صفحات ۱۹ - ۲۸
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

اثربخشی سبک‌های هُنری پس از سده‌ی بیستم بر معماری تندیس‌وار معاصر*

حسین بحرینی[۱**]، **ایرج اعتصام**[۲]، **محمد حبیبی سوادکوهی**[۳]

[۱] استاد دانشکده‌ی شهرسازی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استاد دانشکده‌ی معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] پژوهشگر دکترای دانشکده‌ی معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۹۷/۷/۲۱، تاریخ پذیرش: ۹۷/۹/۲۷)

چکیده

با اندکی باریک‌بینی، تعامل تام‌وتمامِ معماری با هر سه عرصه‌ی معارفِ آدمی، اعم از علوم انسانی، علوم طبیعی و هنر، به‌چشم می‌آید. این شاخه‌های شناخت، به‌ناچار با یکدیگر سازگاری می‌یابند و گشادوبست‌هایی را از سر می‌گذرانند. این‌سان، سرمشق‌های فنی و هُنری‌ای که زمانی بر صدر بودند و قَدر می‌دیدند، در هنگامه‌ای دِگر، زیر تازیانه‌های تفکراتِ تازه، درد کشیدند و طرد شدند. روزگارِ پیش از جنگ دوم جهانی را، "عصر مجسمه‌سازی" در تاریخ معماری نام نهاده‌اند. این مهم، در نتیجه‌ی ابداعات انقلابی برخاسته از فناوری‌های پیشرفته و مصالح جدید در صنعت ساخت‌وساز به‌ظهور رسید. معماری تندیس‌وار، که ساختمان را چونان مجسمه‌ای دُرسا، به‌قصدِ نمایش در معرض دید عموم می‌گذارد، در درجه‌ی نخست، به خصایص ظاهری بنا شاملِ فرم، سازه، و مقیاس، وابسته است. بدین‌ترتیب، می‌بایستی که ردپای مصادیق آغازین آن را در ابنیه‌ی دورانِ باستان جست. با نگاهی انضمامی بر اولین زمینه، یعنی فرم، جستار حاضر تلاش دارد تا با کاربست راهبرد کِیفی و تدابیر استدلال منطقی و بررسی موردی، نشان دهد که برخی از خیزش‌های هُنری مدرنیستی مانند آر نُوو، اکسپرسیونیسم، نِئو بروتالیسم، کوبیسم، فوتوریسم، و کانستراکتیویسم، الهام‌بخش معماری-تندیسگری معاصر شده‌اند، که خود، در بسیاری از سبک‌های معماریِ پسامدرنیستی نظیر های-تِک، دی‌کانستراکتیویسم، فولدینگ، پارامِتری‌سیسم، زیست‌ریخت‌شناسی، و بایودیجیتال، تجلی چشمگیری یافته است.

واژه‌های کلیدی

معماری-تندیسگری، اصالت فرم، هنرِ مدرنیستی، مکتب‌های پسامدرن، دی‌کانستراکتیویسم.

* این مقاله برگرفته از مطالعات رساله‌ی دکترای نگارنده‌ی سوم، با عنوان: "خوانشی از چشم‌اندازِ نیهیلیسمِ هِرمنیوتیکی بر پیدایشِ افقِ پسازیبایی‌شناختی در متنِ معماریِ معاصر: معمایِ معنا در پریشانیِ نشانه‌ها"، به راهنمایی نگارندگان اول و دوم است.

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

مقدمه

با گذار از قالب‌هایِ قراردادی، که خود را طبیعی و هنجارمند جا می‌زدند، هنرِ مدرن چونان نشانی از انهدامِ مفهوم‌سازی، انسجامِ سوژه‌یِ دِکارتی را سخت به‌پیکار می‌گیرد. آرمان‌هایِ روشنگریِ سربرآورده از عصرِ رنسانس، سرانجام، یک اقتصادِ سرمایه‌سالارِ مبتنی بر خِردِ ابزاری-استراتژیک تحویلِ بشر دادند؛ بشری که البته، در انتظارِ سعادت و پیشرفت به‌سر می‌بُرد. حتی در سرتاسرِ این مسیر، آزادی‌هایِ شاید که اصیلِ او را به‌یغما گرفتند و صورت‌بندیِ مصیبت‌زایِ "صنعتِ فرهنگ" را به‌بار نشاندند. ستیز با عِلم‌باوری، خِرَدمحوری، و انسان‌گرایی، که از فراروایت‌هایِ فراگیرِ مدرنیته قلمداد می‌گردند، در سطحی گسترده در نگره‌هایِ پسامدرنیستی، به‌ظهور می‌رسد. به‌نحوی متناقض اما، تحققِ آنها را می‌توان در نمونه‌هایِ متعالیِ تعدادی از قالب‌هایِ هنرِ مدرنیستی، مانندِ موسیقی، نقاشی، رمان‌نویسی، و نه معماری، به‌نظاره نشست. چه‌بسا، این ناهمگونی به‌خاطرِ مرزهایِ نه‌چندان مشخص میانِ آن‌چه که هنرِ مدرن یا پسامدرن می‌نامند، باشد.

تندیس‌گرایی در معماری، در وهله‌یِ اول، از مشخصاتی چون فرم، ساختار، و مقیاس، نشأت می‌گیرد. ناگفته نمانَد که در این بین، عواملی مانندِ مصالحِ ساختمانی، نورپردازی، و رنگ‌آمیزی نیز، به‌هیچ‌وجه، بی‌تأثیر نیستند. بنابراین، با دقت بر موضوع مشخص می‌شود که سرچشمه‌یِ این رهیافت به ساختمان‌هایِ کهن می‌رسد، از جمله اریکه‌هایِ سُتُرگِ ایران و اهرامِ معظَمِ مصر. در ادامه‌یِ سِیرِ تاریخی، یونانی‌ها نیز بنا را گونه‌ای پیکره با شکلی انتزاعی می‌پنداشتند که نیرویی خاص جهتِ مجسم‌ساختنِ صفاتِ انسانی دارد. هم‌چنین، محلی که برایِ استقرارِ ساختمان‌هایِ خود برمی‌گزیدند، این سویه‌یِ تندیس‌وارانه را قوّت و شدت می‌بخشید. به‌تعبیری، در ابتدایِ امر، معماری چونان توده‌هایی کلان، چندان توجهی به مسأله‌یِ فضا نشان نمی‌داد، و بیشتر ظهوری مجسمه‌ساختی را به‌نمایش می‌نهاد. باری، تجلیِ معماریِ تندیس‌وارِ معاصر را، اغلب برخاسته از نهضتِ سمبولیسم می‌دانند که در آن، فرم آفریننده‌یِ اصلیِ اثر به‌شمار می‌رَوَد.

در نوشتارِ پیشِ رو، نگارندگان می‌کوشند تا با آزمودنِ مبانیِ فلسفی و هُنری در نمونه‌هایی چند از ساختمان‌هایِ برجسته‌ای که در دورانِ معاصر به‌اجرا درآمده‌اند، در نهایت، مدلی از پیوندهایِ موجود میانِ آنها پیشنهاد دهند. بنابراین، بحثِ اصلی معطوف خواهد بود به دیدگاه‌ها و سبک‌هایِ هُنریِ پس از سده‌یِ بیستم، که به‌طورِ عمده، تحتِ عناوینِ مدرن و پسامدرن بازشناخته می‌شوند. برایِ روشن‌ترساختنِ مسأله، این نوشتار از شرحی مختصر پیرامونِ تعاریف و کارکردهایِ هنر در اعصارِ گذشته آغاز می‌کند تا به نهضت‌هایِ هُنریِ روزگارِ روشنگری، به‌عنوانِ پیشاتاریخِ پژوهش، برسد. در گامِ پسین، با تأمل بر سبک‌هایِ هُنریِ مدرنیستی و پسامدرنیستی، مناسباتِ آن سبک‌ها با ساختمان‌هایِ تندیس‌وارِ معاصر را، با التفاتِ بیشتر بر عاملِ محوریِ فرم، وامی‌شکافد. به‌منظورِ برآوردنِ مقاصدِ مقاله، روش تحقیقِ کِیفی در کنارِ شِگردهایی نظیرِ تحلیلِ استنتاجی -آمیزه‌ای از شیوه‌هایِ توصیفی و استدلالِ منطقی-و موردپژوهی به‌کار گرفته شده است.

