تصوری تازه از معماری[1]

کریستین نوربرگ شولتز
ترجمهٔ: نیر طهوری

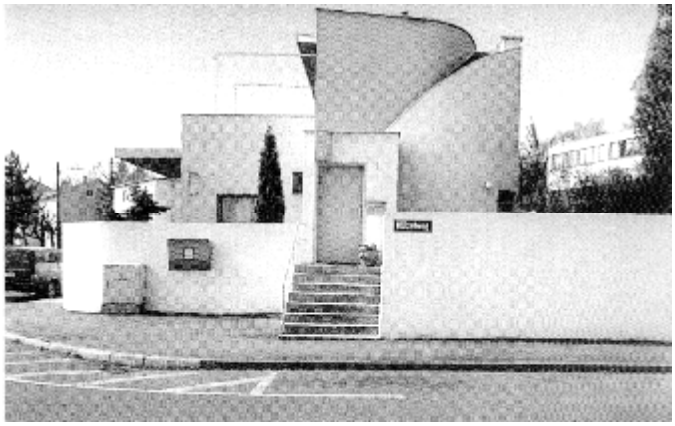
نوشتار حاضر ترجمهٔ پیشگفتار کتاب معماری :حضور ، زبان ، مکان نوشتهٔ نوربرگ شولتز به زبان نروژی است که ابتدا به زبان ایتالیایی و سپس از ایتالیای به انگلیسی ترجمه شده است. بنابراین اثر حاضر به گفتهٔ افلاطون سه مرتبه از حقیقت متن دور شده است. امید آنکه مترجم فارسی چندان از اصل گفتار او به دور نیفتاده باشد.

طی مطالعاتم در زوریخ پس از جنگ ، از بخت بسیار خوش در دورهٔ تاریخ معماری مدرن زیگفرید گیدیون شرکت کردم. او نه تنها اصول بنیادی مدرنیسم ، بلکه مهمرین هنرمندان این دوره را نیز به من شناساند. اگر آنها را «هنرمند» می‌نامم بدین علت است که سر و کار ما در اینجا با هنر است. گیدیون به درستی خاطر نشان می‌ساخت که در جهان مدرن «بدون عبور از سوراخ سوزن هنر مدرن» معمار شدن غیر ممکن است.

او ما را با خود به پاریس برد به آنجا که نه فقط لوکوربوزیه، بلکه برانکوزی (Brancusi) ، جاکومتی (Giacometti) و نیانی دوستداشتنی ـ بیوهٔ کاندینسکی ـ را نیز ببینیم.

اغلب اوقات نیز به همراه هانس آرپ (Hans Arp) ، ماکس ارنست (Max Ernst) و آلوار آلتو ، میهمانان عزیز خانه گیدیون بودیم. این همه به اضافهٔ آشنای من با آثار جیمز جویس ـ که خانم گیدیون در آن زمان به مطالعهٔ آن مشغول بود ـ و نیز مطالعهٔ شخصی خود من در مورد موسیقی دوازده لحنی آرنولد شوئنبرگ تکمیل می‌شد.

به نظر می‌رسد اشاره بدین چیزها مهم باشد ، بخصوص که اینروزها بسیاری مدرنیسم را نوعی «کارکرد گرایی» بدون سوداهای هنری تلقی می‌کنند. تعریف هانس مه‌یر از معماری به صورت «کارکرد × اقتصاد» ، در دورهٔ پس از جنگ ، هیچ توجهی را به خود معطوف نداشت.



تصویر 1: هانس شارون، خانه ای در کوی وایسنهوف ، اشتوتگارد - آلمان،

معماری مدرن هنر محسوب می‌شد. هدف آن رفع «شکاف میان اندیشه و احساس» بود که ریشه‌های آن تا دکارت و جملهٔ می‌اندیشم، پس هستیم او به عقب باز می‌گردد. ای نشکاف به تحدید اندیشه تا سطح ریاضیات و کمیت‌ها ، و نیز تقلیل حوزهٔ احساس به محدودهٔ سلیقه یا لذت سوبژکتیو دلالت می‌کند.

این توصیف و معنا در تمامیت ادراک وحدت می‌بافت ، تغییر داد. امتیاز ویژهٔ هنر ، ثبت و بیان منطقی روابط غیر قابل توصیف ، پیوندها و رشته‌هایی است که نمی‌تواند به صورت کمی درآید. بنابراین از آنجا که ابزار بیانی هنر تخیل (image) است ، مدرنیسم جنشبی هنری بود.

بدین ترتیب برای پیدا کردن راهی برای بهبود بخشیدن به شکاف میان اندیشه و احساس ، باید راه خود را تا سرچشمه‌های «کارکرد گرایی» پی بیگریم. چون یک اثر هنری واقعاً کارکردی نمی‌تواند در اضای احساسات ما ناکام بماند. در واقع اشتباه نیست که بگوییم آنچه کارکردی است زیبا نیز هست.

اگر منظورمان از «زیبا» صورتی واقعی و زنده از بیان (expression) باشد اصول بنیادی مدرنیسم از اتحاد میان عملی بودن و معنا داشتن (expressive) تشکیل می‌شد. چنانکه لوکوربوزیه این مفهوم را در کتاب خود 5 نکته برای یک معماری جدید تدوین نمود.

همین امر تأیید کنندهٔ این نظر است که هدف بنیادی این جنبش ، چنانکه در سال 1927 در وایسنهوف زایدلونگ (Siedlung Weissenhof) نشان داده شد. گونه‌ای مسکن جدید برای زندگی روزانهٔ انسان عادی بود.

اتحادی میان عملی بود و معنا داشتن به تمایل پیشگامان جنبش به معماری و هنری بومی جان تازه‌ای بخشید. وحدت اصیلی که سبک‌های اروپایی ، بخصوص در آن برههٔ آکادمیک ، از دست داده بودند دقیقاً در معماری عادی یافت می‌شد.

---

[1] مجله معمار/ شماره 14

صفر به آفریقا و آسیا به منظور کشف دوبارهٔ اصالت ، ضروری تلقی می‌گشت. سور فن (Sverre Fehn) در یکی از شماره‌های «بیگ کونست» (Buggekunst) به سال 1952 ، در خصوص سفری به مراکش نوشت. کشف می‌کنم ، و خودم را کشف می‌کنم. این روزها ، در سفر به مراکش با قصد مطالعه دربارهٔ معماری ابتدایی ، منظور کشف چیزهای تازه ـ یا ترسیم زمان حال ـ نیست ، بیشتر باز شناختن خود در آنجاست.

گیدیون مفهوم اصالت را تا حد به اصطلاح «رخدادهای تعیین کننده» (Constituent events) توسعه داد که پیوسته در تاریخ معماری اروپایی از نو نتیجه او موفق شد نشان دهد مفهوم فضا ، که مشخص جزئی از مدرنیسم بود.

پیش از آن در باروک ـ هر چند در زمینهٔ اجتماعی و سیاسی متفاوتی ـ فراهم آمده بود. گیدیون در بیانیهٔ جنبش مدرن ، «فضا ، زمان و معماری» بخش رجوعی به بورمینی (Borromini) ، وارینی و بالتازار نیومان (Balthasar Neumann) آغاز تصور او از گذشته می‌تواند با عبارت «تداوم و تغییر تعریف شود که عنوان اولین سخرانی گروپیوس دانشگاه هاروارد به تاریخ 1961 بود.

«تداوم و تغییر» بدان دلالت دارد که ، به رغم تغییرات ، چیزهایی دوام می‌آورد. گیدیون حتی دهه‌های 40 و 50 میلادی این استمرار را با عبارت «یادمان گرایی و منطقه گرایی» تعریف می‌کرد. که بدین نکته واقف بود که جنبش مدرن ،در دو خود ، از هر دو وجه غافل بوده است.

منظور او «یادمان گرایی» نه چیزی با عظمت و باشکوه ، بلکه خاطره‌ها و نمادهایی بود که در خدمت نقب‌زدر برای یافتن انسان کمک می‌کنند و منطقه‌گرایی مفهوم تعصب محلی یا ملی‌گرایی ، بلکه بیشتر ریشه‌یابی در فضا بود ، که در چنین زمینه‌ای به مکان ادارک می‌شود.

یادمان‌گرایی و منطقه‌گرایی در انسانی کردنی سهیمند که گیدیون آن را غایی مرحلهٔ دوم معماری مدرن می‌دانست ، به مرحلهٔ اول ، که بر وجوه عملی زندگی کردن دهم یادمانی بودن و منطقه‌گرایی ، صورت‌های آرمانی یا بدون تغییر را شامل می‌شوند ، اگر هم چنین چیزی مطرح باشد. من به آن رابطهٔ پایداری رجوع می‌کنم که میان انسان و محیط وجود دارد ـ رابطه‌ای که همواره باید از نو تفسیر شود. بنابراین تداوم و تغییر متضاد با هم نیستند.

بر این اساس جنبش مدرن ، جهت روشنی داشت که در بعضی آثار قابل توجه معماری نمود یافت. گیدیون در کتاب خود فضا ، زمان و معماری. روی آلوار آلتو به عنوان پایه‌گذار نو منطقه‌گرایی انگشت می‌گذارد.

در آخرین چاپ این کتاب ، یورن اوتزن را هم شخصیت شاخص گونهٔ جدید و معینی از معماری می‌خواند. خود من در کتابم مقاصد در معماری (1967) با استفاده از مفهوم محیط نمادین و تمرکز بر روح مکان Loci Genius (1979) در طرح مسئلهٔ مکان (به تبیین) بنیادی نظری در این جهت رو به رشد پرداختم.

هنوز هم ، ارجاعات من به اهداف جنبش مدرن و توسعهٔ آن لزوماً بدین مفهوم نیست که همه چیز همان گونه پیش رفت که امید آن بود. پیش از این به تلاش هانس مه‌یر در تقلیل معماری به جنبه‌های اقتصادی و عملی آن اشاره کرده‌ام. گرچه روش او در میان معماران حرفه‌ای ، دنباله‌روی نیافت.

اما در دورهٔ پس از جنگ تأثیر قاطعی بر مفهومی که جامعه از معماری داشت اعمال نمود اینجا نیز نقطهٔ شکست میان اندیشه و احساس آشکار شد در حالی که احساسات با نشانه‌های بی‌مایه و با نمادهایی از موفقیت بیان می‌شد.

اندیشه به (character) واقعی ، رسید. آثار معماری دهه‌های 50 و 60 میلادی را می‌توان به عنوان یک الگوی کارکردی ساخته شده (built functional pla) زینت‌ها و بزک‌های الحاقی مورد ملاحظه قرار داد.

با گذشت زمان بسیاری از معماران به دلیل ازدیاد بی‌شمار ایسم‌های جدید قربانی و خامت اوضاع این حرفه شدند بعضی از ایسم‌های جدید مانند ساختارگرایی و معماری با فناوری پیشرفته به منظور ارضای اندیشه پدید آمدند. در حالی که دیگر ایسم‌ها نظیر بروتالیسم و پست مدرنیسم هدفشان بیان احساس بود. در این میانن شکاف یا نقطه شکستی که نوعی نوسان بین دو افراط بود پس نباید جای تعجبی باشد که این رویکرد در گرایش به ساخت شکنی گرایی (Deconstructionism) به مثابه نوعی نفی نیهیلیستیک تمامی مفاهیم ، به اوج خود برسد.

حالا دیگر نه تغییرناپذیرها و تغییرها بلکه برانگیختن کشفیات جدید مطرح بود. این واقعیت که مدرنیسم اگر از تعریف هابرماس استفاده کنیم به یک طرح ناتمام رسید ، در عین حال ریشه‌های عمیق تاریخی دارد. با وجود آن که پیشگامان جنبش تا حدی تلاش کردند اندیشه و احساس را در کارهایشان ترکیب نمایند ، اما عدم درکی از زندگی روزمره وجود داشت. باوهاس با حفظ روح زمانه تلاش کرد تا به هنر ـ اگر چه با هدف گسترش حساسیت فردی ـ مبنایی علمی بخشد.

با این همه ، همین ام اثبات نمود که یکی کـردن دو جریـان غیرممکن است. خـود مـن هنگـامی کـه در کـلاس‌هـای درس مدرسـان سـابق باوهـاس ، ژوزف آلبـرس (Josef Albers) وگیورگی کپس (Gyorgy Kepes) ، شـرکت کـردم وسـعت این فاصـله را تشـخیص دادم. ارائـهٔ نظـام‌منـد آنهـا از «بمـاین بصری» به یقین جالب توجه بود.

لـیکن بـه هنگـام طراحـی ، هـیچ کمکـی بـه دانشـجویان نمی‌کرد.در این مقطع عقب گردی به طرح‌های کارکردی ، گریـز ناپذیر بود. همین تجربه بود ه منبع الهام کتـاب مـن مقاصـد در معماری قرار گرفت ، که به منظور ارائهٔ نظریـهٔ واحـــدی دربـارهٔ معماری نگاشـته شد.

یکی از دلایـل احتمـای شکسـت خـود مفهـوم مدرنیسـم را می‌توان در بنیاد معنایی «مبانی بصری» پیگیری کـرد. حتـی ار آ«وزش‌هیا باوهاس تمایل داشت که رشد شخصـی را بـه منزلـهٔ یک تمامیت بـه حسـاب آورد ، رشـو آن از ابتـدا بـر ملاحظـات بصری بنیاد گرفته بود.

هر دو درس ، چـه دربـارهٔ ادراک حسـی (perception) و چه دربارهٔ شکل (form) بر ملاحظات بصری متکی بـود ، کـه نوعی ساده سازی ناموجه ـ همان که هنوز باید بـه دشـت بـا آن برورد شود ـ از طبیعت وجود انسانی است. هر چند که حتی قبـل از جنگ جهانی ، هوسرل روشن ساخته بود که ادراک ، در رابطه با جسمانیت و حواس است.

شاگرد او مرلوپونتی ، گفتهٔ بالا را با تعریفـی از ادراک بسـط داد که با اتکا بر نظریه گشتالت ، شکاف میان اندیشه و احساس رااز میان بـرد هایـدگر بـا تعریـف انسـاس بـه عنـوان دازایـن (Dasein) ، «بودن در جهان» یا حضـور. حتـی [از ایـن هـم] جلوتر رفت.

این مفهوم حقیقتاً منحصر به فرد و تند روانه ، رابطـهٔ سـنتی میان سوژه (فاعل شناسایی) و ابژه (برابر نهاد) را به پایان رساند. مفهومی که از زمان دکارت سبب جدایی عظیمی میان اندیشـه و احساس شده ، بر دیـدگاه جـامع از جهـان حاکمیـت یافتـه بـود. هنگایم که سوژه به عنوان کوجیتو Cogito ادراک گردد ، پس ابـژه خـارجی شـده و بـه صـورت بصـر و بااصـطلاحاتی نظیـر پرسپکتیو فهمیده خوهد شد.

به عبارت دیگر من (ego) به جای آنکه شرکت کننده باشـد ، به ناظر تبدیل می‌شـود و اجتمـاع (Community) درتعـداد اندکی از گروه‌های ایزولهٔ فردی محو مـی‌شـود. از سـوی دیگـر وجود انسانی برای هایـدگر در ردهٔ اول جـای نمـی‌گیـرد ، بلکـه بیشتر همزیست است با همهٔ موجودات ، به ایـن مفهـوم کـه رد میان همهٔ آنها که وجود دارند ، حضور دارد.

بدین ترتیب زندگی همچون زنجیره‌ای از روابط ادراک شده ، و وجود به منزلهٔ یک طریق آزادانهٔ نمـودن خـود در یـک دریـف شیوه‌های گوناگون بودن اسـت. بنـابراین انسـان از نـاظر بـودن دست کشیده و شرکت کننده خواهد شد و جهان به منزلـهٔ یـک تمامیت طرح می‌شود.

این همان تمامیتی است که هنر مـدرن در بیـان آن تـلاش داشته ، اما نتایج تلاش‌هایش ، کمتر رضایت بخش بوده است.

شاید تعجب برانیز باشد که به هایدگر به عنوان یک می‌دهم. در ادامه دلایل خود را توضیح خواهم داد.

زمانی که زندگی انسانی را به مثابه «حضور» ادراک نمـاییم. کارکرد نیز حکم دیگری خواهد یافت. کارکردها دیگـر صـرفاً در خدمت نیازهای کمی ما نخواهند بود که از طریـق منـابع مـادی اقناع می‌شوند ، بلکه چنان شأنی می‌یابند کـه در آن هـر عملـی قسمتی از کل زمینه (Context) را تشکیل می‌هد.

این یک حضور است. و این زمینه بـه رابطـهٔ میـانی اجزائـی دلالت می‌کند که دارای تفاوت‌هایی کیفی هستند ، در عین آنکه تمامیت از پایداری معینی برخوردا است. در واقع ، به روشنی این همان رابطهٔ متناقض نمایی است که گیـدیون آن را بـه صـورت «تداوم و تغییر» توصیف می‌کرد.

هوسرل این تناقض را از طریق روش پدیدار شناسی حل کرد که مبنا میان سوژه‌ای (intersubjective) همـهٔ تغییـرات را آشکار من قصد دارم به این رابطه بازگردم ، اما قبل از آن مـایلم بـه وضـوح بیـان کـنم چگونـه ممکـن اسـت حضـوری را بـا مشخصه‌ای کیفی بیان کرد.

همان گونه که قبلاً گفته‌ام ، این [امر] در اثـر هنـری ، و بـه شکل مشخص‌تر در پیکر بندی تصور (image) ، روی می‌دهد ، ابتدا و مقدم بر هر چیزی ، لازم است تأکید شود که یک تصور نـه یـک نشـانه و نـه یـک نمـاد اسـت ، کـارکردی خبـری (indicative) دارد.

نماد از طریق جانشینی عمل می‌کند ، تصور چیزی تازه و تـا حد غریب است ، است ، و ناشن دهندهٔ چیزی جز خودش نیسـت ـ چنان که گادامر به زیبایی بیان می‌کند ـ جهانی هم مـی‌آورد و بنابراین از عناصر تشکیل دهندهٔ آن می‌رود.

این همه در مورد یک تصور معمارانه مادی از حضور اسـت ، تصوری از جهان (mundi imago) بیشـتر صـدق مـی‌کنـد. دقیقاً به دلیل معماری منعکس کنندهٔ تمامیت یک حضـور اسـت همه هنرها نامیده شده است.

نوعاً به شکلی رضایت بخش‌تر از هر هنر دیگری ، میان سوژه‌ای مستقیماً در راستای تعهد ایجاد ریشه‌های محکم فضا و زمان برای بشر جهت گرفته است. با قبول زندگی در جنب و جوش است و تمایل دارد که ریشه‌ها بگریزد ، آنچه در اینجا با آن روبروییم نه ثابت و قطعی که بیشتر ساختار ـ به مثابه ـ مکار (structure – qua – place) است که جهانی را «می‌گشاید».

واژگانی نظیر «اثر» (work) ، «تخیل یا تصور» (image) و «مکان» (place) اینک به عنوان بیا ، مفهومی ثابت با تردید مورد ملاحظه قرار می‌یرد نیازی نیست که یک کار تمام شده باشد. بسیار امکان دارد بناها ناتمام بمانند ، مانند بناهیا یادمان ، مشهور نظیر [کلیسا] نوتردام در پاریس یا سنت رم.

تا اواخر قرن اخیر ، هیچ گونه الزام آکادمیک به تکمیل ساختمان یک طرح احسا نمی‌شد. و واقعیت که مکان نیز با در نظر گرفتن این که مورد تغییرات پیوستهٔ زندگی است ، باید خود را با مشخص ناتمامی ارائه نماید.

شاید به تعبیری روشن کننده بنابراین گشوده بودن (opening) به غیبت هر هنری تعلق دراد ، که اگر کاملاً تمام می‌شد ، می‌باشد کاملاً کهنه باشد. دقیقاً کیفیت ناتمام بودن اثر تماشاگر را وا می‌دارد تا تصول جهان [اثر] را به من نتیجهٔ [سنتز] «تداوم و تغییر» ترسیم نماید.

پس اهمیت بسیاری برخوردار است که هر مکان باید ضمن هر گونه تغییری ، هویت خویش را حفظ نه دربارهٔ هر چیز دیگری هم که وجود دارد. مصداق در مور خاصی که زمینه با وجوه یادمان گرایی و دو نظر اجتماعی و محلی ارتباط برقرار می‌نماید.

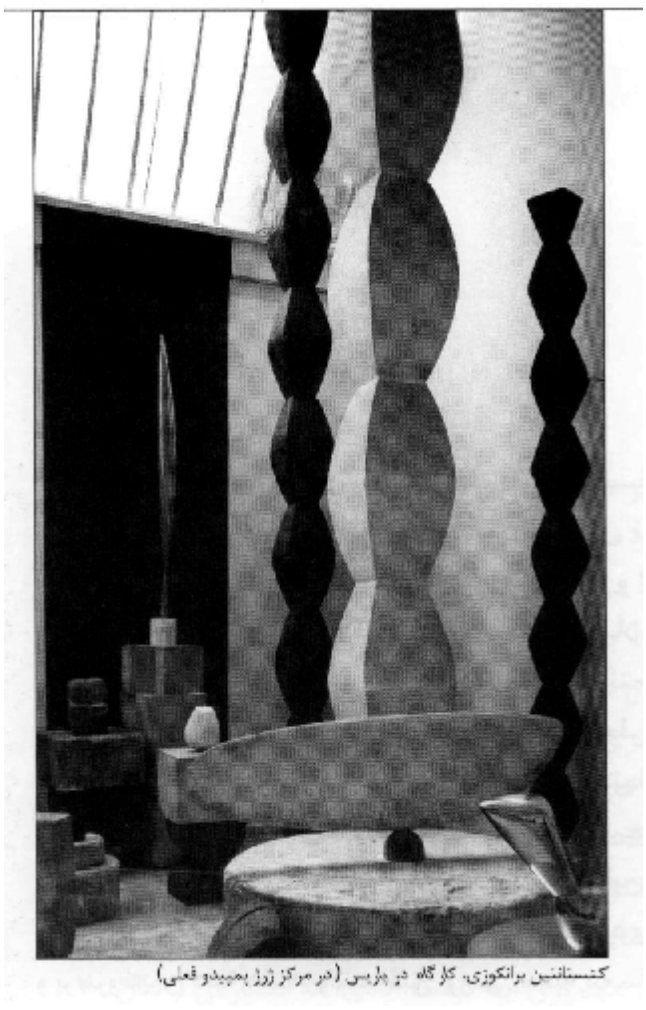
وجه اجتماعی در خلأ کار نمی‌کند ، بر عکس الزاماً به نظامی از «جایگاه‌ها» (Venues) رجوع می‌کند ، بنابراین تعریف تصور معمارانه به عنوان هنر مکان به خوبی معنا می‌یابد. معماری دقیقاً به عنوان «هنر مکان» می‌توان در کاهش شکاف میان اندیشه و احساس یاری نماید و به همین دلیل محصولی از جنبش مدرن است.

اولین همایش‌های سیام به مسکن و پس از آن به کل شهر اختصاص داشت و سرانجام در بحث هادس‌دن (Hoddesdon) نزدیک لندن در 1951. به سوی تمرکزبر «قلب» شهر پیش رفت. در اینجا قصد ما نه قضاوت دربارهٔ رضایت بخش بودن یا نبودن نتایج آن ، که بیشتر درک تأکید شدید آن بر ایدهٔ ادارک معماری به عنوان هنر مکان است.

این نکته که در گذر زمان ، تعبیر «فضا» باید جایگزین «مکان» شده باشدد. در خور توجه است.

با این همه ، مگر معماری همیشه هنر مکان نبوده است؟ بدون شک این حقیقتی است ، هر چند در طول تاریخ خود را با مشخصه‌هایی بیان کرده است که هر گاه یل به درک بهتر این که چه نوع هنری بیشتر مناسب زمان حاضر است وجود داشت. خاطره انگیز می‌شده‌اند.

پیش از این گفته‌ام که جنبش مدرن از معماری بومی الهام می‌گرفت ، نه به شکل رونوشت از نمونه‌های مشخص ، که بیشتر به مثابه بازگشت به اصولی مشخص. برای مثال آثار سورفن به بناهایی که ا در اوایل دهه 50 درمراکش یافت ، شباهت ندارند.



تصویر 2: کنستانتین برانکوزی، کارگاه در پاریس در مرکز ژرژپمپیدو، پاریس - فرانسه

با وجود آن که پیشگامان جنبش مدرن تا حدی تلاش کردند اندیشه و احساس را در کارهایشان ترکیب نمایند ، اما عدم درکی از زندگی روزمره وجود داشت. نگاه سورئالیستی بر همه این کارها سایه افکنده بود.

در اینجا به اصولی ارجاع می‌کنم که با رابطهٔ میان حضور و بیان معمارانه سر و کار دارند. معماری قومی دقیقاً تصوری از جهان است که محیط پیرامون را ، کهزندگی در آن جریان می‌یابد ، نه در حالتی انتزاعی بلکه در پیپکربندی شاعرانهٔ منسجمی حاضر می‌کند.

نظیر نمونهٔ Stabbur ، انبار روستایی نروژی. معماری بومی تجسم تصوری است از اینجا (here) ی زندگی ، یا به عبارت دیگر ، نزدیکی (proximity) را بیان می‌کند. بنابراین چاره‌ای جز اینکه تا حدودی ثابت و حامل وجوه سنتی باشد ، ندارد.

به علاوه به عنوان سنت ساختمانی بر نوعی تیپولوژی (typology) متکی است که بر طبق روابط محلی و زمان خاص تغییر می‌یابد در این صورت ، تنوعات ، بیان‌هایی از باز بودن (openness) هستد.

علاوه بر این ، مبنای تیپولوژیک عدم امکان طرح ریزی و طراحی این بیان‌ها را ایجاب می‌کند ، که مستقیماً به مثابه تولیدات کار دستی یا یدی (manual labour) ساخته می‌وشند و همین ملاک واقعیتی آن است. معماری بومی به عنوان یک سنت ساخت و ساز ، ماهیتاً با مکان خود تعریف می‌شود و بنابراین «ثابت» است.

از سوی دیگر معماری «سبک دار» متحرک است و در نتیجه حضور همه جایی (everywhere) مشخصهٔ آن است. اگر چه درجاتی از تطابق با محل را در نظر می‌گیرد ، اما اینها ارزش اساسی آن را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهند.

در واقع سبک ، تصوری از زندگی به عنوان پدیده‌ای است که دارای اعتبار عمومی است و بنابراین در همه جا ، یا حداقل در یک بافت فرهنگی معین ، اعتبار دارد. این اعتبار ، کمتر از حضور زنده و عمیقاً ریشه‌درایک سنت ساختمانی بی‌واسطه و منسجم است.

بنابراین یک سبک ، یک زبان به نسبت عمومی قرار دادی را تثبیت می‌نماید که بسیار مناسب بیان نظریه‌های متنوعی است که جهان از طریق آنها خود را عرضه می‌دارد. سبک به مثابه یک زبان قرار دادی ، ترکیباتی را با بیان‌های تازهٔ مستمر ممکن می‌سازد که طالب فضای یکدستی هستند تا در آن اجزای خود را سازمان دهند.

کلاسیسیسم به عنوان شکلی از بیان ، که ذاتاً در هماهنگی بیشتری با فرهنگ اروپایی است ، در صورت‌هایی از سازمان‌دهی فضایی توسعه یافت که به شکل فزاینده‌ای نظام‌مند بود.

از شیوه‌های معماری یونانی ، تا محوری بودن معماری رومی ، و تا شیوه رنسانسی نظم و هماهنگی انتزاع رشد یابنده و فقدان نزدیکی (proximnity) خطر نهفته در چنین گسترشی است ، همان طور که در قرن گذشته وقتی ترکیب در اختلاط اتمیک عنصار تحلیل رفت ، اتفاق افتاد.

طی دورهٔ سبک مدار ، به تدریج پرسپکتیور نقشک اردستی را به عهده گرفت. با این نتیجه که میان زندگیر و اثر رابطه بصری وسیعی پیدید آمد. در چنین زمینه‌ای است که می‌توان عتراض جنبش مدرن را به سبک‌ها و نیز سوادی پیشگامان مدرنیسم را برای هماهنگی چشم و دست (visual with the manual) درک کرد.

ما همچنین باید دریابیم که سنت‌های ساخت و ساز مدت‌های طولانی در همزیستی با سبک‌ها از طریق تطابق با مکان در خلق ارتباطی ناگزیر مشارکت داشته‌اند. این به خصوص در دورهٔ باروک مشهود است که در ان مقولهٔ ارتباط با مصالح غلبه داشت.

در این صورت آیا باید باور داشت گرایشی که مدرنیسم به معماری بومی نشان داد ، نشانگر بازگشت به سنت‌های ساخت و ساز بود؟ چنان که پیش از این گفته‌ام ، چنین چیزی نیست. اشتیاق دستیابی دوباره به اصالت و نیز تفسری هماهنگ با حال حاضر ، این را ایجاب می‌کرد.

به هر حال مفهوم اصالت به فراگیر وعمیق نبود ، اگر چه لوکوربوزیه در اثر خود با عنوان «واکنشی شاعرانه» (a reaction poetique) به طبیعت حقیقتی آن نزدیک شد.

با توجه به این که تاریخ گرایی ، با بی‌ارزش شمردن شکل (form) ، اصالت را نفی می‌کند ، خواستی همگانی برای آزادی از میراث سبک مدار به پاخاست ، و این امر در زمان واحد ، در زمینه‌های متفاوتی رخ داد. در نقاشی ، کوبیسم آزادی از پرسپکتیو را به عهده گرفت.

در موسیقی ، شوئنبرگ هارمونی تونال را ترک گفت ، و در معماری ، رایت [شکل] «قوطی» را منهدم ساخت.

مهم‌ترین گام به سوی ادراک نظری این فرایند با «ساده سازی پدیدار شناسانه» توسط هوسرل برداشتهشد که با خواست آنکه به مفهوم «خود چیزها» (Things Themselves) برسد قرارداد سازی علمی و سانتی مانتالیسم ذهنی را نفی کرد. پدیدار شناسی به عنوان «علم بودن» (science of being) راه رسدن به اصل را به دست می‌دهد که پیش فرض هر گونه نماد گرایی نیز هست.

بر این اساس ، پدیدار شناس مبانی مرحلهٔ سوم تاریخ هنر را تثبیتمی‌کند ؛ مرحله‌ای کـه همیشـه بـا جـوهر پـروژهٔ مدرنیسـم تطابق داشته اسـت. همـان چیـزی کـه مـایلم آن را «تعامـل» توصیف نمایم.

با واژه «تعامل» می‌توان موقعیـت دو گانـه‌ای را ، کـه هنـر مدرن از آن منشأ می‌گرفت ، مشخص نمود در ارتبـاط بـا تصـور معمارانه ، تعال شیوه‌ای را روشن می‌سازد که در آن ، دیگر یـک تصور بهسنت یا سبک تعلق ندارد ، اگرچه می‌تواند تا آن مهـر و نشانهٔمشخصی پی گیر شود که هر نوعاز سنت سـاخت و سـاز را بدون تقلید از گونه‌ها تمایز می‌بخشد.

همچنین تعامل می‌تواند از قوهٔ ترکیبی توسـعه یافتـه توسـط سبک‌ها محافظـت کنـد و بـه هنگـام لـزوم ، بـه ویژگـی‌هـای کلاسیک رجوع نماید ، هنوز هم نخسـتین گرایشتصـور معمارنـه جدید این است که هـم بـاز بـودن و هـم پویـایی را هـم چـون «موقعیت» جهان امروز ، محسوس سازد ؛ در درجهٔ اول از طریق پلان آزاد و شکل باز (open form).

بیان روشنی از این مفاهیم حائز اهمیت است. هـم بـه دلیـل آنکه طراحی امروز به ترکیب یکپارچه از عناصـر ثابـت گـرایش دارد و هم اینکه فرم به نـوعی طراحـی جـزء نگـر (اتمیسـتیک) انحراف تحول یافته است. بنـابراین آنچـه ضـرورت دارد ، فهـم بسیار عمیق‌تری است که بر ساختارهای بودن در جهـان متکـی باشد.

وقتی بودن در جهان نشانهٔ آن است که زندگی جریـان دارد ، هم به مثابه یک رخداد و هم یک عمل ، این می‌تواند در تعیـین «کاربری» خلاصه شود. معمای ، به عنوان هنر مکـان ، هنـری سودمند (instrumental) است.

چنان که پیش از این گفته‌ام ، آن کاربری که به وسیلهٔ پلان آزاد و شکل باز آشکار گردید ، تعاملی میان شیوه‌هـای بـودن بـا کیفیت‌های متفاوت است. این سـرآغاز بـاز شـدن مرزهـای بـه هویت وجودی باشد.

نویسندگان بسـیار ، از جملـه در شـمال ، اوتـزن ، پـی تـیلا (Pietila) و فن نشان داده‌انـد کـه معمـای مفـاهیم زنـدگی و حیات را بیان می‌کنـد. و ایـن کـه ایشـانتاکنون ، تأییـدی راکـه شایسته آن بوده‌اند ، دریافت نداشته‌اند ، نشان می‌دهد کـه فهـم بسیاری عمیق‌تری از بودن در جهان لازم است.

از خود می‌پرسیم : این امر چگونه می‌تواند امکان داشته باشد ، وقتی که فناوری کـامپیوتری جـایگزین ارتبـاطی حقیقتـی بـا واقعیت شده است؟ این روزها اطلاعات کمی شده‌انـد و زنـدگی روز مره در انتزاعات تحلیل رفته است. به عقیده مـن امکـان آن هست که باشروع یک دورهٔ کیفی آموزش مبتنی بر مکان از آغـز دبستان ، بر خلاف این جریانزوال عینیت حرکت کنیم.

خوشبختانه کسانی هستند که خیلی پیشـتر بـه ایـن نتیجـه رسیده‌اند. من از هول سرل نام برده‌ام. و او تنها کسی نبـود کـه بر اهمیت توسعهٔ قریحهٔ لمس ، تقریباً به مفهوم ادراک به کمک دست ، اصرار می‌ورزیـد ، و در ایـن معنـا ، یـک نمونـهٔ عـالی ، آموختن از طریق علم جان دیویی استت این گفتهٔ سـورفن کـه معمار با ترسـیم کردن آگاه می‌شـود.

در تحلیل نهایی به همین معنا است. بـدین ترتیـب ، ترسـم کردن باید بیشتر فرایندی تحقیقی تلفی شود تا کاری نمایشی در واقعیتـی ، ترسـیم کـردن بـا پرسـش در مـورد پویـایی چیزهـا (Dynamics) ، نظیـر هویـت و بیـان ، آنهـا سـروکار دارد. بنابراین، روشن است که ترسیم خطوط هنوز معنا دارد.

در برههٔ زمانی کنونی ، آموزش کیفی نیازمند آن اسـت کهـم ادراک به کمک دست ـ آمـوزش بـا کمـک دسـت ـ بـه ادراک کیفی جامع کمک کند. به تعبیری ایدئولوژیک انسان باید رو بـه سوی جهان چیزها و طبیعت آنها گشوده باشـد تـا آنهـا ابـژه یـا موضـــوع تشـــخیص خـــود او شـــوند (sensible identification) بدین طریق ، به پدیدار شناختی به عنـوان شکلی از درک باز می‌گردم و قصدم این اسـت کـه نشـان دهـم بدین ترتیب شور غلبه بر غفلت از وجود امروزی را برمـی‌انگیـزد در این زمینه ، پدیدارشناختی برای گسترش یک روش شناسایی بودن در جهان فرد به کمک می‌آید و در نتیجـه هنـر و معمـاری می‌تواند تجلی پدیدارشناسی کاربردی تلقی شود.

این نکات در مورد اساس و دامنهٔ کار من ، مدرن است ، این کار قبل از هر چیز ، با قصد ارائه نظری برای وجوه کیفـی آن در نظر گرفته شده پـیش از ایـن در کتـاب مقاصـد در معمـاری در بردارنده‌ی پـیش‌فرضـهای روانشـناختی معمـاری آغـازگر امـا ، تحقیقاتم در زمینه‌های روانشناسی ، جامعه‌شناسی و ایسـتایی در مکانیک به انتظاراتی آن می‌رفت.

پاسـخ نـداد تـا آن کـه انسـان و فضـا (Mensch und raum) اثر بولنو (Bolnow) مطالعه کردم که مرا بـه مفهـوم مورد نظر هایدگر رسانید و امکان تعریف مبانی وجودی معمـاری و در همان زمان پدیدارشناسی بـه عنـوان روش مناسـبی بـرای رسـوخ کـردن بـه جهـان زنـدگی روزمـره (everyday existence) بر من جلوه کرد معمـاری در حقیقـت در خـدمت تمامیتی است که اصـطلاح زیسـت جهـان (world of life) بدان دارد.

تمامیتی که از رویه‌های علمی می‌گریزد هدف اثر حاضر ، طرح بحث مدرنیسمی که نخستین هدف پیشگامان جنبش بود ، اما طی سی و دوره پس از جنگ ، تحت فشار ایدئولوژی‌ها توتالیتر. منافع تجاری و گرایش‌های محافظه کار حدی از دست رفت با توسل به شعار سخنرانی یعنی تداوم و تغییر به منزلهٔ کلید حل مشکل به مجموعه‌ای از مشکلات تلاش کرده‌ام تا نشان دهد تازه‌ای باید دربرگیرندهٔ کهنه باشد.

همانطور که نشان داده است مکان تازه از رد پاها و اثرات تاریخی نشان دارد و بیانگر وجود تعاملی توقف‌ناپذیر میان پدیده‌های کیفی است که دائم پدیدار و ناپدیدار می‌شوند ، دیشه می‌گیرند و ریشه کن می‌شوند و مسیر می‌دهند. دقیقاً توضیح همین پویایی مقصد تحقیق من بوده است ، با هدف تثبیت اهمیت مقصد قابل ارجاع ، در جهانی که به تلاشی و تکه تکه شد دارد.

همچنان که کار من در مورد نظریهٔ معماری شمایل کنونی را می‌یافت دریافتم که آن گروه از هنر و معمارانی که هنوز درکی کیفی از موضوع دارند چه نقش اساسی و مهمی بازی کرده‌اند بیشتر همه بورکهارت ، ریگل (reigl) ، وولفلین ، فرانکل (frankl) فرای (frey) برینکمان (ckmann) گیدیون ، ویتکوور (wettkower) ، سدلمایر (sedlmayr) ، و کاشنیتز ـ واین برگ (kaschnitz – Weinberg) و نیز ، پاولسون (paulsson) ، لورانژ (LOrange) ، بلدوین اسمیت (Baldwi smith) ، لینچ و اسکالی (scully) ، به روشنی می‌توان دریافت که در وهلهٔ اول این فهرست از مؤلفان آلمانی زبان تشکیل شده است که با شروع جنگ جهانی دوم ، متأسفانه تحت‌الشعاع مباحث انتزاعی و لغت‌شناختی که چندان تاکیدی بر خود اثر به مثابه منبع و هدف هنرمند نداشتند ، به درجهٔ دوم تنزل یافتند.

گزینش من از نمونه‌های تاریخی را هم باید در همین زمینه ، به مثابه نشانهٔ آشکار تأیید من از تئوری‌هایی که به طور استوار و کاملاً فرهنگی مستندند. مورد ملاحظه قرار داد مهم این است که در دوره‌ای مشحون از مفاهیم جامعه‌شناختی مردم شناختی و نشانه‌شناختی که به معماری صرفاً به صورتی غیرمستقیم توجه دارند ، این وجه ناچیز انگاشته می‌شود.

در رسالهٔ نظری من مقاصد در معماری کتاب ایگون برونسویک (Egon Brunswik) به نام psychologie vom Gegenstand her نقش مهمی ایفا کرد.

ممکن است چنین به نظر رسد که از آن وقت به بعد تغییر عقیده داده‌ام. اما باید به خاطر اشت که مخالفت برونسویک با خودکاوی تا حدی با فهم هایدگر از انسان به مثابه دازاین ، تطابق دارد. هر دو متفکر عمیقاً تشخیص می‌دهند که هیچ چیز نمی‌تواند خارج از متن خود ، در نظر گرفته شود و باید به منزلهٔ بودن ـ در ـ جهان مورد ملاحظه قرار گیرد.

بدین ترتیب ، اولین ـ و شاید هم آخرنی ـ نوشته‌های نظری من باید در پیوند با نظرات بنیادی مشابه نگریسته شود.

در صفحات بعدی هنگامی که تلاش می‌کنم علم را نقد کنم. این کار نه دست کم گرفتن اهمیت دستاوردهای علمی است و نه دیدگاهی تجدید نظر طلبانه نسبت به نقش که روشنگری در غلبه برخرافات و راه‌حل‌های بی‌مایهٔ اصالت وجودی داشت هدف من به سادگی اشاره به طبیعت یک‌سویهٔ دانش امروزی است که کاملاً بر کمی کردن داده‌ها و واقعیات متکی است. برای مقابله با موج تازهٔ دیدگاه‌های عرفانی (mysticism) و گمان‌آلود ، به اطلاعات بیشتری دربارهٔ طبیعت کیفی نیازمندیم ، چنانکه بیش از این گفته‌ام ، این امر فقط با روش پدیدارشناختی امکان‌پذیر است.

این کتاب در فهم مدرنیسم به ما کمک می‌کند و با حال وهوای نوعی سنت تازه نوشته شده که احساس می‌کنم ارزش طرح شدن را دارد.

چرا که رویکرد کیفی اغلب به عنوان چیزی با رنگ و بوی رومانتیسیسم و ناسیونالسیم پس زده می‌شود اما (امر) کیفی همان است که همهٔ ما درآن شریکیم بدون توجه به اینکه کجا زندگی می‌کنیم و هنر مکان همان چیزی است که ما را به (امر) کیفی نزدیک‌تر می‌کند.

بنابراین امیدوارم ، از طریق ادراکی کیفی رو به سوی همهٔ مکان‌ها بگشائیم با شاید بیاموزیم که به مکان‌های متعلق به دیگران احترام بگذاریم و از آنچه به ما تعلق دارد نیز بهتر مراقبت کنیم.