مروری بر معماری معاصر جهان و مسألهٔ هویت

دکتر داراب دیبا
دانشیار دانشکده هنرهای زیبا
گروه آموزشی معماری

بحث و تبادل نظر دربارهٔ معماری معاصر ایران از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و دریافتهای اصیل از مسألهٔ هویت و بیانهای منطبق با محیط و زمان بی‌شک بدون دشواری نیست.

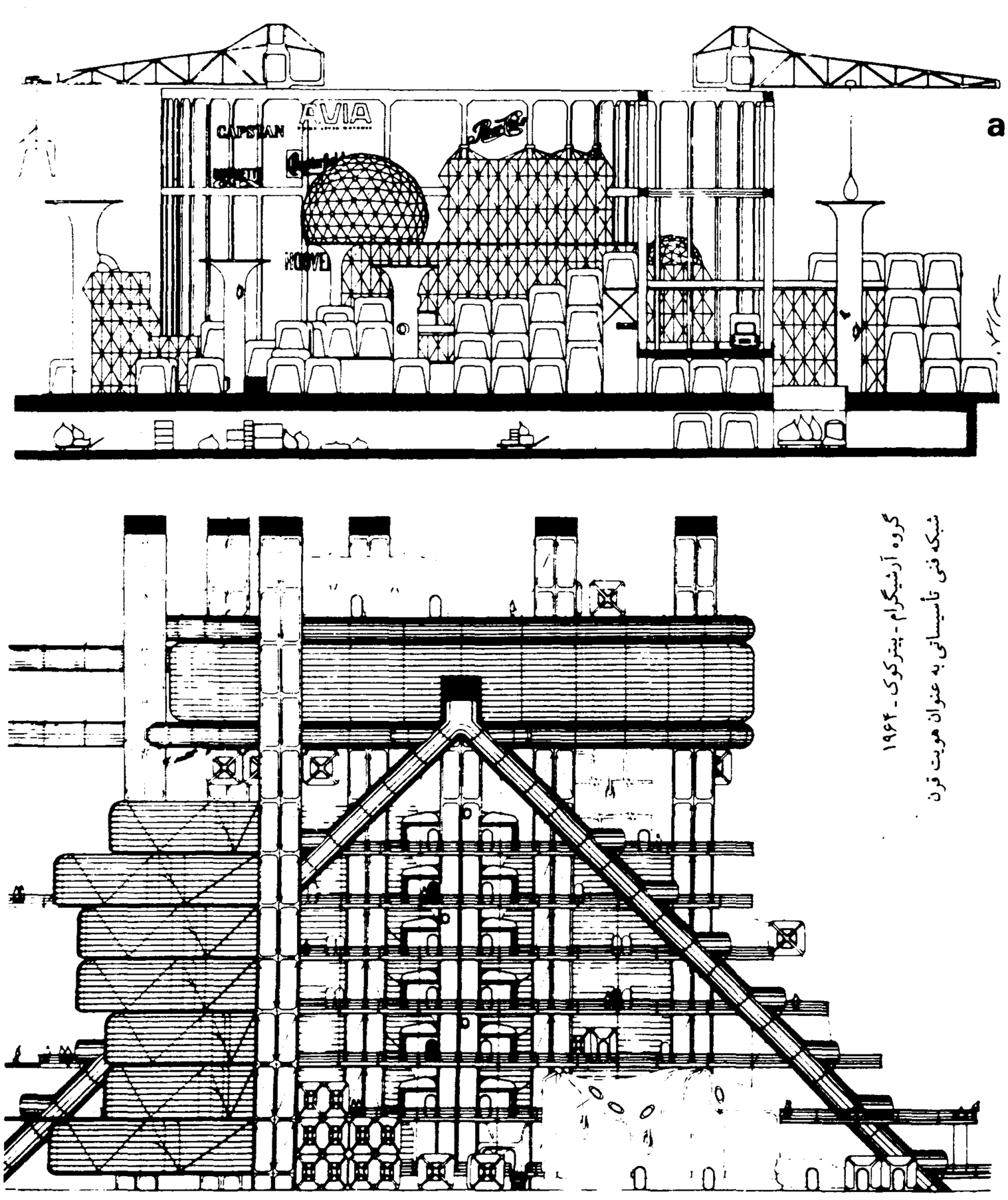
در بررسی تاریخی تقابلها و تداخلهای سیاسی - فرهنگی این سرزمین ملاحظه می‌کنیم که یک روند نامتعادل در روابط سیاسی- فرهنگی و اقتصادی با کشورهای جهان و به ویژه با غرب، موجب گردیده تا درصد سال گذشته، اصالت وجودی یکی از برجسته‌ترین هنرهای ایران «معماری» به آلایشها و خدشه‌هایی دچار شود و ضعفها و فقرهای فرهنگی و بیانی آشکار در آن راه یابد.

اولین دورهٔ تهاجم آرمانهای هنری غرب به سرزمین ما مربوط به ظهور نهضت «مدرنیزم» و معماری مدرن است. از عصر «دکارت»[1] تا زمان «کانت»[2]، حکمت عقلگرا و روند خردورزی در تفکر و نظرکردن به پدیده‌ها قوام یافت. آنگاه علمی شدن اندیشه‌ها آن هم در قالبهای اقتصادی تعیین شده با پشتوانه‌های سوسیالیزم نوظهور، نوعی از معماری را در غرب به وجود آورد که دیگر مجالی برای بروز آرمانهای هنری گذشته باقی نمی‌گذاشت.

در اینجا لازم است به نظریات «آدولف لوس»[3]، «میس وندر روهه»[4] و «لوکور بوزیه»[5] در زمینهٔ تشویق مردم به استقبال از معماری عقلانی- عملکردی اشاره کنیم. اکنون با گذشت زمان می‌توان اظهار کرد که آنان، نوعی از معماری قالبی را دنبال می‌کرده‌اند که در آن جای زیادی برای سنت، تاریخ، محیط و فرهنگهای جاری جوامع نبوده و الگوی جهانی معماری بین‌المللی به عنوان حرف آخر و پیروز در معماری جهان توسط کشورهای صنعتی غرب گفته و تبلیغ می‌شده است. البته چنین تبلیغی در قرن حاضر به طور جدی در تمامی کشورهای جهان و از آن جمله کشورهای اسلامی و کشورهای جهان سوم گسترش پیدا کرده و از این رو بحث حاضر در این کشورها نیز صادق است.

در سالهای ۱۹۶۰ خستگی غرب از آرمانهای عملکردی- مادی و اقتصادی نهضت معماری مدرن، موجبات انتقاد از آن را فراهم آورد و با آشکار شدن نیاز مبرم برای جستجوی بیان، مکتب و راه دیگری در معماری، زمینه‌های لازم برای ظهور مکتب «پست مدرنیزم»[6] (بعد از مدرنیزم) به وجود آمد.

پست مدرنیزم با خود چند سرفصل اصلی را به همراه آورد: عطف به تاریخ[7]، التقاط درسبک و شیوه‌های بیان معماری[8]، رجوع به اقلیم[9]، آزادی حسی ترکیب، عدول از منطقهای عقلانی شناخته



شکل ۱- آرشیگرام - پیتر کوک - ۱۹۶۴
نمونه فنی تأسیساتی به عنوان هویت قرن

شده، رنگ، نشانه‌های شخصی یا اجتماعی و بهره‌گیری از تمثیلهای دور و نزدیک. به طور کلی دستاورد پست مدرنیزم تازگی و تنوع در شیوه‌های بیانی معماری بوده است.

این نهضت جدید از طریق مقالات، مطبوعات، میزگردها و سخنرانیها ترویج یافته و جای خود را باز می‌کند. در زمرهٔ نظریه‌پردازان پست مدرنیزم می‌توان به «آلدو روسی»[10] و «پائولو پورتوگزی»[11] در ایتالیا و افراد دیگری در کشورهای اروپایی و آمریکایی اشاره کرد. ولی رئیس خط مسلم آن، «چارلز جنکس»[12] معمار آمریکایی بوده است.

برای ما شناخت این سبک‌ها و ریشه‌های وجودی آنها از اهمیت خاصی برخوردار است، چون بدون شناخت کافی ممکن است انسان خط، جهان‌بینی و محیط انسانی- فرهنگی خود را فراموش کرده و در اثر فریفتگی، جذب آرمانهایی شودکه احتمالاً به هیچ‌وجه سازگاری و نزدیکی با محیط او ندارند.

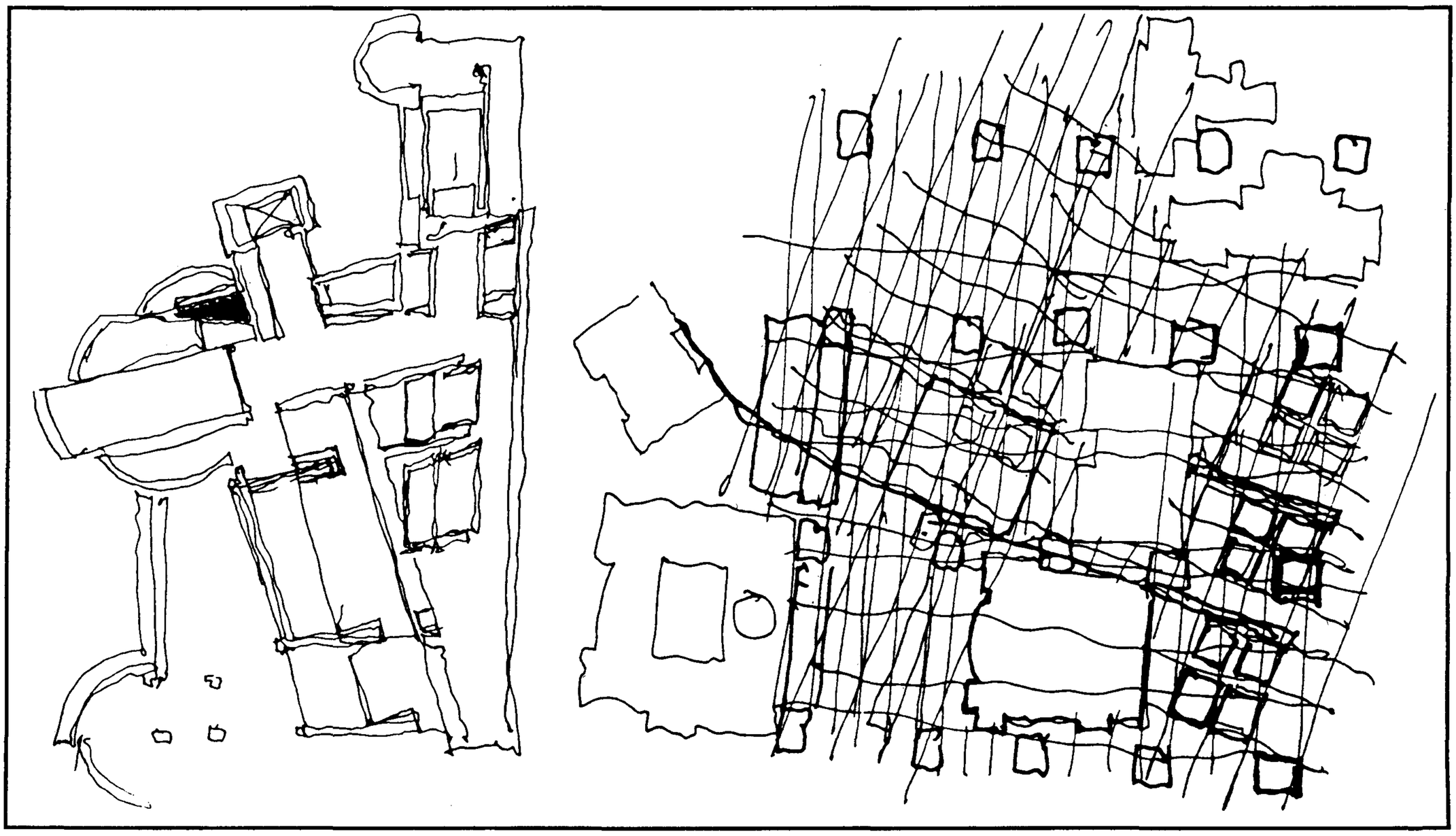
چنین خطر و تله‌یی شاید به نظر نامحتمل برسد، چراکه انسان در اصل شعور و بینش کافی برای شناسایی و ارزیابی کلیهٔ واردات دهکدهٔ یکپارچه شدهٔ جهان[13] را دارد و می‌تواند پدیده‌های مناسب ناشی از آن را تمییز دهد. اما تجربه و عمل معماران در جهان چیز دیگری را به ما می‌گوید: مد روز اگر با قوت از طرف کشورهای قدرتمند اقتصادی تلقین شود می‌تواند در تمام کشورهای جهان مکانی برای خود به دست آورد.

البته لازم به تذکر است که ممکن است پست مدرنیزم مشکلی را در معماری غرب حل کرده باشد[14] ولی تعمیم و کشاندن آن به ایران، بخصوص پس از تجربه‌های تلخ نهضت معماری مدرن به هیچ وجه درست و مناسب به نظر نمی‌رسد.

