صفحات ۱۲۵ - ۱۳۳
نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی • شماره ۳۸ • تابستان ۱۳۸۸

شهرسازی مدرن و بازتاب آن در ادبیات اگزیستانسیالیستی

دکتر مهرناز مولوی**
استادیار گروه آموزشی شهرسازی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۴/۶)

چکیده:

با انقلاب صنعتی ماشین بر زندگی انسان غلبه کرد. در آغاز انسان شیفته ماشین شد. شیفته نظم، اتوماسیون و کارآیی آن. سپس سعی کرد این نظم ماشین وار را بر زندگی خود منطبق کند و محیطی کاملاً منظم، پاکیزه و پیش بینی شده بسازد. بدین ترتیب شهرسازی مدرن پا به عرصه گذاشت. در مقایسه با محیط بی نور، بی هوا و آلوده ی دوران صنعتی شدن، شهرسازی مدرن نوید محیطی بهداشتی، ایمن و عادلانه را می داد. اما انسان بتدریج احساس کرد این محیط تمیز و منظم، ساختگی، غیرصمیمی و حتی تهدید کننده است. انسان کم کم خود به مهره ای بدل می شد که می بایست به عنوان جزئی از یک ماشین عظیم که شهر مدرن نامیده می‌شد، عمل کند. از خودبیگانگی اولین دستاورد این محیط بود که یگانگی هر انسان را زیر سئوال می برد. سپس انسان در واکنشی اعتراضی شروع به تحسین عدم توازن، ناسازگاری و زشتی کرد. بتدریج زشتی معنای متعارف خود را از دست داد و بدین ترتیب زیبایی شناسی زشتی پدید آمد. این مقاله درصدد است آثار و نتایج شهرسازی مدرنیستی را در ادبیات معاصر بررسی کرده و جستجوی راه حل را در سبک های اواخر قرن بیستم ردیابی نماید.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه های کلیدی:

نظم ماشین وار، از خودبیگانگی، تعریف زشتی، کافکا، سارتر، صادق هدایت.

* تلفن: ۷-۸۸۹۷۴۳۱۶-۰۲۱، نمابر: ۸۸۹۶۳۸۲۵-۰۲۱، E-mail : mehrnaz.molavi@gmail.com.

مقدمه

اشتیاق انسان به نظم در محیط سکونتگاه های او قابل ردیابی است. در گذشته این نظم بازتاب اعتقادات رایج مذهبی انسان در مورد توازن در کائنات بود و این اعتقادات به صورتی عینی در طراحی شهرها و سکونت گاه های او مشهود بود. در سراسر دوران باستان و قرون وسطی، این اعتقادات در مفهوم شهر ایده‌آل منعکس می شد. طرح شهر ایده آل غالباً متقارن بود و شکلی هندسی داشت. این شکل متقارن و هندسی در طرح شهرهای جدید یا اردو گاه های نظامی تازه تأسیس نیز، که معمولاً به شکل مربع یا دایره بودند، رعایت می شد. در دوره رنسانس و باروک، مفهوم توازن در کائنات، همچنان نقش مهمی در طرح شهرهای ایده‌آل و نیز شهرهای جدید بازی می کرد. لیکن در این دوران، نظم یاد شده با مقتضیات دفاع نظامی از شهر و نظم ضروری آن تلفیق می شد.

پس از انقلاب صنعتی و در قرن بیستم، تصور نشاط آور موفقیت در علم الهام بخش انسان شد و اندیشه خودبینانه حاصل از آن در جامه نظمی شاید افراطی تجلی یافت که در صدد بود پیشرفت علمی و صنعتی بشر را به صورتی منسجم در طراحی شهری منعکس کند. به ویژه در قرن بیستم "موازنه ماشین‌گرایانه[1] خود را به کسوت جعلی هماهنگی، نظم یا بهینه‌سازی درآورد و به معیار طراحی شهری هشیارانه تبدیل شد" (آکرمن، ۲۰۰۰، ۷۶). و اکنون سال هاست، موازنه (ملهم از ریاضیات و مکانیک)، به صورت تجسم خردگرایی در برنامه ریزی شهری، در پیکره بندی فضاهای شهری، در شریان های حمل و نقل و در کاربری های زمین در آمده است.

"بدین ترتیب شهر برنامه ریزی شده قرن بیستم، که حاصل طراحی شهری از آغاز مدرنیته محسوب می شود، مفاهیم باستانی موازنه کیهانی را به عنوان کهن الگوی شهر آرمانی تکرار می کند" (بنیامین، ۲۰۰۰، ۳۲۵).

در همه ادوار تاریخ شهرسازی، استفاده از نظم نتایج مثبتی داشته است. مثلاً استفاده از تقارن و شبکه شطرنجی در طراحی نوشهرهای نظامی یونانی و رومی (به دلیل شکل قابل استفاده قطعه بندی زمین) یا در ساخت شهر-قلعه های پیش از رواج باروت، قطعاً مفید بوده است. با این حال نظم طرح ریزی شده، در شهر قرن بیستمی، نتایجی خلاف انتظار به بار آورده است. این نظم به عدم موازنه در شهر منجر شده است. توسعه شهریِ شهر قرن بیستمی در عمل، با شکل طراحی شده شهر دشمنی دارد. نشان هویت کلان شهر امروز، عدم توازن، پوچی و بی معنایی آن است که خود حاصل عدم تعادلی است که شهر طراحی شده به‌دنبال می آورد. تنش میان عدم تعادلِ عملاً به وجود آمده در کلان شهر و تعادل مکانیکی حاصل از نظم طراحی شده، به ازخود بیگانگی[2] انسان ساکن در آن می انجامد. بسیاری از نویسندگان برجسته قرن بیستم، در قبال این از خود بیگانگی واکنش نشان دادند؛ اما سال ها طول کشید تا واکنش متناسبی در طراحی شهری بروز کند.

