

## اثر بخشی سبک های هنری پس از سده ی بیستم بر معماری تندیس وار معاصر\*

حسین بحرینی<sup>۱\*</sup>، ایرج اعتصام<sup>۲</sup>، محمد حبیبی سوادکوهی<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup>استاد دانشکده ی شهرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۲</sup>استاد دانشکده ی معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۳</sup>پژوهشگر دکتری دانشکده ی معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۷/۷/۲۱، تاریخ پذیرش: ۹۷/۹/۲۷)

### چکیده

با اندکی باریک بینی، تعامل تام و تمام معماری با هر سه عرصه ی معارف آدمی، اعم از علوم انسانی، علوم طبیعی و هنر، به چشم می آید. این شاخه های شناخت، به ناچار با یکدیگر سازگاری می یابند و گشادویست هایی را از سر می گذرانند. این سان، سرمشق های فنی و هنری ای که زمانی بر صدر بودند و قدر می دیدند، در هنگامه ای دیگر، زیر تازیانه های تفکرات تازه، درد کشیدند و طرد شدند. روزگار پیش از جنگ دوم جهانی را، "عصر مجسمه سازی" در تاریخ معماری نام نهاده اند. این مهم، در نتیجه ی ابداعات انقلابی برخاسته از فناوری های پیشرفته و مصالح جدید در صنعت ساخت و ساز به ظهور رسید. معماری تندیس وار، که ساختمان را چونان مجسمه ای دُرسا، به قصد نمایش در معرض دید عموم می گذارد، در درجه ی نخست، به خصایص ظاهری بنا شامل فرم، سازه، و مقیاس، وابسته است. بدین ترتیب، می بایستی که رد پای مصادیق آغازین آن را در ابعادی دوران باستان جست. با نگاهی انضمامی بر اولین زمینه، یعنی فرم، جستار حاضر تلاش دارد تا با کاربردی راهبرد کیفی و تدابیر استدلال منطقی و بررسی موردی، نشان دهد که برخی از خیزش های هنری مدرنیستی مانند آر نوو، اکسپرسیونیسم، نئو بروتالیسم، کوبیسم، فوتوریسم، و کانستراکتیویسم، الهام بخش معماری-تندیسگری معاصر شده اند، که خود، در بسیاری از سبک های معماری پسامدرنیستی نظیر های-تک، دی کانستراکتیویسم، فولدینگ، پارامتری سیسم، زیست ریخت شناسی، و بایودিজیتال، تجلی چشمگیری یافته است.

### واژه های کلیدی

معماری-تندیسگری، اصالت فرم، هنر مدرنیستی، مکتب های پسامدرن، دی کانستراکتیویسم.

\* این مقاله برگرفته از مطالعات رساله ی دکترای نگارنده ی سوم، با عنوان: "خوانشی از چشم انداز نیهیلیسم هرمنیوتیکی بر پیدایش افق پسازیبایی شناختی در متن معماری معاصر: معمای معنا در پریشانی نشانه ها"، به راهنمایی نگارندگان اول و دوم است.

\*\* نویسنده ی مسئول: تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۴۸۴۱-۰۲۱، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: hbahrain@ut.ac.ir

## مقدمه

موجود میان آنها پیشنهاد دهند. بنابراین، بحث اصلی معطوف خواهد بود به دیدگاه‌ها و سبک‌های هنری پس از سده بیستم، که به‌طور عمده، تحت عناوین مدرن و پسامدرن بازشناخته می‌شوند. برای روشن ترساختن مسأله، این نوشتار از شرحی مختصر پیرامون تعاریف و کارکردهای هنر در اعصار گذشته آغاز می‌کند تا به نهضت‌های هنری روزگار روشنگری، به‌عنوان پیشاتاریخ پژوهش، برسد. در گام پسین، با تأمل بر سبک‌های هنری مدرنیستی و پسامدرنیستی، مناسبات آن سبک‌ها با ساختمان‌های تندیس‌وار معاصر را، با التفات بیشتر بر عامل محوری فرم، وامی‌شکافد. به‌منظور برآوردن مقاصد مقاله، روش تحقیق کیفی در کنار شیگردهایی نظیر تحلیل استنتاجی-آمیزه‌ای از شیوه‌های توصیفی و استدلال منطقی-و موردپژوهی به‌کار گرفته شده است. حاجت به توضیح است که این پژوهش نمی‌خواهد تناظری مابین مجسمه‌سازی با معماری برقرار نماید، زیرا با این‌که هر دو نوعی بناکردن هستند، اما مجسمه‌سازی، نرمش‌پذیرتر از معماری دست‌به‌عمل می‌زند. به‌واقع، معماری هنر بناکردنی است که به‌منظور تحقق‌غایاتی چند طراحی می‌گردد، و از این‌رو، نگرش طراح، سازنده، و کاربران، نمی‌تواند که کاملاً آزاد از هر قیدوبند و تعیینی صورت پذیرد. به‌علاوه، پژوهش حاضر بر آن نیست که ماهیت معماری را، با برشمردن ویژگی‌های ذاتی آن، به بررسی بگیرد. بدین ترتیب، قضاوت نقادانه‌ای پیرامون ابنیه‌ای که بازنمایی‌های تندیس‌وارانه دارند، به‌عنوان مثال فرم‌های فروپاشیده و سیال زها حدید یا دانپل لیبس‌کیند، ارائه نمی‌دهد. به‌واقع، درنگ بر میزان مطلوب هم‌پوشانی و هم‌مصادقی مابین معماری و تندیسگری، در دایره‌ی شمول این تحقیق نمی‌گنجد. با توجه به مطالبی که آمد، سوالات بنیادینی که نویسندگان در پی پاسخ‌شان می‌روند، بدین شرح‌اند:

یک. اندیشه‌های نهفته در پس هنر مدرنیستی بر چه چشم‌اندازها و رهیافت‌هایی پای می‌فشارند؟

دو. پسامدرنیسم معمارانه، به‌مثابه‌ی امر ناکلاسیکی که اصل خاستگاه را به پرسش می‌گیرد، رهاورد چه نگره‌هایی است، و تا چه اندازه توانسته آن ایده‌ها را در تجارب واقعی و عملی معماری بارور سازد؟

سه. تندیس‌گرایی نوین متبلور در شاکله‌ی معماری، از چه ریشه‌هایی بالیده و بر چه اسلوب‌هایی تأثیر نهاده است؟

با گذار از قالب‌های قراردادی، که خود را طبیعی و هنجارمند جا می‌زدند، هنر مدرن چنان نشانی از انهدام مفهوم‌سازی، انسجام سوژه‌ی دکارتی را سخت به‌پیکار می‌گیرد. آرمان‌های روشنگری سربرآورده از عصر رنسانس، سرانجام، یک اقتصاد سرمایه‌سالار مبتنی بر خرید ابرازی-استراتژیک تحویل بشر دادند؛ بشری که البته، در انتظار سعادت و پیشرفت به‌سر می‌برد. حتی در سرتاسر این مسیر، آزادی‌های شاید که اصیل او را به‌یغما گرفتند و صورت‌بندی مصیبت‌زای "صنعت فرهنگ" را به‌بار نشانند. ستیز با علم‌باوری، خرید محوری، و انسان‌گرایی، که از فراروایت‌های فراگیر مدرنیته قلمداد می‌گردند، در سطحی گسترده در نگره‌های پسامدرنیستی، به‌ظهور می‌رسد. به‌نحوی متناقض اما، تحقق آنها را می‌توان در نمونه‌های متعالی تعدادی از قالب‌های هنر مدرنیستی، مانند موسیقی، نقاشی، رمان‌نویسی، و نه معماری، به‌نظاره نشست. چه بسا، این ناهمگونی به‌خاطر مرزهای نه‌چندان مشخص میان آن چه که هنر مدرن یا پسامدرن می‌نامند، باشد.

تندیس‌گرایی در معماری، در وهله‌ی اول، از مشخصاتی چون فرم، ساختار، و مقیاس، نشأت می‌گیرد. ناگفته نماند که در این بین، عواملی مانند مصالح ساختمانی، نورپردازی، و رنگ‌آمیزی نیز، به‌هیچ‌وجه، بی‌تأثیر نیستند. بنابراین، با دقت بر موضوع مشخص می‌شود که سرچشمه‌ی این رهیافت به ساختمان‌های کهن می‌رسد، از جمله اریکه‌های سترگ ایران و اهرام معظم مصر. در ادامه‌ی سیر تاریخی، یونانی‌ها نیز بنا را گونه‌ای پیکره با شکلی انتزاعی می‌پنداشتند که نیرویی خاص جهت‌مجم‌ساختن صفات انسانی دارد. هم‌چنین، محلی که برای استقرار ساختمان‌های خود برمی‌گزیدند، این سویه‌ی تندیس‌وارانه را قوت و شدت می‌بخشید. به‌تعبیری، در ابتدای امر، معماری چنان توده‌هایی کلان، چندان توجهی به مسأله‌ی فضا نشان نمی‌داد، و بیشتر ظهوری مجسمه‌ساختی را به‌نمایش می‌نهاد. باری، تجلی معماری تندیس‌وار معاصر را، اغلب برخاسته از نهضت سمبولیسم می‌دانند که در آن، فرم آفریننده‌ی اصلی اثر به‌شمار می‌رود.

در نوشتار پیش‌رو، نگارندگان می‌کوشند تا با آزمودن مبانی فلسفی و هنری در نمونه‌هایی چند از ساختمان‌های برجسته‌ای که در دوران معاصر به‌اجرا درآمده‌اند، در نهایت، مدلی از پیوندهای

## مبانی نظری

گرته‌برداری فرع از اصل یا "ایدوس"<sup>۴</sup>، همواره فرع چنان الگوی مثالی آن نشده و در مرتبه‌ی نازل‌تری می‌نشیند. ایدوس افلاطونی، حقیقت را نه ذهنی، که عینی و هم‌چنین پایدار می‌پندارد.<sup>۵</sup> خلاصه آن‌که نظریه‌ی فیلسوف یونانی، تقلید واقعیت به‌وسیله‌ی هنر را

از سده‌ی پنجم پ.د.م - پیش از دوران مشترک<sup>۱</sup> - تا سده‌ی نوزدهم، به‌وقت تعریف هنر از واژه‌ی "می‌سسیس"<sup>۲</sup>، به‌معنای "محاكات" یا "تقلید"، بهره می‌بردند.<sup>۳</sup> با گذار از جهان اسطوره‌به فلسفه، افلاطون هنر را برابر با می‌سسیس می‌داند، به‌طوری‌که در

نئوکلاسیسیسم، رومانتیسیسم، و پوزیتیویسم که خود مشتمل بر رئالیسم برآمده از راسیونالیسم و امپرسیونیسم برآمده از امپریسیسم بود، را به عرصه‌های اندیشگی کشاند. این سبک‌ها چونان طلیعه‌هایی بر ایده‌های مدرنیستی در هنر به شمار می‌آیند. نئوکلاسیسیسم، که به نوعی دستاورد کشف‌های باستان‌شناختی بود، به سال ۱۷۵۵ رخ نمود و علاقه به "آمور واکوآی" یا فضای خالی را، در تقابل با "هارر واکوآی" یا ترس از فضای خالی، که در باروک حکم می‌راند، مطرح ساخت. نهضت فوق، گرت‌برداری از مؤلفه‌های موجود در یونان و روم کهن را سرلوحه‌ی خویش نهاد، و در ادامه‌ی مسیر، به سبک‌های احیایی و نوتاریخی‌گری، امکان ظهور داد. در اواخر سده‌ی هجدهم، رفته‌رفته، واکنشی نسبت به خردگرایی و نظم نئوکلاسیک شکل گرفت که در نهایت، شورش علیه محافظه‌کاری، میانه‌روی، و ریا، و هم‌چنین تأکید بر اولویت تخیل در تجربه‌ی هنری، به رومانتیسیسم انجامید. بدین ترتیب، موضوعاتی مانند سوپرنتیویسم زیبایی‌شناختی و دریافت مخاطب از متن، که مباحثی به شدت امروزی هستند، با برزندگی به میدان آمدند. دست آخر، پوزیتیویسم با التفات برویژگی‌های ابژکتیو جهان بیرونی، اصالت مشاهده، و فردمحوری، به سال ۱۸۴۸، بر عرصه‌ی هنر پرتو افکند.

## ۲. آیین‌های هنری نوپدید: واقعیت قراردادی

برای بیش از بیست سده، نظریه‌ی تقلید که مجادله‌ی بنیان‌براندازی را نمی‌چشید، بر صدر نشست و فایده‌ها رساند، اما با رسوخ هرچه بیشتر مدرنیته، سیر کامیابی‌هایش شکست<sup>۱۳</sup> محاکات، به‌گونه‌ای کلی، ویژگی‌های ابژکتیو جهان خارج را در نظر داشت، تا این‌که در اواخر قرن نوزدهم، هنرمندانی جاه‌طلب ظهور یافتند که، چه در ساحت نظر چه عرصه‌ی عمل، به دنیای درون روی کردند. آنان بیش از اعتنا به نمود بیرونی طبیعت یا احوال جامعه، به کاوش در تجربیات ذهنی خود اهتمام ورزیدند. مصداق مهمی از این دگرگونی زلزله‌آسا در بلندپروازی هنری، جنبش رومانتیسیسم است، که بیشترین بها را از بهر فرانمایی خویشتن و تجارب فردی قائل می‌گشت.<sup>۱۴</sup> نگره‌ی مدرن زیبایی، از دل مفهوم قدیمی آن استخراج شده، با این‌وجود، تفاوت‌های ژرفی میان‌شان به چشم می‌خورد، که از بین آنها می‌توان توجه به دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی و خلاقیت‌محور را نام برد.

تحولات شگرفی که تحت عنوان هنر مدرنیستی، در نقاشی و پیکره‌تراشی به سوی تجرید می‌گرایند، بی‌یون و وثیقی با ظهور فرمالیسم دارند.<sup>۱۵</sup> در نگاه هنرمند مدرن، واقعیت چیزی به معنای حضور خارجی آن در ادراک حسی سوژه نیست، بلکه قراردادهای نشانه‌شناختی‌ای است که ابژه‌ی تعریف را بر جایگاه امر واقع می‌نشانند. از این‌رو، یقین به اندیشه‌ی شناسا که رنه دکارت را به هستی، و در گام پسین، به قطعیت عینی عالم راهبر می‌شد، رخت بریست، و حکومت مطلق ذهن شکل گرفت. فضیلت قرارداد تازه‌ای که هنرمند با مخاطب می‌بندد، آگاهانه بودن

مردود می‌شمارد، چراکه آن را راه مناسبی در راستای دستیابی به ژرفنای حقیقت نمی‌انگارد. در این چشم‌انداز، اثر معمار و تندیسگر، همان قدر مصداقی از هنر است که کار نجار و نساج. ارسطو، نگره‌ای که بر مبنای آن، هنر از واقعیت تقلید می‌کند را نگاه می‌دارد، با این تفاوت که تقلید را نه روگرفتی تمام از واقعیت، که داشتن دیدگاهی آزادانه‌تر نسبت بدان در نظر می‌آورد، بدین اعتبار که هنرمند می‌تواند واقعیت را به روش خودش به نمایش بگذارد. تا قرن‌ها بعد، تفسیری از هنر سلطه داشت که می‌مسیس را رونوشتی از واقعیت برمی‌شمرد؛ تفسیری که مخالف تخیل، بیان درونی آزاد هنرمند، الهام، و ابداع بود.<sup>۱۶</sup>

با آمدن رنسانس است که موضوع تقلید دوباره مفهوم بنیادین نظریه‌ی هنر می‌شود، و درست همین جاست که اوج اعتلای خود را درمی‌یابد. نویسندگان رنسانس تلاش نمودند تا بر موانع پیش پای این نظریه فائق آیند. بدین اعتبار، تأکیدها داشتند که تمامی روگرفت‌ها مناسب هنر نیستند، جز آنهایی که "خیر"، "هنری"، "زیبا"، یا "خیال‌انگیز" باشند. این‌چنین، نظریه‌ای نوین به طرح می‌رسد: ابژه‌ی تقلید نباید تنها طبیعت باشد، بلکه حتی بهتر است پیشینیان را، که خود بهترین گرت‌برداران بودند، مد نظر قرار داد. شعار "تقلید از باستانیان"، در سده‌ی پانزدهم ظاهر می‌شود، اما تا اواخر سده‌ی هفدهم، تقریباً به‌طور کامل، جای ایده‌ی "تقلید از طبیعت" را غصب کرده و خود بر صدر برمی‌نشیند. در صورت-بندی تازه، می‌بایستی که طبیعت مورد برداشت قرار بگیرد، اما به‌طریق قدیمی‌ها. در دوره‌ی باروک و تا اوایل سده‌ی هجدهم، نظریه‌ی اصلی زیبایی‌شناسی همان باقی ماند. به‌تدریج، واژه‌ی تقلید عرصه را برای پرورش مبحث "تقلید و ابداع" بازگذاشت، و خود به محاق فراموشی فروغلطید. در قرن هفدهم است که جان لورنتسو پرنینی بزرگ اظهار نمود، نقاشی آن‌چه را که نیست به نمایش می‌گذارد، و جووانی پی‌پترو کاپریانو در شعرهایش سرود که شاعری، نوآفرینی از هیچ است (Tatarkiewicz, 1980, 266). در این نگرش، آشکارا هنر دست به گرت‌برداری نمی‌برد، و ابداع را چونان الگویی پیش چشم خویش نگاه می‌دارد، چراکه حتی قادر است از ابژه‌ی تقلیدش، یعنی طبیعت، کامل‌تر تحقق یابد.

## ۱. هنر دوران روشنگری: از نئوکلاسیسیسم تا پوزیتیویسم

در مجموع، گفتنی است که مابین قرون پانزدهم تا هجدهم، هیچ اصطلاحی به اندازه‌ی تقلید، و هیچ اصلی جهان‌روا تر از آن متداول نبود. به سال ۱۷۴۷، شارل باتو اعلام می‌نماید که اصل نهفته در تمامی هنرها را کشف کرده است: تقلید.<sup>۱۷</sup> حفاری‌های باستان‌شناختی و مطالعات عتیقه‌شناختی در اواخر سده‌ی هجدهم، به کشف ویرانه‌های «یومیه‌ئی»<sup>۱۸</sup> و «هرکولانیوم»<sup>۱۹</sup>، از شهرهای قدیمی ایتالیا انجامید، که پیامدی جز کاربست شدیدتر روش شبیه‌سازی پیشینیان در پی نداشت. عصر روشنگری در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم آغاز شد، و سه سبک متفاوت

امکان ارائه‌ی سخن شخصی هنرمند، نادیده انگازد، و با ترکیب ابتکاری احجام، بیانی انتزاعی از ارزش‌های نهفته در آن را به تصویر بکشد. نتیجه‌ی عملی کار، پوشانیدن ردای فاخر تندیس‌واری بر قامت رعنا‌ی معماری است.

برجسته‌ترین جنبش مدرنیستی در هنر که زیرمجموعه‌های بسیاری از آن منشعب شده‌اند، کوبیسم است. در این سبک، کلیت به منزله‌ی نظام بسته‌ای از قراردادها، تقدس پیشین را از دست داده، و هنرمند با کاربست شگردهای پست امپرسیونیستی، آن را به اجزای دلخواه خود تجزیه می‌کند. این تجربه، قرباتی غریب با تقلیل پدیدارشناختی، و مباحث مرتبط با شناخت بی‌میانجی و رها از هرگونه تعین‌های تحمیلی از چیزها می‌یابد (احمدی، ۱۳۹۰، ۳۷). تا ۱۹۱۰، پابلو پیکاسو و ژرژ براک، این قالب هنری را با کشف نوع جدیدی از فضای تصویری، و برپایه‌ی شکل‌های ساده و زاویه‌ی دید جابه‌جاشونده، پی افکندند. این نهضت، که بن‌مایه‌ی سبک‌هایی نظیر فوتوریسم، کانستراکتیویسم، پوریسم، و دشتایل قرار گرفت، با ابداع همزمانی متباین با ترکیب‌بندی کامل رنسانس و تصور فضایی سه‌بعدی آن، که بر هندسه‌ی اقلیدسی استوار بود، انسجام ترسیم را از بین برد و انتزاع را بر مسند توجه نشان داد (Gardner, 2014, 393-397). به علاوه، کوبیسم با گسست از نقطه‌ای واحد جهت‌نظاره‌گری، عامل زمان را به هنرهای دیداری افزود. بدین ترتیب، با برآمیختن چشم‌انداز باوری نیچه‌ای با اصل عدم قطعیت هایزن برگی، قسمی اندیشه‌ی انتقادی را پدید آورد. جدا از نگرش تندیس‌گرایانه‌ای که پیامد غیرمستقیم این نهضت در معماری است، تجزیه‌ی احجام به اشکال اصلی هندسه نیز، ویژگی مشترک آنها می‌گردد.

در ۱۹۰۹، فیلیپو توماسو مارینتی با تأکید بر این‌که جهان توسط امر زیبایی‌شناختی جدیدی به نام سرعت، غنای فزون‌تری یافته است، فوتوریسم برخاسته از صنعت را با دستور کاری اجتماعی-سیاسی، در میلان ایتالیا بنیان نهاد. پیروان آن، با الهام از مضامین تکنولوژیکی، سعی در نمایش ایستای فرم‌های پویا داشتند و در این راستا، ابتدا از تمهیدات کوبیستی که از علائقشان به شمار می‌آمد، کار را آغاز کردند و سپس، کوشیدند تا حس حرکت را بدان ترکیب‌بندی‌ها بیفزایند. با این‌که ساختمان مشخصی در این سبک به اجرا در نیامده، اما طرح‌های پیشنهادی نمایندگان آن نگاه تندیس‌وار به معماری را، از رهگذر بازی با احجام و آفرینش فرم‌های فعال بازمی‌تابانند. با طرد رهیافتی که هنر را در خدمت یک هدف مفید اجتماعی می‌دانست، و هم‌چنین، پیشنهاد هنر انتزاعی نابی که نشان‌دهنده‌ی ماهیت فناورانه‌ی مدرن باشد، کانستراکتیویسم در ۱۹۱۳ پای به پیکار پیشین گذاشت. یکی از اولین ساختمان‌ها و نیز نماد این سبک، بنای یادبود بین‌الملل سوم با طراحی ولادیمیر تاتلین است، که با فرمی ماریپچ و متکی به ساختاری مهندسی، احداث گشت (Chilvers et al., 1994, 116). امروزه، بسیاری از نظریات معماری کانستراکتیویستی، چونان تبلور تکنولوژی، نمایان‌گذاران ساختار، تأسیسات، و سیرکولاسیون، و نیز پرهیز از هرگونه تزئینات، در نقشه‌اندازی‌های معماران‌های-تک، که گونه‌ای زیبایی‌شناسی صنعتی را به رخ می‌کشند و گاهی هم نئو

آن است، به‌قسمی که کلیت دروغین را از میان برمی‌دارد. هنگامی که فرمالیست‌های روسی، مفهوم "آشنایی‌زدایی"<sup>۱۵</sup> را طرح کردند، به‌راستی یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های اثر هنری مدرن را به بحث گذاشتند. برای ذهنی که به اصول مرسوم بیان خو گرفته باشد، هر چیز ابداعی، هراس‌آور می‌گردد، چنان‌که شنونده‌ی کوارتت‌های آرنولد شوئن برگ یا بیننده‌ی فیلم‌های آندری تارکوفسکی، از مواجهه با آثار آنان می‌ترسد. این آثار می‌خواهند تا عادات زیبایی‌شناختی مخاطب را به چالش بکشند، تا از این رهگذر، آفرینش طرح معناشناختی مستقل را به او یادآور شوند. وحشت نه از محتوای اثر، که از فرم، ساختار، و شیوه‌ی بیان نامتعارف آن برمی‌آید (احمدی، ۱۳۹۰، ۳۷-۴۰).

بیانیه‌ی سمبولیسم ادبی، که بنیادی از ذهنیت رومانتی‌سیسم را در خود دارد، به سال ۱۸۸۶ در پاریس انتشار یافت. طرفداران آن، با معرفی شعار "هنر برای هنر" به منزله‌ی شیوه‌ای از زندگی، می‌خواستند تا هنر را از خصوصیت سوداگرانه پاک سازند. در تقابل با اهداف طبیعت‌محور امپرسیونیسم و اصول عینی‌باور رئالیسم، نهضت فوق، که واقعیت صرف را چونان چیزی خرد خوار می‌شمارد، پای به عرصه‌ی هستی‌نهاد (Gardner, 2014, 386-341). به مثابه‌ی برآمدی از سه نحله‌ی موجود در هنر روشنگری، یعنی نئوکلاسی‌سیسم، رومانتی‌سیسم، و پوزیتیویسم، و هم‌چنین واکنشی به تاریخ‌گرایی فرهنگستانی سده‌ی نوزدهم، نهضت آر‌نوو قد برافراشت و بر مبنای نظریه‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی بالید. معماری آر‌نوو نیز، مابین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ جلوه‌گری‌ها نمود. شیوه‌ی آنتونی گائودی، که خلاق‌ترین طراح این سبک به شمار می‌آید، عمدتاً به جریان احیای گوتیک تعلق می‌گیرد. معمار اسپانیایی، با مختصاتی تندیس‌وارانه به کار می‌پرداخت و روش معماری-تندیسگری را متبلور می‌ساخت. اصول آر‌نوو عبارت‌اند از: عدم سنت‌گرایی، انتقاد از مکتب‌های تقلیدی، توجه به صور نوین، در نظر داشتن روح زمان، و اشتیاق به تولید آثار جدید. ویژگی عمده‌ی آن، کاربست تزئینات پُرانحنای نامتقارن، با الهام از نقوش پیچ و تابدار گیاهی است.

به‌مثابه‌ی جنبشی منتج از سمبولیسم، فوویسم با ویژگی‌هایی چون سادگی فرم و نظام‌مندی بیان پدیدار گشت. فووهایی رویگردان از واقعیت عینی، در نقاشی خویش، رنگ و ترکیب را بر جایگاه موضوع نشان‌دادند. اکسپرسیونیسم که بین سال‌های ۱۹۰۵ تا ۱۹۲۰ استیلا داشت، با تأثیرپذیری از فوویسم، بر احساسات شخصی در مواجهه با موقعیت وجودی انسانی توجه نمود، و با نمایش شکل‌شکنی<sup>۱۶</sup> یا دفرماسیون، به ستایش زشتی پرداخت<sup>۱۷</sup> (Armason & Mansfield, 2013, 90-98). از معماران ملهم از سبک فوق، اریک مندل‌سن، شایسته‌ی اعتناست. او پس از جنگ نخست جهانی، برج آین‌شتاین را با خصوصیتی منحصر به فرد اجرا کرد. در نمای بیرونی این بنا، به پیوستگی و حرکت اشاره می‌شود، پنجره‌ها بر گرد گوشه‌های نیم‌دایره می‌پیچند و پله‌ها در جهت ورودی غارمانند پیش می‌روند، تا که دست‌آخر، نمونه‌ای چشم‌نواز از معماری-تندیسگری را به نمایش درآورند. معماری اکسپرسیونیستی تمایل دارد تا عملکرد را، به خاطر برخورداری از

مصالح جدید. اولین مورد، به ایجاد احجامی خالص و فضاهایی سیال یاری رساند، و دومی، ابنیه‌ای با ساختار شفاف و دهانه‌های سترگ آفرید. سبک فوق به مردم وعده داد تا در دنیای همواره در معرض تهدید، در بزنگاه دو جنگ خانمان برانداز، کمال و آزادی انسانی را پاس بدارد و برای حفظ ارزش‌های مدنی، از هیچ کوششی دریغ نوزد. لو کوربوزیه، چونان نماینده‌ی حتمی کنش مدرنیستی در معماری، با سعی مستمر در راستای گسست از گذشته‌ها، در به‌سوی یک معماری جدید می‌گوید:

"هواپیما محصول گزینش دقیق است. درس هواپیما در منطقی قرار می‌گیرد که بر بیان مسأله و ادراک آن حاکم است. مسأله‌ی خانه هنوز مطرح نشده است. با این‌وصف، معیارهایی برای خانه‌ی مسکونی وجود دارد. ماشین‌آلات، در خود، حاوی عامل اقتصادند، که از این طریق به‌سوی انتخاب سوق می‌دهند. خانه، ماشینی است برای زیستن" (Le Corbusier, 1986, 4). در قطعه‌ی «خانه‌های تولید انبوه» از همان کتاب، معمار سوئیسی-فرانسوی نتیجه می‌گیرد که اگر همه‌ی مفاهیم مُرده درباره‌ی خانه را از قلب‌ها و ذهن‌های خود بزدااییم و به پرسش از دیدگاهی انتقادی و عینی بنگریم، به "خانه-ماشین" خواهیم رسید. زیبایی این مفهوم نوید معادل است با زیبایی وسایل و ابزار کارآمدی که هستی‌مان را همراهی می‌کنند. در انتهای جستار «تذکر سوم: پلان»، او به‌سان اَبَر‌قهرمانی راه‌بلد می‌نویسد:

"ما در برهه‌ای از بازسازی و سازگاری با شرایط اجتماعی و اقتصادی تازه‌ای زندگی می‌کنیم. با دورزدن این کیپ هورن<sup>۱۸</sup>، افق‌های جدید پیش چشم ما، خط عظیم سنت را تنها به‌واسطه‌ی اصلاح تمام‌وکمال روش‌های رایج و تشبیت شالوده‌ای نو برای ساخت‌وساز، که استوار بر منطق باشد، بازخواهند یافت. در معماری، مبانی قدیمی ساخت‌وساز مُرده‌اند" (Ibid, 63).

نگرش لو کوربوزیه با محوریت ماشینیسم، به نوعی مینی‌مالیسم کارکردمدار منجر می‌شود، که فارغ از حاجات پیچیده‌ی یک پروژه‌ی ساختمانی، جلوه‌ی فرمی معماری مدرن را متجلی می‌سازد. در آغازهای مدرنیسم، طراحان با وجود گزینش راه‌هایی گوناگون و حتی جدل با یکدیگر، به‌طور معمول، افق‌های معرفت‌شناختی و زیبایی‌شناختی جهان‌بینی سنتی را مردود دانسته، و برخلاف اسلاف قرون وسطاییشان که در پی همسازی با روح قدسی بودند، کوشیدند تا به هماهنگی با روح زمانه‌ی به‌ارث‌برده از فلسفه‌ی اروپایی سده‌ی نوزدهم برسند. آنان که تأمل بر مباحث مهندسی متأثر از انقلاب صنعتی را ارج می‌نهادند، در فروکاستن عناصر معماری، استفاده از فرم‌های ساده، گونه‌ای ایجاز، و نیز گریز از تزئینات، رویه‌ای مشترک را به‌تصویر می‌کشیدند. قاعده‌ی "یا این، یا آن"، که متضمن قسیمی طرد و حذف است، مشخصه‌ای از آن معماری به‌حساب می‌آید. "ساختن" و "خواستن" کارکرد" در معماری را می‌توان با مفهوم "دلالت نهایی داشتن" در فلسفه مقایسه نمود (احمدی، ۱۳۷۲، ۴۱). دستیابی به ساده‌ترین فرم، به‌تعبیری، فراچنگ آوردن مقتدرترین حضور معنا هم هست؛

فوتوریست خوانده می‌شوند، حاضر است. از این منظر، باید گفت که کانستراکتیویست‌ها ساختمان را به‌سان تندیس برآمده از مؤلفه‌های سازه‌ای و تأسیساتی، پیش چشم مردمان می‌نهادند.

گروهی از هنرمندان و معماران هلندی، با عنوان دِ شتایل، در ۱۹۱۷ در لایدن گردهم آمدند تا قوانین هماهنگی قابل اطلاق بر حیات، اجتماع، و هنر را بجویند. آنان هواخواه تجرید ناب، ساده‌گرایی، و جهان‌گستری بودند و در این مسیر، تمامی موارد دست‌اندرکار را به ضروریاتی چند نظیر فرم و رنگ فرومی‌کاستند. تنها ساختمانی که قاطبه‌ی اصول دِ شتایل را به‌کار بست، منزل ریتفلد شرودر اثر گریت ریتفلد است. پس از آن، مسائلی از قبیل طراحی رها از هندسه‌ی کلاسی سیستی، طرد تزئینات، و حذف مؤلفه‌های تاریخی، به‌قوت در دیگرانیه مورد استفاده قرار گرفتند. نیوپلاستیسیسم را بیت موندریان در راستای نهضت پارسایانه‌ی خود اصطلاح کرد.<sup>۱۸</sup> این سبک، با بهره‌گیری از خطوط صرفاً افقی و قائم، سطوح هندسی ساده‌ای را می‌آفریند. مابین سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۵، آمِدنی اوزن فان و شارل-ادوارد ژانیه، ملقب به لو کوربوزیه، با هدف تلقیح روح زمانه به هنرمند، ناب‌خواهی یا پوریسم را پی ریختند. با دل‌بستگی به زیبایی‌شناسی ماشینی، آنان می‌پنداشتند که کویسیسم راه‌اش را گم کرده و به هنری سترون تبدیل شده است (Janson, 2011, 1005-1014). اوج ارتفاع این جنبش را باید در نظریات و دستاوردهای لوکوربوزیه رصد نمود. هم‌چنین، معیارهای زیبایی‌شناختی مقبول در نیوپلاستیسیسم، کانستراکتیویسیسم، و مکتب باوهاوس، در پوریسیسم که نوعی حجم‌محوری است، بیانی تازه به‌خود گرفت. آثار نهضت اخیر، تأثیری به‌سزا در ساختمان‌هایی که به‌دنبال تداخل و سیالیت فضایی بودند، بر جای نهاد.

در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ و در تقابل با عناصر زیبایی‌شناختی ساختگی، نیو برتالیسیسم به‌صورت واکنشی به معیارهای مدرنیسم بین‌الملل پیش از جنگ دوم جهانی متحقق گشت. این سبک، که عرصه‌ی عمل آن در معماری به‌طرح رسید، به‌قسیمی، حاصل اکسپرسیونیسم انتزاعی است، کما این‌که مناسباتی با جنبش هنرها و صنایع دستی، و هنر خام هم می‌یابد. از خصوصیات بارزش می‌توان صداقت و اخلاق را، به‌معنای نمایاندن عوامل ساختمانی و تأکید بر آنها، نام برد. نیو برتالیسیسم، علاوه بر خشونت و گران‌پیکری، گرایش به ابنیه‌ی مجسمه‌ساختی دارد، که در پاره‌ای موارد، در خدمت کیفیت روستایی و بومی قرار می‌گیرد (Watkin, 2005, 652). ویژگی‌هایی چون روراستی نهفته در پس آشکارگی مصالح نتراشیده، پرهیز از پرداخت، و نفرت از آسایش، به‌ویران‌گرانه‌ترین شکل ممکن در کارهای آلیسن و پیتیر شمیت‌سن حاضرند.

### ۳. مدرنیسم معمارانه: تک‌گویی اقتصادمحور

معماری مدرنیستی، در حدود نیم‌سده، توانست نحوه‌ی نگرش جامعه نسبت به جهان را دگرگون سازد. این مهم، به‌میانجی دو سازوکار مکمل فراهم آمد: یک. امتناع از تقلید موازین زیبایی‌شناختی پیشین و حذف کامل تزئینات. دو. پیدایش



و نیز زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی، طی نخستین مراحل ظهور جنبش مدرن مغفول ماند، اما در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم، رغبتی غریب نسبت به ایده‌ی "بازگشت به خانه" به طرح رسید. در توضیح تناقض موجود در سیر تحول معماری مدرنیستی باید گفت که اندیشه‌ی رایج مبنی بر ویران نمودن جعبه، دست آخر، به جدایی اسکلت فنی از عناصر عملکردی معرف فضا بدل گشت، که خود، دوباره به تصور ابنیه در قالب جعبه‌هایی ساده انجامید. البته، تفاوتی اساسی در میان است؛ جعبه‌های پیشین، موجوداتی ایستا حاوی مجموعه‌ای از اتاق‌های مجزا بودند که کنار هم می‌نشستند، در حالی که جعبه‌های اخیر، پلان آزاد را به نمایش می‌نهند (Norberg-Schulz, 1975, 389-426). هدف پلورالیسم، که به تدریج جای خود را باز می‌کرد، این بود که تمامی یافته‌های معنادر آدمی را، به‌قسمی بالقوه، در دسترس او بگذارد. این چنین، التقاط‌گرایی برآمده از نوستالژی، رجوع به تاریخ را در اولویت نخست طراحان قرار داد.

مدرنیسم با افسون‌زدایی از اسطوره‌های قدیمی، راه را بر رهایی معناسناختی آدمی گشود. رفته‌رفته اما، با مشروعیت‌بخشی صرف به قطعیت علمی به مثابه‌ی آبروایتی تازه‌وارد، صورت‌بندی خود را بر پایه‌ی آن مستحکم نمود. در ادامه، پسامدرنیسم به انکار تمامی برنامه‌ها و نقشه‌های روشنگری همت گمارده، و آسیب‌شناسی‌های به‌عمل آمده از جهان مدرن را ناقوس مرگ مدرنیسم می‌انگارد. نظام اندیشگی تأمل‌گران پسامدرن، که عقلانیت ابزاری-استراتژیک مدرن را زیر سؤال می‌بندد، سرشار است از سازشی مابین تفکرات فردریش نیچه و مارتین هایدگر، با وجه مشترک شناخت‌شناسی مبتنی بر طرد خرد محاسبه‌گر به‌منزله‌ی بنیادی‌ترین ابزار استحصال معرفت.<sup>۳۱</sup> در فرهنگ نسبی باور پسامدرن، اسطوره‌های فراگیر و روایت‌های کلان مدرن، جای خود را با حکایت‌های محلی و انگاره‌های محدود تعویض کرده‌اند.

معماری و شهرسازی، به‌دلیل منش کارکردمدار و پیوستگی به نیازهای هرروزه‌ی زندگی، بحث درباب نقصان‌های مدرنیته را گشودند، و به سخن پسامدرن واکنشی خوشایند نشان دادند. در معماری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ از سده‌ی بیستم، طراحانی چون رابرت ونتوری، جیمز سترلینگ، و چارلز جنکس، بر آن شدند تا از سادگی و نمادگریزی مدرنیسم معمارانه فاصله گرفته، و در عین تداوم تکنولوژیک آن، بازگشتی به عصر کلاسیک هم داشته باشند و مؤلفه‌ی تزیین فارغ از کارایی را تجربه نمایند. معماری مدرنیستی با بهره‌گیری از فناوری و ساختمانیه‌های پیشرفته، بر بدعت و الگوشکنی ابتناء داشت؛ وانگهی، به محض پذیرایی چارچوبی متعین، بنا به حکم ماهیت مدرنیته که نوحواهی مدام و خودانتقادی مستمر را می‌طلبد، به‌کناری رفت. به‌رغم آن‌که جنکر، زحمت مباحثه پیرامون خاستگاه‌های اندیشگی معماری پسامدرن را بردوش کشید، اما اولین بار در ۱۹۴۵، جوزف هادنات در مقاله‌ای با عنوان «خانه‌ی پسامدرن»، از این اصطلاح استفاده کرد، و به دفاع از ارزش‌های طراحی انسان‌گرا، و هم‌چنین، انتقاد از منازل صنعتی والتیر گروپیوس پرداخت. بعدها در ۱۹۶۶، نیکولاس

آن چنان‌که بتواند مقبول ایدئولوژی همسان خواه مدرنیسم افتد. به تدریج، در اواخر مدرنیسم معمارانه، علاقه به تندیس‌گرایی، تنوعی اساسی به فرم‌های سراسر مدرن ارزانی داشت. فرانک لوید رایب، آخرین شاهکار خود یعنی موزه‌ی گوگن‌هایم نیویورک را به‌صورت مجسمه‌ای دوار ساخت. لو کوربوزیه، پس از هفتمین کنگره‌ی بین‌المللی معماران مدرن<sup>۳۲</sup>، موسوم به "سیام"، در ۱۹۴۹ که برای اولین بار به موضوع زیبایی می‌پرداخت، از عقاید قبلی خود دست شست، و به‌جای تکیه بر یک معماری انتزاعی صرف و طراحی مکعب‌های ناب، با آفرینش کلیسای نوتره دام دوئو، به‌معنای مرییم رفیع، در نشان فرانسه، به مجسمه‌هایی احساس‌گرایانه تمایل نشان داد. از زمان آخرین کلیساهای باروک در دو سده‌ی پیش‌تر، کمتر ساختمان کلیسایی مهمی احداث شده بود. بنابراین، پس از اتمام نوتره دام دوئو به‌سال ۱۹۵۵، علاقه به معانی بنیادین وجودی، دوباره احیاء گردید. این بنا، هم پناهگاه است هم فرمی گشوده و آغوشی باز برای استقبال از زائران؛ گویی که درون دیوارهای سنگین و حفاظت‌کننده‌اش، رازی نهان است. فضای داخلی به‌مدد سه برجی که قد برافراشته‌اند تا نور را به داخل راه دهند، اشاره‌ای به جهت عمودی دارد.

نام معماران دیگری مانند لویی کان امریکایی، ارو سارینن فنلاندی، و یورن اوتسان دانمارکی، را می‌توان به‌عنوان پلایه‌داران معماری مجسمه‌سان نوظهور به‌میان آورد. آنان با پیش چشم نهادن ایده‌ی عدم تبعیت فرم از کارکرد، دوران گذار میان معماری مدرنیستی و پسامدرنیستی را هموار ساختند. ناگفته نماند که طراحان ساختمان‌های تندیس‌وار، بتن را چونان خمیر مجسمه‌سازی، ماده‌ای بسیار مناسب در راستای پدیدآوردن ابنیه‌ی بدیع درمی‌یابند. پس از جنگ نخست جهانی، تصور می‌رفت که بتوان با رد هرگونه مناسباتی با گذشته، ترکیب‌بندی‌های تازه‌ای ایجاد نمود، اما مسیر خرداها، رخنه‌ای در خیال خاطی نهاد و امکان‌پذیری آن را منتفی اعلام داشت. از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، معماران در راستای احیای مقصود حرفه‌ی خویش، دوباره شروع کردند به طرح پرسش پیرامون بافت، تاریخ، سنت، و فرم. در بلندمدت، اعتراض علیه معماری مدرنیستی در امریکا شکل گرفت و جنبشی جهانی در اروپا تکامل یافت، تا که سرانجام توانستند برگسترش مدرنیسم بین‌الملل مهار بزنند.

#### ۴. اسلوب‌های پسامدرن: ذهنی‌گرایی / کثرت‌مداری / نسبی‌باوری

جهت‌جدی جنبش مدرن جهت‌متحول‌ساختن انسان، با تأکید بر انقلاب ساختمانی و نابودی حافظه‌ی تاریخی، او را با اعمال خشونت علیه حرمت و هویتش تهدید نمود. از واکنش به مکتب کارکردمداری اولیه که تنوع در حالت بنا را به‌ندرت مجاز می‌شمرد، پلورالیسم به‌قصد شخصیت‌سازی فردی در مکان‌ها و ساختمان‌ها، بر پایه‌ی کثرت الگوهای سازماندهی فضایی، زاده شد. زمینه‌گرایی، به‌معنای التفات به عوامل جغرافیایی

لا ویلت را بُرد، و با کاربست شبکه‌های منطبق بر یکدیگر از سه سامانه‌ی مستقل نقاط، خطوط، و سطوح، متن بازی را که قابلیت گسترش دارد، به منصفی ظهور رساند. چومی با بالیدن از خاک حاصلخیز مباحث دی‌کانستراکتیویستی دریدا، و نیز، آموزه‌های ضدسوزی فوکو، به خلق تجربه‌ی فضایی متفاوتی دست می‌زند و نظم نامتعارف تازه‌ای پدید می‌آورد<sup>۲۳</sup> (Fontana-Giusti, 2013, 51-33). به‌طور خلاصه، از ویژگی‌های این سبک می‌توان فقدان تقارن، ابهام، بی‌ثباتی، چندمعنایی، و عدم سودمندی را برشمرد. با توجه به این‌که دی‌کانستراکتیویست‌ها، بیشتر فرم فضایی بنا را با به‌چالش‌کشیدن مفاهیم مرسوم زیبایی‌شناختی و انتظام‌بخشی هدف قرار می‌دهند، بنابراین، می‌توان اذعان داشت که در آثار آنان با نوعی معماری-تندیسگری نوآورانه مواجه هستیم.

از اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، آیزنمن به‌اتفاق معماران دیگری هم‌چون گری و زها حدید، سبک فولدینگ را با بهره‌گیری از دیدگاه‌های ژیل دلوز در باب افقی‌گرایی مطرح ساخت. دلوز، پیش از دریدا و همانند او، بر ساختارگرایی خُرده می‌گیرد و تا حدودی به منطق‌سازی و رازگونگی زبان نزدیک می‌شود. در بخش وسیعی از کارهایش، فیلسوف فرانسوی به خوانش تاریخ فلسفه‌ی غرب می‌پردازد، و با قسمی نفی قاطعانه، تفکر دیالکتیکی و خرد مدرن را، مورد انتقاد قرار می‌دهد. او در هزاران سطح صاف: سرمایه‌داری و شیزوفرنی، با همراهی فلیکس گاتاری، مفهوم "ریزوم"<sup>۲۴</sup> یا ساقه‌زمینی را، با تبار یونانی "rhiza" به معنای ریشه، از زیست‌شناسی می‌ستاند، و چونان نمایانگر وضعیت پسامدرن و نمادی از چندگانگی، تفاوت، و شدن، در سخن فلسفی می‌گنجانند (Deleuze et Guattari, 2005, 7-25).

در سال‌های اخیر، استعاره‌ی ریزوم از سوی بسیاری از اندیشگران پذیرفته شده است، آن‌چنان‌که شاید مشهورترین استعاره‌ی ادبیات پس‌ساختارگرا باشد. موضوع اصلی کتاب فوق، هراس از جهان است، و از این منظر، آثار کی‌پر که‌گور را به‌خاطر می‌آورد. ساختمان‌های سبک فولدینگ، پیچیدگی را با وحدت یا تقابل نشان نمی‌دهند، بلکه به‌صورت انعطاف‌پذیر، گوناگونی‌های مختلف را درهم می‌آمیزند. خوانش‌های معمارانه از اندیشه‌ی دلوز، به‌گمان داگلاس شپنسر، تمایل داشتند تا فلسفه‌ی او را با تعصبی چشمگیر، خاصه در مخالفت با نوشته‌های مارکسیستی، برنگردند، آن‌چنان‌که جنبه‌های سیاسی-اقتصادی گرانبهایی را، که فوکو به‌درستی آنها را دریافته بود، نادیده می‌انگاشتند. به‌عنوان مثال، شرکت معماران دفتر بیگانه<sup>۲۵</sup>، در ابتدا مفاهیمی را به‌منظور کاربست فضایی، از آثار دلوز و گاتاری استخراج کرد و التفاتی به معضله‌های سیاسی نشان نداد. در ادامه اما، با برگرفتن تأویلی فوکویی، نقش سیاسی ساختمان‌ها را نیز مطمح نظر نهاد (Spencer, 2011, 9-21). طراحان پراگماتیست این شرکت در پایانه‌ی "بندر بین‌المللی یوکوهاما"، واقع در لنگرگاه اوسان باشی، مختصات ضددکارتی را با کارکردهای اجتماعی پیوند زدند و ترکیبی از شرایط جهانی و محلی را فراهم آوردند. به‌رغم آن‌که معماران

پوزنیز نیز در یورش بر پادپیشگامان، با سرزنش ساختمان‌های آراسته به تزیینات تندیس‌وار، آن‌واژه را به‌کار بُرد (Mallgrave & Goodman, 2011, 53).

ونتوری، از شاگردان کان، سبک بین‌الملل را کاملاً فرو نهاد و به‌جای آن، اعتقاد به زمینه‌گرایی را برگرفت. در این نگره، هر بنایی می‌بایست بر مبنای بافت‌ها و رهیافت‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و کالبدی محل استقرار خود طراحی شود (Venturi, 2002, 16-9). این‌سان، توجه به هویت جمعی تعیین‌یافته در کالبد ابنیه، دوباره به‌میدان‌نظر و عمل معماری می‌آید. به‌واقع، معمار آمریکایی که تحت تأثیر نهضت هنری پاپ آرت با تکیه بر فرهنگ توده‌ای قرار داشت، به‌جای تکامل و کارایی، ارتباط و معناهای چندگانه را چونان اهداف بنیادی ساخت‌وساز برشمرد. همراه معماری پلورالیستی پست‌مدرن که رمزگانی دوگانه را از بهر ابهام و مطایبه به‌کار می‌گیرد، چندمعنایی را به‌نمایش می‌گذارد، و زیبایی‌شناسی ناهمسازی را بازمی‌تاباند، شیوه‌ی های-تیک از دهه‌ی ۱۹۷۰، با عنایت به تکنولوژی، بهره‌وری، و بینش پوزیتیویستی به‌منصفی ظهور رسید. کارهای اسکلت‌مانند سانتیاگو کالاتراوا، با بیان بی‌بدیل سازه‌گرایانه و اکسپرسیونیستی، را می‌توان در شمار این خیزش آورد. به‌عنوان مثال، در تالار اجتماعات تیریف، طراح اسپانیایی، فناوری را، تمام‌قد، در خدمت ساخت فرمی تماشایی به‌کار می‌گیرد. ارمغان این امر برای شهر، تندیس معمارانه‌ای بس عظیم و محتشم است.

به‌سال ۱۹۸۲، پتر آیزنمن جنبش جدیدی در معماری موسوم به دی‌کانستراکتیویسم را ابداع کرد و تصریح نمود که در دنیای این روزها، ابنیه هدایت محتوایی خویش را از دست داده‌اند. ناگفته نماند که معمار آمریکایی، از دهه‌ی ۱۹۶۰ مباحث تأمل‌ورزانه‌ای را در باب مناسبات فلسفه با معماری به‌طرح رسانده بود؛ از آن جمله، بحث‌هایی پیرامون زبان‌شناسی با ارجاع به آرای نوام چامسکی. آیزنمن، بیش از هر معمار دیگری، آشکارا از تمامی مفاهیم زیبایی‌شناختی معماری و شالوده‌های تاریخی آن فاصله گرفت. مبانی نظری دی‌کانستراکتیویسم، برآمده از اندیشه‌های ژاک دریدا پیرامون انکار متافیزیک حضور، و وجود افقی دلالت‌های متفاوت از متنی واحد است. یکی از ابنیه‌ی دیده‌نواز در این نحله‌ی فکری، که بسیاری از درون‌مایه‌های آن را پدیدار می‌گرداند، طرح فرانک گری برای موزه‌ی گوگن‌هایم بیلباو است. در این اثر که سازه تابعی است از فرم و پوشش تیتانیومی دیوار ضمانتی است بر استفاده‌ی صدساله از ساختمان، معماری دو بُعدی به‌سمت فضای سه بُعدی سیال گرایش یافته است. با کاربست ساختمان‌های مطلوب، معمار به احداث مجسمه‌ای برجسته در ورودی قسمت صنعتی شهر نائل آمده است.

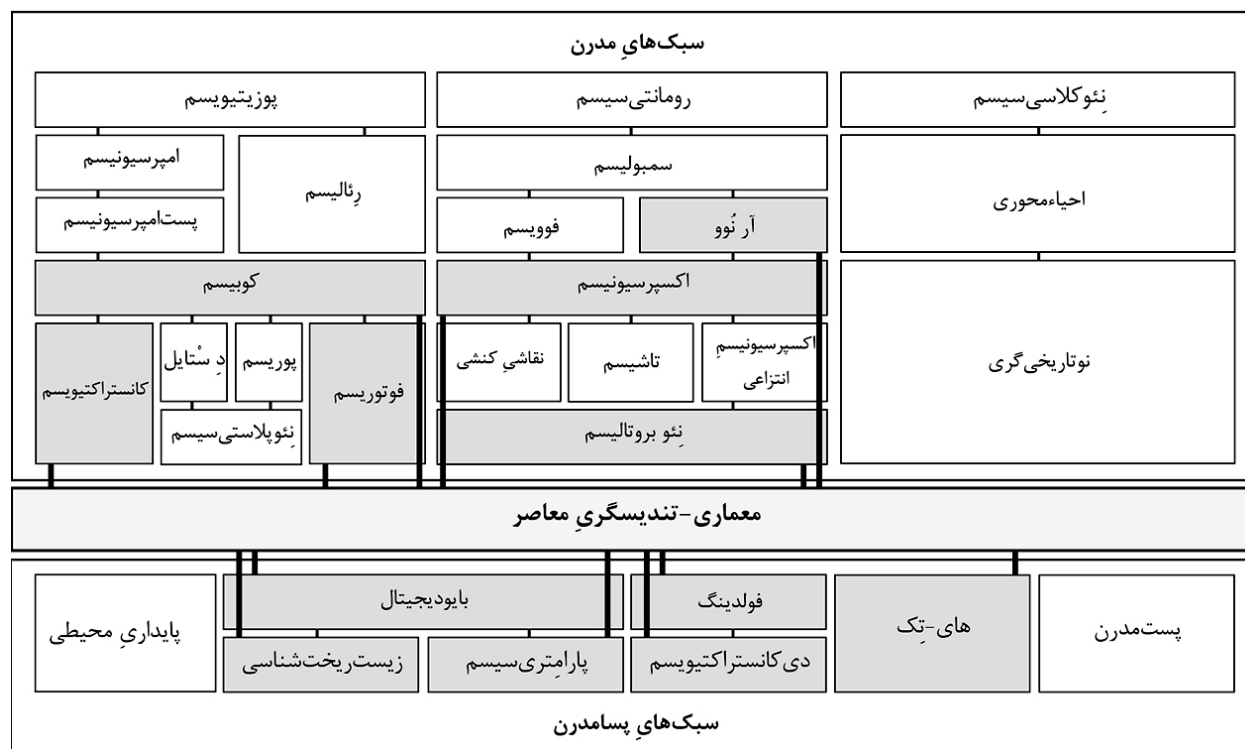
پرنار چومی، معمار سوئیسی-فرانسوی حلقه‌ی دی‌کانستراکتیویسم، رابطه‌ی ثابتی بین فرم با عملکردهای داخل آن نمی‌بیند، و با ارجاعات بسیار به آثار دوران ساز میشل فوکو، مفهوم انفصال اساسی<sup>۲۶</sup> را، که در روند معماری حاضر است، به‌بررسی می‌گیرد. به‌سال ۱۹۸۲، او رقابت طراحی پارک دو

فرم فضایی نهایی ایجاد می‌نمایند، فرصت آفرینش‌های بدیعی را فراهم نموده است. به‌واقع، طراحی برآمده از برنامه‌نویسی، نوعی عقلائیت عمیق را به‌رخ می‌کشد و زیبایی‌شناسی الگوریتمی را به‌بار می‌نشانند. فارغ از این‌که رویکرد فوق‌چندان وقعی به‌اقتشار آسیب‌پذیر جامعه نمی‌نهد، و البته که این موضوع، نقطه‌ی ضعف بزرگی به‌شمار می‌رود، با این حال، درباب مقولات مرتبط با فرم، ایده‌های ناب‌ی را ارائه می‌دهد. زیست‌ریخت‌شناسی<sup>۲۷</sup>، با کاربست مفاهیم آموخته‌ی موجود در سازواره‌های طبیعی، خاصه در بحث پیرامون بهینگی ساختار، گونه‌ای معماری استعاری را فراچنگ می‌آورد. از تلفیق دو سبک پارامتری سیسم و زیست‌ریخت‌شناسی، معماری بایودجیتال حاصل می‌آید و با استفاده از امکانات نوظهور رایانه‌ای و مطالعه‌ی علم بایومی‌تیک، به طرح افکنی فرم‌های پیچیده و تندیس‌وار یاری می‌رساند. از دیگر سرمشق‌های سزاواری که امروزه اهمیت بسیاری دارد، جستار پایداری محیطی است. این مبحث که در اخلاق معماری نیز شایسته‌ی توجه است، با التفاتی فزاینده نسبت به مسایل روبه‌رشد وابسته به زیست‌بوم، مطالب نغز و پرمغزی را مطرح می‌کند. الگوهای معماری پایدار در تلاش‌اند تا در راستای دستیابی به اهداف خود، به کارکرد بنا بیش از فرم ظاهری آن اولویت بخشند و ساختمان را نه به‌مثابه‌ی توده‌ای تحمیل‌شده به طبیعت، که چونان عضوی هماهنگ و سازگار با دیگر پدیده‌های طبیعی برنگردند.

دل‌بسته به سبک فولدینگ، جسارت دی‌کانستراکتیویست‌ها را در متلاشی ساختن هندسه‌ی ساختمان نداشتند، اما با تکیه بر خلق فضاهای دل‌و‌زی و استفاده از منحنی‌های نرم و سیال، فرم‌های بی‌سابقه‌ای را آفریدند.

در اواخر قرن گذشته، معماری با بهره‌گیری از تفکرات تازه‌ی علمی و فلسفی نظیر نسبیت‌گرایی، عدم قطعیت، آشفتگی، و پیچیدگی، سامان یافت. اگر به‌نظر لودویگ میس فان در روهه‌ی مدرنیست، "کمتر، بیشتر است"، به‌نظر جنکس پسامدرنیست، "بیشتر، متفاوت است"، زیرا هم‌افزایی دو مجموعه، همیشه پیش‌بینی‌پذیر نخواهد بود (Jencks, 1997). چه‌بسا بتوان گفت که همه‌ی اسلوب‌های برجسته‌ی حاضر در دو دهه‌ی پایانی سده‌ی بیستم، کاربست خصایص تندیس‌وارانه در معماری را برانزده می‌دانستند. دلیل این امر، در عنایت بی‌سابقه‌ی معماران آن مقطع زمانی به مسأله‌ی فرم بدیع و ناآشنا نهفته است؛ فرمی که می‌خواهد تمامی الحاقات و ارجاعات تاریخی خود را به فراموشی سپرده و به‌شکلی مستقل و خودآیین دست به‌عمل بزند. بدین ترتیب، اگر از چشم‌انداز سه‌گانه‌ی ویتروویوسی<sup>۲۶</sup> موضوع را برنگریم، به‌نظر می‌رسد که جایگاه‌های سخت "استحکام" و "کارایی" در خدمت این ایده‌ی ناکلاسیک پسازیبایی شناختی، به‌مثابه‌ی "زیبایی"، قرار می‌گیرند.

به‌تازگی، پارامتری سیسم که در آن، مجموعه‌ای از متغیرها در حکم داده‌های ساختمانی و روابط مابینشان، دگرگونی‌هایی در





## نتیجه

هنری پس از سده‌ی بیستم را با معماری تندیس‌وار وا‌شکافند. تحلیل‌های انتقادی تحقیق حاضر آشکار می‌سازد که معماری-تندیسگری معاصر با شاخه‌هایی از دو نهضت برآمده از هنر روشنگری، یعنی رومانتی‌سیسم و پوزیتیویسم، پیوندهایی چند می‌یابد. به‌واقع، سبک‌های الهام‌بخش این ایده عبارت‌اند از: آر‌نو، اکسپرسیونیسم، و نیو بروتالیسم از مشتقات رومانتی‌سیسم، و هم‌چنین، کوبیسم، فوتوریسم، و کانستراکتیویسم از مشتقات پوزیتیویسم. افزودنی است که معماری-تندیسگری بر خیزش‌های پسامدرنی نظیر های-تیک، دی‌کانستراکتیویسم، فولدینگ، پارامتری‌سیسم، زیست‌ریخت‌شناسی، و نیز بایودیدجیتال تأثرات به‌سزایی بر جای گذاشته است (تصویر ۱).

هنر مدرنیستی، با اندیشه‌ها و کنش‌های خود در راستای بیان وا‌همه‌ی آدمی در جایگاه وجودی خود، یک‌سَر به درانداختن طرح‌های نو اشتغال ورزید و هر لحظه، مسأله‌ی بغرنج جدیدی را برای فیلسوفان و هنرمندان فراهم آورد. معماری را نمی‌توان متمایز از آیین‌های هنری هم‌زمان با آن در نظر گرفت؛ چراکه علیت دوگانه‌ی برساختگی و برسازندگی‌اش بر مکاتب هنری، در فراخنای تاریخ قابل مشاهده و بررسی است. با درآمدن هنر مدرن در صیافت معماری، مجلس به‌شکل گذشته بر جای نماند و دگرگونی‌هایی شگرف و شگفت رخ نمود. یکی از آنها، توجه مضاعف به ظهور مجسمه‌ساختی معماری از طریق تأکید بر فرم بیرونی بنا بود. نگارندگان این مقاله کوشیدند تا مناسبات میان نگره‌های

## سپاسگزاری

ناگفته نماند که از توصیه‌های راهگشا و الطاف نشاط‌آوران بزرگوار رساله، جناب آقای دکتر عیسی حجت و جناب آقای دکتر یعقوب آژند، که عبور از موانع مسیر را ساده‌تر کردند، نهایت امتنان حاصل است.

## پی‌نوشت‌ها

معماری و موسیقی را نیز در این نظریه گنجانند.

8 Pompeii.  
9 Herculaneum.  
10 Amor Vacui.  
11 Horror Vacui.

۱۲ برخلاف فرهنگ می‌سیس محور که خود را پیرو می‌داند، نوآوری در مرکز فرهنگ مدرن قرار دارد، چنان‌که یکی از معیارهای هنر مدرنیستی، تحقق ایده‌ی "شوگ" است. اکنون، در زمانه‌ی جست‌وجوی چیزهای تازه و به‌پرسش‌گرفتن نقش تقلیدی هنر به‌سَر می‌بریم.

۱۳ اتفاق تأثیرگذاری که در این مقطع زمانی افتاد، اختراع دوربین عکاسی بود، که در حیطه‌ی هنرهای تجسمی، وظیفه‌ی شبیه‌سازی را به‌جای نقاشی بر عهده گرفت و تحولی عظیم در رویکرد نقاشان نسبت به تصویرکردن جهان عینی پدید آورد.

۱۴ هنرمندان مدرنیستی، نقاشی‌های خود را به‌یاری گستره‌هایی از رنگ و با‌اشکالی که اغلب فاقد جنبه‌ی بازنمایی‌اند، پدید می‌آورند. امپرسیونیست‌ها، نخست صلابت صفحه‌ی تصویر را محو نمودند، و سپس پُل بزان، نمایش اشیاء را به ساختار بنیادی بصری آنها فروکاست. دیری نگذشت که کوبیسم پای به‌عرصه نهاد و زمانه‌ی هنر انتزاعی شروع شد.

15 Osteranenie.  
16 Deformation.

۱۷ اکسپرسیونیست‌ها برخلاف فووها، که قِسمی آرامش و نشاط را فراروی می‌نهادند، نوعی تردید و تشویش را ارائه می‌دهند. این سبک، الهاماتی را برای اکسپرسیونیسم انتزاعی، تاشیسم، نقاشی کنشی، و نیو بروتالیسم که در معماری بالید، مهیا ساخت.

۱۸ نقاش هلندی مدعی بود که هنر باید طبیعت‌زدایی شده و با تکیه

1 BCE: before Common Era.

2 Mimesis.

۳ برخی اعتقاد دارند که روایت و نگهداری افسانه‌ها و خاطره‌های حماسی ازلی انگاشته، شالوده‌ی عصر کلاسیک را می‌ریزد. واسطه‌ی استمرار اسطوره‌ها چیزی نبود جز می‌سیس، که به انباشت تجربه‌ها و انتقال گنجینه‌های فرهنگی امکان می‌داد. در آن روزگار، می‌سیس، تمامی قدرت را در اختیار داشت، به‌نحوی که هرگونه ابتکار و نوآوری، بی‌حرمی به حساب می‌آمد. عبور می‌سیس از مناسک مذهبی به اصطلاح‌شناسی فلسفی در سده‌ی پنجم پ.د.م تحقق یافت، آن جایی که بار معنایی جدیدی نیز به‌خود گرفت: بازتولید جهان بیرونی.

4 εἶδος; eidos.

۵ سوفیست‌ها سخت مخالف این نگره بودند. سده‌ها بعدتر در دوران مدرن، اندیشه‌ورزانی چون نیچه، دوباره به دیدگاه‌های سوفسطاییان پیرامون حقیقت‌ذهنی، نسبی، و چندگانه رسیدند و با طرح موضوعاتی بدیع، پایه‌های پسامدرنیته را برافراشتند. به‌باور نیچه‌ی رند، افلاطون‌گرایی که حقیقت را معقولی فوق محسوس می‌داند و به هنر، به‌دلیل آن‌که بر خطا و توهم مبتنی است، روی خوش نشان نمی‌دهد، شکل اولیه‌ای است از نیپیلیسم و خصومت با زندگی.

۶ در سده‌های نخست مسیحی، عامل تازه‌ای سر برآورد: ساخت نامحسوس. متفکران آن برهه می‌گفتند که اگر کار هنر روگرفت است، پس بهتر آن‌که عالم غیب را موضوع مطالعه قرار دهد و به دنبال نشانه‌های جمال جاودان روان شود، تا که به بازنمایی مستقیم واقعیت پردازد.

۷ رساله‌هایی که تا آن زمان گرته‌برداری را مورد واکاوی نهاده بودند، آن را تنها برای گروه خاصی از هنرها صادق می‌پنداشتند؛ برخی برای شاعری، برخی دیگر برای نقاشی و بیکره‌تراشی. باتواما، دست به عمومی‌سازی زد و

Chilvers, Jan; Harold Osborne & Dennis Farr (1994), *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford University Press, Oxford.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2005), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated with a foreword by Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Fontana-Giusti, Gordana (2013), *Foucault for Architects*, Routledge, London.

Gardner, Helen (2014), *Gardner's Art through the Ages: A Concise Western History*, edited by Fred S. Kleiner, Wadsworth Cengage Learning, Boston.

Janson, Horst W (2011), *Janson's History of Art: The Western Tradition*, edited by Penelope Davis, Walter Denny, Frima Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann Roberts and David Simon, Prentice Hall, London.

Jencks, Charles (1997), *The Architecture of Jumping Universe*, Academy Editions, London.

Le Corbusier (1986), *Towards a New Architecture*, translated by Frederick Etchells, Dover Publications, New York.

Mallgrave, Harry Francis & David Goodman (2011), *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford.

Norberg-Schulz, Christian (1975), *Meaning in Western Architecture*, Praeger Publishers, New York.

Spencer, Douglas (2011), *Architectural Deleuzism: Neoliberal Space, Control and 'Univer-City'*, *Radical Philosophy*, series 1, issue 168, pp. 9-21.

Tatarkiewicz, Władysław (1980), *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, Polish Scientific Publishers, Boston.

Venturi, Robert (2002), *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York.

Watkin, David (2005), *A History of Western Architecture*, Laurence King, London.

بر عناصر انتزاعی، از رابطه‌ی بازنمایانه با جزئیات انضمامی اشیاء بگسلد، تا بتواند از فردگرایی بنیادی رهایی یافته و به هماهنگی جهانی دست یازد.

۱۹ "Cape Horn"، واقع در جزیره‌ی هورنوس، پرتگاهی کوهستانی در جنوبی‌ترین بخش کشور شیلی است که در آن، اقیانوس‌های اطلس و آرام به هم می‌رسند. به دلیل آب‌وهوای طوفانی و متلاطم، بادهای شدید، و امواج بسیار بلند، اغلب کپ هورن را "پایان دنیا" می‌خوانند.

20 CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

۲۱ در حالی که مدرنیسم، گسست تاریخ و فروپاشی سوژه را به شکلی تراژیک نمایش می‌دهد و برفقدان انسجام و وحدت می‌گیرد، پسامدرنیسم، موقعیت‌های فوق‌را، به نیکی می‌ستاید. بحث‌های مدرن بر سر حقیقت و واقعیت، خرد و تجربه، آزادی و برابری، عدالت و صلح، و نیز زیبایی و پیشرفت درمی‌گرفت، در چارچوب سخن پسامدرن اما، این مفاهیم، همواره داخل گیومه قرار می‌گیرند.

22 Essential Disjunction.

۲۳ مفهوم "رخداد"، که برای فوکو چونان یک دسته‌بندی تقلیل‌ناپذیر در کنار "گزاره" می‌ایستد، در پارک دو لا ویلت نیز از مفاهیم کلیدی نهاده شده در طرح به‌شمار می‌آید، چنان‌که چومی، معماری را بدون آن ایده، امکان‌پذیر نمی‌داند.

24 Rhizome.

25 FOA: Foreign Office Architects.

26 Vitruvian triad: firmitas /utilitas /venustas.

27 Biomorphism.

## فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، نگرش فلسفی پست‌مدرن، فصلنامه‌ی شهرسازی و معماری آبادی، سال ۳، شماره‌ی ۱۰، صص ۳۴-۴۱.

احمدی، بابک (۱۳۹۰)، حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر، نشر مرکز، تهران.

Arnason, H. Harvard & Elizabeth C. Mansfield (2013), *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Pearson, Amsterdam.