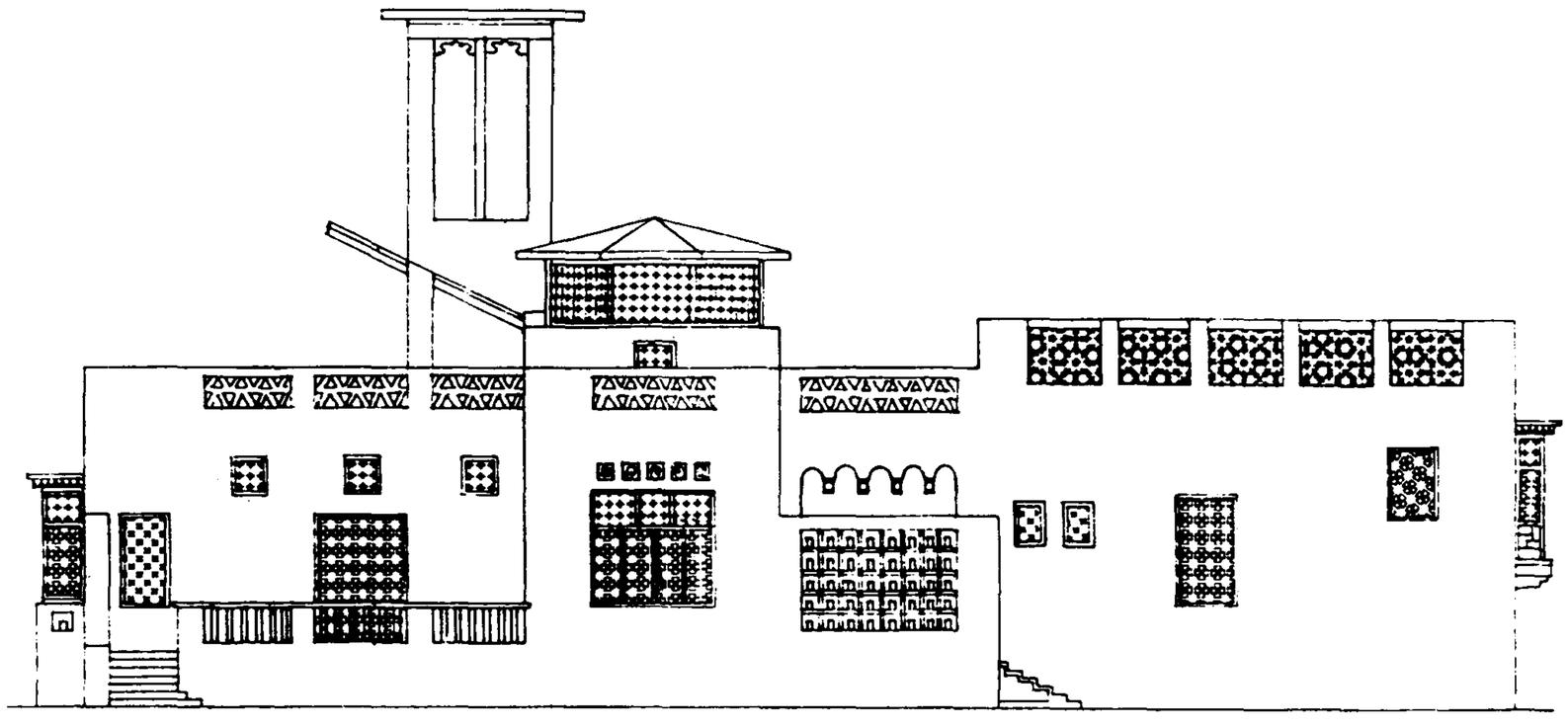
شناخت چیزی که در غرب اتفاق می‌افتد و چیزی که جوهر هستی و وجودی ما را تشکیل می‌دهد، هر دو برای دریافت و کسب موقعیت واقعی خود، از ضروریات این زمانه است. اما این نکته نیز حائز اهمیت است که امروزه امکانات ارتباطی سهل و سریع[15]، انسانها را در نقاط مختلف جهان به هم نزدیک کرده و باعث ارتباط و اتصالهای ذهنی شده است. و البته واردات ذهنی در انسانهای متوسط به راحتی می‌تواند موجب دگرگونی آنها شود. این تعبیر به آن معنا نیست که نباید به تولیدات و پدیده‌های نو جهان متوجه بود چون به هر حال زمان، زمانهٔ ارتباط، آگاهی و دانش است اما این جریان باید با حفظ ریشه، فرهنگ و جوهر هر قوم همراه باشد.

در این بررسی می‌کوشیم از پیشرفت این معماری و چگونگی مراحل آن سخن گوییم تا ببینیم چه نتایجی می‌توانیم به دست آوریم؟

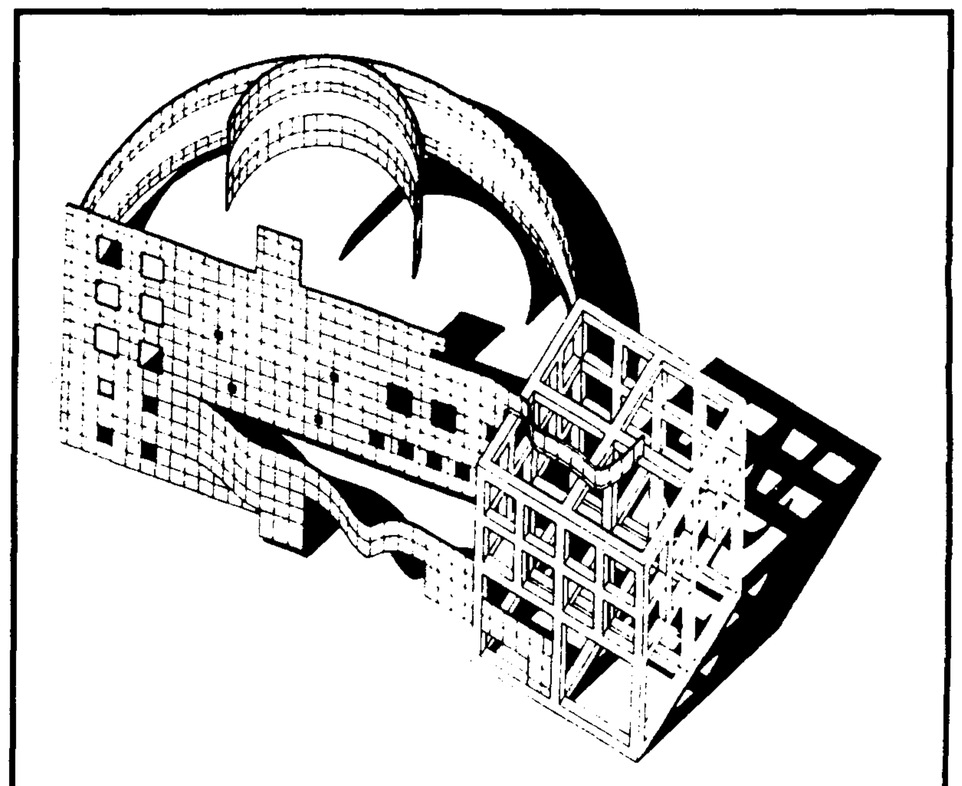
دهه ۱۹۷۰ زمانی بود که نهضت معماری مدرن آخرین نفسهای خود را می‌کشید. این اعتقاد که هنر می‌تواند به وجود آورندهٔ تغییرات اجتماعی باشد، جزو عقاید و هدفهای مدرنیزم



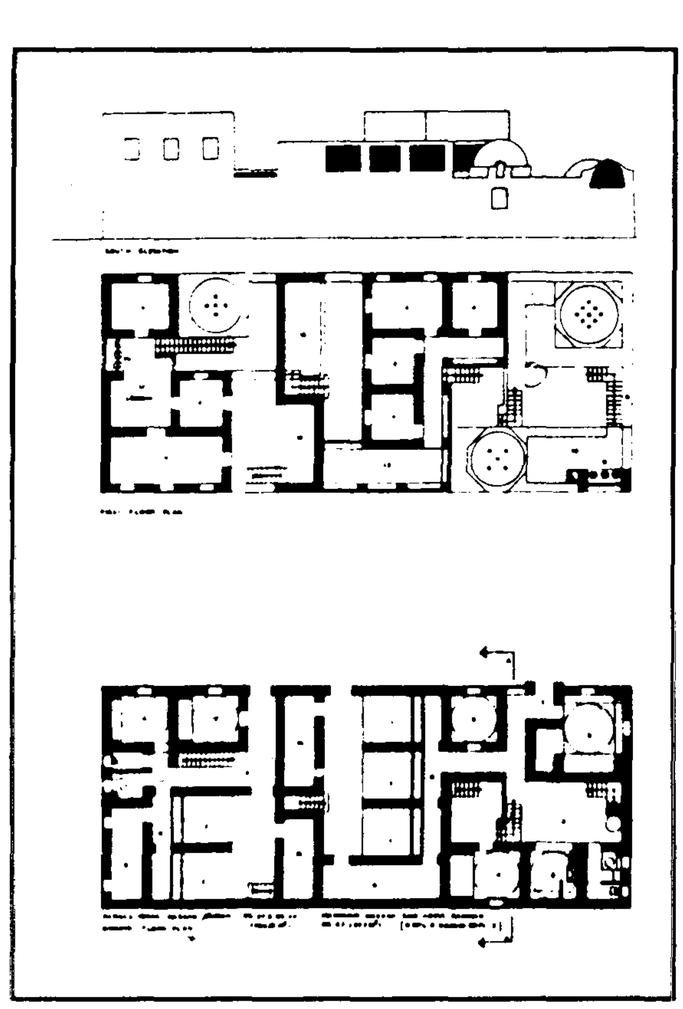
پیتر ایزمن - مرکز هنری وکسنر - امریکا (۱۹۸۹)



حسن فتحی مسکن



آداتا ایزوزا کی - مرکز شهری - ژاپن - (۱۹۷۹)



بوده است. این عقیده را نزد آرمانگرایان انقلابی، ساخت گرایان روسی[۱۶]، و در طراحان «باهاوس»[۱۷] در آثار دادئیستها و سوررئالیستها نیز دیده‌ایم. ولی نتیجهٔ حاصل شده پس از گذشت نیم قرن چیز دیگری است: شکست عمدهٔ این آرمانها.

پایان گرفتن مدرنیزم، در معماری بیشتر از هنرهای دیگر خود را نشان می‌دهد، چرا که معماری به شکل نمایانتری در محیط جلوه می‌کند و مردم بی‌واسطه از آن بهره می‌گیرند. معماری جزو گرانترین و گرانبهاترین هنرهاست ولی به علت طول زمان طراحی و ساخت، از کندترین تغییرات بنیادین برخوردار است. اتفاقی که از سالهای ۱۹۷۰ به بعد در کشورهای اروپا و آمریکا رخ داد، تغییرات وسیع در دیدگاهها و آرمانهای طراحی است: رویدادی همانند دگرگونیهایی که با ورود معمارانی چون «فرانک لوید رایت»[۱۸]، «والتر گروپیوس»[۱۹]، «میس وندر روهه» و «لوکور بوزیه» و به وجود آمدن نهضت معماری مدرن در اوایل قرن به وقوع پیوست.

«پیتر بلک»[۲۰] در نوشتهٔ مشهور خود با عنوان *شکل از شکست پیروی می‌کند*[۲۱] در ۱۹۷۷ به طور آشکار دفن شدن آرزوهای آرمانگرایانهٔ مدرنیزم را اعلام می‌کند. او می‌گوید: «ما در آستانهٔ پایان یک دوره و شروع دورهٔ دیگری هستیم و این انتقال دوران سختی را در بر خواهد داشت».

برای درک نظریات بلک کافی است که در این سالها از شهرهای آمریکایی عبور کنیم و در آنها حقیقتی آشکار را ببینیم: ساختمانهای اقتصادی و حساب شده بدون اثری از تخیل و احساسات انسانی، دیاگرامهای سه بعدی ساختمانی در جهت سود، فضاهایی بسیار هندسی و منطقی که گویی توسط کامپیوترها برای حشرات ساخته شده‌اند.

این خستگی از آثار معماری عملکردی - اقتصادی، واکنشهای مختلفی را در معماران آمریکایی برمی‌انگیزد. «فرانک گری»[۲۲] مصالح مختلف ساختمانی را مخلوط می‌کند و ترکیب مطلوب او ناسازگاری و تضاد رنگها و مصالح است. او شیوهٔ کار خود را بر این مبنا قرار می‌دهد: «جزئیات برای اشیاء ناهمگون و سیستمهای غیر منطقی و سؤال مجدد دربارهٔ نظم عوامل عملکردی». در طرف مقابل «ریچارد مه‌یر»[۲۳] است با شیوهٔ کار مخصوص به خود، شیوه‌ای با شفافیت منظم و فضاهای تقسیم شده با روشنایی و سطوح سفید هندسی. سبک ریچارد مه‌یر حال و هوای معماری لوکوربوزیه را دارد و بعضی منتقدان او را در زمرهٔ معماران «پست لوکوربوزیه‌یی»[۲۴] می‌دانند. در کنار کارهای او آثار شیشه‌یی «سزار پلی»[۲۵] را مشاهده می‌کنیم، یا بیان متضاد و پیچیدهٔ بازیهای هنر عامیانه و اشکال استخراج شده از تاریخ را در آثار «رابرت ونتوری»[۲۶]، در آثار «چارلز مور»[۲۷] و «رابرت استرن»[۲۸] طنزهای بازی‌گونه و تاریخی و شوخیهای بیانی و بی‌پروا را مشاهده می‌کنیم؛ «استانلی تایگرمن»[۲۹] تجاوز به حریم ذهنی- سنتی مردم را جزو هدفهای اصلی خود می‌داند. او مخالفت مردم با آثارش را به حساب پیروزیهای پی‌گیر خویش می‌گذارد. و بالاخره تکان‌دادن قالبهای جاافتاده و استفاده از سکس را وسیلهٔ اعمال‌نظر قرار می‌دهد.

آزادی بیان و گام زدن در معبر دور و نزدیک و

تاریک و روشن تاریخ، آثار این معماران را از تنوع بسیار برخوردار می‌کند. شاید بتوان گفت که وجه مشترک تمام معماران بعد از مدرن، فریفتگی ایشان به معماری به مثابهٔ یک زبان[۳۰] برای انتقال عقاید و مفاهیم است. جالب توجه این است که سبک همگون و یکسانی از آثار این معماران به دست نمی‌آید و اصولاً در آثار آنها هیچ نوع آرمانگرایی یا ایدئولوژی واحدی به چشم نمی‌خورد. ولی تمام این معماران زیر یک چتر قرار دارند: پست مدرنیزم. پست مدرنیزم پایان یک دوره و یک سنت را به نحو آشکاری مشخص می‌کند. نخستین واضع پست مدرنیزم -اگر نگوییم مخترع آن- «چارلز جنکس» منتقد و معمار انگلیسی است. وی در کتاب مشهور خود *زبان معماری پست مدرن*[۳۱] می‌نویسد: «... این معماری با تصاویر عجیب، ناخالص، یادآور عوامل کالبدی تاریخ، استخراج برخی مفاهیم محیطی، استفاده از نماد و تمثیل، بیانهای تداعی گونه در نما، پیچیدگی فضایی و علاقه به اصل زبانشناسی در معماری ...».

تعریف وی بلافاصله آثار شرکتهای عظیم معماری مانند «اس. او. ام»[۳۲] و معماران جا افتاده‌یی چون «آی. ام. پی»[۳۳] را کنار می‌گذارد. نزدیکترین معماران به این نهضت جدید «فیلیپ کورتلیوجانسون»[۳۴] است که قدرت تطبیق و همراهی با موج تازه را در جهت حفظ موقعیت کاری و حرفه‌یی خود، داشته است. او به یکی از ترویج‌کنندگان مکتب پست مدرنیزم تبدیل می‌شود. جانسون به راحتی از مبانی و خط مشی معماری دوران ۱۹۲۰ و معماری بین‌المللی می‌گذرد و مکان امروزی خود را که در زمره معماران پیشتاز است به دست می‌آورد.

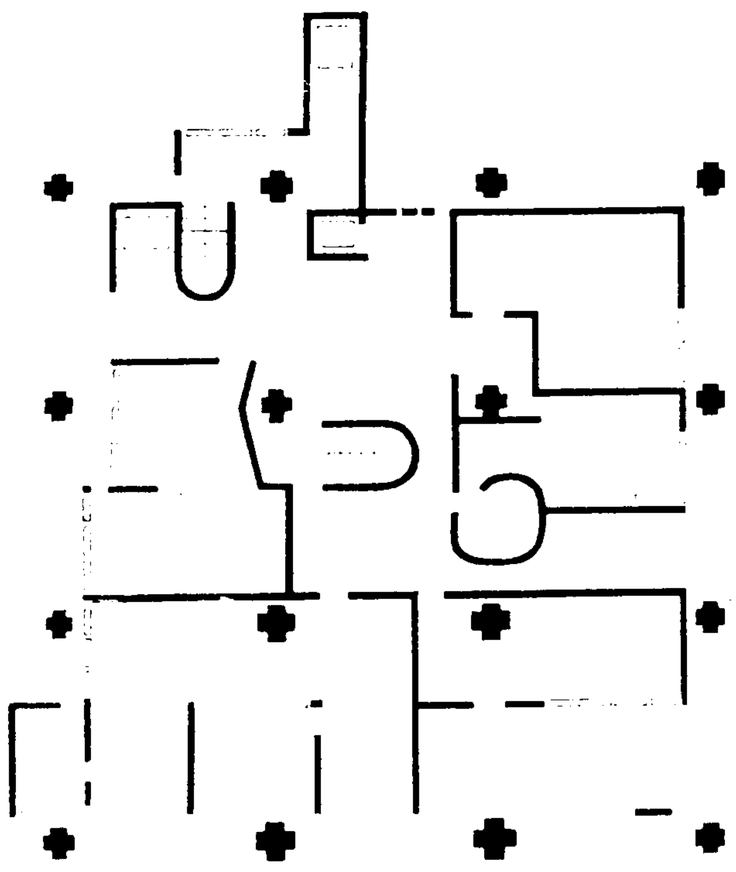
در گذشته جوهر و اساس معماری سبک بین‌المللی را «دگماتیزم»[۳۵] تشکیل می‌داده است. سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ عقاید جزمیِ توأم با فرمولهای کلیدی، راه معماری را از گذشته جدا کرده و عصر جدیدی را به وجود می‌آورد. به این جملات بنگرید: «شکل از عملکرد پیروی می‌کند»[۳۶]، «خانه ماشین زندگی است»[۳۷] و (جملهٔ معروف میس وندر روهه) «کمتر بیشتر است»[۳۸] (سادگی ارزش افزونتری به همراه دارد) که مقدمهٔ آن را در ۱۹۰۸ در بیانیهٔ «آدولف لوس» معمار اتریشی می‌شنویم: «شب است ولی آزادی در انتظار ماست».

تقریباً تمام اساتید و پیروان نهضت معماری مدرن تعیین خط مشی جامعه را رسالت خود می‌دانستند. از دید آنان، معماری به وجود آورندهٔ یک جامعهٔ کامل بود و معماران قانونگذاران و هدایت‌کنندگان آن جامعه بودند.

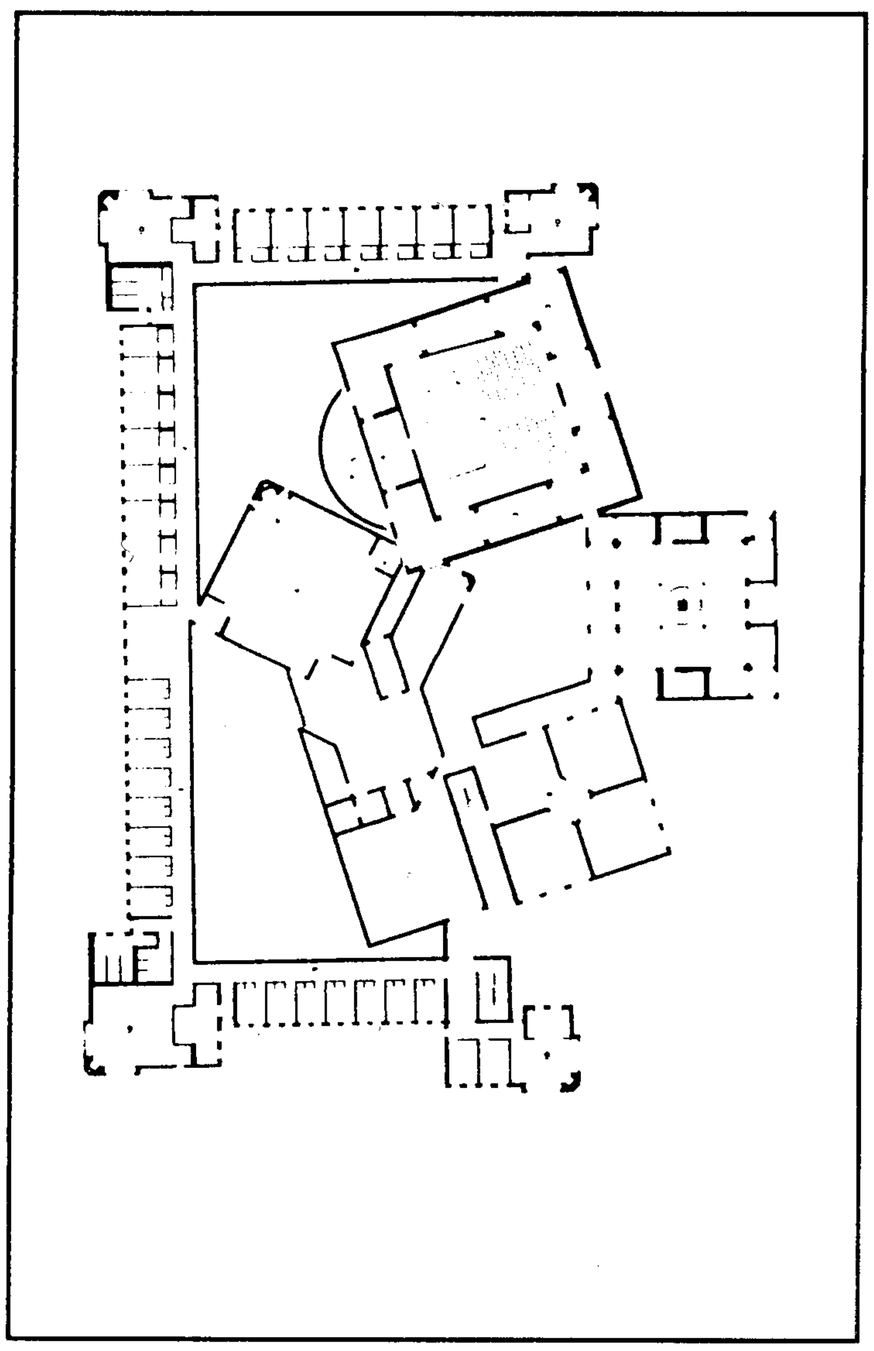
از دید لوکوربوزیه، معماری حتی فراتر از سیاست عمل می‌کند، و شاهد این سخن، نوشتهٔ او در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ است: *معماری یا انقلاب؟*[۳۹] معمارانی چون لوکوربوزیه و میس وندر روهه خود را هم پیامبر آرمانهای جدید می‌دانستند و هم قانونگذارانی برای نوعی از معماری که کلیهٔ شئون جامعه را در بر می‌گرفت.

شاید بتوان گفت که اساس و موضوع اصلی سبک بین‌المللی در معماری، پایان دادن به تاریخ است. عملکرد معماری سبک بین‌المللی با تولید انبوه اجزا و قطعات ساختمانی همراه بود و در این روند، احساسات و هنرهای سنتی و دستی باید به فراموشی سپرده می‌شد.

جنگ جهانی اول و آرمانهای تخیلی پس از جنگ، بسیاری از ایده‌های معماری مدرن را به عرصهٔ ظهور آورد که از آنها می‌توان بین‌المللی کردن آرمانهای منضم به عقاید جدید و رفتار جدید اجتماعی[۴۰] را نام برد. معماران دوران مدرن، اصرار زیادی در ابداع و طراحی در یک زمینه و محیط آزاد و باز داشته‌اند. یکی از طرحهای گویای این مطلب، طرح لوکوربوزیه برای بخشی از شهر پاریس مربوط به سال ۱۹۲۵ است[۴۱]. او در این طرح تقریباً تمام شهر پاریس را صاف کرده و به جای آن ساختمانهای عملکردی عمودی و افقی متصل به شبکه‌های ارتباطی و بزرگراهها را در میان پارکها و در چهارچوب یک شبکه تنظیم شدهٔ هندسی ترسیم کرده است[۴۲]. گرچه به نام تمدن و پیشرفت، حتی فرانسویها هم تحت تأثیر قرار گرفتند اما خوشبختانه هرگز این طرح به مورد اجرا گذاشته نشد[۴۳]. جالب توجه است که بسیاری از پروژه‌های نهضت معماری مدرن به صورت طرحهای سه‌بعدی (اسکیس) باقی مانده‌اند که مدارک مهمی برای نظریات تخیلی[۴۴] معماران آن، به شمار می‌روند. محال‌اندیشی و تخیل اغلب موجب می‌شده است که این معماران واقعیتهای محیطی را فراموش کنند. «فیلیپ جانسون» در یکی از نوشته‌ها و خاطرات خود از «ریچارد نویترا»[۴۵] نقل می‌کند: «.. اگر می‌توانستم فقط برای هیتلر کار می‌کردم...» و در پاسخ جانسون که می‌پرسد «ولی آقای نویترا شما که کلیمی هستید...» نویترا می‌گوید: «اشکالی ندارد لااقل هیتلر ساختمانها را منظم می‌سازد». این مدعا در بسیاری از آثار دوران مدرنیزم به



پلان آزاد ـ لوکوربوزیه
شاندیگار ـ هندوستان ـ ۱۹۵۳
(تفکیک سازه از نظام فضائی)



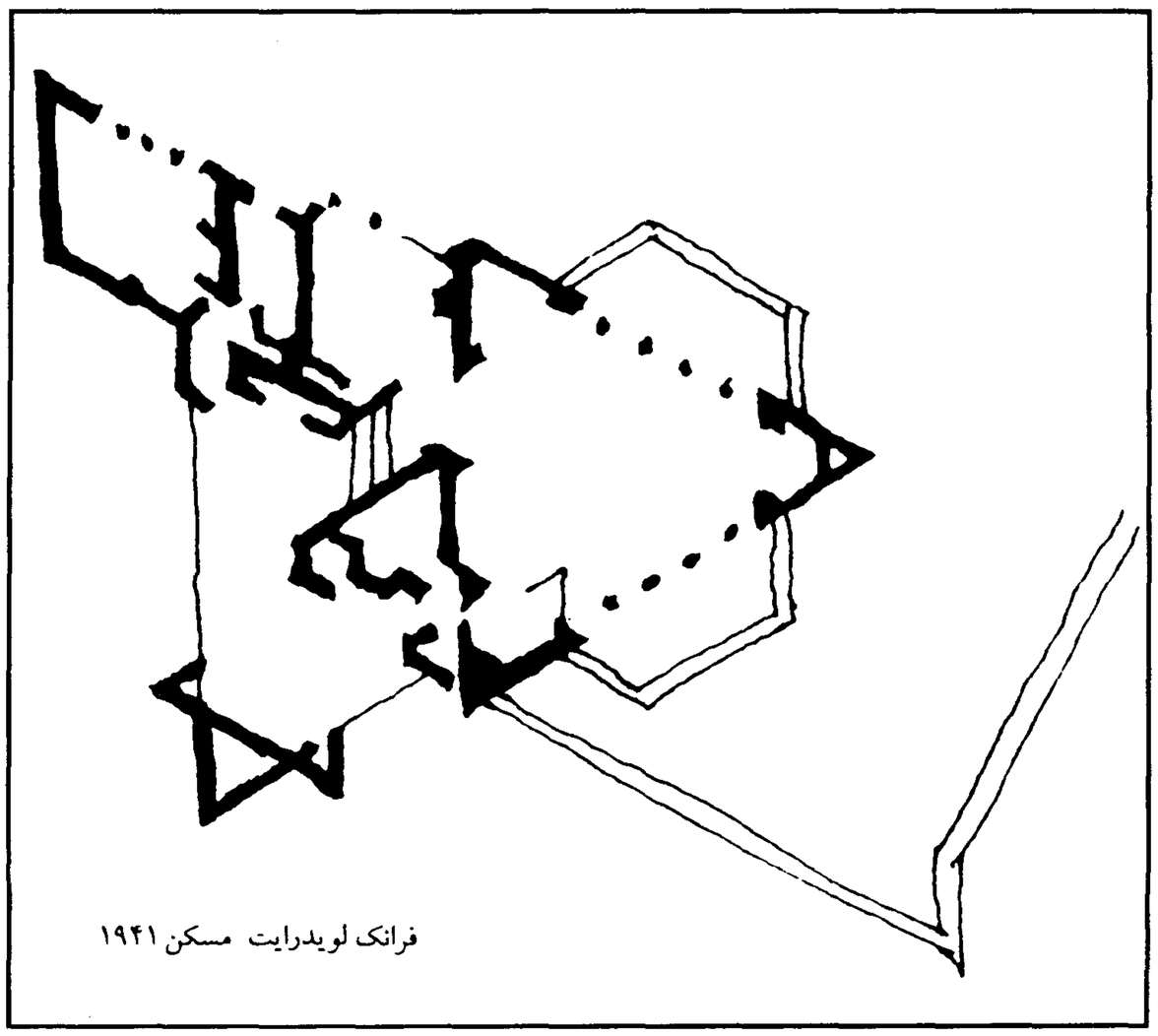
بلکریشنادوشی هندوستان

چشم می‌خورد. امروز مجموعهٔ مسکن انبوه لوکوربوزیه در مارسی[۴۶] (فرانسه) دیگر با معیارهای نوین طراحی کار نمی‌کند و شاید شکست عمدهٔ این مجموعه را بتوان در این دانست که مجموعه مسکونی مارسی اصلاً به خصوصیات و سنتها و محیط شهری مارسی توجه نکرده است[۴۷]. اصرار و پافشاری بر آرمانهای مدرنیستی مسکن مبتنی بر تقلید از ماشین، به طرز بیمارگونه‌یی در نوشته‌های «والتر گروپیوس»[۴۸] و در نظریات افراطی وی جلوه‌گر است. او می‌نویسد: «تنها ساختمان کامل و با ارزش، کارخانه است چرا که کارخانه به این لحاظ ساخته می‌شود که ماشینها و دستگاههای تولیدی را دربربگیرد و نه انسان را» و بعد اضافه می‌کند: «من فکر نمی‌کنم در قالب معماری بومی- مردمی بتوان کار ارزنده‌یی در طراحی انجام داد.. ولی من سعی خود را می‌کنم... تمام دردها و بیماریها از انسان ناشی می‌شود. او هیچوقت زیبا و خوب نیست.. و او هیچ وقت نیز خوشبخت نیست مگر اینکه در مسیر تنش نیروهای مکانیکی قرار گیرد»[۴۹].

سبک بین‌المللی معماری اصول ساختمانی جدیدی را به همراه داشت. حجمهای ساده بدون تزیینات، تفکیک مشخص شالوده و پوسته، تقسیمات خاص سازه‌یی، دیوارهای شیشه‌ای و شفافیت عملکردها[۵۰]. سبک بین‌المللی دستور کار و کتاب راهنمای خاص خود را داشت، جانسون دراین‌باره می‌نویسد: «ما چیزی شبیه این را بعد از رنسانس ایتالیا و یا انقلاب فرانسه ندیده بودیم».

سهولت نسبی ساختار هندسی در سبکهای معماری مدرنیستی، همراه با امکان تقلید و تکرار آنها در کشورهای گوناگون به ترویج سبک بین‌المللی معماری در تمام دنیا کمک کرده است[۵۱]. در این رابطه فیلیپ جانسون می‌نویسد: «هر معمار معمولی به راحتی می‌تواند سبک میس وندر روهه را تقلید کند».

این تقلید سهل، سریع و ارزان، منظره و دورنمای بسیاری از شهرهای دنیا و به ویژه نیویورک را از آن خود کرده است: ساختمانهای مکعبی شکل یکنواخت شیشه‌ای و بدون هویت، چرا که جعبه‌های شیشه‌ای میس وندر روهه[۵۲] به راحتی می‌تواند ساختارهای مختلفی را در برگیرد.



فرانک لویدرایت مسکن ۱۹۴۱

فرودگاه، بانک، مرکز اداری، کلیسا و مسکن این الگو و این مُهر را دارند[۵۳].

مدرنیزم و سبک بین‌المللی، در فضای صنعتی شده به اوج خود می‌رسد، اما طبیعی است که به مرور زمان این حالت افراطی ساختمان سازی با آرمانهای خشک اقتصادی و غیرانسانی باید واکنش منفی در دنیا به وجود آورد.

نخستین واکنش که شاید بهتر از خودِکنش و عارضهٔ مدرنیزم هم نیست، تاریخگرایی است. در اینجا اشاره می‌شود به: «موزهٔ هنر لس‌آنجلس» کار «ویلیام پریرا»[۵۴] و یا «مرکز لینکلن» در «مانهاتان» کار «فیلیپ جانسون»[۵۵] که یک تقلید روشن از کار «کامپیدولیو» «میکل آنژ» در «رم» است[۵۶] یا «موزهٔ هیرشورن» در «واشنگتون» کار «گوردون بونشافت» و شرکت «اس.او.ام»[۵۷] که تحت تأثیر معماری «مردگان انقلاب فرانسه» از آثار معمار فرانسوی «لویی بوله»[۵۸]، طراحی شده است.

فیلیپ جانسون به عنوان یک معمار موفق آمریکایی در تمام سخنرانیهای خود این مطلب را که «به هیچ وجه نباید تاریخ را فراموش کرد»، اظهار می‌کند که البته با تعجب پیروان میس وندر روهه همراه است چراکه جانسون خود دوستدار و همکار وی بوده است. ساختمان جالب چند عملکردی با مقیاس غیر انسانی جانسون متأثر از

قصر«گونزاگا»[۵۹] گویای طنزها و تغییر روش این معمار است که خود واقعاً یک شوخی کامل چند عملکردی است.

عاملی که بیش از هر عامل دیگری موجب شکل‌گیری و معرفی نهضت پست مدرنیزم در آمریکا شد نه یک اثر ساختمانی بلکه کتابی بود که توسط یک معمار تقریباً گمنام آمریکایی به نام «رابرت ونتوری» تألیف شد و در سال ۱۹۶۶ با نام *تضاد و پیچیدگی در معماری*[۶۰] به چاپ رسید. این کتاب همان قدر اهمیت پیدا کرد که کتاب لوکوربوزیه، *به سوی یک معماری*[۶۱]، در سال ۱۹۳۳ برای مدرنیزم پیدا کرده بود. یک اثر کلیدی و تکان‌دهنده. ونتوری در این کتاب می‌نویسد: «ما دیگر با آرمانهای دگماتیک معماری مدرن نمی‌توانیم طراحی کنیم. ما عناصر ناخالص را به عناصر خالص ترجیح می‌دهیم: عناصر سازشکارانه تا یکدست، پیچیدگی نامفهوم و دوگانه تا اینکه روشن و صاف. من غنای معنا را به روشنایی و گویایی پیام ترجیح می‌دهم».

در ستایش تراکم و چند بعدی بودن معماری عامیانه، ونتوری به نوعی به هنرمندان با گرایش «هنر عامیانه»[۶۲] آمریکا نزدیک می‌شود و پس از گذشت چند سال این معمارِ تقریباً گمنام که آثار ساختمانی اندکی نیز داشت، به عنوان یک نظریه‌پرداز و منتقد مهم شناخته می‌شود.

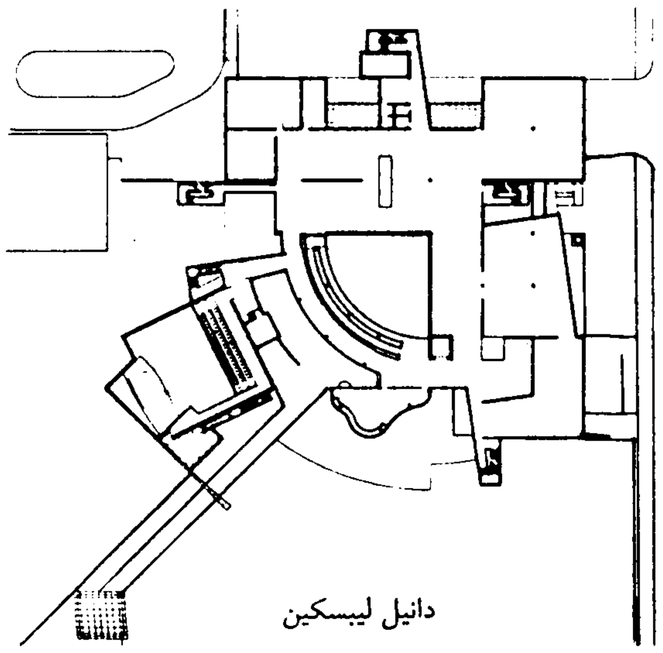
دومین کتاب تکان‌دهندهٔ ونتوری کتابی است با نام *ازلاس وگاس بیاموزیم*[۶۳] مربوط به سال ۱۹۷۲. نام کتاب بازگوکنندهٔ تمام محتوای آن است: *حرکت در محیط و ساختمانهای عامیانه و زندگی جاری مردم برای دریافت نوع طراحی منطبق با محیط و فرهنگ آمریکایی*. در اینجا ونتوری به ساختمانهای خط تولید غذایی هامبرگری مک دونالد[۶۴]، مُتلهای رامادا، و یا ساختمانهای مرغ کنتاکی[۶۵]، به مثابهٔ منشأ الهام، عطف و اشاره می‌کند، همان گونه که برخی از مدرنیستها «ماشین» را الگو قرار داده بودند.

در واقع ونتوری انتزاع هندسی خالص سبک معماری مدرن و بین‌المللی را به نفع بیانی با مفهوم مردمی کوچه و خیابان، با تنوع و طنزهای محیطی که چاشنی‌های تاریخی به آن هویت خاصی بخشیده است، کنار می‌گذارد. اما آثار معماری ونتوری از مایه‌های دیگری نیز برخوردار است. به طور نمونه، خانه‌یی که وی برای مادر خود طراحی می‌کند غیر از چند نوآوری ملهم از نماهای مساکن سنتی محل بخاری دیواری، محل تجمع خانواده و پلان متناسب خانه را از ویژگیهای خاص طرحهای مسکونی «آلوار آلتو»[۶۶] اقتباس کرده است.

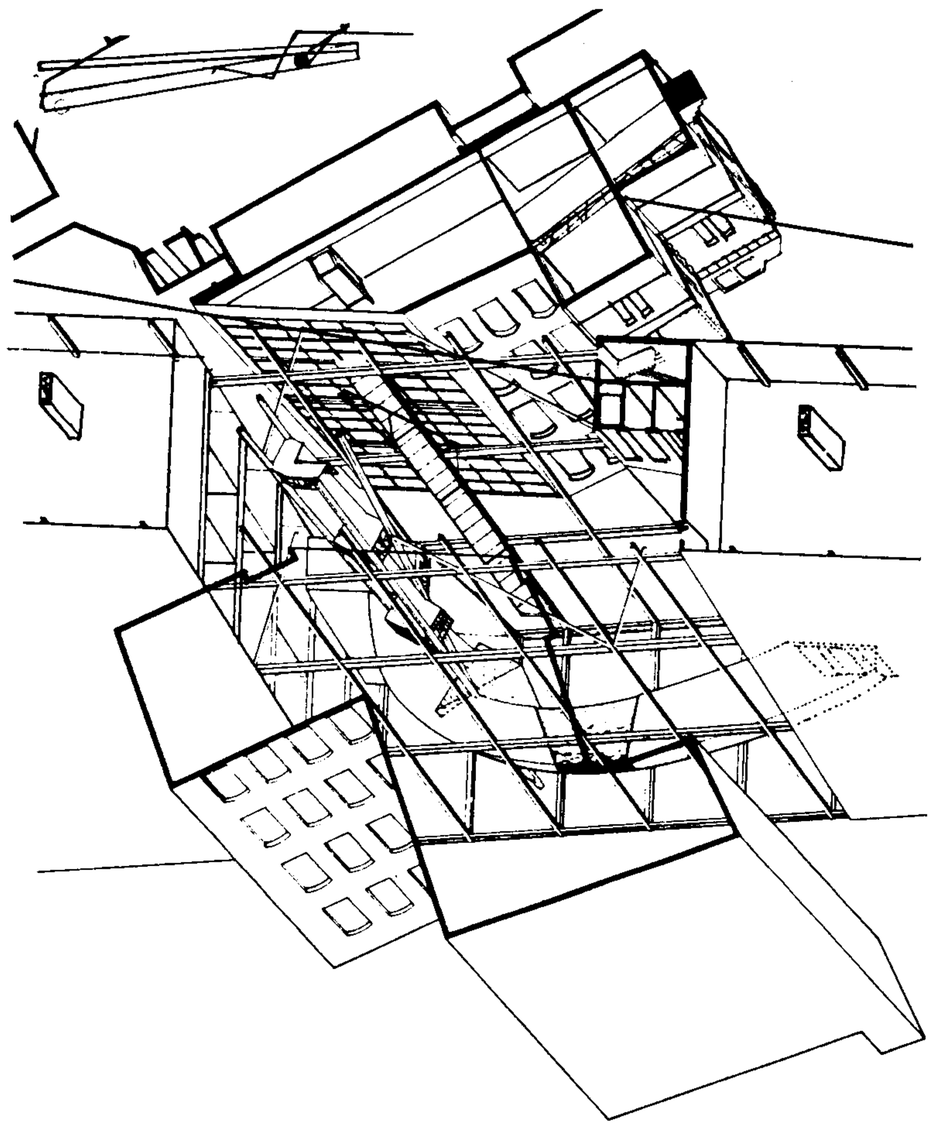
به هر حال نظریات ونتوری در سال ۱۹۶۶ اولین اخطار جدی به چهارچوبهای خشک معماری مدرن بوده است. در این دوران معمار آمریکایی دیگری که شهرت نسبی به دست می‌آورد «رابرت استرن»[۶۷] است. در خانهٔ مسکونی‌یی که او در آرمونک طراحی می‌کند، اجزایی از صفحات رنگین را مشاهده می‌کنیم که با آزادی حرکتی و استقراری توأم شده‌اند. پست مدرنیزم به رابرت استرن آزادی ترکیب حجم، سطح، شیوه و رنگ را اهدا می‌کند و کارهای او دقیقاً در چهارچوبهای نظری این نهضت جای خود را باز می‌کند.

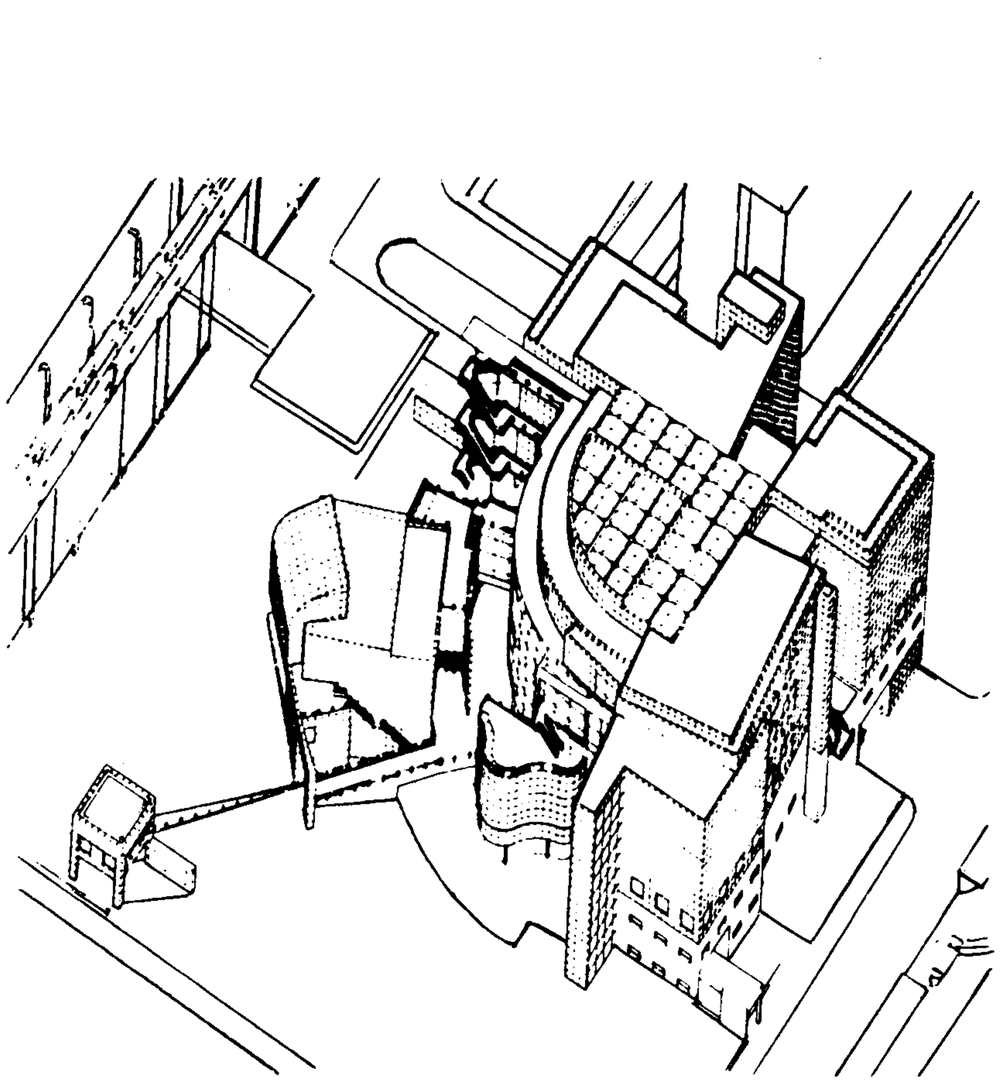
در مقایسه، کارهای «چارلز مور»[۶۸] از آزادی بیانی بیشتری برخوردار است. التقاط سبکها و رنگ‌آمیزی افراطی، اتصالات پرطنز ساختارها و دیوارهای پوششی گویای جسارت و تنوع‌طلبی یکی از پرنفوذترین معماران دوران پس از مدرن است. او در زمینه‌های آکادمیک و آموزشی نیز پس از تدریس در دانشگاه «یو.سی.ال.ای»[۶۹] از سال ۱۹۶۵ تا ۱۹۷۵، سرپرست گروه معماری دانشگاه «ییل»[۷۰] شده و به دانشجویان چهارچوبی بسیار باز و التقاطی از آموزش معماری را ارائه می‌کند. در این روش، دورشدن از آموزشهای معماری مدرن و بازگشت به گرایشات مدرسهٔ هنرهای زیبا، علاقمندی به دوران تاریخی، فرهنگ و اِشراف به کلیهٔ هنرها مشاهده می‌شود که پیش از این هم، چنین زمزمه‌ای در کارهای «لویی کان»[۷۱] در دههٔ ۱۹۶۰ بلند شده بود.

در سال ۱۹۷۷ «چارلز مور» کتابی تألیف می‌کند با عنوان *جسم، حافظه و معماری* که در آن نوعی از معماری را پیشنهاد می‌کند که‌لطیفتر، رنگینتر، متنوعتر، آزادتر و نزدیکتر به سلیقه‌های مردمی است، و دیگر از نهضتهای هندسی - عقلانی و خالص دوران مدرن فاصلهٔ بسیاری گرفته است. تفاوت میان آثار مور و ونتوری در آن است که ونتوری از محیط مصنوع الهام می‌گیرد در حالی که مور با آزادی کاملی اجزا و عناصر را کنار یکدیگر قرار



دانیل لیبسکین
فضایابی در نهضت دکنستروکسیون





ریچارد مه‌یر موزه - آتلانتا - ۱۹۸۳

می‌دهد[۷۲]. برای درک کامل شیوهٔ طراحی چارلز مور باید به میدان ایتالیا در نیواورلئان[۷۳] که برای ایتالیایی‌های محل طراحی شده است توجه کرد. در این اثر التقاط سبکها، استخراج عناصر از کشورها و محیطهای دیگر با رنگ‌آمیزی ویژه قابل ملاحظه است. این اثر در اغلب مجلات به چاپ رسید و به عنوان یکی از نمونه‌های شاخص پست مدرنیزم معرفی شد[۷۴].

در میدان ایتالیا «چارلز مور»، به طور کامل اصول وحدت بخشی دوران مدرن را کنار گذاشته وبا استفاده از هنر قدیم ایتالیا (رومن و رنسانس) و مخلوط کردن آنها با سلیقه‌های شخصی، رنگ و دکورسازی در جهت ایجاد خطای باصره و نشانه‌هایی که در جهت قویتر کردن حربه‌های واکنشی به کار می‌آیند، اثر متفاوتی را ایجاد کرده است. منتقدان عناوین متعددی به این کار داده‌اند[۷۵].

این اداپردازی[۷۶] با افراط بیشتری در کارهای «استانلی تایگرمن»[۷۷] دیده می‌شود. شناخته‌شده‌ترین طنز بصری این معمار «خانهٔ دِیزی»[۷۸] در ساحل پورتر است، که از تمثیلهای جنسی در بیان اثر خود استفاده کرده است. این کار یک دهن‌کجی عمده به سیستم محافظه‌کار جامعه مصرفی آمریکاست که با بی‌بند و باری و آزادیهای جنسی روز مخلوط شده است.

در کنار این آثار می‌توان به کارهای دو معمار دیگر اشاره کرد که با سنگینی و نظریات جاافتاده‌تری، تئوریهای پست مدرنیزم را دنبال می‌کنند: «ریچارد مه‌یر»[۷۹] و «مایکل گریوز»[۸۰].

کارهای «مه‌یر» آرزوهای دیرینه دنیای سفید لوکوربوزیه را با بیانی جدید معرفی کرده و با آزادی و تنوع بیشتری در تداخل احجام و سطوح، اثر نهایی خود را عرضه می‌کند.

معماری ریچارد مه‌یر از انتزاع هندسی- عقلانی دوران مدرن و به ویژه دستمایه‌های لوکوربوزیه بهره می‌گیرد اما در آن لطافت، تنوع و احساسات انسانی - مردمی بیشتری به چشم می‌خورد. نمونهٔ موفق یکی ازآثار مه‌یر ساختمان «مرکز توسعهٔبرونکس»[۸۱] است که در آن یک معماری جدی و حساب شده ولی زیبا و البته با فاصله‌گیری مناسب از نهضت معماری مدرن را مشاهده می‌کنیم. مه‌یر بر خلاف چارلز مور یا تایگرمن به دنبال ادا و تکان دادن بیننده نیست، بلکه اصول طراحی جدیدی را در آثار خود جستجو می‌کند و شاید به همین دلیل از استحکام هویتی بیشتری برخوردار است.

آثار «مایکل گریوز» در جهت نظریه‌پردازیهای نهضت پست مدرنیزم می‌تواند جالب توجه باشد. او مکعب مستطیل میس وندر روهه را در مقاطع افقی و عمودی تجزیه می‌کند و فواصل رشد ساختمان را از لحاظ زبان بصری در رابطه با برخی عملکردها به تفکیک می‌نمایاند. پیامها و خوانایی‌بنا[۸۲] در چند پرده عرضه می‌شود که هرکدام ممکن است عطفهای سبک شناختی خود را داشته باشند[۸۳]. بازگرداندن ویژگیهای انسانی به طراحی معماری یکی دیگر از هدفهای گریوز است[۸۴].

معمار دیگری که با یک ساختمان مؤثر شهرتی به دست می‌آورد، «سزار پلی» است. وی در طراحی مجموعهٔ نمایشگاهی لس‌آنجلس که به نام «نهنگ آبی»[۸۵] مشهور شده است[۸۶]، برشهای ترکیبی و زبان معماری روز را در یک هیأت عظیم[۸۷] نشان می‌دهد. لطافت ترکیبی و برشهای حجمی بنا، علی‌رغم عظمت آن گویای پا گرفتن دوران بعد از مدرن است.

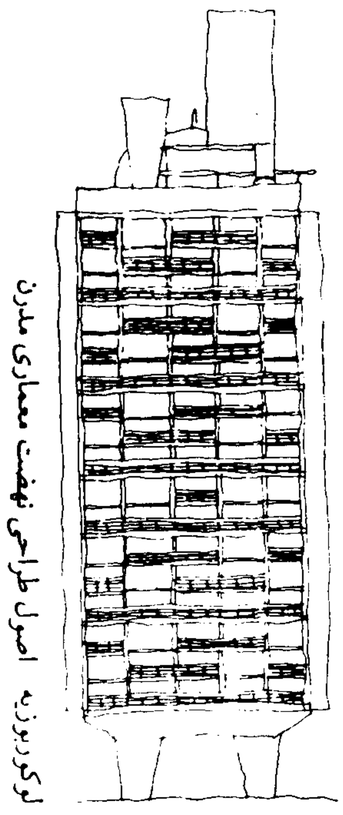
فیلیپ جانسون معمار مشهور دیگری است که به مکتب پست مدرنیزم ملحق شده است. فیلیپ جانسون طراح و معمار مرکز اداری- تجاری ای-تی-تی در «مانهاتان»[۸۸] است که یکی از بزرگترین و گرانترین (۱۱۰

ماریو بوتا مسکن- سویس - ۱۹۸۸

میلیون دلار) ساختمانهای شیشه‌ای به حساب می‌آید. ساختمان آی- تی- تی که خالی از نشانه‌هایی یادآور ساختمان «سیگرام»[89] (اثر دیگری از همین معمار) نیست، دنباله‌رو آسمانخراشهای مانهاتانی جا افتاده در سیستم سرمایه‌داری آمریکاست. در واقع معماران حسابگر و هوشیاری مانند فیلیپ جانسون از طریق به کارگیری سبکهای جدید، بهترین فرصتها را در جهت منافع مالی و دفتری خود به دست می‌آورند.

ساختمان آی-تی-تی، علیرغم عظمت و برخی نوآوریهای تکنولوژیکی، در نظر معماران، بسیار انتقادآمیز است. «رم کولهاس» در کتاب مشهور خود به نام *نیویورک بی‌پروا*[90] ابراز عقیده می‌کند که این ساختمانها آخرین بازیهای سرمایه‌داری و جزو خوابها و آرزوهای آمریکایی است که دنباله‌رو آرمانهای قدیمی ساخت، تولید و سود است. چنین ساختمانهایی جای زیادی در اصالت طراحی معماری نمی‌تواند داشته باشد[91].

پس از سالهای ۱۹۶۵ تا ۱۹۸۰ که بیشترین آثار پست مدرن به وجود می‌آیند و نظریه‌های مربوط به آن از آمریکا به همهٔ دنیا صادر می‌شوند،



لوکوربوزیه اصول طراحی نهضت معماری مدرن

دستاوردهای فنی- تکنولوژیک روز هستند. این دسته از طراحان عقیده دارند که در زمانهٔ بهره‌گیری از سیستمهای تولید صنعتی در تولید کلیهٔ محصولات، تولید معماری نیز باید در چنین روندی طراحی شده و اجزای آن در کارخانه‌ها تولید شوند و با یک سیستم پیچ و مهره‌ای با رعایت کلیهٔ نکات علمی و فنی و ملاحظهٔ کلیهٔ نیروهای فیزیکی، مکانیکی و استاتیکی و مقاومت مصالح در محل نصب گردند.

این نوع معماری، روشها و مصالح سنتی را کاملاً کنار گذاشته و با استفاده از سازه‌های فلزی همراه با تکنولوژیهای روز و بهره‌گیری از مصالح و صفحات پوششی صنعتی (شیشه، پلاستیک، ورق می‌کنند که تاحدودی، مخالف شیوه‌های طراحی معماران پیش است.

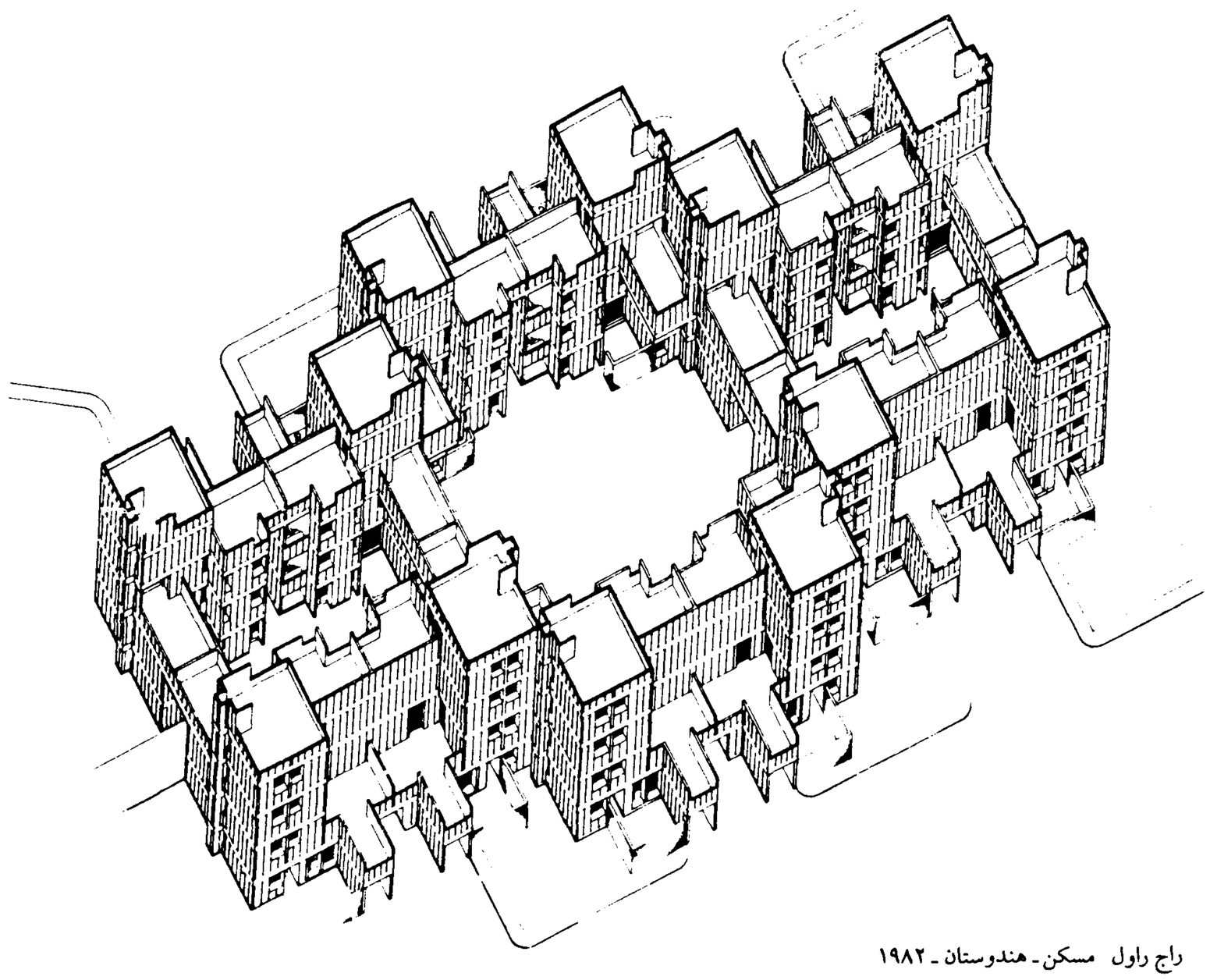
مکتب معماری «تکنولوژی برتر»[92] یکی دیگر از شاخه‌های امروزی طراحی و تولید معماری است. معماران «تکنولوژی برتر» پابند اصالت و قلمرو علم، فن، استدلال و آخرین «های تک» در واقع به عنوان یک معماریِ صنعتی شده پیچ و مهره‌ای به حساب می‌آید[93].

بعد از مدرنیزم مرحلهٔ جدیدی در علم و فن ساختمان آغاز می‌شود. لازم به تذکر است که آرمانهای «های تک» چندان هم از آرمانهای ساختاری دوران مدرنیزم اوایل قرن بیستم دور نیست و با شخصیتهایی مانند میس وندرروهه و اصالت بخشیدن به تکنولوژی ساخت توسط آنها آغاز شده است.

غرور معماران «های تک» غرور انسان مغرب زمینی قرن بیستم ناشی از تحولات و پیشرفتهای علمی و فنی است: تمدنی که آسمانخراشهای بیش از صد طبقه و هواپیماهای جت فوق صوت را ساخته، سفر به کرات دیگر را آغاز کرده و دستگاههای پیشرفته ارتباط جمعی را تولید کرده است و...

روشن است که چنین دیدگاه افراطی علمی و فنی هر چند می‌تواند محیط را به ساختمانهای پیشرفته مزین نماید، اما ابعاد انسانی و لطافت بیانی خود را تاحدودی از دست می‌دهد. به این لحاظ معماری «تکنولوژی برتر» مخالفان خود را هم دارد.

اولین ساختمان مهمی که با این شیوه (های تک) ساخته شد و سر و صدای زیادی هم بپا کرد، «مرکز فرهنگی ژرژ پمپیدو» در شهر پاریس است که توسط «پیانو» و «راجرز»[94] در سال ۱۹۷۵ طراحی شد. این ساختمان کاملاً با بافت و منظرهٔ



راج راول مسکن- هندوستان- ۱۹۸۲

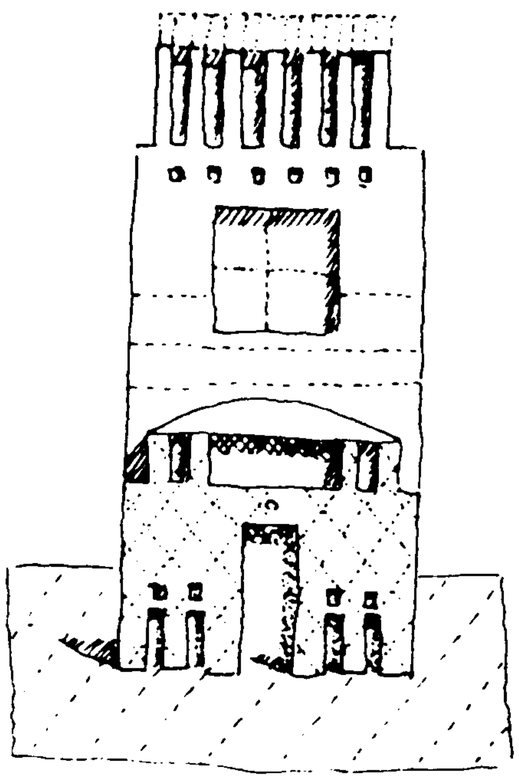
سنتی و ساختمانهای قدیمی شهر پاریس متفاوت است: و با یک مکعب مستطیل عظیم فلزی با شبکه‌های ساختاری به تقابل همیشگی نو در برابر کلاسیک همچنان دامن می‌زند[۹۵].

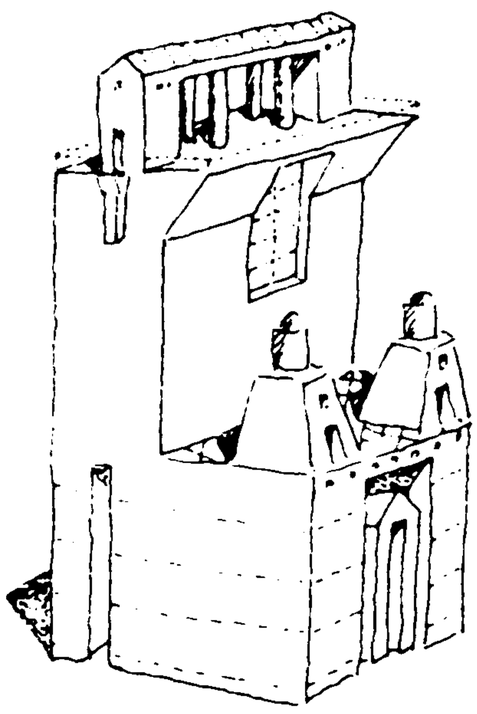
ساختمان دیگری از نهضت «های تک» «ساختمان بیمه‌های لویدز»[۹۶] در لندن است که توسط «ریچارد راجرز»(۱۹۸۰-۱۹۸۶) طراحی شده است. یک پیکرهٔ آهنی در وسط شهر لندن همان بحث «مرکز پمپیدو» پاریس را در آنجا مطرح کرده است. هر چند ساختمان از لحاظ مقیاس و شکل، نفس‌گیر است اما نمی‌توان به آن توجه نکرد: این سؤال که چرا یک موسسه بیمه باید در شهری زیبا و جاافتاده بیشترین تظاهر شهری را داشته باشد و اینکه چه بنایی می‌تواند از چنین تظاهری در شهر برخوردار باشد، برای ما مطرح است[۹۷].

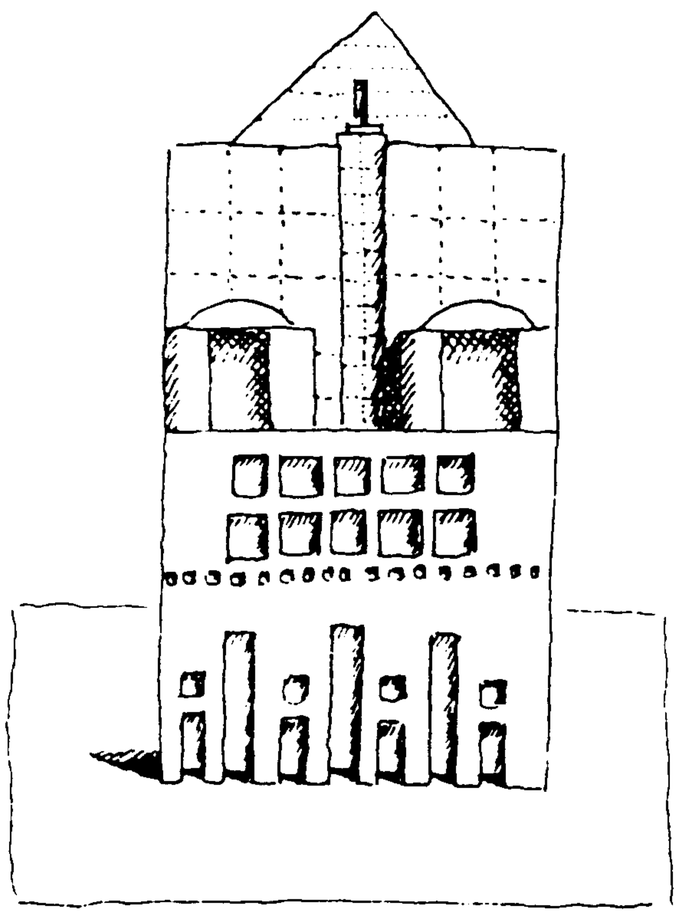
دیگر معمار مشهور این سبک، «نورمن فوستر»[۹۸] است که چند بنای مهم در این زمینه احداث کرده است: «بانک هنگ کنگ»[۹۹] (۱۹۸۶)، «ترمینال فرودگاه» در «اسکس» (۱۹۸۶) و «نمایشگاه رنو» در «ویلت شایر» (۱۹۸۳)[۱۰۰]. دیگر ساختمان قابل توجه، ساختمان بیمارستان و دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه آخن[۱۰۱] در آلمان است که واقعاً با تار و پودهای فلزی و تأسیساتی خود شبیه به یک کارخانهٔ مولد برق است و مشکل می‌توان هویت و عملکرد آن را تشخیص داد. این سبک پیروان دیگری نیز دارد[۱۰۲] و گرچه کار این معماران از لحاظ فنی و تحولات نوین ساختمانی جای مطالعه و تعمق بسیاری دارد اما روشن است که این معماری صنعتی شده، اجرای مناسب خود را فقط در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی می‌تواند پیدا کند.

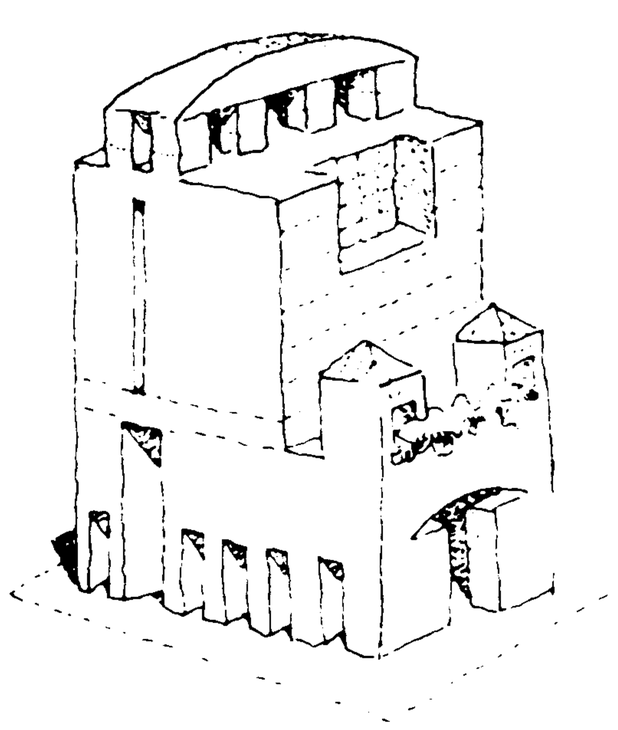
نهضت مهم دیگری که پس از دوران مدرنیزم به عنوان واکنش به معماری رایج در اروپا و آمریکا مطرح شده است، نهضت «دکونستروکتیویسم»[۱۰۳] است که بر اساس نظریات و نوشته‌های فیلسوف فرانسوی «ژاک دریدا»[۱۰۴] درخصوص مسألهٔ «دکونستروکسیون»[۱۰۵] پدید آمده است. این نظریه ابتدا در فلسفه، زبانشناسی و ادبیات، تعاریف جاافتاده و دو یا چند گانگی‌های سنتی تحول فلسفه در غرب را زیر سؤال می‌بَرد و با بازکردن و تجزیه و تحلیل مفاهیم و کلمات، زمینهٔ گسترده‌ای از تعابیر و مفاهیم جدید را حاصل می‌کند که در جهت کشف عمق تازه‌ای از آنها به کار می‌رود.

«دکونستروکسیون» هر چند در فلسفهٔ غرب مطلب جدیدی را مطرح می‌کند اما در استفاده و استخراج شیوه و روش ازآن برای هنر و معماری جای بحث است. کالبد فضایی حاصل شده از این



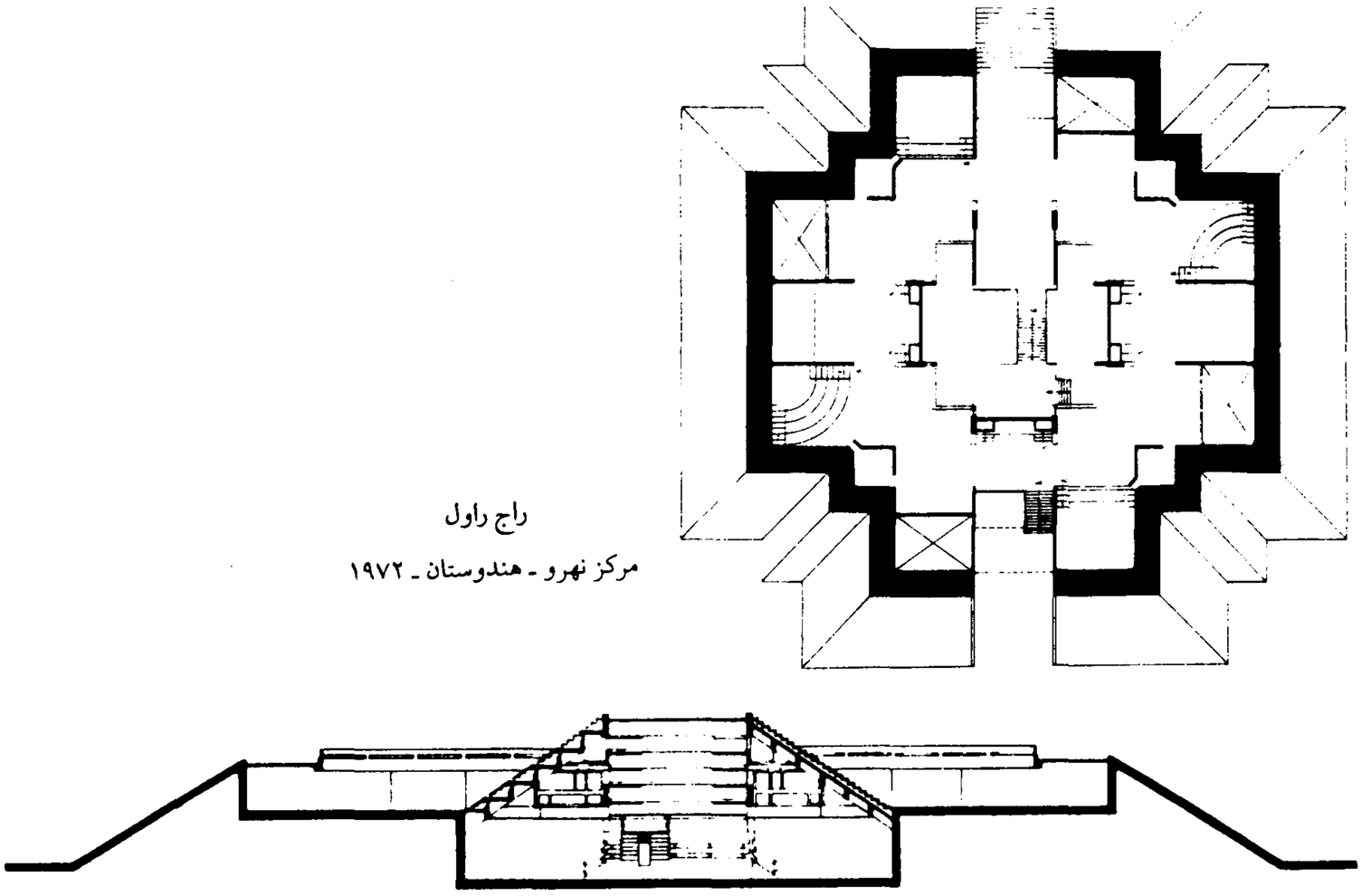






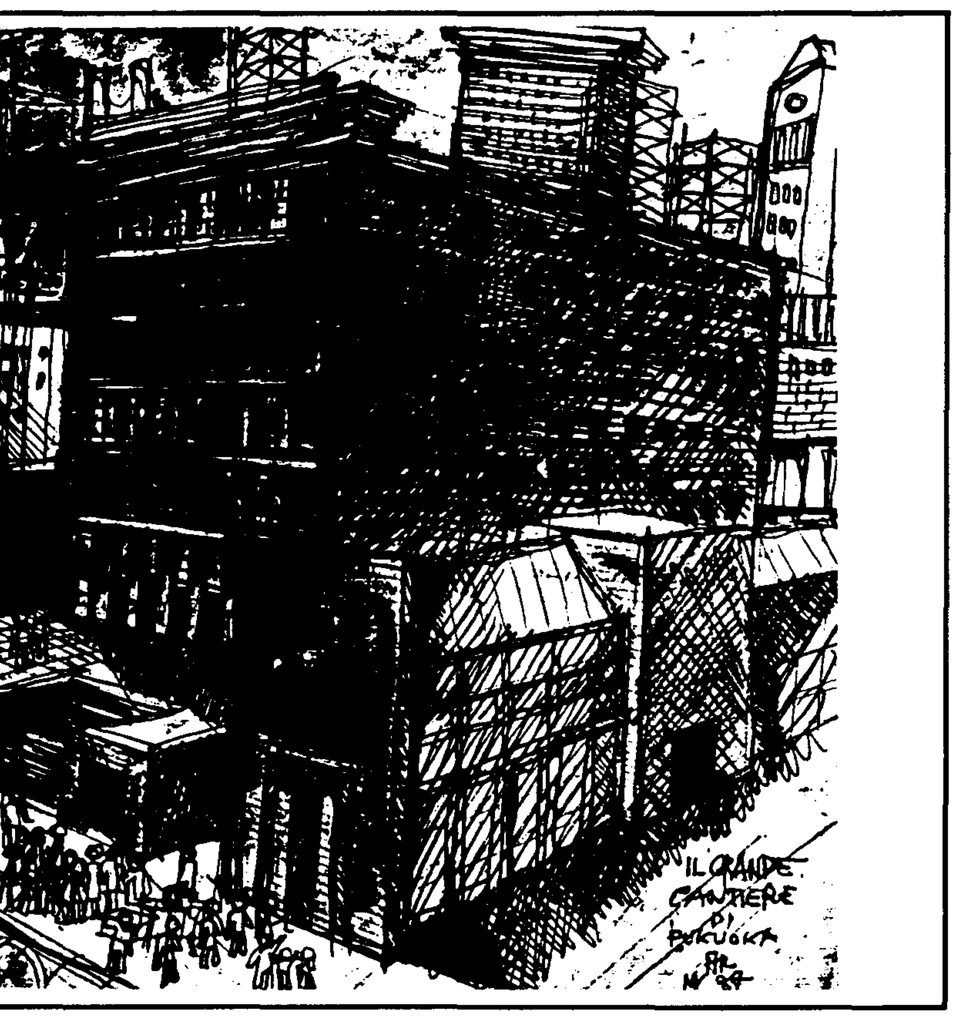
مایکل گریوز ـ ۱۹۸۲

نظریه‌پردازی کالبد نهضت پست مدرنیزم



راج راول

مرکز نهرو ـ هندوستان ـ ۱۹۷۲



آلدوروسی ۱۹۸۹

نظریه، در معماری با آزادیِ ترکیبیِ جدیدی در کنار هم قرار می‌گیرد و تا حدودی اصول نهضت معماری مدرن را زیر پا می‌گذارد. (نظم شکل هندسی، وحدت و..).لزوم پیدا کردن فضا و بیانی جدید برای معماری موجب می‌شود که تقریباً تمام الگوهای هندسی و ترکیبی مجاز باشند و با ظهور اغتشاش بصری حاصل شده در سازه، سطوح، هندسه و رنگ‌آمیزی، سئوالهای اساسی برای این شیوه به وجود آید[۱۰۶].

از پیروان این نهضت در درجهٔ اول باید از «پیتر آیزنمن»[۱۰۷] نام برد که همکاری وی با ژاک دریدا جهت ترجمان مفاهیم دکونسترو کسیون به زبان معماری موجب شهرت او شد. پیتر آیزنمن مباحث فلسفی «دریدا» را در تعاریف فضایی معماری تعمیم داد و هویت بیانی جدیدی را ارائه کرد.[۱۰۸]

از پیروان دیگر این مکتب می‌توان به «رم کولهاس»[۱۰۹]، «زاها حدید»[۱۱۰] و «دانیل لیبسکیند»[۱۱۱] اشاره کرد. «برنارد چومی»[۱۱۲] معمار سویسی‌الاصل پیرو نظریه‌های دکونستروکتیویستی هم چند اثر را در فرانسه ارائه کرد که مشهورترین آنها «فضای باز لاویلت» در پاریس[۱۱۳] است، که سلسله کوشکهایی در درون یک پارک شهری (احداث شده بر زمین کشتارگاه قدیمی شهر) هستند.

این ساختمانها، فضاهایی تفریحی هستند با استخوانبندی فلزی و رنگ قرمز که چومی نام آنها را «دیوانگی‌ها»[۱۱۴] گذاشته است. این نامگذاری خود گویای نوآوری این ساختمانهاست. برنار چومی نیز مانند آیزنمن، مباحث دکونستروکسیون را با ژاک دریدا در میان گذاشته است. این معماران عقیده دارند که بخشی از ویژگی‌های آثار آنها ممکن است نتیجه نشست‌ها و گفتگوهای ایشان با ژاک دریدا در زمینه مباحث دکونستروکسیون باشد.

در دعوت چومی از دریدا برای همکاری، دریدا می‌گوید: «.. من زیاد متوجه نمی‌شوم که معماری که علم هندسه، نظم و ساخت است چرا باید دنباله‌رو دکونستروکسیون باشد؟ چونکه با طبیعت این رشته مغایر است..». ولی به هر حال این معماران نظریه‌های خود را از این مکتب استخراج و تعریف کرده‌اند[۱۱۵].

تا اینجا سعی شد که نهضتهای مهم معماری چند دههٔ اخیرشرح داده شود و معمارانی که در هر یک از این نهضتها نقش داشته و نامی کسب کرده‌اند، معرفی شوند. اما واقعیت این است که پس از سپری شدن دوران مدرن (۱۹۶۰) سبکهای متنوعی به وجود آمد که شاید نتوان تمام آنها را در جدول منظمی جای داد[۱۱۶]. همچنین آثار معماری گوناگونی پس از سالهای دهه شصت به وجود آمد که گویای شیوه‌ها و گرایشهای متعدد و مختلف است اما در اینجاکلیات و خط مشی‌های اصلی آنها معرفی شد. شاید بتوان این تقسیم‌بندی را در بررسی تطبیقی با سرزمینها هم مشخص کرد.

پس از آمریکا که کار معماران را در آنجا تا حدودی ملاحظه کردیم، می‌توانیم به فرانسه اشاره کنیم که با برقرار کردن مسابقات بین‌المللی معماری از ۲۵ سال پیش به این طرف، موفق شده است تعدادی آثار برجسته و مجلسی رابه وجود آورد[۱۱۷].

موقعیت انگلستان و شرایط فرهنگی- علمی آن سرزمین موجب شده است تا معماران پیرو مکتب «تکنولوژی برتر» در آن کشور جلوه بیشتری داشته‌باشند[۱۱۸].

در ژاپن که امروز کشوری صاحب سبک و سیاق خاص خود در معماری است، سالهای زیادی صرف تقلید از معماری دیگران شده است. اما با هوشیاری، معماران آن سرزمین توانسته‌اند با قوه ابداع و ابتکار خود از گمنامی بیرون آمده و اعتبار طراحی معماری ژاپن را در دنیا تثبیت کنند. معمارانی چون «کنزو تانگه»[۱۱۹] در سالهای دورتر

و «کیشو کوروکاوا» و «تادائو آندو»[۱۲۰] در این سالها، سنتهای دیرینهٔ ژاپنی را در آثار جدید احیا کرده‌اند.

همچنین اگر به معماری امروز آمریکای لاتین، کشورهای آفریقایی و یا دیگر کشورهای جهان سوم نگاه کنیم، رنگ و بوی خاص آن سرزمینها را خواهیم یافت.

کشورهای اسلامی به دلیل تکیه بر اسلام و اصالت آن، به عنوان یک الگوی عمومی برای تهیه و تدارک اصول معماری، امروز صاحب سبک ویژهٔ خود هستند که مطالعات معماری معاصر آن در مراکز مختلف دنیا به عنوان یک هویت اساسی و معتبر در حال انجام است. لازم به تذکر است که هوشیاری، استقلال‌طلبی و بینشهای جدید اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در تمام این کشورها موجب شده است تا حفظ فرهنگ خودی را به عنوان یک اصل پذیرفته و در برابر کلیهٔ آرمانهای وارداتی غرب و دنیا حرف خود را داشته باشند. بدیهی است که این مسیر به راحتی طی نشده و فرهنگ استعماری جهانی، موانعی را بر سر راه دریافت ارزشهای محیطی و بومی این سرزمینها ایجاد کرده است. اما ایده‌های اولیه و انگیزه‌های سنتی در آثار معماری کشورهای جهان سوم و کشورهای اسلامی به خوبی به چشم می‌خورند[۱۲۱].

در اینجا اشاره‌ای به معماران معاصر این کشورها خالی ازلطف نیست: «کارلوس میخارس»[۱۲۲] در مکزیک، «ادهیموئرسید»[۱۲۳] در اندونزی، «چارلز بوکارا»[۱۲۴] و «سعید مولین»[۱۲۵] در مراکش، «عبدالواحد الوکیل»[۱۲۶] در مصر و عربستان سعودی، «مظاهرالاسلام»، «صفی‌الحق» و «مبشر علی» در بنگلادش. در هندوستان نیز به «بالکریشنا دوشی»[۱۲۷]، «چارلز کوره‌آ»[۱۲۸] و «راج روال»[۱۲۹] اشاره می‌کنیم که هر سه این معماران هندی با کفایت و کمال ویژه‌ای سنتهای دیرینهٔ هندوستان را در زبانی معاصر بازگو می‌کنند.

به طور کلی اکنون در همهٔ کشورهای جهان، در معماران این بیداری و احساس به وجود آمده است که مایل هستند در درجهٔ اول خودشان باشند. هر چند مطالعهٔ عقاید و آثار ستارگان معماری بین‌المللی ممکن است مفید و جذاب باشد ولی راه موفقیت، حفظ اصالت‌های محیطی هر کشور[۱۳۰] و دریافت جوهر وجودی سنتها و فرهنگهای جاری است که تاریخ و ادب را در خود محفوظ می‌دارد. این بحث خود برای کشور ما حیاتی و کلیدی است، و بدون شک به تفکر و تعمق و همکاری کلیهٔ علاقمندان به فرهنگ و کشور نیاز داریم تا هویت درست معاصر خود را با درایت و احترام در این سرزمین باز یابیم. این مطلب به علت اهمیت ویژه‌ای که دارد، طی مقالهٔ دیگری بررسی خواهد شد. ▣

پاورقی ها

1. Descartes
2. Dant
3. Adolf Loos
4. Mies Van Der Rohe

عبارت معروف میس وندر روهه "less is more" به معنای کم کردن تزئینات و خطوط در طراحی و دستیابی به طرحهایی هر چه خالصتر، توانست در یک روند و قالب علمی- فنی جا و مکان خود را به دست آورد.

۵. تعبیر مهم لوکوربوزیه از منطقی کردن امر طراحی و معرفی ماشین به عنوان الگو و نمونه در عبارت: «A machine for living in» نشان دهندهٔ اعتقاد وی به منطق و استقلال و حذف همهٔ جزئیات اضافی در معماری است.

6. Post modernism
7. Historicism
8. Eclecticism

۹. منطقه‌گرایی (regionalism) تحت تأثیر نیاز ارتباط معماری با محیط و به ویژه اقلیم، با سپری شدن دوران نهضت معماری مدرن، به صورت یک مکتب معماری ظهور کرد.

10. Aldo Rossi
11. Paolo Porteghesi
12. Charles Jencks

۱۳. رجوع شود به نظریات مارشال مک لوهان.
(Marshal Mc Luhan)

۱۴. پست مدرنیزم نمی‌تواند مسأله و مشکلی را از معماری کشورهای اسلامی حل کند و بیش از هر چیز واکنشی است نسبت به دستاوردهای معماری غربی. در خود غرب مخالفان آن کم نیستند منجمله پیروان سبک «های تک» (high tech) که در برابر دقت و صلابت علم و تکنولوژی امروز، پست مدرنیزم را یک طنز و یک شوخی می‌دانند.

۱۵. در اینجا اشاره می‌شود به امکانات ارتباطی مانند تصویر، فیلم ویدئو، دیسک، فاکس، کامپیوتر و ماهواره.

16. Russian Construetivists
17. Bauhaus
18. Frank Lloyd Wright
19. Walter Gropivs
20. Peter Black
21. Form Follows Fiasco
22. Frank Ghery
23. Richard Meier
24. Post Corbusian
25. Cesar Pelli

۲۶. Robert Venturi معمار آمریکایی نویسنده کتاب مشهور و جنجالی *تضاد و پیچیدگی در معماری* (۱۹۶۴) و به وجود آورندهٔ نقطهٔ اصلی پایان مدرنیزم و سرآغاز معماری التقاطی. کتاب دیگر این معمار دربارهٔ شهر لاس‌وگاس همین مفاهیم را در قالب شهر دنبال می‌کند.

۲۷. Charles Moore معمار آمریکایی

۲۸. Robert Stern معمار آمریکایی

29. Stanley Tigerman
30. Architecture as a language
31. The Language of Postmodern Architecture
32. S.O.M. (Sridmore, owings, merill)
33. I.M.Pei
34. Philip Cortelyou Johnson
35. Dogmatism
36. Form follows function
37. The house is a machine for living in
38. Less is more

۳۹. این نوشته، غرور حاصل شده از معماری را آشکار می‌کند و این عقیده را که معمار رهبر است و معماری فراتر از جامعه و سیاست است، نشان می‌دهد. لوکوربوزیه چنین برداشتی را به بسیاری از معماران جهان سرایت داده و مقام ویژه‌ای برای معماری قائل بوده است.

۴۰. هر چند نمی‌توان به صراحت اظهار کرد که نهضت معماری مدرن با عقاید سیاسی اشتراکی آمیزش داشته است اما به نحو محسوسی مفاهیم اجتماعی به اشکال گوناگون در ادبیات معماری مدرن به چشم می‌خورد:
Comunality, Comunal, Social, Socialism, Society

41. Plan Voisin Pour Paris, 1825, Le Corbusier

۴۲. شبیه به الگوی پوریستی هندسی بین‌المللی که بعدها در برازیلیا پیاده شد، جدا شده از مردم، آب و هوا و سنتهای محلی.

۴۳. با گذشت زمان امروزه بهتر متوجه خصمانه بودن این طرح می‌شویم. سیستمهای مدولار شهری و منطقه‌بندی به ترتیبی که مدرنیستها کار می‌کرده‌اند در خود غرب از اعتبار افتاده و برخورد با این مسأله بسیار ظریف‌تر شده است.

44. Utopian
45. Richard Neutra
46. Unit+d'Habitation, Marseille, France

۴۷. شهر مارسی در فرانسه به علت موقعیت جغرافیایی، تبادلات اقتصادی و آب و هوا از ویژگیهایی برخوردار است.

48. Walter Gropius

۴۹. برای روشن شدن دیدهای عملکردی این معمار، رجوع شود به طرح مسکن کارگری گروپیوس در ۱۹۲۵ در شهر دسا (Dessau).

۵۰. سوخت تأمین کنندهٔ گرمای این بناها از کشورهای جهان سوم و کشورهای اسلامی تأمین می‌شده است. روشن است که تبادل حرارتی این ساختمانها بسیار زیاد و صرفاً به لحاظ ارزانی فوق‌العاده مواد سوختنی در غرب ناشی از استثمار کشورهای تحت نفوذ، تأمین انرژی گرمایش و سرمایش این ساختمانها میسر بوده است. از نیمهٔ دوم قرن بیستم با هوشیاری بسیاری از کشورهای تحت سلطهٔ آنها، این روند اجباری به تغییراتی اساسی انجامید.

۵۱. در کشورما، این نوع از ساختمانها برای بساز و بفروشها موهبتی بزرگ بوده است، چرا که در زمان کم ستونهای فلزی و بدنهٔ ساختمان به اتمام رسیده و ساختمان به سرعت به مرحله سوددهی می‌رسیده است.

52. The universal glass box

۵۳. این موضوع در ادبیات آلمانی با استعارهٔ جالبی منعکس شده است: stempelarchitektur (Rubber, Stamp building)

54. Los Angeles county, Museum of Art, William Pereira
55. Lincoln Center /MANHATTAN-NEWYORK W.Harrison, Philip Johnson
56. Campidoglio, Rome, Michelangelo
57. Hirshorn Museum, Washington/ Gordon Bunshaft, S.O.M.
58. Etienne- Louis Boullee
59. Gonzaga Palace
60. Complexity And Contradiction in Architecture, Robert Venturi, 1966
61. Vers une Architecture, 1923, Le Corbusier
62. Popular art (Pop art)
63. Learning From Las Vegas,1972, Robert Venturi
64. Mc Donald
65. Kentucky Fried Chicken
66. Alvar Aalto
67. Robert Stern
68. Charles Moore
69. U.C.L.A.
70. Yale
71. Louis Kahn

۷۲. البته به نظر نمی‌رسد که این آثار ماندگار باشند یا معماری اصیلی را به همراه آورده باشند. آثار مور، استرن و ونتوری را باید بیشتر به عنوان یک واکنش نسبت به معماری مدرن قلمداد کرد.

73. Piazza d'Italia, New Orleans/ Charles Moore

۷۴. میدان ایتالیا در سالهای اخیر محل تجمع افراد ولگرد و بی‌خانه شده است. این اختلاف میان منظور از طراحی با نحوهٔ استفاده از اثر می‌تواند برای ارزیابی مفید واقع شود.

75. Razzmatazz, Design, Gaudi's Caprice, Papier Macn┼/Sicilian Festa Decor

76. Mannerism

77. Stanley Tigerman

78. Daisy House, Porter beach

79. Richard Meier

80. Michael Graves

81. Bronx development center

82. Semiotics

۸۳. بهترین نمونه‌ها برای شناخت شیوهٔ طراحی مایکل گریوز عبارتند از:

Portland Building, 1980
Humana Building, 1985
Whitney Museum, 1987

۸۴. *بررسی طراحی کتابخانه‌های مایکل گریوز*

85. Pacific Design Center, The blue whale, 1976/ Cesar Pelli

۸۶. نمای خارجی ساختمان از شیشه‌های آبی رنگ تشکیل شده است.

۸۷. این ساختمان با زیر بنای ۷۵۰ هزار متر مربع واقعاً یک ساختمان عظیم است.

88. A.T.T./ Manhattan/ Philip Johnson

89. Seagram Building

90. Delirious New York, 1978, RemKoolhaas

۹۱. مطالعهٔ زندگی فیلیپ جانسون از شروع همکاری وی با میس وندرروهه و ساخت اولین آسمانخراشهای عظیم آمریکا و شمّ تجاری این معمار، نظریهٔ رم کولهاس را تأیید می‌کند.

92. Hightech architecture

۹۳. مصالح سنتی اغلب برای ترکیب ملکولهای خود از آب استفاده می‌کنند: سیمان، بتون، ملاتها، آجر و ... ولی در معماری «های تک» تقریباً هیچکدام از این مواد و روشها مورد استفاده قرار نمی‌گیرند.

94. Centre Pompidou, Paris, 1975/Renzo Piano, Richard Rogers

۹۵. تحقیقات محلی و پرسشهای شخصی نگارنده گویای این است که جوانان از امکانات فرهنگی عرضه شده در این مرکز مانند سخنرانیها، نمایشها، نمایشگاهها، سینما و.. بخوبی استقبال کرده‌اند. این ساختمان از لحاظ کالبدی منظرهٔ کلی شهر پاریس را دگرگون کرده است. مسألهٔ دیگر نگهداری maintenance آن است که محتاج اقدامات فنی دقیق و مخارج زیاد است که با امکانات اجتماعی و اقتصادی محدود فرانسهٔ امروز انطباق چندانی ندارد.

96. LLoyd's, London, 1986/Richard Rogers

۹۷. در شهرهای اروپایی قدیم و یا در شهرهای اسلامی حاکمیت و تظاهر اصلی بناهای کلان متعلق به کلیساها، مساجد و مراکز اصلی اجتماعی بوده است ولی امروز جای خود را به ساختمانهای اقتصادی داده است. این جا به جایی انسان با ماشین و اقتصاد نمی‌تواند اصالت فلسفی درستی داشته باشد.

98. Norman Foster

99. Hong Kong Bank Headquarters, Hong Kong, 1986

100. Airport Terminal, Essex, 1986/ Distribution Center For Renault, Wiltshire, 1983

101. Medical Faculty, Aachen, Germany, 1984/ Weber, Brandt and Partners

102. Renzo Piano, Richard Rogers, Norman Foster, Michael Hopkins, Nicholas Grimshaw.

۱۰۳. Deconstructivism، برای این واژه معادلهایی از قبیل شالوده شکنی، نابساختی، اوراق‌گرایی و.. ارائه شده است که هیچکدام به طور مناسبی بیان‌کنندهٔ معنا و مفهوم دکونستروکتیویسم نیستند، لذا لغت خارجی در اینجا حفظ شده است.

104. Jacques Derrida

105. Deconstruction

۱۰۶. برای مطالعهٔ شیوهٔ کار هنرمندان و معماران نهضت دکونستروکتیویسم، مطالعهٔ کارهای کنستروکتیویستهای روسی اوایل قرن بیستم، بررسی مکتب دستایل و نظریات مدرسه و مکتب باهاوس ضروری است.

107. Peter Eisenman

۱۰۸. قبول کردن نظریات بحث‌انگیز آیزنمن به راحتی میسر نیست و این سؤال مطرح است که برگرداندن نظریات فلسفی دکونستروکسیون در قالب هنر و علمی که اساس آن هندسه، نظم و ساختمان است تا چه اندازه می‌تواند درست باشد؟ متاسفانه چنانچه انسان بخواهد در این رابطه تعمق بیشتری بخرج دهد، به راحتی (آن هم در سطح جهان) مهر ارتجاعی بودن و خارج از زمان حال بودن را بر دیدگاه انتقادی خویش ببیند. علیرغم این مسأله، به هر حال دکونستروکسیون جای خود را در معماری مد روز بازکرده است. هر چند می‌توان اظهارکرد که مایه‌های فکری آن می‌تواند به درک جامع فضا کمک کند، اما ماندگار بودن آن به مثابه یک معماری جدی و اصیل در این لباس و با این هویت قدری بحث‌انگیز می‌نماید.

109. Rem Koolhaas

110. Zaha Hadid

111. Daniel Libeskind

112. Bernard Tschumi

113. Parc de La Villette, Paris, 1984

114. les folies

۱۱۵. به عقیدهٔ نویسنده، این امر بسیار بحث‌انگیز است. باید به این نکته توجه داشت که معماری از کلیهٔ پدیده‌ها و دانشهای بشری ممکن است الهام گیرد و هویت و بیان خود را غنی‌تر کند. در زمینهٔ هویت فرهنگی بحث پیچیده‌تر است و نمی‌توان با سهولت از آن گذر کرد. مسأله این است که ما باید بدانیم که این پدیده (دکونستروکسیون) در کدام مکان و زمان جای می‌گیرد و تفاوتهای محیطی و فرهنگی را شناسایی کنیم. لازم است تا محتویات این شیوه را در تطبیق با روند فرهنگی خود بررسی کرده و از فریفتگی کاذب دوری گزینیم.

116. New modern, late modern, modern classicism, pop architecture, eclecticism, traditionalism revivalism, free architecture, high tech, regionalism symbolic architecture

۱۱۷. موقعیت فرانسه بسیار جالب است و تجربه‌های به دست آمده در آن کشور از طریق برگزاری مسابقات بین‌المللی معماری حاوی نکات ارزشمندی است که باید در جای دیگر مورد مطالعه قرار گیرد.

۱۱۸. در اینجا به معمارانی چون: Norman Foster, Richard Rogers, Janes Stirling اشاره می‌شود.

119. Kenzo Tange

120. Kisho Kurokawa/Tadao Ando

۱۲۱. این مبحث به لحاظ اهمیت موضوعی باید به طور جداگانه مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد.

122. Carlos Mijares

123. Adhi Moersid

124. Charles Boccara

125. Said Mouline

۱۲۶. این معمار شاگرد و همکار حسن فتحی است و خطِ کاری او را دنبال می‌کند.

127. Balkrishna Doshi

128. Charles Correa

129. Raj Rewal

۱۳۰. در تاریخ تمدن و استعمار همواره کشورهای غربی سعی کرده‌اند برای استخراج منابع کشورهای دنیا، نخست فرهنگ، آداب و رسوم و اعتقادات را مورد نفوذ قرار دهند.

Selected Bibliography

- *A decade of Architectural design*, ed. Andreas Papadakis, Academy Editions, G.B. 1991
- *American Architecture of the 1980's*, AIA Press, 1990
- Antoniades, Anthony C., *Poetics of Architecture*, Theory of design, Van Nostrand Reinhold, N.Y., 1992
- *Architects and Architecture*, Mike Darton, Tiger Books Int. PLC London, 1990
- *Architecture of the Islamic World*, George Michell, Thames and Hudson, G.B.
- *Architecture for Islamic Societies Today*, James Steele, Academy Editions, G.B., 1994
- *Atlas of the world's great buildings*, Philip Vagenal, Tiger Book, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, 1977
- *Conversations with Architects* J.W.Cook, Heinrich Klotz, Praeger Publishers, N.Y., 1973
- *Expression of Islam in Building*, Exploring Architecture in Islamic cultures, Indonesian Institute of Architects, AKAA, 1990
- Jencks, Charles, *Architecture Today*, Academy Editions, London, 1993
- Jencks, Charles, *The Language of Post- Modern Architecture* Academy Editions, G.B., 1991
- Jencks, Charles, *The New Moderns*, Academy Editions, G.B., 1990
- Kurokawa, Kisho, *From Metabolism to Symbiosis*, A.E., St. Martin Press, G.B., 1992
- Kurokawa, Kisho, *New Wave Japanese Architecture* A.E., Ernst and Sohn, St. Martin Press, N.Y.,1993
- Norris,C./Benjamin, *What is Deconstruction* Academy Editions, St. Martin Press, G.B., 1988
- Papadakis, Andreas, *New Classicism*, Acedemy Editions, London, 1990
- *Re- Working Eisenman*, A.E., Ernst and Sohn, 1993
- Raj Rewal, *Architecture climatique, Architecture de l'Inde* Electa Moniteur, 1986
- Schirmbeck, Egon, *Idea, Form and Architecture*, Design Principles in contemporary Architecture, Van Nostrand Reinhold Company, N.Y., 1987
- *Signes du present, Espaces urbains, espacesv e e u s* , Revue Scientifique et culturelle, Said Mouline, Sochepress, aroc, 1988
- *Theories and principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, AKAA/ Harvard University, Cambridge 1987
- Vale, Lawrence J., *Architecture Power and National Identity*, Yale University Press, 1992