در قصر، رمان ناتمامی که فرانتس کافکا به خاطر آن یکی از بزرگ ترین نویسندگان قرن بیستم شناخته شد، از خود بیگانگی فرد در فرم مصنوع (انسان ساخت) ردیابی می‌شود:

سر هر پیچ کا انتظار داشت که جاده با یک دوراهی به‌سمت قلعه برگردد، او تنها به خاطر این انتظار بود که ادامه می داد. چنان خسته بود که هیچ میلی به ترک خیابان نداشت و در عین حال طولانی بودن راه های دهکده که به نظر بی انتها می آمد، او را سرگرم کرده بود. دوباره و دوباره همان خانه های کوچک، شیشه‌های پوشیده از یخ پنجره ها، برف و غیاب کامل انسان ها (کافکا، ۱۳۸۲، ۲۳).

کا قهرمان داستان، یک نقشه بردار است که هیچ وقت به هدف خود دست نمی یابد. هدف او رسیدن به قلعه است، جایی که بوروکرات رئیس در آن زندگی می کند. همان طور که خود کافکا، عامداً، هرگز داستان خود را به اتمام نمی رساند. شهر با خیابان‌هایش که به هیچ جا منتهی نمی شوند و قلعه با بوروکرات‌هایش که برای هیچ کس قابل دسترس نیستند جعلی و دروغی به نظر می رسند و تنها تحقق خالص از خود بیگانگی است که وجود دارد. نقشه بردار حرفه ای قهرمان داستان نیز هیچ دلیلی برای اقامت در شهر ندارد. زیرا تمام زمین های شهر اندازه‌گیری شده و طرح شهر در آن به طور کامل پیاده شده است. او باید همواره شهرهایی را که در آنها اقامت موقت می کند، پشت سر گذارد و به صورتی همیشگی از قلمروی به قلمرو دیگر رود تا حرفه خود را به عمل درآورد. اما شهرهایی که طرح آنها قبلاً پیاده شده، نیازی به نقشه بردار نخواهند داشت.

شما می گویید به عنوان نقشه بردار استخدام شده اید، اما متأسفانه ما به نقشه بردار نیاز نداریم. چنین شخصی در اینجا اصلاً مورد نیاز نیست. مرزهای ایالت کوچک ما همه مشخص شده‌اند و به طور رسمی به ثبت رسیده اند. بنابراین یک نقشه‌بردار به چه درد ما می خورد (کافکا، ۱۳۸۲، ۷۰)؟

در اینجا شهر مورد بحث کافکا به هیچ عنوان به کا نیاز ندارد و تخصص او را زائد و غیر ضروری می داند. پس کا، موجودی بی‌مصرف و غیر لازم است. کا، قهرمان کتاب قصر شباهت غریبی به کا قهرمان کتاب محاکمه نوشته دیگر فرانتس کافکا دارد. کا در کتاب محاکمه نیز شخصیتی است بسیار جدی، که برای خود ارزش بسیاری قائل است. فکر می‌کند همه چیزمطابق طرح و نقشه پیش می رود و هیچ امر خارق العاده و دور از انتظاری وجود ندارد. فکر می کند در نظام زمانی و مکانی خودش و نه فقط در آن،

بلکه در نظام زمانی و مکانی عالم، جایی دارد و اگر نباشد جای خالی اش چشمگیر است. اما آن نتیجه ای که کافکا می خواهد خواننده اش به آن برسد این است که کا به عنوان یک فرد خاص با ویژگی های منحصر به فردش مورد نیاز نیست. تنها اگر به انسانی شبیه به دیگران بدل شود می‌تواند در شهر بماند. بدین‌ترتیب کافکا بدون توسل به تعاریف معمول، از خود بیگانگی را به نمایش می گذارد.

در داستان قصر آن چه موجب این از خودبیگانگی شده است، شهری است با جداره های یکنواخت و راه های بی‌انتهایی که هیچ‌گاه به مقصد (قصر بوروکرات) نمی رسند. شاید با اندکی اغماض، این شهر را بتوان استعاره ای از حومه هایی دانست که برنامه ریزان و شهرسازان مدرنیست قرن بیستم در حاشیه شهرهای بزرگ می ساختند. حومه هایی ملال آور که هیچ گاه به سرزندگی واقعی شهر راه نمی‌بردند. شهرک هایی از خود بیگانه با نظمی ماشین وار و توازنی بی معنا که از تحسین ماشین پس از انقلاب صنعتی برآمده بودند.

آرمان از دست رفته

شاید اگر به شرایط زیستی بشر پساصنعتی توجه کنیم، به محلاتی کثیف و پرازدحام که در آن ها فقر و جرم و ناامنی موج می‌زد، آرمان شهرسازان قرن بیستم احترامی در خور بیابد. جایگزین کردن شرایط نامناسب، با شرایطی در خور شأن انسان، در آغاز رؤیایی باشکوه بود. اما در این جایگزینی آن چه از دست رفت، خود، شأن انسانی بود.

کافکا محیط کودکی خود را با توصیف محله فقرزده جوزفوف در پراگ به تصویر می کشد. اما در عین حال آن چه را که در تقابل با این محله قرار می گیرد نیز تأیید نمی‌کند.

