

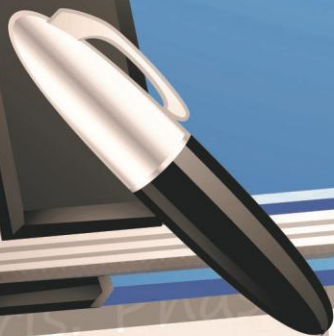
madsage  
IRan Education  
Research  
NETwork  
(IRERNET)

شبکه آموزشی - پژوهشی مادیج  
با هدف بهبود پیشرفت علمی  
و دسترسی راحت به اطلاعات  
برای جامعه بزرگ علمی ایران  
ایجاد شده است

مادیج

شبکه آموزشی - پژوهشی ایران

madsg.com  
مادیج



porta. Lorem ipsum  
dolor mauris e  
goma. Lorem ipsum.



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

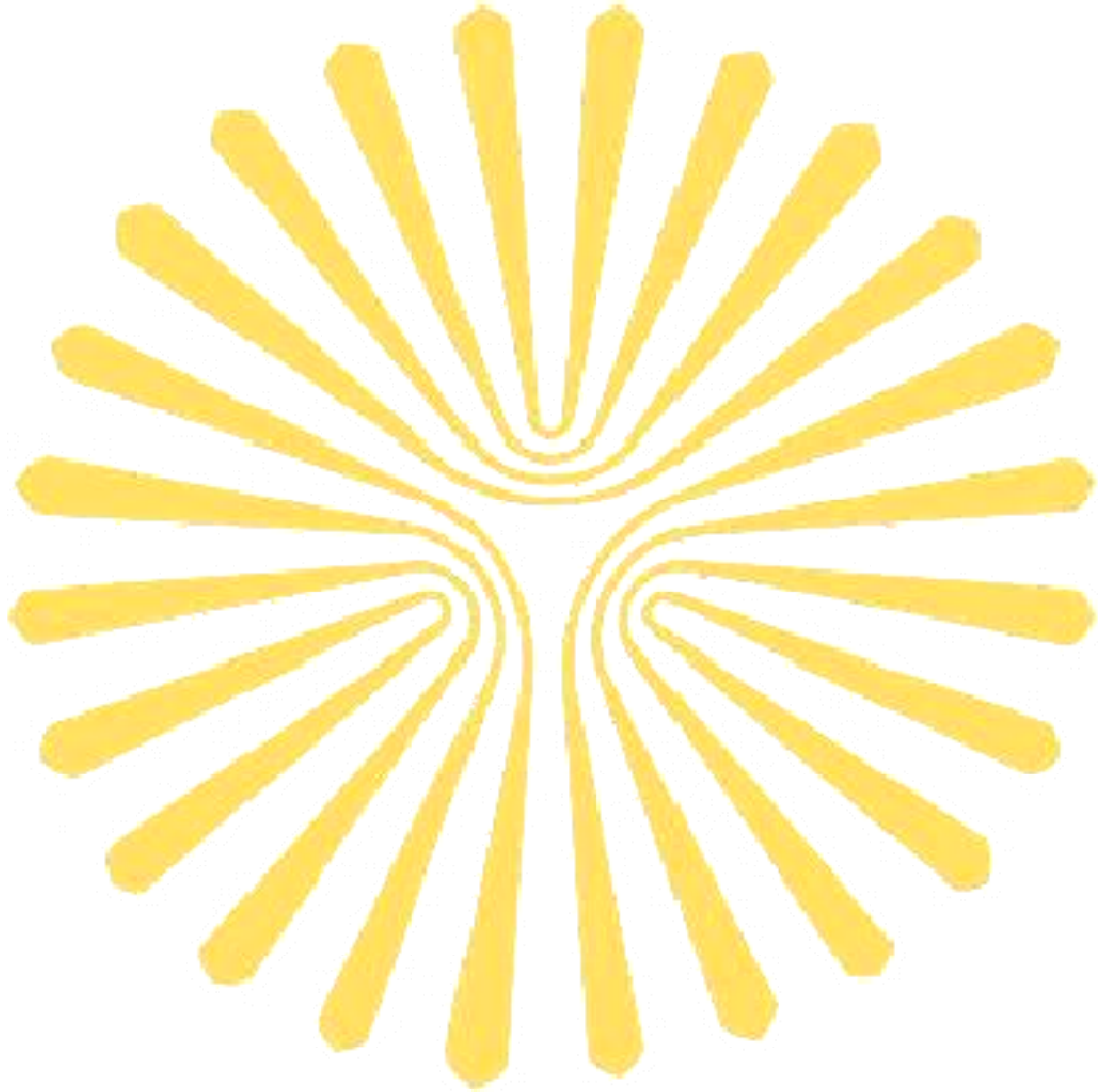


دانشگاه پیام نور

دکتر احمدی - دکتر افشین مهر - دکتر عامری

آشنایی با معماری معاصر (مهندسی معماری)

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ



فهرست مطالب

صفحه	عنوان
	<b>فصل اول: ریشه شناسی واژگان اصلی</b>
	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- مدرنیسمیون
	۱-۵- پست مدرن، پست مدرنیته، پست مدرنیسم
	<b>فصل دوم: معماری زمینه ساز پست مدرن - معرفی سبک های معماری دوران مدرن</b>
	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- کانستراکتیویسم
	۲-۷- جنبش باهاوس
	۲-۸- جنبش در استیل
	۲-۹- شکل نوآفرینی
	۲-۱۰- معماری ارگانیک یا معماری آلی
	<b>فصل سوم: معماری پس از مدرن - پست مدرن</b>
	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 -رنالیسم مجازی
	۳-۷- پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف
	۳-۷-۱- پست مدرنیسم و هنر

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



## فصل اول

### ریشه شناسی واژگان اصلی

## ۱-۱- مدرن<sup>۱</sup> 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 - پیمان) 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<sup>۲</sup> معمار قرون وسطا، با ساخت یک هشتی و سپس بازسازی جایگاه هم سُرایان کلیسای سن دنی<sup>۳</sup> پاریس، جایگاه خود را به عنوان معمار گوتیک تثبیت کرد. او اندیشه های خود در مورد معماری گوتیک و کلیسای سن دنی را در کتابی به تصویر در آورد و شیوه نویی را در بازسازی این کلیسا - که تا آن موقع بی سابقه بود - ابداع نمود. او اثر خود را «اُپوس مدرنوم»<sup>۴</sup> 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»<sup>۵</sup> 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 دل بستگی 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<sup>۶</sup> به معنی دگرگونی نگاه و نگرش انسان به زندگی

بسیاری از نویسندگان و تاریخ نگاران برآنند که مدرنیته با رنسانس پدید آمد و در ارتباط با عهد باستان تعریف می‌شود، از سویی، مدرنیته یعنی «مدرن بودن» و به همین دلیل واژه‌های «مدرنیته و نو طرازی» 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 از دیدگاه «وبر» و «سیمل» ماحصل این پیشرفتهای پیدایش دولت شهرهای سرمایه داری و 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 در باب 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<sup>۷</sup> به معنی نوشتن و تحول در عرصه‌های هنری، فرهنگی و تکنولوژی

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

مدرنیسم به مجموعه ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی همراه با جنبشی هنری مربوط می شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمه دوم همین قرن، بر هنرهای گوناگون سلطه داشت، این واژه بسیار پیچیده است. مدرنیسم نموده‌های 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 ایده‌های 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 مقاله‌های تأثیرگذار بر جریان مدرنیسم، مقاله آدولف لوس<sup>۸</sup>، معمار وینی با عنوان «تزئین و جنایت»<sup>۹</sup> 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 فرم‌ها، 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<sup>۱۰</sup> 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<sup>۱۱</sup>

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<sup>۱۲</sup>، پست مدرنیته<sup>۱۳</sup>، پست مدرنیسم<sup>۱۴</sup>

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<sup>۱۵</sup> 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، پساتا فیزیکی، پساتصنعتی، 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 گرای، پسانویین گرای 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 تحلیل‌گران 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 فراروایتها 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 گرای یا جهان‌گرایی عصر روشنگری، تحسین خرد فردی و جمعی و هدف تحقق بخشیدن به عقل در تاریخ، به عبارتهای غیر کلی کثرت‌گرا است (خندق، ۱۳۸۶). پست مدرنیسم چالشی فکری در اروپاست که بعد از دوران روشنگری قرن هفدهم، پدیدار گشت، گفتمانی عمومی میان شهروندان در جامعه‌های غربی. مهم‌ترین عنصر کلیدی پست مدرنیسم نیز «موضع‌گیری 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» تاریخ‌نویس 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 میلتر» 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، و اساسی 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 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).

#### 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 عقل‌گرایی 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 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 پسا مدرن وارد شدیم. علم و تکنولوژی نظام‌های پیچیده 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 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 بر حسب کارآیی 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 می‌دهد که می‌پندارند واقعیت و رای نشانه‌ها را توضیح می‌دهند.

### ۳-۱-۸-۱- ریچارد روتی

«ریچارد روتی» از نظریه پردازان پست مدرنیسم، بر این باور اصرار می‌ورزد که در عصر کنونی، ما انسان‌ها با فرهنگ فرا فلسفی روبرو هستیم. روتی در حالی این اندیشه را ابراز می‌دارد 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 نمی‌ماند. روتی تصور می‌کرد می‌تواند 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 می‌شود، برهاند. در صورتی که نگرش روتی یک تصور واهی بیش نبود و چنین نگرشهایی پست مدرنیسم را به سردرگمی و تناقض گویی می‌کشاند، آنچنانکه راهی برای فرار از این تناقض گویی، جز به انکار اصول مزبور نمی‌نماید. پست مدرنیسم برخلاف آنچه که نظریه پردازانش می‌پندارند، شکل کلیت نگر، ساختار ایدئولوژیک به خود می‌گیرد و این درست برعکس چیزی است که معماران پست مدرنیست دنبال می‌کنند. (مهاجر، ۱۳۸۷).

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

- «دانیل بل» با ایده‌های 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» پسامدرنیسم، 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، چارلزرنه مکیتاش، 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	کارلویوگاتی، 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	ماریو چپاتونه- ایتالیا مارسلو نیزولی- ایتالیا
جنبش ارگانیک	آمریکا	۱۹۰۰ تا ۱۹۶۰	رالف والدو امرسون، هوراتیو گرینو، لئوی 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<sup>۱۶</sup>

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 بنا به 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.	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 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.	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.
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.	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.
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.	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.
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 غیر ممکن 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.	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 غیر ممکن 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<sup>۱۷</sup>

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 یوکنت استیل که به مجله دی یوکنت (جوان) مربوط می‌شود و در ایتالیا نیز بدان «فلورناله» 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 ودقت 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 کارنامیده‌اند. جهت اصلی کارهای او، خردگرایی و مذهب می باشد. او می گفت: «گوتیک یک هنرناکامل 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 سبک یا جنبش	جنبش آرت نوو در سالهای (۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰) در فرانسه (پاریس) در گالری آرت نوو توسط هنرمندانی که زمینه کاری و هنری گوناگونی داشتند، مانند (هنری ون ده ولده، رنه مکینتاش، بردسلی و تیفاتی) پایه گذاری شد. در گالری آرت نوو آثاری مانند پوسترهای تبلیغاتی لوترک و شیشه آلات تیفاتی، جواهرات و کاغذ دیواری و پارچه‌های چارلز و شیبی و والتر کرین به نمایش گذاشته می شد که شاهد بازگشت هنر نو به طرح‌های سینوسی و طبیعی بودند. آرت نوو پیرو حرکت هنر و پیشه انگلیسی‌ها با تأثیر از هنر گوتیکی و نیز، 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 سازه‌ها 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 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. فرم‌های خاص ماریچ این سبک از نیازمندیهای ساختاری پیروی نمی کند، بلکه نتیجه بکارگیری ایده‌های زیبایی و تزئینی روی تنوع مواد و فرم است.

### ۳-۲- آرت دکو<sup>۱۸</sup>

سبکی تزئینی که بر اساس «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 طرح‌های ساده، واضح و هندسی بود، همچنین شاخصه آن استفاده از شیشه و پلاستیک می باشد.

## ۴-۲- فوتوریسم<sup>۱۹</sup> (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 فرا 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 ساموتراس 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 کویسیسم‌ها بودند ولی با این حال به عمق تجربیات کویسیسم‌ها 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 نمایندهٔ 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 عمدهٔ فوتوریسم نمایش حرکت، تغییر و دگرگونی از دید فوتوریست‌ها پیشرفت و ترقی است. سیستم خلاق نمایش حس حرکت بعنوان سیستم مقارنه<sup>۲۰</sup> (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 حیطهٔ معماری نیز بنیان نهاده شد. از اصول این سبک که در معماری تأثیر گذاشت عبارت است از طرد دیوانه وار تمام هنجارهای گذشته، مصالح جدید، معنادار و هنری بودن خطوط اریب و بیضی شکل، عدم استفاده از تزئینات، 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 گذارده 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)

خفا به 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. 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 نیزه 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<sup>۲۱</sup>

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 ایبریایی 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 متسینژر (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<sup>۲۲</sup>

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، چاپخانه‌ها، 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 ماریپچ 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 بر آمدند به صورت ساختارهای متعادل، پرهیبت، یادمانی و از نظر استفاده از هندسه و تکنولوژی به صورت برجسته طراحی می شدند. معماری نه به صورت ترکیب بلکه به صورت بازی پویای ارزش‌هایی دیده می شد که از شاخص‌های عملکردی و تجلی برونی آن به دست می آمد. پیامد آن یک سری از پروژه‌های فوق العاده ای بود که در میان آنها، طراحی کاخ لیر<sup>۳۳</sup> در یک مقیاس کلان در مسابقه برادران ویسنی و غرفه نمایشگاهی هنرهای تزئینی پاریس (۱۹۲۵) کار کنستانتین مالینکوف از همه برجسته تر 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 هم فکری هنرمندان زیر تأسیس شد، هنرمندانی همچون ولادیمیر تاتلین، کازیمیر مالویچ، آلکساندر رودچنکو، نانوم گابو، آنتونین پائوسنر و واسیلی کاندینسکی. سبک ساختارگرایی یا ترکیب گرایی 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 می شود 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	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 می کردند. هر محصول کاربردی نتیجه انتظام و رعایت نیازهای آنروپومتریک و ارگونومیک در طراحی و تولید است، که این شاخص‌ها در طراحی ساختارگرایی در هماهنگی تعریف شده ای بیان می شد.
طراحی محصول	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 نمی کند.
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 می شد. انبان زیبایی در فرهنگ حاکم برای جنبش ساختارگرا باید به دنبال بیان مفاهیم نوین باشد و گرنه مفاهیم زیبایی جنبش را در خود هضم خواهد کرد.
ارتباط بصری و نوآوری	در جنبش ساختارگرا با حضور هنرمندان در عرصه تولید، یک نوآوری در ارتباط بصری، در حیطه تولیدات انبوه تعریف شد. این نوآوری با در اختیار گرفتن عناصر هندسی، مجرد و طرح‌های ساده تر از تولیدات دوره اجتماعی سیاسی قبل واقعا 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 می کند.

## ۲-۷- جنبش باهاوس<sup>۲۴</sup>

در سال ۱۹۰۶ در شهر وایمار<sup>۲۵</sup> 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 هنرنو 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<sup>۲۶</sup> 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<sup>۲۷</sup> به ریاست آن انتخاب شد. گروپیوس در سال ۱۹۲۸ از ریاست آن کناره رفت و مایر به جای او انتخاب شد و به دلایل سیاسی در سال ۱۹۳۰ برکنار شد و به جای او میس ون ده روه 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 مبیل، 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 آدولن 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 سمبل 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	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.
ارگونومی و عملکرد	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.
فرهنگ و زیبایی	تغییرات فرهنگی-اجتماعی-سیاسی-اقتصادی که در سالهای فعالیت باهاوس در جهان عارض شد، باعث بروز و ظهور تفکر جدیدی از تولیدات محصولات شده بود. 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 مهبامی شد. بی شک باهاوس در قیام فرهنگ و زیبایی نوین و معاصر از پایه‌های اولین است.
ارتباط بصری و نوآوری	در فرم محصولات صنعتی، ایده‌های نو، تکنیک‌های پیشرو مواد جدید مورد توجه قرار می‌گرفت. این نوآوریها در ایجاد ارتباط بصری مؤثر عمل می‌کرد. طراحی در تفکر باهاوس بی‌زمان 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<sup>۲۸</sup>

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 نئوپلاستی سیسم<sup>۲۹</sup> (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 نئوپلاستی سیسم 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

نئوپلاستی سیسم (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 د 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 د استیل

مشخصات عمومی سبک یا جنبش	جنبش د 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- تتوان دوسبرگ، معمار معروف با همکاری پیت موندریان، وان درلک، پیتراوود، جاکوب هانس و ویلموس هوژار، اقدام به طرح و توسعه تفکر و جنبش د 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 د استیل با مبانی طراحی محصول	در همه محصولات به تفکر د 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. د 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 د 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 د 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 د 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 موفق عمل کرده است و نتیجه سالها تجربه را با ایده‌های منتظم و سازمان بندی شده، ارائه می دهد.

## ۱۰-۲- معماری ارگانیک<sup>۳۰</sup> یا معماری آلی

از آغاز تاریخ درزمینه 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 هنرمندان خود را به زبان «معماری آلی» اصطلاحی که خود بکار برد، بیان دارد و احساس و ابستگی 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. «رومانتیسیم» 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: رومانتیسیم 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 سالیون» شکل گرفت. اوج شکوفایی این نظریه را می توان در نیمه اول قرن بیستم در نوشتارها و طرح های «رایت» مشاهده کرد. «سالیون» که از پایه گذاران سبک مکتب شیکاگو و معماری مدرن در آمریکا بود، اعتقاد زیادی به 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 «گروپوس» نیز فرم تابع عملکرد را شعار اصلی خود می دانست. ولی فرم را تابع تکنولوژی و عملکرد ماشین می دانست. «سالیون» 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

دستی 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 «خانه‌های سبزه زار» معروف است، غالباً در حومه شیکاگو ساخته شده است. اما در اوایل قرن بیستم که به تدریج ایده‌های 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 فرم‌های دلپذیر و انسانی شکل دهد.

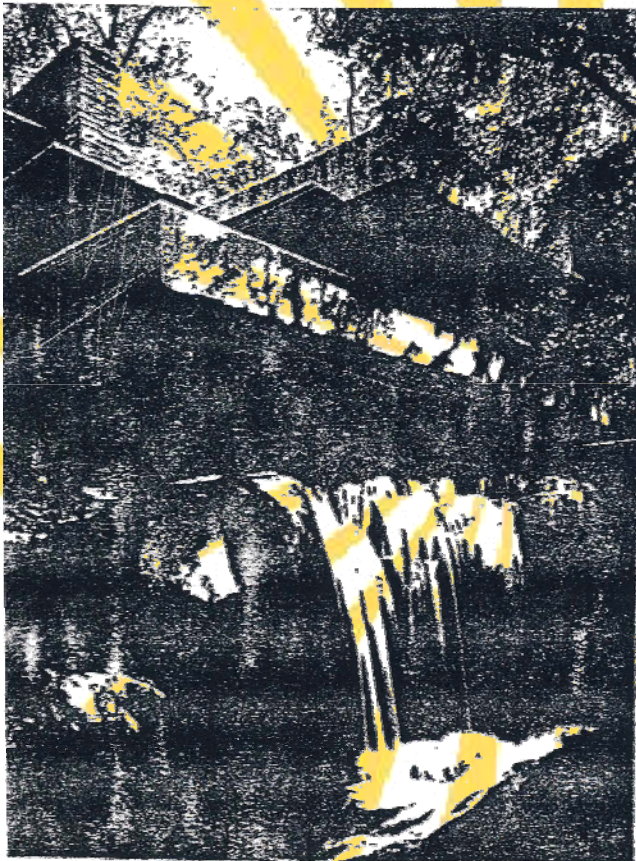
۵- سنت: تبعیت نه تقلید  
۶- تزئینات: بخش جدایی ناپذیر از معماری - همانند رابطه گل با شاخه  
۷- روح: چیزی نیست که به ساختمان القا شود، بلکه باید در درون وجود داشته باشد و از داخل به خارج گسترش یابد.

۸- بند سوم: ضخامت و عمق  
۹- فضا: عنصری که دائماً در حال گسترش می باشد. یک شالوده پنهان که تمام ریتم‌های 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 پنجره‌های سرتاسری و از بین بردن گوشه‌های 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<sup>۳۱</sup> 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

پست مدرن

مدرن

در سیاست

مناطق - پیکره‌ها و واحدهای فرا ملی  
دموکراتیک  
مسائل جدید در دستور کار

دولت‌های ملی (ملت‌ها)  
اقتدارگرا  
برخورد طبقاتی

در اقتصاد

پسا فورتیسم (شبکه‌ها)  
اقتصاد جهانی غیر متمرکز

فوردیسم  
متمرکز

در جامعه (جامعه جهان اولی)

وضعیت کنونی  
پسا صنعتی  
خوشه‌ها و مجموعه‌های متعدد  
کاگیتاریا - شناساگر

رشد بالا  
صنعتی  
ساختار طبقاتی  
پرولتاریا (کارگر)

در فرهنگ

رمزگذاری مضاعف - زبان دوگانه  
نخبه - گفتگوی توده‌ای  
ارزش‌های طبیعی

تأکید بر کاربرد کلمات صحیح (لفظ قلم نویسی)  
نخبه‌گرایی  
عینیت‌گرایی

در زیبا شناسی

پلورالیسم (کثرت‌گرایی)  
نگرش نشانه‌شناختی  
هتروتوپایی (نا تخیلی)

هماهنگی‌های ساده  
متریالیسم (مادی‌نگری)  
پوتوپایی (تخیل‌گرا)

در رسانه‌ها

الکترونیک - باز تولیدی  
فوری - تحول جهانی

دنیای چاپ  
تحول سریع

در علوم

خود سازنده (خود سامانگر)  
غیر خطی  
خلاق - باز و آزاد  
کوانتوم - آشفتگی

مکانیکی (ماشینواره)  
خطی  
جبرگرایانه  
مکانیک نیوتنی

در دین

توحید  
پسا پدرسالارانه  
تجدید افسون

الحاد  
پدرسالارانه  
افسون زدایی

در جهان بینی

بوم‌شناختی (اکولوژیک)  
کل‌گرایانه - پیوند متقابل  
نیمه مستقل مرتبط به هم  
نا ترتیبی  
جهت‌گیری کیهان‌شناختی  
اصل آنتروپی - فرسایش

مکانیکی  
تقلیلی (واگشتی)  
مجزا - جدا شده  
سلسله‌مراتبی  
انسان محوری  
عالم تصادفی

### 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 «آلویس 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" است. پاساساختارگرایی 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 هرگونه فراروایت مخالف است. در 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 معناها بالقوه را به قصد معناها رقیب یا معناها مسلط، محدود می کند، ساخته می شود. نظریه انتقادی با این عقیده که زندگی اجتماعی سرشار از تعارضات، مهملها، ستمها و ابهامات است به دنبال "بیداری" و "رهایی" است. (الهی فر، بی تا). از دید 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 شی وارگی 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 گفت‌وگو 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 دانش‌مختص به علما و اشراف و روحانیون نبود و نوشته‌ها برای اولین بار در دسترس انبوه مردم قرار گرفت و مردم به بحث در مورد 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 در حالی 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. از دید 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 دستگاههای 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 دیدگاههای انتقادی در ارتباطات ریشه های چپی و مارکسیستی دارند. (سپیدار و صفا، 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 در آورند، 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 جمع‌گرایی برمی‌تابند. در غیر این صورت این فردگرایی در خدمت نظام سرمایه‌دار قرار خواهد گرفت و سرمایه‌داری با تبلیغات خود افراد را در تور هیجان‌انگیز جامعه مصرفی نگاه خواهد داشت. مکتب انتقادی این فردیت را «فردیت کاذب» می‌داند که از طریق کالاها و فرآورده‌های شخصی شده و فردی شکل می‌گیرد و خود را نمایان می‌سازد. دیگر این که نظریه‌های انتقادی همواره در پی ارتقای اندیشه‌ها و فعالیت‌های مبارزاتی در مقابل عناصر سلطه و گروه‌های قدرتمندی هستند که از طریق سازوکار نظام سرمایه‌داری یا حاکمیت و کنترل عوامل قدرت، جامعه را ستمگرانه در چنگال خود نگه می‌دارند. از آنجا که نظریه‌های انتقادی در پی ایجاد جامعه‌ای انسانی، عقلانی و اصلاح‌پذیرند، با تقویت و حفظ ارزش‌های مفید اخلاقی سعی دارند موجبات هر چه بیشتر انسجام و همبستگی اجتماعی را فراهم کنند. (همان منبع، ۱۳۸۵).

### ۲-۱-۳- رویکردهای پست مدرن

در سالهای اخیر نگرش جدیدی مطرح شده که تغییری در نظریه انتقادی به ویژه در جنبه‌های بنیادگرایی و ذهنی بودن آن محسوب می‌شود. این نگرش جدید، نظریه پست مدرن است که به طور گسترده‌ای توسعه یافته است. طبق این نگرش ما در دنیایی متفاوت و جدید یعنی در یک جامعه پست مدرن زندگی می‌کنیم. در رویکرد پست مدرن، سازمانهای امروز به عنوان موجودیت‌های نظم یافته معنادار یا منطقی، زیر سؤال می‌روند.

### ۱-۲-۱-۳- تعریف پست مدرنیسم

کلمه مدرن از واژه لاتین مدرنوس<sup>۳۲</sup> به معنای «از هم اکنون» می‌باشد. 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 فرانوین گرای، فراتجدد گرایی، پسانوین گرایی و فرا صنعتی نیز مطرح گردیده است. (عباس زاده، ۱۳۸۶، ص ۵). توصیف پست مدرنیسم دشوار به نظر می‌رسد، زیرا مفهومی است که در انواع گسترده‌ای از 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 تحلیل‌گران 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 طردکننده 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 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 فرارویتها 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 (خندق، 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 پسانو گرایی 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، پساتافیزیکی، پساتصنعتی، 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 گرای، فراتجدد گرای، پسانویین گرای 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 تحلیل‌گران 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 فراروایتها 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 گرای یا جهان‌گرایی عصر روشنگری، تحسین خرد فردی و جمعی و هدف تحقق بخشیدن به عقل در تاریخ، به عبارتهای غیر کلی کثرت‌گرا است (خندق، ۱۳۸۶). پست مدرنیسم چالشی فکری در اروپاست که بعد از دوران روشنگری قرن هفدهم، پدیدار گشت، گفتمانی عمومی میان شهروندان در جامعه‌های غربی. مهم‌ترین عنصر کلیدی پست مدرنیسم نیز «موضع‌گیری 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» تاریخ‌نویس 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 میلتر» 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، و اساسی 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 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 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).

## ۲-۲-۳- ژان بودریار

«ژان بودریار» نیز همچون لیوتار از نخستین کسانی بود که در پدید آوردن نظریه در باب پسا مدرنیسم به شدت اثر گذار بود. وی مدعی است که از 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).

## ۳-۲-۴- از دیگر نظریه پردازان پست مدرن

- «دانیل بل» با ایده‌های 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. همان‌گونه که سایروپ در کتاب خود متذکر می‌شود: سیاست آموزشی امروزین بیشتر بر مهارتها و آموزش تأکید می‌ورزد تا بر آرمانهای مبهم انسان‌گرایانه 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 نیروی 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، تحریک 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. آنچه 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 موفق 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 تجدیدطلب با حمله به مذهب، مطالعه و بررسی پارادایگماتیک 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 پروتستانیسم 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 دریافت 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، ناخودآگاه در متن انعکاس یافته است. بدین ترتیب مطلب قبل و بعد نویسنده، عنصر ضروری و لازم در قرائت و فهم متن بوده و بسیار اهمیت دارد.



هرمنوتیک ساختارگرا، متناوباً درصدد بوده تا متن را مجزای از نویسنده و یا مقاصد نویسنده 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 هستی‌شناسی قبلی بالا می‌برند. آگاهی واقعی در ضمیر و نفس عقلانی بنا نهاده نمی‌شود، بلکه در نوع انتقال داده شده تصاویر ذهنی شخص که صاحب قدرت شده، به مبارزه فراخوانده می‌شود.

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 می‌کند، در صدد است تا آگاهی‌های مقهور و مطیع را در محدوده آگاهی - قدرت مسلط، آزاد نماید.

### ۳-۶- تحول زبانی - رئالیسم مجازی

پست مدرنیسم همچنین با تحول و جنبش زبانی در فلسفه، توصیف و مشخص می‌گردد. «لودویک وایتکنشتاین» تئوری پوزیتیویستی زبان را که قبلاً دارا بوده و انتقال مهمی در طراحی حرکت از مدرنیسم به پست مدرنیسم محسوب می‌شده را کنار گذاشته است. وایتکنشتاین ناگزیر شد، زبان‌ها 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 می‌باشد، فهمیده می‌شود. زبانی که ما صحبت می‌کنیم، در محدوده مرزهای عقلانیت، غیر عقلانی و سایر امور عقلانی زبان بازی است. شعور و نطق انسان، چندزبانی است. ترجمه میان رشته‌ای و بین فرهنگی، نتیجه را ارائه می‌دهند. در محدوده قوانین بازی مورد احترام، برای یک یهودی متعصب هر ذره طبیعت می‌تواند عقلانی باشد. در حقیقت آن‌ها یک فرد خواهند بود. به هر حال یک زبان حقیقت برتر، آنچنان که پوزیتیویست‌های علمی و بنیادگرایان مذهبی امیدوار بوده‌اند، وجود نخواهد داشت. کلمات، نقش معنی‌دهنده خودشان را فقط از طریق ارتباطات دلالت‌های ضمنی، در کاربردهای بنا نهاده شده، به دست می‌آورند. از آنجا که نقش زبان، ابتدا در دلالت‌های ضمنی بنا نهاده شده، لذا ما با تئوری استعاره، همانند زبان‌شناسی بدوی و قدیمی آن را خاتمه می‌دهیم. استعاره با نگهداری دو معنی ناسازگار و در حالت کشش، به تأثیر خود نائل گشته و دیدگاه جدیدی را آشکار می‌سازد. استعاره‌ها، می‌توانند ساده، گسترده، بیش از اندازه مورد استفاده قرار گرفته و تازه و بدیع باشند.

### ۳-۷- پست مدرنیسم در رویکردهای مختلف

پس از بحث‌های مطرح شده حال وارد رابطه سایر علوم و سبک پست مدرن می‌شویم، همان‌طور که گفته شد ایده پست مدرنیسم بحث گسترده‌ای گاه‌تند و گاه‌نگران‌کننده در بسیاری از رشته‌ها همچون جغرافیا، الهیات، فلسفه، هنر، نقاشی، سینما، موسیقی، معماری، علوم سیاسی، علوم اجتماعی، جامعه‌شناسی 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 نمی‌شود 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 این توان را داده بود تا شیوه‌های ساخت و ساز را کشف کنند. با ظهور عصر صنعت و گسترش صنایع تولید انبوه بسیاری از مردم به سرعت از 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 جریانی 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 نامتوافق، بی‌ثباتی‌ها 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<sup>۳۳</sup> (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»<sup>۳۴</sup> 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»<sup>۳۵</sup>. او جمع‌گرایی 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 زمینه‌گرایی است. به عبارتی دیگر هر بنا بر اساس زمینه‌های فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و کالبدی و شرایط خاص سایت آن پروژه و ساختمان طراحی و اجرا گردد. 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 می‌گیرد. از ویژگی‌های مهم کارهای و نتوری «کاربرد عناصر قراردادی» است، از قبیل عناصری که به معماری گذشته اشاره دارند. بنابراین، او می‌گوید: «چیزهای آشنا در زمینه ناآشنا، از لحاظ مفهومی، جدید به نظر می‌آیند همچنان که کهنه اند». در کل معماری او بر پایه فرم‌های ایده آل شکل نگرفته، بلکه بیان‌کننده موقعیت فردی اوست. در اکثر کارهای معماران پست مدرن دیده می‌شود که آنها تلاش می‌کردند تا از نمادهایی استفاده کنند که در هر منطقه نمایان‌کننده نوع کاربری آن ساختمان است. مانند خانه مادر و نتوری که برای طرح آن از نمادهای یک خانه استفاده شده است.

می‌توان گفت که بر خلاف ایده مطرح شده در «ویلا ساووا» که کوربوزیه معتقد بود به خانه ماشینی است برای زندگی و یا خانه شیشه‌ای که میس ونده روهه بیان نمود کمتری بیشتر 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 اندیشه‌های پست مدرن و معماری آن دوره می‌باشد، سعی گردیده تا بحث پست مدرن باز شده و بررسی گردد و به طور کامل بیان شود و پس از معماری مدرن و آشنایی با آن سبک‌های معماری مطرح 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<sup>۳۶</sup>

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 شیشه‌ای	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
نئوکلاسیک	* 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<sup>۳۷</sup> 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 زیبایی‌شناختی خاصی را در انتقاد ادبی، هنر، فیلم، تئاتر و معماری مشخص کرده است. در سال ۱۹۹۵ نیویورک تایمز<sup>۳۸</sup> 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 زیبایی‌شناختی 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 زیبایی‌شناختی 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<sup>۳۹</sup> یا زیگموند فروید<sup>۴۰</sup>. 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<sup>۴۱</sup>، ماگالی سارفتی لارسون<sup>۴۲</sup>، مری مک لیئود<sup>۴۳</sup> و هنریک کلوتر<sup>۴۴</sup> منتشر شده است.

تا حد زیادی، چنانچه فرامپتون و مک لیئود ذکر می کنند، مباحثه کنندگان در مورد پست مدرنیسم و در برابر حرکت مدرن یک کاریکاتور از آنچه با آن مخالفت 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<sup>۴۵</sup> در لا ژولای<sup>۴۶</sup> کالیفرنیا (۶۵-۱۹۵۹). 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 استودیو هایی 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 لا جولای 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 زیربندهای ایدئولوژیکی پروژه‌های شهری لوکوربوزیه<sup>۴۷</sup> را برای پاریس، مارسل<sup>۴۸</sup> و آفریقای شمالی ساخته‌اند، با این وجود می‌توان از پروژه‌های ویلایی کوچک‌تر او، مانند ویلای ساوی<sup>۴۹</sup> 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 مشعب شدند. حرکت مدرن با حمایت مشتاقانه تاریخ‌دانان بزرگی مانند زیگفرید گیدیون<sup>۵۰</sup>، نیکولاس پونر<sup>۵۱</sup>، هیچکاک<sup>۵۲</sup> و هنری راسل<sup>۵۳</sup> 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<sup>۵۴</sup> 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<sup>۵۵</sup> و گروپیوس<sup>۵۶</sup> 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 Geidion

51 - Nikolaus Pevsner

52 - Hitchcock

53 - Henry Russel

54 - Alan Colquhoun

55 - Mise Van Der Rohe

56 - Gropius



گرایی در دهه ۱۹۶۰ در معماری را آشکار کرد. مک لیثود استدلال کرده است که معمارانی مانند سارنین<sup>۵۷</sup> و یورن اوتزن<sup>۵۸</sup> 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 سدریک پرایس<sup>۵۹</sup> و توماس ملدونالد<sup>۶۰</sup> 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 زیبایی‌گرایی 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 مدرن‌گرایی 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

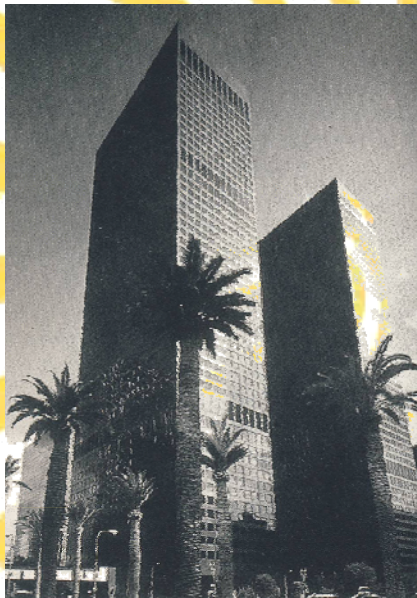
58 - Jorn Utzon

59 - Cedric Price

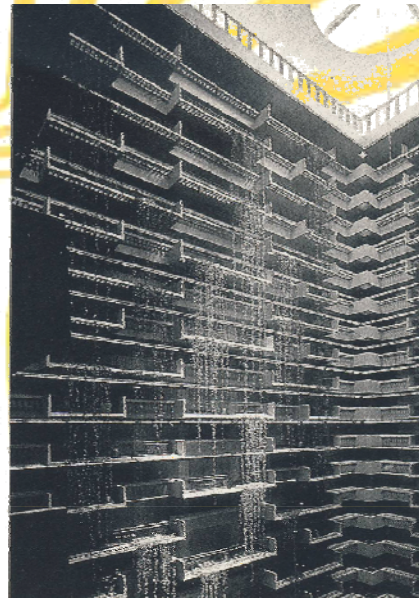
60 - Tomas Maldonado



شیکاگو<sup>۶۱</sup> (۵۱-۱۹۴۸) و بنای سیگرام<sup>۶۲</sup> او در نیویورک (۱۹۵۸) مرحله‌ای را برای بسیاری از آسمان خراش‌های 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<sup>۶۳</sup>، اوئینگ<sup>۶۴</sup> و مریل<sup>۶۵</sup> و پسران، پریرا<sup>۶۶</sup> و شرکاء، جان. سی پرتمن<sup>۶۷</sup>، جی. آر جانسون برگی<sup>۶۸</sup>، آلبرت. سی مارتین<sup>۶۹</sup> و شرکاء، کان پدرسون فاکس<sup>۷۰</sup> و شرکای ولتون بکت<sup>۷۱</sup>، هیات رجرسی آتلانتا<sup>۷۲</sup>، پرتمن، مرکز درخت هلو در آتلانتا<sup>۷۳</sup> 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، نوع‌شناسی هتل متجدد را رها کرده و وارد یک آتریوم<sup>۷۴</sup> 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<sup>۷۵</sup> 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<sup>۷۶</sup> 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 مخروطی فرهنگی آمریکا از قبیل لیوایز<sup>۷۷</sup> 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، پیوند گاه‌علایق و محسنات اقتصادی به سرعت از طرف ایالات متحده گسترش یافت و بیانگر اصلی سیستم سرمایه‌داری صنفی در دسترس‌های 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<sup>۷۸</sup> 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<sup>۷۹</sup> در ایالات متحده، گروه آرشیگرام<sup>۸۰</sup> در انگلیس، سوپر استادیو<sup>۸۱</sup> در ایتالیا و متابولیست<sup>۸۲</sup> 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<sup>۸۳</sup> (۱۹۶۱)، پیچیدگی و تضاد در معماری اثر رابرت ونوری<sup>۸۴</sup> (۱۹۶۶)، معماری شهر اثر آلدو روسی<sup>۸۵</sup> (۱۹۶۶)، و معماری برای فقرا اثر حسن فتحی<sup>۸۶</sup> (نخست به صورت گورنا<sup>۸۷</sup> 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<sup>۸۸</sup> در ایالات متحده توسط کلارنز استینز<sup>۸۹</sup> 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 پیش‌تر 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 لویولاو 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<sup>۹۱</sup> (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 نساچی 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. صرفنظر 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 نوین‌گرایی غربی کرده و یک مواجهه غالباً ستیزه‌جویانه 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<sup>۹۱</sup>، جایاوارد هاناپورا<sup>۹۲</sup>، کوته<sup>۹۳</sup>، کلومبو<sup>۹۴</sup> در سریلانکا (۱۹۸۲)، با سنت و تجدید 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 دور دست، 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<sup>۹۵</sup> در بنتوتا<sup>۹۶</sup> 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

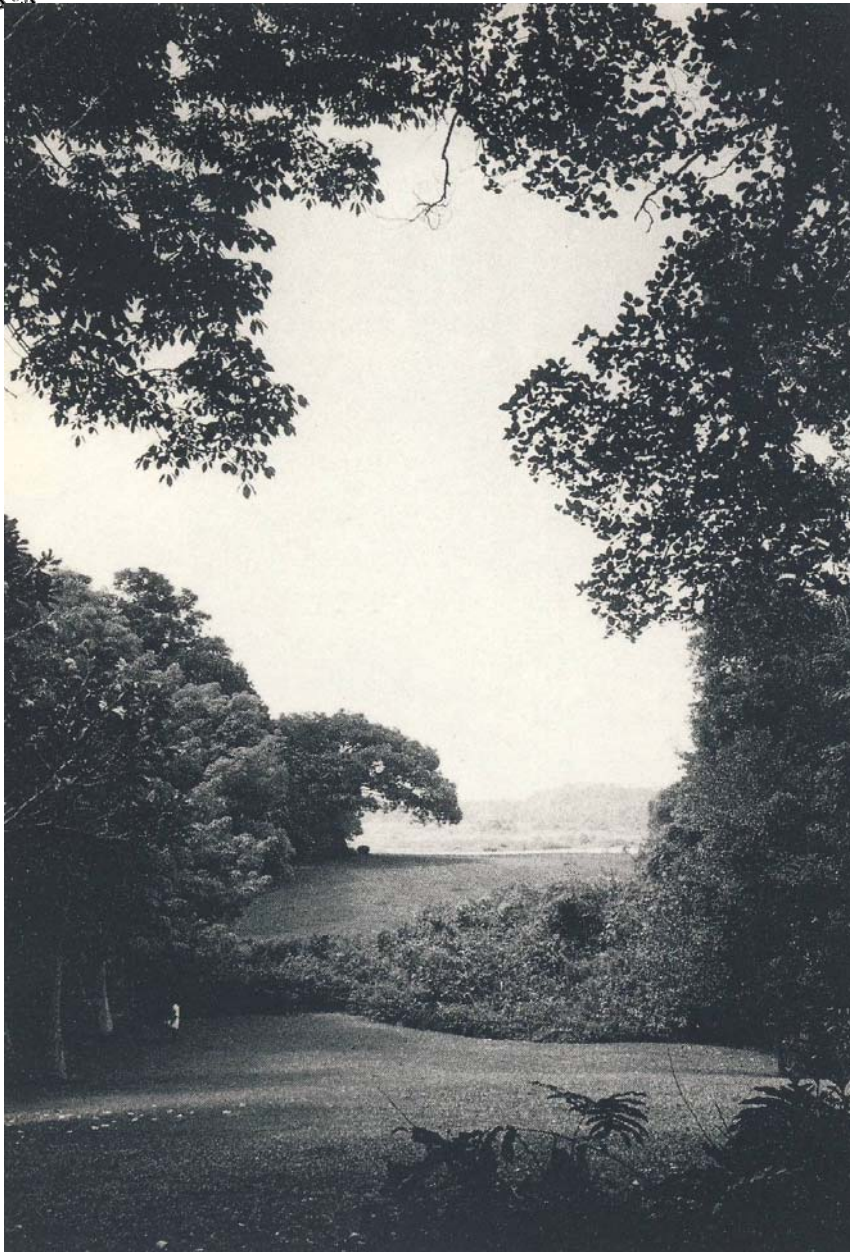
92 - Jayaward Hanapura

93 - Kotte

94 - Colombo

95 - Lunuganga

96 - Bentota



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

پروژه ساختن حیاط جوئر هوتنگ<sup>۹۷</sup> در بئینگ<sup>۹۸</sup> 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<sup>۹۹</sup> با همکاری پروفیسور وولیانگک یانگ<sup>۱۰۰</sup> 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<sup>۱۰۱</sup> در باهاوس<sup>۱۰۲</sup>، 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<sup>۱۰۳</sup> و استیون زنونور<sup>۱۰۴</sup> نوشته شده، یادگیری از طرف لاس وگاس<sup>۱۰۵</sup> (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<sup>۱۰۶</sup> 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<sup>۱۰۷</sup> ونتوری در چستاد هیل<sup>۱۰۸</sup>، پنسیلوانیا<sup>۱۰۹</sup> (۱۹۶۴)، جایی که او با اشارات

101 - Gropius

102 - Bauhaus

103 - Denis Scott Brown

104 - Steven Izenour

105 - Las Vegas

106 - Alvar Alto

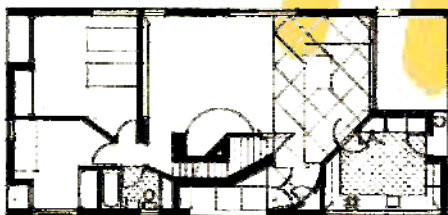
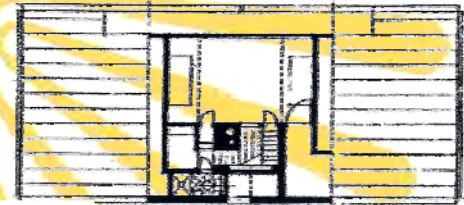
107 - Vanna

108 - chestnut

109 - Pennsylvania



تاریخی آن را تجربه کرده بود. در حالی که یک مجتمع را توسعه می داد، به دنبال خانه گیلد<sup>۱۱۰</sup> (۱۹۶۰)، یک بنای آپارتمانی برای شهروندان بالارته در فیلادلفیا<sup>۱۱۱</sup> 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 پذیرفت. 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.



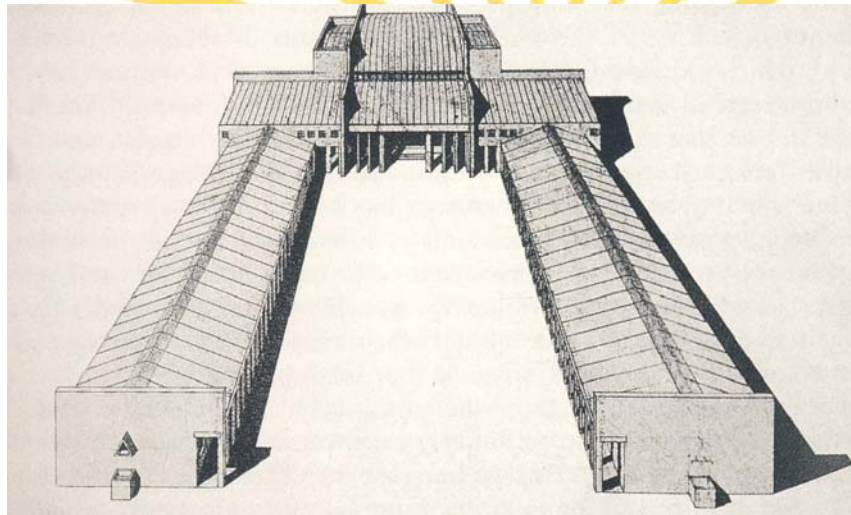
تصاویر ۱۱ و ۱۲: رابرت ونتوری و آرتور جونز، خانه مادر ونتوری در چستات هیل پنسیل و انیا در هومه شهر فیلادلفیا در آمریکا، سال ۱۹۶۴. نما و پلان را در تصاویر مشاهده می کنید.

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 چطور 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<sup>۱۱۲</sup> در مدنا<sup>۱۱۳</sup> (۱۹۸۰) و عمارت شهرداری بورگوریکو<sup>۱۱۴</sup> (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، پروژه ای 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 مدرن‌گرایی 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 پیش‌بردد 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<sup>۱۱۵</sup> و جورجیو گراسی<sup>۱۱۶</sup> و معماران مدرسه تیسینو<sup>۱۱۷</sup>، ماریو بوتتا<sup>۱۱۸</sup>، برونو ریچلین<sup>۱۱۹</sup> و فابیو رینهاد<sup>۱۲۰</sup> در یک گروه بی‌پایه معروف به تندزا<sup>۱۲۱</sup> 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 - Vittorio Gregotti

116 - Giorgio Grassi

117 - Ticino

118 - Mario Botta

119 - Bruno Reichlin

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<sup>۱۲۲</sup> و رابرت. ای. ام. استرن<sup>۱۲۳</sup> نیز به دنبال نشان دادن ذوق عمومی در طرح‌های تاریخی جسورانه و طرح‌های شگفت‌انگیز مدارنگی 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<sup>۱۲۴</sup> و رابرت استرن را به دست آوردند.



تصویر ۱۵: چارلز مور، خانه برنز در سانتامونیکا 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. و نیز بینال ۱۹۸۰ که توسط پائولو پورتو گسی 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: آرتا 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 اوپنیرنوف در در وینا 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 سنتهای معماری بلکه تغییرات مدرن را نیز پذیرفته است.

مطمئناً یکی از برجسته ترین تفاوتهای آلمر نه تنها در معماری آن بلکه در تعهد هلند به ارائه مسکن با قیمت مناسب برای شهروندان 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 نترلند در سال ۱۹۸۶.



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



«چارلز جنکز»<sup>۱۲۵</sup> تاریخ نگار و منتقد معماری ظهور پست مدرنیسم را همانند معماری «منریست»<sup>۱۲۶</sup> 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 «شبهت 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<sup>۱۲۷</sup> برای فروشگاه‌های «بست»<sup>۱۲۸</sup> 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<sup>۱۲۹</sup> 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 وتوری 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 عامه‌پسند 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»<sup>۱۳۰</sup> 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 یاماچزو» 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 ساوا» 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<sup>۱۳۱</sup> 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 بی‌حرمت 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 مسکن‌داری را حفظ کنند، این نمونه‌ها تقریباً نایاب بودند، همچنین نگرانی‌ها در مورد اکولوژی و یا مناسب بودن ساختمان‌سازی 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. گفته‌اند 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 پسا مدرن 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 آنارشسیسم الهام گرفته از زیبایی‌شناسی 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 مدعاست که استدلال و منطق بر پایه زبان است، در حالی که دانشمندان امروزه اثبات کرده اند حیوانات نیز مانند انسان‌ها از ذهن استدلال‌گر و محاسبه‌گر برخوردارند در حالی که از نعمت زبان محرومند. در نتیجه منطق، بسیار بنیادی تر از زبان است. درست است که حیوانات از نعمت زبان محرومند، ولی از منطق استنتاجی و قیاسی بر خوردارند به عنوان مثال اسب بدون این که بتواند از زبان استفاده کند با ذهن 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 بسته اند. استدلال‌هایی که پست مدرنیست‌ها ارائه می‌دهند، همیشه مغلطه آمیز بوده و نظریات آن‌ها تکرار و ابهامات 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 روزنامه نگاری، حقوق، علوم سیاسی و ادبیات رخنه کرده است. تصور کنید چه تأثیرات زیانباری بر قشر تحصیلکرده خواهد داشت این که بگوییم: هیچ حقیقت عینی وجود ندارد، 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، پایه گذار 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 وندرروه 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 و ندرروه 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 و ندرروه» می گویند. هدف واقعی، کسب «رضایت زیباشناختی» و «معنا» است. به عبارت دیگر، جنبش مدرن از ابتدا ماهیتی هنری داشته است.

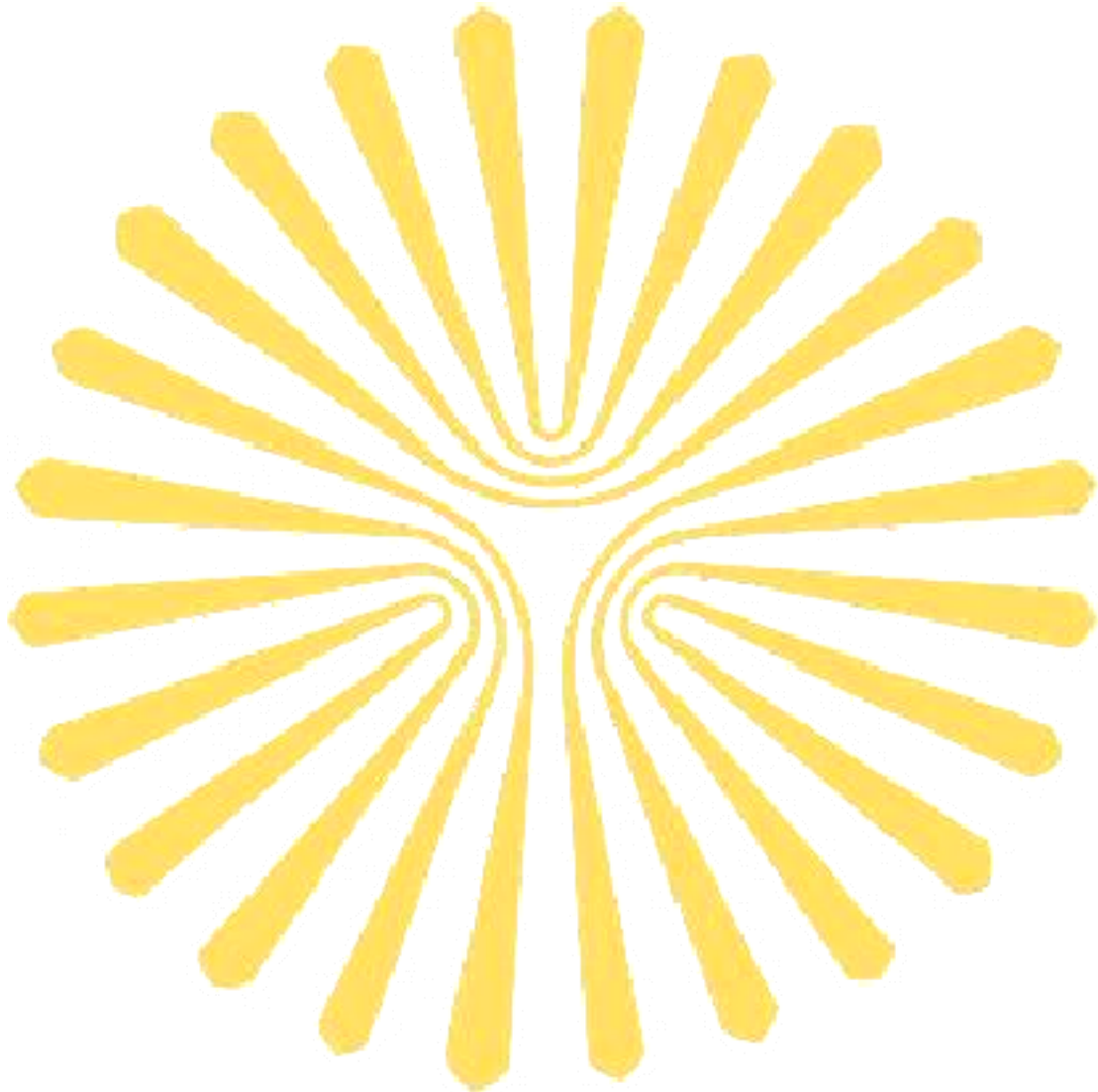
سخن گوی این نهضت «گیدئین» خاطر نشان کرده است که انسان جدید، با وجود توانایی درک علمی‌اش، ارتباط حقیقی‌اش را با جهانی که در آن زندگی می کند از دست داده است. او بارها و بارها تأکید کرد که هدف این نهضت غلبه بر «شکاف میان اندیشه و احساس» و احیای بشر به عنوان شخصیتی کامل بود و اضافه کرد که: «اشتباه بزرگی 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 روش‌هایش 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 آشفتگی 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.





## 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 منحصرأ 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 پیتر 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 مدرنیسمها 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 می‌کند 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 گهري 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 گهري هیچ تئوری معماری را ارائه نکرده است و به علاوه یک موضع مجادله آمیزی را همچون گریوز برنگزیده است.



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



تصویر ۲۶: فرانک گهري، خانه گری در سانتامونیکای 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 کلبه‌ها 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 نگرانی‌های زیست-محیطی می شود. اکثر ساختمان‌ها دارای نماهایی رو به خیابان می باشند و به این نحو یک میدان خوشایند را در مکان ایجاد می نمایند. تمامی اعضای اصلی در مشاجرات معماری به صورت بارز افرادی را که در مورد این مسائل از خود نگرانی نشان می دهند، بی صلاحیت قلمداد می کنند. همانند مدرنیسم‌ها که تئوریهایی را ارائه دادند، برخی از افرادی که اکثراً پس از مدرن گراها در سال ۱۹۸۰ وجود داشتند نیز در جستجوی یک قالب و ساختار نظری بودند تا طرحهای خود را در آن قالب جای دهند و به دلیل وجود ایده‌هایی در محدوده معماری آنها به سبک‌های دیگر گرویدند.

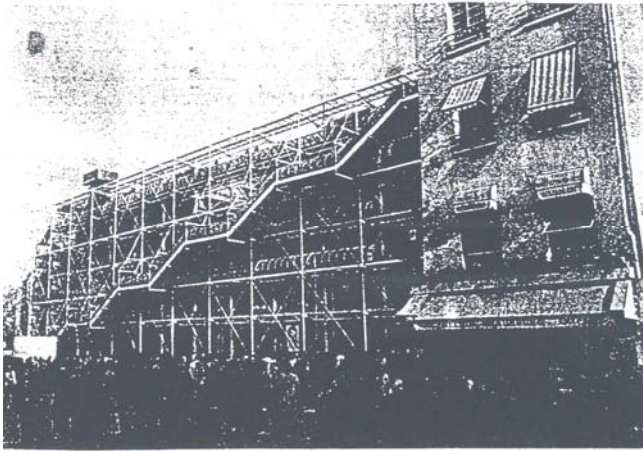
بعد از جنگ جهانی دوم، تحقیقات در رشته‌های انسانی، انسان شناسی، فلسفه و انتقادات ادبی پس از زبان شناسی سوق داده شد. مسائل تحت بررسی شامل تجزیه و تحلیل تاریخی، علمی و فلسفی ساختارهایی بود که غرب نامیده می شدند. (یک مجموعه یکپارچه که از لحاظ جغرافیایی و فلسفی قابل تجزیه و بررسی بود)

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

در حالیکه این جنبشها به صورت جدی در 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 مدرنیست‌ها نسبت به آن متعصب بودند.

## ۱-۴- معماری های - تک

معماران این سبک تکنولوژی را مهمترین عامل توسعه و پیشرفت در قرن بیستم می دانند. از نظر آنها، نشان 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

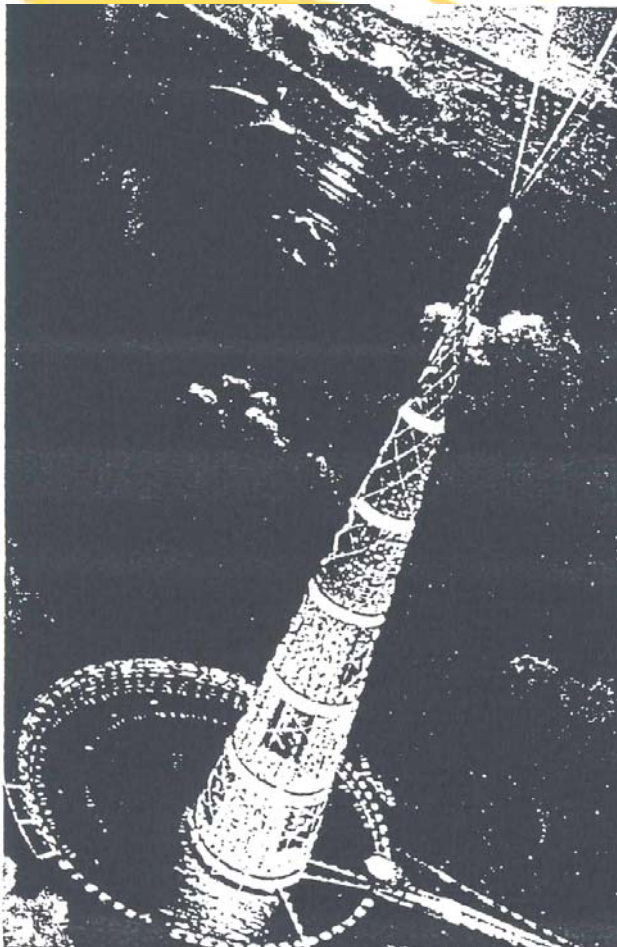
در سال ۱۹۷۱ در بین ۶۸۱ شرکت کننده، طرح ساختمان «ژرژ پمپیدو» در پاریس توسط «ریچارد راجرز» و «رنزو پیانو» دو معمار جوان ایتالیایی تبار، برنده اعلام شد. نمای این ساختمان را مجموعه ای از

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 چند طبقه 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 هایپکینز، نیکولاس گریمشا و وسانتیا گو کالاترا و 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- 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 شیشه 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

## ۷-۱- 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 مصرف‌کننده 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 زایندهٔ 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.

#### ۱-۱-۷- خاستگاه‌ها

خاستگاه‌های معماری مدرن ایران انتقال فرهنگ فرینده غرب به جامعه درونگرای ایرانی بود. در این راستا حصار شهرها، تخریب شد و بافت‌های ارگانیک آن‌ها به اشکال هندسی تحول یافت. در این دوره فرمول‌های 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، بهره‌گیری 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.

#### ۲-۱-۷- روش پست رفت

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

#### ۳-۱-۷- مقیاس عمل

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

#### ۴-۱-۷- نتیجه عمل

انفصال معماری سنتی ایران و حرکت از 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.

## ۲-۷- 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 (۱۳۰۴-۱۳۵۷)

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.

## ۳-۷- 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 تأثیرپذیریها از تمدن غرب رو به فزونی نهاد و کم کم رنگ و بوی تقلید به خود گرفت (از حدود نیمه دوم پادشاهی ناصرالدین شاه قاجار). از این مرحله به بعد، دوران انحطاط در هنر و معماری این دوره شروع می شود پس به این نتیجه می رسیم که کل دوران قاجاریه انحطاط نمی باشد. 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 شهرستانها اشاره کرد.

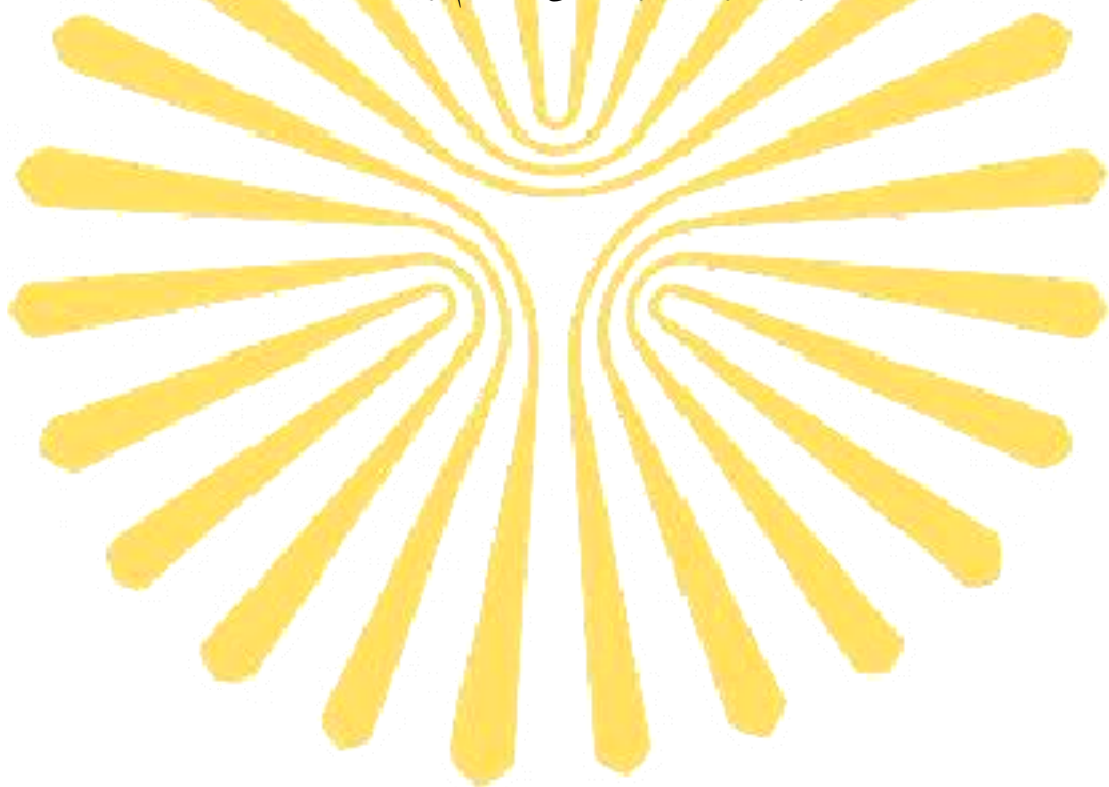
در این بناها ضمن استفاده از مواد و مصالح جدید، شاهد اعتقادات ناسیونالیستی نیز می باشیم، طوری که در طرح های ارائه شده از سوی معماران برای ساخت بناهای دولتی و اداری در این دوره توجه به عناصر معماری تزئینی پیش از اسلام به ویژه دوره همخامشی و ساسانی از شروط اساسی بود. تمام این ویژگی ها زمینه حضور سبک نئو کلاسیک را فراهم کرد از ساختمان های این دوره که به سبک نئو کلاسیک 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 استقبال 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 نئو کلاسیک 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.



# مادسیج

شبکه آموزشی - پژوهشی ایران



## مادسیج، پنجره ای به یادگیری نوین

مادسیج مخفف کلمه madsage به معنای شیفته دانایی و در مفهوم بومی به معنای دهکده علم و دانش ایران می باشد. در این مفهوم اشاره به دو کلمه سیج (یکی از روستاهای زیبای کشورمان) و ماد (یکی از اولین اقوام ایران) می باشد.

شبکه آموزشی - پژوهشی مادسیج (IRESNET) با هدف بهبود پیشرفت علمی و دسترسی هرچه راحت تر جامعه بزرگ علمی ایران، در فضای مجازی ایجاد شده است. هسته اولیه مادسیج از طرح پایان نامه کارشناسی ارشد جناب آقای رضا محمودی دانش آموخته رشته مدیریت آموزشی دانشگاه تهران که با راهنمایی استاد گرانقدر جناب آقای دکتر عبادی معاون دانشگاه مجازی مهر البرز می باشد، بر گرفته شده است.

# IRan Education & Research NETWORK