حاجت به توضیح است که این پژوهش نمی‌خواهد تناظری مابینِ مجسمه‌سازی با معماری برقرار نماید، زیرا با این‌که هردو نوعی بناکردن هستند، اما مجسمه‌سازی، نرمش‌پذیرتر از معماری دست به‌عمل می‌زند. به‌واقع، معماری هنرِ بناکردنی است که به‌منظورِ تحققِ غایاتی چند طراحی می‌گردد، و از این‌رو، نگرشِ طراح، سازنده، و کاربران، نمی‌تواند که کاملاً آزاد از هر قیدوبند و تعیّنی صورت پذیرد. به‌علاوه، پژوهشِ حاضر بر آن نیست که ماهیتِ معماری را، با برشمردنِ ویژگی‌هایِ ذاتیِ آن، به‌بررسی بگیرد. بدین‌ترتیب، قضاوتِ نقادانه‌ای پیرامونِ ابنیه‌ای که بازنمایی‌هایِ تندیس‌وارانه دارند، به‌عنوانِ مثال فرم‌هایِ فروپاشیده و سیالِ زاها حدید یا دانیل لیبِس‌کیند، ارائه نمی‌دهد. به‌واقع، درنگ بر میزانِ مطلوبِ هم‌پوشانی و هم‌مصداقی مابینِ معماری و تندیسگری، در دایره‌یِ شمولِ این تحقیق نمی‌گنجد. با توجه به مطالبی که آمد، سؤالاتِ بنیادینی که نویسندگان در پیِ پاسخ‌شان می‌روند، بدین شرح‌اند:

یک. اندیشه‌هایِ نهفته در پسِ هنرِ مدرنیستی بر چه چشم‌اندازها و رهیافت‌هایی پای می‌فشارند؟

دو. پسامدرنیسمِ معمارانه، به‌مثابه‌یِ امرِ ناکلاسیکی که اصل خاستگاه را به‌پرسش می‌گیرد، رهاوردِ چه نگره‌هایی است، و تا چه اندازه توانسته آن ایده‌ها را در تجاربِ واقعی و عملیِ معماری بارَوَر سازد؟

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

مبانیِ نظری

از سده‌یِ پنجمِ پ.د.م ـ پیش از دورانِ مشترک[1] - تا سده‌یِ نوزدهم، به‌وقتِ تعریفِ هنر از واژه‌یِ "می‌مِسیس[2]"، به‌معنایِ "محاکات" یا "تقلید"، بهره می‌بردند.[3] با گذار از جهانِ اسطوره به فلسفه، افلاطون هنر را برابر با می‌مِسیس می‌داند، به‌طوری‌که در گرته‌برداریِ فرع از اصل یا "ایدوس[4]"، هماره فرع چونان الگویِ مثالیِ آن نشده و در مرتبه‌یِ نازل‌تری می‌نشیند. ایدوسِ افلاطونی، حقیقت را نه ذهنی، که عینی و هم‌چنین پایدار می‌پندارد.[5] خلاصه آن‌که نظریه‌یِ فیلسوفِ یونانی، تقلیدِ واقعیت به‌وسیله‌یِ هنر را

مـردود می‌شـمارَد، چراکـه آن را راهِ مناسـبی در راسـتایِ دسـتیابی بـه ژرفنـایِ حقیقـت نمی‌انـگارد. در ایـن چشـم‌انداز، اثـرِ معمـار و تندیسـگر، همان‌قـدر مصداقـی از هنـر اسـت کـه کارِ نجـار و نسـاج. ارسطو، نگره‌ای که بر مبنایِ آن، هنر از واقعیت تقلید می‌کند را نگاه مـی‌دارد، بـا این تفاوت که تقلیـد را نه روگرفتی تمـام از واقعیت، که داشـتنِ دیدگاهی آزادانه‌تر نسـبت بدان در نظر می‌آورد، بدین‌اعتبار که هنرمند می‌تواند واقعیت را به روشِ خودش به‌نمایش بگذارد. تا قرن‌ها بعد، تفسیری از هنر سلطه داشت که می‌مِسیس را رونوشتی از واقعیت برمی‌شـمرد؛ تفسـیری که مخالفِ تخیل، بیانِ درونیِ آزادِ هنرمند، الهام، و ابداع بود.[۶]

با درآمدنِ رنسانس است که موضوعِ تقلید دوباره مفهومِ بنیادینِ نظریه‌یِ هنر می‌شود، و درسـت همین‌جاسـت که اوجِ اعتلای خود را درمی‌یابد. نویسـندگانِ رنسـانس تـلاش نمودند تا بـر موانعِ پیش پـای این نظریه فائق آیند. بدین‌اعتبار، تأکیدها داشـتند که تمامیِ روگرفت‌هـا مناسـب هنـر نیسـتند، جـز آنهایـی کـه "خیـر"، "هُنری"، "زیبـا"، یـا "خیال‌انگیز" باشـند. این‌چنیـن، نظریه‌ای نویـن به‌طرح می‌رسد: ابژه‌ی تقلید نباید تنها طبیعت باشد، بلکه حتی بهتر است پیشـینیان را، کـه خود بهترین گرته‌بـرداران بودند، مدِ نظر قرار داد. شـعار "تقلید از باسـتانیان"، در سـده‌ی پانزدهم ظاهر می‌شـود، اما تـا اواخر سـده‌ی هفدهم، تقریبـاً به‌طور کامل، جـای ایده‌ی "تقلید از طبیعـت" را غصـب کـرده و خود بـر صدر برمی‌نشـیند. در صورت‌بنـدی تـازه، می‌بایسـتی که طبیعـت مورد برداشـت قرار بگیـرد، اما به‌طریـق قدیمی‌هـا. در دوره‌ی بـاروک و تا اوایلِ سـده‌ی هجدهم، نظریـه‌ی اصلیِ زیبایی‌شناسـی همان باقی مانـد. به‌تدریج، واژه‌ی تقلیـد عرصـه را بـرای پـرورش مبحـث "تقلیـد و ابـداع" بازگذاشـت، و خـود به‌محـاقِ فراموشـی فروغلطیـد. در قـرنِ هفدهـم اسـت کـه جان لورِنتسـو بِرنینی بزرگ اظهار نمود، نقاشـی آن‌چه را که نیسـت به‌نمایش می‌گذارد، و جووانی پی‌یِترو کاپریانو در شـعرهایش سـرود کـه شـاعری، نوآفرینـی از هیـچ اسـت (Tatarkiewicz, 1980, 266-273). در ایـن نگرش، آشـکارا هنر دسـت بـه گرته‌بـرداری نمی‌بَرَد، و ابداع را چونان الگویی پیشِ چشمِ خویش نگاه می‌دارد، چراکه حتی قـادر اسـت از ابـژه‌یِ تقلیدش، یعنـی طبیعت، کامل‌تـر تحقق یابد.

۱. هنرِ دورانِ روشـنگری: از نِئوکلاسی‌سیسم تا پوزیتیویسم

در مجمـوع، گفتنی اسـت که مابیـنِ قرونِ پانزدهـم تا هجدهم، هیـچ اصطلاحـی به‌انـدازه‌یِ تقلیـد، و هیچ اصلـی جهان‌رواتـر از آن متـداول نبـود. به‌سـالِ ۱۷۴۷، شـارل باتـو اعـلام می‌نماید کـه اصلِ نهفتـه در تمامـیِ هنرهـا را کشـف کرده اسـت: تقلیـد.[۷] حفاری‌هایِ باستان‌شـناختی و مطالعـاتِ عتیقه‌شـناختی در اواخـرِ سـده‌ی هجدهـم، بـه کشـفِ ویرانه‌هـایِ «پومپه‌ئـی[۸]» و «هِرکولانِئـوم[۹]»، از شـهرهایِ قدیمیِ ایتالیا انجامید، که پیامدی جز کاربسـت شدیدتر روش شبیه‌سـازیِ پیشـینیان در پـی نداشـت. عصـرِ روشـنگری در نیمـه‌ی دوم سـده‌ی هجدهـم آغـاز شـد، و سـه سـبکِ متفاوت نِئوکلاسی‌سیسـم، رومانتی‌سیسـم، و پوزیتیویسـم که خود مشتمل بـر رِئالیسـمِ برآمـده از راسیونالیسـم و امپرسیونیسـمِ برآمـده از امپری‌سیسـم بود، را به‌عرصه‌های اندیشـگی کشـاند. این سبک‌ها چونان طلیعه‌هایی بر ایده‌هایِ مدرنیستی در هنر به‌شمار می‌آیند.

نِئوکلاسی‌سیسم، که به‌نوعی دستاوردِ کشف‌های باستان‌شناختی بـود، به‌سـال ۱۷۵۵ رخ نمـود و علاقـه بـه "آمـور واکوآی[۱۰]" یـا فضای خالـی را، در تقابـل بـا "هارِر واکـوآی[۱۱]" یا ترس از فضایِ خالی، که در بـاروک حُکـم می‌راند، مطرح سـاخت. نهضـتِ فوق، گرته‌بـرداری از مؤلفه‌هـای موجـود در یونان و روم کهن را سـرلوحه‌ی خویش نهاد، و در ادامه‌ی مسـیر، به سـبک‌های احیایـی و نوتاریخی‌گری، امکان ظهـور داد. در اواخـر سـده‌ی هجدهـم، رفته‌رفته، واکنشـی نسـبت به خِرَدگرایی و نظم نِئوکلاسـیک شـکل گرفت که در نهایت، شورش علیـه محافظـه‌کاری، میانـه‌رَوی، و ریا، و هم‌چنین تأکیـد بر اولویت تخیل در تجربه‌ی هُنری، به رومانتی‌سیسم انجامید. بدین‌ترتیب، موضوعاتی مانند سوبژکتیویسمِ زیبایی‌شناختی و دریافتِ مخاطب از متن، که مباحثی به‌شـدت امروزی هسـتند، با برازندگی به‌میدان آمدنـد. دسـت آخـر، پوزیتیویسـم بـا التفـات بـر ویژگی‌هـای ابژکتیـوِ جهـانِ بیرونـی، اصالت مشـاهده، و فردمحـوری، به‌سـال ۱۸۴۸، بر عرصه‌ی هنر پرتو افکند.

۲. آیین‌های هُنری نوپدید: واقعیتِ قراردادی

بـرایِ بیـش از بیسـت سـده، نظریـه‌یِ تقلیـد کـه مجادلـه‌یِ بنیان‌براندازی را نمی‌چشـید، بـر صدر نشسـت و فایدت‌ها رسـاند، اما با رسـوخِ هرچه بیشـترِ مدرنیته، سِیرِ کامیابی‌هایش شکسـت.[۱۲] محـاکات، به‌گونه‌ای کلی، ویژگی‌های ابژکتیوِ جهان خارج را در نظر داشـت، تا این‌که در اواخر قرنِ نوزدهم، هنرمندانی جاه‌طلب ظهور یافتنـد کـه، چه در سـاحت نظر چه عرصه‌ی عمل، بـه دنیای درون روی کردنـد. آنـان بیـش از اعتنـا بـه نمـودِ بیرونی طبیعت یـا احوال جامعه، به کاوش در تجربیات ذهنی خود اهتمام ورزیدند. مصداق مهمـی از ایـن دِگرگونـی زلزله‌آسـا در بلندپـروازی هُنـری، جنبـش رومانتی‌سیسـم است، که بیشترین بها را از بهر فرانمایی خویشتن و تجارب فردی قائل می‌گشـت.[۱۳] نگره‌ی مدرنِ زیبایی، از دلِ مفهومِ قدیمی آن استخراج شده، با این‌وجود، تفاوت‌های ژرفی میان‌شان به‌چشـم می‌خـورَد، کـه از بیـن آنهـا می‌تـوان توجـه بـه دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی و خلاقیت‌محور را نام بُرد.

تحـولات شـگرفی کـه تحتِ عنـوان هنـرِ مدرنیسـتی، در نقاشـی و پیکره‌تراشـی به‌سـوی تجرید می‌گراینـد، پیونـد وثیقـی بـا ظهـور فرمالیسـم دارند.[۱۴] در نگاه هنرمند مدرن، واقعیت چیزی به‌معنای حضورِ خارجیِ آن در ادراک حسـیِ سـوژه نیسـت، بلکه قراردادهای نشانه‌شـناختی‌ای اسـت کـه ابـژه‌ی تعریف را بـر جایگاه امـر واقـع می‌نشـانَد. از ایـن‌رو، یقیـن بـه اندیشـه‌ی شناسـا کـه رنـه دِکارت را بـه هسـتی، و در گام پسـین، بـه قطعیت عینـی عالَم راهبر می‌شـد، رخـت بربسـت، و حکومـت مطلـق ذهـن شـکل گرفـت. فضیلـت قـرارداد تـازه‌ای کـه هنرمنـد بـا مخاطـب می‌بنـدد، آگاهانه‌بـودن

آن است، به‌قِسمی‌که کلیت دروغین را از میان برمی‌دارد. هنگامی‌که فرمالیست‌های روسی، مفهوم "آشنایی‌زدایی[15]" را طرح کردند، به‌راستی یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های اثرِ هُنریِ مدرن را به‌بحث گذاشتند. برای ذهنی که به اصول مرسومِ بیان خو گرفته باشد، هر چیزِ ابداعی، هراس‌آور می‌گردد، چنان‌که شنونده‌ی کوارتت‌های آرنولد شوئِن‌برگ یا بیننده‌ی فیلم‌های آندرِی تارکوفسکی، از مواجهه با آثار آنان می‌ترسد. این آثار می‌خواهند تا عادات زیبایی‌شناختی مخاطب را به‌چالش 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 نامتعارفِ آن برمی‌آید (احمدی، ۱۳۹۰، ۳۷-۴۰).

بیانیه‌ی سمبولیسمِ ادبی، که بنیادی از ذهنیت رومانتی‌سیسم را در خود دارد، به‌سال ۱۸۸۶ در پاریس انتشار یافت. طرفداران آن، با معرفی شعارِ "هنربرای هنر" به‌منزله‌ی 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 صِرف را چونان چیزی خُرد خوار می‌شمارَد، پای به عرصه‌ی هستی نهاد(Gardner,2014,341-386). به‌مثابه‌یِ برآمدی از سه نحله‌یِ موجود در هنرِ روشنگری، یعنی نئوکلاسی‌سیسم، رومانتی‌سیسم، و پوزیتیویسم، و هم‌چنین واکنشی به تاریخ‌گراییِ فرهنگستانی سده‌ی نوزدهم، نهضت آر نُوو قد برافراشت و بر مبنای نظریه‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی بالید. معماری آر نُوو نیز، مابین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ جلوه‌گری‌ها نمود. شیوه‌ی آنتونی گائودی، که خلاق‌ترین طراحِ این سبک به‌شمار می‌آید، عمدتاً به جریان احیای گوتیک تعلق می‌گیرد. معمار اسپانیایی، با مختصاتی تندیس‌وارانه به‌کار می‌پرداخت و روش معماری-تندیسگری را متبلور می‌ساخت. اصول آر نُوو عبارت‌اند از: عدم سنت‌گرایی، انتقاد از مکتب‌های تقلیدی، توجه به صوَر نوین، درنظرداشتن روح زمان، و اشتیاق به تولید آثار جدید. ویژگی عمده‌ی آن، کاربست تزیینات پُرانحنایِ نامتقارن، با الهام از نقوشِ پیچ و تابدار گیاهی است.

