پست مدرنیسم و معماری

کانر، استیون

مترجم : کرم پور، مهسا

اگر در «پُست ـ فرهنگ» زندگی کنیم، یعنی فرهنگی که در بند همه انواع جایگزینیهایی چون پُست ـ هولوکاست و پُست ـ صنعتی و پُست ـ انسانگرایی و پُست ـ فرهنگی است، آن‏گاه آنچه باقی می‏ماند دو سویه یا جنبه از پیشوند «پُست» و نیز مناقشاتی است که درباره امر پُست ـ مدرن در علوم انسانی در جریان است و علوم اجتماعی تمایل دارد این دو گانگی را باز تولید کند. از یک سو این‏که خود را به عنوان «پُست» هر چیز بنامیم، مستلزم این است که نوعی خستگی، فرسودگی یا اضمحلال را بپذیریم. کسی که در پُست ـ فرهنگ زندگی می‏کند کسی است که دیر به مهمانی آمده است و درست زمانی به آنجا رسیده است که بطریهای خالی و ته‏سیگارهایی را می‏بیند که در یک‏جا جمع شده‏اند. همچنین این تأخیر می‏تواند بیانگر نوعی وابستگی باشد، زیرا پُست ـ فرهنگ حتی قادر نیست خود را به شیوه‏ای مستقل تعیین و تعریف کند. اما پُست ـ فرهنگ محکوم است دستاوردی فرهنگی را انگل‏وار ادامه دهد که دورانشان سپری شده است. چنین قرائتی از پُست برای مثال شالوده تعریف تمسخرآمیز چارلز نیومن از پست مدرنیسم است: «گروهی از هنرمندان خودستای معاصر که فیلمهای سیرک مدرنیسم را با پاروهای برف‏روب دنبال می‏کنند.»1

سایر تعاریف پُست ـ مدرن بر این حسّ زوال تأکید می‏ورزند. ایروینگ هاو Howe) (Irving به پُست ـ مدرنیسم به‏عنوان از دست رفتن سلامت روان و سلامت فکر و تعهد می‏نگرد، درحالی‏که آرنولد توینبی Toyenbee) (Arnold ، که گمان می‏رود نخستین کسی است که واژه پُست ـ مدرن را به کار برده است، از آن استفاده می‏کند تا فرو افتادن تمدّن غربی را به خودستیزی و نسبی‏گرایی از دهه 1870 به بعد نشان دهد.2

اخیرا دعاوی پُست ـ مدرنیسم به شیوه‏ای بسیار مثبت‏تر عرضه شده‏اند. در آثار لسلی فیدلر Fiedler) (Lesile ، ایهاب حسن Hassan) (Ihab و ژان‏فرانسوا لیوتار، پست ـ مدرنسیم به‏عنوان کودک سالمی است که از غول بر خاک افتاده مدرنیسم بر جای مانده است.

در آثار این نویسندگان، «پُستِ» پست مدرنیسم نه بر خستگی دیرآمدگان که بر آزادی و ابراز وجود کسانی دلالت می‏کند که از خواب گذشته بیدار شده‏اند.

در حقیقت آنچه در کاربرد پیشوند «پُست» بارز و مهم است، چندان مربوط به تفاوت بین دو نوع معنای ضمنی، یعنی معنای مطیع و تسلیم از یک سو و سنّت شکنانه و تبلیغاتی از سوی دیگر نیست،، آن هم به شیوه‏ای که بر مبنای آن این قلمروهای معنایی گرایش یابند با یکدیگر برخورد کنند. ممکن است بگوییم خصوصیت پُست ـ مدرنیسم همین رابطه خاصّ پیچیده‏ای است که با مدرنیسم دارد که در قالب نامش به ناگاه احضار می‏شود، ستایش می‏شود، مورد شکّ و تردید قرار می‏گیرد یا ردّ و طرد می‏گردد. پیچیدگیهای فزونتر در سایر گفتمانهای نظامهای متفاوت پُست ـ مدرنیسم نیز این رابطه را تحت‏الشعاع قرار می‏دهند، گفتمانهایی که در آنها جنگ با مدرنیسم اغلب مبین جنگی درونی با تاریخ و نهادهای درونی هر نظامی است.

معماری

در بررسی نسبت بین مدرنیسم و پُست ـ مدرنیسم بهترین نقطه شروع معماری است. ممکن است این امر بدین سبب باشد که معماری، که رابطه نزدیکی با تمام مناقشاتی دارد که درباره مدرنیسم و مدرنیته این قرن در گرفته است، حیطه‏ای از کنش فرهنگی است که در آن جنبشها و برتریهای سبکی بسیار چشمگیرتر است و نسبت به قلمروهای دیگر کمتر بحث‏برانگیز است. حتّی اگر چنین نباشد، مورّخان و نظریه‏پردازان معماری بسیار بیشتر از دیگران در پی آنند که قضاوتی چنین مطلق کنند.

جالب توجه است که ظاهرا دلیل آن‏که پست ـ مدرنیسم در معماری را به شیوه نسبتا مشخص و مناقشه‏ناپذیری تعریف کرده‏اند، به برتری مشهود تجربه مدرنیسم در معماری قرن بیستم مربوط باشد. نقاط شروع این امر در ظهور نظریه و کنش معماری یوتوپیایی در سالهای ابتدای قرن نهفته است. این انقلاب در آغاز ریشه در مکتب با هاوس داشت، مکتبی که در سال 1919 در آلمان تأسیس شده بود، ایده‏های مکتب با هاوس بر آثار و نوشته‏های والتر گروپیوس Gropius) (Watter، هنری لوکوربوزیه و میز فان در روهه Rohe) der van (Mies تأثیر گذاشت. آثار این سه نظریه‏پرداز، به رغم تفاوتهایشان، برنامه‏ای واحد برای ایجاد تغییر در معماری است. از این زمان به بعد معماری که مبیّن و متعلّق به «امرنو» بود، می‏بایست از مواد و مصالح نو استفاده کند و فنونی ساختمانی را به‏کار بندد که توسعه صنعتی فراهمشان آورده بود. تازگی جنبش مدرن می‏توانست در بدو امر مبتنی بر شیوه‏های تقلیل دادن، ساده کردن و تمرکز بخشیدن باشد. خط و فضا و شکل می‏بایست به ذاتهایشان تقلیل یابند و کارکرد خودکفای هر ساختمانی صراحتا می‏بایست بیان گردد. معماری قرن بیستم، خشنود از این‏که با حالت نخوت‏آمیزِ تزئینات و نمادگرایی و جز اینها که برای مدت زمانی طولانی او را از وظیفه‏اش باز داشته بود وداع کرده است، خود را به همان شکل ناب و ساده‏ای که بود عیان کرد. دیگر زیبایی معماری امری فرعی و اضافه بر کارکردش نبود، زیرا اینک زیبائیش می‏توانست کارکردش باشد. فی‏المثل لوکوربوزیه استدلال کرد که مهندس، هنرمندِ معیار روح نو است، زیرا که علقه خاصّش به کارکرد او را ناگزیر به خلق زیبایی سوق می‏دهد. او می‏نویسد:... مهندس، زیبایی‏شناسی خاصّ خود را دارد... و در حین کلنجار رفتن با مسأله‏ای ریاضی، با دیدی کاملاً انتزاعی به مسأله می‏نگرد و در چنین وضعیتی، ذوق او باید راهی قطعی و مسلّم را دنبال کند.3 هنری فان در وِلد velde) der van (Henry پر و پاقرص‏ترین طرفدار کارکرگرایی ناب بود. او نوشت تمام اشکالی که با کارکردشان مشخص می‏شوند از «یک نوع‏اند و محصول عمل خلّاقانه فکرند، به‏طور یکسان ناب‏اند، بله، به‏طور یکسان کامل‏اند.»4

زبان یوتوپیایی جنبش مدرن در معماری مبیّن ایمانی تجدید جان‏یافته به امر عقلانی است و گسست این جنبش از گذشته را به منزله احیاءِ هویت اساسی معماری می‏دانند. از لحاظ سبکی، معماری مدرن در پی آن بود که در سطوح مختلف، مبین اصل وحدت و معنای ماهوی باشد. معمار آمریکایی فرانک لوید رایت در سال 1910 نوشت که ساختمان مدرن می‏تواند «وجودی ارگانیک باشد... یعنی در تقابل با ساختمانهای سابق که به نوعی تجمع بی‏روحی از اجزا بودند... [ ساختمان مدرن ] به‏جای مجموعه‏ای ناهمگون از بسیاری چیزهای کوچک، چیزی بس بزگ است».5 والتر گروپیوس به شیوه‏ای مشابه اصرار دارد که ساختمان مدرن «باید صادق باشد، منطقا آشکار و بی‏شبهه و بری از دروغها و چیزهای بی‏ارزش».6 پیامبران معماری مدرن بارها و بارها بر وحدت ساختمان، آن هم به عنوان تجلّی ارگانیکِ اصلی درونی و نه تحمیل خارجی شکل تأکید می‏ورزند. لوکور بوزیه کاپیتولِ میکل آنژ در رم را ستود، آن هم با این عبارت که «خود را در قالب چیزی واحد جمع می‏کند و در همه جا این قانون را اعمال می‏کند». او می‏نویسد: بنّایی چیزی چون حباب است که «اگر هوا از درون به‏طور یکنواخت در آن دمیده شود و به‏طور منظّم در آن پخش گردد، کامل و هماهنگ از آب در می‏آید».7

چنین قابلیّت فوق‏العاده عمیقی برای وحدت در معماری مانع از برخی تغییرات جالب توجّه در ایده وحدت نمی‏شود. از نظر لودویگ میز فاندر روهه، معماری می‏بایست یگانه تجلی قدرتمند روح زمانه باشد، معماری اگر خود باشد می‏بایست جوهر امر مدرن باشد. او می‏نویسد: «معماری به زمان خود وابسته است. معماری تبلور ساختار درونی زمانه خود است، یعنی آشکار شدن تدریجی شکل زمانه خود است.»8 در عین حال معماری تجلّی مشهودِ وحدتی نو در هنر و علم و صنعت است. والتر گرو پیوس در تمامی زندگی خود برای وحدت بخشیدن به قلمروهای متمایز هنر و صنعت کوشید. واژه‏های پایانی بیانیه باهاوس در سال 1919 که او نویسنده آن بود، مبیّن اهداف یوتوپیایی و جهانی جنبش مدرن در معماری است. «بگذارید با هم آینده را آرزو و تصوّر کنیم و ساختار جدیدش را خلق کنیم، به‏طوری که معماری و مجسمه‏سازی و نقاشی در یک مجموعه واحد گرد هم آیند، مجموعه‏ای که روزی از دستان میلیونها کارگر، چونان نماد بلورین ایمانی نو، به ملکوت صعود کند».9

بنابراین تناقضی عجیب و غریب در میانه این گفته‏ها و گزاره‏های دوران‏ساز درباره تصفیه و ناب کردن کنش معماری وجود دارد. نظریه‏پردازان مدرنیست معماری که به زیبایی‏شناسی امر ناب و امر جوهری متعهد بودند، ناگزیر شدند درباره نسبت معماری با جهان مدرن و سایر هنرها سخن بگویند، آن هم به شیوه‏هایی که سادگی فرمولهای جوهرگرای خود را مورد مصالحه قرار دهند. هیچ‏یک از تضادهای ضمنی در زیبایی‏شناسی معماری مدرن به معنای این واقعیت نیست که تقاضای بلاوقفه از معماری برای کشف قوانین ذاتی و جوهری خود، همان چیزی است که آن را به زیبایی‏شناسی مسلّط در جاهای دیگر یعنی در نقاشی و در ادبیات پیوند می‏زند، که در آنها همان‏طور که خواهیم دید تقاضای یکسانی برای کشف مصمّمانه حقیقت خاصّ هر شکل هنری به چشم می‏خورد.

در هر حال این امر حقیقت دارد که بگوییم در معماری، نیروهایی که تحقق خود را به شکل ماهوی جستجو می‏کنند بسیار قدرتمندتر از جاهای دیگرند. مضافا این‏که معماری در قیاس با سایر شکلهای هنری در پیشبرد اهدافش به شیوه‏ای یکپارچه موفقتر بوده است. این امر تا حدودی به سبب این امر است که در سالهای اولیّه قرن بیستم، معماری نسبت به سایر شکلهای هنری رابطه‏ای روشنتر با حوزه‏های اجتماعی و اقتصادی داشته است. همان‏طور که بسیاری گفته‏اند مدرنیسم در هنر به موازات موج پیشروی خارق‏العاه در تحوّلات صنعتی و فنّی به پیش می‏رود. چنانچه مدرنیسم قسمتی و بازتابی از عصر جدید آهن و فولاد و ارتباطات از راه دور باشد و نمادها و توانهای این عصر را در جهت اهداف خود اخذ کند، آن‏گاه می‏توان گفت که این امر حقیقت دارد که بسیاری از نقاشان، مجسّمه‏سازان، نویسندگان و موسیقیدانان هم رابطه‏های کاملاً تردیدآمیزی با پیروزیهای مادی مدرنیته دارند و واکنشهایی خصمانه در مقابل ظهور فرهنگ ماشینی نشان می‏دهند. اتّخاذ این موضع برای معماری که از حیث مادّی و ایدئولوژیک به جهان عمومی و اقتصادی مربوط است، به شیوه‏ای آشکار ممکن نیست. برای معمار میسّر نیست که چون نقاشان و نویسندگان بتواند در حواشی بوهمین جامعه فنیّ مدرن زندگی کند، زیرا که معمولاً به تحقّق برنامه‏های خیالی‏اش وابسته است. معمار به این دلیل و دلایل دیگر، ناگزیر است به سرعت با دنیاهای تجارت و دولت مصالحه کند. معماری به رغم تمامی انگیزه‏های یوتوپیایی پیامبرانش ــ و ممکن است همین یوتوپیایی‏گرایی مبیّن دلخوری از این وضعیت باشد ــ حیطه‏ای از تولید فرهنگی است که در آن مدرنیسم و مدرنیته هنری و تکنولوژیک ناگزیر به همکاری‏اند.

شاید برای چنین دلایلی است که مدرنیسم معماری در سالهای اخیر این قرن نشانه بارز «امر نو» شد. از دهه 1950 به بعد جهان با سبک بین‏المللی آشنا شد، یعنی ساختمانهایی که گروپیوس و فاندر روهه طراحی کرده بودند، ساختمانهایی که به شدت ساده و هندسی بودند. همین برتری مشهود است که هنگام بروز واکنشهای پست مدرنیستی که بر ضدّ سبک بین‏المللی می‏شود، چنین روشنی و صراحتی می‏یابد. بنابراین چارلز جنکز Jencks) (Charles که متنفّذترین حامی پست مدرنیسم در معماری است، می‏تواند با باوری به‏ظاهر مطلق اعلام کند که: «معماری مدرن در 15 جولای 1972 در ساعت 32/3 بعدازظهر در سن لویی میسوری درگذشت.»10

این زمان، زمانی است که ساختمان مسکونی نامحبوب پرویی ـ ایگو Igoe) - (Pruitt با دینامیت منفجر شد، آن هم پس از آن‏که این ساختمان میلیونها دلار را که برای بازسازی‏اش در نظر گرفته شده بود بلعید. ساکنان این ساختمان آن را دوست نمی‏داشتند و نگهداری‏اش نمی‏کردند. از نظر جنکز این لحظه، لحظه تبلور سرآغاز مجموعه‏ای از مقاومتهایی بود که در برابر هژمونی مدرنیسم انجام می‏گرفت. این امر به ما کمک می‏کند که بعضی از خطوط مقاومت را مشخص کنیم، زیرا این مقاومتها الگویی مفهومی را شکل می‏دهند که سایر تبیینهای پست ـ مدرنیسم آن را در روایتهای موردنظر خود به‏کار خواهند گرفت.

جنکز در ابتدا بر آنچه خود آن را «تک ارزشی» بودن (Univalence) معماری مدرن می‏خواند، اصرار می‏ورزد. منظور او اَشکالی ساده و ماهوی‏اند که نوعا با مکتبهای شیشه‏ای و فولادی تقریبا عامِ میز فان‏در روهه و پیروانش مشخص شده‏اند. ساختمان تک ارزشی، ساختمانی است که سادگی شکلش را با تأکید بر مضمونی تبلیغ می‏کند که بر ساختارش مسلّط است. معمولاً این موضوع با ترفند تکرار حاصل می‏شود؛ برای مثال در مرکز شهرداری شیکاگو که از سوار کردن دهانه‏های افقی به وجود آمده است، یا ساختمان «کرتین وال» میز فان در روهه، یعنی همان واحدهای مسکونی لِیک شور در شیکاگو. این ساختمانها به‏طور همزمان هم مدّعی شکل خود هستند و هم منکر آن. جنانچه این ساختمانها مدّعی سادگی و انسجام خود شوند و بگویند این مربع و این مکعب بتونی همان چیزی است که من هستم و نه غیر آن ــ آن‏گاه این ساختمانها نوعی از آن جهانی بودن را نیز در قرابتشان به کمال هندسی اعلام می‏کنند. تک ارزشی بودن ساختمان مدرن به‏نظر می‏رسد خودکفایی مطلق آن‏را بنا می‏نهد، آن هم به عنوان اصلی آرمانی که مستحکم و هویدا، و یکپارچه و مشهود است. تک ارزشی بودن همچنین به معنای طرد است. ساختمان مدرن، همزمان، هم از حیث مادیّت و هم از حیث نشانه‏ای ناب است که به مدد تضمین و کنایه به هیچ‏چیز خارج از خود اشاره نمی‏کند. ساختمان مدرن مانند شعر ایدئالی که مکتب نقد جدید در آمریکا در سالهای 1940 و 1950 در پی آن بود، نباید «معنا بدهد»، بلکه باید «باشد».

به گفته جنکز، معماری پست مدرن به شیوه‏های گوناگون مشخص می‏گردد، شیوه‏هایی که در آنها، معماری پست مدرن اصل تک‏ارزشی بودن را رد می‏کند. نخستین و روشنترین این شیوه‏ها از طریق بازگشت به مفهوم کارکرد ارجاعی یا معنادار معماری حاصل می‏شود. در کار معماران خصوصا معمارانی چون رابرت ونچوری و دنیس اسکات براون می‏توان نوعی بردباری جدید برای آن نوع معماری را یافت که آماده است به ماورای خود اشاره کند و معنا و هدف یا محیط خود را بیان کند. کتاب آموختن از لاس وگاس نوشته رابرت ونچوری معماران را تشویق می‏کند تا به شکلی شهودی شیوه‏هایی را کشف کنند که بر مبنای آنها ساختمانها را زمینه‏هایشان قرائت و ترجمه می‏کنند. ونچوری نمودی از این امر را در خیابانهای لاس وگاس می‏یابد، یعنی خیابانهایی که آکنده‏اند از انبوهی از نشانه‏های کنار جاده، اعم از نقاشی شده، چراغانی شده، چاپی و نمادین.11

چارلز جنکز معتقد است که باید به پست مدرنیسم به عنوان چیزی نگاه کرد که از حساسیّت احیا شده به وجوه ارتباطی معماری سر بر می‏آورد. او برای مثال، کاربرد مجسمه «پورتلندیا» را تحسین می‏کند که الهه فرهنگی ـ ورزشی مدرن است که به‏نظر می‏رسید به نحوی مناسب منبع الهام ساختمان «پورتلندیا» مایکل گریوز Graves) (Michael در پورتلند اُرْگان باشد ( 6-7 : LPMA ). در واقع، از نظر جنکز، این جنبه معماری نوعی بیداری و وقوف به این واقعیت است که معماری همواره تماما به‏طور ذاتی نمادین است. ناکامی در توجّه به اشاره‏های بصری پیش پا افتاده انتزاع معمارانه فرد معمار، می‏تواند به نتایج معذّب کننده‏ای منجر شود، درست مثل اُلداِیج هومِ ساخته هرمان هرتز برگر در آمستردام، که موزائیک کاری پیچیده‏اش الگویی ناخواسته، اما فراموش‏نشدنی از صلیبهایی سفید و تابوتهایی سیاه ارائه می‏کند؛ یا موزه هیرش هورن ساخته گوردون بانشافت در واشنگتن، ساختمانی که مجموعه‏ای هنری را در خود انبار کرده است اما به سنگری دفاعی می‏ماند. جنکز، پیام این ساختمان را چنین ترجمه می‏کند: «در این دژ مستحکم، هنر مدرن را از دسترس عوام دور نگه داریم و چنانچه آنان خواستند نزدیک بیایند، بکشیدشان.» ( 20 : LPMA )

در واقع، همان‏طور که هم جنکز و هم ونچوری اشاره کردند، ساختمانهای مدرن هرگز نمی‏توانند از بازی معناهای ضمنی بگریزند، حتّی هنگامی که به نظر بیاید این ساختمانها، تمام سمبلیسم یا ارجاعات ممکن را زدوده باشند، زبان مدرنیستیِ قدرت و کارکردگرایی سرراست نه از واژگان شکلهای مطلق افلاطونی، که از شکلها و مواد و مصالح صنعتی ابتدای قرن، از خطوط راه‏آهن تا سیلوی غلات، ناشی می‏شود که، به عنوان تمثیلاتِ «امر نو» در نظر گرفته می‏شوند.

ساختمانهای مدرنیستها آشکارا از این منابع الهام گرفتند و سریعا محتوای نمادین خود را از اینها کسب کردند، زیرا که ساختارهای صنعتی برای معماران اروپایی، دنیای قشنگ نو علم و تکنولوژی را عرضه کردند... مدرنیستها روش طراحی نوینی را مبتنی بر مدلهای نوعی به‏کار گرفتند و نوعی از نشانه‏شناسی معمارانه را بسط دادند که مبتنی بر تفسیرشان از تکنولوژی مترقّی و پیشروی انقلاب صنعتی بود.12

ونچوری، طیّ تغییر زاویه دیدی تعجّب‏انگیز، آنچه را در معماری مدرن نقد می‏کند، انتزاع خشک آن نیست بلکه ناکامی این معماری است در فهم شکلهای ارتباطی خود و امتناع آن از پذیرش نشانه نگاری قدرتی است که آن را سرپا نگه می‏دارد.

از نظر جنکز و ونچوری، هر دو، پست مدرنیسم به معنای آگاهی احیا شده‏ای است از این بُعد معماری که از نظر زبانی سرکوب یا پنهان شده است. جنکز به طور خاصی علاقه‏مند است بر منظری نشانه شناختی از کارکردهای معماری تأکید ورزد، منظری که از نظریه‏های سوسوری زبان ناشی می‏گردد. از نظر جنکز این امر به‏طور خاصی به دو معناست: اوّلاً زبان معماری، مانند زبانی که معماران مدرنیست دارند، زبانی از اشکال نمونه ازلی یا مطلق نیست، بلکه ارکان ساختاری آن، معناهایشان را از روابط مبتنی بر شباهت و ضدیت با سایر عناصر کسب می‏کند. بنابراین مثلاً تداعی نظم دوریِ ستونها، متانت، غیرشخصی بودن، عقلانیت، تعادل و جز اینها، به‏طور یکنواخت و فراتاریخی بر ضدّ به اصطلاح ظرافت و زنانگی و خیالی بودن نظم قورنتی نیست. جنکز اشاره می‏کند که چگونه جان لَش در سال 18 - 1815 در پاویلیون برایتُن کاری می‏کند که نظم قورنتیانی بر اثر مقایسه‏های متعدد با سایر ستونها، نقش مذکّر را بازی می‏کند.

ثانیاً، زبان معماری، همان‏گونه که مبتنی بر رابطه‏های درونی تفاوت است، خود قسمتی از زمینه بسیار بزرگتری از ساختارهای متقاطع زبان و ارتباط است. این امر به روشنی برداشت مدرنیستی انسجام معماری مدرن را به مبارزه می‏طلبد. در حالی که از نظر لوکور بوزیه ساختار معماری می‏بایست برحسب خطوط، سطوح و حجمهای خود که به دقت فرو کاهیده‏اند دیده شود، از نظر جنکز، این انتزاعها همواره در زمینه‏های دلالتگر قرار می‏گیرند. مضافا نشانه‏هایی که برای فهم یا تفسیر اشکال انتزاعی معماری به‏کار می‏روند ثابت و غیر متغیر نیستند، زیرا همواره از پس زمینه‏های متکثّر بر می‏آیند و آن را بازمی‏تابانند، پس‏زمینه‏هایی که در آن هر اثر معماری تجربه و «قرائت» می‏شود.

بنابراین جنبشی که به عنوان معماری و تئوری معماری پست مدرن معرفی می‏گردد، گذاری از تک‏ارزشی بودن به چند ارزشی بودن است. در این فضا، اصول مدرن درباره سادگی شکلهای نخستین و پاسخهای «طبیعی»ای که آنها از انسانهای مشاهده‏گر می‏گیرند شروع می‏کنند که غلط‏انداز و اراده‏گرایانه به چشم آیند. چنانچه معماری نتواند راههایی را تضمین کند که در آنها قرائت شود، آن‏گاه ادعاهای بزرگتری اضمحلال خود را آغاز می‏کنند؛ مانند این ادعای لوکور بوزیه که می‏گوید: «هماهنگی... در واقع محوری است که بر مبنای آن انسان در تطابق کامل با طبیعت و شاید جهان، سامان می‏گیرد.»13

بنابراین گرچه معماری پست مدرن جهش می‏کند و از تک ارزشی بودن هندسی معماری مدرن جدا می‏شود، اما انگار در شکلش نوعی از تکثر شیوه‏های قرائت خود را مجاز می‏دارد، یا به یک معنا، قرائت خودش را از پیش، مجاز می‏دارد. در حالی‏که معماران مدرن در مورد یک ساختمان بر وحدت مطلق قصد و اجرا تأکید می‏کردند، معماری پست مدرن خبر از انحراف خود از چنین نیاز زهدگرایانه می‏دهد، آن هم از طریق جستجو و نمایش ناسازگاریهای سبک و شکل و بافت. رابرت ونچوری در یکی از نخستین کتابهای خود برای آنچه او از آن با عنوان «پیچیدگی و تضاد» در معماری مدرن می‏خواند، توجیهاتی ارائه می‏کند؛ چارلز جنکز نیز آشکار شدن تفاوتهای معماری را می‏ستاید.14

در پذیرش تزئین در معماری پست مردن می‏توان حرکتی موازی را دید که از شکل وحدت یافته یا ماهوی دور می‏شود، آن هم در مقابل تحقیری که معماران مدرن نسبت به هرآنچه غیر ماهوی یا زائد است روا می‏دارند ــ از نظر آدولف لوس در سال 1908، تزئین «جنایت» بود.15 هنرمندان مدرن تزئین را موضوع اضطراب انتولوژیک می‏دانستند، زیرا جوهر ماهوی ساختمان را با چیزی بیگانه با طبیعت آن می‏پوشاند. اما، برای بسیاری از قهرمانان پست‏مدرنیسم، معماری دقیقا منوط به رابطه‏اش با چیزی است که خودش نیست. رابرت ونچوری تأکید خاصّی بر این روابط تصادفی دارد. به‏جای شهری که یکپارچه است و مطابق یک اصل منسجم طراحی شده است که مدّ نظر لوکور بوزیه بود، ونچوری می‏گوید که بایدمعماران را واداشت تا از منطقه شهر لاس وگاس شیوه‏هایی را بیاموزند که طی آنها عناصر متضاد در کنار هم قرار می‏گیرند و با یکدیگر انس پیدا می‏کنند؛ وحدت لاس وگاس استریپ، ثابت و ایستا نیست، بلکه طیّ فرآیندی ظاهر و نمایان می‏شود.

نظم در حال ظهور استریپ ( Srtip ) نظمی پیچیده است. این نظم، نظم آسان و خشک پروژه احیاء شهری یا «طرّاحی کلّی» مدگونه کلان ساختار نیست... نظم استریپ در برگیرنده است؛ دربرگیرنده تمام سطوح است. این نظم، نظمی نیست که متخصصّ به آن تسلّط یافته و برای چشم آسان کرده است. چشم جنبنده در تن جنبنده باید فعّال باشد تا مجموعه‏ای از نظامهای متغیّر کنار هم را بگیرد و تفسیر کند.16

سایر معماران، خصوصا آن دسته از معمارانی که به جنبش موسوم به زمینه‏گرایی (Contextualism)وابسته‏اند، بر ناکامی معماری مدرن از این جهت تأکید می‏ورزند که این معماری قادر نیست زمینه متنهای فیزیکی ساختمان مدرن را بفهمد و پاسخ دهد، یعنی تجارب فضاهای پیچیده و گوناگونی که فواصلی را پر می‏کنند که در میان بناهای مدرن بی‏اعتنا و سر به فلک کشیده قرار دارند ( 665-6 : LPMA ).

این حرکت از «متن» به «زمینه» بُعد دیگری هم دارد. یکی از تضادهای نظریه معماری مدرن عبارت است از ناهمخوانی میان جاه‏طلبیهایش برای معماری‏ای که در کارکردهای چندش می‏تواند به عنوان امری غیرشخصی دیده شود و میلی برای کسب فرصتها برای بصیرت و بیان فردی قهرمانانه ــ یعنی همان‏طور که لوکور بوزیه گفته است معماری به عنوان «محصول ناب ذهن»17. معماران پست‏مدرنیستی چون رابرت ونچوری با تمایل نشان دادن به معماری‏ای که به زمینه‏هایش واکنش نشان داده است، از چنین فردگرایی قهرمانانه‏ای روی برگردانده‏اند. چارلز جنکز بر همین سیاق بر سرشت گروهی و تعاونی معماری پست مدرن به عنوان امری در تضاد با سرشت فردگرایانه معماری مدرن تأکید می‏ورزد و با نگاهی توأم با تأیید به گذشته، به تفاهم صمیمانه و دوجانبه میان معمار و مشتری زمانهای اولیه نگاه می‏کند، روابطی که در آن همگان به شیوه‏ای پراگماتیک شریک بودند، روابطی که در قطب مخالف روابط دورو و از لحاظ حرفه‏ای غیرشخصی بین مشتری و معماری در دوران مدرن‏اند. جنکز کوششهایی را می‏ستاید که در جهت احیاء دوباره چنین روابط صمیمانه‏ای میان معماران و مردم به منظور اجرای طراحی مشترک‏اند، همان‏طور که به عنوان مثال در طرح احیاءِ خانه‏سازی رالف ارسکین در بکر (Bkyer) ، مردم محلّی دائماً در فرآیندهای طراحی و ساختن شرکت داشتند ( 604-5 : LPMA ). یکی از مزایای این امر این است که معمار پست‏مدرن را از این وظیفه می‏رهاند که با سازگار کردن و ترکیب کردن سبکهای متفاوت نشان دهد که در حال انجام کار حرفه‏ای نابی است. جنکز اذعان می‏دارد به هنگامی که ساختن حقیقتاً امری همگانی باشد، «رمزگذاری متکثّر»، تجسم طبیعی اولویتهای محلّی و خاص است.

آشکارترین و غالباً بارزترین شکل تکثّرگرایی در معماری پست مدرن باز بودن آن نسبت به گذشته است. درحالی‏که به نظر می‏آید معماری مدرن گسست مطلق خود از گذشته را با پاکسازی سفت و سخت و دقیق کهنه‏گرایی جشن می‏گیرد، پست‏مدرنیسم مشتاق بازیافتن و به کارگیری سبکها و فنون تاریخی است. به قول جنکز این امر پیامد بعدی نسبیت زبان معماری است. در شکلهای گوناگون احیاگری که در نظریه پست‏مدرنیسم مورد توجّه قرار گرفته‏اند، می‏توانیم تلاشی را در جهت توجّه به هر دو بُعد «در زمانی» و «هم‏زمانی» شاهد باشیم.

این تاریخی‏گری می‏تواند دو شکل اصلی به خود بگیرد. یکی چیزی است که جنکز آن را «احیاگری مستقیم» می‏خواند، که در آن معماری به راحتی دوباره به شکلهای سنّتی بازمی‏گردد، یا در مقیاس گسترده، شبیه‏سازیهای تاریخی انجام می‏دهد، مانند موزه پاول گِتی Gotty) (Paul در مالیبوی کالیفرنیا، که در آن ویلای پاپایری در هرکولانیوم به دقت بازآفرینی شده است. امّا استفاده از گذشته همچنان می‏تواند شکلهای انتقادیتر و خودآگاهانه‏تری بگیرد، اشکالی که تمایل دارند حتی زمانی که در یک ساختمان هستند با تفاوتهای تاریخی کنار بیایند و حتّی آنها را برجسته سازند. ساختمان T and AT فیلیپ جانسون در نیویورک که به جعبه‏های فلزی و شیشه‏ای آسمانخراش سنّتی حالتی انسانیتر می‏دهد یعنی ساعت پدربزرگها و با دو شیبه کردن سقف آن، این ساختمان را به سنتور زیبای شکسته‏ای تبدیل می‏کند. از نظر جنکز وحدت حاصله، وحدتی طنزآمیز است، وحدتی که به ناهمخوانی آگاهانه رمزهای موجود یعنی معاصر و قدیمی، کارکردی و تزئینی، خانگی و عمومی و در عین حال هماهنگی بینشان وابسته است. جنکز با اطمینان منتظر فرارسیدن دوره چیزی است که آن را «التقاط‏گرایی رادیکال» می‏خواند، دوره‏ای که در آن معماری‏ای چندارزشی «انواع گوناگون معناها را که برای قوه‏های متضاد ذهن و تن جذاب هستند» کنار هم خواهد گذاشت، «به گونه‏ای که آنها به هم مربوط و وابسته شوند و یکدیگر را تعدیل کنند» ( 132 : LPMA ).

در برخی فرمولاسیونها، توجّه به زمینه و توجّه به تاریخ می‏توانند به شکل معناداری با هم تداخل کنند. کِنِت فرمپتون Frampton) (Kenneth در مقاله‏ای موءثر، از آنچه «منطقه‏گرایی انتقادی» می‏خواند دفاع می‏کند. منظور او از این اصطلاح معماری‏ای است که در برابر گرایشی مقاومت می‏کند که می‏خواهد تفاوتهای فرهنگی را از میان ببرد و یک دستور زبان یکپارچه معماری جهانی به وجود آورد. این امر متضمن تأکید بر ویژگیهای محلّی هم در درون و هم در مقابل شکلهای ساختمانی مدرن است. فرمپتون با دقت بین این شکل از منطقه‏گرایی و بازگشت ساده نوستالژیک به مدلهای ماقبل صنعتی و یا روشهای ساختمان‏سازی ماقبل صنعتی تمایز می‏گذارد. این منطقه‏گرایی دقیقاً «انتقادی» است، زیرا ترکیبات جدید نو و سنّتی را می‏آزماید. با تأکید ورزیدن بر زبان محلّی خاص، هرچند در قالب اشکالی که با زبان مدرنیسم تعدیل شده‏اند، ممکن است معماری‏ای به وجود آید که مبیّن «رمزگذاری دوگانه‏ای» از نو و کهنه باشد، درحالی‏که به صور آب و هوا و جغرافیا و همین‏طور سنّتهای محلّی حساس باقی بماند.18 فرمپتون، همانند جنکز، انتزاعی بودن جنبش مدرن را به عنوان چیزی می‏بیند که به برتری بیرحمانه قوه بینایی منتج می‏گردد، که به طور سنّتی در غرب ملازم عقلانیّت و تسلّط معرفت‏شناسانه است، و به همین سبب فرمپتون مدافع «معماری مقاومت» است، معماری‏ای که طیف حواس را وسعت می‏بخشد ــ حواسی که برای «قرائت» ساختمان به کار گرفته می‏شود تا میسر سازد آگاهی از «شدّتِ نور و تاریکی و گرما و سرما، و احساس رطوبت، و رایحه مصالح، و حضور محسوس بنا درست مثل جسمی که تجسّد خود را حس می‏کند، و آهنگ رفتن و سکون نسبی تن به هنگام پیمایش کف، و زیر و بم پژواک صدای گامها را».19

پس شاهدیم که نظریه پست‏مدرن در معماری، دربرگیرنده مجموعه‏ای از فرمولاسینهای مجدّد و مقاومتها در برابر مدرنیسم است. در برابر، اصل انتزاع علاقه نو شده‏ای به زبانهای دلالتگر یا ارجاعی معماری به چشم می‏خورد. تمرکز درونگرا و متفکرانه به ساختمان به مثابه «متن» جای خود را به آگاهی از انواع گوناگون زمینه‏های نسبی (relational) برای معماری می‏دهد. بی‏زمانی، جای خود را به نوعی درگیری انتقادی با تاریخ گذشته می‏دهد. اصول چندارزشی و تکثّر، جانشین اصل تک ارزشی یا هویّت می‏شود. و جمیع این امور باعث تغییر از فردگرایی قهرمانی و تبدیل آن به سازندگی همکارانه می‏شود.

ما درخواهیم یافت که این نوع منطق تقابلی یا دوسویه، ویژگی نظریه‏های پست‏مدرنیسم به طور کلّی است. بی‏تردید، این عادت، شناختی ناشی از اضطرابی درباره تعریف و همچنین نیاز به این امر است که دو سوی تقابل را به طور مشخص در جایشان قرار دهیم. نظریه‏های معاصر معماری پست‏مدرنیسم در ارائه چنین تصویری از مدرنیسم به عنوان لازم و مطلق به سبب کاریکاتور ساختن از آن مقصرند، خصوصاً در آن زمانهایی که تفاوتها و گوناگونیهای معماری مدرن را نادیده می‏گیرند. آندرئاس هویسن Huyssen) (Andreas گفته است که «جنکز برای رسیدن به پست‏مدرنیسمش، به شیوه‏ای طنزآلود، مجبور بود نمای معماری مدرنیستی را با حملات مستمرش خراب کند.» دلایلی وجود دارد مبنی بر این‏که شکاف میان مدرنیسم و پست‏مدرنیسم در معماری، چرا می‏بایست با این شدت و حدّت بروز کند؛ ما با یکی از این دلایل آشنا شده‏ایم. این حقیقت که معماری به طوری انکارناپذیر متعلق به جهان عمومی است، میان جنبش آوانگارد و تجربه‏های فان در روهه و گروپیوس و لوکور بوزیه و نیازهای شهر در حال مدرن شدن وابستگی نزدیکی به وجود آورده است. به شکل طنزآلودی از ایده‏ها و فنون معمارانی که کارشان را به عنوان بخشی از تغییر اجتماعی عظیمی در جهت عقلانیّت و برابری می‏پنداشتند به منظور مهم جلوه دادن قدرت بانکها، خطوط هواپیمایی و کمپانیهای چندملیّتی استفاده شد. هنگامی که لوکور بوزیه اذعان می‏کند که «اخلاق در صنعت تغییر شکل یافته است: امروزه تجارت بزرگ ارگانیسمی سالم و اخلاق‏گراست» نقشی را که معماری می‏تواند در گسترش غیرانسانی سرمایه جهانی ایفا کند مورد شک و تردید قرار نمی‏دهد.21

اگر مدرنیسم این چنین با مدرنیته در بدترین ابعادش یکی دانسته شود، ممکن است منجر به این امر گردد که نظریه‏پردازان پست‏مدرن برای گسست مطلق از آن تمایل بیشتری نشان دهند. این امر پارادوکسی عجیب و غریب به وجود می‏آورد، زیرا با اعلام چنین جدایی مطلقی، عملاً به نظر می‏آید که پست‏مدرنیسم، خود یکی از مواضع اساسی مدرنیسم، یعنی موضع ردّ مطلق گذشته را تکرار کند. به بیان دیگر، پست مدرنیسم در همین نپذیرفتن آشکار مدرنیسم، بیشتر به مدرنیسم می‏ماند. خواب بدی که گریبانگیر پست مدرنیسم در معماری می‏شود این است که اعلام پدرکشی ممکن است فقط راهی باشد برای ادامه بقای شجره خانواده. این ترس منجر به تلاشهای بیشتری برای پالایش مفهوم پست‏مدرنیسم می‏شود. برای مثال این موضوع را می‏توان در جعل مقوله «مدرن پسین» modern) (late به دست چارلز جنکز دید، تا ساختمانهایی را توصیف کند که تجسّم نهایی و اغراق‏آمیز اندیشه‏های سبکی و ارزشهای مدرنیسم‏اند، آن هم بدین‏منظور که عصاره آخرین بداعتها را از آنها بیرون بکشند. مشهورترین نمونه‏های مدرن پسین مرکز پمپیدوی رنزو پیانو و ریچارد راجرز در پاریس و بانک شانگهای هنگ کنگِ نورمن هستند.

این ساختمانها مدرنیته‏شان را به شیوه‏ای نشان می‏دهند که تقریباً آنها را قدیمی و مهجور می‏نمایاند، درحالی‏که هریک بی‏وقفه به عناصر ساختاری، لوله‏ها، کانالها و تیرکهاشان اشاره می‏کنند. چنانچه این ساختمانها به یک معنا، شکلی تلخیص‏شده و چکیده‏شده از مدرنیسم باشند، به معنای دیگر به سبب نمایش تزئینی نشانه‏های خودآگاهانه کارکردی بودن، تجلّی تزئینی بودن در قلب مدرنیسم‏اند. جنکز به شکلی قابل درک نگران است که این زمینه ترکیبی کنش فرهنگی را از پست‏مدرنیسم جدا کند. نقل قول زیر نشان می‏دهد که مسأله به دست دادن تعریف، مسأله‏ای پیش پا افتاده نیست، زیرا به رغم شناوری مرزها و باز بودن به تأثیر پست‏مدرنیسم، نیاز به حفظ مقوله مدرن پسین کاملاً مشهود است.

این تفاوت، تفاوت ارزشها و فلسفه است. پست مدرن خواندن مدرن پسین، در حکم پروتستان خواندن کاتولیکهاست، آن هم به این دلیل که هر دو پیرو دین مسیح‏اند. یا فی‏المثل به آن می‏ماند که خری را برای این‏که گونه پستی از اسب است، مورد انتقاد قرار دهند. چنین اشتباهاتی در مقوله‏بندی منجر به قرائت نادرست می‏گردد که خود می‏تواند بسیار پُربار و خلاّق باشد، درحالی‏که در نهایت خشونت‏آمیز و بی‏ثمر است؛ روسها دون‏کیشوت را تراژدی می‏خوانند.22

نکته‏ای که جنکز درباره مدرنیسم پسین به کار می‏برد تا آن را متمایز سازد در این موضوع نهفته است که مدرنیسم پسین، دیگر تعهدی روشن به ایدئالهای مدرنیستی کارکردگرایی محض ندارد. در حقیقت، گرچه تقریباً دشوار است که ببینیم چرا «به‏کارگیری» آگاهانه نشانه‏نگاری قدرت و کارکرد مدرنیستی در مرکز پمپیدو را نباید به عنوان رابطه انتقادی یا به شیوه‏ای طنزآمیز به عنوان رابطه‏ای «دونشانه‏ای» با گذشته فرض کرد، چیزی که جنکز آن را به تمامی پست مدرن می‏داند.

در اینجا جنکز مجبور است با پارادوکسی بسیار گول‏زننده کنار بیاید: برای این که پست‏مدرنیسم حقیقتاً «نو» باشد (و نه «کهنه» مانند مدرنیسم پسین)، باید از تعهّد مدرنیسم به امر جدید اجتناب کند و پیوند با گذشته را حفظ و احیا کند. پس برای این‏که پست‏مدرنیسم حقیقتاً نو باشد، باید کهنه باشد و با این همه همان‏طور که جنکز تأکید می‏ورزد، پست‏مدرنیسم نیز نباید با احیاگری سرراست خلط شود. بنابراین پست‏مدرنیسم در آن فضای مبهم میان نوی کهنه و کهنه نو تعریف می‏گردد. این بدان‏معناست که دیگر هیچ فضای نابی وجود ندارد که مطلقاً «نو» باشد و معماری بتواند به راحتی و برای همیشه در حیطه آن گام گذارد. در این وضعیت، که در آن هر تلاشی در جهت امر نو، از پیش به اتّهام تکراری بودن محکوم می‏شود، به نظر می‏رسد تنها راه برای احتراز از تکرار، تکرار کردن آگاهانه باشد. به گفته ویکتور برجینز بازگشت به گذشته نه «ستایش بی‏زمانی و تغییرناپذیری ارزشهای موجود و حاضر»، بلکه «آشکار ساختن این است که گذشته هرگز به سادگی نگذشته است، بلکه کانون معناهایی است که با آنها در زمان حال زندگی می‏کنند و بر سر آن مناقشه می‏کنند».23 مشکل چنین فرمولاسیونی این است که هرگز موضوع ساده‏ای برای تعیین تفاوت میان دو شکل نیست. و چنانچه «گذشته‏ای» که به آن بازگشته می‏شود، اتفاقاً همان «سنّت» مدرنیسم باشد ــ همان‏طور که بسیاری از پست‏مدرنیستها چنین می‏کنند ــ آن‏گاه چگونه باید بدانیم که «نسبت انتقادی»مان با آن سنّت فقط تکثیر پنهان آن نیست؟

همه این دلایل بدان معنا نیستند که سودمندی تمایزاتی را نفی کنند که نظریه‏پردازان پست‏مدرن آنها را در معماری به وجود آورده‏اند؛ بلکه مبیّن آن‏اند که رابطه میان امر کهنه و تصدیق امر نو، هرگز نمی‏تواند مانند آنچه باشد که بسیاری از نظریه‏پردازان به سادگی و با قطعیت آرزو می‏کنند. این امر فقط پرسشی درباره فقدان اطلاعات یا ظرافتهای تفسیری نیست. این موضوع بیشتر به پیچیدگیهای خاصی اشاره می‏کند که جزء ذاتی نظریه‏های معاصرند، که در آنها نظریه و موضوع با هم ترکیب شده‏اند یا به ابعادی از یکدیگر بدل گشته‏اند.

ممکن است در بدو امر این موضوع باورکردنی ننماید. معماری در واقع ملموسترین و مردمیترین شکل فرهنگی است که، به یک معنا، کمتر از سایر اشکال به تئوری وابسته است. (دست‏آخر، نظریه پست‏مدرنیستی بیشتر توانِ خود را از ضدیت گسترده‏اش با معماری مدرن گرفته است و محبوب کسانی است که آموزش معماری ندارند ــ پرنس چارلز یکی از بانفوذترین پست‏مدرنیستهای شهودی است.) مضافاً، نظریه‏های پست‏مدرنیسم در معماری کمتر از سایر نظریه‏های پست‏مدرنیستی تأملی هستند و اغلب به سادگی به همین امر قناعت می‏کنند که نشانه‏های سبکی پست‏مدرنیسم را مشخص نمایند و فهرست کنند. وضوح و ایقان نسبی تعاریف نظریه معماری است که به آن موضعی کلیدی در توصیفات کلّیتر و کاربردیتر پست‏مدرنیسم عطا کرده است. امّا حتی در اینجا مسائل مربوط به تعریف، در بطن خود سستیهای بنیادینی را آشکار می‏کنند که بیش از این نمی‏توانند به راحتی با توسّل به «گواه» (evidence) حل شوند. این امر تا اندازه‏ای به این دلیل است که نظریه معماری پست‏مدرن به موضوع خود، یعنی به خود ساختمان پست‏مدرن، اعتبار نوعی نظریه یا نوعی تأملی انتقادی بر خود را اعطا می‏کند ــ اگر نظریه معماری پست‏مدرنیستی، نظریه‏ای درباره مسأله تعریفِ کافی مرزهای پست‏مدرنیسم باشد، آن‏گاه معماری پست‏مدرنیستی که در آن، نظریه به عنوان پرسشی درباره گذشته معماری، آن را قرائت می‏کند و بدان معنا می‏دهد، نسخه دیگری از همان پرسش است. پس مسأله آنقدرها این نیست که نظریه از موضوعش جدا شده باشد، بلکه این است که نظریه معماری پست‏مدرن در موضوعش نفوذ کرده است، تا درجه‏ای که دیگر ممکن نیست موضوع یا نظریه، کاملاً جدای از یکدیگر تصور شوند. برای مثال، استدلال متداول این است که معماری پست‏مدرن، سبک تک‏ارزشی را به نفع کاوش و بررسی سبکهای متکثّری رد می‏کند که ناسازگاریشان به این معماری توانی طنزآمیز می‏بخشد. امّا این بهره‏کشی از تفاوت سبکی، اساساً به خودآگاهی‏ای نظری درباره ساختمان بستگی دارد یا فرض می‏شود که در مشاهده‏گری به وجود آید که به اندازه کافی پُرشور باشد که آگاهی از اشکال ناسازگار را مجاز شمارد. امّا درست مانند آگاهی یافتن از شکلهای تفاوت، چنین خودآگاهی‏ای همچنین می‏تواند طوری عمل کند که به این شکلهای تفاوت، وحدت و انسجام بخشد. درست مثل ûheterotopia‎ (1)ی فوکو، که در آن وقوف یا بازشناسی نظری از ناهمگنی، همواره تا درجاتی امکان چنین ناهمگنی را کمرنگ می‏کند. بنابراین در اینجا، مانند هر جای دیگر، به نظر می‏رسد که مشکلات تعریف جزو ذاتی پرسش است. وضعیت پست‏مدرن در نظریه معماری دقیقاً وضعیتی است که در آن نتوان به طور منسجم یا به دقت رابطه خود را با موضوع مشخص کرد. پست‏مدرنیسم در این رابطه «بزرگ گفتمان» discourse) (master پست‏مدرنیسم هرگز به طور خالص تشخیص بری از ارزش رابطه میان مدرنیسم و جانشین آن نیست، بلکه فرآیندی روایی است که نظم یافته است تا تشخیص را میسر کند.

شکل دیگری از این پارادوکس، دور شدن مفروض معماری پست‏مدرن از یکپارچگی غیرانسانی مدرنیسمی است که زبان فنّی آن بر تولید انبوه استانداردشده متکی است و رفتن به سوی زبانهای ترکیبی جدیدِ متکی بر تفاوت و تکثّر است. در کمال شگفتی، ازدیاد پست‏مدرنیستی تمایز، همچنین مبتنی بر تولید انبوه است. امّا این بار تولید انبوه در چنان مقیاس وسیعی انجام می‏گیرد که نه یکپارچگی، بلکه تفاوت را تولید می‏کند. فنّاوریهای جدید که از کامپیوتر نشأت می‏گیرند، تسهیلات جدید تولید را ممکن ساخته‏اند. این نوع در حال ظهور، بسیار بیشتر به تغییر و فردیّت وابسته است تا فرآیندهای تولیدی نسبتاً کلیشه‏ای‏شده انقلاب صنعتی نخستین؛ تولید انبوه و تکرار انبوه، حقیقتاً پایه‏های استوار معماری مدرن بودند. این مسأله اگر فرو نریخته باشد حداقل پایه‏هایش لرزیده است. زیرا اینک مدل‏سازی با کامپیوتر، تولید اتوماتیک و تکنیکهای پیچیده و پیشرفته بررسی و پیش‏بینی بازار، تولید انبوه انواعی از سبکها و تقریباً تولیدات شخصی را ممکن می‏سازند ( 5 : LPMA ).

به نظر می‏رسد جنکز از نکات طنزآمیز در این شرح پُرشور از دنیای زیبا و نوِ مبتنی بر شبیه‏سازیها بی‏خبر باشد. زبان جدید تفاوت که جنکز آن را پیشنهاد می‏کند بخش منفک‏شده‏ای از روءیای مدرنیستی متکی بر عام‏گرایی نیست، بلکه تشدید بیمارگون آن است. زبان «ترکیبی» و «پیچیده» و «دونشانه‏ای» معماری پست‏مدرنیستی باید گواهی باشد برای معنای جدیدی از ریشه‏داری یا محلیّت، امّا هنگامی که پیوند عناصر گوناگون به خودی خود به امری عام و جهانی بدل شود، خصوصیّت منطقه‏ای به راحتی سبکی می‏شود که می‏تواند به سهولت در سرتاسر جهان با سرعت فتوکپی آخرین بیانیه مشعشع معماری انتقال یابد. به طور پارادوکسی، علامت موفقیت زبان و سبک ضدّ عام‏گرایی معماری پست‏مدرنیستی، نشانه‏ای است که آدمی می‏تواند آن را در همه‏جا بیابد، از لندن گرفته تا نیویورک و از توکیو گرفته تا دهلی. رابطه‏ای مشابه بین تکثر و عام‏گرایی در خود گفتمانهای انتقادی پست‏مدرنیسم در معماری و جاهای دیگر به چشم می‏خورد. نظریه پست‏مدرن در همه‏جا و هر کجا با جذبه و توانی فزاینده، حکایت انحلال چشم‏انداز عام‏گرا را بازمی‏گوید. مشکلی که نظریه پست‏مدرنیستی با آن روبه‏رو می‏شود این است که چگونه از تکثر سخن بگوید و آن را به وجود آورد، آن هم به شیوه‏ای که خود، آن تکثر را محدود و بی‏اثر نکند.

یادداشتها :

1.The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation (Evanston: Northwestern University Press, 1985), p. 17.

2.Irving Howe, The Decline of the New (New York: Harcourt, Brace and World, 1970); Arnold Toynbee, A Study of History Vol. I× (London: Oxford University Press, 1954).

3.Towards a New Architecture (1920), trans. Frederick Etchells (London: John Rodker, 1927), p. 15.

4.Programmes and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture, ed. Ulrich Conrads (London: Lund Humphries, 1970), p. 152.

5.Ibid., p. 25.

6.The New Architecture and the Bauhaus, tras. P. Morton Shand (London: Faber and Faber, 1965), p. 82.

7.Towards a New Architecture, pp. 79, 181.

8."Technology and Achitecture" (1950), in Conrads, Programmes and Manifestoes, p. 154.

9.Ibid., p. 49.

10. The Language of Post-Modern Architecture, 4th edn. (London: Academy Editions, 1984), p. 9. References hereafter to LPMA in text.

11. Learning From Las Vegas (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977).

12. Ibid., pp. 135-6.

13. Towards a New Architecture, p. 79.

14. Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture (New York: Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966).

15. Adolf Loos, "Ornament and Crime" (1908), repr. in Ludwig Münz and Gustav Künstler, Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture (New York: Praeger, 1966).

16. Learning From Las Vegas, pp. 52-3.

17. Towards a New Architecture, p. 218.

18. "Towards a Critical Regionalism", in Postmodern Culture, ed., Hal Foster (London and Sydney: Pluto Press, 1985), pp. 16-30.

19. Ibid., p. 28.

20. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington: Indiana, University Press, 1987), p. 187.

21. Towards a New Architecture, p. 284.

22. What Is Post-Modernism? (London: Academy Editions, 1986), p. 38.

23. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity (London: MacMillan, 1986), p. 45.