پیچیدگی و تضاد در معماری[1]

رابرت ونتوری
ترجمه عبدالکریم رشیدیان

رابرت ونتوری(1925 ـ) ، معمار ساکن فیلادلفیا با کتاب‌اش به نام پیچیدگی وتضاد در معماری در سال 1966 روند رو به رشد رد سبک بین‌المللی معماری مدرن را تحرک بخشید. این کتاب مهم‌ترین اثر درباره‌ی معماری از زمان نگارش کتاب لوکوربوزیه با عنوان به سوی یک معماری جدید نامیده شده است. ونتوری به شعار می وان در روهه که «کم‌تر ، بیش‌تر است» ــ یعنی تزئینات و کثرت سبک باید حذف شوند ـ با این شاعر مشهور و طنز آمیز پاسخ گفت که «کمتر کسالت آور است».

مشخصه‌ی معماری ونتوری التقاطگری و امتناع از طره معماری تجارتی مردم پسند به عنوان یک معماری ذاتاً عامیانه است. هدف او این نیست که کثرت‌گرایی را جایگزین وحدت سبک کند ، بلکه به نفع آشکالی از وحدت استدلال می‌کند که از سادگی کم‌تر و پیچیدگ بیش‌تر برخوردارند و چیزی را می‌سازند که او آن را «کل غامض» می‌نامد ؛ یعنی ساختمانهایی که به جای کوشش برایغلبه بر تنش درونی ، آن را تقویت می‌کنند.

همین رویکرد است که بعدها «پست مدرنیسم» نامیده شد. ونتوری بعداً اصول خویش را در کتاب درس آموزی از لاس و گاس (1972) به کار بست.

معماری غیر سر راست : بیانیه‌ای ملایم

من پیچیدگی و تضاد در معماری را دوست دارم. من عدم اسنجام و خودسری معماری ناشیانه پیچیدگی‌های تصنعی جاذبه‌ی تصویری یا اکسپرسیونیسم را دوست ندارد ، بلکه برعکس ، از یک معماری پیچیده و متضاد مبتنی بر غنا و ابهام تجربه‌ی مدرن ، از جمله آن تجربه‌ای که ذاتی هنر است سخن می‌گویم.

به استثنای معماری ، در همه جا پیچیدگی و تضادبه رسمیت شناخته شده است. از برهان گودل درباره‌ی ناسازگاری نهایی در ریاضیات تا تحلیل تی. اس. الیوت از شعر «غامض» و تعریف جوزف البزر از کیفیت پارادوکسیکال نقاشی.

اما معماری در همان تضمین عناصر «ویترووی» ـ یعنی راحتی ، استحکام ، و التذاذ ـ ضرورتاً پیچیده و متضاد است. و امروز الزامات برنامه ، ساخت ، تجهیزات مکانیکی ، و بیان ، حتی در یک ساختمان منفرد در زمینه‌ای ساده ، متعدد بوده و به طرقی که قبلاً قابل تصور نبود متعارض‌اند. ابعاد و مقیاس فزاینده‌ی معماری در طرح‌های شهری و منطقه‌ای به دشواری‌ها اضافه می‌کند.

من از دشواری‌ها استقبال می‌کنم و از عدم قطعیت‌ها بهره می‌گیرم. با پذیرش تضاد و نیز پیچیدگ ، سر زندگی و نیز اعتبار را جست و جو می‌کنم.

معماران از این پس نمی‌توانند بگذارند که با زبان ارتودوکس معماری مدرن ، که از جنبه‌ی اخلاقی پیوریتن گونه‌ای برخوردا است ، مرعوب شوند. من عناصر مختلط را بر عناصر «خالص» ، عناصر سازش پذیر را بر عناصر «تر و تمیز» ، عناصر مغشوش را بر عناصر «سر راست» ، عناصر مبهم را بر عناصر «واضح» ترجیح می‌دهم ؛ من هم عناصر ناهنجام و هم عناصر غیر شخصی ، هم عناصر کسالت آور و هم عناصر «جالب» را دوست دارم.

من عناصر متعارف را بر عناصر «تعمدی» ، عنصار وفق یابنده را بر عناصر طرد کننده ، عناصر دارای حشو و زوائد برا بر عناصر ساده ترجیحمی‌دهم ؛ من هم عناصر بازمانده از گذشته وهم عناصر ابداعی را دوست دارم ؛ من عاصر ناسازگار و دو پهلو را بر عناصر سر راست و روشن ترجیح می‌دهم. من طرفدار سر زندگی در هم و بر هم علیه و حدت آشکار هستم. من ناپیوستگی را می‌پذیرم و ثنویت را اعلام می‌کنم.

من بیشتر طرفدار غنای معنا هستم تا وضوح معنا ؛ من هم از نقشضمنی و هم از نقش صریح طرفداری می‌کنم. من «هم این ، هم آن» را بر «این یا آن» ، سیاه و سفید و گاه خاکستری را بر سیاه یا سفید ترجیح می‌دهم. یک معماری موجه سطوح بسیاری از معنا و ترکیب‌های مختلفی از تمرکز را طلب می‌کند ؛ فضا و عناصر آن ، در آن واحد ، به طرقمتعددی خوانا و کاراً هستند.

اما یک معماری پیچیده و متضاد التزام ویژه‌ای به کل دارد : حقیقت آن باید در تمامیت آن یا الزامات تمامیت آن قرار داشته باشد. این معماری بیش‌تر باید وحدت دشوار تضمن را مجسم کند تا وحدت آسان طرد را. بیش‌تر ، کم‌تر نیست.

پیچیدگی و تضاد در مقابل ساده سازی یا شگرف نمایی

معماران ارتودوکس مدرن تمایل داشته‌اند تا پیچیدگی را بهگونه‌ایناکافی یا نامنسجم به رسمیت بشناسند. این گروه ازمعمارن درتلاش‌شان برای قطعرابطه با سنت و شروع مجدد

[1] این مقاله بخشی از کتاب« پیچیدگی و تضاد در معماری » (نوشته رابرت ونتوری و ترجمه محمود بشارتی و واهان پزشکیان قبل از انقلاب به چاپ رسیده است) ،است که در کتاب «از مدرنیسم تا پست مدرنیسم» نوشته لارنس کهون ، ترجمه دکتر عبد الکریم رشیدیان گزیده شده است.

همه چیز ، عناصر ابتدایی و اولیه را به زبان عناصر متنوع و پیچیده تقدیس کردند. آنها ، به عنوان شرکت کنندگان در یک جنبش انقلابی ، تازگی نقش‌های مدرن را ستایش کردند و پیچیدگی‌های آنها را به دست فراموشی سپردند.

آنان درنقش اصلاح‌گر ، به گونه‌ای پیوریتنی از جدایی و طرد عناصر ، به جای تضمین الزامات مختلف و سازگار کردن آنها ، دفاع کردند. فرانک لوید رایت ، به عنوان یکی از پیشگامان نهضت مدرن و کسی که با شعار «حقیقت در برابر جهان» بزرگ شد ، نوشت : منظرهایی از چنان سادگی بسیارگسترده و دوررس در مقابل من گشوده خواهد شد و جنان هماهنگی‌هایی در ساختمان پدیدار خواهد شد که تفکر و فرهنگ جهان مدرن را دگرگونی و تعمیق بخشد. این باور من است.» [1]

و لوکوربوزیه فیکی از بنیان‌گذاران ناب‌گرایی ، از «صور بزرگ اولیه‌ای» سخن گفت که به ادعای او «متمایز ... و بدون ابهام» [2] بودند. معماران مدرن ، به استثنای معدودی از آنها ، ابهام را به دور افکندند.

اما اکنون موضع ما متفاوت است.«در همان حال که مسائل از حیث کمیت ، پیچیدگی و دشواری رشد می‌کنند سریع‌تر از گذشته نیز تغییر می‌کنند» [3] و بیش‌تر محتاج رویکردی هستند که اگوست هکشر توصیف می‌کند : «انتقال از دیدگاهی نسبت به زندگی به عنوان چیزی ماهیتاً ساده و منظم به دیدگاهی از زندگی به مثابه چیزی پیچیده و طنز آمیز مسیری است که هر فرد با رسیدن به بلوغ آن را طی می‌کند.

اما بعضی از اعصار این تحول را تشویق می‌کنند ، در آن‌ها نگرش پارادوکسیکال یا دراماتیک ،کل صحنه‌ی فکری راتحت‌الشعاع قرار می‌دهد ... در میان سادگ و نظم ، عقل گرایی متولد شده است ، اما عقلگرایی عدم کفایت خود را در هر عصر خیزش اثبات کرده است. بنابراین ، تعادل باید از تقابل اضداد خلق شود.

آن آرامش درونی که انسان‌ها به دست می‌آورند باید ناشن تنشی میان تقابل‌ها و عدم یقین‌ها باشد ... احساس تمایلی نسبت به پارادوکس اجازه می‌دهد چیزهای ظاهراً نامشابه کنار یکدیگر وجود داشته باشند ، و همان عدم تجانس آنها نوعی از حقیقت را القا می‌کند.» [4]

عقلانی کردن به خاسطر ساده کردن هنوز رایج است ، گرچه این گونه عقلانی کردن‌ها از استدلال‌های اولیه ظریف‌تراند. آنها بسطهایی در پارادوکس با شکوه میز وان در روهه محسوب می‌شوند که می‌گفت «کم‌تر ، بیش‌تر است» پل رودلف به روشنی الزامات دیدگاه میز را متذکر شده است : «همه‌ی مسائل هرگز قابل حل نیستند ... .

یقیناً یکی از خصلت‌های قرن بیستم این است که معماران دقیقاً مسائلی را که می‌خواهند حل کنند انتخاب می‌کنند. مثلاً میز به این دلیل ساختمان‌های شگفت انگیزی می‌سازد که از بسیاری از جوانب یک ساختمان بی‌خبر است. اگر مسائل بیش‌تری را حل می‌کرد ساختمان‌هایش از نیرویی به مراتب کم‌تر برخوردار بودند.» [5]

آموزه‌ی «کم‌تر ، بیش‌تر است» بر پیچیدگی مرثیه می‌خواند و طرد را به خاطر مقاصد بیانی توجیه می‌کند.این آموزه یقیناً به معماراجازه می‌دهد « در تعیین مسائلی که می‌خواهد حل کند به شدت انتخاب‌گر باشد.» اما اگر ورح معمار باید به «شیوه‌ی نگرش خاص خود به جهان متعهد باشد» [6] چنین تعهدی یقیناً به این معناس که معمار تعیین می‌کند که مسائل چگونه باید حل شوند نه این که بتواند تعیین کند که کدام مسائل را حل خوهد کرد.

او فقط به بهای جدا کردن معماری ازتجربه‌ی زندگی و نیازهای جامعه می‌تواند ملاحظات مهم را طرد کند. اگر ثابت شود بعضی مسائل غیر قابل حل‌اند ، او می‌تواند این را بیان کند : در نوع تضمین کننده و نه طرد کننده‌ی معماری جایی برای قطعات مختلف ، برای تضاد ، برای بداهه ، و برای تنش‌های حصال از آنها وجود دارد. پاویون‌های عالی میز الزامات معتبری برای معماری دارند ، اما جنبه‌های انتخابی محتوا و زبان آنها محدودیت و در عین حال قدرت‌شان محسوب می‌شود.

من موجه بودن مقایسه میان پاویون و خانه را مورد سؤال قرار می‌دهم ، و به ویژه مقایسه‌ی پاویون‌های ژاپنی و معماری خانه‌گی اخیر را. این مقایسه‌ها پیچیدگی واقعی و تضاد ذاتی در برنامه‌ی خانه‌گی ـ امکانات فضا و تکنولوژی و نیز نیاز به تنوع و تجربهی بصری ـ را مورد غفلت قرار می‌دهند.

سادگی اجباری به ساده سازی بیش از حد منجر می‌شود. مثلاً فیلیپ جانسون در وایلی هاوس ، بر خلاف خانه‌ی شیشه‌ای‌اش ، کوشید تا از سادگی‌هایپاویون‌های باشکوه فراتر رود. او آشکارا «نقش‌های خصوصی» و بسته‌ی زندگی در یک طبقه هم کف استوار بر ستون‌ها را جدا و مشخص کرد و آنها را از نقش‌های باز اجتماعی در پاویون مدولار فوقانی تفکیک کرد.

اما حتی در اینجا هم ساختمان به نموداری ازیک برنامه‌ی زیاده از حد ساده شده برای زندگی ، به یک نظریه مجرد «یا این ـ یا آن» تبدیل می‌شود. جایی کهسادگی نتواند کار کند خامی و

ناپختگی حاصل می‌شود. ساده سازی پر هیاهو به معنای معماری بی‌روح و ملال‌آور است. کمتر کسل کننده است ... .

سطوح متضاد :

پدیده‌ی «هم این ـ هم آن» در معماری

... کلینت بروکس با اشاره به هنردان می‌گوید که «هر دو راه را دارد» اما اضافه می‌کند که «اغلب ما دراین روزهای اخیر نمی‌توانیم. ما در سنت «یا این ـ یا آن» تربیت شده‌ایم و از آن چابکی ذهنی ـ اگر از بلوغ ذهنی سختی به میان نیاورم ـبی‌بهره‌ایم که به ما اجازه دهد درتمایزات ظریف‌تر و احیاطهای دقیق‌تری که به وسیله‌ی سنت «هم این ـ هم آن» مجاز شمرده می‌شود. غوطه‌ور می‌شویم.» [7]

سنت «یا این ـ یا آن» مشخصه‌ی معماری مردن ارتودوکس بوده است : یک حفاظ آفتابی احتمالاً هیچ چیز دیگری نیست ؛ یک تکیه گاه به ندرت یک حصار است ؛ یک دیوار با کار گذاشتن پنجره‌ها مخدوش نمی‌شود ، بلکه به وسیله‌ی شیشه کاملاً قطع می‌شود.

نقش‌های پیش‌بینی شده در برنامه به گونه‌ای اغراق آمیز به ناح‌ها یا پاویون‌های تفکیک شده تقسیم شده‌اند. حتی «فضای سیال» هم از داخل خارج بودن ، و از خارج داخل بودن را افاده می‌کند ، به جای این که در آن واحد هر دوی آنها باشد. چنین تظاهراتی از تفکیک و روشنی با معماری پیچیدگی و تضا دف که بیش‌تر مایل است «هم این ـ هم آن» را جذب کند تا این که «یا این ـ یا آن» را طرد نماید ، بیگانه است.

اگر منشأ پدیده‌ی « هم این ـ هم آن» تضاد باشد ، شالوده‌اش سلسله مراتب است ، که سطوح متعددی از معناها را در میان عناصری با ارزش‌های مختلف آشکار می‌کند. این پدیده می‌تواند در ان واحد شامل عناصر خوب و ناجور ، بزرگ و کوچک ، بسته و باز ، پیوسته و تفکیک شده ، گرد و مربع ، ساختاری و ففضایی باشد. معماری‌ای که شامل سطوح مختلفی از معناست ابها و تنش را پرورشمی‌دهد.

اغلب نمونه‌ها به دشواری «خوانده» می‌شوند ، اما معاری غامض ، اگر پیچیدگی‌ها و تضادهای محتوا و معنا را منعکس کند ، معتبر است. ادراک همزمان کثرتی از سطوح متضمن کشمکش‌ها و تردیدهایی برای مشاهده‌گر است و ادراک او را سر زنده‌تر می‌کند ... .

عنصار متعارف در معماری ، نمایانگر مرحله‌ای در یک تحول تکاملی‌اند ، و درکاربرد و بیان تغییر یافته‌شان مقداری از معنای گذشته و نیزمعنای جدیدشان را در بر دارند. آنچه عنصر باز مانده نامیده می‌شود عنصر دارای عملکرد دوگانه را همراهی می‌کند. این عنصر با یک عنصر زاید فرق دارد زیرا حاوی معنایی دوگانه است.

این عنصر محصول ترکیبی کمابیش مبهم از معنای قدیمی (احضار شده به وسیله‌ی تداعی) با یک معنای جدید ایجاد شده ، به وسیله‌ی عملکرد ساختاری یا برنامه‌ای تعدیل شده یا جدید و زمینه‌ی جدید است. عنصر بازمانده از وضوح معنا می‌کاهد ، اما در عوض بر غنای معنا اضافه می‌کند این عنصر پایه‌ای است برای تغییر و رشد در شهر که در بازسازی ساختمان‌های قدیمی با کاربردهای جدید برنامه‌ای و نمادین (نظیر کاخ‌هایی که به موزه یا سفارت خانه تبدیل می‌شوند) ، و الگوهای خیابان‌های قدیمی با کاربردها و مقیاس‌های جدید حرکتی آشکار است.

مسیر استحکامات و برج و باروهای قرون وسطایی در شهرهایی اروپایی در قرن نوزدهم به بلوارها بدیل شد ؛ بخشی از برادوی میدانی به سبک ایتالیایی است و بیش‌تر یک نماد است تا شاهرگی به سوی بخش شمالی ایالت نیویورک. اما شبح داک استریک در سوسایتی هیل فیلادلفیا بیشاز آن که عنصر کار آمد منتج از گذاری معتبر میان قدیمی و جدید باشد بازمانده‌ای بی‌معنا است.

من بعداً به عنصر بازمانده از گذشته ، آن گونه که در معماری میکل آنژ و در آنچه می‌تواند معماری پاپ نامیده شود ظاهر می‌شود ، اشاره خواهم کرد.

عنصر خطابهای ، نظیر عنصر دو نقشی ، در معماری اخیر نادر است. اگر عنصر اخیر از طریق ابهام ذاتی‌آش تخطی می‌کند عنصر خطابه‌ای از کیش «حداقل» در معماری مدرن ارتودوکس تخطی می‌کند. اما عنصر خطابه‌ای ، به عنوان یک وسیله‌ی بیان معتبر ، گرچه از مد افتاده ، موجه است. یک عنصر ممکن است از دیدگاه معینی خطابه‌ای جلوه کند ، اما اگر معتبر باشد ، در سطح دیگری ، از طریق تأکید ، بر غنای معنا می‌افزاید.

در پروژه‌ی درازه‌ای برای بورنویل ، به وسیله‌ی لودو ، ستون‌ها در طاق از نظر ساختاری خطابه‌ای‌اند ، اگر نگویی زایداند. با این حال ، از نظر بیان ، بر مجرد بودن مدخل به عنوان یک نیم دایره ، تا یک طاق ، تأکید می‌کنند و به علاوه مدخل را به عنوان یک دروازه مشخص می‌کنند.

همان طور که گفته‌ام ، پله‌کان آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیا ، اثر فرنس ، در زمینه‌ی بی‌واسطه‌اش زیاده از حد بزرگ است ، اما به عنوان حرکتی به سوسی مقیاس بیرونی و به عنوان ورودی متناسب است. رواق کلاسیک ، یک ورودی خطابه‌ای است. پله‌کان ، ستون‌ها و سنتوری متناسب با مقیسا دیگری پهلوی هم قرار گرفته و ورودی واقعی در عقب قرار

دارد. ولودی پل ردولف در «ساختمان هنر ومعماری» در ییل در مقیاس شهر است ؛ اغلب مردم از در کوچک جانبی در برج پله‌کان استفاده می‌کنند.

بسیرای از نقش‌های تزیین جنبه‌ی خطابه‌ای دارد ـ نظیر استفاده از ستون‌ها چارگوش باروک برای ریتم ، و ستون‌های چارگوش غیر مقید وان بورو در ورودی حیاط آشپزخانه در قصر بلنهایم که یک فانفار معماری هستند. عنصر خطابه‌ای که در عین حال ساختاری نیز باشد در معماری مدرن کمیاب است. گرچه میز از تیرهای I شکل خطابه‌ای با چنان اطمینانی استفاده کرده است که رشک برنینی را برخواهد انگیخت.

تطبیق و محدودیت‌های نظم :

عنصر متعارف

خلاصه‌ی کلام ، تضادها باید پذیرفته شود. [8]

یک نظم موجه ، تضادهای عارضی یک واقعیت پیچیده را سازش می‌دهد. این نظم هم سازش می‌دهد هم تحمیل می‌کند. بنابراین ، «هم کنترل و هم خودانگیختی» ، «هم صحت و هم راحتی» را می‌پذیرد و بداهه‌سازی را درون کل قبول دارد. این نظم صفات را تحمل می‌کند و سازش می‌نماید. در معماری قوانین ثابتی وجود ندارد اما همه چیز هم در یک ساختمان یا یک شهر کارآیی ندارد.

معمار باید تصمیم‌گیری کند ، و این ارزیابی‌های زیرکانه و ظریف در زمره‌ی نقش‌های عمده‌ی او محسوب می‌شوند. او باید معین کند چه چیزی باید به کار گرفته شود و سازش با چه چیزی ممکن است ؛ چه چیزی ، کجا و چگونه ، باید کنار گذاشته شود. او تناقض‌های برنامه و ساخت را رون نظم نادیده نمی‌گیرد یا طرد نمی‌کند.

من با آن جنبه با آن پیچیده‌گی و تضاد که بیش‌تر ناشی از محیط است تا برنامه‌ی ساختمان تأکید کرده‌ام.

اکنون بر پیچیدگی و تضادی تأکید می‌کنم که از برنامه ناشی می‌شود و پیچیدگی‌ها و تضادهای ذاتی زندگی را نمایان می‌کند. روشن است که در کار عملی این دو باید همبسته باشند. تضادها می‌توانند نمایان‌گر تناقضی استثنایی باشند که نظم را ، که از جهات دیگر بی‌تناقض است ، تا حددوی تغییر می‌دهد ، یا می‌توانند نشان دهنده‌ی تناقض‌هایی در سرتاسر نظم به عنوان کل باشند.

در حالت اول ، رابطه میان تناقض و نظم ، استثناهای عارضی را با نظم تطبیق می‌دهد ، یا عناصر خاص را با عناصر عام نظم الفت می‌بخشد. در اینجا نظمی را برپا و سپس خرد می‌کنید اما آن را از سر قدرت خرد می‌کنید نه از سر ضعف. من این رابطه را با اصلاح «تضاد تطبیق یافته» توصیف کرده‌ام. رابطه‌ای تناقض در درون کل را من به عنوان تظاهری از «کل غامض» در نظر گرفته‌ام که در فصل آخر به آن پرداخته‌ام.

میز به نیاز به «افریدن نظم از درون سردرگمی پریشان زمان‌های ما» اشاره می‌کند. اما کان گفته است که «منظورم از نظم منظم بودن نیست». آیا نباید در مقابل سردرگمی و ابهام اسفبار مقاومت کنیم؟ آیا نباید رسمیت بشناسیم؟ به نظر من دو توجیه برای درهم شکستن نظم عبارت‌اند از تصدیق تنوع و ابهام در درون و بیرون ، در برنامه و محیط ، و یقیناً در همه‌ی سوح تجربه ؛ و نیز محدودیت نهایی همه‌ی نظم‌هایی که ساخته‌ی بشراند.

وقتی اوضاع و احوال با نظم به مبارزه برمی‌خیزد ، نظم باید سر خم کند یا در هم بشکند ؛ بی‌قاعده‌گی‌ها و عدم یقین‌ها به معماری اعتبار می‌بخشد.

معنا می‌تواند با در هم شکستن نظم تقویت شود ؛ استثنا متضمن قاعده است. ساختمانی بدون هیچ جزء «ناقص» نمی‌تواند هیچ جزء کاملی داشته باشد ، زیرا تضاد معنا را تقویت می‌کند. یک ناهماهنگی هنرمندانه بهمعماری سر زندگی می‌بخشد. شما می‌توانید همه جا به چیزهای تصادفی وعارضی راه بدهید اما آنها نمی‌توانند همه جا غالب شوند.

اگر نظم بدون شتاب فرمالیسم را پرورش می‌دهد شتاب بدون نظم یقیناً به معنای هرج و مرج است. نظم باید پیش از شکسته شدن وجود داشته باشد. هیچ هنرمندی نمی‌واند نقش نظم را به عنوان طریقی برای مشاهده‌ی یک کل مربتط با ویژگی‌ها و زمینه‌اش کوچک بیانگارد. کلمه‌ی قصار لوکوربوزیه این است : «هیچ کار هنری بدن یک نظام وجود ندارد» ... .

توافق طنز آمیز هم برای ساختمان جداگانه و هم برای منظره‌ی کلی شهر موجه است. این توافق شرایط واقعی معماری ما و جایگاه آن در فرهنگ ما را به رسمیت می‌شناسد. صنعت ، تحقیقات پرهزینه‌ی صنعتی و الکترونیک را تشویق می‌کند اما به تجربه‌های معماری توجهی ندارد ، و دولت فدرال سوبسیدها [یارانه‌ها] را بهسوی بخش‌های حمل و نقش ، ارتبطات ، و برنامه‌های وسیع نظامی ، یا به تعبیر انها ، امنیت ملی ، و نه به سوی نیروهایی برای تقویت و بهبود مستقیم زندگی هدایت می‌کند.

معمار اهل عمل باید این مطلب را قبول کند. به عبارت ساده ، بودجه‌ها ، تکنیک‌ها ، و برنامه‌ها برای ساختمان او باید بیش‌تر به سال 1866 مربوط باند تا سال 1966. معماران به جای پرده پوشی نقشاندک‌شان باید آن را بپذیرند و باید خطر چیزی را که

می‌تواند اکسپرسیونیسم الکترونیکی نامیده شود ، و ممکن است همردیف با اکسپرسیونیسم صنعتی معماری مدرن اولیه باشد ، قبول کنند.

معماری که این نقش‌اش را به عنوان تلفیق کننده‌ی کلیشه‌های مهم گذشته ـ ابتذال‌های موجه ـ در زمینه‌های جدید به عنوان وضعیت‌اش درون جامعه‌ای که بهترین تلاشها ، بیش‌ترین پول‌ها ، و عالی‌ترین تکنولوژی‌هایش را به جای دیگری هدایت می‌کند بپذیرد ، می‌تواند به گونه‌ای طنز آمیز به این شیوه‌ی غیرمستقیم علاقه‌ای حقیقی را نسبت به مقیاس تحریف شده‌یارزش‌های جامعه بیان کند.

در این جا به دلایلی که طبق آنها عناصرمبتذل در معماری و منظره‌ی شهر ما باید باقی بمانند ، به ویژه در دیدگاه مهم کوتاه مدت ، و نیز به دلیل پذیرفتنی بودن چنین سرنوشتی اشاره کرده‌ام. هنر پاپ نشان داده است که این عناصر پیشپا افتاده اغلب منعب اصلی تنوع و سر زندگی که گاهی شهرهای ما هستند ، و ابتذال یا عامیه بودن‌شان نیست که به عنوان عناصری در ابتذال یا عامیانه بودن کل صحنه سهیم‌اند بلکه روابط زمینه‌ای مکانی و مقیاسی‌شان در این کار دخالت دارد.

یکی‌دیگر ازالزامات هنر پاپ درروشتهیه‌ی نقشه‌ی شهری تأثیرمی‌گذارد.معمارن و طراحان نقشه که با کج خلقی منظره‌ی متعارفشهرها را به خاطر عامیانه بودن یا ابتذال‌اش محکوم می‌کنند روش‌های پیشرفته‌ای برای حذف یا استتار عناصر مبتذل در منظره‌های موجود یا برای طرد آنها از فرهنگ لغات منظره‌های شهری جدید خود تدوین می‌کنند ، اما آنها اغلب از بهبود بخشیدن به منظره‌های موجود یا فراهم کردن جانشینی برای آنها ناتوان‌اند ، زیرا امر ناممکنی را طلب می‌کنند.

آنها ، با کوشش زیاده ازحد ، ناتوانی خود را به نمایش می‌گذارند و تأثیر گذاری مداوم خویش بهعنوان متخصص را به خطر می‌اندازند. آیا معمار و طراح نقشه نمی‌توانند با اندکی سازگاری با عناصر متعارف در منظره‌یموجود یا پیشنهادی شهر به ایجاد پی آمدهای مهمی کمک کنند؟ آنها می‌توانند با جرح و تعدیل یاافزودن عناصر متعارف به عناصر متعارف دیگر با تغییر زمینه ، حداکثر تأثیر را با حداقل وسایل به سد تآورند. آنها می‌توانند ما را وادار کنند همان چیزها را به گونه‌ای دیگر ببینیم.

نکته‌ی آخراین که استاندارد کردن ، نظیر قراردایدبود ن، می‌تواند تظاهر دیگری از نظم نیرومند باشد. اما استاندارد کردن ، برخلاف قرار دادی بودن ، به عنوان محصولی غنی کننده از تکنولوژی ما ، که به واسطه‌ی سلطه‌ی نیرومند و خشونت‌اشهراس انگیز است ، در معماری مدرن پذیرفته شده است. اما ایا نباید از استاندارد کردن ناسازگار با اوضاع و احوال و بدون استفاده‌ی خلاقانه از زمینه بیش از خود استاندارد کردن وحشت داشت؟

ایده‌های نظم و شرایط ، قرار داد و زمینه ـ ایده‌ی به کار بردن استاندارد به شیوه‌ای غیراستاندارد ـ بر مسئله‌ی دائمی ما درباره‌ی استاندارد کردن در مقابل تنوع اطلاق می‌شود. گیدیون از «ترکیب منحصر به فرد استاندارد کردن با غیر عقلانی بودن به گونه‌ای که استاندارد کردن از این پس نه مخدوم بلکه خاددم باشد» [9] در نزد آلتو سخن گفته است.

من ترجیح می‌دهم هنر التو را نه غیر عقلانی بلکه متضاد فرض کنم ، یعنی تصدیق هنرمندانه عنصر عارضی و زمینه‌ای وتصدیق محدودیت‌های اجتناب‌ناپذیر نظم استاندارد کردن.

التزام به کل غامض

... تولدوی [اوهایو] بسیار زیبا بود [10]

یک معماری پیچیدگی و تطبیق کل راانکار نمی‌کند. در واقع من به التزام خاصی نسبت به کل اشاره کرده‌ام زیرا دست یافتن به کل دشوار است. و من بیش‌تربرهدف وحدت تکیه کرده‌ام تا ساده سازی در هنری که «حقیقتشاش در تمامیت آن است.» [11] این وحدت وحدتی است دشوار از طریق تضمین ، نه وحدتی آسان از طریق طرد.

روان‌شناسی گشتالت یک کل مورد ادراک را نتیجه مجموع اجزاء و با این حال ، بیش از مجموع آنها می‌داند. کل به موقعیت ، تعداد و خصلت‌های درونی اجزا وابسته است. یک نظم پیچیده ، بنا به تعریف هربرت ای. سایمون ، حاوی «تعداد زیادی از اجزا است که به شیوه‌ای غیر ساده نسبت به یکدیگر کنش می‌کنند.» [12] کل غامض در یک معماری پیچیدگی و تضاد ، در بر گیرنده‌ی کثرت و تنوع عناصر در روابطی است که ناسازگاراند یا از نظر ادراکی در زمره‌ی انواع ضعیف‌تر قرار دارند ... .

عنصب ذاتی یک معماری مبتنی بر اضداد کل فراگیر است. وحدت داخل کلیسای ایماترا یا مجمع ولفسبورگ نه از طریق حذف یا طرد ، بلکه از طریق تضمین دراماتیک اجزای متضاد یا عارضی حاصل شده است. معماری آلتو شرایطدشوار و ظریف برنامه را به رسمیت می‌شناسد ، در حالی که بر عکس ، معماری «موقر» با ساده سازی‌ها کار می‌کند.

با این حال ، در یک معماری پیچیدگی و تضاد ، التزام به کل ، ساختمانی را که غیر قابل حل و ناگشودنی باشد منتفی نمی‌کند. شاعران و نمایشنامه‌نویسان معضله‌های لاینحل را به رسمیت می‌شناسند. اعتبار پرسش‌ها و سرزندگی معنا همان چیزهایی

هستند که اثر آنها را به هنرتبدیل می‌کند تا به فلسفه. یک هدف شعر می‌تواند وحدت باین باشد تا گشودن محتوا.

پیکر تراشی معاصر اغلب از فرم‌های ناکامل استفاده میکند ، وامروزه ما «پیه‌تا» های ناتمام میکل آنژ را بیش از کارهای اولیه‌ی او تحسین می‌کنیم ، زیرا محتوای آنها به اشاره بیان شده و بیان آنها بی‌واسطه‌تر است و فرم‌های آنها فراسوی خودشان تکمیل می‌شوند. یک ساختمان نیز می‌تواند در بیان برنامه و فرم‌هایش کمابیش ناکامل باشد.

مثلاً ، کلیسای جامع گوتیک ، نظیر بووه ، که فقط جایگاه همخوانان عظیم آن ساخته شد ، در بسیاری موارد در نسبت به برنامه‌اش ناتمام است ، اما از حیث فرم ، به علت انسجام مضمونی بسیاری از اجزایش ، کامل است. برنامه‌پیچیده ، که روندی است با تغییر بی‌وقفه و رشد یابنده در زمان ، و با این حال در ره مرحله در سطح معینی به کل وابسته است باید در مقیاس طراحی نقشه‌ی شهر به عنوان عنصری اساسی به رسمیت شناخته شود. برنامه‌ی ناکاملبرای یکساختمان منفرد پیچیده نیز موجه است.

اما هر یک از کلیساهای دوقلوی جداگانه در پیاتسادل پوپولو از حیث برنامه کامل اما از حیث بیان فرم ناقص است. برجی که به گونه‌ای نامتقارن استقرار یافته همان طور که دیدیم هر یک از ساختمانها را به سوی کل بزرگ‌تری خارج از خودش مایل می‌کند. همان ساختمان پیچیده ، که در فرم بازش ناکامل است ، فی‌نفسه با «فرم گروهی» مکی مرتبط است و برابر نهاد [آنتی تز] «ساختمان منفرد کامل» [13] یا پاویون بسته محسوب می‌شود.

این نوع ساختمان بهعنوان جزئی از یکل کل بزرگ‌تر ، در زمینه‌ای بزرگ‌تر ، از نو با افق طراحی نقشه‌ی شهری به عنوان وسیله‌ای برای افزایش وحدت کلی پیچیده ارتباط پیدا می‌کند. معماری‌ای که بتواند همزمان سطوح متضاد را بپذیرد باید قادر باشد پارادوکسکل ـ قطعه را بپذیرد :ساختمانی که در سطح معینی یک کل است و در سطح دیگر قطعه‌ای از یک کل بزرگ‌تر.

پیتر بلیک در God's Own Junkyard هرج و مرج خیابان تجاری مین‌استریترا با نظم دانشگاه ویرجینیا مقایسه کبردهاست. علاوه بر نامربوطبودنمقایسه آیا مین‌استریت تقریباً روبه راه نیست؟آیابه راستی باریکه‌ی تجاری «جاده‌ی 66» تقریباً روبه راه نیست؟ همان طور که گفته‌ام سؤال ما این است : کدام تغییر کوچک در زمینه آنها را روبه راه می‌کند؟ شاید بیش‌تر علامت ظرفیت بیشتر باشد.

تصاویر God's Own Junkyard از تایمز اسکویر وجاده‌ی شهر با تصاویر روستاهای نیوانگلند و مناطق روستاییساده و بی‌تجمل مقایسه شده‌اند. اما عکس‌هایی که در این کتاب بناست بد باشند اغلب خوب‌اند. سر هم بندی ظاهراً پر هرج و مرج عناصر مبتذل ، گونه‌ای فریبنده ازسر زندگی و اعتبار را جلوه‌گر می‌کند ، و این عناصر رهیافتی غیر منتظره به سوی وحدت را نیز ایجاد می‌کنند.

البته چنین تفسیر طنز آمیزی تا حدودی از تغییر در مقیاس موضوع در فرم عکاسی و تغییر زمینه در کادرهای عکاسان ناشی می‌شود. اما در بعضی از این ترکیب‌ها یک حس درونی از وحدت که چندان از سطح دورنیست وجود دارد. این وحدت ، وحدتی بدیهی یا آسان ، که از پیوند مسلط یا نظم مضمونی ترکیب‌های ساده‌تر و با تناقض کم‌تر مشتق شده باشد ، نیست ، بلکه از نظم پیچیده و وهمی کل غامض ناشی می‌شود.

ترکیب سفت و سخت است که در بر گیرنده‌ی روابط متوازن ، ترکیبهای مساوی ، قطعات جرح و تعدیل شده و ثنویت‌های پذیرفته شده است. این وحدتی است که «کنترلی را روی عناصر متصادم تشکیل دهنده‌ی آن حفظ ، اما فقط حفظ ، می‌کند. هرج و مرج بسیار نزدیک است ؛ نزدیک بودن آن و نیز پرهیز از آن ، نیرو ... می‌بخشد.» [14]

در ساختمان یا منظره‌ی شهری که به گونه‌ای موجه پیچیده باشد چشم مایل نیست در جست و جویش به دنبال وحدت درونی یک کل با سهولت یا سرعت بیش از حد ارضا شود.

بعضی از درس‌های زنده‌ی هنر پاپ ، شامل تضادهای مقیاس و زمینه ، باید معماران را از رؤیاهای تر و تمیز نظم محض بیدار کند ، رؤیاهایی که متأسفانه در واحدهای گشتالتی آسان طرح‌های نوسازی شهری مربوط به تثبیت معماریمدرن تحمیل می‌شوند و خوشبختانه دستیابی به انها در هر افق وسیعی واقعاً ناممکن است.

و شاید از چشم‌انداز عامیانه و تحقیر شده‌ی روزمرهاست که می‌توانیم نظم پیچیده و متضادی را استخراج کنیم که برای معماری ما به عنوان یک کل شهری موجه و حیاتی است.