به‌مثابه‌ی جنبشی منتج از سمبولیسم، فوویسم با ویژگی‌هایی چون سادگیِ فرم و نظام‌مندی بیان پدیدار گشت. فووهایِ رویگردان از واقعیت عینی، در نقاشی خویش، رنگ و ترکیب را بر جایگاه موضوع نشاندند. 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[16] یا دفرماسیون، به‌ستایش زشتی پرداخت[17] (Arnason & Mansfield, 2013, 90-98). از معمارانِ ملهم از سبک فوق، اِریک مِندِل‌سِن، شایسته‌ی اعتناست. او پس از جنگ نخست جهانی، برجِ آین‌شتاین را با خصوصیاتی منحصر به‌فرد اجرا کرد. در نمای بیرونی این بنا، به پیوستگی و حرکت اشاره می‌شود، پنجره‌ها بر گِرد گوشه‌های نیم‌دایره می‌پیچند و پله‌ها در جهت ورودی غارمانند پیش می‌رَوَند، تا که دستِ آخر، نمونه‌ای چشم‌نواز از معماری-تندیسگری را به‌نمایش درآورند. معماری اکسپرسیونیستی تمایل دارد تا عملکرد را، به‌خاطر برخورداری از امکان ارائه‌ی سخن شخصی هنرمند، نادیده انگارَد، و با ترکیب ابتکاری احجام، بیانی انتزاعی از ارزش‌های نهفته در آن را به‌تصویر 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 به‌منزله‌ی نظام بسته‌ای از قراردادها، تقدس پیشین را از دست داده، و هنرمند با کاربست شِگِردهای پست‌امپرسیونیستی، آن را به اجزای دلخواه خود تجزیه می‌کند. این تجربه، قرابتی غریب با تقلیل پدیدارشناختی، و مباحث مرتبط با شناخت بی‌میانجی و رها از هرگونه تعیّن‌های تحمیلی از چیزها می‌یابد (احمدی، ۱۳۹۰، ۳۷). تا ۱۹۱۰، پابلو پیکاسو و ژرژ براک، این قالب هُنری را با کشف نوع جدیدی از فضای تصویری، و بر پایه‌ی شکل‌های ساده و زاویه‌ی دید جابه‌جاشَونده، پی افکندند. این نهضت، که بن‌مایه‌یِ سبک‌هایی نظیرِ فوتوریسم، کانستراکتیویسم، پوریسم، و دِ شتایل قرار گرفت، با ابداع همزمانی متباین با ترکیب‌بندی کامل رنسانس و تصور فضایی سه‌بُعدی آن، که بر هندسه‌ی اقلیدسی استوار بود، انسجام ترسیم را از بین بُرد و انتزاع را بر مسند توجه نشاند (Gardner, 2014, 393-397). به‌علاوه، کوبیسم با گسست از نقطه‌ای واحد جهتِ نظاره‌گری، عامل زمان را به هنرهای دیداری افزود. بدین‌ترتیب، با برآمیختن چشم‌اندازباوری نیچه‌ای با اصل عدم قطعیتِ هایزن‌برگی، قِسمی اندیشه‌ی انتقادی را پدید آورد. جدا از نگرش تندیس‌گرایانه‌ای که پیامد غیرمستقیم این نهضت در معماری است، تجزیه‌ی احجام به اَشکال اصلی هندسه نیز، ویژگی مشترک آنها می‌گردد.

در ۱۹۰۹، فیلیپو توماسو مارینِتی با تأکید بر این‌که جهان توسط امر زیبایی‌شناختی جدیدی به‌نام 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 به‌شمار می‌آمد، کار را آغاز کردند و سپس، کوشیدند تا حس حرکت را بدان ترکیب‌بندی‌ها بیفزایند. با این‌که ساختمان مشخصی در این سبک به‌اجرا درنیامده، 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 پیکارِ پیشین گذاشت. یکی از اولین ساختمان‌ها و نیز نماد این سبك، بنای یادبود بین‌الملل سوم با طراحی ولادیمیر تاتلین است، که با فرمی مارپیچ و متکی به ساختاری مهندسی، احداث گشت (Chilvers et al., 1994, 116). امروزه، بسیاری از نظریاتِ معماریِ کانستراکتیویستی، چونان تبلورِ تکنولوژی، نمایان‌گذاردنِ ساختار، تأسیسات، و سیرکولاسیون، و نیز پرهیز از هرگونه تزیینات، در نقشه‌اندازی‌هایِ معمارانِ های-تِک، که گونه‌ای زیبایی‌شناسیِ صنعتی را به‌رخ می‌کشند و گاهی هم نِئو

فوتوریست خوانده می‌شوند، حاضر است. از این منظر، باید گفت که کانستراکتیویست‌ها ساختمان را به‌سانِ تندیسی برآمده از مؤلفه‌هایِ سازه‌ای و تأسیساتی، پیشِ چشمِ مردمان می‌نهادند.

گروهی از هنرمندان و معماران هلندی، با عنوان دِ سْتایل، در ۱۹۱۷ در لایدِن گِردِهم 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 سْتایل را به‌کار بست، منزلِ ریتفِلد شرودِر اثرِ گِریت ریتفِلد است. پس از آن، مسائلی از قبیلِ طراحیِ رها از هندسه‌یِ کلاسی‌سیستی، طردِ تزیینات، و حذفِ مؤلفه‌هایِ تاریخی، به‌قوّت در دیگر ابنیه موردِ استفاده قرار گرفتند. نِئوپلاستی‌سیسم را پیت موندریان در راستای نهضت پارسایانه‌ی خود اصطلاح کرد.[۱۸] این سبک، با بهره‌گیری از خطوط صِرفاً افقی و قائم، سطوح هندسی ساده‌ای را می‌آفریند. مابینِ سال‌هایِ ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۵، آمِدِئی اوزِن‌فان و شارل-اِدوارد ژانِره، ملقب به لو کوربوزیه، با هدف تلقیح روحِ زمانه به هنرمند، ناب‌خواهی یا پوریسم را پی ریختند. با دلبستگی به زیبایی‌شناسی ماشینی، آنان می‌پنداشتند که کوبیسم راه‌اش را گم کرده و به هُنری 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 نِئوپلاستی‌سیسم، کانستراکتیویسم، و مکتب باوْهاوْس، در پوریسم 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، نِئو بروتالیسم به‌صورت واکنشی به معیارهای مدرنیسم بین‌الملل پیش از جنگ دوم جهانی متحقق گشت. این سبک، که عرصه‌ی عملِ آن در معماری به‌طرح رسید، به‌قِسمی، 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 بُرد. نِئو بروتالیسم، علاوه بر خشونت و گران‌پیکری، گرایش به ابنیه‌ی مجسمه‌ساختی دارد، که در پاره‌ای موارد، در خدمت کیفیتِ روستایی و بومی قرار می‌گیرد (Watkin, 2005, 652). ویژگی‌هایی چون روراستیِ نهفته در پس آشکارگی مصالح نتراشیده، پرهیز از پرداخت، و نفرت از آسایش، به ویران‌گرانه‌ترین شکل ممکن در کارهای آلیسِن و پیتر شمیت‌سِن حاضرند.

۳. مدرنیسم معمارانه: تک‌گویی اقتصادمحور

معماری مدرنیستی، در حدود نیم‌سده، توانست نحوه‌ی نگرش جامعه نسبت به جهان را دِگرگون سازد. این مهم، به‌میانجی دو سازوکار مکمل فراهم آمد: یک. امتناع از تقلید موازینِ زیبایی‌شناختی پیشین و حذف کاملِ تزیینات. دو. پیدایش مصالح جدید. اولین مورد، به ایجاد احجامی خالص و فضاهایی سیال یاری رساند، و دومی، ابنیه‌ای با ساختارِ شفاف و دهانه‌های ستُرگ آفرید. سبک فوق به مردم وعده داد تا در دنیای همواره در معرض تهدید، در بزنگاهِ دو جنگ خانمان‌برانداز، کمال و آزادی انسانی را پاس بدارد و برای حفظ ارزش‌های مدنی، از هیچ کوششی دریغ نَوَرزد. لو کوربوزیه، چونان نماینده‌ی حتمی کنش مدرنیستی در معماری، با سعیِ مستمر در راستای گسست از گذشته‌ها، در به‌سویِ یک معماریِ جدید می‌گوید:

"هواپیما محصول گزینش دقیق است. درس هواپیما در منطقی قرار می‌گیرد که بر بیان مسأله و اِدراک 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 برایِ زیستن" (Le Corbusier, 1986, 4).

در قطعه‌ی «خانه‌های تولیدِ انبوه» از همان کتاب، معمار سوئیسی-فرانسوی نتیجه می‌گیرد که اگر همه‌ی مفاهیم مُرده درباره‌ی خانه را از قلب‌ها و ذهن‌های خود بزداییم و به پرسش از دیدگاهی انتقادی و عینی بنگریم، به "خانه-ماشین" خواهیم رسید. زیبایی این مفهومِ نوپدید معادل است با زیبایی وسایل و ابزار کارآمدی که هستیِ‌مان را همراهی می‌کنند. در انتهای جستارِ «تذکرِ سوم: پلان»، او به‌سان اَبَرقهرمانی راه‌بلد می‌نویسد:

"ما در برهه‌ای از بازسازی و سازگاری با شرایطِ اجتماعی و اقتصادی تازه‌ای زندگی می‌کنیم. با دورزدنِ این کِیپ هورن[۱۹]، افق‌های جدیدِ پیش چشم ما، خط عظیم سنت را تنها به‌واسطه‌ی اصلاح تمام‌وکمالِ روش‌هایِ رایج و تثبیتِ 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 آغازه‌های مدرنیسم، طراحان با وجود گزینشِ راه‌هایی گوناگون و حتی جدل با یکدیگر، به‌طور معمول، افق‌های معرفت‌شناختی و زیبایی‌شناختیِ جهان‌بینیِ سنتی را مردود دانسته، و برخلاف اَسلاف قرون وسطاییشان که در پی همسازی با روحِ قدسی بودند، کوشیدند تا به هماهنگی با روحِ زمانه‌ی به‌ارث‌بُرده از فلسفه‌ی اروپایی سده‌ی نوزدهم برسند. آنان که تأمل بر مباحث مهندسی متأثر از انقلابِ صنعتی را ارج می‌نهادند، در فروکاستنِ عناصر معماری، استفاده از فرم‌های ساده، گونه‌ای ایجاز، و نیز گریز از تزیینات، رَویه‌ای مشترک را به‌تصویر می‌کشیدند. قاعده‌ی "یا این، یا آن"، که متضمن قِسمی 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، فراچنگ‌آوردن مقتدرترین حضور معنا هم هست؛

آن‌چنان‌که بتواند مقبول ایدِئولوژی همسان‌خواه مدرنیسم افتد.

به‌تدریج، در اواخر مدرنیسم معمارانه، علاقه به تندیس‌گرایی، تنوعی اساسی به فرم‌های سرراستِ مدرن ارزانی داشت. فرانک لوید رایت، آخرین شاهکارِ خود یعنی موزه‌یِ گوگِن‌هایمِ نیویورک را به‌صورت مجسمه‌ای دوّار ساخت. لو کوربوزیه، پس از هفتمین کنگره‌ی بین‌المللی معماران مدرن[۲۰]، موسوم به "سیام"، در ۱۹۴۹ که برای اولین بار به موضوع زیبایی می‌پرداخت، از عقاید قبلیِ خود دست شست، و به‌جای تکیه بر یک معماری انتزاعی صِرف و طراحی مکعب‌های ناب، با آفرینش کلیسای نوتره دام دو ئو، به‌معنای مریمِ رفیع، در رنشانِ فرانسه، به مجسمه‌هایی احساس‌گرایانه تمایل نشان داد. از زمان آخرین کلیساهایِ باروک در دو سده‌ی پیش‌تر، کمتر ساختمان کلیسایی مهمی احداث شده بود. بنابراین، پس از اتمامِ نوتره دام دو ئو به‌سال ۱۹۵۵، علاقه به معانی بنیادینِ وجودی، دوباره احیاء گردید. این بنا، هم پناهگاه است هم فرمی گشوده و آغوشی باز برای استقبال از زائران؛ گویی‌که 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 جهتِ عمودی دارد.

نام معماران دیگری مانند لویی کانِ امریکایی، اِرو سارینِنِ فنلاندی، و یورن اوتسانِ دانمارکی، را می‌توان به‌عنوان طلایه‌داران معماریِ مجسمه‌سانِ نوظهور به‌میان آورد. آنان با پیش چشم‌نهادن ایده‌ی عدمِ تبعیتِ فرم از کارکرد، دوران گذار میان معماری مدرنیستی و پسامدرنیستی را هموار ساختند. ناگفته نمانَد 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 رخدادها، رخنه‌ای در خیال خاطی نهاد و امکان‌پذیری آن را منتفی اعلام داشت. از اواخرِ دهه‌ی ۱۹۶۰، معماران در راستای احیای مقصودِ حرفه‌ی خویش، دوباره شروع کردند به طرح پرسش پیرامون بافت، تاریخ، سنت، و فرم. در بلندمدت، اعتراض علیه معماریِ مدرنیستی در امریکا شکل گرفت و جنبشی جهانی در اروپا تکامل یافت، تا که سرانجام توانستند بر گسترش مدرنیسمِ بین‌الملل مهار بزنند.

۴. اسلوب‌های پسامدرن: ذهنی‌گرایی/ کثرت‌مداری/ نسبی‌باوری

جهدِ جدّی جنبش مدرن جهت متحول‌ساختن انسان، با تأکید بر انقلاب ساختمانی و نابودی حافظه‌ی تاریخی، او را با اِعمال خشونت علیهِ 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 و نیز زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی، طی نخستین مراحل ظهور جنبش مدرن مغفول ماند، اما در نیمه‌ی دومِ سده‌ی بیستم، رغبتی غریب نسبت به ایده‌ی "بازگشت به خانه" به‌طرح رسید. در توضیح تناقضِ موجود در سِیر تحولِ معماری مدرنیستی باید گفت که اندیشه‌ی رایت مبنی بر ویران‌نمودن جعبه، دست آخر، به جدایی اسکلتِ فنی از عناصرِ عملکردی معرفِ فضا بدل گشت، که خود، دوباره به تصورِ ابنیه در قالب جعبه‌هایی ساده انجامید. البته، تفاوتی اساسی در میان است؛ جعبه‌های پیشین، موجوداتی ایستا حاوی مجموعه‌ای از اتاق‌های مجزا بودند که کنارِ هم می‌نشستند، در حالی‌که جعبه‌های اخیر، پلانِ آزاد را به‌نمایش می‌نهند (Norberg-Schulz, 1975, 389-426). هدف پلورالیسم، که به‌تدریج جای خود را باز می‌کرد، این بود که تمامی یافته‌های معنادارِ آدمی را، به‌قِسمی بالقوّه، در دسترس او بگذارَد. این‌چنین، التقاط‌گرایی برآمده از نوستالژی، رجوع به تاریخ را در اولویت نخست طراحان قرار داد.

مدرنیسم با افسون‌زدایی از اسطوره‌های قدیمی، راه را بر رهایی معناشناختی آدمی گشود. رفته‌رفته اما، با مشروعیت‌بخشی صِرف به قطعیتِ علمی به‌مثابه‌ی اَبَرروایتی تازه‌وارد، صورت‌بندی خود را بر پایه‌ی آن مستحکم نمود. در ادامه، پسامدرنیسم به انکار تمامی برنامه‌ها و نقشه‌های روشنگری همت گمارده، و آسیب‌شناسی‌های به‌عمل‌آمده از جهانِ مدرن را ناقوسِ مرگِ مدرنیسم می‌انگارد. نظامِ اندیشگی تأمل‌گرانِ پسامدرن، که عقلانیتِ ابزاری-استراتژیک مدرن را زیر سؤال می‌بَرَند، سرشار است از سازشی مابین تفکرات فردریش نیچه و مارتین هایدِگر، با وجه مشترکِ شناخت‌شناسی مبتنی بر طردِ خِرَدِ محاسبه‌گر به‌منزله‌ی بنیادی‌ترین ابزار استحصالِ معرفت.[۲۱] در فرهنگ نسبی‌باور پسامدرن، اسطوره‌های فراگیر و رِوایت‌های کلانِ مدرن، جای خود را با حکایت‌های محلی و انگاره‌های محدود تعویض کرده‌اند.

معماری و شهرسازی، به‌دلیل منشِ کارکردمدار و پیوستگی به نیازهای هرروزه‌ی زندگی، بحث درباب نقصان‌های مدرنیته را گشودند، و به سخنِ پسامدرن واکنشی خوشایند نشان دادند. در معماری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ از سده‌ی بیستم، طراحانی چون رابرت وِنتوری، جیمز سْتِرلینگ، و چارلز جِنکس، بر آن شدند تا از سادگی و نمادگریزی مدرنیسم معمارانه فاصله گرفته، و در عین تداوم تکنولوژیک آن، بازگشتی به عصرِ کلاسیک هم داشته باشند و مؤلفه‌ی تزیینِ فارغ از کارایی را تجربه نمایند. معماری مدرنیستی با بهره‌گیری از فناوری و ساختمایه‌های پیشرفته، بر بدعت و الگوشکنی ابتناء داشت؛ وانگهی، به‌محض پذیرایی چارچوبی متعین، بنا به حُکمِ ماهیت مدرنیته که نوخواهی مدام و خودانتقادی مستمر را می‌طلبد، به‌کناری رفت. به‌رغمِ آن‌که جِنکز، زحمتِ مباحثه پیرامون خاستگاه‌های اندیشگی معماری پسامدرن را بر دوش کشید، اما اولین بار در ۱۹۴۵، جوزِف هادنات در مقاله‌ای با عنوان «*خانه‌یِ پسامدرن*»، از این اصطلاح استفاده کرد، و به دفاع از ارزش‌های طراحیِ انسان‌گرا، و هم‌چنین، انتقاد از منازلِ صنعتیِ والتِر گروپیوس پرداخت. بعدها در ۱۹۶۶، نیکولاس

پوزنِز نیز در یورشی بر پادپیشگامان، با سرزنشِ ساختمان‌های آراسته به تزییناتِ تندیس‌وار، آن واژه را به‌کار بُرد (Mallgrave & Goodman, 2011, 53).

وِنتوری، از شاگردانِ کان، سبک بین‌الملل را کاملاً فرونهاد و به‌جایِ آن، اعتقاد به زمینه‌گرایی را برگرفت. در این نگره، هر بنایی می‌بایست بر مبنای بافت‌ها و رهیافت‌های فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و کالبدی محلِ استقرارِ خود طراحی شود (Venturi, 2002, 16-9). این‌سان، توجه به هویت جمعی تعیّن‌یافته در کالبد ابنیه، دوباره به‌میدان نظر و عمل معماری می‌آید. به‌واقع، معمارِ امریکایی که تحت تأثیرِ نهضتِ هُنری پاپ آرت با تکیه بر فرهنگ توده‌ای قرار داشت، به‌جای تکامل و کارایی، ارتباط و معناهای چندگانه را چونان اهدافِ بنیادی ساخت‌وساز برشمرد. همراه معماری پلورالیستی پست‌مدرن که رمزگانی دوگانه را از بهرِ ابهام و مطایبه به‌کار می‌گیرد، چندمعنایی را به‌نمایش می‌گذارَد، و زیبایی‌شناسی ناهمسازی را بازمی‌تابانَد، شیوه‌ی های-تِک از دهه‌ی ۱۹۷۰، با عنایت به تکنولوژی، بهره‌وَری، و بینش پوزیتیویستی به‌منصه‌ی ظهور رسید. کارهای اسکلت‌مانندِ سانتیاگو کالاتراوا، با بیان بی‌بدیل سازه‌گرایانه و اکسپرسیونیستی، را می‌توان در شمارِ این خیزش آوَرد. به‌عنوان مثال، در تالار اجتماعات تِنریف، طراحِ اسپانیایی، فناوری را، تمام‌قد، در خدمت ساختِ فرمی تماشایی به‌کار می‌گیرد. ارمغان این امر برایِ شهر، تندیسِ معمارانه‌ای بس عظیم و محتشم است.

به‌سالِ ۱۹۸۲، پیتر آیزِنمَن 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 نمانَد که معمار امریکایی، از دهه‌ی ۱۹۶۰ مباحثِ تأمل‌ورزانه‌ای را در باب مناسبات فلسفه با معماری به‌طرح رسانده بود؛ از آن جمله، بحث‌هایی پیرامونِ زبان‌شناسی با ارجاع به آرای نوآم چامسکی. آیزِنمَن، بیش از هر معمارِ دیگری، آشکارا از تمامی مفاهیمِ زیبایی‌شناختی معماری و شالوده‌های تاریخی آن فاصله گرفت. مبانی نظری دی‌کانستراکتیویسم، برآمده از اندیشه‌های ژاک دِریدا پیرامون انکار مِتافیزیکِ حضور، و وجودِ افقِ دلالت‌های متفاوت از متنی واحد است. یکی از ابنیه‌ی دیده‌نواز در این نحله‌ی فکری، که بسیاری از درون‌مایه‌های آن را پدیدار می‌گردانَد، طرحِ فرانک گِری برای موزه‌ی گوگِن‌هایمِ بیلبائو است. در این اثر که سازه تابعی است از فرم و پوشش تیتانیومی دیوار ضمانتی است بر استفاده‌ی صدساله از ساختمان، معماری دوبُعدی به‌سمتِ فضای سه‌بُعدی سیال گرایش یافته است. با کاربست ساختمایه‌های مطلوب، معمار به احداثِ مجسمه‌ای برجسته در ورودی قسمتِ صنعتی شهر نائل آمده است.

برنار چومی، معمارِ سوئیسی-فرانسوی حلقه‌ی دی‌کانستراکتیویسم، رابطه‌ی ثابتی بینِ فرم با عملکردهای داخلِ آن نمی‌بیند، و با ارجاعاتِ بسیار به آثارِ دوران‌سازِ میشِل فوکو، مفهومِ انفصال اساسی[۲۲] را، که در رَوَندِ معماری حاضر است، به‌بررسی می‌گیرد. به‌سال ۱۹۸۲، او رقابتِ طراحی پارک دو لا ویلت را بُرد، و با کاربستِ شبکه‌های منطبق بر یکدیگر از سه سامانه‌ی مستقلِ نقاط، خطوط، و سطوح، متنِ بازی را که قابلیت گسترش دارد، به‌منصه‌ی ظهور رساند. چومی با بالیدن از خاکِ حاصلخیزِ مباحثِ دی‌کانستراکتیویستی دِریدا، و نیز، آموزه‌های ضدِسوژه‌ی فوکو، به خلقِ تجربه‌ی فضایی متفاوتی دست می‌زند و نظمِ نامتعارف تازه‌ای پدید می‌آوَرَد[۲۳] (Fontana-Giusti, 2013, 51-33). به‌طورِ خلاصه، از ویژگی‌های این سبک می‌توان فقدان تقارن، ابهام، ایهام، بی‌ثباتی، چندمعنایی، و عدمِ سودمندی را برشمرد. با توجه به این‌که دی‌کانستراکتیویست‌ها، بیشتر فرمِ فضایی بنا را با به‌چالش‌کشیدن مفاهیمِ مرسومِ زیبایی‌شناختی و انتظام‌بخشی هدف قرار می‌دهند، بنابراین، می‌توان اذعان داشت که در آثارِ آنان با نوعی معماری-تندیسگری نوآورانه مواجه هستیم.

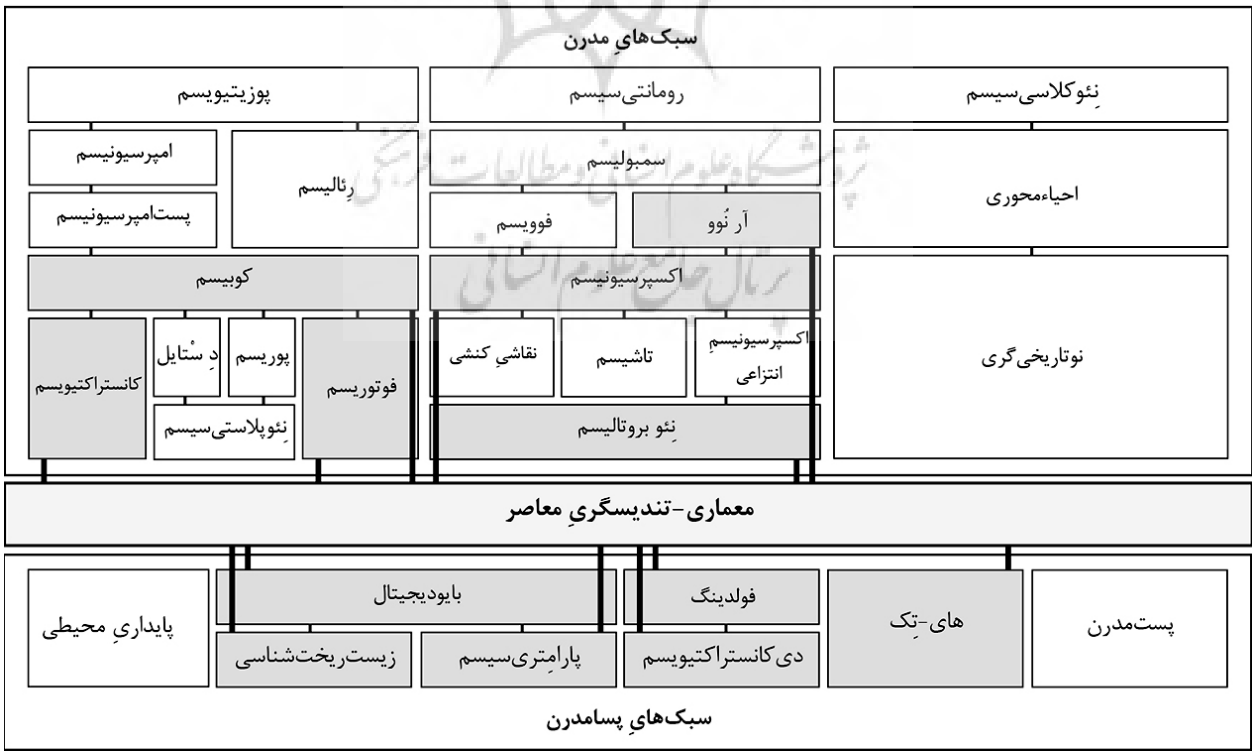
از اوایلِ دهه‌ی ۱۹۹۰، آیزِنمَن به‌اتفاقِ معمارانِ دیگری هم‌چون گِری و زاها حدید، سبکِ فولدینگ را با بهره‌گیری از دیدگاه‌های ژیل دُلوز در بابِ افقی‌گرایی مطرح ساخت. دُلوز، پیش از دِریدا و همانندِ او، بر ساختارگرایی خُرده می‌گیرد و تا حدودی به منطقِ واسازی و رازگونگیِ زبان نزدیک می‌شود. در بخش وسیعی از کارهایش، فیلسوف فرانسوی به خوانش تاریخِ فلسفه‌ی غرب می‌پردازد، و با قِسمی نفی قاطعانه، تفکر دیالِکتیکی و خِرد مدرن را، مورد انتقاد قرار می‌دهد. او در هزاران سطحِ صاف: سرمایه‌داری و شیزوفرنی، با همراهی فلیکس گاتاری، مفهوم "ریزوم[۲۴]" یا ساقه‌زمینی را، با تبار یونانیِ "rhiza" به‌معنای ریشه، از زیست‌شناسی می‌ستاند، و چونان نمایانگر وضعیت پسامدرن و نمادی از چندگانگی، تفاوت، و شدن، در سخن فلسفی می‌گنجانَد (Deleuze et Guattari, 2005, 7-25). در سال‌های اخیر، استعاره‌ی ریزوم از سوی بسیاری از اندیشگران پذیرفته شده است، آن‌چنان‌که شاید مشهورترین استعاره‌ی ادبیات پساساختارگرا باشد. موضوع اصلی کتاب فوق، هراس از جهان است، و از این منظر، آثار کی‌یر 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 دُلوز، به‌گمان داگلاس شِپنسِر، تمایل داشتند تا فلسفه‌ی او را با تعصبی چشمگیر، خاصه در مخالفت با نوشته‌های مارکسیستی، برنگرند، آن‌چنان‌که جنبه‌های سیاسی-اقتصادی گرانبهایی را، که فوکو به‌درستی آنها را دریافته بود، نادیده می‌انگاشتند. به‌عنوان مثال، شرکت معماران دفترِ بیگانه[۲۵]، در ابتدا مفاهیمی را به‌منظور کاربست فضایی، از آثار دُلوز و گاتاری استخراج کرد و التفاتی به معضل‌های سیاسی نشان نداد. در ادامه اما، با برگرفتنِ تأویلی فوکویی، نقش سیاسی ساختمان‌ها را نیز مطمحِ نظر نهاد (Spencer, 2011, 9-21). طراحانِ پراگماتیستِ این شرکت در پایانه‌یِ "بندر بین‌المللی یوکوهاما"، واقع در لنگرگاهِ اوسان‌باشی، مختصات ضدِدکارتی را با کارکردهای اجتماعی پیوند زدند و ترکیبی از شرایط جهانی و محلی را فراهم آوردند. به‌رغم آن‌که معمارانِ

دلبسته به سبکِ فولدینگ، جسارتِ دی‌کانستراکتیویست‌ها را در متلاشی‌ساختن هندسه‌ی ساختمان نداشتند، اما با تکیه بر خلق فضاهای دُلوزی و استفاده از منحنی‌های نرم و سیال، فرم‌های بی‌سابقه‌ای را آفریدند.

در اواخرِ قرنِ گذشته، معماری با بهره‌گیری از تفکرات تازه‌ی عِلمی و فلسفی نظیر نسبیت‌گرایی، عدم قطعیت، آشفتگی، و پیچیدگی، سامان یافت. اگر به‌نظرِ لودویگ میس فان دِر روهه‌یِ مدرنیست، "کمتر، بیشتر است"، به‌نظرِ جنکسِ پسامدرنیست، "بیشتر، متفاوت است"، زیرا هم‌افزاییِ دو مجموعه، همیشه پیش‌بینی‌پذیر نخواهد بود (Jencks, 1997). چه‌بسا بتوان گفت که همه‌ی اسلوب‌های برجسته‌ی حاضر در دو دهه‌ی پایانی سده‌ی بیستم، کاربستِ خصایصِ تندیس‌وارانه در معماری را برازنده می‌دانستند. دلیل این امر، در عنایت بی‌سابقه‌ی معماران آن مقطع زمانی به مسأله‌ی فرمِ بدیع و ناآشنا نهفته است؛ فرمی که می‌خواهد تمامی الحاقات و ارجاعات تاریخیِ خود را به‌فراموشی سپرده و به‌شکلی مستقل و خودآیین دست به‌عمل بزند. بدین‌ترتیب، اگر از چشم‌انداز سه‌گانه‌ی ویتروویوسی[۲۶] موضوع را برنگریم، به‌نظر می‌رسد که جایگاه‌های سخت "استحکام" و "کارایی" در خدمت این ایده‌ی ناکلاسیک پسازیبایی‌شناختی، به‌مثابه‌یِ "زیبایی"، قرار می‌گیرند.

به‌تازگی، پارامِتری‌سیسم که در آن، مجموعه‌ای از متغیرها در حُکم داده‌های ساختمانی و روابط مابینشان، دگرگونی‌هایی در فرم فضایی نهایی ایجاد می‌نمایند، فرصت آفرینش‌های بدیعی را فراهم نموده است. به‌واقع، طراحی برآمده از برنامه‌نویسی، نوعی عقلانیت عمیق را به‌رخ می‌کشد و زیبایی‌شناسی الگوریتمی را به‌بار می‌نشانَد. فارغ از این‌که رویکرد فوق چندان وقعی به اقشار آسیب‌پذیر جامعه نمی‌نهد، و البته که این موضوع، نقطه‌یِ ضعف بزرگی به‌شمار می‌رَوَد، با این حال، درباب مقولات مرتبط با فرم، ایده‌های نابی را ارائه می‌دهد. زیست‌ریخت‌شناسی[۲۷]، با کاربست مفاهیم آزموده‌ی موجود در سازواره‌هایِ طبیعی، خاصه در بحث پیرامون بهینگی ساختار، گونه‌ای معماری استعاری را فراچنگ می‌آوَرَد. از تلفیق دو سبک پارامِتری‌سیسم و زیست‌ریخت‌شناسی، معماری بایودیجیتال حاصل می‌آید و با استفاده از امکانات نوظهور رایانه‌ای و مطالعه‌ی عِلم بایومی‌مِتیک، به طرح‌افکنی فرم‌های پیچیده و تندیس‌وار یاری می‌رسانَد. از دیگر سرمشق‌های سِزاواری 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 پُرمغزی 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 برنگرند.



تصویر۱- مناسبات معماری-تندیسگری معاصر با نهضت‌هایِ هُنری.

نتیجه

هنرِ 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 هُنریِ همزمان با آن در نظر گرفت؛ چراکه علّیت دوگانه‌ی برساختگی و برسازندگی‌اش بر مکاتبِ هُنری، در فراخنای تاریخ قابل مشاهده و بررسی است. با درآمدن هنرِ مدرن در ضیافتِ معماری، مجلس به‌شکلِ گذشته برجای نماند و دگرگونی‌هایی شگرف و شگفت رخ نمود. یکی از آنها، توجهِ مضاعف به ظهور مجسمه‌ساختی معماری از طریق تأکید بر فرم بیرونی بنا بود. نگارندگان این مقاله کوشیدند تا مناسبات میان نگره‌های هُنری 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: آر نُوو، اکسپرسیونیسم، و نِئو بروتالیسم از مشتقاتِ رومانتی‌سیسم، و هم‌چنین، کوبیسم، فوتوریسم، و کانستراکتیویسم از مشتقاتِ پوزیتیویسم. افزودنی است که معماری-تندیسگری بر خیزش‌های پسامدرنی نظیر های-تِک، دی‌کانستراکتیویسم، فولدینگ، پارامتری‌سیسم، زیست‌ریخت‌شناسی، و نیز بایودیجیتال تأثرات به‌سزایی بر جای گذاشته است (تصویر۱).

سپاسگزاری

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

پی‌نوشت‌ها

1 BCE: before Common Era.

2 Mimesis.

۳ برخی اعتقاد دارند که روایت و نگهداری افسانه‌ها و خاطره‌های حماسیِ ازلی‌انگاشته، شالوده‌ی عصر کلاسیک را می‌ریزد. واسطه‌ی استمرار اسطوره‌ها چیزی نبود جز می‌مِسیس، که به انباشت تجربه‌ها و انتقال گنجینه‌های فرهنگی امکان می‌داد. در آن روزگار، می‌مِسیس، تمامیِ قدرت را در اختیار داشت، به‌نحوی‌که هرگونه ابتکار و نوآوری، بی‌حرمتی به‌حساب می‌آمد. عبورِ می‌مِسیس از مناسک مذهبی به اصطلاح‌شناسیِ فلسفی در سده‌ی پنجم پ.د.م تحقق یافت، آن‌جایی‌که 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 حقیقتِ ذهنی، نسبی، و چندگانه رسیدند و با طرحِ موضوعاتی بدیع، پایه‌های پسامدرنیته را برافراشتند. به‌باور نیچه‌ی رند، افلاطون‌گرایی که حقیقت را معقولی فوقِ محسوس می‌داند و به هنر، به‌دلیل آن‌که برخطا و توهّم مبتنی است، روی خوش نشان نمی‌دهد، شکل اولیه‌ای است از نیهیلیسم و خصومت با زندگی.

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

۷ رساله‌هایی که تا آن زمان گرته‌برداری را موردِ واکاوی نهاده بودند، آن را تنها برای گروهِ خاصی از هنرها صادق می‌پنداشتند؛ برخی برای شاعری، برخی دیگر برای نقاشی و پیکره‌تراشی. باتو اما، دست به عمومی‌سازی زد و معماری و موسیقی را نیز در این نظریه گنجاند.

8 Pompeii.

9 Herculaneum.

10 Amor Vacui.

11 Horror Vacui.

۱۲ برخلافِ فرهنگِ می‌مِسیس‌محور که خود را پیرو می‌داند، نوآوری در مرکز فرهنگ مدرن قرار دارد، چنان‌که یکی از معیارهای هنر مدرنیستی، تحقق ایده‌ی "شوک" است. اکنون، در زمانه‌ی جست‌وجوی چیزهایِ تازه و به‌پرسش‌گرفتنِ نقش تقلیدی هنر به‌سَر می‌بریم.

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

۱۴ هنرمندان مدرنیستی، نقاشی‌های خود را به‌یاری گستره‌هایی از رنگ و با اَشکالی که اغلب فاقد جنبه‌ی بازنمایی‌اند، پدید می‌آورند. امپرسیونیست‌ها، نخست صلابت صفحه‌ی تصویر را محو نمودند، و سپس پُل سِزان، 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 اکسپرسیونیسمِ انتزاعی، تاشیسم، نقاشیِ کنشی، و نِئو بروتالیسم که در معماری بالید، مهیا ساخت.

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

بر عناصر انتزاعی، از رابطه‌ی بازنمایانه با جزییات 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 به‌هم می‌رسند. به‌دلیل آب‌وهوای طوفانی و متلاطم، بادهای شدید، و امواج بسیار بلند، اغلب کِیپ هورن را "پایانِ دنیا" می‌خوانند.

20 CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

۲۱ در حالی‌که مدرنیسم، گسستِ تاریخ و فروپاشی سوژه را به‌شکلی تراژیک نمایش می‌دهد و بر فقدان انسجام و وحدت می‌گریَد، پسامدرنیسم، موقعیت‌های فوق را، به‌نیکی می‌ستاید. بحث‌های مدرن بر سر حقیقت و واقعیت، خِرَد 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 مفهومِ "رخداد"، که برای فوکو چونان یک دسته‌بندی تقلیل‌ناپذیر در کنار "گزاره" می‌ایستد، در پارک دو لا ویلت نیز از مفاهیم کلیدی نهاده‌شده 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.

فهرستِ منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲)، نگرشِ فلسفیِ پست‌مدرن، *فصلنامه‌ی شهرسازی و معماری آبادی*، سالِ ۳، شماره‌ی ۱۰، صص ۳۴-۴۱.

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

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

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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی