یافت و بیانگر اصلی سیستم سرمایه‌داری صنفی در دسترسی‌های پراکنده به زمین شد. رؤیای استاندارد سازی که برخی قسمت‌های حرکت مدرن را تحریک می‌کرد با یک کینه و انتقام‌جویی در بنای تجاری تحقق یافته و تا اواسط دهۀ ۱۹۶۰ واکنش شدیدی شروع شد. کار تکرار قالب‌های فولادی و دیواره‌های سبک که به نتیجۀ مطلوبی رسیده بود با مالیات وحشتناکی مواجه نبود. در حالیکه چنین شرکت‌های بزرگ صنفی مانند اسکیدمور، اوئینگ و مریل و شرکای اس. اف. مرفی[۷۸] به رهبری میس ونده روهه کیفیت بالایی را به وجود می‌آوردند، گروه‌های دیگری متغیرهایی بر حرکت مدرن از جمله تجلیل‌های بیش‌از حد امکانات تجزیه‌سازی و توسعۀ فنی بی‌انتها را تعقیب می‌کردند. باکمینسترفولر[۷۹] در ایالات متحده، گروه آرشیگرام[۸۰] در انگلیس، سوپر استادیو[۸۱] در ایتالیا و متابولیست[۸۲]ها در ژاپن مهم‌ترین نمونه‌ها بودند. ارزیابی‌های شخصی فولر در طرح‌های پیچیده و سودمند با مزیت تولید انبوه، به تاریخ دهۀ ۱۹۲۰ برمی‌گردند. او یک حس اصالت در پروژه‌هایش داشت و نیاز به پیشنهاد دادن راه‌حل‌های مناسب رشد و ترقی برای مسائل اجتماعی واقعی را تصدیق می‌کرد. ولی آرشیگرام و سوپر استادیو و تا حدی متابولیستها متمایل به هر پیوند ملامت‌آوری با واقعیت بودند. با یک سری نشریات ضعیف آن‌ها اهدافشان را بدون جدی گرفتن سؤالات زیر پیش

75 -Keynesian
76 -John Maynard Keynes
77 -Levi`s
78 -C. F. Murphy
79 -Buckmisnter Fuller
80 -Archigram
81 -Superstudio
82 -Metabolist

بردند. این سؤال شامل : اسباب چطور ساخته می‌شوند، چطور به زمان ختم می‌شوند، و چه مفاهیم اجتماعی برای افرادی که مقدر شده‌اند تا شهرهای خیالی‌شان را اشغال کنند، وجود دارند. تقریباً هیچ کس سوپر استادیو و آرشیگرام را جدی نگرفت، کمتر از همه، توسعه دهندگان و بانکدارانی که مسئول پروژه‌های مالی طرح شده به سبک متجدد بودند. با این وجود، آن‌ها با گردهمایی، درخواست مدرن‌گرایی عقلانی را انتقال دادند.

جدی‌ترین حمله‌ها به حرکت مدرن اثرات شدیدی را به دنبال داشت. چهار کتاب در کم‌تر از یک دهه منتشر شدند که تغییر آینده را خبر می‌دادند: مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکایی از جینز جاکوبز[۸۳] (۱۹۶۱)، پیچیدگی وتضاد در معماری اثر رابرت ونتوری[۸۴] (۱۹۶۶)، معماری شهر اثر آلدو روسی[۸۵] (۱۹۶۶)، و معماری برای فقرا اثر حسن فتحی[۸۶] (نخست به صورت گورنا[۸۷] منتشر شد: یک شرحی راجع به دو دهکده در سال ۱۹۶۹).

اگرچه اثر آن‌ها در زمان‌های متفاوت در فرهنگ‌های متفاوت به علت تاریخ‌های انتشار و ترجمه احساس می‌شد، به همراه این چهار کتاب که بیان‌گر ابعاد تغییرات در حالات معماری هستند. جاکوبز ایده های طراحی لوکوربوزیه و دیگر طراحان حرکت مدرن را متهم کرد. برنامهٔ باغ شهر ابنزر هاوارد[۸۸] در ایالات متحده توسط کلارنز استینز[۸۹] معروف شد، طوری که برای شهرها مناسب نبود. با تجلیل از غیر یکنواختی بناهای قدیمی و همسایه‌های شهری، جاکوبز از حوزهٔ خود در نیویورک به عنوان یک وسیلهٔ حفاری خطوط زندگی و تنوع در خیابان‌های شهری استفاده کرد، که با قواعد بی‌حس کنندهٔ طرح‌های مسکن کم‌درآمد در خیابان‌ها، مقایسه می کرد. برخلاف بیش‌تر شهرهای معماری آن زمان، جاکوبز پیوند بین تغییر شهری و ثروت، کارهای مالی و خرابی شهرها را تأیید می کرد.

برخی از استدلال‌های بیان شده نشان دادند که طراحان چگونه از ایدئولوژی طراحی حرکت مدرن به جای غرایض خودشان دربارهٔ همسایگان شهری پیروی کردند. جاکوبز شیوهٔ مخفی خیابان دوباره رشد نیافته را مورد بحث قرار داد که متحمل یک حیات متغیر شهری، غنی و ایمنی بهبود یافته برای راه‌اندازی می باشد. برخی از تأکیدهای او – روی تجربهٔ زندهٔ معماری، الگوها و طرح‌های زندگی روزمره، شبکهٔ روابط انسانی که شامل تجربیات ما در شهرها و معماری مدرن و طراحی نادیده گرفته شده است- بیانگر تأثیر کند می باشند.

---

83 -Jane Jacobs
84 -Robert Venturi
85 -Aldo Rossi
86 -Hassan Fathy
87 -Gourena
88 -Ebenezer Howard
89 -Clarence Steins

او نتیجه گرفت که شهرهای معاصر نباید متحمل نوسازی شهری بر طبق اصول گمراه کنندهٔ حرکت مدرن شوند، بلکه در عوض باید به عنوان مکان‌های حیاتی و جالب توجه در واقعیت در نظر گرفته شوند.

تصویر۸: فرانک گهری، مدرسهٔ لویولالاو در لس آنجلس کالیفرنیا، ساخته شده در سال های ۱۹۸۱ تا ۱۹۸۴.

با پذیرفتن تدریجی افکار جاکوبز به یک ارزش افزایش یافته برای تنوع دیداری در شهر می‌رسیم. طراحان شهری شروع کردند به کنار هم قرار دادن عناصر متفاوت، به جای آنکه به دنبال یک صفحهٔ یکنواخت پیوسته باشند، و نیز ارزش عناصر موجود و تغییر یافته در شهرها را پذیرفتند. برتری زیبایی‌شناسی جدید حتی برای ساخت مجتمع ساختمانی اختصاصی در نظر گرفته شد که بعدها در یک پروژه مانند دانشکدهٔ حقوق فرانک لوید گهری در لس‌آنجلس به باروری کامل رسید (۸۴-۱۹۸۱). جایی که مجاورت حجم‌های رنگی و غیرمتجانس اشاره دارد به یک کالبد شهری متمایز. آلدو روسی برای دانشکدهٔ کاستانزا[۹۰] (۱۹۹۰) عدم تجانس را اختراع نکرده، بلکه آن را کشف کرده و توسعه داده بود. او برای زمین دانشکده و محوطهٔ کالج فقط یک نهال متروک نساجی را تغییر شکل داده و جانشین کرد، در حالی که ساختارهای متنوع را به صورت معتبر پذیرفته بود. کتاب حسن فتحی، ساخت دهکدهٔ جدید گورنا در مصر در طول دههٔ ۱۹۳۰ را با جزئیات شرح می‌دهد، در همان زمانی که او تلاش کرد تا مانع ورود تکنولوژی های خارجی شود. صرفنظر از تقبیح کردن هزینهٔ گزاف چنین سیستم‌هایی و اظهار نظر فنی که آن‌ها را خارج از دسترس میانگین مصری‌ها مطرح کرده است و فقرا را به حال خود واگذارده، فتحی از فقدان روش‌های ساختمانی سنتی و شایستگی فرهنگی که این امواج جزر و مد فناوری خارجی بر آن‌ها اشاره کرده و تأسف خورده است. علاوه بر مخالفت با تأثیر طاقت‌فرسای سبک‌های غربی ساختمان و روش‌های غربی ساختمان‌سازی، فتحی ادراک و تصور معمار به عنوان

90 -Castellanza

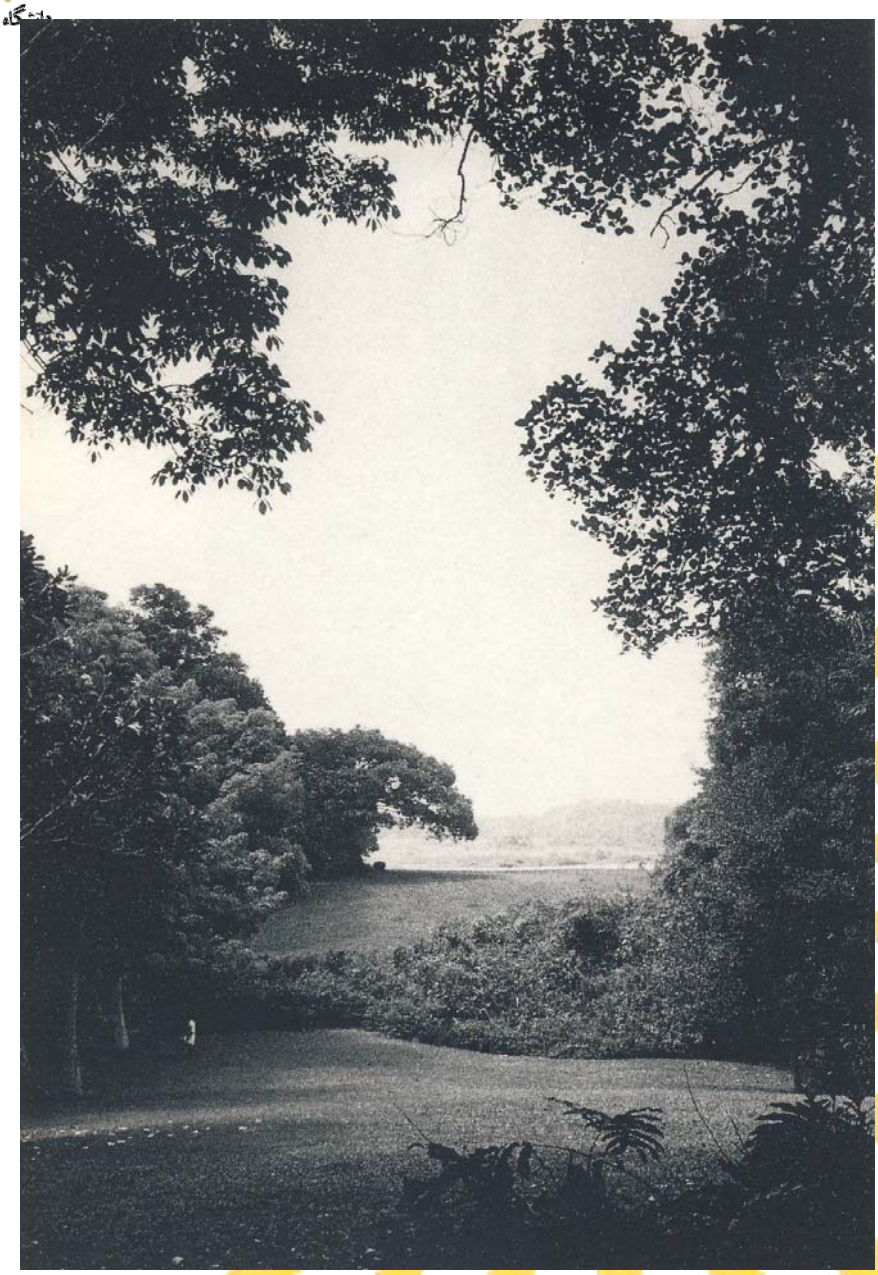
یک طراح اصلی را زیر سؤال برده است، در حالیکه معمار را به عنوان حامل و حافظ سنت و ساختمان را به عنوان سیمای فرهنگ به جای مشیت یا ضمیر یک فرد می‌بیند. این طعنه اندوهناک است که با وجود اصرار سخت او بر این که روش‌ها و دیدگاه‌های ساختمانی می‌توانند بیش‌ترین بهره و منفعت را برای رعایا داشته باشند، با چند استثنای طراحی توانگر را در سبک‌های سنتی خاتمه داده است، که آنها بیشتر عبارات و اصطلاحات ملی گرا راجع به مقاومت در برابر قدرت غربی بودند. با وجود معماری جالب توجه، دهکدهٔ نیوجورنا نیز نتوانست مقیمان را بفریبد.

کتاب فتحی اشاره بر یک مقاومت نافذ در برابر نوین گرایی غربی کرده و یک مواجههٔ غالباً ستیزه جویانه با ترکه‌های مستعمراتی در بسیاری از کشورهای غیرغربی کرده است. نیوگورنا همچنین شاهدی بر تعارض‌های عمیق در ارزش‌ها و یک میزبان امور اجتماعی و سیاسی برجسته‌ای بوده است که تنها توسط معمار به طریقی که نشانهٔ بسیار طرح‌های ساختمان دولتی در سرتاسر جهان است، نظارت شد. مجتمع پارلمانی ژئوفری باوا[۹۱]، جایاوارد هاناپورا[۹۲]، کوته[۹۳]، کلومبو[۹۴] در سریلانکا (۱۹۸۲)، با سنت و تجدد در یک بنای طراحی شده برای پارلمان در کشوری که با اختلاف‌های عمیق مذهبی اخلاقی تقسیم شده است، ساخته شد.

تصویر۹: ژئوفری باوا، در مجموعهٔ پارلیامنت، کارفرما آقای جایاوار اناپورا در کوته در کولومبو در سریلانکا در سال ۱۹۸۴.

کمیسیون با انتقال پارلمان به دوردست، به محل نسبتاً غیرقابل دسترس، موافق نبود. یک جزیرهٔ احاطه شده با دریاچه‌ها که در آن به سنن بومی معابد جزیره اشاره دارد، جایی که به دژهای قدرت‌های مستعمراتی که متوالیاً به کشور ضربه می‌زنند، نیز اشاره دارد. خاکبرداری در این مکان به خصوص بسیار حساس است گرچه در یک مقیاس وسیع‌تر نسبت به برخی پروژه‌های فوق‌العادهٔ باوا مانند باغ‌های لانوگانا[۹۵] در بنتوتا[۹۶] در سریلانکا (۱۹۵۰) می باشد. با استفاده از پژوهش‌های مستقیم و نمایش‌های مصور چندبعدی برای سنن در بام و صنعت اجزای چوب ساختمانی باوا به دنبال تولید و ساخت یک بنای شهری بود که سنن تمام احزاب را شامل شود – آرزویی که در ساختمان راحت‌تر از اجتماع تحقق می‌یابد.

91 -Geoffery Bawa
92 -Jayaward Hanapura
93 -Kotte
94 -Colombo
95 -Lunuganga
96 -Bentota



تصویر ۱۰ : ژئوفری باوا، باغ لونوگانـــا در بنتوتـــای سریلانکا در سال ۱۹۵۰.

پروژهٔ ساختن حیاط جوئر هوتنگ[۹۷] در بئینگ[۹۸] چین در سال ۱۹۸۷ آغاز شد و هنوز در حال اجراست. ایده های مشابه ایده های فتحی است که با همکاری میان معماران، مقیمان و دولت در مؤسسهٔ مطالعات شهری و معماری در دانشگاه سینگهو[۹۹] با همکاری پروفسور وولییانگ یانگ[۱۰۰] به عنوان معمـار ارشـد، برنامه‌ریزی و طراحی شد. هدف اصلی این پروژه تجدید اسکان خانه‌سازی در یک شهر همسایهٔ داخلی بود تا محیط فیزیکی توسعه یابد، در حالی که شرایط زندگی مدرن و پیوستگی فرهنگی را با هم پیونـد می‌دهد. همچنین این طرح در رؤیای بـه کـار گیـری هماننـد یـک مـدل (نمونـهٔ اصـلی) بـرای اصـلاح خانه‌سازی و توسعهٔ راه‌های وارد کردن تحقیق دانشگاهی در پروژه‌های محلی بود. طراحان باید با چنین

97 -Hutong
98 -Beijing
99 -Tsinghua
100 -Wu Liangyong

مسائلی به عنوان خانه‌سازی (مسکن) در مناطق مخروبه و پر ازدحام، خانه‌سازی موقت به دنبال زلزله ۱۹۷۶ و تهویه مواجه می‌شدند. همسایگی تجدید اسکان شده به سبک مدرن در قالب قدیمی همراه بود.

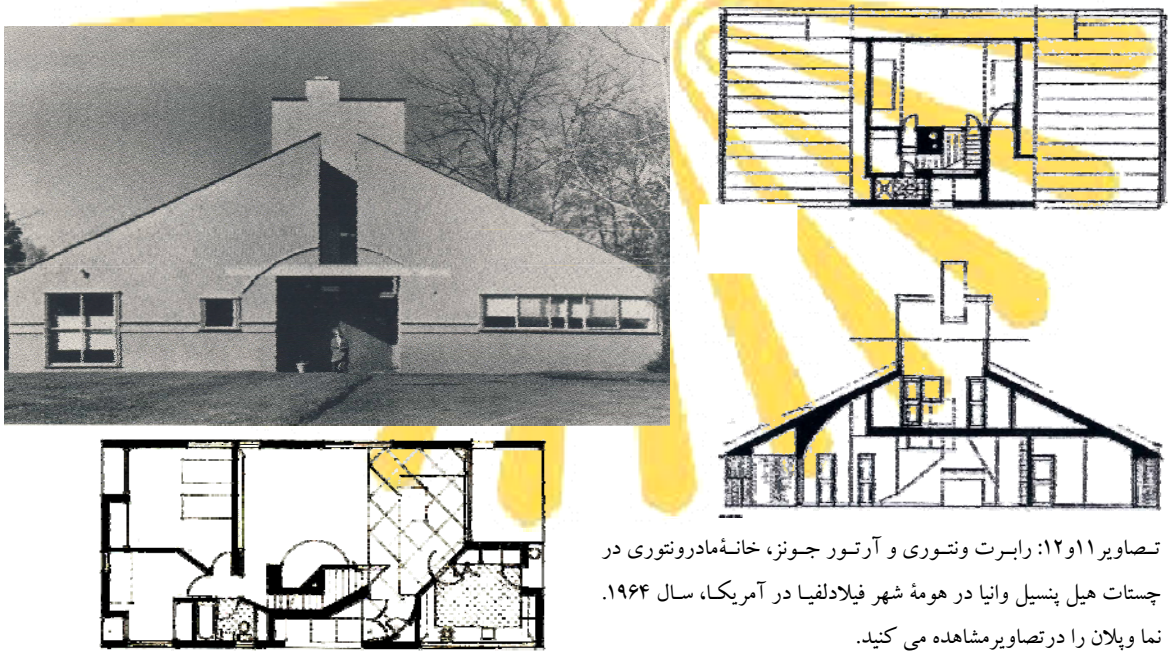
روش رابرت ونتوری متفاوت از دیدگاه‌های جاکوبز می باشد که در آن او فضاهایی به عنوان بناهای خالی به وجود آورده و به وسیلهٔ پیروان حرکت مدرن مورد نقد قرار گرفت که به صورت مستقل از لازم‌الاجراهای اقتصادی یا زیربندهای اجتماعی آن‌ها نشان داده شده است. دستور جلسه او مستقیماً با استراتژی‌هایی برای بناهای اختصاصی و پروژه‌های طرح شهری همراه است، به ویژه آن‌هایی که به وسیلهٔ یک طبقهٔ کوچکی از معماران نخبه به وجود آمدند. در حالی که دو سال در ایتالیا با یک جایزه در روم صرف تحسین اعجوبه‌های رنسانس و عهد عتیق شد، ونتوری احتمالات زیادی از تاریخ معماری را کشف کرد. به دنبال رهبری گروپیوس[۱۰۱] در باهاوس[۱۰۲]، بر مطالعات تاریخی از طریق دورهٔ تحصیلات اکثر مدارس معماری در ایالات متحده مالیات بسته شد. ونتوری این را به عنوان یک سقوط چشمگیر برای معماران می‌دید، تنها به دلیل این فقدان می‌توانست جعبه‌های شیشه‌ای تیره و ساختمان‌های خسته‌کنندهٔ متجدد را شرح دهد. وی در مقابل «معماری مدرن ارتودکس»، نیروی حیاتی به هم خورده روی واحد آشکار را جشن گرفت و از آن تجلیل کرد، توانگری با وضوح مفهوم و در یک عبارت نقل قول شد. او همچنین اصرار داشت که پیچیدگی‌های زندگی معاصر اجازهٔ برنامه‌های معماری ساده شده را نداده است، بنابراین بجز برای بناهای تک‌منظوره، معماران نیاز دارند به این که برنامه‌های چندکاره را نشان دهند. در این کتاب و کتاب بعدی که توسط دنیس اسکات براون[۱۰۳] و استیون زنور[۱۰۴] نوشته شده، یادگیری از طرف لاس وگاس[۱۰۵] (۱۹۷۲)، ونتوری یک موقعیتی را پذیرفته است که بر خلاف موقعیت جاکوبز نیست، وقتی او اصرار می کند که معماران مورد توجه قرار بگیرند و حتی از آنچه تاکنون به وجود آمده تجلیل شود. اگر چه اکثر مثال‌های معماری که ایده های او را بیان کردند در بین سال‌های ۱۴۰۰ و ۱۷۵۰ طراحی شده‌اند، او همچنین بناهای لوکوربوزیه و آلوار آلتو[۱۰۶] و لوئی کان را بررسی کرده است و بیان می کند که آن بناها به خودی خود متجدد نبوده‌اند، بلکه نسخه‌های غیرتخیلی آن متجدد بوده‌اند. نخستین تلاش ونتوری برای مواجهه با جریان‌ها، طراحی خانهٔ مادر او بود، خانهٔ وانا[۱۰۷] ونتوری در چستاد هیل[۱۰۸]، پنسیلوانیا[۱۰۹] (۱۹۶۴)، جایی که او با اشارات

101 -Gropius
102 -Bauhaus
103 -Denis Scott Brown
104 -Steven Izenour
105 -LasVegas
106 -Alvar Alto
107 -Vanna
108 -chesthut
109 -Pensylvania

تاریخی آن را تجربه کرده بود. در حالی که یک مجتمع را توسعه می‌داد، به دنبال خانهٔ گیلد[110] (۱۹۶۰)، یک بنای آپارتمانی برای شهروندان بالارتبه در فیلادلفیا[111] طراحی کرده بود. در هر مورد طرح شامل اصولی می باشد که در پیچیدگی و تناقض خلاصه می‌شدند: یک تأکید روی نما، روی عناصر تاریخی، روی نقش پیچیدهٔ مواد و اشارات تاریخی و روی قطعات و خمش‌ها. معمار و نظریه‌پرداز ایتالیایی، آلدو روسی، نه تنها با شهرهای ایالات متحده مواجه گردیده که با نوسازی شهری برخورد نموده و با شهرهای اروپایی مواجه شده بود که متحمل اثرات تخریب زمان جنگ بودند. مانند جاکوبز و ونتوری، روسی آنچه که او به اصطلاح کارکردگرایی ساده‌لوحانه می‌نامید را نپذیرفت.

می توان گفت اولین ساختمان ساخته شده به سبک پست مدرن و نماد این معماری ساختمان خانهٔ مادر ونتوری می باشد. این خانه را ونتوری برای مادرش در سال ۱۹۶۲در نزدیکی شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا درآمریکا احداث کرد. او در طرح خود از نمادهای یک خانهٔ اصیل در آنجا همچون بام شیبدار، پنجره، قوس، سر در ورودی و دودکش استفاده کرد.

اگر چه نمای این ساختمان تقریباً به صورت متقارن طراحی شده، ولی به دلیل پیچیدگی‌ها و ملزومات خاص در چیدمان اتاق ها، در نمای ساختمان پنجره‌ها به صورت نا متقارن طراحی شده اند. در سمت راست، فضاهای نیمه خصوصی و درسمت چپ، فضاهای خصوصی قرار داده شده اند.



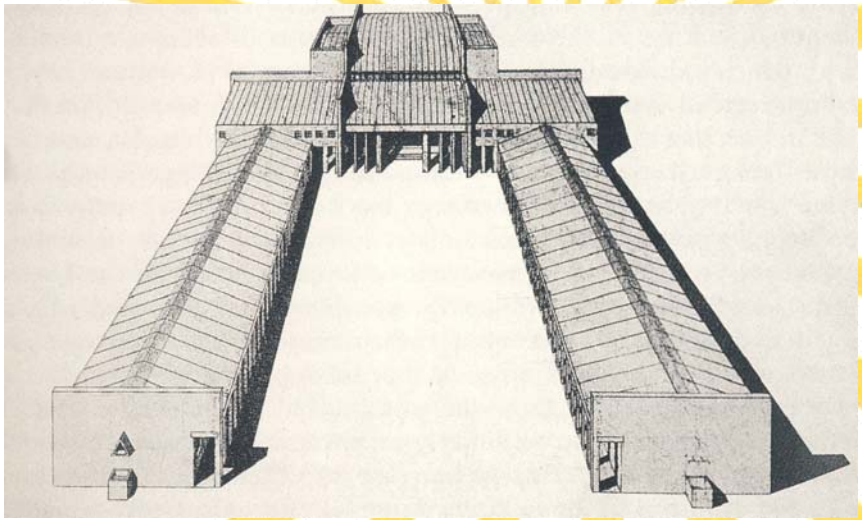
تصاویر۱۱و۱۲: رابرت ونتوری و آرتور جونز، خانهٔمادرونتوری در چستات هیل پنسیل وانیا در هومهٔ شهر فیلادلفیا در آمریکا، سال ۱۹۶۴. نما وپلان را درتصاویرمشاهده می کنید.

کسانی که پیچیدگی باشکوه شهرها را تخریب کرده بودند، نه تنها بناهای آنها بلکه تاریخچه‌های آنها، شکل‌های شهری، شبکه‌های خیابان و طبقات شخصی را بیان می کرد. روسی همچنین به گذشته برگشت، به شهر اروپایی، تا نخست شناسایی کند که شهرها چطور رشد کرده‌اند و در طول زمان تغییر

110 -Guild

111 -Phila Delphia

شکل داده‌اند، و دوم اینکه چطور انواع بناها در تکامل ریخت‌شناسی شهر مشارکت داشته‌اند. با مطالعه و بررسی المان‌های ساختاری شهر، روسی نه یک سبک، بلکه یک مد تجزیه و تحلیل و به یک روش برای خانه‌سازی شهری پرداخت. انواع ساختمان‌ها یکی از پایه‌های ثابت را برای روش طراحی او تشکیل داده‌اند، اما برای انواع بناها روسی نگاهی عمیق به عرف‌های مشخص و عادات شهرهای ویژه یا قسمت‌های خاصی از شهرها داشته است. بجای آنکه ساخت‌ها را مستقل از شرایط تاریخی خلاصه کنند، او برای تکرار فراخوانی نشده است، بلکه برای تطبیق خلاق بر اساس آنالیزهای ملاحظه شده شهرهای منحصر به فرد فراخوانده شده است. در نتیجه روسی ایده هایش را در سان کاتالرو سمتری[۱۱۲] در مدنا[۱۱۳] (۱۹۸۰) و عمارت شهرداری بورگوریسو[۱۱۴] (۱۹۸۲) توسعه داد، در حالیکه آنها را روی سنن روستایی، شهری و کشوری برای طرحهایش می‌کشاند. برای مثال عمارت شهرداری، در یک منطقه با خانه‌های پراکنده در حدود کشتزار اطراف بنا شده است، که یادآور ویلای ونتوری است ولی در برگیرندهٔ شکل‌های بسیار متمایزی از یک بنای شهری مدنی می باشد.



تصویر ۱۳: آلدو روسی، پروژه ای برای یک برج مرکزی در بورگوریکو در ایتالیا در سال ۱۹۸۴ در تصویر پرسپکتیوی از جنوب ساختمان را ملاحظه می کنید.

لازمست موقعیت‌های ونتوری و روسی را با دقت بیشتری مقایسه کنیم. چون اختلاف دیدگاه‌های آنها در معماری پسین در اروپا و ایالات متحده منعکس شدند. برای هر دو، چالش معماری سبقت یافته است و در هر زمان خصیصه‌های فردی معماران منحصر به فرد را در بر گرفته است، و بر اساس این رسالت تاریخی بوده که هر دو نویسنده معماری و شهرسازی را در دورهٔ بعد از جنگ جهانی دوم مورد انتقاد قرار دادند. همچنین هردو به سمت پیشینهٔ معماری به عنوان ابزاری برای برگرداندن معماری به سمت مسئولیت‌های عمومی تاریخی آن برگشتند. اختلاف‌ها را در موقعیت و جایگاه آن می‌توان بیشتر به زمینه‌های نسبی آنها منسوب کرد. سنت جشن هزار سالهٔ استمرار فرهنگ شهری در اروپا به روسی اجازهٔ گذشتن از اهمیت قرن نوزده روی تاریخ معماری به عنوان یک توالی از سبک‌ها را داده است.

112 -San Cataldo Cemetry

113 -Modena

114 -Borgoricco

این استمرار شهری به طور پیوسته متضمن یک بعد اجتماعی مهم است: بناهای جدید سنت‌های معتبر را تأیید کرده و توسعه داده‌اند، همچنین شامل این فکر است که دولت‌ها ملزم به فراهم کردن سرویس‌های خانه‌سازی و سرویس‌های دیگر برای شهروندان بوده‌اند. قالب گستردهٔ این سنن فرهنگی را می‌توان با ابداع قابل ملاحظه و تفسیرهای شخصی وفق داد، در حالیکه اهمیت فرهنگی عمومی حفظ شود. ونتوری مکتب التقاطی را به صورت ابزاری اتخاذ کرده است که با آن از مدرن گرایی آمریکایی انتقاد می‌کند، در یک جامعه‌ای که تجربهٔ فرهنگی گسترده‌ای با حساسیت‌های فردی به جای یک سنت شهری هزار ساله شکل گرفته است. فرهنگ سیاسی نافذ بر اروپا در ایالات متحده با یک فرهنگ تجاری و تبلیغاتی جایگزین شده است. توصیف روسی از شهر به عنوان تجربهٔ اجتماعی کردن در اروپا در مقابل ایالات متحده، ونتوری که فرهنگ ارتباطات بیان شده است. به جای یکی کردن و اتحاد اجتماعی یا منعکس کردن شخصیت‌های سیاسی، یا تقویت شخصیت‌های فردی، فرهنگ در ایالات متحده شامل سمبل‌های جایگزینی است که افراد با آنها دعوت به تعریف خودشان شده‌اند. برگشت ونتوری به تبلیغ تجاری همانند چهارچوبی است که روی آن معماری پست‌مدرن افراشته می‌شود بنابراین یک معماری بدبینانه‌ای را تشویق می‌کند که منابع تاریخی را در تصورات کاهش قیمت و حالت فضای مبهم فرو ریخته است.

به علاوه، ترجیحات زیبایی شناختی پست مدرنیسم در ایالات متحده آنها را متوجه ناچیزشماری کاریکاتور مانند سبک مدرن و بسته‌بندی کرده است. شاید این صورت پست مدرنیسم به طور مؤثرتری نمی‌توانست امکان و احتمال‌های جایگزین را برای معماران پیش ببرد تا به طور حرفه‌ای در دنیای ساختمان‌سازی شرکت کنند. انتقاد ما از شرایط معاصر در عبارت معماری منحصر به فرد برای ملامت کاستی‌ها و مشکلات در محیط است. اگرچه جاکوبز فقط به صورت تدریجی روی معماران و طراحان تأثیر گذاشته است و فتحی به آهستگی پیروان را به سمت روش او در دنیای اسلامی کشانده است، ونتوری و روسی به سرعت یک گروه از معماران همفکر را جذب کردند. علیرغم اختلاف‌ها، ویتوریو گروتی[۱۱۵] و جورجیو گراسی[۱۱۶] و معماران مدرسهٔ تیسینو[۱۱۷]، ماریو بوتا[۱۱۸]، برونو ریچلین[۱۱۹] و فابیو رینهاد[۱۲۰] در یک گروه بی‌پایه معروف به تندزا[۱۲۱] از روسی در طرد انگیزش کلی فلسفهٔ عقلانی تجدد و در ارزش‌گذاری منابع تاریخی متابعت کرده‌اند. آنها با درجات اعتبار گوناگونی مدعی بازیابی و نیرو دادن به مصالح و سنن ساخت محلی، و محترم شمردن محصولات شهری تاریخی شدند. روسی

115 -Vitorio Gregotti
116 -Giorgio Grassi
117 -Ticino
118 -Mario Botta
119 -Bruno Rechlin
120 -Fabio Reinhardt
121 -Tendeza

با تمایل به معماری براساس احجام هندسی و سنن محلی انتزاعی، دستور جلسه را برای دیگر معماران تیسینی و ایتالیایی تنظیم کرد. شاید چون بناهای محلی ایتالیا مزین نیستند، طرح‌های آنها حداقل تا اوایل دهۀ ۱۹۸۰، وابستگی کمتری به یادگار سبک‌های تاریخی اشرافی داشته‌اند.

خانۀ نسبتاً کوچک وانا ونتوری یک روشی را اعلام می‌کند که به زودی در طرح خانه‌سازی در ایالات متحده دنبال شد. ونتوری و شریک او دنیس اسکات براون در تمام دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ استدلال کردند که وظیفۀ معمار بیان مفهوم برای عموم بوده است، در طرح یک خانه یا یک بنای شهری. برای اسکات براون و ونتوری «مردم» حاملان سیار معنی (مفهوم) بوده‌اند، که در یادگیری از لاس وگاس (۱۹۸۲) یا در استدلال‌های حمایت از نقشه‌های تزئینی نفوذ پیدا کرده است. ولی وقتی به شکل صفحات نشریۀ طراحی درآمدند، همانند سبک مغزان پست شدند.

مایکل گریوز[۱۲۲] و رابرت. ای. ام. استرن[۱۲۳] نیز به دنبال نشان دادن ذوق عمومی در طرح‌های تاریخی جسورانه و طرح‌های شگفت‌انگیز مدادرنگی بودند. کار آنها در واقعیت مانند کار دفتر ونتوری، با حساسیت‌های معماری همراه بود. علیرغم ادعاهای مجادله‌آمیز آنها ضیافت‌های التقاطی فراهم شده با نام پشتیبانی از حزب مردم در آمریکا را اندکی پیش از پیروزی ذوق شخصی معماران و توانایی آنها برای متقاعد کردن یک طبقه از مشتریان توانگر برای پذیرفتن آن، به ویژه مانند کنایه‌های تاریخی مرموز به طور اجتناب‌ناپذیری با یک هیئت منتخب و کوچک از مشتریان و دیگر نوسانات معماری می‌توانست کشف کند. تا اوایل دهۀ ۱۹۷۰، استراتژی طراحی حمایت شده از طرف ونتوری یک نام پست مدرنیسم و یک لیستی از پیروان برجسته، شامل چارلز مور[۱۲۴] و رابرت استرن را به دست آوردند.

تصویر ۱۴: رابرت. ای. ام. استرن، اقامتگاه لانگ در واشنگتن در کانکتیکوت در سال ۱۹۷۴.

تصویر ۱۵: چارلز مور، خانۀ برنز در سانتامونیکای کالیفرنیا در سال ۱۹۷۴.

درکالیفرنیای جنوبی تمامی محله متشکل از خانه‌های فراوانی است که تحت تأثیر این طراحان قرار گرفته اند و در شب خودنمایی می کردند. ونیز بینال ۱۹۸۰که توسط پائولو پورتوگسی تهیه و تنظیم

122 -Michael Graves
123 -Robert A. M. Stern
124 -Charles Moore

شد، نشان دهندهٔ این امر است که این حرکت و تحول فراتر از ایالات متحده گسترش یافته است. نه تنها در اروپا توسط طراحی افرادی چون پورتوگسی در ایتالیا، کریستین د. پورتزامپارک در فرانسه، ریکاردو بافیل در اسپانیا، و همچنین در خاور دور توسط پاکفومی ایدا و آرتا ایسوزوکی در ژاپن خصوصاً موزهٔ هنرهای اکانایاما در نی شی واکی در هیوگو (۸۴-۱۹۸۲).

تصویر ۱۶: هانس هولاین، آژانس مسافرتی اوستریان، در اوپرنیرنوف در در ونیا در استرالیا که در سال ۱۹۷۸ آغاز به کارکرد.

تصویر ۱۷:آراتا ایسوزاکی، موزهٔ گونما از هنر مدرن که وابسته به مقام ریاست بود در تاکازاکی ژاپن که در سال ۱۹۷۴آغاز به کار کرد.

با وجود ستونهای مقبره مانند در قسمت جلویی گالری که همانند واگن‌های قطار به صورت زنجیر مانند قرار گرفته بودند. و همچنین سکوی روستایی مآب و رگه‌های پاستل که تناقض قابل توجهی با کارهای پیشین ایسوزاکی در موزهٔ هنرهای معاصر در تاکازاکی در سال۱۹۷۴ دارد. همانگونه که طرحهای ایسوزاکی نشان می دهند در ایالات متحده گشودگی نسبت به آداب و سنن در اقسام کلاسیک به صورت مطلق نمایان نمی باشد. ارکویتگتونیک در میامی، فلوریدا (۷۸-۱۹۷۶)، با طرح رنگی جسورانه‌ای بر حجم‌های داخلی تمرکز و توجه دارد و به گونه ای طراحی شده است که طراحی مدرن را با حالت رنگی توأم می نماید.

هانس هولاین در اتریش روش دیگری را برگزیده است که تمرکز این روش بر روی طرحهایی با مهارت بالا و اغلب طرحهای جواهر مانند می باشد. وی علاقه به نامعمول جلوه دادن معماریش دارد همانگونه که در طرح معماری وی در آژانس مسافرتی اتریش مشخص و نمایان است. بازگشت دوباره به تاریخ، طرفداران با شوق و حرارت بیشتری را نسبت به دوران بعد از مدرنیسم طی سالهای ۱۹۷۰تا۱۹۸۰ با خود به همراه داشت. ازکوئین لان تری، آلن گرین برگ و لئون کریر به عنوان افرادی که به دوران کلاسیک بازگشتند، نامبرده می شود.

در شرایط گوناگونی، کریر در مورد بازگشت نه تنها به معماری سنتی و کلاسیک بلکه در مورد بازگشت به اصول طراحی شهری پیش از قرن بیستم به بحث پرداخته است. بخشی از تقاضای وی جهت معماری نوین و شهرگرایی دوری از مسائلی است که برای شهرها پیش آمده است یعنی معماری، تجمع پایتختی و یا مسائل مالی از زمان انقلاب صنعتی می باشد.

حذف ماهرانهٔ ناسازگاریهای کریرنشان دهندهٔ طرحهای جسورانه وی از یک دنیای ترکیبی همچون کارتون‌های دیزنی و مشابه پیچیدگی‌های دنیای واقعی و مدرن است. اصول شهری همانگونه که کریر بیان می دارد در دستان معمارانی چون الیزابت پلاتر- زیبرک، اندرس دانی و استفانوس پلی زوید حالت واقعی تری به خود می گیرد. آنها مؤسسه ای را بنا نهادند، تحت عنوان کنگره ای در رابطه با شهر سازی مدرن در سال ۱۹۹۳ و هدف آنها از ایجاد چنین مؤسسه ای توسعه و گسترش طراحی مدنی و حومه نشینی بر اساس مقیاس متعادل تری بود که نسبت به طراحی مدرنیست‌ها دارای تنوع ظاهری بیشتر و در طرحهای مختلفی قابل اجرا باشد. وابسته به این طرحهای شهری، یک سری تصورات اجتماعی جداخواهانه وجود داشت که منتقدان و معماران با چشم حقارت به آنها می نگریستند در حالی که مشتریان طبقهٔ متوسط جامعه با اشتیاق به آنها می نگریستند.

شاید مؤفق ترین تلاشها در یک شهر جدید ولی خارج از اصول شهرسازی مدرن، آلمر در هلند می‌باشد، نزدیک آمستردام بر روی زودرزی که توسط تیون کیلهاس طراحی شده است که تالار شهر آن توسط سز دام طراحی شده است و آپارتمان‌ها توسط هرمان هرتز برگر و معماران برجسته و مشهور دیگری طراحی شده است.

آلمر تأثیر پذیر از انواع مختلف وسایل نقلیه از دوچرخه گرفته تا موتور سیکلت می باشد ولی شهری زنده و پر شور و حرارت محسوب می شود که نه تنها الگوهای سنتی امرار معاش و شغل و سنتهای معماری بلکه تغییرات مدرن را نیز پذیرفته است.

مطمئناً یکی از برجسته ترین تفاوتهای آلمر نه تنها در معماری آن بلکه در تعهد هلند به ارائهٔ مسکن با قیمت مناسب برای شهروندانش نهفته است. آلمر فاقد ویژگی جداسازی منطقه ای بر اساس طبقه و درآمد شهروندان می باشد که این مسأله نیز یکی از خصوصیات جوامع مسکونی در ایالات متحده می‌باشد.

تصویر ۲۰: تیون کیلهاس، یک خیابان در آلمر که در سال ۱۹۷۰طراحی شده است.

تصویر ۲۱: سس دام، برج هال در آلمر نترلند در سال ۱۹۸۶.

«چارلز جنکز[۱۲۵]» تاریخ نگار و منتقد معماری ظهور پست مدرنیسم را همانند معماری «منریست»[۱۲۶] که از اوج رنسانس متولد شد ، به مثابه تغییر و تحولی در بیان پیشین معماری می داندکه خود، از دل معماری مدرن سر چشمه گرفته است . او چنین شرح می دهد : «مردم همواره یک بنا را با معیار بنای دیگر یا بر حسب یک پدیدهٔ مشابه و در یک کلام، آن را مجازی می بیند.» به عبارت دیگر، معنای یک بنا مبتنی بر «شباهت آن» به چیزی دیگر است. معماری پست مدرن از نظر سر زندگی و پیچیدگی به معماری «منریست» می ماند. هر دو یک وجه طنز وکنایهٔ عمدی را در خود دارند،که نمونهٔ بارز آن را می توان درطراحی شرکت سایتز[۱۲۷] برای فروشگاه‌های «بست»[۱۲۸] مشاهده کرد.

تصویر ۲۲ : طراحی شرکت سایتز با همکاری مایکل جونز، نمایشگاه فروشگاه‌های بست، هستون،۱۹۷۵

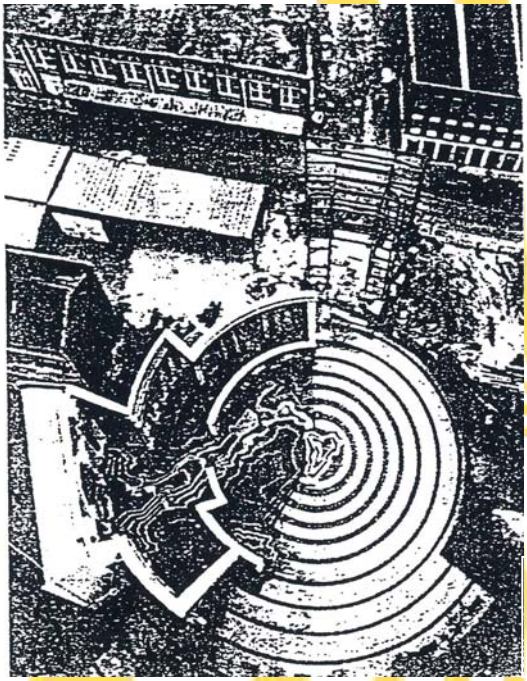
«چارلز جنکز» در کتاب «زبان معماری پست مدرن» درسال ۱۹۷۷، تاریخ دقیق مرگ معماری مدرن را ۱۵ ژوئیه ۱۹۷۲، ساعت ۳/۲۳ بعد از ظهر اعلام کرد. آن زمانی که مجموعه آپارتمان‌های مسکونی «پروت ایگو» در شهر «سنت لوئیس» آمریکا توسط دینامیت منهدم شد . «جنکز» بیان می کند که بسیاری از اصول طراحی این آپارتمان‌ها ، منطبق با اصول مطرح شده در کنگره‌های سیام[۱۲۹] بود . اما به دلیل آنکه زبان انتزاعی مورد استفاده در طرح این مجموعهٔ مدرن با آنچه ساکنان سیاه پوست و نسبتاً فقیر این مجموعه به عنوان خانه قلمداد می کردند ، بیگانه بود. پس از بین بردن این ساختمان‌ها تنها راه چاره برای پایان دادن به رنج ساکنان آن بود.

او در کتاب خود، اشاره می کند که معمار نباید خود به تنهایی ساختمان را طراحی کند (آنچه در معماری مدرن مرسوم بود)، بلکه باید همکاران و مشاوران جهت استفاده از بنا داشته باشد. او همانند ونتوری از کارهای میس ونده روهه انتقاد کرده است . (طرح‌های مکعب شکل برای مؤسسهٔ تکنولوژی

125 -Charlez Jancks
126 -Mannerist
127 -Sitec
128 -Best
129 -CIAM

ایلی نویز آمریکا) به معماری پست مدرن، «معماری پاپ» یا «معماری مردمی» هم می‌گویند، به دلیل آنکه در این معماری از احجام، تزیینات و رنگ‌هایی عامه پسند و جالب توجه برای عموم استفاده می‌شود. بر خلاف معماری مدرن که قشر خاص روشنفکر می تواند متوجه معانی و مفاهیم انتزاعی آن باشد.

«جنکز» یاد آوری می کند که «ساختمان پست مدرن دارای دو گانگی در قواعد و مفاهیم است : یکی برای قشر روشنفکر و دیگر برای عامهٔ مردم .»



تصویر ۲۳ : طراحی میدان ایتالیا از جمله کارهای چارلز مور در سنت لوئیس آمریکا سالهای ۱۹۷۸ تا ۱۹۷۹

یکی از طرح‌های مهم پست مدرن، میدان ایتالیا توسط چارلز مور، معمار مشهور و از رئیسان دانشکدهٔ معماری معروف «یو سی ال اِی»[۱۳۰] انجام شده است.این میدان برای ایتالیایی تباران مقیم شهر «سنت لوئیس» در آمریکا، بین سال‌های ۱۹۷۸ تا ۱۹۷۹ ایجاد شد.

طراحی سایت پلان این میدان حائز اهمیت است. «مور» نقشهٔ شبه جزیره ایتالیا را بر روی پلان این میدان پیاده کرده و چون اکثر ایتالیایی تباران شهر سنت لوئیس از جزیرهٔ سیسیل هستند، لذا جزیرهٔ سیسیل در وسط این میدان قرار داده شد. در شمال ایتالیا، کوه‌های آلپ قرار گرفته است که سرچشمهٔ اکثر رودخانه‌های این کشور می باشد. در این میدان نیز شمال نقشهٔ ایتالیا مرتفع است و آب فواره‌ها از آنجا به پایین جریان پیدا می کند، که یادآور کوه‌های آلپ در ایتالیا و رودخانه‌های آن می باشد.

می توان گفت که نمایش تاریخ و گذشته به صورتی امروزی شده در این میدان به شکل کامل قرار گرفته است. ستونهای سنگی نوسکان، دوریک، یونیک و کورنتین در این میدان با مصالحی چون بتن و ورق گالوانیزه به نمایش گذاشته شده است. مور دو تصویر حجاری شده را همچون هنرمندان

130 -U.C.L.A

وصنعتگران دورهٔ رنسانس بر روی یکی از دیوارهای این میدان اجرا کرده است. همچنین فواره‌های موجود در این میدان به این شکل طراحی شده اند که آب از درون دهان این تندیسها، همچون کارهای گذشته به بیرون می ریزد.

معماری پست مدرن تأثیر بسیار گسترده ای در سطح جهان داشت و تانیمهٔ دههٔ هشتاد میلادی، به عنوان معماری مطرح و فراگیر بیان شد. در اروپا معمارانی همچون : جیمز استرلینگ، ماریو بوتا، آلدروسی، و هانز هولاین از جمله معماران شاخص این سبک هستند و در آمریکا نیز طی دههٔ هفتاد و هشتاد میلادی «مایکل کریوز»، «چارلزمور»، «استانلی تایکرمن» و «رابرت استرن» این معماری را به سایرین معرفی نمودند. در ژاپن نیز «آتارا ایسوزاکی» ، «کیشوکورو کاوا» و «اساندایشی یاماجزو» پیروان این سبک بشمار می روند.

با انتقاداتی که به معماری مدرن صورت گرفت، بسیاری انقراض آن را پیش بینی می کردند و حتی ساعت دقیق آن را اعلام نمودند ولی همزمان با این انتقادات، چهرهٔ دیگری از معماری مدرن در حال شکل گرفتن بود. در سال ۱۹۷۲ کتابی به نام پنج معمار در نیویورک به چاپ رسید. وپنج معمار جوان مطالبی جامع دربارهٔ ساختمانهای دههٔ ۶۰ و ۷۰ چاپ کردند. این معماران ساختمان‌های مدرن دههٔ ۲۰ و ۳۰ میلادی در دورهٔ مدرن متعالی و به ویژه ساختمانهای مدرن سفیدرنگ لوکوربوزیه مانند «ویلا ساووا» را الگوی خود قرار داده بودند. یعنی همان دوره ای که شدیداً مورد انتقاد ونتوری و جنکز قرار داشت.

سبک آنها به نام پست مدرن سفید و بعدها نئومدرن[۱۳۱] نام گذاری شد. و پست مدرن رابرت ونتوری، پست مدرن خاکستری نام گرفت، زیرا نه سفید بود و نه سیاه بلکه التقاطی از موضوعات مختلف بود. معماری پست مدرن خاکستری تأثیر بسیار گسترده ای در سطح بین المللی داشت.اما حوزهٔ نفوذ معماری پست مدرن سفید بسیار محدود بود. در اینجا باید متذکر شد که هر کجا از معماری پست مدرن صحبت شده و در فصول بعدی می شود، منظور پست مدرن خاکستری است. معماری پست مدرن سفید به لحاظ تشابه زیاد آن با معماری مدرن بیشتر به نام (نئومدرن) خوانده می شود.

همهٔ پنج معمار سرشناس این سبک مقید به باقی ماندن در قالب این معماری خود را ندیدند. در حال حاضر چهرهٔ شاخص این سبک از بین آن پنج نفر «ریچارد میر» است که کماکان خود را مقید به اصول فکری این سبک می داند. و ساختمان‌های بسیار زیبا و جالب توجهی طراحی و اجرا کرده است.

پس بدین ترتیب می توان به طور خلاصه ذکر کرد طراحان پست مدرن طرحهایی را ارائه نمودند که این طرحها بر خلاف نسخهٔ کاریکاتوری مدرن گراها طی سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بود. کسانی که به واکنش علیه طبقهٔ متوسط جامعه و مؤسسات معماری نخبه سالارانه پرداخته بودند و امیدهای

131 -Neo Modern

مدرن‌گراها مبنی بر اینکه تغییرات اجتماعی همراه با تحولات زیبا شناختی خواهد بود را به استهزا و تمسخر گرفته بودند.

اعتقاد به اینکه اشکال جدید معماری جهت توسعهٔ جهان ضروری است در ابتدا ساده به نظر می رسید، با این وجود پست مدرنیست‌ها که به بی حرمت کردن مدرنیست‌ها پرداخته بودند دچار دو اشتباه فاحش شدند: از یک طرف، در اواخر سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ هرگونه الهام جهت تغییرات اجتماعی را نه تنها از طریق شکل بلکه به صورت کلی نادیده گرفتند. گر چه در برخی موارد پست مدرنیست‌ها متحدان را مجبور نمودند تا سهام مسکن داری را حفظ کنند، این نمونه‌ها تقریباً نایاب بودند، همچنین نگرانی‌ها در مورد اکولوژی و یا مناسب بودن ساختمان سازی در مناطق نامناسب در حاشیهٔ امور قرار گرفت. در اروپا و ایالات متحده، طرحهای پست مدرنیست‌های ۱۹۸۰ اینگونه به نظر می رسید که تصویری بیش از حد قدرت و ثروت را در بر نداشته باشد.

اشتباه دوم این بود که طرفداران پست مدرن هنوز قدرت معماری را به عنوان وسیلهٔ ای جهت انتقال معنا ارج می‌نهند همانگونه که در آثار پست مدرنیست‌ها بارز است. به صورت متناقض آنها به بازگویی در مورد قدرت اشکال پرداختند.

شاید پیوستگی اساسی بین معماری مدرنیست‌ها و پست مدرنیست‌ها مربوط به ادعاهایی است که در خصوص قدرت اشکال وجود دارد و همچنین وجود اولویت طرحها به استثنای روشهای دیگر جهت توسعه و گسترش شهرها و مهیا نمودن شرایط زندگی. مطمئناً طرح و نقشه می بایست یکی از عناصر اصلی هر نوع برنامهٔ شهری باشد ولی نه به عنوان عاملی که بتوان آن را جداگانه به کار برد.

۹-۳- انتقاد از پست مدرنیسم

تاکنون انتقادات زیادی به پست مدرنیسم صورت گرفته است.در میان نظریه پردازان اجتماعی، مشهورترین کسی که پست مدرن را به نقد کشیده «یورگن هابرماس» (۱۹۹۸) است.هابرماس یکی از کسانی است که دلبستگی شدیدی به پروژهٔ مدرنیته داشته و نمی خواهد آنرا کنار بگذارد و خودش را به عنوان محافظ پروژهٔ مدرنیته معرفی می نماید.گفته اند که کل پروژه او «دیالکتیک روشنگری» جدیدی است که هم جنبه تاریک میراث جنبش روشنگری را می بیند و توضیح می دهد و هم امید به آزادی، عدالت و سعادت را نجات می دهد و دارای حقانیت می داند.او از آن بیم دارد که حال و هوای پسامدرن بیانگر روی گردانی از هم مسئولیتهای سیاسی و هم نگرانی برای درد و رنج انسان باشد.او به روشنفکران امروز به خاطر «روی آوردن به نیچه (از طریق دریدا و هایدگر) و جست‌وجوی رستگاری» می تازد.چه بسا این «نومحافظه کاری و آنارشیسم الهام گرفته از زیبایی شناسی تحت عنوان وداع با مدرنیته صرفا می کوشند بار دیگر علیه آن شورش کنند».(لایون، ۱۳۸۳، ترجمه حکیمی، ص ۱۳۷).

۱-۹-۳- نقد دیگر به رویکرد پست مدرن دربارهٔ زبان

پست مدرنیسم‌ها منظور خود را از زبان «زبان گفتار» اعلام کردند و آن را تنها در مالکیت انسان می‌دانند.از دیدگاه پست مدرنیست‌ها زبان عاملی است که به طور قطع انسان را از حیوان متمایز می‌کند و خود آگاهی، تفکر و رفتار انسانی، همه و همه بر پایهٔ زبان قابل تعریف است و هیچ منشأ دیگری غیر از زبان ندارد.پست مدرنیسم همیشه بر این مدعاست که استدلال و منطق بر پایه زبان است، در حالی که دانشمندان امروزه اثبات کرده اند حیوانات نیز مانند انسان‌ها از ذهن استدلال گر و محاسبه گر برخوردارند در حالی که از نعمت زبان محرومند.در نتیجه منطق، بسیار بنیادی تر از زبان است.درست است که حیوانات از نعمت زبان محرومند، ولی از منطق استنتاجی و قیاسی بر خوردارند به عنوان مثال اسب بدون این که بتواند از زبان استفاده کند با ذهن محاسبه گر خود، فاصله خود را تا مانع اندازه‌گیری و بعد اقدام به پرش می کند امروزه مردم شناسان و زیست شناسان با اثبات این نظریه که سیستم عصبی حیوانات دارای گیرنده هایی است که ایماها و اشاره های دیگر حیوانات را دریافت و به وسیلهٔ آن با یکدیگر ارتباط بر قرار می کنند به رد نظریهٔ پست مدرنیست‌ها مبنی بر این که زبان تنها در انحصار انسان است، کمر همت بسته اند.استدلال هایی که پست مدرنیست‌ها ارائه می دهند، همیشه مغلطه آمیز بوده و نظریات آن‌ها تکرار واضحات است.آن‌ها وجود حقیقت را به هر شکل آن منکر می‌شوند، در حالی که هیچ دلیلی برای ادعای خود ندارند.پست مدرنیسم با نظریات خود، آموزش عالی را به تباهی کشانده و در تمام مباحث روشنفکری در رشته های روزنامه نگاری، حقوق، علوم سیاسی و ادبیات رخنه کرده است.تصور کنید چه تأثیرات زیانباری بر قشر تحصیلکرده خواهد داشت این که بگوییم: هیچ حقیقت عینی وجود ندارد، همهٔ دانش‌ها و علوم وابسته به سیستم زبان است، هیچ ارزش جهانی که میان همهٔ انسان‌ها مشترک باشد وجود ندارد و این که انسان‌ها طبیعت از پیش تعیین شده ای ندارند.چرا فلاسفه باید از چنین فلسفه ای که مخالف علم است و تأثیرات مخرب و مهلکی بر روی روشنفکران دارد حمایت کنند؟ (دی هاسر، ۲۰۰۷، ترجمهٔ صادقیه)

۱۰-۳- سخن آخر در ارتباط با این فصل

پس از بررسی‌هایی که در فصول گذشته انجام شد، در مقایسهٔ معماری مدرن و پس از آن پست مدرن می توان گفت معماری مدرن با اعتقاد راسخ به علم و تکنولوژی و جهانی بودن علم و تکنولوژی، پایه گذار سبک بین المللی بود. ولی معماری پست مدرن به بافت، زمینه و خصوصیات محلی توجه دارد و می توان گفت که سبک محلی آن چیزی است که معماری پست مدرن عرضه می دارد. از نظر معماران این سبک، معماری یکی مقولهٔ فرهنگی است و نه تکنیکی و از آنجائیکه فرهنگ‌ها در مناطق مختلف متفاوت است، معماری نیز در هر منطقه متفاوت از سایر مناطق است.

نکته دیگر آنکه، مدرنیسم همیشه به دنبال وحدت است، چه در اندیشه و چه در هنر. ولی پست مدرنیسم کثرت گراست. یکی از اساسی ترین مضامین مبحث پسامدرن، حول واقعیت، یا فقدان واقعیت یا چندگانگی واقعیت، می چرخد.

معماران این دو سبک در طرح‌ها و ساختمان‌های خود، ایدهٔ چند معنایی و کثرت گرایی را به صورت کالبدی نشان می دهند. دیدگاه مدرنیسم و پست مدرنیسم نسبت به تاریخ نیز دو دیدگاه کاملاً متفاوت و متضاد است. مدرنیست ها، تاریخ را بصورت خطی و معلول‌ها را به دلیل وجود علت‌ها می دانند و برای هر علتی در تاریخ، به دنبال معلول آن هستند. اما از نظر پست مدرن «تاریخ مجموعه ای از گسست هاست».

در زمینهٔ تکنولوژی نیز نظرات مدرنیسم و پست مدرنیسم خلاف یکدیگر می باشد. تأکید بر علم وتکنولوژی، همواره از شاخصه‌های اصلی مدرنیسم بوده است. معماران مدرن نیز به تبع آن همواره تأکید بر اهمیت تکنولوژی در عصر حاضر داشته است. شعارهای معماران مدرن از همان آغاز شکل گیری این سبک معماری تأکید بر این مدعاست ؛ چنانچه:

- لویی سولیوان شعار : فرم تابع عملکرد.
- آدولف لوس شعار : تزئینات جنایت است.
- لوکوربوزیه شعار : خانه ماشینی است برای زندگی.
- میس وندروهه نیز می گوید : اگر ما مؤفق شویم که صنعت را جلو ببریم ، تمام مسائل اقتصادی، اجتماعی، تکنولوژیکی و هنری حل خواهد شد.

اگرچه پست مدرنیسم، اهمیت تکنولوژی را نفی نمی کند و عصر تکنولوژی پیشرفته از خصیصه‌های بارز عصر پست مدرن محسوب می شود، ولی نگرش پست مدرن‌ها به تکنولوژی بسیار متفاوت ازآن چیزی است که مدرنیسم باوردارد. پست مدرن معتقد است که نباید عاشق تکنولوژی بود هایدگر بر این باور است که باید ماهیت تکنولوژی را شناخت.

سنجش معماری مدرن معمولاً متوجه مفهوم عملکرگرایی است. «معمای مدرن» و «عملکردگرایی» مترادف یکدیگر به کار رفته اند و در نتیجه تأکید بر این است که نهضت مدرن، بیش از هر چیز به سودمندی و کارایی توجه داشته است. برخی منتقدان حتی معتقدند که مدرنیسم بندهٔ قدرت حاکمیت سرمایه داری بوده و «معماری را قربانی کرده است» مطمئناً این واژه را همه در یک مفهوم به کار نبرده اند و مفهوم «عملکردگرایی» کم و بیش تفسیر جامعی دارد، گاهی تنها به کارهای عینی و منطقی اشاره دارد و گاهی نیز شامل عوامل روانشناختی و فرهنگی می شود. و شعار «فرم از عملکرد تبعیت می کند» که معمولاً به عنوان اصل اعتقادی عملکردگرایی عنوان شده است، مفهومش آن است که

فرم‌ها بطور منطقی از نیازها و منابع کمی قابل دریافت اند. بنابراین، طرح، به تطبیق دادن یک فرم با مجموعه ای از داده‌ها تبدیل می شود.

واژه «عملکردگرایی» در نوشته‌های پیشروان نهضت مدرن نیامده است ودر آنجا که بر رویکرد علمی و عقلانی تأکید شده، عموماً اضافه شده است که این اصطلاح تنها یکی از وجوه معماری مدرن را نشان می دهد.

در ۱۹۳۵ «گروپیوس»نوشت : «. . . خردورزی که بسیاری تصور می کنند اصل اساسی در معماری جدید است، واقعاً یک عامل صرفاً خالص آن است. . . ، دیگری رضایت زیبایی شناختی روح بشری ، به همان اندازه رضایت مادی اهمیت دارد. حتی میس وندروهه گفته است: «معماری به واقعیت‌ها وابسته است و واقعیت در قلمرو معنا فعالیت می کند». تنها «هانس میر» بود که عقیده داشت: «هر چیزی در این جهان محصول فرمول عملکرد ضرب در اقتصاد است. هنر تماماً ترکیب است و بنابر این غیر عملکردی. زندگی تماماً عملکرد است و لذا غیر هنرمندانه».

پس عملکردگرایی یکی از وجوه معماری مدرن است. و وجوه دیگر آن همانطور که «گروپیوس»و «میس وندروهه» می گویند. هدف واقعی، کسب «رضایت زیباشناختی» و «معنا» است. به عبارت دیگر، جنبش مدرن از ابتدا ماهیتی هنری داشته است.

سخن گوی این نهضت «گیدئین» خاطرنشان کرده است که انسان جدید، با وجود توانایی درک علمی‌اش، ارتباط حقیقی اش را با جهانی که در آن زندگی می کند از دست داده است. او بارها و بارها تأکید کرد که هدف این نهضت غلبه بر«شکاف میان اندیشه و احساس» و احیای بشر به عنوان شخصیتی کامل بود و اضافه کرد که : «اشتباه بزرگی است اگر فکر کنیم که تغییرات سیاسی- اجتماعی دلیل ناسازگاری بشر امروز است».

این ناسازگاری‌ها محصول یک قرن شکاف میان اندیشه و احساس بوده است. و بارها ، پیشروان نهضت مدرن اظهار کرده اند که راه از بین بردن شکاف میان اندیشه و احساس ایجاد «مفهوم جدیدی از فضا» بود.

سنجش واقعی معماری مدرن ثابت می کند که نتایج آن به چشم گیری هدف‌ها و روش هایش نبوده است و بجز آثار پیشکسوتان با ذوق ، نتایج بیشتر یکنواخت هستند یا بازی جدیدی با نقش‌های ضد ارزش (مدرن) را نشان می دهند. بنابراین، یکنواختی محیطی از تسلط یک جانبهٔ نگرش «عملکردی» سرچشمه گرفته، در صورتی که آشفتگی بعد از درک سطحی از جنبهٔ هنری آن ناشی می شود، به عبارت دیگر چون جنبش مدرن نتوانست شکاف میان اندیشه و احساس را از بین ببرد، بی مکانی پدید آمد.

نهضت مدرن تمایل داشت معماری را بخشی از عالم سازد و بدین سان به انسان برای کسب موقعیت محکم وجودی جدیدی کمک کند. اما پذیرفته نشد؛ زیرا ساختار بنیادهای آن عالم را درک نکرد و ایجاد شکاف میان «هنر» و«علم» را ادامه داد. لذا بنیاد فلسفی اش مبهم ماند و کیفیت محصولاتش کاملاً به استعداد فردی معمار بستگی یافت.

فصل چهارم
معماری پس از مدرن

شامل معماری های-تک، اکو-تک، نئو کلاسیک

پس از معماری مدرن و پست مدرن چندین سبک در معماری معاصر این قرن مطرح شد که در این فصل می خواهیم به اجمال به آنها بپردازیم.

با وجود انتقاداتی که بر پیشینهٔ معماری پس از مدرن صورت گرفت، اینگونه به نظر می رسید طراحانی که مسئول ساخت ساختمانهای جدید بودند قادر به ارائهٔ تئوری قوی تر نبوده و باعث گردید تا در ایالات متحده و اروپا، بحث و گفتگو در مورد پست مدرنیسم در طی سال ۱۹۷۰ منحصراً به سطح روشها ختم می شد و در برخی موارد به انکار هر گونه نگرانی اجتماعی منتهی می شد. کسانی که نسبت به مدرنیسم وفادار بودند معمولاً اینگونه رفتار می نمودند و این کار را از طریق داشتن موضع اخلاقی انجام می دادند.

آنها صداقت زیادی در بیان ساختارها نشان می دادند و وفاداری خاصی به مواد و تکنولوژی معاصر داشتند. در طی سال ۱۹۷۰ در ایالات متحده، گروه خاصی که تحت عنوان « پست مدرن‌های سفید » شناخته می شدند و شامل افرادی چون پیتر آیزنمن، ریچارد میر، مایکل گریوز و چارلز گواتمی بودند به اصول زیبا شناختی معماری مدرن پایبند بودند. از طرف دیگر « پست مدرن‌های خاکستری » که شامل ونتوری، مور استرن بودند همانگونه که شاهد بودیم نظر و دیدگاه « پست مدرن‌های سفید » را به سود روشهای تاریخی و عناصر معماری انکار می کردند.

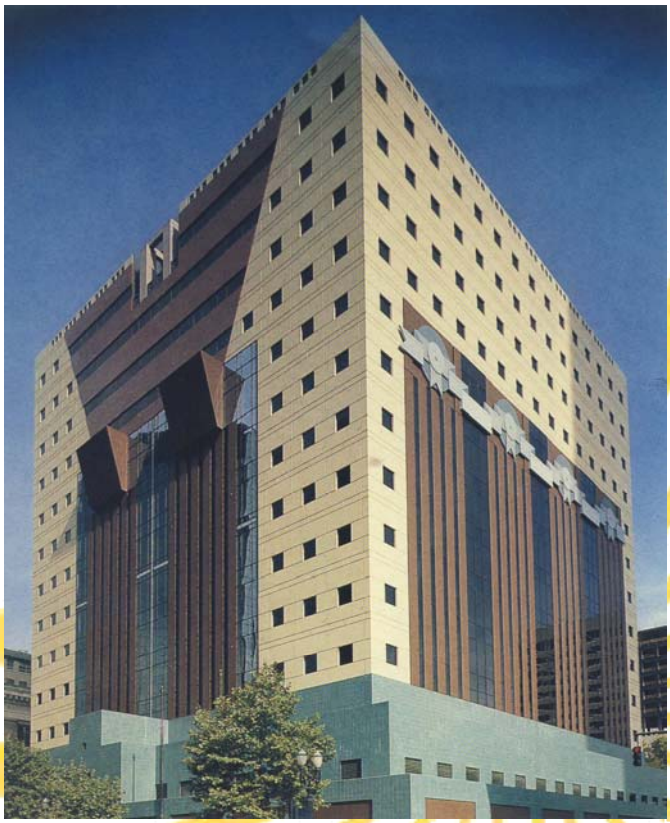
مکاتب تاریخ نمای دیگری نیز در اروپا رشد پیدا کردند که این گروهها متشکل از پائولو پورتوگسی، کوئین لان تری و لئون کریر بودند. اگر چه مشاجرات و نظرات آنها اکثر صفحات انتشارات معماری را در سال ۱۹۷۰ تشکیل می داد ولی همچون مدرنیسم‌های ۱۹۳۰ نظرات آنها در خصوص روند کنونی ساختار بناها و موارد دیگر، بسیار حاشیه ای تلقی می شد.

ساختمان پورتلند در پورتلند اورگان در سال ۱۹۸۰، توسط مایکل گریوز به عنوان فرد شاخصی در زمینهٔ ساخت وساز پست مدرنیسم‌ها توسط معماری آمریکایی شناخته می شود. گریوز برندهٔ جایزه شد، به دلیل اینکه یکی از طرفداران وی به نام فیلیپ جانسون یکی از اعضای هیئت منصفهٔ طراحان بود.

یک بلوک مکعبی ساده که با یک بالکن بر افراشته شده است و توسط پنجره‌های مربع شکل کوچک نشانه گذاری شده است، گریوز به این ساختار عناصری از قبیل استخر، یک استوانهٔ معکوس در دیوار حائل، عناصر معماری بزرگ شده از قبیل سنگ بناها و یک ساختار مرکب از ساختار سنتی انگلیسی به آن افزود.

همانند رابرت ونتوری، گریوز نیز برندهٔ جایزهٔ رم شد که به وی این توانایی را می داد که بتواند معماری ایتالیایی را مطالعه نماید. هنگامی که گروه « پست مدرن‌های سفید » را ترک نمود تعبیری از عناصر کلاسیک ایتالیایی را با هم ترکیب نمود و طرحی را همانند ساختمان اداری پورتلند طراحی نمود. این

طرح تا حد زیاد تزیینی و جسورانه بوده مشخصاً تاریخ معماری ایتالیایی را نمایان می کرد و منجر به مجادله و بحث تندی در خصوص تناسب روش و نوع رنگهای استفاده گردیده در آن ساختمان در یک مرکز شهر جذاب شد.



تصویر ۲۴: مایکل گریوز، ساختمان پورتلند، در اورگون پورتلند سال ۱۹۸۰.

منزل فرانک گهری در سانتامونیکا ساخته شده در سال ۱۹۷۸، اگرچه بسیار شاخص در استفادهٔ غیر رسمی از مواد می باشد به عنوان یک طرح معمار ساز به شمار می رود و باعث به وجود آمدن تناقض‌های بسیاری شد. در واقع، برخی از منتقدین آن را به عنوان یک معماری بی ارزش، معرفی کرده‌اند. شاید اندازهٔ معمول و رایج آن باعث قابل قبول بودن آن شده است. ولی گهری هیچ تئوری معماری را ارائه نکرده است و به علاوه یک موضع مجادله آمیزی را همچون گریوز برنگزیده است.

تصویر ۲۵:آنتون آلبرت و ماکس وان هیوت، در بانک مرکزی ان. ام. بی که در حال حاضر به نام آی. ان. جی شناخته می‌شود، در آستردام در نترلند در سال ۱۹۸۴.

تصویر ۲۶: فرانک گهری، خانهٔ گری در سانتامونیکای کالیفرنیا در سال ۱۹۷۸.

اگرچه هر دو ساختمان در ساحل غربی ایالات متحده قرار دارند، گریوز به عنوان یکی از اعضای برندهٔ پرینستون، یکی از اعضای سابق گروه پنج نیویورک و عضو ثابت در کنگرهٔ معماری بود که باعث به وجود آمدن تناقضاتی در این حرفه شد. از اواسط سال ۱۹۹۰، بی تفاوتی نشان داده شده در این مشاجرأت تا سر حد مسائل زیبا شناسی قابل ملاحظه به نظر می رسید. با وجود تعداد قابل ملاحظه ای استثنا، معماران و اکثر انتشارات آنها مسائلی از قبیل نتیجهٔ گسترش آسمان خراشهای مرکز شهر و رشد و توسعهٔ حومه نشینی و ساخت کلبه‌ها در حوالی شهرهای بین المللی، ساخت پارک و مسائلی از قبیل اکولوژی، مواد سمی و تنزل محیطی که باعث شرطی شدن استحالهٔ زمین در جهان می شود را نادیده پنداشتند. ادارات مرکزی «ان ام بی» آمستردام در سال ۱۹۸۴ توسط آنتوان آلبرت و مکس وان هات نیز جز اداراتی به شمار می روند که در خصوص اجتماعات خود نگران می باشند.

ده بخش ساخته شده از آجر ساختمانهای هلندی را تشکیل می دهند و یک سیستم خورشیدی نهان که سبب رفع نگرانی‌های زیست- محیطی می شود. اکثر ساختمان‌ها دارای نماهایی رو به خیابان می باشند و به این نحو یک میدان خوشایند را در مکان ایجاد می نمایند. تمامی اعضای اصلی در مشاجرات معماری به صورت بارز افرادی را که در مورد این مسائل از خود نگرانی نشان می دهند، بی صلاحیت قلمداد می کنند. همانند مدرنیسم‌ها که تئوریهایی را ارائه دادند، برخی از افرادی که اکثراً پس از مدرن گراها در سال ۱۹۸۰ وجود داشتند نیز در جستجوی یک قالب و ساختار نظری بودند تا طرحهای خود را در آن قالب جای دهند و به دلیل وجود ایده‌هایی در محدودهٔ معماری آنها به سبک‌های دیگر گرویدند.

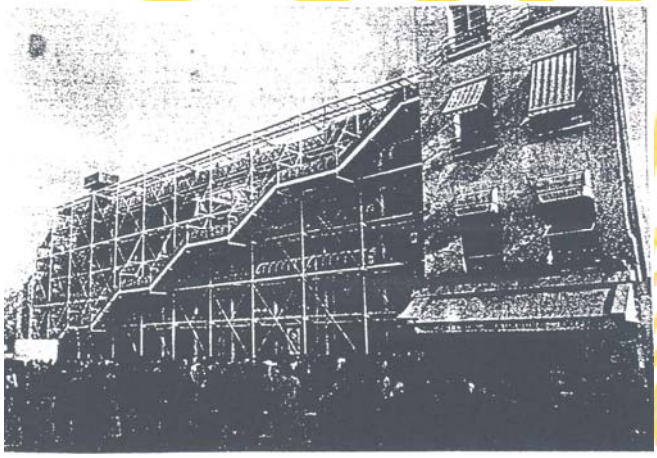
بعد از جنگ جهانی دوم، تحقیقات در رشته‌های انسانی، انسان شناسی، فلسفه و انتقادات ادبی پس از زبان شناسی سوق داده شد. مسائل تحت بررسی شامل تجزیه و تحلیل تاریخی، علمی و فلسفی ساختارهایی بود که غرب نامیده می شدند. (یک مجموعهٔ یکپارچه که از لحاظ جغرافیایی و فلسفی قابل تجزیه و بررسی بود)

با آغاز سال ۱۹۶۰، و بر اثر نوشته‌های انسان شناس و ساختار شناس کلود لوئی-استراس و سپس بر گرفته از نوشته‌های مایکل فوکالت، یاکوز دریدا، دو جنبش صورت گرفت که هر دو تأثیر مستقیمی بر مباحث مربوط به معماری و در نتیجه بر روی روند و فرآیند ساخت و ساز گذاشت.

در حالیکه این جنبشها به صورت جدی در زمینهٔ معماری در اروپای غربی و ایالات متحده تأثیر گذار بود؛ تأثیرات آنها به مناطق دیگر جهان نیز گسترش یافت. با این وجود، این مسئله حائز اهمیت است که توجه داشته باشیم به تعصب اروپا مداری که پست مدر نیست‌ها نسبت به آن متعصب بودند.

۱-۴- معماری های – تک

معماران این سبک تکنولوژی را مهمترین عامل توسعه و پیشرفت در قرن بیستم می دانند. از نظر آنها، نشان دهندهٔ هر عصر در معماری آن دوره شکل می گیرد. نظریات و مبانی معماری مدرن وهای –تک در «اصول» بسیار به یکدیگر نزدیک می باشد و می توان اعلام کرد که معماری های-تک پیرو معماری مدرن است. ولی از نظر فرم تفاوت‌هایی بین این دو مکتب معماری دیده می شود. به طور کلی می توان بیان نمود که سادگی خاصی که در معماری مدرن وجود دارد در معماری های-تک دیده نمی شود و اگر معماران مدرن در طرح‌های خویش ماشین را به نمایش گذاشتند، معماران های-تک داخل ماشین و اجزاء آن را نمایش می‌دهند.



تصویر ۲۷ : مرکز ژرژ پمپیدو از جمله کارهای ریچارد راجرز و رنزو پیانو، پاریس سال ۱۹۷۱

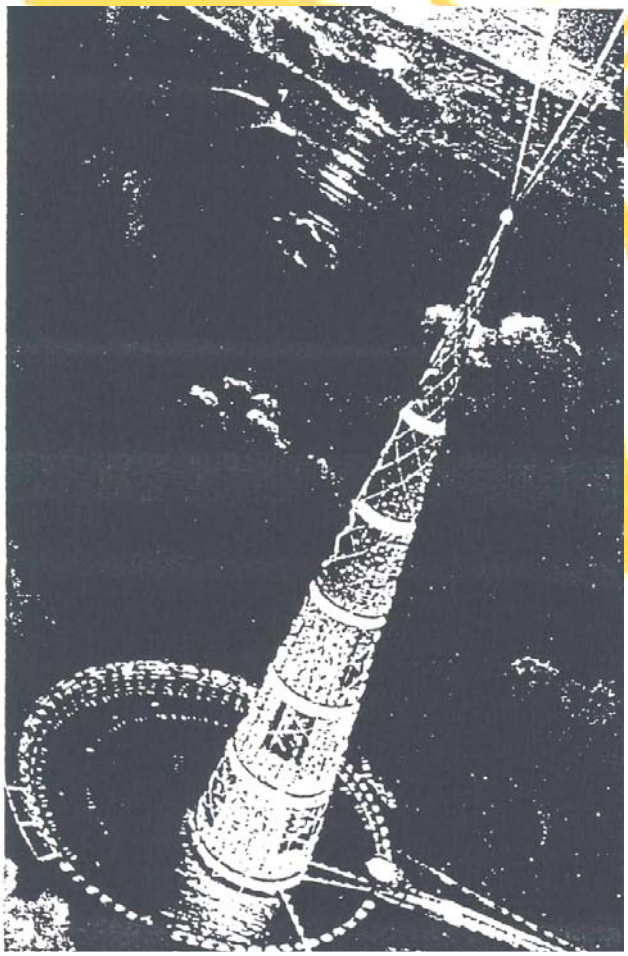
درسال ۱۹۷۱ در بین ۶۸۱ شرکت کننده، طرح ساختمان «ژرژ پمپیدو» در پاریس توسط «ریجارد راجرز» و «رنزو پیانو» دو معمار جوان ایتالیایی تبار، برنده اعلام شد. نمای این ساختمان را مجموعه ای از دودکش ها، آبگردان ها، لوله‌های تأسیساتی و ستونها، تیرها، بادبندها، پله‌ها و مسیرهای رفت و آمد تشکیل می داد. شاید بتوان بنای فکری این سبک را در این جمله «راجرز» خلاصه کرد که می گوید: «در عصر مدرن باید که در ساختمان‌های مدرن زندگی کرد». امروزه یکی از موارد بسیار مهم در ساختمانهای های–تک قسمت‌های یک ساختمان است که بخش سرویس دهنده باید از سایر قسمت‌ها مجزا شود. بنابراین داکت ها، لوله‌ها و اجزاء تأسیساتی ساختمان و به علاوه راه پله‌ها از بدنه اصلی ساختمان جدا می شوند. حسن این کار، بنا به نظر معماران های-تک سهولت تعمیر ونگهداری ساختمان است. به علاوه قسمت‌های سرویس دهنده که عمر نسبتاً کوتاهی دارند. (یک الی بیست سال) از قسمت‌های دیگر که عمر طولانی تری دارند (بیست الی هفتاد) به صورت دو قسمت مجزا از هم عمل می کنند. نکتهٔ دیگر آنکه در اکثر ساختمان‌ها ، بام ساختمان به عنوان سطح پنهان و فراموش شدهٔ ساختمان فرض می شود، ولی در ساختمانهای های-تک بام سطح پنجم بنا است و کاملاً طراحی می‌شود. بخش‌هایی همچون برج‌های خنک کننده، آبگردانها، پمپ‌های حرارتی، داکت ها، لوله‌های تأسیساتی، خرپاها، کابل‌های سازه ای و همچنین جرثقیل پاک کردن شیشه‌ها و خرپشته ها، همواره به عنوان بخش مهمی از ساختمان ورودی بام طراحی می شدند. طرح این بخش‌ها با توجه به چهار نمای

دیگر انجام می شده و در معرض دید قرار می گیرد. از دیگر معماران این سبک « نورمن فاستر» است که طراحی مرتفع ترین ساختمان و بزرگترین فرودگاه جهان توسط او انجام شده است. برج هزارهٔ توکیو (۱۹۸۹)، ۸۴۰ متر ارتفاع و ۱۷۰ طبقه دارد. و دو برابر مرتفع ترین ساختما ن کنونی جهان، یعنی برج‌های دوقلوی «پتروناس» در «کوالالامپور» مالزی به ارتفاع ۴۵۲ متر است. مساحت مجموع زیربنای این آسمانخراش بیش از یک میلیون متر مربع است. این برج در خلیج توکیو، در فاصلهٔ دو کیلومتری ساحل احداث خواهد شد. و ارتباط آن از طریق خطوط اتوبان، راه آهن، کشتی، قایق و هلی کوپتر صورت خواهد گرفت. این برج چند منظوره دارای پارکینگهای چندطبقه در زیرآب است و یک دکل مخابراتی دارد. دراین برج ۵۰ هزارنفرزندگی وکارخواهند کرد.آسانسورهای آن می توانند ۱۶۰ نفر را جابجا کنند.

برای مقابله با نیروهای جانبی مانند باد و زلزله، شکل برج همانند یک مخروط بسیار مرتفع طراحی شده و بادبندها همانند یک پوستهٔ ممتد، کل سطح خارجی ساختمان را پوشانیده اند. ازدیگرمعماران معروف این سبک می توان از نورمن فاستر،مایکل هاپکینز،نیکولاس گریمشاووسانتیاگو کالاتراوا نام برد.

۱-۱-۴- اصول فکری و طراحی این سبک

۱. بینش خوشبین به علم و وتکنیک
۲. نمایش تکنولوژی به عنوان دستاورد عصرجدید
۳. نمایش پروسهٔ ساخت
۴. شفاف دادن لایه‌های مختلف ساختمان و نمایش حرکت در آن
۵. نمایش‌ساختارواجزادرون بنا در نمای ساختمان
۶. استفاده از رنگ های روشن
۷. سازه‌وساختاربه عنوان تزئینات‌این‌سبک
۸. استفاده ازاجزاءکشتی سبک درنماو سازهٔ ساختمان
۹. جدا کردن بخش های سرویس دهنده از قسمتهای دیگر
۱۰. طراحی بام ساختمان به عنوان نمای پنجم ساختمان.



تصویر ۲۸ : برج ۱۷۰ طبقهٔ هزاره در خلیج توکیو از جمله کارهای نورمن فاستر، سال ۱۹۸۹

۲-۴- اکو- تک (اکولوژی + تکنولوژی)

گروه‌های طرفدار محیط زیست، همچون احزاب سبز در اروپا، معتقدند که انسان با اتکا بیش از حد به تکنولوژی، زیست بوم کرهٔ زمین را در معرض نابودی قرار داده است و اگر تعادل زیستی موجود در کرهٔ زمین بهم بخورد، بازگشت به شرایط زیستی مناسب امری مشکل و یا غیر ممکن خواهد بود. لذا با توجه به این اعتراضات، از اواسط دههٔ هشتاد تغییر نگرشی در بینش فکری و کارهای طراحی این معماران دیده می شود.

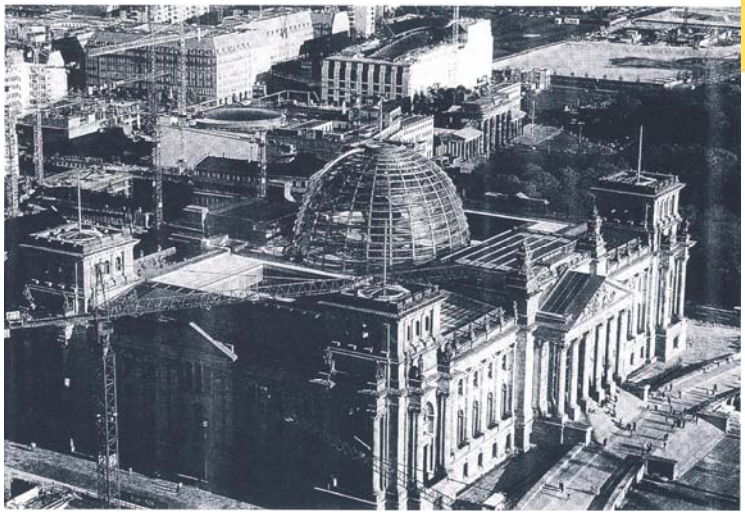
معماران های-تک معتقدند که مشکل تکنولوژی نیست، بلکه راه حل در استفادهٔ صحیح از تکنولوژی است. در کارهای اخیر معماران اکو-تک همواره در کنار عکس‌های زیبای ساختمان‌های آنها، مقطعی از بنا وجود دارد که در آن نحوهٔ استفاده از عوامل اقلیمی با کمک تجهیزاتی همچون دودکش‌های هوا، آینه‌های منعکس کننده، پوسته‌های هوشمند، گلخانه ها، پله‌های شیشه ای و تبادل کننده‌های حرارتی نشان داده شده است. شکل خود ساختمان در مقطع نیز با توجه به زاویهٔ تابش آفتاب و سرعت باد در فصول مختلف سال طراحی شده است. «نورمن فاستر» یکی از نام آورترین معماران عصر حاضر از چهره‌های شاخص سبک « اکو-تک» است. طرح وی برای بازسازی راشتاک (پارلمان جدید آلمان) در برلین در سال ۱۹۹۳ به عنوان برندهٔ اول اعلام شد.

فاستر در طرح خود یک گنبد شیشه ای به جای گنبد تخریب شدهٔ پارلمان (در جنگ جهانی دوم) در نظر گرفت . این گنبد جدید از چند نظر جالب توجه است.

۱ – سقف گنبدی ، قطری برابر ۴۰ متر در پایین گنبد دارد و ارتفاع بالاترین نقطهٔ گنبد۲۳/۵ متر از سقف‌های دور و بر ساختمان بالاتر است.

۲ – سازهٔ ساختمان شامل یک حلقهٔ فولادی در بالا که به وسیلهٔ ۲۴رگهٔ قوسی فولادی خمیده تقویت و نگهداری شده که همگی با ۱۷ چهار چوب فولادی نگهداری شده اند. فرم تقویت‌های عمودی و افقی یک شبکهٔ فولادی که در آن حدود ۳۰۰۰ متر مربع پوشش شیشه دارد و با یک شیوهٔ شبیه پوسته‌ای ثابت شده است، ساختمان را می پوشاند.

در هنگام شب گنبد از طریق تالار مجلس روشن می شود و به صورت گنبدی نورانی می‌درخشد.



تصویر ۲۹ : ساختمان پارلمان آلمان- رایشتاک در برلین، پس از احداث گنبد شیشه ای بر بالای آن

۳ – از نظر اقلیمی در تابستان تهویهٔ طبیعی تالار نمایندگان از طریق گنبد شیشه ای صورت می گیرد و در زمستان، هوای گرم که از تالار مجلس به فضای زیر گنبد صعود کرده، بازیافت و مجدداً مورد استفاده قرار می گیرد.

۴- آینه‌های‌وسط‌گنبد، با ۳۶۰درجه‌روشنایی‌روزرا ازمیان‌راهرو به داخل اتاق مذاکرات پارلمانی منعکس می‌کندوعلاوه برآن، تصویرمردم(خاستگاه قدر ت مجلس)رابه تالارنمایندگان منعکس می‌کند.

۵- سلول‌های خورشیدی «فتو ولتائیک» (قدرت زای نور) با ۳۰۰ متر مربع مساحت بر روی بام جنوبی ساختمان برای تأمین برق مورد استفاده می باشند. این سلول می تواند، انرژی نور ار در یک سطح هسته ای با بیشترین بازده (تقریباً ۴۰ کیلو وات) به داخل برق هدایت کند.

۶ – پنجره‌های هوشمند برای تهویهٔ هوا.

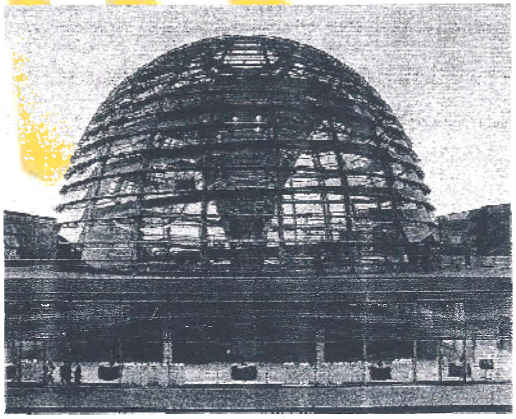
۷ – استفاده از سوخت تجدید شوندهٔ بیوگاز برای تولید برق بدون آلودگی که از ۹۴٪ تولید دی اکسید کربن ممانعت می کند.

۸ – طراحی یک نقاب متحرک از زیر گنبد شیشه ای که حرکت آن توسط کامپیوتر تنظیم شده و از تابش و انعکاس مستقیم نور آفتاب به داخل تالار مجلس جلوگیری می کند.

۹- ذخیرهٔ حرارت اضافی در قسمت‌های مختلف ساختمان در یک مخزن طبیعی که آب گرم را برای گرمایش تأمین می کند.

۱۰- ذخیره شدن آب سرد در لایه‌های زیرین زمین برای تأمین سرمایش در تابستان.

نورمن فاستر سعی کرده است که از فضای بلااستفاده زیر گنبد، به عنوان سکویی برای تماشای محیط اطراف و تالار مجلس و همچنین انتقال نور طبیعی به فضای تالار و هدایت هوای گرم ساختمان به خارج بنا استفاده کند.



تصاویر ۳۰و۳۱: گنبد رایشتاک، طراح نورمن فاستر

۳-۴- معماری نئوکلاسیک

سبک کلاسیک از اوایل قرن اخیر در اثر معماری مدرن مورد بی توجهی نسبی قرار گرفته بود. اما به تدریج بعد از انتقاداتی که به سبک مدرن شد مجدداً به صورت یک سبک مهم که می تواند پاسخگوی نیازهای جامعهٔ امروزی باشد، مطرح شد.

معماران نئوکلاسیک، همچون معماران پست مدرن توجه به گذشته دارند، ولی یک اختلاف عمده بین این دو دیدگاه نسبت به تاریخ وجود دارد. معماری پست مدرن در پی هویت انسان هستند و تاریخ هر قوم و ملتی از نظر آنها به عنوان بخشی از هویت آن ملت تلقی می شود. و آنها تاریخ فرهنگی و کالبدی و دستور زبان معماری هر قومی را در معماری خود در هر منطقه نمایش می دهند، اما این نمایش به صورت تقلید از موارد فوق نیست؛ بلکه آنچه که به هویت یک ملت مربوط است در ساختمان‌های آنها به روز در می آید و بر اساس شرایط زمانی و مکانی به صورت جدید و امروزی شده، ظاهر می شود. پس معماران پست مدرن در تغیر دادن تناسبات، رنگها و عملکردهای نمادهای تاریخی به خود تردید راه نمی دهند ولی معماران نئوکلاسیک همچون «کونیلن تری» انگلیسی (یکی از مهمترین نظریه پردازان سبک نئوکلاسیک) معتقدند که «نظم‌های کلاسیک الهاماتی آسمانی و مقدس دارند». پس تغییر دادن آنها صحیح نیست و هر تغییری در آن باعث تبدیل شدن کمال به نقصان می شود. اگر خواسته باشید دریک جمله این سبک را تعریف کنید، می توانید بگوئید: «ساختمان نوکلاسیک، پوسته ای کلاسیک بر روی امکانات مدرن است».

تصویر ۳۲: مجموعهٔ مسکونی ریچموند از جمله کارهای کویلن تری، در کنار رودخانهٔ تایمز در لندن

این مجتمع مسکونی شامل ادارات ، مغازه‌های و رستورانهای متعدد است و نه تنها لوکس و زیبا است و مورد توجه بازدیدکنندگان و اهالی لندن قرار گرفت، بلکه در بازار رقابت معاملات املاک، توجه

خریداران زیادی را به خود جلب نموده است. نکته حائز اهمیت این است که «کونیلن تری» در این محل یک مجتمع تاریخی طراحی کرده و ساختمانها به نظر می آید که متعلق به قرن ۱۸ باشد، ولی تمام امکانات و ضروریات مدرن در آن در نظر گرفته است . شایان ذکر است که در غرب همواره مکتبها و سبک‌های مختلف فکری و هنری ظهورکرده و پس از چندی به حاشیه رانده شده ، ولی معماری کلاسیک حضوری پیوسته در دورانها داشته است. در ایران اولین سبک معماری فرنگی که مورد توجه قرار گرفت، سبک نئوکلاسیک در زمان ناصرالدین شاه در نیمه دوم قرن نوزدهم بود که برای مطالعهٔ بهتر به فصل هفتم همین کتاب مراجعه نمایید.

فصل پنجم
معماری پس از مدرن

شامل معماری دیکانستراکشن و فولدینگ، معماری سیال یا غیرخطی، معماری دیجیتال

۱-۵- واژه شناسی و نظریه‌های فلسفی مرتبط با دیکانستراکشن[۱۳۲]

دیکانستراکشن را ساخت شکنی، دیگر سازی، شالوده شکنی، ضد ساختار، ساختار شکنی، ساختارزدایی، بنیاد فکنی، بن فکنی و غیره معنی کرده اند. اما به نظر می آید که درست ترین معادل فارسی آن «واسازی» باشد. واسازی، باسازی نیست، بلکه دوباره سازی است. همان گونه که وابینی، بازبینی است. برای درک معماری دیکانستراکشن، ابتدا لازم است، فلسفهٔ دیکانستراکشن و مهمتر از آن زمینه‌های نظری آن را مطالعه نمود. این مکتب که یکی از شاخه‌های مهم فلسفه پست مدرن محسوب می شود، نقدی به بینش ساختار گرایی و همچنین تفکر درون است. در ضمن جزو زیر مجموعه پساساختارگرایی هم محسوب می شود. پساساختارگراها منطق گرایی افراطی ساختاری و افراط ساختارگرایان در مورد ساختار و مورد پرسش قرار می دهند. پساساختارگراها معتقدند که «اهمیت و پویایی زبان باید در ناپایداری معناها جستجو گردد». این مکتب توسط« ژاک دریدا »(۱۹۳۰)، فیلسوف معاصر فرانسوی، پایه گذاری شد. دریدا با ساختارگراها مخالف می باشد و معتقداست که وقتی ما به دنبال ساختارها می باشیم، از متغیرها غافل می مانیم. به عقیدهٔ دریدا، یک متن هرگز مفهوم واقعی خودش را آشکار نمی کند، زیرا مؤلف آن متن حضور ندارد و هر خواننده و یا هر فرد که آن را می‌خواند، می تواند دریافتی متفاوت از قصد و هدف مؤلف داشته باشد. تقابل‌های دوتایی موضوع دیگری می باشد که دریدا بیان می کند. تقابل‌هایی مانند روز وشب، مرد وزن، گفتار ونوشتار، زشت و زیبا همچنین نیک و بد که همواره در فلسفه مطرح بوده اند. از زمان افلاطون تا به امروز همواره یکی بر دیگری ترجیح داده شده است. ولی به نظر «دریدا» هیچ ارجحیتی وجود ندارد. او این منطق سیاه وسفید را مردود می داند و بحث میانه و وجود رنگ خاکستری را مطرح می نماید.

برای آشنایی بیشتر با معماری دیکانستراکشن لازم است ابتدا با نظریه‌های فلسفی مرتبط با موضوعات آشنا شده و همچنین به طور مجمل برای درک بهتر این نوع معماری مقایسه ای بین معماری دیکانستراکشن و معماری فولدینگ که یکی از سبک‌های مطرح در دههٔ پایانی قرن گذشته بود، انجام شود.

در بررسی آثار معماری در ادوار مختلف تاریخ می‌توان به رابطهٔ مستقیم و عمیق بین نحوهٔ نگرش و ایدئولوژی بشر نسبت به هستی و اعتقادات او و به طور کلی آن چه را فرهنگ می‌نامیم و آنچه که به عنوان اثر معماری عرضه می‌نماید، پی برد.

132 -De Construction

به این معنی که نحوهٔ تفکر و تفسیرانسان از هستی در شکل‌گیری معماری او به شدت تأثیرگذار بوده است. به عبارت دیگر آن چه به عنوان کالبد معماری شکل می‌گیرد، متأثر از کیفیات روحی است، که خالق آن اثر مدنظر داشته است درست به مثابهٔ نقاشی کودکی که از روی آن می‌توان به نحوه تفکر و حالات روانی کودک در هنگام خلق نقاشی‌اش پی برد.

مقارن با تحولات عظیمی که در چند قرن اخیر در حوزهٔ تفکر صورت گرفته است، معماری نیز دستخوش دگرگونی‌هایی گردیده که باز خورد آن را می‌توان در تعدد سبک‌ها مشاهده کرد. به این معنی که، این معماری است که آن تفکرات را توصیف می‌کند. هر تفکر جدید و یا نظریهٔ علمی تازه باعث ایجاد سبکی نو در معماری شده است.

۱-۱-۵- مقدمات فلسفی

قبل از بررسی ویژگی‌های معماری سبک‌های مختلف مانند دیکانستراکشن[۱۳۳] و فولدینگ[۱۳۴] و غیره‌ابتدا باید به فلسفه هایی که این نوع معماری‌ها از آن ملهم گردیده اند، اشاره کنیم. به عنوان مثال دو سبک دیکانستراکشن و فولدینگ را بررسی می کنیم.

۱-۱-۱-۵- مکتب ساختارگرایی

ساخت‌گرایی[۱۳۵] که در نقطهٔ مقابل با دیکانستراکشن قرار دارد، به عنوان یک روش تجزیه و تحلیل، در ابتدا توسط فردینانند دو سوسور[۱۳۶] (1857 – 1913) در زبان شناسی وارد و گسترش پیدا کرد. ساخت‌گرایی ریشه‌های خودش را به طور مستقیم در هرمنوتیک دارد.

هرمنوتیک که در آن به بررسی شناخت و فهم و تفسیر متن می‌پردازد، ابتدا در زبان شناسی مطرح بود، اما در فلسفه، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی نیز گسترش یافت. در اینجا دیگر متن موردنظر زبان شناسان نیست بلکه به مثابهٔ هستی و پدیده‌های عالم است.

ساخت‌گرایان در هر پدیده، عناصری مرتبط با یکدیگر مشاهده می‌کنند و در پی بررسی قوانین حاکم بر این روابط هستند. پیدا کردن ساخت‌ها در مواردی مانند قواعد خویشاوندی، اساطیر، مناسک اجتماعی، هنرها، تغذیه و غیره هدف اصلی ساخت‌گرایان است. از دیدگاه ساخت‌گرایان پدیده‌های انسانی در حکم مجموعه عناصری هستند که تحت تأثیر قوانین حاکم بر آن پدیده‌ها، با یکدیگر دررابطه هستند.

به عبارت دیگر وقوع پدیده‌ها (پدیده‌های انسانی) از ساحت ناخودآگاه انسان(رویدادهایی که به ظاهر فراموش شده‌اند اما ناخودآگاه در ذهن باقی می‌مانند و زندگی فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهند، علت‌هایی که وجود دارند، اما آشکار نیستند.) نشئت می‌گیرد و چون انسان در انجام این امور آگاهانه

133 -Deconstruction
134 -Folding
135 -Structuralism
136 -F. Desaussure

عمل نمی کند با بررسی این پدیده‌ها (و حالت تکراری حاکم بر آن‌ها) می‌توان قوانینی استخراج کرد که در موارد مشابه هم صادق باشند. (استدلال استقرایی)

یکی از زمینه‌هایی که گروههای ساختارگرا در آن زمینه چیزی برای گفتن داشته و مربوط به معماری می باشد، سؤالاتی در زمینهٔ معنا می باشد و اینکه چگونه افراد به جهان نظم می دهند. به علت دیدگاه پست مدر نیست‌ها در مورد اینکه معماری بیانگر معنا و ارتباط است، پست مدرنیست‌ها هنگامی که خود را در به دست آوردن یک دیدگاه تاریخی برای الهامات معماری ناتوان یافتند راه حلی را جهت حل کردن این معضل با به دست گرفتن دیدگاه پست ساختارگراها پیدا کردند.

جهت درک این مسئله، می بایست جنبه ای از ساختارگراها را که بیشترین تأثیر بر روی معماری داشته‌اند بررسی کنیم. ساختارگراها در پی دریافتن این موضوع بودند که معنا چگونه ایجاد می شود. لوئی استراس معنا و مکانیزمی که باعث به وجود آوردن آن می شود را به عنوان مقوله ای مستقل از هر گونه نظرو ایدهٔ از پیش موجود و قطعاً ماورای کنترل افراد توصیف می نماید.

این موضوع در نتیجه لازم می دارد مطالعاتی که از موضوع فراتر می روند، یعنی مکانیسم‌هایی که بدون تغییر می باشند، بدون در نظر گرفتن خصوصیات افراد انجام شود. در معماری، این موضوع منجر به توجه و تمرکز خاصی بر معنا می شود: مسئله تنها آنالیز اینکه چگونه معنا ایجاد می شود نیست بلکه دادن این مسئولیت به معمار است که طرحهایی را ارائه نماید که جلوه گر معنا باشند.

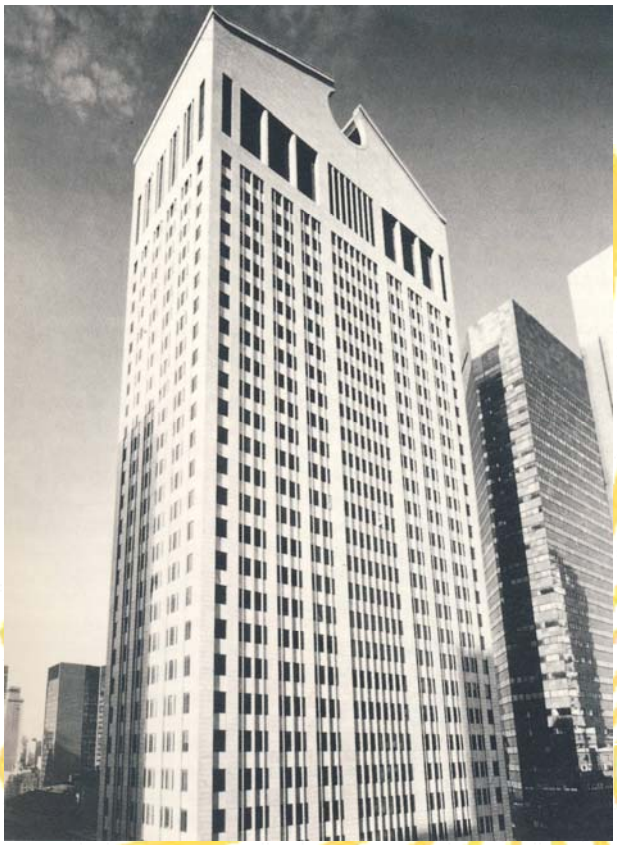
در اواخر سال ۱۹۷۰ و اوایل سال ۱۹۸۰، ساختارها با شعارهای تاریخی خاص، مشخص و نشانه دار بودند. نمونهٔ بارز آن ساختمان جانسون برگی در نیویورک یا حتی ساختمان پورتلند گریو که بیانگر و نشان دهندهٔ معنا بود و این مسئله به دلیل نشانه‌های تاریخی است را به خود اختصاص داده اند. پس در ترجمهٔ معنا تا حدی محدود می شود، همانی باشد که معمار در نظر دارد وآن را به گونه ای منتقل کند که ساختارگراها در پی آن بوده اند.

یکی از مثالهایی که توجه و تمرکز بر معنا را همانگونه که در نقل قولها وجود داشته است، نشان می‌دهد در آثار افرادی چون آلبرتو پرز گومز و من فردو تافوری می توان دید. رد پایی از تئوری‌های این تئوری دانها در معماری معماران قرن نوزدهم از پاگین گرفته تا جان راسکین وجود دارد.

بدون در نظر گرفتن سوء تعبیرها در تاریخ قرون وسطی با وجود فعالیتهای مذهبی و یا اجتماعی، این تئوری دانها برای معماران آتی توجیهاتی را آماده نمودند تا بدین وسیلهٔ پناهگاهی نسبت به فعالیتهای خارجی و بیگانه یافته باشند.

در نقد ادبی و در معماری، واژهٔ پست در پست مدرنیسم نشان دهندهٔ حالت و موقعیتی است که در ماورای مدرنیسم می باشد ولی در واقع در هر دو مورد به یک سری فعالیتهایی نسبت داده می شود که هنوز در ریشه وابسته به مدرنیسم می باشد. در دههٔ ۱۹۷۰، پیتر آیزنمن که دنبال رو تئوریهای چامسکی

بود، سعی در ایجاد یک روش طراحی نمود که هماهنگ با تلاشها و تحقیقات ساختارگراها بود و این مسئله برای آیزنمن به معنای یک روش و استراتژی مرکب بوده که کاملاً از ارادهٔ یک تولید کنندهٔ خاص و جهانی مستقل می بود.



تصویر ۳۳: جانسون برگر، ساختمان ای تی و تی در نیویورک در سال های ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۴.

این مسئله نگرانی تئوری دانهای آمریکایی را نشان می داد که در آرزوی یافتن اصول عقلانی در معماری بودند. این گونه به نظر می رسید اگر از تئوریهای بر گرفته شده از رشته‌های دیگر بتوان در معماری استفاده کرد، معماری به عنوان یک رشتهٔ آکادمیک پیشرفت خواهد کرد. شایان ذکر است که تعداد معماران و افراد تحصیل کرده که مایل به استفاده از ساختار برگرفته شده از تئوری‌های جدید بودند، بسیار محدود بود. ولی حضور آنها در حوزه‌های معماری گسترده تر محدود نبود. از طریق ژورنال‌هایی همچون پرسپدا، ایپوز شینز و مرور معماری هاروارد و از طریق تعداد کثیری از کنفرانسها و نمایشگاه ها، کسانی که تئوریهای زبانشناسی را تمرین می کردند مقامی شکوهمند تر نسبت به زمانی که محصولات معماری شان را صادر می نمودند، یافتند. از میان آنها، تئوری‌های « دریدا» و « فوکالت» و مخصوصاً دریدا شروع به نفوذ در دنیای معماری نمودند.

«دریدا» لزوماً در خصوص منابع وابسته در معنا با ساختارگراها هم عقیده بود ولی ادعاهای وی رسومات غربی را مخاطب قرار می داد که از نظر وی تا زمانی که مبناهای ساختاری مشخص باشند در حال عمل می باشند. از نظر « دریدا» تحقیقات فلسفه ای با وجود چنین نظرات زیر ساختاری انجام می شدند.

بنابراین معنای متون نامحدود و وابسته به متون دیگر می باشد، انتقاد وی بیانگر یک باز آفرینی از این روش و بر مبنای فعالیتهای غربی پیشین بود.

وی بر عدم یکنواختی بنیادین یک متن به جای نظم حاکم بر آن اصرار می ورزید و رابطهٔ آشکار میان اشیاء و زبانی که ما برای توصیف این اشیاء استفاده می کنیم را انکار می نمود همچنین معنا از ارادهٔ انسان منشأ نمی گیرد بلکه از عدم وجود ثبات در خود زبان ایجاد می شود. بنابر این مفاهیم سادهٔ بیان که ما به کمک آنها صحبت می کنیم در مورد زبان زیر سؤال خواهند رفت.

از نقاط ضعف فلسفهٔ دریدا این است که یک مفهوم واحد را برای واژهٔ « غرب» و یا « غربی» در نظر می گیرد و این مسئله ای است که تئوری‌های دریدا آنها را مشکل ساز می پندارد. جهت وضع کردن مقاله انتقادی اش او می بایست این مسئله را به عنوان یک سیستم کلی در نظر بگیرد و تا قادر باشد این مسئله را بارها و بارها در تجزیه و تحلیلهایش شرح دهد.

نوع درک و دریافت « دریدا» بسیار مطلوب بود چرا که درهایی را به سوی تحقیق و مطالعه در خصوص ماده گرایی و نژاد پرستی، باز نمود و حتی اکثر پیروان او از مثال‌های وی جهت انتخاب بازتاب در مشغولیات سیاسی استفاده می نمایند. با این وجود، گروه دیگر موضعی را نسبت به سنت غربی گرفتند که به منتقدین پست-کلونیال و ماده گراها کمک نمود. قطعاً در شکل آمریکایی آن، موضع « دی کانستراکشن» در نقد و انتقاد ادبی زمینه ای در آن بسیار مشهود و قابل توجه بوده است که حالت سیاسی را در رابطه با اظهارات «دریدا» در مورد جریانات سیاسی فعالیتهای وی بیان می دارد. موضع « دی کانستراکشن» به هواداران خود این اجازه را می دهد که از به توافق رسیدن با مسئلهٔ قدرت و حتی وجود آن و یا زندگی اجتماعی- سیاسی چه در آمریکا و چه در اروپا جلوگیری نمایند. چه در ادبیات و چه در طراحی معماری هیچ نتیجهٔ قابل ملاحظه ای از « دی کانستراکشن‌ها » به وجود نیامد. و این تنها مسئله ای بود که « دی کانستراکشن ها» از اواسط تا اواخر سال ۱۹۸۰ در جستجوی آن بودند.

افرادی که از موضع « دی کانستراکشن » پیروی می نمودند خود را تحت سلطهٔ منابع رسمی چون ساختارگراهای روسی، مجسمه سازی معاصر و نقاشی معرف می نمودند. آنها ادعاهایی در خصوص انفصال گرایی داشتند، در حالیکه از جنگهای سیاسی واقعی خود را جدا نموده بودند. معماری که تحت سلطهٔ « دی کانستراکشن ها» به وجود آمد سعی در حذف مفاهیمی از قبیل پراکندگی، جدایی و انفصال از طریق ابزار رسمی را داشت. « کوپ هیمل بلو روف تاپ در وینا (۸۹-۱۹۸۴) و ایستگاه زاها فایر در کارخانهٔ ویترا در ویل-ام-رین در سال ۱۹۹۴، مورد آزمایش قرار گرفتند تا معماری را ماورای محدودهٔ همیشگی خود نمایش دهند. همانند فعالیتهای «آیزنمن»، « گهری» و « کولهاس»، فعالیتهای رسمی نیز نتوانست فعالیتی را جهت ایجاد تئوری متفاوت با تئوری مدرن گراها انجام دهد و حتی نتوانست تفکرهایی را که در خصوص نقش مردم وجود داشت تغییر دهد. در واقع در بی تفاوتی مطلق

آنها نسبت به مسئلهٔ محیط، تجلیل آنها از نقش معمار به عنوان ارائه دهندهٔ شکل و به نوعی مترجم جامعه، به سختی می توان تمایزی بین آنها و مدرنیسم‌های متعصب ایجاد کرد جز در مواردی خاص همچون ویژگیهای خاص اشکال.

در این دوران، گرایشهای متعددی تحت عنوان « پست ایندااستریال»، « پست فوردیست» و «گلوبالایزد» در کشورهای پیشرفتهٔ غربی شکل گرفتند. « فوردیسم» به سیستم تولید انبوه و مصرف کنندهٔ انبوه القا می شود که بر کشورهای سرمایه دار در غرب در مقابل بحرانهای ۱۹۷۰ تسلط دارد. از طرفی دیگر«پست فوردیسم» یک سیستم جمع آوری متغیر و مصرف بازار را نشان می دهد که از سال ۱۹۷۰ توسعه یافته است. با دوری از سیستم اقتصادی « فوردیست»، این گرایش جدید اساساً با خصوصیت تغییر پذیری شناخته می شود: ماشین آلات و تجهیزات متغیر که قادر است در زمان محدودی با شرایط متفاوت سازگاری یابد.

تصویر ۳۴: زاها حدید، ایستگاه آتش در کارگاه ویترا، در ویلام این در آلمان در سال ۱۹۹۴.

تصویر ۳۵: کوپ هیمبلا، تعمیر سقف فالکستراس در وینا در سال های ۱۹۸۴ تا ۱۹۸۹.

همانگونه که در فصول آینده مطرح می گردد این امر همچنین دارای دسته بندی جغرافیایی بزرگتر اطلاعات در شهر های بزرگی مانند نیویورک و لندن و نواحی پیشرفتهٔ متمرکز در مناطق جدید در سراسر ایالات متحده و اروپای غربی و نیز حالت فوردگرای تغییر تولید به مناطقی از جهان که دارای اقتصاد کمتر توسعه یافته هستند، می باشد.

دنیای اقتصاد جهانی فراصنعتی و فرافوردگرا به صورت یکی از جریانات فرهنگی و جمعیتی فرا ملی و بزرگراه اطلاعاتی تصویر می شود. حرکت مداوم توریست ها، پناهندگان، مهاجران و بازرگانان در معماری نیز وجود دارد، مثلاً یک مهندس معمار فرانسوی در بانکوک طراحی می کند، یک مهندس معمار از نیوجرسی برای نظارت یک ساختمان به برلین پرواز می کند و مهندسین معمار ایتالیایی پروژه‌هایی در شهرهای هوستون و گالوستون ایالت تکزاس دارند.

تمامی این ویژگیهای اقتصادهای غربی منجر به تغییر شدید مسائل مختلف از جمله الگوهای کاری و اجتماعی (از جمله جنسیت، نژاد و قوم) و توزیع درآمد ونیز افزایش صنعتی شدن بخش خدمات

گردید. در کل الگوی افزایش قطبی شدن درآمد منجر به حاشیهٔ بسیار بیشتر اجتماعی و اقتصادی می گردد. همچنین این تمایلات سؤالاتی را دربارهٔ تأثیر آنها بر تنوع و خود مختاری در سطح محلی ایجاد می کنند. مناطقی که قبلاً تماس اندکی داشته اند اکنون به بیشترین شکل مشهود مرتبط هستند و یکی از شواهد آن وجود شبکهٔ خبری CNN حتی در دورافتاده ترین روستاهاست. اگر چه این تغییرات به زندگی روزمرهٔ همگان و نیز مسلماً بر محیط زیست ساخته شده تأثیر می گذارند اما اکثراً در تصمیمات معماری تأثیر اندکی دارند.

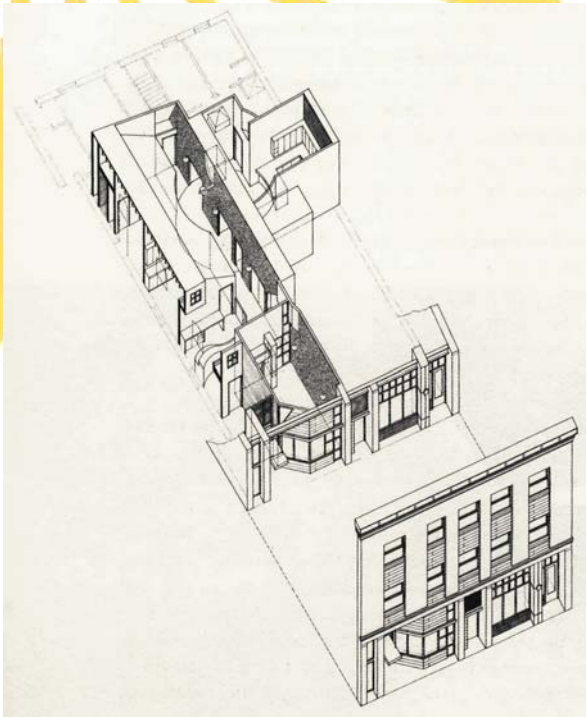
از ساختمانهای براق و محکم جنبش مدرن گرفته تا ساختمانهای مبهوت کنندهٔ دیکانسراکتیویستی از لحاظ سبک تفاوت زیادی وجود دارد اما از لحاظ معماری شجاعانه مبتنی بر تعابیر شخصی از بحرانهای اجتماعی ابداً فاصله ای وجود ندارد. با این حال همانطور که حتی جوامع حرفه ای در ایالات متحده و جاهای دیگر ابراز کرده اند نقش مهندس معمار به طور مداوم دچار فرسایش گردیده و به طور فزاینده ای در جهانی که از قرن نوزدهم تحت سلطهٔ توسعه گران، مهندسین و سازندگان قرار دارد به حاشیه رفته است.

تصویر ۳۶: سام ماکبس، ناظر خانهٔ «های باله»، فارغ التحصیل دانشگاه آبورن در روستای هال درآلاباما در فاصلهٔ سال های ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۴.

در ایالات متحده مهندسین معمار تنها کسری ازتمام ساختمانها را طراحی می کنند. و در جاهای دیگر این عدد کمتر است. این بدان معناست که مناطق حومهٔ شهرها، بازارها، انبارها، مدارس، آپارتمانها و سایر موارد ساخته شده به وسیلهٔ سازندگان یا پیمانکاران طراحی می شوند. از جنبهٔ منفی، استعدادها و آموزشی که می تواند موجب ارتقای چشم انداز وسیع گردد عموماً به ساختمانهای عمومی، منازل ثروتمندان و دفاتر شرکت‌ها محدود می گردد. از جنبهٔ مثبت، با توجه به بی تفاوتی کلی مهندسین معمار نسبت به محیط ساخته شده و به ویژه محیط هایی که وسایل محدودی دارند، فضایی برای گروههای حاشیه ایجاد می گردد و تا محیط اطراف خود را شکل دهند و محل زندگی، بازی و یا حتی کار خود را طراحی نمایند. یکی از معایب تاریخی حرفهٔ معماری در ایالات متحده این است که مدل اقتصادی غالب در آن مربوط به استخدام خدمات حرفه ای می باشد و در یک اقتصاد کاپیتالیستی این امر احتمال ایجاد بسیاری از ساختمانها را حذف می کند. در نتیجه مهندسین معمار به عنوان یک قائده بر پروژه های بزرگ و گران قیمت تمرکز دارند که اغلب پروژه های بزرگی هستند و نه بر تنوع و

کثرت گرایی تجربیات افراد و گروههای جامعه و فضاهای عمومی شهرها و حتی مناطق روستایی و تأثیر بالقوه حتی یک مورد بسیار کوچک نادیده گرفته می شود. استودیو روستایی سام ماکبی برای دانشگاه آبرن در بخش هیل در ایالات آلاباما به دانش آموزان می آموزد که چگونه مهارتهای آنها می‌تواند برای خانواده‌ها و افرادی که در حاشیهٔ جامعه زندگی می کنند، تفاوت ایجاد نماید. خانه هی بیل[۱۳۷] با هزینهٔ ۶۰۰۰ دلار ۳۳ دانشجو در طول ۳ ترم در سال تحصیلی ۹۴-۱۹۹۳ طراحی و ساخته شد. این جنبهٔ کوچک ادعای دستیابی به اهداف بزرگ اجتماعی را ندارد، بلکه بر شخصیت ساکنان و حق آنها نسبت به مسکن زیبا و ارزان بر اساس خواسته هایشان و حتی بر اساس طراحی ماهرانه تأکید دارد.

خانه های خود یاری در کشورهای در حال توسعه یا مناطق محروم اقتصادی تلاشی برای دستیابی به همین اهداف هستند. در مناطق شهری شرکت های معماری مانند کاوادیوم در لس آنجلس برای تولید هتل های ارزان دارای اتاقهای یک نفره مانند هتل پرنتیس (۱۹۹۰)از کابوس کاغذ بازی اداری رنج می‌برند. بعضی از این پروژه‌ها در این کتاب گنجانده شده اند. با این حال آنچه که من قصد دارم تحقیقی در مورد محیط ساخته شده نیست بلکه در مورد گرایشات کلی در معماری در طی ربع قرن گذشته است. هیچ تحقیق با حجم معقول نمی تواند تمام ساختمانهای جالب و مهم در طول این مدت زمان را در بر بگیرد. بنابراین من تعدادی از کارها را برگزیده ام و بر آنها تمرکز می کنم. من همچنین می خواستم از اشکالات تحقیقات با کنار هم گذاشتن طیف وسیعی از ساختمانها اجتناب کنم و بیشتر بر تجزیه و تحلیل پروژه‌های خاصی تحت عنوان ابر پروژه‌ها تمرکز کنم.



تصویر ۳۷: معمار کاوادیوم، در هتل پرنتیس در لس آنجلس کالیفرنیا در سال ۱۹۹۰. ایزومتریک از طبقهٔ اول را در تصویر ملاحظه می کنید.

137 -Hay Bale

پس به طور خلاصه می توان بیان کرد که ساخت‌گرایی یک نظریهٔ روش شناختی است و در آن می‌توان هر مسأله‌ای را مورد بررسی قرار داد و قوانین حاکم بر آن مسائل را استخراج و از آن قوانین در جهت پیش‌بینی مسائل بهره جست. ساختار گرایان معتقدند، بخش بزرگی از آگاهی‌های ذهن بشر به صورت نا خوداگاه است، به دیگر سخن مفاهیمی در زندگی اقوام گذشته وجود داشته، که در زندگی انسان معاصرهم وجود دارد وما از این مفاهیم به عنوان «کهن الگوها» یاد می کنیم.

ساخت‌گرایی، نقدی بر فلسفه و اندیشه مدرن بود که در آن تمامی پدیده‌های انسانی از دیدگاه عقل بشر مورد بررسی قرار می‌گرفت و نقش عوامل ناخودآگاه (مانند تأثیرات فرهنگ، قومیت وغیره) در بررسی آن پدیده‌ها نادیده گرفته می‌شد. از سوسور زبان شناس سویسی و استراوس[۱۳۸] مردم شناس فرانسوی می‌توان به عنوان نظریه پردازان این مکتب نام برد.

در نیمهٔ اول قرن بیستم، از سوی ژان پل سارتر (۱۹۸۰ – ۱۹۰۵) فیلسوف فرانسوی فلسفهٔ(اصالت وجود) (اگزیستانسیالیسم) مطرح گردید. سارتر معتقد بود هر فرد ماهیت خویش را شکل می‌دهد، هیچ دو فرد یا پدیدهٔ مشابهی وجود ندارد و بنابراین تجزیه و تحلیل ساختی که مبتنی به روش استدلال استقرایی (کشف قوانین و نظم موجود در پدیده از طریق مشاهده و بررسی تکرار آن‌ها) است، مردود می باشد.

به این ترتیب فلسفه اصالت وجود (به مثابهٔ پایهٔ مکتب دیکانستراکشن) نیز ریشه در هرمنوتیک و نحوهٔ تفسیر پدیده‌ها دارد، با این تفاوت که پیروان ساختارگرایی معمولاً متن مدارانند، یعنی به متن توجه می کنند تا مؤلف آن ولی پیروان مکتب دیکانستراکشن مفسرمدارانند، به این مفهوم که بیان می‌دارند هر فردی (مفسری) می‌تواند تفسیری متفاوت از یک متن واحد داشته باشد. یعنی به تعداد افراد (مفسران) از یک متن، تفسیر وجود دارد (کثرت معانی)

مکتب فکری دیکانستراکشن که اساس خود را از فلسفهٔ اصالت وجود دارد توسط ژاک دریدا[۱۳۹] فیلسوف معاصر فرانسوی پایه‌گذاری شد. دریدا با ساختارگراها مخالف است و معتقد است چون فرهنگ و شیوه‌های قومی هر لحظه تغییر می کنند، پس روش ساختارگراها که مبتنی بر مطالعهٔ تکرارها است، صحیح نمی باشد.

به عقیدهٔ دریدا یک متن هرگز مفهوم واقعی خودش را آشکار نمی‌کند و خواننده و یا هرکس آن را قرائت می‌کند (در اینجا مفسر)، می‌تواند دریافت متفاوتی از قصد و هدف مؤلف آن داشته باشد. به عبارت دیگر یک متن معنی واحدی ندارد وکثرت معانی (به تعداد مفسران) در مورد آن درست است پس چون تکرار و مشابهت در کلیهٔ متون وجود ندارد، روش استقرایی ساختارگرایان مورد سؤال است، به همین دلیل در بینش دیکانستراکشن ما در یک دنیای چند معنایی زندگی می کنیم.

138 -Claude Levistrauss

139 -Jaceques Derrida

از نظر دریدا در تقابل‌های دوتایی چون روز و شب، زن و مرد، تقارن و عدم تقارن و... یکی بر دیگری ارجحیت ندارد. چون هر فرد می‌تواند برداشتی متفاوت از معنای این تقابل‌ها داشته باشد. به طور کلی در این مکتب بیان می‌شود که هیچ تفسیر نهایی از پدیده‌ها وجود ندارد.

نکتهٔ حائز اهمیت آن است که تعریف مشخصی از دیکانستراکشن وجود ندارد، زیرا هر تعریفی از آن می‌تواند مغایر با خود دیکانستراکشن تفسیر شود، چون هر فردی به طور مجزا می‌تواند تفسیرهای خودش را از یک تعریف داشته باشد. چون عده‌ای از خود ساختارگرایان با عقاید ساختارگرایانه به مخالفت برخاستند، و به دیکانستراکشن متمایل گردیدند از این رو به مکتب دیکانستراکشن «پساساختارگرایی» نیز گفته می‌شود.

به طور خلاصه ساختارگرایان معتقدند:

با استفاده از استدلال استقرایی و بررسی نظم پدیده‌های مشابه و تکراری می‌توان روابط پدیده‌ها را کشف کرد و چون همهٔ اعمال انسان از ضمیر ناخودآگاه او شکل می‌گیرد، این تکرار و نظم در پدیده‌های انسانی وجود دارد.

دیکانستراکشن‌ها معتقدند:

هر پدیده و هر متنی، ماهیت مستقل خود را دارد و هیچ دو فرد یا پدیدهٔ مشابه و تکراری وجود ندارد. پس به تعداد مفسران یک متن، تفسیر از آن متن وجود دارد و معانی یک متن متکثرند و در تقابل‌های دوتایی یک معنی بر معنی دیگر ارجحیت ندارد.

۲-۵- معماری دیکانستراکشن

دیکانستراکشن یعنی ساختن ایده‌های ساخت‌ناپذیر – پیتر آیزنمن[۱۴۰]

برپایه مکتب فکری دیکانستراکشن از سال ۱۹۹۸ و به طور دقیق‌تر از اوائل ۱۹۸۰ سبک معماری‌ای به نام دیکانستراکشن ابداع شد. نخستین بار توسط پیتر آیزنمن معمار آمریکایی، معماری دیکانستراکشن شکل یافت.

۱-۲-۵- اصول فکری مکتب دیکانستراکشن

در قالب ساختمان‌هایی که به این سبک ساخته شده‌اند، کالبد یافت، که شامل موارد زیر می باشد:

* تعدد و کثرت در معناها
* عدم ارجحیت در تقابل‌ها و دوگانگی‌ها

در گذشته و همچنین در معماری مدرن و پست مدرن آن چه که حضور داشته تقارن، تناسب، وضوح، ثبات، مفید بودن و سودمندی بوده است، در این تقابل‌های دوتایی همواره یکی بر دیگری ارجحیت داشته است. اما آنچه مورد غفلت قرار گرفته عدم تقارن، عدم وضوح، ایهام، ابهام، بی‌ثباتی، فریب، زشتی و عدم سودمندی است.

140 -Peter Eisen man

مطابق با اصول دیکانستراکشن، این تقابل‌ها و دوگانگی‌ها می‌بایست در ساحت معماری به نمایش گذاشته شود. همچنین برخلاف مدرنیست‌ها که آینده را موردنظر داشتند و بر خلاف پست مدرنیست‌ها که به گذشته توجه می‌کردند، در اندیشهٔ معماران دیکانستراکشن شرایط امروز به اعتقاد آیزنمن «اکنونیت[۱۴۱]» ملاک معماری است زیرا هر فردی اکنون و بدون توجه به گذشته و آینده خود که نمی‌توان نقش آن‌ها را در بینش فرد نفی کرد و در عین حال به دلیل کثرت معانی در افراد نمی‌توان تشخیص داد چه بخشی از آن بینش به گذشته و یا آینده تعلق دارد «نه این است و نه آن – هم این است و هم آن» به معماری توجه می‌کند). به عبارت دیگر از نظر معماران دیکانستراکشن، طرح ساختمان باید منعکس کنندهٔ جهان متکثر کنونی باشد و به قرائت‌ها و تفسیرهای مختلف از طرح اجازهٔ بروز دهد.

معماری دیکانستراکشن باید هم پاسخگوی بینش‌های آینده‌نگر و هم بینش‌های گذشته‌نگر باشد و همهٔ سلایق را در زمان حال در نظر بگیرد؛ شاید به همین دلیل باشد که سبک دیکانستراکشن را از زیر مجموعه‌های پست مدرنیسم می‌دانند. (مکتبی که به آینده و گذشته توأماً توجه دارد و در ضمن کثرت گرایی از اصول پست مدرنیسم نیز محسوب می‌شود.)

در معماری دیکانستراکشن فرم‌ها تعمیم داده می‌شوند و تنها پس از آن است که برنامه‌ای کارکردی ارائه می شود، به جای این که فرم به دنبال کارکرد باشد کارکرد تابع تغییرشکل می‌شود، بر خلاف مدرنیست‌ها که می گویند فرم تابع عملکرد است.

در آثار معماران این سبک، عدم تقارن، ابهام، ایهام، بی‌ثباتی، دوگانگی، چند معنایی و عدم سودمندی همتراز تقارن، وضوح، ثبات، پایداری و سودمندی مطرح می شود. در این سبک، به عنوان مثال هم احجام متقارن وجود دارند و هم احجام نامتقارن ولی آنچه مهم می باشد، آن است که هر دوی این تقابل‌ها وجود دارند و هر کدام به صورت احجام مستقل با ماهیت جدا به کار رفته‌اند.

از معماران مشهور این سبک می‌توان به پیتر آیزنمن، فرانک گهری، زاهاحدید، رم کولهاس، برنارد چومی نام برد، که در فصل‌های بعد به کارهای این معماران اشاره شده است.

۳-۵- معماری فولدینگ

سبک دیگری از معماری، که زاییدهٔ مکتب دیکانستراکشن است، و از دههٔ پایانی قرن بیستم مطرح گردید فولدینگ نام دارد. از نظر مقایسه، فلسفهٔ فولدینگ که نخستین بار توسط ژیل دلوز[۱۴۲] (۱۹۹۶-۱۹۲۵) فرانسوی مطرح شد، شباهت بسیار زیادی با فلسفهٔ دیکانستراکشن دارد:

* هیچ ارجحیتی در جهان وجود ندارد. (در تقابل‌ها)
* معانی متون متکثراند (از دیدگاه مفسران مختلف)

141 -Presentness
142 -Gilles Deleuze

* سلسله مراتب وجود ندارد

به نظر می‌رسد این ویژگی فلسفهٔ فولدینگ که سلسله مراتب وجود ندارد، خود زاییدهٔ این ویژگی دیکاستراکشن است که ارجحیتی در جهان وجود ندارد و از این دیدگاه فلسفهٔ دیکانستراکشن و فولدینگ کاملاً یکسان هستند.

اما باید توجه کرد در فولدینگ به عدم وجود سلسه مراتب و طبقه‌بندی توجه بیشتری شده و همچنین به افق‌گرایی و هم ترازی اهمیت بیشتری داده شده است. (درست مانند گیاه ریزم[۱۴۳] به جای آن که درخت وار (عمودی) رشد کند در سطح زمین گسترش می‌یابد) از دیگر نظریه‌پردازان فلسفهٔ فولدینگ می‌توان به فیلیکس گاتاری فرانسوی[۱۴۴] (۱۹۳۶-۱۹۹۲)اشاره نمود.

بحث فولدینگ در معماری از اوایل دههٔ ۱۹۹۰، با پیشگامی معمارانی چون آیزنمن، گهری، زاهاحدید و حتی معمار مدرنیست همچون فیلیپ جانسون[۱۴۵] وارد شد.

فولد یعنی چین، لایه، لایه‌های هزارتو. در این نوع معماری هر لایه در کنار لایهٔ دیگر است، همه چیز در کنار هم است بدون این که لایه‌ها در هم فرو روند، ماهیت هر لایه به تنهایی حفظ می‌شود و همه چیز افقی است، از نظر فولدینگ همه چیز همسطح یکدیگرند. به عبارت دیگر در این نوع معماری بامرکز مداری مخالفت می‌شودومرکزمداری جای خودرابه گسترش درجهت طول(ونه ارتفاع)می‌دهد.

به عنوان مثال، برج سیزر در ۱۱۰ طبقه به عنوان نمادی از معماری مدرن و مرتفع‌ترین ساختمان این سبک در شهر شیکاگو قرار داشت، این برج از تعدادی مکعب روی هم شکل یافته بود که ارتفاع هر یک از این مکعب‌های عمودی متفاوت بود و هر کدام تا ارتفاع معینی بالا رفته بودند (درست در نقطهٔ مقابل تفکر فولدینگ که سلسله مراتب را رد می‌کرد) این برج تخریب گردید، گرگ لین[۱۴۶] به صورت نمادین با تبر تیشه به ریشهٔ این نماد مدرنیته و معماری مدرن زد و عمود گرایی را به افق‌گرایی تبدیل کرد. پس از انداختن برج به روی زمین، لین لایه‌های هندسی و طویل و قائم الزاویه آن را بر طبق شرایط سایت همانند نوارهای خمیری شکل، در کنار هم قرار داد.

این لایه‌ها در عین این که هر یک خصوصیات خود را حفظ کرده‌اند، با توجه به شرایط موجود در سایت، به حالت نرم و انعطاف‌پذیر به صورت افقی و بدون هیچ گونه ارجحیتی در بین عوامل موجود در سایت قرار گرفتند.

پیتر آیزنمن به عنوان بانی طرح فلسفهٔ فولدینگ در حوزهٔ معماری واژه فرم ضعیف[۱۴۷] را مطرح کرده است فرمی که قابل انعطاف است و خود را با شرایطی محیطی وفق می‌دهد همانطور که ژله با شکل

143 -Rhaizom
144 -Fielix Gauttari
145 -Philip Johnson
146 -Gereg Lynn
147 -Week Form

ظرف خود تطبیق می‌یابد، از این رو معماری فولدینگ نوعی معماری ارگانیک نیز محسوب می‌شود به این معنا که لایه‌ها در عین این که خصوصیات خود را حفظ می کنند، با توجه به شرایط موجود در سایت به حالت نرم و انعطاف‌پذیر به صورت افقی و بدون هیچ ارجحیتی در بین عوامل موجود در سایت قرار می گیرند.

۵-۳-۱- ویژگی‌های معماری فولدینگ

* لایه لایه بودن (چند لایگی) با حفظ ماهیت هر لایه و قرارگیری لایه‌ها در کنار هم
* افق گرایی و همترازی لایه‌ها
* فرم‌های قابل انعطاف و قابل تطبیق با شرایط محیطی سایت و معماری ارگانیک
* در این نوع معماری تباین‌هایی مانند تقارن، عدم تقارن و. . . به چشم می‌خورند اما این تضادها به نسبت دیکانستراکشن منعطف‌ترند و در هم می‌آمیزند، به عبارت دیگر همچون دیکانستراکشن تضادها کاملاً مجزا نیستند و با عناصر واسطه به هم مربوط‌اند.

۵-۴- مقایسهٔ معماری دیکانستراکشن و فولدینگ

۵-۴-۱- شباهت‌ها

۱) در بسیاری از جهات (تقریباً در همهٔ موارد) دیکانستراکشن و فولدینگ در فلسفه مشابه هستند، و در واقع فلسفهٔ فولدینگ کاملاً نشئت یافته از فلسفهٔ دیکانستراکشن است. کثرت معانی و عدم ارجحیت در تقابل‌ها در هر دو فلسفه وجود دارد، اما در فلسفهٔ فولدینگ تضادها با انعطاف بیشتری در کنار هم قرار می گیرند.

۲) هم در معماری فولدینگ و هم معماری دیکانستراکشن، هدف اصلی پاسخ‌گویی به قرائت‌ها و تفسیرهای مختلف از طرح است.

۳) در معماری فولدینگ لایه‌ها ضمن قرارگیری در کنار هم ماهیت خود را حفظ می کنند (درهم فرو نمی‌روند) همان طور که در معماری دیکانستراکشن احجام، اشکال، سطوح وغیره ماهیت خود را حفظ می کنند.

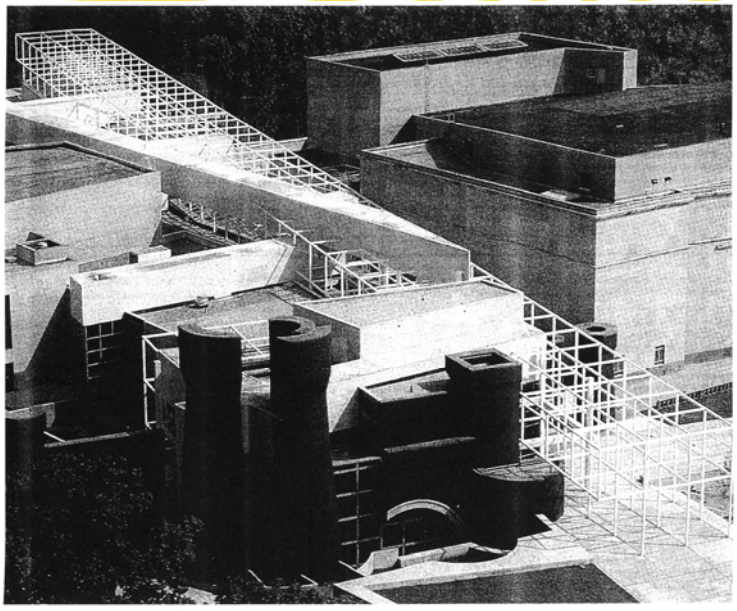
۴) هردوسبک فولدینگ و دیکانستراکشن با الگوبرداری ازعلم‌روز، فرم‌هایی را به وجود می‌آورند.

۵-۴-۲- تفاوت‌ها

۱) در معماری دیکانستراکشن تضادها و تباین‌ها در معماری به صورت مجزا شکل می‌یابند، اما در معماری فولدینگ هرچند این تضادها شکل می‌یابند، اما این تضادها به صورت انعطاف‌پذیری در هم می‌آمیزند. به عنوان مثال با استفاده از یک عنصر واسطه این تباین‌ها در هم می‌آمیزند. تضاد به مفهوم ارجحیت یک عنصر در مقابل عنصر متضاداش نیست بلکه به معنای کاربرد همزمان هر دو عنصر متضاد در طرح است.

۲) درمعماری فولدینگ به‌نسبت معماری دیکانستراکشن توجه بیشتری به افقگرایی وهمترازی است.

پس از بررسی‌های انجام گرفته لازم است در مورد ساختمان‌های شاخص این سبک‌ها صحبت به میان آید، یکی از اولین و شاخص ترین ساختمان‌های سبک دیکانستراکشن، مرکز هنرهای بصری، «وکسنر» (۱۹۸۹-۱۹۸۲) در شهرکلمبوس آمریکا است. عملکرد بنا، نمایش اثر هنرمندان ودانشجویان دانشگاه در آن است. «آیزِنمن» در تبیین طرح خود عنوان کرد که این نقطه محل ملاقات دو قشر نسبتاً متفاوت است. یکی دانشجویان و هنرمندان دانشگاه که کارهای خود را دراین ساختمان ارائه می کنند ودیگری شهروندان وعامهٔ مردم شهر که به دیدن این آثار می آیند. لذا دو نشانه برای هر قشر انتخاب کرد. یکی محورهای شبکهٔ شطرنجی دانشگاه و دیگری محورهای شبکه شطرنجی شهر کلمبوس. که این دو شبکه با یکدیگر ۱۷ درجه اختلاف زاویه دارند. این دوگانگی در کالبد معماری ساختمان به گونه ای نمایش داده شده که هیچ یک بر دیگری ارجحیت ندارند و همانند دو تیغهٔ قیچی بین دو ساختمان را شکافته و خود رادر آن جایگزین نموده است. آیزنمن پس از باز نمودن فضای بین این دو ساختمان در سایت، متوجه پی‌های یک بنای قدیمی شد که مربوط به دانشگاه نظامی بود. او این ساختمان را که در حاشیه قرار گرفته بود به عنوان بخشی از متن موجود که همان سایت پروژه باشد، قرائت کرد و به صورت کالبدی نمایش داد. در واقع در طرح آیزنمن، بخش‌هایی از ساختمان دانشکدهٔ نظامی که شبیه یک قلعه نظامی بود، در قسمت سر در ورودی ساختمان مرکز هنرهای بصری وکسنر بازنمایی و بازسازی شد. در این طرح، آیزنمن بر خلاف افراد قبل از خود، توجه به چیزی نمود که در نگاه اول وقرائت نخست به نظر نمی آید. وی موشکافانه، مواردی همچون تناقضات، دوگانگی‌ها و مسائل وتفسیرهای حاشیه ای را عریان وعیان نمود. معماری دیکانستراکشن، به عنوان یک سبک فراگیر و جهانی عمر نسبتاً کوتاهی داشت واز حدود یک دهه فراتر نرفت، ولی تأثیر شگرف وبنیادین بر شیوه طراحی ونوع بازنمایی معنی وتفسیر در حوزه معماری داشت.



تصویر ۳۸: مرکز هنرهای بصری وکسنر از جمله کارهای پیتر آیزنمن که او در آن تقابل ها و دوگانگی ها را به نمایش گذاشته است.

۵-۵- معماری غیر خطی یا معماری سیال

سالهای پس از ۱۹۷۰ پر از تغییرات لحظه ای بودند، از جمله سقوط شوروی، قابلیت انتقال سریع سرمایه و مهاجرت عظیم افرادی که از جنگ و سختی اقتصادی فرار می کردند. این نیروها باعث تغییر شکل عمده در چشم اندازهای توپوگرافیک و اقتصادی گردیدند. در سطح جهانی و محلی تمرکز گسترده‌ای بر ساختمان ایجاد گردید اما عواقب این تغییرات بر محیط ساخته شده به ندرت در تاریخچه‌های معماری و نقدها بازتاب دارند در حالیکه آنها تأثیر مستقیمی بر معماری و مهندسین معمار داشته اند. در واقع در طی دهۀ ۱۹۸۰ مهندسین معمار و سازندگان چشم اندازی را مد نظر داشته اند که مبتنی بر بازنگری بر اساس آموزه های مبالغه آمیز شکوه و عظمت در ابر پروژه‌هایی که ثروت سرشاری در آنها نهفته بود.

در طی دهۀ ۱۹۸۰ ویکتوریو گریگوتی در یک سری مقالات در مجلۀ کازابلا به تئوری سازی ابر معماری پرداخت و سپس آن را در پروژه هایی نظیر مرکز فرهنگی بلم در لیسبون(به همراهی مانوئل سالگادو-۱۹۹۲) تحقق بخشید. این پروژه علی رغم اینکه نیازهای یک سایت بسیار دشوار را برآورده می سازد، در عین حال با توجه دقیق به رابطۀ آن با دیر بزرگ قرن ۱۶ که در مقابل آن قراردارد، ساخته شده است. این مرکز فرهنگی به خوبی نمایانگر ایدۀ گریگوتی در مورد یک معماری دارای ابعاد عظیم است که قدرتمندانه در این سایت و این شهر اعمال شده و قلعه ای مدرن می باشد. ابر پروژه‌ها به اشکال زیاد دیگری نیز عرضه شدند: زمین های دارای امکانات تفریحی و پارکهای موضوعی، مراکز خرید عظیم دارای پاکینگ و پارکهای تجاری بزرگ که کاملاً از مراکز شهری دور شده بودند و مجتمع های مسکونی که در بافت متراکم شهری قرار داشتند. در میان تمام ساختمانهایی که در این کتاب در نظر گرفته شده، این ابر پروژه‌ها می توانند نمونه های برجستۀ یک دهه آز و اتلاف باشند.

در حالیکه پروژه های عظیم ساختمانی امر جدیدی نیستند(تغییرات وین و پارس در قرن ۱۹ به ذهن می‌آیند و نیز دهه های ساختمان سازی استعماری در آمریکای لاتین و آسیا) حجم جهانی نقدینگی، مشارکت شرکتهای بین المللی، حضور مهندسین معمار از سراسر جهان غرب موجب تفاوت ابر پروژه‌های مورد بحث در این کتاب از اسلاف خود می گردد. در این تحقیق من تولید معماری را به ۳ گروه تقسیم کردم: فضای عمومی، فضای خانگی و بازسازی شهری برای محیط های جدید زندگی و کار. هر یک از این گروهها با تجزیه و تحلیل طیف وسیعی از پروژه هایی که در آنها یک مجموعۀ کلی از مسائل وجود دارند به گروههای فرعی تقسیم می شوند. مطالعۀ دقیق تر یک ابر پروژه خالص باعث بررسی دقیق عوامل دست اندرکار تولید این تشکیلات معماری می گردد.

بنابراین درک ساختمانها از طریق رسمی و در ارتباط با زمینه های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مقدور می باشد. در مورد فضای عمومی، من پارکهای موضوعی دیزنی در مورد فضاهای مسکونی پروژه‌های IBA در برلین و برای بازسازی شهرها و الگوهای جدید، کار لنگرگاههای لندن را مورد مطالعه قرار می دهم. انتخاب این مکانهای خاص اتفاقی نبوده و در مورد هر یک معماری نقش مرکزی داشته است. به ویژه برای ایجاد دید بازاریابی. همچنین مشارکت شرکت های بین المللی بزرگ موسوم به پیشرو نیز به همین دلیل بوده است تا به این مکانها مشروعیت فرهنگی بخش در هر سه مورد، هر یک به گونه ای تجسم شخصیت جدید و بین المللی رویهٔ معماری هستند و همچنین نمادی از بسیاری پروژه‌های کوچکتر که در طی دههٔ ۱۹۸۰ میلادی تکمیل گردیدند. از لحاظ اصولی، همهٔ موارد نمایشگاههای معماری هستند و بسیار بیشتر از آنچه که در ابتدا به نظر می رسد دارای وجوه مشترک با شهر بازیهای دیزنی دارند. شهرهای دیزنی مهم به نظر می رسند زیرا آنها انواع کنترلهای اجتماعی که برای تعریف مکان های عمومی در شهرها تصویب شده اند را دارا می باشند و برای استفادهٔ طبقهٔ متوسط هستند. در اکثر موارد، مکانیزم های این کار از بهره بران طبقهٔ متوسط پوشیده مانده و می تواند بدون برخورد با مکانیزم های استثناء، ادعا کنند که اینها مکانهای عمومی هستند.

هنگامی که چارلز مور و سایرین در تلاش برای درک جاذبهٔ دیزنی لند به بررسی آن پرداختند، متوجه شدند که خصوصیات بسیار محدود آن (هزینه های ورود، دسترسی محدود، مرزهای تعریف شده، قوانین رفتار پرسنل و قوانین ضمنی برای بازدیدکنندگان، گروه بندی، خدمات کارآمد) علل راحتی بازدیدکنندگان طبقهٔ متوسط بودند و موجب احساس راحتی و آسایش آنها می شدند. یک ارتباط مستقیم بین فرهنگ ابر پروژه و نقش معماری در پایان هزارهٔ دوم وجود دارد. این امر به بهترین نحو در جلسهٔ سال ۱۹۹۲ دانشکدهٔ معماری با دانشکدهٔ دیگری مورد بررسی قرار گرفت. دانشکدهٔ معماری مخالف اقدام و همکاری احتمالی با دانشکدهٔ شهرسازی و یا دانشکدهٔ هنرهای زیبا بود. در عوض یکی از رئیسان سابق دانشکده پیشنهاد نمود که معماری با تئاتر اقدام شود بر این اساس که تشکیلات آنها دارای مشابهتی می باشد، به این ترتیب که کار هر دو عمیقاً مربوط به صحنه سازی است. فرهنگ وارفتهٔ معماری ایالات متحده و اروپای غربی در بسیاری از موارد به نظر می رسد که از چیزی جز صحنه سازی تشکیل نشده باشد و بدون شک دو عنصر غالب ابر پروژه و دیدگاه سیدنی در مورد واقعیت تجاری سیستماتیک، نیروهای اصلی در پشت این تحولات هستند.

درنتیجه طی دو دههٔ اخیر شاهد گرایش تعدادی از معماران به سبک خاصی از طراحی هستیم که از آن با عنوان معماری غیر خطی یا معماری سیال یا معماری پرش کیهانی یا پیدایش کیهانی نام برده می شود فرمهای دارای معماری غیر خطی عموما دارای سه مشخصه زیر می باشند :

۱) دارای فرم توپولوژیک هستند به عبارت دیگر برای بررسی فرم آن‌ها باید از اصول توپولوژی استفاده کرد (توپولوژی شاخه ای از ریاضیات است که قوانین حاکم بر شکلها و حجم‌ها را مورد بررسی قرار می دهد)اجسام مورد مطالعه در این علم تنها اشکال کلاسیک ومتعارف و معمو لی نیستند. در توپولوژی حالتهای مختلفی را می توان برای یک شکل متصور شد و در هر لحظه می توان این حالتهاراتعریف کرد،مثلا اگرفرض شود پروژۀمعروف موزۀگوگنهایم اثرفرانک گهری شکل یک کاغذمچاله شده رابه معرض نمایش می گذارد،توپولوژی بیان می کندکه این سطح مچاله شده همان مربع‌مستطیل یک‌کاغذصاف‌استومی توانارتباط بین‌این‌دوحالت ازکاغذرابافرمولهای‌ریاضی بیان کرد.

۲) دراین پروژه‌ها از ادوات الکترونیکی و ارتباطی درمقیاس بسیار گسترده ای استفاده می شود به طوری که وقتی فرد به داخل یکی از ساختمان‌ها وارد می شود، احساس می کند در یک دنیای مجازی وارد شده است. مثلا با دست زدن به دیوارۀ نازک یک نمایشگاه تصاویر مختلفی درآن ایجاد می شود یا بسته به وضعیت رفتاری افراد داخل ساختمان وتعداد آن‌ها (که توسط سنسورهای الکتریکی کنترل می شوند) موزیک مناسبی انتخاب و پخش می شود.

۳) در طراحی همۀ این پروژه‌ها از نرم افزارهای پیشرفته سه بعدی سازی و ایجاد انیمیشن در مقیاسی گسترده استفاده می شود، به گونه ای که بدون این نرم افزارها طراحی، ساخت و اجرای این ساختمانها غیر ممکن است. قضاوت کردن در مورد معماری غیر خطی بسیار مشکل است واین پرسش معروف که آیا معماری نوعی هنر است یا بر طرف کنندۀ نیازهای انسان، در مورد معماری غیر خطی نیز مطرح است؟ کاربرد فناوری‌های پیچیده درداخل این گونه ساختمانها و نیاز به ابداع روشهای جدید برای ساخت و تکمیل آن‌ها به گونه ای است که آن‌ها را بیشتر به صورت تجسم فناوری امروزی ونمادپیشرفت بشر در ابداع سازوکارهای پیچیده در آورده است تا نمایی از یک معماری انسانی.

مسلما فرم هر یک از این ساختمانها فریبنده و جذاب است و هر یک از آن‌ها می تواند به معروفیت مکانی که در آن احداث شده منجر و حتی باعث جذب درآمدهای توریستی شود. ولی موضوع بسیار مهم مدت زمان محدودی است که استفاده کنندگان از این گونه ساختمان‌ها در آن به سر میبرند. چنین ساختمانهایی معمولا نمایشگاه، ترمینال، بانک هستند که حضور در مجاورت و داخل آن‌ها برای مدت زمانی محدود هیجان انگیز و دلنشین است ولی کسی نمی تواند در دراز مدت درداخل آن احساس آرامش کند. بنابر این استفاده از این شیوۀ طراحی و به کار بردن فرم‌ها و خم‌ها ی پیچیده و نامانوس در پروژ ه‌های معمولی که امروزه در سطح دنیا باب شده است، در همه جا جوابگو نیست و چه بسا به نوعی ضد تبلیغ برای طراح تبدیل شود. مسئلۀ بسیار مهم دیگر سیستم‌های سازه ای مورد استفاده برای برپایی طرحهای غیر خطی است سیستم‌های سازه ای کلاسیک موجود با معماری غیر خطی نا متجانس هستند و از آن فاصله دارند.

شاید هنوز زود باشد که بتوان از معماری غیر خطی به عنوان یک سبک یا روش در معماری نام برد، به احتمال زیاد معماری غیر خطی تنها یک مد گذراست و طراحی و ساخت آن به اندازه ای مشکل است که شاید نتوان در دراز مدت آن را ادامه داد. حقیقتا چه عاملی باعث ظهور این گونه معماری شده است؟

۱-۵-۵- معماری سیال و تئوری مارکوس نواک

شاید بتوان مارکوس نواک را به عنوان پیشکسوتی معرفی کرد که در باب سایبر اسپیس پژوهش کرد. او معماری در حوزهٔ دیجیتال را تعریف کرد و تئوری معماری سیال را مطرح نمود. نواک خود را به عنوان یک معمار ایده آلیست مطرح می کند، به این علت که طرحهای معماری او با کامپیوتر زاده می‌شوند و برای یک حوزهٔ مجازی طراحی شده اند. مدل‌های خلاقانهٔ او در مقابل واکنش‌های قابل انتقال بیننده پاسخگو هستند. در معماری سیال، نواک معماری را پیشنهاد می کندکه از پذیرش فرم‌های منطقی، پرسپکتیو و قانون جاذبه خودداری می کند. او ایده هایش را به عنوان یک بیان از بعد چهارم می داند که زمان را با فضا و عناصر سازنده اش ملحق می کند. انحنا ها، چرخش‌ها و تغییرات معماری سیال نواک در واکنش به عکس العمل شخصی است که در آن فضا قرار گرفته است، لذا انسان است که در درجهٔ اول اهمیت است. معماری سیال نه تنها در پی سیالت فرم است بلکه در عملکرد نیز آن را می جوید. در معماری سیال علم، هنر، مادیت و معنویت، متغیر و ثابت در یک فضای شاعرانه تحت پوشش قرار گرفته اند.

مارکوس نواک می گوید:« معماری سیال در فضای سایبر یک معماری فاقد ماده است. معماری است که با عناصر انتزاعی اش مدام در حال تغییر است و معماری ای است که به موسیقی گرایش دارد. معماری سایبر یک سمفونی در فضاست در طول زمان؛اما یک سمفونی که هرگز تکرار نمی شود و ممتد نیست تا کامل شود. »

۲-۵-۵- ویژگیهای فرمال درمعماری مجازی

معماری سایبر، معماری بدون محدودیت است؛محدودیت‌های سایت که معمار در طرح‌های اجرایی با آن درگیر است در این معماری جایی ندارد و معمار در سایتی با گستره ای نامحدود می تواند به طراحی بپردازد و دومین امکان که توسط نواک در معماری سیال مطرح شده فراغت از جاذبهٔ زمین است و همین ویژگی هاست که باعث گردیده تا پروفسور تاناکا نام معماری « انجام نشدنی» را برای آن بر گزیند.

گرگ لین در نمایشگاهی که در سال ۱۹۹۷ تحت عنوان معماری مجازی در دانشگاه توکیو برگزار شد، یک سخنرانی در رد طراحی فضا با سیستم دکارتی ایراد کرد که امری بدیهی در زمینهٔ سایبر است چرا که هندسهٔ اقلیدسی و سیستم دکارتی پاسخگوی آزادی‌های عرصهٔ فضای سایبر نیستند. به لحاظ فرم نیز پیچیدگی در فضاهای سایبر مشهود است چرا که ابزار آن نیز فراهم آمده و ایده‌ها نیز به خاطر

عدم محدودیت‌های سایت، سازه وجاذبه زمین و غیره به سمت پیچیدگی هر چه بیشتر میل می کند، که البته این پیچیدگی پس از بروز معماری دیکانستراکشن در عرصه بناهای ساخته شده و طرح‌های اجرایی نیز دیده می شود. ویلیام ج. میشل خاطر نشان می کند:فضاهای الکترونیکی ظاهرا هر نوع فرم هندسی را انکار می کنند. پروفسور تاجیما نام "باروک مجازی" بر این ایده نهاده که بیان گر پیچیدگی فرم‌ها و بیان اکسپرسیونیستی آن هاست.

تئوری‌های نوربرگ شولز، هایدگر، دلوز و گتاری؛ نظریهٔ کوانتوم و نظریهٔ آشوب که امروزه مطرح هستند، می توانند روش و ایدهٔ معماری مجازی را شکل دهند تا مفاهیم عمیق روز را در قالب تکنولوژی جدید در حوزه مجازی کامپیوتر نمایان سازند. حال که دستاوردهای تکنولوژیکی حوزه مجازی دیجیتال را فراهم آورده؛رهیافت‌های علوم نوین و رویکردهای فلسفی عصر حاضر می توانند شکل دهنده به فرم و فضا در معماری مجازی باشند.

۳-۵-۵- واقعیت ملموس معماری مجازی

اگر به اصطلاح معماری مجازی، به عنوان معماری فضای مجازی که در مقابل فضای واقعی قرار دارد، چیزی فراتر از فضایی که می‌تواند به فضای واقعی یا چیزی شبیه آن ترجمه شود نباشد، پس فقط می‌تواند موضوعی ممکن باشد. اگر به سادگی طراحی یک ارتباط با واسطه باشد، همانند ارتباط با واسطهٔ سیستم هدایت، پس نزدیکی به فضای واقعی می‌تواند برای فهمیدن، ساده و عامه‌پسند باشد.

در این حالت شبیه‌سازی فضای چند بعدی در نمایشگر، می‌تواند برای دستیابی به فضای سه بعدی بر روی پرده نمایش، بر تکنیک‌های پرسپکتیو تکیه کند. از سوی دیگر، زمانیکه آزادی فضای سایبر، با احترام به فضای واقعی، تحت فشار است، نتیجه تنها کاهش تنوع فرمی طراحی است. بسیاری از تصوراتی که به این منظور ساخته شدند اصطلاحا همان چیزی‌اند که نواک آن را معماری سیال خواند، تصوراتی که در حال سقوط به ورطهٔ نوعی فرمالیسم اکسپرسیونیستی است.

لازمهٔ معماری مجازی، مجازی شدن چیزی به درستی است که اتفاقاً، متوقف نمودن بازی با این گونه آزادی دلخواه و در عوض استخراج، به کارگیری و تخلیهٔ تمام امکانات آن می‌باشد. خواستهٔ معماری مجازی چگونگی حاضر نمودن کامپیوتر و شبکه‌های کامپیوتری نیست، هرچند که آن‌ها هم از همان نوع فضای واقعی و یا جهانی مشابه آن بودند. تنها همانطور که عکسها معماری را تغییر دادند، معماری مجازی هم، معماری را تغییر می‌دهد. آن هم به صورت حرکتی تند به سوی معماری خواهد بود و به وسیله تفکیک، با احترام به فضای واقعی، چنان خواهد کرد. به جای ارتباط با واسطهٔ ساده برای فهمیدن و ساده برای استفاده کردن، آن طبیعت سازگار کامپیوتری با احترام به اندام انسانی است. احساس پایداری در مقابل آن به عنوان اندامی بیگانه، که تذکری برای تفکیک تهیه خواهد کرد.

معماری مجازی مشکل یک طراحی نیست تا معماری و معمار هرکدام بتوانند جوابی برای آن عرضه کنند که از آن خوشنود باشند. بلکه شرایطی است که ما می‌خواهیم در پایان قرن بیستم و از طریق رویارویی جسمی، حسی و تحریکی با کامپیوتر، تحت این شرایط زندگی کنیم. معماری مجازی می‌تواند به شی مجازی تبدیل شود و قدرت تغییر تفکر معماری زمانه را داشته باشد.

۴-۵-۵- معماری در گذار از واقعیت به مجاز

معماران نخست از هندسه و ابزار ترسیمی برای تفهیم ایده هایشان به دیگر گروه‌های دست اندر کار نظیر کارفرمایان و پیمانکاران استفاده می کردند. پرسپکتیوها و ترسیمات سه بعدی و سرانجام ماکت‌ها و مدلها ابزار بعدی برای تجسم بخشیدن به تصورات ذهنی طراحان فضاهای معماری بوده اند.

اما در عصر جدید با ورود کامپیوتربه عرصهٔ شبیه سازی فضای معماری، افقهای نوینی فراروی معماران گشوده شده است. چه این ابزار جدید، علاوه بر اندازه‌ها و تناسبات، مصالح و رنگ و بافت را نیز به نمایش می گذارند. نورها را باز آفرینی می کند و با جان بخشیدن به تصاویر و حرکت دادن به آنها، پاره ای از وظایف مدل‌های حجمی نیز به دوش می کشد. کامپیوتر، ابزار قدرتمندی است که می تواند نقش چند رسانه ای را در انتقال یک ایده از طراح به مخاطب ایفا کند.

سیر تجارب معماران در آزمودن روشهای معرفی ایده‌های فضایی آن‌ها در این هزاره ها، سیر تکاملی در دستیابی به روشهای چند رسانه ای برای بازآفرینی مجازی فضای معماری است. سیری که هدف غایی آن بازآفرینی هرچه کاملتر و جامعتر و واقع نمایانه تر فضای فضای معماری بر روی صورتی مجازی بوده است.

۶-۵- معماری دیجیتالی

امروزه با استفاده از فضای دیجیتالی به خوبی می‌توان تمام جزئیات تصور شده یک طرح را پیشاپیش به تصویر کشید. کاری که در گذشته تقریباً غیرممکن بود. فرم درفضای کامپیوتر ترسیم می‌شود. خلاقیت شکل می گیرد. بی‌مهابا مشکلی توسط دستی رقم می‌خورد، در فضایی که نه چندان آشناست اما این فضا یار دیرین است. این همان فضای کامپیوتری و عرصه‌ایی برای خلق نوآوری‌هاست. معماری به همراه فضای دیجیتال طرح‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند، طرح‌هایی که اعجاز معماری دیجیتال را نمایانگر است.

نت‌های جاری شده در فضا تنها در صورتی شناخته می‌شوند که ابزار آن‌ها وجود داشته باشد؛ پس یک آلت موسیقی پلی است بین احساس هنرمند و مجموعه نت‌هایی که هویتی را معرفی می کند. استفاده از ابزار نیز وقتی جایز است که پیشرفت و تکامل انسان را سبب شوند و با دید ضد ارزش نباید به آن‌ها نگاه کرد، زیرا ابزار پیشرفته خواه ناخواه در زندگی امروزی، نیاز به شمار می‌آیند. در این بین تکنولوژی مدرن در حوزهٔ معماری که تولد آن سبکی آزاد ونامحدود است و شاید بی‌رحم، مطرح می‌شود. در این میان بیشترین ضرر را معمارانی متحمل می‌شوند که کارفرما را نمی‌توانستند نسبت به

زیبایی یا موفقیت پروژه‌شان مجاب کنند و نیز کارفرمایانی که برای ساخت یک طرح، با ابهام و تردید گام برمی‌داشتند.

۱-۶-۵- واریخت بزرگ

«کلیک» کردن در فضاهای سایبر همچون حضور در گردشگاه‌های جدید معماری است. نظریهٔ آرمان شهری ویلیام میشل ماهیت ماهوی، جدایی ناپذیر و معمارانهٔ فضاهای سایبر را مطرح می کند. به هر حال معماران مجبورند موضوع طراحی دنیای مجازی را جدی بگیرند. ولی در حال حاضر ملاحظه می‌شود که برنامه نویسان و متخصصان علوم کامپیوتر اکثر مکان‌های مجازی را طراحی می کنند و در بسیاری موارد این مکان‌ها تا اندازه ای که بتواند خواسته‌های افراد را حداقل در کوتاه مدت برآورده سازند، عملکردی هستند.

معماری مجازی اطلاعاتی جایگزینی است، که دگرگون می کند و درحال دگرگون سازی قوانین کلاسیک است. درواقع بهره از مجاز گرفتن به جهت توسعه و گسترش حقیقت است. گسترش حوزهٔ اندیشه وتفکر با ورود به مجاز و دنیای آن عملی به نظرمی رسد و امکانی جدیدرافراهم می‌سازد. شبکه، شخصی سازی، پویایی و ارتباط ارکان جامعه اطلاعاتی فوق الذکرراتشکیل می‌دهند.

معماری انتقالی درجستجوی عبور از دنیای معماری فیزیکی به سمت معماری فضای مجازیست. پس می توان دریافت که حقیقت مجازی چه امکاناتی در اختیار طراحان و معماران گذارده است. حقیقت مجازی در اصل امکانی برای طراحی و رمزیابی تکوینی و پیدایشی یک اندیشه است؛ دراینجا می توان براین نکته توجه کرد که درواقع تمام معماران بالذات بر مجازواقفند ولی باید گفت که این مطلب رادرک می کنند اما قادر به ساختن و پرداختن به آن نیستند.

ابزار و وسایل مورد استفاده معماران در گذشته تأثیر بسزایی درآثارشان داشت. با گسترش و شناخت تکنولوژی‌های جدید می توان این را مطرح ساخت که زمان، حرکت و شدت جریان علوم محدودی هستند وشبیه سازی و مطابقاتی را باید به دست آورد که راه و مسیردیگری را برای طراح معماری مهیا سازد. دراین عصر ما به معمارانی که خالق تصاویر زیبا هستند نیازی نداریم. امروزه هر کسی قادر به انجام چنین کاری است. بعدازاین معمار کسی است که ساختمانهایی بسازد که خالق نوعی اندیشه باشد. به عبارتی اندیشه‌ای که طراحی می کند و اثری که گویای اندیشهٔ نویست.

فصل ششم
طراحی فضاها

پس از بررسی‌های انجام گرفته و آشنایی با سبک‌های مختلف در فصول گذشته، لازم می باشد تا اینک با فضاها و عملکردهای مهم آنها آشنا شویم. برای تحقق این امر بررسی اجمالی فضاها از نظر عملکردهای آنها امری مهم می باشد، لذا ذکر دسته بندی انواع فضاها از جمله فضاهای عمومی(گالری ها- سینماها- مراکز تجاری- اداری و غیره)، منازل مسکونی و به طور کلی فضاهای مهم شهری لازم بوده و آشنایی با این بناها برای معماران امری ضروری می باشد.

۱-۶- فضاهای عمومی

فضای عمومی در قرون ۱۹و ۲۰ به طور خوشبینانه به عنوان مکانی عمومی که تعلق به فرد یا طبقه یا شرکت خاصی ندارد بلکه متعلق به تمام مردم است، تعریف می گردید. بحث مکان عمومی را در ارتباط با مباحثهٔ جاری در خصوص فضای عمومی بهتر می توان درک کرد. چرا که مکان عمومی تحقق فضای عمومی است. یورگن هابرماز فیلسوف آلمانی به آن به عنوان محیطی که در آن شهروندان به طور خاص به فعالیت سیاسی مشغول هستند، یاد می کند و عملاً اصرار دارد که این امر برای اعمال سیاسی دموکراتیک ضروری است. هابرماز با ناراحتی ابراز می داشت که فضای عمومی به طور سنتی با فضای بازار و دولت تفاوت داشت. اما در اواخر قرن بیستم که دیگر این آرمان سنتی برای دموکراسی امکان پذیر نبود، مدلهای جدیدی باید توسعه یابد.

از جمله فرضهای اصلی نظریهٔ هابرماز این اندیشه بود که این مکانها و فضاهای عمومی محیط هایی بودند که شهروندان آزاد و برابر می توانند، به مسائل سیاسی بپردازند. دانشمندانی به نام نانسی فریزر، جف الی، جون لندز و مری رایان با تعاریف هابرماز با این رویکرد برخورد کردند که آرمان عمومی لیبرال بورژوا که او به عنوان پیشینهٔ تاریخی ذکر می کند در واقع تنها از طریق اعمال خشونت آمیز تبعیض بر اساس طبقه، نژاد و جنسیت وجود داشت و تنها یکی از چندین فضای عمومی احتمالی بوده است. اگر چه فضاهایی که گروههای دیگر تشکیل دادند در عمل و توسط مورخین بعدی به طور سیستماتیک نادیده گرفته شدند و یا بی قدر گردیدند. این امر شامل انجمنهای داوطلبانهٔ زنان یا کارگران که تمایز شدید میان عمومی و خصوصی را شکست، می گردد و آرمان عمومی این بود که بحث سیاسی دیگر یک امر ناگزیر نبود. این امر تا حد زیادی در مورد مفاهیم ما از مکان عمومی نیز صادق است که به طور خوشبینانه مشهود است به اینکه همگان می توانند وارد شوند، اما اغلب در واقعیت یک سری رویه های تبعیض آمیز را پنهان می کندکه معمولاً بر اساس نژاد، جنسیت یا طبقه هستند و تعریف عمومی را از جهات مهمی محدود می کنند. آنچه که اغلب در نظر ما مکانهایی است که عموم می توانند دسترسی داشته باشند مانند شهر بازیها و مراکز خرید و بازارها مناسب تر است، به عنوان مکانهای اجتماعی ذکر گردند.

شاید یکی از مهمترین تحولات اواخر قرن بیستم تفسیر مکان عمومی از دو جنبهٔ مرتبط باشد: یکی مکانی برای مصرف و دیگری مکانی برای جداسازی از طریق روشهای بسیار خاص جهت کنترل و بازرسی. رویه های تبعیض آمیزی که مکانهای عمومی قبلی را تا حدود زیادی مختص نخبگان مذکر نموده بود و تعریف عمومی را برای آنها مجاز می شمرد، بدین ترتیب اعتبار خود را از دست دادند و با رویه های مشابه دیکتاتورها و افراد مستبدی که بر فضاهای عمومی کنترل داشتند، مقایسه گردیدند که طبق تعریف برای دسترسی مردان و زنان طبقات پایین تر بودند.

آرزوی فضای عمومی دموکراتیک اگر چه گهگاه تحقق یافته همچنان به صورت موضوعی باز و قابل دسترس باقی است. هنگامی که نخبگان مذکر سفید پوست در ایالات متحده در طول قرن نوزدهم میادین و خیابانهارا در شهرها عمومی اعلام کردند تنها تصوری که از فضاهای عمومی داشتند، مردانی مانند خودشان بود. در قرن بیستم بیان اینکه نژادهای دیگر و زنان نیز گنجانده شوند جایگزین آن مباحث قبل شد و قابلیت دسترسی مناطق عمومی شهرها برای اکثر مردم بیشتر شد. اما نشانه های نامبارک مجموعه های جدیدی از رویه های تبعیض آمیز وجود دارند که امروزه توسط بیانات ضد تبعیض پنهان شده اند. حملاتی برای پراکندن افرادی بی خانمان از سرپناهای موقتی در املاک عمومی، ایجاد دوربین های نظارتی و محصور کردن فضاهای عمومی دلالت دارند بر انحراف از هدف سنتی دستیابی به شهرهای دموکراتیک و در واقع خود مفهوم عمومی دستخوش تعریف مجدد است.

شاید اجبارآمیز ترین دریافت این باشد که تنها یک اجتماع وجود ندارد بلکه اجتماع‌های رقابتی وجود دارند که اغلب با هم در تضاد هستند و با توجه به حوزه های صلاحیتی دارای تعاریف خود می باشند. در بسیاری موارد مهندسین معمار در می یابند که فضای عمومی برای اهداف بازاریابی بدون مداخلهٔ مقامات شهری برای کنترل دسترسی، زیر نظر گرفتن رفتار و کاهش انحرافات از فعالیت های بسیار مهم‌تر مصرفی، منفی یا خالی و بدون فایده است.

این مفهوم مشهور از فضاهای عمومی تقریباً به طور کامل طیف وسیعی از مطالبات موقتی در مورد مناطق شهری را نادیده می گیرد. مانند مناطق حرکت نوجوانان (در شهرهای آمریکا با اتومبیل و بسیاری از شهرهای اروپا با موتور یا پیاده)، حراج در گاراژ منازل و سایر فروشگاه های موقتی در خیابان، تظاهرات، راهپیمایی و رژه، مهمانیهای محله و سایر فستیوالهای شهری و اطراف شهرها. هیچ یک از اینها به مکانیزم های عمدهٔ کنترل وابسته نیستند و برای دسترسی خود به طراحی مناسب مکان‌های عمومی متکی نیستند.

بر عکس، اغلب هر چه محیط نامناسب تر باشد، آن واقعهٔ موقتی مؤفق تر خواهد بود. به همین دلیل این فعالیت‌ها نوعاً مورد بی توجهی مهندسین معمار و طراحان شهری قرار می گیرند. اما سایرین نسبت به آنها بی توجه نیستند. شایان ذکر است تلاشهای زیادی در لس آنجلس برای محدود کردن تردد

نوجوانان در بلوارهای سان ست و هالیوود صورت گرفته است. با فشار کسبه که معتقد بودند این امر موجب کاهش تجارت آنها می گردد و نیز ساکنان محلی که از لحاظ تردد دچار مشکلاتی بودند، پلیس این رویه را در اول دهۀ ۹۰ میلادی متوقف ساخت. ماشین سواران به جای دیگری رفتند و تجارت بیشتر کاهش یافت. فقط ساکنان محل از بازگشت ترافیک به حالت عادی راضی بودند.

در شهرهای اروپایی نیز نبرد مشابهی برای کنترل مراکز شهری در جریان است. در رم، خطوط گسترده تر و سایر وسایل حمل و نقل عمومی ارزان باعث شد که ساکنان مناطق شب‌ها به مرکز شهر بروند. در ماههای گرم تابستان، توریست‌ها هم به آنها افزوده می شوند. سرو صدای رستورانها، کافه های خیابانی، کاباره‌ها و هزاران نفری که پرسه می زنند و صحبت می کنند، منجر به اعتراض ساکنان محلی گردیده و در نتیجه دولت برای فرونشاندن این سروصدا اقدام کرده است. اما ناراحتی اصلی بسیاری از ساکنان که طبقات پایین(نظیر مهاجران جنوبی) از حاشیۀ شهر اکنون به مرکز شهر دسترسی آسانی دارند. اما آنها مایلند که طبقات بالا به آنجا بروند. برخی از منابع رفتاری در مورد مکان عمومی که تأکید برمصرف انبوه و کنترل رسمی دارند، در بحث زیر نمایان می شوند. این بخش یا بحثی در مورد شهر بازیهای دیزنی به عنوان نمونۀ این تلقی از مکان عمومی آغاز می گردد و سپس مراکز خرید و موزه‌ها که دو نوع از رایج ترین مکانهای عمومی در اواخر قرن بیستم هستند، مورد بحث قرار می گیرند و در بعد فرهنگی کتابخانه‌ها و تئاترها و سالن های کنسرت مد نظر قرار خواهند گرفت.

۱-۱-۶- فضاهای عمومی و شهر دیزنی

برای آشنایی بیشتر با فضاهای عمومی مهمترین نمونه شهر محل زندگی هر فرد می باشد، اما در این کتاب به معرفی یک مجموعۀ شهری که پس از دهۀ ۱۹۵۰ ساخته شد، می پردازیم. نام این مجموعه دیزنی لند می باشد. در دهۀ ۳۰ میلادی والت دیزنی امپراطوری خود را بر اساس شخصیت های کارتونی بنا نهاد و در عرض چند سال از قسمتهای کوتاه کارتونی به فیلم های بلند رسید. میکی موس، دانلد داک، گوفی و سایر آفرینش های کارتونی به شهرت جهانی رسیدند و شخصیت های محبوب کودکان گردیدند. تا اوایل دهۀ ۵۰ برنامۀ تلویزیونی روزانه و هفتگی نیز اضافه گردیدند و برنامه ریزی برای دیزنی لند در آناهایم در کالیفرنیا در دست اقدام بود.

با افتتاح آن در سال ۱۹۵۵ دیزنی گام بلندی از نظر مفهومی و فضایی برداشت و زمان و مکان در خدمت برنامۀ سازمانی برای اوقات فراغت در آمدند. علی رغم اینکه مالکین سایر پارکهای تفریحی آن را طرد کردند اما در عوض دیزنی لند به مؤفقیت کامل رسید. سه مورد بعدی که به این امپراطوری اضافه شد شامل دنیای دیزنی در فلوریدا (۱۹۷۱) و به خصوص مجیک کینگ دام(۱۹۸۲) و دیزنی توکیو(۱۹۸۴) و یورو دیزنی در حومۀ پاریس (۱۹۹۲) به شدت ایده های اولین پروژه را افزایش دادند.

در نتیجه محبوبیت عمومی، دیزنی لند از سوی برخی مجامع به عنوان نمونهٔ مناسب برنامه ریزی شهری مورد حمایت قرار گرفت. اما از سوی نخبگان و روزنامه نگاران کمتر مورد تحسین قرار گرفت که آن را به دلیل سطحی بودن، تقلید تاریخی، فرار از واقعیت و تخیل بی محتوا مورد انتقاد قرار می دادند. هنگامی که جولیانو آماتو نخست وزیر ایتالیا در مورد مشکلات جدی کشور در سال ۱۹۹۲ به سنای ایتالیا هشدار داد وی چشم انداز تاریک ایتالیا را به دیزنی لند اروپا تشبیه کرد، یک زمین بازی که از لحاظ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی جدی گرفته نمی شود. هر چند این انتقادات معتبر بودند اما هیچ تأثیری در وضعیت مطلوب اقتصادی یا شهرت این قطب بزرگ توریستی دنیا نداشتند. یکی از ابعاد مؤفقیت دیزنی لند شروع به کار شهربازیهای دیگر در ۴۰ سال گذشته نه تنها در ایالات متحده بلکه در اروپا و آسیا است. در واقع مؤفقیت نسبی دیزنی توکیو که مشابه دنیای دیزنی می باشد به همراه تقویت ین ژاپن منجر به شکوفا شدن سایر شهر بازیها در ژاپن گردیدند که همگی موضوعات آمریکایی یا اروپایی داشتند مانند سرزمین سسامی استریت، دنیای کانادا، روستای فستیوال و دنیای هلند. ازاینهامهم‌تر، روش های فضاهای عمومی، فضای کاروشهرسازی دردیزنی لند وموارد بعدی به مزاق سازندگان ومهندسین معماربه عنوان استانداردی که باآن ساختمانها ومکانهای عمومی سنجیده شوند، خوش آمد.

دیزنی لند مفاهیم شهر بازی را به سطح جدیدی ارتقا داد. در محدودهٔ این مجموعهٔ گسترده، ۵ شهر بازی با موضوعات مختلف وجود دارد: سرزمین ماجرا، دنیای کوچکی، سرزمین خیال، سرزمین مرزی و خیابان مرکزی آمریکا. اینها با هم چشم انداز شهری و روستایی آمریکا را به یک محیط قابل مدیریت و ایده آل تبدیل کردند. آنچه که دیزنی صلح جویانه به عنوان تاریخ شهر بازی ارائه کرد با نگارش نقطه نظرات مأیوسانه به رویدادهای واقعی لطمه زد. برای مثال ارائهٔ سرزمین مرزی به عنوان حرکت آرام شهروندان سعادتمند به سرزمین های غیر مسکونی به جای مبارزه با حمایت دولت، دزدی سرزمین و نسل کشی.

سپس در مرکز اپکوت در دنیای دیزنی فلوریدا، دیدگاههای تشریحی حمایت از کاپیتالیسم آمریکایی تا حد زیادی در فیلم سینمایی امریکن اکسپرس و کوکاکولا به نام ماجرای آمریکایی مشخص است که تبلیغات شرکت‌ها با پوشش آموزش انجام می شود.

خیابان اصلی آمریکا از ورودی پارک آغاز می شود و واقعیت پیچیده کل شهر بازی را در خود جای می دهد. این قسمت نمایانگر یک مرکز شهر ایده آل در ایالات متحده در اواخر قرن نوزدهم با مقیاس هفت هشتم است که دارای تراموای رنگارنگ، خانه های شاد کوئین آنه و ساختمانهایی به سبک ملکه ویکتوریا، پیاده رو، چراغ برق، و حتی شخصیت هایی است که لباس آن دوره را به تن دارند.

خیابان اصلی آمریکا با ظاهری تمیز و رنگارنگ تفسیرهای تاریخی را به ذهن متبادر می کند، از یک چشم انداز شهری که تنها ظاهراً نمایانگر یک شهر قرن نوزدهم است اما در واقع تاریخ، اوضاع کاملاً متفاوت بوده است. مصرف گرایی صرف موجب می شود خیابان اصلی برای فعالیت هایی نظیر خرج کردن پول برای غذا یا جواهرات بدلی مورد استفاده قرار گیرد. خیابان اصلی فاقد صنعت، فقرو مهم تر از همه حیات سیاسی است. اما دارای پلیس سیاسی و قانون است که محجوبانه به آن اضافه گردیده اند. شرکت دیزنی به عنوان یک ملک خصوصی می تواند فعالیت سیاسی را ممنوع سازد و این کار را کرده است. درست همانطور که کارکنان آن موظف به پوشیدن یونیفورم و دارای مقررات رفتاری هستند، تخلف از قوانین به معنای اخراج است.

تصویر ۳۹و ۴۰: تصوّر خیابان اصلی در دیزنی لند آناهیم کالیفورنیا در ایالات متحدهٔ امریکا در سال ۱۹۵۵.

جذابیت دیزنی لند تا حدودی به دلیل این افسانه است که فقط بازدید کنندگان در آنجا حضور دارند اما در واقع والت دیزنی در آنجا ساکن است. اکثر طبقات دوم ساختمانهای خیابانهای اصلی به عنوان آپارتمان تفریحگاه آخر هفته طراحی شده اند به طوریکه او بتواند از آنجا بدون اینکه دیده شود جمعیت تماشاگران در حال عبور و خرج پول را مشاهده کند. بر خلاف بازدیدکنندگان موقتی، تنها دیزنی و مهمانان ویژهٔ او می توانستند در دنیای خیال اقامت کنند. با این حال از برخی جهات دنیای خیال بسیار واقعی بود. بنابر برخی گزارشات او، میکروفن های مخفی در اتاق غذاخوری قرار داده بود تا بتواند وقتی مهمانانش را ترک می کند مکالمات آنها را بشنود. از آنجا که می دانیم او در آن زمان یکی از خبرچین های FBI بود. این وضعیت بی شک مفید بوده است. بر خلاف پانوپتیکون متعلق به جرمی بنتهام، کنترل خیابان اصلی دیزنی بسیار ماهرانه تر است و با تکنیک های پیچیدهٔ بازاریابی وکنترل جمعیت انجام می شود اما نظارت به همان اندازه فراگیر و خاص می باشد. تمایل به سکونت در دنیای خیال به عنوان بخش معماری شهر بازیها قبل از دیزنی نیز وجود داشت. هادریان امپراطور روم ساختمانهای کاخ خود را به تقلید از مبهوت کننده ترین ساختمانهایی که او در سفرهایش در اطراف

مدیترانه یافته بود در نزدیکی تیولی بنا کرد. مدتها بعد در قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ حکمرانان و مالکان اروپایی باغهای خود را با معابد کلاسیک، احشام روستایی، کلبه های سوئیسی و خانه های سبک گوتیک می آراستند. اما تضاد های میان ورسای یا ورلتیز یا باغ های انگلیسی استو یا استورهد با دیزنی‌لند گویا هستند. آنها اقامتگاههای نخبگان بودند و برای عموم مردم قابل دسترسی نبودند و از لحاظ مسیر معماری عمدتاً معطوف به گذشته بودند. تا اواسط قرن نوزده که معماران و تئوریسین های آلمانی به طور وسیعی از تولید تصاویر خالی روی برگردندند و بر ساختمان سازی تمرکز نمودند. در عوض شهر بازیهای دیزنی قالبی را برای تولید انبوه در ایالات متحده و اروپای غربی ارائه نمودند. از جمله جدیدترین نمونه‌ها ایدهٔ شهر بازی در دانشگاه کالیفرنیا در ایروایِن می باشد که چارلزمور، فرانک گهری، ربکا بیندر و سایر مهندسین معمار گرد هم آمدند تا ساختمانهای دانشگاه را طراحی نمایند. مطمئناً بعضی از آنها آثار زیبای معماری هستند به ویژه ساختمان دانشکدهٔ فنی گهری و دانشگاه علوم اجتماعی بیندر اما در مجموع خود دانشگاه را به یک پارک موضوعی تبدیل کرده اند که در آن معماران برجسته موضوعات معماری گوناگونی را ارائه داده اند. شاید گویا تر از آن، اقامتگاههای تفریحی در حال ساخت در ژاپن باشد نظیر ناسوهایلندز توسط گروه SWA و فورانو نورث استار در هوکایدو توسط رابرت مورتنسن. در مورد ناسو، گروه SWA یک شهر بازی موجود را بازنگری کرد و توسعه داد و هتل های تفریحی و و امکانات گلف و سایر ورزش‌ها را به آن افزود. همه چیز به طور واضح و آشکار غربی است از شهر بازی، سرزمین خیال، خیابان مرکزی آمریکا دههٔ ۱۹۵۰، راک اند رول پلازا و باغ فرانسوی گرفته تا هتل آکبین که به سبک دورهٔ رنسانس فرانسه است. علی رغم مکان این تفریح گاه در جنگل های متراکم در فاصلهٔ ۱۵۰ کیلومتری شمال شرق توکیو، همه چیز موضوع بندی شده و تحت کنترل است. روشن است که برای سازندگان طبیعت مورد توجه نبوده است و الهام کافی از آن گرفته نشده است.

اگر چه دیزنی لند بزرگ است (۳۱ هکتار)، اما اندازهٔ اسطوره ای دنیای والت دیزنی در اورلاند و فلوریدا آن را کوچک جلوه می دهد. در آنجا فقط مجیک کینگ دام به تنهایی ۴۰ هکتار وسعت دارد و استودیوهای دیزنی-ام-بی-ام، دریاچهٔ تایفون، جزیرهٔ لذت، بازار روستایی دیزنی، جزیرهٔ اکتشاف، مرکز اپکوت و همینطور امکانات تفریحی متعدد به آن افزوده می گردد. در استودیو های دیزنی بازدیدکنندگان بازسازی فیلمهای بزرگ از قبیل تینج موتنت، لاک پشت های نینجا و یک گالری انیمیشن، درهٔ فاجعه و نمونه های دیگری از جلوه های ویژه را مشاهده می کنند. یکی از رویدادهای بزرگ بازسازی بلوار هالیوود، نه آنچه که امروز است بلکه آنچه در دوران اوج بود، می باشد. با تقاطع مشهور بلوار هالیوود و خیابان واین، تئاتر چینی گرا من (اثر جدید دست و پا در سیمان وجود دارد) و

پاتوق ستارگان افسانه ای سینما که نابود شده اند مانند براون دربی تکمیل می گردد. این بازسازی دیزنی نمایانگر سمبلیک واقعیت و خیال (واقعیت دیزنی) می باشد.

تصویر ۴۱: شرکت ربکا بیندر در وین، کارخانهٔ علوم ماهواره ای زیر نظر دانشگاه کالیفورنیا در ایروین کالیفورنیا در سال ۱۹۸۹.

امروزه بلوار هالیوود در لس آنجلس بسیار متفاوت و پیچیده تر از نمونهٔ دیزنی می باشد و برای بسیاری از بازدیدکنندگان مقایسهٔ آنان ملال آور است. در لس آنجلس، جمعیت خیابان شامل نوجوانان فراری، روسپیان، فروشندگان مواد مخدر و افراد بی خانمان می گردد. و نیز کتابفروشیهای کتابهای نو و دست دوم، فروشگاههای وسایل برقی، فروشگاه نوار و سوغاتی و فرم های جدید دیگر می باشد. در شورش لس آنجلس از ۲۹ آوریل تا اول می ۱۹۹۲، بلوار هالیوود با سرنوشتی بسیار متفاوت از آنچه در اورلاندو به نمایش گذاشته شده، مواجه شد. تردد نوجوانان خشن و بی ادب شبهای آخر هفته در خیابانها ممنوع شده بود و یک برنامهٔ بازسازی شهری در دست اقدام بود تا ناهنجاریها را از بین ببرد و بلوار را مجدداً به وضعیت ایده آل دوران اوج خود باز گرداند. اما اکنون این خیابان یکی از هدفهای اصلی شده بود که شورشیان ویترین مغازه‌ها را می شکستند، اموال آنها را غارت می کردند و آنها را به آتش می کشیدند.

جو کارناوالی که این خشونت را احاطه کرده بود ظاهراً همان پیش بینی ناتان وست در سال ۱۹۳۹ در مورد پایان دوران هالیوود بود که در نقاشی تاد هکت به نام روز ملخ نشان داده شده بود. او می‌خواست که شهر در حالیکه می سوخت جو شادی و سرور داشته باشد و مردمی که آن را به آتش می کشیدند افرادی بودند که در تعطیلات بسر می بردند. دنیای دیزنی جایی برای مشکلات سیاسی و اقتصادی که توده های مردم را تا آن حد خشمگین ساخت که دست به اقدامات خشونت آمیز بزنند، باقی نمی‌گذارد. اگر چه دیزنی لند در بخش ارنج تنها چند مایل از مرکز شورش در جنوب لس آنجلس مرکزی فاصله دارد اما جز از لحاظ جغرافیایی، از نظر سایر موارد با آن فاصله دارد.

همانطور که دیزنی توسعه می یافت، بیش از پیش سازنده ای با ظاهر هوشمندانه به نظر می رسید و این شرکت نشان داد که برداشت هوشمندانه ای از اقتصاد و سیاست دارد. در سال ۱۹۹۰ و پس از اعلام

برنامه های یک توسعهٔ بزرگ، آناهایم(که دیزنی لند در آنجا قرار داشت) و لانگ بیچ (محل توسعهٔ آتی) را زیرکانه به جان هم انداخت و این دو شهر را وادار کرد که پیشنهاد خود را مدام بالاتر ببرند تا اینکه در نهایت دیزنی آن بستهٔ مالی و شهرسازی را که به دنبال آن بود، به دست آورد. این استراتژی را شرکت در جاهای دیگر نیز با مؤفقیت به پیش برد. هنگامی که آبها از آسیاب افتاد، آناهایم تنها بود.

جاذبهٔ اولیهٔ آن در دههٔ ۱۹۵۰ تا حدودی ناشی از این واقعیت بود که دارای زمین کشاورزی بود، که عمدتاً ساخت و سازی انجام نشده داشت. در عوض، لانگ بیچ شهری بود که دارای یک مرکز شهر واقعی می باشد. توسعهٔ برنامه ریزی شدهٔ دیزنی لند در هزارهٔ سوم میلیونها دلار از بودجهٔ ایالتی و فدرال را جذب بزرگراه و زیر ساختها برای دسترسی بهتر بازدیدکنندگان به آن خواهد گردید و بدین ترتیب باز هم پاداش بیشتری نصیب دیزنی می گردد. در آغاز شورش ۱۹۹۲، پرسش این سؤال اجتناب ناپذیر است که جنوب لس آنجلس مرکزی با بستهٔ مالی اسراف گرایانهٔ ایالتی، شهری و کشوری چگونه خواهد بود.

سرزمین مرزی، سرزمین خیال و سایر بخشهای پارک از مدل خیابان اصلی در ارائهٔ معماری صحنهٔ طراحی شده برای لذت بصری غیر تفسیری پیروی می کنند. برای دستیابی به تأثیر مطلوب بنا به گفتهٔ دیزنی آنها می بایستی که محیط زیست را کنترل کنند. این بدان معنا بود که هیچ چیز نمی توانست خارج از جای خود باشد و هیچ یادداشت اشتباهی نمی بایست وجودداشته باشد. پرسنل زباله‌ها را تقریباً بلافاصله پس از اینکه انداخته می شوند، محجوبانه بر می دارند. موزیک گیلد دایج و غربی پخش نمی‌شود. برای نشان دادن تغییرات تاریخی و تغییر در طی زمان ادغام ساختمانها صورت نگرفته است. به جز دستگاههای بازی و سایر تفریحات، خرید و غذا خوردن دو فعالیت عمده در دیزنی لند هستند.

حیات عمومی به عنوان فعالیت انفعالی و هدایت شده در مکانهای کنترل شده تلقی می گردند که در آنها انتخاب غذا و خرید صورت می پذیرد. بازدیدکنندگان با دقت و زیرکی در نمایشگاه‌ها و تورها گردانده می شوند. از لحاظ ساختار اجتماعی و عملکرد، دیزنی لند به هیچ وجه یک شهر تلقی نمی‌گردد و این چیزی است که بعضی ناظران عجول بیان کرده اند در حالیکه ترکیبی از شهر بازی، مرکز خرید و سینما می باشد. والت دیزنی در اوایل سال ۱۹۶۴ شاید به این دلیل که متوجه شد تنها به بخشی از شهر ایده آل خود دست یافته است، شروع به برنامه ریزی برای یک شهر جدید واقعی به عنوان بخشی از دنیای دیزنی در فلوریدا کرد به نام مرکز اپکوت که مخفف نمونهٔ آزمایشی جامعهٔ فردا می باشد. این شهر آرمانی از پروژه های شهرسازی آرمانی نشأت گرفت که در شهربازیهای قرن نوزدهم ارائه گردیده بودند و محیط های عجیب و بیگانه از طریق خرید سوغات و غذا در بخشهای مختلف با هم ادغام می شدند. پیشینیان جدیدتر در ایالات متحده شامل نمایشگاه جهانی شیکاگو ۱۸۹۳

(با پروژهٔ شهر سفید) و نمایشگاه جهانی نیویورک ۱۹۳۹ (شهر فردا) اما در نهایت واقعیت در سال ۱۹۶۴ در نمایشگاه جهانی نیویورک تحقق یافت، که دیزنی نیز در آن شرکت داشت. برای چندین سال، دیزنی به آرامی حدود ۱۲۰۰۰ هکتار از اراضی بیرون اورلاندو در فلوریدا را خریداری کرد که مساحت آن دو برابر منهتن و قابل مقایسه با سانفرانسیسکو می باشد. سپس اعلام کرد که قصد ساخت دیزنی لند بزرگتر در ساحل شرقی را دارد. اما به موازات پیشرفت طرح های مجیک کینگدام، دیزنی جامعه ای را تصور کرد که از ایده‌ها و تکنولوژی های جدیدی الهام بگیرد که اکنون از مراکز صنعتی آمریکا خارج می شوند. از دیدگاه او، این کار هرگز تکمیل نمی شد بلکه مدام در حال تست شدن، معرفی و ارائهٔ مواد و سیستم های جدید بود نمایشگاهی از خلاقیت و ابتکارشرکت های آزاد آمریکایی برای جهان این تفکر وطن پرستانه در شهر جدیدی با ۲۰۰۰۰ نفر جمعیت بروز می یافت که در آن برای همه چیز از دفع زباله گرفته تا سیستم فاضلاب و تلفن از تکنولوژی های جدید استفاده می شد. در آن مدارس و امکانات فرهنگی در نظر گرفته شده بود اما از جنبه های اساسی با جوامع عادی آمریکایی تفاوت داشت. ساکنان مالک زمین نبودند، لذا نمی توانستند از طریق رأی گیری اعمال قدرت نمایند، محلات کثیف وجود نداشت و تنها افرادی که کار می کردند، حضور داشتند لذا افراد مسن نیز حضور نداشتند.

تصویر ۴۲ :تصویر پاویلیون ایتالیا، در مرکز اپکات در والت دیسنی اورلاندوی فلوریدا که در سال ۱۹۸۲ مورد استفاده قرار گرفت.

والت دیزنی در سال ۱۹۶۶ قبل از اینکه بتواند آرزوی خود را محقق سازد، از دنیا رفت. به زودی شرکت ایده جامعهٔ مسکونی را به دلیل مشکلات حقوقی فراوان کنار گذاشت. اگر چه مقیاس مرکز اپکوت بزرگ باقی ماند اما ساکنان آن موقتی بودند. به عبارت دیگر، فقط تفریحگاهی می باشد با پارک موضوعی آینده گرا که به آن متصل است. صنایع آمریکایی نظیر کداک، بل، اگزان، جنرال موتور و صنایع غذایی کرافت، حامی مالی نمایشگاهی در اپکات بودند که شامل ویژگیهایی نظیر مایکل جکسون سه بعدی، ویدئو کاپیتان ای او، یک سفر عجیب و غریب در میان تصورات، و یک دید خوشبینانه از آینده با استفاده از تکنولوژی و صنایع آمریکایی در هاریزنز می گردید. یک گنبد به

ارتفاع ۱۵۵ متر با صفحات آلومینیومی که در ادامهٔ کار معمار فرانسوی اتن لوپی بولی در اواخر قرن ۱۸ می باشد، تمام مجموعه را پوشانده است.

علاوه بر نمایشگاههای صنعتی و گنبد، در یک فضای سوم که مورد تعهد کشورهای دیگر است، یک نمایشگاه جهانی دایر گردید، دارای یک سری غرفه های بین المللی که دور تادور یک دریاچه در بخش جنوبی اپکات قرار دارند. در اینجا تفاسیر آزاد از بناها یا محیط های خارجی نظیر معبد بهشت در پکن، بخشی از میدان سنت مارک در ونیز، یک روستای آلمانی در مقیاسی کوچکتر و در محیطی که کاملاً با آنها بی ارتباط است، قرار داده شده اند. باز هم در اینجا از پیشینیان تاریخی الهام گرفته شده، از نقاشیهای کانالتو از ونیز زیبا با آثاری از پالادیو گرفته تا چشم انداز آخری که کارل فردریک اسکینکل قبل از مرگ مشغول طرح ریزی آن بود. تمام بناهای یادبود جهان در زاویهٔ ۳۶۰ درجه و به صورت دو بعدی کنار هم گذارده شده اند. اما در مورد ایدهٔ معماری شهربازی، تفاوت های زیادی وجود دارند. پرش از دو بعدی به سه بعدی گام بلندی است و شکی نیست که افزایش مصرف گرایی با مقیاسی بسیار بزرگتر مرکز اپکات را هدایت می کند.

هر کشور دارای نمایشگاهی است که در کنار فعالیت اصلی، دارای فروشگاهی برای لوازم بدلی و خرده ریز مانند فروشگاه های کادویی در فرودگاه های سراسر جهان است. این غرفه‌ها تا حدی کارهای غیر معمول انجام می دهند، مثلاً بازدیدکنندگان می توانند گذرنامهٔ هر کشوری را با مهر و امضاء خریداری نمایند. محیط های تخیلی مکانهای دور با مواد ساختمانی غرفه‌ها تکمیل می شود که در آنها کاشی های سقف و دیگر عناصر تزئینی از الیاف شیشهٔ رنگی باعث رایحهٔ غیر واقعی و شکننده در غرفه‌ها می گردند. اگر چه این یک شهر بازی است اما متأسفانه اغلب برای بسیاری از بازدیدکنندگان غیر خارجی نمونه ای از اصل آن می باشد.

تصویر ۴۳: مایکل گریوز، هتل دلفین، در والت دیزنی در لیک لوئیزا ویستای فلوریدا، سال ۱۹۸۷.

تمام نمایشگاهها، دستگاهها و چشم اندازها به وسیلهٔ تخیل کنندگان دیزنی طراحی شده اند. پس از اینکه یک تیم از مهندسین نتوانستند ایدهٔ او را از نوعی شهر بازی در اویل دههٔ ۱۹۵۰ به واقعیت تبدیل کنند، دیزنی به تعدادی از معماران و طراحان نمایشگاهی خود روی آورد. پس از مرگ والت دیزنی،

این تخیل برای ساخت ایدهٔ دیزنی در ایجاد دنیای والت دیزنی، مرکز اپکات و دیزنی توکیو ادامه یافت. تقریباً نیم قرن بعد متخصصان حرفه ای سرانجام به ایدهٔ آن دست یافتند. تحت ریاست مایکل ایزنر شرکت دیزنی شروع به بررسی احتمال ساخت صلاحی قوی در زرادخانهٔ مستحکمی نمودند که با آن بازار را به تسخیر خود در آورند و شروع به استخدام مهندسین معمار حاذق برای طراحی تسهیلات آن کردند. در ابتدا از آنان دعوت شد تا فقط هتلهای دنیای دیزنی در فلوریدا را طراحی کنند و سپس دفاتر شرکت در کالیفرنیا و فلوریدا و در نهایت مراکز تفریحی در دیزنی یورو. قسمت الحاقی دیگر به دنیای دیزنی که در حال حاضر در دست ساخت است، سایهٔ رؤیای قدیمی دیزنی از یک جامعهٔ برنامه ریزی شده که قرار است سلبریشن نامیده شود، در یک شهر جدید با ۲۰۰۰۰ نفرجمعیت که دارای یک پارک اداری که توسط آلدو روسی، یک مرکز خرید که توسط هلموت جان در یک مؤسسه دیزنی که توسط چارلز مور طراحی شدند، به علاوه ۸۰۰۰ واحد مسکونی می باشد.

در حالیکه مهندسین معمار پذیرفتند در رقابتهای غیر رسمی محدود برای هر پروژه شرکت کنند، تمایلات بسیار متضادی از خود بروز دادند. از مایکل گریوز، رابرت استرن، آرتا ایسوزاکی، فرانک گهری و گاتمی سیگل گرفته تا آنتوان پیریداک همگی مذکر هستند(و به استثنای ایسوزاکی) همه غربی و سفید پوست هستند و باید ساختمانهایی با موضوع تخیل بسازند.

مهندسین معماری که کارهایشان مدتها در روشهای دیزنی نادیده گرفته شده بود، سرانجام در دنیای دیزنی مشغول به کار شدند. سوررئال ترین نمودهای دیزنی بی شک دو هتل گریوز(در واقع یک مشارکت از شرکت بیمهٔ عمر متروپلیتن بود) به نام های قو و دلفین (۱۹۸۷) نمود می یابند. اگر چه این هتلها در زیر مجموعهٔ گروه دوم از دو گروه معماری که از سوی ونتوری در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ مشخص گردید، قرار دارند. با ابعاد بزرگ و ارتفاع ۱۵ متر از گوشه ها، از صدف های بزرگ آب بیرون می‌ریزد و سایبان هایی مانند سیرک در هر ورودی وجود دارد. در نمای بیرونی افراط در تزئینات مشخص است. فضای داخلی تأثیر تزئینات را بسیار بالاتر می برد چرا که سطحی را که روی آن کار نشده باشد، به سختی می توان یافت. در دلفین که به شکل هرمی است، فضای داخل چادر مملو از گیاهان پلاستیکی که روی ستونهای مشبک قرار دارند، می باشد و ستونهایی که روی آنها درهایی با چارچوب ماهی قرار دارد و سقف هایی که چیزهایی به آنها آویخته شده است.

تصویر ۴۴: مایکل گریوز، هتل سوان در والت دیزنی، درلیک بوئنا ویستای فلوریدا، سال ۱۹۸۷.

تمامی اینها یک مدیریت فضای متناقض را سرپوش می گذارند. در هتل قو، یک چادر آن را به سرسرای دیگری متصل می کند که با ستونهایی از نی های پاپیروس و سرستون برگ نخل تزیین شده است. در مورد ساختمان اصلی شرکت در بربانک در کالیفرنیا، گریوز ساختمانی طراحی کرد که از بسیاری جهات عادی است، به جز آرک هایی در زیر شیروانی و شکل های غول پیکر هفت کوتوله به عنوان ستونهای مجسمه ای مدرن که ظاهراً برای حمایت از اصول پایه بکار رفته و نشان می دهد که هیچ نماد فرهنگی بیش از حد سرگرم کننده یا شرم آور نیست.

مدخل در دنیای فانتزی دیزنی هیچ چیزی برای کامل شدن تصویر مجاز نمی باشد، مگر تصاویر عجیب بر روی صفحاتی که به وسیلهٔ یک توریست یا علاقه مند تاریخ. سایر طراحی‌ها به وسیلهٔ استرال و مالیک بونارهیستا انجام شدند، که در آنها الماس‌های تاریخی و زرد در پنجره‌های با غشاء نامشخص به کار گرفته شدند. برعکس با حال و هوای دیزنی لند و هتلها برای مشخص نمودن بزرگی و به خصوص با خطوط ممتد و به وسیلهٔ دیوارها از هم مجزا می شوند. والت دیزنی با پاستل اتاق مخصوص را به نمایش در آورد.

در نهایت معمار ژاپنی آرتا ایسوزاکی که ساختمان گروه دیزنی را طراحی کرده بود، چند تصویر رنگی با تکنیک پاستل و یک تصویر بزرگ میکی موس و فریم‌هایی از یک پارکینگ عظیم در ورودی و دریاچهٔ بوئنا ویستا که در مرکز دو دفتر خاکستری و صورتی قرار داشتند و به شکل برجهای چند رنگ که به سمت آسمان باز می شدند. عملکردهای داخلی به عنوان یک عامل بزرگ در نظر گرفته می شوند مانند دیگر ساختمان‌های دیزنی مواد آن فایبرگلاس و ولزالیت با یک سوراخهای مشخص و خصوصیات جدید غیرواقعی هتلها و خروجی‌های کارنیوال مانند داخل را تداعی می کند، جایی که یک دفاتر دور تادور آن دارای فضاهای ۴ ضلعی شکسته شده توسط پله‌ها می باشد. راهروهای بالکن به صورت ردیف‌های بی پایان از سوراخهایی که به هریک چهار ضلعی کوچکی بازشده به یک سمت قرار دارد، که در آن حالت خصوصی حداقل می باشد. در این فضاهای بزرگ و اکثراً باز، این عجیب نیست که خبرنامهٔ دنیای دیزنی در فلوریدا تحت عنوان « چشم‌ها و گوشها » خوانده می شود که یادآور دقت کارفرمایان و یک دید مستقیم به والت دیزنی و هرجای دیگر از طرف FBI در طول سالهای ۱۹۵۰ می باشد.

شرکت دیگر مرتبط با دیزنی یک شرکت گسترده اویلاک می باشد که در سال ۱۹۸۵ با به وجود آمدن شرکت توسعهٔ دیزنی (DDC)[۱۴۸] یک زیر شاخهٔ کاملاً تحت نظارت بر توسعهٔ زمینهای تحت مالکیت این شرکت می بود. همانطور که دیدیم این شرکت بود که ۲ شهر آناهیم و لانگ را در مناقصه برای طرح توسعه دادن برنده شد و سپس کنار نشست تا ببیند که کدام معمار با پکیج بهتری

148 -Disney Development Corporation

حاضر می شود. شروع مناقصه نیاز به فضای خصوصی داشت، کدهای ساختمانی و کارهای زیر ساختی در ارتباط مشخص آزاد را نهی می کرد. دو رکود به وجود آمده به دلیل قول به وجود آوردن هزاران شغل جدید، فروش محلی و مالیات هتلها و شغل‌های غیر قابل اجتناب در این بخش بود.

ایالت فلوریدا و شهر اورلاندو باید با دو شهر کالیفرنیا آنطور که شرکت دیزنی قول داده بود اتفاق خاصی رخ نداد، تأثیر مالی اورلاندو برای شرکت همسایه که به همکاری کشیده شده بود زمانیکه مرزهای همکاری مانند ترافیک، محیط زیست با الگوهای برنامه ریزی منطقه ای در مورد آن اتفاق می‌افتاد، والت دیزنی تصمیم گرفت که به اورلاندو نقل مکان کند و این حق را دریافت کرد که دولتی مجزا تحت عنوان توسعه به وجود آمد، که دارای دپارتمان، آتش نشانی مخصوص، کدهای ساختمانی و قدرت‌های مالیاتی بود، به وجود آورد. کمتر از ۳ خانواده در این محدوده زندگی می کردند که همهٔ آنها توسط این شرکت انتخاب شده بودند. تمام اعضاء هیأت نظارت آن برای دیزنی کار می کردند، نیاز به بیان سلسله و بدنهٔ کنترل کنندهٔ تمام توسعه‌ها بر روی بستهٔ عظیم تحت مالکیت دیزنی بود و هیچ آژانس دیگری حق دخالت در آن را نداشت.

فقط در سال ۱۹۸۹ شرکت موافقت کرد که مبلغ ۱۴ میلیون دلار را برای کار راهسازی پرداخت کند، که توسط توریست‌ها مورد نیاز بود، در مقابل ایالت موافقت کرد که دولت با قدرت دیزنی برای ۷ سال رؤیارویی نکند. چند هفته بعد شرکت ساخت چهارمین پارک بازی را اعلام کرد و ساخت ۷ و ساخت خانه‌های ارزان قیمت برای ۱۹ هزار کارمند جدید با درآمد پایین که تمام آنها نیاز به خانه داشتند.

در سال ۱۹۹۰ ایالت فلوریدا سرمایهٔ ۵۷ میلیون دلاری را برای دیدن اختصاص داد و به سادگی به درخواست خود رسیده بود. شهر اورلاندو برنامه ریزی کرده بود تا برای خانه سازی ارزان قیمت مبالغی را خرج کند ولی براساس قوانین دیزنی تمام این مبالغ را دریافت کرد.

دیزنی لند شاید مؤفق تر از تمام شرکت‌های دیگر باشد. مالکین ژاپنی بر کوشش شرکت برای معرفی المانهای ژاپنی مانند سامورایی لند مقاومت کردند. دیزنی لند توکیولیک کپی از اصل کالیفرنیایی می‌باشد اما در واقع نسخهٔ ژاپنی آن تفاوت داشت، به جای خیابان اصلی، توکیو دارای بازار جهانی بود که از لایه‌های فعالیت‌های ممکن در خیابان اصلی به یک دانش مستقیم تری از برنامه ریزی مشخص برای مصرف بودجه به جای قرار داشتن در بنای خیابان ویکتوریایی توکیو که دارای سقف در بالای سردر بود و به دلیل داشتن آب و هوای متفاوت، بیشتر شبیه مرکز خرید بزرگ بود.

در مؤفقیت سه پارک بازی اولیه تحت نظارت مایکل آیسنر شرکت دیزنی به قارهٔ دیگر رفت و این بار به اروپا. با استفاده از همان تکنیک‌ها در دو محل اسپانیا و فرانسه و با توجه به مؤفقیت و ثروت آن، فرانسه یک انتخاب خوب بود. با استفاده از زیرساختها در انتخاب محل حمل و نقل در محلی به وسعت

۲۰۰۰ هکتار در ۳۲ KM شرق پاریس، دیزنی لند در زمینی به مساحت ۱/۵ محدودهٔ شرق پاریس ساخته شد.

دیزنی لند پاریس شامل قصر زیبای خفته، کوه وحشت، پیراد کاربین و دنیای کوچک و ۵ خیابان اصلی سرزمین برای ماجراجویی که شامل فانتازی لند، فرونیتر لند و دیسکوزی لند می باشد. با آنکه اکثراً طرح‌ها در آنجا مروری بر مفاهیم اروپایی بود، برنامه ریزی برای توسعهٔ آینده و افتتاح استودیو پارک بازی دیزنی NGM انجام شد. در پی یک سالن کنفرانس هتلها، لمیک ها، پارک آبی دیده شده بود و دارای یک برنامهٔ طراحی شده تا سال ۲۰۱۷ بود.

همانطور که در اورلاندو هتلها طراحی می شوند، معمارانی همچون رِم کولهاس، رابرت ونتوری، هانس هولاین، برنارد چومی، پیتر آنزیمن، ژان نوول و کریستین پورتزامپارک دعوت نمود، اما در هیچ یک نتوانستند دیدگاه‌های آنها را تحقیق بخشند و در نهایت اکثر معماران انتخاب شده و اکثر معمارانی که در پروژه‌های بزرگ امتحان شده بودند در اینجا مسئولیت‌های بسیار سنگینی داشتند و توسط شرکت سرمایه گذار کنترل می شدند، واضح است که دیزنی محرومیت خود را با موارد فرهنگی که مشخص کنندهٔ انتخاب معماران سفید پوست بود، معین کرد زنان از جمله اقلیتی بودند از معماران که در طراحی آن نقش داشته اند.

هتل دیزنی لند در سال ۱۹۹۲ به وسیلهٔ افراد خلاقی از جمله وین برنی، آلیسون، تانگ و گو طراحی شد. این ساختمان معماری ویکتوریایی داشته و دید پانورامیک به داخل پارک دارد و به گونه ای می‌باشد که سلطنت جادویی واقعی دارد. معمار فرانسوی آنتوان رومباخ پناهگاه غربی را در این بخش به وجود می آورد. و یک سری از ساختمانهایی با نماهای چوبی و سنگی با وضوح در عکسها دیده می‌شود که دارای خصوصیاتی است که از پارکهای یوست، گلاسیر، یلورالستون، اقباس شده است. باشگاه نیوپرتوی دارای یک دریاچه می باشد یا هتل نیویورک گهری در سال ۱۹۹۲ با آسانسورهای تیپیکال نیویورک و ۵ برج که یادآوربرجهای منهتن با بالهای آنها می باشد و استخر روبروی مرکز داگ فلر قرار دارد. دو هتل دیگر هتل سانتافه به وسیلهٔ آنتوان پیریداک (۱۹۹۲) و هتل شین به وسیلهٔ استرن (۱۹۹۲) طراحی و ساخته شدند.

پیریداک در معماری جنوب غربی تخصص داشت. او رنگ‌های خاکستری روشن و صورتی را برای ساختمان‌ها انتخاب می کرد ولی از آنجایی که در فیلم‌های دیزنی پیریداک می خواست که داستانی در مورد زندگی و تجربهٔ پایان قرن ۲۰ آمریکای غربی بگوید از این روش استفاده می شد به وسیلهٔ حروف و یک پرده که با ماشین می توان وارد آن شد، قرار داشت.

با نقاشی از کلیت سیت وود رنگ شده برنگ زرد که ناپدید می شد در فاصلهٔ شاهراههای جنوب غربی وجود داشت و یک سری از کامیون هایی که در طول راه وجود داشتند. هتل همچنین در یک

سبک قدیمی طراحی نشده بود و هتل شین بازسازی کنندهٔ مهرهٔ قدیمی شهر و به خصوص سرزمینهای مرزی بود ولی در واقع مانند نشان دادن قسمتی از فیلم‌های غربی هالیوودی با مشخصات مربوط به آن‌ها با چوبهای بکار رفته در آن فضا همانطور که تاکنون برای دیزنی عادت شده است اشیاء آنطور که به نظر می آیند، موجود نیستند. بنابراین اکثر وجوه آنها شامل مواد صنعتی می باشد. زمانیکه هتل بازگشایی شد فضایی سر زنده در دور تا دور مجموعه وجود داشت، بنابراین گذر از این مفهوم تاریخی شهر پاریس به دیزنی لند اروپایی یک جایگزینی کاملاً مشخص بود.

تصاویر ۴۵ و ۴۶ : آنتونی پیریداک، هتل سانتافه، در یورو دیزنی نزدیک پاریس در فرانسه، سال ۱۹۹۲. در تصویر ورودی هتل و بخش های آن را مشاهده می کنید.

با در نظر گرفتن مقیاس پارک‌ها و هتلها شرکت مؤسس دیزنی بر خلاف شرکتهای املاک سنتی پول را روز به روز در جریان قرار می داد. جائیکه یک شرکت خانه سازی با یک دفتر تأخیردر فاز برنامه‌های ساخت و ساز را بررسی می کرد، نه تنها از آژانس‌های برنامه ریزی بلکه از طرف بانکها و دیگر گروههای مالی همکاری آنها به نظر می رسید، تا در چهرهٔ سلطنت جادویی دیزنی خود را نشان دهد. با این وجود برای یک زمان مشخص این قطار به نظر می آمد که به حد خود رسیده است. در داکلند جایی که اولیمپیا و یورک منابع خود را برای مسابقهٔ بزرگترین توسعهٔ زمانها گسترش دادند. بنابراین دیزنی به نظر می رسید که دورنماها را درست پیش بینی نکرده است، با وجود اینکه پاریس یک سنت از نمایشگاههای تجاری و تفریحی مهم که ساختارهایی بر رشد شهرها در آینده داشته است را از گذشته دارا بوده، از برج ایفل تا بخش توروکادرو که در حال حاضربه عنوان یک نمونهٔ خوب نمی توان از آن نام برد. من قبلاً یک پاراگراف نوشتم و مقایسه کردم پیروزی‌های دیزنی را نسبت به شرایط مالی اولیمپیا و کورک در ورشکستگی کلول از فوکوکا نسبت به روزنامه‌هایی که اعلام کردند میکی موس شکست خورده و برای جایگزینی دیزنی فرانسوی در طول ۲ ماه از افتتاح نمایشگاه در سال ۱۹۹۲ در زمان اوج ماههای مسافرت می و جون، تعداد بازدید کنندگان میان ۱۰ هزار تا ۲۰ هزار نفر در روز بود که بسیار دور از تعداد مورد انتظار ۶۵ هزار نفر بود. با پارکینگ‌ها و هتلهای خالی دیزنی.

این موارد به طور کامل باعث از میان رفتن صدها شغل، کاهش نیروی کاری از ۱۶۰۰۰ به ۱۳۰۰۰ یا ۱۴۰۰۰ شد، فقط توریست‌های ایلکسی و ایتالیایی به طور مرتب از دیزنی لند بازدید می کردند، اما فرانسوی‌ها اینطور نبودند. سهام یورو دیزنی لند در نیویورک و پاریس به ۱/۳ تنزل پیدا کرد که خطری بر توسعهٔ مکانهای تفریحی با جمعیت زیاد بود و مشکلات جدی برای شرکاء آمریکایی خود به وجود آورد، حتی در پایان سال اول زمانیکه مایکل آیسنریک پاداش چند میلیون دلاری برای جلوگیری از قوانین سخت بر اجرای مراحل آن دریافت کرد، یورو دیزنی هنوز در حال عدم تعادل بود و محبوبیت آن به طور آرامی افزایش پیدا می کرد.

یک رکورد، عدم مؤفقیت به وجود آمده در سال ۱۹۹۴ بود. مبارزه ای تلخ برای شرکت در مقابل تاریخ نگاران و محافظه کاران و دیگرانی که در مقابل باز کردن پارک بازی آمریکایی با نام دیزنی آمریکایی در نزدیکی شهر ماناسا ویرجینا اتفاق افتاد، در مقابل این فکر که یک نسخهٔ تاریخ آمریکایی می تواند نزدیک به مبناهای ملی ساخته شود و بعداز کشمکش‌هایی که در جلسات و روزنامه‌ها بود، پروژه رها شد. در ابتدای سال ۱۹۹۵ یکبار دیگر دیزنی لند و کاهش مراجعین در ۲ پارک بازی آمریکایی باعث شد که شرکت برنامه‌های خود را در آناهیم به تعویق بیاندازد با تصویر مخدوش اما نه کاملاً خراب شده، سهام‌ها بار دیگر بالا رفتند و مجریان دوباره سودهایی نصیبشان شد.

این حالت در رکود با مؤفقیت دیزنی شکست خورد و باعث اشتیاق برای تمام شرکت‌هایی که در سرتاسر دنیا در مقیاس‌های مختلف و برای انواع مختلف فعالیت بود، به وجود آمد. هر چه در مورد دیزنی لند در جاهای مختلف گفته شود به عنوان الگوی سیاسی، نشان دهندهٔ مفهوم مهندسی شادمانی می باشد و این به وسیلهٔ مفهوم اساسی است که در تعارض با رضایت مصرف و در نتیجه ساختمان شناسایی کنندهٔ آنها از طریق خرید عوامل مربوط به آنهایی است که در مقابل این تعارض برای دستیابی به یک جامعهٔ دموکراتیک کوشش‌های اساسی کرده اند. زمانیکه کوشش‌های دیزنی برای دستیابی به افسانه‌های فرهنگی از طریق نسخه‌های برنامه ریزی شدهٔ تاریخی و از طریق میراث معماری دارای اهمیت می باشد، در سال ۱۹۹۵ کنترل کنندهٔ بزرگترین شبکه‌های تلوزیونی در ایالات متحده با نام ABC بود که اخبار اصلی را در اختیار آن قرار می داد. از دست دادن بازار آزاد دیزنی دیده می‌شد در حالی که میراث معماری آن تقویت کنندهٔ تصویر فرهنگی مربوط به آن بود.

۲-۱-۶- فضاهای عمومی: مراکز خرید و موزه ها

همانطور که مفهوم تاریخی و معاصر معماری دیزنی دارای پیشینه‌های تاریخی است، تغییرات مهمی در خصوصیات فضاهای عمومی ساخته شده در ۲۵ سال اخیر دیده می شود. با آنکه من ذکر کردم دانشگاه کالیفرنیا در ایروایِن به عنوان یک پارک بازی معماری به وسیلهٔ اینهایی که اکثراً از دنیای

دیزنی خصوصیت گرفته اند، به عنوان الگو گرفته می شود شامل موارد و کنترل اعمال شده بر روی اِلمانها.

چارز مور ایده‌های خود را از تصویرگران دیزنی برای فضاهای عمومی جهت نمایش دادن همکاریهای ایتالیایی به فرهنگ نیواورلئان و ایتالیا (۱۹۷۹) نشان داده است، مور دیگر منابع را برای طراحی هایش به کاربرد از جمله میلان چشمهٔ نیکولهاسالوی تروی در رم (۱۷۳۲)، آندره پالادیو در ویسنزا (۱۵۴۹)، کارل فردریک شینکل نیوواخ در برلین (۱۸۱۸) و سنت گستردهٔ معماری کلاسیک برای تولید یک تصویر خالص بر خلاف تأثیر استاین نماهای مغازهٔ ادویه فروشی را بر پایهٔ استفاده از آویزها در رنگهای شاد و دروازه‌های بزرگ و چشمه به شکل ایتالیایی و ساختار معبد مانند و در مقابل ساختمان‌های بلند و ساختمان سازی ایتالیایی – آمریکایی. میلان ایتالیا خالی از همه چیز جز توریست‌ها است که به طور گسترده به دلیل توسعهٔ دقیق در جهت جذب بازدید کنندگان اتفاق افتاده، صورت گرفته است. به علاوه ساختمان ارزان به این معناست که تا سال ۱۹۹۴ میلان در شرایط فیزیکی ضعیفی بود و نیاز به تزریق پول داشت.

برای یک نوسازی، بر خلاف نوشدن یکباره در نمایشگاه جهانی نیواورلئان در سال (۱۹۸۴) با وجود نمونهٔ کوچک به وجود آورده طرح پست مدرنی استفاده شده در فیلم‌های مربوط به نیواورلئان مانند آلسان بزرگ که با فوارهٔ میلان ایتالیا آغاز شد، با المانهای معماری مور هر گونه استفادهٔ معماری و طرح‌های شهری را به جز استفادهٔ فانتزی مربوط به بازی، استفاده نکرده است.

تصویر ۴۷: چالز مور، میدان پیازای ایتالیا در نیو اورلئان لوئیسیانا، سال ۱۹۷۹

۳-۱-۶- شهرهای مصرف گرا، معرفی مراکز خرید

شاید واضح ترین نمونهٔ مربوط به ۳ دنیای دیزنی در مراکز خرید یک نوآوری اواسط قرن ۲۰ باشد که اوج خود را در مرکز خرید وست ادمونتون درکانادا (۱۹۸۶) نشان می دهد که در اندازهٔ آن در سال ۱۹۹۲ به وسیلهٔ مرکز خرید آمریکا در مینه سوتا از آن الهام گرفت، هیچ نشانهٔ بهتری از اینکه چگونه مراکز خرید منطقه ای، مراکز خرید سنتی شهرها را جایگزین شده اند نشان می دهد همانطور که در اطلاعات مربوط به بازدید کنندگان مرکز خرید ادمونتون آورده شده است، از یک طرف یک طرح ملی مراکز شهر می باشد و از طرف دیگر نقشهٔ کلی مراکز خرید با پارک تفریحی آن، خیابانهای مربوط و هتل مربوط به شهر فانتزی که یک نمونهٔ کامل از کشتی کلمبوس بوده و ساختارها و مرکز خرید و سانتا ماریا در غرب ادمونتون می باشد و نشان دهندهٔ تقریباً ۳ دهه از ساختمان مراکز خرید در آمریکای شمالی می باشد که تحت نظارت سازندگان مکانها بر اساس ارزیابی‌های پیچیدهٔ وابسته به آمارگیری نفوس و اقتصادی تعیین می شوند. به عنوان ترکیبی از فروشگاهها و دیگر فعالیت‌ها برای افزایش فروش و تحت تأثیر قرار دادن جمعیت هدف‌های مشخص می باشند.

یکی از پیشگامان مراکز خرید معمار لس آنجلسی ویکتور گروئن می باشد که معتقد بود رشد حومهٔ شهرها و مالکیت اتومبیل در ایالات متحده فرصتی را برای حل مشکل خرید محیط‌های شاد و سالم که اتومبیل‌ها به آسانی در آن قرار می گرفتند، می باشند. این پروژهٔ ضد شهری که او به وسیلهٔ اولین مرکز خرید منطقه ای و سربسته و دارای تهویهٔ مطبوع با نام مرکز خرید سوت دال در مینسوتا در سال (۱۹۵۶) می باشد که موقعیت‌هایی را برای دسته ای کامل از فعالیت‌های فرهنگی، شهرنشینی و تفریحی که به آسانی در دسترس بودند، ایجاد کرد.

در محیط‌های حومهٔ شهر و در جهت مفهوم مصرف گرایی در مراکز خرید گروئن در سال ۱۹۵۵ توصیفات انفرادی از فروشگاههای متفاوت به وسیلهٔ کنترلهای معماری، به عنوان اولین نمونه‌های طراحی به وسیلهٔ سرمایه گذاران، مراکز خرید ایده آل به تجارت و مدرنیسم ملحق شدند. مرکز خرید گروئن فاکس هیل در لس آنجلس (۱۹۷۵) نمونه ای از نوع سنتی آن شامل دپارتمانهای فروشگاه‌های در پایانه‌ها به صورت نیمه در بخش جنوبی پارکینگ‌ها و پوششی برای خلق یک فضای داخلی در یک میدان عمومی یا در مرکز تقاطع دو خیابان قطع شده می باشد.

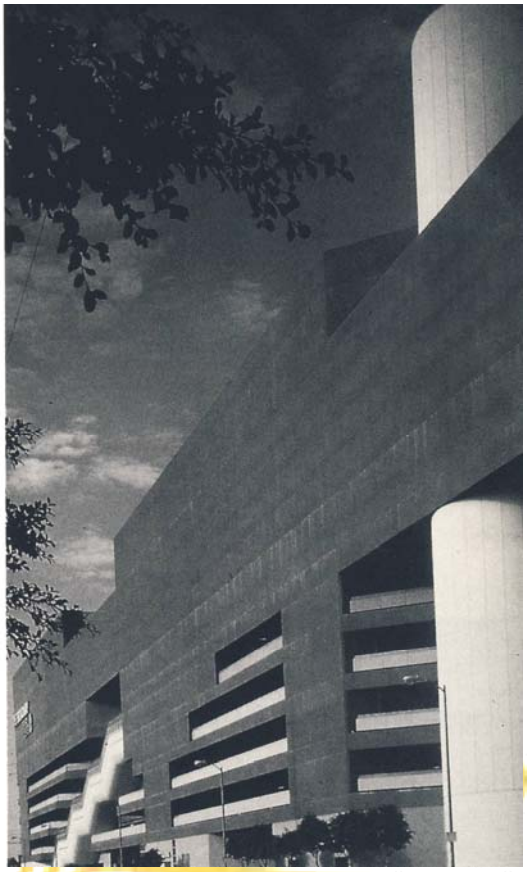
ایدهٔ ساختمان مرکز خرید در چهار دههٔ بعد در ایالات متحده به بقیهٔ نقاط جهان از جمله انگلستان تا استرالیا از سنگاپور تا کره، از ایتالیا تا آرژانتین گسترش پیدا کرد و هر دو سازندگان خصوصی و دولتی را به خود جذب کرد. در ابتدا اسکلت‌های ۱ تا ۲ طبقه بر روی سطح آسفالت پارکینگ به وجود می‌آمد و سپس مراکز خرید اشکال متفاوتی با پارکینگ‌های زیرزمینی یا چند طبقهٔ مجزا پیدا کردند. آنها از محلهای خارج از شهر به مراکز شهرها و فرودگاهها و دیگر محلها نقل مکان کردند. متأسفانه

زمانیکه مراکز خرید در دیگر کشورها گسترش یافتند، معمولاً اشکال ایالات متحده را گرفتند مانند نمونهٔ جوی لند در اسکان مارچ ایتالیا، جایی که مراکز خرید در زمین کاملاً حاصلخیزی احاطه شده به وسیلهٔ پارکینگ بزرگی به وجود آمده است.

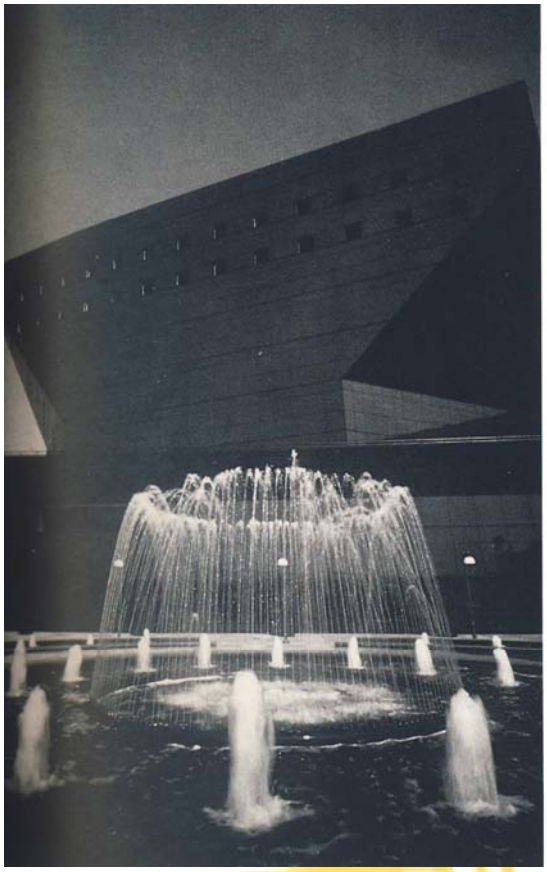
بر اساس معماری یکی از مهمترین نمونه‌های مراکز خرید، تضاد میان داخل کاملاً پیچیده در مقابل نمای نسبتاً ساده می باشد، اولین نمونه‌ها دارای این نقص بود. در واقع یکی از وظایف مراکز خرید قرار گرفتن تمام فروشگاهها در فضای تحت تهویهٔ مطبوع و تحت کنترل مدیریت می باشد. به طور منطقی توجه طراحان بر داخل فروشگاهها بود، به هر حال زمانیکه توسعه‌ها به محدوده‌های شهری تر گسترش یافت، بعضی از طراحان شروع به دقت به بیرون ساختمان کردند. پاویلیون وست سایت در لس آنجلس با نمای خاص خود یک نمونهٔ زیبا می باشد که در دیگر مراکز خرید دیده نشده است.

تصویر ۴۸ : جان جرد، پاویلیون وستساید در لوس آنجلس کالفرنیا، سال ۱۹۸۵.

یک مورد ایزوله شده نمونهٔ دیگر مرکز آرن دیل در منچستر انگلستان (۱۹۷۶) بود، یکی از چند مرکز خرید که نمای سمت خیابان آن دیوارهای ساده داشت مانند پاویلیون وست سایت، همچنین فراهم کنندهٔ یک پیاده رو بود که خریداران می توانند از شهر دوری کنند. نمونهٔ دیگر کنار خیابان بودن مرکز خرید بورلی سنتر در هالیوود غربی می باشد (۱۹۸۲) که به وسیلهٔ انجمن بلت ولتون ساخته شد، جائیکه طبقات پائینی مرکز خرید فقط شامل پارکینگ می باشد. از بیرون این مرکز خرید یک نمای ساده دارد، با اینکه رنگارنگ می باشد مانند همسایهٔ خود ویکتور گروئن و سزار پلی و مرکز طراحی پاسیفیک که در سال‌های ۱۹۷۴ تا ۱۹۹۰ ساخته شد. این مرکز یک مکان خرید برای طراحان لباس می‌باشد و مبلمان آن شامل دو طبقهٔ عظیم می باشد که در پنلهای آبی ولسنر طراحی شده اند. P.D.C برآمده از همسایگی منطقهٔ مسکونی و ارزشهای حومهٔ شهری می باشد و پنلهای خالی آن در مقابل خیابان قرار گرفته اند.



تصویر ۴۹ : سزار پلی، طراحی مرکز پاسیفیک در لوس آنجلس کالفرنیا، سال ۱۹۷۹. سازهٔ ساختمان را در تصویر مساهده می کنید.



تصویر ۵۰ : کلاد، ویل تایر توسط فیلیپ وب سال‌های ۹۱-۱۸۷۹

در کنار خیابانهایی که خارج از نمای شهری اند و با درختان و زمین اسکیت روی یخ (پاتیناژ) و پارکهای بازی و فعالیت‌های عمومی، نمایش‌های وست ادمونتون و دیگر مراکز خرید منطقه ای، فروشگاهها و خریداران را از قلب شهرها در ایالات متحده، کانادا و انگلستان ساخته می گردید که منتهی به کاهش مناطق خرده فروشی سنتی در این کشورها می شود. در عین حال انواع فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی معمولاً در مراکز خرید ایالات متحده مجاز نمی باشد و دادگاه عالی رأی داده به دلیل آنکه آنها فضاهای خصوصی اند باید از این فعالیت‌ها بر کنار باشند، این مطلب باعث کاهش شرکت شهروندان در این امور می شود.

در بعضی از مراکز خرید اروپایی از مشکلات اجتناب می شد چرا که اکثراً توسط دولت حمایت مالی می شوند، مانند مارنه لا واله، در خارج پاریس یا در انگلستان در کافه ریج نزدیک میلتون کینزیا کوونت گاردن در لندن. ولی اصل مصرف به عنوان تنها فعالیت عمومی است که مجاز می باشد و در ایالات متحده شهرها که پایه‌های مالیاتی خود را بر مبنای مراکز خرید قرار داده اند دیگر فعالیت‌های خود را بر پایهٔ سرمایه گذاری در این زمینه‌ها قرار داده اند. بازسازی و نوسازی ساختمانهای تاریخی مانند سالن فانکوئیل و سوپر مارکت کوئینی در بوستون (۱۹۷۶) یا شامل مراکز خرید در هتلها مانند

واتر تا ورپلیس در شیکاگو (۱۹۷۶) می باشد. هر چه در زمینهٔ اقتصادی مؤفق بوده اند در زمینهٔ معماری در این ۴ شهر کمتر مؤفق بوده اند. دو رودئو درایو در بورلی هیلز کالیفرنیا (۱۹۹۰) مراکز خرید کوچکی هستند که نمونهٔ نادری از طراحی زیبا در فضای شهری اند.

همچنین مانند مرکز طلایی مشهود شهر جایی که مالکیت آن ۴۰ میلیون دلار فروخته می شود سازنده داگ استیتزل و کاپلان مک لاگلین دیاز سه مرکز خرید را ساختند که نشان دهندهٔ دوره‌های متفاوت تاریخی اند که نشان دهندهٔ هیچ دورهٔ خاص تاریخی یا کشور خاصی نیست، ولی عموماً در ظاهر حالت اروپایی دادند. هدف به وجود آوردن مفهوم ذهنی برای مصرف و تشویق عابرین پیاده به خرید بوده نه فقط طراحی یک مرکز خرید در خیابانی معروف به عنوان محلی برای مصرف گرایی.

تصویر ۵۱: کاپلان ام. سی. لاگلین دیاز، ساختمان سوارکاری در بورلی هیلز کالیفرنیا سال ۱۹۹۰

مرکز خرید ادگمار از جمله کارهای فرانگ گهری در سانتامونیکای کالیفرنیا در سال ۱۹۸۸، نشان دهندهٔ بهترین مرکز خرید شهری است که دارای نمای زیبایی رو به خیابان می باشد. برای مناسک با فروشگاهها یک یا دو طبقه و رستورانهایی مرتب و آراسته در ابعاد ۳۴ هزار فوت مربع (۳۰۰۰ متر مربعی) ساخته شدند. یک فضای حیاط کوچک دارد که توسط رستورانها احاطه شده و تلفیقی از فروشگاهها و موزه ای کوچک است. مانند بسیاری از کارهای گهری قدرت این پروژه از تلفیق ساختمانهای منظم و مواد ترکیبی متفاوت به وجود آمده است که در آن از آسانسور نیز استفاده شده است، گهری هر المان را با یک خصوصیت معماری و اشکال مربوط به آن تلفیق کرده است و این مواد به صورت گالوانیزه، سرامیک، کاشی و خاک چینی استفاده شده اند و مجتمع کوچک درون شهری را با یک نوع پارکینگ در همکف و زیر آن ساخته است و طوری طراحی شده تا پارکینگ دیده نشود، و نمای مرکز خرید در خیابان لس آنجلس دیده شود.

۴-۱-۶- فضاهای عمومی: مکان های فرهنگی

در فرهنگ عمومی یکی از مهمترین مفاهیم تأثیرات مراکز خرید قرار گرفتن مرکز خرید در کنار پارک بازی و یا قرار گرفتن در نزدیکی موزه، کتابخانه، سالن کنسرت و تئاتر می باشد.

تصویر ۵۲: فرانک گهری، مرکز اوگمار، در سانتامونیکای کالفرنیا، سال ۱۹۸۸

اگر مراکز خرید از کمبود زیبایی معماری رنج می برند بر عکس موزه‌ها و مراکز هنری و فرهنگی در ۲۰ سال گذشته و به خصوص بعد از سال ۱۹۸۰ ساختمانهای گران قیمتی می باشند. این پدیده حداقل به ۲ دلیل می باشد، اولاً با آنکه موزه کاربری فرهنگی دارد از اروپای غربی نشأت گرفته یک پدیدهٔ جهانی است و در حال گسترش می باشد. برای مثال از یک موزهٔ تاریخ محلی در سنگال به وسیلهٔ پیپوچیورا (۱۹۹۰) با گالری ملی لندن یا سینزبری ونیگ به وسیلهٔ ونتوری، اسکات براون و همکاران (۱۹۹۱) ساخته شد، ثانیاً در یک دورهٔ در حال گشایش دموکراسی چرا یک سرمایه گذاری زیاد بر روی مؤسساتی می شود که منشاء آن‌ها عمیقاً بر اشرافیت و خصوصی سازی استوار بوده است.

هیچ پاسخ ساده ای وجود ندارد ولی شرایط موجود از هر نقطه به نقطه ای دیگر متفاوت است. بر اساس فعالیت‌ها وظایف موزه متفاوت می باشد و بر اساس ارزش هنری، نوع و منابع مالی قوانین مالیاتی و جریان توریسم بین الملل متفاوت می باشد. در پاره ای از موارد موزه‌های مربوط به کمیسیونهای شهری گاهی اوقات مؤسس یک موزهٔ شهری اند یا برای بیان محدوده‌های فراموش شدهٔ فرهنگی مانند موزهٔ هنرهای تزئینی در فرانکفورت به وسیلهٔ ریچارد میر (۱۹۸۶). آلمان مهمترین ساختمانهای موزه را در دههٔ ۱۹۸۰ داشت، حداقل در ۲ کشور ایالات متحده و بریتانیا موزه‌ها در دههٔ ۱۹۸۰ با دو توسعهٔ اصلی همگام بودند، یک رشد اقتصادی که منجر به افزایش درآمدها شد و دیگری وجود پول نقد جهت سرمایه گذاری در موارد فرهنگی.

تصویر ۵۳: ریچارد میر، موزه ای برای هنر تزئینات داخلی، در فرانکفورت آلمان، سال ۱۹۸۶.

از جمله دیگر فاکتورهای اصلی در تنوع موزه‌ها شامل انواع اشیاء جمع آوری شدهٔ محل ها، سنت‌های تاریخی و روابط با معماری موزه و سنت‌هایی که مربوط به زمانهای اخیر می باشند. با آنکه موارد جمع‌آوری آثار هنری چیزهایی آنتیک می باشد و در حمام‌ها و معابر در اسکندریهٔ مصر، تمرین‌های مربوطه در طول رنسانس آغاز شد و کلیسای کاتولیکی رومن جمع آوری آثار هنری را ارتقاء بخشید و زمانیکه اشراف شروع به جمع آوری عتیقه‌های رومی بعد از رنسانس کردند، آنها را به نمایش گذاشتند. در قصرهایشان مانند لورنزو د. مدیسی که مجسمه‌ها و نقاشی‌های خود را در قصر مدیسی در فلورانس به نمایش گذاشت. جرجیو وازاری طراحی‌هایی در فلورانس در سال ۱۵۶۰ انجام داد، اما بعد از ۲ دهه به یک گالری هنری خصوصی منتقل شد و نقاشی ها، مجسمه ها، چینی ها، جواهرات، سرامیک ها، لوازم علمی و دیگر چیزها در سرتاسر جهان به نمایش گذاشته شد. همانطور که نشان داده شد، اشیاء جمع آوری شده به دلیل نادر بودن آنها جمع آوری شدند و بیشتر در قصرهای خصوصی باقیمانده و بعداز مرگ مالک آن به بازدید عموم گذاشته شده است.

با شروع قرن ۱۸ و در طول قرن ۱۹ و با به وجود آمدن بورژوازی، ساختمانهایی به وجود آمدند که برای نمایش این اشیاء به عموم بکار می رفتند. با موزهٔ لور در پاریس تأثیرات متفاوتی از طرف جمهوری خواهان برسرمایه داران گذاشته شد که باعث توسعه و ارتقاء موزه‌ها گردید. کارل فردریک شینکل موزهٔ آلت را در برلین طراحی کرد، به عنوان محلی برای نمایش نقاشی‌ها و مجسمه‌ها که به عنوان استانداردی برای بسیاری از ساختمانهای بعدی بود که در جزیرهٔ اسپری واقع شد و محل آن برای قصر سلطنتی ساخته شده که کاملاً مشخص بود. تصمیم سلطنت برای حضور جمعیت در این موزه‌ها و آثار به نمایش در آمده در آنها در دسترس برای آموزش و یادگیری بودند. موزه‌های بعدی در قرون ۱۹ و ۲۰ مانند مترو پولیتن در نیویورک المانهای اصلی طراحی‌های شینکل را به خدمت گرفت و همان تأثیرات را بر آثار هنری اعمال کرد.

پیش فرض مازاد ضروری اقتصادی که فرد را از کشمکش روزانه برای زیستن رها می کند، در ابتدا نعمت و خوش گذرانی تنها برای نجیب زادگان وجود داشت و یکی از جالبترین نشانه‌های رتبهٔ بالای هنر، دور بودن موقعیت آن از جهان سرمایه داری تولید بود. وقتی افراد بیشتری در مقایسه با گذشته اوقات فراغت و سرمایهٔ زیادی در قرن ۱۹ کسب کردند موزه‌های هنر بیشتری ساخته شد. کار آنها آموزش افراد رو به افزایش طبقهٔ متوسط در زمینهٔ ساختاری که افراد طبقهٔ بالا به عنوان بخش متناسب در نظر گرفته بودند و متوجه ساختن آنها دربارهٔ احترام به جا و مناسب نسبت به آثار هنری بود، احترامی که توصیف تاریخی امپریالیست را به زبان و بیان سبک باستان تقویت می کرد.

تا دههٔ ۱۹۷۰ دو نوع موزهٔ مهم و برجسته بود: مکان مقدس که در موزهٔ آلت[۱۴۹] اثر شینکل[۱۵۰] اعمال شد که در قرن ۲۰ برای ساختمانهایی مانند گالری ملی جان راسل پاپ[۱۵۱] در واشنگتون. دی. سی به عنوان نمونه بود و همچنین انبار انواع مختلفی از مصنوعات (از مصنوعات مردم شناسی تا علمی) مانند اسمیت سومان[۱۵۲] در واشینگتون که توسط جیمز رنویچ جو[۱۵۳] طراحی شد. هر دوی این نوع بناها در سرتاسر قرن ۲۰ همچنان ساخته می شد اما در دههٔ ۱۹۸۰ به سمت نوع دیگری از بنا متمایل شد، یعنی مرکز خرید فرهنگی و همچنین به سمت منظرهٔ تماشایی.

۱-۴-۱-۶- نوع اول موزه ها: به عنوان مکان های مقدس

گالری ملی سنزبری در لندن اثر ونتوری و همچنین اسکات براون و همکارانش، نمونه ای برای ساختمان زیارتگاه در دههٔ ۱۹۹۰ است. بنای اضافه شده به ساختمان در سال ۱۸۳۸ توسط ویلیام ویکلینز[۱۵۴] برای گالری نقاشی‌های دورهٔ رنسانس در این خانه در نظر گرفته شد. دولت تاچر[۱۵۵] از پرداخت هزینه امتناع کرد، به این دلیل که مؤسسات باید متکی به خود باشند (اگرچه این نظریه به طور برجسته ای در مورد توسعهٔ شهرهای ساحلی به کار نرفت) در ابتدا شرکت بریتانیایی به نام ارند بورتون وکورالک در مسابقهٔ معماری برنده شد، مسابقه ای که طراحی مکانی که ویژگی‌های گالری هنری و ساختمانی با اتاق‌های فراوان را با هم داشته باشد و بتواند هزینهٔ ساختمان‌های اضافه شده در طول دوره‌های مختلف را تأمین کند.

پیوند بین هنر و تجارت که به طور طبیعی در این موزه به کار رفته به عنوان زیارتگاه به خوبی نهفته شده بود. این طرح برای پرهیزکاران خیلی مشخص و روشن نبود و باعث به وجود آمدن بحثهای شدیدی می شد. وقتی در سال ۱۹۸۴ طرح برنده ارائه شد، چارلز (ولیعهد تاج و تخت انگلستان) نتیجه

149 -Altes
150 -Schinkel
151 -John Russell Pope
152 -Smith Soman
153 -James Renwich Jo
154 -William Wilkins
155 -Thatcher

را با قرار دادن این گالری در بالای اتاقها به عنوان یاقوت بزرگ به شکل بسیار دوست داشتنی اعلام کرد.

تصویر ۵۴: ونتوری و اسکات بروون و همکاران، شعبهٔ سنزبری گالری ملی لندن در انگلستان، سال ۱۹۹۱.

پس از اینکه خواربار فروشان سنزبری[۱۵۶] سرمایهٔ لازم را اهدا کنند ونتوری و اسکات براون و همکارانشان در دومین مسابقهٔ طراحی با اتاقهای فراوان، برنده شدند. نمای باستانی طرح آنها از نمای گالری مجاور الهام گرفته شده بود و به صورت سنگ حصار دار اجرا شد. راهرویی باریک جناح جدید را از جناح قدیمی جدا می کند اما در قسمت اصلی به وسیلهٔ پل عابر مدور و سربسته به هم متصل می شوند، آنچه که به خوبی بنا شده و به موزه‌هایی پس از اشکینکر[۱۵۷] و ساختمان مدور گالری ملی بر می گردد. در نزدیک ترین بخش نما به ساختمان قدیمی معماران ستون‌های مربعی کرنتینی را برداشته، ابتدا آنها را جمع آوری کرده و نزدیک گوشه روی هم قرار دادند و سپس آنها را در فواصل نامنظم قرار دادند. در فاصلهٔ بین ستونها، پنجره‌ها قرار داده شد که به صورت قالبهایی شکل گرفته بودند که ناگهان پنهان می شوند. اگرچه اجزای قدیمی و کلاسیک بیشتر مورد استفاده قرار گرفت، اما این اجزا قوانین بافت کلاسیک را به شیوه‌های بسیار مشخص و همراه با جابه جایی ستون‌های چهار گوش با استفاده از سبکی تکراری می شکنند، یا از طریق ورودیهای غیر کلاسیک دارای درهای گاراژ مانند که خارج از نمای ورودیها، پنجره‌ها و سکوی بارگیری بنا شده اند، با هم احساس کلاسیک بودن بنا را از بین برده و مدار منطقی زمین را نقض می کند. چهرهٔ قدیمی کنار می رود به محض اینکه این ساختمان در فاصله ای از میدان ترافاگار[۱۵۸] حول گوشه می چرخد و در امتداد پاگرد معمولی قرار می گیرد، اما با تعریف نمای شمالی نامی را جانشین سبک معماری می کند. در اینجا پوشش سنگی پورتلند در پوشش آجری نوگرایی محو می شود و هر دو ماده دقیقاً با سیستم ساختاری بتون تقویت شده و مناسب

156 -Sainsbury
157 -Schinker
158 -Trafagar

را نشان می دهند. همچنین از فلسفه ای نشأت گرفته که در میان معماران پس از دورهٔ مدرن متداول و رایج است، کسانی که معتقدند ساختار معرف و نمایشگر ناب و بی نقص است.

برخی مورخان از این شیوه پیوند پوشش کهن بر ساختمانهای بسیار پیچیده و فنی زمینی دفاع می کنند، که هیچ چیز نمی تواند برای ساختمان‌ها از نقاشی‌های دورهٔ رنسانس ایتالیا مناسب تر باشد، از اینکه به دقت همان شیوه‌ای را تکرار کند که معماران این دوره اتخاذ کرده بودند. از آلبرتی تا میکلانژ و فراتر از آن، معماران به درخواست‌های حامیان خصوصی، دولتی و کلیسایی برای زیباتر کردن و یکی شدن ساختمانهای موجود با پوشش‌های کهن پاسخ می دادند و ساختمان سنا در روم، سالن شهر در مونتیو لسیانو[۱۵۹] و پلازای روسلا[۱۶۰] در فلورانس ۳ نمونهٔ بسیار مشهور هستند. اما وظایف معماران اولیه کاملاً متفاوت از آنهایی است که در برابر ونتوری و اسکات براون بودند. مخصوصاً به دلایل اقتصادی و زمان، حامیان دورهٔ رنسانس تصمیم گرفتند ساختمان‌های موجود را حفظ کنند به طوری که نماهای جدید تناسب و پیوستگی موردنظر را تأمین کنند. از سوی دیگر وینگ سنزبری عمارتی کاملاً جدید وابسته به ساختمانی دیگر است بنابراین هیچ یک از ساختارهای موجود نیازمند تنظیم و به روز شدن به وسیلهٔ پیوند پوششی مشابه نیست. گرچه مبین بودن پوشش‌های وینگ سنزبری و ساختمان‌های پیشین آن در دورهٔ رنسانس را برانگیخت، به وضوح سنزبری برای تفاوت کمتری داشتن روشن تر و مشابه تر است.

تصویر ۵۵ :ونتوری، اسکات برون و همکاران، شعبهٔ سنزبری گالری ملی لندن در سال ۱۹۹۱، در تصویر پلکان اصلی آنرا مشاهده می نمایید.

تردستان همچنان به درون می پردازند، قسمتی که معماران ستون‌ها را به عنوان قاب‌هایی برای ورودیهای قوس دار بین گالریها به سبک معماری توسکان از شکل طبیعی انداختند. ونتوری و اسکات براون خواستار تبارهای تاریخی شده و اصالت و دنیا یعنی عبادتگاه و آلونک را تلفیق کردند: ویکلینز

159 -Montepulciano

160 -Rucellai

بر روی نمای گالری تصویر دالویچ[۱۶۱] فردی به نام آقای جان سوان[۱۶۲] در گالریها و ایستگاههای راه آهن دورهٔ ویکتوریا برای قوس‌های آلومینیومی تزئینی که در بالای پلکان اصلی قرار می گیرند.

هر جزء باستانی (کلاسیک) و زائد نقطهٔ مقابل یکدیگر هستند که واقعیت‌ها و درستی باستانی را از بین برده یا در تضاد با آنها است. در مورد ونتوری و اسکات براون تنوع فرهنگی و اجتماعی معاصر آنها، سبک معماری غنی و پیچیده و مبهم را در مقایسه با وضوح و خلوص می طلبد. در همان زمان آنها بیان می کنند سبک معماری ساختار شکن بالاتر از همه، معنا و مفهوم دارد. مانند آیزنمن و معماران دیگر آنها معتقد بودن که وظیفهٔ معماران القای احساس و حالت به درکشان از زمان به وسیلهٔ شیوه‌های رسمی خاص است.

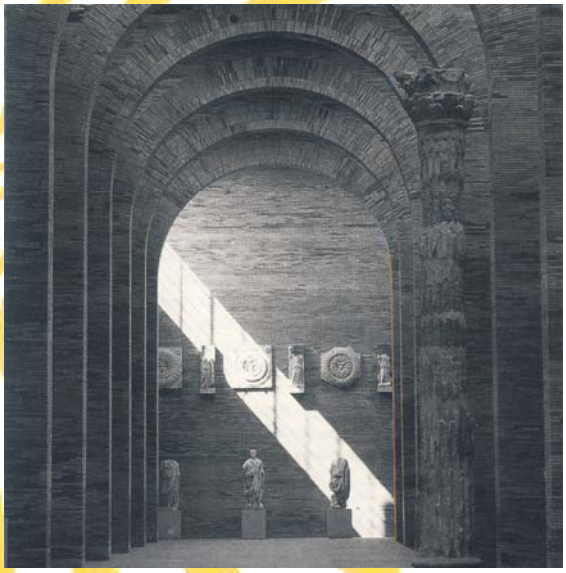
تعریف زیتگست حاکی از وظیفه ای برای معمار یا بنا است اما به طور مطبوع به عنوان ابزاری حول وظیفهٔ بنا همراه با رمز و راز و سلطهٔ حمایت شده از جانب معماران عمل می کند. پس از آن لزوماً پرمایگی و پیچیدگی در طرح که درباره اش صحبت می کنند با معماران یا طرفداران معماری و نه مردم ارتباط برقرار می کند. سنزبری وینگ بدون حل یکی از مشکلات معماران مانند ونتوری و اسکات براون برجسته و مجزا ساخته می شود. این مشکل که چگونه موزه را طوری طراحی کنیم که به عنوان عبادتگاه بتواند معماران و منتقدان متبحر را راضی کرده و همچنین به عنوان پیوست فرهنگی برای عموم مردم اشارات کنایه دار و طنزآمیزی به همراه نداشته باشد. با قضاوت از طریق بنا در مقایسه با مبین بودن پاسخ آنها که تودهٔ مردم به بهترین صورت کلاسیک مبهم را درک خواهند کرد، بنابراین نکته ای در مورد طراحی برای آنها وجود ندارد.

تصویر ۵۶ : رافائل مونئو، موزهٔ داویس و مرکز فرهنگ، در ولسلی ماساچوسه، سال ۱۹۹۳.

نمونه‌های زیاد دیگری از موزه به عنوان عبادتگاه راهکارهای مختلفی برای رسیدن به همان اهداف مطرح می کنند. جهانی دور از سنزبری وینگ یعنی موزه و مرکز فرهنگی پاریس در وسلی[۱۶۳] ماساچوسه[۱۶۴] توسط رافائل مونئو[۱۶۵] به شکل بنای آجری تیره رنگ به منظور کلکسیون هنری و

161 -Dulwich
162 -John Soane
163 -Wehesly
164 -Massachussetts
165 -Rafael Moneo

نمایشگاههای موقتی کالج بافت باستانی و کلاسیک ندارد. نمای مستطیلی ساده در فضایی باز قرار داشته، راهی به داخل به سمت فضاهای بلند القا شده از پهلو به وسیلهٔ نور طبیعی دارد، پیچیدگی که در ساده ترین مواد یعنی دیواره‌های سفید تخته سنگی و چوبی به دست می آید- بنا با پلکان بزرگ پوشیده از قابهای چوب افرا دو نیم شده و بین دیواره‌های سوراخ دار قرار گرفته و به صورت زیبایی زیارتگاه را در کنار انبار دارای مدار منطقی زمین قرار داده تمام چیزهایی که در سنزبری وینگ وجود ندارد. موزه‌های اولیهٔ مونئو مانند موزهٔ ملی هنر رومی در مریدا[۱۶۶] در کشور اسپانیا به طور یکسان و درخشان سنت‌های مختلف یعنی جدید، باستانی (کلاسیک) و دورهٔ میانی همه را با هم آورده است. موزهٔ بتنی جدید پوشیده از آجر مانند آجر رومی در بالای بقایای خاکبرداری شده از مریدای رومی موقتاً متوقف شده و مجموعه در ساختمانی در منطقهٔ خود یا در منطقهٔ جدید به یکباره قرار می گیرد.



تصاویر ۵۷ و ۵۸ : رافائل مونئو، موزهٔ هنر رم، در مریدا در اسپانیا، سال های ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۵.

به همان اندازه چشمگیر و برجسته به سبک خود مرکز آلوار سیزا[۱۶۷] برای هنر معاصر گالیسین[۱۶۸] در سانتیاگو د. کامپرستلا[۱۶۹] در اسپانیا است. خطوط و سطوح مشخص به طور قطع از جنبش مدرن الهام می گیرد اما، جهت و ارتباط با ساختمان پیشین یعنی صومعه و کلیسای مرمت شده این طور نیستند. کار سیزا بر مبنای سبک معماری پذیرای ساختمانهای اطرافش قرار دارد اما بدون اینکه مغلوب دورهٔ غربت‌زدگی یا بافت گرایی ساده شود. این مرکز مجموعه کوچه‌های سربالایی شکل شهر را به قلب این ساختمان هدایت می کند، همانطور که حجم‌های عظیم گرانیتی آن مواد قدیمی و ترکیب شناسی بافت شهری را منعکس می کند. همچنین گچ بری و پوشش مرمری سفید و روشن خانه‌های محلی را

166 -Merida
167 -Alvaro Siza
168 -Galician
169 -Santiago De Compostela

به یاد می آورد، حتی اگر سیزا آمیختگی‌های دوره ای نور طبیعی، غیر مستقیم و مصنوعی و مسیرهای عمومی و حرکت به سمت تأثیر متفاوت را کنترل کند.

موزهٔ هنرهای معاصر ریکاردو لگورتا[۱۷۰] در مونتری[۱۷۱] کشور مکزیک، همچنین موزه را به صورت عبادتگاه با سبک‌های طراحی محلی به ویژه در سازماندهی بنا به عنوان خانه ای حیات دار در مقیاس وسیع تلفیق می کند، فضای مرکزی که به وسیلهٔ گذرهای طاق دار احاطه شده تا گالریهای جداگانه گسترش یافته و نمای خارجی آن برجسته و عظیم و سطوح دیواری قرمز تیرهٔ آن روبروی خیابان قرار دارد. ارتباط با خانهٔ حیاط دار به دلیل مقیاس وسیع این پروژه امکان ناپذیر می شود.

لگورتا به فضاهای عمومی مانند راهروهای سرباز با لکه‌های برجسته، رنگ‌های گرم و استخر کم عمق انعکاس دهنده روح و حیات می بخشد. از سوی دیگر تودرتویی قدیمی گالریهای سفید، نقش زمینهٔ نابی برای تماشای بی وقفهٔ هنر به صورت ستایش هنر و جدایی آن از مشکلات زندگی روزمره را شکل می دهد. در میان چیزهایی که این پروژه باعث فراموش کردن مشکلات می شود، ساختار موزه در منطقه بسیار مورد بحث و تخریب هستهٔ تاریخی مونتری با پشتیبانی از علایق مشترک محلی است و تسلط این سبک به وسیلهٔ خانواده ای ثروتمند صاحب اختیار فرهنگی می شود.

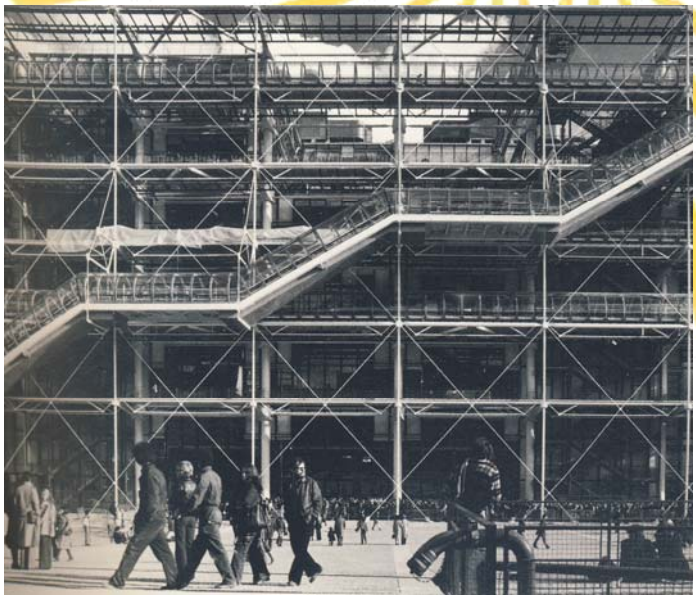
کتابخانه و موزهٔ کشف لاس وگاس فردی به نام آنتوان پیریداک در نوادا به سبکی متفاوت وجود دارد. در شهری مشهور به ساختمانهای بد ترکیب و کازینوها و مغازه‌های غذای سریع (فست فود) و خیابان‌های بی پایان (ستایش شده توسط ونتوری، اسکات براون و زنور در یاد گرفتن از لاس وگاس در سال ۱۹۷۹) پیریداک پیش پا افتادگی تزیین لهجه و زبان محلی را نپذیرفت، همانطوری که بسیاری از پست مدرنیست‌ها آمادهٔ انجام آن بودند و در حقیقت ونتوری، اسکات براون در مورد موزهٔ بچه‌ها در هوستون[۱۷۲] در تکزاس انجام دادند. این طرح مکانی دو سویه برای اکتشافات داشت، بنابراین پیریداک ساختاری از حالت فضایی غنی و مواد زیبا و جذاب و مطبوع و ساده برای بچه‌ها در مقابل رسم‌های ستایش شدهٔ دیگر در لاس وگاس برگزید. کتابخانهٔ لاس وگاس نقطهٔ مقابل زیبایی برای مرکز هنرهای نلسون[۱۷۳] بود، فردی به نام پیریداک در دانشگاه دولتی آریزونا کلکسیونی از ساختمانها را برای مطالعه، اجرا و نمایش با مجموعهٔ متنوع و غنی از فضاها، نور و فرم‌ها ایجاد می کند. پیریداک دوباره از سنتهای و آداب جنوب غربی هندیها و اسپانیایی‌های محلی الهاماتی گرفت اما انطباق او از تکزاس و کپی عادی و پیش پا افتاده اجتناب کرده و تغییرات خلاق بر روی موضوعات قدیمی ارائه کرد. بخش حوالی مرکز هنرهای خوب شروع به بیان برخی پیچیدگی‌های مکانی می کند که پیریداک با ظرفیت و دقت راحت و بی دردسر به دست می آورد.

---

170 -Ricardo Legorreta
171 -Monterrey
172 -Hoston
173 -Nelson

۲-۴-۱-۶- نوع دوم موزه ها: به شکل انبار

نوع دوم موزه‌ها به شکل انبار است. یکی از تازه ترین نمونه‌ها که ساخت موزه در اواخر دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در اروپا مرکز پمپیدو[۱۷۴] مشهور به بیوبورگ[۱۷۵] در پاریس توسط ریچارد راجرز[۱۷۶] و رنزو پیانو[۱۷۷] ساخته شد را می توان ذکر کرد، ساختاری بی توجه به اطرافش و تحریک شده به وسیلهٔ تصویر فن آوری و تکنولوژی. همانطور که سنزبری وینگ تابع موقعیت و علاقمند به سبک کلاسیک بود. به سبک نمایشگاههای بزرگ قرن ۱۹ این اتاقک وسیع فولادی مکانهای دانشگاهی را تکریم و ستایش می کرد که می توانند تغییرات معینی کرده و متنوع ترین نمایشگاهها و فعالیتها را در خود جای دهند. مرکز پمپیدو خانه ای با طرح باز و بزرگ است که موزهٔ هنری مدرن، سینما، کتابخانه، طراحی صنعتی، موسیقی و مرکز تحقیقی صوتی، دفاتر و امکانات پارک را در بر می گیرد. معماران دو خواست اساسی خود یعنی پیچیدگی فنی و تکنیکی و مکان قابل تغییر بر روی خارج ساختمان بدون ویژگی‌های استاندارد و درست مدرنیست یا کهن و کلاسیک بیان کردند. با نمای شلوغ پیانو و راجرز بر نوع انبار به عنوان ساختمانی مصنوع دارای تکنولوژی بالا اما ویژه و خاص به عنوان محتوای طبیعی تاریخی برای سطوح مختلف فرهنگ تأکید داشتند. متأسفانه آنها به پیامدها و نتایج چنین موضوعات معمولی مانند حفظ و نگهداری توجه نکردند و تماشاچیان در طول سالها متحیر و سرگردان به آن به عنوان خاک جمع شده در گوشه‌های غیر قابل دسترسی نگاه کرده و نمایش فنی پرشور و زنده، تباه و ضایع می شود.



تصویر ۵۹: ریچارد راجرز و رنزو پیانو، مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس در فرانسه، سال های ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷.

فضای کف و زمین بدون مانع امکان پذیر بود زیرا مانند انبارهای تجاری برای ذخیرهٔ کالاها، سیستم برق رسانی و اجزای ساختاری هرگز بر فضای کف تحمیل نمی شدند. در این صورت معماران هر

174 -Pompidou
175 -Beaubourg
176 -Richard Rogers
177 -Renzo Piano

چیزی از اجزای ساختاری گرفته تا راه جابه جایی را به خارج منتقل ساختند. تیرچه‌های خرپایی بزرگ، لوله ای و استیلی ۱۳ دهانه را تشکیل می دهند، هر تیرچه به کلاهک‌های فولادی متصل شده که با مهاربندی عمودی در ارتباط است. اما نمای خارجی بیشتر از سیستم ساختاری در معرض دید قرار دارد. چون اجزای رنگی بر روی نماها قرار می گیرند و در بردارندهٔ پله برقی، آسانسور و پله‌ها (قرمز)، تهویهٔ مطبوع و گرمایشی (آبی)، آب (سبز) و تأسیسات برقی (زرد) هستند. به ندرت اطلاعات معمولی و پیش پا افتاده ای بر روی نمایی دارای چنین تنوع رنگی داده شده است.

اگرچه این ساختمان تنها کمی مرتفعتر از ساختمانهای کناریش است، افزایش جعبهٔ تقسیم‌های رنگی و پر زرق و برق افزایش دهندهٔ لوله‌های سیم کشی خمیده و طاق‌های شیشه ای پله برقی که در طرفین به صورت مارپیچ در امتداد هم قرار دارند، بافتهای شهری قرن ۱۷ تا ۱۹ را در بر نمی گیرد. معماران قاطعانه تصمیم گرفتند از این بافت صرف نظر کرده و هیچ تلاشی برای تناسب طرح یا اطرافش یا کاهش مزاحمت آن به جز برای تراس‌های پله خور در انتهای جنوبی نکنند. در حقیقت آنها حتی خواستار گسترش محدودهٔ موزه و تبدیل خانه‌های کناری به استودیوها و منازل مسکونی مرتبط شدند. این رؤیا برای پیانو هرگز کم رنگ نشد، موزه- انبار بعدی کسی که برای کلکسیون منیل در هوستون (تکزاس) نمای خاکستری اش را به سمت خیابانهای حومه شهر قرار داد، جایی که دمنیکو. د. منیل تمام خانه‌های ویلایی را خریداری کرده و در دسترس هنرمندان قرار داد و تیرک‌های موزه تاکنون همان رنگ سال ۱۹۷۴ را دارند. با این حال او به پیچیدگی فنی با توجه به مکان حومهٔ شهری کم اهمیت نشان داد و به مسئلهٔ بافت به صورت مساعدتری رسیدگی کرد.

در سفارشهای آنها در مورد پمپیدو معماران هدف در دستیابی به حداکثر انعطاف پذیری را بازگو کردند تا حدی که حتی کف‌ها هم باید حرکت داده شوند چون این بنا قرار بود متنوع ترین نمایشگاه‌ها از هنرهای مدرن یعنی معماری، مبلمان و هنرهای تزئینی تا هنرهای دیگر اکتشافات فرهنگ معاصر را در بر گیرد. اگرچه ساختار قابل تغییر فضاهای دست ساز را مورد توجه قرار داد که وقایع خاص را در خود جای می دهند، فراوانی برای طرح و برنامه مشکل ساز شد. در عمل فضای نامحدود و نامشخص و اجزای خارجی بسیار قابل دید و رنگی نمایشگاههای از هنرهای سخت (مأموریت اصلی اش) ایجاد کرد برای اینکه اتاقک بیرونی دوم برای دور نگه داشتن نما ایجاد و فضای دیواری کافی بنا شود.

نمونه ای کاملاً غیر معمولی از نوع انبار موزه به جهت متفاوت اشاره دارد. گالری سفال و شیشه کانادایی پاتکو و شرکا در واترلوی اونتاریو قصد داشت سرامیک و شیشه را به عنوان محصولاتی نشان دهد که قرار بود در این بنا به کار روند و حرکت از دمیدن در شیشه و ساختن شیشه به سمت انتخاب اشکال ویژه و نمایش آنها به صورت اشکال هنری ادامه می یابد. تأخیرها و هزینهٔ برش که به معماران مربوط نمی شد و باعث تضعیف و زوال برنامه و در نتیجه طرح شد، به طوری که نقد این روند برای

بررسی در ادامهٔ این طرح لازم شد. با فراموش کردن مکعبهای سفید و روشن، معماران ساختار و موادش را طراحی و بر پا ساختند و برای سرشار ساختن فضاها از نور طبیعی و ارائهٔ مناظری از شهر مانند ایوان، ورودی، پنجره‌های بسیار و ارتباط اشیاء هنری را با زندگی عادی تقویت می کند.

جستجو برای فضای بی نهایت قابل تغییر و کشش به سمت ارتقای برجستهٔ تکنولوژی به این معناست که تقاضا و درخواست نوع موزه به صورت انبار بسیار افزایش یافته است. برای مثال در انگلستان ما مرکز سنزبری دانشگاه انگستان شرقی در نورویچ[۱۷۸] توسط نورمن فاستر[۱۷۹] و در آمریکا موزهٔ موقت هنرهای معاصر فرانک گهری در لس آنجلس و آرشیوهای کوچکتر سینمایی برای تصاویر فوق العاده توسط هالت هینشو فوآ جونز را در همان شهر داریم. گلن مورکات[۱۸۰] همچنین طرح انباری را بیان کرد که از فولاد و آهن برای ساده ترین و معمولی ترین موزهٔ معدنی در بروکن هیل[۱۸۱] در پشت کوه استرالیایی به دست می آید. در حقیقت ویژگی اصلی که این انبار از نمونه‌های کارشده توسط مورکات و گهری متمایز می کند، نبود تکلف و تصنع در داخل و خارج و تقریباً ساده بودن و تأکید بر ناپایداری و تزلزل سنت‌ها و رسم‌ها است.

موزهٔ انبار در انتهای مسیر تاریخی پیشرفت قرار نداشت، بلکه در ابتدای دورهٔ مورد بحث واقع شده بود. حتی وقتی مرکز پمپیدو بر وجود زننده و پر زرق و برقش افزود، مرکز هنرهای دانشکدهٔ ییل توسط لوئی کان در نیو هاون[۱۸۲] طراحی شد، نوع متفاوتی از انبار را بر مبنای چهارچوب ساختاری مشخص داخلی و خارجی دارای قاب‌های پر شده از چوب، شیشه و فلز اظهار کرد. تنها شکل پلکان استوانه ای که از طریق پنجره‌های وسیع سقفی را سر به فلک می کشند، آهنگ منظم و ثابت واحدهای قطعه ای را متوقف می سازد.

در مورد موزه- انبار کان نیازمند استفاده از فن آوری بالا نبود، بلکه اصلاح فنی و مهارتی تمام مواد ساختاری لازم و ضروری است نه برای فضای جهانی که کاربرد این اصطلاح را برای واحد منظمی که می تواند در داخل محدوده‌های مشخص کاهش یا افزایش دهد. کان قاطعانه غرور بیشتر موزه‌های مورد بحث در بالا را رد می کند. سیستم‌های خدماتی و ماشینی موزهٔ دانشگاه ییل به صورت معمولی و سنتی خارج از دید قرار گرفته و در نمای ساختمان نمایان نمی شود و سبک کلاسیک با هنر نمایش کم ارزش شده است. ساختمانی که با سادگی آرامش بخش و فریبنده، کیفیت زمین خود را نشان می دهد و در نتیجه مکانهای اشرافی تا اجزای باستانی را به وجود آورده و شکوه بیان روح زمان در آن به سادگی ظاهر نمی شود.

178 -Norwich
179 -Norman Foster
180 -Glenn Murcutt
181 -Broken Hill
182 -NewHaven

تصویر ۶۰ و ۶۱: لوئی کان، مرکز یاله برای هنر انگلیسی، در نیو هاون کانکتیکوت که در سال های ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۷ ساخته شد.

۳-۴-۱-۶- نوع سوم موزه ها: به عنوان محل خرید فرهنگی

شیوه‌های بازاریابی موزه، تمایزها و تفاوتهای بین تجارت و هنر را از طریق معرفی فروشگاههای برجسته و تودرتوی مبهم بیان کرده است، شیوه‌های جدید نمایش که هنر را وادار به نمایش فروش محدودهٔ گسترده ای از مواردی می کند که دیگر به پوستر ها، کارت پستال‌ها یا کاتالوگ‌ها محدود نبوده و مسئولیت غرفه ای هنر درست مانند مراکز فروش، محدودهٔ امکانات آنها را وسیعتر کرده و سینماها، کنسرت‌ها و نمایشگاههای هنری را در بر می گیرد. این نوع جدیدتر موزه به عنوان مرکز خرید فرهنگی دارای امکانات رستوران، مغازه ها، تالار اجتماعات، تئاتر هم می باشد. در مورد موزه و مرکز خرید هر دو فعالیت اولیهٔ ایجاد شده از طریق افزایش مصرف صورت می گیرد. مرکز خرید ممکن است بنای فوق العاده ای از اواخر قرن ۲۰ شده باشد که تفاوتهای بین رسم‌های فرهنگی و اقتصادی شناخت را کم کرده است. هر چیزی از موزه‌ها و دانشگاهها گرفته تا خیابان‌های شهر و حتی پارک‌های تفریحی تکرار و بازسازی سازماندهی مراکز خرید هستند. چنین چیزی در مورد مرکز ایپکات در دیزنی ورد صادق است که در آنجا بناهای تاریخی بین المللی حتی سقف نیایشگاه خصوصی سیستاین به عنوان زمینه‌های تزئینی برای مراکز خرید تغییر یافته، دوباره خلق می شوند.

نوه استاس گالری یا گالری دولت جدید در اشتوتگارت در آلمان اثر جیمز استرلینگ و مایکل ویلفورد که برجسته ترین موزهٔ دههٔ ۱۹۸۰ می باشد. با نتایج مشابه نتایج ونتوری و اسکات براون روبرو شده است. مانند مورد سنزبری وینگ، رقابت استاس گالری نیازمند اضافه شدن قسمتی به بنای باستانی و موجود اوایل قرن ۱۹ بود. پاسخ استرلینگ خیلی متفاوت از ترکیبات مصنوع و پیچیدهٔ سنزبری وینگ به یک دلیل ساده نمی تواند باشد و آن دلیل این است که اگرچه موزه کلکسیون ثابتی را جای

داده اما برای جای دادن نمایشگاههای سیار در خود طراحی شده است. وقتی ساختمان استرلینگ باز شد، متخصصین و صاحب نظران خواستند اشارات زیرکانه ای به لوکوربوزیه، شینگل سوان و حتی فرانک لوید رایت داشته باشند.

بحث شدید بین پاک انگاران مدرنیست از یک سو کسانی که از تسلیم ظاهری استرلینگ به مکتب پست مدرنیسم به دلیل استفادهٔ شدید او از عناصر رنگی و باستانی مانند سنگ طاق، سنگ فرش و گچبری سر ستونها تأسف می خوردند و طرفداران مکتب پست مدرنیسم از سوی دیگر کسانی که معتقد بودند استرلینگ به قرار گرفتن معماری در جهت آداب و سنن غنی تاریخی خود کمک کرد.

این بحث‌ها مهمترین ویژگیهای موزه، به طور ویژه پاسخ استادانه و خلاق آن به موقعیت نا امید کننده و شیوه ای که در سبک‌ها و رسوم محلی ساختمان شهر جای داده شده را تحت الشعاع قرار داد. در مکانی که روبروی بزرگراهی ۸ باندی و نمای نامحدود و بی روح و خسته کننده پشتی استواس تیاتر قرار گرفته و به وسیلهٔ ساختمانهای جدید و قدیمی احاطه شده، استرلینگ با تودهٔ پیچیده و مجسمه مانند نوارهای تزئینی دو رنگ ماسه سنگ طلایی، دیواره‌های موج دار شیشه ای با ابزار عمودی سبز روشن و رمپ‌های پهن دارای نرده‌های صورتی و آبی کم رنگ در تضاد با آنها است.

با الهام از دامنهٔ تپه ها، افزایش یافتن حیاط‌های دارای پیچک و قالب دیواره‌های محافظ سنگی و رمپ‌های سنگی نمایان به وسیلهٔ لایه‌های شاخ و برگ و سبزیجات موزه را به وجود آورند. به جای ایجاد نوع کاهش یافتهٔ ساختمان گنبدی شکل شینگل، همانگونه که مایکل گریوز با راهرو رقابتی اش که در مورد مرکز وینر در کلمبوس اوهایو دیده می شد، استرلینگ ساختمان گنبدی شکل خود را به سوی آسمان باز کرد، همراه با کوچه‌های عمومی که حول این راهروی سرباز پیچیده که مشرف به باغ مجسمه سازی بود.

با وجود توجه به رسوم کشاورزی محلی، ورودی استاس گالری با صفحه‌های چند رنگ و نرده‌ها پوشیده شد و آن را به عنوان صنایع دستی شهری درک کردند. برخلاف بیشتر موزه‌های هنری دو دههٔ گذشته، اینجا در بیشتر موارد ورود آزاد و همراه با کافی شاپ‌ها و فضاهای باز در هر جهت است. این موزه زیارتگاه نبوده (اگر باشد، بچه‌ها اجازه ندارند روی سراشیبیهای با شکوه آن اسکیت کنند) اما مرکزی فرهنگی و تفریحی ای می باشد که برای شهر از جنبه‌هایی مهم می باشد، استاس گالری بیشتر شبیه یک مرکز خرید فرهنگی است.

مایهٔ حیات و زندگی موزهٔ جدید نمایشگاه سیار است، کتاب مؤفق صف‌های طولانی بخش اصلی و خرید بلیط از پیش مشابه بلیط کنسرت‌های راک را نشان می دهد. معمولاً به صورت نمایشگر گنج‌ها یا دورهٔ طلایی فرهنگ یا کشور بیان شده و بیشتر شکل قالبی دربارهٔ برتری فرهنگهای مشخص یا هنرهای دستی را بر دیگر شکل‌ها افزایش می دهند.

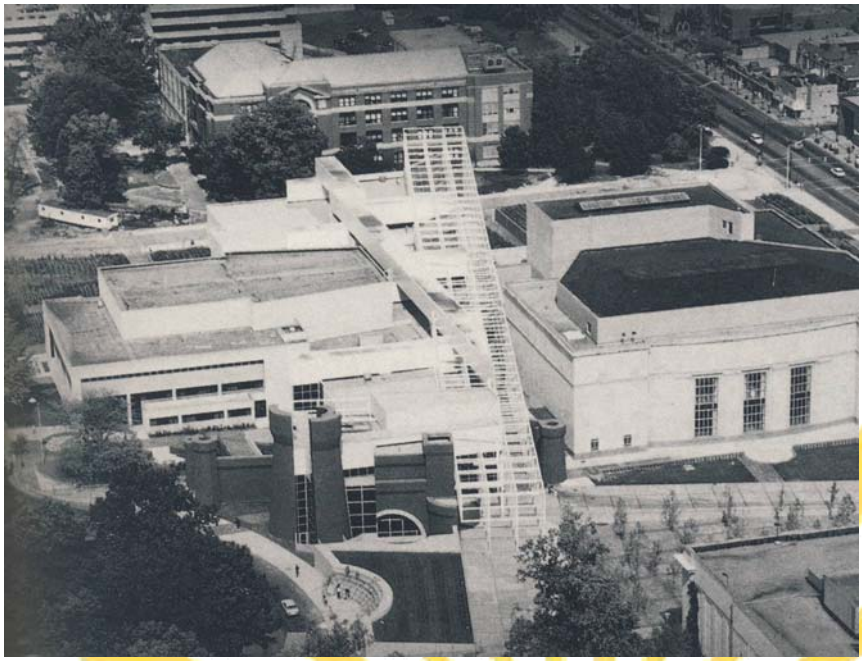
در این خصوص پوشش مرکز خرید فرهنگی بیشتر به صورتی است که طراح بوتیک و مرکز خرید انجام می دهد. با گسترش حکایت تخیلی از هماهنگی فرهنگی و تداوم تاریخی (شاید به جالب ترین صورت در مرکز خرید ادمونتون[۱۸۳] غربی همراه با مجاورت آن با خیابانهای اصلی مانند خیابان نیواورلئان در بائوربون[۱۸۴] در کنار خیابان عمومی اروپایی عرضه شده باشد، مرکز خرید فرهنگی به نظر که دسترسی دموکراتیک به حفاظت برگزیده و مطالبه شده از نظر نمادین و سمبلیک را ارائه می کند. خصوصیت نمونهٔ این مرکز خرید آن است که مرکز ناحیه ای است که دسترسی کنترل شده به حق رزرو و مصرف کننده را در بر می گیرد. این خصوصیات در حقیقت تشبیه ای برای فضاهای غیر دموکراتیک، نژاد پرستانه و مکانهای محروم عمومی اواخر قرن ۲۰ هستند که تمام آنها مطمئناً در گذشته هم وجود داشتند. شهروندان قدیمی تر و زنان در مراکز خرید احساس ایمنی بیشتری در مقایسه با خیابانهای شهری دارند.

۴-۴-۱-۶- نوع چهارم موزه ها: به عنوان مکان های تماشایی

اورت فارستر نوع جدید تر اما غیر معمولی از موزه را خلق کرد، در جایی که انتظار می رود تماشاگر از تجربهٔ زیبایی شناختی به دلیل خود سبک معماری لذت ببرد، نمونه‌ها به این صورتند: موزهٔ هنرهای تزئینی ریچارد میر در فرانکفورت، موزهٔ هنرهای معاصر آرتا ایسوزاکی در لس آنجلس، مرکز وکسنر در کلمبوس اوهایو که توسط پیتر آیزنمن طراحی و ساخته شد. مشکل است که این نوع را چیزی غیر از تلفیق زیارتگاه و مرکز خرید ببینیم اما ترکیبی که از ابتدا مورد نظر بوده تا اینکه از طریق تغییر ساختمان قدیمی به دست آید. از نظر ظاهری براساس درک آیزنمن از سبک معماری شکل گرفته و هر مکان و اجزاء مانند چشم انداز مرکز وکسنر در معرض نرده‌های اختیاری قرار دارد. اگرچه آیزنمن سرچشمهٔ نرده‌ها هر چیزی از مسیرهای پرواز فدرال تا مکان استادیوم فوتبال دانشگاه تعیین کرده اما به سادگی نشانه‌هایی هستند که او پیوسته برای کنترل طرح هایش از آنها استفاده کرده است. به جای تجارب غنی و تغییر یافتهٔ هنری، نمایش مکانی، وکسنر جذابیت‌ها و طنزهای معماری را در پی دارد که از کار پیشین آیزنمن می توان آن را پیش بینی کرد. بیشتر از هر چیز دیگر آنچه در اینجا تکریم می‌شود شیوهٔ جدید معماری است. ورودی ساختمان بدون هنری که توجه را از سبک معماری متصرف سازد، این مطلب را نشان می دهد.

183 -Edmonton

184 -NewOrleans Baurbon



تصویر ۶۲: پیترآیزنمن، مرکز وکسنر در کولومبوس در اُهایو سال ۱۹۹۰.

با وجود تأکید بر معماری نمایشی، سبک معماری این نوع جدیدتر موزه برای تحقق تکریم و ستایش هنر متعادل تر موجود در نوع زیارتگاه ترتیب داده شده است، که در نوع زیارتگاه چشم انداز و دیدگاه هنری تنها از تماشاگران با فرهنگ انتظار می رفت و هدف پرورش افراد روش نیافته و بدون فرهنگ بود، اما ویژگیهای مرکز خرید فرهنگی را هم در بر می گیرد. این موزه‌ها به عنوان مناظر تماشایی انتظار می رود از نظر هنری و نه از نظر معماری شنوندگان را فرهیخته و با فرهنگ کند به طوری که توصیفات هنری در مقایسه با موزه‌های پیشین گسترده تر شود، اما هنوز همان تکریم و احترام از جانب تماشاچیان مورد نظر است.

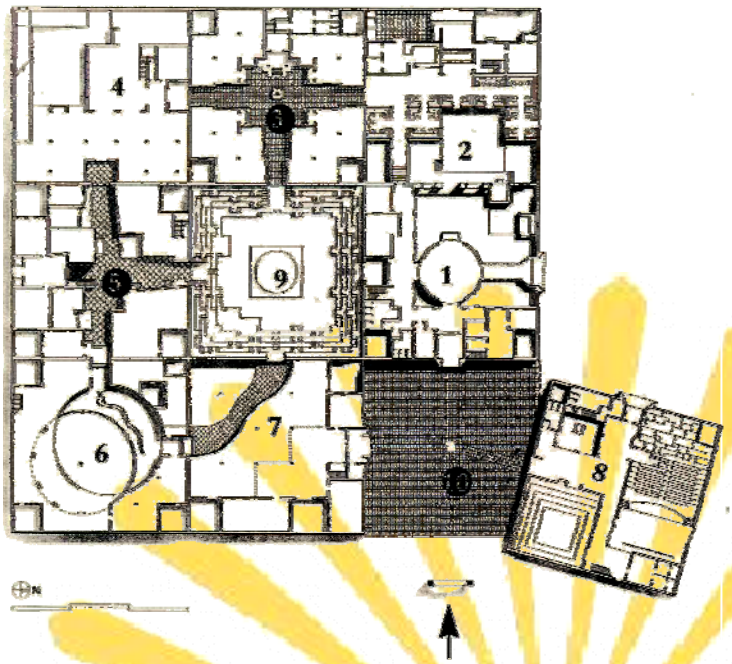
۵-۴-۱-۶- نوع آخر موزه ها: چند راه حل متفاوت

باید بدانید که شیوه‌های دیگر در مورد طرح موزه‌ها گاه و بی گاه از سال ۱۹۷۰ به بعد نمایان شده است. مراجعه کنندگان معین و مشخص و معماران متفکری داشتند که خواستار ایجاد مدلی با گیرایی و جذابیت و تصویر قابل عرضه و نمایشی بودند، دو عضو زنده و ضروری نتایج و پیامدهای پایدارتر.

همانطور که پیشتر در مورد موزهٔ پیریداک در لاس وگاس اشاره شد، موزه‌های بچه‌ها خیلی محدود به سبک ساختمانهای رایج و متداول نیست، بنابراین در آنها می توان ابداعات بیشتری به کار برد. تادائوآندو می خواهد ساختمانی همراه با ویژگی‌های منطقی و روشن نسبت به نیازهای روزمرهٔ ساکنان آنجا ایجاد کند، ویژگیهایی که در ارتباط با طبیعت یعنی باد، آب، نور، آسمان، گیاهان بوده و از پیچیدگی خارج شده و تبدیل به چیزی شود که او به عنوان سادگی و پاکی بیشتر مشخص می کند. موزهٔ بچه‌ها در هیوگو دارای کتابخانه، اتاق بازی، تئاتر کودکانه و کارگاه بوده و در مکان تماشایی تپه مانند قرار گرفته که مشرف به دریاچه ای زیباست. پس از تقسیم پروژه به ۳ واحد مجزا، آندو در

مجموعه استخری کم عمق با آبشارهای کوچک در آورد، که قطعهٔ غیر قابل لمس معماری منظره نبود، بلکه مکانی برای بازی بچه‌ها بود. طرح وابسته به درک عمیق شکل و ویژگی بنا شده، فضاهای طراحی شده همراه با انسجام و دقت هندسی بود اما بالاتر از همهٔ اینها برداشت حسی از تغییرات برجسته، محسوس و مناسب در انواع مختلف نور می باشد. آندو این موزه را به دور از نیاز به تکریم حفظ موارد و ارکان فرهنگی، به دور از نیاز به مغازه‌های اجناس کادویی، تالارهای سخنرانی، و خصوصیات دیگر موزه‌های امروزی ساخت: نتیجهٔ آن مکانی ساده و دل انگیز و جادویی برای بازی تخیلی کودکان است. دو موزه یکی در هندوستان و دیگری در تکزاس جدای گونه شناسی‌های زیارتگاه، انبار و مرکز خرید است. موزهٔ جاواهارا کالا کندرا که توسط چارلز کورئا در جیپور در سال ۱۹۹۰ طراحی شد، گنجینه ای برای آثار بزرگ و گران قیمت هنر بالا نیست، بلکه برای یاد بود جاواهارا کاندرا اولین نسخت وزیر هندوستان می باشد. کورئا الهاماتش را از سبک‌ها و رسوم غنی شهر جیپور گرفت و شهر جدیدی که در قرن ۱۸ به وسیلهٔ ماهاراجا جا سینگ پیدا شد و با مدل میدان در داخل یک میدان بزرگتر گسترده شد.

این مدل (واستا پروشا ماندالا براساس ودیک شاستراس کهن) مدلی برای جهان و خود معماری بود. کورئا موزهٔ خود را به ۹ میدان در داخل یک میدان تقسیم کرد که یکی از میدانها از نظم و ردیف خارج شده تا به ورودی و سالن نمایش جلوه ای خاص ببخشد درست مانند یکی از میدانهای جاسینگ که از میدان بزرگتر خارج شده است. انتخاب کورئا ناپایدار متزلزل نبود چون جدا از ارتباط و پیوند با تاریخ شهر ساختمان او برای انجام کارهای ویژه و مبارزه با تأمین بودجهٔ سنتی و تدریجی پروژه‌های عمومی در هندوستان تقسیم شد. بخش‌های ویژه شامل مکانهای سنتی مورد استفاده برای صنعتگران محلی برای نمایش جواهرات، پارچه، جنگ افزار، لباسهای محلی و نسخ خطی و همچنین کتابخانه، کافه تریا، دفاتر اداره و سرپرستی و فضایی برای اجرای موسیقی و رقص محلی می باشد. دیوارهای میدانها از ماسه سنگ‌های مایل به قرمز محلی پوشیده شده و بدنهٔ دیواره‌ها در قسمت گوشه‌ها کنده شده و نماد قابل تشخیصی روی آن نوشته شده که شبیه بخش‌های ماندالا است. در میان هر یک از واحدهای فشرده، کورئا تنوع چشم گیری از فضاهایی را به وجود می آورده که هر یک محیط مشخص و ویژهٔ خود را دارد آرامش متفکرانه در کتابخانه برای مثال همراه با استخر منعکس کننده اش قابل عظمت و شکوه می باشد، اتاق سرپرستی همراه با گنبد درخشان و رنگی و یک رشته طاق راهروهای حکاکی شده قرار دارد.



تصویر ۶۳ : چارلز کورآ، ساختمان جاواهر کالا کندرا در جیپور، سال ۱۹۹۰. در تصویر پلان ورودی مشخص شده توسط فلش انتهائی سمت راست را مشاهده می کنید. در تصویر موارد زیر را مشاهده می کنید:

۱-ادارهٔ کل

۲-کافه تریا و اتاق‌ها ی مهمان

۳-جواهر فروشی، مغازهٔ کتاب دستی فروشی، مینیاتور فروشی و غیره

۴-پارچه فروشی و مغازهٔ فروش لباس محلی

۵-فروشگاه لوازم صنعتی

۶-مغازهٔ فروش اسلحه و تسلیحات

۷-کتابخانه و ادارهٔ اسناد

۸-سالن تئاتر

۹-سوریا

۱۰- ورودی

گالری کوچک لین گوئاد در هوستون که توسط کارلوس جیمنز طراحی شد، نوع کاملاً متفاوتی از احساسات را در مقایسه با پروژه‌های مورد بحث در بالا به تصویر می کشد. در اینجا معمار ویژگی‌های خانهٔ حومهٔ شهر را با شرایط یک گالری منطبق ساخته است. او ابتدا طرح گچ بری نما را روی مدخل عقب تر قرار گرفتهٔ قاب بندی شدهٔ فلزی دارای ۴ ورودی را طبقه بندی کرده و در یک لحظه از کنار هم قرار دادن پنجره‌های تصویری، گاراژ، اتاق نشیمن بهره گرفته و آن را نسبت به زمین مورد نظر برای ساخت آن کوچک کرده است.

در تنظیم دقیق و هندسی نما با پنجره ای که در طبقهٔ دوم در ایوان بلند ورودی روی مدخل قرار داده شده، گالری لین گوئاد نشاط و سرگرم کنندگی محدود نمای ساختمان آدولف لوس و همهٔ برش‌های سنجیدهٔ ساختمان ایروینگ گیل را به یاد می آورد. افراد می توانند از طریق ایوان ورودی و عقب تر ساخته شده به ورودی دو برابر مرتفع، محوطه طرح و حرکت در تمام جهتها (در طرف راست به سمت اتاق‌ها و مکان انبار و در سمت چپ به نمایشگاهها) وارد شود. روزنه‌های نامنظم عمارت در نمای جلویی به سطوح تغییر یافتهٔ خارجی و کیفیت نور اشاره دارد و در حقیقت پنجره قرار گرفته به صورت نامنظم شکل مدخل دو برابر مرتفع را نشان می دهد. از اینجا می توان از فضاهای ترتیب داده شده برای گسترش و کوچک کردن گذر کرد، حیات بخشیدن به مسیری که امکان نمایش هنر را بسیار زیاد فراهم می کند.

۵-۱-۶- فضاهای عمومی:کتابخانه ها، تالارهای کنسرت و سالن های تئاتر

کتابخانه‌ها تغییرات انجام شده بر روی نوع اولیهٔ انبار شهری هستند. تا قرن ۱۸ آنها به صورت سنتی و مرسوم از مجموعه‌های خصوصی متعلق به افراد یا متخصصان ثروتمند، محفوظات دانشگاهها و کالج‌ها

یا نسخ خطی حفظ شدهٔ قدرتمداران مذهبی و دینی تشکیل می شد. پلکان تماشایی میکلانژ در ورودی کتابخانهٔ لاورتیان در فلورانس (که در سال ۱۵۲۴ شروع به کار نمود) که خانوادهٔ مدیسی مخارج آن را متحمل شدند مشهور است. شهرت کمتر به خود اتاق مطالعه با ورودیهای روشن متوالی دارای ستون نماهای تخت و صاف در مکان عریض مستطیلی مناسب برای خواندن و انبار کاغذها مربوط می شود. دو کتابخانهٔ مهم و اولیهٔ دیگر آنهایی هستند که جاکوبو سانسووینو در ونیز به نام کتابخانهٔ اس.تی که آنرا مارک و کریستوفر آرن برای کالج ترینیتی در کمبریج ساخته اند.

در همان زمانی که جمع آوری هنر فردی متداول شد و ساختمانهای جدید برای انبار کردن و نمایش این آثار در طول قرن ۱۹ بنا شدند، کتابخانه‌ها هم به روی عموم مردم باز شد و به شکل ساختمانهای جدیدی در آمدند. در میان نمونه‌های بزرگ، دو نمونهٔ برجسته کتابخانه‌های هیوری لابروسته در پاریس به نام‌های بیبلیتکو استی- ژنویو و بیبلیتکو نشوناله بودند که در هر دوی آنها از مادهٔ فن آوری جدید یعنی آهن استفاده شده بود. در آمریکا سبک کتابخانه ابتدا با استفاده از طرح‌های سبک معماری دومی جدید اچ. اچ. ریچاردسون توسعه یافت و پس از آن نماهای نئوکلاسیک و ستون‌های بزرگ و بدون تکیه گاه و حتی تحت تأثیر برنامهٔ اصلاح سریع کارنگی قرار گرفتند، برنامه ای که کتابخانه‌های خیریه ای در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ ساخته شدند.

در میان گونه شناسی اولیهٔ انبار شهری، کتابخانهٔ شهر بت کالی، ماریوس کوئینتانا و آنتونی سولاناس در بارسلونا در کنار پارک جوئان میرو در لبهٔ شبکهٔ قدیمی سردا قرار گرفته و فنون مشابه فنون آندو را برای رسیدن به سکوت و آرامش در هماهنگی با طبیعت نمایش می دهد. دراین مورد تنها قسمتی از ساختمان به سوی منظره ای سبز و با نشاط باز می شود.

طرف دیگرمقابل خودشهرقراردارد. پوشش کاذب تِراورتن اسپانیایی نمای شهری رامحصورمی کند، درحالیکه اتاق‌های مطالعه دارای پنجره‌هایی به‌اندازهٔ طول دیوار رو به پارک باز می شود و این مجموعه دراستخرمنعکس کننده ای قرارمی گیردبه طوری که مانندموزهٔآندو،آبشارهاصدا وانعکاسات‌درخشانی ایجادمی کنند. امادراین محل شهری برجدا شدن کتابخانه ازهجوم شهری تأکیدمی کنند.

در پایان قرن ۲۰ کتابخانه‌ها نیازمند اصلاح مجدد شدند زیرا در آنها کتابهایی قرار گرفته که به دلیل خمیر چوب اسیدی مورد استفاده از قرن ۱۹ که تخریبگر هستند و آنها باید به فن آوریها و نیازهای جدید توجه کنند. دو طرح برای کتابخانه‌های عصر حاضر که این تغییرات را مورد توجه قرار دادند، آشکار و معلوم می شود. اولین طرح کتابخانهٔ تاول افرادی به نام‌های هادگتس و فانگ در دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس است. نام تاول ترکیبی از موقتی و پاول است چون کتابخانهٔ جدید جایگزین موقتی برای کتابخانهٔ پاول است در مدتی که روی این کتابخانه بازسازی پس از زلزله انجام می شود. تاول بین آجر سبک رومی جدید و محوطهٔ سنگی دانشگاه قرار گرفته و به نظر تا حدی سنگ کاری

کوئونست یا کلبهٔ نیسن ساخته شده و تکه شده بوده و با ستونهای فلزی، تیرکهای آلومینیومی و بناهای پلی استری و رنگی پوشیده شده است. این کتابخانه نیاز به ذخیرهٔ کتابها و فراهم کردن فضایی برای مطالعه را پوشش می دهد. همچنین تمام خدمات الکترونیکی جدید رایج در کتابخانهٔ اواخر قرن ۲۰ را انجام می دهد. کتابخانهٔ تاول دارای جزئیات زیبا و پر از انرژی و نشاط و حرکت و به طور مؤثر مکانی بر روی زمین بی روح محوطهٔ دانشگاه را اشغال کرده است و شاید توجه بیشتری را در مقایسه با هر بنای موقتی در لس آنجلس مانند هم عصر موقت کوئری به خود جلب کرده است.

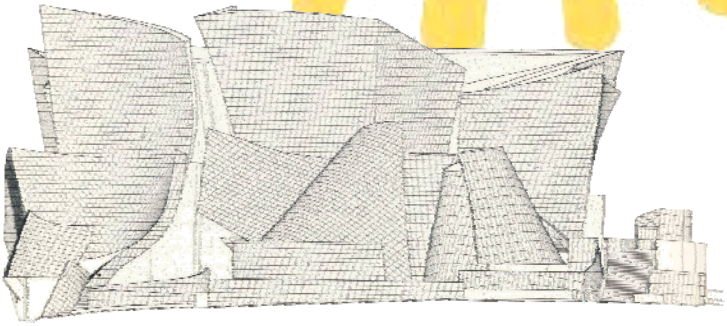
تصویر ۶۴ : هادگیتز و فانگ، کتابخانهٔ تاول در دانشگاه کالیفرنیا در لوس آنجلس، سال ۱۹۹۲

دومین طرح مهم شرکت کنندهٔ مسابقهٔ سال ۱۹۸۹ برای کتابخانهٔ فرانسه در پاریس توسط دفتر رِم کولهاس برای معماری کلان شهر یا مترو پلیتن یا OMA است. اگرچه این طرح برنده نشد اما با جرأت ترین پاسخ به بحث پیشرفتهای فنی معاصر در ارتباطات الکترونیک را میان تمام شرکت کنندگان مطرح کرد. طرح کولهاس ذخیرهٔ کتابها در داخل مکعبی از جنس‌ها شیشهٔ مات را پیش بینی کرد که در طول روز تودهٔ جامد و شیری رنگی سطوح شفاف و نیمه شفاف را می پوشاند و در طول شب هماهنگی درخشان توده ها، کف زمین، تالارهای سخنرانی پیوسته به عنوان فعالیتهایی در میان تغییر عوض می شوند، درست وقتی که جریان اطلاعات به شیوهٔ معکوس و دور از انتظار جریان یابد بنای جدید آمادهٔ شکستن از محدوده‌های انبارهای قدیمی کتاب است.

در کنار موزه‌ها و کتابخانه‌ها دو نوع بنای دیگر از قرن ۱۹ به بعد برای سرمایه داران رو به افزایش توسعه یافته است. در طول دو دههٔ گذشته معماران از مؤفقیت گسترده در طراحی تالارهای کنسرت و سالن‌های تئاتر لذت برده اند. سالن نمایش کالدو فلیس توسط آلدو روسی در جنوا در ایتالیا و تالار کنسرت دیزنی توسط فرانک گهری در لس آنجلس به بهترین شکل دو شیوهٔ گسترده در اروپای غربی و آمریکا رادر طول دههٔ ۱۹۸۰ بیان کردند. در نتیجهٔ حملات بمبارانی در طول جنگ جهانی دوم تمام چیزی که از سالن نمایش کارلو فلیس باقی ماند (در سال ۱۸۲۸ ساخته شده بود) چند ستون دور یک ایوان کناری بود. پس از مؤفقیت در رقابت محدود در سال ۱۹۸۳، روسی بقایای تخریب شده را به عنوان اساس طرح خویش اتخاذ کرده و آنها را به شکل اولیه و برای عمل در مکان شهری مرمت کردند. به جای بازسازی ساده، طرح روسی در صدد نشان دادن تأثیر متقابل و پیچیدهٔ شهر و سالن تئاتر

یعنی واقعیت و نمایش در خارج و داخل بود. برای دو ورودی اصلی ای که در مقابل دو میدان قرار داشتند روسی فاصلهٔ سومی را به بازار سرپوشیدهٔ خرید قرن ۱۹ یعنی گالری مازینی اضافه و در نتیجه سالن تئاتر را به عنوان مرکز فعالیت عمومی و تجاری در قلب جنا تثبیت کرد. وقتی در سالن تئاتر روسی میزها را برگرداند و قسمت‌های عقب نشینی شهر را با ترکیبات شهری از نو ایجاد شده، طاق‌های پیش ساخته و دیوارهای جانبی عوض کرد، و نمای معمولی جنوئوس با پوشش‌های مرمری، پنجره‌های کره ای و بالکن‌های مرمری ساخته شده از چوب درخت گلابی تکرار شد و به ارتباط بین شهر و سالن نمایش، فعالیت شهری و منظرهٔ تماشایی را به خاطره‌ها آورد.

تالار کنسرت گهری دیزنی که توسط فرانک گهری (در ۱۹۸۹ آغاز به کار کرد) هیچ نشانه ای از مکتب کلاسیک یا در واقع امر از هر چیزی جز طرح‌های دیگر گهری نداشت. قرار است تالار با بونکر در بالا قرار گیرد، منطقه ای که از مکان استقرار دورهٔ ویکتوریایش به وسیلهٔ مدافعان متعصب بازسازی شهری در طول دههٔ ۱۹۵۰ تخریب شد. از بین رقابت کنندگان دعوت شده تنها گهری مجموعه ای بدون تمایل به عظمت ساختمانی طراحی کرد که در روبروی آن بازار بزرگ عمومی قرار گرفته که پلی برای فاصله ای که ساختمانهای مجاور یعنی مغازهٔ شمع فروشی، وزارت دادگستری و سازمان آب و فاضلاب را جدا می کند. ترکیبات تجاری مجسمه مانند گهری از زیگورا گرفته تا رمپ به وسیلهٔ محاسبات دقیق رایانه ای از سنگ آهک ساخته شدند و برای متفاوت ساختن این ساختار از ساختمانهای مجاور دههٔ ۱۹۶۰ آن به طور مؤثر از طریق تالار پذیرش و سرسرای براق دارای کفی بلند مانند پرنده ای در حال پرواز از میدان بنا شد به این شیوه گهری در جستجوی ساخت تالار دیزنی و به گفتهٔ خود اتاق نشیمن شهر بود. آرایش پیچیدهٔ ساختمانها که به وسیلهٔ سکوها و سراشیبی‌های با مهارت جای گرفتهٔ بسیار محکم در کنار یکدیگر نگه داشته شده و شاهدی هستند برای اینکه گهری شکل‌های معماری سنتی را رد کرده و علاقمند به چیزی هر چه شاعرانه تر و فردتری است. متأسفانه برش دقیق سنگ برای رسیدن به اشکال منحنی گهری غیر ممکن یا بیش از دو برابر برآورد هزینهٔ اولیه بود.



تصویر ۶۵: فرانک گهری، سالن کنسرت والت دیزنی در لس آنجلس کالفرنیا، ساخت آن در سال ۱۹۸۹ آغاز شد. در تصویر نمای ساختمان را ملاحظه می کنید.

پس از شورش شهری سال ۱۹۹۲ اتاق نشیمن لس آنجلس نیاز به ساختار دیگری داشت، وقتی حامیان تصمیم گرفتند تالار کنسرت را تبدیل به محوطه ای محصور با نظارت شدید مانند بسیاری از مکانهای

عمومی دیگر در شهر کنند. گهری تا آن زمان یکی از دژهای عمومی را در هالیوود طراحی کرده بود، یعنی کتابخانهٔ گلدین ساموئل که یک ساختمان بسته و ممنوع با درونی وسیع و جالب بود و پیش زمینه‌هایی چنین امنیت فن آوری پایین مانند دیواره‌های بلند، در واژه‌های بزرگ و نوشته‌های ثابت تکمیل کار بر روی دیوار به جای امنیت و با احتیاط و تدبیر و منطبق فن آوری بالا ارزیابی می کند همانطور که مایک دیویس منتقد به طور قاطع مشاهده کرده است. تالار دیزنی تجهیزات ممنوع کمتری در مقایسه با کتابخانه خواهد داشت اما در برابر آشوب و ناآرامی ممکن شهری با توجه به پارانو یا طبقهٔ متوسط سنگربندی خواهد شد. هر قدر ویژگیهای دیگر آن مانند تودهٔ شکل یافتهٔ سطوح منحنی حسی و سنگ آهکی آن در تضاد شدید با ساختمانهای آسمان خراش لس آنجلس و افزایش پرمایگی دور از انتظار این مکان به صورت دیگری از ساختمانهای بتنی، آسفالت وغیره را بر شمریم اما خصوصیت دفاعی آن به مؤفقیت این منطقه به عنوان ساختمان عمومی شهری کیفیت بخشیده است.

۲-۶- سخن آخر در ارتباط با فضاهای عمومی

شاید مسائل مربوط به فضای عمومی به سادگی در بنای یادبود آلدو روسی برای رئیس جمهور پیشین ساندرا پرکتینی آمیخته و یکی شود، بنایی که در ویا کروس روسا در سال ۱۹۹۰ ساخته شد. این بنا بلافاصله توجه را به سؤالاتی جلب کرد مانند :

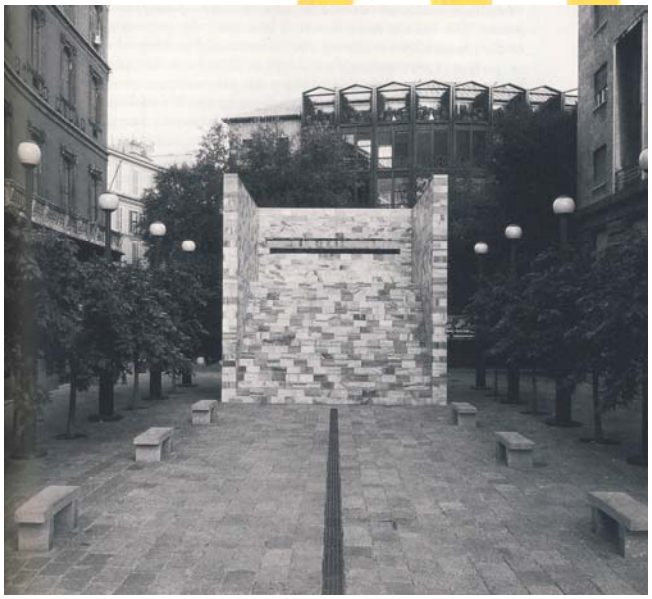
* این شهر متعلق به کیست؟
* چه کسی محدوده‌های عمومی آن را تعیین می کند؟
* چگونه گروههای مختلف مفهوم عمومی را بیان و تعریف می کنند؟

با ساده ترین سبک خود بنای یادبود مسائل و مشکلات نزاع پیش آمده میان منافع درگیر برای کنترل شهرها و حتی تحریک برای تبدیل کردن شهرها به مراکز مصرف کامل را شکل داد. در طول دههٔ ۱۹۶۰ شهر پایتختی میلان و سیستم مترو اختراعات بسیاری را در قلب میلان به عنوان قسمتی از برنامه‌ای برای بازسازی و پیکربندی مجدد فضاهای شهری بر عهده داشت، فضاهایی که در طول سالهای زیادی به عنوان مکانهای ساخت مترو اختصاص یافته بودند. دو ضرورت و اجبار این برنامه آراستن مکانهای شهری تنزل یافته و پست و بهره گیری از مترو، کاهش اتومبیل‌های مرکز را در بر گرفت.

ویا کروس روسا در تقاطع ۴ معبر اصلی نزدیک محیط باستانی شهر قرار دارد. یکی از خیابانهای ویا برگونوو به عنوان مکان کاخ‌های اشرافی در طول دورهٔ باروک در ابتدا مورد استفاده قرار گرفت و همراه با ویا منتئاپولئون مناظر بزرگ باستانی را در طول قرن ۱۹ به وجود آوردند. آنها در قرن ۲۰ همراه با ویا منتئاپولئون دژها و محل‌های امن طبقهٔ بالا باقی مانند، ویا منتئاپولئون که از نظر بین المللی به عنوان منحصر به فردترین، زیباترین و گران ترین خیابان در ایتالیا شناخته شده بود، در طراحی این بنای یادبود روسی دو انتخاب اساسی و مهم انجام داد: این بنا را به عنوان مرکز کوچک تئاتر شهری، تئاتری

برای زندگی روزمره و همچنین برای کنسرت‌ها و تولیدات زنده تلقی کرد و در دومین انتخاب این بنا را به عنوان یادگاری تاریخی نه به وسیلهٔ بازآفرینی‌های مصنوعی و نمایش سبک‌ها بلکه به وسیلهٔ استفادهٔ زیرکانه از مواد طبیعی و ساختهٔ دست بشر در نظر گرفت. او بلوک سادهٔ مکعبی با ارتفاع ۶ متر را طراحی کرد و چهار دیواری ۶ متری (۲۶/۲۰ فوت) در مکانی نزدیک ویا برگونوو به صورت عمیق قرار گرفت. بلوک پوشیده از سنگ مرمر صورتی و خاکستری در ۳ طرف محصور است و چهارمین سمت رو به پلکان شیب دار و عریض منتهی به سکوی دید است. روسی از سنگ فرش ویژهٔ ساخته شده از مربع‌های گرانیتی سرخ بهره گرفت که پیشتر از خیابان میلان برای ساخت مترو کنده شده بود. مسیرهای جانبی به سمت بنای یاد بود با ردیف‌های ۶ درخت مطبوع و متوالی توت همراه با تیرهای برق ۶ متری و نیمکت‌های گرانیتی در فواصل بین ستونها مشخص می شود. در بالا از طریق دریچهٔ مستطیل شکل برنزی می توان به دقت به شهر نگاه کرد و حتی نگاهی به دومو، بلوک‌های کمی آن طرفتر داشت.

سبک‌های میلان در هر جزء نفوذ می کنند. همانطور که دیدید از سنگ فرش مجدداً استفاده شد. پوشش مرمری از همان معدن سنگی استخراج شد که از آن پوشش دومو به دست آمد. درختان توت که در حال حاضر کوچک بوده اما می توانند به ۴۰ یا ۵۰ فوت (۱۵-۱۲ متر) برسند، نمونهٔ نوعی درختان پهن و پر شاخ و برگ خیابان لومبارد هستند، اگرچه در حال حاضر نادر است. (پوشش سرخ کم رنگ، درختان قهوه ای و سبز، قاب بندی برنزی و قابهای مرمری خاکستری و صورتی) سقف برای دستیابی به حداکثر دید بافت و ارائهٔ چند رنگی پر مایه و دقیق به این مجموعه بر پا شده اند. با بودن نیمکت‌ها و پله ها، این میدان مرکز فعالیتهایی برای مردم مانند خواندن روزنامه یا آفتاب گرفتن در ماههای گرم تابستان است. ماشینها در هر طرف شهر با سرعت حرکت می کنند اما در مرکز شلوغ شهر این میدان مکانی دلپذیر و آرام و خروجی بسیار خوبی به سمت ویا منتئاپولئون است، جایی که هنوز محل سکونت مردم نیست اما به شدت استقرار مغازه‌ها و ادارات در این ناحیه مورد نیاز است.



تصویر ۶۶ : آلدو روسی، ساختمان مونومنت سندرو پرتینی در ویا کروس روسا در میلان ایتالیا، سال ۱۹۹۰

اعتراض نسبت به این دنیای یادبود شامل مخالفت با تناسب (از سوی معماران) گلایه‌هایی غیر طبیعی بودن آن (از سوی سیاستمداران) و اظهاراتی در مورد زشتی ساختمان (که از سوی تاجران محلی) بود، دیده شد. اگرچه در سالهای پیشین تاجران هرگز دربارهٔ ترافیک رو به افزایش، فشردگی، آلودگی و پر سر و صدایی ویا کراس روسا شکایتی نداشتند، مطمئناً هر فردی این ترافیک را زشت می خواند. همچنین وقتی این مکان تبدیل به محوطهٔ ساختمان کثیف و پر سر و صدا شد آنها هیچ اعتراضی در طول ۵ سال نکردند. در حقیقت تنها وقتی راه حلی که به عنوان راه حل هنری می توان اعلام کرد، مطرح شود نظرات و عقایدی از تمام محله‌ها و کوچه‌ها بروز می نماید. اشکال هنری قضاوتهای هنری را می طلبد، قضاوتهایی که در انتها بر مبنای الگوهای حسی شکل گرفته به وسیلهٔ محدودهٔ وسیعی از الزامات و اجبارهای فرهنگی و اجتماعی هستند. این قضاوتهای حسی یا ترجیح شخصی اغلب این را تحمیل می کند که کدام یک متفاوت از نمونهٔ آشنا و متداول است و این قضاوتها در برابر چیزهای طبقه بندی شده به صورت مطلق موقعیتی مانند آشوب ویا کروس روسای قدیمی ارائه می کند. اگر کسی منطق تاجران را دنبال کند، می تواند بگوید که آسیب هنری بدتری بر میلان وارد شده و این منطقه به ویژه از نشانه‌ها و اهداف این مؤسسات و همچنین مؤسسه‌های تجاری دیگر سرچشمه گرفته است.

اما تاجران مخالفتهای خود را همچنین بر مبنای نکتهٔ دیگری قرار دادند یعنی پلکان و نیمکت ها، که در این شهر کاملاً نادرند. به منظور ماندن در منطقهٔ اشرافی مانزونی میلان فرد باید پول را در مشروب فروشی، رستوران یا مغازه خرج کند. چنین دیدگاهی محدودهٔ استفاده کنندگان قانونی از شهر را به تعداد کمی کاهش می دهد که حسابهای بانکی کلانی دارند. پلکان و نیمکت‌های روسی بدون توجه به اعتبار اقتصادی رایگان در اختیار همه است. تاجران می ترسیدند این مکان باعث شود مردم بدون خرج کردن پول پرسه بزنند. مکان نشستنی رایگان گروه غیر منتظرهٔ دیگری مانند مصرف کنندگان الکل را تشویق می کرد، فرهنگ فرعی بسیار قابل توجه در ایتالیا که به طور ویژه این افراد، در هنگام شب و در مکانهای عمومی دارای جای نشستن بروز می کنند. تاجران روبرو شدن با دلایل ساختاری و یا فرهنگی و استفاده از دارو را مطرح نکردند، بلکه برای بی اثر کردن آن از طریق تبعید و در نتیجه خنثی کردن اثر آن بر روی تعداد افراد کم برتری که در هتل‌ها یا مغازه‌های این منطقه مستقر هستند، فعالیت و عمل کردند.

فرضیهٔ مطلق و بدون اعتراض در مورد بحث‌های تاجران این بود که فضاهای عمومی شهری به آسانی مورد استفاده قرار می گیرند، یا فضاهای سبز طبیعی هستند. آنها وجود ۳ درخت و فواره و نه مکان نشستن را مطرح کردند. چنین طرحی دیدگاه سیاسی این شهر را در بر می گیرد، دیدگاهی که در آن مکان اجتماعی کلاً به کارهای محدود و خاصی اختصاص می یابد، دیدگاهی در تضاد و اختلاف با

آنچه بنای یادبود روسی به وضوح ارائه می کند. با وجود انسجام مواد مورد استفاده (سنگ مرمر کاندولیا) و ستونها و پلکان جذاب معمولی (گرچه طرح روسی هنر و ویژگی را متغیر و خارجی می‌داند) و سکوهای شیب دار دید برای چشم اندازهای وسیع شهر، دومو و این بنای یادبود به صورت عمیق و اساسی به وسیلهٔ دیدگاههای بسیار سیاسی فضاهای شهری محدود شده اند.

نگرش در مورد فضای عمومی در ارتباط با سرچشمهٔ این بنا تا حدی از تغییرات پیش آمده در ایتالیا در طول دو دههٔ گذشته مطرح شد، به ویژه وقتی مهاجران آسیایی، هلندی و آفریقای شمالی با وجود میزان بالای بیکاری و نبود کار وارد این کشور شدند. روزنامه‌ها مرتباً در مورد گروههای جوان ولگردی گزارش می کردند که به شدت آفریقاییها را کتک می زدند و گروههای آفریقایی معمولاً از کارخانه‌های واگذار شده یا اردوگاههای موقتی فراری داده می شدند. وقتی شهرها در صدد تخصیص مکان برای مهاجران شدند، ساکنین خشمگین اغلب این تلاشها را از طریق اعتراضات خشونت آمیز سرکوب می کردند. همان خواسته برای جدایی مکانی در داخل جامعهٔ ایتالیا تشدید می شود در جایی که شهرنشینان طبقهٔ سوداگر و متوسط جامعه و افراد باقی ماندهٔ طبقهٔ اشرافی در ایتالیا نسبت به سیستم‌های حمل و نقل عمومی تأسف می خوردند که ایتالیایی‌ها در قلمرو شهرهای اصلی و در مراکز و با درآمدهای پایین زندگی می کنند.

با مهاجران در آمریکا، بریتانیا (انگلستان)، آلمان و بیشتر کشورهای به اصطلاح جهان اول دیگر رفتار و برخوردی مشابه می شد، اما تفاوت شدیدی که بر شهر سرمایه داری اخیر اشاره دارد ویژگی شهرها در بریتانیا همانطوری که در برزیل است و ویژگی شهر در ایتالیا همانگونه که در هندوستان است. تأثیر و نفوذ شدید سرمایهٔ بین المللی در کشورها باعث فساد بیشتر اقتصاد روستایی و کشاندن افراد بیشتری به سمت شهرها شده است در جایی که نزاع و جنگ برای کنترل فضای عمومی به طور وحشیانه بر پا شده است و در این کشورها که شامل آرژانتین، مکزیک و برزیل وغیره هستند صنایع اصلی اخیراً خصوصی شده است.

ساختمانهای عمومی طراحی شده توسط معماران و توصیف شده در اینجا قرار است برای انتخاب سبک‌ها مورد استفاده قرار گیرند، برای آنچه گروههای اجتماعی دارای بیشترین محدودیت دسترسی به پول به یک شیوه یا شیوه‌های دیگر و به صورت آشکار در کتابخانهٔ گلدین مورد بررسی قرار گیرند. معماران مطمئناً علت و دلیل این موقعیت نیستند بلکه آنها در این دام انداخته می شوند.

فضای شهری همانگونه که در غرب دورهٔ پست- روشنفکری به صورت مفهوم درآورده شده است به معنای مکانهایی است که طبقات و افراد مختلف آزادانه بدون کنترل یا قید و بند علنی و آشکار با هم در تعامل باشند و بحث‌های سیاسی با توجه به محدودیت‌های استراتژیک زنان، کارگران، افراد فقیر یا غیر شهری رخ دهد. بیان مکانی محیط عمومی مانند بازار ایتالیایی و میدانی یونانی درک استاندارد

معماری از فضای عمومی را نشان می دهد. با این حال این دیدگاه واقعاً دور دست و بعید است، و در خطر تبدیل شدن به خواسته و آرزویی است که کنار گذاشته شده است حتی اگر این آرمان هنوز بسیاری از طرح‌های معماری را مشخص می کند. آنچه ما فضاهای عمومی می نامیم برای افراد فقیر معنا پیدا می کند و به صورت مناطق خطرناک، کنترل نشده و متروک مفهوم یافته است در حالی که نوع فضای عمومی برگزیده و تفکیک شده برای گروه دیگر یعنی طبقات برتر شکل گرفته است.

فصل هفتم
معماری معاصر ایران

۱-۷- مدرنیته و تأثیر آن بر معماری معاصر ایران

پس از بررسی‌های انجام شده، لازم است تا با معماری داخل ایران آشنا گردیم. نخستین خصوصیت در جوامع مدرن و به تعبیری در معماری مدرن، معادلهٔ مدرن سازی برابر با جهش‌های تکنولوژیکی است.این معادله در کشورهای غیر مدرن به صورت مدرنی سازی برابر با غرب زدگی و این دو برابر با واردات تکنولوژی خود را عیان کرده است.تجربه نشان داده است که این امر به نابودی تمدن های قدرتمند و ارزش های ماندگار کشورهای غیر مدرن منجر می شود.واردات تکنولوژی در جوامع رو به پیشرفت به این دلیل مسأله ساز است که این واردات ورود فرهنگ مصرف و کاربرد آن‌ها را به دنبال دارد به گونه ای که نمی توان از اتومبیل استفاده کرد و همچنان در بافت‌های ارگانیک زیست.

خصیصه دیگر جوامع مدرن و معماری مدرن، شناخت، تثلیث آن یعنی، تکنولوژی، تولید و مصرف است.در این دیدگاه انسان تنها تولیدکننده و مصرف کننده است، اما این تثلیث در جوامع غیر مدرن و به ویژه جوامع شرقی به شکل دیگری نمایان است.تفاوت بزرگی است میان ساختن یک آپارتمان و برج مسکونی به جهت تبدیل به عنصری اقتصادی و عشقی که پدرانمان نسبت به خانه های نیمه مخروبهٔ بافت قدیم داشته اند.در جوامع غیر مدرن، آجرها قسمتی از وجود معمار است که به وسیلهٔ ملات عشق به یکدیگر متصل می شده اما در جوامع مدرن یا شبه مدرن مانند کشورهای جوامع سوم، آجر قطعه ای از خاک است که قیمت آن مشخص بوده و باید در استفاده از آن صرفه جویی کرد.براساس تقسیم بندی جوامع مدرن به دو قسمت «سنت و مدرن» یا «شرق و غرب» است و چنانچه این تقسیم بندی مشخص می کند هر جامعه یا شرقی و سنتی است، یا غربی و مدرن.این الگو، الگویی است که آرام آرام در جهان گسترش می یابد و در این دیدگاه جامعهٔ سنتی محکوم با نابودی و انهدام است.این مسأله در جوامع غیر مدرن ابعاد مختلفی یافته و در جامعهٔ سنتی ایران، هند، مصر و سایر کشورهای مشابه با کشورهای مدرن بسیار متفاوت است.مدرنیسم و معماری مدرن دارای تفاوت های اساسی هستند که به بخشی از این تفاوت‌ها اشاره می شود.تفکر مدرن به عنوان یک جهان بینی و ایدئولوژی مطرح می شود، در حالی که معماری مدرن سبک معماری است که سدهٔ قبل اروپا و آمریکا را شکل داده است.از سوی دیگر معماری مدرن مربوط به زمان و مکان کاملا مشخصی است، در حالی که جهان بینی مدرن فاقد مکان و زمان است.به رغم این دو مبحث که انفصال سبک و ایدئولوژی مدرن را ملزم می کند، به طور کلی شناسنامهٔ معماری هیچ تفاوتی با تفکر مدرن نداشته و هر دو زاییدهٔ خلف گونه ای از زیست بشری هستند.با توجه به شناخت حاصل شده از معماری مدرن اروپا، اکنون می توان پیامدهای این شیوهٔ معماری را در جهان سوم و ایران بررسی کرد چرا که معماری دور مدرن در ایران، نه برگرفته از شناسنامهٔ معماری مدرن، بلکه منطبق بر جامعهٔ شبه مدرن

است.در جهت تشخیص خصایص معماری مدرن ایرانی، باید نقطه اشتراک معماری مدرن و جامعه مدرن را بررسی کرد.چرا که این خصوصیات به صورت ترکیبی معماری التقاطی معاصر را رقم میزند.

به طور کلی تفکرات و زیربنای فکری معماری معاصر ایران عبارتند از

- تاریخ پیدایش اواخر دورهٔ قاجار است و انتقال سریع تفکرات و ایده‌ها از خصایص جامعهٔ مدرن است.چرا که جامعهٔ مدرن بر مبنای سرعت انتقال اطلاعات پایه گذاری شده و این تبادل اطلاعات در نهایت موجب تعادل فرهنگ و الگوی معماری می شود.

- تهران به عنوان پایتخت ایران و نقطهٔ اتصال ایران و اروپا، مسئولیت پیچیدهٔ بسط این معماری را به عهده داشته است.

۱-۱-۷- خاستگاه ها

خاستگاه های معماری مدرن ایران انتقال فرهنگ فریبندهٔ غرب به جامعهٔ درونگرای ایرانی بود.در این راستا حصار شهرها، تخریب شد و بافت های ارگانیک آن‌ها به اشکال هندسی تحول یافت.در این دوره فرمول های غربی با امکانات ایرانی ساخته و اجرا می شد و در این مرحله معماری به عنوان ابزار فرهنگی عمل می کرد.

در عین حال دومین خواستگاه این دوره، بهره گیری اقتصادی در معماری است.شاید بتوان دوران میانهٔ معماری مدرن ایران را نخستین زمانی دانست که معماری به عنوان کالای اقتصادی معرفی می شود.چرا که با تکیه بر اصول معماری مدرن یعنی حذف تزیینات، معماری نه یک ابزار برای انعکاس فرهنگ، بلکه کالایی اقتصادی شد و این دستاورد چنان نمودار شد که معماری مدرن ایران به سبکی اقتصادی با نام بساز و بفروش تغییر رویه داد.

۲-۱-۷- روش پست رفت

استفاده از تکنولوژی وارداتی در ترکیب با اقلیم و تکنولوژی سنتی، روش های مختلف اجرا را در ایران رقم زد که با تعمیرات محدودی در حال حاضر نیز استفاده می شود.

۳-۱-۷- مقیاس عمل

حرکت معماری از اروپا به تهران و از تهران به مراکز استان‌ها و شهرهای اصلی بوده است.

۴-۱-۷- نتیجه عمل

انفصال معماری سنتی ایران و حرکت از شیوهٔ اصفهانی به شیوهٔ تهرانی و همه گیر شدن، معماری مدرن ایرانی به صورت قالب و کلیشه در تمام نقاط کشور بود.وجود نداشتن مبانی فکری و تئوریک در معماری، تبدیل معمار به ساختمان ساز و نقشه کش، تفاسیر مختلف از دیدگاه مدرن در معماری و نامشخص بودن آیندهٔ معماری، مهم ترین پیامدهای معماری جامعهٔ شبه مدرنیسم است.در هر حال زمانی که جوامع مدرن و فرامدرن، زیر بمباران اطلاعاتی قرار دارند و دورهٔ پیدایش تا افول یک سبک به یک دهه می رسد، معماری ایران نه به عنوان سبک پیشگام که به عنوان یک قصد جلوه می کند.به

علت عدم تطابق فرهنگ و اختلاف زمانی در ارسال پیام های معماری از غرب به ایران، حالت پویایی و پیشرو بودن هنر معماری زیر پردهٔ اقتصاد محو شده است و با توجه به همهٔ این مسائل شناخت مفهومی از موقعیت اجتماعی معاصر لازم است تا بتوان معماری وکالبد آن را درک کرد و این مهم انجام نمی پذیرد مگر با درک کافی و جامع از تحولات جهانی.

۲-۷- تعریف معماری معاصر ایران

دوره‌ای از معماری ایرانی است که از سال ۱۳۰۰ خورشیدی تا به امروز ادامه دارد.

بخش‌بندی و دوره‌ها

معماری معاصر ایران به ۵ دورهٔ گوناگون تقسیم می‌شود:

دورهٔ نخست: از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰- شامل معماری انجام گرفته در دورهٔقاجارو پهلوی(۱۳۰۴-۱۳۵۷)

دورهٔ دوم: از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰- معماری انجام گرفته در دورهٔ پهلوی

دورهٔ سوم: از سال ۱۳۴۰ تا ابتدای انقلاب ۱۳۵۷- معماری انجام گرفته در دورهٔ پهلوی

دورهٔ چهارم: ازآغازانقلاب۱۳۵۷ تاجنگ ایران وعراق-معماری‌انجام گرفته دردورهٔانقلاب‌اسلامی‌ایران

دورهٔ پنجم: از پایان جنگ ایران و عراق تا امروز- معماری انجام گرفته دردورهٔ انقلاب اسلامی ایران

البته این دوره‌بندی بر اوضاع سیاسی و این باور استوار است که معماری و شهرسازی در ایران تأثیرپذیری شدیدی از شرایط سیاسی ایران داشته‌است.

موضوعی که باید به آن توجه کرد رابطهٔ دو مفهوم معماری و شهرسازی است.تولید فضا در معماری تولیدی فردی است که باید به تولید اجتماعی و جمعی تبدیل شود که شهرسازی یکی از نمودهای این تولید جمعی است.در معماری سدهٔ اخیر در ایران، رابطه‌ای منطقی میان شکل فردی و تولید جمعی دیده نمی‌شود.اگرچه معماری معاصر ایران در شکل فردی و خلاقیت‌های هنری بسیار ستودنی بوده‌است ولی هرگز نتوانست از شکل فردی به شکل جمعی تبدیل شود.بنابراین آنچه را که بیش‌تر به عنوان نقاط برجستهٔ معماری معاصر ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ عنوان می کنند، عموما دارای همین ویژگی یا همین کمبود نیز بوده‌اند و موفقیت در آن‌ها بیشتر از دیدگاه زیبایی‌شناختی محض بیان شده‌است تا از دیدگاه جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی. دورهٔ ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ معماری ایران تفاوت بسیاری با دورهٔ ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ که افزایش درآمدهای نفتی ایران در دوران سلطنت محمدرضا شاه پهلوی دارد.

پس از بررسی‌های صورت گرفته و بیان گردیده لازم است تا خصوصیات معماری دوره‌های تاریخی معاصر را ذکر نماییم.

۳-۷- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ قاجاریه

چنانچه در مطالعات و بررسی‌های باستان شناسان آمده است، هنر قاجار از هنر دوران صفوی در ایران متأثر بوده است. این هنر ضمناً تأثیراتی را از غرب گرفته است. همیشه در تاریخ وجود داشته که یک تمدن از لحاظ هنر و معماری بر دیگران برتری داشته و تاثیرپذیری دیگر تمدن‌ها از آن اجتناب ناپذیر

بوده است. مثلاً می توان به تمدن های درخشان ایران باستان ،یونان،رم، وغیره اشاره کرد.چیزی که ناپسند و نادرست است تقلید کورکورانه می باشد که دراین حالت صدمات جدّی و جبران ناپذیری بر پیکرهٔ هنر و معماری کشور تقلید کننده وارد می شود. در دورهٔ قاجاریه هم وضعیت به این صورت بوده که تا مدتی (حدوداً تا نیمه اول پادشاهی ناصرالدین شاه) ایران از هنر و معماری اروپا و کلاً غرب تأثیر می پذیرفته و این تأثیرپذیری نه تنها بد نبوده ،بلکه در عین حفظ سنت های هنری گذشته، اقتباسهای پسندیده ای هم در آثار رواج پیدا کرد.در این دوران ساخت زیرزمین های خوش طرح با پوشش طاق ضربی آجری، مشهور به خوانچه ای، رایج شدن بادگیرها،احداث صفه‌ها و ایوان‌ها با اندکی تغییر و تحول، ساخت حوضخانه هایی که به صورت سرپوشیده بودند، طاق های نیم دایره ای به جای طاق های نیزه دار ایرانی، وجود داشته است.

به تدریج این تأثیرپذیری‌ها از تمدن غرب رو به فزونی نهاد و کم کم رنگ و بوی تقلید به خود گرفت (از حدود نیمه دوم پادشاهی ناصرالدین شاه قاجار). از این مرحله به بعد، دوران انحطاط در هنر و معماری این دوره شروع می شود پس به این نتیجه می رسیم که کل دوران قاجاریه انحطاط نمی باشد. ازاین به بعد چنان در زمینهٔ هنر و معماری از تمدن غرب تقلید شدکه بسیاری از بناهای ساخته شده در این دوران مانند منزل قوام الملک در شیراز (مشهور به نارجستان)، کاخ عفیف آباد،ساختمان باغ دلگشا در شیراز، خانهٔ قدیمی جمالی در اصفهان وغیره شباهت بسیار زیادی به بناهای ساخته شده به سبک باروک و روکوکو دارند(قرن ۱۸ اروپا). در بناهای یاد شده چنان از تزئینات در مقیاس وسیع استفاده شده که اصل و سرشت ساختمان در زیر این تزئینات پنهان شده و مشخص نیست برای ساخت این بناها از چه مصالح ساختمانی استفاده شده است و به طور کلی در دورهٔ قاجار سبک جدیدی در معماری به وجود نیامد و هر چه بود همان هنر دوران گذشته (بالاخص صفویان) بود به اضافهٔ تأثیراتی که تمدن غرب بر هنر ایران زمین گذاشته بود.

پس بدین ترتیب می توان خلاصهٔ مطالب ذکر گردیده را به این شکل بیان نمود که از جمله اولین سبک‌های معماری فرنگی که مورد توجه معماران ایرانی قرار گرفت، سبک نئوکلاسیک بودکه در زمان ناصرالدین شاه و در نیمهٔ دوم قرن ۱۹ بوده است. از آن زمان تا به امروز بناهای مختلف با عملکردهای متنوع به این سبک در ایران ساخته شده است.

۴-۷- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ پهلوی

چنانچه ذکر گردید دورهٔ پهلوی با کودتای رضا خان شروع شد و از سال ۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷ ادامه داشت در این دوره کارشناسان و متخصصان زیادی برای مطالعه و شناخت معماری و آثار تاریخی ایران وارد کشور شدند یکی از مهمترین این گروه ها، هیئتی بود هفتاد نفره که از طرف موسسه آمریکایی وارد کشور شده بودند ریاست این گروه بر عهده آرتور پاپ بود.

رضا خان بعد از کودتای سال ۱۲۹۹ و به دست گرفتن وزرات جنگ و فرماندهی کل قوا ،لقب «سردار سپه»را برای خود انتخاب کرد پس از سلطنت نیز نام خانوادگی پهلوی رابرای خود انتخاب کرد و به رضا خان پهلوی معروف شد از اقدامات او می توان به : تشکیل ارتش ،پایه گذاری بانک ملی، ایجاد راه آهن سراسری،تأسیس دانشگاه تهران، لغو کاپیتولاسیون و ... اشاره کرد.در دوره محمدرضا پهلوی نیز معماری رشد خوبی داشت. قابل ذکر است که همسر سوم محمدرضا یعنی فرح تحصیل کرده رشته معماری از دانشگاه‌های فرانسه بود. در اواخر دوران قاجاریه حضور اروپاییان در بخش ساختمان سازی افزایش می یابد و معماران اروپایی اقدام به ایجاد بناهایی کردند که با معماری سنتی ایران متفاوت بود در این دوران با حضور رضا خان و حمایت او از مصالح جدید معماران ایرانی نیز ازمصالح جدید برای ایجاد بنا استفاده کردند.نکته جالب در مورد معماری دوره رضاخان علاقه وی به ایجاد ساختمان هایی می باشد که پاسخگوی شرایط جدید اداری باشند، چرا که او تصمیم گرفته بود که کشور را نیز به روش جدیدی (غربی)اداره کند و ساختمان های اداری نیز در قالب سه نوع کاربری اداری ،آموزشی و صنعتی ایجاد شدند. در دوره پهلوی شاهد حضور پررنگی از معماران ارمنی می‌باشیم که بناهای زیادی را ساخته اند، از جملهٔ آنها الگال گالستیانس که عمارت عالی پستخانه کار او بود (معمار متولد جلفای اصفهان)، وارطان هوانسیان از برجسته ترین معماران دوره خود و ساختمان مرکزی بانک سپه در میدان توپخانه و مهمانخانه دربند و طرح هتل فردوسی و هنرستان دخترانه در خیابان سوم اسفند (سرهنگ سخایی)و کاخ اختصاصی شهناز پهلوی از آثار وی می باشد، پل آبکار (متولد تهران) از دیگر معماران دورهٔ پهلوی که از آثار او می توان به ایستگاه رادیو (بی سیم پهلوی) و مدرسه ناشنوایان جبار باغچه بان و بسیاری از ادارات دارایی شهرستان‌ها اشاره کرد.

در این بناها ضمن استفاده از مواد و مصالح جدید، شاهد اعتقادات ناسیونالیسی نیز می باشیم، طوری که در طرح های ارائه شده از سوی معماران برای ساخت بناهای دولتی و اداری در این دوره توجه به عناصر معماری تزئینی پیش از اسلام به ویژه دوره همخامنشی و ساسانی از شروط اساسی بود.تمام این ویژگی‌ها زمینهٔ حضور سبک نئوکلاسیک را فراهم کرد از ساختمان های این دوره که به سبک نئوکلاسیک ساخته شده اند می توان به ادارهٔ پست ،کاخ شهربانی سابق،ساختمان شرکت نفت ایران و انگلیس و ساختمان بانک ملی اشاره کرد که یادگاری معماری دوران رضا خان می باشند.

در نیمهٔ دوم پهلوی ورود سیمان به ایران (۱۳۰۵)تحولی عمیق درمعماری ایجاد کرد و با توجه به نیاز مبرم به این ماده ساختمانی، اولین کارخانه سیمان در شهر ری و در سال ۱۳۱۲ ساخته شد این ماده ساختمانی با استقبالی عجیب از سوی معماران و استادکاران ایرانی روبرو شد. از سیمان در مجسمه سازی نیز استفاده می کردند در کنار سیمان ،شیشه نیز در قرن ۱۹ وارد ایران شد و اولین کارخانه شیشه و بلور ایران در کرج و در زمان رضا خان احداث شد از جلوهای دیگر معماری نئوکلاسیک که در

دوره رضا خان می توان به آن اشاره کرد روش استفاده از سنگ در این دوره می باشد. معماران و استادکاران به سبک معماری دوران همخامنشی و ساسانی سنگ‌ها را حجاری می کردند.

۵-۷- خصوصیات هنر و معماری دورهٔ انقلاب اسلامی ایران

در ارتباط با هنر و معماری پس از مدرن در ایران در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی به دلیل وجود دشمنان در داخل و خارج از کشور و همچنین جنگ ایران و عراق می توان گفت، پس از انقلاب اسلامی ما سبک پست مدرن را در معماری می توانیم مشاهده کنیم ولی عمدتاً این نوع معماری فقط تقلیدی از معماری غرب بود و به عناصر و خصوصیات محلی ایران توجهی توسط معماران ایرانی نشد. از جمله معمارانی که به سبک پست مدرن و الگوقراردهی معماری دورهٔ قاجار در ایران کار کردند، شیخ زین‌الدین، ایرج کلانتری، صفامنش، نادر خلیلی که تا چند سال پیش وی بر روی معماری سنتی ایران و تلفیق آن با تکنولوژی عصر حاضر کار کرد، را می توان نام برد.