در این خانه های غریب قرون وسطایی که زیر یک سقف درهم‌پیچیده شده بودند... اتاق های کوچک کم نور، که تداعی گر لانه حیوان بود تا اتاقی برای یک موجود انسانی. . . آن جا در اتاق‌های سیاه شده از دود، گوش آدمی از صداهای آزاردهنده سازدهنی، یا چنگ ناکوکی کر می شد که سیم های آن در زیر انگشت های کج و معوج یک چنگ نواز کور پیر کشیده می شد. این صداها احساسات عمیقاً مالیخولیایی را بیدار می کرد. حال آن که در آن سوی جاده، پشت پنجره های پرنور، مردم در حال فریاد زدن و رقصیدن با نوای پیانو بودند. این جا در میان رسوبات کلان شهر، هم پولِ آسان به دست آمده و هم پولِ سخت به دست آمده، سلامت و جوانی، به باد می رفتند و دفن می شدند. (از گفتگوی کافکا با گوستاو یانوش در: کافکا، ۱۳۸۲، ۱۸۰).

این شرایط پراگ مشابه شرایطی بود که چند سال قبل تر از آن پاریس مرکزی با آن رو به رو بود. پاریسی پیرو پر مشکل که هوسمان با جراحی های خود از آن پاریسی تازه و زیبا ساخت. کوچه های باریک و پرپیچ و خم و گل آلود آن، جای خود را به بلوارهای عریض و مستقیم سنگفرش شده ای دادند که به گردشگاه طبقه ممتاز پاریس آن روزگار بدل شده بود. پاریس جدید الگوی بسیاری از شهرهای دیگر اروپا از جمله پراگ قرار گرفت. در پراگ ۱۸۹۳ قانون بازنگری در بهداشت به اجرا درآمد و بیشتر محله جوزفوف پراگ تخریب و باز سازی شد و خیابان شریانی اصلی که محله را قطع می کرد، بلوار پاریس نامیده شد. کافکا در مورد بازسازی جوزفوف، به یکی از دوستان نویسنده‌اش چنین گفت:

> گوشه های تاریک، گذرهای اسرار آمیز، پنجره های تخته‌کوبی شده، حیاط های کثیف، میخانه های پر سروصدا و مهمانخانه های مشکوک، هنوز در ما زنده‌اند. ما از میان خانه های این شهر تازه ساز می گذریم. اما گام‌ها و نگاه ما نامطمئن اند. ماهنوز از درون می لرزیم. چنان که در خیابان های کهنه فقر می لرزیدیم. قلب های ما هنوز چیزی ازقانون "بازنگری در بهداشت" نمی دانند. شهر قدیم بیمار یهودی برای ما بسیار واقعی تر از شهر جدید بهداشتی که ما را احاطه کرده است، بود (از گفتگوی کافکا با گوستاو یانوش در: کافکا، ۱۳۸۲، ۱۸۷).

کافکا هرگز پراگ دوران جوانی خود را فراموش نکرد. نه فقط بدین سبب که خاطرات دوران کودکی و جوانی تأثیری بسیار عمیق در شخصیت فرد دارند، بلکه بیشتر به این دلیل که پراگ قدیمی با خانه ها ی کوچک و کم نور خود، با خیابان های کهنه و فقیر خود چیزی واقعی و خالص در خود داشت. واقعیت و خلوصی که در خیابان های تمیز و نوساز پراگ بازسازی شده، از دست رفته بود. همچنان که مکان های سرشار از خاطرات جمعی در مورد رویدادهای گوناگون مناسبتی و تاریخی از دست رفته بودند، همچنان که یادها و تصاویر بازمانده از کودکی و نوجوانی از دست رفته بودند و به ناچار، آن چه باقی مانده بود شهری بی‌خاطره، بی تاریخ و بی هویت بود که انسان را از زمین محکم زیر پایش بر می گرفت و در جایی میان زمین و آسمان، به صورت معلق نگه می داشت. و این تعلیق، این نامکانی صدمه ای جدی به‌شخصیت روانی انسان می زد. بازسازی شهر قدیم پراگ، مانند هر جای دیگر، با هدف ایجاد راحتی و بهداشت عمومی در کالبد شهر انجام گرفت. با این حال، موجب سلامت شدن، تنها استحاله‌ای از دیوانگی بود.

باورکردنی نیست که طراحی شهری مدرنیستی که توانست با موفقیت هنر و فناوری را درهم بیامیزد، به چنین اوج تراژیکی برسد. طراحی شهری مدرنیستی نشان داد که در تخریب محلات کثیف و معوج فقیرنشین کارآمد است. اما تراژدی در این جاست که آن چه در عمل جایگزین این محلات می‌کند، با آن چه در سر می‌پروراند متفاوت است. مدرنیسم در صدد بود محیطی پاکیزه، بهداشتی، پر از نور و هوا به مردم هدیه دهد؛ اما آن چه در عمل به

وجود آورد کمالی یکنواخت و سوت و کور بود و این همان چیزی است که کافکا به خواننده اش نشان می دهد. این که آن کمال به‌لحاظ انسانی بی معناست و آرمانی متناقض انگیزه آن است.

تفسیر این دیدگاه کافکا ، به این پرسش در طراحی شهری معاصر می انجامد که آیا ناتمامی و ناکاملی در شهر فضیلت است؟ مقاله حاضر به این دیدگاه پاسخ مثبت می دهد و زیبایی‌شناسی زشتی[۳] را که در پی فضیلت ناتمامی چهره می‌کند، به چالش می کشد.

شهر مدرن، تجسم عینی یک پارادوکس

محیط مکانیزه و خودکار شهر معاصر، محیطی است تقریباً قابل پیش بینی که تعمداً فاقد غیرمنتظرگی است. نبود غیرمنتظرگی به این دلیل تعمدی است که شهر معاصر به دقت برنامه‌ریزی شده است تا همه چیز سر جای خود قرار گیرد و چیزی از قلم نیفتد. برنامه ریزیی که بی شک یکی از اهداف آن، تأمین محیطی امن برای ساکنان شهر است. اما این امنیت نتیجه ای خلاف انتظار به بار می‌آورد. این محیط به تهدیدی برای انسانیت ساکنان خود بدل می شود. زیرا این گونه محافظت از بقای فیزیکی ساکنان شهر، موجب استحاله افراد انسان به صورت اجزای یک کلان شهر می شود که خواه ناخواه افراد را به اجزایی مکانیکی تبدیل می کندکه به ضرورت وجود دارند. بدین ترتیب شهر افراد را به بدل ها و صورت هایی قلب شده از خود تبدیل می‌کند. شهر افراد را به موجوداتی تبدیل می کند که شرایط بقای جسمانی آنان به دقت تأمین شده است؛ لیکن در این میان فردیت، یگانگی و اعتبار انسانی آنان از دست رفته است. اگر بین اعتبار انسانی و بقای فیزیولوژیک انسان پارادوکسی وجود داشته باشد، شهر مدرن تجسم عینی آن است.

تنها کافی است به آثار داستایوسکی (یادداشت های زیرزمینی)، کافکا (محاکمه)، کامو (بیگانه)، سارتر (تهوع)، و بکت (در انتظار گودو) ، توجه کرد تا وجه مشترک آن ها را دریافت: واکنش های وحشت زده انسان معاصری که ساکن شهر صنعتی است. فیودور داستایوسکی و فرانتس کافکا در کارهای خودموضوعات مربوط به هستی و وجود را توصیف کرده اند. آثار نویسندگان اگزیستانسیالیست روی موضوعاتی چون از خود بیگانگی، دلزدگی، ترس ، پوچی، آزادی و تعهد به عنوان موضوعات بنیادی هستی انسان متمرکز است. از خود بیگانگی، انگیزه پنهان اگزیستانسیالیسم مدرن در آثار این نویسندگان، جلوه های گوناگونی چون علم گرایی به شیوه پوزیتیویستی (تهوع)، بوروکراسی (قصر)، موازنه ماشین انگارانه و حتی بی‌خانمانی دارد.

صادق هدایت نیز که در داستان های خود به همان مؤلفه های نویسندگان اگزیستانسیالیست[۴] تأسی می جوید، در بوف کور توصیفی سرد، تیره و فاقد سرزندگی از چنین شهری ارائه می‌دهد:

> خانه های خاکستری رنگ با اشکال سه گوشه، مکعب و منشور، با پنجره های کوتاه و تاریک بدون شیشه، نمی‌دانم دیوارها با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا ته قلب انسان انتقال می دادند. مثل این بودکه هرگز یک موجود زنده نمی توانست در این خانه مسکن داشته باشد (هدایت،۱۳۷۷، ۱۱۰).

توصیف هدایت قطعاً به محیط شهری تهران آن سال ها برنمی گردد. زیرا در آن دوران تهران تازه داشت از پوسته قاجاری خود بیرون می آمد و عناصر شهری جدید را در خود می پذیرفت. او که جزو اولین گروه های دانشجویان اعزامی به خارج بود، سال‌ها در پاریس تحصیل و زندگی کرد. در واقع او سعی دارد شهر مدرن دهه ۱۹۳۰ اروپا را وصف کند:

> دورنمای شهر مرموز، ساختمان های بزرگ، فراخ و بلند و به شکل های گوناگون چهارگوشه، گرد، ضلع دار که از شیشه های کدر، راست و صاف درست شده بود و متفرق مثل قارچ های سمی و ناخوشی که از زمین روییده باشد، پیدا بود (هدایت، ۱۳۷۷، ۱۲۴).

شهر مدرنی که هدایت توصیف می کند، فاقد حیات شهری است و هیچ توصیفی نه تنها از حضور انسان، بلکه از هیچ موجود زنده ای در آن دیده نمی شود. در عین حال به کارگیری کلمات و عباراتی چون سرما و برودت، تاریک، خاکستری، سمی و ناخوش، احساس منفی نویسنده را به چنین سکونتگاهی بیان می‌کند. نویسنده ای شرقی که علیرغم یأس خود از توسعه نیافتگی کشورش، هرگز شیفته شهر صنعتی آن دوران غرب نشد.

هدایت یا سایر نویسندگان یاد شده که بروز" ترس و لرز"[۵] انسان معاصر در شهر صنعتی را به صورت از خود بیگانگی او متجلی می کنند، درصددند تناقض هایی را که منجر به این از خود بیگانگی شده است، بشناسند. زیرا:

> "توسعه علمی و فنی با خود تناقض هایی را به دنبال می‌آورد. پیشرفت شهری و انحطاط شهری، موازنه و عدم موازنه، و ازهمه مهم تر آشتی ناپذیری میان اعتبار فرد و پیشرفت شهر که به از خودبیگانگی ساکن شهر منجر می‌شود" (آکرمن، ۲۰۰۰، ۹۱).

هیچ جا بهتر از تهوع سارتر، موازنه ماشین گرایانه شهر صنعتی، تحقیر نشده است. سارتر شهر خیالی بوویل و ساکنان آن را، ۸۰ سال پس از بازسازی پاریس توسط هوسمان، چنین توصیف می کند:

> آنها پس از یک روز کاری از دفاترشان بیرون می آیند، به خانه ها و میدان ها با رضایت خاطر نگاه می کنند، و فکر

می کنند که این شهر آنهاست. یک شهر خوب و محکم بورژوازی. آنها نمی ترسند و احساس آسودگی در خانه بودن را دارند. آن چه تا به حال دیده اند آب تصفیه شده‌ای است که از شیرهای آب روان است. نوری است که لامپ ها را با زدن کلید برق پر می کند و درخت های نیمه‌پرورش یافته‌ای که با چوب دوشاخه سرپا نگه داشته شده اند.

به آنها صد بار در روز ثابت می شود که هرچیز به طور مکانیکی اتفاق می افتد، که جهان از قوانین ثابت غیرقابل تغییر پیروی می کند، اجساد با سرعت مشابهی در خلاء می افتند، پارک عمومی در ساعت ۴ بعد از ظهر در زمستان و ۶ بعدازظهر در تابستان بسته می شود، سرب در ۳۳۵ درجه ذوب می شود و آخرین تراموا در ساعت ۱۱:۰۵ دقیقه شب میدان شهرداری را ترک می کند. آنها آرام و اندکی عبوسانه به فردا فکر می کنند که به سادگی می توان گفت یک امروز جدید است. شهرها تنها یک روز را در تجربه خود دارند و هر صبح جدید دقیقاً مثل صبح قبلی می آید (سارتر،۱۳۸۳، ۱۵۸).

سارتر با تشبیه ساکنان شهر به اشیاء و تشبیه شادی آنها به موازنه ماشین گرایانه شهرشان، قصد محکوم کردن فریبی را دارد که در زندگی شهری به دلیل همان تبعیت ماشینی از موازنه، رسوخ کرده است. در حقیقت وقتی اصول راهنمای طراحی شهر، براساس پیشینه تاریخی، بر موازنه متکی است، تأیید ضمنی عدم موازنه شهری و اصالت زشتی، ناسازگاری و دیوانگیِ شهر را می‌توان ،از جنبه های واقع گرایانه مدرنیته متأخر محسوب کرد.

انسان معاصر که زشتی شهری را در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به صورتی آگاهانه تجربه کرد، در نخستین واکنش خود سعی در زدودن این زشتی کرد. گواه این مدعا نهضت زیباسازی شهری است که در جستجوی زیبایی، نظم و پاکیزگی در حواشی ثروتمند شهرهای آمریکایی ظهور کرد. دراین باره می توان دانیل برنهام و شهر سفید او را به خاطر آورد. اما برای انسان معاصر چندان طول نکشید که نه تنها زشتی شهری را پذیرفت، بلکه در بخش هایی از فرهنگ شهری پست مدرن، پذیرش زشتی را به عنوان تأیید تحسین آمیز عدم موازنه تلقی کرد.

جالب است بدانیم بعضی افراد به نظر خودشان از آن چه به‌عنوان زشتی توصیف می‌شود، تجربه زیباشناختی مثبتی کسب می کنند. اَدیسون که معتقد است اندازه و تازگی یک شیئی می تواند احساسات زیباشناختی را برانگیزد، چنین می نویسد:

تازگی حتی به یک هیولا جذابیت هدیه می کند و نواقص طبیعت را نیز دلپذیر می سازد (هولگیت ،۱۹۹۶، ۴۰).

تئودور آدورنو پذیرش زشتی را ظهور تاریخی آنتی تز زیبایی در واکنش به اندیشه هماهنگی کلاسیک می داند. وی دراین باره می نویسد:

زشتی را، در معنای بالاتر می توان زیبا دانست. زیرا به تولید یک عدم توازن پویا کمک می کند. این موضوع با زیبایی شناسی هگلی همخوان است که می گوید زیبایی نتیجه موازنه به تنهایی نیست، بلکه نتیجه موازنه با تنش است. موازنه با تنش زیبایی را به وجود می آورد، زیرا آن هماهنگی که درصدد انکار تنش هایی برآید که در درونش آرام می گیرند، دروغی، مزاحم و ناهنجار می‌شود[۶] (آدورنو،۱۹۸۴، ۲۴۵).

شهر معاصر و دگرگونی معیارهای زیبایی‌شناسی

در تأیید نظرات آدورنو، مثال های فراوانی می توان در محیطهای شهری پساصنعتی یافت. مجله نیوزویک گزارشی دارد که در مورد استحاله دو خانه

. . به نوعی گالری زنده است. در این ناحیه مخروبه در شرق دیترویت، کلمه عشق در عرض خیابان با رنگ نوشته شده است. یک وان حمام در یک زمین خالی به‌صورت محل جمع شدن لاستیک ماشین ، گلگیر و علائم راهنمایی درآمده و دوچرخه های قدیمی از شاخه درخت آویزانند تا یک مجسمه نیمه مصنوعی را به وجود آورند (نیوزویک، ۱۹۹۰ج۶، ۶۴).

توصیف کلمه ای که در عرض خیابان نوشته شده به عنوان هنر گرافیتی، توصیف محل جمع آوری اشیاء بی مصرف در جایی غیر معمول، یا توصیف ترکیب دوچرخه های قدیمی و درخت به عنوان یک مجسمه، یک اثر هنری، و در نهایت توصیف یک زباله دانی به عنوان یک گالری زنده هنری؛ نشانه این است که به یقین معیارهای زیباشناختی دگرگون شده اند و زشتی و نابسامانی نه تنها منفور نیستند، بلکه به عنوان معیاری زیباشناختی تأیید می شوند.

به این ترتیب زشتی شهری به صورت تجسم عینی عدم موازنه در می آید. لیکن در این میان زشتی به چیزی فراتر از خود تبدیل می شود. به تنها احساس معتبر و واقعی در جهانی که مبتنی بر توافق و هماهنگی اجباری قرار دارد. در اینجا ازخودبیگانگی شهری به عنوان مانیفست زشتی درمی‌آید و در تنش میان خودانگیختگی و ماشین گرایی، بین رمزآلودگی و قابل پیش بینی بودن، بین درستی و حیله گری، زشتی و زیبایی معنای متعارف خود را از دست می دهند.

شناخت این تنش سرچشمه بسیاری از اندیشه هایی است که شهر معاصر را بازتاب می‌دهند. هاروی (۱۹۶۹) از طراحان و برنامه ریزان شهری خواسته که نیروی خود-متنوع سازی[۷] میان ساکنان شهر را بشناسند و از آن برای بیان آن چه او پست مدرنیسم در شهر می نامد، استفاده کنند. نتایج نهایی این

متنوع‌سازی، شهرسازی پست مدرن نامیده شده است (هاروی،۱۹۸۹).

درجستجوی راه حل برای آن چه شهرسازی مدرن به وجود آورده است، صرف رد پرآب وتاب نظرات مدرنیستی کفایت نمی‌کند. باید نخست با شناخت دوره تاریخی که مدرنیسم در آن ظهور کرد، سعی کنیم شرایطی را که شهرسازان مدرن در آن به سر می بردند، درک کنیم. آنان ساختمان های سست و کم نور، نبود آب بهداشتی و نبود لوله کشی آب و فاضلاب و آلودگی های ناشی از آن را می‌دیدند و می خواستند محیط بهتری برای انسان فراهم کنند. پیشرفت های علمی و دستاوردهای فناوری، نوید دنیایی بهتر، پاکیزه تر، روشن تر و حتی عادلانه تر را می داد. پس شیفتگی به علم و فن موضوع دور از ذهنی نبود و این شیفتگی تاحدی منطقی نیز می نمود.

هیچ کس بهتر از لوکوربوزیه مجذوب شدن قرن بیستم به انگاره ماشین گرایانه علم را مورد تأکید قرار نداده است[۸]. تحسین ماشین در خانه سیتروئن لوکوربوزیه متجلی می‌شود. او با نامیدن مدل مسکن پیشنهادی خود به نام سیتروئن، اتوموبیل محبوب فرانسوی ها، این اعتقاد عمیق خود را نشان می دهد که یک خانه، ماشینی برای زندگی است[۹] (لوکوربوزیه،۱۳۵۴، ۲۵).

کلان شهر مدرن نیز در نقش خود به عنوان سرپناه، در تعهد خودبه سودمندی، مجبور به پذیرش انگاره موازنه شده تا بتواند به سادگی انسان را در محدوده خود سکنی دهد. اما این سکنی دادن، به صورتی ناخواسته، تنها مسئله غامض انسان را سخت تر می‌کند. درنتیجه این شرایط، زمینه ظهور اگزیستانسیالیسم، هم زمان با انقلاب صنعتی فراهم می شود. شهر صنعتی پرازدحام و دچار عدم توازن، زمینه پرورش فلسفه ناامیدی می‌شود. موازنه ماشین گرایانه شهر صنعتی، در تلاشی پایان‌ناپذیر برای یکی کردن جمعیت حاضر و مشابه انگاشتن آنها، ازخودبیگانگی و عدم توازن را به دنبال می آورد.

معماری قرن بیستم به عدم توازن حاصل از وضعیت اگزیستانسیال، واکنش نشان می‌دهد. جوهر معمارانه این واکنش، در کلیسای جامع سگرادا فامیلیا[۱۰] در بارسلون متجلی است. این کلیسا که توسط آنتونی گائودی (۱۹۲۶-۱۸۵۲) در اوایل قرن بیستم ساخته شده، تعمداً ناتمام باقی مانده است. برج‌های بلند و باریک کلیسا و نیز جرثقیل های عظیم برافراشته‌ای که عمداً در محوطه باقی مانده اند، در جلب توجه ناظر باهم رقابت می‌کنند. ناتمام ماندن کلیسا و باقی ماندن جرثقیل ها ، تمرد گائودی را از غلبه صنعت نشان می دهد.گائودی با نمایش هجوآمیز رضایت از عملکرد مکانیکی (جرثقیل های برجی)، آن را به سخره می گیرد.

آن چه گائودی با زبان معماری بیان کرد، در علم ریاضی به زبانی دیگر مطرح شد. ریاضیدانی به نام کورت گودل (۱۹۷۸-۱۹۰۶) ثابت کرد که در هر نظام بدیهی ریاضی، بخش هایی غیرقابل اثبات وجود دارد. پس هیچ نظامی کامل نیست. وقتی در ریاضیات که از منطقی ترین علوم محسوب می شود بتوان وجود عدم کمال و نقص را به صورت علمی اثبات کرد، این یافته را می‌توان در سایر حوزه ها نیز به کار گرفت.

در واقع یافته های گودل، پایه ای علمی برای کار گائودی بود که سعی داشت ناتمامی را در معماری به نمایش بگذارد و از این طریق استدلال ماشین گرایانه تفکر مدرنیستی را به سخره بگیرد. بدین ترتیب اثر معماریی از خود به جای گذارد که پیش از آن که نمایش مهارت معمار در ترکیب‌بندی باشد، نشان از تفکر پویای او و ریشه های علمی- فلسفی کارش داشت.

ناکاملی و ناتمامی در نظام های ریاضی، را با سهولت بیشتری می توان به ناکاملی و ناتمامی در محیط انسان ساخت تسری داد. پس جستجوی کمال در محیط انسان ساخت به صورتی که شهرسازی مدرنیستی با جدیت تمام در صدد یافتن آن بود، کاری عبث و بیهوده خواهد بود. روش های این گونه از شهرسازی نیز خود به خود مورد تردید قرار می گیرند. طرح های خشک و پر جزئیات شهری که در آنها سعی شده بود به روشی کمال طلبانه، تمام مسائل آتی شهر پیش بینی شده و برا ی آنها راه حل یافت شود، پس از اثبات ناکارآمدی آنها طی سال ها، منسوخ شده اند. حال این پرسش به میان می آید: آیا نباید ناکاملی در شهر به عوض حذف شدن، حمایت شده و رسماً تأیید شود؟

در اواخر قرن بیستم سبک ساختارزدا ظهور کرد که می توان آن را تجلیلی از عدم موازنه به کمک طراحی ناکامل دانست. با الهام از اندیشه های فلسفی ژاک دریدا، در ۱۹۸۴ برنارچومی با همکاری پیتر آیزنمن پارک لاویلت در پاریس را طراحی کردند که در آن با استفاده از اشیاء متعارف و معمولی توانسته بودند آرمانِ ساختنِ غیر متعارف را تحقق ببخشند. مکعب های قرمز رنگی (فولی ها) که عملکردهای مختلفی را در خود جای می دهند، وقتی در شبکه ای شطرنجی به فواصل مساوی و منظم تکرار می‌شوند، جلوه ای نامتعارف می یابند.

ساختمان های فرانک گهری، و از همه شاخص تر، موزه گوگنهایم بیلبائو، نشانه رد تناسبات قراردادی زیباشناختی است که ریشه در عدم موازنه دارد. این موزه با انحناهای بدون نظم خود و با پوشش غیر متعارف خود از فلز گران بهای تیتانیوم، تمام معیارهای معمول زیباشناختی را درهم می‌ریزد و به جای آن شگفتی و اعجاب را در چشم بیننده خلق می کند. در عین حال ساختار زدایی با نمایش عیب های کوچک تعمدی در معماری عامیانه، هم غیرمتعارف و هم نشاط آور است.

نتیجه

با وجودی که در طول تاریخ شهرسازی نظم، که بازتابی از نظم کائنات بوده، همواره در طراحی شهرها و سکونتگاه ها به کار رفته است؛ استفاده از نظم در شهرسازی پس از انقلاب صنعتی نتایجی دور از انتظار به بار آورد. تولد ماشین به‌عنوان حاصل پیشرفت علم و فناوری چنان تأثیر شگفت‌آوری بر انسان گذاشت که کوشید در طراحی سکونتگاه های خود نیز از ماشین الهام بگیرد. این تاثیرپذیری را می توان در اغلب هنرمندان این دوره مشاهده کرد. لوکوربوزیه نیز از این تأثیر مستثنی نبود و این تأثیر را در طرح خانه سیتروئن او به عینه می توان مشاهده کرد. شهرسازی مدرنیستی در تلاشی آرمانی برای بهبود شرایط محیط سکونتی انسان، از موازنه ماشین انگارانه که خود منبعث از نظم ماشین وار بود، الهام گرفت و این موازنه را در طرح حومه های مسکونی ، شهرهای جدید ، مجتمع های مسکونی و نیز در بازسازی بافت های موجود شهرها به کار گرفت.

پوچی، بی معنایی و عدم تعادل نتایج دور از انتظار موازنه ماشین گرایانه در شهرهای طراحی شده مدرنیستی بودند که به عوض آن که در خدمت انسان معاصر باشند، او را به موجودی از خود بیگانه بدل کردند، موجودی که آرام آرام از خود تهی می شد و به مهره ای در چرخ دنده های شهر مدرنیستی، به یک شیئی ضروری اما عاری از یگانگی انسانی، استحاله می یافت. دریافت این امر که نخست توسط نویسندگان و متفکران اگزیستانسیالیست صورت گرفت؛ به‌وصف از خود بیگانگی، ملال، پوچی و ترس انسان در ادبیات معاصر منجر شد.

کافکا در قصر محیطی سرد، یکنواخت و فاقد سرزندگی را توصیف می کند که در بوروکراسی حاکم بر آن فردیت فرد زیر سئوال می رود و تنها راه نجات شبیه شدن به دیگران است. سارتر نیز در تهوع خود از محیط غریب و یکنواخت و به شدت پیش بینی شده ای سخن می‌گوید که در آن هرچیز به طور مکانیکی اتفاق می افتدو هر روز عیناً مانند روز پیش است.

بی معنایی وعدم تعادلی که از نظم ماشین وار مدرنیستی در معماری و شهرسازی نتیجه شد، واکنش هایی همچون تحسین زشتی، تأیید عدم موازنه و رد هرگونه تناسبات قراردادی زیباشناختی متکی بر اندیشه هماهنگی و توازن را به‌همراه داشت. ناتوانی و بی کفایتی شهرسازی مدرن در خلق محیطی انسانی، سال هاست به اثبات رسیده است.

شهرسازی معاصر اکنون پس از آزمایش سبک های گوناگونی که پس از مدرنیسم ظهور کردند، به نوشهرسازی[۱۱] امید می بندد. محور قرار دادن انسان به‌عوض محور قرار دادن اتوموبیل در طراحی سکونتگاه های شهری، از عمده ترین شاخصه های نوشهرسازی به شمار می آید. در عین حال، کاربری مختلط، توجه به کیفیات زیباشناختی، توجه به کیفیت طراحی شهری و ارتقای کیفیت زندگی و نیز موضوع پایداری ازدیگر شاخصه های این سبک جدید شهرسازی محسوب می شود. طراحی واحد همسایگی برای عابر پیاده، به عوض طراحی برای اتوموبیل او، نشانه شناختی تازه از انسان می تواند تلقی شود. شناختی که با آگاهی به مشروعیت ناکاملی و نقص در فرم شهری همراه است. شکوفاشدن ناکاملی به عنوان جنبه دوست داشتنی و واقع بینانه شهر، می‌تواند دوباره معنا و تفکر را در ساکنان شهر برانگیزد.

تصویر ۱- موزه گوگنهایم در شهر بیلبائو - معمار: فرانک گهری.
ماخذ: (Wikipedia)

تصویر ۲- موزه گوگنهایم در شهر بیلبائو - معمار : فرانک گهری.
ماخذ : (Wikipedia)

تصویر ۳- کلیسای سگرادا فامیلیا در بارسلون - معمار : آنتونی گائودی.
ماخذ : (Wikipedia)

پی نوشت ها:

۱ Mechanistic Equilibrium.

۲ از خود بیگانگی در ارتباط میان فرد و جامعه ، به معنی عدم پاسخ دهی جامعه به عنوان یک کل به فردیت هر عضو جامعه می باشد. وقتی تصمیمات برای جمع گرفته می شود، معمولاً نمی توان (غیرممکن است) ، نیازهای یگانه هر فرد را به حساب آورد. در نتیجه به دلیل برآورده نشدن نیاز خاص هر فرد، یا فرد از جهان فاصله می گیرد، و یا نیازهای خود را کتمان می کند(ویکی پدیا).

