لوح و آتشفشان*

چارلز جنکس
محمدرضا فرزاد

چرا سیاستمداران و معماران مانیفست می‌نویسند؟ وقتی کارل مارکس «مانیفست کمونیسم» را می‌نوشت در پی خلق قطعه‌ای ادبی نبود. همان‌گونه که خود می‌گفت جهان را تفسیر نمی‌کرد، تغییرش می‌داد. درست مانند اولریش کُنرادز[1] که در کتاب خود طرح‌ها و مانیفست‌های قرن بیستم (۱۹۶۴) بدان اشاره دارد: قرن ما، مانیفست معماری را به اتفاقی کلیشه‌ای و قابل حدس و پیش‌بینی بدل ساخته است. معمار، هرقدر هم که نخواهد یا نتواند تبلیغ کند، با این حال باز باید، به جز از طریق ساختمان‌هایش، در رسانه‌های دیگر نیز برای خود شهرتی فراهم کند. حرفه‌ای‌های حوزه‌های دیگر هم به‌همین دلیل از مانیفست بهره می‌گیرند و شگفت آن است که گرچه سیاستمداران و هنرمندان همگی بی‌وقفه در کار نوشتن مانیفست‌اند، آن‌چنان که باید فکر و توجه چندانی به این ژانر نکرده‌اند. مانیفست نیز، مانند شعر هایکو، یک فرم هنری با قواعد ویژهٔ ایجاز و ظرافت است.

نخستین مانیفست یا آداب‌نامهٔ معماری[2]، ده فرمان خداوند است. افلاطون، خداوند را «معمار کل اشیاء و امور» می‌خواند. باری، معمارانی که دست به انتخاب‌های دلبخواه خود می‌زنند و تئوری‌ای را بر تئوری دیگر ترجیح می‌دهند و برمی‌گزینند، نیز نقشی آفرینش‌گرانه بازی می‌کنند.

در انجیل، خالق اعظم، از چندین جلوه و خصلت ویژه برخوردار است که از هر یک به‌شکلی مؤثر در مقابل دیگری بهره می‌جوید: خالق، قاهر، شارع و حاکم، و دوست. «جک مایلز» در اثر «خدا یک زندگی نامه» چهره و جلوهٔ خدای قاهر و مبارز همچون وقوع بلایای طبیعی ــ مثل سیل و طوفان ــ منشأ بیم و هراس می‌داند.[3] او معتقد است خداوند گاهی پیش از آن که شفقت و مهربانی خود را بنماید و به آدمیان بگوید که چگونه بنایی را برسازند، برای عبرت آدمیان چنین چهره‌ای از خود جلوه‌گر می‌سازد. این مانیفست اندکی نرس، احساسات

عنان‌گسیخته و کاریزما را با بسیاری از عرفیات و باورهای عقل سلیم درهم می‌آمیزد. در سفر خروج، آنجا که موسی قوم بنی‌اسرائیل را به خارج از مصر هدایت می‌کند، پیوسته در دعوت پیروانش به «توحید» و به قصد ایجاد بیم و هراس در آنها، بیانیهٔ کیفر کافران را صادر می‌کند. خداوند می‌گوید: «خاطرهٔ عمالیق[۴]» را یکسر از روی زمین محو خواهم کرد» و بعد، از اتخاذ «سیاستِ زمین سوخته» علیه کنعانیان نگون‌بخت که در دام پرستش خدایان دیگرند، خبر می‌دهد. درست به همین شیوه، نیچه و بعدها لوکوربوزیه، به نقل از نیچه، در مانیفست‌های خود همه را به این دستور فرا می‌خوانند که: «بسوزانید آنچه را که بدان عشق می‌ورزید، و عشق بورزید به آنچه که می‌سوزانیدش». مانیفست تشنهٔ خون است ــ اگرچه خودتان درخواهید یافت که رابرت ونتوری[۵] روزی یک «مانیفست مهربان»[۶] می‌نویسد.

انگیزه‌های تخریب و ویرانگری ــ که به قصد رسیدن به اتحاد و ارتودکسی ایجاد ترس و واهمه می‌کنند ــ کاملاً شفاف و روشن‌اند، و به خلق اولین بیانیهٔ مینی‌مالیسم در معماری، در ده‌گانهٔ مشهور «ده فرمان» می‌انجامند. موسی بیم بلایای طبیعی چون رعد و برق را به جان می‌خرد، الواح سنگ‌نبشته‌اش را با خود به بالای کوه سینا می‌برد، الواحی که بر پیشانی آنها احکامی در منع بازنمایی نوشته شده است: «هیچ تصویر حکاکی و هیچ شبیهی به آنچه بر فراز آسمان و در زمین است، برنساز» و چرا این حکم الهی علیه شمایل‌ها و تصاویر؟ شاید از آن رو که: «بهر خود هیچ بتی را در هیأت حیوان، پرنده و یا ماهی نساز، زیرا من که خداوند، خدای تو هستم، خدایی غیورم ...» و برای اثبات این گفته عمارت‌ها و شهرهای مشرکان، حتی عمارت‌های مشرکان قوم بنی‌اسرائیل نیز ویران می‌شود.

در ادامه خواهیم دید که تشدید خصلت خلوص و اُرتودکسی، هنوز از راهبردهای مدرنیست‌ها، مدرنیست‌های متأخر، و پرنس چارلز ــ با دهگانهٔ «ده اصل‌اش»[۷] ــ به شمار می‌رود. این ده اصل، مثل احکام رهبری غیرمادی، در مانیفستی با نام نگاهی به بریتانیا صادر شد. مانیفیست‌نویسان آدمیان غیوری هستند که با لعن و تکفیر آموزگاران دیگر، کلاس خود را به نظم فرا می‌خوانند. شکل ظهور نهایی که در هیأت رعد و آتش و در زمرگان اخلاقیِ «باید و نباید» بر موسی جلوه‌گر می‌شود، در عالم معماری نیز به‌همان میزان هولناک و هراس‌آور است.

موسی برای احکام و فرامین، جایگاهی یادمانی در نظر می‌گیرد و الواح را در «صندوق عهد» می‌گذارد و از آن پس «چون موسی از کار فراغت یافت، ابری فراز خیمهٔ عبادت را پوشاند و حضور خداوند سایبان را پر کرد ... خداوند در روز در هیأت ابری به روی سایبان مقدس قرار می‌گرفت و در شب در هیأت آتشی؛ و بدین طریق، قوم بنی‌اسرائیل را در تمام طول سفر هدایت می‌کرد».

تصویر خداوند در این بند بسیار چشم‌گیر و زیباست. اما به‌راستی چیست این ابرِ روز و آتشِ شب؟ آتشفشان. به‌راستی همین جلوهٔ جذاب و گیرای خشونت و قدرت است که مانیفست را به یاد ماندنی و از نظر ذهنی و روانی تأثیرگذار می‌کند. البته جنبهٔ مهم‌تری در رابطه با این ژانر وجود دارد: عنصر فردی و شخصی آن. «خداوند درست مثل یک دوست با موسی رودررو در سخن می‌شد»، عباراتِ بسیارِ دیگری نیز نشان از همین لحن صمیمی و فردی پیام [الهی] دارد، چه خطاب به موسی و چه خطاب به دیگر برگزیدگان. تأثیرگذارترین مانیفست‌ها، مانیفست‌هایی چون به سوی معماریِ نوین (۱۹۲۳) لوکوربوزیه، پیوسته خواننده را

«تو» خطاب می‌کنند و جابه‌جا در متن از ضمیر «ما» بهره می‌جویند تا عهدی نانوشته را میان نویسنده و فردنوکیشِ تازه‌وارد بربندند. مانیفست باید پیام خود را با مخاطب به‌شکلی صمیمی و خصوصی درمیان بگذارد. آتشفشان (انفجار حس)، لوح (احکام و تئوری‌ها) و صدایی صمیمی؛ به این سه ویژگی چندین ویژگی دیگر نیز افزوده شده است. در آغاز قرن نوزدهم، «پاگین» با خطابهٔ مشهور خود با نام «تقابل‌ها» شکل قیاسی «خوب و بد» را وارد عرصهٔ معماری کرد. پس از آن که خطابهٔ او ــ همراه با دو پروژکتوراسلاید ــ در دههٔ ۱۹۲۰ بر سر زبان‌ها افتاد، دیگر این منطق خوب/بد جزء لاینفک هر بحث و جدلی شد.

چهار استراتژی مذکور را توأمان می‌توان در مانیفست «نومدرن» کوپ هیمل بِلو با نام معماری باید بدرخشد (۱۹۸۰) مشاهده کرد.[۸] حتی می‌توان نظام قیاسی «بد در مقابل خوب» را در کارِ بیدِرمایر[۹] با نام معماری‌ای که روشن می‌سازد نیز دید. این هر دو نمونه به‌لحاظ بهره‌گیری از ضمیر اول شخص جمع از ویژگی و تشخصی خاص در میان دیگر تئوری‌ها برخوردارند (ما از پالادیو و نقاب‌های تاریخیِ دیگر خسته شده‌ایم).

این نیز لوح فضایل و آداب است: «معماری‌ای که سرزنده، یکدست و زاویه‌دار و ... است» و باز هم خشونت آتشفشانی: «معماری باید بدرخشد» و «خون ریزد، چون گردبادی درپیچد و حتی درهم شکند.»

عنصر خشونت و عنصر غیرعقلانی مشخصه‌های بارز مانیفست «نومدرن»اند. این دو را می‌توان در نوشته‌های کسانی چون چومی، کیپنیس، ویگلی، وودز و دیگران دید. این مانیفست اغلب نقدِ اومانیسم مدرنیستی به‌عنوان جریانی به‌شدت انسان‌انگارانه (تشبیهی) است که حتی نوعی ضد اومانیسم را پیشنهاد می‌کند. این خوانش پیتر آیزنمن[۱۰] از آثار فوکو، پارادیم جدیدی بود که از فرانسه صادر شد. او پس از گسست از معماری «مدرنیسم متأخر» به این جریان رونهاد. مقالهٔ او با نام «پساکارکردگرایی» نیز در مخالفت با پسامدرنیسم نوپای آن روزگار نوشته شد.[۱۱] ناگفته پیداست که باز هم مواضع جنجالی باید به‌شکلی «غیورانه» و حسدورزانه در مخالفت با یکدیگر اتخاذ شوند تا از این رهگذر تبار و قوم خود را خالص و پاک نگاه دارند. فی‌الواقع چندان اتفاقی نیست که آیزنمن ــ نظریه‌پرداز و جدل‌گرای بزرگ ــ الواحش را در میان صفحات مجله‌اش ــ که مشخصاً نام مواضع مخالف را داشت ــ مکتوب کرد. آیزنمن، لوکوربوزیهٔ اواخر قرن بیستم است ــ لااقل به خاطر فرموله‌ساختن نظریه‌های جدید معماری.

نظریه نوعی مانیفست بسته و منعقد است، و چنان از لحن خشن آن کاسته می‌شود که حتی در بیشهٔ آرام آکادمی نیز مقبول باشد. با آن که در قیاس با گذشته، شمار معماران آکادمیک بیشتر شده‌اند و تئوری‌های بیشتری نیز عرضه شده است، اما با این وجود باز هم اکثر این نوشته‌ها با لحنی پرطمطراق و فاخر و در مجموع فاقد تأثیر نوشته شده‌اند. هنوز هم ــ چنان که آیزنمن و لوکوربوزیه معتقدند ــ تئوری موتور معماری است، درست مثل concetto در قرن شانزدهم، این ماشین اشکال نوینی از بنا و پاسخ‌های جدیدی به [مسئله] شهر را پیش رو می‌نهد.

عصر ما، عصر تئوری‌هایی است که در پاسخ به مسائل جهانی، همواره در حال تحول، شکل یافته‌اند ــ پاسخ‌هایی به مسئلهٔ اقتصاد جهانی، بحران‌های اقتصادی و آشفتگی فرهنگی. در عمل، تئوری‌ها آتشفشانِ نوع دوم‌اند و معماریِ هنجار را زیرپا می‌گذارند. آیزنمن با مانیفستِ سالِ ۱۹۷۲ خود با نام معماری مقوایی[۱۲]، و نیز با آثار معماریِ خود نشان داد که تئوری می‌تواند معماری را همزمان مبدعانه و صادق نگاه دارد. این نکته که

آیزنمن مانیفست معماری مدرنیسم متأخر خود را در سال ۱۹۷۲ و در دفاع از خودآیینی و استقلال فرم می‌نویسد و چهار سال بعد به عرصهٔ معماری نومدرنی پا می‌گذارد که «جایگاه انسان را از مرکز جهان جابه‌جا می‌کند»، سویهٔ شگفت‌انگیزی از معماری معاصر را پیش‌رو می‌گذارد.

نظام طبقه‌بندی که ما از آن بهره گرفته‌ایم، پرده از این واقعیت برمی‌دارد که چندین معمار همواره در میان سنت‌های مختلف معماری در نوسان بوده‌اند. مثلاً لئون کریر[۱۳]، پس از سال ۱۹۸۰، از معماری پسامدرن به معماری «سنت‌گرا» تغییر جهت می‌دهد؛ یا کِنِت فَرمپتون[۱۴] که معمولاً به‌مواضع پسامدرنیسم می‌تاخت، درسال ۱۹۸۳ مقالهٔ به‌شدت تأثیرگذار «بومی‌گرایی انتقادی» را در حمایت از پسامدرنیسم به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد ــ آن هم درست پیش از آن که بار دیگر با نوشته‌اش درخصوص تکتونیک (۱۹۸۹) مجدداً به عرصهٔ معماری مدرنیسم متأخر بازگردد.[۱۵] در فاصلهٔ دههٔ ۷۰ تا ۸۰، رابرت استرن[۱۶] از پسامدرنیسم به معماری سنت‌گرا تغییر گرایش داد، و کریستوفر الکساندر[۱۷] از معماری مدرنیسم متأخر به معماری پسامدرنیسم تغییر جهت داد ــ و چنین تغییر جایگاه‌هایی همچنان ادامه دارد. دلایل جالبی برای وجود این جهش‌ها وجود دارد که گویای مطالب و نکات مهمی در این خصوص است:

پیش از همه، خالق بی‌ثبات و دم‌دمی مزاجی چون میکل‌آنژ، به دلیل این که «بسیار خلاق است» چهار دورهٔ هنری را درمی‌نوردد: سبک رنسانس آغازین، رنسانسی ناب، مَنِر یسم و باروک. آیزنمن نیز نمونهٔ این گذارهای شخصیِ بی‌قرارانه است. دلیل دوم «ناسازگاری و سرکشی» است. فیلیپ جانسون[۱۸] نیز می‌تواند به پیش و پس حرکت کند، چون به قول خودش: هم خود او و هم مخاطبانش خسته می‌شوند. سومین دلیل و شاید مهم‌ترین آنها ــ تغییر و تحول سبک ــ دلالت بر تحول در سطح فرهنگ و توسعه و رشد یک معمار دارد. این تغییر اغلب بازنمودِ پاسخ به فشارهای جدید و رشد قوای انفجاری خارج از حوزهٔ معماری است. و خلاصه آن که، بازنمودِ آتشفشان نوع دوم است. این نکته که اکثر معماران در هرصورت به آن نوع معماری که بدان تعلق خاطر دارند و نزدیک شده‌اند وفادار می‌مانند، اجازه می دهد که سنت‌های معماری در تقابل و مخالفت با یکدیگر ــ به شکلی دیالکتیک ــ رشد و پیشرفت داشته باشند و از این رهگذر محیطی پرتنوع و با بیشترین گزینه را برای جامعه فراهم آورند. البته همواره چندین معمار وجود دارند که نه فقط مقوله‌ها و طبقه‌بندی‌های مختلف را زیرپا می‌نهند، بلکه در هیچ شکلی از سنت‌های معماری نیز آرام و قرار نمی‌گیرند. حضور این معماران یعنی غیرقابل طبقه‌بندی‌ترین معماران ــ کسانی مثل فرانک گه‌ری و اریک ماس ــ فرصت خلق ژانرهای فرعی دیگری را در عالم معماری فراهم می‌آورند. اینجاست که عنان از کف می‌رود و تنها سردرگمی حاصل کار است. ما خود را به چهار رویکرد اصلی محدود کردیم و رویکردها را با معرفی مشهورترین نمایندگان سبک‌ها طبقه‌بندی کردیم. رویکرد پنجم یعنی رویکرد اِکولوژیست‌ها را ذیل همان سنت گستردهٔ پسامدرنیسم گنجاندیم. برای چه؟ زیرا نقد مسئلهٔ رشد و توسعهٔ بیش از حد، پارادیم مکانیستی و اکونومیسم، جملگی از وجوه انتقادی مدرنیسم متأخرند.

تعاریف فشرده

به هر روی تعریف جنبش‌های پیچیدهٔ در حال رشد، روندی تقلیل‌گرا و متهورانه است و صدالبته هیچ‌گاه

نتیجهٔ رضایت‌بخشی حاصل نمی‌شود. با این حال، تعریف کردن برای روشن شدن ماهیت مقولات مورد بحث امری ناگزیر و ضروری است. از این رو باید به چهار جنبش معاصر مورد بحث اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم:

۱. معماری سنت‌گرا، که لئون کریر، دِمتری پورفیریوس[۱۹] و پرنس چارلز بزرگ‌ترین نمایندگان آن هستند. این جنبش واپس‌گرا با حرکتی رو به پس، بر پایهٔ الگوهای پیشین و اغلب الگوهای معماری کلاسیک بنا شده است؛ الگوهایی که تدریجاً بسته به زمینهٔ تاریخی ـ روانی و جزئیات ساخت و موقعیت محلی بومی معماری تغییر فرم می‌دهند. آرمان معماری سنت‌گرا، تناسب کلاسیکی است که کیفیاتی چون نظم کیهانی، هارمونی، ترکیب یکدست گذشته و حال، و بهره‌گیری از فرم‌های افلاطونی و بی‌زمان را در خود دارد. معماری سنت‌گرا هیچ‌گاه از بین نرفت و از اواسط دههٔ ۷۰، درست در همان دورهٔ پسامدرنیسم در پاسخ به مسئلهٔ زوال و انحطاط شهر و ناکامی‌های مدرنیسم در امر مسکن فعالیت خود را مجدداً آغاز کرد.

۲. معماری مدرنیسم متأخر، که از منظر ایدئولوژی اجتماعی، یک معماری تکنوکراتیک و عمل‌گرا بود. حدوداً از سال ۱۹۶۰ به بعد، این‌گونه معماری با به اوج رساندن ایده‌ها و ارزش‌های سبکی مدرنیسم در پی آن بود تا به زبان یکنواخت و ملال‌آور (کلیشه‌ای) مدرنیسم جانی تازه بخشد. از ویژگی‌های این‌گونه معماری می‌توان به تأکید قاطع بر تکنولوژی و خودآیینی و استقلال فرم، و ایجاد اعوجاج و انحراف در زبان (رتوریک) پیشین معماری اشاره کرد ــ درست همان‌گونه که می‌توان این ویژگی‌ها را در هر شکل «واپسینی» مشاهده کرد. معماری مدرنیسم متأخر نیز با مسئلهٔ بارز عدم پذیرشِ عمومی «قوطی‌های خالی[۲۰]» مواجه بود. این‌گونه معماری پس از سال ۱۹۶۵ با خلق قوطی‌های زیبا و گویا به سوی پیچیدگی در ساختار، سرویس‌ها و بخش‌های الحاقی بنا، و در یک کلام به سوی نوعی معماری با تکنیک پیشرفته گرایش یافت.

۳. معماری نومدرن، که فرم‌ها و ایده‌های مدرن را بن‌فکنی (واسازی) می‌کند. این معماری در عرصهٔ کدگذاری به‌شدت متراکم و در فرم اغلب متشکل از فرم‌های قطعه قطعه و ناهماهنگ است. یک معماری تعمداً متناقض، ضداومانیستی و به‌لحاظ فضایی ـ مکانی در حال انفجار و تلاشی است. نومدرن اغلب بر آن است تا قطب‌های مخالف را در کنار هم بگذارد، با هم ترکیب کند و سنت‌های معماری را از درون واسازی کند و بدین‌ترتیب عنصر تفاوت، دیگربودگی و بیگانگی ما با جهان را مورد تأکید قرار دهد. این جنبش که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ در حکم واکنشی به مدرنیسم و پسامدرنیسم کار خود را آغاز کرده است، به شدت تحت تأثیر فلسفهٔ دریدا و زبان رسمی ساختارگرایان است. «ضدساختارگرایی» را باید روشن‌ترین نمود بیرونیِ نومدرن دانست.

۴. معماری پسامدرن، که با کدگذاری مضاعف در پی آن است که با ترکیب تکنیک‌ها و روش‌های مدرن با دیگر سنت‌های معماری (و اغلب با بنایی سنتی)، معماری را با عامهٔ مردم و اقلیتی که مورد نظر دارد ــ معمولاً اقلیت معماران دیگر ــ پیوند دهد. از آنجاکه پسامدرن‌ها در پی آن بودند که شهرِ در حال تجزیه و گسست را ــ بی آن که به دامن سنت‌گرایی پناه برند یا طبقات اجتماعی و نهادهای حرفه‌ای را به هم نزدیک کنند ــ مجدداً وصله و بخیه کنند، به زبانی پیوندی و دورگه متوسل شدند. حتی به معماری غالب و دم‌دست موجود به‌عنوان یک زبان پناه آوردند. بوم‌شناسان (اکولوژیست‌های) پسامدرن از برنامهٔ دوگانهٔ معماری سنت‌گرا و مدرنیستی بهره جستند و به‌اقتضای کار خود از هر دو، عناصری را به وام گرفتند. پسامدرنیسم به‌عنوان ائتلاف و پیوندی رنگین‌کمان گونه در انتقاد از مدرنیسم کار خود را در دههٔ ۱۹۶۰ آغاز کرد. اما در مقام یک جنبش مستقل پس از

انتشار مقالهٔ من در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ جلوه‌ای دیگر یافت.

منطق مانیفست

تعاریف فوق آکادمیک، تئوریک و بی‌روح‌اند، نه چیزی که ما را به حرکت و جنبش وادارد (همان هدف غایی یک مانیفست خوب). آنها در کار مقایسه و استدلال متقن بسیار ضروری‌اند و به کار می‌آیند. مانیفست‌ها همچون تجربه‌های دردناک به ذهن حمله می‌برند (همین اواخر عصب‌شناسان دریافتند که سازوکارهای متضمن درد و رنج، هراس‌های کهنه و مزمن را در ذهن ما قوام می‌بخشند). مانیفست‌ها تکرار شونده، افسونگر و پاسخ‌گوی ضرورت‌های تاریخ‌اند و امید آن دارند که به مدد منطق یا جادو از وقوع فاجعه پیشگیری کنند. مانیفست‌ها مثل خوانش‌های کلیسایند:

پسامدرن عبارتی متناقض است ــ پس از حال، پسااکنون.

پسامدرن همواره وضعیت پسین یا بعدی است، و فراسوی هر زمانی قرار دارد.

پسامدرن میلِ زیستن در پس، در فراسو و در بیرون است.

پسامدرن شیرازه و قید زمانیِ گذشته و حال و آینده است.

پسامدرن تداومِ مدرنیسم و سیر استعلایی آن است.

اگر چنین بندهایی تقطیع شود و وزنی بگیرد، ممکن است با موسیقی همراه و به یادماندنی‌تر شود. گزاره‌های یک مانیفست، در بهترین شکل خود، به سرحد هجو و پارودیِ خود می‌رسند و وقتی لحنی جدی داشته باشند مضحک‌تر می‌شوند.

پسامدرنیسم گذر از مرزهاست، گذر از ژانرها و گونه‌هاست.

پسامدرنیسم پند و نصیحت رب‌النوعی به فرزند خود است: «هر وقت با دو غایت، دو حد نهایی روبرو شدی، همواره سومین را برگزین».

پسامدرنیسم به بازبینی گذشته می‌نشیند ــ آن هم با نقل قول.

پسامدرنیسم به بازبینی آینده می‌نشیند ــ آن هم با طنز کنایی.

پسامدرنیسم ستایش ــ به‌قول اُمبرتو اکو ــ «تاکنون گفته‌شده[۲۱]»ها در عصر معصومیت از دست رفته است.

مانیفست‌ها از هر تمهید بیانی و بلاغی موجود ــ وزن، لطیفه‌ها، جناس، کذب‌ها و دروغ‌های عجیب و نامعقول (به بودریار فکر کنید) ــ بهره می‌گیرند و همواره در تلاش برای متقاعد ساختن مخاطب استعارات جدیدی می‌سازند.

کتاب جنجالی لوکوربوزیه با نام وقتی کاتدرال‌ها سفید بودند[۲۲] در دههٔ ۱۹۳۰ در پی آن بود که جان سپید و روشن تازه‌ای به «سرزمین بزدلان» ــ سرزمین آمریکائیان، نیویورکی‌ها ــ بدمد. البته تنها لحظه‌ای درنگ و تأمل کافی است تا دریابیم که کاتدرال‌ها هرگز سفید نبوده‌اند. آنها نیز مثل پارتنون و معابد یونان که همواره در نگاه خام و باطل رواقیون سفید به نظر می‌آمدند، در اصل رنگ‌آمیزی شده‌اند (که این از نظر مینی‌مالیست‌ها هم درست و شایسته به نظر نمی‌آید).

مانیفست‌ها شعری هستند نگاشتهٔ فردی فراری و پا در گریز، مثل نوشتهٔ جدلیِ پس از انقلاب تروتسکی که

وقتی از قطار نظامی خودپرداخته‌اش مدام پایین می‌افتاد و سوار می‌شد، آن را می‌نوشت. مانیفست‌ها کیفیتی تلگرافی و هیستیریک دارند (یا امروزه به زبان بی‌سر و ته و مثله اینترنتی نوشته می‌شوند)، چنان که گویی فرستندهٔ آن نمی‌خواهد حتی یک سیلاب بیشتر برای آن خرج کند.

معماران ــ نظیر آلدو وان ایک[۲۳] ــ در این نوع کلام‌ها و سخن‌های ژنومی و گزینه‌گویی‌هایی که گویای روابط زمانی ـ مکانی جدید با نوواژه‌هایی چون «فُرم‌ساخت» هستند، خبره و کار کشته‌اند. مانیفست‌ها خطاب به معماران دیگر نوشته می‌شوند و برآن‌اند تا آنان را دردم خواب و هپنیوتیز کنند. وقتی یک نوشتار جدلی خوانده می‌شود می‌بایست نتیجهٔ مطلوب حاصل شود چرا که مانیفست اساساً چنان پرداخته می‌شود که مخاطب را درگیر و متصل با متن نگاه دارد، نه این که کفّار [به آیین جدید] را هدایت کند.

فصل مربوط به پسامدرنیسم بازنمای حس بحرانیِ موجود در مدرنیسم یا بحرانِ موجود در فضای منسوب به مدرنیسم است؛ البته همهٔ سنت‌های معماری دیگر نیز چنین حال و هوایی دارند. بحران یا همین حس فاجعه (فاجعه‌اندیشی)، دلیل دیگری است بر این واقعیت که «آتشفشان» نیز در حکم استعاره، از همان ژرفا و نفوذ «لوح» ــ تئوری محض ــ برخوردار است، چرا که بدون انگیزهٔ تغییر و تحول جهان، هیچ مانیفستی نوشته نخواهد شد. در روزگار ما، که در مخالفت با عصر مدرنیسم و مسیحیت قرار دارد، مجموعهٔ مانیفست‌ها و تئوری‌ها باید گویای تمایز و تفاوت باشند: یعنی گویای پلورالیسم و دیالکتیکِ موجود میان مانیفست‌هایی که هر یک دیگری را نقض و انکار می‌کنند. از همین رو، دیگر وجود یک مجموعهٔ خالص مدرنیستی مانند مجموعهٔ مانیفست‌های اولریش کنرادز ممکن نیست.

پی‌نوشت‌ها

*. این نوشته تنها بازتاب باورها و نظرات نویسنده است و تغییراتی نیز در آن اعمال شده است.

1. Ulrich Conrads

2. Rules for decorun

۳. جک مایلز، متولد ۱۹۲۴ در شیکاگو، با نگارش کتاب «خدا، یک زندگی‌نامه» در سال ۱۹۹۶ جایزهٔ پولیتزر را در رشتهٔ زندگی‌نامه از آن خود می‌کند. او پژوهشگر علوم دینی (به‌ویژه آیین یسوعیون) و کارشناس زبان‌های آسیایی است. مقالات او در ماه‌نامهٔ آتلانتیک، نیویورک‌تایمز، بوستون‌گلوب و ... چاپ و کتاب‌های او به ۱۶ زبان دنیا برگردانده شده است.

۴. Amalek: قوم کافرکیشِ مقیم جنوب کنعان

5. Robert venturi

۶. مانیفست مهربان (gentle manifest): این عبارت اشاره به کتاب معماری nonstraingh forward (۱۹۵۲) رابرت ونتوری اشاره کرد، کتابی که در سال ۱۹۶۶ به چاپ رسید و پس از چندی به ۱۶ زبان دیگر ترجمه شد و در آن از پسامدرنیسم به‌عنوان شورشی علیه پیوریسم مدرنیستی یاد شد. کتاب ونتوری جایزهٔ هفتمین دورهٔ بین‌المللی کتاب معماری را از AA دریافت کرد. ونتوری، متولد ۱۹۲۵ در فیلادلفیا، همکار سابق لوئی کان، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان معاصر معماری در این کتاب در پی آن است که معماری را به‌یاری منطق پیچیدگی و تناقض به معانی متکثر برساند. او حتی برخلاف بسیاری از مدرنیست‌ها از آرایه‌ها و تزئینات نمادین نیز در طراحی بنا بهره می‌گیرد، و معتقد است که ساختار و دکوراسیون هر دو کمیت‌هایی متفاوت‌اند و تزئینات همواره بازتاب فرهنگ زیستهٔ یک جامعه و بناست. شاید ازین روست که برخی او را یک معمار «پوپولیست» لقب دادند.

۷. ده اصل شاهزاده چارلز، شاهزادهٔ ولز، بدین ترتیب است: ۱. مکان؛ ۲. سلسله‌مراتب؛ ۳. مقیاس؛ ۴. هارمونی؛ ۵. محوطه‌سازی؛ ۶. مواد و مصالح؛ ۷. دکوراسیون؛ ۸. جوهرهٔ هنری؛ ۹. نشانه‌ها و نور؛ ۱۰. تجمع. شاهزاده پرنس چارلز همواره با نظرات جنجالی خود مورد تهاجم معماران حرفه‌ای بوده است. نوشتار او به‌واسطهٔ موقعیت سیاسی طبقاتی خاص شخص چارلز همواره شجاعانه و بی‌پروا بوده است. اوج این‌گونه نوشتار را می‌توان در خطابهٔ سال ۱۹۸۴ او در مؤسسه سلطنتی معماران انگلیسی (RIBA) دانست. او در جشن صد و پنجاهمین سالگرد این مؤسسه به معماری مدرن و پسامدرن، هر دو، تاخت. او معتقد بود که هردو این معماری به تخریب و ویرانی محیط یاری رسانده‌اند. لئون کریر بعدها در مقاله‌ای با نام «خدا پرنس را حفظ کند» در دفاع از نظرات پرنس دربارهٔ مرمت بخش‌های مجاور کلیسای سنت‌پل لندن سخن گفت. پرنس چارلز با ساخت یک مستند درخشان در کانال BBC تلویزیون انگلستان، با نام «نگاهی به بریتانیا»، هوش سرشارش را در این‌خصوص به همگان نشان داد. نام این مجموعه بعدها بر پیشانی کتاب مشهورش جای گرفت ـ کتابی که کریستوفر الکساندر آن را «موج شکنی در تاریخ معماری» نامید.

۸. «معماری باید بدرخشد» متنی بود که همزمان با پرده‌برداری از یک اثری معماری به‌نام «بال درخشان» ـ به‌شک یک قاب فولادیِ معلق در هوا، که به لوله‌های گاز مشتعل مجهز بود ـ در «گراتس» انتشار یافت. در این متن دو معمار گروه «هیمل بلو» به معماری پر تنش دههٔ ۷۰ تاختند و در اثری متناقض‌گو و محال‌نما، معماری آینده را ترسیم کردند.

9. BiederMeier

10. Peter Eisen Man

۱۱. آیزنمن در این مقاله نیز با تأکید بر مفهوم معماری مستقل، خودآیین و خودمختار در پی «نومدرنیسمی» بود که در آن «فرم، مجموعه‌ای از پاره‌ها و قطعات است؛ نشانه‌هایی فاقد معنا، دال‌هایی پراکنده و مستقل، اما بی‌مرجع، بی‌مداول». او در این مقاله با بررسی تحولات اساسی آگاهی غربی در سیر تکامل تاریخ به تحولاتی چون تغییر گرایش از اومانیسم به مدرنیسم می‌پردازد و از این منظر ارتباط و انفصال اپیستمه‌های بازنموده در هنر را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱۲. Cardboard Arecitecture، نام کتاب و نمایشگاه گروه آمریکایی معماران پنج است. آیزنمن یکی از پنج معمار این گروه بود ـ کسی که دکترای طراحی معماری خود را در سال ۱۹۶۳ از کمبریج دریافت کرده بود، و به آثار اولیهٔ لوکوربوزیه و تراگنی علاقه‌مند بود. او این گرایش را در طراحی مجموعه خانه‌هایش نشان می‌دهد. وی در این مقاله به مسئله اشتغال ذهنی مدرنیسم‌ها درخصوص بیانِ بی‌واسطهٔ منطقِ ساختار از طریق تاکتیک و راهبرد تغییر شکل و دگردیسیِ فرم در روند طراحی می‌پردازد.

13. Leon Krier

14. Kenneth Frampton

۱۵. فرمپتون در مقالهٔ «تکتونیک» خود با توجه به نظریات معمار بزرگ اتریشی «گوتفرید سِمپر» و متفکر ایتالیایی قرن هفدهمی «جامباتیستا ویکو» به کلاسیسم پسامدرنیستی و ضدساختارگرایی نومدرنیستی می‌تازد. او در عبارت و مفهوم «تکنونیک» سمپر قابلیتِ درگذشتن از مرزهای تاریخی‌گری و گرایش‌های نوآوانگارد معماری که تلقی اشتباهی از مسئله پیشرفت و تاریخ در سر دارند می‌یابد.

16. Robert Stern

17. Christopher Alexander

18. Philip Johnson

19. Demetri Porphyrios

۲۰. dumb box: شاید مراد از عبارتِ قوطیِ خالی، بی‌زبان و خاموش همان شکل و فرم معمول خانه‌ها که مکعب‌ها و جعبه‌های ساده و بی‌ظرافت‌اند باشد.

21. the already said

22. when the cathedrals were white

23. Aldo Van Eyck