در جست‌وجوی زیبایی‌شناسی پسامدرن

پیتر فولر
فرهاد گشایش

در این مقاله که درباره‌ی زیبایی‌شناسی «پسامدرنیسم» بحث می‌کند، پیتر فولر ــ نویسنده‌ی مقاله ــ عمدتاً بر جایگاه و اهمیت تزئینات در طراحی توجه دارد و از این منظر به نقد مدرنیسم می‌پردازد. فولر بر خلاف آدولف لُس[1] مدعی است که حذف تزئینات در طراحی مدرنیستی «یکی از جنایات دوران ما بود»، و همین نقد را به‌طور کلی درباره‌ی مدرنیسم مطرح می‌کند. وی معتقد است که مدرنیسم با جانبداری خود از این ایده که «پیشرفت» مترادف کمّی کالاهای تولیدی است، اساساً اعتبار خود را به مخاطره انداخت. نکته‌ای که باید به‌هنگام مطالعه‌ی مقاله‌ی فولر به یاد داشت این است که زیبایی‌شناسی کارکردگرا که منجر به حذف تزئینات از طراحی شد، یک پدیده‌ی نسبتاً متأخر در مدرنیسم است. در حقیقت بخش عمده‌ی مخالفت با تزئینات در جنبش مدرنیسم متأخر در اعتراض به گرایشی شکل گرفت که اصلاح‌طلبان آن را نوعی رویکرد گزینشی به دستاوردهای سده‌ی نوزدهم ملاحظه می‌کردند. برخی از پسامدرنیست‌ها «سبک ماشینی» را آن‌گونه که بعداً ظهور یافت، از زمینه‌ی تاریخی آن منفک، و به‌عنوان سندی گویا از مخالفت ماهوی مدرنیسم با تزئینات ارائه می‌کنند: بدین ترتیب پسامدرنیسم با ایجاد این اعوجاج توانست خود را به‌عنوان جایگزینی که نبود، مطرح کند. از این رو مقاله‌ی فولر سعی دارد تا نگاهی تازه به موضوع تزئینات در طراحی مدرنیستی و پسامدرنیستی بیندازد و به‌زعم خود سوء تفاهمی را که در این باب رایج شده است برطرف سازد. سوء تفاهمی که بیش از همه با نظرات نیکولاس پوزنر[2] در کتاب **پیشگامان طراحی مدرن**[3] پدید آمده است.

* * * *

آدولف لُس ــ آن هنرنشناس‌ترین معمار ــ در یک مقاله‌ی جنجالی مدعی شد که «تزئین جنایت است.» وی

اظهار داشت که عظمت عصر مدرن بر «ناتوانی‌اش در خلق یک فرم جدید تزئینی» استوار است. این دیدگاه به‌هیچ وجه استثنایی نبود. مخالفت با تزئینات تا همین اواخر یکی از ویژگی‌های اساسی هنر و طراحی جنبش مدرن محسوب می‌شد. من معتقدم که حذف تزئینات در جنبش مدرنیستی یکی از جنایات دوران ما بود. به‌نوشته‌ی جون ایوانز[۴]: تزئین یک از شرایط ضرور حیات انسانی است و «به‌شکل رمزآلودی شبکه‌ی درهم‌آمیخته‌ی تفکر و احساس انسان را بازتاب می‌دهد.» با این حال ما نمی‌توانیم صرفاً اراده کنیم که یک نظام جدید تزئینات مناسب را پدید آوریم و آن را در اشیاء و معماری خود به کار بندیم. از همین رو حذف تزئینات نشان‌گر خلاء و پوچی شالوده‌ی زندگی اخلاقی، معنوی و زیبایی‌شناختی آن دوره است. این خلاء را هیچ نوع تزئین‌گرایی اجباری یا تحمیلی نمی‌تواند پر کند.

البته از روزگار لُس تاکنون بسیاری از چیزها دگرگون شده است: در حقیقت علاقه‌ی لُس و بسیاری از معاصرینش، در عصر الکترونیک جدید تقریباً غریب به نظر می‌رسد. با این حال معتقدم بسیاری از بامفهوم‌ترین و زیان‌بارترین فرضیات مدرنیستی در درون جنبش‌های طراحی وجود دارد که عموماً به‌عنوان «پسامدرنیست» توصیف می‌شوند. از این رو، زیبایی‌شناسیِ طراحیِ پسامدرنیستیِ اصیل تا زمانی که آن فرضیات آزموده و ریشه‌کن نشده باشد نمی‌تواند امکان‌پذیر شود.

بی‌تردید کسانی خواهند گفت وضعیتی که می‌خواهم بیان کنم نوستالژیک و «ارتجاعی» است. در حقیقت، این ادعا به درک ضرورت ایجاد تحول در نظام زیبایی‌شناختی کهنه‌شده‌ی مدرنیسم مربوط می‌شود. امروزه مدرنیسم دیگر فاقد آرمان‌ها و ادعاهایی است که زمانی به مدرنیته تعلق داشت. اکنون مدرنیسم خود را در جایگاه یک دیکتاتور پا به سن گذاشته یافته که قدرت نفوذ و اعتبارش بی‌فروغ شده و حمایت بین‌المللی را از کف داده است. به‌بیان دیگر، مدرنیسم به یک شورای حکام ناتوان شبیه شده است.

مدرنیسم همواره مایل بوده گذشته را از چشم‌انداز خویش مجدداً تفسیر کند، حتی اگر لازم باشد آشکارترین تعریف‌ها را به جان بخرد. پیش از آن که بتوانیم یک زیبایی‌شناسی اصیل «پسامدرن» مطرح کنیم باید تلاش کنیم تا اعوجاجات درونی آن را آشکار سازیم. در این جا قصد دارم این کار را با نگاه تازه‌ای به کتاب **پیشگامان طراحی مدرن** نیکولاس پوزنر پیش ببرم. این کتاب که نخست در سال ۱۹۳۶ منتشر، و پس از آن چندین‌بار ویرایش و تجدید نظر شد، طی یک سده مبانی تاریخ طراحی مدرن را برای دانشجویان بریتانیایی فراهم ساخته است. کتاب **پیشگامان طراحی مدرن** کتاب مقدس جنبش مدرن بود، و همچون سایر کتب مقدس بیشتر تلاش می‌کرد تا قصه‌ای را روایت کند.

پوزنر کتاب خود را با این گفته‌ی راسکین که «تزئین بخش اصلی معماری است» آغاز می‌کند، و «جنگ سبک‌ها» را که از این ایده منتج می‌شود به سخره می‌گیرد. پوزنر توضیح می‌دهد که هدف عمده‌ی کتابش اثبات این است که سبک جدید ــ سبک اصیل و مشروع قرن ما ــ در سال ۱۹۱۴ پدیدار شد. البته اصالت و مشروعیت آن نه از اوج قله‌ی کوه المپ برون جسته، نه از قله‌ی کوه سینا. با این حال پوزنر آشکار ساخته که سبک این قرن همچون سبک سایر قرن‌ها صرفاً کارکردی نبود، بلکه بیشتر حاصل ایمان و اعتقادات بود:

> «جنبش مدرن در معماری، برای آن که به‌تمامی بیان‌گر سده‌ی بیستم باشد، باید واجد ایمان به علم و فناوری، علوم اجتماعی و برنامه‌ریزی عقلانی، و ایمان به سرعت و غرش ماشین باشد.»

یکی از مشکلات نظری عمده که پوزنر با آن مواجه بود نشان دادن این نکته بود که چگونه همه‌ی آنچه که در طراحی قرن نوزدهم «پیشرفت» محسوب می‌شد، بی‌هیچ تردیدی به سمت این سبک اصیل و مشروع متمایل است. وی بررسی موضوع را با مطالعه‌ی ویلیام موریس آغاز می‌کند که او را «پیامبر حقیقی» قرن بیستم می‌دانست، زیرا موریس معتقد بود که هنر نباید صرفاً برای جمع اندکی باشد بلکه باید برای همگان باشد:

> «اگر اکنون می‌بینیم که خانه‌ی مسکونی یک فرد عادی بار دیگر به یک موضوع باارزش در اندیشه‌ی معمار بدل شده، و نیز اشیایی نظیر صندلی، کاغذ دیواری یا جام به‌عنوان اشیایی باارزش در تخیل هنرمند راه یافته‌اند مدیون موریس هستیم.»

پوزنر خاطرنشان می‌سازد که در این جا بنیان اندیشه‌ی موریس درباره‌ی زندگی و کار به‌خوبی مشهود است. بااین حال، وی موریس را به‌دلیل گرایش تاریخی و رویکرد تاریخ‌گرای وی کنار می‌گذارد: «موریس متعصبانه به سبک قرن نوزدهمی و تعصبات آن وفادار ماند.»

از نظر پوزنر مشکل و نقطه‌ی ضعف موریس، رویگردانی وی از روش‌های مدرن تولید بود. موریس بیشتر مایل بود که ارزش‌های قرون وسطایی را احیا کند تا آن که به دوره‌ی «پیشرفت» و ماشینی‌شدن کامل ارج نهد. شگفت آن که پوزنر مدعی است که در برخی جهات، اشبی[5] از «لودیتیسم روشنفکرانه»ی موریس فاصله می‌گیرد و در جهت یک «رویکردِ اصیلِ مبتنی‌بر پیشرفت» به ماشین می‌رسد. جای شگفتی است که اشبی بیشتر به‌عنوان مؤسس صنف و مدرسه‌ی صنایع دستی ــ که در شهر قرون وسطایی چیپینگ کامپدن[6] در کاستورلدز[7] شکل گرفت ــ شهرت دارد. حتی موریس هم هضم گرایشات هنر و صنایع دستی اشبی را دشوار می‌دید. اما پوزنر مدعی است که اشبی در اواخر زندگی تغییراتی اساسی کرد:

> «اولین اصل بدیهی در کتاب آخر وی در باب هنر که بعد از سال ۱۹۱۰ چاپ شد، این است که تمدن مدرن متکی بر ماشین است و هیچ نظامی نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن این نکته نقش مؤثری در ترویج و آموزش هنر داشته باشد.»

بااین حال پوزنر شرح می‌دهد که بین تأیید اکراه‌آمیزِ ماشین در اشبی (یا لوئیس دی[8] و جان سدینگ[9]) و «پذیرش قلبی» که وی معتقد است در نوشته‌های رهبران نسل بعد ــ که پوزنر تقریباً پیروزمندانه اعلام می‌کند انگلیسی نبودند ــ می‌بیند، «تمایزی چشم‌گیر» وجود دارد. وی بحث خود را با این نکته ادامه می‌دهد که اولین معمارانی که ماشین را تقدیر کردند و شخصیت ذاتی و پیامدهای آن را در ارتباط با تزئینات در معماری و طراحی دریافتند، دو اتریشی، دو آمریکایی و یک بلژیکی بودند: اتو واگنر[10]، آدولف لُس، لوئیس سولیوان[11]، فرانک لوید رایت[12]، و هنری وِن دو ولده[13]. اگر چه این پیشروان در اندیشه‌هایشان متاثر از انگلیس بودند، در خصومت‌شان نسبت به تزئینات و کنار نهادن قرون وسطاگرایی، هوخواهی از ماشین و شناخت پیشرفت آن فراتر از انگلیسی‌ها رفتند. به بیان وان دو ولده، آنان مهندسین «معماران زمان حاضر» بودند.

با این وجود در آمریکا و نیز در اکثر کشورهای اروپایی، نظریه‌ی مدرنیسم محجور بود: فقط افراد پراکنده‌ای قادر به درک این نکته بودند که مهندسی جایگزین معماری شده، و ماشین مشکلات ناهنجار سبک را به اوج رسانده است. پوزنر مدعی است: «بی‌تردید، لیاقت و شایستگی تحقق یک جنبش فراگیر که مروّج این ایده‌ها

باشد، فقط در اختیار معماران و مؤلفین آلمانی بود ــ کسانی مانند هرمان ماتیسیوس[۱۴]، از مبلغین «استانده کردن»، آلفرد لیشوارک[۱۵]، از واضعین «عینیت نوین» در هنر و طراحی، و پل شلوتس نومبرگ[۱۶] مؤلف Kulturarbeita (که بعدها به یکی از مؤلفین پیشگام هنر و معماری نازی بدل می‌شود). این آلمانی‌ها کاملاً به عقایدی که معرّف مدرنیسم بود اشراف داشتند: آنان فعالان تنها «سبک اصیل و مشروع قرن ما» بودند، زیرا نه‌تنها به علم، بلکه به علوم اجتماعی و برنامه‌ریزی‌های عقلانی صادقانه اعتقاد داشتند. آنها با شکوفایی فناوری و «غرش ماشین» به حرکت درآمدند.» از این رو پوزنر استدلال می‌کند:

> «موریس جنبش مدرن را با احیاء صنعت‌گریِ دستی به‌عنوان هنری که معرّف بهترین تلاش انسان است آغاز کرد. پیشروان جنبش مدرن در حدود سال ۱۹۰۰ با کشف احتمالات بسیار وسیع و آزموده نشده و هنر ماشینی به پیش رفتند ... موریس زمینه را برای شالوده‌ی سبک مدرن فراهم کرد و گروپیوس[۱۷] ویژگی‌های اصلی آن را مشخص و تعریف کرد.»

از این رو تعجبی نیست که پوزنر منتقد جنبش‌هایی چون «آرت نوو»[۱۸] بود که از نظر وی نوعی گرایشات تزئینی انشعابی تلقی می‌شدند که از مسیر اصلی «پیشرفت» معماری به سمت سبک مشروع قرن بیستم منحرف شده‌اند. وی در کتاب منابع معماری و طراحی مدرن[۱۹] مدعی شد که در حقیقت «آرنوو» به‌طور کلی با تزئینات سروکار دارد ... و به‌علاوه با تزئینات سطحی و صوری تشخص می‌یابد. گائودی[۲۰]، که در ویرایش نخست کتاب پیشگامان از وی سخنی به میان نیامده بود، در این کتاب در کسوت نابه‌هنجار یک «صنعت‌گر منفرد، خارجی، تنها و یک مبدع خودساخته» معرفی می‌شود. درست همین «فردگرایی» است که از دیدگاه پوزنر «آرنوو» را به قرنی مرتبط می‌سازد که در پایان آن سر برمی‌آورد و وی آن را به «مقاومت در برابر نیازها و نزول حس مسئولیت در قرن جدید» متهم می‌سازد. اما این اعتراض نهایی نسبت به برنامه‌ی تزئینی آرنوو کاملاً راسکینی یا حداقل اخلاق‌گرایانه بود. وی مدعی شد که «آرنوو» تنها می‌تواند در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی ناب تحسین شود ــ وی دستاوردهای آن را ناموزون نامید. در حقیقت پوزنر معتقد بود که اگر شروع جنگ جهانی اول وحدت اروپا را از بین نمی‌برد و پیشرفت فرهنگی تداوم می‌یافت، پیروزی ماتیسیوس بر مشکل استانده کردن به‌سرعت می‌توانست در سطح جهان فراگیر شود.

و البته آن‌گونه که مقدّر بود، نوک پیکان پیشرفت والتر گروپیوس بود که در کارنامه‌ی کاری خود تجربه‌ای ابتدایی در حوزه‌ی استانده‌کردن و تولید انبوه خانه‌های کوچک در اوایل ۱۹۰۹ داشت. تقدیر پوزنر از دستاوردهای گروپیوس بی حد و مرز است: کتاب پیشگامان با مقایسه‌ی بین مدل «کارخانه»‌ای که گروپیوس و مه‌یر[۲۱] در نمایشگاه ورک‌بوند[۲۲] در کلن (۱۹۱۴) به نمایش گذاشتند و کشف طاق گوتیک به پایان می‌رسد.

روایت‌گریِ پیشگامانِ پوزنر بعدها در نوشته‌های معاصرینِ «پیشرو» وی در بریتانیا، همچون هربرت رید، و ج.م. ریچاردز[۲۳]، بازتاب یافت. هربرت رید نوشت: «ماشین تزئینات را کنار نهاد و همه جا خود را تثبیت کرد؛ لاجرم ما به عصر ماشین تعلق داریم.» ریچاردز شرح می‌دهد که تزئینات ساختمان‌های مدرن براساس قراردادها نیست، زیرا قطعات آن با ماشین ساخته شده‌اند و تزئینات کاربردی زیباسازی به روش ماشینی نیست. روایت تاریخی پوزنر طی چندین سال بدون هیچ نقدی پذیرفته شد. نویسندگان متفاوتی چون ری

واتکینسون[۲۴] و گیلیان نیلور[۲۵] نیز مایل بودند موریس و جنبش هنر و صنایع دستی را به‌عنوان مدرنیست‌های اولیه و طلیعه‌داران زیبایی‌شناسی ماشینی قرن بیستم ببینند.

اما نیلور از جمله کسانی است که در این اواخر نظرشان تغییر کرده است. جای شگفتی نیست که اگر موضوع پوزنر را در ارتباط با موریس با دقت بیشتری بررسی کنیم، کم‌مایه به نظر می‌رسد. حال این ادعا که موریس را به‌عنوان یک «پیشگام» مدرنیسم ملاحظه کنیم به‌همان اندازه بی‌معناست که ادعا کنیم ر.اچ. تاونی[۲۶] «پیشگام» سیاست اصالت پول است. (تاونی بستر لازم را برای شالوده‌ی اقتصاد مدرن فراهم کرد اما وی ضرورتاً خود را با سیاست‌های مارگرت تاچر، و رونالد ریگان همراه نساخت.)

نکته‌ای که در این جا می‌خواهم مطرح کنم از بسیاری جهات با عقاید پوزنر مغایرت دارد. دستاوردهای طراحی در اواخر قرن نوزدهم متکی به توان مقاومت در برابر یورش بی‌امان ماشین بود. این که موریس و اشبی در بسیاری موارد واجد چنین توانی بودند به این دلیل است که سنت پیوسته‌ی گوتیک را حفظ کردند و اجازه ندادند ماشینیسم جایگزین تولید زیبایی‌شناختی شود. می‌توان گفت قوت و اهمیت دستاوردهای طراحی بریتانیا طی این قرن، حداقل به‌همان اندازه که محافظه‌کارانه بوده مدرن هم بوده است. اهمیت «پیشگامان» آمریکایی نیز بدان دلیل بود که آنها صرفاً مهندس نبودند.

چیزی که پوزنر به‌عنوان عامل کاملاً مدرن طراحی آلمان مطرح می‌کند این است که طراحی آلمانی کاملاً از سنت پیشین خود گسسته است: اگر نظریه‌ی پوزنر در رابطه با تأثیرات «گسست» فرهنگیِ حاصل از جنگ جهانی اول صحیح باشد، آنگاه ممکن است خود را مدیون جنگ‌افروزی مهیبی بدانیم که امکان ظهور چنین احتمالاتی را پدید آورد.

برای مثال، پوزنر طرح پارچه‌ی چیت موریس به‌نام «پیچ امین‌الدوله» را با طراحی برای یک شال پشمی، اثر یک صنعت‌گر فرانسویِ فراموش شده به‌نام هارتنک[۲۷] که در «نمایشگاه بزرگ» به نمایش درآمد مقایسه می‌کند. پوزنر مدعی می‌شود که اتکای موریس به سبک‌های گذشته بیش از حد مبالغه‌آمیز است. در این جا وی اظهار می‌دارد نوعی نوآوری بنیادین در پیچ امین‌الدوله مشهود است که در سادگی و صلابت آن تجلّی یافته است. وی اصرار می‌ورزد که همین «احیاء صداقت تزئینی» است که اهمیتی بیش از هر گونه «پیوند با سبک‌های پیشین» دارد. او همچنین شال را به‌عنوان یک «معجون فاقد اندیشه»، و چیزی که صرفاً تقلید بدی از عامه‌پسندی قرن هجدهمی است، تحقیر می‌کند.

اما بر این استدلال یک مشکل وارد است. می‌توان برای اشتباه پوزنر درباره‌ی تاریخ ساخت چیت موریس که در نسخه‌ی اول کتاب پیشگامان آن را در سال ۱۸۸۳ جای داد، این توجیه را مطرح کرد که وقایع‌نگاری نقش‌مایه‌های موریس تا اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ مبهم بود. با این حال جای شگفتی است که وی اشتباه خود را در ویرایش‌های بعدی کتاب تصحیح نکرد. در سال ۱۹۵۹، پیتر فلود مقاله‌ی پیشگامانه‌ی خود را با نام «نقش‌مایه‌های تاریخی موریس» در مجله آرکیتکچرال ریویو[۲۸] به چاپ رساند. فلود به‌طور خاص درباره‌ی «پیچ امین‌الدوله» بحث نکرد، اما در جمع‌بندی تحقیقاتش ادعا کرد که این چیت دقیقاً متعلق به سال ۱۸۷۶ است ــ سالی که به نظر می‌رسد موریس نیز اولین طرح‌ها را برای پارچه‌های بافته طراحی کرد. در آن هنگام موریس تازه به‌عنوان داور آثار دانشجویان در موزه‌ی سات کینزینگتون[۲۹] منصوب شده بود: با تشکر از فلود که اکنون

می‌دانیم وی نه‌فقط می‌دانست که چگونه از فرصت مطالعاتی برای تحقیق درباره‌ی پارچه‌های قرون وسطایی در آنجا بهره ببرد، بلکه به‌خوبی آگاه بود که کدام نمونه‌ها و چه دوره‌ای را مطالعه کند. فلود نشان می‌دهد که چگونه بین سال‌های ۱۸۷۶ و ۱۸۸۳ اکثر طرح‌های چیت موریس مبتنی بر نقش‌های دقیق «واژگون» بود ــ یعنی نقش‌مایه‌ها به‌صورت تصاویر آینه‌وار دقیقی در هر دو سوی یک محور عمودی طراحی شده بودند. وی مدعی می‌شود که در دوره‌ی ۱۸۷۶ تا ۱۸۸۳، موریس «طبیعت‌گرایی» آثار ابتدایی خود را به‌نفع «کاربرد نمادهای قراردادی مأخوذ از مطالعه‌ی پارچه‌های تاریخی» کنار نهاد: قوت «پیچ امین‌الدوله» به نظر می‌رسد حاصل روشی است که در آن مشاهدات اولیه‌ی موریس از طبیعت، با آگاهی وی از کشف دوباره‌ی سنت قرون وسطایی در هم ادغام می‌شود.

در این جا هیچ چیز «پیشرفته»‌ای درباره‌ی این طرح وجود ندارد، چه رسد به پیشگامانه. به‌علاوه هیچ طریقی که روایت‌گر اخلاقیات یا زیبایی‌شناسی مدرنیسم یا پیشروی آن باشد ــ چیزی که به‌زعم پوزنر اندک ارزشی درباره‌ی صداقت تزئینات داشته باشد ــ وجود ندارد. در حقیقت رویکرد موریس به نقش‌سازی حتی در ارتباط با طراحان روزگار خودش آشکارا محافظه‌کارانه و از جنبه‌ی زیبایی‌شناختی واپس‌گرا بود. (ظاهراً فلود معتقد است طرح‌پردازی‌های موریس از سال ۱۸۷۶ به بعد «افول» کرد، که از نظر من غیر منصفانه است.) در حالی که «پیچ امین‌الدوله» بسیار متأثر از غنای «طبیعت‌گرایی» و «سنت» است، آثار طراحان جوان‌تر همچون لوئیس دی و کریستوفر درسر[۳۰] به‌تدریج انتزاعی‌تر می‌شود. آنان برای تولید صنعتی طراحی می‌کردند: شاید موریس قصد داشت با «پیچ امین‌الدوله» چیزهایی درباره‌ی ارزش آنچه که آنان کنار نهاده بودند بگوید. همچنین پوزنر نمی‌تواند با این استدلال که «پیچ امین‌الدوله» نوعی تناسب خاص بین فرم‌های تزئینی و مواد استفاده‌شده نشان می‌دهد، از نظریه‌ی خود دفاع کند. زیرا آن‌گونه که فلود خود اذعان می‌دارد، نوع «واژگون» نقش‌مایه که موریس در این جا به کار برده بود به‌طور خاصی برای بافت مناسب بود نه برای چاپ قالبی. البته چیت به‌صورت چاپ قالبی تزئین می‌شود اما اگر وی در آن زمان واقعاً به پارچه‌های بافته علاقه‌مند نبود، بعید است که به صرافت بیفتد که یکی را به این شکل طراحی کند.

همان‌گونه که فلود در جای دیگری نوشت، بهترین نقش‌مایه‌های موریس دارای یک کیفیت کلاسیک و جاودانه بودند که در تضاد با مفاهیم معمول مدهای متغیر قرار می‌گرفت: اما اگر تلاش کنیم آنچه را که ورای نبوغ فردی، منجر به چنین کیفیتی شده تحلیل کنیم، دقیقاً به جهتی مخالف با آنچه که طراحی قرن بیستم بود می‌رسیم.

در حقیقت اگر پوزنر می‌گفت شال نمایشگاهی هارتنک نمونه‌ی شاخصی از زیبایی‌شناسی در حال ظهور ماشینی است، موقعیت با ثبات‌تری داشت. این پیشنهاد به‌هیچ وجه کنایی نیست: طرح شال نمونه‌ای از طرح‌هایی است که با ظهور دستگاه بافت ژاکارد و کارت‌های برش طراح در سرتاسر اروپا رواج یافت. تزئینات فاقد صداقت این اثر (که نباید منکر آن شد) سرانجام بسیاری را متقاعد کرد که به‌قول ریچاردز «تزئینات، زیباسازی به‌روش ماشینی نیست». آنان که به صنایع دستی تزئینی علاقه دارند، مانند موریس، ضرورت موقعیت زیبایی‌شناسی محافظه‌کارانه را دریافتند؛ این در حالی بود که مدرنیست‌ها به‌تدریج به این شناخت رسیدند که آینده‌ی تولید ماشینی مبتنی بر «کارکردگرایی» ضد تزئینات است. به بیان دیگر این نه ویلیام موریس،

بلکه هنری کول[۳۱] بود (فردی که پوزنر نسبت به او التفاتی نداشت) که سبکی را بنیان نهاد که ویژگی‌های آن را بعدها گروپیوس به‌تمامی مشخص ساخت.

مشکل اصلی در تصور پوزنر در کتاب پیشگامان این است که وی جوهره‌ی اصلی عقاید موریس را اصرار او بر «هنر برای همه» می‌داند، و این که پوزنر بر این نکته تأکید می‌کند که اقدامات عملی موریس ــ برای احیاء سنت‌های قرون وسطی، مواد «طبیعی» و بدگمانی به تولید صنعتی ــ صرفاً یک پوسته‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی قابل حذف بود که می‌شد بی آن که هیچ خطری برای نظریه‌ی بنیادین آن داشته باشد از آن صرف نظر کرد. اما موریس معتقد بود که ماشین می‌تواند هر چیزی را بسازد به‌جز یک اثر هنری. در کتاب وی با نام اخباری از ناکجاآباد[۳۲]، که معرف رومانتیک آرمانی وی بود، ماشین‌ها فقط به‌عنوان یک منبع مخفی انرژی مطرح شدند، در حالی که از تزئینات دست‌ساز فراوان بحث شد. موریس یکی از ساکنین بهشت رؤیایی خود را واداشت تا چنین شرح دهد: «اساساً انرژی‌های انسان برای خلق آثار [تزئینی] مصرف می‌شود، زیرا برای این مسیر هیچ پایانی را نمی‌توان تصور کرد در حالی که در بسیاری دیگر به‌آسانی می‌توان حدی برای آن قائل شد.» وی احتمالاً قصد نداشت که در «پیچ امین‌الدوله» به جای اثر زیبایی‌شناسانه تولید ماشینی را به‌مثابه «صداقت تزئینی» جایگزین آن کند. در حقیقت، وی آن را نه به‌عنوان «هنری برای همه»، بلکه به‌عنوان «هنری برای هیچ‌کس» ملاحظه کرده است.

به‌همین ترتیب معرفی اشبی به‌عنوان چهره‌ای که به‌طور قاطع و صریح از تاریخ‌گرایی موریس فاصله گرفت، بر تأویل نادرست یک مرحله از زندگی وی مبتنی است و نه ارزش‌یابی جدی آثار زندگی وی. همان‌گونه که آلن کرافورد[۳۳] در مطالعه‌ی اخیرش درباره‌ی اشبی می‌گوید: اما در نهایت دیدگاه پوزنری، دیدگاهی که توجه خود را بر عناصر «نگاه رو به جلو» در آثار اشبی معطوف می‌کند، نادرست، ناموزون و ناهمدلانه است. نادرست است زیرا اشبی در سال ۱۹۱۱ عقاید بنیادین خود را عوض نکرد؛ هیچ نشانی از کنار نهادن جنبش هنر و صنایع دستی وجود ندارد؛ هیچ سازگاری با جنبش مدرن در آن هنگام دیده نمی‌شود و اگر طرفدار این دیدگاه باشیم خواندن اولین فصل کتاب آیا باید آموزش هنر را متوقف کرد، که فراوان از آن نقل‌قول شده است با مشکل مواجه می‌شود. اشبی که در این هنگام هنوز از جنبش هنر و صنایع دستی جدا نشده بود، در شعار معروف خود که «تمدن مدرن بر ماشینی‌شدن مبتنی است ...» عملاً مهم‌ترین دلیل آن را به صریح‌ترین وجه ممکن بیان داشت.

کرافورد مدعی است که اشبی خوب یا بد چیزی جز یک ضد مدرنیست جسور رومانتیک و پرادعا نبود که با مشت آزموده‌ی خود تولد دنیای مدرن را تهدید می‌کرد. اگر چه به‌زعم وی این تأویل می‌توانست گزافه‌آمیز باشد، اما اضافه می‌کند که احتمالاً در قیاس با پوزنر به اشبی امتیاز بیشتری می‌دهد.

و به‌همین ترتیب، علی‌رغم جایگاه اسطوره‌ای پیشگامان لازم است بر این نکته تأکید شود که اساساً بهترین جوانب طراحی بریتانیا در اواخر قرن نوزدهم، محافظه‌کارانه و حتی واپس‌گرا بود. این طرح‌ها ملهم از مفهوم سنت و متکی به دیدگاه خاصی از طبیعت بودند، و کم‌ترین دینی به مفهوم پیشرفت «فناورانه» نداشتند. ضعیف‌ترین طرح‌ها بارها و بارها، توسط کسانی که پرطرفدارترین حامیان ایده‌ی زیبایی‌شناسی ماشینی بودند ساخته شد.

علاوه بر این، پوزنر ماهیت واقعی دستاورد طراحی بریتانیایی را واژگون جلوه داد. گفته‌های وی درباره‌ی دومین نسل، یعنی پیشگامان آمریکایی، نیز گمراه‌کننده است؛ زیرا ارزیابی پوزنر از مثلاً لوئیس سولیوان و فرانک لوید رایت همچون ارزیابی وی از اشبی عمدتاً بر گفته‌های خود آنان متکی بود ــ نه آنچه که آنها عملاً به‌عنوان طراح و معمار انجام دادند. از این رو وی تأکید زیادی بر چند نقل قول از سولیوان دارد، مثلاً این که تزئینات «از جنبه‌ی ذهنی تجملی است نه ضروری»، یا این که «اگر ما طی یک دوره‌ی چندساله به‌طور کامل از کاربرد تزئینات دست بکشیم تا بدین ترتیب اندیشه‌مان عملاً بر تولید ساختارهای خوش‌ساخت و موزونِ فاقد تزئینات متمرکز شود کمک بزرگی به زیبایی‌شناسی خود کرده‌ایم.» به‌همین ترتیب همکاری گاه به گاه سولیوان با فرانک لوید رایت، به‌دلیل بیانات وی درباره‌ی رهایی از صنعت‌گری دستی و «یادگیری فروتنانه از ماشین» ارج نهاده می‌شود. بعداً به ما می‌گوید که اهمیت چشم‌گیر رایت در این واقعیت نهفته است که تا سال ۱۹۰۴ هیچ‌کس دیگری این‌چنین در ساختمان‌های واقعی‌اش به سبک امروز نزدیک نشده بود.» (سبک «امروز» از نظر پوزنر همواره «پیشرفته»ترین و بهترین بود).

اما پوزنر در مواجهه با کثرت تزئینات که بخش مهی از آثار واقعی سولیوان را تشکیل می‌دهد، آشکارا ابراز ناخرسندی می‌کند:

> «این که به چه دلیل سولیوان این درهم پیچیدگیِ غریب پیچک‌ها، کلم‌پیچ‌ها، برگ‌های کنگری و ساقه‌های مرجانی را در کارهایش راه داده، خود رازی سر به مهر است. آیا این طرح‌ها واقعاً می‌توانند بر زمینه‌ای بیش از کتاب **گیاه‌شناسی گری**[۳۴] متکی باشد؟ یا می‌توان در پشت آنها فرم‌های کلم‌پیچ، و شاخ و برگ‌های احیاء گوتیک را به‌طور مبهم تشخیص داد؟ در این مورد می‌توان بررسی دوباره‌ی طرح شومینه‌ی برگز[۳۵] را پیشنهاد داد.»

وی به‌سادگی، نظام تزئینی پیچیده‌ی فرانک لوید رایت را ــ اگر چه کاملاً متفاوت است ــ نادیده می‌گیرد، و مدعی می‌شود که اهمیت و جایگاه رایت در سال ۱۹۰۱ که کاملاً از صنعت‌گری دستی و تزئینات دست شسته بود تقریباً مشابه با موقعیت و جایگاه پیشروترین متفکرین آینده‌ی هنر و معماری امروز بود. البته پوزنر در این مورد که نظام‌های تزئینی سولیوان و رایت آنها را از مدرنیسم تمام‌عیار قرن بیستم متمایز می‌ساخت حق داشت، اما مهم‌ترین دلیل بزرگی آنها به‌عنوان معمار ــ و نه مهندس ــ ابقاء و ابداع این تزئینات «واپس‌گرا» بود.

تزئینات سولیوان نه‌تنها به شباهت آن با **فرم‌های طبیعی** متکی بود (درهم پیچیدگی نقوش پیچک‌وار، گل‌کلم، برگ‌های کنگری ...) بلکه بر «تاریخی‌کردن» تعمدی، قرون وسطاگرایی جنبش احیاء گوتیک انگلیسی قرن نوزدهم، و شاید بر آثار ویلیام برگز نیز مبتنی بود.

اتکای لوید رایت به راسکین و موریس عمیق‌تر بود و غالباً به‌صراحت بیان شده است. اگر چه الگوهای تزئینی خود وی غالباً چهارگوش بود، شباهت‌های آشکاری به الگوهای چارلز رنه مکینتاش و نیز آثار چارلز اشبی دارد. در حقیقت تأثیر اشبی بر رایت به‌دلیل روابط نزدیک و دوستانه‌ی آنها قابل اثبات است. رایت از اشبی برای نوشتن مقدمه‌ای بر کتابش به‌نام **طراحی ساختمان** دعوت کرد. اشبی در آن مقدمه نوشت:

> «احتمالاً ما به‌طور نسبی در نحوه‌ی بیان کار، برنامه‌ریزی، ایجاد ارتباط و در نحوه‌ی ادای

احساسات تفاوت‌های اساسی داریم. اما اگر چه مسائل ما اساساً متفاوت است، هـمگی در اصول واحدیم.»

از این رو فکر می‌کنم بیهوده است ادعا کنیم که اهمیت رایت بدان سبب است که آثار وی در نهایت بـه شکل‌گیری سبک بی‌حاصلِ بین‌الملل منجر شد. بلکه حقیقت این است که صرف نظر از آن چه که رایت ممکن است گفته باشد، یک مدرنیست بسیار ناراضی و مردد بود. شأن و بزرگی آثار معماری وی بر تنش پرثمر بین «گرایش ضد مدرنیسم رمانتیک جسورانه و تمام‌عیار» وی با مدرنیته استوار است.

البته در میان پیشگامان پوزنر کسانی بودند ــ بـه‌ویژه اتـریشی‌ها و آلمـانی‌هایی کـه نـام مـی‌برد ــ کـه موقعیت‌های زیبایی‌شناختی آنها مبهم و فاقد نبوغ و نوآوری بود. به‌عنوان مثال پوزنر از آدولف لُس به‌عنوان یکی از این پیشگامان یاد می‌کند که به‌خوبی با دستاوردهای طراحی بریتانیا آشنا بود، اما مصمم بود تا به سمت سبک «مشروع» قرن بیستم «پیشروی» کند. در حقیقت لُس برخلاف موریس، اشبی، سولیوان و رایت، هم در نظریه و هم در عمل عمدتاً از نظام‌های تزئینی و آرایشی کناره گرفت.

اما بد نیست دلایلی را که لُس برای مخالفتش با تزئینات آورد، مورد ملاحظه قرار دهیم. در وهله‌ی اول، وی تزئینات را به این دلیل دوست نداشت که آن را شهوانی می‌دانست. او تمام فرم‌های تزئینی را به‌عنوان سرکوب جنسی یا انحراف چندشکلی در مفهوم فرویدی آن می‌دید. وی تصور می‌کرد تزئینات ویژگی آن گروه‌هایی است که لذایذ جنسی و حسی آنها از نوع کثیف است و نمی‌توانند خود را با نیازهای اجتماعی دنیای مدرن سازگار کنند. تزئینات نمادی از بیماری کودکی است که دوست دارد بدنه‌ی آسانسور را خط خطی کند. تزئین نشانه‌ی مجرمیت است ــ زندان‌هایی وجود دارد که هشتاد درصد از زندانیان خال‌کوبی کرده‌اند. درست به‌همان ترتیب که «اشراف منحط» بر کاربرد بی‌حاصل سرخاب، زرق و برق و کلاه‌گیس‌های پودر خورده اصرار داشتند، مردمان «بدوی» مانند سرخ‌پوستان و پاپائوها نیز به‌گفته‌ی لُس از پوست خود گرفته تا بدنه‌ی قایق، و لاستیک پارویی خود، و به‌طور خلاصه هر چیزی را که می‌توانستند با دستان خود روی آن کار کنند، خال‌کوبی می‌کردند.

اما لُس براساس زمینه‌ی اقتصادی، اعتراضی به‌همان قاطعیت، اما کم‌تر نقل‌شده، در مورد تزئینات مطرح کرد. وی مدعی شد که کار تزئینی صرفاً «هدر دادن کار» است:

«فقدان تزئینات به‌معنی ساعات کار کم‌تر است و درنتیجه دست‌مزد بیشتر. حکاکـان چـینی شانزده ساعت کار می‌کنند، کارگران آمریکایی هشت ساعت. اگر من برای کار بـر روی یک جعبه‌ی صیقلی و کار بر روی یک جعبه‌ی تزئین شده به یک اندازه مزد دریافت کنم، تفاوت در ساعت کار به کارگر تعلق دارد. و اگر اصلاً تزئیناتی وجود نداشته باشد ــ وضعیتی که شاید در چند هزاره‌ی آتی به حقیقت بپیوندند ــ انسان به جای هشت ساعت فقط چهار ساعت کار خواهد کرد، زیرا نیمی از کاری که در حال حاضر انجام می شود هنوز برای تزئینات است.»

پوزنر به‌طور ضمنی تأکید می‌کند بریتانیا ثابت کرده که به‌دلیل ویژگی‌های تاریخ فرهنگ خـود قـادر بـه پیشرفت کامل از تاریخ‌گرایی قرون وسطایی به مدرنیسم لُسیِ ضد تزئینات نیست:

> تا زمانی که سبک جدید در عمل فقط با طبقه‌ی مرفه‌تر سروکار داشته باشد، انگستان می‌تواند صورت حساب را پرداخت کند. اما به‌محض آن که مسئله‌ی کل مردم را دربر گیرد، سایر ملل رهبری را برعهده می‌گیرند، مللی که دیگر حال و هوای رژیم باستانی زندگی نمی‌کنند یا هرگز زندگی نکرده‌اند، مللی که از اختلاف وضعیت آموزشی و اجتماعی انگلستان در میان طبقات ممتاز و طبقات مناطق حاشیه‌ای و فقیرنشین خبر ندارند.

البته از یک نظر پوزنر حق داشت: یعنی این که اکراه بریتانیا از قبول زیبایی‌شناسی ماشینی مدرنیسم ابتدایی، حاصل تاریخ فرهنگی آن بود در حقیقت علی‌رغم موعظه‌های پوزنر، رید ریچارد و سایرین مدرنیسم هرگز به‌مفهوم واقعی کلمه در بریتانیا رواج نیافت. خوشبختانه لاتینز[۳۶] همواره تأثیرگذارتر از لُس بود.

پوزنر تنها کسی نبود که دریافت تاریخ بریتانیا نوعی تناقض را آشکار می‌سازد: بریتانیا اولین ملتی است که از فئودالیسم به سرمایه‌داری پیشرفت کرد، اولین کشوری است که انقلاب صنعتی را از سرگذارند، اما به‌هیچ وجه مواجهه‌ی شدیدی بین رژیم باستان و یک طبقه‌ی بورژوازیِ در حال ظهور را از سر نگذراند. درنتیجه نخبگان حاکم علی‌رغم تلاطمات صنعتی‌شدن، ویژگی روستایی و اشرافی را حفظ کردند.

این تاریخ ویژه غالباً بر گرایش روستایی فرهنگی انگلیسی اصرار می‌روزد ــ چیزی که مفسرین هر دو جناح چپ و راست تمام حالات بیماری را به آن نسبت می‌دهند. برای مثال اندرسون از نویسندگان مجله‌ی **نیولفت ریویو**[۳۷] یک بار مدعی شد که این تاریخ مانع از پیشرفت فرهنگ بورژوازی پیشرو در بریتانیا شده است. وی مدعی بود «چنین فرهنگی فقط به‌صورت تصنعی و از طریق فرایند مهاجرت متفکرین و روشنفکران اروپایی ــ از جمله پوزنر ــ به زندگی بریتانیا وارد شده است.» از نظر اندرسون فقدان یک مرکز متفکر مانع از پیشرفت طبیعی مارکسیسم شد. از سوی دیگر، مارتین جی وینر[۳۸] در کتاب خود، **فرهنگ انگلیسی و سقوط روح صنعتی**، سعی داشت ناکامی اخیر بریتانیا در صنایع تولیدی را چنین توضیح دهد که: طبقه‌ی متوسط بریتانیایی از همان ابتدا جذب برخی نخبگان شبه اشرافی شدند که هم‌زمان در حال و هوای روستایی و نوستالژیک «شیوه‌ی زندگی بریتانیایی» پرورش یافته بودند. وی از این که چنین تحولی منجر به تبدیل بدشگون علاقه و انرژی به خلق ثروت، به سمت یک الگوی رفتار صنعتی محافظه‌کار و بی‌میل به نوآوری شده است که تلاشش صرفاً در جهت حفظ وضع موجود است، ناخرسند بود.

در این جا مایل نیستم توصیف اندرسون ـ وینر از توسعه‌ی تاریخی بریتانیا را مورد بحث قرار دهم، اما این که تأثیرات این بزنگاه تاریخی را به‌عنوان نوعی بی‌میلی نسبت به پیشرفت (به چپ یا راست) یا به‌عنوان اراده‌ی نهایتاً مثبت متکی به نظر ما از گذشته بدانیم یا نه، بستگی به دیدگاه ما نسبت به حال، و امید به آینده دارد. اندرسون یک بار آینده‌ی سوسیالیسم را در گرو گسست از این گره فرهنگی ملاحظه کرد؛ به‌همین ترتیب وینر مدعی شد که بنیادین‌ترین چالش مارگارت تاچر ممکن است مبتنی بر توانایی وی برای تغییر این چهارچوب ذهنیِ نوستالژیک باشد. هیچ‌یک از اینها صرفاً موقعیت‌های نظری نبودند؛ امروزه تمامی احزاب سیاسی با این نظر که «پیشرفت» مترادف با افزایش کمیت کالاهای تولیدشده است، توافق دارند. هیچ اخلاقی نیرومندتر از اشتیاق به گسترش کالاهای تولیدشده نیست. از نظر مارگارت تاچر موفقیت یا ناکامی طراحی بسته به‌میزان

تحقق چیزی دارد که شورای طراحی اخیراً به‌عنوان «موفقیت صنعت بریتانیا در بازارهای به‌شدت رقابتی امروز» از آن نام می‌برد. هیچ نشانی در دست نیست که حزب کارگر بریتانیا از این موقعیت عدول کرده باشد. نیازی به گفتن نیست سیاسیونی که در غرب نوآوری و خلاقیت را غالباً از طریق طراحی تبلیغ می‌کنند، نه علاقه‌ای به «لذایذ» (خواه جنسی یا غیر آن) تولیدکننده دارند و نه مصرف‌کننده. به‌علاوه هیچ علاقه‌ای به محیطی که در آن کار تولیدی انجام می‌شود و نهایتاً کالاهای ساخته‌شده در آن به مصرف می‌رسد ندارند.

با این حال معتقدم که قوت طراحی بریتانیا در قرن نوزدهم به‌دلیل تداوم شاخصه‌های اشرافیت روستایی و «تاریخی‌سازی» ــ یا بهتر است بگوییم سنت «گوئیک» ــ حاصل شد تا آن که حاصل ترکیب یا واکنش به نیروهای عظیم توسعه‌ی صنعتی و بازار باشد. این «گوتیک‌گرایی» ارتجاعی فارغ از جنبه‌ی منفی یا تاریخ‌گرایی آن معرف تأیید ارزش‌های مثبت تثبیت شده و در عین حال تهدیدشده بود. شاید راسکین و موریس با این نظر لُس موافق باشند که تزئینات نمی‌تواند با سودمداری یا اقتصاد متکی به بازار هماهنگ باشد. اگر چه هیچ یک از آنها چیز زیادی درباره‌ی هنر شرقی نمی‌دانستند، اما قطعاً با این موضوع که مثلاً ۱۶ ساعت کار حکاکان چینی بر یک جعبه را «کار هدر رفته» بدانند موافق نبودند. از نظر راسکین تزئینات آن بُعدی است که به شیء ساخته‌ی دستِ بشر مفهوم و ارزش می‌داد، و از نظر موریس تزئینات «لذت از کار» را در سازنده پدید می‌آورد. برای هر دوِ آنها تزئینات صحیح، نشانه و متضمن بعد معنوی اثر انسان و خلاقیت کسانی است که زحمت ساخت اشیاء را بر عهده دارند.

پرسشی که کتاب **پیشگامان** با آن مواجه است این است که آیا اینها ــ یا چیزهایی شبیه این ــ همان ارزش‌های انسانی‌اند که بر آن تأکید می‌شود؟ یا این که باید به «علم و تکنولوژی» در علوم اجتماعی و برنامه‌ریزی منطقی و ایمان رومانتیک به سرعت و غرش ماشین اعتماد کنیم. البته اگر این دومی را برگزینیم آنگاه معابدی که در آن نیایش می‌کنیم ــ اگر بتوان آن را نیایش خواند ــ باید متفاوت باشند. در آن صورت باید معابد به‌نحوی طراحی شوند که معرف ارزش‌هایی باشند که تولید مادی را ارج می‌نهند و «پیشرو»، عادی، ضد انسانی، و ماشینی باشند.

پوزنر، چند بار تلاش کرد تا ثابت کند که اگر چه دستاوردهای طراحی مهندسی قرن نوزدهم و بیستم بسیار متفاوت از کاتدرال‌های عظیم بود، اما ساختارها و فرم‌های معماری مدرن، صرفاً «کارکردی» نبودند بلکه تجسم مادی ارزش‌های انتزاعی‌تر بودند. بااین حال، وی مدعی بود این ارزش‌ها ضد گوتیک و غیر معنوی‌اند. از همین رو وی کتاب **پیشگامان** را با این توصیف از مدل کارخانه‌ی گروپیوس و مه‌یر به پایان برد:

> «چیزی متعالی در این رمز و راز بهره‌گیری از مواد و ایجاد صلابت در ساختمان وجود دارد. هرگز از زمان سنت شاپل[۳۹] و کر بووه[۴۰] هنر ساختمان‌سازی بشر این‌چنین بر ماده غلبه نکرده بود. با این حال، مشخصه‌ی ساختمان‌های جدید کاملاً غیر گوتیک است.»

پوزنر تا آنجا رفت که گفت در حالی که در قرن سیزدهم تمامی خطوط بنا صرف نظر از استحکام کارکردی آن در خدمت یک هدف متعالی بود و به سوی آسمان اشاره داشت ــ به چیزی که وی «غایتی ورای دنیای کنونی» می‌نامید ــ و دیوارها شفاف شدند تا رمزآلودگی متعالی پیکره‌های قدسین را که با شیشه‌های رنگی نقش

شده بود انتقال دهند، در کارخانه‌ی گروپیوس ـ مه‌یر دیوارهای شیشه‌ای حال شفاف و بدون رمز و راز شده است، اسکلت آهن و فولاد سخت است، و دیگر هیچ نوع حس و حال ماورایی را در ذهن برنمی‌انگیزاند. از نظر پوزنر این ساختمان به‌هیچ وجه نماد آرمان‌ها و اعتقادات معنوی نیست:

«این ساختمان انرژی خلاقه‌ی همین دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم، کار می‌کنیم و می‌خواهیم بر آن مسلط شویم. دنیای علم و تکنولوژی، دنیای سرعت و خطر، دنیای تنش‌های شدید و ناامنی شخصی که در معماری گروپیوس ارج نهاده شده است، و تا زمانی که این دنیا باشد و این آمال‌ها و مسائلش باشد، سبک گروپیوس و دیگر پیشگامان معتبر خواهد بود.»

به‌بیان دیگر، پوزنر «کارکردگرایی» را ویژگی مشخصه‌ی مدرن نمی‌دانست، بلکه کارکردگرایی از دیدگاه وی وجه اشتراک ساختمان‌های مدرن با نیاکان گوتیک‌شان بود. در واقع ارزش‌هایی که از طریق فرم‌های تغییر یافته و در عین حال کارکردی مدرنیسم معماری بیان می‌شود آن را از گوتیک متمایز می‌سازد. بدیهی است از این منظر بی‌معناست اگر گفته شود فرم تابع کارکرد است، زیرا خود کارکرد مأخوذ از ارزش‌ها و اعتقادات است.

در حقیقت معماری گوتیک با تغییرات ساختاری شروع می‌شود، اما این تغییرات آن‌گونه که پوزنر مدعی می‌شود در نمادسازی ریشه دارد. استفاده از قوس‌های نوک‌تیز و بام‌های طاقی‌شکل گویای اشتیاق پرشور و وجد به متعالی ساختن وجود مادی است. بی‌تردید همین تحول ساختاری مفاهیم تزئینی جدیدی را با خود به همراه می‌آورد، چنان که جون ایوانز نوشته است:

«هیچ هنر بزرگی به‌اندازه‌ی کاتدرال‌های گوتیک واجد زیبایی متناقض نیست، چرا که هیچ جای دیگری معماری ناب و طبیعت‌گرایی ناب چنین به کمال با هم درنیامیخته‌اند. تمامی زیبایی گوتیک حاصل آنتی‌تز است: عظمت ابعاد و کوچکی جزئیات، سادگی و خلوص خطوط و درخشش درهم‌آمیخته‌ی رنگ‌ها، عظمت و شکوه، استعلا و ظرافت خارق‌العاده‌ی نمادگرایی ــ درهم‌آمیزی هر آنچه ساده و انسانی است در کلیتی که معنوی و مقدس است. دست‌یابی به وحدتی که هدف اصلی هنر قرون وسطاست، هدفی که در هنر معنوی این دوره به چنان ترکیبی دست یافت که هنوز بی‌همتا مانده است.»

بدین ترتیب اگر آن مفهوم تعلق معنوی و وحدت متعالی را به‌طور کامل کنار بگذاریم و یا اگر چیزی در خودمان نیابیم که متناظر با آنچه جان روتنشتین آن را «خشنودی کنترل‌ناپذیر از جوانب متکثر دنیا و جامعه‌ی انسانی و خالق آن، از زیبایی طبیعت و انسان، از چشم‌انداز جاری حیات و زندگی پیرامون ما» نامید، که به‌روشنی در معماری گذشته خود را نمایش می‌دهد، آنگاه مدرنیسم می‌تواند به‌عنوان تنها سبک مشروع و چاره‌ناپذیر قرن حاضر ملاحظه شود. البته همه این حس و مفهوم را از دست نداده‌اند؛ تا همین اواخر در سال ۱۹۸۰ پل جانسون، کاتدرال انگلیکن در لیورپول، گیلز گیلبرت اسکات را ــ که احتمالاً آخرین ساختمان شاخص احیاء گوتیک است که در این کشور برپا شد ــ به‌عنوان «بزرگ‌ترین بنای بریتانیایی قرن بیستم» توصیف کرد. زمانی که ادعاهای مدرنیستی به‌طور فراگیرتر شناخته شود فکر می‌کنم عموم، حداقل در این مورد

کاملاً دریابند که قضاوت جانسون درباره‌ی معماری به‌اندازه‌ی قضاوت پوزنر موجه و معتبر است.

با این حال مسئله آن نیست که مدعی «بازگشت» به همان ارزش‌های مسیحی شویم که الهام‌بخش ساختمان‌ها و تزئینات دنیای گوتیک و نیز بهترین نمونه‌های احیاء گوتیک شد، بلکه شاید موضوع این باشد که زمانه به نقطه‌ای رسیده که از اخلاق «مدرنیسم» صرف نظر کند. به‌بیان دیگر، هیچ ارزش اصیلی در این موقعیت وجود ندارد، چیزی که «پسامدرنیسم» عموماً ادعا می‌کند. حتی خود مدرنیست‌ها نیز مدعی‌اند که عصر ماشین جای خود را به عصر پردازش اطلاعات داده است، و این که امر یک انقلاب در زیبایی‌شناسی طراحی را ضروری ساخته است. آنچه که حال نیاز زمانه‌ی ماست نه حذف و رد کردن مدرنیته، بلکه شکاکیت عمیق نسبت به آن است ــ نوعی رویکرد ذهنی که به‌خوبی در بیان موریس کوولینگ[۴۱]، تاریخ‌شناس کمبریج، بیان شده است:

> «زیرا مدرنیته هنوز مسئله است ــ چه با تزئینات پنهان شود یا خیر ــ مدرنیته کارکردی است که داریم و حیاتی است که به سوی آن رهنمونیم. و چیزی است که همگی باید آن را بپذیریم و به‌همان شیوه‌ای که بر ما تحمیل می‌کند زندگی کنیم، حتی وقتی آن را حقیر می‌شماریم.»

بنا به گفته‌ی کوولینگ مسئله‌ی اساسی کنارنهادن نفرت و انزجار مسئولیت نسبت به مدرنیته است، و این موضع محافظه‌کارانه‌ای بود که طراحان بزرگ در دوران اولین انقلاب صنعتی اختیار کردند. کسانی چون موریس که پوزنر به اشتباه آنها را «پیشگامان طراحی مدرن» خواند، امروز بسیاری از ما دیگر نمی‌تواند در فکر «بازگشت» به توهمات از بین رفته اعتقادات مذهبی باشد، کاری که موریس در قرن نوزدهم کرد. البته اگر ما میل به تسلط و بهره‌گیری را جایگزین اخلاقی مشابه اخلاق دنیای گوتیک کنیم که تا آنجا پیش می‌رود که جایگاه ما را در طبیعت و وظایف‌مان را نسبت به آن تعیّن می‌بخشد، نمی‌توانیم چنین نفرت و انزجاری را کنار بگذاریم. ضروری است زیبایی‌شناسی ماشین و بازار را کنار بگذاریم و نوعی زیبایی‌شناسی را جایگزین آن کنیم که به‌طور دقیق از میزان کاری که لُس و پیروان بعدی مدرنیست برای تقلیل آن کوشیدند، اخذ شده باشد. به‌طور خلاصه باید از اخلاق تولید به سمت اخلاق زندگانی برویم که وحدت در تکثر طبیعت و جایگاه ما را در آن ارج می‌نهد.

مدرنیسم در هر دو شاخه‌ی چپ و راستش همواره نوعی حس تحقیر نسبت به عالم طبیعت داشته است. عوامل انفعال ما نسبت به طبیعت و وابستگی نهایی ما به آن، زیر پوشش گزافه‌گویی‌هایی در باب پیروزی و تسلط بر طبیعت پنهان شده است. در حقیقت مدرنیست‌ها مایل بوده‌اند که طبعیت را بیش‌تر به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی روستایی ملاحظه کنند، «چیزی متعلق به گذشته» و نه به‌عنوان یک واقعیت موجود واقعی.

اما تمامی نیازهای بشر نهایتاً وابسته به طبیعت است، که در آن و از طریق آن (در غیاب خدا) وجودمان محقق می‌شود. ممکن است چشم خود را بر آن ببندیم و مانند یک کودک عجول استقلال مقتدارنه‌ی خود را طلب کنیم، اما طبیعت همچنان به‌عنوان شرط ضرور وجود فیزیکی و معنوی ما باقی خواهد ماند. اعتقاد ما به توانایی غلبه بر طبیعت و نفی انفعال ما در ارتباط با آن فقط ممکن است به چپاول آن منجر شود. این حقیقت به‌خوبی در کلام ویلسون[۴۲] زیست‌شناس بیان شد:

دنیا به‌تدریج تسلیم شد، نخست توسط کشاورزان و سپس به فن سالاران، تاجران و جهان‌گردان. انسانیت به سمت نقطه‌ی مقابل ماشین شتاب گرفته است، بی‌اعتنا به اشتیاق طبیعی ذهن به حفظ تضاد موجود. حال تقریباً در پایان راه هستیم. صدایی درونی زمزمه می‌کند: «زیادی دورشده‌ای و دنیا را به هم ریخته‌ای و بیش از حد به کنترل خود بر طبیعت میدان داده‌ای.»

ویلسون درخصوص این احتمال که شناخت دیرهنگام حقیقت منجر به جهنم خواهد شد تأمل می‌کند. با این حال هیچ امتیازی به گرایشات مد روز آخرت‌گرایی نمی‌دهد و در عوض اظهار می‌دارد که همین شناخت که استعصال را به اوج می‌رساند راه حل را هم دربر دارد. وی مدعی است «خواست و تمایل به وابسته کردن دیگر شکل‌های زندگی به خود» در ذات تمامی موجودات زنده است، وی این خواست را «حیات‌دوستی» نام نهاد. این خواست تا حدی با فراگیر شدن ماشین‌ها در سرتاسر باغ عالم گستاخ‌تر شده است؛ در عین حال «حیات‌دوستی» در تثبیت مجدد خود در مواجهه با مدرنیسمِ در حال افول نوعی اخلاق را مطرح می‌کند که هسته‌ی نوعی رستگاری دنیوی قابل حصول را شامل می‌شود.

اما چه نوع زیبایی‌شناسی می‌تواند برای چنین اخلاقی مطرح باشد؟ آیا ضرورتاً باید نوستالژیک باشد بازتابی از فرم‌ها و ساختارهای مفاهیم مسیحیت متقدم از وحدت معنوی با عالم است؟ من که چنین فکر نمی‌کنم. گریگوری باتسونِ انسان‌شناس برای نخستین‌بار نشان داد که اگر معتقد نباشیم که دنیا محصول خلق‌شده‌ی ذهن است ــ آن‌گونه که من هم معتقدم ــ آنگاه باید پذیرفت که ذهن مخلوق طبیعت است، و همان‌گونه که پیش از این مصداق داشت ذهن تا حدی در فرایند تکامل ذاتی است و لذا در خارج از خودمان قابل فهم است. وی می‌گوید تمامی این تمایلات زمانی که درمی‌یابیم هم ساختار دستور زبان و هم زیست‌شناسی محصول فرایند ارتباطی و ارگانیک‌اند، تقریباً بی‌ارزش و بی‌معنا می‌شود. سپس وی تا آنجا رفت که مدعی شد آناتومیِ یک گیاه تحولِ پیچیده‌ی دستورالعمل‌های ژنی است، و «زبان» ژن‌ها همچون سایر زبان‌ها مستلزمِ داشتن یک ساختار متنی است. وی اضافه کرد که در تمامی ارتباطات باید نسبتی بین ساختار متنی پیام و نحوه‌ی ساخت دریافت‌کننده وجود داشته باشد: «اگر سلول و بافت در یک لحظه‌ی خاص و در یک ساختار متنی واحد وجود نداشتند، نسوج گیاهی نمی‌توانستند دستورات ژنوتیپی را که در کروموزم‌های هر سلول منتقل می‌شود بخوانند.»

من معتقدم مسئله‌ی مربوط به یافتن یک زیبایی‌شناسی جدید اساساً بستگی به نوعی تعامل اخلاق با طبیعت، احیاء حیات‌دوستی و نیز توانایی ما در خواندن و مفهوم‌سازی این زبان‌های طبیعی و یا یافتن هر نوع برابرنهاده‌ی نمادینِ مؤثر برای آنها بوده است. اما احتمالاً فقط اینجاست که ریاضیات عالی، فیزیک و فرایندهای پردازش اطلاعات نوین، مربوط به پیشرفت‌های فناوری رایانه می‌تواند یاری‌رسان باشد. البته یک زیبایی‌شناسی نوین از اعتقادات جدید به بار می‌آید و نه از فناوری نوین؛ اما الگوها و ساختارهای پسامدرن، همچون خود مدرنیسم، با فناوری‌های نوین شکل می‌گیرند. با این حال امیدوارم بیانگر تمامی ارزش‌هایی باشند (مثلاً ارزش‌های سنتی و محافظه‌کارانه) که بر مفهوم تعلق ما به طبیعت و اتحاد ما با طبیعتی که بخشی از

آن هستیم تأکید می‌کند.

باتسون[۴۳] خاطرنشان می‌سازد که: «به‌تجربه ثابت شده است منطق و کمیت ابزارهای نامناسبی برای توصیف ارگانیسم و تعامل آنها در نظام درونی‌اند.» اما نتیجه نگرفت که غریزه به‌تنهایی کفایت می‌کند. وی بر ارزش تفکر درباره‌ی مشکلات نظم و بی‌نظمی در عالم طبیعی و بر وجود منابع قابل توجهی از ابزارهای اندیشه که به‌قدر کفایت در این حوزه استفاده نشده، تأکید کرد. یکی از اینها شاید کاری باشد که اخیراً بنوویت ماندلبروت[۴۴] ریاضی‌دان هاروارد با آنچه که وی هندسه تابع طبیعت می‌نامید، انجام داد:

یکی از نقدهای معروف مدرنیته این است که مدرنیته از یک غایت‌شناسی خطی ــ یا «پیشرونده» ــ و محدودیت‌های هندسه‌ی اقلیدسی رنج می‌برد واروین جسورانه دریافت که در نظر گرفتن پیچیدگی ناحدود الگوهایی که دنیای طبیعی به وی نشان می‌داد کار دشواری است در حقیقت دلیل موجهی در مقابل با او وجود دارد که آلفرد نویز[۴۵] شاعر ضد مدرنیست ناآرام مطرح می‌کند:

فقط نسیم رنگ‌ها
و برقی را که در چشمان تلألو داشت می‌دید.
او نقوش زیبا و ظریف را در آنجا ندید،
پره‌های لوزی‌شکل زیر بال،
که با هارمونی چشم‌نواز نقش‌مایه‌ها مرصع شده بود،
هشت‌ضلعی‌های کوچک و ظریف مروارید،
گل‌های افسانه‌ای ماه شکل بی‌نهایت کوچک،
الماس‌های طلایی، خاکستری و آبی،
که همگی با نظمی منطقی شکل یافته بودند،
و نور را که در نقشی فروغ می‌یافت و در نقش دیگری فرو می‌خفت،
و شرابه‌های سایه‌دار
که همچون پرده‌های گلابتون‌کاری شده‌ی پریان برمی‌گذشتند،
و در سرتاسر آن، سایه‌ای، سایه‌ی دیگر را بازمی‌تاباند.

نه گزینه‌ی «طبیعی» و نه «جنسی» نمی‌تواند به‌طور کامل مثلاً تنوعات موجود در حلقه‌های اثر انگشت هر فرد را محاسبه کند، یا تنوع نامحدود نقوش روی پشه‌ی میوه را مشخص سازد. نویز چیزی را که والتر جرالد[۴۶] «نوع جدیدی از غایت‌شناسی» نامید توصیف می‌کند، چیزی که «فعالیت خلاقه و طراحی را نه در آنچه مفید است، آن‌گونه که پالی مدعی بود، بلکه در آنچه که به نظر می‌رسد به جز برای زیبایی ناب، بلااستفاده و نالازم است ملاحظه می‌کند. به‌بیان دیگر، نویز بحث رایج در باب طراحی را واژگون می‌کند. از نظر وی وجود یک خالق نه به‌دلیل وجود کارکرد صحیح سازوکار ساعت، بلکه بیشتر به‌دلیل وجود غنا، ظرافت و تزئینات به‌ظاهر غیر ضروری روی بدنه‌ی آن استنباط می‌شود. اما آیا می‌توانیم این «شرابه‌های سایه‌ای» را بازهم بدون توسل به، یک «خالق نامرئی» بیان کنیم؟ از نظر ماندلبروت می‌توانیم.

کار ماندلبروت با فرض یک حقیقت آشکار آغاز می‌شود: این که ابرها کروی نیستند، کوه‌ها مخروطی نیستند و نور در خط راست حرکت نمی‌کند. وی نتیجه می‌گیرد این واقعیت در نظریه‌های خلقت پیش از علم بیان شده بود. از این رو، او از تصویرسازیِ نقوشِ صفحه‌ی اول کتابِ مقدسِ معروف مورالیزه، که بین سال‌های ۱۲۲۰ و ۱۲۵۰ تصنیف شد و حال در کتاب‌خانه‌ی ملی اتریش در وین نگه‌داری می‌شود، بهره‌ی زیادی می‌گیرد. این کار تصویر آشنایی از خدا «به‌عنوان هندسه‌دان بزرگ» را نشان می‌دهد که دنیا را با پرگار خود خلق می‌کرد؛ اما ماندلبروت تأکید داشت تصویرگر بر سه نوع فرم در دنیای به‌تازگی خلق‌شده تأکید گذاشت: دایره‌ها، موج‌ها، و تکانه‌ها. وی تا آنجا رفت که گفت دایره‌ها و موج‌ها از سرمایه‌گذاری عظیم تلاش توسط انسان بهره‌مند شده است، و این که آنها شالوده‌ی اصلی علم را شکل می‌دهند. وی اضافه می‌کند که «تکانه‌ها» در قیاس با آنها تقریباً به‌طور کامل دست‌نخورده مانده‌اند. ماندلبروت مدعی است باید نوعی هندسه‌ی کاملاً جدید طبیعت را تصور و ابداع کرد که قادر به توصیف بسیاری از الگوهای نامنظم و گسسته‌ی پیرامون ما باشد. وی می‌گوید با این هندسه یک دنیای بصری تازه و زیبا آشکار می‌شود که مفاهیم تلویحی زیبایی‌شناختی آن بی‌حد و مرز به نظر می‌رسد. کانون اصلی بحث ماندلبروت هویت خانواده‌ی تازه‌ای از شکل‌هاست که وی به آنها «برخه» نام داد. این امر با تصادف همراه است اما به‌عقیده‌ی ماندلبروت هم نظم و انضباط آنها و هم بی‌نظمی آنها ایستاست. بحث وی گاه مبهم است و برای کسانی که با ریاضیات آشنایی ندارند پی‌گیری بحث دشوار است، اما ف.ج. دایسون[۴۷] توصیف روشن‌گر و شفاف‌تری را ارائه می‌دهد. دایسون نشان می‌دهد که ریاضیات کلاسیک ریشه در ساختارهای هندسی منظم اقلیدسی دارد و پیوسته دینامیک نیوتنی را متحول می‌کند.

اما دایسون می‌گوید ریاضیات مدرن با مجموعه‌ی نظریه‌های کانتور و منحنی‌های فضاپُرکن پیانو آغاز شد. از نظر تاریخی، انقلاب با کشف ساختارهای ریاضی که با الگوهای اقلیدسی و نیوتنی هماهنگ نبود به راه افتاد. ابتدا این ساختارهای تازه به‌عنوان «خون‌شناسی»، «گالری هیولاها»، خشن، بنا به قول دایسون «نقاشی کوبیستی و موسیقی آتونال که در حال مختل‌کردن استانداردهای تثبیت‌شده‌ی سلیقه در هنر همان زمان بود ملاحظه شد. ابتدا ریاضی‌دانانی که این هیولاها را خلق کردند، از آنها به‌عنوان عامل مهمی برای بیان این حقیقت که دنیای ریاضیاتِ ناب شامل تنوع گسترده‌ای از احتمالات است که فراتر از ساختارهای صرف می‌رود که ما در طبیعت می‌بینیم، استفاده کردند. و بدین‌ترتیب ریاضی‌دانان مدرن به این حقیقت که ریاضی به‌طور کلی محدودیت‌های تحمیل شده توسط منشأت طبیعی را متعالی می‌سازد پی بردند. اما دایسون به‌تبعیت از ماندلبروت می‌گوید که حال طبیعت به نظر می‌رسد که با ریاضی‌دانان سرشوخی دارد، و می‌نویسد: «شاید ریاضی‌دانان قرن نوزدهم عاری از تخیل بودند، اما طبیعت چنین نبود. همان ساختارهای خون‌شناسی که ریاضی‌دانان برای گسست از طبیعت‌گرایی قرن نوزدهمی اختراع کردند معلوم شد که تمامی در اشیاء آشنای پیرامون ما ذاتی‌اند.» ماندلبروت معتقد بود که دانشمندان «شگفت‌زده و خشنود خواهند شد اگر دریابند که شکل‌های نامنظم و آشفته‌ای که با نام‌های مختلف چون رگه‌رگه‌ای، دانه‌دانه‌ای، خزه‌وار، درهم برهم، پیچاپیچ، مواج، پُرچین‌وشکن، و نظایر این معروف شده‌اند اندک نیستند و می‌توانند از این به بعد کیفیتی قوی و مستحکم در مد پدید آورند. اما این شگفتی و خشنودی ضرورتاً محدود به دانشمندان نیست. در این جا نیز همچون جاهای دیگر ماندلبروت با قوت اظهار می‌دارد که این کار ریاضیات مفاهیم عمیقی را برای استفاده‌ی هنرمندان و طراحان ــ یا در حقیقت

برای آنچه که من به‌عنوان شکل‌گیری زیبایی‌شناسی حقیقی پسامدرن می‌نامم ــ به ارمغان می‌آورد. ماندلبروت تلاش داشت تا نشان دهد که «ویژگی اندازه و مقیاس که معرف جزء است نه‌فقط در طبیعت، بلکه در برخی از مصنوعات ساخته‌ی دست بشر که با دقت و ظرافت ساخته شده مشهود است.» اما وی اضافه می‌کند که یک تناقض در این جا مشهود است:

> «ریاضیات، موسیقی، نقاشی و معماری مدرن، ممکن است به نظر با هم مرتبط برسند، اما این امر یک دریافت تصنعی است، به‌ویژه در زمینه‌ی معماری، ابعاد و اندازه‌های ساختمان میس‌واندر روهه به اقلیدس بازمی‌گردد در حالی که ساختمان بوزار در دوره‌ی متأخر از این نظر عامل جزئیِ غنی است.»

تصور می‌کنم این امر نشانه‌ای از مغلطه‌ی مدرنیته و نشانه‌ای از مشخصه‌ی مهم سبک در حال ظهور پسامدرن به ما می‌دهد. این دستاوردهای عالی به‌طرز چشم‌گیری ریاضی مدرن را به پیش و پس می‌راند. حتی وقتی نوآور است به نظر می‌رسد محافظه‌کار است. ماندلبروت فکر می‌کند به چیزی که ممکن است حتی ملحدی چون من آن را «امضای خدا» تلقی کند نزدیک شده است. حال برای ارزش‌یابی کشفیات وی، بدون آن که نیازی به ریاضیات عالی داشته باشم، می‌توانم بگویم هندسه‌ای که وی شکل داد، به نظر می‌رسد از جنبه‌ی مفاهیم ضمنیِ زیبایی‌شناختی بسیار شبیه مفاهیمی است که جان راسکین برای تشریح مشابهت‌های بین ساختار برگ‌ها، مصبّ رودخانه‌ها و رشته کوه‌ها با تزئینات و طاق‌های جناقیِ گوتیک مطرح کرد. وی همچنین نسبت به «دستور زبان» طبیعت، که می‌پنداشت به‌صورت ذاتی در بزرگ‌ترین دستاوردهای هنری و معماری بیان شده است، اشراف دارد. ماندلبروت خود به ضربه‌ای که به غرور ریاضیات مدرن وارد کرده است آگاه است و مدعی می‌شود نظر پاسکال را مبنی بر این که تخیل پیش از طبیعت خسته می‌شود کاملاً پذیرفته است:

> «من نشان می‌دهم که در پس وحشی‌ترین مخلوقات (ریاضی‌دانان) و بی‌خبری آنها و چندین نسل از پیروان آنها، از نظر کسانی که تلاش دارند تا با تقلید از طبیعت عظمت آن را ارج نهند، دنیاهای جالبی نهفته است.»

راسکین نیز همواره گوشزد می‌کرد که بهترین مخلوقات انسان، در قیاس با غنا و تنوع فرم‌های طبیعت، فقیر جلوه می‌کنند. وی به هنرمند جوان توصیه می‌کرد که «با خلوص قلبی به میان طبیعت برو، شکیبا و وفادارانه قدم بزن، اندیشه‌ی دیگری در ذهن نداشته باش جز این که چگونه به بهترین نحو به ماهیت آن وارد شوی و آموزه‌هایش را به یاد داشته باشی، هیچ چیز را کنار نگذار، هیچ چیز را انتخاب نکن و هیچ چیز را تحقیر نکن، چنین بپندار که همه‌چیز خوب و درست است و همواره از حقیقت خرسند باش.» گاهی به نظر می‌رسد که این کلمات بر عمق ادراک زیبایی‌شناختی دلالت دارند، اما تحقیقات همچون تحقیق ماندلبروت مهر تأییدی بر شهود و غریزه‌ی راسکین می‌گذارد.

البته نمی‌توانیم ظاهر یک سبک جدید را صرفاً براساس شناخت خود از این اثر نسخه‌نویسی کنیم، اما حداقل می‌توانیم تا حدی با قطعیت بگوییم: پیشروان طراحی پسامدرن را باید تشویق کرد تا از این طریق ببینند

و بیاموزند. زیرا با ارج نهادن و بهره‌گیری از کثرت، استحکام، و تنوع نامحدود فرم‌های طبیعی است که «کاتدرال‌های قرن بیستم» ــ صرف نظر از کارکردی که دارند ــ ساخته خواهند شد.

* این مقاله از منبع زیر گرفته شده است:
Fuller, Peter. *The Search for a postmodern aesthetic*, in *Design after Modernism*, by John Thackera/ Thames and Hudson, Uk, 1988.

پی‌نوشت‌ها

1. Adolf loos
2. Nikolaus pevsner
3. *Pioneers of Modern Design*
4. Joan Evans
5. charles R. Ashbee
6. chipping campden
7. costwolds
8. Lewis Day
9. John Sedding
10. Otto Wagner
11. Louis Sullivan
12. Frank Lloyd Wright
13. Henri van de Velde
14. Hermann Muthesius
15. Alfred lichtwark
16. Paul Schultze-Naumburg
17. Gropius
18. Art Nouveau
19. *The source of Modern Architecture and Design*
20. Gaudi
21. Meyer
22. Werkbund
23. J.M. Richards
24. Ray Watkinson
25. Gillian Naylor
26. R.H. Tawney
27. Hart
28. *The Architeetural Review*
29. South Kensington
30. Christopher Dresser
31. Henry Cole

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

32. *News from Nowhere*
33. Alan crawford
34. Gray
35. Burges
36. Lutyens
37. *Newleft Review*
38. Martin J. Wiener
39. Saint chapelle
40. Beauvais
41. Maurice cowling
42. Wilson
43. Bateson
44. Mandelbrot
45. Alfred Noyes
46. Walter Jerrold
47. F.J. Dyson

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی