



دانشگاه پیام نور

دکتر احمدی - دکتر افشین مهر - دکتر عامری

آشنایی با معماری معاصر (مهندسی معماری)



دانشگاه پیام نور

دانشکده فنی و مهندسی

گروه علمی مهندسی معماری و شهرسازی

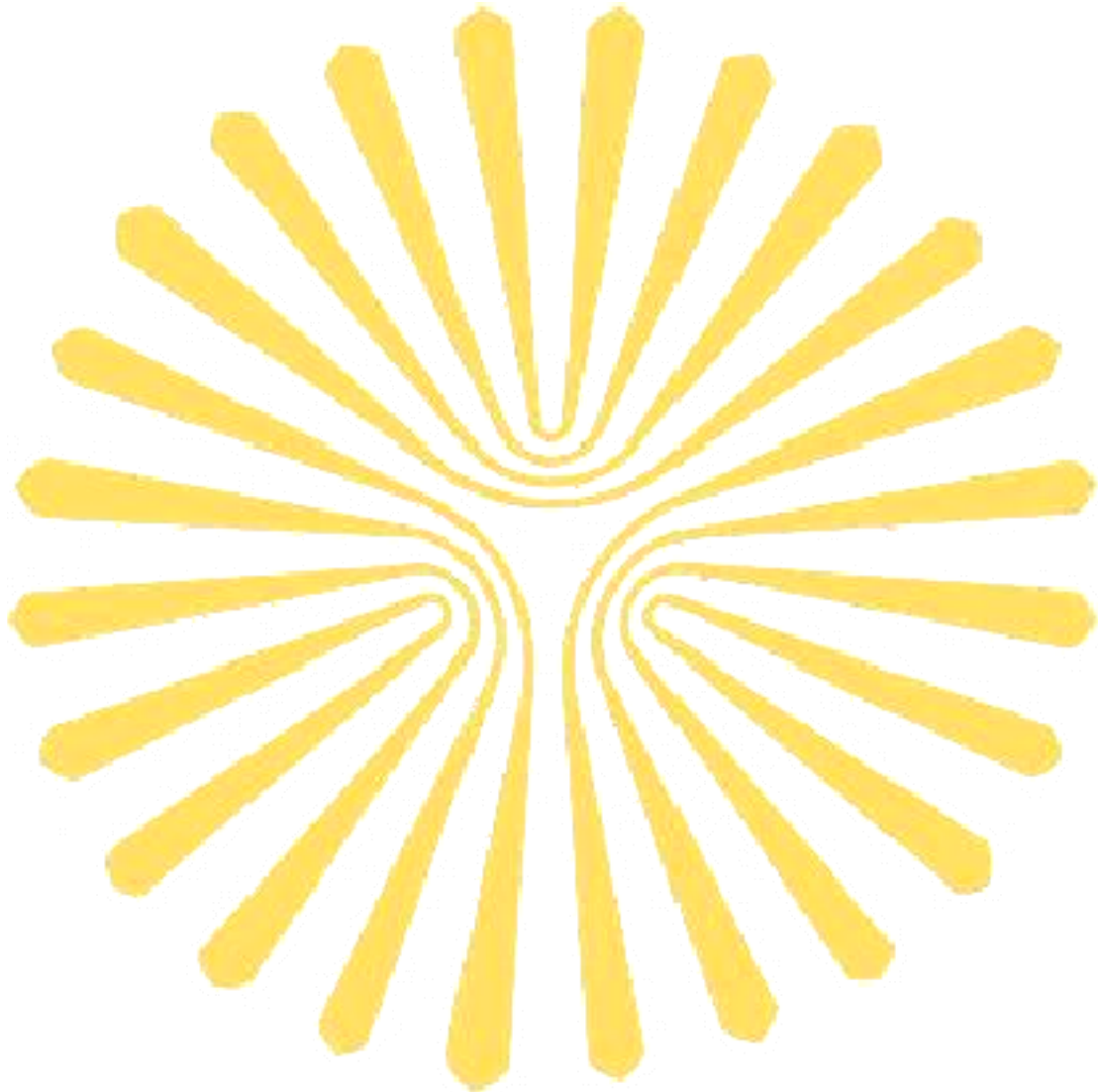
آشنایی با معماری معاصر

دکتر مهدیه احمدی

دکتر وحید افشین مهر

دکتر حمیدرضا عامری سیاهویی

بسم الله الرحمن الرحيم



فهرست مطالب

صفحه	عنوان
	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 معنی نوشتن و تحول در عرصه های هنری، فرهنگی و تکنولوژی
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 و پیشه ها
۲-۲	جنبش آرت نوو یا هنر نو
۲-۳	آرت دکو
۲-۴	فوتوریسم (آینده گرایی)
۲-۵	کوبیسم
۲-۶	کانستراکتویسم
۲-۷	جنبش باهاوس
۲-۸	جنبش در 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 نظریه انتقادی
۳-۱-۱-۲	وظایف و کارکردهای نظریه 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	جامعه پست مدرن
۳-۴	ساختارشکنی مدرنیته
۳-۴-۱	از ساختارگرایی تا ساختارگرایی نوین: ساختارشکنی بنیادوریشه
۳-۵	هرمنوتیک واقعیت
۳-۵-۱	قدرت - دانش
۳-۵-۲	نوع دیگری از هستی شناسی هرمنوتیک
۳-۶	تحول زبانی - رئالیسم مجازی
۳-۷	پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف
۳-۷-۱	پست مدرنیسم و هنر

۳-۷-۲	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 درباره 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 غیر خطی، 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	ویژگی های معماری فولدینگ
۵-۴	مقایسه معماری دیکانستراکشن و فولدینگ
۵-۵	معماری غیر خطی یا معماری سیال
۵-۵-۱	معماری سیال و تئوری مارکوس نواک
۵-۵-۲	ویژگی های فرمال در معماری مجازی
۵-۵-۳	واقعیت ملموس معماری مجازی
۵-۵-۴	معماری در گذار از واقعیت به مجاز
۵-۶	معماری دیجیتال
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: کتابخانه ها، تالارهای کنسرت و سالن های 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 دوره قاجاریه
۹-۴	خصوصیات هنر و معماری دوره پهلوی
۹-۵	خصوصیات هنر و معماری دوره انقلاب اسلامی ایران



فصل اول

ریشه شناسی واژگان اصلی

۱-۱- مدرن^۱ به معنی هم اکنون، امروزی، معاصر

کلمه مدرن ریشه در واژه لاتین قدیم «Modo» و لاتین متأخر «Modernus» دارد. یعنی هم اکنون که به امروزی و معاصر هم تعبیر شده است. این واژه ریشه در لغت لاتین «modus» دارد. واژه «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 ارزش ها و باورهای جدید، به کار می بردند؛ ارزش هایی که با باورهای پذیرفته شده قدیمی - که با لفظ «antiqui» مشخص می شدند - در تقابل بودند (آیتو، ۱۳۸۶: ۷۸۴؛ احمدی، ۱۳۷۷: ۳).

این واژه پیشینه ای دراز دارد و از 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 و کفر و حتی دوران رومیان، استفاده شد. این واژه از آغاز تاکنون، مفهوم گذر از کهنه به نو را افاده کرده است و در هر حال، برای نشان دادن کیفیتی است که هم جاریست و هم با گذشته تفاوت دارد.

حدود سال ۱۱۴۴ میلادی، آبوت سوژه^۲ معمار قرون وسطا، با ساخت یک هشتی و سپس بازسازی جایگاه هم سُرایان کلیسای سنّ دنی^۳ پاریس، جایگاه خود را به عنوان معمار گوتیک تثبیت کرد. او اندیشه های خود در مورد معماری گوتیک و کلیسای سنّ دنی را در کتابی به تصویر درآورد و شیوه نویی را در بازسازی این کلیسا - که تا آن موقع بی سابقه بود - ابداع نمود. او اثر خود را «اُپوس مدرنوم»^۴ یا «اثر مدرن» نامید (پوزنر، ۱۹۸۳: ۸۹-۹۰) در اصل سوژه بر این عقیده بود که شیوه ابداع او، معماری گوتیک، در مقایسه با معماری پیش از آن، معماری رومانسک، شیوه مدرنی است که از دل معماری گذشته شکل گرفته است. از طرفی، واژه مدرن در بیان آرای نظریه پردازان رنسانس ایتالیا، جایگاه خاصی دارد. اندیشمندان مذکور سبک رنسانس را «سبک باستانی و خوب مدرن»^۵ 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 سده شانزدهم

1 - Modern

2 - Abbot Suger

3 - Saint Denis

4 - Opus Modernum

5 - Nikos Stangos

به بعد از واژه 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 پژوهشگران قرن شانزدهم میلادی، رویارویی مسائل نوین با سنت‌های کهن، تبدیل به مهم‌ترین دلالت ضمنی واژه «مدرن» شد، که از حدود ۱۴۶۰ میلادی در زبان فرانسه به کار می‌رفت. معنای ضمنی این واژه تا امروز، همراه با معنی اصلی آن، یعنی «کنونی و امروزی»، باقی مانده است (احمدی، ۱۳۷۷: ۴).

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

بسیاری از نویسندگان و تاریخ‌نگاران برآنند که مدرنیته با رنسانس پدید آمد و در ارتباط با عهد باستان تعریف می‌شود، از سویی، مدرنیته یعنی «مدرن بودن» و به همین دلیل واژه‌های «مدرنیته و نوطرازی» را به عنوان معادلهای آن در زبان فارسی، پیشنهاد شده است (آشوری، ۱۳۷۴: ۲۳۰). 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 پیشرفتهای پیدایش دولت شهرهای سرمایه داری صنعتی بود. این انتصاب از دیدگاه تاریخی، بسیار کم دامنه است چرا که بسی پیش از آن، در سده دوازدهم، بسیاری از مردم خود را همانطور که در بالا ذکر شد، مدرن تصور می‌کردند و مدرن می‌نامیدند. پس به دشواری می‌توان به تمام عواملی که در پدید آمدن مدرنیته دخالت داشته اند، اشاره کرد. اما بی تردید، سفرها و کشفیات سده پانزدهم، اصلاحگری مذهبی سده شانزدهم و انقلاب علمی و صنعتی سده هفدهم و هجدهم، واژه «روشنگری» را به ذهن متبادر کرده است.

همان‌طور که اشاره شد، مدرنیته با پیدایش انسان‌گرایی و خردگرایی دوره 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 از باورهای 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 می‌توان تلاش برای محوریت بخشیدن به انسان و به خصوص عقل انسانی در همه شئون، 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 بهره‌وری که به سیستمهای انبوه صنعت، نهادسازی، اداره امور کشور و نظارت و مراقبت، منتهی می‌شود.

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

- 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 سده بیستم به اوج خود رسید.

۳-۱- مدرنیسم^۷ به معنی نوشدن و تحول در عرصه های هنری، فرهنگی و تکنولوژی

معمولاً مدرنیته و مدرنیسم با هم بکار برده می شدند و 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 نوا از جهان، زمان، هستی و تاریخ را دارد. مدرنیسم به مجموعه ای خاص از سبک های فرهنگی و زیباشناختی همراه با جنبشی هنری مربوط می شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمه دوم همین قرن، بر هنرهای گوناگون سلطه داشت، این واژه بسیار پیچیده است. مدرنیسم نمودهای بیرونی تمدن غرب را در بر می گیرد و مدرنیته عناصر فکری، فلسفی و درونی آن را.

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

از جمله اولین مقاله های تأثیرگذار بر جریان مدرنیسم، مقاله 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 نشانه 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 حرفه سودمند است. فراخوان به حذف تزئینات از طریق لوس برای فرم ها، فضاها و نمادهای پیش از مدرن عملاً تبدیل به شعار محوری مدرن شد.

حدود یک دهه بعد از مقاله لوس در سال ۱۹۲۳ میلادی، اندیشه زندگی ماشینی در رساله 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 زمینه معماری است.

7 -Modernism

8 -Adolf Loos

9 -Ornament Und Vebrechen

10 -Le Corbusier

۴-۱- مدرنیزاسیون^{۱۱}

واژه مدرنیزاسیون اغلب برای بازگشت به مراحل توسعه اجتماعی، که بر پایه صنعتی سازی استوارند، به کار گرفته می شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون، طیف گسترده ای از تحولات اجتماعی - اقتصادی است، که به واسطه آن، اکتشافات و نوآوری های تکنولوژی، پیشرفت های صنعتی و شهرسازی، شکل گیری دولت های ملی و جنبش های سیاسی انبوه، ایجاد می شود و همه آنها به وسیله گسترش بازار سرمایه داری جهانی، پیش می روند. واژه مدرنیزاسیون اولین بار از قرن هجدهم میلادی، برای توصیف بناهای نوساز، به کار گرفته شد. از سویی، مدرنیزاسیون به معنای هماهنگی یا به روز کردن یک چیز با نیازها یا شیوه های امروزی است. به طور کلی می توان گفت که این واژه به دگرگونی ها، رشدها و پیشرفت هایی که در جوامع مدرن، در نتیجه انقلاب صنعتی و ماشینی شدن زندگی به دست آمده است، اشاره دارد.

۵-۱- پست مدرن^{۱۲}، پست مدرنیته^{۱۳}، پست مدرنیسم^{۱۴}

پس از مدرن، شکل گیری جریانات با سه اصطلاح پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم بیان می شود. واژه پست مدرن از پیشوند پست^{۱۵} به معنی «پس» همراه با واژه 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 مرحله تاریخی بعد از مدرن است. این لغت به پسانوگرایی و مابعد تجدد هم ترجمه شده است.

پست مدرن در استفاده معمول، بیشتر در زمینه های هنر، ادبیات، جامعه شناسی و فلسفه بکار می رود. به نظر بعضی، پیشوند پست در پست مدرن صرفاً به مفهوم مرحله تاریخی جدیدی نیست که بعد از دوران مدرن شکل گرفته باشد. بلکه پست مدرن، خود شکل تکامل یافته ای از اندیشه مدرن است که با تأثیر پذیری از ذهنیت انتقادی و آزادی طلب مدرنیته، باورها، ارزش ها و آرمان های 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 درباره عصر پست مدرن و معرفی آن به مثابه یک دوران گذرا گفته شده است. هدف اساسی در پست مدرن، نشان دادن بحران برآمده از مدرنیته و خود اندیشی آن است. پیش تر دیدیم که واژه 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 واژه 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 می‌دهد.

پست مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می‌توان 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 مدرنیته 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 نتیجه 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 می‌توان 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، پسماتافیزیکی، پسا صنعتی، پلورالیستی ناپایدار که عناصرشان از یکدیگر متمایز شده است. او می‌گوید: «پست مدرن، از نظر زمانی، دنبال مدرن نمی‌آید، بلکه مدرنیته همواره حامل پست مدرن خود هم هست». او پست مدرن را بخشی تفکیک ناپذیر از مدرن می‌داند.

«هابرماس» معتقد است که با بکارگیری پیشوند پست تداوم جریانی راتحکیم می‌کنیم و نه گسست آنرا. چارلز جنکز می‌گوید: «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 تبارشناسی آن بسیار اهمیت دارد. در یکی از قدیمی‌ترین لایه‌ها می‌بینیم که در دهه 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 واژه 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.

«أهب حسن» معتقد است که نخستین بار، واژه پست مدرنیسم، توسط «فدریکو دو آنیس» نویسنده اسپانیایی در حدود ۱۹۳۴ به نشانه 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، مجموعه عقاید پیچیده‌ای است که به عنوان حیطه‌ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دهه ۸۰ پدیدار گشته است. و در

قالب واژه‌هایی چون فرانویین گرای، فراتجدد گرایی، پسانویین 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 دیسپلین‌ها و حیطه‌های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و... نمایان شده است. (کلاجز، ترجمه حامی احمدی).

«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 می‌شناسد 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 می‌داند 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 جنبه ویرانگری و طرد کنندگی دارد و نه جنبه تکاملی و تثبیت کنندگی. در این صورت پست مدرنیسم را باید به نوعی احیاگر مدرنیسم تلقی کرد. «زیگمونت بوست» را می‌توان نماینده این تعریف دانست. (مهاجر، ۱۳۸۷).

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است درباره 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 فراروايتها است. «لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می‌پردازد در برگیرنده 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 درباره 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» می‌باشد.

اما شاید بتوان گفت نخستین نویسنده‌ای که واژه پست مدرن را به شکلی گسترده تر و جدی تر به کار برد. «آرنولد توین بی» تاریخ نویس انگلیسی بود. او در اثر ارزنده خود که «مطالعه تاریخ» نام داشت و نوشتن آن را از سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، بارها از اندیشه پست مدرن نام برد. بکارگیری اصطلاح پست مدرن از طرف او، بیشتر استعاره‌ای تحقیر آمیز است. زیرا وی به این فرهنگ جهانی خوش بین نیست. او معتقد است که پست مدرن، مرحله 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 دوره «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 نیمه دوم دهه ۱۹۷۰، واژه پست مدرن توسط «أهب حسن»، «ویلیام باروز»، «ریچارد» و «فولر» به کار گرفته شد. «أهب 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 دهه هفتاد، مفهوم پست مدرن کاربرد وسیعی در زمینه های 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 منتشر شد.

پس به طور خلاصه می توان گفت دوران شکوفایی پست مدرنیسم، متعلق به دو دهه ۷۰ و ۸۰ میلادی بوده، اما در حقیقت پست مدرنیسم از مدت ها قبل وجود داشته است. در واقع، اصطلاح پست مدرنیسم چند نمونه 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 ویژگی های مشترک می توان 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 همه 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 نسبیّت گرایی
- اعتقاد به پایان یافتن مبارزه طبقه کارگر و مستحیل شدن آن در دل نظام سرمایه داری

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

• ارتباطات انبوه و انفجار سر ریز اطلاعاتی جامعه 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، تقریباً 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 نماینده رده‌ای از تفکر هنری در نیمه دوم قرن بیستم بوده است. نقطه ارجاع اینگونه از پست مدرنیسم همانا اشکال متنوع مدرنیسم است که در نیمه اول قرن بیستم در عرصه هنر اروپا پدیدار شد. سوم آنکه پست مدرنیسم نماینده نوعی خاص از نوشتن و تأملات فلسفی است، نوشتن و تأملی که معمولاً نه انحصاراً حوزه نخست یا دوم را به عنوان هدف و موضوع خود انتخاب می‌کند. 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 فلسفه مدرن با این گفته خود که «من فکر می‌کنم، 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 عمده 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» می‌داند و به احساس بیش از عقل باور داشته است و لذا علم مدرن و روش تحقیق دکارتی را زیر سؤال برد. به عقیده او، عقل خلاقیت زندگی را از بین می‌برد.

«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 می‌دهد، این باور که ترقی تکنولوژی لزوماً باعث پیشرفت تمدن انسانی می‌شود، دروغین است».

«زیگموند فروید» روانشناس و اندیشمند اتریشی، نیز عقل مولدی را زیر سؤال برد، او ضمیر ناخودآگاه و ساحت آن را مطرح کرد. دیگر آنکه، 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 فلاسفه پست مدرن مورد انتقاد است.

لذا پست مدرنیسم معتقد به تکثر و قرائت‌های مختلف و جامعه کثرت گراست و هیچ «ابر روایت» و یا «ابر نظریه» را مطلق و حلال تمامی مشکلات نمی‌پندارد. 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».

۱-۸-۱-۱- نظریه پردازان پست مدرن

۱-۸-۱-۱-۱- ژان فرانسوا لیوتار

نقطه آغاز مباحثات فکری درباره پست مدرنیسم، اغلب در نوشته‌های 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 می‌یابند. او به نقش گفتارها در زندگی اجتماعی توجه خاصی می‌کند. در جوامع غیر صنعتی، اساطیر و قصه‌ها واجد کیفیتی دینی بوده و به باز تولید نظم اجتماعی یاری می‌رسانند. با عصر روشنگری مجموعه 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 می‌کردند. اما اینک به عصر جدید یعنی پسامدرن وارد شدیم. علم و تکنولوژی نظام‌های پیچیده‌ی اداری و رایانه‌ها به چنان مرحله‌ای از پیشرفت رسیده‌اند که در آن «دانش» در طول چند دهه اخیر به نیروی اصلی تولید بدل شده است. این فیلسوف فرانسوی چنین استدلال می‌کند که دانش و اطلاعات در دو مسیر متصل به هم عمیقاً دگرگون شده‌اند. نخست آن که دانش و اطلاعات فقط در جایی که به دلیل کارایی و کارآمدی موجه باشند یا با استفاده از واژگان لیوتار، در جایی که «کاربرد پذیری» غالب باشد، تولید می‌شوند. 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 بر حسب کارایی و کارآمدی نتوانند مورد تأیید قرار گیرند، تنزل درجه خواهند یافت یا حتی کنار گذاشته خواهند شد.

۱-۸-۱-۲- 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 دهه ۱۹۶۰ در عصری به سر می‌بریم که در آن اساس جامعه دیگر مبتنی بر مبادله کالاهای مادی دارای ارزش استفاده (بدان گونه که مارکسیسم می‌گوید) نیست. به نظر وی فرهنگ معاصر، فرهنگ نشانه‌ها است. امروزه تقریباً هر چیزی صرفاً دلالت فقط کافی است به اطراف خویش بنگریم ما در هر کجا توسط نشانه‌ها و شیوه‌های دلالت احاطه شده ایم. با صدای رادیو بیدار می‌شویم، روزنامه می‌خوانیم و... غذاهایی که می‌خوریم همه مملو از دلالت‌اند. از دیدگاه بودریار زندگی امروزه در چرخش بی‌وقفه نشانه‌هایی هدایت می‌شود که درباره آنچه که در دنیا اتفاق می‌افتد مثلاً اخباری که از تلویزیون به ما می‌رسد فقط روایتی از واقعیت‌اند. 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 و رای نشانه‌ها را توضیح می دهند.

۳-۱-۸-۱- ریچارد روتی

«ریچارد روتی» از نظریه پردازان 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 نظریه 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 جامعه معاصر.
- «فردریک جیمسون» پسامدرنیسم به منزله منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر.
- «اسکات لش» پسا مدرنیسم، به منزله تفاوت زدایی. (همان منبع).



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 رابطه 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 دوره پست مدرن ارتباط گرفته شود.

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

۲- معرفی سبک‌های معماری دوران مدرن

۲-۱- جنبش هنرها و پیشه‌ها^{۱۶}

این سبک به وسیله ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴) ایجاد گردید. موریس تحت تأثیر نوشته‌های پائین و به ویژه جان راسکین بود و عقاید راسکین را جامه عمل پوشاند. خانه قرمز در سال ۱۸۵۹ توسط فلیپ وب برای موریس طراحی شد و به دلیل استفاده کردن از آجر قرمز به همین نام معروف شد. سبک ساختمان محلی بود. موریس از تسلط زشت و منحط در مقابل موضع واپسگرایانه ضد ماشین حمایت می‌کرد. ایده پیوند هنر، صنایع دستی و معماری از طریق آژانس منتیوس و گروه ورک بند آلمان معرفی و شناسانده شد. راسکین بنابه دلایلی تزئینات «ماشینی» را رد می‌کرد. او معتقد بود اشیاء تزئینی به دلیل مهم هستند:

۱- زیبایی مجرد فرم‌ها

۲- مفهوم کار انسانی و علاقه و توجهی که هنرمند انسان برای ساختن آن شیء به کار برده است. تولیدات «مکانیکی» از خاصیت دوم بهره‌ای نبرده است و آنرا پوچ و بی معنی می‌سازد. به اعتقاد راسکین تزئین قسمت عمده معماری است. موریس اولین کسی است که در زمینه معماری به همبستگی میان فرهنگ و زندگی به روش مدرن معتقد بود و عقیده داشت که باید بین تئوری و عمل پلی به وجود آید.

جنبش هنرها و پیشه‌ها

مشخصات عمومی جنبش هنرها و پیشه‌ها در سال (۱۹۱۴ - ۱۸۵۰) در انگلستان (لندن) توسط ویلیام موریس ایجاد شد. موریس به عنوان هسته اصلی و مرکزی جنبش هنر و صنعت انگلیس به شمار می‌آید. وی معتقد بود که هر ماده در سبک (هنر و پیشه) باید با طبیعت خاص خود معرفی شود. حتی رنگرزی الیاف را به جای مواد شیمیایی با مواد طبیعی ترجیح می‌داد. او معتقد بود که طراح یک مسئولیت عقیدتی در برابر جامعه و اجتماع دارد. موریس مطالعات گسترده‌ای در مورد تاریخ هنر و همچنین درباره کاشیهای معماری اسلامی انجام داد. طرحهای کاغذ دیواری و پارچه از مشهورترین آثار وی به حساب می‌آید. ویلیام موریس این جنبش را به همراه ویلیام برگز، بر پایه عقاید جان راسکین و آگوست پائین پایه گذاری کرد.	شکل و فرم و کاربرد	شکل فرم و محصولات جنبش هنرها و پیشه‌ها، سعی در حفظ گوشه‌هایی از زیبایی‌های صنایع دستی در تولیدات ماشینی انبوه بود که عموماً با حفظ کاربرد در ساختار محصول به سوی خلق زیبایی‌ها و ابعاد جدیدی از فرم حرکت می‌کردند. حفظ کاربرد محصول در شکل و فرمی نوین اجباری بود.
مطابقت آثار هنر و پیشه با مبانی طراحی محصور	ارگونومی و عملکرد	تولید ماشینی سعی در تولیدات ساختارهای ساده و عملکردی داشت ولی تفکر هنر و پیشه به احیای ابعاد فرهنگی و شاخصه‌هایی از روانشناختی دوران صنایع دستی روی همیشه برای ایجاد مطابقت نخستین میان همه محصولات جدید بود. به دنبال ایجاد مطابقتی در ساختار و فرم محصولات با نیازهای روانی عملکردی انسانها بودند. مقبولیت و پذیرش محصول به پیش زمینه‌های ذهنی و مطابقت روانی فرد بستگی دارد.
فرهنگ و زیبایی	فرهنگ و زیبایی	در دوران 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 ابعاد زیبایی که در فرهنگ آن دوره تعریف شده بود را در پیکره محصولات در قالبی نوین زنده کردند.
ارتباط بصری و نوآوری	ارتباط بصری و نوآوری	در انگلستان برای مقابله با افت عمومی از احساس و ارتباط بصری نسبت به صنایع دستی، تقویت جنبش هنرها و پیشه‌ها را آغاز کردند. پس از صنعتی شدن تولید بازگشت به دوران قبل غیرممکن بود، ولی همین خواست و تمایل باعث حرکتی در ایجاد فرم‌های نوآور و ساده تر در صنایع دستی شد که هم از برهنگی تولید صنعتی کاست و هم از شلوغی تولیدات صنایع دستی که قبلاً ارائه می‌شد.

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 اولیه هنرنو از طراحی داخلی یک مغازه در پاریس به نام آرت نوو توسط هنری وان‌ده‌ولده (۱۸۶۳-۱۹۵۷) شکل گرفت و اسم مغازه به عنوان اسم سبک به کار رفت. او به خلوص هنرهای کاربردی اهمیت می‌داد و می‌کوشید ارزش‌های جدیدی را برشالوده قواعدی که فنون نو اعمال می‌کنند، بنا نهد. طرح‌های او برای اثاثیه، عمدتاً متشکل از خط‌های پیچان و آرایه‌های انتزاعی برگرفته از نقوش گیاهی بود. از جمله آثار مهم او می‌توان به پرده تکه دوزی نگهبان فرشتگان در سال ۱۸۹۱ اشاره کرد. همین سبک در آلمان یوگنت استیل که به مجله دی یوگنت (جوان) مربوط می‌شود و در ایتالیا نیز بدان «فلورئاله» یا «لیبرتی» می‌گفتند و از مشهورترین طراحان آن بیردسلی است که طرح‌های خطی او برای مصورسازی کتاب بسیار مورد استقبال بود. اساس این مکتب استفاده کردن از فرم‌های گیاهی پریچ و تاب مثل طرح شبکه آهنی مدخل ایستگاه متروی پاریس می‌باشد. رویکرد همین نقوش در کتاب آرایبی و در هنرهای کاربردی چون اثاثیه و ظرف‌های شیشه‌ای مورد استفاده قرار می‌گرفتند. چارلز رنه مکینتاش، آنتونیو گائودی در معماری و هنری وان‌ده‌ولده، ویکتور اورتا و ساموئل بینگ در تزئینات مشهور هستند.

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

در سال ۱۹۰۸ آدولف لوس در مقاله زینت و خطا تأکید می‌کند که معماری و همه هنرهای صنعتی باید از هر نوع تزئین و آرایش بر کنار باشند و آن را نشانی از عادات بربریت بشمار می‌آورد و در نهایت حکم می‌دهد که تزئینات خطا است. او تحت تأثیر اتو واگنر، پلان قرینه، سطوح وسیع و پنجره‌های دقیق و حساب شده و ستونهای دوریک را باعث تأکید در ورودی بنا می‌داند. لوس سادگی و صحت عمل را جانشین ابتکار نوگرایی قرار می‌دهد. در بناهای او از حجمهای آجری و مسطح که در آنها پنجره‌ها، درها و سایر قسمتهای ارتباطی بریده شده‌اند، استفاده شده است. گروپوس و لوکوربوزیه بعدها تحت تأثیر لوس قرار گرفتند.

استفاده از مصالح طبیعی و دقت تکنولوژی، اساس ساخت خانه‌های این سبک یادشده است. ساختمان بورس در آمستردام که در سال ۱۸۹۷ توسط هندریک پتروس برلاگه ساخته شدند، تحت تأثیر آثار اتو واگنر بود. تحول در سبکهای گذشته و تطبیق آن با پیشرفت زمان در خانه میلاد بارسلون (۱۹۱۰-۱۹۰۵) رامی‌توان در کارهای آنتونیو گائودی دید که اوج تلفیق سبک گوتیک با اکسپرسیونیسم رامی‌توان



در کارهای او مشاهده کردوبه همین دلیل وی را آخرین سازنده گوتیک کارنامیده اند. جهت اصلی کارهای او، خردگرایی و مذهب می باشد. او می گفت: «گوتیک یک هنرنا کامل و صنعتی و بدون تناسب است». او خطوط منحنی را نشانه ای از خداوند می دانست. او ترکیبی از یک مهندس بزرگ همچون لدوک و یک هنرمند سورئال بود و عقیده داشت واضحترین فرم در هر ساختمان اسکلت آن است. او انسان مذهبی و کاتولیک بود و به همین دلیل کار در سبک گوتیک را ادامه داد.

جنبش آرت نوو

مشخصات عمومی	جنبش آرت نوو در سالهای (۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰) در فرانسه (پاریس)
سبک یا جنبش	در گالری آرت نوو توسط هنرمندانی که زمینه کاری و هنری گوناگونی داشتند، مانند (هنری ون ده ولده، رنه مکینتاش، بردسلی و تیفاتنی) پایه گذاری شد. در گالری آرت نوو آثاری مانند پوسترهای تبلیغاتی لو ترک و شیشه آلات تیفاتنی، جواهرات و کاغذ دیواری و پارچه های چارلز و شبی و والتر کرین به نمایش گذاشته می شد که شاهد بازگشت هنر نو به طرح های سینوسی و طبیعی بودند. آرت نوو پیرو حرکت هنر و پیشه انگلیسی ها با تأثیر از هنر گوتیکی ونیزی، در عرصه هنرهای کاربردی پا می گیرد و در مقابل تاریخگرایی آکادمیک هنرهای سده ۱۹ خود را مطرح می کند.
شکل و فرم و کاربرد	در فرم طرحهای هندسی و سینوسی، شاید بتوان کوشش آگاهانه برای توسعه یک سبک غیر تاریخی در هنر 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 پیکره محصولات و سازه ها پایه گذاری می کرد.
میزان مطابقت	آرت نوو در ارتباط بصری، قدمی نخستین برای مسئله سبک بود که انگیزه ای برای یک برخورد تازه تر و آزادتر با طراحی پدید آورد. آرت نوو با نوآوری خود تلاش می کرد که یک نیروی طولانی سرکوب شده به وسیله سنت رازنده کند، ولی در نوآوری خود در ادامه تقلیدی بی حاصل از گذشته میکرد.
آثار آرت نوو با مبانی عملکرد محصل و نوآوری و زیبایی	آرت نوو با اجزای قرینه و خطوط روان سازمان بندی شده و دقیقاً پاسخگوی خوبی به نیازهای زیبایی شناسی و فرهنگ زمان خود می باشد. فرم های خاص مارپیچ این سبک از نیازمندیهای ساختاری پیروی نمی کند، بلکه نتیجه بکارگیری ایده های 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) و صنعتی مدرن که در سال ۱۹۲۵ در پاریس برپا شد، نام گرفت. این سبک بیش از سبک آرت نوو بر کاربرد مواد گران بها و تجملی همچون لاک الکل، برنز، عاج، آبنوس و چرم پرداخت نشده، تأکید داشت اما برخلاف آن بر فرمهای بسیار ساده و مسطح نیز توجه داشت. عناصر آن غالباً از سبکهای فرانسوی لوئی پانزدهم و سبک امپراطوری (ناپلئون) اخذ شده بود که با عناصری عاریتی از هنر آفریقایی و هنر چینی دوره سونگ (۹۷۰-۱۲۷۹ میلادی) و کوبیسم ترکیب شده بود. رواج این سبک بین دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بود و ویژگی عمده آن طرح های ساده، واضح و هندسی بود، همچنین شاخصه آن استفاده از شیشه و پلاستیک می باشد.

۴-۲- فوتوریسم^{۱۹} (آینده گرایی)

نهضت مدرن در معماری برای بیان کامل 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 موتریوس، ورکبونه و بالاخره مدرسه باهاوس گروپیوس مورد ستایش قرار گرفت و دسته دیگر توسط فوتوریست‌های ایتالیایی و سانت الیای معمار، که در زمینه معماری نه نماینده بلکه پیشروی آنها به حساب می‌آید. 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 مثابه 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 می‌شوند. مردم در خیابان‌های شلوغ راه می‌روند و چراغ‌های برقی، رستوران‌ها، بارها، ماشین‌ها و دوچرخه‌ها همه جا را پر می‌کنند. این عناصر نشانه 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 می‌کرد. 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 می‌شد 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 نویسنده ایتالیایی به سال ۱۹۰۹ در میلان شکل گرفت. مارتینی در نخستین بیانیه این جنبش، ندای تخریب موزه‌ها، کتابخانه‌ها، 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 می‌دهد از الهه پیروزی ساموئراس زیباتر است». در اصل این جمله اساس ایدئولوژی فوتوریسم را تشکیل می‌دهد. فوتوریست‌ها 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 کوبیسم‌ها در بازنمایی پیچیدگی‌های واقعیت دست نیافتند.



فوتوریست‌ها می‌خواستند هنر را به زندگی نزدیک‌تر کنند و جنبش را جوهر زندگی امروزی می‌دانستند. معتقد بودند برای تجسم پویایی باید به نور و حرکت تأکید کرد، زیرا نور و حرکت باعث می‌شود که استحکام صوری اشیاء کاهش یابد و چیزها در یکدیگر و در محیط‌شان نفوذ کنند، حرکت را می‌توان از راه تلفیق شکل‌های پیاپی جسم متحرک و یا به مدد خط‌های نیرو یعنی خطوط نماینده کشش‌های ساختمان اشیاء نشان داد.

فوتوریست‌ها از نخستین مدافعان مفهوم جدیدی فضای تصویری بودند و می‌کوشیدند فضا را بگونه‌ای مجسم نمایند که نگارنده، خود را در مرکز تصویر حس کند. هدف عمده فوتوریسم نمایش حرکت، تغییر و دگرگونی از دید فوتوریست‌ها پیشرفت و ترقی است. سیستم خلاق نمایش حس حرکت بعنوان سیستم مقارنه^{۲۰} (همزمانی) نامیده شد. مقارنه تکنیکی بود که از تکرار تصاویری که بر هم قرار گرفتند، شبیه آنچه در یک سکانس فیلم مشاهده می‌شود، برای ایجاد حس حرکت استفاده می‌کرد. 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 لاجریا (اول ماه اوت ۱۹۱۴) فوتوریسم رسماً در حیطه 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 تزیینات، منع 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 گذاشته شد و بسیار مورد توجه محافل هنری و معماری قرار گرفت. از سانت الیا حدود سیصد تصویر بر جای مانده است.



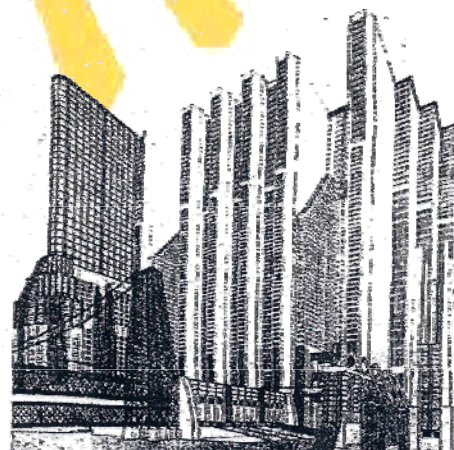
طرح سانت الیا برای برج آپارتمانی (۱۹۱۴)

خفاقه په ای طرح سانت الیا برای شهر جدید دو سال ۱۹۱۴ است.

تصویر ۱: طرح‌های
سانت الیا برای شهر جدید



حدود ۱۴ سال بعد از شروع جنبش در سال ۱۹۲۸ در تورین نقاش و روزنامه نگاری به نام فیلیا (لویجی 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 برج‌ها، کارخانه‌ها، ساختمان‌های بلند، فرودگاه به صورت فراوان دیده می‌شود. در طرح‌های سانت الیا علاقه ای به پلان و عملکرد دقیق ساختمان نشان داده نمی‌شود و صرفاً آنها را اکسپرسیونیستی می‌یابیم. و از طرفی می‌توان گفت که آنتونیوسانت الیا تحت تأثیر اندیشه‌های لوس بود. لوس می‌خواست یک معماری عملکرد گرا را پایه ریزی کند ولی معماران مدرن بعد از او تحت شرایط سیاسی - اجتماعی فقط در صدد یک نوع معماری بودند که وابستگی به گذشته نداشته باشد و گرایش تکنولوژی در آن خود را نشان دهد. آنتونیو سانت الیا از این نوع معماران بود. با اینکه عمر کوتاهی داشت (۳۶ سال عمر کرد و در جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۶ کشته شد.) او می‌خواست ایتالیا را از قید و بند تاریخ‌گرایی و کلاسیسم به سمت یک دنیای جدید رو به آینده و جامعه سنتی سوق دهد. ولی در این زمان فاشیسم و مرسولینی قدرت را در دست داشتند و یکی از مخالفین سرسخت این جنبش بودند. از هنرمندان این رویکرد از اومبرتو، بوتچونی، کارلو کارا، 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 نقطه 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 گیو 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 بر آنیم 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 دوندۀ سرعت، پرش مرگبار و مشت سیلی را بستاییم.
- ۴- ما می گوئیم 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 نیزۀ روح خود را همراه زمین در امتداد دایره مدار آن پرتاب می کند.
- ۶- شاعر باید خود را با شور و شکوه و سخاوت خرج کند تا شوق 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 شایسته جان فشانی اند را ستایش می کنیم.
- ۱۰- ما موزه‌ها، کتابخانه‌ها، 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 وسیله 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 درجه 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 برجسته‌نمایی اشیاء کاملاً دگرگون شد. او این دست آورد را در پرده سنت ویکتوار 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.

علاقه فراوان به اشکال هندسی، نحوه خاص پرداخت و تصویر شخصی او از فضا، رها کردن پرسپکتیو خطی و استفاده از رنگ در ایجاد و القای احساس فضا و عمق، استفاده 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 اولیه کوبیسم تأثیر زیادی داشت.

کوبیسم در کل تأثیراتی است که پیکاسو و براك از نقاشیهای پل سزان و هنربدوی (مجسمه ای کهن ایریایی و صورتک‌ها و تندیس‌های آفریقا) که مقید به بازنمایی ظواهر طبیعی نبودند، شکل گرفت. از هنرمندان اصلی این مکتب پابلو پیکاسو، ژرژ براك، 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.

۲-۶- کانستراکتیویسم^{۲۲}

بین سالهای ۱۹۳۷ - ۱۹۱۷ در شوروی، کانستراکتیویسم زاده 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- مرحله حرفه‌ای، ساختمان‌ها به عنوان فرم‌های بین ماشین و ساختار بیولوژیک در نظر گرفته می‌شوند و بخشی هم مربوط به ابداعات قطعات پیچیده‌ای 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) واژه 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 می‌پرداخت و بیشتر کارهای انجام شده چنین ساختمان‌هایی را در ادارات، فروشگاه‌های بزرگ، تفریحگاه‌ها، چایخانه‌ها، ستاد پژوهشی، کارخانه‌ها، باشگاه‌های کارگران می‌توان مشاهده کرد.



تصویر ۳: طرح‌های

معماران

کانستراکتیویسم

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- رابطه بین داخل و خارج بصورت ارگانیک

۶- فضاهای داخلی جزئی از کمپوزسیون فضاهای کل است.

۷- حجم در کل یکپارچه باشد.

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

۹- ضد هنری و دارای خصوصیت عملکرد گرای

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 قرمز ساخته شود. در الهام این پروژه از جرتقیل‌های روغنی ساختارهای زمین بازی و تصورات آینده نگرانی چون اوبرتوتوتچونی (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 عقیده 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 جدا کردن هنر از زاویه 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 وسیله ولادیمیر 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 برآمدند به صورت ساختارهای متعادل، پرهیبت، یادمانی و از نظر استفاده از هندسه و تکنولوژی به صورت برجسته طراحی می‌شدند. معماری نه به صورت ترکیب بلکه به صورت بازی پویای ارزش‌هایی دیده می‌شد که از شاخص‌های عملکردی و تجلی برونی آن به دست می‌آمد. پیامد آن یک سری از پروژه‌های فوق‌العاده‌ای بود که در میان آنها، طراحی کاخ لیر^{۳۳} در یک مقیاس کلان در مسابقه برادران ویسنی و غرفه نمایشگاهی هنرهای تزئینی پاریس (۱۹۲۵) کارکنستانتین مالینکوف از همه برجسته‌تر بودند، که غرفه کنستانتین به سرعت نمونه 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 هم‌فکری هنرمندان زیر تأسیس شد، هنرمندانی همچون ولادیمیر تاتلین، کازیمیر مالویچ، آلکساندر رودچنکو، نانوم گابو، آنتونین پائوسنر و واسیلی کاندینسکی. سبک ساختارگرایی یا ترکیب‌گرایی از آثار و تفکرات اروای مدرن همانند کوبیسم و فوتوریسم ایتالیا تأثیر گرفته بود. ساختارگرایان در ژانویه ۱۹۲۲ در مسکو انجمنی تشکیل دادند و در بیانیه خود از همه هنرمندان برای حضور در کارخانه‌ها دعوت کردند. جایی که بدنه واقعی زندگی در آنجا ساخته می‌شود و بر این محتوا سستی از هنر دور خارج شد. در عوض هنر با تولید انبوه و صنعت، و متعاقباً با یک ترتیب سیاسی و اجتماعی جدید تعریف شد.
میزان مطابقت آثار ساختارگرایی با مبانی طراحی و عملکرد	در طراحی ساختارگرایی، هندسه در ساختار، تجرید، منطبق و نظم در شکل و فرم محصولات ارائه شد. فرم‌های ساختارگرا در مطابقتی منطقی کاربرد خود را ارائه می‌کردند. هر محصول کاربردی نتیجه انتظام و رعایت نیازهای آنتروپومتریکی و ارگونومیک در طراحی و تولید است، که این شاخص‌ها در طراحی ساختارگرایی در هماهنگی تعریف شده‌ای بیان می‌شد.
ارگونومی و عملکرد	در طراحی ساختارگرا 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 ریشه فرهنگی داشت. در هر صورت، عملکرد محصولات از نظر ساختار مشکلی ندارد ولی در ساختار تعریف شده فرم و عناصر وابسته آن عملکرد محصول را تقویت نمی‌کند.
فرهنگ و زیبایی	در حرکت‌های طراحی این جنبش یک گسیختگی میان فرهنگ تاریخی حاکم و فرهنگ جدید تعریف شده که نتیجه 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 می‌شد. انبان زیبایی در فرهنگ حاکم برای جنبش ساختارگرا باید به دنبال بیان مفاهیم نوین باشد و گر نه مفاهیم زیبایی جنبش را در خود هضم خواهد کرد.
ارتباط بصری و نوآوری	در جنبش ساختارگرا با حضور هنرمندان در عرصه تولید، یک نوآوری در ارتباط بصری، در حیطه تولیدات انبوه تعریف شد. این نوآوری با در اختیار گرفتن عناصر هندسی، مجرد و طرح‌های ساده‌تر از تولیدات دوره اجتماعی-سیاسی قبل واقعاً به یک نوآوری در روسیه دست زده بود. ولی این نوآوری به مانند یک مد، یک دوره عقیم و مقطعی در عرصه هنر و صنعت تعریف پیدا می‌کند.

۲-۷- جنبش باهاوس^{۲۴}

در سال ۱۹۰۶ در شهر وایمار^{۲۵} آلمان مدرسه هنرها و صنایع به ریاست هنری وان ده ولده تأسیس شد. او بلژیکی بود. ابتداء به نقاشی علاقمند شد و سپس در سال ۱۸۹۰ تحت تأثیر موریس وراسکین به معماری داخلی علاقمند شد و سبک هنر نو را ایجاد کرد و در سال ۱۸۹۵ داخل مغازه هنر نو را در پاریس طراحی کرد و در سال ۱۸۹۷ از بروکسل به برلین رفت و از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۹ رئیس مدرسه هنرها و صنایع وایمار شد. او معتقد بود که دروس به جای آتلیه باید در کارگاه و به 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 می گذارد. در این مدرسه هنرمندان و معماران با هم کار می کردند. باهاوس بین سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ در وایمار بود ولی در سال ۱۹۲۴ اساتید باهاوس به دلیل مشکلات مالی از کار برکنار شدند و مدرسه تعطیل شد. دوره دوم کار باهاوس یکسال بعد در دسوا بود.

بعد از جنگ جهانی اول مدرسه بیشتر به سمت طراحی صنعتی و فرمهای مکعب شکل ساده گرایش پیدا نمود. گروپیوس در سال ۱۹۲۴ یک بیانیه (هنر و تکنولوژی، یک وحدت جدید) منتشر کرد. در همین سال وی به لحاظ فشار سیاسی نازیها مدرسه را به شهر دسوا منتقل کرد. در این شهر بین سالهای ۲۶-۱۹۲۵ ساختمان مدرسه باهاوس را طراحی نمود و در سر آن نوشت: «فرم تابع عملکرد است». در سال ۱۹۲۶ دپارتمان معماری تأسیس کرد و هانس مایر^{۲۷} به ریاست آن انتخاب شد. گروپیوس در سال ۱۹۲۸ از ریاست آن کنار رفت و مایر به جای او انتخاب شد و به دلایل سیاسی در سال ۱۹۳۰ برکنار شد و به جای او میس ون ده روهه به ریاست آن برگزیده شد و در ۱۹۳۳ نازیها مدرسه را منحل کردند. (نازیها علاقه خاصی به معماری کلاسیک داشتند) و مدرسه باهاوس را «آشیانه بولشویک ها» می دانستند. هانس مایر در سال ۱۹۲۸ در مدرسه چیزی نوشت که حاوی یک سری توضیحات از اهداف خلق این فضا بود: «تمام چیزها در این جهان محصول فرمولی هستند که عبارت است از کارکرد در اقتصاد. بنابراین تمام این چیزها آثار هنری 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 زمینه اشیاء و اثاثیه منزل شامل کاغذ دیواری، پارچه، پرده و مبلمان، 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، تئوریسین هرگاه طرح‌هایی برای تولید اشیاء روزمره ارائه می‌کرد، این طرح‌ها را با دست می‌کشیدند. اما هر دانشجو می‌دانست که این اشیاء چگونه ساخته می‌شوند. زیرا یکی از تکالیف او دیدار از کارخانه‌های مختلف و مطالعه فرآیندهای صنعتی بود. در پاره‌ای موارد کارگران صنعتی برگزیده با اساتید باهاوس همکاری می‌کردند. اهداف باهاوس: توازن میان آموزش نظری و آموزش عملی، تماس مستمر با واقعیت‌های حرفه‌ای، حضور استادان خلاق.

گروپیوس به همراه آدولفن مایر کارخانه فاگوس را در سال ۱۹۱۱ طراحی کردند که این بنا اولین ساختمان به سبک بین‌المللی نامیده شد. در ساخت این بنا از کارهای رایت تأثیر گرفته شده بود. استفاده از آهن و شیشه در دیوارها، پله‌های ترانس پارانت، گوشه‌سازی 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 شیشه‌ای و باربر، بدون تزئین بود و بنا به گفته گروپیوس عملکرد بنا زیبایی آن بود، همچون فرم هواپیما که زیبایی آن عملکرد پرواز است، ساخته شده بود.

جنس باهاوس

مشخصات عمومی سبک یا جنبش طراحی	جنبش باهاوس در سال‌های ۱۹۲۳-۱۹۱۹ 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 می‌شود. پیشگامانی که ایده‌ها، تکنیک‌ها، مواد و فرم‌های جدید را تجربه کرده بودند، پدید آوردن فرم‌هایی که سبک عصر ماشین باشند، تربیت همزمان هنرمندان و پیشه‌وران را جز هدفهای خود داشتند. دانشجویان به تمرین جسورانه تصوراتشان تشویق می‌شدند، اما هرگز مقصودشان را در طراحی گم نمی‌کردند. از پیشروان این جنبش می‌توان گروپیوس، هنری وان ده ولده، مارسل بروئر، ژوهانس ایتن، پل کله، کاندینسکی و موهولی ناگی را نام برد. طراحان باهاوس در اتحاد تصورات خلاق با دانش عملی پیشه‌وران موفق شدند و توانستند احساس جدیدی از عملکرد را تعریف کنند.
میزان مطابقت آثار باهاوس با مبانی طراحی محصول	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 ساده‌ترین و سریعترین خطوط روی می‌آورد و آن در کاربردی کردن محصول هدایت می‌شد.
فرهنگ و زیبایی	علم ارگونومی در دوره فعالیت باهاوس به گونه‌ای امروزی تدوین و تبیین نشده بود. ولی مبانی و تفکرات اساسی این علم به صورت بسیار ظریف و صحیح در پیکره‌های محصولات باهاوس مشاهده می‌شود. 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.
ارتباط بصری و نوآوری	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. در این تفکر، زیبایی در قالبهای خلاقانه و بسیار عملکردی تعریف می‌شد، احساس نوینی از عملکرد بیان می‌شد. عرصه برای هماهنگی دستاوردهای ماشین و نیازهای جدید مهبی می‌شد. بی شک باهاوس در قیام فرهنگ و زیبایی نوین و معاصر از پایه‌های اولین است.
	در فرم محصولات صنعتی، ایده‌های نو، تکنیک‌های پیشرو مواد جدید مورد توجه قرار می‌گرفت. این نوآوریها در ایجاد ارتباط بصری مؤثر تر عمل می‌کرد. طراحی در تفکر باهاوس بی زمان باوقار و سنگین بود. باهاوس با طرح‌های خود عصر ماشین را تثبیت تر می‌کرد، پیشروانی که صنعت را با لطافت هنر آشتی می‌دادند.

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 شکل های بنیادی، به خصوص مکعب و عناصر عمودی و افقی بودند.

موندریان یکی از اعضای گروه در مقاله ای با عنوان نئوپلاستیسیسم^{۲۹} (شکل نو آفرینی) اشاره می کند که اینگونه هنر انتزاعی ارزش های معنوی را به بهترین وجه بیان می کند. در کل می توان گفت نئوپلاستیسیسم شکل افراطی دِ استیل است. نظریات این گروه بر هنر انتزاعی هندسی دهه ۱۹۳۰ تأثیر زیادی داشت و با مرگ دوسبرگ این گروه از هم پاشید. اندیشه های گروه دِ استیل بر روی جستجو و تحقیق و ترکیب دوباره عناصر عمده طراحی یعنی نقشه های اصلی و اشکال مکعبی، متمرکز بود و اشکالی را برای سطوح و نقشه های جداگانه که فضای سه بعدی را تعریف می کنند و رنگ های قرمز و آبی و زرد در کارها بیشتر استفاده می کنند.

تئووان دوسبرگ دادائیسم را در هلند راه انداخت. در هنر انتزاعی رنگ های اصلی، سیاه و سفید، و نیز عناصر موزون عمودی و افقی محدود بود. او می کوشید بدون مداخله 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 پیکره ها ساده شده و رنگها دارای حدود مشخص خود است و ترکیب بندی معکوس در سال های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۰ را نام برد.

۹-۲- شکل نو آفرینی

نئوپلاستیسیسم (شکل نو آفرینی) نظریه زیباشناختی مندریان است. احکام مبتنی بر این نظریه بدین گونه است: «هنر باید کاملاً انتزاعی باشد، از شکل های 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 زمینه فیزیکی و اجتماعی آن زمان مجزا بودند. هندریک برلاخه و فرانک لوید رایت تأثیر سازنده بر معماران گروه دِ استیل داشتند، دیوارهای مشخص کننده حدود فضاها نه فقط باید طبیعت مواد خود را بلکه قدرت و نقش نگهدارنده 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 خانه 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 گونه ساختمان و تلفیق سطوح افقی و عمودی شکل ظاهری آن کاملاً خصوصیات این سبک را باز گوئی 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- تنوان دوسبرگ، معمار معروف با همکاری پیت موندریان، وان درلک، پیتراوود، جاکوب هانس و ویلموس هوژار، اقدام به طرح و توسعه 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 زرد حضور چشمگیری در پیکره محصولات و آثار دارند. این سه عنصر (فرم، ترکیب بندی و رنگ) نتیجه سالها تجربه با ایده‌های استاتیکی سازمان بندی شده بودند.
میزان مطابقت آثار دِ استیل با مبانی طراحی محصول	در همه 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، می توان اشاره کرد. کاربرد مورد نظر در همه نیازها نمی تواند با 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 نتیجه سالها تجربه را با ایده‌های منتظم و سازمان بندی شده، ارائه می دهد.

۱۰-۲- معماری ارگانیک^{۳۰} یا معماری آلی

از آغاز تاریخ در زمینه هنر و معماری کوشش بشر برای به نظم درآوردن و تفوق بر محیط خود به در صورت مشخص بروز کرده است. معماری به دو صورت می باشد، هندسی و آلی یکی منطقی و قابل محاسبه، دیگری غیر قابل محاسبه. شواهد این دونحوه متفاوت کاربرای حل مسائل در تمام فرهنگهای جهان، چه کهن و چه تازه، وجود دارد. از آغاز تمدن شهرهائی بوده اند که بر اساس نقشه های منظم اندیشیده ای گسترش یافته اند و شهرهائی که به حالت طبیعی چون رشد یک درخت توسعه یافته اند. «فرانک لوید رایت» در سراسر عمر خود کوشید مقاصد هنرمندانه خود را به زبان «معماری آلی» اصطلاحی که خود بکار برد، بیان دارد و احساس وابستگی به آن را نشان دهد. او با سخنرانی خود در ژانویه ۱۹۴۰ در تالار «جکس» «شهر بستن» کوشید معنی «معماری ارگانیک یا آلی» را روشن کند ولی با عدم موفقیت روبرو شد و به این ترتیب معلوم گشت، توضیح این اصطلاح در قالب کلمات ممکن نیست و معنای آن را در کارهای او باید دریافت.

در حدود سال ۱۹۰۰ «سالیون» در کتاب «صحبت های کود کستانی» خود نیز کوشیده بود، با نوعی برهان خلف معنی حقیقی «معماری ارگانیک» را معلوم دارد. معماری ارگانیک ریشه در فلسفه رومانتیک دارد. «رومانتسم» یک جنبش فلسفی، هنری و ادبی در اواخر قرن هجدهم و نوزدهم میلادی در شمال غربی اروپا که به سایر نقاط اروپا و آمریکا سرایت کرد و واکنشی در مقابل خرد گرایی عقل مدرن بود. «رومانتیک ها» همانند پیروان تفکرات کلاسیک به ذهن انسان اعتقاد داشتند. ولی به آن بخش از ذهن توجه داشتند که بیشتر درباره احساس و عواطف بود. در صورتی که برای فلاسفه کلاسیک، عقل و منطق اهمیت داشت: رومانتسم به تخیل احساس و هیجان و عاطفه نظر دارد.

بنابراین می توان بیان نمود که عقاید رومانتیک های اروپا و آمریکا، به ویژه نظرات آنها در مورد طبیعت و قوانین طبیعی، زیر بنای فکری «معماری ارگانیک» را تشکیل می دهد. این معماری در آمریکا در قرن ۱۹ توسط «فرانک فرنس» و «لویی سالیوان» شکل گرفت. اوج شکوفایی این نظریه را می توان در نیمه اول قرن بیستم در نوشتارها و طرح های «رایت» مشاهده کرد. «سالیوان» که از پایه گذاران سبک مکتب شیکاگو و معماری مدرن در آمریکا بود، اعتقاد زیاده فرم های طبیعی و سبک ارگانیک داشت. او اصطلاح فرم تابع عملکرد را چنین عنوان کرد: «بعد از مشاهده مستمر پروسه طبیعی به این نتیجه رسیدم که فرم تابع عملکرد است». یعنی او فرم تابع عملکرد را در پروسه رشد و حرکت طبیعی می دید.

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

دشتی شیکاگو شروع به خلق معماری کرد و به ارگانیک رسید. «رایت» یکی از خلاق ترین و مهم ترین معماران و نظریه پردازان قرن بیستم می باشد. و در طی ۹۰ سال عمر پر بار خود بیش از ۶۰ سال فعالیت مستمر معماری داشت و حدود ۵۶۰ ساختمان اجرا نموده است.

معماری اولیه او که به نام «خانه های سبزه زار» معروف است، غالباً در حومه شیکاگو ساخته شده است. اما در اوایل قرن بیستم که به تدریج ایده های رایت در ساختمانهایش شکل گرفت. اگر چه «رایت» با تکنولوژی مدرن مخالفتی نداشت، ولی به اعتقاد او تکنولوژی برای رسیدن به یک معماری والا تر که از نظر وی همان معماری ارگانیک بود، می باید به کار گرفته شود. او در سال ۱۹۵۳ در تلسین «معماری ارگانیک» را چنین تعریف کرد:

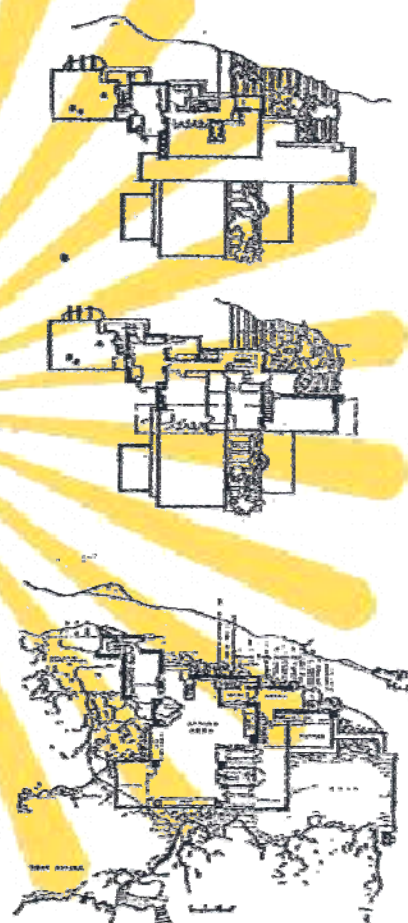
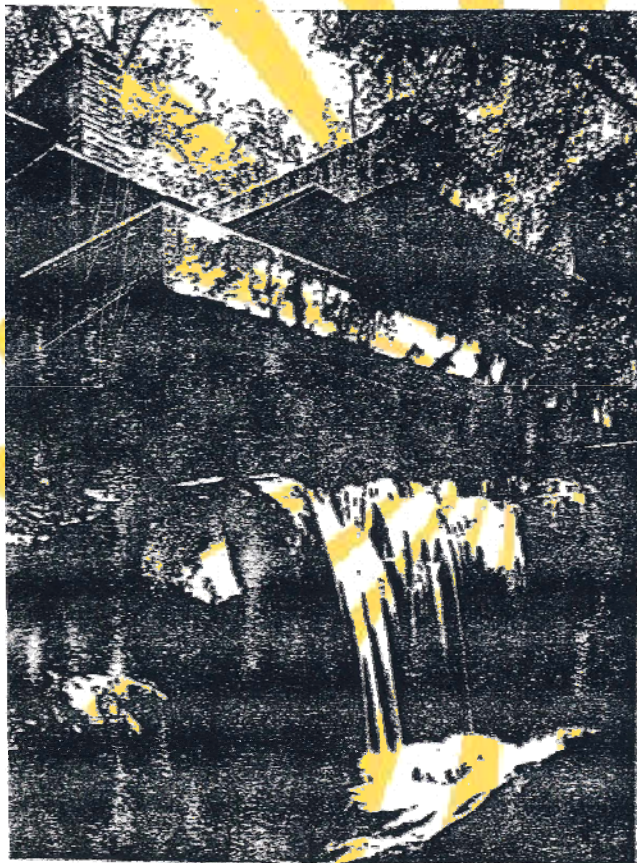
- ۱- طبیعت: شامل داخل بنا و اجزاء و مصالح آن نیز می باشد.
- ۲- ارگانیک: به معنای همگرایی و تلفیق اجزاء نسبت به کل و کل نسبت به اجزاء.
- ۳- شکل تابع عملکرد: تلفیق فرم و عملکرد و استفاده از ابداع و قدرت تفکر انسان - بحث کلیدی معماری مدرن.
- ۴- لطافت: مکانیک ساختمان باید در اختیار انسان باشد و نه بالعکس. تفکر و تخیل انسان باید مصالح و سازه سخت را بصورت فرم های دلپذیر و انسانی شکل دهد.

- ۵- سنت: تبعیت نه تقلید
- ۶- تزئینات: بخش جدایی ناپذیر از معماری - همانند رابطه گل با شاخه
- ۷- روح: چیزی نیست که به ساختمان القا شود، بلکه باید در درون وجود داشته باشد و از داخل به خارج گسترش یابد.
- ۸- بند سوم: ضخامت و عمق
- ۹- فضا: عنصری که دائماً در حال گسترش می باشد. یک شالوده پنهان که تمام ریتم های ساختمانی باید از آن منبعث شوند و در آن جریان داشته باشند.

شاهکار «رایت» و نظریه معماری ارگانیک او در «خانه آبشار» در ایالت پنسیلوانیا در آمریکا می باشد. «خانه آبشار» در سال ۱۹۳۷ ساخته شد، که به بهترین نحو عقاید رایت در مورد معماری ارگانیک را نمایش می دهد. موارد طراحی و اجرایی را که «رایت» برای این خانه 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 و محیط طبیعی
- ۴- تلفیق فضای داخلی با خارجی
- ۵- نصب پنجره های سرتاسری و از بین بردن گوشه های اتاق

- ۶- استفاده از مصالح محیط طبیعی مانند صخره‌ها و گیاهان چه داخل و چه در خارج بنا
 - ۷- نمایش مصالح به همان گونه که هست، چه سنگ باشد، چه چوب و یا آجر
 - ۸- استمرار نمایش مصالح از داخل به خارج بنا
- از نظر وی «ارگانیک یعنی تلفیق شدن کل مجموعه» و در مورد ساختمان ارگانیک معتقد بود: «ساخته شده توسط افراد از درون زمین، با تمهیداتی که خود در نظر می‌گیرند و با توجه به زمان، مکان، محیط و هدف ممکن است آنرا ساختمان محلی^{۳۱} بخوانیم».



تصویر ۴: خانه آبشار از جمله کارهای فرانک لوید رایت، ایالت پنسیلوانیا در آمریکا، سال ۱۹۳۷



نمودار پیوند مدرن به پست مدرن از دید چارلز جنکز



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 نهاده اند. «دانیل بل» آن را عصر فراصنعتی می نامد؛ «ژاک دریدا» بر این عصر نام ساختار زدایی نهاده است «مک لوهان» عصر کنونی را عصر ارتباطات و دهکده جهانی و «آلین تافلر» (۱۹۷۰) آن را عصر فراصنعتی می نامد. اما پست مدرنیسم (فرا روشنگری) مفهومی گسترده تر از مفهوم های یاد شده است.

نظریه انتقادی شامل مطالعه روابط میان قدرت، دانش و گفتمان، به لحاظ سیاسی و اخلاقی در بافتهای کشمکش و نزاع فرهنگی و تاریخی است و به دو شق نظریه انتقادی مدرن و نظریه انتقادی پست مدرن قابل تقسیم است. در نظریه انتقادی مدرن می توان 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 توسعه های 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 مرحله جمع آوری و تحلیل داده ها دخیل کرده و یافته هایشان را نسبی سازند. "بحران بازنمایی" در پست مدرنیسم ریشه اش در نو آوریهای نظریه ای تأکید بر مرکزیت گفتمان در شکل دادن به فهم انسان دارد. یکی از علل این بحران "پساساختارگرایی" ست. پاسا ساختارگرایی بر نشانه ها که به لحاظ معناهایشان در رابطه قراردادی با دیگر نشانه ها هستند، تأکید دارد. در این نگاه، فرهنگ همچون خاکی ریشه مانند از نظامهای نشانه ای تلقی می شود.

رویکرد رادیکال ها به دو دسته انتقادی و پست مدرن تقسیم می شود که در رویکرد انتقادی سازمان عرصه سلطه گری است و رویکرد پست مدرن سازمان را به عنوان موجودیتی نظم یافته و معنادار زیر سؤال می برد. 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 ابزارهای تکنیکی، «گفتمان و مذاکره» بر «عقلانیت حاکم دوره پست مدرنیسم، با ورود تکنولوژی و ابزارهای تکنیکی، «گفتمان و مذاکره» بر «عقلانیت حاکم گشته است. نظریه 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 می شود. نظریه انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، مهمله‌ها، ستمها و ابهامات است به دنبال "بیداری" و "رهایی" است. (الهی فر، بی تا). از دید نظریه 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 می پردازند. 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 می رسد. 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 جامعه امروزی را به جامعه عقلانی، انسانی و اصلاح‌پذیر تبدیل کند. بدین ترتیب نظریه‌های انتقادی رویکردی اصلاح‌گرایانه 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 می شوند. 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 از دوره 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. مقاله معروف "روشنگری چیست؟" اثر کانت در زمینه تفکر انتقادی نقش مهمی دارد. روشنگری از دید کانت یعنی اینکه بشر دریافته است که توانایی فکر کردن را برای خود دارد یعنی خود را از "قیومیت خودساخته" رها کرده است. بنابراین از دید کانت فکر کردن برای خود حداقل در سطح تصمیم‌گیری برای رهایی از نمادهای قدرت سنتی (دولت و کلیسا و کارهای عامه پسند) مترادف با انتقاد بود.

"کارل مارکس" در نقد مشهورش به « فویرباخ » واژه انتقادی را این گونه به کار می برد: فلاسفه در طول تاریخ از راههای مختلف جهان را تفسیر و توصیف کرده اند درحالی که مسأله تغییر آن است. وی در کتاب "ایدئولوژی آلمانی" واژه ایدئولوژی را برای معرفی وضعیتی بکار می برد که در آن 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 تفکر فقط از راه شناخت نادرستی از قلمرو ایدئولوژی مسلط در یک دوره تاریخی معین درک می شود. ازدید مارکس وظیفه تفکر انتقادی این بود که خود را در برابر انقلاب پرولتاریا تبیین کند. به طور خلاصه نقد مارکس از اندیشه های هگل در مورد دولت و دستگاه های ایدئولوژیک منشا جهت گیری امروز نظریه پردازان انتقادی ارتباطات است و جمله مشهور او این است: "در هر جامعه ای افکار طبقه حاکم افکار مسلط بر جامعه خواهد بود و طبقه حاکم ابزارهای تولید از جمله رسانه ها را در اختیار دارد." پس عمده ترین دیدگاه های انتقادی در ارتباطات ریشه های چپی و مارکسیستی دارند. (سپیدار و صفاء، ۱۳۸۵).

۱-۱-۳- ویژگی های نظریه انتقادی

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

۲- آنچه مطالعات انتقادی را از انواع مطالعات دیگر متفاوت می سازد این است که اصحاب این مکتب، برای درک و فهم شیوه هایی که از طریق آن گروه های مختلف اجتماعی تحت ستم واقع می شوند، اعمال و نهادهای اجتماعی را تجزیه و تحلیل می کنند.

۳- رویکردهای انتقادی، شرایط اجتماعی را برای کشف ساخت های پنهان اجتماعی بررسی می کنند، طبیعی است این رویکرد از ساختارگرایی بهره می برد. این رویکرد می آموزد که دانش، خود قدرت است. این امر به این معنی است که فهم شیوه هایی که اشخاص مورد ستم واقع می شوند به آن ها کمک می کند تا برای تغییر وضعیت اقدام کنند.

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

۲-۱-۳- وظایف و کارکردهای نظریه انتقادی

نظریه های انتقادی، با نگاهی نقادانه و عمیق به پدیده ها و واقعیت های 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 قدرت های سرمایه داری بتوانند تمام جنبه ها و وجوه زندگی فردی و اجتماعی را در خدمت تأمین منافع و سود مادی خود درآورند، مبارزه کنند. همچنین این نظریه ها به دنبال ایجاد تعادل اجتماعی میان اقتدار شخصی فرد و همبستگی عام جمع

هستند و بدین ترتیب فردگرایی را در متن و زمینه جمع گرایی برمی تابند. در غیر این صورت این فردگرایی در خدمت نظام سرمایه قرار خواهد گرفت و سرمایه داری با تبلیغات خود افراد را در تور هیجانات جامعه مصرفی نگاه خواهد داشت. مکتب انتقادی این فردیت را «فردیت کاذب» می داند که از طریق کالاها و فرآورده های شخصی شده و فردی شکل می گیرد و خود را نمایان می سازد. دیگر این که نظریه های انتقادی همواره در پی ارتقای اندیشه ها و فعالیت های مبارزاتی در مقابل عناصر سلطه و گروه های قدرتمندی هستند که از طریق سازوکار نظام سرمایه داری یا حاکمیت و کنترل عوامل قدرت، جامعه را ستمگرانه در چنگال خود نگه می دارند. از آنجا که نظریه های انتقادی در پی ایجاد جامعه ای انسانی، عقلانی و اصلاح پذیرند، با تقویت و حفظ ارزش های 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 نظریه انتقادی به ویژه در جنبه های بنیادگرایی و ذهنی بودن آن محسوب می شود. این نگرش جدید، نظریه پست مدرن است که به طور گسترده ای توسعه یافته است. طبق این نگرش ما در دنیایی متفاوت و جدید یعنی در یک جامعه پست مدرن زندگی می کنیم. در رویکرد پست مدرن، سازمانهای امروز به عنوان موجودیت های نظم یافته معنادار یا منطقی، زیر سؤال می روند.

۱-۲-۱-۳- تعریف پست مدرنیسم

کلمه 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، مجموعه عقاید پیچیده ای است که به عنوان حیطه ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دهه ۸۰ پدیدار گشته است. و در قالب واژه هایی چون فرانوین گرای، فراتجدد گرایی، پسانوین گرایی و فرا صنعتی نیز مطرح گردیده است. (عباس زاده، ۱۳۸۶، ص ۵). توصیف پست مدرنیسم دشوار به نظر می رسد، زیرا مفهومی است که در انواع گسترده ای از دیسپلین ها و حیطه های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و... نمایان شده است. (کلاجز، ترجمه حامی احمدی).

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

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است درباره فراداستانها. از این دیدگاه، پست مدرنیسم جنبشی چند منظوره است که نارضایتی خود را از دانش و عقیده ای که خویش را جهانی می انگارد، اظهار می دارد (گود، ۱۹۹۶). به عبارت دیگر، پست مدرنیسم، نوعی وضعیت بی اعتقادی و ناباوری به فراروایتها است. «لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می پردازد در برگرفته اجتماعات متکثر خود مقیاس که در آن هیچ یک از این اجتماعات بر دیگری چیره نیست. در یک سخن، پست مدرنیسم را می توان گونه ای پروژه یا رسالت دانست. از یک سو پست مدرنیته به عنوان پروژه یا رسالت تلاش برای بازاندیشی درباره 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 جامعه های 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 می شود. واژه پست مدرن از پیشوند پست به معنی «پس» همراه با واژه 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 مرحله تاریخی بعد از مدرن است. این لغت به پسانوگرایی و مابعد تجدد هم ترجمه شده است.

پست مدرن در استفاده معمول، بیشتر در زمینه های هنر، ادبیات، جامعه شناسی و فلسفه بکار می رود. به نظر بعضی، پیشوند پست در پست مدرن صرفاً به مفهوم مرحله تاریخی جدیدی نیست که بعد از دوران مدرن شکل گرفته باشد. بلکه پست مدرن، خود شکل تکامل یافته ای از اندیشه مدرن است که با تأثیر پذیری از ذهنیت انتقادی و آزادی طلب مدرنیته، باورها، ارزش ها و آرمان های 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 درباره عصر پست مدرن و معرفی آن به مثابه یک دوران گذرا گفته شده است. هدف اساسی در پست مدرن، نشان دادن بحران برآمده از مدرنیته و خود اندیشی آن است. پیش تر دیدیم که واژه مدرن، در بیان جدایی از گذشته می باشد، پس جدایی از مدرن نیز خود کنشی مدرن است.



لازم است جهت فهم بهتر پست مدرن، به ناچار از واژه 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 می‌دهد.

پست مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می‌توان 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 مدرنیته 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 نتیجه 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 می‌توان 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، پساتفیزیکی، پسا صنعتی، پلورالیستی ناپایدار که عناصرشان از یکدیگر متمایز شده است. او می‌گوید: «پست مدرن، از نظر زمانی، دنبال مدرن نمی‌آید، بلکه مدرنیته همواره حامل پست مدرن خود هم هست.» او پست مدرن را بخشی تفکیک ناپذیر از مدرن می‌داند.

«هابرماس» معتقد است که بابکارگیری پیشوند پست تداوم جریانی راتحکیم می‌کنیم و نه گسست آنرا. چارلز جنکز می‌گوید: «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 تبارشناسی آن بسیار اهمیت دارد. در یکی از قدیمی‌ترین لایه‌ها می‌بینیم که در دهه 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 واژه 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.

«أهب حسن» معتقد است که نخستین بار، واژه پست مدرنیسم، توسط «فدریکو دو آنیس» نویسنده اسپانیایی در حدود ۱۹۳۴ به نشانه 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، مجموعه عقاید پیچیده‌ای است که به عنوان حیطه‌ای از مطالعات آکادمیکی از اواسط دهه ۸۰ پدیدار گشته است. و در

قالب واژه‌هایی چون فرانویین گرایی، فراتجدد گرایی، پسانویین 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 دیسپلین‌ها و حیطه‌های مطالعاتی از قبیل هنر، معماری، موسیقی، فیلم، ادبیات، جامعه‌شناسی، ارتباطات، مد، تکنولوژی و... نمایان شده است. (کلاجر، ترجمه حامی احمدی).

«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 می‌شناسد 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 می‌داند 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 جنبه ویرانگری و طرد کنندگی دارد و نه جنبه تکاملی و تثبیت کنندگی. در این صورت پست مدرنیسم را باید به نوعی احیاگر مدرنیسم تلقی کرد. «زیگمونت بوست» را می‌توان نماینده این تعریف دانست. (مهاجر، ۱۳۸۷).

مشهورترین تعریف از پست مدرنیسم، از آن «ژان فرانسوا لیوتار» است؛ پست مدرنیسم همانا تردید و ناباوری است درباره 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 فراروايتها است. «لیوتار» با خوشبینی تمام به تجسم ذهنی جهانی می‌پردازد در برگیرنده 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 درباره 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» می‌باشد.

اما شاید بتوان گفت نخستین نویسنده‌ای که واژه پست مدرن را به شکلی گسترده تر و جدی تر به کار برد. «آرنولد توین بی» تاریخ نویس انگلیسی بود. او در اثر ارزنده خود که «مطالعه تاریخ» نام داشت و نوشتن آن را از سال ۱۹۳۹ آغاز کرد، بارها از اندیشه پست مدرن نام برد. بکارگیری اصطلاح پست مدرن از طرف او، بیشتر استعاره‌ای تحقیر آمیز است. زیرا وی به این فرهنگ جهانی خوش بین نیست. او معتقد است که پست مدرن، مرحله 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 دوره 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 نیمه دوم دهه ۱۹۷۰، واژه پست مدرن توسط «أهب حسن»، «ویلیام باروز»، «ریچارد» و «فولر» به کار گرفته شد. «أهب 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 دهه هفتاد، مفهوم پست مدرن کاربرد وسیعی در زمینه های 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 منتشر شد.

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

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 ویژگی های مشترک می توان 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 همه 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 نسبییت گرایی
- اعتقاد به پایان یافتن مبارزه طبقه کارگر و مستحیل شدن آن در دل نظام سرمایه داری

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

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

۳-۱-۲-۳- 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، تقریباً 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 نماینده رده‌ای از تفکر هنری در نیمه دوم قرن بیستم بوده است. نقطه ارجاع اینگونه از پست مدرنیسم همانا اشکال متنوع مدرنیسم است که در نیمه اول قرن بیستم در عرصه هنر اروپا پدیدار شد. سوم آنکه پست مدرنیسم نماینده نوعی خاص از نوشتن و تأملات فلسفی است، نوشتن و تأملی که معمولاً نه انحصاراً حوزه نخست یا دوم را به عنوان هدف و موضوع خود انتخاب می‌کند. 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).

۳-۲- نظریه پردازان پست مدرن

۳-۲-۱- ژان فرانسوا لیوتار

نقطه آغاز مباحثات فکری درباره پست مدرنیسم، اغلب در نوشته‌های 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 می‌یابند. او به نقش گفتارها در زندگی اجتماعی توجه خاصی می‌کند. در جوامع غیرصنعتی، اساطیر و قصه‌ها واجد کیفیتی دینی بوده و به باز تولید نظم اجتماعی یاری می‌رسانند. با عصر روشنگری مجموعه 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 می‌کردند. اما اینک به عصر جدید یعنی پسامدرن وارد شدیم. علم و تکنولوژی نظام‌های پیچیده‌ای را و رایانه‌ها به چنان مرحله‌ای از پیشرفت رسیده‌اند که در آن «دانش» در طول چند دهه اخیر به نیروی اصلی تولید بدل شده است. این فیلسوف فرانسوی چنین استدلال می‌کند که دانش و اطلاعات در دو مسیر متصل به هم عمیقاً دگرگون شده‌اند. نخست آن که دانش و اطلاعات فقط در جایی که به دلیل کارآیی و کارآمدی موجه باشند یا با استفاده از واژگان لیوتار، در جایی که «کاربرد پذیری» غالب باشد، تولید می‌شوند. 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 گذاشته خواهند شد. (دلاوری، بی تا).

۲-۳-۲- 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 دهه ۱۹۶۰ در عصری به سر می بریم که در آن اساس جامعه دیگر مبتنی بر مبادله 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 هر کجا توسط نشانه‌ها و شیوه‌های 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 وقفه نشانه‌هایی هدایت می شود که درباره 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 و رای نشانه‌ها را توضیح می دهند.

۳-۲-۳- ریچارد روتی

«ریچارد روتی» از نظریه پردازان 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 نظریه فرافلسفی خواندن فرهنگ مردم، روشنفکران پست مدرن را از قید و بند فلسفه و ایمان فلسفی و روبرو شدن با سؤالات به ظاهر غیر قابل 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 نمی نماید. 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 جامعه معاصر.

- «فردریک جیمسون» پسامدرنیسم به منزله منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر.

- «اسکات لش» پسا مدرنیسم، به منزله تفاوت زدایی. (همان منبع).

۳-۳- جامعه 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 جامعه مدرن توزیع، ذخیره و به گونه متفاوتی طبقه‌بندی شده است. خصوصاً ظهور تکنولوژی الکتریکی رایانه‌ای، انقلابی را در روشهای ایجاد و توزیع و استفاده از آگاهی در جامعه ما ایجاد کرده است (در واقع شاید بتوان گفت که پست مدرنیسم به بهترین وجه، بوسیله ظهور تکنولوژی رایانه‌ای که در دهه 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 اندازه‌گیری نباشد. مفهوم آگاهی از آن سلب خواهد شد. در این الگو متضاد آگاهی، جهل نیست حتی اگر چه این امر، الگویی مدرن و انسانگرایانه باشد، اما بیشتر به بی‌نظمی تعبیر می‌شود. هر آنچه شرایط گونه‌ای از این آگاهی را نداشته باشد به بی‌نظمی تعبیر می‌گردد و امری است که در محدوده این نظام، غیر قابل شناسایی است. «لیوتار» می‌گوید: پرسش مهمی که برای جوامع پست مدرن مطرح است، شخصی است که تصمیم می‌گیرد که چه چیزی آگاهی و چه چیز بی‌نظمی است؟ و همچنین فردی که درباره مقتضیات تصمیم اتخاذ می‌کند. چنین تصمیماتی که باید در مورد آگاهی اتخاذ گردد، خصایص انسانگرایانه و مدرن گذشته را مانند سنجش آگاهی به مثابه حقیقت (خصیصه تکنیکی آن) یا به مثابه نیکی یا عدالت (خصیصه اخلاقی آن) یا زیبایی (خصیصه زیباشناسی) شامل نمی‌شود. به بیان دقیقتر، لیوتار می‌گوید: آگاهی الگویی از یک بازی زبانی را دنبال می‌کند، همان‌طور که توسط وینگشتاین مطرح شده است. (کلاجر، ۱۳۸۳، ترجمه حامی احمدی).

در یک جامعه پست مدرن با یکسری مشکلات مواجه هستیم، اولین مشکل که ضرورتاً با آن مواجه هستیم، عبارت از این است که، پست مدرنیسم و ساختارشکنی، یک سلسله دیدگاهها و نظرات فلسفی را بیان می‌نماید. آنچه در دست داریم، تحرک فکری گسترده‌ای است که از درون متفاوت بنظر می‌رسد ولی در برون به عنوان توسعه فلسفی جدید، عمومیت پیدا می‌کند. در حقیقت، ساختارشکنی که بنظر می‌رسد شکل نهایی پست مدرنیسم باشد، آشکارا نظریه تفکر مبهم تلقی می‌گردد. بنابراین تلاش و کوشش من برای توضیح این اصطلاحات، الزاماً متناقض خواهد بود. آنچنان که آنها تعریف می‌کنند، تئوری پست مدرن و ضد تئوری ساختارشکنی، یابه عنوان تفکر و اندیشه انسانی و یا تجربه‌ای که در خارج، در حوزه مشکلات و مسائل معرفت‌شناسی اعمال می‌شوند، 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.

۳-۴- 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 درحوزه 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 - سلامتی و کامیابی - 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 اندیشه پست مدرن میسر می سازد.

«کارل مارکس» در بحث های قوانین اقتصادی بنیادی جامعه و در نتیجه مؤسسات اجتماعی و فلسفه های 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 روانشناسانه بشری که محدودیت ها 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 فریبده برخی از واقعیت روحی و روانی است. هم فروید و هم مارکس، به علاوه تعداد بسیاری از جانشینان آنها، درباره 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 مورد استفاده قرار داده است. بدین ترتیب، ریشه های انسان شناختی به عنوان مجموعه مقررات و قوانین، به این استعاره پنهان از زیر ساخت های علی و سببی وام دار می باشد، حتی فرضیه تکامل «چارلز داروین» به عنوان الگوی زیربنا و روبنا می تواند ارائه و مطرح گردد، زیرا همه شکل های بالاتر زندگی، الزاماً، بر روی شکل های پایینی نهاده شده و همه 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

قرار نمی گیرد، زیرا این دانش با اغواگری روحی و روانی، وهم و خیال رؤیایی و تعصب ایدئولوژیکی، تحریف می گردد. از آنجا که 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 از پایه های بنیادی استنتاج می شوند، پرده برداری می نماید.

بنیان گذاران ساختارگرایی اقتصاد انتقادی، روان شناسی، جامعه شناسی و انسان شناسی، همه ضد مذهب بودند. بیشتر نوگراها، مخالف مذهب می باشند، زیرا مذهب شکل بی خردی ثابت و غیر عقلانیت 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، پروژه اسطوره زدایی نوگراها، همان طور که در تفسیر بنیادگرایان پروتستان و در بیانیه تاریخی انتقادی جستجوی کتاب مقدس معتبر، صراحتاً روشن می باشد، توسط متفکران مذهبی، پذیرفته شده است. در حالی که نوگرایی، در بیانیه مذهبی و علمی خود، انتقاد معتبر خردمندان و جدی را باز گذاشته، نابخردانه خواهد بود، اگر حوزه 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 توسعه اندیشه و تفکر انسانی، مفاهیم بی آرایش وجود نداشته است.

۱-۴-۳- از ساختارگرایی تا ساختارگرایی نوین: ساختار شکنی 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 ساختار شکنی 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، مبارزه جدی را برای مبانی روبنای استعاره دانش و آگاهی، آغاز نموده اند. در حال حاضر، در تئوری مارکسیسم، واضح است که عناصر روبنا باید سبب تأثیراتی روی مبانی اقتصادی جامعه شوند. به علاوه نقد مارکسیستی ایدئولوژی خائنه و ادعایش مبنی بر علم حقیقی تاریخ، به عنوان ایدئولوژی نیازمند انتقاد، به آسانی می تواند ارائه گردد. برای ابطال نظریه علمی اجتماعی، فرد با نشان دادن اینکه ساختارپیش فرض شده،

واقعاً محصول و نتیجه برخی از پدیده های دیگر است، ساختارشکنی می نماید. بدین ترتیب، بررسی مشهور مارکس وبر «اخلاق پروتستان و روح کاپیتالیسم» طبقه بندی ماتریالیست مارکسیست را نقض نموده و استدلال می کند که ایدئولوژی پروتستانتیسم ساختار اقتصادی جامعه را تغییر داده و اگرچه، نتیجه و اثر آن غیرتعمدی بوده است. وارونه سازی وبر در خصوص مبانی و روبنای مارکس، می تواند در حوزه 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 و تحلیل هم جهت و ساده را آغاز نموده و در همان حال، بحث اینکه واقعیت در برخی از معانی قابل توجه از مشاهده 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 علی سایر عناصر، به وسیله 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 قاعده کانتی جدید معقول می باشد، عبارت است از اینکه قدری تصویر درون فرضی به سوی پدیده طبیعی است. هیچ تجربه مستقیم واقعیت بدون تأمل و تفسیر وجود ندارد؛ و همه تأویل ها و تفاسیر در برخی دریافته ها و ادراکات، به وسیله 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 استعاره جدیدی برای همه انواع برداشتها و نیز فهم پدیده اجتماعی و علم الحیات، گردیده است. در یک سطح ساده، هرمنوتیک قرائت یک متن، با مؤلف، متن و خواننده آغاز می گردد. متن اساساً توسط ساختار تعمّدی اثر مؤلف، تأثیر پذیرفته، اما استقلال خودش از مؤلف 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 روحیه شخصی و پیش فرض های فرهنگی - اجتماعی نویسنده که در آن فضا زندگی می کرده و قلم می زده، ناخود آگاه 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 در صدد بوده تا متن را مجزای از نویسنده و یا مقاصد نویسنده را بهتر از آنچه نویسنده فهمیده، درک نماید. در هر یک از این حالت ها، ساختارگرایان، بر این باورند که آنها صاحب برخی از تئوری های انتقادی می باشند که قرائت صحیح قابل شناخت و فهمیدن را میسر می سازد. به هر حال خواننده، روحیه و پیش فرض های فرهنگی و اجتماعی خویش را دارا بوده و اساساً اینکه چگونه متن خوانده و فهمیده می شود، بر او تأثیر می گذارد. بنابراین خواننده، همچنین با قبل و بعد از عبارت مورد نظر، درگیر می باشد. یک تئوری انتقادی، به پیش فرض قرینه ای که قرائت و فهم اقتباس شده از قبل را معین می سازد، وابسته می باشد. به علاوه، متن همچنین، تاریخ تفسیر خودش که قبلاً امکان قرائت ها 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 و درک 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 - 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 می باشند. 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 - آگاهی پنهان را بدون تأسیس یک هرمنوتیک تفسیری جدید که به عنوان تئوری جدید بزرگ، جنبه مادی به خود بگیرد موقتاً آشکار نمایند. این فراروایت جدید، ابزار جدید اغفال و تعدی و ظلم خواهد بود؛ بدین ترتیب، مبارزه 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 اعتبار مرکزی به خود می گیرد. تجربیاتی که در زمره پارادایم آگاهی - قدرت مسلط قرار نمی گیرند، چشم انداز انتقادی از واقعیت را ارائه می نمایند. در حال حاضر، «میشل فوکو» در خصوص زندان ها و بیمارستان 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 اندیشه 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 در محدوده آگاهی - قدرت مسلط، آزاد نماید.

۶-۳- تحول زبانی - 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 از مدرنیسم به پست مدرنیسم محسوب می شده را کنار گذاشته است. وایتکنشتاین ناگزیر شد، زبان ها را از زبان رمزی گرفته تا زبان مادری که همه 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 محدوده مرزهای عقلانیت، غیر عقلانی و سایر امور عقلانی زبان بازی است. شعور و نطق انسان، چند زبانی است. ترجمه میان رشته ای و بین فرهنگی، نتیجه را ارائه می دهند. در محدوده 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 زبان حقیقت برتر، آنچنان که پوزیتیویست های علمی و بنیادگرایان مذهبی امیدوار بوده اند، وجود نخواهد داشت. کلمات، نقش معنی دهنده 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 در حالت 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.

۷-۳- پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف

پس از بحث های مطرح شده حال وارد رابطه سایر علوم و سبک پست مدرن می شویم، همان طور که گفته شد ایده پست مدرنیسم بحث گسترده ای گاه تند و گاه نگران کننده در بسیاری از رشته ها 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 زمینه هنر، شامل حرکت به سمت بی ارجاعی، غیر خطی بودن و فرم‌های مختصر و نیز فرو ریختن گروه‌های سنتی مسلط بر هنر می‌شود. این سه جریان همه 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 می‌داند. در این تفکر اجتماع همگانی و جهانی به هیچ وجه یک آرمان یا ایده آل محسوب نمی‌شود. پست مدرنیسم پیکره پیچیده و در هم تنیده و متنوعی از اندیشه‌ها، آراء و نظریاتی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی سر برآورد و سپس اندیشه‌های دیکانستراکشن و مکاتب فکری غرب از جمله فمینیسم و پسا استعمارگرایی و غیره جز واژه پست مدرن فلسفی مطرح شدند.

واژه 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 مجموعه اندیشه‌ها قوام یافته بودند تا جنبش‌های جدیدی را که تجسم بخش روح جامعه صنعتی بودند، شکل دهند. مصالح و روشهای نوین ساخت و ساز به معماران و مهندسين اين 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 شیوه زندگی قرون وسطی به شیوه زندگی مدرن گرویدند. آغاز عصر مدرن با پیدایش خردگرایی، روشنفکری، علم مداری و دین پیرایی همراه بود. انگیزه 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. 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 جامعه مدرن مرهون اندیشه‌ای بود که مفروضات جامعه جدید صنعتی را بر اساس متغیرهای موجود در جامعه آن زمان، سازماندهی و تبیین می‌نمود. (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. واژه پست مدرن گفتمان‌های فراوان و متعددی را در پی داشته است، روندی که همچنان ادامه دارد. هابرماس معتقد است که، کاربرد "پسا" بیشتر تداوم جریان را ثابت می‌کند، نه پایانش را، همانطور که مقصود جامعه‌شناسان از واژه پسا صنعتی را نشان می‌دهد 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 می‌گیرد و بر اساس همین دیدگاه است که با زیربنایی نامتجانس و ناهمگن، امور نا متوافق، بی ثباتی‌ها و ناپایداری‌ها، گسست‌ها و تضادها 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 دهه شصت میلادی موضوع پست مدرن در معماری به صورت یک سبک مهم مطرح شد و انتقادات زیربنایی به اندیشه منطق گرا و تکنومدار معماری مدرن وارد گردید.

آغازگران معماری پست مدرن رابرت ونتوری^{۳۳} (متولد ۱۹۲۵) و همسر او «دنیز اسکات براون» (متولد ۱۹۳۱) می‌باشند. 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 تکنومدار 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 می‌کند که «کمتر، کسل کننده است»^{۳۴} و اشاره می‌کند که معماری تنها تکنیک و تکنولوژی نیست، بلکه مسائل بسیار پیچیده و متضاد در ساختمان وجود دارد که نمی‌توان آنها را نادیده گرفت یا حذف کرد. «چارلز مور» نیز معمار دیگر پست مدرن است که در جواب شعار میس می‌گوید: «بیشتر، بیشتر است»^{۳۵}. او جمع گرایی را مورد توجه قرار داده و راه حل مناسب برای مجموعه‌ای از مسائل را از این طریق می‌یابد.

از نظر ونتوری ساختمان‌ها نمی‌توانند همه دارای خصوصیات مشخص و یکسان باشند. او ساختمان را همچون یک ماشین نمی‌بیند، از نظر ونتوری سبک بین الملل کاملاً مردود است و معتقد به زمینه گرایی 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. می‌توان آن را سبک محلی یا بومی نام نهاد. افراد معتقد به سبک مدرن، معماری را یک مسئله تکنولوژیک می‌دانستند که یک خصوصیت کلی دارد و در سرتاسر جهان از قواعد و اصول یکسان تبعیت می‌کند. ولی پست مدرنیست‌ها به معماری با یک نگرش فرهنگی نگاه می‌کنند و فرهنگ هر منطقه‌ای را با سایر مناطق متفاوت می‌دانند. ونتوری کتاب خود را با واکنش در برابر یکنواختی شروع می‌کند و از معماری حمایت می‌کند که بیان کننده ابهام تجربه 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 ویژگی های مهم کارهای و نتوری «کاربرد عناصر قراردادی» است، از قبیل عناصری که به معماری گذشته اشاره دارند. بنابراین، او می گوید: «چیزهای آشنا در زمینه نا آشنا، از لحاظ مفهومی، جدید به نظر می آیند همچنان که کهنه اند». در کل معماری او بر پایه فرم های ایده آل شکل نگرفته، بلکه بیان کننده 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 کننده نوع کاربری آن ساختمان است. مانند خانه مادر و نتوری که برای طرح آن از نمادهای یک خانه استفاده شده است.

می توان گفت که بر خلاف ایده مطرح شده در «ویلا ساووا» که کوربوزیه معتقد بود به خانه ماشینی است برای زندگی و یا خانه شیشه ای که میس ونده روهه بیان نمود کمتریستر است، در خانه مادر و نتوری، ایده «خانه خانه است» بیان شد. در این کتاب به دلیل آنکه مهمترین اتفاق رخ داده پس از معماری مدرن، در معماری اندیشه های 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 سبک های معماری مطرح شده پس از مدرن مطرح گردیده است.

ایده ها و شعارهای سبکهای مختلف و ساختمانهای ساخته شده بر اساس آن ایدهها در

معماری دوران معاصر^{۳۶}

دوره	ایده	بیان کننده	نام ساختمان	معمار	سال احداث
مدرن	* فرم تابع عملکرد است	لویی سالیوان	مدرسه باهاس	والتر گروپیوس	۱۹۲۶
مدرن	* تزئینات جنایت است	آدولف لوس	خانه استینر	آدولف لوس	۱۹۱۰
مدرن	* خانه ماشینی است برای زندگی	کوربوزیه	ویلا ساووا	کوربوزیه	۱۹۲۹-۳۱
مدرن	* کمتر بیشتر است	میس ونده روهه	خانه شیشه ای	فیلیپ جانسون	۱۹۴۹
پست مدرن	* کمتر خسته کننده است	رابرت و نتوری	خانه مادر و نتوری	رابرت و نتوری	۱۹۶۲
پست مدرن	* بیشتر بیشتر است	چارلز مور	میدان ایتالیا	چارلز مور	۱۹۷۸-۷۹
های-تک	* در عصر مدرن باید در خانه مدرن زندگی کرد	ریچارد راجرز	مرکز پمپیدو	راجرز-پیانو	۱۹۷۱-۷۷
نئو کلاسیک	* روح تمام زمان ها	راب کریر	مجموعه مسکونی ریچموند	کویلن تری	۱۹۸۴-۸۹
دیکانستراکشن	* اکنونیت	پیتر آیزنمن	مرکز هنرهای بصری و کسندر	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	موزه گوگنهایم	فرانک گهری	۱۹۹۶

۸-۳- تاریخ شناسی معماری پست مدرن

دوره 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 بی ثبات 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 حوزه 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 مقوله مهم که یکی از ویژگی‌های اصلی‌اش در زیبایی شناختی و معرفت‌شناسی است. تعیین مفهوم و معنای پست مدرنیسم از شاخه‌ای به شاخه دیگر تغییر می‌کند، حتی از نویسنده‌ای به نویسنده 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 آن چیزهایی 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 پدیده ادبی شناخته شده است. تاکنون باید درک شده باشد، نخست در زمینه 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 دهه ۱۹۷۰ یک معماری متمایز از مدرن گرایی و به دنبال مدرن گرایی به وجود آورد. بهترین شرح ادیبانه راجع به این تغییر شکل در معماری توسط کنه فرامپتون^{۴۱}، ماگالی سارفتی لارسون^{۴۲}، مری مک لیثود^{۴۳} و هنریک کلوتر^{۴۴} منتشر شده است.

تا حد زیادی، چنانچه فرامپتون و مک لیثود ذکر می کنند، مباحثه کنندگان در مورد پست مدرنیسم و در برابر حرکت مدرن یک کاریکاتور از آنچه با آن مخالفت کرده اند، عرضه کردند که هم جزئیات رسمی مدرن گرایی و هم فرضیات سیاسی و اجتماعی برجسته در آن آورده شد. یک بنایی مانند مؤسسه کان سالک^{۴۵} در لا ژولای^{۴۶} کالیفرنیا (۱۹۵۹-۶۵). از این مقاله انتقادی مستثنی است، که به ظاهر از بدترین رخنه های مدرن گرایی دهه ۱۹۶۰ در ایالات متحده است، به ویژه به کارگیری ساختار و تکنولوژی. مؤسسه سالک در حالی که بر بسیاری از موارد مشرف است، محدوده کاملی از علائق رسمی کان را با گواهی بازگو می کند: سیستم های سرویس دهی و مکانیکی، طبقات مجزایی را بین آزمایشگاه ها بنا می کنند، کاوش «فضاهای خالی که قطعاً بیان شده اند». کان به این برنامه نسبتاً ساده با پیشنهاد کردن یک دسته بندی فضایی از کارها، با استودیوهایی که جدا از آزمایشگاه ها برای مطالعه و تحقیق واقع شده اند و اتاق های جلسه جداگانه ای دارند، پاسخ داده است. او جنبه های سرویس دهی 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 غنی ترین موارد لذت برده است و در طول دهه های بین دو جنگ جهانی به شهرت تاریخی دست یافته است، زمانی که در یک جوهره ای، چشم پوشی از دنیای قدیمی زاده شده بود، یک التزام به بازگویی نیازهای انبوه مسکن و یک اشتیاق برای کشف پتانسیل معماری مصالح و تکنولوژی هایی که غالباً به وسیله نسل قبلی تحقیر شده اند، 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 ایده 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 ایده‌های متجددترین معماران نشان داده شده است که به عنوان یک عقیده ثابت برجسته در توان تغییر شکل دهی به دنیا ابقا شده‌اند، حتی اگر معمولاً با برخی اهداف مبهم و وسیع‌تر اصلاح اجتماعی پیوند یافته باشد. به عبارت دیگر، یک جبرگرایی حرفه‌ای، بر روی ایده دیگری راجع به خودبیان‌گری زیبایی شناختی وجود دارد. به واسطه عقل‌گرایی 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 زیربنای ایدئولوژیکی پروژه‌های شهری لوکوربوزیه^{۴۷} را برای پاریس، مارسل^{۴۸} و آفریقای شمالی ساخته‌اند، با این وجود می‌توان از پروژه‌های ویلایی کوچک‌تر او، مانند ویلای ساوی^{۴۹} نیز نام برد.

تا میانه دهه 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 مشتاقانه 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 نه تنها 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 لیثود و آلن کلکوهان^{۵۴} به طور متمرکز لایه‌های گوناگون و کرانه‌های مشخصه فکری حرکت مدرن را روی سؤال برد که مربوط به چگونگی گسترش صورت معماری کاوش کرده‌اند. به عبارتی، برخی معماران روی اعتقاد به استفاده عملی از شغل و پیشه و گسترش فرم با یک نوع فلسفه صنعتی - زیستی تأکید کرده‌اند. به عبارت دیگر، معماران روی درک مستقیم و نبوغ معمار به عنوان خالق تأکید کرده‌اند. نوین‌گرایی‌های اولیه برجسته لوکوربوزیه، میس ونده روهه^{۵۵} و گروپیوس^{۵۶} مدیریت شدند تا دو مفهوم مخالف را ترکیب کنند، این افراد استثناهای دوره مدرن بودند. شکاف بین این دو در درک به مدرن

47 - Le Corbusier

48 - Marseilles

49 - Sovoye

50 - Sigfried Giedion

51 - Nikolaus Pevsner

52 - Hitchcock

53 - Henry Russel

54 - Alan Colquhoun

55 - Mies Van Der Rohe

56 - Gropius



گرایی در دهه ۱۹۶۰ در معماری را آشکار کرد. مک لیثود استدلال کرده است که معمارانی مانند سارنین^{۵۷} و یورن اوتزن^{۵۸} طرح را به صورت یک وسیله بسیار شخصی دیده‌اند، اگرچه معماری آن‌ها را می‌توان در فرم‌های گویای ساختمان، مصالح و برنامه به بهترین نحو درک کرد. مفسران دیگری مانند سدريک 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 شیشه‌ای تقارن پیدا کرد تا مراکز خرید و تفرجگاه‌های برون‌شهری و آسمان‌خراش‌هایی با هزینه مناسب و مؤثر را تولید کند. در همان زمان، اندیشه معمار به عنوان آذوقه‌رسان بلندمرتبه سازی شروع کرد به چیره شدن بر مدارس و سپس حرفه‌ها.

هزینه‌های کاسته شده و ساخت سریع‌تر، سازنده‌های متجدد را برای توسعه گران 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 مدرن گرایی و تجدد ناپدید شدند، به ویژه در ایالات متحده. بی‌ایمانی 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 دریاچه ۸۸۰-۸۶۰ میس ونده روهه در

57 -Eero Saarinen

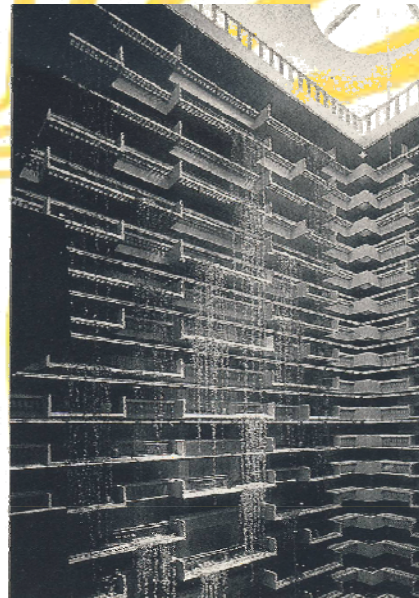
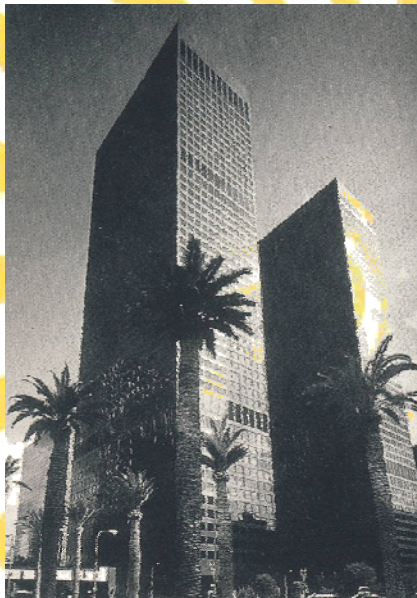
58 -Jorn Utzon

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 برگگی^{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} در گرجستان (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 ۷: آلبرت. سی. مارتین و شرکاء، در ساختمان برج آرکو در لس آنجلس کالیفرنیا در سال ۱۹۷۳.

تصویر ۶: جان پرتمن و شرکاء، اداره هیات آتلانتا در مرکز پیچتری در آتلانتا در جورجیا در سال ۱۹۶۷. آتریوم ساختمان را در تصویر ملاحظه می‌کنید.

- 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 دهه 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 مخروبه 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 دهه 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 دهه ۱۹۶۰ واکنش شدیدی شروع شد. کار تکرار قالب‌های فولادی و دیواره‌های سبک که به نتیجه 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 بیش از حد امکانات تجزیه‌سازی و توسعه فنی بی‌انتهای آنها را تعقیب می‌کردند. باکمینستر فولر^{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 دهه 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 - Buckminster 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 و تضاد 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 ایده‌های طراحی لوکوربوزیه و دیگر طراحان حرکت مدرن را متهم کرد. برنامه 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 حوزه خود در نیویورک به عنوان یک وسیله حفاری خطوط زندگی و تنوع در خیابان‌های شهری استفاده کرد، که با قواعد بی‌حس‌کننده طرح‌های مسکن کم‌درآمد در خیابان‌ها، مقایسه می‌کرد. برخلاف بیش‌تر شهرهای معماری آن زمان، جاکوبز پیوند بین تغییر شهری و ثروت، کارهای مالی و خرابی شهرها را تأیید می‌کرد.

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

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 کننده حرکت مدرن شوند، بلکه در عوض باید به عنوان مکان‌های حیاتی و جالب توجه در واقعیت در نظر گرفته شوند.



تصویر ۸: فرانک گهری،
مدرسه لویولا و 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 صفحه 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 دانشکده حقوق فرانک لوید گهری در لس آنجلس به باروری کامل رسید (۸۴-۱۹۸۱). جایی که مجاورت حجم‌های رنگی و غیرمتجانس اشاره دارد به یک کالبد شهری متمایز. آلدو روسی برای دانشکده کاستانزا^{۹۰} (۱۹۹۰) عدم تجانس را اختراع نکرده، بلکه آن را کشف کرده و توسعه داده بود. او برای زمین دانشکده و محوطه 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 دهکده جدید گورنا در مصر در طول دهه ۱۹۳۰ را با جزئیات شرح می‌دهد، در همان زمانی که او تلاش کرد تا مانع ورود تکنولوژی‌های خارجی شود. صرف نظر از تقبیح کردن هزینه 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



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، دهکده نیوجورنا نیز نتوانست مقیمان را بفریبد.

کتاب فتحی اشاره بر یک مقاومت نافذ در برابر نوین گرایی غربی کرده و یک مواجهه غالباً ستیزه جویانه با ترکه‌های مستعمراتی در بسیاری از کشورهای غیرغربی کرده است. نیوگورنا همچنین شاهدهی بر تعارض‌های عمیق در ارزش‌ها و یک میزبان امور اجتماعی و سیاسی برجسته‌ای بوده است که تنها توسط معمار به طریقی که نشانه 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.



تصویر ۹: ژئوفری باوا، در مجموعه پارلیامنت، کارفرما آقای جایاوارد هاناپورا در کوته در کلومبو در سریلانکا در سال ۱۹۸۴.

کمیسیون با انتقال پارلمان به دوردست، به محل نسبتاً غیرقابل دسترس، موافق نبود. یک جزیره 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 فوق‌العاده باوا مانند باغ‌های لانوگانا^{۹۵} در بنتوتا^{۹۶} در سریلانکا (۱۹۵۰) می‌باشد. 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 - Geoffrey Bawa

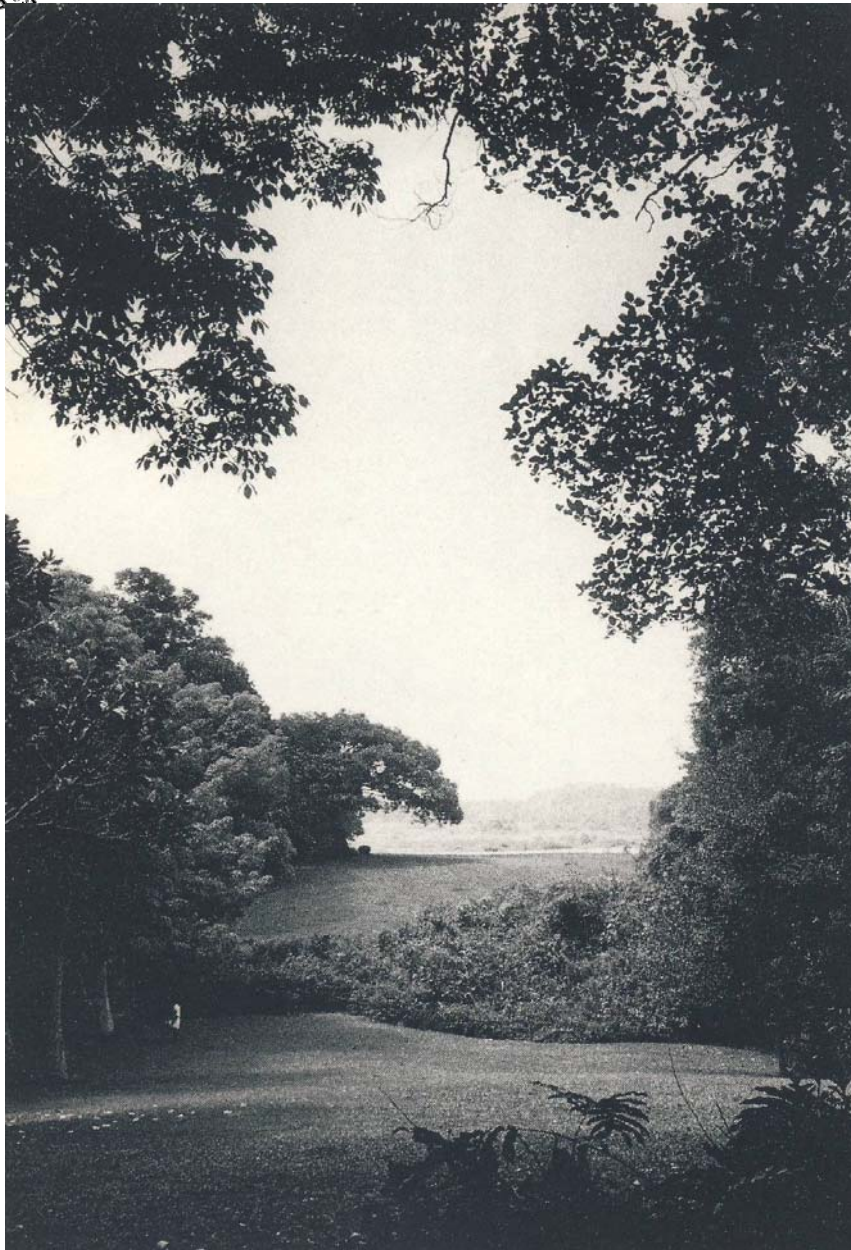
92 - Jayawardana Hanapura

93 - Kotte

94 - Colombo

95 - Lunuganga

96 - Bentota



تصویر ۱۰: ژئوفری باوا، باغ
لونوگانا در بنتوتای
سرلانکا در سال ۱۹۵۰.

پروژه 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 مؤسسه مطالعات شهری و معماری در دانشگاه سینگهو^{۹۹} با همکاری پروفیسور وولیانگ یانگ^{۱۰۰} به عنوان معمار ارشد، برنامه ریزی و طراحی شد. هدف اصلی این پروژه تجدید اسکان خانه سازی در یک شهر همسایه داخلی بود تا محیط فیزیکی توسعه یابد، در حالی که شرایط زندگی مدرن و پیوستگی فرهنگی را با هم پیوند می دهد. همچنین این طرح در رؤیای به کار گیری همانند یک مدل (نمونه اصلی) برای اصلاح خانه سازی و توسعه راه های وارد کردن تحقیق دانشگاهی در پروژه های 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 می‌باشد که در آن او فضاهایی به عنوان بناهای خالی به وجود آورده و به وسیله 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 وسیله یک طبقه 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 دوره 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 خسته‌کننده 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 اجازه 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 زنونور^{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 می‌کند که معماران مورد توجه قرار بگیرند و حتی از آنچه تاکنون به وجود آمده تجلیل شود. اگر چه اکثر مثال‌های معماری که ایده‌های 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 می‌کند که آن بناها به خودی خود متجدد نبوده‌اند، بلکه نسخه‌های غیرتخیلی آن متجدد بوده‌اند. نخستین تلاش ونتوری برای مواجهه با جریان‌ها، طراحی خانه مادر او بود، خانه 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

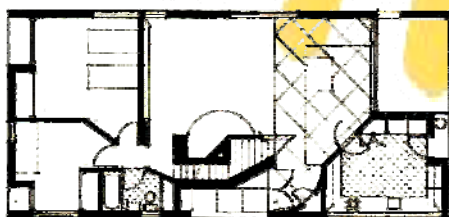
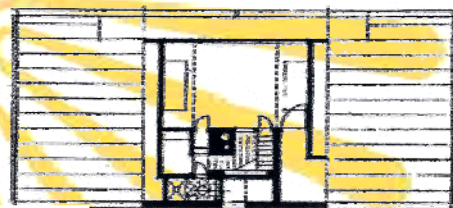
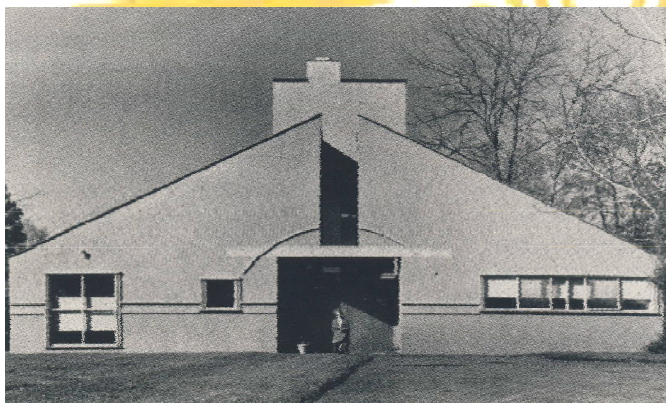
107 -Vanna

108 -chestnut

109 -Pensylvania



تاریخی آن را تجربه کرده بود. در حالی که یک مجتمع را توسعه می داد، به دنبال خانه گیلد^{۱۱۰} (۱۹۶۰)، یک بنای آپارتمانی برای شهروندان بالارته در فیلادلفیا^{۱۱۱} طراحی کرده بود. در هر مورد طرح شامل اصولی می باشد که در پیچیدگی و تناقض خلاصه می شدند: یک تأکید روی نما، روی عناصر تاریخی، روی نقش پیچیده مواد و اشارات تاریخی و روی قطعات و خمش ها. معمار و نظریه پرداز 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 ساده لوحانه می نامید را نپذیرفت. می توان گفت اولین ساختمان ساخته شده به سبک پست مدرن و نماد این معماری ساختمان خانه مادر ونتوری می باشد. این خانه را ونتوری برای مادرش در سال ۱۹۶۲ در نزدیکی شهر فیلادلفیا در ایالت پنسیلوانیا در آمریکا احداث کرد. او در طرح خود از نمادهای یک خانه 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 پیچیدگی ها و ملزومات خاص در چیدمان اتاق ها، در نمای ساختمان پنجره ها به صورت نامتقارن طراحی شده اند. در سمت راست، فضاهای نیمه خصوصی و درست چپ، فضاهای خصوصی قرار داده شده اند.



تصاویر ۱۱ و ۱۲: رابرت ونتوری و آرتور جونز، خانه مادر ونتوری در چستات هیل پنسیل و انیا در هومه شهر فیلادلفیا در آمریکا، سال ۱۹۶۴. نما و پلان را در تصاویر مشاهده می کنید.

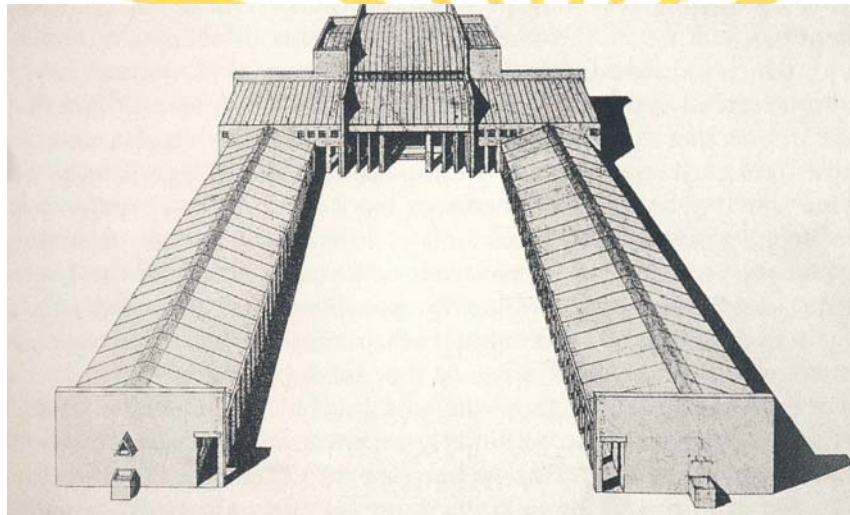
کسانی که پیچیدگی باشکوه شهرها را تخریب کرده بودند، نه تنها بناهای آنها بلکه تاریخچه های آنها، شکل های شهری، شبکه های خیابان و طبقات شخصی را بیان می کرد. روسی همچنین به گذشته برگشت، به شهر اروپایی، تا نخست شناسایی کند که شهرها چگونه رشد کرده اند و در طول زمان تغییر

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 ایده‌هایش را در سان کاتالرو سمتری^{۱۱۲} در مدنا^{۱۱۳} (۱۹۸۰) و عمارت شهرداری بورگوریکو^{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 برگیرنده شکل‌های بسیار متمایزی از یک بنای شهری مدنی می‌باشد.



تصویر ۱۳: آلدو روسی، پروژه‌ای برای یک برج مرکزی در بورگوریکو در ایتالیا در سال ۱۹۸۴ در تصویر پرسپکتیوی از جنوب ساختمان را ملاحظه می‌کنید.

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 دوره بعد از جنگ جهانی دوم مورد انتقاد قرار دادند. همچنین هر دو به سمت پیشینه 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 ساله استمرار فرهنگ شهری در اروپا به روسی اجازه گذشتن از اهمیت قرن نوزده روی تاریخ معماری به عنوان یک توالی از سبک‌ها را داده است.

112 -San Cataldo Cemetery

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 گسترده این سنن فرهنگی را می‌توان با ابداع قابل ملاحظه و تفسیرهای شخصی وفق داد، در حالیکه اهمیت فرهنگی عمومی حفظ شود. و تئوری مکتب التقاطی را به صورت ابزاری اتخاذ کرده است که با آن از مدرن گرایی آمریکایی انتقاد می‌کند، در یک جامعه‌ای که تجربه 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 تجربه اجتماعی کردن در اروپا در مقابل ایالات متحده، و تئوری 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 و تئوری 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 پیش‌برده 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، و تئوری و روسی به سرعت یک گروه از معماران همفکر را جذب کردند. علیرغم اختلاف‌ها، ویتوریو گروتی^{۱۱۵} و جورجیو گراسی^{۱۱۶} و معماران مدرسه تیسینو^{۱۱۷}، ماریو بوتّا^{۱۱۸}، برونو ریچلین^{۱۱۹} و فابیو رینهارد^{۱۲۰} در یک گروه بی‌پایه معروف به تندزا^{۱۲۱} از روسی در طرد انگیزش کلی فلسفه عقلانی تجدد و در ارزش‌گذاری منابع تاریخی متابعت کرده‌اند. آنها با درجات اعتبار گوناگونی مدعی بازایی 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 دهه ۱۹۸۰، وابستگی کمتری به یادگار سبک‌های تاریخی اشرافی داشته‌اند.

خانه نسبتاً کوچک وانا و نتوری یک روشی را اعلام می‌کند که به زودی در طرح خانه‌سازی در ایالات متحده دنبال شد. و نتوری و شریک او دنیس اسکات براون در تمام دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ استدلال کردند که وظیفه معمار بیان مفهوم برای عموم بوده است، در طرح یک خانه یا یک بنای شهری. برای اسکات براون و و نتوری «مردم» حاملان سیار معنی (مفهوم) بوده‌اند، که در یادگیری از لاس و گاس (۱۹۸۲) یا در استدلال‌های حمایت از نقشه‌های تزئینی نفوذ پیدا کرده است. ولی وقتی به شکل صفحات نشریه 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 و نتوری، 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 دهه ۱۹۷۰، استراتژی طراحی حمایت شده از طرف و نتوری یک نام پست مدرنیسم و یک لیستی از پیروان برجسته، شامل چارلز مور^{۱۲۴} و رابرت استرن را به دست آوردند.



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



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

در کالیفرنیا جنوبی تمامی محله متشکل از خانه‌های فراوانی است که تحت تأثیر این طراحان قرار گرفته‌اند و در شب خودنمایی می‌کردند. ونیز بینال ۱۹۸۰ که توسط پائولو پورتوگسی تهیه و تنظیم

122 -Michael Graves

123 -Robert A. M. Stern

124 -Charles Moore

شد، نشان دهنده این امر است که این حرکت و تحول فراتر از ایالات متحده گسترش یافته است. نه تنها در اروپا توسط طراحی افرادی چون پورتوگوسی 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 موزه هنرهای اکانایاما در نی شی واکی در هیوگو (۸۴-۱۹۸۲).



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



تصویر ۱۶: هانس هولاین، آژانس مسافرتی اوستریان، در اوپرنیرنوف در در ونیا در استرالیا که در سال ۱۹۷۸ آغاز 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 موزه هنرهای معاصر در تاکازاکی در سال ۱۹۷۴ 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. ار کویتگتونیک 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 ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ با خود به همراه داشت. از کوئین 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 ماهرانه ناسازگارهای کریر نشان دهنده طرحهای جسورانه وی از یک دنیای ترکیبی همچون کارتون‌های دیزنی و مشابه پیچیدگی‌های دنیای واقعی و مدرن است. اصول شهری همانگونه که کریر بیان می‌دارد در دستان معمارانی چون الیزابت پلاتر - زیبرک، اندرس دانی و استفانوس پلی زوید حالت واقعی تری به خود می‌گیرد. آنها مؤسسه‌ای را بنا نهادند، تحت عنوان کنگره‌ای در رابطه با شهر سازی مدرن در سال ۱۹۹۳ و هدف آنها از ایجاد چنین مؤسسه‌ای 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 می‌نگریستند در حالی که مشتریان طبقه متوسط جامعه با اشتیاق به آنها می‌نگریستند.

شاید موفق 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 هرترز برگر و معماران برجسته و مشهور دیگری طراحی شده است.

آلمر تأثیر پذیر از انواع مختلف وسایل نقلیه از دوچرخه گرفته تا موتور سیکلت می‌باشد ولی شهری زنده و پر شور و حرارت محسوب می‌شود که نه تنها الگوهای سنتی امرار معاش و شغل و ستنهای 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 ارائه مسکن با قیمت مناسب برای شهروندانش نهفته است. آلمر فاقد ویژگی جداسازی منطقه‌ای بر اساس طبقه و درآمد شهروندان می‌باشد که این مسأله نیز یکی از خصوصیات جوامع مسکونی در ایالات متحده می‌باشد.



تصویر ۲۱: سس دام، برج حال در آلمر تترلند در سال ۱۹۸۶.



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



«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 داند که 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 پدیده مشابه و در یک کلام، آن را مجازی می بیند.» به عبارت دیگر، معنای یک بنا مبتنی بر «شبهات آن» به چیزی دیگر است. معماری پست مدرن از نظر سر زندگی و پیچیدگی به معماری «منریست» می ماند. هر دو یک وجه طنز و کنایه عمدی را در خود دارند، که نمونه بارز آن را می توان در طراحی 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» در سال 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 مجموعه 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 مؤسسه 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 می‌تواند متوجه معانی و مفاهیم انتزاعی آن باشد.

«جنکز» یاد آوری می‌کند که «ساختمان پست مدرن دارای دو گانگی در قواعد و مفاهیم است: یکی برای قشر روشنفکر و دیگر برای عامه 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 رؤسایان دانشکده معماری معروف «یوسی ال‌ای»^{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» نقشه شبه جزیره ایتالیا را بر روی پلان این میدان پیاده کرده و چون اکثر ایتالیایی تباران شهر سنت لوئیس از جزیره سیسیل هستند، لذا جزیره سیسیل در وسط این میدان قرار داده شد. در شمال ایتالیا، کوه‌های آلپ قرار گرفته است که سرچشمه اکثر رودخانه‌های این کشور می‌باشد. در این میدان نیز شمال نقشه ایتالیا مرتفع است و آب فواره‌ها از آنجا به پایین جریان پیدا می‌کند، که یادآور کوه‌های آلپ در ایتالیا و رودخانه‌های آن می‌باشد.

می‌توان 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

وصنعتگران دوره 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 تانیمه دهه هشتاد میلادی، به عنوان معماری مطرح و فراگیر بیان شد. در اروپا معمارانی همچون: جیمز استرلینگ، ماریو پوتا، آلدروسی، و هانز هولاین از جمله معماران شاخص این سبک هستند و در آمریکا نیز طی دهه هفتاد و هشتاد میلادی «مایکل کریوز»، «چارلز مور»، «استانلی تایکرمین» 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، چهره دیگری از معماری مدرن در حال شکل گرفتن بود. در سال ۱۹۷۲ کتابی به نام پنج معمار در نیویورک به چاپ رسید. پنج معمار جوان مطالبی جامع درباره ساختمانهای دهه ۶۰ و ۷۰ چاپ کردند. این معماران ساختمانهای مدرن دهه ۲۰ و ۳۰ میلادی در دوره 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 حوزه 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.

همه پنج معمار سرشناس این سبک مقید به باقی ماندن در قالب این معماری خود را ندیدند. در حال حاضر چهره 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 نسخه کاریکاتوری مدرن گراها طی سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بود. کسانی که به واکنش علیه طبقه متوسط جامعه و مؤسسات معماری نخبه سالارانه پرداخته بودند و امیدهای

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 توسعه جهان ضروری است در ابتدا ساده به نظر می‌رسید، 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. گرچه 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 حاشیه امور قرار گرفت. در اروپا و ایالات متحده، طرحهای پست مدرنیست‌های ۱۹۸۰ اینگونه به نظر می‌رسید 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 وسیله‌ای 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 می‌بایست یکی از عناصر اصلی هر نوع برنامه 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 پروژه مدرنیته داشته و نمی‌خواهد آنرا کنار بگذارد و خودش را به عنوان محافظ پروژه مدرنیته معرفی می‌نماید. گفته اند که کل پروژه او «دیالکتیک روشنگری» جدیدی است که هم جنبه تاریک میراث جنبش روشنگری را می‌بیند و توضیح می‌دهد و هم امید به آزادی، عدالت و سعادت را نجات می‌دهد و دارای حقانیت می‌داند. 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» می‌تازد. چه بسا این «نومحافظه کاری و آنارشیزم الهام گرفته از زیبایی شناسی تحت عنوان وداع با مدرنیته صرفاً می‌کوشند بار دیگر علیه آن شورش کنند». (لایون، ۱۳۸۳، ترجمه حکیمی، ص ۱۳۷).

۱-۹-۳- نقد دیگر به رویکرد پست مدرن درباره 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 پایه زبان قابل تعریف است و هیچ منشأ دیگری غیر از زبان ندارد. پست مدرنیسم همیشه بر این مدعا است که استدلال و منطق بر پایه زبان است، در حالی که دانشمندان امروزه اثبات کرده‌اند حیوانات نیز مانند انسان‌ها از ذهن استدلال‌گر و محاسبه‌گر برخوردارند در حالی که از نعمت زبان محرومند. در نتیجه منطق، بسیار بنیادی‌تر از زبان است. درست است که حیوانات از نعمت زبان محرومند، ولی از منطق استنتاجی و قیاسی برخوردارند به عنوان مثال اسب بدون این که بتواند از زبان استفاده کند با ذهن محاسبه‌گر خود، فاصله خود را تا مانع اندازه‌گیری و بعد اقدام به پرش می‌کند امروزه مردم شناسان و زیست‌شناسان با اثبات این نظریه که سیستم عصبی حیوانات دارای گیرنده‌هایی است که ایماها و اشاره‌های دیگر حیوانات را دریافت و به وسیله آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند به رد نظریه پست مدرنیست‌ها مبنی بر این که زبان تنها در انحصار انسان است، کمر همت بسته‌اند. استدلال‌هایی که پست مدرنیست‌ها ارائه می‌دهند، همیشه مغالطه‌آمیز بوده و نظریات آن‌ها تکرار و توضحات 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 رشته‌های روزنامه‌نگاری، 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، همه دانش‌ها و علوم وابسته به سیستم زبان است، هیچ ارزش جهانی که میان همه انسان‌ها مشترک باشد وجود ندارد و این که انسان‌ها طبیعت از پیش تعیین شده‌ای ندارند. چرا فلاسفه باید از چنین فلسفه‌ای که مخالف علم است و تأثیرات مخرب و مهلکی بر روی روشنفکران دارد حمایت کنند؟ (دی هاسر، ۲۰۰۷، ترجمه صادقیه)

۱۰-۳- سخن آخر در ارتباط با این فصل

پس از بررسی‌هایی که در فصول گذشته انجام شد، در مقایسه معماری مدرن و پس از آن پست مدرن می‌توان گفت معماری مدرن با اعتقاد راسخ به علم و تکنولوژی و جهانی بودن علم و تکنولوژی، پایه‌گذار سبک بین‌المللی بود. ولی معماری پست مدرن به بافت، زمینه و خصوصیات محلی توجه دارد و می‌توان گفت که سبک محلی آن چیزی است که معماری پست مدرن عرضه می‌دارد. از نظر معماران این سبک، معماری یکی مقوله 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 پسا مدرن، حول واقعیت، یا فقدان واقعیت یا چندگانگی واقعیت، می چرخد.

معماران این دو سبک در طرح ها و ساختمان های خود، ایده 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 معلول ها را به دلیل وجود علت ها 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 زمینه تکنولوژی نیز نظرات مدرنیسم و پست مدرنیسم خلاف یکدیگر می باشد. تأکید بر علم و تکنولوژی، همواره از شاخصه های 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 موفق 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 خصیصه های بارز عصر پست مدرن محسوب می شود، ولی نگرش پست مدرن ها به تکنولوژی بسیار متفاوت از آن چیزی است که مدرنیسم باور دارد. 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 عملکردگرایی 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 بنده 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 و در 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 «گروپوس» 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».

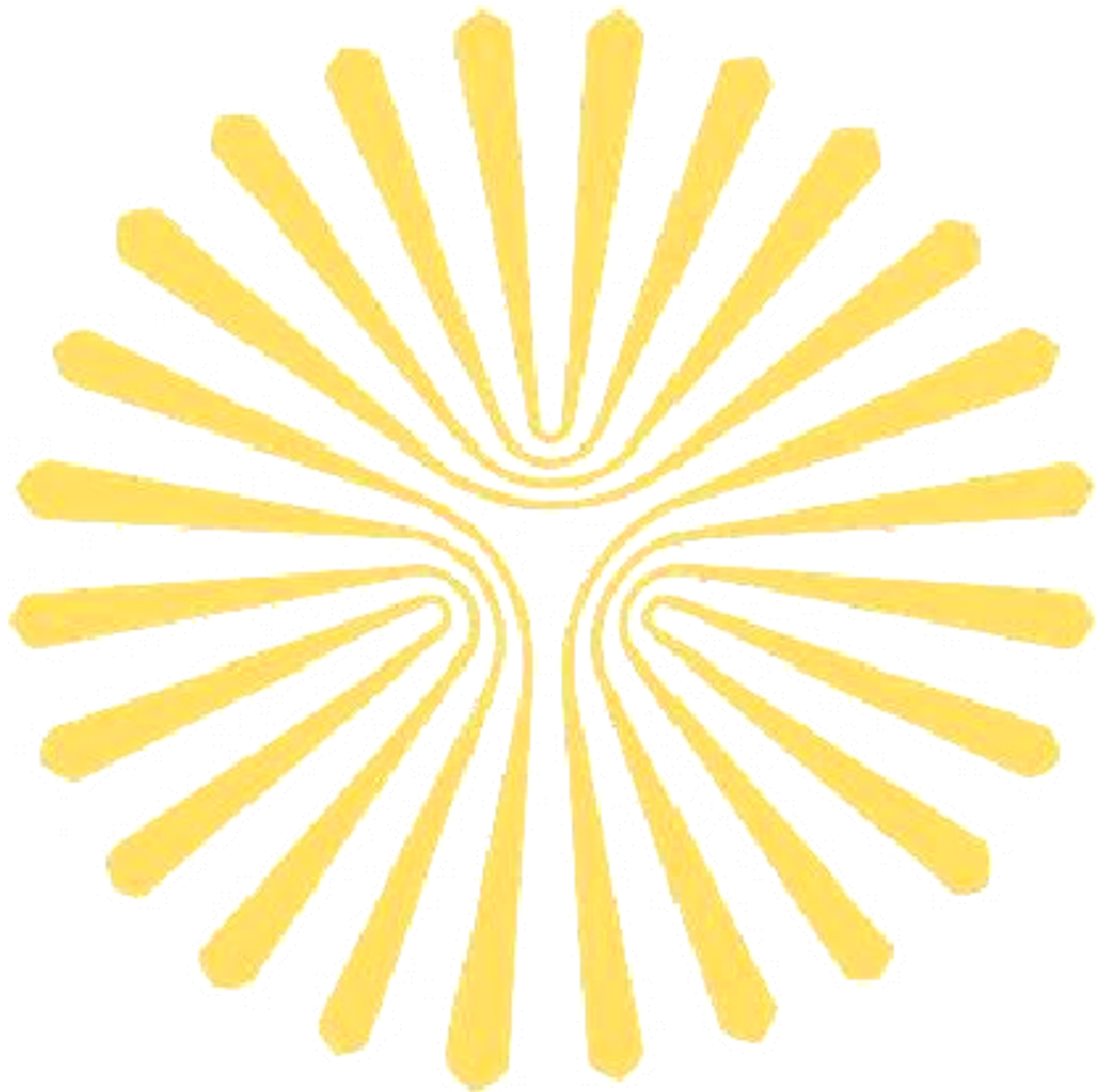
پس عملکردگرایی یکی از وجوه معماری مدرن است. و وجوه دیگر آن همانطور که «گروپوس» و «میس وندروهه» می گویند. هدف واقعی، کسب «رضایت زیباشناختی» و «معنا» است. به عبارت دیگر، جنبش مدرن از ابتدا ماهیتی هنری داشته است.

سخن گوی این نهضت «گیدئین» خاطرنشان کرده است که انسان جدید، با وجود توانایی درک علمی‌اش، ارتباط حقیقی‌اش 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 جنبه نگرش «عملکردی» سرچشمه گرفته، در صورتی که آشفته‌گی بعد از درک سطحی از جنبه 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 پیشینه معماری پس از مدرن صورت گرفت، اینگونه به نظر می رسد طراحانی که مسئول ساخت ساختمانهای جدید بودند قادر به ارائه 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 مدرن های سفید » شناخته می شدند و شامل افرادی چون پتر آیزنمن، ریچارد میر، مایکل گریوز و چارلز گواتمی بودند به اصول زیبا شناختی معماری مدرن پایبند بودند. از طرف دیگر « پست مدرن های خاکستری » که شامل ونتوری، مور استرن بودند همانگونه که شاهد بودیم نظر و دیدگاه « پست مدرن های سفید » را به سود روشهای تاریخی و عناصر معماری انکار می کردند.

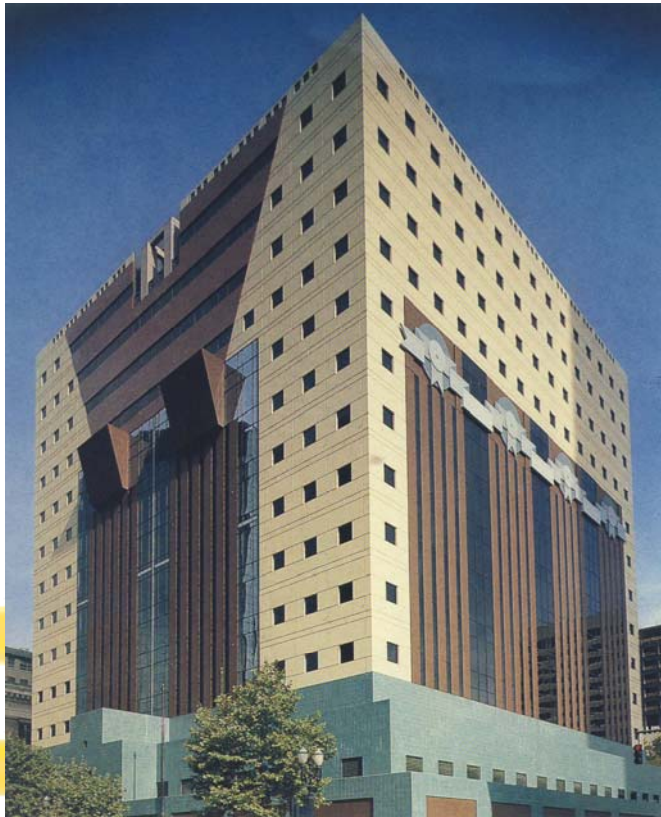
مکاتب تاریخ نمای دیگری نیز در اروپا رشد پیدا کردند که این گروهها متشکل از پائولو پورتوگسی، کوئین لان تری و لئون کریر بودند. اگر چه مشاجرات و نظرات آنها اکثر صفحات انتشارات معماری را در سال ۱۹۷۰ تشکیل می داد ولی همچون مدرنیسم های ۱۹۳۰ نظرات آنها در خصوص روند کنونی ساختار بناها و موارد دیگر، بسیار حاشیه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

ساختمان پورتلند در پورتلند اورگان در سال ۱۹۸۰، توسط مایکل گریوز به عنوان فرد شاخصی در زمینه ساخت و ساز پست مدرنیسم ها توسط معماری آمریکایی شناخته می شود. گریوز برنده جایزه شد، به دلیل اینکه یکی از طرفداران وی به نام فیلیپ جانسون یکی از اعضای هیئت منصفه طراحان بود.

یک بلوک مکعبی ساده که با یک بالکن بر افراشته شده است و توسط پنجره های مربع شکل کوچک نشانه گذاری شده است، گریوز به این ساختار عناصری از قبیل استخر، یک استوانه 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 برنده جایزه رم شد که به وی این توانایی را می داد که بتواند معماری ایتالیایی را مطالعه نماید. هنگامی که گروه « پست مدرن های سفید » را ترک نمود تغییری از عناصر کلاسیک ایتالیایی را با هم ترکیب نمود و طرحی را همانند ساختمان اداری پورتلند طراحی نمود. این

طرح تا حد زیاد تزئینی و جسورانه بوده مشخصاً تاریخ معماری ایتالیایی را نمایان می‌کرد 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 استفاده غیر رسمی از مواد می‌باشد به عنوان یک طرح معمار ساز به شمار می‌رود و باعث به وجود آمدن تناقض‌های بسیاری شد. در واقع، برخی از منتقدین آن را به عنوان یک معماری بی ارزش، معرفی کرده‌اند. شاید اندازه 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 برگزیده 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، خانه گری در سانتامونیکا کالیفرنیا در سال ۱۹۷۸.



اگرچه هر دو ساختمان در ساحل غربی ایالات متحده قرار دارند، گریوز به عنوان یکی از اعضای برنده پریستون، یکی از اعضای سابق گروه پنج نیویورک و عضو ثابت در کنگره معماری بود که باعث به وجود آمدن تناقضاتی در این حرفه شد. از اواسط سال ۱۹۹۰، بی تفاوتی نشان داده شده در این مشاجرات 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 نتیجه گسترش آسمان خراشهای مرکز شهر و رشد و توسعه حومه نشینی و ساخت کلبه ها در حوالی شهرهای بین المللی، ساخت پارک و مسائلی از قبیل اکولوژی، مواد سمی و تنزل محیطی که باعث شرطی شدن استحاله 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 نگرانی های زیست-محیطی می شود. اکثر ساختمان ها 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 مدرنیسم ها 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 ایده هایی در محدوده معماری آنها به سبک های دیگر گرویدند.

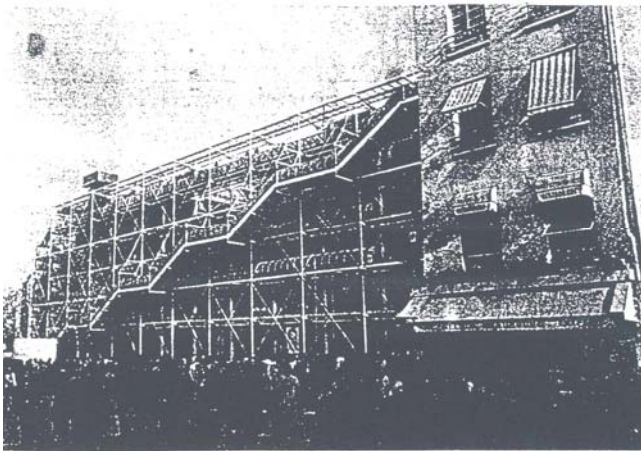
بعد از جنگ جهانی دوم، تحقیقات در رشته های انسانی، انسان شناسی، فلسفه و انتقادات ادبی پس از زبان شناسی سوق داده شد. مسائل تحت بررسی شامل تجزیه و تحلیل تاریخی، علمی و فلسفی ساختارهایی بود که غرب نامیده می شدند. (یک مجموعه یکپارچه که از لحاظ جغرافیایی و فلسفی قابل تجزیه و بررسی بود)

با آغاز سال ۱۹۶۰، و بر اثر نوشته های انسان شناس و ساختار شناس کلود لوی-استراس و سپس بر گرفته از نوشته های 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 زمینه 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 مدرنیست ها نسبت به آن متعصب بودند.

۴-۱- معماری های - تک

معماران این سبک تکنولوژی را مهمترین عامل توسعه و پیشرفت در قرن بیستم می دانند. از نظر آنها، نشان دهنده 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 تفاوت هایی 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 طرح های خویش ماشین را به نمایش گذاشتند، معماران های-تک داخل ماشین و اجزاء آن را نمایش می دهند.



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

در سال ۱۹۷۱ در بین ۶۸۱ شرکت کننده، طرح ساختمان «ژرژ پمپیدو» در پاریس توسط «ریچارد راجرز» و «رنزو پیانو» دو معمار جوان ایتالیایی تبار، برنده اعلام شد. نمای این ساختمان را مجموعه ای از

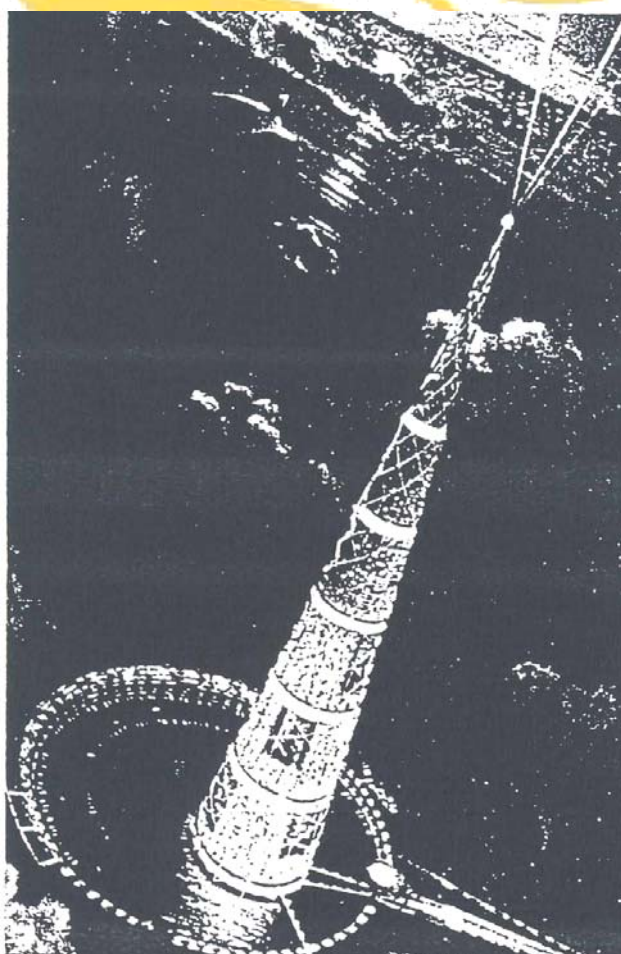
دودکش ها، آبگردان ها، لوله های تأسیساتی و ستونها، تیرها، بادبندها، پله ها و مسیرهای رفت و آمد تشکیل می داد. شاید بتوان بنای فکری این سبک را در این جمله «راجرز» خلاصه کرد که می گوید: «در عصر مدرن باید که در ساختمان های مدرن زندگی کرد». امروزه یکی از موارد بسیار مهم در ساختمانهای های-تک قسمت های یک ساختمان است که بخش سرویس دهنده باید از سایر قسمت ها مجزا شود. بنابراین داکت ها، لوله ها و اجزاء تأسیساتی ساختمان و به علاوه راه پله ها از بدنه اصلی ساختمان جدا می شوند. حسن این کار، بنا به نظر معماران های-تک سهولت تعمیر و نگهداری ساختمان است. به علاوه قسمت های سرویس دهنده که عمر نسبتاً کوتاهی دارند. (یک الی بیست سال) از قسمت های دیگر که عمر طولانی تری دارند (بیست الی هفتاد) به صورت دو قسمت مجزا از هم عمل می کنند. نکته دیگر آنکه در اکثر ساختمان ها، بام ساختمان به عنوان سطح پنهان و فراموش شده ساختمان فرض می شود، ولی در ساختمانهای های-تک بام سطح پنجم بنا است و کاملاً طراحی می شود. بخش هایی همچون برج های خنک کننده، آبگردانها، پمپ های حرارتی، داکت ها، لوله های تأسیساتی، خرپاها، کابل های سازه ای و همچنین جرثقیل پاک کردن شیشه ها و خرپشته ها، همواره به عنوان بخش مهمی از ساختمان ورودی بام طراحی می شدند. طرح این بخش ها 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 هزاره توکیو (۱۹۸۹)، ۸۴۰ متر ارتفاع و ۱۷۰ طبقه دارد. و دو برابر مرتفع ترین ساختمان کنونی جهان، یعنی برج های 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 فاصله 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 زیر آب است و یک دکل مخابراتی دارد. در این برج ۵۰ هزار نفر زندگی و کار خواهند 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 پوسته ممتد، کل سطح خارجی ساختمان را پوشانیده اند. از دیگر معماران معروف این سبک می توان از نورمن فاستر، مایکل هاپکینز، نیکولاس گریمشا و سانتیاگو کالاتراوا نام برد.

۱-۱-۴ اصول فکری و طراحی این سبک



۱. بینش خوشبین به علم و تکنیک
۲. نمایش تکنولوژی به عنوان دستاورد عصر جدید
۳. نمایش پروسه ساخت
۴. شفاف دادن لایه های مختلف ساختمان و نمایش حرکت در آن
۵. نمایش ساختار و اجزای درون بنا در نمای ساختمان
۶. استفاده از رنگ های روشن
۷. سازه و ساختار به عنوان تزئینات این سبک
۸. استفاده از اجزاء کششی سبک در نما و سازه ساختمان
۹. جدا کردن بخش های سرویس دهنده از قسمتهای دیگر
۱۰. طراحی بام ساختمان به عنوان نمای پنجم ساختمان.

تصویر ۲۸: برج ۱۷۰ طبقه هزاره در خلیج توکیو از جمله کارهای نورمن فاستر،

سال ۱۹۸۹

۲-۴-۱- 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 کره زمین را در معرض نابودی قرار داده است و اگر تعادل زیستی موجود در کره زمین بهم بخورد، بازگشت به شرایط زیستی مناسب امری مشکل و یا غیر ممکن خواهد بود. لذا با توجه به این اعتراضات، از اواسط دهه 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 استفاده 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 نحوه استفاده از عوامل اقلیمی با کمک تجهیزات همچون دودکش‌های هوا، آینه‌های منعکس کننده، پوسته‌های هوشمند، گلخانه‌ها، پله‌های شیشه‌ای و تبادل کننده‌های حرارتی نشان داده شده است. شکل خود ساختمان در مقطع نیز با توجه به زاویه 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 برنده اول اعلام شد.

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

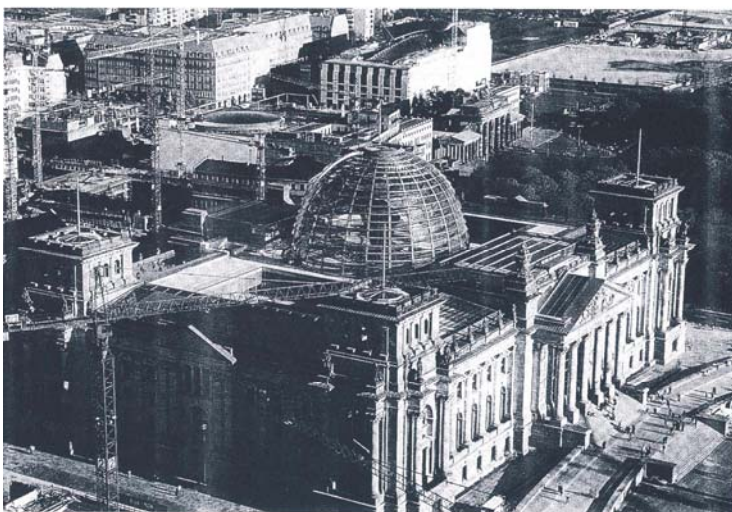
۱- سقف گنبدی، قطری برابر ۴۰ متر در پایین گنبد دارد و ارتفاع بالاترین نقطه گنبد ۲۳/۵ متر از سقف‌های دور و بر ساختمان بالاتر است.

۲- سازه ساختمان شامل یک حلقه فولادی در بالا که به وسیله ۲۴ رگه قوسی فولادی خمیده تقویت و نگهداری شده که همگی با ۱۷ چهار چوب فولادی نگهداری شده اند. فرم تقویت‌های عمودی و افقی

یک شبکه فولادی که در آن

حدود ۳۰۰۰ متر مربع پوشش شیشه دارد و با یک شیوه 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 می درخشد.



تصویر ۲۹: ساختمان پارلمان آلمان - راشتاک در برلین، پس از احداث گنبد شیشه‌ای بر بالای آن



۳- از نظر اقلیمی در تابستان تهویه 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- آینه های وسط گنبد، با ۳۶۰ درجه روشنایی روز را از میان راهرو به داخل اتاق مذاکرات پارلمانی منعکس می کند و علاوه بر آن، تصویر مردم (خاستگاه قدرت مجلس) را به تالار نمایندگان منعکس می کند.

۵- سلول های 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 را در یک سطح هسته ای با بیشترین بازده (تقریباً ۴۰ کیلو وات) به داخل برق هدایت کند.

۶- پنجره های هوشمند برای تهویه هوا.

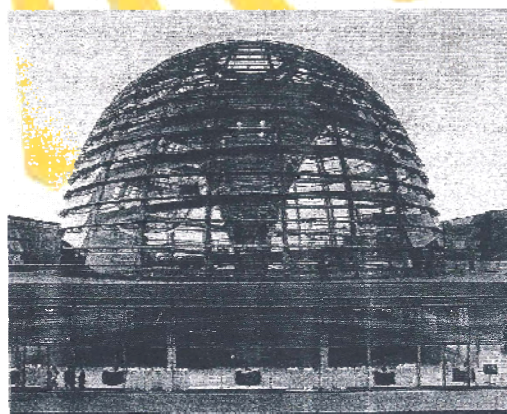
۷- استفاده از سوخت تجدید شونده بیوگاز برای تولید برق بدون آلودگی که از ۹۴٪ تولید دی اکسید کربن ممانعت می کند.

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- ذخیره حرارت اضافی در قسمت های مختلف ساختمان در یک مخزن طبیعی که آب گرم را برای گرمایش تأمین می کند.

۱۰- ذخیره شدن آب سرد در لایه های 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 ۳۰ و ۳۱. 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 جامعه 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 ساختمان های 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 تغییر 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 «نظم های 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 در یک جمله این سبک را تعریف کنید، می توانید بگوئید: «ساختمان نوکلاسیک، پوسته ای کلاسیک بر روی امکانات مدرن است».



تصویر ۳۲: مجموعه مسکونی ریچموند از جمله کارهای کونیلن تری، در کنار رودخانه تایمز در لندن

این مجتمع مسکونی شامل ادارات، مغازه های 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 ظهور کرده 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 مطالعه 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 وایینی، بازبینی است. برای درک معماری دیکانستراکشن، ابتدا لازم است، فلسفه 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 پساساختار گرایی هم محسوب می شود. پساساختار گراها منطق گرایی افراطی ساختاری و افراط ساختار گرایان در مورد ساختار و مورد پرسش قرار می دهند. پساساختار گراها 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 ساختار گراها مخالف می باشد و معتقد است که وقتی ما به دنبال ساختارها می باشیم، از متغیرها غافل می مانیم. به عقیده 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 و شب، مرد و زن، گفتار و نوشتار، 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 و سفید 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 دهه پایانی قرن گذشته بود، انجام شود.

در بررسی آثار معماری در ادوار مختلف تاریخ می توان به رابطه مستقیم و عمیق بین نحوه نگارش و ایدئولوژی بشر نسبت به هستی و اعتقادات او و به طور کلی آن چه را فرهنگ می نامیم و آنچه که به عنوان اثر معماری عرضه می نماید، پی برد.

به این معنی که نحوه تفکر و تفسیر انسان 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 مثابه 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 حوزه 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 نظریه 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 غیره ابتدا باید به فلسفه‌هایی که این نوع معماری‌ها از آن ملهم گردیده‌اند، اشاره کنیم. به عنوان مثال دو سبک دیکانستراکشن و فولدینگ را بررسی می‌کنیم.

۱-۱-۱-۵- مکتب ساختارگرایی

ساخت‌گرایی^{۱۳۵} که در نقطه مقابل با دیکانستراکشن قرار دارد، به عنوان یک روش تجزیه و تحلیل، در ابتدا توسط فردیناند دو سوسور^{۱۳۶} (1857 - 1913) در زبان‌شناسی 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 زبان‌شناسی مطرح بود، اما در فلسفه، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی نیز گسترش یافت. در اینجا دیگر متن موردنظر زبان‌شناسان نیست بلکه به مثابه 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 خویشتاوندی، 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 در رابطه هستند.

به عبارت دیگر وقوع پدیده‌ها (پدیده‌های انسانی) از ساخت 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) می توان 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 زمینه 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 ایده 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.

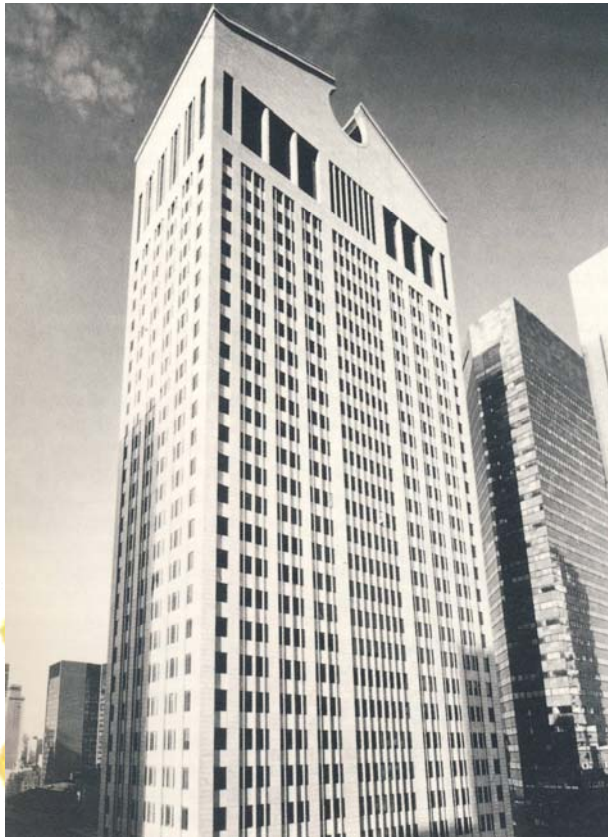
در اواخر سال ۱۹۷۰ و اوایل سال ۱۹۸۰، ساختارها با شعارهای تاریخی خاص، مشخص و نشانه دار بودند. نمونه بارز آن ساختمان جانسون برگی در نیویورک یا حتی ساختمان پورتلند گریو که بیانگر و نشان دهنده معنا بود و این مسئله به دلیل نشانه‌های تاریخی است را به خود اختصاص داده اند. پس در ترجمه معنا تا حدی محدود می شود، همانی باشد که معمار در نظر دارد و آن 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 می دهد 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 وسیله پناهگاهی نسبت به فعالیت‌های خارجی و بیگانه یافته باشند.

در نقد ادبی و در معماری، واژه پست در پست مدرنیسم نشان دهنده 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 دهه ۱۹۷۰، پتر 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 اراده یک تولید کننده 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 دانه های آمریکایی را نشان می داد که در آرزوی یافتن اصول عقلانی در معماری بودند. این گونه به نظر می رسید اگر از تئوریهای برگرفته شده از رشته های دیگر بتوان در معماری استفاده کرد، معماری به عنوان یک رشته آکادمیک پیشرفت خواهد کرد. شایان ذکر است که تعداد معماران و افراد تحصیل کرده که مایل به استفاده از ساختار برگرفته شده از تئوری های جدید بودند، بسیار محدود بود. ولی حضور آنها در حوزه های معماری گسترده تر محدود نبود. از طریق ژورنال هایی 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، تئوری های «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 مبنای 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 رابطه آشکار میان اشیاء و زبانی که ما برای توصیف این اشیاء استفاده می کنیم را انکار می نمود همچنین معنا از اراده انسان منشأ نمی گیرد بلکه از عدم وجود ثبات در خود زبان ایجاد می شود. بنابر این مفاهیم ساده بیان که ما به کمک آنها صحبت می کنیم در مورد زبان زیر سؤال خواهند رفت.

از نقاط ضعف فلسفه دریدا این است که یک مفهوم واحد را برای واژه «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 تحلیلهايش 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 مسئله 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 نتیجه قابل ملاحظه ای از «دی کانستراکشن ها» 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 سلطه منابع رسمی چون ساختارگرای 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 سلطه «دی کانستراکشن ها» به وجود آمد سعی در حذف مفاهیمی از قبیل پراکندگی، جدایی و انفصال از طریق ابزار رسمی را داشت. «کوپ هیمبل بلو روف تاپ در وینا (۸۹-۱۹۸۴) و ایستگاه زاهای فایر در کارخانه ویترا در ویل-ام-رین در سال ۱۹۹۴، مورد آزمایش قرار گرفتند تا معماری را ماورای محدوده 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 تفکراهایی را که در خصوص نقش مردم وجود داشت تغییر دهد. در واقع در بی تفاوتی مطلق

آنها نسبت به مسئله محیط، تجلیل آنها از نقش معمار به عنوان ارائه دهنده شکل و به نوعی مترجم جامعه، به سختی می توان تمایزی بین آنها و مدرنیسم های متعصب ایجاد کرد جز در مواردی خاص همچون ویژگی های خاص اشکال.

در این دوران، گرایش های متعددی تحت عنوان «پست اینداستریال»، «پست فوردیست» و «گلوبالایزد» در کشورهای پیشرفته غربی شکل گرفتند. «فوردیسم» به سیستم تولید انبوه و مصرف کننده 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 ۳۵: کوپ هیمل، تعمیر سقف فالدستراس در وینا در سال های ۱۹۸۴ تا ۱۹۸۹.



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

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 پیشرفته متمرکز در مناطق جدید در سراسر ایالات متحده و اروپای غربی و نیز حالت فورد گرای 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 پروژه هایی در شهر های هوستون و گالوستون ایالت تگزاس دارند.

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

گردید. در کل الگوی افزایش قطبی شدن درآمد منجر به حاشیه بسیار بیشتر اجتماعی و اقتصادی می گردد. همچنین این تمایلات سؤالاتی را درباره 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 شبکه خبری CNN حتی در دورافتاده ترین روستاهاست. اگر چه این تغییرات به زندگی روزمره همگان و نیز مسلماً بر محیط زیست ساخته شده تأثیر می گذارند اما اکثراً در تصمیمات معماری تأثیر اندکی دارند.

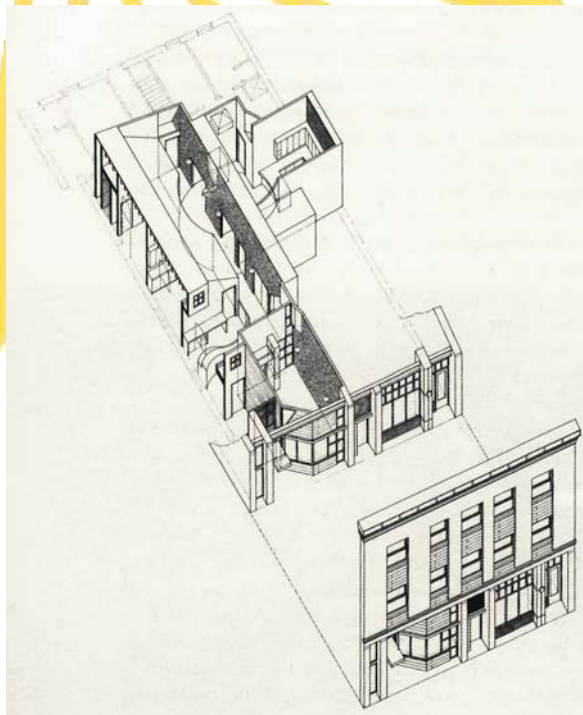
از ساختمانهای براق و محکم جنبش مدرن گرفته تا ساختمانهای مبهوت کننده دیکانسانراکتیویستی از لحاظ سبک تفاوت زیادی وجود دارد اما از لحاظ معماری شجاعانه مبتنی بر تعبیر شخصی از بحرانهای اجتماعی ابداً فاصله ای وجود ندارد. با این حال همانطور که حتی جوامع حرفه ای در ایالات متحده و جاهای دیگر ابراز کرده اند نقش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



تصویر ۳۶: سام ماکیس،
ناظر خانه «های باله»، فارغ
التحصیل دانشگاه آبورن
در روستای هال در آلاباما
در فاصله سال های ۱۹۹۳
تا ۱۹۹۴.

در ایالات متحده مهندسين معمار تنها کسری از تمام ساختمانها را طراحی می کنند. و در جاهای دیگر این عدد کمتر است. این بدان معناست که مناطق حومه شهرها، بازارها، انبارها، مدارس، آپارتمانها و سایر موارد ساخته شده به وسیله سازندگان یا پیمانکاران طراحی می شوند. از جنبه 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 جنبه مثبت، با توجه به بی تفاوتی کلی مهندسين 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 حرفه 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 مهندسين 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 می‌شود. استودیو روستایی سام ماکبی برای دانشگاه آبرن در بخش هیل در ایالات آلاباما به دانش آموزان می‌آموزد که چگونه مهارت‌های آنها می‌تواند برای خانواده‌ها و افرادی که در حاشیه جامعه زندگی می‌کنند، تفاوت ایجاد نماید. خانه هی بیل^{۳۷} با هزینه ۶۰۰۰ دلار ۳۳ دانشجوی در طول ۳ ترم در سال تحصیلی ۹۴-۱۹۹۳ طراحی و ساخته شد. این جنبه کوچک ادعای دستیابی به اهداف بزرگ اجتماعی را ندارد، بلکه بر شخصیت ساکنان و حق آنها نسبت به مسکن زیبا و ارزان بر اساس خواسته‌هایشان و حتی بر اساس طراحی ماهرانه تأکید دارد. خانه‌های خود یاری در کشورهای در حال توسعه یا مناطق محروم اقتصادی تلاشی برای دستیابی به همین اهداف هستند. در مناطق شهری شرکت‌های معماری مانند کاوادیوم در لس آنجلس برای تولید هتل‌های ارزان دارای اتاق‌های یک نفره مانند هتل پرنیتیس (۱۹۹۰) از کابوس کاغذ بازی اداری رنج می‌برند. بعضی از این پروژه‌ها در این کتاب گنجانده شده‌اند. با این حال آنچه که من قصد دارم تحقیقی در مورد محیط ساخته شده نیست بلکه در مورد گرایش‌های کلی در معماری در طی ربع قرن گذشته است. هیچ تحقیق با حجم معقول نمی‌تواند تمام ساختمان‌های جالب و مهم در طول این مدت زمان را در بر بگیرد. بنابراین من تعدادی از کارها را برگزیده‌ام و بر آنها تمرکز می‌کنم. من همچنین می‌خواستم 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 پرنیتیس در لس آنجلس کالیفرنیا در سال ۱۹۹۰. ایزومتریک از طبقه اول را در تصویر ملاحظه می‌کنید.

پس به طور خلاصه می توان بیان کرد که ساخت گرایی یک نظریه روش شناختی است و در آن می توان هر مسأله ای را مورد بررسی قرار داد و قوانین حاکم بر آن مسائل را استخراج و از آن قوانین در جهت پیش بینی مسائل بهره جست. ساختار گرایان معتقدند، بخش بزرگی از آگاهی های ذهن بشر به صورت ناخودآگاه است، به دیگر سخن مفاهیمی در زندگی اقوام گذشته وجود داشته، که در زندگی انسان معاصر هم وجود دارد و ما از این مفاهیم به عنوان «کهن الگوها» یاد می کنیم.

ساخت گرایی، نقدی بر فلسفه و اندیشه مدرن بود که در آن تمامی پدیده های انسانی از دیدگاه عقل بشر مورد بررسی قرار می گرفت و نقش عوامل ناخودآگاه (مانند تأثیرات فرهنگ، قومیت و غیره) در بررسی آن پدیده ها نادیده گرفته می شد. از سوسور زبان شناس سوییسی و استراوس^{۱۳۸} مردم شناس فرانسوی می توان به عنوان نظریه پردازان این مکتب نام برد.

در نیمه اول قرن بیستم، از سوی ژان پل سارتر (۱۹۸۰ - ۱۹۰۵) فیلسوف فرانسوی فلسفه (اصالت وجود) (اگزیستانسیالیسم) مطرح گردید. سارتر معتقد بود هر فرد ماهیت خویش را شکل می دهد، هیچ دو فرد یا پدیده 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 آن ها) است، مردود می باشد.

به این ترتیب فلسفه اصالت وجود (به مثابه پایه مکتب دیکانستراکشن) نیز ریشه در هرمنوتیک و نحوه تفسیر پدیده ها دارد، با این تفاوت که پیروان ساختار گرایی معمولاً متن مدارانند، یعنی به متن توجه می کنند تا مؤلف آن ولی پیروان مکتب دیکانستراکشن مفسرمدارانند، به این مفهوم که بیان می دارند هر فردی (مفسری) می تواند 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 فلسفه اصالت وجود دارد توسط ژاک دریدا^{۱۳۹} فیلسوف معاصر فرانسوی پایه گذاری شد. دریدا با ساختار گراها مخالف است و معتقد است چون فرهنگ و شیوه های قومی هر لحظه تغییر می کنند، پس روش ساختار گراها که مبتنی بر مطالعه تکرارها است، صحیح نمی باشد.

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

138 - Claude Levi Strauss

139 - Jacques 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.

نکته 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 «پسا ساختارگرایی» 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 همه 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 پدیده 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 آیزمن^{۱۴۰}
بر پایه مکتب فکری دیکانستراکشن از سال ۱۹۹۸ و به طور دقیق‌تر از اوایل ۱۹۸۰ سبک معماری‌ای به نام دیکانستراکشن ابداع شد. نخستین بار توسط پیتر آیزمن 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 می‌باشد:

* 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، ابهام، بی‌ثباتی، فریب، زشتی و عدم سودمندی است.

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 اندیشه معماران دیکانستراکشن شرایط امروز به اعتقاد آیزمن «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 کننده جهان متکثر کنونی باشد و به قرائت‌ها و تفسیرهای مختلف از طرح اجازه بروز دهد.

معماری دیکانستراکشن باید هم پاسخگوی بینش‌های آینده‌نگر و هم بینش‌های گذشته‌نگر باشد و همه سلاقی 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 می‌شود، به جای این که فرم به دنبال کارکرد باشد کارکرد تابع تغییر شکل می‌شود، بر خلاف مدرنیست‌ها که می‌گویند فرم تابع عملکرد است.

در آثار معماران این سبک، عدم تقارن، ابهام، ابهام، بی‌ثباتی، دوگانگی، چند معنایی و عدم سودمندی هم‌تراز تقارن، وضوح، ثبات، پایداری و سودمندی مطرح می‌شود. در این سبک، به عنوان مثال هم احجام متقارن وجود دارند و هم احجام نامتقارن ولی آنچه مهم می‌باشد، 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 آیزمن، فرانک گهری، زها حدید، 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 زائیده مکتب دیکانستراکشن است، و از دهه پایانی قرن بیستم مطرح گردید فولدینگ نام دارد. از نظر مقایسه، فلسفه فولدینگ که نخستین بار توسط ژیل دلوز^{۱۴۲} (۱۹۹۶-۱۹۲۵) فرانسوی مطرح شد، شباهت بسیار زیادی با فلسفه دیکانستراکشن دارد:

* هیچ ارجحیتی در جهان وجود ندارد. (در تقابل‌ها)

* معانی متون متکثراند (از دیدگاه مفسران مختلف)

* سلسله مراتب وجود ندارد

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

اما باید توجه کرد در فولدینگ به عدم وجود سلسله مراتب و طبقه‌بندی توجه بیشتری شده و همچنین به افق‌گرایی و هم‌ترازی 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 فلسفه فولدینگ می‌توان به فلیکس گاتاری فرانسوی^{۱۴۴} (۱۹۳۶-۱۹۹۲) اشاره نمود.

بحث فولدینگ در معماری از اوایل دهه ۱۹۹۰، با پیشگامی معمارانی چون آیزنمن، گهری، زهاحید و حتی معمار مدرنیست همچون فلیپ جانسون^{۱۴۵} وارد شد.

فولد یعنی چین، لایه، لایه‌های هزارتو. در این نوع معماری هر لایه در کنار لایه 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 می‌شود و مرکز‌مداری جای خود را به گسترش در جهت 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 نقطه مقابل تفکر فولدینگ که سلسله مراتب را رد می‌کرد) این برج تخریب گردید، گرگ لین^{۱۴۶} به صورت نمادین با تبر تیشه به ریشه این نماد مدرنیته و معماری مدرن زد و عمود‌گرایی 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 فلسفه فولدینگ در حوزه معماری واژه فرم ضعیف^{۱۴۷} را مطرح کرده است فرمی که قابل انعطاف است و خود را با شرایط محیطی وفق می‌دهد همانطور که ژله با شکل

143 -Rhaizom

144 -Felix 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 می‌کنند، 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 می‌گیرند.

۱-۳-۵- ویژگی‌های معماری فولدینگ

* لایه لایه بودن (چند لایگی) با حفظ ماهیت هر لایه و قرارگیری لایه‌ها در کنار هم
* افق‌گرایی 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.

۴-۵- مقایسه معماری دیکانستراکشن و فولدینگ

۱-۴-۵- شباهت‌ها

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

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 می‌کنند (درهم فرو نمی‌روند) همان‌طور که در معماری دیکانستراکشن احجام، اشکال، سطوح و غیره ماهیت خود را حفظ می‌کنند.

۴) هر دو سبک فولدینگ و دیکانستراکشن با الگوبرداری از علم‌روز، فرم‌هایی را به وجود می‌آورند.

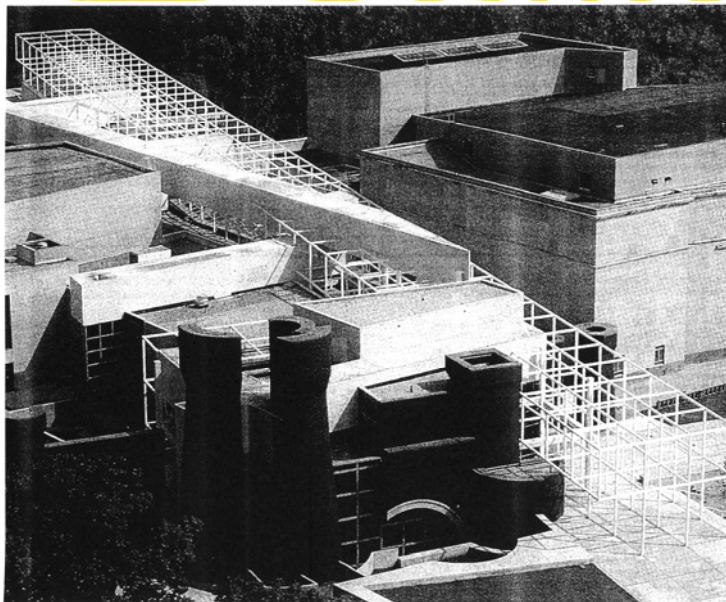
۲-۴-۵- تفاوت‌ها

۱) در معماری دیکانستراکشن تضادها و تباین‌ها در معماری به صورت مجزا شکل می‌یابند، اما در معماری فولدینگ هر چند 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 متضادش نیست بلکه به معنای کاربرد همزمان هر دو عنصر متضاد در طرح است.

۲) در معماری فولدینگ به نسبت معماری دیکانستراکشن توجه بیشتری به افق‌گرایی و همترازی است.

پس از بررسی‌های انجام گرفته لازم است در مورد ساختمان‌های شاخص این سبک‌ها صحبت به میان آید، یکی از اولین و شاخص‌ترین ساختمان‌های سبک دیکانستراکشن، مرکز هنرهای بصری، «وکسنر» (۱۹۸۹-۱۹۸۲) در شهر کلمبوس آمریکا است. عملکرد بنا، نمایش اثر هنرمندان و دانشجویان دانشگاه در آن است. «آیزنمن» 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 در این ساختمان ارائه می‌کنند و دیگری شهروندان و عامه مردم شهر که به دیدن این آثار می‌آیند. لذا دو نشانه برای هر قشر انتخاب کرد. یکی محورهای شبکه 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 گونه‌ای نمایش داده شده که هیچ یک بر دیگری ارجحیت ندارند و همانند دو تیغه قیچی بین دو ساختمان را شکافته و خود را در 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 دانشکده نظامی که شبیه یک قلعه نظامی بود، در قسمت سر در ورودی ساختمان مرکز هنرهای بصری و کسنر بازنمایی و بازسازی شد. در این طرح، آیزنمن بر خلاف افراد قبل از خود، توجه به چیزی نمود که در نگاه اول و قرائت نخست به نظر نمی‌آید. وی موشکافانه، مواردی همچون تناقضات، دوگانگی‌ها و مسائل

و تفسیرهای حاشیه‌ای را عریان و عیان نمود. معماری دیکانستراکشن، به عنوان یک سبک فراگیر و جهانی عمر نسبتاً کوتاهی داشت و از حدود یک دهه فراتر نرفت، ولی تأثیر شگرف و بنیادین بر شیوه طراحی و نوع بازنمایی معنی و تفسیر در حوزه معماری داشت.



تصویر ۳۸: مرکز هنرهای بصری و کسنر از جمله کارهای پیتر آیزنمن که او در آن تقابل‌ها و دوگانگی‌ها 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 گسترده ای بر ساختمان ایجاد گردید اما عواقب این تغییرات بر محیط ساخته شده به ندرت در تاریخچه های معماری و نقدها بازتاب دارند در حالیکه آنها تأثیر مستقیمی بر معماری و مهندسين معمار داشته اند. در واقع در طی دهه ۱۹۸۰ مهندسين 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 پروژه هایی که ثروت سرشاری در آنها نهفته بود.

در طی دهه ۱۹۸۰ ویکتوریو گریگوتی در یک سری مقالات در مجله کازابلای 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 رابطه آن با دیر بزرگ قرن ۱۶ که در مقابل آن قرار دارد، ساخته شده است. این مرکز فرهنگی به خوبی نمایانگر ایده 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 پروژه ها 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 پروژه ها می توانند نمونه های برجسته یک دهه آز و اتلاف باشند.

در حالیکه پروژه های عظیم ساختمانی امر جدیدی نیستند (تغییرات وین و پارس در قرن ۱۹ به ذهن می آیند و نیز دهه های ساختمان سازی استعماری در آمریکای لاتین و آسیا) حجم جهانی نقدینگی، مشارکت شرکتهای بین المللی، حضور مهندسين معمار از سراسر جهان غرب موجب تفاوت ابر پروژه های 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 مجموعه کلی از مسائل وجود دارند به گروههای فرعی تقسیم می شوند. مطالعه دقیق تر یک ابر پروژه خالص باعث بررسی دقیق عوامل دست اندر کار 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 پروژه های 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 رویه معماری هستند و همچنین نمادی از بسیاری پروژه های کوچکتر که در طی دهه ۱۹۸۰ میلادی تکمیل گردیدند. از لحاظ اصولی، همه 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 استفاده طبقه متوسط هستند. در اکثر موارد، مکانیزم های این کار از بهره بران طبقه 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 جاذبه 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 طبقه متوسط بودند و موجب احساس راحتی و آسایش آنها می شدند. یک ارتباط مستقیم بین فرهنگ ابر پروژه و نقش معماری در پایان هزاره دوم وجود دارد. این امر به بهترین نحو در جلسه سال ۱۹۹۲ دانشکده معماری با دانشکده دیگری مورد بررسی قرار گرفت. دانشکده معماری مخالف اقدام و همکاری احتمالی با دانشکده شهرسازی و یا دانشکده هنرهای زیبا بود. در عوض یکی از رؤسان 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 وارفته 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.

در نتیجه طی دو دهه 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 عموماً 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 شاخه‌ای از ریاضیات است که قوانین حاکم بر شکلها و حجم‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد) اجسام مورد مطالعه در این علم تنها اشکال کلاسیک و متعارف و معمولی نیستند. در توپولوژی حالت‌های مختلفی را می‌توان برای یک شکل متصور شد و در هر لحظه می‌توان این حالت‌ها تعریف کرد، مثلاً اگر فرض شود پروژه معروف موزه گونهایم اثر فرانک گهری شکل یک کاغذ مچاله شده را به معرض نمایش می‌گذارد، توپولوژی بیان می‌کند که این سطح مچاله شده همان مربع مستطیل یک کاغذ صاف است و می‌توان ارتباط بین این دو حالت از کاغذ را با فرمول‌های ریاضی بیان کرد. ۲) در این پروژه‌ها از ادوات الکترونیکی و ارتباطی در مقیاس بسیار گسترده‌ای استفاده می‌شود به طوری که وقتی فرد به داخل یکی از ساختمان‌ها وارد می‌شود، احساس می‌کند در یک دنیای مجازی وارد شده است. مثلاً با دست زدن به دیواره نازک یک نمایشگاه تصاویر مختلفی در آن ایجاد می‌شود یا بسته به وضعیت رفتاری افراد داخل ساختمان و تعداد آن‌ها (که توسط سنسورهای الکترونیکی کنترل می‌شوند) موزیک مناسبی انتخاب و پخش می‌شود.

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

مسئله فرم هر یک از این ساختمانها فریبنده و جذاب است و هر یک از آن‌ها می‌تواند 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 معمولاً نمایشگاه، ترمینال، بانک هستند که حضور در مجاورت و داخل آن‌ها برای مدت زمانی محدود هیجان انگیز و دلنشین است ولی کسی نمی‌تواند در دراز مدت در داخل آن احساس آرامش کند. بنابر این استفاده از این شیوه طراحی و به کار بردن فرم‌ها و خم‌های پیچیده و نامانوس در پروژه‌های 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. مسئله بسیار مهم دیگر سیستم‌های سازه‌ای مورد استفاده برای برپایی طرحهای غیر خطی است سیستم‌های سازه‌ای کلاسیک موجود با معماری غیر خطی نامتجانس 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 سایر اسپیس پژوهش کرد. او معماری در حوزه 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 می شوند و برای یک حوزه مجازی طراحی شده اند. مدل های خلاقانه او در مقابل واکنش های قابل انتقال بیننده پاسخگو هستند. در معماری سیال، نواک معماری را پیشنهاد می کند که از پذیرش فرم های 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. انحناها، چرخش ها و تغییرات معماری سیال نواک در واکنش به عکس العمل شخصی است که در آن فضا قرار گرفته است، لذا انسان است که در درجه 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 سایر 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 سایر یک سمفونی در فضا است در طول زمان؛ اما یک سمفونی که هرگز تکرار نمی شود و ممتد نیست تا کامل شود.»

۲-۵-۵- ویژگیهای فرمال در معماری مجازی

معماری سایر، معماری بدون محدودیت است؛ محدودیت های سایت که معمار در طرح های اجرایی با آن درگیر است در این معماری جایی ندارد و معمار در سائیتی با گستره ای نامحدود می تواند به طراحی پردازد و دومین امکان که توسط نواک در معماری سیال مطرح شده فراغت از جاذبه زمین است و همین ویژگی هاست که باعث گردیده تا پروفیسور تاناکا نام معماری «انجام نشدنی» را برای آن برگزیند.

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 زمینه سایر است چرا که هندسه اقلیدسی و سیستم دکارتی پاسخگوی آزادی های عرصه فضای سایر نیستند. به لحاظ فرم نیز پیچیدگی در فضاهای سایر مشهود است چرا که ابزار آن نیز فراهم آمده و ایده ها نیز به خاطر

عدم محدودیت‌های سایت، سازه و جاذبه زمین و غیره به سمت پیچیدگی هر چه بیشتر میل می‌کند، که البته این پیچیدگی پس از بروز معماری دیکانستراکشن در عرصه بناهای ساخته شده و طرح‌های اجرایی نیز دیده می‌شود. ویلیام ج. میشل خاطر نشان می‌کند: فضاهای الکترونیکی ظاهراً هر نوع فرم هندسی را انکار می‌کنند. پروفیسور تاجیما نام "باروک مجازی" بر این ایده نهاده که بیان گر پیچیدگی فرم‌ها و بیان اکسپرسیونیستی آن‌هاست.

تئوری‌های نوربرگ شولز، هایدگر، دلوز و گتاری؛ نظریه کوانتوم و نظریه آشوب که امروزه مطرح هستند، می‌توانند روش و ایده 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 می‌توانند 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 واسطه 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 اصطلاحاً همان چیزی‌اند که نواک آن را معماری سیال خوانند، تصوراتی که در حال سقوط به ورطه نوعی فرمالیسم اکسپرسیونیستی است.

لازمه 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 تخلیه تمام امکانات آن می‌باشد. خواسته 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 واسطه 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 هر کدام 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 دست‌اندر کار نظیر کارفرمایان و پیمانکاران استفاده می‌کردند. پرسپکتیوها و ترسیمات سه بعدی و سرانجام ماکت‌ها و مدل‌ها ابزار بعدی برای تجسم بخشیدن به تصورات ذهنی طراحان فضاهای معماری بوده‌اند. اما در عصر جدید با ورود کامپیوتر به عرصه شبیه‌سازی 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 می‌گذارند. نورها را باز آفرینی می‌کند و با جان بخشیدن به تصاویر و حرکت دادن به آنها، پاره‌ای از وظایف مدل‌های حجمی نیز به دوش می‌کشد. کامپیوتر، ابزار قدرتمندی است که می‌تواند نقش چند رسانه‌ای را در انتقال یک ایده از طراح به مخاطب ایفا کند.

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

۴-۵-۶- معماری دیجیتال

امروزه با استفاده از فضای دیجیتال به خوبی می‌توان تمام جزئیات تصور شده یک طرح را پیشاپیش به تصویر کشید. کاری که در گذشته تقریباً غیرممکن بود. فرم در فضای کامپیوتر ترسیم می‌شود. خلاقیت شکل می‌گیرد. 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 می‌کند. 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 حوزه معماری که تولد آن سبکی آزاد و نامحدود 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. نظریه آرمان شهری ویلیام میشل ماهیت ماهوی، جدایی ناپذیر و معمارانه فضاهای سایبر را مطرح می‌کند. 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 می‌کنند و در بسیاری موارد این مکان‌ها تا اندازه‌ای که بتواند خواسته‌های افراد را حداقل در کوتاه مدت برآورده سازند، عملکردی هستند.

معماری مجازی اطلاعاتی جایگزینی است، که دگرگون می‌کند و در حال دگرگون سازی قوانین کلاسیک است. درواقع بهره از مجاز گرفتن به جهت توسعه و گسترش حقیقت است. گسترش حوزه اندیشه و تفکر با ورود به مجاز و دنیای آن عملی به نظر می‌رسد و امکانی جدید فراهم می‌سازد. شبکه، شخصی سازی، پویایی و ارتباط ارکان جامعه اطلاعاتی فوق الذکر را تشکیل می‌دهند.

معماری انتقالی در جستجوی عبور از دنیای معماری فیزیکی به سمت معماری فضای مجاز است. پس می‌توان دریافت که حقیقت مجازی چه امکاناتی در اختیار طراحان و معماران گذارده است. حقیقت مجازی در اصل امکانی برای طراحی و رمزبازی تکوینی و پیدایشی یک اندیشه است؛ در اینجا می‌توان بر این نکته توجه کرد که درواقع تمام معماران بالذات بر مجاز واقفند ولی باید گفت که این مطلب رادرک می‌کنند اما قادر به ساختن و پرداختن به آن نیستند.

ابزار و وسایل مورد استفاده معماران در گذشته تأثیر بسزایی در آثارشان داشت. با گسترش و شناخت تکنولوژی‌های جدید می‌توان این را مطرح ساخت که زمان، حرکت و شدت جریان علوم محدودی هستند و شبیه سازی و مطابقتی را باید به دست آورد که راه و مسیریگری را برای طراح معماری مهیا سازد. در این عصر ما به معمارانی که خالق تصاویر زیبا هستند نیازی نداریم. امروزه هر کسی قادر به انجام چنین کاری است. بعد از این معمار کسی است که ساختمانهایی بسازد که خالق نوعی اندیشه باشد. به عبارتی اندیشه‌ای که طراحی می‌کند و اثری که گویای اندیشه نویسنده است.



فصل ششم
طراحی فضاها

پس از بررسی‌های انجام گرفته و آشنایی با سبک‌های مختلف در فصول گذشته، لازم می‌باشد تا اینک با فضاها و عملکردهای مهم آنها آشنا شویم. برای تحقق این امر بررسی اجمالی فضاها از نظر عملکردهای آنها امری مهم می‌باشد، لذا ذکر دسته‌بندی انواع فضاها از جمله فضاهای عمومی (گالری‌ها - 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 می‌باشد.

۱-۶- فضاهای عمومی

فضای عمومی در قرون ۱۹ و 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 می‌گردید. بحث مکان عمومی را در ارتباط با مباحثه جاری در خصوص فضای عمومی بهتر می‌توان درک کرد. چرا که مکان عمومی تحقق فضای عمومی است. یورگن هابرماس فیلسوف آلمانی به آن به عنوان محیطی که در آن شهروندان به طور خاص به فعالیت سیاسی مشغول هستند، یاد می‌کند و عملاً اصرار دارد که این امر برای اعمال سیاسی دموکراتیک ضروری است. هابرماس با ناراحتی ابراز می‌داشت 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 نظریه هابرماس این اندیشه بود که این مکانها و فضاهای عمومی محیط‌هایی بودند که شهروندان آزاد و برابر می‌توانند، به مسائل سیاسی بپردازند. دانشمندانی به نام نانسی فریزر، جف الی، جون لندز و مری رایان با تعاریف هابرماس با این رویکرد برخورد کردند که آرمان عمومی لیبرال بورژوا که او به عنوان پیشینه تاریخی ذکر می‌کند 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 بی‌قدر گردیدند. این امر شامل انجمنهای داوطلبانه زنان یا کارگران که تمایز شدید میان عمومی و خصوصی را شکست، می‌گردد 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 می‌توانند وارد شوند، اما اغلب در واقعیت یک سری رویه‌های تبعیض آمیز را پنهان می‌کند که معمولاً بر اساس نژاد، جنسیت یا طبقه هستند و تعریف عمومی را از جهات مهمی محدود می‌کنند. آنچه که اغلب در نظر ما مکانهایی است که عموم می‌توانند 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 جنبه 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 مذكر 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 مذكر سفید پوست در ایالات متحده در طول قرن نوزدهم میادین و خیابانها را در شهرها عمومی اعلام کردند تنها تصویری 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 اجبار آمیز ترین دریافت این باشد که تنها یک اجتماع وجود ندارد بلکه اجتماع های 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 مداخله مقامات شهری برای کنترل دسترسی، زیر نظر گرفتن رفتار و کاهش انحرافات از فعالیت های بسیار مهم تر 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 عمده کنترل وابسته نیستند و برای دسترسی خود به طراحی مناسب مکان های عمومی متکی نیستند.

بر عکس، اغلب هر چه محیط نامناسب تر باشد، آن واقعه موقتی موفق تر خواهد بود. به همین دلیل این فعالیت ها 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 دهه 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، کاباره ها و هزاران نفری که پرسه می زنند و صحبت می کنند، منجر به اعتراض ساکنان محلی گردیده و در نتیجه دولت برای فرونشاندن این سرو صدا اقدام کرده است. اما ناراحتی اصلی بسیاری از ساکنان که طبقات پایین (نظیر مهاجران جنوبی) از حاشیه 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 بر مصرف انبوه و کنترل رسمی دارند، در بحث زیر نمایان می شوند. این بخش یا بحثی در مورد شهر بازیهای دیزنی به عنوان نمونه این تلقی از مکان عمومی آغاز می گردد و سپس مراکز خرید و موزه ها که دو نوع از رایج ترین مکانهای عمومی در اواخر قرن بیستم هستند، مورد بحث قرار می گیرند و در بعد فرهنگی کتابخانه ها 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 مجموعه شهری که پس از دهه ۱۹۵۰ ساخته شد، می پردازیم. نام این مجموعه دیزنی لند می باشد. در دهه 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، داندل داک، گوفی و سایر آفرینش های کارتونی به شهرت جهانی رسیدند و شخصیت های محبوب کودکان گردیدند. تا اوایل دهه ۵۰ برنامه تلویزیونی روزانه و هفتگی نیز اضافه گردیدند و برنامه ریزی برای دیزنی لند در آنهایم 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 برنامه سازمانی برای اوقات فراغت در آمدند. علی رغم اینکه مالکین سایر پارکهای تفریحی آن را طرد کردند اما در عوض دیزنی لند به موفقیت کامل رسید. سه مورد بعدی که به این امپراطوری اضافه شد شامل دیزنی در فلوریدا (۱۹۷۱) و به خصوص مجیک کینگ دام (۱۹۸۲) و دیزنی توکیو (۱۹۸۴) و یورو دیزنی در حومه پاریس (۱۹۹۲) به شدت ایده های اولین پروژه را افزایش دادند.

در نتیجه محبوبیت عمومی، دیزنی لند از سوی برخی مجامع به عنوان نمونه 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 موفقیت دیزنی لند شروع به کار شهربازیهای دیگر در ۴۰ سال گذشته نه تنها در ایالات متحده بلکه در اروپا و آسیا است. در واقع موفقیت نسبی دیزنی توکیو که مشابه دنیای دیزنی می باشد به همراه تقویت این 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. از اینها مهم تر، روش های فضاهای عمومی، فضای کار و شهرسازی در دیزنی لند و موارد بعدی به مزاق سازندگان و مهندسين معمار به عنوان استاندارد می که با آن ساختمانها و مکانهای عمومی سنجیده شوند، خوش آمد.

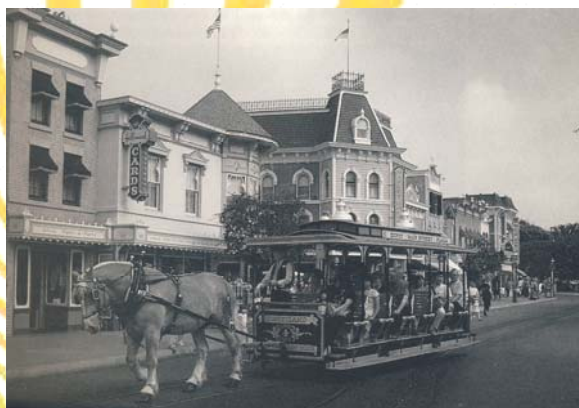
دیزنی لند مفاهیم شهر بازی را به سطح جدیدی ارتقا داد. در محدوده این مجموعه گسترده، ۵ شهر بازی با موضوعات مختلف وجود دارد: سرزمین ماجرا، دنیای کوچکی، سرزمین خیال، سرزمین مرزی و خیابان مرکزی آمریکا. اینها با هم چشم انداز شهری و روستایی آمریکا را به یک محیط قابل مدیریت و ایده آل تبدیل کردند. آنچه که دیزنی صلح جویانه به عنوان تاریخ شهر بازی ارائه کرد با نگارش نقطه نظرات مایوسانه به رویدادهای واقعی لطمه زد. برای مثال ارائه 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، فقر و 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 ۳۹ و ۴۰: تصوّر خیابان اصلی در دیزنی لند آنهام کالیفرنیا در ایالات متحده آمریکا 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 بازدید کنندگان موقتی، تنها دیزنی و مهمانان ویژه او می توانند 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 پیچیده بازاریابی و کنترل 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



مدیرانه 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 سوئسی و خانه های سبک گوتیک می آراستند. اما تضاد های میان ورسای یا ورلتیز یا باغ های انگلیسی استو یا استورهد با دیزنی لند 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 برگرداندند 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 نمونه ها ایده شهر بازی در دانشگاه کالیفرنیا در ایرواین می باشد که چارلز مور، 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 دانشکده 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 مورتسن. در مورد ناسو، گروه SWA یک شهر بازی موجود را بازنگری کرد و توسعه داد و هتل های تفریحی و امکانات گلف و سایر ورزش ها را به آن افزود. همه چیز به طور واضح و آشکار غربی است از شهر بازی، سرزمین خیال، خیابان مرکزی آمریکا دهه ۱۹۵۰، راک اند رول پلازا و باغ فرانسوی گرفته تا هتل آکبین که به سبک دوره رنسانس فرانسه است. علی رغم مکان این تفریح گاه در جنگل های متراکم در فاصله 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 اندازه 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، دریاچه تایفون، جزیره لذت، بازار روستایی دیزنی، جزیره اکتشاف، مرکز اپکوت و همینطور امکانات تفریحی متعدد به آن افزوده می گردد. در استودیو های دیزنی بازدید کنندگان بازسازی فیلمهای بزرگ از قبیل تینج موتنت، لاک پشت های نینجا و یک گالری انیمیشن، دره 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 ریکا بیندر در وین، کارخانه علوم ماهواره ای زیر نظر دانشگاه کالیفورنیا در ایرواین کالیفورنیا در سال ۱۹۸۹.

امروزه بلوار هالیوود در لس آنجلس بسیار متفاوت و پیچیده تر از نمونه دیزنی می باشد و برای بسیاری از بازدیدکنندگان مقایسه 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 برنامه 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 ویرین مغازه ها 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 می خواست 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 نمی گذارد. 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 توسعه بزرگ، آناهایم (که دیزنی لند در آنجا قرار داشت) و لانگ بیچ (محل توسعه 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 بسته مالی و شهرسازی را که به دنبال آن بود، به دست آورد. این استراتژی را شرکت در جاهای دیگر نیز با موفقیت به پیش برد. هنگامی که آنها از آسیاب افتاد، آناهایم تنها بود.

جاذبه اولیه آن در دهه 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. توسعه برنامه ریزی شده دیزنی لند در هزاره سوم میلیونها دلار از بودجه ایالتی و فدرال را جذب بزرگراه و زیر ساختها برای دسترسی بهتر بازدید کنندگان 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 بسته مالی اسراف گرایانه ایالتی، شهری و کشوری چگونه خواهد بود.

سرزمین مرزی، سرزمین خیال و سایر بخشهای پارک از مدل خیابان اصلی در ارائه معماری صحنه طراحی شده برای لذت بصری غیر تفسیری پیروی می کنند. برای دستیابی به تأثیر مطلوب بنا به گفته 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 وجود داشته باشد. پرسنل زباله ها را تقریباً بلافاصله پس از اینکه انداخته می شوند، محبوبانه بر می دارند. موزیک گیلد دیج و غربی پخش نمی شود. 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. بازدید کنندگان با دقت و زیرکی در نمایشگاه ها و تورها گردانده می شوند. از لحاظ ساختار اجتماعی و عملکرد، دیزنی لند به هیچ وجه یک شهر تلقی نمی گردد 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 نمونه آزمایشی جامعه فردا می باشد. این شهر آرمانی از پروژه های شهرسازی آرمانی نشأت گرفت که در شهرهای 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 پروژه 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 ایده ها 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 ارائه مواد و سیستم های جدید بود نمایشگاهی از خلاقیت و ابتکار شرکت 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 پاولیون 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 جامعه 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، اگزات، جنرال موتور و صنایع غذایی کرافت، حامی مالی نمایشگاهی در اپکات بودند که شامل ویژگی هایی 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 ادامه کار معمار فرانسوی اتن لویی 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 زاویه ۳۶۰ درجه و به صورت دو بعدی کنار هم گذارده شده اند. اما در مورد ایده معماری شهرسازی، 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 فروشگاههای برای لوازم بدلی و خرده ریز مانند فروشگاه های کادویی در فرودگاه های سراسر جهان است. این غرفه ها تا حدی کارهای غیر معمول انجام می دهند، مثلاً بازدیدکنندگان می توانند گذرنامه هر کشوری را با مهر و امضاء خریداری نمایند. محیط های تخیلی مکانهای دور با مواد ساختمانی غرفه ها تکمیل می شود که در آنها کاشی های سقف و دیگر عناصر تزئینی از الیاف شیشه رنگی باعث رایحه غیر واقعی و شکننده در غرفه ها 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 لوئیس وایسٹای فلوریدا، سال ۱۹۸۷.

تمام نمایشگاهها، دستگاهها و چشم اندازها به وسیله تخیل کنندگان دیزنی طراحی شده اند. پس از اینکه یک تیم از مهندسين نتوانستند ایده او را از نوعی شهر بازی در اوایل دهه 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 ایده دیزنی در ایجاد دنیای والت دیزنی، مرکز اپکات و دیزنی توکیو ادامه یافت. تقریباً نیم قرن بعد متخصصان حرفه ای سرانجام به ایده آن دست یافتند. تحت ریاست مایکل ایزنر شرکت دیزنی شروع به بررسی احتمال ساخت صلاحی قوی در زرادخانه 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، سایه رؤیای قدیمی دیزنی از یک جامعه برنامه ریزی شده که قرار است سلبریشن نامیده شود، در یک شهر جدید با ۲۰۰۰۰ نفر جمعیت 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 بیمه عمر متروپلیتن بود) به نام های قو و دلفین (۱۹۸۷) نمود می یابند. اگر چه این هتلها در زیر مجموعه گروه دوم از دو گروه معماری که از سوی ونثوری در اوایل دهه ۱۹۷۰ مشخص گردید، قرار دارند. با ابعاد بزرگ و ارتفاع ۱۵ متر از گوشه ها، از صدف های بزرگ آب بیرون می ریزد 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 پایروس 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 وسیله یک توریست یا علاقه مند تاریخ. سایر طراحی ها به وسیله استرال و مالیک بونارهیستا انجام شدند، که در آنها الماس های تاریخی و زرد در پنجره های 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 وسیله 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 فریم هایی از یک پارکینگ عظیم در ورودی و دریاچه 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 ساختمان های دیزنی مواد آن فایبر گلاس و ولزالت با یک سوراخهای مشخص و خصوصیات جدید غیر واقعی هتلها و خروجی های کارنیوال مانند داخل را تداعی می کند، جایی که یک دفاتر دور تادور آن دارای فضاهای ۴ ضلعی شکسته شده توسط پله ها می باشد. راهروهای بالکن به صورت ردیف های بی پایان از سوراخهایی که به هریک چهار ضلعی کوچکی باز شده به یک سمت قرار دارد، که در آن حالت خصوصی حداقل می باشد. در این فضاهای بزرگ و اکثراً باز، این عجیب نیست که خبرنامه دنیای دیزنی در فلوریدا تحت عنوان «چشم ها و گوشها» خوانده می شود که یادآور دقت کارفرمایان و یک دید مستقیم به والت دیزنی و هر جای دیگر از طرف FBI در طول سالهای ۱۹۵۰ می باشد.

شرکت دیگر مرتبط با دیزنی یک شرکت گسترده اوپلاک می باشد که در سال ۱۹۸۵ با به وجود آمدن شرکت توسعه دیزنی (DDC)^{۱۴۸} یک زیر شاخه کاملاً تحت نظارت بر توسعه 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

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 هتلهای و شغل های 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 می افتاد، 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 قدرت های مالیاتی بود، به وجود آورد. کمتر از ۳ خانواده در این محدوده زندگی می کردند که همه آنها توسط این شرکت انتخاب شده بودند. تمام اعضاء هیأت نظارت آن برای دیزنی کار می کردند، نیاز به بیان سلسله و بدنه کنترل کننده تمام توسعه ها بر روی بسته 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 توریست ها مورد نیاز بود، در مقابل ایالت موافقت کرد که دولت با قدرت دیزنی برای ۷ سال رؤیایی نکند. چند هفته بعد شرکت ساخت چهارمین پارک بازی را اعلام کرد و ساخت ۷ و ساخت خانه های ارزان قیمت برای ۱۹ هزار کارمند جدید با درآمد پایین که تمام آنها نیاز به خانه داشتند.

در سال ۱۹۹۰ ایالت فلوریدا سرمایه 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 موفق تر از تمام شرکت های دیگر باشد. مالکین ژاپنی بر کوشش شرکت برای معرفی المانهای ژاپنی مانند سامورایی لند مقاومت کردند. دیزنی لند توکیولیک کپی از اصل کالیفرنیا می باشد اما در واقع نسخه ژاپنی آن تفاوت داشت، به جای خیابان اصلی، توکیو دارای بازار جهانی بود که از لایه های فعالیت های 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 موفقیت سه پارک بازی اولیه تحت نظارت مایکل آیسنر شرکت دیزنی به قاره دیگر رفت و این بار به اروپا. با استفاده از همان تکنیک ها در دو محل اسپانیا و فرانسه و با توجه به موفقیت 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 محدوده 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، فرونیتز لند و دیسکوزی لند می باشد. با آنکه اکثر طرح‌ها در آنجا مروری بر مفاهیم اروپایی بود، برنامه ریزی برای توسعه 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 برنامه طراحی شده تا سال ۲۰۱۷ بود.

همانطور که در اورلاندو هتلها طراحی می شوند، معمارانی همچون رم 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 کننده 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 وسیله افراد خلاق 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 می باشد 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 می شود که دارای خصوصیتی است که از پارکهای یوست، گلاسیر، یلورالستون، اقباس شده است. باشگاه نیوپرتوی دارای یک دریاچه می باشد یا هتل نیویورک گهري در سال ۱۹۹۲ با آسانسورهای تیبیکال نیویورک و ۵ برج که یادآور برجهای منهن با بالهای آنها می باشد و استخر روبروی مرکز داگ فلر قرار دارد. دو هتل دیگر هتل سانتافه به وسیله آنتوان پیریداک (۱۹۹۲) و هتل شین به وسیله 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 تجربه پایان قرن ۲۰ آمریکای غربی بگوید از این روش استفاده می شد به وسیله 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 فاصله 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 کننده مهره 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 پیرداک، 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 تأخیر در فاز برنامه های ساخت و ساز را بررسی می کرد، نه تنها از آژانس های برنامه ریزی بلکه از طرف بانکها و دیگر گروههای مالی همکاری آنها به نظر می رسید، تا در چهره 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 مسابقه بزرگترین توسعه 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 حاضر به عنوان یک نمونه خوب نمی توان از آن نام برد. من قبلاً یک پاراگراف نوشتم و مقایسه کردم پیروزی های دیزنی را نسبت به شرایط مالی اولیمپیا و کورک در ورشکستگی کلور از فوکوکا نسبت به روزنامه هایی 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 توسعه 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 موفقیت 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 نسخه تاریخ آمریکایی می تواند نزدیک به مبنای ملی ساخته شود و بعد از 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 آنها به تعویق بیندازد با تصویر مخدوش اما نه کاملاً خراب شده، سهام‌ها بار دیگر بالا رفتند و مجریان دوباره سودهایی نصیبشان شد.

این حالت در رکود با موفقیت 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 دهنده مفهوم مهندسی شادمانی می باشد و این به وسیله مفهوم اساسی است که در تعارض با رضایت مصرف و در نتیجه ساختمان شناسایی کننده آنها از طریق خرید عوامل مربوط به آنهاست که در مقابل این تعارض برای دستیابی به یک جامعه دموکراتیک کوشش‌های اساسی کرده اند. زمانیکه کوشش‌های دیزنی برای دستیابی به افسانه‌های فرهنگی از طریق نسخه‌های برنامه ریزی شده تاریخی و از طریق میراث معماری دارای اهمیت می باشد، در سال ۱۹۹۵ کنترل کننده بزرگترین شبکه‌های تلویزیونی در ایالات متحده با نام ABC بود که اخبار اصلی را در اختیار آن قرار می داد. از دست دادن بازار آزاد دیزنی دیده می شد در حالی که میراث معماری آن تقویت کننده تصویر فرهنگی مربوط به آن بود.

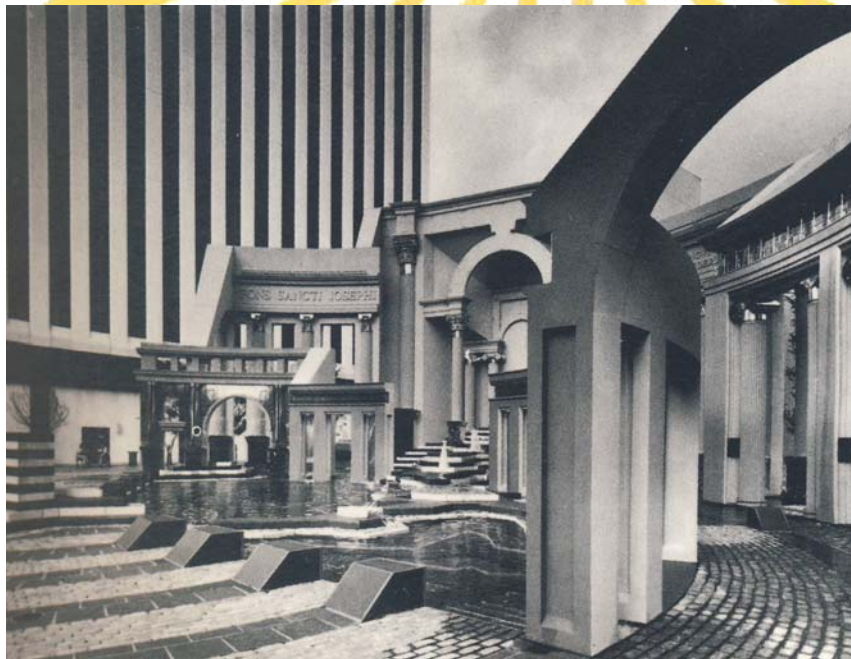
۲-۱-۶- فضاهای عمومی: مراکز خرید و موزه‌ها

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 ایرواین به عنوان یک پارک بازی معماری به وسیله اینهایی که اکثراً از دنیای

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

چارلز مور ایده های 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 چشمه نیکولهاسالوی تروی در رم (۱۷۳۲)، آندره پالادیو در ویسنتزا (۱۵۴۹)، کارل فردریک شینکل نیواخ در برلین (۱۸۱۸) و سنت گسترده معماری کلاسیک برای تولید یک تصویر خالص بر خلاف تأثیر استاین نماهای مغازه ادویه فروشی را بر پایه استفاده از آویزها در رنگهای شاد و دروازه های بزرگ و چشمه به شکل ایتالیایی و ساختار معبد مانند و در مقابل ساختمان های بلند و ساختمان سازی ایتالیایی - آمریکایی. میلان ایتالیا خالی از همه چیز جز توریست ها است که به طور گسترده به دلیل توسعه 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 نمونه کوچک به وجود آورده طرح پست مدرنی استفاده شده در فیلم های مربوط به نیواورلئان مانند آلسان بزرگ که با فواره میلان ایتالیا آغاز شد، با المانهای معماری مور هر گونه استفاده معماری و طرح های شهری را به جز استفاده فانتزی مربوط به بازی، استفاده نکرده است.



تصویر ۴۷: چالز مور، میدان
پایای ایتالیا در نیواورلئان
لوئیسینا، سال ۱۹۷۹

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

شاید واضح ترین نمونه مربوط به ۳ دنیای دیزنی در مراکز خرید یک نوآوری اواسط قرن ۲۰ باشد که اوج خود را در مرکز خرید وست ادمونتون در کانادا (۱۹۸۶) نشان می دهد که در اندازه آن در سال ۱۹۹۲ به وسیله مرکز خرید آمریکا در مینه سوتا از آن الهام گرفت، هیچ نشانه 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 نقشه کلی مراکز خرید با پارک تفریحی آن، خیابانهای مربوط و هتل مربوط به شهر فانتزی که یک نمونه کامل از کشتی کلمبوس بوده و ساختارها و مراکز خرید و سانتا ماریا در غرب ادمونتون می باشد و نشان دهنده تقریباً ۳ دهه از ساختمان مراکز خرید در آمریکای شمالی می باشد که تحت نظارت سازندگان مکانها بر اساس ارزیابی های پیچیده 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 هدف های مشخص می باشند.

یکی از پیشگامان مراکز خرید معمار لس آنجلسی ویکتور گروئن می باشد که معتقد بود رشد حومه شهرها و مالکیت اتومبیل در ایالات متحده فرصتی را برای حل مشکل خرید محیط های شاد و سالم که اتومبیل ها به آسانی در آن قرار می گرفتند، می باشند. این پروژه ضد شهری که او به وسیله اولین مرکز خرید منطقه ای و سر بسته و دارای تهویه مطبوع با نام مرکز خرید سوت دال در مینسوتا در سال (۱۹۵۶) می باشد که موقعیت هایی را برای دسته ای کامل از فعالیت های فرهنگی، شهرنشینی و تفریحی که به آسانی در دسترس بودند، ایجاد کرد.

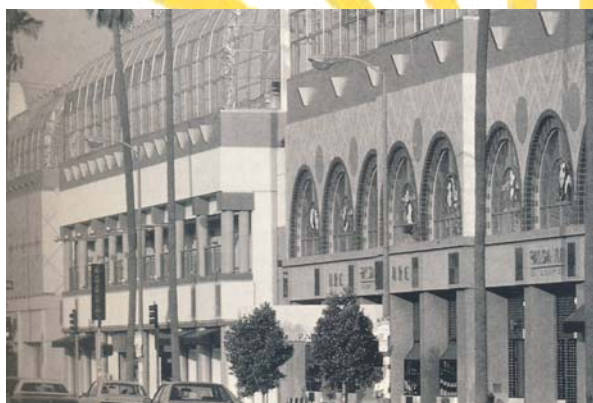
در محیط های حومه شهر و در جهت مفهوم مصرف گرایی در مراکز خرید گروئن در سال ۱۹۵۵ توصیفات انفرادی از فروشگاههای متفاوت به وسیله کنترل های معماری، به عنوان اولین نمونه های طراحی به وسیله سرمایه گذاران، مراکز خرید ایده آل به تجارت و مدرنیسم ملحق شدند. مراکز خرید گروئن فاکس هیل در لس آنجلس (۱۹۷۵) نمونه ای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

ایده ساختمان مرکز خرید در چهار دهه بعد در ایالات متحده به بقیه 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 اسکلت های ۱ تا ۲ طبقه بر روی سطح آسفالت پارکینگ به وجود می آمد و سپس مراکز خرید اشکال متفاوتی با پارکینگ های زیرزمینی یا چند طبقه 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 نمونه جوی لند در اسکان مارچ ایتالیا، جایی که مراکز خرید در زمین کاملاً حاصلخیزی احاطه شده به وسیله 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 تهویه 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. پاولیون وست سایت در لس آنجلس با نمای خاص خود یک نمونه زیبا می باشد که در دیگر مراکز خرید دیده نشده است.

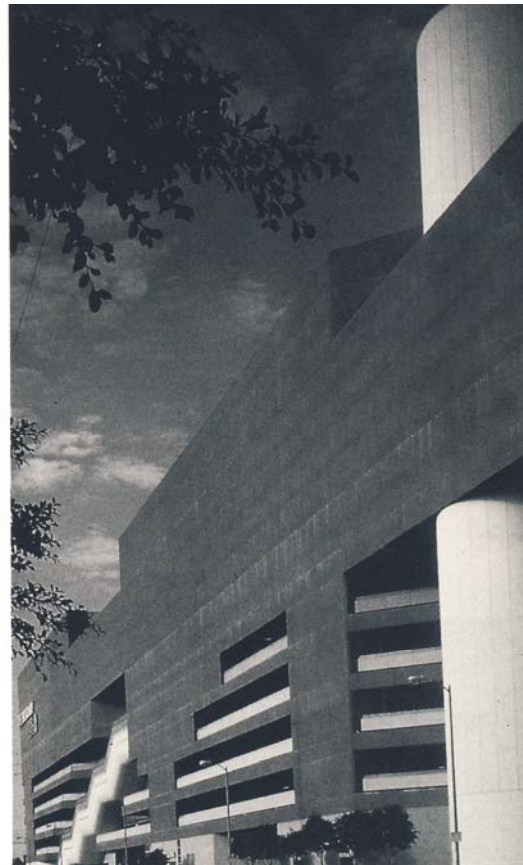


تصویر ۴۸: جان جرد، پاولیون وستساید در لس آنجلس
کالفرنیا، سال ۱۹۸۵.

یک مورد ایزوله شده نمونه دیگر مرکز آرن دیل در منچستر انگلستان (۱۹۷۶) بود، یکی از چند مرکز خرید که نمای سمت خیابان آن دیوارهای ساده داشت مانند پاولیون وست سایت، همچنین فراهم کننده یک پیاده رو بود که خریداران می توانند از شهر دوری کنند. نمونه دیگر کنار خیابان بودن مرکز خرید بورلی سنتر در هالیوود غربی می باشد (۱۹۸۲) که به وسیله 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 همسایه 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 می باشد و مبلمان آن شامل دو طبقه عظیم می باشد که در پنلهای آبی ولسن طراحی شده اند. P.D.C برآمده از همسایگی منطقه مسکونی و ارزشهای حومه شهری می باشد و پنلهای خالی آن در مقابل خیابان قرار گرفته اند.



تصویر ۵۰: کلاب، ویل تایلر توسط فیلیپ وب سالهای ۹۱-۱۸۷۹



تصویر ۴۹: سزار پللی، طراحی مرکز پاسیفیک در لوس آنجلس کالفرنیا، سال ۱۹۷۹. سازه ساختمان را در تصویر مشاهده می کنید.

در کنار خیابانهایی که خارج از نمای شهری اند و با درختان و زمین اسکیت روی یخ (پاتیناژ) و پارکهای بازی و فعالیت های عمومی، نمایش های 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 فعالیت های 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 فعالیت ها 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 میلتن کینزیا کوونت گاردن در لندن. ولی اصل مصرف به عنوان تنها فعالیت عمومی است که مجاز می باشد و در ایالات متحده شهرها که پایه های مالیاتی خود را بر مبنای مراکز خرید قرار داده اند دیگر فعالیت های خود را بر پایه سرمایه گذاری در این زمینه ها 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 زمینه اقتصادی موفق بوده اند در زمینه معماری در این ۴ شهر کمتر موفق بوده اند. دو رودئو درایو در بورلی هیلز کالیفرنیا (۱۹۹۰) مراکز خرید کوچکی هستند که نمونه 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 دهنده دوره های متفاوت تاریخی اند که نشان دهنده هیچ دوره 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 فرانک گهری در سانتامونیکای کالیفرنیا در سال ۱۹۸۸، نشان دهنده 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 موزه ها 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 پدیده جهانی است و در حال گسترش می باشد. برای مثال از یک موزه تاریخ محلی در سنگال به وسیله پیوچورا (۱۹۹۰) با گالری ملی لندن یا سینزبری و نیگ به وسیله ونتوری، اسکات براون و همکاران (۱۹۹۱) ساخته شد، ثانیاً در یک دوره 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 فعالیت ها و 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 موزه های مربوط به کمیسیونهای شهری گاهی اوقات مؤسس یک موزه شهری اند یا برای بیان محدوده های فراموش شده فرهنگی مانند موزه هنرهای تزئینی در فرانکفورت به وسیله ریچارد میر (۱۹۸۶). آلمان مهمترین ساختمانهای موزه را در دهه ۱۹۸۰ داشت، حداقل در ۲ کشور ایالات متحده و بریتانیا موزه ها در دهه ۱۹۸۰ با دو توسعه 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 ترنینات داخلی، در فرانکفورت آلمان، سال ۱۹۸۶.

از جمله دیگر فاکتورهای اصلی در تنوع موزه‌ها شامل انواع اشیاء جمع آوری شده محل‌ها، سنت‌های تاریخی و روابط با معماری موزه و سنت‌هایی که مربوط به زمانهای اخیر می‌باشند. با آنکه موارد جمع آوری آثار هنری چیزهایی آنتیک می‌باشد و در حمام‌ها و معابر در اسکندریه 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 نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، چینی‌ها، جواهرات، سرامیک‌ها، 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 بعد از 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 می‌رفتند. با موزه لور در پاریس تأثیرات متفاوتی از طرف جمهوری خواهان بر سرمایه داران گذاشته شد که باعث توسعه و ارتقاء موزه‌ها گردید. کارل فردریک شینکل موزه آلت را در برلین طراحی کرد، به عنوان محلی برای نمایش نقاشی‌ها و مجسمه‌ها که به عنوان استاندارد برای بسیاری از ساختمانهای بعدی بود که در جزیره 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 رتبه بالای هنر، دور بودن موقعیت آن از جهان سرمایه داری تولید بود. وقتی افراد بیشتری در مقایسه با گذشته اوقات فراغت و سرمایه زیادی در قرن ۱۹ کسب کردند موزه‌های هنر بیشتری ساخته شد. کار آنها آموزش افراد رو به افزایش طبقه متوسط در زمینه ساختاری که افراد طبقه بالا به عنوان بخش متناسب در نظر گرفته بودند و متوجه ساختن آنها درباره 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 دهه ۱۹۷۰ دو نوع موزه مهم و برجسته بود: مکان مقدس که در موزه 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 دهه ۱۹۸۰ به سمت نوع دیگری از بنا متمایل شد، یعنی مرکز خرید فرهنگی و همچنین به سمت منظره تماشایی.

۱-۴-۶- 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 دهه ۱۹۹۰ است. بنای اضافه شده به ساختمان در سال ۱۸۳۸ توسط ویلیام ویکلینز^{۱۵۴} برای گالری نقاشی های دوره رنسانس در این خانه در نظر گرفته شد. دولت تاجر^{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 توسعه شهرهای ساحلی به کار نرفت) در ابتدا شرکت بریتانیایی به نام ارند بورتون و کورالک در مسابقه معماری برنده شد، مسابقه ای که طراحی مکانی که ویژگی های گالری هنری و ساختمانی با اتاق های فراوان را با هم داشته باشد و بتواند هزینه ساختمان های اضافه شده در طول دوره های 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 بحث های 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 Renwick 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، شعبه سنزبری گالری ملی لندن در انگلستان، سال ۱۹۹۱.

پس از اینکه خواربار فروشان سنزبری^{۱۵۶} سرمایه لازم را اهدا کنند ونتوری و اسکات براون و همکارانشان در دومین مسابقه 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 وسیله پل عابر مدور و سربسته به هم متصل می شوند، آنچه که به خوبی بنا شده و به موزه‌هایی پس از اشکینگر^{۱۵۷} و ساختمان مدور گالری ملی بر می گردد. در نزدیک ترین بخش نما به ساختمان قدیمی معماران ستون‌های مربعی کرتینی 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 فاصله 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. چهره 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 دوره 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 نقاشی های دوره رنسانس ایتالیا مناسب تر باشد، از اینکه به دقت همان شیوه ای را تکرار کند که معماران این دوره اتخاذ کرده بودند. از آلبرتی تا میکلانژ و فراتر از آن، معماران به درخواست های حامیان خصوصی، دولتی و کلیسایی برای زیباتر کردن و یکی شدن ساختمانهای موجود با پوشش های کهن پاسخ می دادند و ساختمان سنا در روم، سالن شهر در مونتپولچانو^{۱۵۹} و پلازای روسلا^{۱۶۰} در فلورانس ۳ نمونه 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 دوره رنسانس تصمیم گرفتند ساختمانهای موجود را حفظ کنند به طوری که نماهای جدید تناسب و پیوستگی مورد نظر 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 وسیله پیوند پوششی مشابه نیست. گرچه مبین بودن پوشش های وینگ سنزبری و ساختمان های پیشین آن در دوره رنسانس را برانگیخت، به وضوح سنزبری برای تفاوت کمتری داشتن روشن تر و مشابه تر است.



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

تردستان همچنان به درون می پردازند، قسمتی که معماران ستون ها را به عنوان قاب هایی برای ورودی های 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 دوره ویکتوریا برای قوسهای آلومینیومی تزئینی که در بالای پلکان اصلی قرار می گیرند. هر جزء باستانی (کلاسیک) و زائد نقطه 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 وظیفه معماران القای احساس و حالت به درکشان از زمان به وسیله شیوههای رسمی خاص است.

تعریف زیتگست حاکی از وظیفه ای برای معمار یا بنا است اما به طور مطبوع به عنوان ابزاری حول وظیفه بنا همراه با رمز و راز و سلطه 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 طنز آمیزی به همراه نداشته باشد. با قضاوت از طریق بنا در مقایسه با مبین بودن پاسخ آنها که توده مردم به بهترین صورت کلاسیک مبهم را درک خواهند کرد، بنابراین نکته ای در مورد طراحی برای آنها وجود ندارد.



تصویر ۵۶: رافائل مونثو، موزه 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 ولسلی^{۱۶۳} ماساچوسه^{۱۶۴} توسط رافائل مونثو^{۱۶۵} به شکل بنای آجری تیره رنگ به منظور کلکسیون هنری و

161 -Dulwich

162 -John Soane

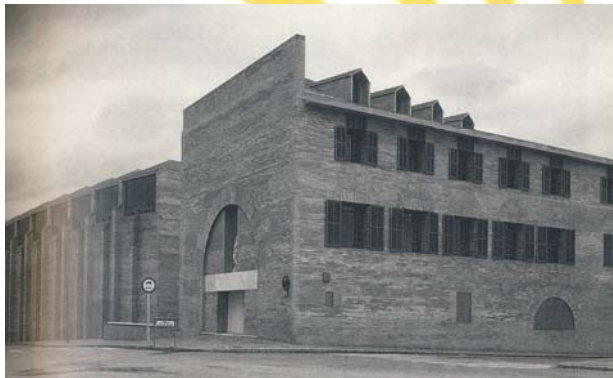
163 -Wehesly

164 -Massachussetts

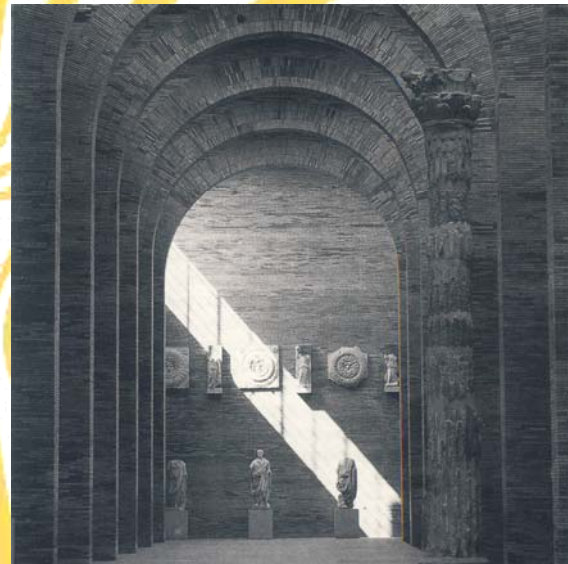
165 -Rafael Moneo



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 پهلوی به وسیله نور طبیعی دارد، پیچیدگی که در ساده ترین مواد یعنی دیوارهای سفید تخته سنگی و چوبی به دست می آید- بنا با پلکان بزرگ پوشیده از قابهای چوب افرا دو نیم شده و بین دیوارهای 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 اولیه مونثو مانند موزه ملی هنر رومی در مریدا^{۱۶۶} در کشور اسپانیا به طور یکسان و درخشان سنت‌های مختلف یعنی جدید، باستانی (کلاسیک) و دوره میانی همه را با هم آورده است. موزه بتنی جدید پوشیده از آجر مانند آجر رومی در بالای بقایای خاکبرداری شده از مریدای رومی موقتاً متوقف شده و مجموعه در ساختمانی در منطقه خود یا در منطقه جدید به یکباره قرار می گیرد.



تصاویر ۵۷ و ۵۸: رافائل مونثو، موزه 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 دوره غربت زدگی یا بافت گرایی ساده شود. این مرکز مجموعه کوچه‌های سربالایی شکل شهر را به قلب این ساختمان هدایت می کند، همانطور که حجم‌های عظیم گرانیتهی 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 آمیختگی های دوره ای نور طبیعی، غیر مستقیم و مصنوعی و مسیرهای عمومی و حرکت به سمت تأثیر متفاوت را کنترل کند.

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

لگورتا به فضاهای عمومی مانند راهروهای سرباز با لکه های برجسته، رنگ های گرم و استخر کم عمق انعکاس دهنده روح و حیات می بخشد. از سوی دیگر تودرتویی قدیمی گالریهای سفید، نقش زمینه نابی برای تماشای بی وقفه 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 هسته تاریخی مونتری با پشتیبانی از علایق مشترک محلی است و تسلط این سبک به وسیله خانواده ای ثروتمند صاحب اختیار فرهنگی می شود.

کتابخانه و موزه کشف لاس و گاس فردی به نام آنتوان پیریداک در نوادا به سبکی متفاوت وجود دارد. در شهری مشهور به ساختمانهای بد ترکیب و کازینوها و مغازه های غذای سریع (فست فود) و خیابان های بی پایان (ستایش شده توسط ونتوری، اسکات براون و زنور در یاد گرفتن از لاس و گاس در سال ۱۹۷۹) پیریداک پیش پا افتادگی تزئین لهجه و زبان محلی را پذیرفت، همانطوری که بسیاری از پست مدرنیست ها آماده انجام آن بودند و در حقیقت ونتوری، اسکات براون در مورد موزه بچه ها 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 بچه ها در مقابل رسم های ستایش شده دیگر در لاس و گاس برگزید. کتابخانه لاس و گاس نقطه 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 مجموعه متنوع و غنی از فضاها، نور و فرم ها ایجاد می کند. پیریداک دوباره از سنت های و آداب جنوب غربی هندیها و اسپانیایی های 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 پیچیدگی های مکانی می کند که پیریداک با ظرفیت و دقت راحت و بی دردسر به دست می آورد.

170 -Ricardo Legorreta

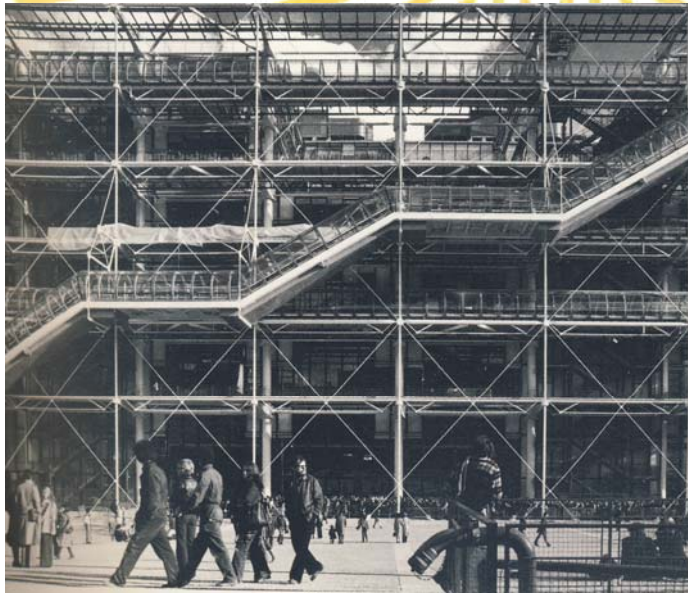
171 -Monterrey

172 -Houston

173 -Nelson

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

نوع دوم موزه ها به شکل انبار است. یکی از تازه ترین نمونه ها که ساخت موزه در اواخر دهه های 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 وسیله 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 موزه 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 ویژگی های 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 گوشه های 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 ذخیره کالاهای 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 بردارنده پله برقی، آسانسور و پله‌ها (قرمز)، تهویه 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 جعبه تقسیم‌های رنگی و پر زرق و برق افزایش دهنده 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 محدوده 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 دمیکو. 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 حومه شهری کم اهمیت نشان داد و به مسئله 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 سرمایه‌یک و شیشه را به عنوان محصولات 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 هزینه 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 ادامه 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 ارائه مناظری از شهر مانند ایوان، ورودی، پنجره‌های بسیار و ارتباط اشیاء هنری را با زندگی عادی تقویت می‌کند.

جستجو برای فضای بی نهایت قابل تغییر و کشش به سمت ارتقای برجسته 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 انگلستان شرقی در نورویچ^{۱۷۸} توسط نورمن فاستر^{۱۷۹} و در آمریکا موزه 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 موزه معدنی در بروکن هیل^{۱۸۱} در پشت کوه استرالیایی به دست می‌آید. در حقیقت ویژگی اصلی که این انبار از نمونه‌های کار شده توسط مورکات و گهری متمایز می‌کند، نبود تکلف و تصنع در داخل و خارج و تقریباً ساده بودن و تأکید بر ناپایداری و تزلزل سنت‌ها و رسم‌ها است.

موزه انبار در انتهای مسیر تاریخی پیشرفت قرار نداشت، بلکه در ابتدای دوره مورد بحث واقع شده بود. حتی وقتی مرکز پمپیدو بر وجود زنده و پر زرق و برقش افزود، مرکز هنرهای دانشکده 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 استوانه‌ای که از طریق پنجره‌های وسیع سقفی را سر به فلک می‌کشند، آهنگ منظم و ثابت واحدهای قطعه‌ای را متوقف می‌سازد.

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 می‌تواند در داخل محدوده‌های مشخص کاهش یا افزایش دهد. کان قاطعانه غرور بیشتر موزه‌های مورد بحث در بالا را رد می‌کند. سیستم‌های خدماتی و ماشینی موزه دانشگاه ییل به صورت معمولی و سنتی خارج از دید قرار گرفته و در نمای ساختمان نمایان نمی‌شود و سبک کلاسیک با هنر نمایش کم ارزش شده است. ساختمانی که با سادگی آرامش بخش و فریبنده، کیفیت زمین خود را نشان می‌دهد و در نتیجه مکانهای اشرافی تا اجزای باستانی را به وجود آورده و شکوه بیان روح زمان در آن به سادگی ظاهر نمی‌شود.

178 -Norwich

179 -Norman Foster

180 -Glenn Murcutt

181 -Broken Hill

182 -NewHaven



تصویر ۶۰ و ۶۱: لوئی کان، مرکز یاله 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

شیوه های بازاریابی موزه، تمایزها و تفاوت های بین تجارت و هنر را از طریق معرفی فروشگاه های برجسته و تودرتوی مبهم بیان کرده است، شیوه های جدید نمایش که هنر را وادار به نمایش فروش محدوده گسترده ای از مواردی می کند که دیگر به پوسترها، کارت پستال ها یا کاتالوگ ها محدود نبوده و مسئولیت غرفه ای هنر درست مانند مراکز فروش، محدوده امکانات آنها را وسیعتر کرده و سینماها، کنسرت ها و نمایشگاه های 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 اولیه ایجاد شده از طریق افزایش مصرف صورت می گیرد. مرکز خرید ممکن است بنای فوق العاده ای از اواخر قرن ۲۰ شده باشد که تفاوت های بین رسم های فرهنگی و اقتصادی شناخت را کم کرده است. هر چیزی از موزه ها و دانشگاه ها گرفته تا خیابان های شهر و حتی پارک های تفریحی تکرار و بازسازی سازماندهی مراکز خرید هستند. چنین چیزی در مورد مرکز اپیکات در دیزنی ورد صادق است که در آنجا بناهای تاریخی بین المللی حتی سقف نیایشگاه خصوصی سیستمین به عنوان زمینه های 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 موزه دهه ۱۹۸۰ می باشد. با نتایج مشابه نتایج و نتوری و اسکات براون و 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 پیچیده 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 زیر کانه 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 استفاده 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 بانندی و نمای نامحدود و بی روح و خسته کننده پستی استواس تیاتر قرار گرفته و به وسیله ساختمانهای جدید و قدیمی احاطه شده، استرلینگ با توده پیچیده و مجسمه مانند نوارهای تزئینی دو رنگ ماسه سنگ طلایی، دیوارهای 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 دامنه تپه ها، افزایش یافتن حیاطهای دارای پیچک و قالب دیوارهای محافظ سنگی و رمپهای سنگی نمایان به وسیله لایه های شاخ و برگ و سبزیجات موزه را به وجود آوردند. به جای ایجاد نوع کاهش یافته 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 کوچه های 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 صفحه های چند رنگ و نرده ها پوشیده شد و آن را به عنوان صنایع دستی شهری درک کردند. برخلاف بیشتر موزه های هنری دو دهه گذشته، اینجا در بیشتر موارد ورود آزاد و همراه با کافی شاپ ها و فضاهای باز در هر جهت است. این موزه زیارتگاه نبوده (اگر باشد، بچه ها اجازه ندارند روی سرایشیهای با شکوه آن اسکیت کنند) اما مرکزی فرهنگی و تفریحی ای می باشد که برای شهر از جنبه های مهم می باشد، استاس گالری بیشتر شبیه یک مرکز خرید فرهنگی است.

مایه حیات و زندگی موزه جدید نمایشگاه سیار است، کتاب مؤلف صف های طولانی بخش اصلی و خرید بلیط از پیش مشابه بلیط کنسرت های راک را نشان می دهد. معمولاً به صورت نمایشگر گنج ها یا دوره طلایی فرهنگ یا کشور بیان شده و بیشتر شکل قالبی درباره برتری فرهنگهای مشخص یا هنرهای دستی را بر دیگر شکلها افزایش می دهند.

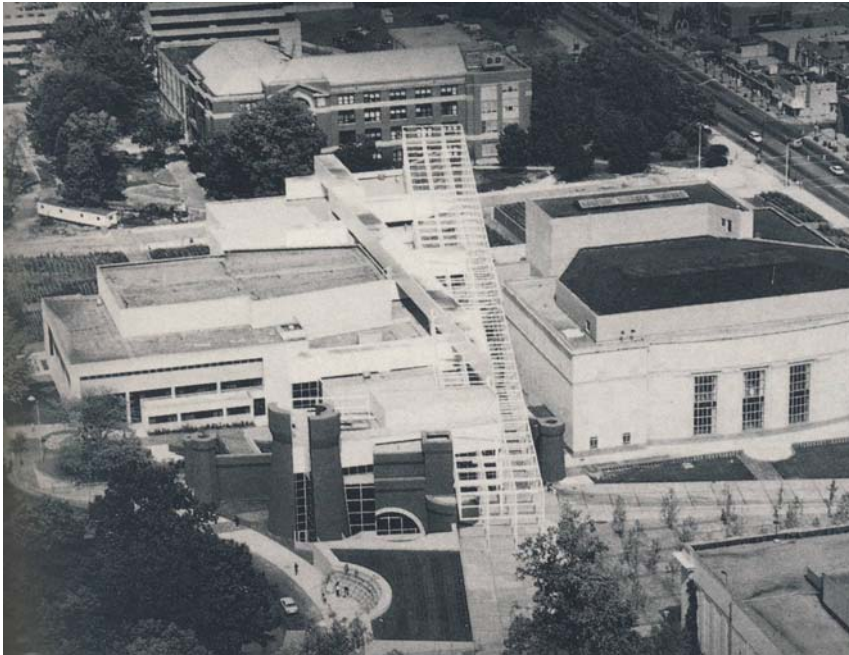
در این خصوص پوشش مرکز خرید فرهنگی بیشتر به صورتی است که طراح بوتیک و مرکز خرید انجام می دهد. با گسترش حکایت تخیلی از هماهنگی فرهنگی و تداوم تاریخی (شاید به جالب ترین صورت در مرکز خرید ادمونتون^{۱۸۳} غربی همراه با مجاورت آن با خیابانهای اصلی مانند خیابان نیواورلئان در بئوربون^{۱۸۴} در کنار خیابان عمومی 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 نمونه 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.

۴-۱-۶- 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 تجربه زیبایی شناختی به دلیل خود سبک معماری لذت ببرد، نمونه ها به این صورتند: موزه هنرهای تزئینی ریچارد میر در فرانکفورت، موزه هنرهای معاصر آرتا ايسوزاکی 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 نرده های اختیاری قرار دارد. اگرچه آیزنمن سرچشمه نرده ها هر چیزی از مسیرهای پرواز فدرال تا مکان استادیوم فوتبال دانشگاه تعیین کرده اما به سادگی نشانه هایی هستند که او پیوسته برای کنترل طرح هایش از آنها استفاده کرده است. به جای تجارب غنی و تغییر یافته هنری، نمایش مکانی، وکسنر جذابیت ها 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 می شود شیوه 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: پیترایزنمن، مرکز
و کسندر در کولومبوس در آهایو
سال ۱۹۹۰.

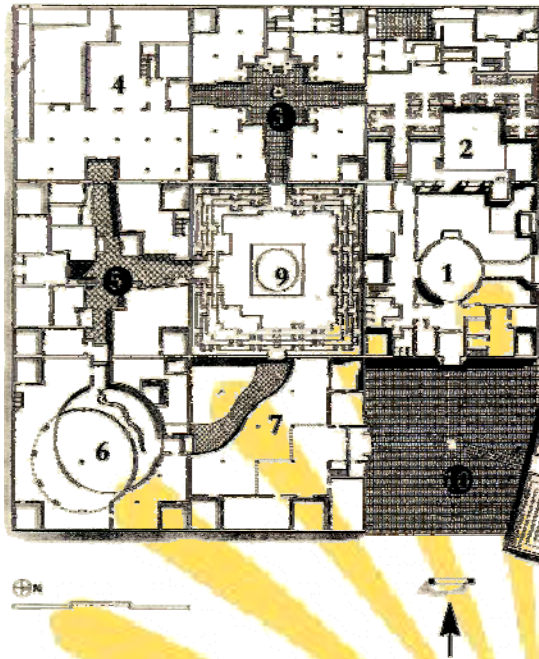
با وجود تأکید بر معماری نمایشی، سبک معماری این نوع جدیدتر موزه برای تحقق تکریم و ستایش هنر متعادل تر موجود در نوع زیارتگاه ترتیب داده شده است، که در نوع زیارتگاه چشم انداز و دیدگاه هنری تنها از تماشاگران با فرهنگ انتظار می رفت و هدف پرورش افراد روش نیافته و بدون فرهنگ بود، اما ویژگیهای مرکز خرید فرهنگی را هم در بر می گیرد. این موزه ها 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 موزه های 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 شیوه های دیگر در مورد طرح موزه ها 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 موزه پیریداک در لاس وگاس اشاره شد، موزه های بچه ها خیلی محدود به سبک ساختمانهای رایج و متداول نیست، بنابراین در آنها می توان ابداعات بیشتری به کار برد. تادائو آندو می خواهد ساختمانی همراه با ویژگی های منطقی و روشن نسبت به نیازهای روزمره ساکنان آنجا ایجاد کند، ویژگی هایی 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. موزه بچه ها در هیوگو دارای کتابخانه، اتاق بازی، تئاتر کودکان 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 قطعه 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 همه 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: نتیجه 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. موزه 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 وسیله 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 موزه 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 بودجه 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 بدنه دیوارها 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 ویژه 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 جاوهر کالا
کندرا در چیپور، 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- اداره کل
- ۲- کافه تریا و اتاق های مهمان
- ۳- جاوهر فروشی، مغازه کتاب دستی فروشی،
میناتور فروشی و غیره
- ۴- پارچه فروشی و مغازه فروش لباس محلی
- ۵- فروشگاه لوازم صنعتی
- ۶- مغازه فروش اسلحه و تسلیحات
- ۷- کتابخانه و اداره اسناد
- ۸- سالن تئاتر
- ۹- سوریا
- ۱۰- ورودی

گالری کوچک لین گوئاد در هوستون که توسط کارلوس جیمز طراحی شد، نوع کاملاً متفاوتی از احساسات را در مقایسه با پروژه های مورد بحث در بالا به تصویر می کشد. در اینجا معمار ویژگی های خانه حومه شهر را با شرایط یک گالری منطبق ساخته است. او ابتدا طرح گچ بری نما را روی مدخل عقب تر قرار گرفته قاب بندی شده فلزی دارای ۴ ورودی را طبقه بندی کرده و در یک لحظه از کنار هم قرار دادن پنجره های 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 طبقه دوم در ایوان بلند ورودی روی مدخل قرار داده شده، گالری لین گوئاد نشاط و سرگرم کنندگی محدود نمای ساختمان آدولف لوس و همه برش های سنجیده ساختمان ابروینگ 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 اتاق ها و مکان انبار و در سمت چپ به نمایشگاه ها) وارد شود. روزه های نامنظم عمارت در نمای جلویی به سطوح تغییر یافته 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

کتابخانه ها تغییرات انجام شده بر روی نوع اولیه انبار شهری هستند. تا قرن ۱۸ آنها به صورت سنتی و مرسوم از مجموعه های خصوصی متعلق به افراد یا متخصصان ثروتمند، محفوظات دانشگاه ها و کالج ها

یا نسخ خطی حفظ شده قدرتمداران مذهبی و دینی تشکیل می شد. پلکان تماشایی میکلائز در ورودی کتابخانه لاورتیان در فلورانس (که در سال ۱۵۲۴ شروع به کار نمود) که خانواده 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 کتابخانه مهم و اولیه دیگر آنهایی هستند که جاکوبو سانسوینو در ونیز به نام کتابخانه 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، کتابخانه ها هم به روی عموم مردم باز شد و به شکل ساختمانهای جدیدی در آمدند. در میان نمونه های بزرگ، دو نمونه برجسته کتابخانه های هیوری لایروسته در پاریس به نام های بیلیتکو استی - ژنویو و بیلیتکو نشوناله بودند که در هر دوی آنها از ماده فن آوری جدید یعنی آهن استفاده شده بود. در آمریکا سبک کتابخانه ابتدا با استفاده از طرح های سبک معماری دومی جدید اچ. اچ. ریچاردسون توسعه یافت و پس از آن نماهای نئو کلاسیک و ستون های بزرگ و بدون تکیه گاه و حتی تحت تأثیر برنامه اصلاح سریع کارنگی قرار گرفتند، برنامه ای که کتابخانه های خیریه ای در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ ساخته شدند.

در میان گونه شناسی اولیه انبار شهری، کتابخانه شهرت کالی، ماریوس کوئیتانا و آنتونی سولاناس در بارسلونا در کنار پارک جوئان میرو در لبه شبکه قدیمی سردا قرار گرفته و فنون مشابه فنون آندو را برای رسیدن به سکوت و آرامش در هماهنگی با طبیعت نمایش می دهد. در این مورد تنها قسمتی از ساختمان به سوی منظره ای سبز و با نشاط باز می شود.

طرف دیگر مقابل خود شهر قرار دارد. پوشش کاذب تراورتن اسپانیایی نمای شهری رامحصور می کند، در حالیکه اتاق های مطالعه دارای پنجره هایی به اندازه طول دیوار رو به پارک باز می شود و این مجموعه در استخر منعکس کننده ای قرار می گیرد به طوری که مانند موزه آندو، آبشارها صدا و انعکاسات درخشانی ایجاد می کنند. اما در این محل شهری بر جدا شدن کتابخانه از هجوم شهری تأکید می کنند.

در پایان قرن ۲۰ کتابخانه ها 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 کتابخانه های عصر حاضر که این تغییرات را مورد توجه قرار دادند، آشکار و معلوم می شود. اولین طرح کتابخانه تاول افرادی به نام های هادگنس و فانگ در دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس است. نام تاول ترکیبی از موقتی و پاول است چون کتابخانه جدید جایگزین موقتی برای کتابخانه پاول است در مدتی که روی این کتابخانه بازسازی پس از زلزله انجام می شود. تاول بین آجر سبک رومی جدید و محوطه سنگی دانشگاه قرار گرفته و به نظر تا حدی سنگ کاری

کوئونست یا کلبه نپسن 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 ذخیره کتابها و فراهم کردن فضایی برای مطالعه را پوشش می دهد. همچنین تمام خدمات الکترونیکی جدید رایج در کتابخانه اواخر قرن ۲۰ را انجام می دهد. کتابخانه تاول دارای جزئیات زیبا و پر از انرژی و نشاط و حرکت و به طور مؤثر مکانی بر روی زمین بی روح محوطه 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، کتابخانه تاول در دانشگاه کالیفرنیا در لس آنجلس، سال ۱۹۹۲

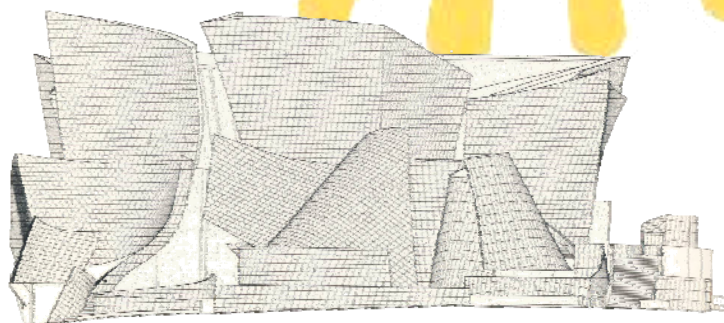
دومین طرح مهم شرکت کننده مسابقه سال ۱۹۸۹ برای کتابخانه فرانسه در پاریس توسط دفتر رم کولهاس برای معماری کلان شهر یا مترو پلیتن یا OMA است. اگرچه این طرح برنده نشد اما با جرأت ترین پاسخ به بحث پیشرفتهای فنی معاصر در ارتباطات الکترونیک را میان تمام شرکت کنندگان مطرح کرد. طرح کولهاس ذخیره کتابها در داخل مکعبی از جنس ها شیشه مات را پیش بینی کرد که در طول روز توده 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 شیوه معکوس و دور از انتظار جریان یابد بنای جدید آماده شکستن از محدوده های انبارهای قدیمی کتاب است.

در کنار موزه ها و کتابخانه ها دو نوع بنای دیگر از قرن ۱۹ به بعد برای سرمایه داران رو به افزایش توسعه یافته است. در طول دو دهه گذشته معماران از موفقیت گسترده در طراحی تالارهای کنسرت و سالن های 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 شیوه گسترده در اروپای غربی و آمریکا رادر طول دهه ۱۹۸۰ بیان کردند. در نتیجه 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 موفقیت 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 پیچیده 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 پرده 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 سرایشی‌های با مهارت جای گرفتهٔ بسیار محکم در کنار یکدیگر نگه داشته شده و شاهدهی 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 کالیفرنیا، 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 کتابخانه 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 می‌کند 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 طبقه متوسط سنگربندی خواهد شد. هر قدر ویژگی‌های دیگر آن مانند توده شکل یافته 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 و غیره را بر شمردیم 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 ساندررا 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 می‌کند؟

* چگونه گروه‌های مختلف مفهوم عمومی را بیان و تعریف می‌کنند؟

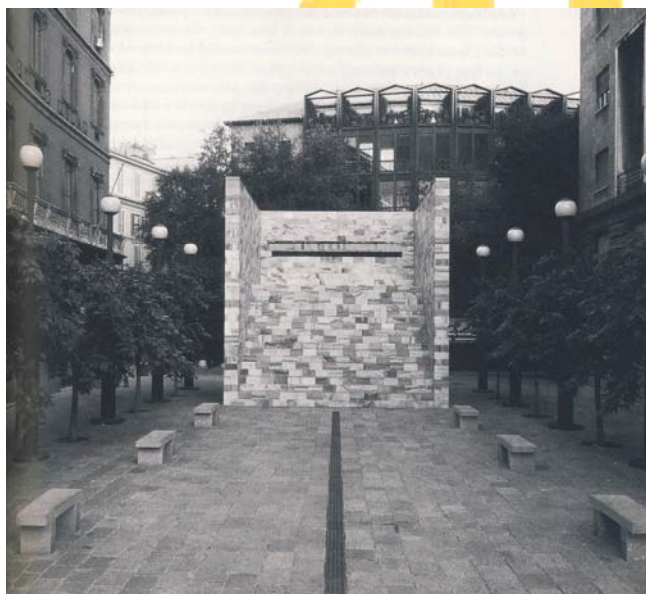
با ساده ترین سبک خود بنای یادبود مسائل و مشکلات نزاع پیش آمده میان منافع درگیر برای کنترل شهرها و حتی تحریک برای تبدیل کردن شهرها به مراکز مصرف کامل را شکل داد. در طول دهه ۱۹۶۰ شهر پایتختی میلان و سیستم مترو اختراعات بسیاری را در قلب میلان به عنوان قسمتی از برنامه‌ای برای بازسازی و پیکربندی مجدد فضاهای 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 بهره‌گیری 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 دوره باروک در ابتدا مورد استفاده قرار گرفت و همراه با ویا منتشاپولئون مناظر بزرگ باستانی را در طول قرن ۱۹ به وجود آوردند. آنها در قرن ۲۰ همراه با ویا منتشاپولئون درها و محل‌های امن طبقه بالا باقی ماندند، ویا منتشاپولئون که از نظر بین‌المللی به عنوان منحصر به فردترین، زیباترین و گران‌ترین 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 وسیله بازآفرینی‌های مصنوعی و نمایش سبک‌ها بلکه به وسیله استفاده زیرکانه از مواد طبیعی و ساخته دست بشر در نظر گرفت. او بلوک ساده مکعبی با ارتفاع ۶ متر را طراحی کرد و چهار دیواری ۶ متری (۲۶/۲۰ فوت) در مکانی نزدیک ویا برگونو 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 ویژه 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 می‌شود. در بالا از طریق دریچه مستطیل شکل برنزی می‌توان به دقت به شهر نگاه کرد و حتی نگاهی به دوما، بلوک‌های کمی آن طرفتر داشت.

سبک‌های میلان در هر جزء نفوذ می‌کنند. همانطور که دیدید از سنگ فرش مجدداً استفاده شد. پوشش مرمری از همان معدن سنگی استخراج شد که از آن پوشش دوما به دست آمد. درختان توت که در حال حاضر کوچک بوده اما می‌توانند به ۴۰ یا ۵۰ فوت (۱۵-۱۲ متر) برسند، نمونه 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 ارائه 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 می‌کنند اما در مرکز شلوغ شهر این میدان مکانی دلپذیر و آرام و خروجی بسیار خوبی به سمت ویا منتناپولئون 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، فشرده‌گی، آلودگی و پر سر و صدایی ویا کراس روسا شکایتی نداشتند، مطمئناً هر فردی این ترافیک را زشت می‌خواند. 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 می‌توان اعلام کرد، مطرح شود نظرات و عقایدی از تمام محله‌ها و کوچه‌ها بروز می‌نماید. اشکال هنری قضاوت‌های هنری را می‌طلبد، قضاوت‌هایی که در انتها بر مبنای الگوهای حسی شکل گرفته به وسیلهٔ محدودهٔ وسیعی از الزامات و اجاب‌های فرهنگی و اجتماعی هستند. این قضاوت‌های حسی یا ترجیح شخصی اغلب این را تحمیل می‌کند که کدام یک متفاوت از نمونهٔ آشنا و متداول است و این قضاوت‌ها در برابر چیزهای طبقه‌بندی شده به صورت مطلق موقعیتی مانند آشوب ویا کروس روسای قدیمی ارائه می‌کند. اگر کسی منطق تاجران را دنبال کند، می‌تواند 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 نیمکت‌ها، که در این شهر کاملاً نادرند. به منظور ماندن در منطقهٔ اشرافی مازرونی 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 می‌دهد که حسابهای بانکی کلانی دارند. پلکان و نیمکت‌های روسی بدون توجه به اعتبار اقتصادی رایگان در اختیار همه است. تاجران می‌ترسیدند این مکان باعث شود مردم بدون خرج کردن پول پرسه بزنند. مکان نشستنی رایگان گروه غیر منتظرهٔ دیگری مانند مصرف کنندگان الکل را تشویق می‌کرد، فرهنگ فرعی بسیار قابل توجه در ایتالیا که به طور ویژه این افراد، در هنگام شب و در مکانهای عمومی دارای جای نشستن بروز می‌کنند. تاجران روبرو شدن با دلایل ساختاری و یا فرهنگی و استفاده از دارو را مطرح نکردند، بلکه برای بی‌اثر 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 می‌گیرند، یا فضاهای سبز طبیعی هستند. آنها وجود ۳ درخت و فواره و نه مکان نشستنی را مطرح کردند. چنین طرحی دیدگاه سیاسی این شهر را در بر می‌گیرد، دیدگاهی که در آن مکان اجتماعی کلاً به کارهای محدود و خاصی اختصاص می‌یابد، 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 می داند) و سکوهایی شیب دار دید برای چشم اندازهای وسیع شهر، دوما و این بنای یادبود به صورت عمیق و اساسی به وسیله دیدگاههای بسیار سیاسی فضاهای شهری محدود شده اند.

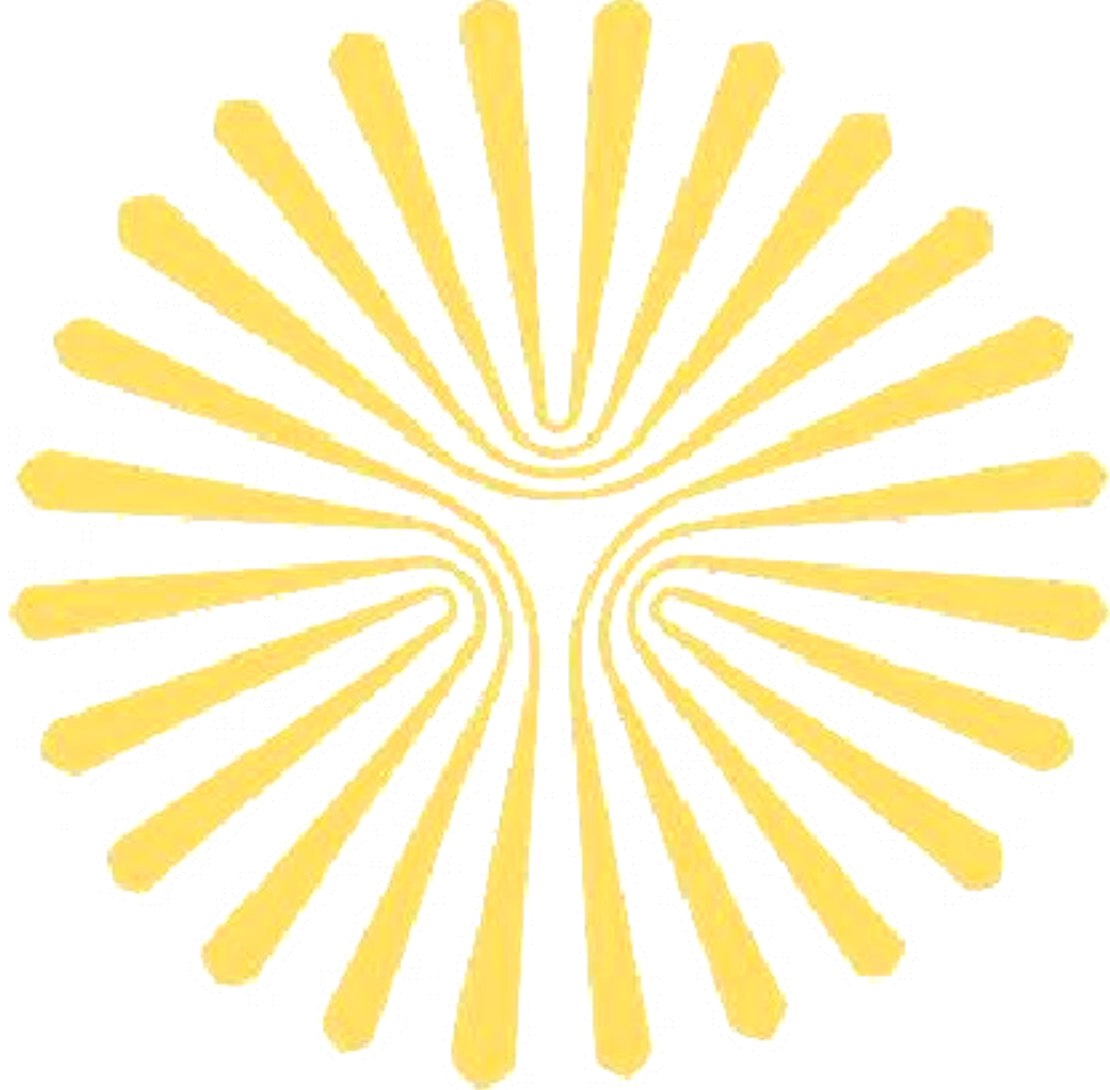
نگرش در مورد فضای عمومی در ارتباط با سرچشمه این بنا تا حدی از تغییرات پیش آمده در ایتالیا در طول دو دهه گذشته مطرح شد، به ویژه وقتی مهاجران آسیایی، هلندی و آفریقای شمالی با وجود میزان بالای بیکاری و نبود کار وارد این کشور شدند. روزنامه ها مرتباً در مورد گروههای جوان ولگردی گزارش می کردند که به شدت آفریقاییها را کتک می زدند و گروههای آفریقایی معمولاً از کارخانه های 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 جامعه ایتالیا تشدید می شود در جایی که شهرنشینان طبقه سوداگر و متوسط جامعه و افراد باقی مانده طبقه اشرافی در ایتالیا نسبت به سیستم های حمل و نقل عمومی تأسف می خوردند که ایتالیایی ها 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 سرمایه 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 و غیره هستند صنایع اصلی اخیراً خصوصی شده است.

ساختمانهای عمومی طراحی شده توسط معماران و توصیف شده در اینجا قرار است برای انتخاب سبک ها مورد استفاده قرار گیرند، برای آنچه گروههای اجتماعی دارای بیشترین محدودیت دسترسی به پول به یک شیوه یا شیوه های دیگر و به صورت آشکار در کتابخانه 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 دوره پست - روشنفکری به صورت مفهوم در آورده 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 بحث های سیاسی با توجه به محدودیت های 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 طرح های 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.





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 تمدن‌های قدرتمند و ارزش‌های ماندگار کشورهای غیر مدرن منجر می‌شود. 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 نمی‌توان 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 خانه‌های نیمه مخروبهٔ بافت قدیم داشته‌اند. در جوامع غیر مدرن، آجرها قسمتی از وجود معمار است که به وسیلهٔ ملات عشق به یکدیگر متصل می‌شده اما در جوامع مدرن یا شبه مدرن مانند کشورهای جوامع سوم، آجر قطعه‌ای از خاک است که قیمت آن مشخص بوده و باید در استفاده از آن صرفه جویی کرد. براساس تقسیم‌بندی جوامع مدرن به دو قسمت «سنت و مدرن» یا «شرق و غرب» است و چنانچه این تقسیم‌بندی مشخص می‌کند هر جامعه یا شرقی و سنتی است، یا غربی و مدرن. این الگو، الگویی است که آرام آرام در جهان گسترش می‌یابد 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 تفاوت‌های اساسی هستند که به بخشی از این تفاوت‌ها اشاره می‌شود. تفکر مدرن به عنوان یک جهان بینی و ایدئولوژی مطرح می‌شود، 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 کاملاً 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 می‌کند، به طور کلی شناسنامهٔ معماری هیچ تفاوتی با تفکر مدرن نداشته و هر دو زائیدهٔ خلف گونه ای از زیست بشری هستند. با توجه به شناخت حاصل شده از معماری مدرن اروپا، اکنون می‌توان 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 دوره قاجار است و انتقال سریع تفکرات و ایده‌ها از خصایص جامعه مدرن است. چرا که جامعه 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 نقطه اتصال ایران و اروپا، مسئولیت پیچیده بسط این معماری را به عهده داشته است.

۱-۱-۲- خاستگاه ها

خاستگاه های معماری مدرن ایران انتقال فرهنگ فریبده غرب به جامعه 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 میانه 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 تزئینات، 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.

۲-۱-۲- 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.

۳-۱-۲- مقیاس عمل

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

۴-۱-۲- نتیجه عمل

انفصال معماری سنتی ایران و حرکت از شیوه اصفهانی به شیوه 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 آینده معماری، مهم ترین پیامدهای معماری جامعه شبه مدرنیسم است. در هر حال زمانی که جوامع مدرن و فرامدرن، زیر بمباران اطلاعاتی قرار دارند و دوره 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 پرده اقتصاد محو شده است و با توجه به همه این مسائل شناخت مفهومی از موقعیت اجتماعی معاصر لازم است تا بتوان معماری و کالبد آن را درک کرد و این مهم انجام نمی پذیرد مگر با درک کافی و جامع از تحولات جهانی.

۲-۲- تعریف معماری معاصر ایران

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

بخش بندی و دوره ها

معماری معاصر ایران به ۵ دوره گوناگون تقسیم می شود:

دوره نخست: از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ - شامل معماری انجام گرفته در دوره قاجار و پهلوی (۱۳۵۷-۱۳۰۴)

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

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

دوره چهارم: از آغاز انقلاب ۱۳۵۷ تا جنگ ایران و عراق - معماری انجام گرفته در دوره انقلاب اسلامی ایران

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

البته این دوره بندی بر اوضاع سیاسی و این باور استوار است که معماری و شهرسازی در ایران تأثیر پذیری شدیدی از شرایط سیاسی ایران داشته است.

موضوعی که باید به آن توجه کرد رابطه 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 سده اخیر در ایران، رابطه ای منطقی میان شکل فردی و تولید جمعی دیده نمی شود. اگرچه معماری معاصر ایران در شکل فردی و خلاقیت های هنری بسیار ستودنی بوده است ولی هرگز نتوانست از شکل فردی به شکل جمعی تبدیل شود. بنابراین آنچه را که بیش تر به عنوان نقاط برجسته معماری معاصر ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ عنوان می کنند، عموماً دارای همین ویژگی یا همین کمبود نیز بوده اند و موفقیت در آنها بیشتر از دیدگاه زیبایی شناختی محض بیان شده است تا از دیدگاه جامعه شناختی و انسان شناختی. دوره ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ معماری ایران تفاوت بسیاری با دوره ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ که افزایش درآمدهای نفتی ایران در دوران سلطنت محمدرضا شاه پهلوی دارد.

پس از بررسی های صورت گرفته و بیان گردیده لازم است تا خصوصیات معماری دوره های تاریخی معاصر را ذکر نماییم.

۳-۲- خصوصیات هنر و معماری دوره قاجاریه

چنانچه در مطالعات و بررسی های 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 تأثیر پذیری دیگر تمدن ها از آن اجتناب ناپذیر

بوده است. مثلاً می توان به تمدن های درخشان ایران باستان، یونان، روم، و غیره اشاره کرد. چیزی که ناپسند و نادرست است تقلید کورکورانه می باشد که در این حالت صدمات جدی و جبران ناپذیری بر پیکره هنر و معماری کشور تقلید کننده وارد می شود. در دوره 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 صفاها 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 تأثیرپذیری ها 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. از این به بعد چنان در زمینه هنر و معماری از تمدن غرب تقلید شد که 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، خانه قدیمی جمالی در اصفهان و غیره 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 دوره قاجار سبک جدیدی در معماری به وجود نیامد و هر چه بود همان هنر دوران گذشته (بالاخص صفویان) بود به اضافه تأثیراتی که تمدن غرب بر هنر ایران زمین گذاشته بود.

پس بدین ترتیب می توان خلاصه مطالب ذکر گردیده را به این شکل بیان نمود که از جمله اولین سبک های معماری فرنگی که مورد توجه معماران ایرانی قرار گرفت، سبک نئوکلاسیک بود که در زمان ناصرالدین شاه و در نیمه 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 دوره پهلوی

چنانچه ذکر گردید دوره 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 را برای 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 دانشگاه های 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 از مصالح 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 می باشیم که بناهای زیادی را ساخته اند، از جمله 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 دوره پهلوی که از آثار او می توان به ایستگاه رادیو (بی سیم پهلوی) و مدرسه ناشنویان جبار باغچه بان و بسیاری از ادارات دارایی شهرستان ها اشاره کرد.

در این بناها ضمن استفاده از مواد و مصالح جدید، شاهد اعتقادات ناسیونالیستی 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 هخامنشی و ساسانی از شروط اساسی بود. تمام این ویژگی ها زمینه حضور سبک نئوکلاسیک را فراهم کرد از ساختمان های این دوره که به سبک نئوکلاسیک ساخته شده اند می توان به اداره 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 نیمه دوم پهلوی ورود سیمان به ایران (۱۳۰۵) تحولی عمیق در معماری 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 جلوه های 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 همخامنه‌شی و ساسانی سنگ‌ها را حجاری می کردند.

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

در ارتباط با هنر و معماری پس از مدرن در ایران در دوره 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 الگو قراردادی معماری دوره 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.