۳ زشتی- در اواخر قرن نوزدهم توجه به زشتی و بدشکلی در معماری به عنوان یک پدیده جالب ظهور کرد. ان پدیده ریشه در سبک واقع گرایی در ادبیات داشت. نویسندگان زشتی های جامعه را به تصویر می کشیدند و در معماران این گرایش به وجود آمد که از ذوق و سلیقه خوب طبقه متوسط رها شوند. طبیعتاً سنت گرایان و کلاسیک گرایان عکس العمل شدیدی نشان دادند و این گرایش را نشانه بربریسم ووحشی گری دانستند و آن را به عنوان "وحشت از زیبایی" و "میل به ایجاد شوک" تعبیر کردند(هولگیت ،۱۹۹۶).

۴ اگزیستانسیالیسم یک نهضت فلسفی است که ادعا می کند ، این فرد انسان است که معنا و جوهره زندگی خود را می سازد. در مقابل این نظرکه خدا، یا حکمرانان هستند که معنای زندگی انسان را می سازند. والتر کافمن اگزیستانسیالیسم را چنین توصیف می کند : "امتناع از تعلق به هر مکتب فکری، انکار بسندگی هرگونه نحله اعتقادی و به ویژه هر نظام و یک ناخرسندی مشخص از فلسفه سنتی به دلیل سطحی بودن، آکادمیک بودن و دور بودن از زندگی" (ویکی پدیا).

۵ نام کتاب "سورن کی یر که گار" از واضعین اگزیستانسیالیسم.

۶ برای اطلاعات بیشتر در مورد زیبایی شناسی آدورنو به منابع زیر رجوع کنید :
احمدی، بابک (۱۳۷۶) حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، صص۲۳۱-۲۲۶ .
لچت، جان (۱۳۷۹) پنجاه متفکر بزرگ معاصر، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، ترجمه محسن حکیمی، ناشر خجسته ، صص۲۶۸-۲۶۳ .

۷ Self-diversification.

۸ در این میان تنها شهرسازان و معماران شیفته نبودند ،بلکه قرن بیستم به تمامی شیفته ماشین شده بود. نقاشانی که موضوع نقاشی خود را یکی از ایستگاه های راه آهن پاریس انتخاب می کردند ، درواقع شیفتگی خود به فناوری را به نمایش می گذاشتند.

۹ لوکوربوزیه در نوشته های خود در عین تأیید تحسین آمیز پیشرفت های علم، موقعیت انسان را نیز در این میان با هوشمندی درک می کند : "سرعت‌های جدید توسط اتوموبیل وهواپیما تحقق می یابند و رادیو دنیا را با امواج بیشمار خود . . . می پوشاند. این وقایع همانند گلوله های برفی برروی خود می غلتند ، بزرگ وبزرگ تر می شوند و سرانجام تبدیل به یک بهمن عظیم می شوند. در اینجاست که نوآوری های فراوان انسان را درهم می شکند و او در زیر وزن اختراعات خود خرد می شود" (لوکوربوزیه ، ۱۳۵۴ ، ۲۱-۱۷)

۱۰ Sagrada Familia.

۱۱ New Urbanism.

فهرست منابع:

سارتر ، ژان پل (۱۳۸۳)، تهوع، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، انتشارات نیلوفر، تهران.
کافکا، فرانتس (۱۳۸۲) ، قصر، به ضمیمه مقاله جهان فرانتس کافکا، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، انتشارات نیلوفر، تهران.
کافکا، فرانتس (۱۳۸۳) ، محاکمه ، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، انتشارات نیلوفر، تهران.
لوکوربوزیه، شارل ادوارد ژانره (۱۳۵۴)، چگونه به مسأله شهرسازی بیندیشیم، ترجمه محمدتقی کاتبی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
هدایت، صادق (۱۳۷۷)، بوف کور، در: تأویل بوف کور نوشته محمد تقی غیاثی، انتشارات نیلوفر، تهران

Adorno, T., Aesthetic theory, in: *The continental aesthetic reader*, ed. Clive Cazeaux (2000), Routledge.pp.234-256.
Akerman, A. (2000), Harmonies of urban design and discords of city form, Urban aesthetics in the rise of western civilization. In: Designing cities, *critical readings in urban design* (2003), ed. A. Cuthbert, Blackwell. pp.76-97.
Benjamin, W. (2000), *The work of art in the age of mechanical reproduction*, in: The continental aesthetic reader, ed. Clive Cazeaux (2000), Routledge, pp.322-343.cx.
Friedman,Y.(1962), *The ten principals of space town planning*, In: Designing cities, critical readings in urban design (2003) ed. A. Cuthbert, Blackwell.
Harvey, D. (1989), The condition of postmodernity, in: *Postmodern cities and spaces*, ed. Sophi Watson and Katherine Gibson, Blackwell, pp.1-10.
Hammonds, A. (2003), *The sustainable savior*? Online Article.
Holgate, A (1992), *Aesthetics of built form*, Oxford University Press.
Newsweek, 1990,vol.6,p.64. in: Akerman, A. (2000), *Harmonies of urban design and discords of city form*, Urban aesthetics in the rise of western civilization, In: Designing cities, critical readings in urban design (2003) ed. A. Cuthbert, Blackwell.
Wikipedia, Online Encyclopedia.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی