شش مفهوم در معماری معاصر[1]

برنارد چومی
محمد رضا جودت

وینسنت اسکالی، تاریخدان و منتقد نامی معماری، در مقاله ای که در ژانویه 1991 در نیویورک تایمز چاپ شد، اظهار داشت که، «امروز، مهمترین جنبش در معماری، احیای سنتهای بومی و کلاسیک و الحاق آنها به روند کلی معماری مدرن از جنبه بنیادین آن، یعنی ساختار جوامع و ساختمان شهرهاست». سخنان پروفسور اسکالی را بی تردید نمی توان نادیده گرفت، به ویژه آنکه در مقاله مشابهی اعلام می دارد که باقی حرفه معماری در «لحظه نادانی محض، ساخت شکنی و خود سازی است».

می خواهم بررسی کوتاهی از برخی موضوعات به دست دهم که مخاطب آنها افرادی است که اکنون به نادانی محض متهم شده اند، چرا که احیای همیشگی معماری بومی و کلاسیک را در سر نمی پروراند. می خواهم نظری بیافکنم به برخی از مفاهیمی که حاک بر شکل گیری معماری و شهرها در این دوره خاص است همان مفاهیمی که بی شک نمی توانند دو باره در درون داستان تسلی بخش دهکده قرن هیجدهمی جای گیرند.

اگر مجبورم وضعیت کنونی خود را بشناسم، می توانیم بگوییم که وضعیت ما پس از همانند نمایی[2] و پسا- میانداری[3] است. پس از آنکه هر چیزی دست کم یک بار مجسم می شود، ارائه می شود، دوباره ارائه می شود، باز ارائه می شود، و باز هم ارائه می شود، ما چه کار می کنیم؟ برای بسط این موضوع، لطفاً بگذارید که گذشته معماری اخیرمان را به اختصار مرور کنیم.

بخش عمده ای از پسا- مدرنیسم معماری، در زمان واکنش همگانی در برابر آنچه که به عنوان انتزاع مدرنیسم درک شده بود، ایجاد گردید: انتزاع بدین خاطر که ساختمانهای اداری شیشه ای مدرنیسم، «بی روح» و مانند نقاشی انتزاعی، سرد بودند. باز هم انتزاع، چرا که گفته شد معماران مدرن، نخبه گرا و جدا افتاده یا در واقع «منتزع» از زندگی مردم شده بودند- جدای از مردم و از همه مهمتر، جدای از جامعه ای که به آن اجازه نمی دادند به هنگام منطقه بندی، ایجاد بزرگراهها و بلند مرتبه سازی ها که (به قول اسکالی) «باعث تخریب بافت محله هامان شده بود»، به «مشارکت» بپردازند.

آیا برازیلیا[4] و چندیگار[5] زیبا بودند یا زشت، اجتماعی بودند یا ضد اجتماعی، تاریخی بودند یا ضد تاریخی؟

این واکنش در برابر تعبیر مدرنیته به عنوان عامل احیای انتزاع، چه از طریق متون محققانه و چه از طریق نخستین مخالفتهای سازمان یافته در برابر تخریب محله ها و ساختمانهای بر جسته به نام پیشرفت، از ایستگاه پنسیلوانیای نیویورک[6] تا له هال[7] پاریس، به میانه دهه 1960 باز می گردد.

در میان معماران، کتاب پیچیدگی و تضاد در معماری، نوشته رابرت ونچوری، انتشار یافته از سوی موزه هنر مدرن در سال 1966، بی تردید کتاب شناخته شده ای است که بازنگری نامعمول و گسترده ای را از ارزشها و ضرورتهای معمارانه مطرح می کند، و می گوید که ارائه اثیری و انتزاعی معماری بیش از ارائه مطلوب آرمانی است. این کتاب مملو از مثالها و نمونه هایی است که از آثار برومینیها تا «هم کناریهای بزرگراه و ساختمانهای موجود» را در بر می گیرد. متن ونچوری، برای اینکه هنر پاپ[8] انسان را درگیر تضادهای مقیاس و بافت می سازد، و «معماران را از رویاهای آراسته به نظم نابشان بیدار می کند،» با ستایش «درسهایی درخشان از هنر پاپ» به پایان می رسد.

تقریباً به طور همزمان، حوزه شناخت جدید رو به رشد داشت که بنا بود وجود وسیله خطرناکی رادر دستان معماران و منتقدانی ثابت کند که درصدد بودند معنی آنچه را که به عنوان درجه صفر مدرنیسم مورد حمله آنها قرار گرفته بود، به آن باز گردانند. نشانه شناسی و زبان شناسی، درک معمارانه را مورد تاخت و تاز قرار داده اند. اغلب، کار نوام چامسکی[9]، اومبرتواکو[10] و رولان بارت[11] که

---

[1] از کتاب شش مفهوم در معماری معاصر ، نشر توسعه

[2] -After simulation

[3] -Post- mediation

[4] -Barsilia

[5] -Chan digarh

[6] -New York s pennsylvania

[7] -Paris s les halles

[8] - pop art

[9] -Noam chonsky

[10] -Umberto Eco

باید راهبردهای رمزگان گذاری معماری جدید را به دست دهند، کاملاً اشتباه تعبیر شده است؛ به طوری که مردم عادی و دانشمندان و محققان به یکسان می توانند در نهایت رمز معانی چند گانه ای را بگشایند که به آنچه که با تمام احوال چون انبارهای عادی به نظر می رسند چسانده اند. در حالی که بارت زودتر از سال 1968 در یکی از مخاطره های نادرش در زمینه شهر سازی و معماری، به این نتیجه رسید که معانی ثابت ناممکن است، ولی معماران و منتقدان پسامدرن عجیب ترین مفهوم معماری دلالتگر را به وجود آوردند که طی آن نماهای ساختمان، گویی دنیایی از پیشینه های تاریخی، تلویحات، و روایتها را منتقل می ساختند.

توجه به این تلویحات بدین منظور است که آنها کلاً به بخش بسیار ضعیف فرهنگ معماری نظر دارند؛ نخست اینکه آنها تنها با ظاهر معماری، با رویه یا تندیس آن سروکار دارند نه با ساختار یا کاربرد آن. دوم، مجموعه محدودی از تصورات در نظر گرفته شده است، همچون میدانهای رومی، ویلاها، و ساختمانهای بومی انگلیسی، یا آن چه که می تواند به عنوان رویاهای «روستا دوست» طبقه متوسط محافظه کار توصیف شود، که تجانس سلیقه شان را همان نظریه های نا متجانسی که به نظر می رسد بارت و نچوری می گویند، ابطال می کند. سخن درباره تصور و سطح بود و بدین ترتیب به ساختار و کاربرد اشاره نشد. در واقع، فرهنگ صنعتی و کلان شهر جامعه ما به شکل بدی غایب است. اشاره های چندانی به کلان شهر، کارخانه ها، ایستگاههای نیرو، و دیگر کارهای مکانیکی که فرهنگی ما را در این مدت بیش از یک قرن تبیین می کنند، وجود ندارد. در مقایسه، مجموعه ثابتی از تصورات جامعه پیش از صنعتی به چشم می خورد- پیش از فرودگاه (Pre- airport)، پیش از بازار (Pre- supermarket)، پیش از رایانه (Per- computer)، پیش از هسته ای (Pre- nuclear).

البته، بساز و فروش ها و سازندگان بی چون و چرا متقاعد و مقهور این معماران «کلاسیک» و حفاظت گر شده اند؛ که این معنی دنیای حسرت گذشته، راحت و ایمنی (geborgcheit) که می تواند دنیای بهتری برای زندگی کردن باشد، و خانه های بیشتری هم به فروش برسد. به رغم دلبستگی اخیر به اصطلاحاتی چون «نومدرنها» و «دیکانستراکتیویسم»، امروز این «بهشت روستایی» پیش از صنعتی، روند کلی آرمان معماری یا هیوستن گرفته تا تفریحگاههای ایام تعطیل در جنوب فرانسه، از داکلند [12] لندن تا «شهرهای جدید» فلوریدا [13]، جملگی انگاره های روند کلی متداول معماری اند. در میان مدافعان راغب به احیاء مانند اسکالی و لئون کریر [14]، چنین استدلال می شود- البته بیشتر به گونه ای عقیدتی- که در پایان قرن بیستم، پس از صد سال دستاوردهای صنعتی، فن آوری و اجتماعی، همچنان امکان دارد که به سبک زندگی قرن هیجدهم بر گردیم، و عصر اتومبیل، کامپیوتر و عصر اتم را نادیه بگیریم؛ و از همه مهمتر، تحولات تاریخی و اجتماعی خاصی را که در طول این زمان روی داده است انکار کنیم. این نظریه پردازان ادعا می کنند که اکنون «شهرهایی» به وجود آمده اند- از «ساحل دریا» تا «پوند بری»[15] (دهکده انگلیسی که به دست کریر برای پرنس چارلز[16] طراحی شده)- با الگوی دهکده های ایام تعطیلات، که به دلیل نوع معماری شان، مجتمع های زیستی کاملی را رواج می دهند که در آنها ارزشهای اجتماعی و توجه به دیگر ارزشها، جای خود را به اختلاف، تضاد و مبادلات شهری می دهند. رویای این نوع مجتمع ها (که مدیران شرکتهای تعاونی و سیاسمتداران در آن به یک اندازه سهیم اند) زمانی که برای شهری مانند نیویورک پیشنهاد شود، که مردم آن به طور میانگین هر چهار سال یک بار تغییر مکان می دهند، طنز آمیز خواهد بود. گو اینکه این جریان نشانه نوع خیالبافی است؛ یعنی دهکده های اجداد ما- دهکده هایی که ما آنها را اصلاً نمی شناسیم- می توانند الگویی برای زندگی نسلی باشند که در راه اند.

آیا واقعاً موضوع این است که مدرن بر ضد انگاره های کلاسیک یا بومی است؟ سقف شیبدار در برابر سقف مسطح قرار دارد؟ آیا واقعاً مسئله اصلی همین است؟ البته که نه. من می گویم که وضعیت کنونی ما به یک اندازه تحت تاثیر نوگراها و تاریخ گراهاست.

من همیشه مجذوب مراحل ساختمانی دو ساختمان منهتن بوده ام که به طور همزمان کنار هم در خیابان مدیسن با بیش از پنجاه طبقه بنا شده اند این دو آسمانخراش، که یکی برای IBM و دیگری برای AT&T طراحی شده است، در طراحی سیستم ساختار فولادی، کارکرد و آرایش فضاهای اداری شان تقریباً شبیه به

---

[11]- Roland Barthes

[12] - Dockland

[13] - Florida

[14] - Leon krier

[15] - pundbery

[16] - Prine charles

هم اند. پوسته هر دو ساختمان به سیستم سازنده آنها آویزان است و همان تکنیک شبکه ای و سنجاقی به کار گرفته شده است. اما تشابهات به همین جا خت مـی شـود. اولـی، یعنـی ساختمان IBM، مبلس به سنگ مرمر صیقلی خوش ظـاهر و نای شیشـه ای اسـت، بـا جزئیـات سـاده کمینـه گـرا[17] و انتزاعی. در مقایسه، ساختمان AT&T تقریباً نمای مفصل بندی شده با ورقهای گرانیت صورتی دارد و اینها به قسـمتی بریده شده اند که به کارهـای سـنگی روم و یونـان شـباهت دارنـد. سـاختمان IBM سـقف مسـطح دارد؛ ولـی سـقف AT&T سنتوری است. تا این اواخر، ساختمان IBM بـه عنوان نماد عصر مدرنیستی، «از مد افتاده» به نظر می رسید و ساختمان AT&T به عنوان بیان حماسـی پسامدرنیسـم تاریخ گرایی جدید، که به سـبک واحـد متـداول در دهـه 80 بدل گردید. هـر دو سـاختمان از لحـاظ ظرفیـت و بزرگـی و کابرد تقریباً شبیه به هم اند. کمتر از ده سـال بعـد وضـعیت مشـابهی در «میـدان تـایمز»[18] ایـن بـار بـا چهـره «دیکانستراکتیویسـتی» کـه جـای سـاختمان کلاسـیک پسامدرنیستی را می گیرد، تکرار شد.

«پیروزی رویه و سطح» همان طور که استوارت اویـن [19] در کتاب اخیـرش در بـاره سیاسـت سـبک بـه عنـوان همـه تصورت حاد[20] ذکر می کند پدیده تازه ای نیست، اما معماران با وجود این باید پیامدهای این جدا سازی سـاختار و رویـه را درک کنند. تا قرن نوزدهم، معماری با به کارگیری دیوارهای باربر که ساختمان را سرپا نگه می داشتند به وجـود مـی آمد. گرچه انجام تزئینات به سبکهای گونـاگون روی سـطوح دیوارها امری همگانی بود، اما به هـر حـال دیوارهـا وظیفـه اصلی ساختاری را بر عهده داشتند. اغلب رابطه پیوندی بین نوع نقشی که به کار برده شـده بـود و سـاختار دیـوار وجـود داشت. از دهه 1830، رابطه و پیونـد بـین نقـش، سـاختار، و شیوه های ساختمانی از بین رفت. در شیوه هـای سـاختمانی جدید از نوعی اسکلت داخلی ساختاری استفاده می شـد کـه بار ساختمان را تحمل می کرد این فنـون جدیـد سـاختمانی، خواه به شکل ساختارهایی با «اسکلت بادکنکی» که سپس با پوسته ای پوشانده می شد، یا «اسکلتهای ساختاری» کـه بـا

[17]- minimalist
[18]- Times square
[19] - Stuart ewen
[20] - All consuming images

دیوارهای شیشه ای مستور می شدند، بدین معنی بود کـه دیـوار هـا دیگر نقش ساختاری بر عهده ندارند، دیوارها هر چه تزئینی تر شدند. تعدد سبکهای به دلیل توسعه پانلهای پیش ساخته آمـاده بـرای هـر نوع شکل گیری، نقاشی، یا نقاشی، برای منعکس کردن هـر نقشـی در هر دوره ای امکان پذیر گردید.

با این پوسته های جدید ناشناخته، نقش های مهنـدس و معمـار بیش از پیش از یکـدیگر جـدا شـدند؛ مهنـدس مسـئولیت اسـکلت ساختمان را بر عهده گرفت و معمار مسئولیت پوسته آن را. معمـاری متکی به ظواهر شده بود: پوسته می توانست به سبکهای رومانسـک [21]، باروک[22]، ویکتورین[23]، «بومی منطقه ای» و جز اینها باشد. ایـن تحول همجانی گزینی [24] نماها با فنون جدید نمایش بصری مقـارن بود. در معماری، عکاسی و چاپ انبوه کاغذهای دیـواری تزئینـی، بـا تبلیغ کردن طرق بر خورد با نما، هر چه مردمی تر شد. بیش از همه، این عکاسی بود که قدرت تصـور بـر روی هـر نـوع سـاختار بـا هـر محتوایی را افزایش داد.

ما درباره قرن نوزدهم صـحبت مـی کنـیم، امـا مسـائل آن قـدر تشدید شده بودند که باعـث گردنـد تغییـر کمـی بـه جهـش کیفـی بیانجامد. همراه با عکاسی، مجله ها، تلویزیون و ساختمانهایی که بـا فاکس طراحی می شوند، و امری به اصطلاح سطحی بـه نظـر مـی رسند، جملگی نشانه زمانه ما شـده انـد. بـه قـول ژان بودریـار [25] از کتاب «شفافت شیطانی»[26]،... وقتـی کـه تصـور اشـیاء در طـولانی مدت از آن ناپدید می شوند، همچنان بـه کارکردشـان ادامـه می دهند. ادامه می دهند برای اینکه با بی تفاوت کامـل نسـبت بـه محتوایشان کار می کنند. شگفت اینکه، به این طریق حتی بهتر هم کار می کنند.»

به این نکتـه هـم توجـه کنیـد کـه در دهـه 1930، زمـانی کـه آرمانهای اجتماعی مطرح شدند تا آرانهای واقعی را محقـق سـازند و در نهایت هم از بین رفتند، ساختمانهای مدرنیستی «بهتر» شدند. آیا امروز ساختمانهای ریچارد مه یر[27]- با توجـه بـه گسـتردگی شـان- «زیبا شناختی» تر از ساختمان هـای لوکوربوزیـه نیسـتند؟ در واقـع نوعی فرم تعمیم یافته زیبایی سازی [28]کـه بـه وسـیله رسـانه هـای

[21] - Romanesque
[22] - Barque
[23] - Victorian
[24] - Interchange ability
[25] - Jean Baudrilard
[26] - Transparency of evel
[27] - Richard meier
[28] - Aestheticisation

گروهی انتقال داده شده، به وجود آمده است؛ درست مانند زیبایی هواپیمای بمب افکن ستیلت[29] که در غروب عربستان سعودی از تلویزیون پخش می شود، مانند زیبایی سکس که در تبلیغات از آن استفاده می کنند. اینگونه است که تمام فرهنگ- که البته معماری را هم در بر می گیرد- اکنون زیبایی سازی شده، یا «زیراکسی شده»، است افزون بر این، نمایش همزمان می انجامد؛ آن هم نه تنها در مقایسه با آن انگاره های «جنگ خلیج فارس» که همراه با بازی های بسکتبال و آگهی ها پخش شد، بلکه در مقایسه با آن انگاره های مجله های معماری ونهایتاً در مقایسه با شهرمایمان.

اشتهای رسانه های گروهی برای مصرف انگاره های معمارانه بسیار زیاد است. و از پیامدهای این تغییر جهت توجه به ظاهر کار این بوده است که بیشتر تاریخ معماری را انگاره های چاپی، کلمات چاپی (و ترویج آنها)، و نه ساختمان واقعی تشکیل می دهد. امروز، با نفوذ ترین شخصیتهای معماری که سن شان زیر 50 سال است- برای نمونه، لیبسکیند [30] یا ولف پریکس[31]، زاها حدید[32] یا استیون هال[33]- صرف نظر از دیدگاه عقیدتی شان، عملاً ساختمانهای بسیار اندکی ساخته اند. نسل معماران ما موضوع مقاله های فراوانی است، گواینکه این امر امکان چندانی را برای ساختن فراهم نیاورده است.هر چه باشد، آن مقاله ها بر اطلاعات رسانه ها سایه می افکنند. اما شدت هجوم این اطلاعات، یا آنچه که چه بسا بتوان «واقعیت» نامید، به قدری است که درک وتصور واقعیت عینی ومفرد بیش از پیش دشوار شده است. ما به سخنان برگزیده نیچه با عنوان زوال بتها[34] آشناییم: «سرانجام، جهان واقعی، داستانی بیش نخواهد بود» لذا به طور حتم معماری ودرک آن، همچون عینیتی دیگر از واقعیت معاصر خواهد شد.

کلاسی سیسم التقاطی [35]، خودگروی[36]، نومدرن گرایی، دیکانستراکتیویسم، منطقه گروی نقدگرانه، معماری سبز؛ یا درجهان هنر، نوزمینی[37]، نواکسپرسیونیسم، انتزاع جدید، یا شکل نمایی- تمام آنها با هم وجود دارند و بی تفاوتی عمیقی را درما، بیش از پیش بر می انگیزند: بی تفاوتی به تفاوت. از the new york times تا Vanity fair از P/A و AD تا Assemblage، واقعیت چند گانه ی را می بینیم که بیش از پیش بر نوسان دائمی بین گرایش ها، نظریه ها، مکتبها، جنبش ها، وموجها استوار است پرسش این است: چرا به جهان میانجی اعترض می شود؟ آیا این جهان باید در حکم واقعیتی یگانه ویکپارچه باشد؟ آیا ما می توانیم بار دیگر در آرزوی کار هنری کامل و منسجمی باشیم؟ اما امروز، پروژه اوایل قرن بیستم به مثابه آرزویی برای اعاده جامعه ای که در آن هر عنصر رابطه سلسله مراتبی ثابتی باعنصر دیگر دارد یعنی دنیای نظم، قطعیت و ثبات- جلوه گر می شود.

در واقع، اگر معماری هر چه بیشتر ظاهر سازی شود، و معماری کاغذی و سطحی و تزئینی بیشتر به کار گرفته شود، که (به گفته ای معروف از ونچوری) همانا «انبار تزئینی» است، آنگاه چه چیزی معماری را از اشکال دیگر طراحی تابلوی آگهی های شهری متمایز می کند: یا جاه طلبانه تر اینکه چه چیزی معماری را از نسخه های چاپی، صفحه آرایی ها و گرافیک متمایز می کند؟ گرچه اینها به اصطلاح متن گراها وتاریخ گراهای سنخ شناسانه چیزی نیستند، اما در برابر مجموعه ای از ظواهر مبدل مناسب به صورت فرمول آماده ای به کار برده میشوند. به بیان دیگر، پوسته ای روی اسکلت که حریم بخش عمده ساختمانهای همجوار را رعایت می کند یا به صورت موجود مخلی درکنار آنها ظاهر می شود. پس معماری چگونه می تواند ابزاری باشدکه جامعه با آن قلمروهای جدید را کشف کند وشناخت جدید را به وجود آورد؟

مفهوم 1: فنون آشنایی زدایی[38]

در این آخرین دهه، گروههای مقاومت کوچکی به وجود آمده اند تا مانند برخی معماران درمناطق مختلف جهان، انگلستان، اتریش، ایالات متحد، ژاپن (اغلب مناطقی با فرهنگهای پیشرفته پسا- صنعتی)- تشکیلاتی به وجود آوردند، واز این وضعیت فروپاشی و بی محتوایی بهره برداری کنند و آن را به ضد خود آن وضعیت بدل سازند. اگر آرمان رایج، آرمان شناخت است- شناختی با انگاره های معلوم که از مدرنیسم دهه بیست یا کلاسی سیسم قرن هیجدهم ناشی می شود- چه بسا نقش انسان این است که آشنایی زدایی کند. اگر این شناخت جدید، جهان را واسطه قرار دهد، و واقعیت اوراق شده ما را بازگو و تقویت کند، چه بسا دقیقاً انسان باید از

---

[29] - Stealth Bombers
[30] - Libeskind
[31] - Wolf prix
[32] - Zaha Hadid
[33] - Steven Holl
[34] - Twiligth of the idpls
[35] - eclectic Classicism
[36] - Rationalism
[37] - neo-geo
[38] - Defaniliarsition

اینگونه اوراق شدند سود جوید، و فروپاشی رابا ستایش فرهنگ تمایزها، با ستایش وتشدید عدم قطعیت ومرکز و تاریخ، پاس بدارد.

به طور کلی در عرصه فرهنگ، جهان اطلاعات در 20 سال گذشته مسلماً به پیشرفت تجلی کثرت «دیدگاهای» جدید درباره این موضوع شرعی و رسمی، یعنی ابزار عقیده زنان، مهاجران، همجنس بازان، اقلیتها، و بی هویتهای گوناگون غربی که پیش ازاین هرگز به راحتی دراین «اجتماع» فرضی جای نداشتند، کمک کرده است. به ویژه در معماری، تصور آشنایی زدایی همواره وسیله مشخصی است. گرچه طراحی پنجره ها تنها سطحی بودن تزئین پوسته را منعکس می کند، اما ما به خوبی می توانستیم جستجوی راهی را که بی پنجره باشد در پیش گیریم. گرچه طراحی ستونها، جنبه سنتی اسکلت باربر را منعکس می سازد، اما چه بسا می توانستیم به کلی خود را از شر ستونها خلاص کنیم.

گرچه معماران تنها گاهی اوقات توانایی آن را داشته اند که به کشف فن آوریهای جدید تمایل نشان دهند، اما چنین کاری همیشه با سود جستن ازدستاوردهای فن آوری معاصر میسر بوده است. جالب آنکه، فن آوری های خاص را- همچون تهویه مطبوع یا احداث ساختارهای سبک یاشیوه های محاسباتی کامپیوتری- هنوز هم باید در فرنگ معماری به نظریه در آورد. من بر این موضوع تاکید می کنم، زیرا پیشرفتهای فن آورانه ای مانند ابداع بالابر یا پیشرفت ساختمانهای فولادی قرن نوزدهم که موضوع مطالعات بیشماری از سوی تاریخ دان بوده است، با فن آوری های معاصر بسیار کم صورت می گیرد، زیرا این فن آوری ها لزوماً به صور تاریخی ارئه نمی شوند.

من این جریان را مسیر انحرافی از میان فن آوری تلقی می کنم زیرا فن آوری به گونه ای پیچیده با وضعیت معاصر ماگره خورده است: یعنی اینکه امروز جامعه، «تقریباً» جامعه رسانه هاست وجامعه میانجی ما را آگاه می سازد که سمت سوی در پیش گرفته شده به وسیله فن آوری، سلطه اش کمتر از سلطه طبیعت از طریق فن آوری بسط اطلاعات و ساختن جهان به مثابه مجموعه ای از «انگاره ها» ست. معماران باید ازنو دریابند واز این گونه فن آوری ها سود جویند. به قول پل ویریلیو[39] نویسنده و فیلسوف و معمار فرانسوی، «امروز ما با فن آوری ساختمان سروکار نداریم، بلکه با ساختمان فن آوری سروکار داریم».

مفهوم 2: شوک به واسطه «کلان شهر»[40]

آن بارقه دائمی انگاره ها ما را مجذب می کند، به همان گونه که والتربنیامین [41] را نیز دراثری باعنوان کار هنری در عصر تولید مکانیکی[42] مجذوب کرده است. من از اینکه چین متن «کلاسیکی» رانقل می کنم بیزارم، اما تحلیل اخیر جیانی واتیمو[43] از این اثر، جنبه هایی را نشان می دهد که روشن کننده وضعیت امروز ماست. وقتی که بنیامین درباره قابلیت باز تولید انگاره ها بحث می کند، خاطرنشان می سازد که فقدان ارزش مبادله آنها و «حال وهوای» شان، آنها را تعویض شدنی می سازد، وتنها چیزی که در عصر اطلاعات ناب به حساب می آید، همان «شوک» است- شوک انگاره ها و عامل غافلگیر کردنشان- این عامل شوک هر چه هست به انگاره امکان می دهد که به آسانی رویت پذیر باشد: علاوه بر این، عامل شوک ویژگی وضعیت امروز ما وخطرهای زندگی در کلان شهر مدرن نیز هست. این خطرها از اضطراب دائمی از کشف خود در جهانی که درآن هر چیزی بی اهمیت وبی توجیه است، ناشی می شود. تجربه چنین اضطرابی، تجربه آشنایی زدایی، و غیر عادی بودن است.

به عقیده بنیامین، در بسیاری سبکها تجربه زیبایی شناختی عبارت است از حفظ آشنایی زدایی به صورت فعال، و همان طور در تقابل با ضدخود- یعنی آشنا سازی وایمنی. مایلم خاطرنشان سازم که تحلیل بنیامین دقیقاً با معضل تاریخی و فلسفلی تطبیق می کند. آیا تجربه معماری چیزی است که نا آشنا کردن معنی میدهد؟ بگذارید بگویم، یک فرم «هنری» یا بر عکس آن، آیا چیزی است که بناست مایه تسلی، محرمانه و ساده باشد: چیزی که محافظت می کند؟ البته، انسان تقابل دائمی بین آنهایی را که معماری و شهرهای ما را به مثابه مکان تجربه و آزمایش، به مثابه باز تاب هیجان انگیز جامعه معاصر می بینند، تشخیص می دهد- آنهایی که به «چیزهایی که شبانه، جای دیگران را عصب می کنند»، که «واسازی (دیکانستراکت) و خود ویرانگری می کنند» علاقه دارند و آنهایی که نقش معماری را به عنوان بازآشنا سازی، زمینه گرایی، و جا دادن می بینند؛ به بیان دیگر، آنهایی که خود را به عنوان تاریخ گرا، زمینه گرا و پسانوگرا توجیه می کنند، آن هم به این دلیل که

---

[39] - paul Virilio

[40] - The mediated "Metropolitan" shock

[41] - Walter benjamin

[42] - The work of art in the age of mechanical reproduction

[43] - Gianni vattimo

پسامدرنیسم در معماری اکنون مشخصاً معانی تلویحی کلاسیک گروی وتاریخ گروی را در خود دارد.

عامه مردم تقریباً همیشه پشت سنت گراها می ایستند. معماری از نظر مردم تقریباً «راحتی»، «سرپناه»، آجر وملات است. البته از نظر آنهایی هم که معماری لزوما به راحتی و ایمنی (geborgengeit) نمی پردازد، از آنجا که ترفند «شوک» می تواند وسیله ای حیاتی باشد، باجامعه در حال پیشرفت و رشد آن هم سروکار می یابد. با وجود شهرهایی مانند نیویورک، حال به دلیل بی خانمان ها و و هزار جنایت آن در سال، شهر پسا- صنعتی ای نظیر گروشتات[44] پیش صنعتی گئورگ زیمل [45] می شود که بنیامین را، هم مجذوب می کند و هم می ترساند. معماری درکلان شهر میتواند عمدتاً درباره کشف راه حل های نا آشنا نسبت به مشکلات باشد، و نه راه حل های راحت و آرام جامعه ای بر قرار.

اخیراً پژوهش جدید مهمی درباره شهرها مشاهده می شودکه در آن اختلال و بی نظمی را، با هم کناری بی مقیاس بزگراه ها، مراکز خرید، ساختمانهای بلند مرتبه و خانه های کوچک به معرض نمایش گذاشته و نیز به عنوان نشان مثبت سر زندگی فرهنگ شهری تلقی کرده اند. این پژوهش، بر خلاف تلاشهای حسرت بار که می خواهد تداوم نا ممکن خیابان ها و میدان ها را دوباره برقرار کند، دلالت بر این دارد که رویدادی خارج از شوک شهری به وجود می آورد که تجربه شهری را از طریق بر خورد و گسست، تشدید و سرعت می بخشد.

بگذارید به رسانه های گروهی بر گردیم. ما در حوزه باز تولیدمان، می بینیم که چگونه فنون ساختمانی مرسوم اسکلت و پوسته، با سطحی بودن و بی ثابتی فرهنگ رسانه ها تطبیق می یابد، و چگونگی توسعه پایدار تحول ایجاب می کند که بیشتر اوقات، نیازهای پیش پا افتاده رسانه های گروهی بر آورده شود. همچنین می بینیم که از این منطق حمایت می شود که هر کاری با هر کار دیگری تعویض شدنی است، درست مانند آنکه پوست اندازی پوسته نمای ساختمان خوابگاهی را سرعت ببخشیم و آن را به صورت خوابگاه دیگری در آوریم. همچنین می بینیم که «شوک» اعم از اینکه به طور کلی در فرهنگ یا به طور اخص در معماری وجود داشته باشد، بر ضد حسرت به گذشته دوران ثبات یا اقتدار به کار می رود. با گذشت بیش از 50 سال از انتشار متن بنیامین، می توان گفت، با این حال شوک وجود دارد. در جهان میانجی، این نیاز مداوم برای تغییر، لزوماً نباید نیازی منفی سال گذشته بوده است، به معنای تضعیف معماری به مثابه قالبی از تسلط، قدرت و اقتدار نیز هست.

مفهوم 3: نا ساختاری46

جالب است که این «تضعیف» معماری، این رابطه تغییر یافته بین ساختار و انگاره، ساختار و پوسته، در پرتو بحثی که اخیراً در محافل معماری دوباره رایج گشته یعنی ساختار در برابر تزئین- به محک آزمایش گذاشته، و خود به خود سلسله مراتبی بین آنها قرار داده است. به قول لئون باتیستا آلبرتی[47] «تزئین خصیصه چیزی الحاقی یا اضافی را دارد». تزئین به این معناست که حتماً باید چیزی افزودنی باشد؛ تزئین نباید با ساختار بستیزد یا آن را تضعیف کند.

اما امروز، زمانی که ساختار اغلب همان طور که هست باقی می ماند- یعنی همچنان شبکه ای خنثی و تکراری- دیگر این سلسله مراتب چه معنی می دهد؟ امروز در این کشور (امریکا)، در بیشتر امور ساخت، شیوه کار ساختاری از لحاظ مفاهیم بسیار شبیه به یکدیگر، عبارت است از: اسکلت اصلی از چوب، فولاد یا بتن. همان طور که قبلاً اشاره شد، تصمیم گیری اعم از اینکه ساخت و بر پایی اسکلتی از هر یک از این مواد باشد. اغلب بر عهده مهندسان یا اقتصاددانان گذاشته می شود و نه معماران. معمار برای تشکیک در ساختار در نظر گرفته نمی شود. ساختار باید محکم بایستد. بالاتر از آن، اگر ساختمان فرو ریخت، مسائلی همچون حقوق بیمه (و حیثیت و آبرو) چه حکمی می یابد؟ در نتیجه تشکیک در ساختار همیشه جواب رد داشته است. ساختار باید پایدار باشد، وگرنه بنا فرو می ریزد- چه ساختمان باشد و چه کل کاخ اندیشه. معماری در مقایسه با علم یا فلسفه، چندان در شالوده هایش تشکیک نکرده است.

در معماری نتیجه این عادتهای ذهنی این است که اصولاً قرار نیست ساختار بنا از فوت و فن پروژکتوری که فیلم نمایش می دهد، یا سخت افزار تلویزیونی که تصاویر را بر روی پرده منعکس می کند، پرسش بر انگیز تر باشد. ناقدان اجتماعی به کرات در انگاره ها تشکیک می کنند، در صورتی که تشکیلات و چارچوب کار را چندان تردید بر انگی نمی دانند. با وجود این، ما به مدت بیش از یک قرن، و به ویژه در 20 سال گذشته، شاهد آغاز چنین تردیدهایی بوده ایم. فلسفه معاصر به همین رابطه بین چارچوب کار و انگاره اشاره دارد- چارچوب کار به عنوان ساختار و زره کار دیده شده است، و انگاره به

---

44 - Grosstadt

45 - George simmel

46 - de- stturing

47 - Leon battista alberti

مثابه تزئین. پاررگون ژاک دریدا[48] چنین تردید را بین چارچوب و انگاره، به مضمون تبدیل می کند. گرچه ممکن است استدلال شود که چارچوب تابلوی نقاشی کاملاً با چارچوب ساختمان برابری نمی کند- یکی بیرونی است و حکم پیش غذا (hors d oeuvere) را دارد و دیگری درونی است- من معتقدم که این مطلب تنها نوعی ایراد سطحی است. بنابر ملاحظات سنتی، هم چارچوب و هم ساختار همان وظیفه نگهداری ساختمان با یکدیگر را انجام می دهند.

مفهوم 4: فراتحمیلی [49]

تشکیک در ساختار به جنبه خاصی از بحث معماری، یعنی دیکانستراکشن می انجامد. جدل دیکانستراکشن، از آغاز در کنار بسیاری از اندیشه های پسا- ساختار گرایان، گروه کوچکی از معماران را به خود جلب کرد، زیرا به نظر می رسید که در همان اصول مربوط به ایمنی، که خط فکر پسامد رنیستی سعی در ترویج آن داشت، تشکیک می کند. زمانی که نخستین بار ژاک دریدا را ملاقات کردم و کوشیدم او را متقاعد سازم که آثارش را با معماری مقایسه کنم، او از من پرسید، «معماری چگونه می تواند به دیکانستراکشن علاقه مند باشد؟ چون هر چه باشد، دیکانستراکشن ضد فرم، ضد سلسله مراتب، ضد ساختار و در واقع مخالف تمام آن چیزهای است که معماری مظهر آن است.» من پاسخ دادم، «دقیقاً به همین دلیل».

با گذشت سالیان، تعابیر گوناگونی که معماران متعددی در مورد دیکانستراکشن به دست داده اند، گوناگون تر از خود نظریه تعابیر چند گانه دیکانستراکشن است که نمی تواند به هیچ وجه مایه امیدواری باشند. در نزد یکی دیکانستراکشن با خدوه به جابه جایی. باز هم به قول نیچه: «حقیقت وجود ندارد، بلکه تنها بی نهایت تعبیر وجود دارد». شاید به علت این واقیعت که بسیاری از معماران فوراً از ایمنی «پسامدرنیستهای تاریخ گرا» به یکسان بیزار و همان سان متمایل به آوانگارد اوایل قرن بیستم، که دیکانستراکتیویسم از ان متولد گردید، شدند- که فوراً هم «سبک» نامیده شد. هیچ چیز در اندیشه پسا- ساختارگرایی نبود که جلب توجه کند و دیکانستراکشن از این واقعیت سرچشمه می گرفت که آنها ایده مجموعه واحد یکنواخت انگاره ها، ایده قطعیت، و البته ایده زبان شناسایی پذیر را به چالش می طلبیدند.

معماران نظریه پرداز- همان طور که این گونه نامیده می شوند- می خواهند تقابل های دو گانه معماری سنتی را با یکدیگر مقایسه کنند: فرم در برابر کارکرد، یا انتزاع در برابر شکل. البته در واقع، آنها می خواهند سلسله مراتب های ضمنی مخفی در این دوگانگی ها را نیز به چالش بطلبند؛ چیزهایی از قبیل اینکه «فرم از کاررد تبعیت می کند»، و «تزئین برای ساختار امری فرعی است». این گونه رد سلسله مراتب، به نوعی دلبستگی همراه با انگاره های پیچیده می انجامد که به طور همزمان «هم» هستند و «هم» نیستند- انگاره هایی که هم پوش یا فراتحمیل انگاره های بسیاری دیگری اند. فراتحمیل در اینجا خود به ترفند اصلی بدل می شود. این را می توان در کارهای من دید. در نوشتارهای منهتن [50] (1981)، یا فیلمنامه ها [51] (1977)، این ترفندها که در نخستین درونما جرا[52] ها به کار گرفته شدند از نظریه فیلم و رمان نو[53] به عاریه گرفته شده بودند. در نوشتارها تمایز بین ساختار (یا چارچوب)، فرم (یا فضا)، ریوداد (یا کارکرد)، کالبد (یا حرکت)، و روایت (یا قصه) طبق اصولی از طریق فراتحمیل، درگیری، تحریف، تجزیه و مانند اینها تیره و تار شده بود. ما فراتحمیل، درگیری، تحریف، تجزیه و مانند اینها تیره و تار شده بود. ما فراتحمیل را که به وفور در کارهای آیزنمن به کار رفته است می یابیم؛ منظور آنجاست که وی روی لایه های مربوط به ادبیات پروژه رمئو و ژولیت اش پافشاری می کند و وجه تشابه های فلسفی به منتهای درجه می رسد. این واقعیت های متفاوت هیچ تعبیر واحدی را به چالش نمی طلبد و دائماً می کوشد که شیء معمارانه را پیش بینی ناپذیر سازد، مرزهای بین فیلم و ادبیات و معماری را حذف کد («آیا این کار نوعی بازی است یا بخشی از معماری؟») بسیاری از این کارها از محیط دانشگاها وعرصه هنری- ازگالری ها وانتشارات شان- بهره مند می شوند، یعنی از جاهایی که گذرگاه میان رشته های متفاوت و به معماران امکان می دهد که وجوه تمایز بین گونه های هنری را از یمان ببرند و دائماً در رشته معماری و سلسله مراتبهای فرم آن تشکیک کنند. با وجود این اگر مجبور باشم که هم کارهای مربوط به این دوره خودم وهمکارهای همکارانم را بررسی کنم، می توانم بگویم که هر دو سو از نقد و از ماهیت معماری نشأت گرفته اند. آنها مفاهیم را شکافته و به ابزار

---

[48] Jacques derridas paregon-

[49] superimposition -

[50] The Manhattan Transcriots -

[51] The screenplays -

[52] episode -

[53] nouveau roman -

درخور توجه ذهنی بدل شده اند، اما در عین حال نمی توانند چیزی را عنوان کنند که کار معماران را در نهایت متفاوت ازکار فیلسوفان می سازد؛ وآن مادیت است.

درست همانطور که منطق کلمات یا ترسیمات وجود دارد، منطق مواد هم وجود دارد، ولی آنها یکسان نیستند. با آنکه مقدار زیادی از آنها متزلزل شده اند، اما تا اندازه ای هم مقاومت می کنند. این تیپ نیست[54] واژه، بلوک بتنی نیست. مفهوم واژه سگ، پارس کردن نیست. به قول ژیل دلوز[55]، مفاهیم فیلم، در فیلم به دست داده نمی شوند.» زمانی که استعاره ها و سوء تعبیر کلمات و اصطلاحات به ساختمان بدل می گردند، آنها به طور کلی به صورت ساختمانهای تخته سه لایی یا مانند دکور صحنه های تماشاخانه درمی آیند، که همانا تزئین است. ستونهای مقوایی که با زمین تماس ندارند، سازه نیستند بلکه تزئینی اند. آری، روایت و قصه بسیاری از معماران را به خود جذب می کند، شاید برای اینکه دشمنان ما بتوانند بگویند که ما درباره کتاب بیش از ساختمان آگاهی داریم.

من حوصله آن را ندارم که فکر و ذکر خود را به تمایز جالب بین دو تعبیر نقش داستان در معماری معطوف کنم؛ یکی، معروف به تبعیت «پسامدرن گروی تاریخ گرا»، و دیگری تبعیت «نومدرن گروی دیکانستراکتیویست» (این اسم ها را من نگذاشته ام). با این که هر دو گروهی که اشاره خواهم کرد از علایق اخر به زبان شناسی و نشانه شناسی سرچشمه می گیرند، گروه نخست- یعنی چارلز جنکس، هانریش کلوتز و برخی دیگر- داستان و روایت را به عنوان بخشی از قلمرو استعاره، به عنوان زبان جدید معماری وفرم می دانند، در حالی که گروه دوم- یعنی رم کولهاوس، جان هجدک و من، واخیراً ریکاردواسکافیدو و الیزابت دیلر- داستان فیلنامه را به مثابه بخشهایی هم سنگ برای برنامه وکارکرد می دانیم. مایلم روی دیدگاه دوم متمرکز شوم. ما بیش از آنکه خصیصه های صوری معماری را به کار گیریم، می توانیم آنچه را که واقعاً درون ساختمانها وشهرها روی می دهد بررسی کنیم: یعنی کارکرد، برنامه، و به شکلی معقول بعد تاریخی معماری را. تحلیل ساختاری روایات [56]، اثر رولان بارت از این لحاظ بسیار جالب است، برای اینکه بدین ترتیب می توان مستقیماً هر دو را از لحاظ تسلسل فضایی و برنامه ای جابه جا کرد- همان گونه که بسیاری از نظریه های تدوین فیلم سرگئی ایزنشتاین می توانست.

مفهوم 5: برنامه ریزی مقطعی[57]

معماری همیشه با آنچه که درون فضا روی می دهد سروکار دارد، ونه خود فضا. ساختمان روتوندا[58] در دانشگاه کلمبیا کتابخانه ای بود که بعداً به عنوان سالن ضیافت به کار گرفته شد. این مکان اغلب محلی برای سخنرانی های دانشگاه هم هست ودر عین حال برخی روزها توانسته نیازهای تسهیلات ورزشی در دانشگاه را نیز بر آورده سازد. روتوندا می تواند استخر شنای خیلی خوبی هم باشد! چه بسا فکر کنید که من موجد بذله گویی هستم، اما دردنیای امروز که ایستگاههای راه آهن موزه می شوند و کلیساها باشگاه شبانه، نکته ای وجود دارد و آن همجا گزینی کامل فرم و کارکرد، فقدان روابط شرعی و سنتی علت و معلول است، آن گونه که از سوی مدرنیسم تقدیس شده بود کارکرد از فرم پیروی نمی کند، فرم از کارکرد پیروی نمی کند- و قصه نیز از موضوع پیروی نمی کند- هر چند که اینها مسلماً بر روی یکدیگر تاثیر می گذارند. شیرجه به استخر بزرگ آبی رنگ رتوندا- این بخشی از آن شوک است.

اگر «شوک» را دیگر نمی توان با توالی وهمکناری نماها و لابی ها ایجادکرد، چه بسا بتوان آن را با هم کناری رویدادها که پشت این نماها در میان فضاها روی می دهد به وجود آورد. اگر «آلودگی مربوط به تمام مقوله ها، جانشین سازی های دائمی، و آشفتگی ژانرها یا گونه های هنری- همان طور که به دست منتقدان راست و چپ مانند، از آندریاس هویسن[59] گرفته تا ژان بودیار توصیف شده اند- سمت و سوی جدید زمانه ماست، پس میتوان از آن به نفع هر کس و به نقع باز سازی کلی معماری سود جست. اگر معماری هم مفهوم و هم تجربه، فضا کاربرد، ساختار وانگاره سطحی و کم مایه- نه به طور سلسله مراتبی- است، پس می تواند به جداسازی این مقوله ها خاتمه دهد و آنها را به صورت ترکیب های بی سابقه ای از برنامه ها و فضاها در هم ادغام کند. «برنامه ریزی مقطعی»، «برنامه ریزی کاملاً متغیر»، «بی برنامگی»- من جای دیگر درباره این مفاهیم که حاکی از جانشینی و آلودگی متقابل روابط و مناسبات است توضیح داده ام.

مفهوم 6: رویدادها: نقطه عطف

53- اشاره به تابلویی بااین عنوان از رنه ماگریمت و اثری از میشل فوکو که به فارسی هم ترجمه شده است.

54- ceci nest pas une pipe

55- Gilles Deleuze

56- structural analysis narratives

57- cross programming

58- Rotunda

59- Andreas Huyssen

کارهای من در دهه 1970 تکرار این نکته بود کـه هـیچ معماری بی رویداد، هیچ معماری بی عمل، بدون فعالیتهـا، و بدون کارکرد وجـود نـدارد. معمـاری بـه مثابـه آمیـزه ای از فضاها، رویدادها، وحرکت ها بی هیچ سلسله مراتب یـا حـق تقدمی میان این مفاهیم دیده شده بود. رابطه علت و معلولی سلسله مراتبی بین کارکرد و فرم، از قطعیتهای مسلم اندیشه معمارانه است- قطعیتی که علت آن تصور دریافت اطمینـان بخش از زندگی جمعی است که به ما می گوید، مـا در خانـه هایی که «در پاسخ به نیازهای ما طراحی شده انـد» زنـدگی می کنیم، یا در شهرهایی که به مثابه دسـتگاه طـرح ریـزی شده اند تا در آنها زندگی کنیم.

معانی ضـمنی تـامین ایـن تصـور، هـم بـا لـذت واقعـی معماری، در ترکیب های پیش بینی نشده شـرایط آن، وهـم با واقعیت زندگی شهری معاصر در بر انگیزاننده ترین وآشفته ترین حالـت آن تعـارض دارد. از ایـن رو، درکارهـایی ماننـد نوشتارای منهتن، تعریف معماری نمی توانست فرم یـا دیـوار باشد، بلکه باید ترکیب شرایط ناممکن و ناسازگار می بود.

وارد کردن اصطلاح های «رویـداد» و «حرکـت» تحـت تاثیر گفتمان وضعیت باوری [60] و دوره 1968 بود- رویـدادها [61]، همان طور که نامیده می شوند، تنهـا «رویـداد» در عمـل نیستند، بلکه دراندیشه هم هستند. بر پایی سنگری (کارکرد) در خیابانی در پاریس (فـرم)، بـا وفـت گـذرانی (کـارکرد) در همان خیابان (فرم) کاملاً برابر نیست. ناهار خوری (کـارکرد) در ساختمان روتوندا (فرم)، کاملاً با خواندن یا شنا کـردن در آن برابر نیست. به این ترتیب تمام روابط سلسله مراتبی بین فرم و کارکرد، از موجودیت خود دست می کشند. این ترکیب بعید رویدادها و فضاها، قابلیتهای ویرانگر درخود دارد، بـرای آنکه هم کارکرد و هم فضا را به چالش می طلبد. چنـین بـر خوردی با «نمایش چرخ خیاطی وچتر سوررئالیستها روی میز تشریح» برابری می کند، یا نزدیکتربه ما، توصـیف «باشـگاه ورزشی مرکز شهر رم کولهاوس»: »برهنه ای در طبقـه nام، که صدف خوراکی را با دستکش مشت زنی میخورد.«

ما امروز این نوع ترکیب را در توکیو می یابیم، بـا برنامـه هایی گوناگون که در سرتاسر طبقات ساختمانهای بلند مرتبه پراکنده اند: فروشگاه بزرگ، موزه، باشگاه تندرستی، وایستگاه راه آهن، با کاشـتن گیـاه روی بـام. و آن را در برنامـه هـای آینده نیز می یابیم، آنجا که فرودگاهها، به طور همزمـان بـا بازارچـه های تفریحی، تسهیلات ورزشی، سینماها و جز اینها به وجـود آمـده اند. بدون توجه به اینکه اینها پیامد ترکیب هـای اتفـاقی یـا بـدلیل فشار ناشی از قیمت روز افزون زمین اند، چنین روابـط غیـر علـت و معلولی میان فرم وکارکرد، یـا فضـا و عمـل فراتـر از بـر خوردهـای شاعرانه دو همراه ناسازگار است. میشـل فوکـو [62]، آن گونـه کـه در کتاب جالبجی از جـان راچمـن [63] از وی نقـل شـده اسـت، کـاربرد اصطلاح «رویداد» را به نحوی بسـط داده کـه از عمـل یـا فعالیـت مجرد فراتر می رود، واز «رویدادهای اندیشه» [64] صحبت مـی کنـد. در نزد فوکو، رویداد صرفاً توالی منطقی کلمات یا کنش هـا نیسـت، بلکه بیشتر «لحظه افول، زوال، تشکیک، یامسئله ساز کردن همـان مفروضات زمان و مکان و فرم دیگر ومتفاوتی بدل می شود». اینجا، رویداد به عنوان نقطه عطف- نه آغاز یا پایان دیده می شود؛ درست بر خلاف دیدگاههایی همچون اینکه «فـرم از کـارکرد تبعیـت مـی کنـد.» مـایلم اظهـار دارم کـه آینـده معمـاری در سـاختان چنـین رویدادهایی نهفته است.

فضایی کردن درست آن دم اهمیت می یابد که با رویداد بـا هـم دیده شود. باز هم گفته ای از فوکو به نقل از راچمن: «آنچه که مـی سـازیم تـا در آن سـکونت کنـیم، رویـدادهایی در فضـایند: وایـن دگرجایی [65] است.» چنین مفهومی کـاملاً متفـاوت از برنامـه جنـبش مدرن است که اثبات قطعیتها را بر خلاف تردید امروزی مـا نسـبت به زمین های گوناگون و پراکنده و به هم ریخته، در آرمـان شـهری یگانه جست و جو می کرد.

چندسال بعد، ژاک دریدا درمقاله ای درباره فولی های پارک دولا وی یت[66]تعریـف «رویـداد» را بسـط بیشـتری داد، و آن را «ظهـور کثرت متمایز» بر شمرد. من همواره در بحثهایمان و همه جـا تاکیـد داشته ام که نقاطی که فولی نامیده شده است، نقاط فعالیتها، برنامـه ها ورویدادهاست. دریدا این مفهوم را، با در نظر داشتن امکان نوعی «معماری رویداد» به تفضیل شرحداده که «رویـداد را سـبب خواهـد شد» یا امکاناتی را ایجاد خواهد کرد که آنچه درتاریخ یـا سـنت مـا می باید بنیادی و ماندگار وثابت نگه داشته شـود، درک پـذر گـردد. دریدا همچنین پیش تر گفته بود که واژه «رویداد (event)» ریشه های مشـترکی بـا ابـداع (invention)» دارد، از ایـن رو مفهـوم

---

[60] - Situationist

[61] - Les evenements

[62] - Michael Foucault

[63] - John Rachman

[64] - events of thoughts

[65] - heterotopia

[66] - Follies of the pare de la villette

رویداد، مفهوم «عمل در فضا»، نقطه عطف، و ابداع است. من میخواهم همین را با مفهوم شوک پیوند دهم، شوکی که برای موثر بودن در فرنگ واسطه ای و فرهنگ انگاره های ما، باید از تعریف و التزبنیامین و تلفیق ایده با کارکرد یاعمل با فرهنگ انگاره فراتر رود درواقع، معماری خود را در وضعیت منحصر به فردی می یابد: معماری تنها رشته ای است که بنابر تعریف، مفهوم و تجربه، انگاره و کاربرد، انگاره و ساختار را در هم می آمیزد. فیلسوفان می توانند بنویسند، ریاضی دانان می توانند فضاهای واقعی را به وجود آورند. اما معماران تنها کسانی اند که اسیران آن هنر دو رگه اندف در حالی که انگاره هیچ گاه بدون فعالیت جمعی وجود خارجی چندانی نمی یابد.

نظر من این است که به هیچ وجه زمنیه ای وجود نداردکه معماری دچار ناتوانی تشکیک در ساختارها وشالوده هایش شود. معماری زمینه ایاست که در قرون آینده بزرگترین کشفیات، در آن به وقوع خواهد پیوست. همان ناهمگنی تعریف معماری- فضا، کنش، حرکت- آن را به صورت رویداد، که مکان شوک یا مکان خلاقیت خود ماست در می آورد رویداد مکانی است که در آن باز اندیشی و باز تنظیم عناصر متفاوت معماری، که بسیاری از آنها به بی عدالتی های اجتماع معاصر انجامیده یا اضافه شده اند، می تواند به حل آنها بیانجامد. بنابرتعریف، معماری مکان ترکیب تمایزهاست.

این امر باتقلید گذشته و تزئینات قرن هیجدهم رخ نخواهد داد. با اظهار نظر صرف از طریق طراحی، با بی نظمی های گوناگون و عدم قطعیتهای وضعیت معاصر ما نیز چنین چیزی رخ نخواهد داد. من معتقدم که این نه ممکن است و نه معنی دارد که ساختمانهایی طراحی شوند که از لحاظ صوری سعی در تیره و تار کردن ساختارهای سنتی داشته باشند؛ بدین معنی که فرم هایی را نمایش دهند که جایی بین انتزاع و شکل نمایی، یا بین ساختار و تزئین قرارگرفته باشند، یا اینکه تنها به دلایل زیبایی شناختی تکه تکه وبه هم ریخته باشند. معماری هنر توضیحی نیست، و نظریه ها را تبیین نمی کند (من باور نمی کنم که بتوان معماری دیکانستراکشن طراحی کرد) نمی توان تعریف جدید از شهرها و معماری به دست داد. اما انسان چه بسا بتواند شرایطی را طرح ریزی کند که رخ دادن چنین امری را برای این گونه جوامع غیر سنتی و غیر سلسله مراتبی امکان پذیر سازد.

معماران با درک ماهیت اوضاع و احوال کنونی و فرآیندای رسانه های گروهی که همراه آن اند، در وضعیت قرار دارند که می توانند شرایطی را به وجود آورند تا شهری جدید وروابطی جدید بین فضاها و رویدادها خلق کنند.

معماری درباره شرایط طراحی نیست، بلکه درباره طراحی شرایط است. یا به تعبیر پل ویریلیو، امروز هدف ما احراز شرایط ساخت نیست. بلکه دست یافتن به ساخت شرایط است که سنتی ترین و پسگراترین جنبه های جامعه ما را از دور خارج می سازد و به طور همزمان این عناصر را با آزادی بخش ترین شیوه، در حالی که تجربه ما از طریق معماری به تجربه ای سازمان یافته و راهبردی شده بدل می گردد، از نو سروسامان می دهد. امروز راهبرد واژه پایه ای معماری است و دیگر به معنای طرحهای جامع، وساختن در مکانی ثابت نیست، بلکه نوعی دگر جایی جدید است. این آن چیزی است که شهرهای ما باید برای دستیابی به آن تلاش کنند؛ و انچه که ما معماران باید برای دستیابی به آن کمک کنیم تشدید بر خورد غنی رویدادها وفضاهات. بر خورد ها و ترکیب های عناصر آنها می توانند موجبات بر خورد ما را با رویداد فراهم سازند، که این هان شوک است، و امیدوارم که معماری شهرهای ما را به نقطه عطفی در فرهنگ و جامعه بدل سازد.

این نوع جدید از کتابخانه است که تعقیب مدرنیته همراه باتعقیب رانش را در هم می آمیزد؛ ورزشکار همراه با محقق را. پاریس، اروپا و بقیه جهان به طور همزان به رود سن گشوده می شوند، در عین حال از «مدارهای» داخلی فرهنگ کتابخانه لذت میبرند.این ساختمان به مثابه مولد شهری ناحیه جدید کار خواهد کرد. درداخل «مدارهای» چند راسانه ای عمومی، مدارهای کتاب ها و مدارهای معمارانه رویت پذیر فن آوری روز آمد ترین اطلاعات وجود دارند. یک «مدار» اصلی که همر تحریک و هم ثبات معمارانه ایجاد می کند با «سینی های» قرائت در هم آمیخته که حداکثر انعطاف پذری را به دست می دهد. حقیقت این است که این کتابخانه درمرکز تاریخی پاریس انعطاف پذیری را به دست می دهد.

حقیقت این است که این کتابخانه درمرکز تاریخی پاریس که عامل مهم ومثبت در نظر گرفته می شود، واقع نشده است. همان نا متعارف بودنش به آن امکان می دهد که خود را از مفاهیم ایستای کتابخانه ها برهاند. این کتابخانه نوعی یادمان منجمد نیست، اما باید در عوض به رویدادی تبدیل شود.از این رو مفهوم مدار باز، یعنی تعقیب بی پایان دانش با لذت تلاش کالبدی (جسمی) برابری می کند. تعبیه مسیر دو بالای کتابخانه بیش از نوعی کار آیی پویاست.

این ساختمان مظهر نقش پیچیده کتابخانـه بـه مثابـه مولـد راهبرد جدیـد شـهری (یعنـی مـدار بـاز) اسـت. داخـل ایـن کتابخانه جدید پنج مجموعه به هم پیوسته مدار را می تـوان تشـخیص داد: مـدارهای بازدیـد کننـده هـا و «مجریـان»، مدارهای کتاب، مدارهای الکترونیکی و مـدارهای مکـانیکی. در حالی که هر مدار منطـق ومجموعـه نقـش هـای خـود را دارد، اما این مدارها پیوسـته در محـل هـای راهبـردی روی یکدیگر اثر می گذارند. برای پیروی از تحول اجتناب ناپـذیر برنامه، نخسـت در طـول مراحـل طراحـی، سـپس در طـول سالهای استفاده، نوعی سیستم آزاد و انعطاف پـذیر «سـینی ها» در نظر گرفته شده است. ازیک سو با قراردادن گردگشت (سرکولاسیون) عمومی واز سوی دیگر انبارها، تنها با موزون کردن شبکه ستونهای ساختاری و شبکه پله هـا، مـا فضـای آزادی را در «سینی ها» به دست آورده ایم. در سرتاسر تاریخ معماری، برخی ازمهمترین کارها، برنامه های کتابخانه بـوده اند؛ برای نمونـه کتابخانـه هـای بولـه، لابروسـت، کـاریر و هاستینگ، آسپلوند ودیگران. این کتابخانه جدید باید با چنین سوابق بر جسته مقایسه گردد، گرچـه بـه خـاطر فـرم هـای فضـایی مسـنوخ، از نگرشـی حسـرت بـار بـه آنهـا اجتنـاب شود.بدین لحاظ ا مدار مرکزی سنتی طرح را بـه جـا بـه جـا کردیم. در داخل، ضای «سـالن بـزرگ» و در خـارج «جـاده سـاحلی»، مـدار متحـرک طـرح اسـت. معمـاران بـه خـاطر مدارهای پویای آینده، همچنان جست و جوی می کنند، زیرا به موجب آن مفهوم کتابخانه، پیرامون تحرک دور مـی زنـد: تحرک مردم و تحرک ایده ها.

پـروژه هـای metropont درلـوزان و city of architecture (شهر معماری) درمـارن- لا والـی را طـی شرکت در دومسابقه آزاد انجام داده اسـت. پـروژه metro pont در مقیاس شهری آشکارا از طبیعت گرفته شده اسـت که شهر را با صحنه جدید به نمایش میگذارد، و آن را هم به لحاظ کالبدی و هم بافت کارکردی بـا یکـدیگر تلفیـق مـی کند، به گونه ای که رویدادهای آن بتوانند هر چه بهتر آشکار شوند؛ پروژه شهر معماری به گونه ای درون گراست و در آن شهر میتواند ماهیت واقعی اش را بر ملا سازد.

مضمون ایـن دو پـروژه زیـر بنـایی ازهـر نظـر (بـافتی، کارکردی، نماینـدگی) بـا یکـدیگر متفـاوت انـد و بـه رغـم مشـابهت شـان در رویکـرد طراحـی، نتـایج کـاملاً صـوری متفاوتی را به دست می دهند.

به طور کلی، کاربرد، شهرها، رویدادها، سه اصلی اند که روی هم رفته کمال ونو آوری معماری بر نارد چومی را تشکیل می دهند. این سه اصل همچنین توصیه یا رهنمودهایی اند که خود را در رساله ای که اخیراً باعنوان: رویداد- شهرها (کاربرد) نوشـته و از سـوی MIT منتشر شده است ضمن آن که بر آنهـا تاکیـد دارد، آگـاهی انتقـادی شایسته ای نیز از کارهایش نشان می دهد.

کاربرد را چه بسا بتوان به عنوان کنش پیچیده ای تعبیر کرد که به هدف خاصی سوگیری کرده است؛ هدفی که مـی توانـد تنهـا بـا نگرش در خور توجهی به محیط اطـراف بـه دسـت آمـده باشـد؛ یـا توجیه هر نوع اقدام یا عملی که به تدریج از درگیر بودن هر کس یـا هر چیزی رنج می برد.

شهرها- یا به بیان بهتر، بافتها- محیط هایی اند که در آنها ایـن کاربرد اتفاق می افتد و بنابراین می بایسـت بـه آنهـا توجـه خـاص مبذول داشت. رویدادها، یانتایج کـاربرد، هـر دو آن چیـزی انـد کـه انتظار می رود (یا دست کم می بایست) در فضـای معمارانـه و خـود فضای معمارانه اتفاق بیافتد.

به نظر برخی، این اصول صرفاً نظریـه نیسـتند، بلکـه توصـیفی صرف از اصول زیر بنایی، و رای طراحی خاص اندکه بـه نظـر مـی رسد در دستان چومی نتایج درخشانی به دست می دهند.