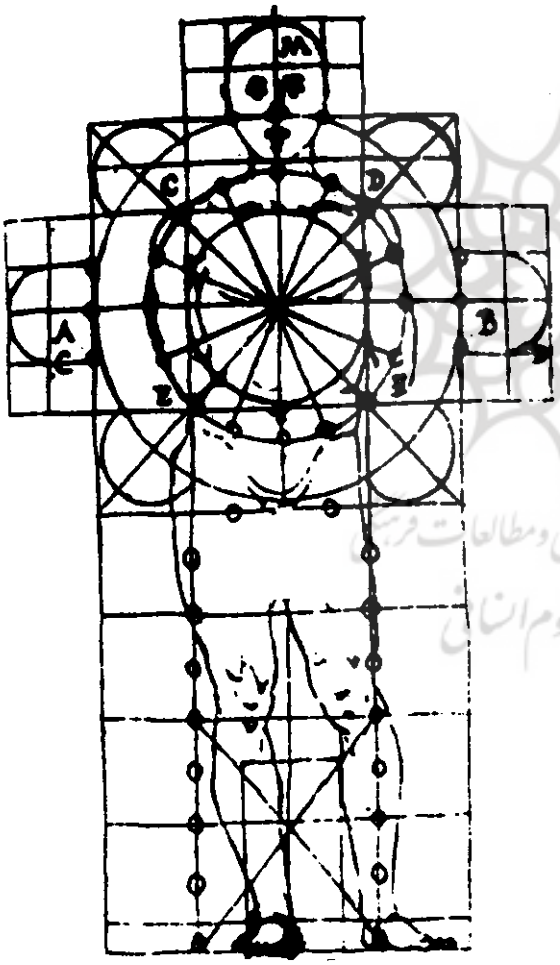
بازشناخت سبک‌های معماری

ترجمه: ملک محسن قادری



در نظام کلاسیک، واحد اندازه‌گیری همه‌چیز انسان بود. طراحی فرانچسکو دی جورجو معمار رنسانس، نشان‌گر رابطه مستقیم بین شکل انسانی و نقشه کلیسا است.

بازشناخت سبک‌های معماری

در آغاز سدهٔ هجدهم، باروک پیشرفته، شکلی از کلاسیسم که زاده اصلاحات متقابل کلیسای کاتولیک بود، با صور متنوع خود، زبان جهانی معماری در سراسر اروپای کاتولیک و پروتستان شد. نظام معماری کلاسیک، معرف دنیای یونان و روم باستان بود که آن زمان در عصر طلائی نیمه‌اسطوره‌ای به سر می‌بردند. با این حال، این نظام را پیش از هر چیز می‌توان از طریق برخی نمونه‌های معماری دوره امپراتوری روم و از ده کتاب مشهور درباره معماری یعنی «د آرکیتکتورا[1]» اثر ویترویوس معمار رومی بازشناخت که بخش عمده آن بدون وجود تصاویر به دست ما رسیده است. کلاسیسم باروک، سلسله مراتبی و متقارن بود و بر اساس نسبت ابعاد معین در قواعد پنج‌گانه کلاسیک تناسب می‌یافت.

شاید ساختمانی که به بهترین وجه نقش معماری به عنوان الگوی نظم جهانی و اجتماعی را بازتاب می‌دهد، کاخ «خورشید شاه»، لوئی چهاردهم در ورسای باشد. (تا دو قرن ورسای به شیوه‌های گوناگون در این سوی و آن سوی اروپا مورد تقلید قرار می‌گرفت.) ورسای با ساختمان الحاقی خود، شهر آرمانی کوچکی با ده هزار سکنه بود و باغ‌هایش الگویی شایسته بر طبیعت به شمار می‌رفت. راه‌های واقع در یک سوی کاخ و راهروهای مشجر در سوی دیگر آن، رو به سمت افق شعاع می‌یافتند. در مرکز این خطوط قدرت، بستر شاه

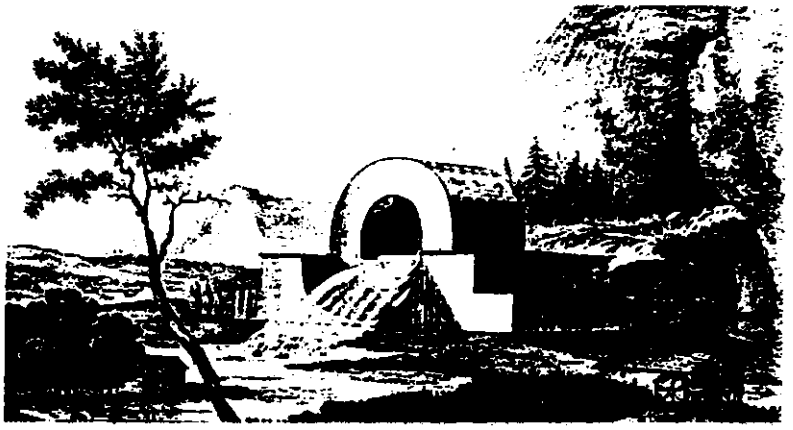
جـای مـی‌گرفت ورسـای هـمچون کـلیساهای دوره اصلاحات متقابل کلیسای کاتولیک، تأیید دوبـاره ایـن عقیده بود که خدا در همه جا هست و انسان بر زمین آمده تا نسل خود را پراکنده سازد.

امـا در آغـاز سـده هـجدهم پـیشاپیش، نـخستین نشانه‌های شیوه‌ای اساساً متفاوت در آرمان بخشیدن به رابطه انسان، معماری و طبیعت وجود داشت. نقاشانی چـون نـیکولا پـوسن[2] (۱۶۶۵ ـ ۱۵۹۳/۴) و کـلود لورن[3] (۸۲ ـ ۱۶۰۰) بر آن بودند کـه در مـناظر خـود، گونه‌ای از طبیعت «دست نخورده» را به تصویر کشند که معماری یا خرابه‌های معماری در آن وجود داشته باشد بی آن که بر آن غالب باشد. ایـن دو حـتی بـه قـوانـین اضمحلال طبیعت نیز توجه نشان دادند. در انگـلستان همراه با پیشرفت سده هجدهم، این حساسیت جـدید موجب پـیدایش نگـاشته‌های نـظری در بـاب مـاهیت زیبایی شـد و بـه مـناظر «طـبیعی» تـماشایی کـپیلیتی بـــراون[4] (۸۳ ـ ۱۷۱۵) و هـــمفری / پـــتن[5] (۱۸۱۸ ـ ۱۸۵۲) ـ زمین‌آرایی[6]های اروپا ـ منجر شد که در آنـها معماری دیگر بخشی از نظامی متشکل از باغ‌های شکل یافته برای معماری کردن مـنظره نـبود بـلکه مـعماری ساده‌تری بود همراه با شکل‌های غالباً نمادین معبدوار که مناظر را به‌گونه‌ای اشغال می‌کردند که گویی آفریده انسان یا خدا نیستند بلکه آفریده خود طبیعت‌اند.

در آغاز سده هجدهم، نخستین نشانه‌های نگرشی جـدید نسـبت بـه مـفهوم سـبک نـیز وجـود داشت. نخستین‌بار از زمان رنسانس، معماری گوتیک (کـه در اصل نامش Ghoth-ic اشاره‌ای به بربریت دارد) از این منظر نگریسته شـد کـه بـه سـهم خـود ارزش‌هـایی را دربردارد. در فاصله ۲ ـ ۱۶۸۱ سر کریستوفر رن[7]، برج تام[8] را در آکسفورد به شیوه گوتیکی که فکر می‌کرد با شالوده اواخر گوتیک از پیش موجود خود هـماهنگی دارد تکمیل کرد. سر جان ونـبرو[9] نـیز در ۲۶ ـ ۱۷۱۷ قصری گوتیک برای خود بنا کرد.

این‌ها از جمله نخستین نشانه‌های کوچک تغییر و نخستین دلالت‌های این امر بودند که عصر خرد، تحقیق و تردید ـ که آغازگاه‌های سـده هـجدهمی‌شان ایـنک روشنگری خوانده می‌شود ـ رفته‌رفته جـانشین عـصر عقیده و دانش اکتسابی خواهد شد. اما هر چند گوتیک می‌توانست امکانی پذیرفتنی تحت شرایط خاص تلقی گردد اما «معماری» در سده هجدهم مترادف با معماری کلاسیک بود. در مورد کنار نهادن مـعماری کـلاسیک جـای هـیچ پـرسشی وجـود نـداشت و تـنها مـی‌شد زمینه‌یابی مجددی در مورد خاستگاه‌ها و معنای آن به عمل آورد.

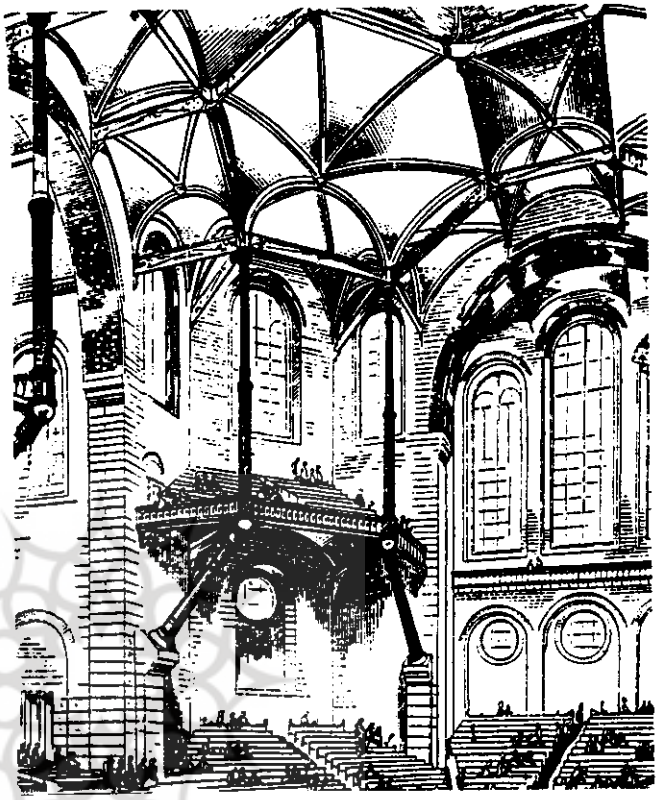
ویترویوس نوشته است معماری ـ که مقصود از آن معبد کلاسیک است ـ از «سرپناه بدوی[10]» برگرفته شده است. نیاز به نوسازی نظام کـلاسیک مـنجر بـه نـوعی بزرگداشت در مورد سرپناه بدوی شـد کـه اوج آن در میانه این سده، انتشار کتاب پر نفوذ آبه لوژیه با عـنوان مقالاتی در باب مـعماری[11] در ۱۷۵۳ بـه فـرانسـه (و تقریباً بلافاصله به انگلیسی در بریتانیا) بـود. ایـن نـیاز همچنین مـنجر بـه ظـهور **نـئو کـلاسیسم**[12] شـد کـه کلاسیسم نورسته‌ای زدوده شده از تحریفات نمایشی باروک بود و نـهایتاً در غـایی‌ترین حـد خـود، مـعرف فرم‌های ناب معبد شد. ایـن مـعماری بـه درون خـود گرایش داشت و دیگر تصور نمی‌رفت که معرف نظم اجتماعی پذیرفته شده‌ای است بلکه بیشتر و به‌گونه‌ای فزاینده تبدیل به معماریی در مورد معماری شد. پـس از آن با وقوع انقلاب در فرانسه، این مـوضوع مـنتهی بـه طرح‌هایی پیشنهادی بـا مـقیاس و دامـنه‌ای غـیر قـابل تحقق نظیر بنای یـادبود نـیوتون تـوسط ایـتن ـ لـوئی بوله[13] و آرمان‌شهر شعر[14] توسط کلود نـیکولا لدو[15] شد که فرم‌ها و جزئیاتشان اغـلب بـه‌گـونه‌ای نـمادین «سخن» از عملکرد و گاه به‌گونه آشکارتری سـخن از معنا یا بی‌معنایی جهانی می‌گفتند. اصـطلاح **مـعماری سـخن‌پرداز**[16] را در مـیانه سـده نـوزدهم، مـعماران



«مسکن مدیران لو»، حدود ۹-۱۷۷۳ از مجموعه طرح‌های ک. ن. لدو برای آرمان‌شهر شو ـ مثل اعلای معماری سخن پرداز

فرانسوی در ارجاع به این طرح‌ها و همچنین ارجاع به آثار خودشان به میان آوردند که مقصود از آنها این بود که با بیننده به همان‌سان «سخن» بگویند که کلیساهای جامع گوتیک سخن می‌گفتند.

درست هم‌زمان با انتشار مقالات لوژیه، نخستین دائرةالمعارف نیز انتشار یافت، پمپی شهر رومی سوخته‌ای نزدیک ناپل کشف شد و ـ اگر بتوان ساختارهای برافراشته در مکانی ساده را کشف خواند ـ معابد بدوی پابرجای «دوریک یونانی» نه چندان دورتر از ناپل در پائستوم «کشف» شدند. اروپا به‌گونه‌ای سامان‌مند، فهرست‌برداری از دنیای خود را آغاز کرد و بدین‌سان درک روشن‌تری از زمان و مکان یافت. تمدن‌های باشکوه گذشته و حال را یافت که همه دستاوردهای معماری‌شان بخشی از سنت کلاسیک نبودند. اروپا آموخت که وحشی شریف روسو[۱۷] در انواع «سرپناه‌های بدوی» می‌زیسته است. گذشته کلاسیک که اینک بهتر درک شده بود، دیگر عصر طلایی واحدی نبود بلکه یکباره، دورتر و بسیار غنی‌تر شد و دیگر قواعد ساده تغییرناپذیری بر آن حکم‌فرما نبود. نخستین‌بار طرح‌های سنجیده‌ای نه فقط از معماری روم بلکه از معماری آتن و نیز از معماری بدوی دوریک پائستوم و از ظرایف تقریباً باروک آثار هلنی آسیای میانه به‌گونه‌ای قابل دسترس انتشار یافتند. به همان‌سان که پیچیدگی گذشته کلاسیک بهتر درک می‌شد، پیچیدگی گذشته گوتیک نیز هر چند در آغاز آرام‌تر اما به همان‌سان بهتر درک می‌شد. تنها ظواهر بیرونی‌بناهای باستان ـ تناسبات و تزئینات ـ مورد مداقه قرار نگرفتند بلکه جزئیات و روش‌های ساخت نیز شناخته شدند یا دست کم مورد تأمل قرار گرفتند و تنوعات نقشه، در ارتباط با کاربرد بنا مورد توجه واقع شد. پابه‌پای فهرست‌برداری از گذشته، نیاز به طراحی بناهایی باکاربردهای جدید یا کاربردهایی که از قبل در منازل و قصرها لحاظ شده یا به‌طور سنتی بدون طراحی معماران در بنا جای گرفته بود، به میان آمد. این موارد شامل

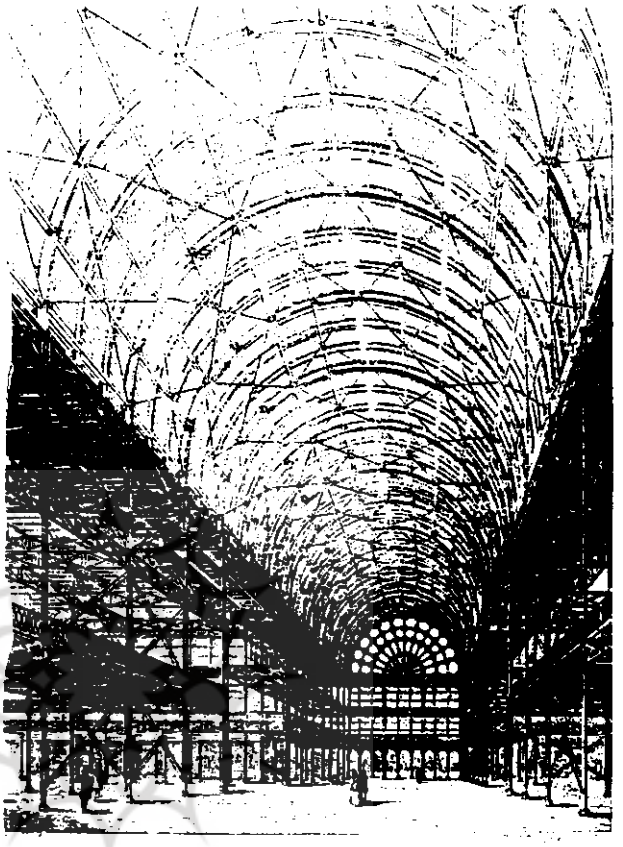


طرح تالار کنسرت اثر ویوله لودوک، حدود ۱۸۶۴؛ در اصل طرح گوتیک «اصلاح شده»ای با استفاده از آهن که ویوله لودوک عقیده داشت اگر معماران گوتیک آن را در اختیار داشتند بدین‌گونه از آن استفاده می‌کردند.

بازارچه‌ها، موزه‌ها و ادارات و کارخانه‌ها بود.

در میانه سده هجدهم، انقلاب صنعتی شروع به دگرگون‌سازی بریتانیا و در حد کمتری فرانسه کرد. اهمیت آغازین انقلاب صنعتی چنان‌که باید در تکنولوژی‌های جدیدی که به همراه آورد نهفته نبود (این‌ها بعداً بر معماری تأثیر گذاشتند) بلکه بیشتر در نحوه شتاب بخشیدن به تغییر در ماهیت و ادراک جامعه، شهرها و منظره نهفته بود. انقلاب صنعتی همچنین تغییر قدرت از طبقه زمین‌دار قدیم به طبقه شهری‌تر حرفه‌ای و سودا پیشه جدید را شتاب بخشید. در سدهٔ هجدهم، اگر چه بیشتر دگرگونی‌های فکری لازم برای تحول نهایی حساسیت‌های مدرنیستی، در سراسر اروپا احساس شد اما انقلاب صنعتی یک سده و بیشتر زمان برد تا در سراسر این قاره گسترش یافت.

در فرانسه این دگرگونی‌ها منجر به تکامل **خردگرایی**[۱۸] شد که کوششی برای ابداع یک معماری با طراحی سامان‌مند و ساختار علمی بود. خردگرایی در معماری، هم‌چنان‌که در دیگر وجوه زندگی، بر این تصور بود که قوانینی کلی وجود دارند که بدون استثناء و عموماً بدون توجه به هر نوع بافت عینی، تاریخی یا معماری می‌توانند به کار گرفته شوند. اگر چه تداخل قابل ملاحظه‌ای بین خردگرایی و



کاخ بلورین از آهن و شیشه ساخته سر جوزف پاکستون برای نمایشگاه بزرگ ۱۸۵۱

نئوکلاسیسم در آغاز سده نوزدهم وجود داشت اما تنها یک چهره، ژان نیکلا لویی دوراند[19] مظهر اندیشه خردگرایانه بود. او که استاد مهندسی عمران بود یک جلد طرح‌های استانده از انواع ساختمان‌ها بر روی کاغذ رسم شطرنجی انتشار داد. استفاده از کتاب دوراند تا سده نوزدهم به ویژه توسط دانشجویان خارجی که در صدد راهیابی به مدرسه هنرهای زیبای پاریس و شناخت تفکر فرانسوی در مورد طراحی بودند ادامه داشت. خردگرایی دوراند را که پیش از هر چیز به منطق نقشه ساختمان و تنها در مفهومی کلی به منطق کاربرد آن توجه داشت، شاید بتوان به‌گونه‌ای دقیق‌تر، **خردگرایی کلاسیک**[20] خواند. (اصطلاح خردگرایی بعداً نیز به‌گونه‌ای گمراه‌کننده در ایتالیا برای توصیف سبک بین‌المللی سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در سراسر اروپا) به کار گرفته شد.)

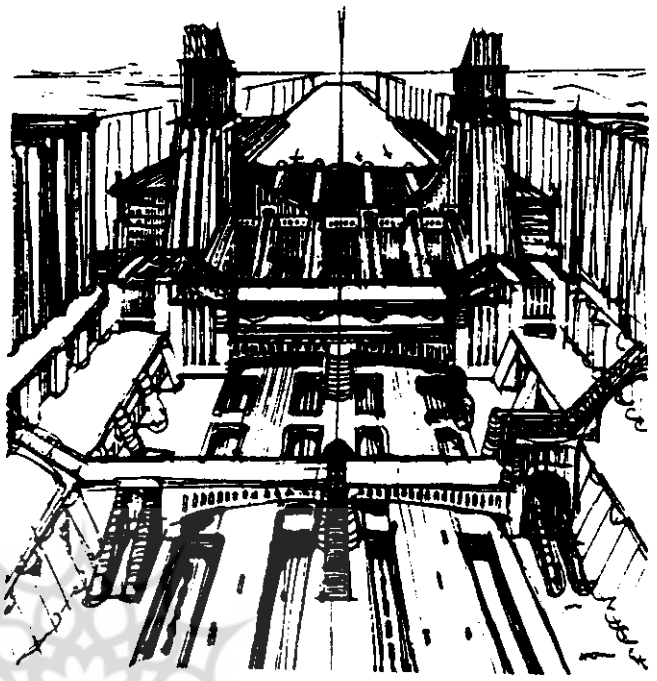
از سوی دیگر **خردگرایی ساختاری** (یا **گوتیک**[21]) پیش از هر چیز متوجه منطق ساختار و ساخت بود. اگر چه بزرگ‌ترین مفسر آن اوژن امانوئل ویوله لودوک[22]، نظریه‌پرداز میانه سدهٔ نوزدهم بود اما پانتئون ژاک ژرماین سوفلو[23] یک سده قبل، از این نگرش تأثیر پذیرفته بود؛ در هر صورت این دو به شکل قابل ملاحظه‌ای به رجعت ساختاری گوتیک می‌اندیشیدند.

دگرگونی‌های نظریه معماری فرانسوی در سده هجدهم، با اصلاح نظام آموزش بوزار (هنرهای زیبا) و آکادمیک شدن تجربه معماری فرانسه مقارن شد. در بیشتر سال‌های سده نوزدهم، معماران برجسته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فرانسوی ناگزیر، تبدیل به خادمان عمومی بالفعل شدند. این نقش به آنها بیش از همتایان نشان در دیگر کشورها فرصت داد که طراحی ساختمان‌های خود را با جزئیات دقیق‌تری بررسی کنند. با این حال این امر موجب محدودیت شدید تعداد ساختمان‌هایی شد که آنها می‌توانستند بیافرینند. از سوی دیگر در بریتانیا و تا حدی در جاهای دیگر اروپا، سده هجدهم شاهد تغییر تدریجی از استاد ـ بنا ـ معمار و علاقه‌مند یا نجیب‌زاده ـ معمار (سر کریستوفر رن استاد نجوم بود) به معماران واقعاً حرفه‌ای نظیر سر جان سوان[۲۴] شد. بازده این نسل جدید در قیاس با پیشینیان خود چشمگیر بود.

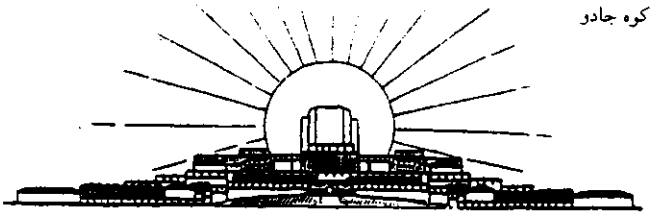
در فرانسه، احیاء گوتیک هیچ‌گاه کاملاً پذیرفته نشد و بیشتر انگلستان که فاقد آکادمی ریشه‌دار بود، وسیع‌ترین تکامل را در **احیاء گوتیک**[۲۵] به خود دید. با آغاز گوتیک نمایی‌های ترسیمی که در قالب باغ‌آرایی‌های بی‌شمار اوائل سده نوزدهم پدیدار شد، و با شروع کلیساهای سفارش‌دهندگان شهری در بریتانیای اوایل سده نوزدهم، تدریجاً آثاری با ساخت منطقی و حجمی از نظریه شکل گرفت که نگاشته‌های ا. و. ن. پاجین[۲۶] و جان راسکین[۲۷] مشخصاً از آن جمله بود. احیاء گوتیک در ربع سوم سده نوزدهم با **گوتیک ویکتوریایی مترقی**[۲۸] که مردانه، به خود مطمئن و چند رنگ بود، به اوج خود رسید. سه جریان به هم تنیده عمده را در احیاء گوتیک



طرح فوتوریستی فرودگاه و ایستگاه راه‌آهن ترکیبی اثر آنتونیو سانت الیا

واحد اداری کارخانه قالب‌سازی اثر گروپیوس و می‌بر در نمایشگاه ۱۹۱۴ دوبچر ورکباند در کلن که به وضوح تأثیر فرانک لوید رایت را نمایان می‌سازد.

اشتاتکرون (تاج شهر) اثر برونو تاوت ـ تا حدی مرکز شهر، تا حدی کلیسای جامع، تا حدی کوه جادو

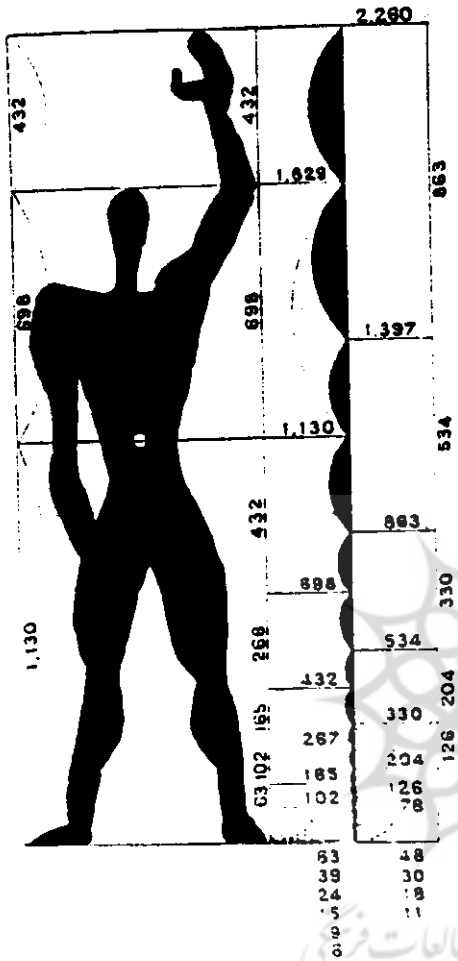


مـــی‌توان بـــر شـــمرد: رمـانتیسم، مـلی‌گرایـــی و عملکردگرایی.

احیاء گوتیک که تـا حـدی واکـنش احسـاسی بـه انقلاب صنعتی به شمار می‌رفت، معماری حس و حال و تجدید خاطره بود. رمانتیسم آن، گریزی بـه گـذشته آرمانی ماقبل صنعتی و ماقبل اصلاحات بود. (پـاجین کاتولیک بود و بسیاری دیگر از مشتاقان احیاء گوتیک، شبه کاتولیک‌های انگلیکن کلیسای اعـظم بـودند.) در آلمان این جنبه گریزگرایانه احـیاء گـوتیک بـه ظـهور مجدد اکسپرسیونیسم انجامید.

مبلغان گوتیک، آن را نه به عنوان کلاسیسم کـه بـه منزله سبک ملی طبیعی اروپای شمالی بـرشمردند. در انگلستان حتی بحث‌هایی از سر شوق یا کـم اطـلاعی صورت گرفت و گوتیک را مشخصاً انگلیسی دانست. در آلمان بحث‌های مشابه، آن را آلمـانی مـی‌پنداشت. نهایتاً این عقیده که سبکی از معماری می‌تواند بر حسب کشوری خاص متمایز شود، منجر به پیدایش رمانتیسم ملی شد.

به‌گونه قابل فهمی، گوتیک پیش و بیش از هر چیز با کلیساها عجین شده است. معماری کـلیساها بـه ویـژه کـلیساهای گـوتیک، بـازتابی از الگـوهای اسـتفاده عملکردی هستند که همگی مدون، از پیش مشخص و احتمالاً تغییرناپذیرند. به سخن لوکوربوزیه، کـلیسا یـا دست کم کلیسای گوتیک ویکتوریایی، «ماشینی بـرای عبادت» است. به وضوح هنگامی که چنین نگرشی در ارتباط با کلیساها سبط می‌یافت، گسترش آن به دیگـر بناها نیز راحت بود. علاوه بر ایـن احـیاءگران گـوتیک توانستند در پیرامـون خـود انـواع تـولیدات صـنعتی و ماشین‌آلاتی رابببینند (و با اکراه تحسین کنند) که نشانگر تناسب منطقی با هدف بودند؛ چیزی که آنـها خـود در آثارشان در پی آن بودند. تردیدی نـیست کـه گـوتیک ویکتوریایی قاطعیت خود را بیشتر مرهون تأثیرپذیری از طراحی صنعتی ویکتوریایی بود. در سده بیستم، این



انسان مدولار لوکور بوزیه واحد اندازه‌گیری همه چیز در نظام اندازه‌گیری تناسبی مدولار او شد. مجموعه واحدهای مدرج اندازه‌گیری در این نظام از نسبت ابعاد رقمی تناسب کلاسیک موسوم به «تقسیم‌بندی طلایی» برگرفته شد.

جنبه از احیاء گوتیک به همراه اصطلاح عملکردگرایی توسط حامیان سبک بین‌المللی مورد اتخاذ قرار گرفت.

از آنجا که ویترویوس گوتیکی وجود نداشت و قواعد مدونی با تناسبات مشخص در میان نبود و از آنجا که در هر حال سنت انگلو ـ ساکسون به پیشینه می‌نگرد تا به قواعد مدون، معماران احیاء گوتیک بریتانیا به‌گونه‌ای ریزبینانه پی به اتفاق و تنوع در بناهای قدیم بردند. آنها هنگامی که مهارت جست و جو و ترسیم کلی این جزئیات خوشایند و اتفاق‌های تصادفی را تکامل می‌بخشیدند، خود به خود شروع به دیدن، درک کردن و الگوبرداری از معماری ناشناخته یا محلی کردند که معمولاً بهتر از گوتیک با سفارش‌های غیر مذهبی آنها تناسب می‌یافت.

در آغاز، معماری **نو ـ محلی**[29] برتانیا گرایش به الیزابتی بودن داشت اما مطابق الگوی بسیاری از آثار احیائی، تکامل آن موازی با تکامل معماریی شد که بر آن مبتنی شده بود ـ نخست با شیوه کوئین آن[30] اوائل سدهٔ هجدهمی ترکیب یافته سال‌های ۱۸۸۰ و سپس گاه با کوتاژ[31] [تک‌خانه‌های روستایی] و گاه با سبک آزاد[32] شهری‌تر آغاز سده بیستم. با این همه، در دوره ادواردی خانه‌های روستایی فوق‌العاده رمانتیک و کاملاً مطالعه شده‌ای بر اساس نمونه‌های محلی کاملاً خاص بومی توسط معماران عضو جنبش هنرها و پیشه‌ها پدید آمد.

برخی از مهم‌ترین تحولات طراحی بریتانیا در سده نوزدهم ارتباطی صرفاً متلاقی با معماری داشتند. بخش وسیعی از انقلاب صنعتی بر داد و ستد بین‌المللی کالاهای تجملی ـ پارچه‌های ظریف، چینی‌آلات و... مبتنی بود. در میانه سده نوزدهم توجه وسیعی در بریتانیا به کیفیت طراحی بریتانیایی به عمل آمد. چشمگیرترین نتیجه این اشتیاق به اصلاح معیارهای طراحی بریتانیایی، نمایشگاه بزرگ ۱۸۵۱ یا نخستین نمایشگاه بین‌المللی بود که قصر بلورین، جایگاه رفیع و با شکوه آن از شیشه و آهن پیش‌ساخته بر پا شده بود. تصوری که در ورای این نمایشگاه وجود داشت این بود که هنر می‌تواند به‌گونه موفقیت‌آمیزی با تولید صنعتی درآمیخته شود. اما عقایدی نیز وجود داشت که علیه همین به‌کارگیری صنعتی و کالاهای تولید صنعت واکنش نشان می‌داد.

در نیمه دوم سده نوزدهم، ویلیام موریس[33] و جنبش **هنرها و پیشه‌ها**[34] که برگرد او متمرکز شده بود، در پی یک رویای قرون وسطایی خیالی برای نوسازی معنوی از طریق پیشه‌وری هنری بود. موریس، سوسیالیست متعهدی بود که به‌گونه‌ای قابل ملاحظه در چندین زمینه مختلف هنری و ادبی به فعالیت پرداخت. او عقیده داشت که هنر صرفاً در فقدان ابزارهای ماشینی اعتبار می‌یابد. اگر چه جنبش هنرها و پیشه‌ها مشتمل بر معمارانی بود که پیوند نزدیکی با مکتب کوئین آن و بعداً با سبک آزاد داشتند اما مهم‌ترین طرح‌های آنها در زمینه کالاهای ظریف بود: کاغذ دیواری، نقره‌کاری، مبلمان، پارچه و کتب خوش چاپ. این‌ها و همچنین مجلات معماری و طراحی داخلی نوظهوری چون استودیو[35] عوامل بسیار مؤثری در انتقال آرمان‌ها و سبک این جنبش شد. بدین‌سان این حساسیت جدید به راحتی به فرانسه و بلژیک راه یافت و در این کشور آرت نوو[36] را به تحول رساند و سپس به سرعت در بقیه اروپا انتشار یافت. حتی در ایتالیا پس از برپایی مرکز تجاری هنرها و پیشه‌ها در لندن، آن را سبک آزاد[37] خواندند. در آلمان که قوس‌های پیچ و خم‌دار خاص آن از زوایای تیز مشخص برخوردار بود به یوگند اشتیل[38] موسوم شد. در اتریش که خصیصه خردگرایی کلاسیک را اتخاذ کرده بود، انفصال‌طلبی[39] نامیده شد. در اسپانیا به منزله بخشی از زبان خردگرای ملی گائودی و معاصرانش، به مدرنیسمه[40] تبدیل شد.

در کشورهای اسکاندیناوی و به ویژه در فنلاند، این هنر جدید برای سده جدید، عمدتاً نقش خود را در

پیدایش یک **رمانتیسم ملی**[41] ایفا کرد که ریشه‌های مشترکی با هنرها و پیشه‌های بریتانیایی داشت. اگر چه رمانتیسم ملی مشخصاً برحسب تاریخ فنلاند درک شده است اما نمونه‌های آن در بسیاری از کشورهای دیگر نیز یافت می‌شود. مجارستان که زبانی خویشاوند با فنلاندی دارد، معماری رمانتیک کاملاً مشابهی پدید آورد. در جاهای دیگر اسکاندیناوی، تالار شهر استکهلم در سبک رمانتیک ملی و کلیسای گرونتویگ در سبک **سبک بالتیک**[42] شماری از بناهای مشابه در هر منطقه هستند. در چکسلواکی سبک کاملاً ویژه‌ای موسوم به **کوبیسم**[43] با آرمان‌های شدیداً ملی‌گرایانه نمودار شد. نئوکلاسیسم کهن‌وش نیز که معمار اسلاو یوژه پلچنیک[44] پس از جنگ جهانی اول آثاری را بر اساس آن در چکسلواکی و یوگسلاوی پدید آورد، چنین بود. خانه‌های کلبه مانند آغازین لوکوربوزیه در زادگاهش سوئیس به وضوح، رمانتیک ملی هستند. در امریکا **مکتب پریری**[45] فرانک لوید رایت و قرینه هم زمان آن، سبک میژن[46] که تولید انبوه یافت، به وضوح رمانتیک ملی بودند. رمانتیسم ملی آشکارا در برخی جنبه‌های اکسپرسیونیسم آلمان و مکتب آمستردام نیز نهفته بود که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

رمانتیسم ملی مشخصاً در کشورها و مناطقی شکوفا شد که به لحاظ سیاسی، فرهنگی یا اقتصادی احساس تهدید می‌کردند. این سبک در معماری نیز همچون در ادبیات و به ویژه در موسیقی ـ به عنوان مثال در آثار ژان سیبلیوس[47] و بدریش اسمتانا[48] ـ گرایش به جسْت و جوی الگوهای فرهنگ عامه‌ای داشت، اما تنوعات بومی و غالباً انتقالی فرهنگ‌های تاریخی متداول‌تر را نیز برگرفت. اگر چه رمانتیسم ملی در بسیاری موارد، پیوندی مستقیم با جنبش هنرها و پیشه‌های دهه‌های حوالی آغاز سده بیستم داشت اما بحث جالبی را در این باب می‌توان مطرح ساخت که معماری مانوئلی اواخر گوتیک پرتغال که پیوندهای بریتانیایی خاصی را نمایان می‌سازد، خصلتی ملی‌گرایانه و رمانتیک داشت. به وضوح انگیزه‌های رمانتیک ملی‌گرایانه چندی نیز در مباحثات سده هجدهم پیرامون خاستگاه‌های ملی خاص گوتیک و انواع قواعد کلاسیک ملی‌گرایانه ابداعی نهفته بود. (چنین قواعدی در بخش قدیمی‌تر پایتخت امریکا به کار گرفته شد.) در فرانسه سده نوزدهم، نظریه پیچیده‌ای به تکامل رسید که سبک گوتیک و یونانی را به هم پیوند می‌داد و حاصل آن سبک ملی‌گرایانه‌ای موسوم به **نو ـ یونانی**[49] بود. از جنگ جهانی دوم به بعد، رمانتیسم ملی گه‌گاه در کشورهای غیر غربی نیز به ظهور رسید.

افول آرت نوو در حوالی ۱۹۱۰ تقریباً به همان سرعت انتشار آن در سال‌های ۱۸۹۰ بود. در سایه فاجعه‌ای قریب‌الوقوع، رجعت فزاینده‌ای به سوی نئوکلاسیسم به ویژه در آلمان صورت گرفت. اما نشانه‌هایی از حرکت در مسیرهای متفاوت دیگر نیز وجود داشت. در ۱۹۰۴ تونی گارنیه[50] پروژه شهر صنعتی انقلابی خود را به نمایش گذاشت که نخستین‌بار به جای بازسازی باستان‌شناسانه همیشگی از خرابه‌ای باستانی در مسابقه رم، آن را طراحی کرده بود. در ۱۹۰۷ تعدادی از صنعتگران، معماران و طراحان صنعتی آلمان، دویچر ورکباند[51] را تشکیل دادند که در تابستان بد فرجام ۱۹۱۴ نمایشگاه صنعتی و معماری مهمی را در کلن برگزار نمود. نمایش و انتشار آثار فرانک لوید رایت از ۱۱ ـ ۱۹۱۰ در برلین تأثیر آنی و عمیقی بر معماران پیشرو سراسر اروپا گذاشت. علاوه بر تأثیر کاملاً مستدل آثار رایت در هلند، نفوذ آثار او بر کارخانه قالب‌سازی گروپیوس و می‌یر در نمایشگاه ۱۹۱۴ ورکباند و به‌گونه ظریف‌تری بر ویلا شوب[52] لوکوربوزیه نیز مشهود بود. در سالی که رایت از سوی معماران اروپایی کشف شد، گروپیوس و می‌یر طرح‌های دوره‌ای خود را برای کارخانه

فاگوس[۵۳] شروع کردند. (هنگامی که این قبیل مسائل بسیار ساده‌تر و مهم‌تر می‌نمود، کارخانهٔ فاگوس توانست به عنوان «نخستین بنای مدرن»! معرفی گردد.) در ۱۹۱۴ همچنین گروهی از معماران ایتالیا که به زودی به فوتوریست‌ها موسوم شدند، نخستین نمایشگاه طرح‌های معماری و شهرسازی افراطی خود را برگزار کردند.

با وجود این دلالت‌ها بر سده جدید، پایان واقعی سده قبل را اگوست ۱۹۱۴ رقم زد؛ درست همان‌گونه که آغاز واقعی سدهٔ نوزدهم را خاتمه جنگ‌های ناپلئونی رقم زده بود. چهار سال بعد، نظام کهن در گرداب تیره و تاریک جنون جمعی اروپا به اضمحلال رسید. بریتانیا، فرانسه و ایتالیا به تباهی در افتادند. سپیده‌دم نوین روسیه، امید بسیاری و هراس بسیاری دیگر را برانگیخت. امپراتوری کهن اتریش به آرامی در مشتی دولت کوچک مستحیل شد و آلمان که به عنوان کشوری متحد تنها پنجاه سال از عمر آن می‌گذشت، پی به شکست، انقلاب کج‌رو، از دست رفتن خاک، اشغال‌بخشی از قلمرو و نهایتاً تورم فزاینده برد.

از نابسامانی‌های آلمان، **اکسپرسیونیسم**[۵۴] پدیدار شد ـ معماری فانتزیی که همزمان رویای «تاج شهرها[۵۵]»ی بلورین فوتوریستی و عصر زرین گوتیک دست ساخت قرون وسطایی را می‌دید. اکسپرسیونیسم هم چون نهال جوانی با شادابی فریبنده که از ریشه‌های درخت تازه سرنگون شده غول‌پیکری سر برآورده باشد، به شکلی گذرا و چشمگیر درچند سال اول جمهوری وایمار، پیش از مهار تورم و پیش از آغاز دوباره بنای واقعی، عمدتاً بر روی کاغذ شکوفا شد. (در هلند، این چند ساله پس از جنگ، همچنین اوج شکوفایی اکسپرسیونیسم آجری **مکتب آمستردام**[۵۶] با خطوط همتراز یکدست و «ملایم» بود که توانست بیش از قرینهٔ آلمانی خود بناهایی را خلق کند) با بازگشت پایداری مالی و نه اجتماعی، بسیاری از جنبه‌های فوتوریستی اکسپرسیونیسم کنار رفت؛ چرا که هواداران پیشروتر آن به همان فنون منطقی و عملکردی رونهادند که پیش از جنگ تازه به جست و جوی آن برخاسته بودند. در بازمانده سال‌های دهه ۲۰، به ویژه در شمال آلمان، صرفاً اکسپرسیونیسم محافظه‌کار هنر ـ پیشه گرای گوتیک به شکوفایی رسید.

در اوائل سال‌های ۱۹۲۰ چهره‌های عمده معماری آلمان، گروپیوس، میس فن در روهه، مندلسون و غیره، همگی موقتاً از گرایش‌های سبکی مختلف خود دست کشیدند و همانند بسیاری از معماران جوان نواندیش در نقاط دیگر اروپا، به معماری قائم، سفید و اساساً جدیدی گرویدند که عاری از تزئینات یا ارجاعات تاریخی آشکار بود؛ معماریی که تعمداً همچون روساخت کشتی‌ها به نظر می‌رسید. در آلمان محل تمرکز آن، این معماری ماشین‌وار (که به یک معنا، دگردیسی عقلانی آرمان‌شهر فوتوریستی اکسپرسیونیسم بود) **نیو سایکلیکایت**[۵۷] (عینیت جدید) یا **عملکردگرایی**[۵۸] خوانده شد. (در ایتالیا که غالباً از نهال مایه‌های کلاسیک‌گرای مشخصی برخوردار بود، متأسفانه **خردگرایی**[۵۹] خوانده شد ـ تا خلط مبحث معماری استمرار یابد!) در ۱۹۳۲ دو امریکایی، فیلیپ جانسون[۶۰] و هنری راسل هیچکاک[۶۱] برخلاف نظر آنها که عقیده داشتند معماری جدید از سبک فراتر رفته است، آن را **سبک بین‌المللی**[۶۲] خواندند.

در عمل، خط تفکیک مشخصی بین اشارت‌های نظری اصطلاحات نیو سایکلیکایت و عملکردگرایی وجود نداشت. نیوسایکلیکایت به عنوان مثال آن‌گونه که با مسکن اجتماعی ارنست مای[۶۳] در فرانکفورت شناخته شد، حاکی از معماری اساساً قائم فن‌سالاری بود که تجلی بیرونی آن به لحاظ نظری جز منطق ساخت خود چیز زیادی را بیان نمی‌کرد. از سوی دیگر، اصطلاح عملکردگرایی حاکی از این بود که برنامه

ساختمان یعنی کاربردهای در نظر گرفته شده برای آن، نقش قاطعانه‌تری ایفا می‌کند که تعیین کننده نقشه، حجم‌سازی و جزئیات می‌باشد. این قبیل ملاحظات عملکردگرایانه در مفصل‌بندی ساختمان جدید باهاوس در ۱۹۲۶ نهفته بود که گروپیوس و می‌یر آن را در دسائو (آلمان شرقی سابق) ساختند. با این همه، تناسب‌دهی نامتقارن دقیق حجم‌های اصلی و عناصر کوچک‌تر این بنا، همخوانی زیادی نیز با روش‌های ترکیب‌بندی جنبش **دِ اشتیل**[۶۴] دارد که معماران پیرو آن، در آن زمان پیشاپیش جذب سبک بین‌المللی شده بودند. باهاوس در اوج نفوذ خود به ریاست گروپیوس در سال‌های دهه ۲۰ تا زمان تعطیل شدنش در ۱۹۳۳ به ریاست میس‌فن در روهه، اساساً یک مدرسه طراحی صنعتی بود که به‌گونه‌ای دیگر هنگام، تعلیم معماری را شروع کرد. هر چند پاره‌ای از چهره‌های مهم معماری در باهاوس تدریس می‌کردند اما به نظر می‌رسد که معدود معماران مهمی در آن تعلیم یافته باشند.

در ۱۹۲۸ گروهی از سردمداران معماری جدید، یا چنان‌چه بعداً خوانده شد، جنبش مدرن، به نمایندگی از چند کشور در سوئیس گردهم آمدند و کنگره بین‌المللی معماری مدرن یا سیام[۶۵] را تشکیل دادند. این نخستین گردهمایی از ده گردهمایی دیگری بود که در بیست و هشت سال بعد برگزار شد. سیام موجب تدوین و نهایتاً مساعدت در تقویت بنیان‌های نظری عمومی جنبش مدرن به ویژه در ارتباط با طراحی شهری شد. از طریق سیام، معماران خود را آشکارا به منزله طراحان شهری و مصلحان اجتماعی معرفی کردند. (شکست واضح شهرسازی مبتنی بر سیام در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ عامل اولیه‌ای در پیدایش جنبه‌های ارتجاعی‌تر پست ـ مدرنیسم در سال‌های ۱۹۷۰ بود.)

اگر چه سبک بین‌المللی، دست کم تا اواخر سال‌های ۱۹۵۰ حیات داشت اما اوج نفوذ آن به منزله نمایشی از اتفاق نظر بین‌المللی ـ هر چند با غلبه آلمان ـ در ۱۹۲۷ با نمایشگاه مسکن وایسن هوف[۶۶] در اشتوتگارت فرارسید. (سنت این قبیل نمایشگاه‌های مسکن در آلمان که معماری مدرن در آنجا تا مدت‌های مدید از طریق نواحی وسیع مسکن اجتماعی شناخته می‌شده است وجود دارد.) تنها سه سال پس از برگزاری نمایشگاه وایسن هوف، رژیم نازی باهاوس را در دسائو تحت فشار قرار داد و مهاجرت وسیع معماران اروپایی به امریکا شروع شد.

آلمان را شاید بتوان به عنوان کانون سبک بین‌المللی برشمرد اما چهره‌ای با تناسبات اسطوره‌ای در این سبک، معمار / نقاشی فرانسوی ـ سوئیسی بود که در پاریس می‌زیست (و از یک چشم نابینا بود) لوکوربوزیه[۶۷] با نام اصلی شارل ادوار ژانره، حقایق خام و ناپرورده سبک بین‌المللی را برگرفت و شعر حماسی و اغلب تراژیک آن را آفرید. با این همه، صرف نظر از چند چهرهٔ نسبتاً فرعی و البته صرف نظر از آگوست پرِه[۶۸] استاد خردگرای کلاسیک بتن، لوکوربوزیه عملاً در فرانسه تنها بود. معماری مدرن در فرانسه بیشتر مترادف با بی‌مایگی‌های **آرت دکو**[۶۹] بود ـ که نام خود را از نمایشگاه هنرهای تزئینی ۱۹۲۵ پاریس برگرفت و چندین نام دیگر از جمله **مدرن، جاز مدرن**[۷۰] و نظایر آنها نیز شامل می‌شد. آرت دکو بیشتر یک معماری مرسوم و متداول بود که نقش مایه‌های مدرنیستی پذیرفته بود و دین بسیاری به یوزف هوفمان[۷۱] معمار وینی و اتحادیه هنرها و پیشه‌های او موسوم به وینر اشتاته[۷۲] (کارگاه‌های وین) داشت. شاید از آنجا که آرت دکو مستلزم علاقه و پول بود تا تعهد آرمان خواهانهٔ شدید، وسیع‌ترین یادمان‌های به جا مانده از آن نیز در امریکا یافت می‌شود.

«ویلا ساوا[۷۳]»ی لوکوربوزیه مربوط به سال‌های ۳۱ ـ ۱۹۲۹ را شاید بتوان نقطه اوج و تنها لحظه موازنهٔ ناپایدار سبک بین‌المللی برشمرد. از آن پس تسامحی به میان آمد و همراه با رکود مستمر اقتصادی و تحکیم

فـاشیزم کـه سـال‌های ۱۹۳۰ را از شـتاب انـداخت، عقب‌نشینی وسیع و گسترده‌ای به سوی باشکوه‌سازی و محلی‌گرایی به وجود آمد.

پس از جنگ جهانی دوم، فوران معماری انـقلابی در قیاس با سال‌های پس از جنگ جهانی اول فروکش کرده بود. ویرانگری فوق‌العاده گسترده و شدید بود و نیاز به تأمین سر پناه نیز وسیع بود. نخستین‌بار، جـنگ نظام یافته‌ای علیه خود شهرها درگرفت. جنبش مدرن به‌گونه‌ای پا به میان گذاشت که نه فقط برای بـرآوردن نیاز مبرم به خانه‌سازی بلکه برای بـازسازی شـهرهای ویران نیز آمادگی دارد. در حـقیقت کسـانی بـودند کـه نابودی تار و پود کهن شهری را نه به عنوان یک فقدان بلکه به عنوان یک فرصت مـی‌نگریستند. هـمزمان بـا پروژه شهر سه میلیون نـفری لوکـوربوزیه در ۱۹۲۲ و نقشه هـمجواری[۷۴] او بـرای شـهر پـاریس در ۱۹۲۵، جنبش مـدرن بـه عـنوان یک «ضـرورت» بـه دفـاع از تخریب گسترده شهرهای موجود، حفظ آنها شاید برای یادمانی مناسبتی و بازسازی آنها بـه مـنزله گـلچینی از بناهای بلند برافراشته در مکانی پارک مانند برخاست.

به دلیل کمبود مصالح ساختمانی پس از جنگ و یا به تعبیر دقیق‌تر به دلیل نگـرش تـردیدآمیز نـسبت بـه ثمرات تکنولوژی، گرایش پیش از جنگ به درآمـیختن فرم‌ها و نگرش‌های محلی در معماری مدرن ـ به منظور انسانی کردن آن ـ مدتی حتی شدیدتر شد. دیوارهـای لخت آجری و بام‌های دو شیب، سفارش روز بـودند. در ایتالیا که جست و جوی معماری محلی در سال‌های جنگ برای برخی مدرنیست‌ها جذابیت یافته بود، ایـن مدرنیسم محلی با **نـئورئالیسم**[۷۵] سـینما بـه شـناسایی رسید. در جاهای دیگر، **تجربه‌گرایی**[۷۶] یا **تجربه‌گرایی اسکاندیناویایی**[۷۷] خوانده شد. عکس‌های درخشان و پر نور از طرح‌های مسکن سوئد که آنجا را هـمیشه تابستانی نشان می‌داد، خوراک ثابت نشریات معماری اروپا در نخستین سال‌های دشوار پس از جنگ بودند.

در دستان لوکوربوزیه، این نیازها به راه‌حل متفاوتی منجر شد: به‌کارگیری بتن ناپروردهٔ زبـره‌کـار و بـنایی زمـخت روسـتایی بـه جـای مـصالح راحت‌طـلبانه و فرم‌هایی بـا آرایش ظـریف کـه هـمگی نـطفه تکـامل بـروتالیزم شـدند. در ایـن سـال‌ها، لوکـوربوزیه نـظام اندازه‌گیری تناسبی مدولار خود را تکامل بـخشید کـه مـی‌کوشید انـدازه‌گـذاری کـل اجـزاء سـاختمان را بـر واحدهایی برگرفته از مقیاس ابعاد درجه‌بندی شده‌ای با پیوند هماهنگ بنا نهد و از طریق این واحدها ارتباطی با ابعاد (و تناسبات) پیکر انسان «آرمانی» برقرار سازد.

رفته‌رفته اعتماد به نفس سبک بین‌المـللی خـود را دیگربار آشکار ساخت. با این حال، اشـتیاق قـدیم بـه تکنولوژی استوار و خلل‌ناپذیر عصر ماشین ـ تنها شاید در یک مورد یعنی اشتیاق به نـئوکلاسیسم تـیرآهـن[۷۸] میس فن در روهه[۷۹] در امریکا ـ تعدیل یافته بـود. بـه جای آن تجرید شیوه‌گرا، غـیر سـاختمانی و ظـریف **سبک بین‌المللی متأخر**[۸۰] فرارسید. در اواخر سال‌های ۱۹۵۰، اسطوره معماری مدرن متحد، علمی و با نفوذ، به نظر می‌رسید در حال رنگ بـاختن است. امـا شـاید مشکل جنبش مدرن این بود که به تعبیر جورج برنارد شاو، هـیچگاه بـه درسـتی آزمـوده نشـد. بـی‌شک در بسیاری از نقاط اروپا، تجربه مدرنیستی وسـیع پس از جنگ که اکنون بسیار آزادانه نقد می‌شود، همواره در اثر شرایط سیاسی، فنی و اقتصادی به مـصالحه جـدی در افتاده بـود. تـجربه عـموماً مـثبت‌تر جـنبش مـدرن در کشورهای اسکاندیناوی نـیز حـاکـی از ایـن بـود کـه نمی‌توان آن را به سادگی به عنوان یک شکست کامل به کناری نهاد. روزی ما ممکن است حتی به این عـقیده برسیم که شکست واقعی طراحی و شـهرسازی سـده بـیستم ـ کـه ضـمن آن، اعـتقاد مـدرنیستی صـرفاً خواسته‌های انعطاف‌ناپذیر فرهنگ را انعکاس بخشید ـ ناشی از سرسپردگی کامل آن به اتومبیل بود.

در ۱۹۵۶، اختلاف آشکـاری در سـیام بـین نسـل

پایه‌گذار نیو سایکلیکایت‌گرای عموماً آلمانی‌تر و مسن‌تر جنبش مدرن که شهرسازی فن‌سالارانه‌اش به‌طور مؤثری محصول درون‌نگری گروهی بود و نسل جوان‌تر پدید آمد که به هدایت زیبایی‌شناختی لوکورپوزیه و ارزش‌های شهرشناختی علوم انسانی چشم دوخته بود. سیام مظهر جنبش مدرن، بی‌صدا در گور خفت و معماران جوان‌تر، نسل آلدو وان ایک[۸۱] و آلیسون و پیتر اسمیتسون[۸۲] که از برپایی دهمین و آخرین کنگره بی‌ثمر سیام برانگیخته شده بودند، گروه جدیدی موسوم به گزوه ۱۰[۸۳] تشکیل دادند. گروه ۱۰ مدت کوتاهی کوشید آن گفت و گوی بین‌المللی را که تنها امید دستیابی به بنیان نظری متحدی برای معماری و شهرسازی مدرن بود حفظ نماید. با این حال گروه ۱۰، سازمان رسمی یا ساز و کاری برای نوسازی نداشت. ظرف یک دهه این واپسین گروه که مدعی معرفی معماری به منزله نظامی مبتنی بر مجموعهٔ منطقی و منسجمی از دانش بود با رویدادهای متغیر پشت سر نهاده شد بی آن که توجهی را برانگیزد.

هنگامی که واکنش نهایی به آخرین مرحله تجریدی ظریف سبک بین‌المللی یک دهه پس از پایان جنگ شروع شد، این سبک شماری از فرم‌های افراطی و گاه متناقض از جمله **اکسپرسیونیسم جدید**[۸۴] را به خود گرفت که احیاء یا استمرار اکسپرسیونیسم سال‌های ۱۹۲۰ بود. علاوه بر این گرایشی عمومی به تأکید، نمایش و منطقی کردن بیش از حد نظام ساختاری و گاه مکانیکی، به ساخت شکوهمندانه و تماشایی یا به استنباطی از هر بنا پدید آمد که گویی چنان مهم و جدید است که هر چیزی در پیرامون آن باید به گونه‌ای خاص طراحی شده و سفارشی باشد. بسیاری از این موارد شاید اندکی ناخوشایند، تحت عنوان **بروتالیزم**[۸۵] یک‌پارچه شد، بیان غایی آن نیز کلان سازه[۸۶] یا ساختمان به مثابه ماشین بود که امکان داشت همچون هیولایی ناشناخته در فیلمی تخیلی با تناسباتی غیر قابل پیش‌بینی رشد یابد یا حتی احتمالاً شهری را در کام خود فرو برد.

به زودی این نیز واکنشی دیگر برانگیخت. کتاب **پیچیدگی و تناقض در معماری**[۸۷]، ۱۹۶۶، نوشته روبرت **ونتوری**[۸۸] معمار امریکایی، انقلاب یا به بیان صحیح‌تر انقلابی متقابل برانگیخت که تأثیرات آن هم‌چنان مورد بحث قرار می‌گیرد. آمیزه طعنه‌آمیز اشارت تاریخی و تکنولوژی پیش پا افتاده مدرن در کار ونتوری نخستین‌بار که پیوندهای آن با هنر عامه‌پسند[۸۹] سال‌های ۱۹۶۰ تشخیص داده شد، گاه **معماری عامه‌پسند**[۹۰] خوانده می‌شد. اکنون همراه با معماری باز هم احیاء شده و عموماً انتزاعی‌تر بام دو شیب **نو ـ محلی**[۹۱] و انواع نئوکلاسیسم‌های بازیافته ـ نظیر پالادیانیزم جدید[۹۲] گریزگرا در انگلستان و **خردگرایی جدید**[۹۳] کابوس‌وار در ایتالیا ـ و **همه‌گونه فرمالیزم**[۹۴]، روشن است که این بخشی از آن ملغمه ناخوشایند موسوم به **پست مدرنیسم**[۹۵] است.

برگرفته از:

Modern Architecture in Europe
A Guide to buildings
Since the industrial Revolution
Dennis J. De Witt & Elizabeth R. De Witt

پی‌نوشت‌ها:

1- De architectura
2- Nicolas Poussin
3- Claude Lorraine
4- Capability Brown
5- Humphry Repton
6- Jardins Anglais
7- Sir Christopher Wren
8- Tom Tower
9- Sir John Vanbrugh
10- "Primitive hut"
11- Essai sur L'architecture, 1753
12- Neo - Classicism
13- Etienne - Louis Bullée

14- Ideal City of chaux
15- Claude - Nicolas Ledoux
16- Architecture Parlante
17- Noble Savage
18- Rationalism
19- Jean - Nicolas - Louis Durand
20- Classical rationalism
21- Structural (or Gothic) rationalism
22- Eugéne Emmanuel Viollet-le - Duc
23- Jacques Germain Soufflot's Panthéon
24- Sir John Soane
25- Gothic Revival
26- A. W. N. Pugin
27- John Ruskin
28- High Victorian Gothic
29- Neo - Vernacular
30- Queen Anne
31- Cottagey
32- Free Style
33- William Morris
34- Arts and Crafts
35- The Studio
36- Art Nouveau
37- Style Liberty
38- Jugendstil
39- Secession
40- Modernisme
41- National Romanticism
42- Baltic style
43- Cubism
44- Joze Plecnik
45- Prairie School
46- Mission Style
47- Jean Sibelius
48- Bedrich Smetana
49- Néo - Grec
50- Tony Garnier (Cité Industrielle)
51- Deutscher Werkbund
52- Villa Schwob
53- Fagus - Werke
54- Expressionism
55- "City Crowns"
56- Amsterdam School
57- Neue - Sachlickkeit
58- Functionalism
59- Rationalism
60- Philip Johnson
61- Henry - Russell Hitchcock
62- International Style
63- Ernest May
64- De Stijl
65- Les Congrés internationaux d' Architecture Moderne (CIAM)
66- WeiBenhof
67- Le Corbusier (Charles - Edouard Jeanneret)
68- August Perret
69- Art Deco
70- Moderne, Jazz Modern
71- Josef Hoffmann
72- Wiener Werkstatte
73- Villa Savoye
74- Plan Voisin
75- Neo - Realism
76- Empiricism
77- Scandinavian Empiricism
78- I - Beam Neo - Classicism
79- Mis Van der Rohe
80- Late International Style
81- Aldo Van Eyck
82- Alison and Peter Smithson
83- Team X
84- Neo - Expressionism
85- Brutalism
86- Megastructure
87- Complexity and Contradictory in Architecture, 1966.
88- Robert Ventury
89- Pop Art
90- Pop - Architecture
91- Neo - Vernacular, 92- Neo - Palatianism
93- Neo - Rationalism, 94- Formalism,
95- Post - Modernism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی