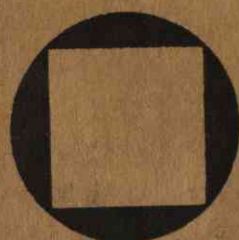


بسوی یک
معماری
ارگانیک

BRUNO ZEVI

ترجمہی مریم جزایری و اسماعیل نوری علاء



انتشارات تالار ایران

شماره ۱۹۸ ، خیابان
شاهرضا مقابل دانشگاه تهران

۱۰۰ ریال

بسوی يك معماری ارگانیک

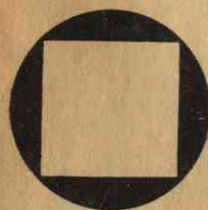
برونو - زوی

BRUNO ZEVI

ترجمه‌ی

مریم جزایری - اسماعیل نوری علا

انتشارات قالار ایران



شماره‌ی ۱۹۸ ، خیابان شاهرضا مقابل دانشگاه

چاپ آذر - تلفن ۶۴۰۲۸

برای زنم :

تولیا

Tullia

پیشگفتار

«همیشه با این نظر نوشتن مطلبی را آغاز میکنم
که خواننده ، حتی اگر خود نداند ، با من
هم عقیده است . فقط باین ترتیب است که
می توانم با آن صداقت و سادگی که بی وجودش
نوشتن اصلاً ارزش ندارد مطلبم را بنویسم.»

از کتاب «رقص زندگی» اثر هولاک الیس
Havelock Ellis

این کتاب حاوی تاریخ معماری مدرن و تئوری آن نیست لیکن کوششی شده تا
برنامه‌ای برای جنبش‌های آینده معماری در آن عرضه شود . این کتاب مجموعه
برداشت‌هایی است که در حین کار در دانشکده معماری دانشگاه رم و در مدرسه
طراحی دانشگاه هاروارد و مدت دو سال اقامتم در ممالک متحده آمریکا داشته‌ام .
کتاب برای خوانندگان ایتالیایی طرح‌نوشته شده بود و تنها بخاطر محبت دوستان
و آنها که فکر می‌کردند برای خواننده انگلیسی زبان نیز جالب است باین زبان
درآمد و چاپ شد ، بجز چند تغییر کوچک که برای چاپ کتاب در انگلستان لازم
بود ، هنوز می‌توان شواهدی یافت که می‌رساند آنرا برای مردم ایتالیا نوشته‌اند ،
برای مردمی که بر اثر نفوذ فاشیسم بر فرهنگشان سالها از جریان معماری مدرن
دور افتاده و اگرچه از «سبک مدرن» بی‌خبر نبوده از کتابهای مهمی که در باره
این موضوع اخیراً از انگلستان و آمریکا منتشر شده بی‌اطلاع است . در این کتاب
هدفم نقل پیشرفت‌هایی است که در انگلستان شده و نخواسته‌ام که نظریات شخصی‌ام
را بمردم ایتالیای آزاد شده عرضه بدارم .

در تهیه این کتاب به بسیاری از دوستان و استادانم مدیونم.

در سالهای اخیر تاریخهای متعدد معماری مدرن در انگلستان و آمریکا منتشر شده و بسیاری از این کتب ارزشمند و مهم بشمار میروند. لیکن اغلب پایان این کتب بلافاصله بعد از تشریح کار اولین نسل معماران جدید است و بدین ترتیب فقط از معماران عالیقدری که بویژه در آلمان و فرانسه در سالهای بین جنگ اول جهانی و حدود ۱۹۳۳ بکار مشغول بودند نام برده میشود. اما هدف من تشریح روشهای متداول در سالهای اخیر می باشد و بیشتر خواستهام وقایع نگار بمانم و تاریخ نویس نشوم. زیرا در این حالت نیز نمی توان از تمایلی ذهنی و هنری بسوی آن معماری که در خور تشریح است چشم پوشید. امروزه بهترین معماران بسوی نوعی معماری که «ارگانیک» Organic خوانده میشود متمایلند. این کلمه اگر دارای هیچ مزیتی نباشد این حسن را دارد که به «ایست ist» ختم نشده و بدین ترتیب هدایتان می کند که آنرا برنامه یا تصویری از معماری ندانسته بلکه تمایلی حقیقی بدانیمش که در عمارتها و ساختمانهای ما قابل مشاهده است. این تمایل هنوز حالت جنینی دارد و تاکنون در معماریهای محلی بکار می رفته است. بطور دقیق می توانیم آنرا به روانشناسی مرتبط سازیم و آنرا کوششی برای ارزیابی مجدد از درون اولین دوره معماری جدید بدانیم. این تمایل بخاطر دلایل تاریخی که ذکر آن در آغاز بخش دوم این کتاب خواهد آمد و نیز بخاطر خابنه ای بنام فرانک لویدرایت Frank Lloyd Wright در کشور آمریکا بیش از ممالک دیگر بچشم می خورد. رایت با متأثر ساختن سه نسل طلایه دار معماری نو بشمار می آید و بعقیده ای من درآزاد شدن هنرمندان از اولین دوره ی برنامه ای سهمیم می باشد.

در آمریکا مکاتب معماری رایت و سولیوان Sullivan با عقاید معماران اروپائی نزدیکیهای مهمی یافته اند و در اثر ادغام این دو، جنبش جدیدی در معماری بوجود آمده است می توان آنرا را در سرتاسر جهان از ممالک اسکاندیناوی تا ژاپن مشاهده کرد و مظاهری آن هم اکنون آشکارا در کار معماران جوان اروپا بچشم می خورد.

ممکن است گفته شود که تئوری سازی درباره آنچه که هنوز بکار ساختن آن مشغولند و هم اکنون شکلی نهانی دارد خطرناک و ناموفق است. ممکن است این نظر در مورد یک تاریخ نویس صادق باشد لیکن نسل معماری که پس از جنگ برای تجدید بنای مخروبه ها خوانده شده باید مداوماً آگاهی خود را بیازماید. زیرا اگر این معماران در تنقید کار خود نکوشند بلاشک بجای توسعه دادن به تئوریهایی که خود بر اساس آن تربیت شده اند، یا آنها را متعصبانه دنبال کرده و یا بدون داشتن دلیل کافی با آنها مخالفت خواهند ورزید.

حق این بود که بعلمت محتوی این کتاب نام آن «بسوی یک ساختمان ارگانیک» انتخاب میشد و بدین ترتیب کتاب دور از شکل تاریخ هنر تنها بمنظور حقیق تری محدود می گردید که می توانستیم آنرا یافتن جهتی عمومی در کارهای ساختمانی معاصر بدانیم. اگر چنین است باید از منتقدینی که بین محرکات هنری اجتماعی و فنی خط فاصلی می کشند پوزش بخواهم، لیکن از آنجا که می بینم که من بعنوان یک معمار و نه بعنوان یک منتقد حرفه ای دست باین کار زده ام و نیز از آنجا که موضوع مطرحه معماری امروز است تصور می کنم که بکار بردن کلمه «معماری» کاری عادلانه بوده است. ارزش بزرگ دو نسلی که معماری مدرن را بوجود آورده اند بپا ساختن مجدد وحدت اساسی مسئولیت های اجتماعی، فنی و هنری معمار در کار نسل معاصر می باشد.

این کتاب در اوقات فراغت و در طول چند ماهی که در انگلستان گذراندم و مشغول کار ساختمان مواضع ارتش ایالات متحده در اروپا بودم نوشته شده و کاملاً آگاهم که آثار عجله و مشکلائی که مرا از مطالعه ی بعضی جهات کارم باز داشته در آن بچشم می خورد. با این همه اگر کمک دوستان انگلیسی و آمریکائی من نبود این کتاب نوشته نمیشد. از این بابت بخصوص خود را مدیون خانم ایلزا های Ilsa Haigh میدانم که با کمال صمیمیت در این مدت بامن همراهی کرده اند.

جولای ۱۹۴۹

بخش اول

فصل اول

ریشه‌ها و «ایسم» های معماری مدرن اولیه

معمولاً برای یافتن ریشه‌های معماری مدرن دوره‌ای را که بین پایان قرن هفدهم تا ۱۹۱۴ واقع می‌شود مورد مطالعه قرار می‌دهند، بدین معنی که کار مطالعه را از سالهای پایان جنگ اول جهانی که جنبش مدرن در آن شکلی جهانی بخود گرفت آغاز می‌کنند. علل اصلی پیدایش معماری مدرن را باید در تغییر سلیقه، پیشرفت‌های ساختمانی چه از لحاظ علمی، و نیز در تئوریهای جدیدالوضع در مورد مسئله‌ی «دید» دانست.

نمونه‌ی واضحی برای نشان دادن چگونگی تغییر سلیقه، اختلافی است که بین لباس پوشیدن امروز با صد قرن‌های گذشته وجود دارد. امروز صاحب يك اتومبیل قدیمی که بکالسه بیشتر شباهت دارد از سوار شدن در آن خجالت میکشد و از طرف دیگر صاحب يك خانه جدید با نمای دوره‌ی تئودور Tudor و یا ملکه ان Queen Anne هنوز از دارائی خود راضی است.

خانه‌های ما مثل لباسها و وسایل نقلیه‌مان باید که با خانه‌های اجدادمان تفاوت کرده و راحت تر و ساده‌تر باشد.

اگر از نظر تاریخ و واقعه نگاری بگسترش این نظریه بنگریم صنعت گری بر معماری پیشی میگیرد. بدین معنی که ابتدا زیبایی مستقیم و ساده وسایل محقر مثل چکش، صندلی و سایر مبلمان مورد تأکید واقع شده و جنبش «هنر و صنعت انگلستان» که بوسیله‌ی ویلیام موریس William Morris در ۱۸۶۰ و جنبش «هنر جدید» (۱) که در طول آخرین سالهای قرن نوزدهم در سلیقه‌ی آزاد شده از قیدهای سنتی اثر گذارد حائز اهمیت می‌گردد. از نظر معماری وقایع زیر مهم می‌باشد:

ساختن خانه‌ی سرخ توسط فیلیپ وب Philip Webb برای موریس در ۱۸۵۹ و انقلاب منتهی در معماری انگلستان (مخصوصاً بکار س.ف.آ. وویسی C.F.A Voysey توجه کنید) تا ساختن مدرسه‌ی هنری مک اینتنش Mackintosh در گلاسکو سال ۱۸۹۸؛ خانه‌ی ویکتور هورتا Victor Horta در خیابان تورین Turin بروکسل در سال ۱۸۹۳ و جنبشی که بوسیله‌ی هنری وان دو ولد Henry van de velde در بلژیک آغاز شد و سپس در آلمان متمرکز شده و آنگاه در سراسر اروپا گسترش یافت؛ و بالاخره تجدید حیات سبک رمن Romanesque که قهرمانش هنری ریچاردسون Henry Richardson امریکائی معمار تالار سور Sever در کمبریج امریکا (۱۸۷۸) و هندریک برلاژ Hendrik Berlag معمار عمارت بورس آمستردام (۱۹۰۳ - ۱۸۹۸) بودند، این جنبش گرچه چیزی بجز بازگشت سبک معماری بسوی گذشته نبود لیکن خلوص مشخصی را در فرم Form پیش آورد.

بعبارت دیگر بر این نکته تأکید میشود که چگونه سلیقه بدون مواجه شدن با مقاومت‌های اساسی، چه در صنعت، چه در ساختمان محلی؛ و چه در شعب ویژه‌ای از معماری تکامل یافته است. این تکامل با وجود اینکه ذهن بگذشته علاقه دارد و بخصوص در مورد ساختمان‌های دولتی سبک‌های گذشته را در مقابل کار مرجع میداند صورت می‌گرفت. شك نیست که در زمان مانیز علاقه‌ایکه نسبت

به فرم‌های قدیمی در معماریهای فرمی بیچشم می‌خور حاکی از همین تمایل ذهنی است . (۳) .

علم جدید ساختمان که با مطالعه نیروی مقاوم مواد ساختمانی در قرن هفدهم و کشف و تهیه مواد ساختمان جدید در نیمه دوم قرن هیجدهم تا حال حاضر بوجود آمده اساس تئوری فونکسیونالیزم Functionalism را بوجود آورده و در حقیقت قویترین مباحثات مربوط بآن را فراهم می‌آورد . از نقطه نظر تاریخی فرضیه‌ای که مبتنی بر اطلاعات بالا باشد مهندسی را بر معماری مقدم می‌دارد . طرفداران این نظریه از تاریخ پل‌ها که از ساختن اولین پل آهنی بوسیله ویل کینسون Wilkinson در سالهای ۷۹ - ۱۷۷۷ در کول بروک دیل Coalbrookdale و پل‌های کار اسکاتسمن Scotsman و تلفورد Telford که در ۱۸۰۱ طرحی برای یک پل یک چشمه در لندن تهیه کرده بودند آغاز می‌شود استفاده می‌کنند . موارد دیگری که مورد استفاده آنان قرار می‌گیرد عبارت است از پلهای باشکوه سویس بوسیله ملار Maillart که اولین جوینده امکانات فنی و در عین حال زیبایی بتن فشرده بود (پلهای رودخانه‌های شونده‌باخ Schwandbach در ۱۹۳۳ ، رودخانه‌ی سالجیناتوبل Salginatobel در ۱۹۲۹ ، و رود آرو Arve در نزدیکی ژنو بسال ۱۹۳۶ هنوز جزو کارهای هنری بشمار می‌روند) ؛ پل‌های معلقه که بزرگترینشان پل دروازه طلایی سانفرانسیسکو است در سال ۱۹۳۷ کامل شده است ؛ پیشرفت‌های دیگر مهندسی در کار باشیسه ، آهن ، و فولاد (مهمترین پیشرفت تکنیک جدید ساختن « قصر بلورین » در نمایشگاه سال ۱۸۵۱ لندن بوسیله پاکستون Paxton مهندس و معمار می‌باشد . این ساختمان رامی‌شد پیاده کرد و سه سال بعد آنرا بدون اشکال بار دیگر سوار نمود) . با کارهای منیه Menier در سال ۱۸۷۱ در نوازل سورمارن Noisiel-Sur-Marne که اولین ساختمان تمام آهن در اروپا است ، گالری عظیم ماشین آلات در نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس که حاصل کار مشترک دوتر Dutert معمار و کوتانسن Cottancin مهندس ساختمان بود ؛ اولین ساختمان‌های فولادی بوسیله پره Perret و فریسنه Freyssinet ، و بالاخره انواع ساختمانهای

دیگری که ذکر آن از حوصله این کتاب خارج است .

طرفداران این نظریه که پیشرفت معماری مدرن حاصل دستیابی به تکنیک است ، براهمیت تابعیت فرم از ماده ، حتی در وسایل فرعی مربوط بساختمان تأکید نموده و به موارد زیر نیز اشاره می‌کنند :

اولین صندلی‌های ساخت تونت Thonet که در تعقیب کشف چگونگی استفاده از چوب خم شده در سال ۱۸۳۰ ساخته شد ؛ صندلی کار بروئر Breuer از لوله‌های فلزی بسال ۱۹۲۵ (میس وان دررو - Mies vander Rohe اولین کسی بود که در سال ۱۹۲۷ از خاصیت ارتجاعی فولاد خم شده استفاده کرد) ؛ و بالاخره صندلی‌های کار آلوار آلتو Alvar Aalto در سال ۱۹۳۲ و همچنین استفاده از تخته‌های سه لایه .

این دوشاهراه - تجدد سلیقه و پیشرفت مهندسی - در جنبش دوپچرورک بودند Deutscher Werkbund (۱۹۰۷-۱۴) و در یک سلسله از کارهای مهندسمین معمار که پیش روان جنبش مدرن قبل از جنگ اخیر بودند بهم پیوست . باید دانست که اتواگنر Otto Wagner اطریشی (۱۸۷۰-۱۹۳۳) ، اگوست پره Auguste perret فرانسوی ، پتر بهرنز Peter Behrens آلمانی (۱۸۶۸-) ، و آدولف لوس Adolph loos اطریشی ، از میان آنها که اسمشان نیامد قابل توجه ترند . اینها استادان لوکوربوزیه Le Corbusier و والتر گروپیوس Walter Gropius و مستقیم یا غیر مستقیم همه‌ی معماران نسل مدرن اول بودند . در یک درجه بالاتر باید از پیشرفت‌های هنری و تکنیکی امریکا در مدرسه طراحی شیکاگو و کار عظیم آن در سالهای ۱۸۸۳ تا ۱۹۱۰ ذکر کرد . از این مدرسه بیشتر سخن خواهیم گفت . فرانک لوید رایت که نوشته هایش در آلمان بطبع رسیده بود در سال ۱۹۱۰ مستقیماً و یا بتخاطر تبلیغی که برلاژ Berlage برایش کرد معماری اروپا را تحت تأثیر خود قرارداد .

با پایان جنگ اول جهانی داستان معماری مدرن که مجموعه کار پیشروان منفرد بود مبدل بداستان یک جنبش گردید . در این مورد به لوکوربوزیه ، والتر گروپیوس ، واندرو ، و ژ . ژ . پ . اود J.J.P. Oud مدیونیم که

اولین آنها يك فرانسیس متولد سوئیس است ، دومین و سومین آلمانی هستند و نفر آخری هلندی است . اریک مندلسون Eric Mendelson که نامی از او نیامد ، اما کم‌تر از آن نامبرداران نیست بیشتر بکار منفرد می‌پرداخت .

چهار قهرمان اصلی جنبش اروپا - گرچه بر راههای مختلف و مجزا گام می‌زدند و باهم متفاوت بودند - وحدت وجهت مشخصی بآن دادند .

لوکوربوزیه از ۱۹۲۳ که کتاب خود « بسوی يك معماری » را نوشت در رأس این جنبش قرار گرفت . این تئوریسین بزرگ دارای کماتی تعجب‌آور و مجادله انگیز بود و کاشفی شجاع برای امکانات فنی و شاعرانه‌ی معماری جدید بشمار می‌آید . از سوی دیگر والتر گروپوس که از ۱۹۱۹ تا سال ۱۹۲۸ مدیریت مدرسه‌ی باهاس Bauhaus (مهم‌ترین مرکز مطالعات معماری در اروپا) را بهعهده داشت جالب‌ترین شاگرد مسائل اجتماعی بود . او به عقایدی که در مورد بستگی صنعت و معماری در کار تهیه و استعمال منطقی مواد جدید و امور قبل از تهیه‌ی کارخانه‌ای بوسیله‌ی جنبش ورک بوند ظهور کرده بود عمقی عظیم تر و تعصیلی وسیع تر بخشید .

و آن دررو که در بین آنها کم‌تر از همه بمسائل اجتماعی توجه داشت یکی از هوشتارترین چهره‌های عصر ماست و با ساختن معدودی عمارت نشان داد که سبک نو تاجه اندازه بازیباشناسی همگام است .

ژ. پ. اود نیز با ساختن خانه‌ی کارگران شهر رتردام سلیقه‌ای حساس و با انضباط را آشکار ساخت .

پس از جنگ اخیر در صحبت معمولی درباره‌ی معماری تعدادی « ایزم » Ism بکار گرفته میشود که از تئوریهای گرفته شده که نظرات بصری نقاشی را از ۱۹۱۰ متأثر ساخته اند . تعداد آنها بسیار زیاد است لیکن معدودی از آنها مربوط میشود و بارها شده که (و این کار در سایر هنرها رخ نمی‌دهد) يك اثر را گاه به يك « ایزم » و گاه به دیگری نسبت میدهیم . تئوریهای بصری منظور در معماری عبارتند از : کوبیسم Cubism ، نئوپلاستیسیم Neoplasticism ، اکسپرسیونیسم Expressionism ، پوریسم Purism ، کنتراکتیویسم

Constractivism و تا درجه‌ای فوتوریسم Futurism . اغلب این تئوریه‌ها فقط نزدیکی سطحی با معماری دارند لیکن بی‌ارزش نخواهد بود که شرحی از آنان ذکر شود .

کوبیسم در میان این مکاتب تنها شقی است که حائز اهمیت است . این مکتب بر اساس يك تئوری مربوط به « دید » وضع شده و اهمیتش برای هنرنو کمتر از اهمیت کشف مناظر و مرایا Perspective در آغاز قرن پانزدهم برای هنر سانس نیست . همانگونه که هنرمندان مختلفی در يك زمان مناظر و مرایا را کشف کردند ، کوبیسم نیز که گاه بغلط به پیکاسو Picasso نسبت داده میشود نتیجه‌ی تحقیقاتی است که در حدود ۱۹۱۰ بوسیله‌ی نقاشان و مجسمه سازان مختلف در پاریس صورت گرفت . برای مدت زمانی دراز (از تزئین دیوار بصری تا موزائیک قسطنطنیه) انسان در دوبر فکر می‌کرد یعنی طول و عرض را در يك سطح صاف درک می‌کرد . با کشف مناظر و مرایا « دید » سه بعدی شد و فضا از يك نقطه نظر تنها در ارتفاع نیز به همراه دو بعد دیگر شناخته شد . کوبیست ها ، تحت تأثیر هندسه‌ی جدید که عقاید اقلیدسی را منقلب ساخته بود ، با اقتباس يك تصور فیزیکی از فضا و رابطه‌اش با نقطه‌ای که دائماً در حرکت است ناراضی خود را از بکار بردن روش مناظر و مرایا در کارهای هنری که چهار قرن بود ادامه داشت نشان دادند . برای آنها يك « دیدگاه » کافی نبود . آنها میخواستند شیئی مشخصی را از نقاط مختلف دیده و در يك زمان واحد نشان دهند تا عصیر فضائی آنرا آزاد سازند . بعلاوه نمی‌خواستند تنها ظاهر شیئی را ببینند بلکه مایل بودند بدرون آن روند و خود را در ساختمان درونی آن پرتوافکن سازند . بنا بر این به سه بعد مناظر و مرایا بعد چهارمی افزودند که « زمان » نام دارد . نقاش که در اطراف شیئی حرکت میکند آنرا از بیش از يك دیدگاه دید و همه‌ی مشاهدات را در يك زمان عرضه داشت و نیز بدرون شیئی نفوذ کرد . برای حصول بهترین مقصودی نقاش کوبیست شیئی را با جزء اصلی متشکل آن تجزیه کرده و سپس آنرا عرضه می‌کند . از این کار خصوصیات مشخصی حاصل شد که می‌توان آنها را در

اشکال معماری مدرن مشاهده کرد :

صفحات پیش آمده و پس رفته ، سطوحی که یکدیگر را قطع کرده و یا بازوایای مختلفی درهم نفوذ میکنند ، صفحات معلقه در فضا که اگر از نقطه نظر مناظر و مرایا مورد توجه قرار گیرند هیچگونه ارتباطی باهم ندارند ، و بالاخره استفاده از شفافیت - يك دیوار ساده وقتی که تمام ابعاد فضایش مورد نظر قرار گیرد با نچنان تأکید و تهیجی نیازمند میشد که کمک گرفتن از ملحقات تزئینی آشکارا خارج از دستور کار قرار می گرفت . پافشاری کوبیست ها در اکتشافات فضائی این اثر را داشت که معماران به حجم یعنی فضائی که بوسیله صفحات محدود میگردد - فکر کنند و دیگر به توده و تشکل نیاندیشد .

گیدین Giedion بحق نظر ها را بسوی اثرات این شکل جدید دیندر معماری جلب میکند و دو ساختمان اروپائی را که خود می توانند مبدأ دوره ای باشند مورد نظر قرار میدهد . این دو ساختمان یکی مدرسه ی باهاس در دسا Dassav است که گروپیوس آنرا ساخته است (۱۹۲۵) و دیگری ویلای Savoye در نزدیکی پاریس است (۱۹۲۸) و از آثار لوکوربوزیه می باشد . ساختمان باهاس طوری تهیه شده که درك پیچیدگی احجام آن بدون اینکه ابتدا از يك سو و سپس از جهت دیگر بآن نگاه نشود غیر ممکن است : مناظر و مرایا با این خصوصیت که همه اجزاء و عوامل را و امیدارد يك دیدگاه متوجه باشند در اینجا - - - - - درهم شکسته شده است .

برای درك نقشه این ساختمان باید آنرا از يك نقطه و سپس از نقطه ی دیگری مورد بازدید قرار داد و نیز برای درك واقعیت فضائی ساختمان باید از بیرون بدور آن چرخید . همچنین با استفاده از دیوار بزرگی از شیشه در قسمت آزمایشگاه و خاصیت شفافیت آن فاصله ی بیرون و درون از بین رفته و وقتی این دو فضا بدینگونه بر یکدیگر تحمیل شدند می توان آنها را يك نمایش هم زمان گذاشت . گوشه های شیشه ای همان کار بصری شکستن ظاهر تداوم بیرونی ساختمان را بعهدہ دارند . در اینجا دیگر حس توده بودن و تشکل وجود ندارد . از پشت دیوار بزرگ شیشه ای می توانیم ستونهای را که شالوده ی

درونی ساختمان است ببینیم .

صفحاتی که بنظر میرسند در فضا معلقند شالوده های حقیقی بنامی باشند . همچنین می توان موفقیتهای نظیر توفیق فوق الذکر را در ساختمان نمایشگاه کلنی بوسیله والتر گروپیوس یافت (۱۹۹۴) در این نمایشگاه گروپیوس پلکان مارپیچی ساخت که يك شبه استوانه ی شیشه ای چسبیده بود . مارپیچ بالا رونده پلکان (همان عاملی که مندلسون آزادانه از آن استفاده کرده است) حرکتی را مجسم میساخت که از فضا گرفته شده و در فضا معلق بود . ویلای ساوی نیز همینگونه تعمقات را بیدار میسازد و لوکوربوزیه را با آثار متعددی که پیرامون معماری دارد می توان يك کوبیسم دانست (۵) . این شفافیت و نفوذ فضاهای بیرون و درون را بر یکدیگر همه گونه می توان مشاهده کرد .

درویلای ساوی این نفوذ فضاها بر یکدیگر تنها بوسیله ی استفاده از شفافیت بدست نمی آید بلکه اساساً اینکار بوسیله آوردن فضای بیرون در هر دو طبقه ی ساختمان بداخل حجم عمارت و نیز بوسیله ی استفاده از دیوارهای شیشه ای که بدلتخواه می توان آنرا حرکت داد برای از بین بردن دو فضای داخلی و خارجی صورت می گیرد . این همان « پلان باز » اصل اساسی کارهای لوکوربوزیه است . سپس تناسب خطوط انتهای اشکال را در حین گردش بدور ساختمان درمی یابیم . حقیقت کوبیسم در اینجا آنست که ساختمان از همه جهات یکی است . همچنانکه در اطراف و در داخل عمارت حرکت می کنیم درمی یابیم که ظاهر حجم از بین رفته است و او اصولاً نمای خارجی و بدنه های اطراف را مورد نظر قرار نداده است .

لوکوربوزیه ساختمان را منفرداً بروی ستون ها قرار میدهد و زمین زیر بنا را آزاد میگذارد ، زیرا این کار به بیننده درکی از کل حجم ساختمان از هر دیدگاهی که در آن ایستاده باشد داده و باعث میشود که بیننده بایک حس دقیق از زیر ساختمان وارد آن شود .

نظریه ی استیسیسم مثل همه ی « ایسم » های دیگری (بجز اکسپرسیونیسم) که ذکرشان خواهد رفت مشتقه ای از کوبیسم بوده و برای منطقی جلوه دادن آن

بوجود آمده است . عمده ترین مفسرین مکتب موندریان **Monderian** نقاش است . او باین نتیجه رسید که تمام کمپوزیسیون **Composition** از ارتباط بین مستطیل ها و بدنه ها و از شکل پذیریشان بر روی صفحه نقاشی و نیز از هارمونی **Harmony** رنگی است که بین سه رنگ اساسی قرمز ، آبی و زرد وجود دارد و ارتباطشان با رنگ سفید بدست می آید . و اثر دلخواه بوسیله الحاق صفحات رنگ در یک طرح هندسی ساخته خواهد شد .

تئووان دوزبورگ **Theo Von Doesburg** شخصیت مهم معماری هلند با مقالاتی که در روزنامه استایل **Style** نوشت علاقمندی خود را بمکتب نئوپلاستیسیسم نشان داد و در سال ۱۹۲۳ طرحی بخاطر نشان دادن اشکال اساسی معماری که عبارتند از خط ، سطح ، فضا و زمان تهیه کرد .

در سال ۱۹۲۳ با همکاری وان اشترن **Van Esteren** که آن زمان دانشجوی نقشه ریزی شهر در آمستردام بود طرح خانه ای راریخت که در آن توده کلی عمارت بوسیله صفحات قاطعی شکسته میشد . معماری که بنظر من بیش از همه حق دارد نئوپلاستیک خوانده شود میس وان در رو می باشد که نقشه های او اغلب تشابه خارق العاده ای با تصاویر موندریان دارد . لیکن معمار رسمی این نهضت ژ. ژ. پ. اود است . نئوپلاستیسیسم در سال ۱۹۲۲ بوسیله تئووان دوزبورگ که اثر قابل ملاحظه ای بروی دروس مدرسه ی باهاس داشت به این مدرسه آورده شد و مدرسه معماری هاروارد که اکنون گروپوس و بروئر در آن بتدریس اشتغال دارند نیز هنوز تحت تأثیر آن می باشد .

اکسپرسیونیسم که یک پدیده بعد از جنگ می باشد در نقاشی عکس العمل علیه امپرسیونیسم **Impressionism** بشمار می رود و در معماری نیز میتوان آنرا عکس العملی بر علیه عقاید مختلفی دانست که جاری و عادی بوده است . اکسپرسیونیست ها قانون کلی فونکسیونالیسم را نادیده گرفته و کوشیدند که محتوی یک ساختمان را از راه تمثیل **Symbolic** بوسیله یک پلاستیسیسم پرتضاد و مستبدانه و همچنین در یک فضای ادبی ، رمانتیک و صوفی منشانه بیان نمایند . طرح یک کارخانه تهیه کننده عینک را با دو قسمت باز که شبیه دو چشم غول آسا بودند تهیه می کردند .

از میان این معماران می توان از هانسن پوال **Hans Poelziq** و اوتو بارتنینگ **Ott Bartning** نام برد . مشهورترین آنها مندلسون **Mendelsohn** می باشد که بین جنگ اخیر و ۱۹۲۴ کار مهمی عرضه داشته است . طراحی های معمارانه او برجی که برای انیشتین **Einstein** ساخته است اکنون جزو نمونه های مهم مکتب اکسپرسیونیسم بشمار می روند . این نهضت کم و بیش تمام معماران آلمانی را تحت تأثیر قرار داد و حتی گروپوس نیز از آن دور نماند .

پوریسم بوسیله لو کوربوزیه و اوزن فان **Ozenfant** نقاش بوجود آمد و بوسیله مجله آنها بنام «روح جدید» **Esprit Nouveau** (۱۹۱۹-۲۵) و کتاب اوزن فان بنام «هنر» جنبه عمومی یافت . از میان همه مکاتب این مکتب به کویسم نزدیک تر است . این مکتب به زیبایی شکل های ابتدائی طبیعی و هندسی مثل تخم مرغ ، منحنی و مستطیل توجه دارد . معرف اصلی این مکتب در معماری لو کوربوزیه است و در طرح های او اشیاء کم اهمیت برای تزئین ساختمان بکار برده شده است . لو کوربوزیه گفته است که اشیاء دارای عکس العمل شاعرانه می باشند .

Les object à réaction poétique

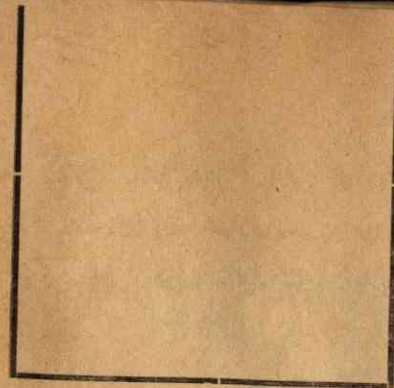
کنستراکتیویسم در زمانهای مختلف بمعانی مختلفی بکاررفته و در حدود سال ۱۹۱۳ بوسیله کازیمیر مالویچ **Kasimir Malewitch** نقاش روس ابداع گردیده است . او تمام اشیاء طبیعی را بکلی حذف کرده و تصاویر خود را به چند علامت که بشدت مبین و سمبولیک بودند مبدل نموده است . در تجربیات پلاستیکی که خود آنرا آرشیکتونن **Arhitectonen** نامیده سعی کرده است که روابط بین بدنه های مختلف و تداخل آنها را در یکدیگر دریابد . در روسیه لقب کنستراکتیویست به تمام جنبش هایی اطلاق شد (از ملنیکوف **Melnikov** تا تاتلین **Tatlin**) که در آن هنگام (که بعد بتفصیل در باره اش سخن خواهیم گفت) نشان دادن معنای ساختمان از راه تمثیل را با توجه به فانتزیهای مهندسی رمانتیک درهم آمیخته بودند . زمانی دراز گذشت تا ایده ی کنستراکتیویسم بوسیله گابو **Gabo** نقاش در

انگلستان ظاهر شد. بهر حال در مورد معماری هیچ گونه معیار مشخصی باین خاطر عرضه نشده است.

فوتوریسم پس از انتشار بیانیه‌ی معماری آنتونیو سنت الیا Antonio sant' Elia ایتالیائی در سال ۱۹۱۴ معمول شد. این بیانیه تکانی به معماران ایتالیائی داده و ضربه‌ای روحی برای آنان محسوب شد. ایده‌ی اساسی این جنبش عرضه‌ی حرکت بود. این نظریه در مجسمه‌های بوچیونی Boccioni که حرکت سرزده از ماده‌ی شیئی را بخاطر خلق فرم از هسته‌های مرکزی آن نشان می‌داد شکوهی هنرمندانه یافت. فوتوریسم در معماری علاوه بر خدمت مفید پیش آوردن ادعا‌های فونکسیونالیسم، شامل قابلیت انعطاف، قابلیت حرکت و تغییرات مداوم نیز شد. لیکن بجز فانتزی‌های سنت الیا که هرگز حتی تئوری مربوط بآن بروی کاغذ نیامد، این جنبش صرفاً متوجه اشیاء بیرونی بوده و تم‌های آن، تم‌های متحرک و خارجی است. بطور مثال میتوان از خیابان‌هایی نام برد که اتومبیل‌ها در طبقات مختلف آن حرکت می‌کند و قطارها از زیر زمین می‌گذرند.

صفاتی که امروزه متداولاً بکار برده شده و بمعماری مدرن اطلاق میشود عبارتند از: فونکسیونال، راسیونال Rational، و بخصوص در آمریکا انترناسیونال International. دو مکتب فونکسیونالیسم و راسیونالیسم مبین این اصلند که شکل معماری هرگز نباید از آن مقاصد فنی و عملی که ساختمان بخاطر آنها بنا می‌گردد جدا باشد و همچنین اصرار دارند که کشیدن نقشه يك شهر یا يك ساختمان باید با احتیاجات واقعی انسان و سایر احتیاجاتی چون عبور و مرور وفق دهد. از يك نظر فونکسیونالیسم اساس همه‌ی معماری مدرن است، لیکن همچنانکه مشاهده خواهیم کرد نقائص و يك طرفه بودن این مکتب باعث شده عده‌ای از معماران که درباره‌ی «ماشین برای زندگی» صحبت می‌کردند انتزاع‌گراترین معماران شدند. در مورد اصطلاح انترناسیونال باید دانست که معماری مدرن نسل اول در حقیقت از لحاظ تجدید سلیقه، اکتشافات فنی، و رشد توجه بمسائل اجتماعی و تاحد زیادی مواد ساختمانی بین المللی، منطقی، بوده است. لیکن هم‌چنانکه اکنون مورد قبول قرار گرفته معمار خوب باید تماماً بین المللی

منطقی، محلی و منفرد باشد. آنها که علاقمند به تفاوت گذاری سبك‌های کشورها هستند در مورد معماری مدرن حوزه‌ی وسیعی از خصوصیات ویژه را که بسیار وسیع‌تر از حوزه‌ی فعالیت نئوکلاسیک‌ها با آنهمه نبش قبرها و اشارات بگذشته است درخواست می‌یافت.



فصل دوم

انقلاب علیه معماری مدرن در اروپا

در طول سالهای ۳۳ - ۱۹۲۳ دفتر لوکوربوزیه و مدرسه باهاس متعلق به والتر گروپیوس در اروپا مراکزی بشمار میآمدند که معماری مدرن از آنها الهام می گرفت. این ده سال را می توان بخاطر افکار درخشان شخصیت ها و کارهای بزرگی که در آن بوجود آمد دوره ای قابل ملاحظه ای دانست. در پایان این دوره ی ده ساله جنبش های معماری از شدت وحدت خود افتاد و در ابتدا نفوذش را در آلمان از دست داد سپس نوبت به روسیه، بعد فرانسه و در آغاز سال ۱۹۳۸ به ایتالیا رسید و بروز جنگ جهانی بر تمام فعالیت های ساختمانی قاره ی اروپا نقطه ی پایان نهاد. در این کاهش مداوم جنبش مدرن معماری کشورهایائی نیز مورد استثنا قرار می گیرند که در فصل بعد

از آنها یاد خواهد شد. در اینجا لازم است که عوامل سیاسی، فکری، حسی و روانی را که در این بحران نقشی بر عهده داشتند مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و اینکار در صورتی ساده و روشن خواهد بود که بتوان مطالعه ای دقیق از توسعه ی معماری تنها در يك کشور بعمل بیاید و در اینجا بهتر است که کشور مورد مطالعه ی ما روسیه باشد.

بچند دلیل بلافاصله پس از انقلاب روسیه امکانات عظیمی برای نوسازی و تجدید ساختمانهای این کشور بوجود آمد. پس از تهیه ی برنامه ی عمرانی پنج ساله در ۱۹۲۸ برنامه ی وسیعی برای امور ساختمانی با ابعاد وسیع بوجود آمد (۵). قبل از همه چیز در این کشور کمبود سنت معماری احساس میشد که در کشورهای دیگر وجود داشت. در آن هنگام چندین معمار در روسیه زندگی میکردند و در نتیجه امکان تربیت نسل جدید بود (۶). بدین ترتیب رژیم انقلاب با خصوصیت ویژه ی اجتماعی خود کاملاً مستعد توسعه و عمومی ساختن نوعی معماری بود که در آن می توان بجهت فنی و اجتماعی ساختمان توجه بیشتری کرد. در واقع تمام دلایل برای اینکه روسیه طلایه دار جنبشی شود موجود بود لیکن این کشور به مطلق ترین سبک کلاسیک و نو کلاسیکی که در تمام اروپا یافت میشد روی آورد، چرا؟

در سالهای اول انقلاب در مورد ساختمانهای عمومی فعالیت کمتری شد، اما پس از پایان جنگهای داخلی روشنفکران جامعه که توانسته بودند خود را از گرسنگی و ناپاکی برهانند بشدت به بحث در اطراف این مسئله پرداختند که هنر بلشویک ها باید دارای چه مشخصاتی باشد؛ و به جستجوی سبک نمونه ای که معرف ظهور عصر جدید کارگری باشد پرداختند.

در ۱۹۲۵ دو سبک شکل کاملی بخود گرفتند که عبارت بودند از: کنستراکتیویسم و فرمالیسم سمبلیک، هدف مکتب کنستراکتیویسم ایجاد يك تحرك انقلابی در معماری بود. اینکار می بایست با تهیه ی ساختمانهای شبیه ماشین آلات (که همان تصورات بیهوده ی مهندسی رومانتیک می باشد) صورت پذیرد. در آن هنگام باین فکر علاقه ی زیادی نشان داده می شد. سمبلیسم نیز که وسیله ی گولوسوف Golosov و لادوفسکی Ladovsky بوجود آمده بود «عینیت» و اهمیت «مطلق و جهانی»، فرمهای معماری را جستجو میکرد و چنین انتظاری می بایست بر پایه ی عکس العمل های بیننده ی

اثر پایه گذاری شود. بكمك تجارب مدید آزمایشگاهی در مورد اندازه،
تعدیل، روابط ریتمیک، توده، بیان متکی بر تحرك یا سکون حجم و غیره
فرهنگ این مکتب سمبلیسم ساخته شد. هدف از آزمایشات این بود که وقتی
فکر بوجود آوردن يك ساختمان قطعی شود برای تهیه آن کافی است فقط
نگاهی به صورت تهیه شده از فرمهای معماری کرده و مناسب ترین آن ها را
انتخاب نمود. مکتب تمثیلی از ایده های حقیقت و تمامیت بود و يك کره ایده ای
آرامش و تعادل بشمار می رود و تقدم و تأخر اشکال معماری می بایست مبین
ایده ای دینامیسم باشد. يك چنین قانون مطلق زیبا شناسی حتی اگر از لحاظ
تئوری متکی با (عکس العمل) حرکتی و عینی بیننده باشد برای شخص نا آشنا
بآن غیر قابل درك باقی می ماند. در سال ۱۹۲۸ لادفسکی جستجوی یافتن
سبك بیانی را رها کرده و از آن بیعدکوشید که معیار درك ارزشهای روانی،
حیاتی و فنی را کشف نموده و بكمك آن سبك بلشویکی را بسازد. این
کوشش بطور کلی در شکل تجریدی باقی ماند و بصورت کوششی برای روبرو
شدن با مسائل بشری در نیامد.

مشهور ترین فانتزی های این دوره طرح تاتلین Tatlin برای ساختن
خانه ای بین المللی کمونیست ها در مسکو بود. در داخل مارپیچ عظیمی
سه شکل هندسی بلورین با حرکتی دوار وجود دارد. کنگره ای بین المللی سالی
یکبار در اطاقهای مختلف این ساختمان برپا می شود و کمیته های گوناگون
بطور هفتگی یا روزانه در آن جلسه دارند. این مارپیچ تمثیلی از آزادی
انسانیت است و يك طرف آن بر زمین واقع است و باسوی دیگر از زمین
می گریزد و بدین ترتیب بی علاقگی و روگردانی از فرومایه گی زمینی را
نشان می دهد.

بروی تمپرستی که تصویر این بنا بر آن چاپ شده و در سراسر اتحاد جماهیر-
شوروی مورد استفاده قرار گرفت این کلمات خوانده می شد: «مهندسين
فرم های جدید را خلق میکنند». در حقیقت این مطلبی وابسته به مهندسی
رمانتیک و متافیزیکی جوایای توفیق تکنیک بود.

قبل از ۱۹۳۳ که تمام معماران روسیه در تشکیلاتی بنام «اتحادیه ی معماران
اتحاد جماهیر شوروی» گرد آمدند (۷) در روسیه چند سازمان آزاد بنام
ا.س.ن.و.ا (آسنووا ASNOVA)، س.ا.س. (س.ا.س.س S.A.S.S)

و.و.پ.ر.ا. (وپرا WOPRA) وجود داشت. این نامها از حروف اول
کلمات اسم سازمانهای فوق ساخته شده اند. برنامه هایی که این سازمانها در
روسیه عرضه کردند توسعه ی معماری را در آن کشور نشان داد.

آسنووا که در سال ۱۹۲۳ تأسیس شد این فکر را پیش کشید که لازم است
فرمهای جدید معماری برپایه ی جدید دانش های علمی و فنی قرار گیرد و نیز
باید معماری را به هم آهنکی با احتیاجات اقتصادی و اجتماعی زمان واداشت.
آسنووا با این مقدمه اعلام کرد که فرمهای معماری نباید بدون مقاومت در
اختیار مسائل فنی و اجتماعی گذارده شود بلکه این فرمها باید بكمك تمام
اثرات ممکن پلاستیک که بتصور آید «اثری قوی بروی ایده لوژی توده ها»
داشته باشد. فی الواقع معماری شوروی باید ترکیب منطقی عوامل اقتصادی
فنی، پلاستیکی و ایده لوژی باشد. این عقیده وسیله ی مخالفین آسنووا
از این نظر که عامل پلاستیکی در کنار عوامل فنی، اقتصادی و ایده لوژیکی
قرار گرفته بود بیاد انتقاد گرفته شد. مخالفین اعلام کردند که این عامل در
فلسفه ی مارکس Marx که کاملاً معیار مبهم «انیویورسالیسم» و
«اومانیتریالیسم» تجریدی و «ارزشهای جاودان» را معرفی کرده
و آنها را مدینه ی فاضله ی فلسفی بورژوازی معرفی نموده وجود ندارد. در
هر حال این معماران چه وابسته به کنستراکتیویسم و چه مربوط به مکتب
سمبلیسم بودند ساختمان هایی از قبیل کلوب کارگران و ترموا در مسکو
بوجود آوردند که گرچه بیش از اندازه پیچیده بود نمی توان آن ها را حقیر
شمرد. بهترین معمار این مکتب ملنیکف Melnikov بود.

ساس (= قسمت معماران ساختمانهای سوسیالیستی) در سال ۱۹۲۸ در نتیجه ی
انشعاب از آسنووا بوجود آمد. برای دو سال مجله ای بنام ساس SA (=
معماری معاصر) از طرف آن منتشر می شد که فونکسیونالیسم محض را
در مورد شکل فنی ساختمان و صور مورد استفاده در ساختمان جستجوی کرد.
ساس با این نظر موافق بود که ارزش ایده لوژیکی معماری کارگری را
نمی توان در فرمهای خارجی ساختمان که بروی حواس اثر می گذارد و یا
در تحريك علاقه ی روانی مردم یسافت. تنها وظیفه ی حقیقی این ارزشها-
بر آوردن هدفهای علمی بوده و منحصرأ باید متوجه حل فضائی مسائل واقعی

باشد که در تحقیق محلی سوسیالیسم بوجود میآیند. و تمام کوشش‌هایی که برای متأثر ساختن حواس بیننده وسیله‌ی ترکیب فرم‌ها صورت میگیرد بسوی روانشناسی تولیدی طبقه‌ی کارگر که در حال ساختن زندگی خود می‌باشد متمایل نیست بلکه متوجه طرز فکر طبقه‌ی دشمن و روانشناسی طبقه‌ی مصرف کننده بوده و براساس قوانین مذهبی و ایده‌ئولوژیکی پایه‌گذاری شده‌است. این عقیده که بصورت تئوری بیان شد اگرچه طلسمی از تکنیک ساخت لیکن معماران گروه ساس ساختمان‌هایی بوجود آوردند که باوجود برنامه‌ای بودن قابل ملاحظه‌اند. از میان این ساختمان‌ها می‌توان منازل کارمندان کمیسری مردم در مسکورانام برد که وسیله‌ی (گینسبرگ) Ginsburg ساخته شده و نیز می‌توان از مؤسسه‌ی الکترو تکنیکال در مسکو اثر کوزنیتسوف Kosnyetsov و اداره‌ی مرکزی شهرداری سوردلوفسک Suerdlovsk در منطقه‌ی اورال و چند بنای صنعتی در خارکف یاد کرد.

و پرا (= انجمن معماران کارگری روسیه) که در سال ۱۹۲۹ بوجود آمد مخالف عقاید عرضه شده وسیله‌ی آسنووا و ساس بود و ادعا کرد که منحصرأ از اجتماع عوامل کارگری معتبر بدست آمده و دارنده‌ی، انحصاری ایده‌ئولوژی مارکسیست ارتودوکس است. و پرا تنها گروهی است که از اثرات عکس‌العمل کلاسیک‌نهایی در معماری روسیه تاحدی مصون مانده‌است زیرا خود در خلق طغیان سخت این عکس‌العمل سهمیم بوده‌است. و پرا به عقاید آسنووا تاخه و بیان میداشت که دارای فرصت‌طلبی خرده بورژوازی و حشو قبیح ایده‌آلیستی است و فرمالیسم، منطق فضائی، اقتصاد روانی و قوانین عینی درک بصری آن از عقاید طبقه‌ی دشمن، زیباشناسی کانت Kant تئوریهای هیندر برانت Hinderbrandt، فیلدر Fielder و ولفلین Wölflin متأثر شده و ربطی به مارکسیسم ندارد. بعقیده‌ی آنها مارکسیسم منکر قوانین ابدی و روشهای عینی است و طلسم و زیبائی مطلق و ابدی، فقط برای پنهان کردن بی‌مایگی بورژوازی بوجود آمده‌است. و پرا از سوی دیگر گروه ساس را ضد انقلابی میداند لیکن آنرا از آسنووا بطبقه‌ی کارگر نزدیکتر می‌خواند. مخالفت ساس با این نظر که معماری وسیله‌ی برانگیختن شور توده‌ها می‌باشد از دو طرف مورد حمله قرار گرفت. اول باین دلیل که با این ترتیب طبقه‌ی کارگر یکی از حربه‌های قومی خود را - تأثیر حسی هنر - از دست می‌دهد و

دوم باین خاطر که عقاید گروه ساس بسا عقاید کمیته مرکزی اجرائی حزب کمونیست متناقض است. این کمیته برانگیختن توده‌ها را برای صنعتی ساختن جامعه بکمک هنر لازم دانسته بود.

و پرا اعتقاد داشت که طرفداران مکتب فونکسیونالیسم که عمل را جانشین محتوی ساخته بودند تاجائی که روشهای مکانیکی را بادیالکتیک Dialectic مخلوط می‌سازند ضدمارکسیسم می‌باشند. این عده اظهار می‌داشتند که برحسب اصول مارکسیسم فرم اثر نباید وسیله‌ی عمل تعیین شود بلکه فرم وسیله‌ای برای بیان بیرونی یک محتوی می‌باشد. بعبارت دیگر محتوی اثر فرم آن را مشخص می‌سازد و باید متوجه بود تا محتوی را بسا عمل اشتباه نکرد زیرا محتوی می‌تواند اعمال گوناگونی را عرضه کند و باید اهمیت محتوی را بعنوان چیزی عینی که دارای تکوین و تحرك تاریخی مخصوص بخود می‌باشد تشخیص بدهیم. قبل از هر چیز گروه و پرا یک سلسله بنای کسل کننده بسا سلیقه‌ای قابل تردید بوجود آوردند و حاصل کارشان نشان داد که تمایلی برسیدن کیفیت تاریخی دارند. نمونه‌ای از این تمایل را می‌توان در ساختمان کومون Commune در اریون Erivan در آمریکا وسیله‌ی الویان Alavian مشاهده کرد و پس از آن نوبت به قصر ترسناک جماهیر Palace of the Soviets می‌رسد.

عکس‌العمل کلاسیک در حدود ۱۹۳۵ آغاز شد و در حدود ۱۹۳۵ برهمه‌ی جنبش‌ها پیروزی یافت. برای مدت کوتاهی دولت روسیه هنوز مردد بود: هیأت داوران همه‌ی طرحهای مربوط به مسابقه‌ی ساختن قصر جماهیر را از فونکسیونالیسم لوکورپوزیه گرفته تاسیک باروک Baroque از براسینی Brasini مورد تحسین قرار داد! آنگاه کلاسیسیسم و حق دخالت در ساختن هر گونه بنای بزرگ را در برنامه‌ی عمرانی پنجساله‌ی دوم از معماری مدرن صلب کرد: ادامه‌ی این وضعیت را می‌توان از ازدیاد تدریجی استفاده از دکوراسیون سبک باروک Baroque که در ایستگاه‌های خط آهن متروپولیتن مسکو بکار رفته است مشاهده کرد. سایر نتایج این توسعه نظم کلاسیکی است که از کتابهای باستانشناسی دقیقاً تقلید شده و در ساختمان آسایشگاه روانی کارگران صنایع سنگین در ساچی Sochi در کاکاسوس Caucasus بکار رفت. این خصوصیت را در ساختمان سینمای وروشیلوف گراد Voroshilovgrad و در طبقات

عظیمی که پنجره‌های قصر حکومت جمهوری را در کیف تاریک می‌سازد و همچنین در ساختمان تأثر ارتش سرخ (۸) در مسکو می‌توان مشاهده کرد. شکل کثیف و متوسط معماری اداری که حد واسط بین معماری مدرن و کلاسیک می‌باشد وسیله‌ی گروه وپرا بوجود آمده و برای تجارب کارشناسان و بکاربردن آن در ساختمان‌های کم اهمیت نگاهداری شد. بهترین نمونه‌ی این شکل‌گرفتی روسیه در نمایشگاه ۱۹۳۷ پاریس و نمایشگاه ۱۹۳۹ نیویورک وسیله‌ی ژوفان Jofan می‌باشد. پیشرفت‌های اخیر معماری شوروی امید توسعه‌ی آینده را پیش نمی‌آورد: نمایشگاه کشاورزی ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ شامل یک سلسله بنا که تکرار خام محلی‌ترین فرم‌های سبک‌های گوناگون مناطق مختلف می‌باشد بود، آنچه گفته شد تمایل دولت شوروی را به تجدید حیات ملی جماهیر مختلف نشان می‌دهد اما در معماری اینگونه تشویق معمولاً بی‌بازگشت احساساتی به سبک‌های بومی ختم می‌شود.

و آیا دلیل اینهمه چیست؟ دلائل اساسی که مدافعین معماری کنونی عرضه می‌دارند بقرار زیر است:

(الف) معماری مدرن هیچگونه ریشه‌ی تاریخی در روسیه ندارد.

این موضوع کهنه‌ایست که سنت گرایان تمام کشورها بآن اشاره می‌نمایند. در روسیه مفهوم آن کمتر است در حالیکه ایتالیا ترکیبی از معماری امپراطوری رم و رنسانس را داراست و انگلستان صاحب ملغمه‌ای از سبک‌های گوتیک Gothic و جرجیان Georgian می‌باشد. روسیه از هر کجا چیزی را بارت برده است - از قسطنطنیه تا برج‌های کرملین، از قصرهای سبک باروک تا خیابان‌هایی به «سبک امپراطوری»، از سبک گوتیک و نیز تاهر گونه تجدید حیات سبک‌های مختلف، از ساختمان‌های صنعتی تا دکوراسیون هنرنو Art Nouveau - روس‌ها تصمیم گرفته‌اند که بدون کوچکترین جرح و تعدیلی ریشه‌های تاریخی معماری خود را در نو کلاسیک گارنکی Guarenghi، روسی Rossi و چارلز کامرون Charles Cameron (۹) بیابند.

(ب) معماری مدرن خیلی تشریفاتی است.

«کوشش‌هایی برای حل مسائل جدید وسیله‌ی رها کردن فرم از سنت و بیان

تمثیلی ایده‌ی انقلابی بعمل آمده است. ساختمان داخلی يك عمارت بر طبق اشکال پیش‌بینی شده‌ای بوجود می‌آید. این تمایلات فقط گرایش بسوی فرم و زیبایی خلق شده بر روی تخته‌ی رسم است و از حل ارگانیک مسائل مبتلا به معماری جوان شوروی بدور بوده است. در روسیه نیز مثل اروپای غربی معماری از پسیاه‌های خود در اجتماع بدور افتاده و طرح ساختمان بطور يك جانبه می‌بایست خود خلاق باشد - مطالب بالا اشاره‌ای بود به «پلان‌خلاق» Le Plan Crèateur لوکوربوزیه. «ما باید از عصر حاضر از واقعیت خودمان و از سوسیالیسم الهام بگیریم. همه توجه ما باید معطوف بزندگی جدیدی باشد که سرگرم ساختن آنیم و معماران ما باید فرم‌های جدیدی را بیابند که شایسته‌ی این محتوی جالب باشد.» همه‌ی مطالب بالا - جستجوی معماری ارگانیک و رد فرمالیسم مدرن - تحسین آمیز است. طبیعی است که می‌بایست در مقابل معمارانی که از کارگاه‌های خود در اروپای غربی برای روسیه عقاید و افکار جدید صادر می‌کردند عکس‌العملی بوجود آید زیرا این عقاید برای شرائط کشور شوروی که سرزمین تجربیدی‌ترین تجربه‌های معماری است کاملاً بیگانه بود. لیکن نتیجه‌ایکه از الهام گرفتن از «عصر حاضر و واقعیت سوسیالیسی» بدست آمد چه بود؟ نو کلاسیسیسم و یا قصر جماهیر؟

(پ) معماری مدرن مارکسیستی نیست.

بدین ترتیب همه چیز در فلسفه‌ی مارکس یافت می‌شود. بحث شده است که این فلسفه دری گشاده با دراکات منطقی دارد و معماری مدرن محصول معمارانی است که ساختمان را وسیله‌ی ارضاء عقیده‌شان راجع به پلان واحد می‌دانند. چنین درکی از معماری حاصل احتیاج کاپیتالیسم اعضای غربی به منطقی ساختن همه چیز است. از سوی دیگر لنین گفته است: «فرهنگ کارگری چیزی نیست که از هم اکنون آغاز شده باشد و مولود مردمی که خود را متخصص فرهنگ کارگری میدانند نیست. این حرف‌ها کاملاً بیهوده است. فرهنگ کارگری بساید نتیجه‌ی توسعه‌ی منطقی دانش‌هایی باشد که بشر در تحت یوغ جامعه‌ی سرمایه‌داری فراهم ساخته است». بدین ترتیب روسیه که در تحت یوغ جامعه‌ی سرمایه‌داری قبلی خود دارای معماری سبک نو کلاسیک بود در توسعه‌ی

نو کلاسیک به نو کلاسیک رسید. بدین ترتیب نو کلاسیک اساس فرهنگ کارگری در معماری شد Q.E.D (۹).

(ت) معماری مدرن فردگرا و در نتیجه ضد انقلابی است.

روسها می گویند که ما باید دارای هنر جمع گرا باشیم و روشنفکران ما باید دسته جمعی اندیشیده و خلق کنند. اما اجمالا معنای کار دسته جمعی چیست؟ آیا این کلمه بدان معناست که معمار باید دارای آگاهی اجتماعی باشد و یا منظور اینست که همه معماران باید با یکدیگر خلق کرده و فکر نمایند و افکار فردی بخاطر حد متوسط فکری که در میان افکار اکثریت وجود دارد از بین برود؟

اغلب روسها باین ترتیب کار میکردند که معماری طرحی را می ساخت، دیگری چیزی بر آن اضافه می کرد، سومی قسمتی از آن را حذف می نمود و معمار دیگر قسمت های دیگر آن را دست کاری کرده و وقتی طرح از سفر خود بر روی میزهای طراحی باز می گشت و بدست معمار اول می رسید غیر قابل تشخیص بود. در نتیجه کارها بنحو دیگری انجام می شد زیرا نو کلاسیک نیز نمی تواند معدل فکر اجتماع باشد و برنامه های تهیه شده است که فقط لازم است کسی آن را بکار برد. (۱۵)

(ث) معماری مدرن بقدر کافی همین نیست.

بحث شده است که اگر تنها احتیاجات حیاتی و فنی می بایست مورد توجه قرار می گرفت ممکن بود در اولین دوره ی انقلابی که احتیاج فوری و سختی بساختن وجود داشت مردم کیفیات پلاستیک و هنری معماری را فراموش کنند. اما با توسعه ی برنامه های پنج ساله وقایع صورت دیگری بخود گرفت. اینگونه انتقادات که معماری مدرن بقدر کافی همین نیست بیشتر متوجه فقر تخیل و ابداع آن دسته از پیروان مکتب فونکسیونالیسم بود که خود را تنها به تکرار چند کار مدرن محدود ساخته و سادگی را با عدم الهام در خلق اثر هنری اشتباه می کردند. لیکن آیا واقعاً هنوز هم در نو کلاسیک الهامی یافت می شود؟

در پشت این انتقاد محرکی، روانی وجود دارد که از عقده ی حقارت روسها در مقابل غرب سرچشمه می گیرد. حقارتی که در حدود ۱۹۳۵ بوجود آمده بود:

روسها می گفتند سوسیالیست ها باید نشان دهند که می توانند مثل سرمایه داران قصور تاریخی بسازند.

(ج) معماران مدرن با « روشهای واقع گرایی سوسیالیستی » مخالف است.

زیرا مردم از آن خوششان نمی آید و ربطی به سلیقه ی اکثریت آن ها ندارد. در این موضوع بحث میشود که راه حل های یافت شده نباید به مردم تحمیل گردد. بلکه باید در نتیجه ی بیداری احساسات آن ها و بی اعتنا به عواقب حاصله بوجود آید. اگر طبقه ی کارگر میخواهد مثل ثروتمندان زندگی کند و ساختمانهایش دارای ستونهای سبک کلاسیک و دکوراسیون سبک باروک باشد باید این آرزو برآورده شود. لکن این عقیده برخلاف مقاصد خوب آن نشان دهنده ی بی ارادگی است. طبقه ی کارگر بی آنکه تکنیک جدید، مسائل اجتماعی و بیان هنری معماری مدرن تشریح گردد چگونه میتواند آن را درک نماید؟ این حقیقت است که نیروی عادت با آنچه تازه است مخالفت می کند. اما آیا این موافق اصول «واقع گرایی سوسیالیستی» است که در راه و بی راهه جلوی مردم طبقه ی کارگر را گرفته و بپرسیم که دلشان می خواهد فلان ساختمان بچه سبکی ساخته شود؟

در آلمان قبل از پیدایش هیتلر کارگران از سکونت در منطقه ی جدیدی که در نزدیکی برلین ساخته شده بود خودداری می کردند زیرا بنظر آنها سادگی معماری فاقد آبرومندی خانه های شهری بود. همان خانه ها که اگر چه برای زندگی مناسب بودند اما دارای نشانه های فکستنی از شکوهی کهنه بودند. گروهی از روشنفکران برلین رخت بر بسته و در این خانه ها ساکن شدند تا زمانی که فکر کارگران عوض شد. چند نمونه از این نوع کافی است خرافات سلیقه ی طبقه ی کارگر از بین برود. مهم اینست که خصوصیت اجتماعی و زیبایی معماری مدرن تشریح شود و این تشریح بکمک آوردن مثال هایی صورت گیرد: بیهوده است که در مقابل نادانی توده ها سر خم کنیم و بفروغ آکادمیک باز گردیم. یافتن وضعیت مشابه آنچه را که زمانی بعد روسیه در مورد مسئله ی مذهب کرد مشکل است: وقتی دریافتند احتیاج انسان را نمی توان بوسیله ی محاربه و دیت های ماتریالیسم سیراب کرد رهبران شوروی راه بهتری از بازگشت

به کلیسای ارتودوکس نیافتند و نیز هنگامیکه دانستند مدرنیست کاری از پیش نمی برد به سبک کلاسیک باز گشتند.

اگر من درباره‌ی این وضعیت زیاد بحث کرده‌ام باین خاطر است که می‌دانم هم روسیه و هم معماری مدرن یکی از بزرگترین فرصت‌های ۲۰ ساله‌ی اخیر را از دست داده‌اند. فرانک لوید رایت که دوست و تحسین کننده‌ی شوروی است بدین گونه درباره‌ی معماری معاصر روسیه حرف می‌زند: «آن ساختمانها باستون‌های چهار گوش و سقف‌های سنگینی که چلچراغهای درخشان بلورین از آن آویخته است، آن ایوانهای سبک رنسانس با طاق‌های یونانی با مجسمه‌هایی که از آن بیرون میریزد بروی زمینه‌ی از سبز صیقلی که برای پنج قرن دنیای غرب را تسخیر کرده بود و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در شهرهای با اصطلاح بزرگ دنیای متمدن دید؛ و فقر ترسناکی که بیرون از قدرت درک، وسیله‌ی دست‌های آن کیفیت مجعول تقویت شد. اما اکنون که آنها آزادند ما چه می‌خواهیم؟ اکنون آنها لازم است چه داشته باشند؟ آری اکنون آنها بر آنند که درست همان را داشته باشند. آیا با آن هادرباره‌ی سادگی صحبت کنیم؟ نه. آیا با آنها درباره‌ی معماری ارگانیک حرف بزنیم؟ چرا آنها پاسخ خواهند داد نه بما آن چیزهایی را بدهید که می‌خواهیم و ما درمیابیم که آنها سبک کلاسیک می‌خواهند! بدین ترتیب روسیه اکنون به تجدید دوره‌ی رنسانس رسیده است که بسیار پست تر از قیودی می‌باشد که روسها بمخالفت با آن قیام کرده‌اند. درجایی که پای فرهنگش بنا آمیدی می‌لنگد اقتصاد و آزادی اجتماعی میخواهند فرهنگ را بسازند.»

«من نمی‌خواهم بمخالفت با روسیه بپردازم. من روحیه‌ی روسها را تحسین می‌کنیم و به نیروی آن اعتقاد دارم بنظرم رهبران‌ها استالین گفته است که ما سادگی اینیه را برای زندگی بهتر دوست داریم اما بیاد داشته باشید که این نسل جنگهای انقلابی را بعهده داشت. اکنون آنچه را که آنها می‌خواهند بایشان بدهید و مادر عرض ده سال همه‌ی آن چیزها را از بین خواهیم برد. من نیز تصویری کنم که نوعی آن روحیه‌ی مناسب به مراتب بالاتر از احساسات ماست که آن را بشکل نامعینی نگاه خواهد داشت. اما با همه‌ی این احوال باین نوع دفع الوقت ایمان ندارم.»

کسانیکه از معماری معاصر روسیه انتقاد می‌کنند اغلب شباهت آن را با معماری

فاشیست‌ها و نازی‌ها و مراکزی که همیشه در حکومت‌های دموکراتیک شدیدترین عکس‌العمل‌ها را نشان می‌دهند و از آن میان میتوان از بانکدارها و محافظه کارترین مقامات دولتی نام برد خاطر نشان می‌سازند. نتایج این مقایسات اغلب بطور تعجب آوری صحیح است اما موجبات روانی این نتایج کاملاً متفاوت است. تحمیل نوکلاسیسیسم وسیله‌ی فاشیست‌ها و نازی‌ها از توجه متعصبانه بیک عقیده آغاز شد در حالیکه تحمیل آن در روسیه از توجه بی‌تفاوت بمسئله‌ی هنر و از این طرز فکر که علاقه‌ای بتعلیم معماری نداشته و اجازه میداد که بگویند: «بگذارید همه چیز بهمین نحو که هست ادامه داشته باشد و بیایید تا خرافات سنت گرایان را نیز راضی کنیم» آغاز شد. همچنین در روسیه توجه باین سبک مبهم تر بوده و در این زمینه هر چه ابهام بیشتر باشد میزان قابلیت انعطاف و تجربه بیشتر است.

در مقدمه‌ی یکی از شماره‌های مجله‌ی استودیو The Studio که مطلقاً بهنر شوروی اختصاص داشته و وسیله‌ی مؤلفین رسمی این کشور منتشر می‌شد گفتگویی بین لنین و کلارا زتکین Clara Zetkin بچاپ رسیده است:

«در اجتماعی که بر اساس سرمایه‌ی خصوصی اداره می‌شود هنرمند کار خود را مصرف تولید کالا برای بازار می‌کند و در نتیجه محتاج خریدار است. انقلاب ماهرندان را از یوغ شرائط خالی از لطف آزاد ساخته است. هر هنرمند و هر که خود را هنرمند بداند حق دارد که آزادانه مطابق عقاید خود بکار خلاقه پرداخته و مستقل از همه چیز باشد. اما - لنین بلافاصله اضافه کرده بود - ما کمونیست‌ها نمی‌توانیم بنشینیم و ببینیم که هر ج و مرج در هر جهتی که بخواهد توسعه یابد. ما باید جریان کار خلاقه را بر حسب برنامه‌ای راهنمایی کرده و نتایج آن را بسازیم.»

تناقضی که در عمق این فرمول وجود دارد نمایشگر مشکلاتی است که معماری روسیه مجبور رو برو شدن با آن بوده است.

اکنون ما در موقعیتی قرار داریم که می‌توانیم چگونگی معماری شوروی را خلاصه نمائیم: (الف). برای یک دوره‌ی ابتدائی یعنی زمانی که روسیه چشم به سیاست‌مداران اروپائی دوخته و نگران نتایج سومین کنفرانس بین‌المللی بود معماری آن مدرن و حتی بنحوی متعصبانه‌ی مدرن بود. (ب) از زمانی که دولت

شوروی دست به سوسیالیزه کردن کشور زد و تأکید تزایدی بر ملیت نمود معماری آن کلاسیک و نو کلاسیک شد و آشفتگی این تمایل همواره در حال رشد بوده است. (پ) در سالهای قبل از جنگ اخیر هنگامیکه استالین در جستجوی راه حلی برای از بین بردن تمرکز شدید تشکیلات کشوری بود باین نتیجه رسید که باید بخصوصیات محلی که متأثر از فولکور و سنت های بومی است توجه کرد. تأثیر اولین از این سه حالت را با انضمام نیمی از دومین آن را می توان در طول سالهای ۳۵-۱۹۳۰ مشاهده کرد. شکل سوم معماری که متضاد مرحله ای آخر حالت دوم بود اکثراً شامل ساختمان های کم اهمیت تر می باشد.

بنظر می آید که تشریح دقیق پیشرفت معماری در روسیه حائز اهمیت باشد زیرا این پیشرفت برای جهانیان آشکار نبوده است در حالیکه انحطاط معماری اروپای غربی را در دهساله ای اخیر بیچشم خود دیده ایم و پرداختن بآن جایز نیست.

نازی ها در اولین لحظات قدرت خود ریشه های عمیق جنبش معماری آلمان را قطع کرده اند. تصور نمی کنم هیچیک از معماران مهم آلمان با استثنای تنها شارون Scharoun بکار خود ادامه داده باشند. نازی ها نه تنها بر علیه آنچه که بر معماری مدرن مؤثر بود اعلام جنگ نمودند بلکه اساس و محرکات انسانیش را مورد حمله قرار دادند. روسیه فرم انتزاعی آن را اشتباه دانست در حالیکه هیتلر به عوامل اجتماعی آن حمله کرد. معمار مدرن خوب متوجه انسان و زندگی اوست که در خانه و شهر می گذرد. هدف اولیه ای او خوشبختی زندگی کامل مادی و متکی بر روانشناسی انسان است. او ممکن است در حین کار خود لزوم برنامه ریزی و وحدت منطقی را گوشزد نماید لیکن هدف واقعیش انسان است و آشکار است که برای یک نازی چنین طرز فکری جنایت است. برای این دیگری تمام ارزشها و هدفها در هستی جدا گانه ای که میهن باشد نهفته است. هدف مورد توجه اش انسان و خوشبختی او نبوده بلکه تأکید بر خلق خدایان افسانه ای، سرنوشت و ماوراء الطبیعه توجه او را بخود جلب می کند. بعبارت دیگر توفیق نژاد ژرمن را مورد تأکید قرار می دهد. باین دلیل از همان ابتدا معماری مدرن ضد فاشیستی شناخته شد. بعلاوه معماری مدرن بر خلاف تنوع پیشمار ظاهری آن بعلت وجود تشابه فنی و مسائل اجتماعی

آن در تمام کشورها و بعلت بیان کو بیسم ویا قبل از کو بیسم که در آن بکار می رود جنبه ای جهانی داشته و در نتیجه ضد نازی است. دلیل سومی نیز وجود دارد و آن عبارت از اینست که معلمین و شاگردان مدرسه ی باهاس و اکثریت بهترین معماران مدرن آلمان دموکرات بوده و در نتیجه ضد نازی بودند. بدین ترتیب آنچه که آلمان هیتلری از طریق شکل ویژه ی نو کلاسیک خود و تأکید بیدلیل بر موقعیت عمودی بآن رسید برای ما کاملاً آشکار است.

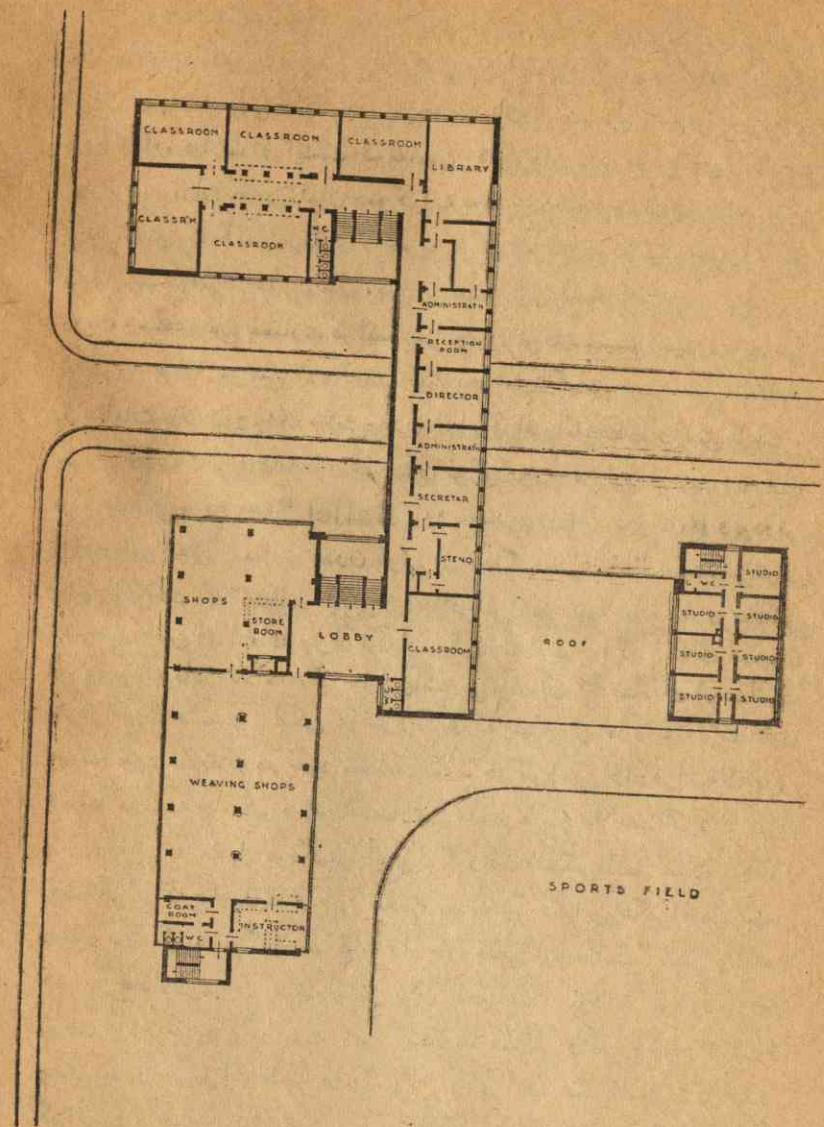
در یک زمینه ی کلی معماری فرانسه نیز بهمین نو کلاسیسیسم رسید و به تجدید تپاه ترین عوامل تزئینی روی آورد. این بحران ناگهانی و بر حسب دستوری از مقامات بالا نبود بلکه جنبش مدرن آرام آرام راه انحطاط را پیش گرفت. پس از آنهمه تجربه کارهای درخشان لوکوربوزیه، لورسا Lursat، ماله ستیونس Mallet Stevens، رو سپیتز Roux-Spitz و بو دوئن Beaudouin معماری مدرن گوئی از خستگی بسوی زوال رفت. نمی توان چنین انگاشت که انحطاط سیاسی و اخلاقی فرانسه تنها در معماری منعکس شده بود چنین انگاره ای صرفاً تکرار مکررات است. اگر ناپه ای همچون لوکوربوزیه قادر بادامه ی کار خود نباشد می توان آن را نشانه ای از حساسیت هنر فرانسوی دانست. لیکن عوامل دیگری که پنهانی تر اما وابسته تر به معماری هستند وجود دارند که در خور مطالعه است. در سرزمین آزاد فرانسه که باین خصلت در همه جا مشهور است معماری مدرن مردم را خسته کرد. مردم بعلم روانی در مقابل فونکسیونالیسم لوکوربوزیه عکس العمل نشان دادند و روشنفکرانی که قبلاً طرفدار این مکتب بودند نیز در این عکس العمل سهمی داشتند. توسل به نو کلاسیسم قطعاً راه حل غلطی بوده است لکن انتقادی که بر معماری مدرن میشد بیشتر بیان احساسات بود تا بوجود آوردن تئوری های جدید و در پشت این انتقاد ها مسائلی واقعی وجود داشت که جنبش مدرن از حل آن عاجز مانده بود. در فرانسه عکس العمل شکل سنت - گرایی و برنامه ای نداشت. پیروزی از آن انتقاد مردم شد و آشکار است که چنین انتقادی به حقیقت نزدیک است. بخصوص وقتی که از نظر دور نداریم که معماری مدرن فرانسه هرگز از تبلیغات عاری نبوده است.

در میان آشکار ترین عوامل انحطاط هنر معماری در فرانسه می توان این حقیقت را یافت که مکتب فونکسیونالیسم دیگر دارای اساسی واقعی نبود. این جنبش

بمعنای يك تئوری جنگنده بر علیه معماری سنتی بمیدان آمد و پیروزی نیز نصیب آن شد ، اما در همان زمان که معماران مدرن اصول اساسی آن را فرا می گرفتند فونکسیونالیسم دیگر کافی بنظر نمی رسید . اغلب با دلایل کافی باین مسئله اشاره میشود که ساختمانهای کار لوکوربوزیه دور از شکل فونکسیونال بوده و خود « ماشین هایی برای زندگی » نمی باشد . این فرمول ابتدائی فونکسیونالیست ها به معماری مدرن صدمات زده و معماران را از کار بازداشته است . طرفداران این مکتب فکرمی کردند که تأکید بر خصوصیت فونکسیونال هر جز از بنا حتی در مورد آن قسمت هایی که صرفاً محصول قدرت تخیلند لازم است . پرستندگان « استفاده ی منطقی » به تحسین تکنیک و بیولوژی ادامه دادند و این درست زمانی بود که معماران خود را از زیر یوغ اولین مرحله ی جدال کودکانی جنبش مدرن رها ساخته بود . بعبارت دیگر سبک جدید قبل از آنکه در آزمودن کلیت قدرت بالقوه ی خود موفق شود تبلور یافت .

اکنون بدومین دلیل انحطاط معماری فرانسه می پردازیم . لوکوربوزیه در همان زمان که به نفع مکتب فونکسیونالیسم تبلیغ میکرد خود بگفتگو درباره تئوری ارزش جادویی هنر پرداخته و زیبایی فرم خالص را تحسین میکرد و بمعنای واضح تر پوریسم Purism را بوجود آورد . او به پرستش جادوی خلاقه « شیئی حاوی عکس العمل شاعرانه » *Objets à réaction poetique* و گردش معمارانه *Promenades architecturales* پرداخته بود . دلیل اساسی خستگی مردم را باید در شکست تطبیق دادن فونکسیونالیسم با تئوری های بصری دانست . خود معماران نیز همواره نقطه نظر خود را تغییر داده و گاه در آثار آنان فرم بر سایر عوامل مزیت می جست و گاه سایر عوامل بر فرم پیشی می گرفتند . لوکوربوزیه نیز که آثار زیادی برای اثبات نظریات خود بوجود آورده اغلب از این بی تکلیفی مصون نبوده و اکثراً در کار رسیدن به سنتر *Synthesis* دچار شکست میشد . فرمول *Construction Spirituelle* تنها دو گانگی اساسی يك موقعیت تئوریک را روشن می ساخت که میکوشید تا بر مشکلات دو تئوری متداول در يك زمان پیروز گردد . در حالیکه این دو تئوری هر دو يك ط فیه بود .

سومین عامل شکست معماری فرانسه در این حقیقت نهفته است که بنظر مردم



والتر گروپیوس: مدرسه باهاس در دسا (۱۹۲۵-۲۶) - پلان -
- تصویر ۸ را ببینید -

معماران مدرن تفوری گرا و تجربیدی گو بوده و عقاید آنها درباره‌ی فونکسیون و فرم مخرب زندگی است. اگر آنها نقشه‌ی شهرهای ایده‌آلی را میسازند و این کار از راه ترتیب نامشخص خطوط و مستطیل‌ها و یا تمایل بسوی فرم شاعرانه صورت می‌گیرد (کیفیتی که تنها در نقشه‌ها و طرح‌های هندسی بوجود می‌آید) نباید فراموش کرد که کار آنها صرفاً برنامه‌ای است. یکی دو نفر از برگزیدگان قطعاً قادرند که اینگونه ابنیه را از هواپیما دیده و زیباییشان را تحسین کنند، لیکن مردم هنوز چنین فرصتی بدست نیاورده‌اند. در مورد منازل تئوری‌هایی بنام «طرح آزاد» Free Plan عرضه شده است: معمار ابعاد عمومی ساختمان را میسازد، شالوده‌ی آنرا برپا می‌کند، بدور آن دیواری از شیشه می‌کشد و پس از انتخاب نهائی محل آشپزخانه و حمام، می‌گوید: «بقیه‌ی کار با خود شماست، هرکاری که دلتان می‌خواهد بکنید.» هرکس می‌تواند با کمک دیوارهای متحرک فضای آزاد را بنحو دلخواه تقسیم کند و در بعضی موارد این اصل دارای مزایای بزرگی نیز می‌باشد. مثلاً در ساختمان ادارات که براساس يك واحد اندازه طرح ریزی شده‌اند و می‌توان اطاق‌های هر واحد را کوچک و بزرگ کرد این اصل مفید واقع میشود، اما وقتی بخواهیم آنرا در مورد خانه‌ای بکار ببریم اکثر آکار تجرید صرف خواهد بود. این اصل بانسان تجربیدی گرا همه‌ی امکانات زیستن را می‌دهد، لیکن بشر واقعی زنده که دارای حواس کامل و سالم است در جواب فقط اظهار می‌دارد که خانه‌ای میخواهد در خور احتیاجات حقیقی و شخصیش. اصل قابلیت انعطاف و تغییر (که اساس معماری مدرن است) وقتی بصورت تجربیدی و پیش‌بینی شده‌ای درآمد مردم را که احتیاج به ثبات اندکی در خانه‌های خود دارند ناراحت کرد.

آنگاه برای بار دیگر مردم بخود گفتند که معماری مدرن نیز همچون دیگر جنبش‌ها فقط يك سبک است. آنها ناظر بوجود آمدن معماری مدرن بودند و معماران تاجر نقشه‌های خانه را بسبک قدیم ساخته و نمای آن را با اصطلاح «مدرن» میکردند، بعبارت دیگر کوشش آنها تنها صرف بدور ریختن موازین تزئین گذشته بود. در حقیقت روش گرائی سایه‌ایست که در تعقیب هر جنبش زنده می‌آید. لیکن در فرانسه «سبک لوکوربوزیه بیش از هر جای دیگری گسترش یافت (مثلاً مشکل است درباره‌ی سبک مندلسون و یاسبک گروپوس صحبت کرد).

مردم نیز بخوبی عکس‌العمل نشان دادند و گفتند اینهم مثل دیگران سبکی است و من آن را دوست ندارم.... سرد، برنامه‌ای و شخصی است و وقتی ما مجبوریم که در تمام ساعات کار روزانه‌مان با ماشین سروکار داشته باشیم، معماران مدرن نیز کوشش میکنند تا منازلمان مبدل به ماشین شود. ما نمی‌خواهیم در طول ساعات قلیل استراحتمان نیز در ماشین بسر ببریم. هدف این معماری فضا - جنبش است اما ما که مجبوریم تمام روز تحت فشار عصبی عجله داشته باشیم می‌خواهیم که خانه‌هایمان دارای ثبات بوده و ریشه‌هایش در زمین قرار گرفته باشد.

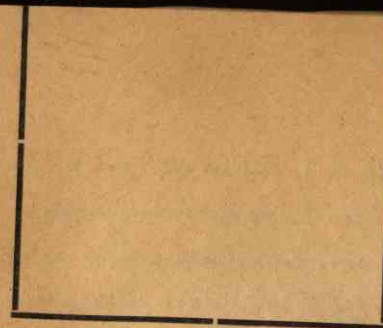
عاقبت این مخالفت عرضه شد: «معماری مدرن ادعا می‌کند که بر عمل متکی است، درحالیکه حقیقت چیز دیگری است. بسیاری از عقاید متداول در این جنبش پیش‌بینی شده‌اند و از این قبیل است آن صفحات شیشه‌ای مزخرف که در جنوب فرانسه بکار رفته است. بعلاوه این منازل برای شش ماه اول که همه چیز تر و تمیز است زیبا بنظر می‌رسند و پس از این مدت کثیف شده، دیوارها گچ خود را از دست داده و تحمل تماشای این ابنیه در عکس‌ها امکان پذیر میشود. این منازل بطرز زیبایی طرح ریزی میشوند اما امان از روزی که ساختمان آنها شروع شود، این ایراد اغلب صحیح است. مثلاً یکی از این دیوارهای بلند سیمانی را که خط افقی پنجره‌ها در رأس آن قرار دارد در نظر بیاورید. این طرح در روی کاغذ کاملاً قابل توجه است، اما در عالم واقع دیوار هیولائی وحشتناک خواهد بود، زیرا تمام مفاصل بین قالب‌های بتونی که در ساختمان دیوار بکار رفته مشهود است. وقتی که معماری طرح دیواری بلند و صاف را بر روی کاغذ می‌کشد بصورت تجربیدی فکر کرده و محدودیت‌های ساختمانی زمان ما را در نظر نمی‌گیرد. از طرف دیگر معماری مدرن هزینه‌ی زیادتری را لازم دارد. مثلاً در تهیه‌ی درها و پنجره‌ها و نقاطی که دیوار و تیرهای سقف بهم می‌رسند در سابق رسم بر این بود که روی این مفاصل را با گچ بری می‌پوشاندند درحالیکه وقتی این کار انجام نشود و سطح صاف و مداوم در مد نظر باشد لاجرم کارگر ماهر و متخصص مورد احتیاج خواهد بود. البته باید توجه داشت که صنعت با تولید فراوان خود از هزینه‌ها کاسته و مخارج اینگونه امور تزئینی نیز چندان نخواهد بود.

این‌ها دلایل عمده‌ای است که در بطن مخالفت فرانسویان با معماری مدرن

وجود دارد. من دیگر باره تکرار می‌کنم که بازگشت به سبک نو کلاسیک وقتی که از نقطه نظرهای هنری و اخلاقی بدان نگریسته شود کاری فقط منفی نبوده است: این عکس‌العمل نیز همچنانکه اغلب پیش می‌آید - مشکلاتی را که بخاطر آن معماری مدرن حمله شد مرتفع نکرد.

تاریخچه‌ی توسعه‌ی معماری ایتالیا در حد فاصل بین تاریخچه توسعه معماری در آلمان و فرانسه قرار دارد و من به مزایای آن بعداً اشاره خواهم کرد. در حال حاضر بهتر است مشخصات منفی تأثیر فاشیسم بر معماری مدرن را مورد مطالعه قرار داد. در آخرین سالهای قبل از جنگ، وقتی فاشیست‌ها تصمیم گرفتند که هم‌ی جنبش معماری مدرن را متوقف ساخته و بسبک معماری امپراطوری رم، با ستونها و طاقهای مجازی آن بگرایند در مقابلشان حرفی نمیشد زد. توجیه این تصمیم تنها از راه عرضه کردن همان دلایل سفسطه - آمیزی میسر است که در مورد عکس‌العمل نازی‌ها پیش کشیده شد و ذکر آن رفت. این تصمیم در حقیقت وقتی اتخاذ شد که ایتالیای فاشیستی در کنار آلمان هیتلری ایستاد. اما در پانزده سال بعد که فاشیسم برای معماری مدرن آزادی قابل توجهی قائل شد (۱۱) و فعالیتهای ساختمانی را تشویق نمود دوسبک مشخص معماری بوجود آمد: سبکی که به ابنیه‌ی عظیم توجه داشت و سبک معماری مدرن محلی. هر دوی این سبک ها از درون تباه و مبهم بود و نیز نباید فراموش کرد که بوجود آمدنشان در رژیمی که ناسیونالیست و در عین حال امپریالیست بوده و قسمت اعظم امور ساختمانی کشور را کنترل کند طبیعی می‌باشد. در واقع ما باید مدیون معمارانی باشیم که در تحت قیود از قبیل «زیبائی و ظرافت» توانستند حتی همین دو سبک تباه را نیز بسازند. ابنیه‌ی عظیم اداری برهبری مارچلو - پیاسن تینی Marcello Piacentini بوجود آمد. کار بخاطر اطاعت و چاپلوسی و در فقدان این دو قید طبیعی بود. معماران مدرن کم‌تر با مسائلی از قبیل بالا بردن شرایط زندگی کارگران و دهقانان روبرو میشدند و کارشان نشان دادن شکوه حکومت فاشیستی بود. برج لیئتوریو Littorio برایشان از منازل دهقانی مهم‌تر بود و وقتی که کار مرجوعه نشان دادن شکوه فاشیسم در سنگ بود دیگر توجهی به صرفه جوئی نمی‌شد. معماری مدرن که از اصول فنی و اجتماعی خود بریده بود تنها می‌توانست عظمت گرا

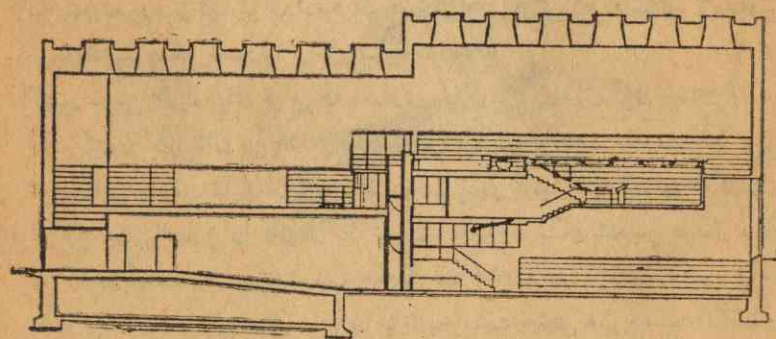
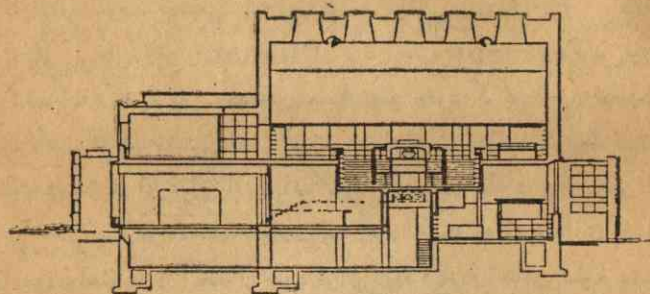
باقی مانده و زبان مدرنیسم را با چند تغییر کلاسیک بکار برد. سبک دیگر که متوجه ابنیه‌ی محلی و حاصل محرکات شبه ملی دیگری بود با آغاز معماری مدرن مخالفت بیشتری داشت. در این سبک رنگ، بو، طعم، مزه و سلیقه‌ی دهاتی، داستانهای تزیینی، سائتی مانند تالیسم ترشیده‌ئی مملو از قصه‌های فولکلوریک جستجو میشد. کوشش میشد تا از راه سبک بنسبی فرم‌های سنتی به بیان مدرن «اتمسفر» خصوصی یک محل مثل ونیز - Venice یا کاپری Cepri رسید. اما برای مواجهه با اشکالات یک موقعیت مبهم لازم است همچنانکه از آن عیب جوئی میشود و ریشه‌های آن روشن می‌گردد. ما نیز باید تشخیص دهیم که معماران این سبک که به فرم‌های پائین تری می‌پرداختند هنگامی که تنها بخاطر دلایل حسی کار نمی‌کردند (یعنی هنگامی که آگاهانه با «چیزی» می‌ساختند تا با «همه چیز» سازند) تحت تأثیر تمایل صمیمانه‌ای به انسانی کردن معماری مدرن بودند و میکوشیدند آنرا بواقعیت نزدیکتر سازند. طبیعتاً وقتی که دیدند این واقعیت در معنی (بعبارت دیگر در محتوی معماری) وجود ندارد کوشش برای انسانی ساختن معماری تنها در مدار عوامل بیگانه و وابسته به سبک انجام پذیر بود و مثلاً این کار بصورت جستجوی «الحان مدیترانه‌ای» انجام می‌پذیرفت. حتی این عوامل که نخستگی حاصل از فرم گرائی مدرن زائیده آنست به سرعت در کهنگی خسته کننده تر رمانتسیسمی مستبد غرق شد. در واقع این تئوری که بنای جدید باید وابسته به سبک همسایگان بلا فصل سنتی خود باشد (این تئوری هر دو سبک فوق‌الذکر را تحت تأثیر قرار داد) حاصل یک اشتباه رمانتیک بود.



فصل سوم

بزرگترین معماران کشور آلمان گروپیوس، مندلسون Mendelsohn میس واندرو Mies Van Der Rohe و همچنین شاگردان جوان مدرسه‌ی باهاس خود را ملزم به مهاجرت دیدند. مندلسون بی‌آنکه در کیفیت کارش کاهشی بوجود آید در انگلستان و فلسطین کار کرد. گروپیوس پس از توقف کوتاهی در انگلستان به ایالات متحده آمریکا رفت و میس و بروئر Elien Saarinen او را تعقیب نمودند. الین سارینن Ruhtenberg سوئدی در آن هنگام در آمریکا فنلاندی و روتن برگ بودند.

دومین نسل معماران مدرن (برحسب يك عقیده‌ی بدبینانه) تمام هم خود را صرف مقاومت و حفظ پیروزی‌های نسل اول کرده است. در سوئیس که تعدادی ساختمان خوب بوجود آمده و تعدادی معمار خوب نیز



آلوار آلنو: کتابخانه درویپوری (۱۹۲۴) - مقاطع -
- تصور ۲۱ را ببینید -

تجدید حیات و توسعه‌ی معماری مدرن در اروپا

اگر معماری مدرن را آنچنانکه در طول دومین دهه‌ی زندگی خود یعنی دوره‌ای که در حدود ۱۹۳۰ آغاز شد مورد مطالعه قرار دهیم می‌توانیم یا طراز نامه‌ای تهیه نمائیم که با بدبینی فراهم شده باشد و یا بی‌آنکه خوش بینانه باشد می‌توانیم چند خط ممکن آینده‌ی توسعه‌ی آن را بحساب آورده و دلائلی برای امید بآینده ارائه دهیم.

نظر بدبینانه

استادان بزرگ اولین دوره‌ی معماری مدرن در قاره‌ی اروپا دست از کار کشیدند. لوکوربوزیه از ساختمان صرف نظر کرده و بنقاشی پرداخت. ژ. ژ. پ. اود هم براه اورفت.

وجود داشت و کارل موزر Karl Moser رهبر و الهام دهنده آنها بود این مقاومت بچشم می خورد . معماری در بلژیک و حتی بهتر از آن در هلند با کسانی چون برینکمن Brinkman و وان در ولوکت Van der Vlugt مقاومت نشان داد .

مقاومت در تمام کشور های اسکندیناوی که مهمترین کارشان را مارکلیوس Markelius سوئدی و مشخص تر از آن آلتو Aalto ی فنلاندی بوجود آورده بود بشدیدترین وجه خود رسید (۱۲) .

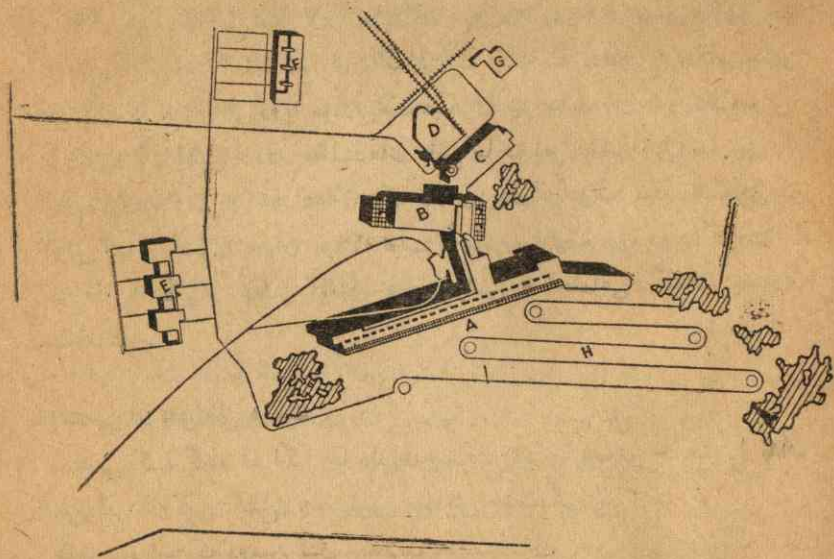
در اروپای مرکزی گروه های کم اهمیت تر بخصوص در چکوسلواکی بمبارزه ادامه دادند .

در ایتالیا کانونی از معماران شجاع بجدال بر علیه موج نئو کلاسیک و شبه رومنی که برای سالها غالب بود پرداختند . در این میان کافی خواهد بود که بچند نام اشاره شود- فیجینی Figini ، پولینی Pollini ، ریدولنی Ridolfi پیچی ناتو Picinato و تراجنی Terragni- لیکن با حالت متعصبانه ای که تمایلات مدافعین معماری نو بخود گرفت خود حقیقت این مقاومت باعث شد که جنبش مدرن از پیمودن اولین مرحله ی ثوریک و رسیدن بمرحله ی وسیعتری از عمل باز ماند . مباحثات مجادله ای بطور غیر قابل اجتنابی خصوصیت برنامه ای معماری مدرن را که دولت بسیاری از مقاصد آن را مورد استفاده و انحصار خود قرار داده و آن را عامل تبلیغ بفتح خود ساخته بود مورد تأکید قرار داده و از آن تجربه ی حیاتی که به تنهایی ثوری را می تواند بفرهنگ معماری تبدیل نماید دور ماند .

کشور مهمی در اروپای غربی که معماری مدرن در آن از سقوط مصون مانده است کشور انگلستان می باشد که در مقابل فاشیسم توانست مقاومت کند . توجیه این حقیقت شاید از این راه صورت پذیرد که بگوئیم انگلستان هرگز جنبش مدرن را بعنوان یک ثوری نپذیرفت بلکه بقدریج عوامل عملی آن را دریافت نمود . بدین ترتیب هیچگونه انقلابی در سلیقه ها بوجود نیامد بلکه توسعه ی مداومی روش جدید را با نتایج مثبت جنبش هنر و صنعت انگلستان هماهنگ ساخت . یک فرد انگلیسی به ثوری مشکوک است ، با عظمت مخالفت می کند و ترجیح میدهد در مورد یک زندگی راحت بحث کند تا در مورد نوابخ . در حقیقت معماری مدرن انگلستان هیچ نایبهای را عرضه نداشته است لیکن

همواره توسعه ی مداومی در ساختمان های عمومی و خصوصی آن بچشم خورده است . در ده سال اخیر تا حدی بخاطر تأثیر گروپیوس ، مندلسون و بروئر عده ای از معماران (ماکسول فرای Maxwell Fry ، س . شرمایف S . Chermayeff ، و . کوئس W . Coats ، ف . ژیلبرت F. Gilbert ، ف . ر . س . یورک F.R.S. Yorke ، ته Tait ، کونل وارد Connel Ward ولوکاس Lucas و ب . لوبتکین B. Lubetkin روسی با گروه خود بنام تکتون Tecton) کارهای بزرگی انجام داده اند .

چنانکه گفته شد کشورهای فوق الذکر مناطق مقاومت اصلی در اروپا که در آن زمان دچار آشفتگی های سیاسی بوده و تعدادی از کشورهای آن حتی تحریک خود را از دست میدادند محسوب می شد . با آمدن جنگ معماری مدرن و در حقیقت ساختمان اروپا بسکوت دچار شد . نمایشگاه جهانی نیویورک بسال ۴۰ - ۱۹۳۹ آخرین نشانه ی رودر زوال دنیائی پراز صلح بود و هنگامیکه



الوار آلتو: آسایشگاه دریامیو (۱۹۳۲) - پلان مجموعه -
- تصویر ۲۱ رایبیتد -

درهای نمایشگاه بسته شد بخش عظیمی از ملل اروپائی که در نمایشگاه شرکت داشتند از بین رفته بودند.

نمایشگاه نیویورک این فرصت را پیش آورد که موقعیت‌های ملل مختلف باهم مقایسه شوند ساختمان انگلیسی بی آنکه زیبایی ویژه‌ی آن در نظر گرفته شود منطقی و محکم بود، غرفه‌ی فرانسه با معماری زشت و دکوراسیون پست آن وحشتناک می‌نمود، از فنلاند آلوار آلتو Alvar Aalto شاهکار کاملی را عرضه داشته بود، اسون مارکلیوس ساختمان باززیبائی برای سوئد ساخته بود و فین برین Finn Bryn غرفه‌ای جالب توجهی برای نروژ تهیه کرده بود. کاروان دو ولد Van de Velde، اشتینن Stynen و بورژوا Bourgeois برای بلژیک اگرچه کمی سنگین می‌نمود لیکن با ارزش بود. روسیه مجدداً کاری را که بوریس یوفان Boris Jofan برای نمایشگاه ۱۹۳۷ پاریس ساخته بود بشکل مطمئن‌تری عرضه کرد. این ساختمان برای نشان دادن یک مجسمه‌ی عظیم طرح شده بود. ایتالیای فاشیست با غرفه‌ی قابل ترحم خود بنظر می‌رسید که بدنیا اعلام می‌کند که در ایتالیا دیگر حرف معماری خوب را نمی‌توان زد. نمایشگاه رم که برای ۱۹۴۲ طرح آن ریخته شده بود بجز چند استثنا تضادی با سخنی که گفته شد نداشت. شخص بدبین می‌تواند در خارج از اروپا موارد بحث دیگری نیز بیابد. در امریکای جنوبی، برزیل و آرژانتین دست بفعالیت‌های عظیم ساختمانی زدند لکن آنها نیز راه اروپا را رفته و نمی‌توانند ادعا کنند که کار جدیدی را عرضه می‌دارند. مکزیکو اولین کشور آنسوی جهان بود که تحت تأثیر معماری مدرن قرار گرفت اما همراه با تکرار عکس العمل‌های سیاسی و اجتماعی گذشته معماری متوقف شد.

بعضی از عوامل مثبت

داستانی که گفته شد اگر چه دارای صداقت بود اما همه‌ی حقیقت را نشان نمی‌داد. از این داستان مثبت‌ترین جهاتش حذف گردیده است. گفته شده است که دومین نسل معماران مدرن ارتباط اصول طراحی را که نسل گذشته بوجود آورده از دست داده است و نیز می‌گویند مردانی که زاده‌ی اولین دهسال قرن بیستم‌اند در مقابل محرکات فونکسیونالیسم بی تفاوت هستند.

اگر چنین باشد باید آن را طبیعی و بحق دانست. نسل اول بخاطر یافتن جای پا (خلق نهضتی حقیقی و تحمیل عقایدشان به سنت گرایان) مطلقاً راهی جز عرضی تئوریهای خشک و بوجود آوردن فرهنگی محدود و فیکوراتیو (اگر نخواهیم بگوئیم قرار دادی) و اصرار در استفاده از آن بعنوان یک انضباط نداشتند. اولین پنج قانون لوکور بوزیه* و سایر ارتباطات فونکسیونالیسم باجبار می‌بایست برای بسیاری بصورت قوانین مطلق باقی میماند در صورتیکه این قوانین در عمل برای شخص لوکور بوزیه مفید نبود. چنانکه گفته شد این قوانین در بعضی افکار عقده‌ی حقارتی در مقابل تکنیک و زیست‌شناسی بوجود می‌آورد در حالیکه برای دیگران -- و کافی است در اینجا نامی از مندلسون برده شود -- چنین اعتقادات خشکی هرگز وجود نداشت. بحر حال دومین نسل معماران مدرن در فضای فونکسیونالیسم بدنیا آمده و آن را چیزی بدست آمده دانست. برای او فونکسیونالیسم پایه‌ای محسوب میشد که می‌توانست در پیشرفت‌های بعدی موثر باشد. بدین ترتیب کوشش او برای رهائی از قید اعتقادات خشک طبیعی و بحق بود. مسئله‌ی فکری این نسل چه آگاهانه بوجود آمده باشد و چه نا آگاهانه، کشف واحدی - تجرد روش و هدف - برای تقسیم فونکسیونالیسم و فرمالیسمی بود که نسل گذشته برایش باقی نهاده بود. عبارت دیگر مسئله‌ی مبتلا به آنها ایجاد ترکیبی از این دو مکتب - فرم و تکنیک ناب - بود که لوکور بوزیه کوشید آن را با آثار معماری خود توجیه کند. اکنون باین سؤال می‌رسیم که آیا دومین نسل معماران مدرن در کوشش برای آزاد ساختن کار خود از قید تئوریها و انسانی ساختن آن موفق شده است یا نه.

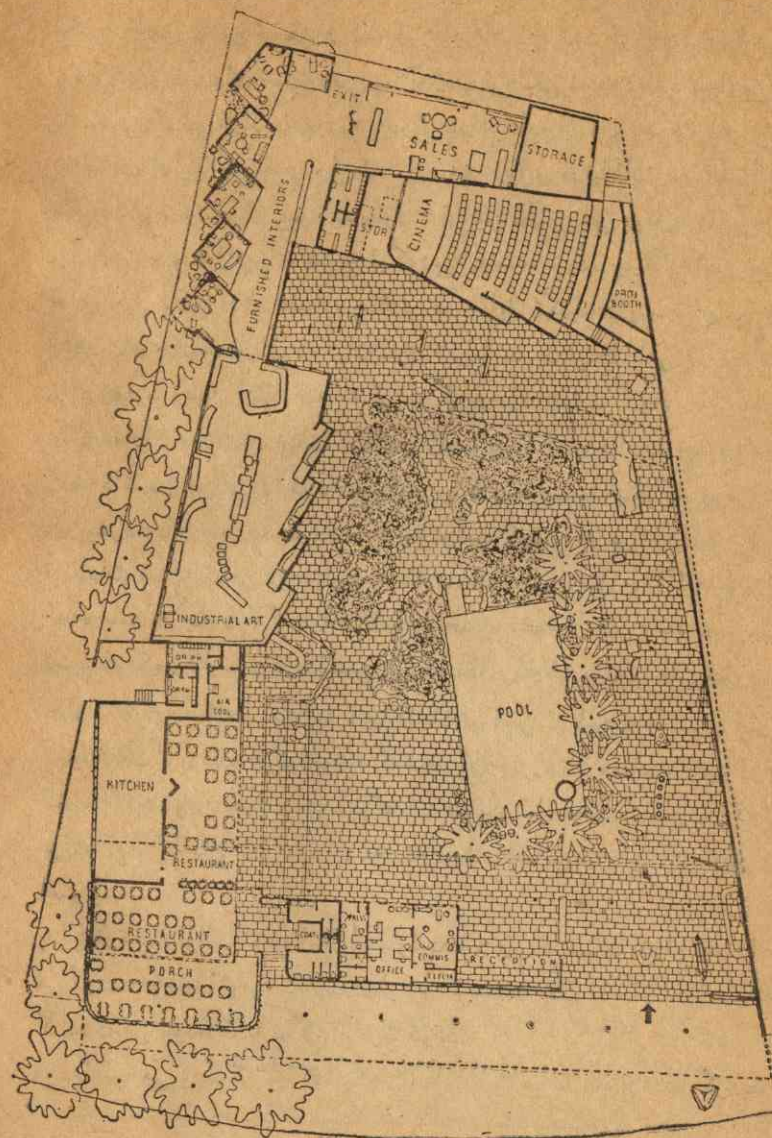
بدین ترتیب سؤال متوجه ارزش مسئولیت‌ها و نیز کارهای انجام شده واقعی می‌گردد و باصول توجه ندارد. بهترین هنرمندان نسل دوم از اصول صرف‌نظر کرده سعی نموده‌اند بزندگی نزدیک شوند.

مردم اغلب می‌پرسند که آیا کدامیک از معماران معاصر از نبوغ والتر گروپیوس

* (۱) ستونهایی که دیوارهای بیرونی را آزاد می‌گذارد؛ (۲) استقلال دیوارهای داخلی از خود ساختمان؛ (۳) پلان آزاد؛ (۴) نمای آزاد؛ (۵) باغ بر روی بام.

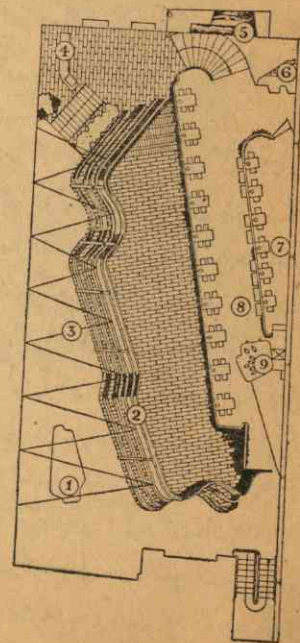
لوکوربوزیه ویا میس ارث برده است : احتمالا فیجینی و پولینی و یسا برور یا آلتو ؟ منطقی بنظر نمی رسد درباره ی نسلی که اکنون بیش از چهل سال از عمرش نمی گذرد چنین سئوالی مطرح شود. این سئوال در درجه ی اول باین دلیل غیر منطقی است که بسیاری از معماران جوان هنوز ارزش واقعی خود را نشان نداده اند و کسی میزان پیشرفت آینده ی آنها را نمی تواند پیش بینی کند . در درجه ی دوم سئوال باین دلیل منطقی نیست که کار این نسل قبل از آغاز جنگ بعلت اوضاع اجتماعی آن زمان متوقف شده بود در حالیکه نسل اول توانستند در پانزده سال بعد از ۱۹۱۸ از فراغت و فراخی اوضاع اجتماعی استفاده ی کامل برند . همچنین آثار معماران نسل دوم طبیعتاً از آثار گروپوس و لوکوربوزیه اثر کمتری دارد زیرا در تاریخ نزدیکتری بوجود آمده و چاره ای نیست جز آنکه آن را در چهارچوب همه ی آثاری مورد قضاوت قرار داد که تاکنون بوجود آمده است . مردانی که معماری مدرن را بوجود آورده و در گیرودار عظیم مخالفت هدفهای آن را برای عامه شرح دادند طبیعتاً از کسانی که اکنون با مسائل روز دست و پنجه نرم می کنند مشهورترند .

اگر مسئله از این نظر و با بخاطر داشتن شرائط و مقتضیات سنجیده شود آنگاه تشخیص ارزش آثار معماران نسل دوم بدرستی انجام می پذیرد . بگذارید بهترینشان را انتخاب کرده و در باره ی آلوار آلتو بحث نمائیم . او بسال ۱۸۹۸ در فنلاند بدنیا آمد . تا آنجا که من میدانم هرگز کتابی ننوشته است و کسی نتوانسته برای کارهای او داصوله خاصی قائل شود مگر آنکه عزم او را در ساختن خانه هایی که در آن ساختمان منطقی، فونکسیونالیسم زنده و کامل (که در شکل فضائی اطاقها دیده می شود) و الهامات هنری دست اول بصورت یک نتیجه ی قائی در می آید تصمیمی برای ایجاد یک معماری عالی بدانیم . همه کس مطالبی در باره ی پنج اثر اصلی آلتو شنیده است . این پنج اثر عبارتند از آسایشگاه در پایمیو Paimio در فنلاند (۱۹۳۱-۳۲) ، کتابخانه در ویپوری Viipuri در فنلاند (تکمیل شده در سال ۱۹۳۴) غرفه ی فنلاند در نمایشگاه سال ۱۹۳۷ پاریس، غرفه در نمایشگاه سال ۱۹۳۹ نیویورک و بالاخره مبل و صندلی های کار او . از کیفیات کار آلتو که می توان آن را بی نظیر خواند و فقط تاحد کمی در آثار هنرمندان نسل اول دیده شده



اسون مارکیوس: غرفه ی سوئد در نمایشگاه جهانی نیویورک (۱۹۳۹) - پلان -
- تصویر ۲۰ را ببینید -

صفت بزرگ تواضع است .
 در سال ۱۹۳۶ سرگرم ریختن طرح غرفه نمایشگاه پاریس بود . زمینی که
 برای کار او تخصیص داده شده بود در امتداد تروکادرو Trocadero
 قرار داشت . آلتو بجای آنکه غرفه عظیمی ساخته و زمین وسیعی را اشغال
 کند ساختمان خود را در پشت ردیفی از درختان بلند قرار داد . اثری که
 این ساختمان بر بیننده می گذاشت بخاطر حجم و اندازه و با استفاده از رنگهای
 تند (مثل غرفه یوگوسلاوی که روبروی آن قرار داشت و با مثل بسیاری
 دیگر از غرفه ها) نبوده بلکه بخاطر صحت طرح و کیفیت صمیمانه اش بروی
 تماشاچی مؤثر بود . داینکار را نمیتوان بخشی از یک مفهوم معماری درخشان
 دانست بلکه آن را می توان روانشناسی خوب بنمایش درآمده ای خواند پاریس
 در تابستان گرم است و تماشاچی خسته طبیعتاً برای گریز از آفتاب و یادریهای
 ورودی ناراحت سایر غرفه ها سایه دعوت کننده ی درختان آلتو را انتخاب
 می کند . در مورد قسمت داخلی ساختمان نیز طبیعی است که یک معمار منطقی
 بایدهنگامیکه طرح غرفه ی یک نمایشگاهی را می ریزد سعی کند که اشیاء بجای



آلوار آلتو : غرفه ی فنلاند در
 نمایشگاه جهانی نیویورک (۱۹۳۹) - پلان -



تصاویر شماره ۱
 پیشرفت سلیقه:
 هنر و صنعتگری و
 «هنر جدید»
 در انگلستان

بالا :

C. F. A.

Voysey

خانه در انگلستان

۱۹۰۰

وسط :

P. Webb

«خانه ی سرخ»

۱۸۵۹

پائین :

C. R.

Mackintosh

مدرسه ی هنری

گلاسکو

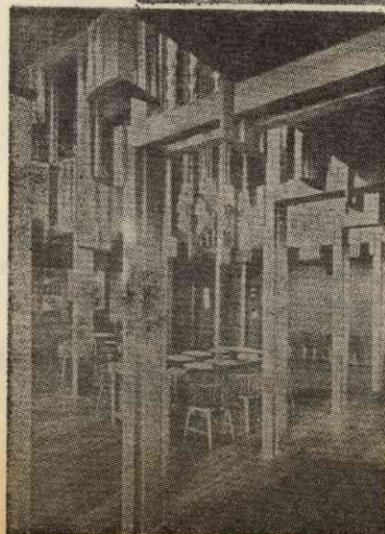
راست :

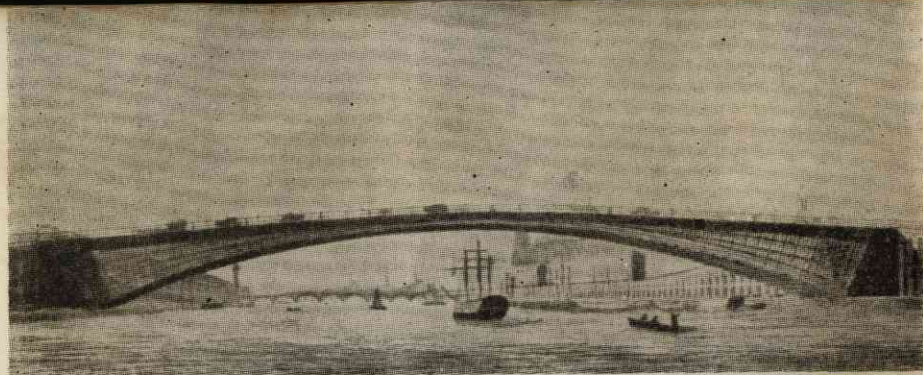
کتابخانه

چپ :

نمای بیرونی

۱۹۰۷-۰۹





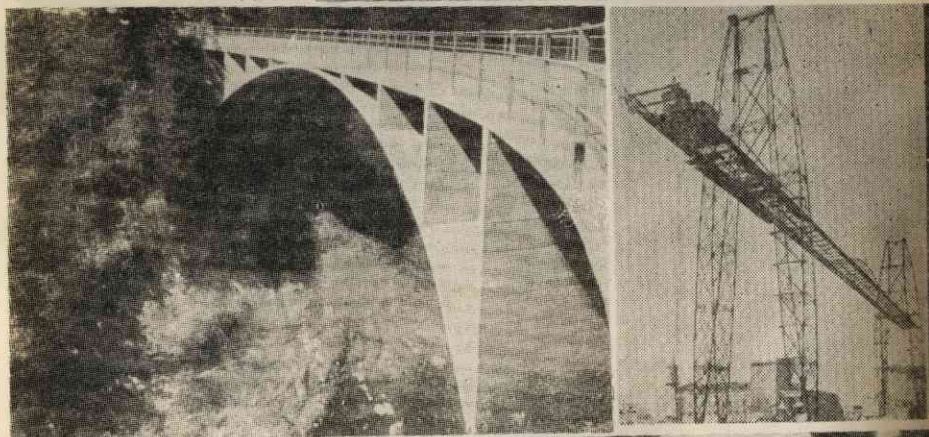
تصاویر شماره ۳
پیشرفت تکنیک : پلها

بالا : ت. تلفورد : طرح پل
لندن - ۱۸۰۱
→ : ر. میلارت : پل سال-
گیناتوبل : ۱۹۲۹-۳۰

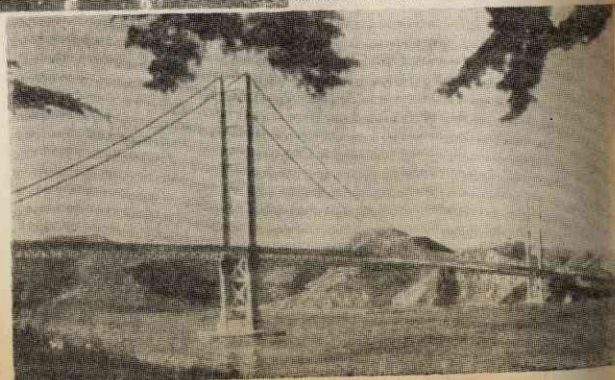
راست : آرنودین :

Pont Transbordeur
Marseille - ۱۹۰۴

چپ : ر. میلارت : پل
اشواندباخ، در نزدیکی برن
۱۹۲۳



→ : پل دروازه طلائی،
سانفرانسیسکو ۱۹۳۳-۳۷



تصاویر شماره ۲

پیشرفت سلیقه : هنر جدید و تجدید
حیات سبک رومن

بالا : **R. Östberg** : سالن شهرداری

استکهلم ۲۳ - ۱۹۰۹

چپ : ریچاردسون : تالار Sever در

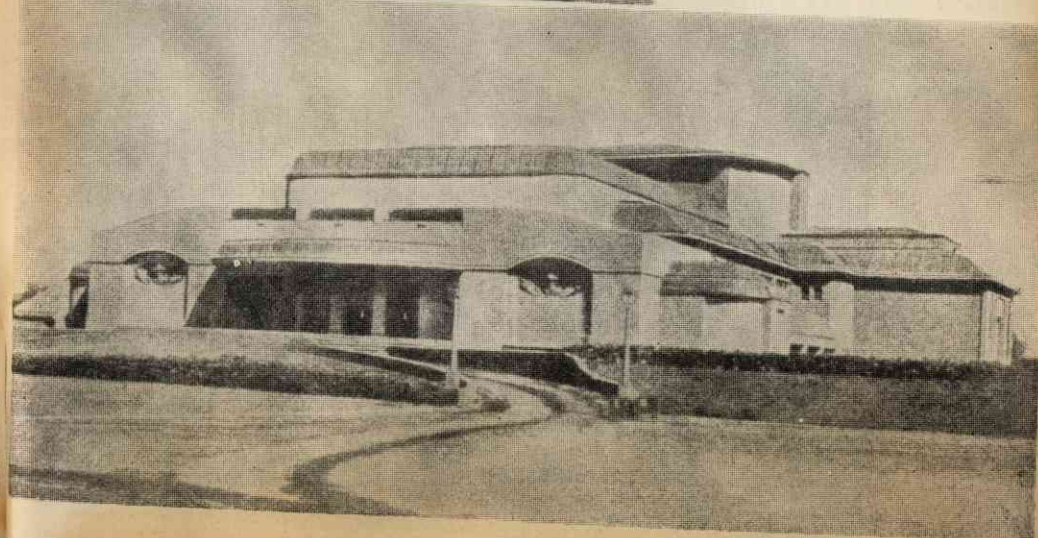
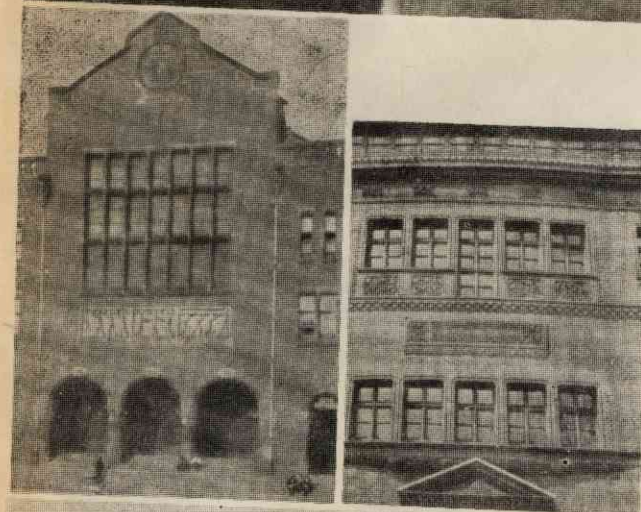
ماساچوست ، ۸۰ - ۱۸۷۸

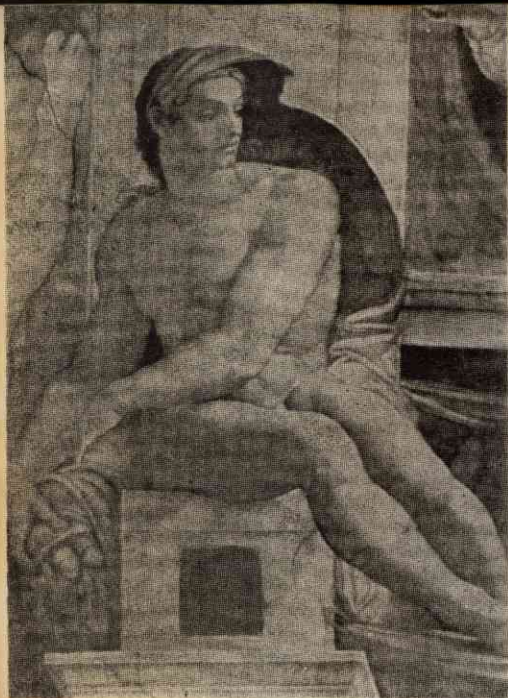
راست : برلاز : ساختمان بورس

آمستردام ۱۹۰۳ - ۱۸۹۸

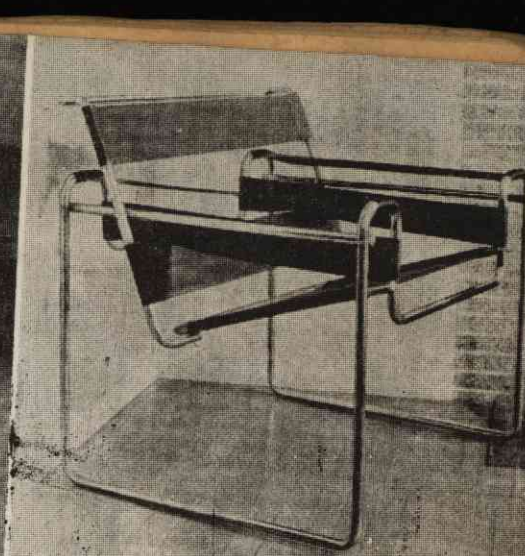
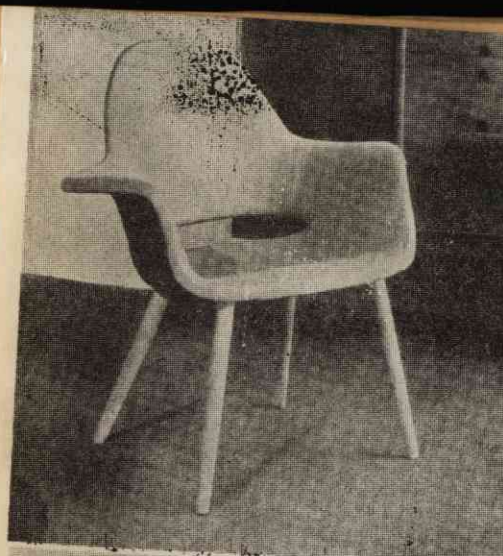
پائین : هنری وان دو ولسد : تاتر در

نمایشگاه کلن - ۱۹۱۴

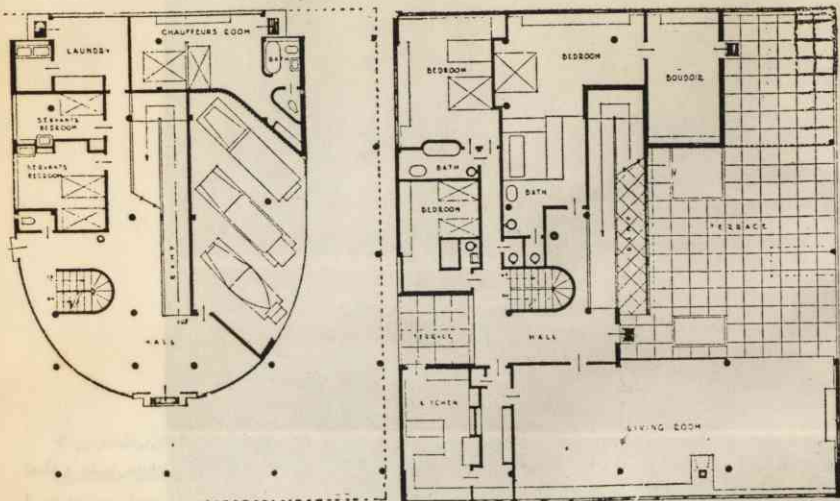




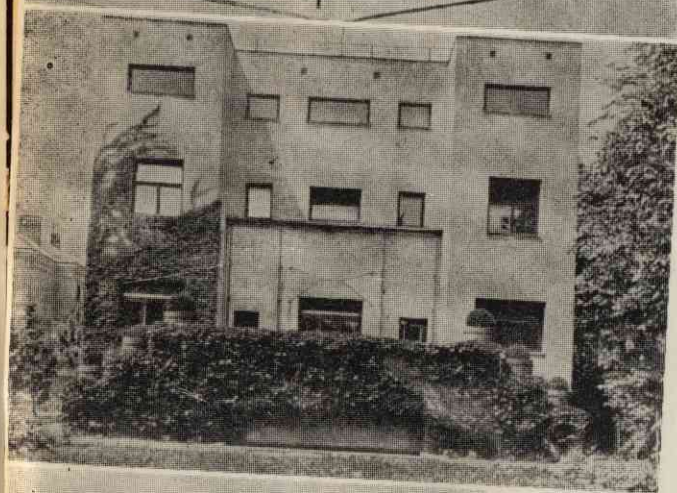
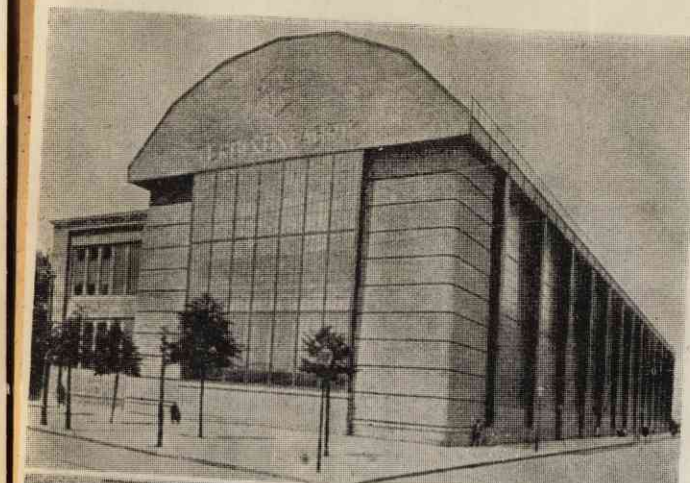
تصاویر شماره ۵
بعد جدیدی کشف شده است،
بعد چهارم : زمان
دو بعد : موزائیک پیراتین
سه بعد : صورت از کارهای
میکل آنژ
چهار بعد : نقاشی از پیکاسو



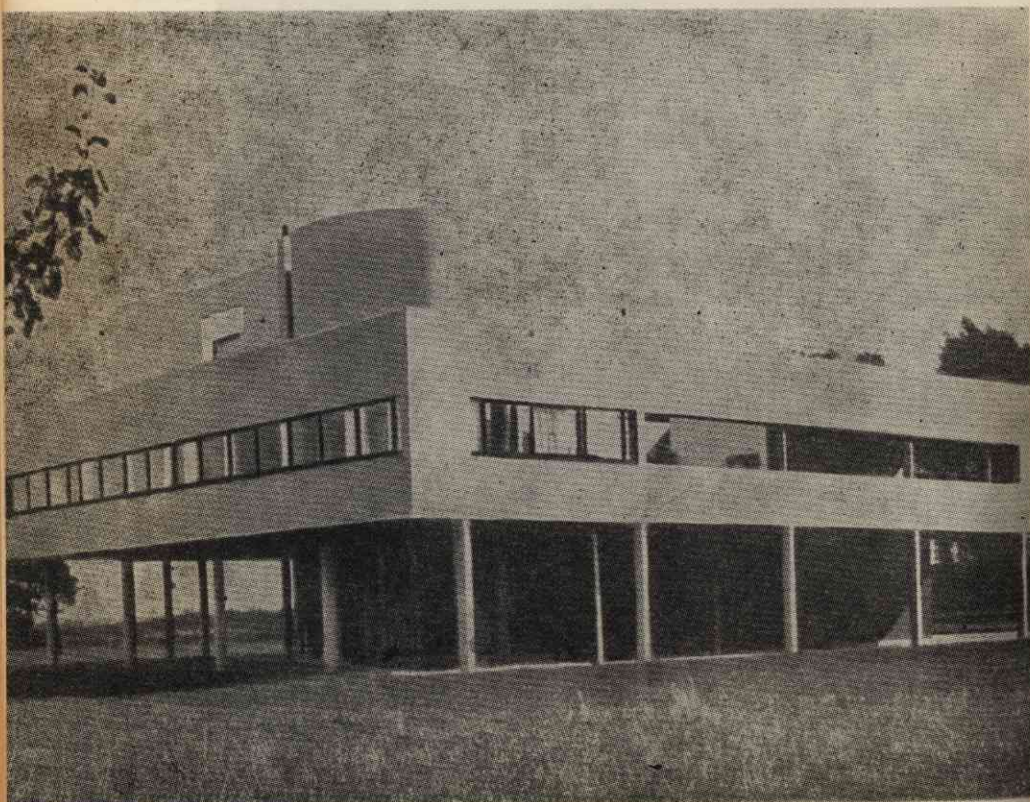
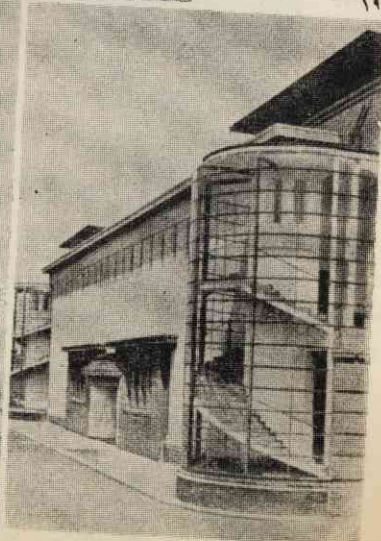
تصاویر شماره ۴
پیشرفت تکنیک : صندلی ها
۱- ارو سارنین : صندلی ، نیویورک - ۱۹۴۰
۲- مارسل بروئر : صندلی از لوله فلزی ، دسا - ۱۹۲۵
۳- میس واندر رو : صندلی از فولادی - ۱۹۲۷
۴- آلوار آلتو : صندلی از تخته سه لایه -
فیلاند - ۱۹۳۳
۵- تونت : صندلی ، از سال ۱۸۳۰

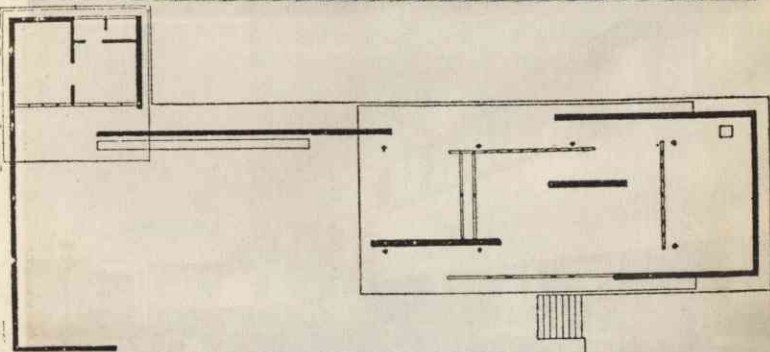
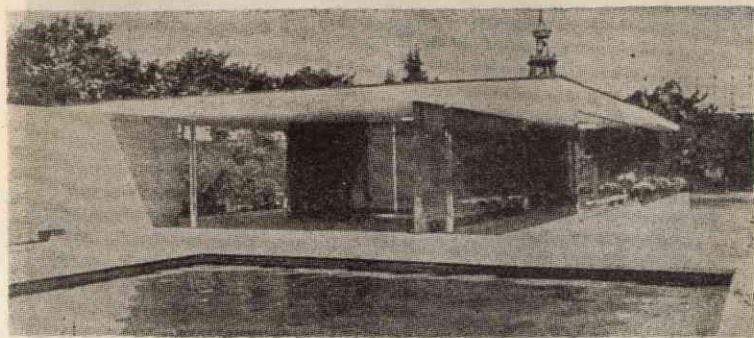


تصاویر شماری ۷ - استادان معماری مدرن اروپا ۳۳ - ۱۹۱۸ : لوکوربوزیه
لوکوربوزیه و پ. ژانیه - ویلا ساوی - نزدیک پاریس ، ۳۰-۱۹۲۹ .
- راست : پلان اصلی ، چپ : پلان هم کف -



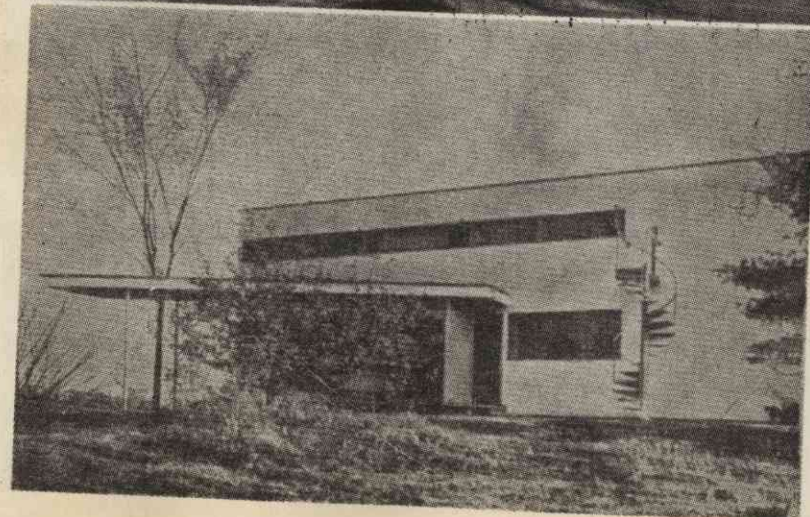
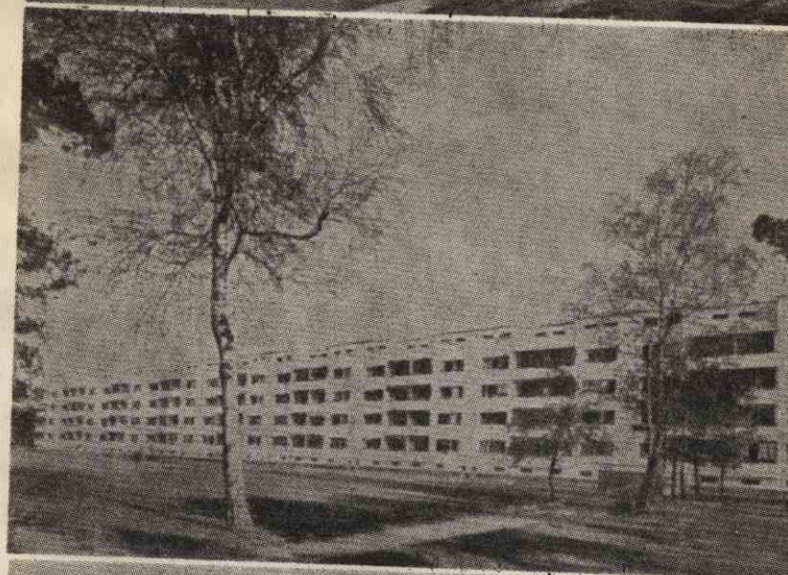
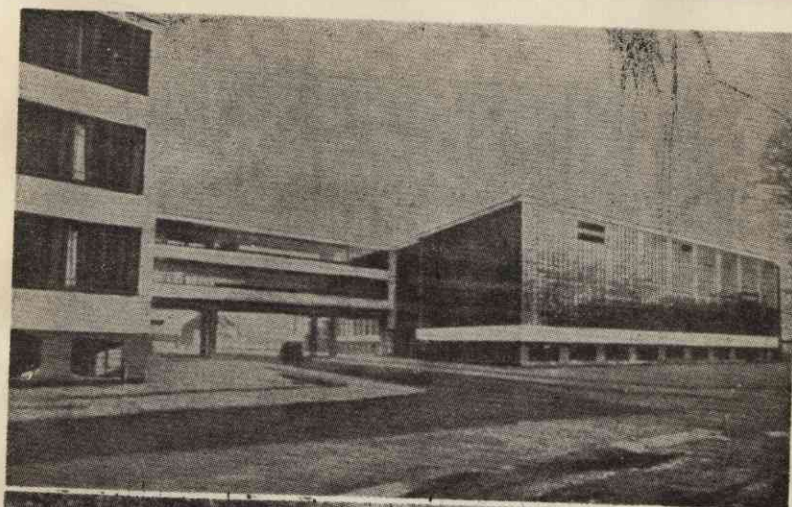
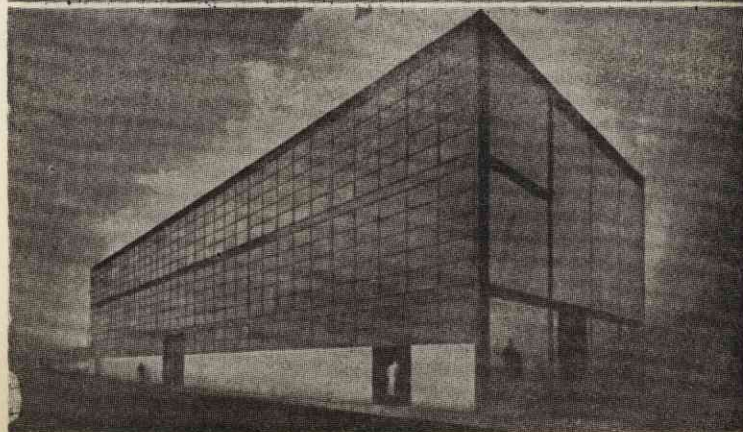
تصاویر شماری ۶
معماری مدرن اروپا ، ۱۹۱۴
بالا : پ. بهرنز : کارخانه برلن -
۱۹۰۹
وسط : ا. لوس : خانه ی اشتاینر
وین ۱۹۱۰
پائین :
چپ : ه. پول نیش : برج آب -
در پوزن ۱۹۱۲
راست : گروپوس : ساختمان نمایشگاه
کلن ۱۹۱۴





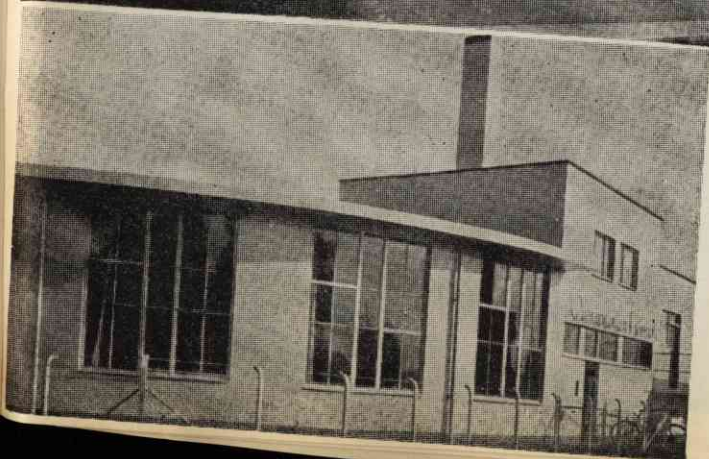
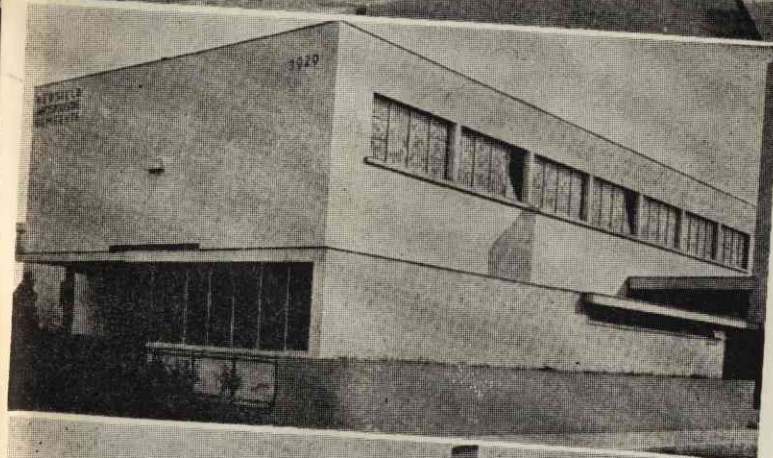
تصاویر شماری ۹
استادان معماری
مدرن در اروپا
۱۹۱۸-۳۳
میس واندرو

۱- غرفه‌ی آلمان
در نمایشگاه
بارسلون ۱۹۲۹
۲- پلان
۳- آپارتمان در
اشتوتگارت ۱۹۲۷
۴- ساختمان
مرکزی مطالعات
فناورشناسی شیکاگو-
ایلی نوی ۱۹۳۴



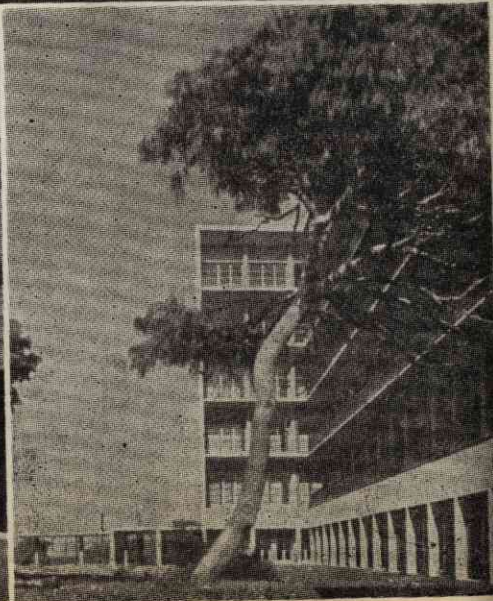
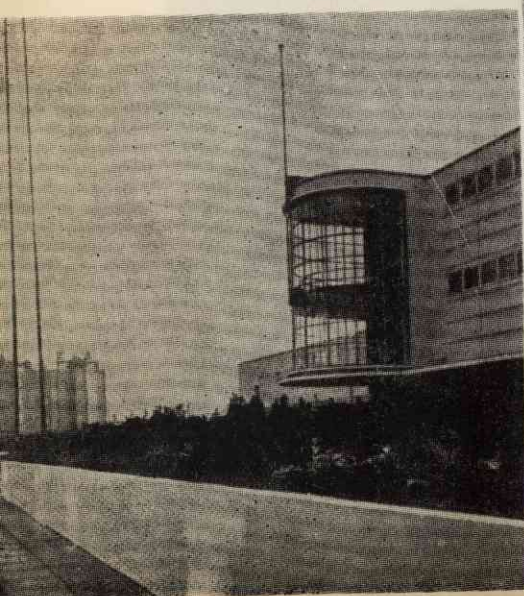
تصاویر شماری ۸
استادان معماری
مدرن اروپا
۱۹۱۸-۳۳
والتر گروپیوس

بالا مدرسه‌ی
باهش در دسا
۱۹۲۵-۲۶
(پلان : صفحه ۴۰)
۳۴ منن
وسط : بخش
زمین اشتات
۱۹۲۹
پائین : خانه در
لینکلن-
ماساچوست ۱۹۳۶



تصاویر شماره‌ی ۱۱
استادان معماری مدرن در اروپا ۳۳-۱۹۱۸:
۱. مندلسون

بالا : فروشگاه شوکون در Chemnitz ۱۹۲۸
وسط: خانه‌ی کلمبوس ، برلین ۱۹۲۱
پائین ،
چپ ، غرفه در Bexhill-on-sea ، انگلستان
۱۹۳۵
راست: بیمارستان در هایفا - فلسطین ۱۹۳۸-



تصاویر شماره‌ی ۱۰
استادان معماری
مدرن در اروپا
۳۳-۱۹۱۸:
ژ. ژ. اود

خانه‌های کارگری
در روتردام
۲۷-۱۹۲۴
تصاویر از خانه‌ها
و ساختمان‌های
عمومی

تصاویر شماره‌ی ۱۳

پیشرفت روسیه :

کنستراکتیویسم ، فونکسیونالیسم و رتوریک

۱- گلو سوف : کلوب در مسکو ۱۹۲۹

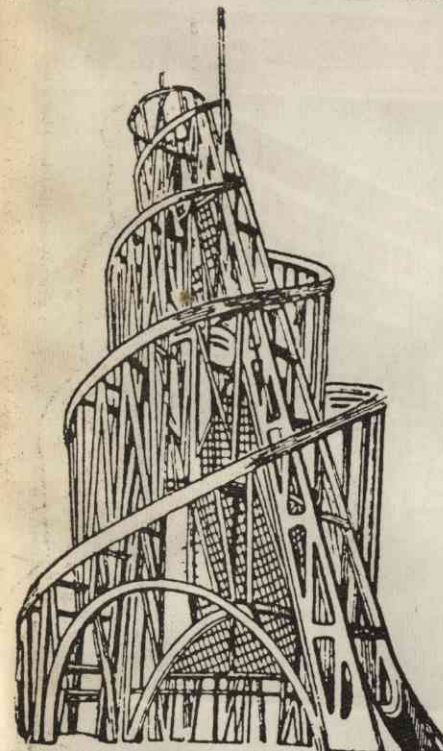
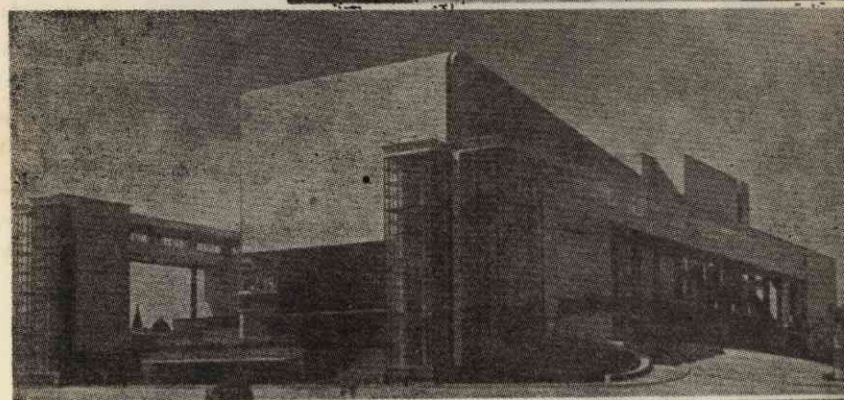
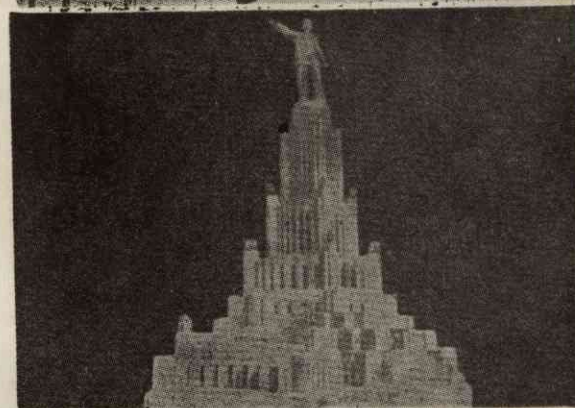
۲- هل فریش : یوفان و شوکو :

قصر سوویت - مدل - ۱۹۳۷

۳- شوکو : تاتر گورکی در رستوف

۴- سرافی مف و کرواتز : خانه‌ی صنعت در

خارکف ۱۹۲۵-۲۹



تصاویر شماره‌ی ۱۲
خطوط انحطاط معماری مدرن

بالا - اکسپرسیونیسم: مندلسون

طرح کارخانه‌ی عدسی‌سازی

وسط: کنستراکتیویسم: و. ا.

تاتلین طرح قصر سومین

بین‌الملل - ۱۹۲۰

پائین،

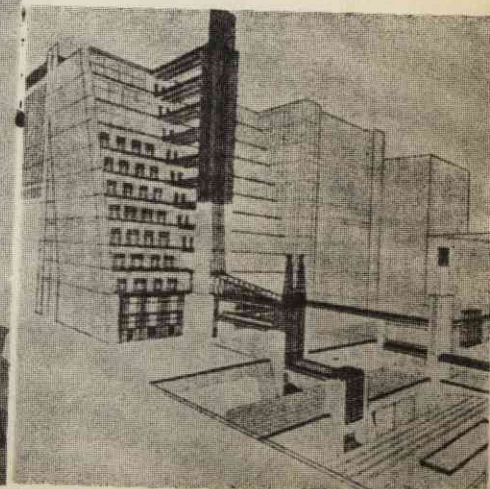
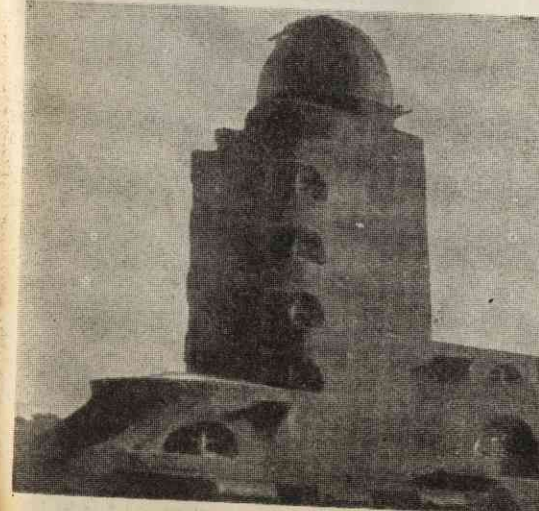
چپ: اکسپرسیونیسم: مندلسون

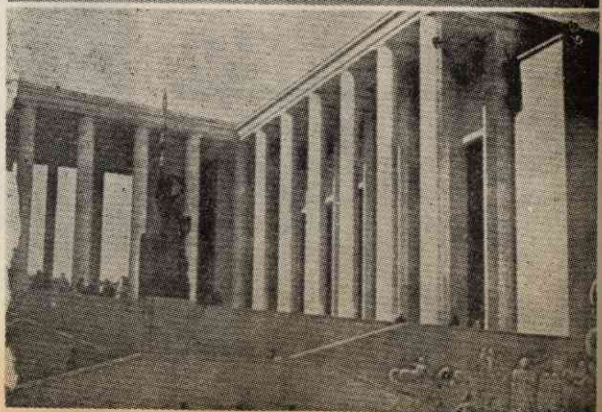
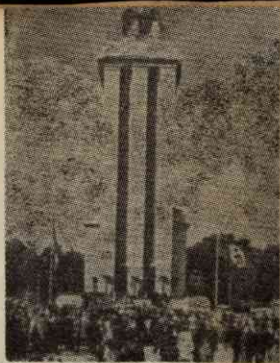
برج انیشتین در پوتسدام،

۱۹۲۱

راست: ا. سنت الیا، طرح یک

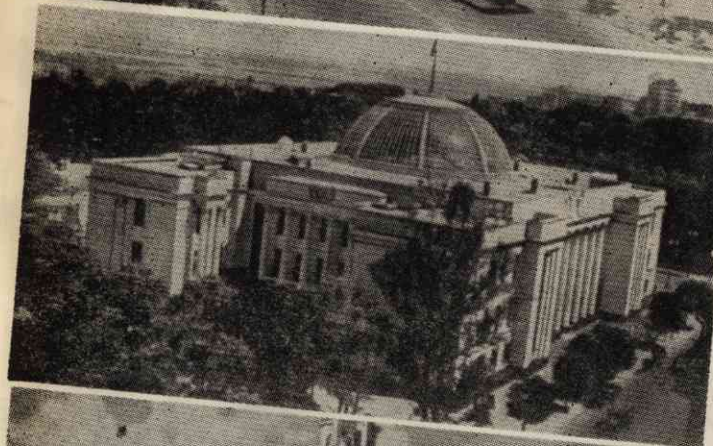
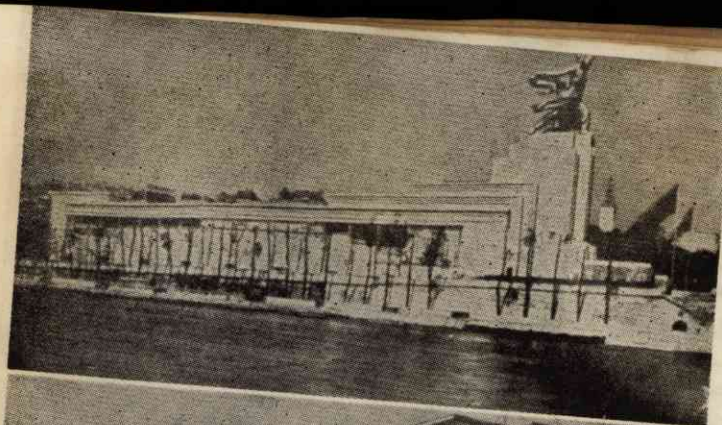
شهر جدید





تصاویر شماری ۱۵
معماری در زمان سلطه فاشیسم
انحطاط فرانسه

- ۱- اسپیر : غرفه آلمان، پاریس ۱۹۳۷
- ۲- پیاسن تینی : دانشگاه رم، ۱۹۳۶
- ۳- پتروچی : قصر آپریلیا، ۱۹۳۸
- ۴- موزهی تروکادرو، پاریس ۱۹۳۷



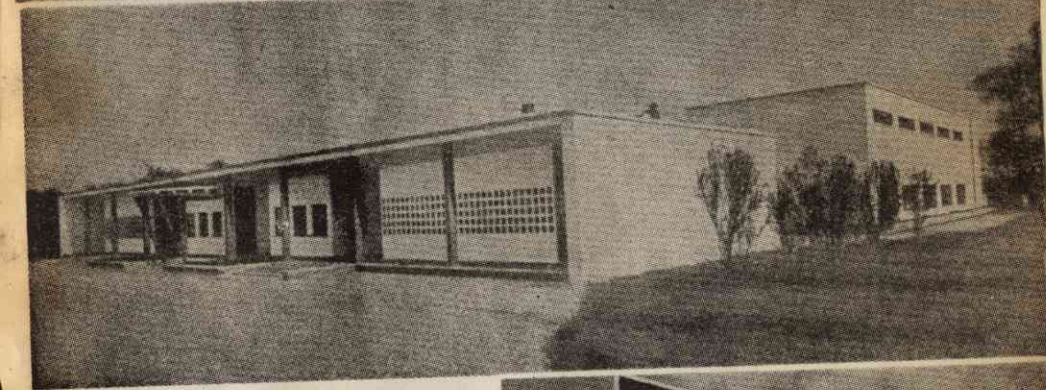
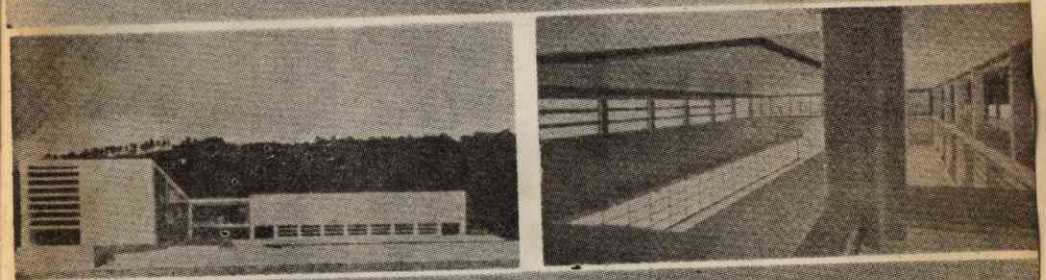
تصاویر شماری ۱۴
پیشرفت روسیه : عکس العمل
کلاسیک

- ۱- یوفان : غرفه شوروی در پاریس ۱۹۳۷
- ۲- چوسف : مؤسسهی مارکس - انگلز - لنین جورجیا، ۱۹۳۸
- ۳- زابولوتنی : ساختمان هیأت رئیسهی حزب کمونیست کیف ۱۹۳۹
- ۴- آلابیان و سیم بیرتسف : تانر آرتش سرخ مسکو، ۱۹۴۰

پراکنده شدن در جهات دیوانه کننده طرحهای شکوهمند بتواند با تمام قوا بر تماشاچی اثر بگذارد .
کیفیت بی نظیر دیگر آلتو توجه او به احتیاجات استفاده کنندگان واقعی ابنیه است .

نمونه‌ی کلاسیکی از این توجه را می‌توان در طرز نورگیری سالن مطالعه‌ی کتابخانه‌ی ویپوری دانست . معماری که دستورالعمل‌های ثابت مدرنیسم را عملی نمی‌سازد قطعاً برای نور دادن بچنین سالنی همه‌ی دیوارها را با پنجره سوراخ سوراخ میکرد ، در حالیکه آلتو روش عالی برای نور دادن غیرمستقیم به سالن کشف کرد. در ویپوری شعاع نور خورشید خط افقی را با زاویه‌ی ۵۲ درجه قطع می‌کند . آلتو با در نظر داشتن این مسئله ، طرح ۵۷ روزنه‌ی مخروطی شکل را برای سقف ریخت . بدین ترتیب شعاع آفتاب به سطح جانبی مخروط هاخورده و سالن مطالعه را فقط از راه انعکاس نور روشن می‌سازد . فاصله‌ی روزنه‌ها از یکدیگر طوری تنظیم شده است که پراکندگی نور بیکسان انجام می‌پذیرد (۱۳) . نمونه‌ی دیگر از کارهای آلتو که بهمان اندازه مشهور است سقف سالن اجتماع همان ساختمان است . این سقف دارای روکشی مشتمل بر سی هزار نوار سوزن‌های کارلیان Karelian است و همه‌ی پهنه‌ی فضای داخلی از سطح موج داری تشکیل شده که صدا را به‌همه‌ی سالن بطور کامل و یکسان می‌رساند . ساکنین آسایشگاه پایمبو ، بخاطر مطالعه‌ی صبورانه‌ایکه آلتو از زندگی و حرکات روزانه بعمل آورده و نیز بخاطر دقتی که در مورد رنگ دیوار نشان داده است ، از چنان آسایشی برخوردارند که مرضای سایر بیمارستان‌ها با بناهای منطقی هرگز نظیر آنرا احساس نکرده‌اند . نباید پنداشت که آلتو رمانتیک است . او از رمانتیسم خیلی بدور است و فکر منطقی را بهمان نسبت در مسائل روانی و زندگانی بکار می‌گیرد که در مسائل اساسی ساختمان و نقشه‌ی بنا باید در نظر گرفته شود . قدرت زنده‌ی اختراعش نتایج تحقیقات زیرکانه‌ی او را مداوماً بصورت زیبایی درمی‌آورد و این زیبایی تنها بر چشم اثر نگذاشته بلکه بانسان احساس راحت و آسایش روحی می‌دهد .

خصوصیت دیگری که آلتو را در میان دیگران مشخص می‌سازد توجه زیاد او باشیاء واثاثی کوچک است . کافی است بدانیم که لوکوربوزیه با لبخندی گفته



تساویر شماری ۱۶
معماری مدرن در اروپا : علیه فاشیسم

- ۱- میکلوچی: ایستگاه راه‌آهن فلورانس ۱۹۳۶
- ۲- مورتی: آکادمی شمشیربازی ، رم- شکل داخلی و خارجی - ۱۹۳۶
- ۳- گروه بانفی : مرکز جوانان در لیچانو ۱۹۳۸
- ۴- گروه ترانی: خانه در میلان ۱۹۲۴-۳۴

است : « در میان احتیاجات انسانی همه برای من معتقدیم که به گرم بودن پایمان محتاجیم ، اما من بیشتر در مقابل آزمودن لذت هماهنگی حساسم . » آلتو بی آنکه از هماهنگی چشم پوشد در مقابل مسائل کوچک نیز حساس است . هیچ دلیلی نمی توانیم بیابیم که چرا يك دسته ی در بخاطر مدرنیسم و نشان دادن خصوصیت « فضا - حرکت » (۱۴) دستهای آدم را زخم کند . آلتو قطعه ای موم برمی دارد ، آنرا در دستانش می فشرد و شکل حاصل را از فلز می ریزد . صندلی ها و مبیل های چوبی او حاکی از پیروزی صنعتی تولید فراوان (۱۵) است و در عین حال از آنجا که از روی خطوط ارگانیک بدن انسان در وضعیت های مختلف از قبیل غذا خوردن ، خواندن ، لباس پوشیدن و استراحت کردن قالب گیری شده اند نشان ارزنده بودن استعداد خالق خویشند . (۱۶) « مردان جوان به میراث اشکال هندسی ، خطوط منحنی آزاد ارگانیک را افزوده اند و نیز آرپ Arp را به شباحت سبکی مابین موندریان - Monderian و لژه Leger اضافه کرده اند . کیفیات ملی و شخصی اکنون بیش از ده سال پیش مشهود است . طرح های آلتو نتایج تطبیق کامل آگاهی يك هنرمند فونکسیونالیست کوشا با حساسیتی آزاد و شخصی است . » این کیفیات و این کوشش برای نزدیک شدن به زندگی و مسائل انسان واقعی ، برای مطالعه ی روانشناسی و بخاطر او ، تنها منحصر به آلتو نیست . تنها ما او را نماینده ی اصلی چنین هنرمندانی میدانیم . لوکوربوزیه در بعضی از کارهای آخرش کوشید که خود را از قید مراحل مجادله آمیز و فرمولی شده ی هنرمدرن برهاند . در اروپا بسیاری از معماران انگلیسی ، هلندی ، سوئسی و نیز بسیاری از ایتالیائی های جوان مشغول حل همین مسئله بودند . تنها بعد از فنلاند کشور سوئد نسبت به ارگانیک ، حتی در طول جنگ ، تمایل نشان داده است . نمایشگاه ۱۹۳۵ استکهلم نمایشگر مخالفت بهترین معماران سوئدی با « کلاسیک ساده » و حالت نیمه مدرن و نیم رمانتیک که راگنار اوست برگ Ragnar Ostberg با ساختمان شهرداری خود بآن تقدس بخشیده بود . دو نفر بلافاصله از میان دیگران برخاستند : اسون مارکلیوس Sven Markelius و اریک گانار آسپوند Erik Gunnar Asplund . دومی که بسال ۱۹۴۵ مرد مسئول قسمت اعظم ساختمان های نمایشگاه بود و کار او راهی را بسوی میدان های تازه ی معماری مدرن نشان داد . طرح

ساختمان های او منطبق بر عمل و استفاده بود که از آن میشد . او موفق شده بود تمایل فونکسیونالیست خود را وسعت بخشد و به فرم های ساده ی مدرن حالتی از اصالت ، شادی و خشنودی دهد که الهام بخش اروپا بوده و با یکتوختی سقف های مسطح و دیوارهای سخت کاملاً متفاوت باشد . اسون مارکلیوس احتمالاً برای اینکه عکس العملی در مقابل معلمش اوستبرگ نشان دهد در سال ۱۹۳۵ و نیز در سالهای بعدی بیشتر از آن حدی که مثلاً در سالن کنسرت شهر هال سینگ بورگ Helsingborg نشان داده بود فونکسیونالیست شد . لیکن آثار اخیرش و بخصوص غرفه ی زیبای سوئد در نمایشگاه جهانی نیویورک نشان میدهد که اکنون کاملاً براه دیگری افتاده است . حالت باز پلان عمومی ، زیبایی رنگها و استفاده ی صحیح از مواد کار ساختمان احوال تحسین آمیزی از گرمی و زیبایی میدهد . واقعاً کشورهای اسکاندیناوی دست از ترجمه ی تئوریه ها بساختن برداشته و آثار معماری را طوری بوجود می آورند که اولین اصل و نتیجه ی کامل آن برای زندگی باشد .

آگاهی این معماران از راههای جدید هنری با ایندو نقل قول روشن میشود اسون بک اشتورم Sven Backstorm پس از خلاصه کردن تاریخچه ی انقلاب فونکسیونالیستی سوئد در سال ۱۹۳۵ گفته است :

« سالها گذشت و خانه های (عینی) یکی پس از دیگری برای استفاده آماده شد و پس از آن بود که مردم رفته رفته دریافتند (عینیت جدید) همیشه هم خیلی به هدف خود صادق نبوده و خانه ها دیگر آنطور که انتظار میرفت نیستند همچنین آنها دریافتند که معماری بسیاری از ارزشهای خود و توجهات کوچکی را که ما انسانها برای راحتی خود بآن وابسته ایم کم دارد . معماری راه خود را در جاده های تازه می جست و خویشتن را آماده ی تغییر ارزشها و مراحل زندگی واقعی میکرد بار دیگر انسان نقطه ی آغاز و معیار شده بود و کشف کرده بودند که او موجود کاملاً پیچیده ایست که با هیچ فرمول عصر سازی راضی نشده و نمیتوان او را درک نمود . اولین نتیجه ی این بصیرت در حال رشد عکس العمل بر علیه همه ی معماران بر نامه های سالهای ۱۹۳۵ بیعد بود . امروز ما بنقطه ای رسیده ایم که همه ی عوامل جذاب روانشناسی ذهن ما را بخود مشغول داشته . انسان بعاداتش ، عکس العملها و احتیاجاتش طوری اکنون توجه ما شده که هرگز در تاریخ سابقه نداشته است . میکوشیم که این

عوامل را درك كنيم و ساختمان را چنان بسازيم كه واقعاً باو خدمت كند و نيز آرزو داريم آنرا توسعه داده و با يكاربردن روشي زنده بآن زيبائي ببخشيم تا بتواند سرچشمه‌ي شادي انسان گردد ما محققاً ميخواهيم همه‌ي جهات مثبت چيزي را كه قرن نوزدهم براي ما باقي نهاده حفظ كنيم . يك خانه مطلقاً بايد با مورد استعمالش تهيه شده و طرح آن منطقي باشد و در عين حال ميخواهيم كه عوامل زنده و ارزشمندی را كه در معماری قبل از ۱۹۳۰ وجود داشت بار دیگر عرضه کرده و خود نیز بخشی بر آن بیافزاییم . سوء تفاهمی بیش نخواهد بود اگر این برنامه را عکس العمل بسوی گذشته و تقلید آن بدانیم .

آلوار آلثو در نطقی بنام «انسانی ساختن معماری» در امریکا چنین گفته است : «معماری پدیده‌ای ترکیبی است که در عمل همه‌ی فعالیت‌های بشر را دربر میگیرد ... در دهسال گذشته بخصوص از نقطه نظر فنی معماری مدرن با عمل وفق داشته است و بویژه بر جنبه‌ی اقتصادی فعالیت‌های خانه سازی تأکید کرده است این تأکید که البته برای تهیه‌ی پناهگاه مناسبی برای انسان دلخواه است در مقام مقایسه با سایر احتیاجات بشری بسیار گران بوده است ... فونکسیونالیسم فنی نمی‌تواند معماری معینی را بوجود آورد .

« اگر راهی برای توسعه‌ی تدریجی معماری بوجود آید که از جهات فنی و اقتصادی آغاز کرده و در مراحل بعدی سایر عملیات پیچیده‌تر انسان را دربر گیرد آنگاه فونکسیونالیسم فنی خالص میتواند قابل قبول باشد لیکن چنین امکائی وجود ندارد معماری نه تنها همه‌ی فعالیت‌های بشر را در بر نمیگیرد بلکه باید آنرا در همه‌ی این میدانها در يك زمان توسعه داد . در غیر اینصورت نتایج یکطرفه و سطحی خواهد بود این منطق گرائی نیست که در اولین دوره‌ی معماری مدرن براه غلط رفته است .

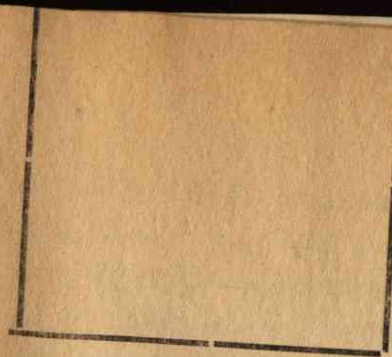
« اشتباه در این نکته نهفته است که منطق گرائی بقدر کافی عمیق نبوده است . در دوره‌ی جدید معماری مدرن میکوشد بجای مخالفت با فکر منطقی روشهای آنرا بوسیله‌ی زمینه‌های فنی بر زندگی و فعالیت‌های روانی بشر تطبیق دهد ... دوره‌ی جدید معماری مدرن بدون شك مرحله‌ی تازه ایست که هدف ویژه‌ی آن حل مسائل انسانی و روانی میباشد .»

بطور خلاصه معماری مدرن اروپا کشفیات بصری و فنی اولین دوره‌ی خود

را اخذ کرده و آنگاه در جهت مخالف دنیای تئوریک بسوی ارگانیك متمایل شده است . همین کوشش برای از بین بردن قرار داده‌ها و انسانی ساختن بیش از پیش معماری را میتوان در تمایل فریبنده‌ی رمانتیکی که در فصل دوم ذکر آن گذشت و نیز در آثار معمارانی همچون کلمان هولتس-مایستر Clemens Holzmeister که هرگز در جریان اصلی فونکسیون-نالیسم قرار نگرفته یافت .

اکنون اگر متوجه‌ی ممالك متحده‌ی امریکا شویم در می‌یابیم که آنها نیز از راهی متفاوت (اگر نخواهیم بگوئیم مخالف) بتنایج مشابهی رسیده‌اند . در آنجا يك سنت طولانی معماری ارگانیك - که در آن میان ریچاردسون ، سولیوان و رایت از همه مشخص‌ترند - از طریق لسکاتس Lescaze ، نوتر Neutra ، گروپوس و بروئر تحت تأثیر تماس با جنبش‌های معماری اروپا قرار گرفته است ...

معماران اروپائی نیز بخاطر این تماس بهمان نسبت تحت تأثیر سنت معماری امریکا قرار گرفته‌اند و از این رهگذر فقط کافی است که محله‌ی کارگری دسا اثر والتر گروپوس (۱۹۲۶-۲۸) را با خانه‌سازی او در شهر نیوکنزینگتون New Kensington در پنسیلوانیا (۱۹۴۰-۴۱) مقایسه کنیم تا دریابیم که صرف نظر از تضاد شکل زمین و مواد کار تأثیر آزادی بخش معماری امریکا چگونه بر معماران اروپائی مؤثر بوده است .



فصل میانی

بهم آمیخته و بوحدتی نایل می گردند که معماری ارگانیک در مرکز آن قرار دارد .

این قسمتی از کلمات پیامبرانه است که فرانک لوید رایت بسال ۱۹۳۹ در پیام خود بمعماران انگلستان آورده است. البته این مطالب را باید تا حدودی در نظر گرفت لکن فعلاً فقط احتیاج داریم که پیرسیم معنای ارگانیک و بخصوص معماری ارگانیک چیست ؟

ویلیام لسکاتز می گوید که «ارگانیک» اصلاً دارای معنای مشخصی نیست : «ارگانیک» کلمه ایست که فرانک لوید رایت برای تشریح معماری خود بکار می برد و هرگز راضی نشده است که کار معمار دیگری را نیز ارگانیک و یا معماری بخواند. این صفت اولین بار وسیلهی نخستین استاد اولوئیز سولیوان بمعماری اطلاق شده است. همچنانکه کلود براگدون Claude Bragdon دوست صمیمی سولیوان و سر دبیر «گفتگوهای کودکان کستانی» Kindergarten Chats در نطقی تحت عنوان «معماری ارگانیک» در موسسه هنری شیکاگو بسال ۱۹۱۵ تشریح کرده است ، معماری درسراسر گیتی و در همه اعصار تاریخ بوسیلهی یک دوگانگی اجتناب ناپذیر بدو قسمت تقسیم شده است . یا ارگانیک بوده است (و بدین ترتیب ارگانیکسم طبیعی را تعقیب می کرده) و یا ترتیبی (و برحسب چند ایدهی اقلیدوسی که پرداخته ی بشر است ساخته می شده) . با در نظر گرفتن اینکه «گوتیک» و «ارگانیک» در جستجوی بیان آزاد بودند و از سوی دیگر «رنسانس» و «ترتیبی» برحسب قوانین پیش بینی شده عمل میکردند مطلب ساده ای خواهد بود اگر بدانیم که در حقیقت همه ی خلاقیت ها باید هم ارگانیک و هم ترتیبی باشد. بهر حال من می بینم و حس می کنم که معماری وجود ندارد مگر ارگانیک باشد و نیز معماری نخواهد بود اگر در عین حال ترتیبی نباشد. خود براگدون می افزاید که شاهکارهای معماری در عین ارگانیک بودن ترتیبی هستند. «گداختن و ذوب شدن در حرارت خلاقه» (روانی - ارگانیک) که محققاً دوره ی ضروری خلاقیت است بی شبهه خود یکی از مراحل خلاقیت می باشد. انتخاب، راهنمایی و «ترتیب» (فکری) مرحله ی دیگری است که بهمان اندازه برای خلاقیت ضروری است و کار هنری - یا معماری - در صورتی کامل است که این دو مرحله نقش خود را بطور کامل بازی کرده باشند.

معنی و حوزه ی کلمه ی ارگانیک در معماری

«من برای شما اعلامیه ی استقلال جدیدی می آورم.... یک معماری ارگانیک بمعنای جامعه ای ارگانیک است . عقاید ارگانیک در باره ی ساختمان صحیح با قوانینی که زیبایی خارجی و یا تنها سلیقه آنها را تحمیل می نماید مخالف است و نیز مردمی که اینگونه معماری بدانان تعلق دارد با چنین تحمیلات خارجی (که همگام با طبیعت و انسانی که کار خود و جایی را که بخاطرش می تواند خوشبخت و مفید باشد یافته است نیست) برزندگی خود مخالفند... بنظر می رسد که در هیچ دوره ای زیبایی برای مدت زمانی طولانی معنا نداشته است و باور دارم که اکنون زمان آن آمده است که زیبایی بالاخره برای دوره ی ما معنایی بیابد... در تاریخ جدید ، هنر ، علم و مذهب هر سه

«گیدبون درعین حال که می گوید کلمه‌ی ارگانیک محققاً دارای معنای مشخصی است خود میافزاید که وقتی این کلمه بصورت معماری ارگانیک در می‌آید نامفهوم می‌شود :

«در طول تاریخ دوراه وجود داشته است - راهی بسوی دنیای منطقی و هندسی و راهی دیگر بسوی دنیای غیرمنطقی و ارگانیک ، دوراه مختلفی که بامحیط بازی کرده و یا بر آن مسلط میگردد . راههای دوگانه‌ی رسیدن به مسئله در همه‌ی فرهنگهای اولیه و یا این اواخر وجود داشته است اختلاف بین ادراکات ارگانیک و هندسی امروزه نیز حتی در نقاشی و معماری معاصر وجود داشته و همواره راههای تکراری رسیدن بمسئله بوده اند و هیچیک را بر دیگری تفوقی نیست . هنرمند حق دارد که انتخاب کند و بر حسب هدف و توجهش سخن گوید .

«فرانک لویو رایت از همان ابتدا بامسئله‌ی درک ارگانیک روبرو بوده است و همه‌ی کوشش او صرف این شده است که خود را از طریق که معماری ارگانیک می‌خواند (صرفنظر از آنچه که هست) بیان دارد . او دوست می‌دارد در سایه‌ی این احساس کار کند . رایت در ۲۵ ژانویه ۱۹۴۰ در نطقی که در تالار جکسون Jackson Hall در بوستون ایراد کرد همه‌ی بحث خود را باین مسئله اختصاص داد . او کوشید با نوعی گفتگوی سقراطی و مبادله‌ی عقیده بین گوینده و شنونده این مسئله را تعریف و تشریح نماید ، اما کوشش او بیهوده بود و بالاخره آشکار شد که هیچگونه تشریحی در غالب کلمات امکان پذیر نبوده و آنچه را که او معماری ارگانیک می‌خواند تنها از طریق آثارش آشکار می‌گردد .

«در حدود سال ۱۹۵۰ لوئیز سولیوان «در گفتگوهای کودکستانی» کوشید بمعنای واقعی اصطلاح معماری ارگانیک برسد و روش متخذه او بدین منوال بود که دریابد کلمه‌ی ارگانیک چه معنایی ندارد . او گفت ارگانیک بمعنای زنده بودن و توسعه یافتن است و بدین ترتیب با معماری امریکا بسال ۱۹۵۰ که او از آن بدینگونه ذکر می‌کند تفاوت دارد : «قابل ترحم بخاطر حماقت - هایش ، عمل بدون فرم ، فرم بدون عمل و ریزه کاریهایی که ربطی به توده‌ها ندارد ...» برای او کلمه‌ی ارگانیک بمعنای «جستجوی واقعیت‌ها است عبارت‌تی که من دوست میدارم زیرا حس زندگی‌ای را که بخاطرش بوجود آمده (یعنی بچنگ

آوردن کامل اشیائی که بر آن دلالت می‌کند) دوست میدارم . از نظر سولیوان روایت کلمه‌ی ارگانیک اعتراضی بر علیه شکستگی شخصیت و فرهنگ است «و یا توسعه‌ای که در آن تفکرو احساس باهم همگامند مشخص میگردد .» هیچکاک Hitchcock نیز اگرچه مقصودش را با کلمات خشن تری بیان می‌کند بچنین نتیجه‌ای رسیده و وجه اختلاف رایت را با استادان اروپائی معماری مدرن آشکار می‌سازد .

« بین رایت و سایر هنرمندان سراسر گیتی که آگاهانه و یا ناآگاهانه در یک سبک منفرد بین‌المللی کار می‌کنند اختلافی اساسی و غیر قابل اجتناب وجود دارد . در عمق کار در میابیم که آن‌ها کلاسیکند و رایت رمانتیک است . در بین مهمترین تاریخ نویسان معماری مدرن برنند Behrendt تنها کسی است که اهمیت خاصی برای ارگانیک قائل شده است . او بخاطر آورد که برای اولین بار کلمه‌ی ارگانیک را بورك هاردت Burckhardt در مورد معماری بکار برد و واساری Vasari (اگرچه در باره‌ی ساختمان رنسانس سخن می‌گفت یعنی در باره‌ی قصر فارتزیا Farnesia اظهار عقیده میکرد) در باره‌ی این قصر گفت : « ساخته نشده بلکه بدنیا آمده » Non murato, ma veramente nato . لازم است خاطر نشان سازیم که در نهمین کتاب معماری Architectura بقلم لئون باتیستا آلبرتی Leon Battista Alberti که شخص کلاسیک خوش مزه‌ای بوده و قبل از واساری می‌زیسته اشاره‌ی مشابهی آمده است . او می‌گوید : ساختمان تقریباً شبیه حیوان است یعنی فرمایش از داخل بسوی خارج عمل می‌کند .

برنند آشکار می‌سازد که تنها یکبار در تاریخ در یک کار هنری نشانه‌ای از ارگانیک همراه با فرم وجود داشته که آنهم معابد دوریک می‌باشد . بقیه‌ی آثار را می‌توان در یک یاد و طبقه جاداده و آن‌ها را بقول گوته Goethe « هنرهای فرماتیبو » و یا « هنرهای زیبا » خواند . در زیر صورتی از آنچه که بطور متفرق در کتاب برنند یافت شد آمده است .

معماری ارگانیک

معماری غیر ارگانیک

- ۱ - هنر فرماتیبو
- ۲ - محصول حساسیت ذاتی
- ۱ - هنر زیبا
- ۲ - محصول تفکر

- ۳ - محصول تخیل اشراقی
- ۴ - تماس نزدیک با طبیعت
- ۵ - جوینده‌ی هدفهای ویژه
- ۶ - پراز بسیار شکلی و گونه گوئی

۷ - واقع گرا

۸ - طبیعت گرا

- ۹ - فرم های بی قاعده (قرون وسطائی)
- ۱۰ - ساختمان همچون ارگانسمی
بر حسب قانون وجودی خود و
باترتیب ویژه‌ی خود که هماهنگ
با عملیات و محیطش می باشد
مثل گیاه و یا هر ارگانسم زنده
دیگری رشد می کند .
- ۱۱ - فرم های پویا (دینامیک)
- ۱۲ - فرم های آزاد از هندسه

۱۳ - محصول ادراک اولیه

۱۴ - مغایر با کمپوزسیون

۱۵ - حاصل تماس با واقعیت

صورتی که در بالا آمد و بر نندت آن را « دو گانگی روح خلاقه » می خواند می تواند توسعه یابد و مای توانستیم امپرسیونیسم و کوبیسم را برای مثال ذکر کنیم . در واقع بر نندت ازدو کلمه‌ی معماری و ساختمان صحبت می کند و از اولی معنای ساختمان دانشمندانه ، آکادمیک ، محصول اطلاع و متکی به فکر را می طلبد . در جای دیگر خواهیم دید که این مقایسه گاه چقدر سهوی است . در هر حال این گفته‌ی بر نندت درباره‌ی هنر ایت مهم است : « هنراو بر پایه‌ی يك اصل معتبر عمومی بنا شده ، اصل معماری ارگانیک که اگر

معماری بخواهد هنر زنده‌ای باشد در آینده آن را راهنمای خود قرار دهد .

بالاخره کاتالوگ نمایشگاه اثاثیه‌ی ارگانیک که تحت نام « طرح ارگانیک » در نیویورک افتتاح شد شامل این تعریف بود :

« يك طرح را وقتی می توان ارگانیک خواند که در درون کلیت آن تشکلی هماهنگ بر حسب ساختمان ، ماده‌ی کار و هدف فی مابین اجراء برقرار باشد . بادر نظر داشتن تعریفی در انتخاب ماده‌ی کار بصورت دلخواه ، در تهذیب بصری و در شکوه منطقی اشیاء مورد استفاده هیچگونه تزئین و یازیاده روی بیهوده‌ای صورت نگرفته و زیبایی واقعی از همه چیز مهم تر خواهد بود . »

اینگونه کوشش ها برای تعریف کلمه‌ی مورد نظر ما آشکارا چیزی جز تشریحی مبهم نیست و واقعاً طبیعی است که معماری اگر بخواهد هنر خوانده شود از موصوف بودن هر گونه صفتی بدور باشد . بدین ترتیب آیا ناچاریم اینگونه به بحث خاتمه دهیم که جستجوی عمومی - از روسیه تا آمریکا و از فلان تا تاراپن - برای بوجود آوردن تمایلی ارگانیک بسوی معماری حاصل يك سفسطه‌ی فلسفی بوده و باید آن را بعنوان يك اشتباه بدور افکنیم ؟ باید گفت که این جستجو برای یافتن چیزی غیر ممکن نیست و اگر بخواهیم خود را در يك مسیر کاملاً انتقادی محدود کنیم باید آن را تعقیب کرد . اگر هدف این جستجو : محرکات جستجو کنندگان ، کوشش عظیم نسل جدید معماران ، تمایلشان بسوی معماری و مسائل آن و شدت توجهشان را مطالعه کنیم آنگاه ناگزیر به پذیرفتن این حقیقتیم که معماری ارگانیک - نه در زیباشناسی معماری ، بلکه در روانشناسی ، توجهات اجتماعی و منطق عقلانی آنهاست که با معماری سروکار دارند - برای خود جایی دارد . بدین ترتیب بنظر می رسد که تفاوت بین معماری ارگانیک و غیر ارگانیک تفاوت مطلق نبوده بلکه دارای درجات مختلف و تأکیدهای گوناگون است .

اگر بعضی از جملاتی که نقل کرده ام کلمه بکلمه مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد می توان آن ها را بکار فونکسیونالیست های اولیه نسبت داد . در معماری لوکوربوزیه و بالاتر از او در معماری گروپئوس ، فرم ها حاصل عمل بوده و بر حسب شرائط متغییر تغییر می کند . لکن نکته‌ی مهم اینجاست که آیا باید این عمل را با نقشه‌ی تئوریک ، کلاسیک و از پیش ساخته‌ای مرتبط کرد و یا

آن را وابستهی رشد طبیعی اشیاء بكمك هسته‌ی ضروریشان دانست. باید تصمیم بگیریم که آیا بین سبك يونانی و گوتيك، لوکوربوزیه و آلتو، و بین نسل اول و دوم معماران مدرن اختلافی - تکرار می‌کنم نه در ارزشهای هنری بلکه در ذهنیت و شکل روانشناسی کار معماران - وجود دارد یا خیر. در بسیاری از کشورهای اروپائی وقتی دهقانی تصمیم می‌گیرد خانه‌ای بسازد بلافاصله به مكعب و یا سایر فرم‌های ساده‌ی هندسی میانديشد و آن را بزرگتر از احتیاجاتش ساخته، دو اتاق را قفل می‌کند و بلامصرف می‌گذارد تا هنگامیکه بچه‌هایش بزرگتر شدند بکار آید. در فکر رشد خانه‌اش وابسته به برنامه‌ی معینی بوده و در چهارچوب يك طرح هندسی محدود است. اما کارگر امریکائی روش دیگری دارد. او ابتدا يك اتاق می‌سازد و سپس در طول زمان اتاق دوم و بعد سوم پاسخگوی احتیاجات متغیر پیشرو خواهد بود. نگاه کردن دهقان اروپائی به ماده، تئوريك، غیر ارگانیک و حتی کلاسیك است. از سوی دیگر روش کارگر امریکائی بیشتر تکاملی بوده و به رشد طبیعی وابسته‌تر است - در يك کلمه بگوئیم ارگانیک است: فرم‌های بیرونی مشتقات فضای بیرونی است.

تفاوت بین ارگانیک و غیر ارگانیک از روی احساسات مورد تأکید قرار نمی‌گیرد و این تفاوت در انتخاب طریق برنامه‌ریزی مؤثر است. این تفاوت بین خانه‌ی دهقانی که بدون معمار ساخته می‌شود و آخرین ساختمان‌های صنعتی یعنی خانه‌های کارخانه‌ای آشکار است. مثلاً خانه‌ی چرچیل را Churchill House که نتیجه‌ی تولید فراوان کارخانه‌ای جدید برای مردم انگلستان است در نظر بگیرید. این خانه خشك، کلاسیك، غیر شخصی و سرد است. از طرف دیگر در سوئد و امریکا خانه‌های کارخانه‌ای دارای اتاقهای مجزا هستند و بدین ترتیب می‌توان برحسب تمایل شخص اطاقها را بهم چسبانده یا ازهم جدا کرد. حتی استفاده از ساختمانی کارخانه اگر از چنین راهی صورت پذیرد هرخانه بقدر کافی از ارگانیک سهمی برده و با همسایگان خود تفاوت خواهد داشت و خواهد توانست زندگی شخصی و واقعی ساکنینش را بیان کند.

کلمه‌ی ارگانیک از نقطه‌ی نظر کاملاً فیزیکی فقط به تعدادی از محصولات معماری مدرن اطلاق می‌گردد - به‌دسته درهای آلتو، به شکل صندلی‌هایش

که اکنون کامل‌تر شده و به‌صندلی‌های سارینن Saarinen (۱۶) - در بکار بردن مفهوم وسیع‌تر روانشناسانه‌ی آن می‌توانیم معماری ارگانیک را بتوجه تعالی‌جوی معماران بزندگی و راحت بشر اطلاق نمائیم. معنای این کلمه در مورد معماری باید مشخص شده و همچنانکه بعداً آشکارا خواهیم دید کاملاً مساوی و درجهت مخالف معماری تئوريك و هندسی باشد و معیارات هنری، احجام سفید و استوانه‌هایی که مشخص معماری مدرن اولیه است و لختی عمومی آن را بیان دارد. با بیان مختصر خصوصیات برجسته‌ی معماری ایالات متحده این تفاوت آشکارتر خواهد شد.

همچنانکه گفتیم استفاده از کلمه‌ی ارگانیک در مورد معماری از مدت‌ها پیش آغاز شده و آشفتنگی بزرگی را ایجاد کرده است. ما نیز تصمیم نداریم که معنای دقیقی از آن ارائه دهیم. هیچ کلمه‌ای و قطعاً هیچ صفتی وجود ندارد که معنای آن تاحدی تقریبی نباشد لیکن در هر حال دو تصور غلط وجود دارد که باید در مقابل آن محتاط بود.

یکی از این دو طبیعت‌گرایی است. وقتی می‌گوئیم ما باید چشمان خود را به طبیعت بدوزیم خطر این سوء تفاهم پیش می‌آید که باید از طبیعت تقلید نمائیم. احتمال رخ دادن این اشتباه ویژه بسیار است زیرا حمایت‌کنندگان معماری ارگانیک بمعابد مصری و کاتدرال‌های سبك گوتيك و تزئینات مصری و گوتيك که تاحد زیادی طبیعت‌گرایانه است توجه زیادی دارند. برنندت اگرچه ما را از خطر اینگونه درك آگاه می‌سازد خود همواره بمقایسه‌ی طبیعت و طرحهای رایت می‌پردازد: يك ساختمان «مثل يك گیاه» از زمین بسوی نور برمی‌خیزد. سقف‌های پیش‌آمده دارای «حیاتی شبه گیاهی» است که بفرم‌های معماری ترجمه شده؛ اشکال گوناگون پنجره‌ها و روابطشان با یکدیگر موقعیت برکها را بخاطر می‌آورد؛ و رابطه‌ی بین بدنه‌ی خانه و خرده‌کارهای

آن استادانه‌تر و ظریف‌تر می‌شود، عادت به تشبیه دو چیز بیگانه تا آنجا که منتقد را قادر به نزدیکی با مقصود شاعرانه طرح می‌سازد ممکن است صحیح باشد لیکن معماری ارگانیک‌هاله‌ای از طبیعت گرائی رمانتیک و بازگشت مکانیکی به طبیعت را می‌دهد که در آن بمضامین طبیعت گرایانه ارزش هنری ویژه‌ای داده می‌شود. در صفحات این کتاب با اعتبار اینگونه انتقاد کاملاً مخالفت شده است. بدترین شبه رمانتسم انگلستان مملو از خرده کاریهای طبیعت گرایانه بود که از آن بخاطر دادن زیبایی اضافی بنمای خارجی کلیه‌ها استفاده می‌شد حتی رایت نیز همیشه از این اشتباه طبیعت گرائی مصون نیست و بعنوان مثال می‌توان از تزئینات «هنر جدید» قطعات سنگی که مابین آجر کاریهای خانه ویلیامز (۱۸۹۵) در ریور فارست River Forest در ایلی‌نویز Illinois (که هدف استحکام بیش از پیش ساختمان بر روی زمین است) قرار گرفته و ستونهای مشهور ساختمان س.ک. جانسون S.C. Johnson (که او در آنجا آشکارا با خاطره‌ی درختان بازی می‌کند) نام برد. اکنون نوبت به اشتباه زیست‌شناسی می‌رسد و این يك از آنجا که اشخاص بسیار روشنفکر نیز بآن اعتقاد دارند از دیگری مهم‌تر و جدی‌تر است. از زمانیکه واساری اعلام داشت که اگر معماری برای انتقال ارزشهای اساسی روانی بکار برده می‌شود باید از نظر ارگانیک مانند بدن انسان باشد و نیز از هنگامیکه میکال آنژ Michelangelo اظهار داشت که هیچکس بدون داشتن اطلاعات دقیق از تشریح بدن انسان قادر بدرك معماری نخواهد بود تا زمان جفری اسکات Geoffrey Scott و آرنولد ویتیک Arnold - Whittick عده‌ی زیادی از منتقدین بخصوص آلمان‌ها و انگلیس‌ها بكمك تشبیهات زیست‌شناسی يك سیستم زیباشناسی بوجود آوردند. در این تشبیهات آنها مثلاً درباره‌ی برجی صحبت می‌کنند که خود برمی‌خیزد، ستونی که در خود فرو رفته است، نمائی که پراز جنبش و یا آرام و گسترده می‌باشد و خطوط يك منحنی مارپیچ که شجاع یا ضعیف، سخت یا بی‌حال، با قدرت، جاری و از این قبیل است.

«هنر معماری نگارش حالات بدن بصورت فرم‌های ساختمانی است.» «طریق ساده و شبه انسان که دنیا را بشری ساخته و آن را بكمك قیاس با بدن و آرزو-های مآثر جمه می‌کند هنوز طریقه‌ی زیباشناسی است؛ این روش پایه‌ی شاعری

بوده و بنیان معماری محسوب می‌گردد. «معماری برای تأکید آن مفهوم فشار و مقاومتی را انتخاب می‌کند که آشکارا جوابگو بوده و چابکانه‌خاطرات ما را از امنیت فیزیکی و قدرت اغنا کند.» این جملاتی از اسکات بود. و این درك از معماری لزوماً این احتیاج را پیش می‌آورد که باید بكمك تشخیص ذاتی و تجربه‌های زندگی ارگانیک محفوظ در ذهن گسترشی، عادت‌ی و هواداران از بدن انسان وجود داشته باشد. ساختمان‌ها برحسب اینکه تا چه حد باردیگر احساسات زندگی ارگانیک ما را بوجود می‌آورند برای ما لذت بخشند و یا نیستند. کیفیات وحدت، قدرت و ضعف، ایده‌ی حرکت و لذت نشاط بخشی که در فضا وجود دارد همگی وابسته به هستی فیزیکی ماست. این جملات به ویتیک تعلق دارد.

چنین اشتباهی موجب می‌شود که بکار بردن فرم بفرم معماری (همچنانکه در مورد روسیه دیدیم) لذت زیباشناسی مبدل به لذت زیست‌شناسی و حتی جنسی می‌شود. برای مخالفت با چنین وضعی می‌توان باین مسئله اشاره کرد که انسان با شدتی مساوی نسبت به فرم ارگانیک و غیر ارگانیک عکس‌العمل نشان می‌دهد و حتی شاید بهتر باشد بگوئیم باین خاطر که برای او درك ایده‌ای يك دایره و یا يك کره آسان‌تر از چند شکلی گوناگون همه‌ی فرم‌های نیم دایره و نیم کره‌ی دنیای ارگانیک است در مقابل فرم‌های غیر ارگانیک با شدت بیشتری عکس‌العمل می‌کند.

اگر جفری اسکات در جوانی نمرده بود می‌توانست همانگونه که در شاهکارش «معماری مکتب انسان گرائی» قول داده بود تاریخ معماری رنسانس را در پرتو این تئوریهای برنسونی Berenson مورد تجدید نظر قرار دهد و در نتیجه یا این عقاید را بکلی رد کرده و یا باریک بینی او - حتی از طریق همان دلائل ضعیف - منجر به ایجاد يك سلسله قیاسات انتقادی درخشان می‌شد که طبیعت آن را اکنون نمی‌توانیم حدس بزنیم. لیکن بهر حال این مسئله را نمی‌توان انکار کرد که با احتمال قوی اشتباه زیست‌شناسی می‌تواند بر اثر تشبیهات بوجود آید و این درست مخالف آنچه‌ی است که می‌خواهیم در این کتاب با آوردن کلمه‌ی ارگانیک ثابت کنیم.

اشتباه زیست‌شناسی و یا گرایش باشکال انسانی در ریشه‌ی اکسپرسیونیسم جای دارد. این اشتباه این عقیده را قوت می‌بخشد که خانه‌ها باید مبین احساسات،

بخش دوم

فصل اول

سنت معماری در ایالات متحده امریکا

اغلب اشخاص تحصیل کرده اروپا هنوز با شنیدن عبارت «معماری امریکا» آسمان خراشهایی را بخاطر می آورند که از آن بیزارند و آن را تقلید آشفته ای از سبک های مختلف میدانند. در نظر آنها میدانهای سبک نئو کلاسیک و اشنگتن، دانشکده های سبک نئو گوتیک ساحل اقیانوس اطلس، و کلیساهایی که در همه جای ایالات متحده یافت میشود دارای نوعی حقارت ذهنی است و با اینکه نام اشخاصی چون ریچاردسون Richardson و سولیوان را می شناساند (که همیشه اینطور هم نیست) از پذیرفتن کامل اهمیت یکی و بزرگی دیگری طفره می روند. معماری فرانک لوید رایت دارای شهرت بیشتری است ولی این معماری را نیز بخاطر جدا افتادن آن از زمینه ی تحول معماری امریکا

حالات فکر انسان و یا مضمون واقعی ساختمان باشد. این فکر در حقیقت پدیده ی یک انحطاط می باشد. این ممکن است حقیقت داشته باشد که مردم مسابقه ی فوتبال را برای سیراب کردن حس گرسنه ی فیزیکی خود از طریق لذت دیدار قدرت بازیکنان تماشا کنند و چون مبادارای حس حقارتیم اشیاء زیبا را تحسین می نمائیم و نیز باین خاطر از ریتم، نظم و روانش یک سقفونی یا قطعه ی معماری که تشخیص می دهیم این کیفیات در زندگی روزانه ما بصورت یک آرزو باقی میماند. لیکن مفهوم معماری ارگانیکی که ما می خواهیم پیش کشیم با اینگونه تشبیهات بیگانه که در آن عامل اصلی و در حقیقت قهرمان ماجرا ساختمان است و انسان فقط تماشا کننده ای با یک سلسله یاد بود های بدنی و روانی می باشد - هیچگونه ارتباطی ندارد.

توجهی که معماری ارگانیکی، بر خلاف معماری آکادمیک و سبک گرا، بانسان و زندگانش نشان می دهد از ایجاد مستقیم و یا غیر مستقیم احساسات فیزیکی بدور است. مثلاً اگر معماری ارگانیکی دارای حس حرکت و کیفیتی پویا است، این حس و کیفیت از طریق دیوارهایی که با خطوط عصبی «هنر جدید» خاطره ی حرکت را زنده می سازد و یا از طریق ترکیبی که پیش از قابل حس بودن (و مادر مورد پلان باهاش دیده ایم) حرکت آشکارا را لازم می سازد بدست نمی آید. دلیل اینست که تشکل فضائی اساساً با حرکات انسانی که در آن زندگی می کند مشابه است. معماری ارگانیکی بطور تجربیدی مفید نیست بلکه اگر از لحاظ معنای دقیق کلمه بخواهیم متکی بقایده ی عملی است. ما هنوز شدیداً عادت داریم که بیک خانه مثل یک تصویر نگاه کنیم و حتی بهترین منتقدین اغلب در تجزیه و تحلیل پلان ها و برش های طولی و عرضی بیشتر از تجزیه ی کلی ساختمان و کیفیت فضائی آن مهارت دارند. معمار ارگانیکی متوجه ساختمان است و بآن صرفاً از نقطه ی نظر فنی احترام نمی گذارد بلکه آن را مجموعه ی کلیه فعالیت های انسانی و احساسات اشخاصی می داند که آن را بکار خواهند گرفت.

معماری وقتی ارگانیکی است که تشکل فضائی اتاق، خانه و شهر برای خوشبختی مادی، روانی و روحی انسان ساخته شده باشد. بدین ترتیب ارگانیکی برپایه ی یک ایده ی اجتماعی بنا شده و از ایده ی فیگوراتیو بدور است. ما تنها وقتی می توانیم معماری را ارگانیکی بخوانیم که بجای انسان گرا بودن انسانی باشد.

و بخاطر شخصیت بیگانه و رمانتیکش مورد تحسین قرار داده و از زیبایی هنری و کاملاً معماری آن صرف نظر می کنند. در بعضی از کشورهای اروپائی بسیاری از معماران تنها نام معدودی از همکاران امریکائی خود را می شناسند و این همکاران نیز اغلب کسانی هستند که زندگی را در اروپا آغاز کرده اند و از آن جمله می توان از لسکاتز، نوترا Neutra و کوخر Kocher نام برد.

در حقیقت آسمان خراش ها تنها محصول کوچکی از ساختمان معماری می باشند و زنده کردن مجدد سبکهای مرده نیز مرضی نیست که در این قرن و یا قرن پیش مخصوص امریکا باشد و اهمیت دارد اگر بدانیم که معماری امریکا چه در قرن نوزدهم و چه در قرن بیستم دارای دوره هایی از شکوه راستین بوده که هنوز بکلی در اروپا ناشناس مانده است.

وقتیکه معمار اروپائی با مجموعه ای از اصطلاحات مختصر انتقادی بامریکا رسیده و با معماری کهنه و نو آن آشنا می شود درمی یابد که از يك قرن بقرنی دیگر سفر کرده است و در طی اولین اقامتش همواره بین دو احساس سرگردان میماید زیرا هم حس می کند که امریکائی ها اصلاً چیزی از معماری نمی دانند و هم حس می کند که آن ها همه چیز درباره ی معماری می دانند (و یا بهر حال خیلی بیشتر از اروپائی ها می دانند). امریکائی متوسط برخلاف اروپائی متوسط میدانند که چگونه يك پلان و یا يك مقطع را باید خوانند و با مواد و روشهایی که در ساختمان يك خانه بکار می رود آشناست. او انسانی است که در مورد مسائل معماری دارای دانش شخصی اولیه ایست و این موضوع برای کسانی که فکر می کنند «جادوی ساختمان ذهنی» La magique de la Construction Spirituelle در انحصار آنان است عصبانی کننده می باشد. تا حدی احساسات مسافر تازه رسیده حاصل اختلاف بین امریکائی ها و اروپائی ها است. امریکائی ها هیچ علاقه ای به گفتگو در مورد «اصول» ندارند. لغاتی که بکار می برند حاصل ذهنیت کاملاً انسانی و تجربی آنهاست و در باریک بینی روانشناسی غوطه ور است. آنها بجای بکار بردن کلمه ی «زیبائی» بصورت يك اسم خاص کلمات «لذت بخش» یا «جالب» را بکار می برند و در مورد «بحران روحی» می گویند «حمله ی عصبی» بنا بر این بجای استفاده از شاهکارهای زیباشناسی در زندگی خود می خواهند خانه هایی داشته باشند که از نظر مادی

وروانی کامل باشد. مهم نیست اگر خانه های آنها از نظر تطابق با مکاتب معماری ناقص است، برایشان کافی است که این خانه ها صریح و بی تجمل بماند. به نمای خارجی اهمیت زیادی نمی دهند لکن داخل ساختمان دارای اهمیت بسیار است و باید دارای «حرارت»، زیبایی و وقار، راحت، انعطاف و در صورت لزوم شادمانی بوده و تا حد زیادی دارای قابلیت انطباق باشد. بدون شك این تمایل بسادگی و اساساً این طرز فکر عملی مسئول بسیاری از اشتباهات گذشته بوده و سؤالات متعددی را پیش می آورد. لکن جای انکار نیست که این خصیصه دارای مزایای اساسی بوده و بخصوص وقتی با تأثرات اروپائی توأم گردد (اختلاطی که هم اکنون تا اندازه ای صورت پذیرفته است) به نتایج عالی خواهد رسید.

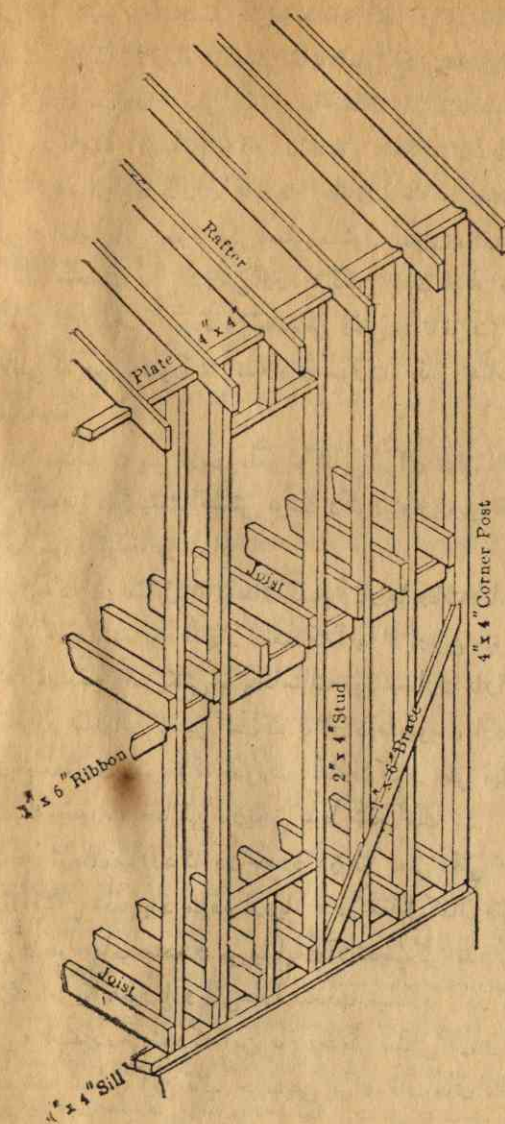
در ۱۹۲۶ مندلسون پس از سفر بامریکا کتابی برای نشان دادن وضعیت معماری امریکا بخصوص در زمینه ی صنعتی نوشت و گروپپوس نیز تقریباً در همان زمان مسائل را مورد توجه قرارداد.

لوکوربوزیه که در مقابل نقاله های گندم و کارخانجات کانادا و ایالات متحده از خود بی خود شده بود اظهار داشت که آنها «اولین میوه های زیبای عصر جدیداند» مهندسین امریکائی با محاسبات خود معماری ما را پشت سر نهاده اند. لکن فقط در سالهای اخیر است که باکار دانشجویان اروپائی این پیشی از نظر تاریخ معماری امریکا نه بصورت عبارت کم و بیش مبهم وابسته به حس باصره بلکه بصورت حقایق تاریخی ضبط شده است.

گیدین بخاطر مان می آورد که در حدود ۱۸۵۱ یعنی وقتی «نمایشگاه بزرگ» در لندن افتتاح شده بود مردم اروپا «در مقابل کمال فنی ظروف و اثاث امریکائی و طرحهای ساده و بی پیرایه ی آن تعجب کردند». و امروز نیز روش خانه سازی امریکا هنوز اروپائی ها را متعجب می سازد. در این روش از «قاب بادکنکی» استفاده می شود که این نام بخاطر سبکی آن و از طریق استهزاء بآن داده شده است. این قاب جانشینی برای قاب های ساختمان های مناطق مستعمره که شامل تیرهای سنگین و پر حجم است محسوب می شود. قاب بادکنکی از نظر تولید (و در نتیجه از نظر اقتصاد) و امور ساختمانی بخاطر سبکی خود انقلابی ایجاد کرد. دیوارها از الوارهایی (Stud) با سطح مقطع ۴ × ۲ اینچ بوجود می آید که از هم ۱۶ اینچ فاصله دارد و بر يك الوار تحتانی

Sill و يك الوار فوقانی Plate با سطح مقطع 4×4 اینچ میخکوب شده اند و در هر يك از گوشه ها الواری (Corner post) با سطح مقطع اینچ 4×4 قرار دارد. طول الوارهای محوری باندازه يك خانه ی دو طبقه است. كف طبقات ساختمان را چوب های (Joist) با سطح مقطع 2×8 یا 2×10 و یا 2×12 اینچ می پوشاند که بر حسب سطح هر طبقه فاصله ی این چوب ها بین 12 تا 16 اینچ تغییر می کند. بین طبقه ی اول این چوب ها به الوار تختانی میخکوب شده اند و در طبقه ی دوم چوب های مزبور بر روی يك تیر حمل افقی Ribbon با سطح مقطع 1×6 اینچ که دندان شده و به الوارهای عمودی میخکوب است قرار میگیرد. تهیه ی قاب بادکنکی در واقع در آن زمان روشی نظیر خانه های کارخانه ای امروز بود. زیرا از الوارهای ساخته شده کارخانه ای در آن بکار رفته و این قطعات بكمك میخهای کارخانه ای بطرز اعجاب آوری برهم سوار می شد. حتی امروزه پیشرفت های ساختمان قاب بست دار (با حمل های عمودی دور از هم) و ساختمان سطح فشرده (که در آن ماده ی پوششی مورد استفاده کامل قرار میگیرد) امکانات جدیدی برای صرفه جوئی در مصرف الوار و کار را پیش آورده است. هنوز تقریباً در تمام ساختمان های معمولی ایالات متحده قاب بادکنکی و اشکال مختلف آن بکار می رود. آغاز استفاده از این روش را به شخصی بنام جرج واشنگتن اسنوا - George Washington Snow (۱۸۷۰ - ۱۷۹۷) نسبت میدهند و کهنه ترین نمونه کایسای سن ماری (۱۸۳۳) در شیکاگو است. قاب بادکنکی و سندلی های ویندزور Windsor که هنوز در امریکا و اروپا بطور فراوان از آن استفاده می شود اولین اقدامات توسعه ی فنی معماری «مدرن» امریکا است.

امریکائی ها از همان ابتدا که کارخانه سازی را آغاز کردند به تشکّل فضائی ابنیه ی خود توجه خاصی داشتند. در مورد این خانه ها پلان اصلی انعطاف پذیر بوده و فرم ها هرگز نمی تواند مایه ی تغییر شکل آن شود و هرگاه که شرائط اقتصادی و اجتماعی لزوم بزرگ ساختن آن را پیش آورد این عمل بلامانع صورت می گیرد. دوقتی ویلهلم بود Wilhelm Bode بسال ۱۸۹۳ از نمایشگاه جهانی شیکاگو دیدن کرد گفت که آشکارا کار ساختن خانه ی امریکائی از درون آغاز شده و به بیرون ختم می گردد. این کشفی است که هنوز بازدید کنندگان اروپائی را متعجب می سازد و خواهیم دید که این مسئله



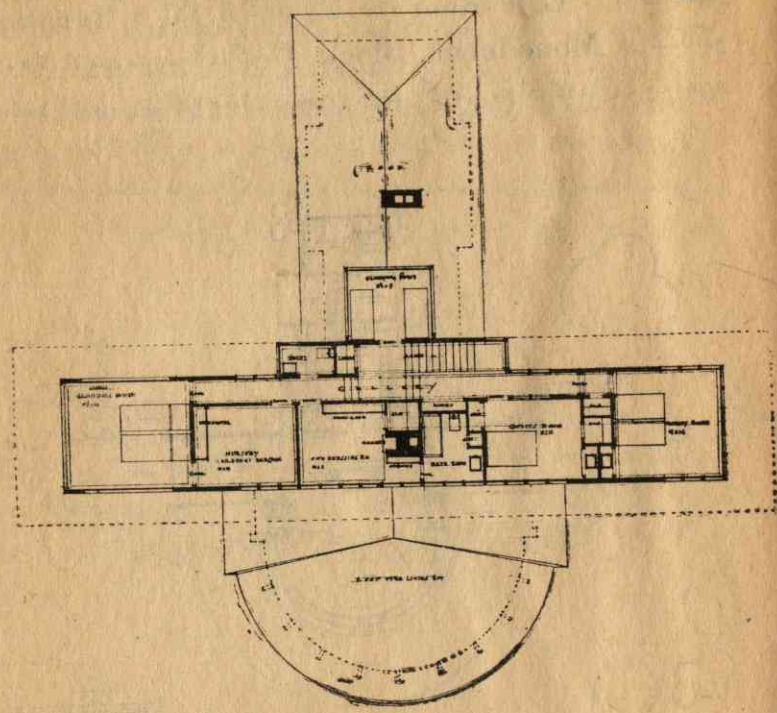
قاب بادکنکی

چگونه به ریشه‌های اصلی معماری ارگانیک فرانک لوید رایت شکل می‌بخشد. از آنچه گفته شد آشکار می‌گردد که معماری مدرن در آمریکا بدون مواجه شدن با مخالفت‌های سبک گرایان و فرم گرایان که اروپا دچار آن بود توسعه یافته است. در دوره‌ی زندگی پیشروان معماری ساختمان‌های معمولی راه را باین معماران مدرن نشان داده بود و امروز نیز همین انبیهی معمولی - و نه آسمان خراش و کارخانجات بزرگ صنعتی - است که «بدنه‌ی» اصلی معماری آمریکا را فراهم می‌آورد. همانطور که گیدئون گفته است: «فرانک لوید رایت برخلاف وان دوولد و هورتا Horta احتیاج نداشت که کار خود را با جدال بر علیه ازدحام و بدشکلی دیوارها شروع کند و یا بخاطر رقابت با تزئینات مرسوم زمان خود «هنر جدید»ی اختراع نماید.» (۱۷)

هیچ یک از ملل اروپائی نمی‌توانند ادعا نمایند که در نیمه‌ی دوم قرن گذشته دارای مدرسه‌ای قابل مقایسه با مدرسه معماری شیکاگو بودند. این مدرسه را ویلیام لو بارون ژانی William Le Baron Jenney (۱۸۳۲-۱۹۰۷) بوجود آورد و مدرسه در دهسال بین ۱۸۸۳-۹۳ مرتباً به پیروزیهای نائل آمد.

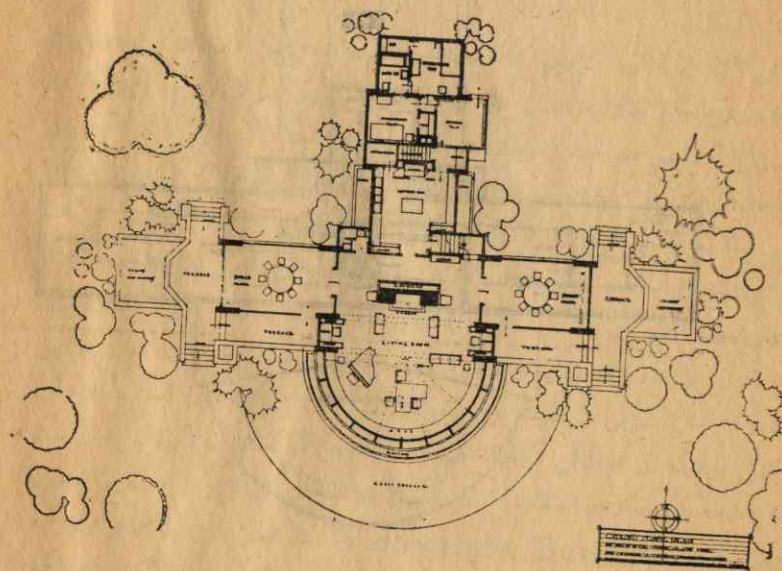
ما هم اکنون اشاره کردیم که تجدید حیات سبک رومن وسیله‌ی ریچاردسون (۱۸۳۸-۸۶) (مشابه همان تجدید حیات بوسیله‌ی برلاژ Berlage در اروپا) آزمایش سودمند و مفیدی در مورد رسیدن بسادگی بود. لیکن آخرین ساختمان‌های او و بخصوص فروشگاه مارشال فیلد Marshall Field در شیکاگو بخصوص در مورد آجرکاری که مشخصی اولین کارهایش می‌باشد آن روشنی و استفاده عالی از مواد کار سابق را ندارد. این استفاده در گذشته روش مصممانه‌ی او را برای رسیدن به چیزی که ممکن است تمایل مدرن بسوی معماری خوانده شود نشان می‌داد. لکن در بین معماران اروپا بزرگترین چهره و مؤثرترین شخصیت لوئی سولیوان (۱۸۵۶-۱۹۲۴) است. او اولین کسی بود که از توانائی تکنیک جدید و بخصوص قاب‌های فولادی برای رسیدن به بیان جدید معماری استفاده کرد. در یک سلسله کار، و بالاتر از همه در ساختمان وین رایت Wainwright Building در شهر سن لوئی (۱۸۹۰) و در فروشگاه کارسون پیری اسکات Carson Pirie Scott در شیکاگو (۱۸۹۹-۱۹۰۴) راهی را بسوی روشی صادقانه، صریح، متکی بر عمل و

در عین حال عمیقاً انسانی نشان داد. او مستحق آن است که پیامبر معماری مدرن نام گیرد لکن سهمش در مورد این معماری بهمین جا خاتمه نمی‌پذیرد. او یک معلم بزرگ بود و در دو کتابش بنام «گفتگوهای کودکانی» (۱۹۰۱-۲) و «اتوبیوگرافی یک عقیده» (۱۹۲۲) شوق مردان جوان را برانگیخت. سولیوان حرارت شدید رایت را در خود داشته و علاوه بر آن دارای شکلی مفهوم تر، هوشی سرشارتر و روشی حاکی از همفکری بود که بیشتر در حرفه‌اش بچشم می‌خورد تا در شخصیتش. او برخلاف همه‌ی معماران آمریکا قادر بود که فرهنگ کاملاً جالب انسانی را با قدرت و وفاداری مذهبی پیشروان معماری آمریکا درهم آمیزد و از آنجا که تصور می‌کرد چون یک ساختمان تجسم زندگی است بساید آن را وجودی زنده دانست، در مورد مفهوم ارگانیک معماری



ج.ج. المسلی G. G. Elmslie: کلیه‌ی تابستانی در وودز هول Wood's Hole - مسلاچوست. پلان طبقه‌ی اول - تصویر شماره‌ی ۲۶ را ببینید -

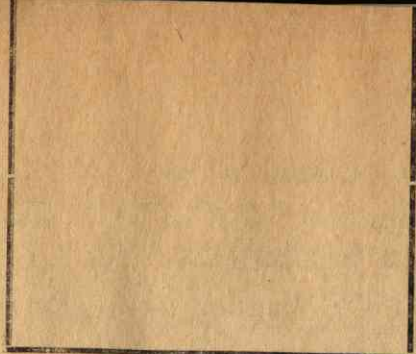
پافشاری می کرد. فرمول «فرم متکی بر عمل است» (۱۸) از اوست. باید دانست که هدف او هرگز در بکار بردن کلمه‌ی عمل یک سلسله حرکات مکانیکی نبوده بلکه این کلمه را به مجموعه‌ی همه‌ی فعالیت‌های ذهنی، احساسی، روانی و در عین حال مادی اطلاق می کرد که در درون یک بنا جریان دارد. اهمیت اساسی سولیوان اکنون در ایالات متحده بخوبی شناخته شده است و زمان آنست که عقاید و نظریاتش اروپا را بحرکت آورد. زیرا شک نیست این عقاید حتی امروز هم منبع فیاضی برای کارهای تازه خواهد بود. شیکاگو برای ده سال بزرگترین مرکز معماری دنیا بود و امروز نیز از این نظر مهم‌ترین شهر امریکاست و بر نیویورک و واشنگتن برتری دارد. گروهی از معماران برگزیده با همفکری نزدیک با سولیوان این نهضت را ادامه دادند و از میان آن‌ها می توان **Martin Roche**، **Daniel Burnham** و بالاتر از همه **G.W. Root** را با ساختمان ساده و کاملاً مدرنش **Monadnock Block** در شیکاگو (۱۸۸۳) نام برد. این معماران بدون در نظر گرفتن مواد کارشان - چه آهن و



ج. ح. المصلی: کلبه‌ی تابستانی در وودز هول، ماساچوست. پلان طبقه‌ی دوم - تصویر ۲۶ را ببینید -

چه مواد قدیمی از قبیل آجر و سنگ - روح معمار مدرن را خلق کرده و اغلب فرم‌های آن را بوجود آورده. جدال بین مهندسی و معماری که دهها سال در اروپا بطول انجامید و فقط در کار معدودی از افراد بزرگ مانند پره **Perret**، واگنر **Wagner** و به‌تر **Behrens** بسکوت انجامید آن زمان در نهضت شیکاگو از بین رفته بود.

در مقام مقایسه معماری جدیدی که در حدود (۱۸۶۰) در انگلستان و (۱۸۹۰) در بلژیک بوجود آمده بود از رونق میافتد. نهضت ویلیام موریس با دو معمار خویش فیلیپ وب و نورمن شاو **Norman Shaw** نقش مهمی را در زنده کردن معماری محلی بریتانیای کبیر بازی کرد. اما این نهضت همواره بصورت اجرا کننده‌ی عقاید راسکین **Ruskin** و موریس و گریزنده از تکنیک صنعتی باقی ماند و بساعت تجدید بنای پیشه‌وری شد. از طرف دیگر مدرسه‌ی شیکاگو موجب يك نهضت انقلابی در معماری بود و اختلاف ارزش این دو نهضت را می توان با مقایسه‌ی مردانی که وارثان بودند دریافت. نهضت «هنر و صنعت» چارلز رنی مک اینتاش **Charles Rennie Mackintosh** (۱۸۶۹-۱۹۲۸) که خالق مدرسه‌ی زیبای هنر در گلازگو **Glasgow** است بما معرفی کرد و نهضت امریکا نابغه‌ای را عرضه داشت که با مک اینتاش در يك سال بدینا آمده بود - و او فرانک لوید رایت است.



فصل دوم

اما رایت که از ابتدا متوجه معماری معمولی بود توانست از دوران بحران معماری بگذرد و حتی در این مدت فعالیت های موفقی نیز بنماید .
کوشش برای جمع آوری نخستین آثار رایت در اینجا ممکن نیست . او فلسفه و عقاید خود را در باره معماری در کتابهای مختلف ، در سرگذشت خود و در تعداد بسیاری مقاله و نطق شرح داده است . آثار او بین سالهای ۱۸۸۷ - ۱۹۴۲ بالغ بر دویست و پنجاه بنا می باشد و این عدد بجز طرح هایی است که هرگز جامعه عمل بخودنپوشید . باین دلیل من خود را فقط به نقل چند قسمت از چهار نطق که او در RIBA لندن بسال ۱۹۳۹ ایراد کرد محدود کرده و سپس خواهم کوشید تا خصوصیات اصلی کار او را جمع کرده و آنها را بصورت فرمولهائی بیان دارم (۱۹) .

رایت ، مثل ویلیام موریس و دیگر پیشروان معماری ، شخص انقلابی است . او باشکل فعلی جامعه که براساس سود بنا شده مخالف است و باصورت کنونی آموزش پرورش - چه سنتی و چه مدرن - که بر پایه تحصیلات آکادمیک قرار دارد مخالفت می نماید :

« معماری ارگانیک کم و بیش بمعنای جامعه ای ارگانیک است درجائی که برای انسان هیچ شکل عمومی از زندگی خوب صحیح وجود نداشته و در پیرویش پیشرفت او گشاده نیست ، من امید می به وجود آمدن معماری خوب ندارم . »
« اعلامیه ای استقلالی که امروز برای شما می آورم برای نفی چیزی نیست بلکه افکار مثبت اعتبار هر چیزی از قبیل پستی بر روی زمین است و اثبات زندگی برای زیستن ماست من اعلام میکنم زمانی رسیده است که معماری طبیعت خود را بشناسد و از این حقیقت آگاه گردد که اکنون زیستن در خارج از زندگی جریان دارد ، همین زندگی انسانی و در نتیجه شدت متعلق بانسان است . معماری ترجمه ای لازم این زندگی نیست که ما ، اگر بخواهیم به تنهائی و زیبائی بسربریم ، می شناسیم . »

« ترجمه ای زندگی کار واقعی معماری است ، زیرا میدانیم که اینیه برای زندگی ، برای زندگی کردن در آنها ، و برای زندگی کردن با شادمانی فراهم شده اند و باین خاطر طر حشان ریخته شده که باین زندگی لذت و زیبائی بخشند . »

« اعلامیه ای استقلال کدام استقلال ؟ بله ، استقلال و رهائی از

فرانک لویدرایت

« آنها سولیوان را کشتند و من — را نیز تقریباً بقتل رساندند ! » فرانک لویدرایت هنگامیکه دوره انحطاط پس از پیروزی های مدرسه ی شیکاگو را بخاطر می آورد از آن بدینگونه سخن می گفت . نمایشگاه ۱۸۹۳ شیکاگو می بایست آینده معماری امریکارا تعیین میکرد . بالاخره نئوکلاسیک و نئو-رنسانس برنده شد و از آن سال به بعد تا حدود سالهای ۱۹۳۵-۱۹۳۹ زمینه ای که با آنهمه شکوه وجود داشت از بین رفت . سولیوان در ۱۹۲۴ در فقر مرد ، در حالیکه حتی معاصرینش ، باستانهای پنج یا شش نفر ، او را درک نکردند *

* در میان این عده بجز رایت اشخاص زیر قابل توجه اند : جرج الم سلی و همکارش ج - پارسل
W. G. Purcell والتر برلی گریفین Walter Burley Griffin

همه‌ی تحمیلاتی که از سرچشمه‌های دوراز زندگی است. رهائی از کلاسیسم - چه کهنه و چه نو - و از هر گونه توجه به مسائل «کلاسیک». رهائی از تصلیب بیشتر زندگی بوسیله‌ی زندگی تاجرانه و معیاری‌های آکادمیک متداول، و بالاتر از همه رهائی و مخالفت با همه‌ی تحمیلاتی که بر زندگی سنگینی میکند. اعلامیه‌ی استقلال نه فقط بخاطر عقب افتادگی فرهنگی بلکه بخاطر وجود اجبار تحصیلی در زندگی ما است. من استقلالی راسخ از همه‌گونه زیبا شناسی آکادمیک، بهر نوع، در هر کجا و بهر شکل را اعلام میداریم.

حرارت و شور چنین زبانی، همان گونه که خوانندگان نیز متوجه شدند، بیشتر زینده‌ی پیشروئی آمریکائی است که برای قاره‌ی کهنه سخن میگوید و هدف مطلوبش تکان دادن افکاری است که حاصل نتایج منفی پذیرفتن فرهنگی بی‌هیچ بحث و گفتگو، است. جای تذکر نیست که اینگونه سخن گفتن با روحیه‌ی منتقدین هنری اروپائیست. رایت دوست ندارد که بشکل «عینی» سخن بگوید. دید او نسبت بگذشته حاصل زندگی و مسائل امروزی است و هر کجا که این گذشته و فرهنگش با مسائل امروز هماهنگی نداشته باشد بلافاصله با آن مخالفت می‌کند. در اروپا توجه همگانی بحقوق معطوف پیروزی‌های هنری است و هم بسوی مسائل مدرن که کاملاً با مسائل مبتلا به معماران ادوار گذشته متفاوت است معطوف می‌باشد. احترام بگذشته اغلب آگاهی ما را نسبت بمسائل روز کم می‌کند. وجود ابنیه‌ای که، اگرچه ضد اجتماعی بوده و از لحاظ رابطه با معیارات کنونی و از نظر فنی مزخرفند، بسیار عالی بنظر می‌رسند باعث میشود که معمار، گرچه دارای آگاهی اجتماعی بوده و میدانند که ساختمان مدرن بسا هدف خود و شالوده‌اش بستگی داشته و این پیوند شرط اساسی پیروزی است، دچار تردید می‌گردد. عبارات دیگر احساسات او، بعنوان دوستدار هنر، اغلب با عوامل محرکه‌ای که او را بخلق اثری تازه و امیدوار در جدال است. شاید فقدان این حالت در رایت باعث شده باشد که او از درک ولذت بردن از بعضی زیبایی‌های ابنیه‌ی قدیمی محروم بماند لکن همین کمبود با نیروئی فوق‌العاده و آزادی بزرگی برای بیان احتیاجات امروزی داده است. در پرتو چنین روشی است که باید حمله‌ی او به کلاسیسم مورد توجه قرار گیرد:

« بنظر می‌رسد که زیبایی در هیچ زمانی برای مدتی طولانی معنا نداشته است.

عقیده دارم اکنون زمان آن رسیده که زیبایی لااقل برای زمان ما معنائی بیابد و همچنانکه انسان باین دروغ می‌رسد و طریق سالها تجربه صحنه‌ی این تراژدیهای پرازوفادری را که او آنرا بوسیله‌ی زیبا شناسیش و بکمک عقل سلیمش کشف کرده می‌نگرد اهمیت تربیت و عقلیش در هر نسل کمی روشن‌تر می‌گردد.

« انسان و متعلقاتش بسختی پوشیده، از انظار بدور افتاده است و ماسک شبه کلاسیکی که هر کجا مردم تحصیلکرده بسر می‌برند مورد استفاده قرار می‌گیرد بآن شکلی کاملاً دیگرگونه بخشیده است. ... من فکر می‌کنم که اصولاً استعمال این ماسک نوعی تمهید دفاعی بوده و هست. ماسک حداقل برای پانصد سال هیچگونه اثر فرهنگی خلق نکرده ایم، آنچه را که فکر می‌کردیم بهترین است و باغلب احتمال صرفاً آنرا بیش از هر چیز دیگری تحسین می‌کردیم از دست داده‌ایم

« ... کلاسیسم و همه‌ی (ایسم) های دیگر تحمیلاتی بوسیله‌ی تحصیلات قبلی بزندگی است ».

« کلاسیک، قبل از آنکه بیان خود زندگی باشد، ماسکی برای پوشاندن زندگی بوده است و به نظر شما مسئولیت شبه کلاسیک در این میانه چقدر است؟ پس معماری مدرن با محور اصلی و فرعی معماری کلاسیک مخالفت می‌کند. این معماری با هر گونه ساختمان‌هایی که بشکل اجتماعات ارتشی در کنار هم قرار گرفته و در مقابل چشم چیزی در طرف راست و چیزی در طرف چپ دارد مخالف است. »

« گنبد میکل آنژ يك نمونه‌ی مشهور جهانی است. منظورم گنبد کلیسای سن پتر St. Peter در رم است. میکل آنژ معمار نبود. او نقاش بود و نقاشی خوبی محسوب نمیشد. او مجسمه‌ساز و حجار بود و مجسمه‌ساز و حجار خوبی بحساب می‌آمد. لکن او دست بساختن ابنیه می‌زد و با توجه به يك ساختمان ویژه می‌توان گفت که برای خود دارای عقایدی هم بود. شما همیشه يك گنبد را بشکل يك قوس می‌بیند و می‌دانید که يك قوس همواره از بیرون فشاری بطرف داخل دارد. بدین ترتیب هر قوسی باید دارای وسیله‌ی مقاومتی باشد و گرنه بداخل فرو می‌ریزد. بنظر می‌رسد که میکل آنژ در این مورد

فکری نکرده بود و احتمالاً چیزی از آن نمیدانست. لکن این فرم گنبد او را بسوسه افکند معمولاً يك گنبد دارای تهی گاه‌هائی است در درون ساختمان جای گرفته و بدین ترتیب بآن استحکام می‌بخشند. اما میکِل آنژ فکر کرد بهتر است قوس بزرگ خود را در ارتفاعی بلند بروی تیرهای طولی قرار دهد. او اینکار را کرد و نتیجه يك اثر مجسمه‌سازی جالب و زیبا و در اصل محمل‌ویی معنا بود. بهر حال قبل از اینکه گنبد کامل شود از داخل ترك-هائی بروی آن ظاهر شد و تکه‌های مصالح ساختمانی شروع بافتادن کرد. با عجله آهنگرهای رم را خبر کردند تا هر يك از آنها سرعت زنجیری بزرگ بسازد تا بدور گنبد میکِل آنژ گذارده شود. این زنجیر بموقع تهیه شد و هنوز آنجاست. نکته اینجاست که این بیان منفردانه‌ی معماران، که پراز گچ‌بری و ستون است و دروغین می‌باشد، سمبلی دارای شهرت جهانی گردید. مادر سراسر یوزونیا* Usonia از این چیزها زیاد داریم. این ساختمان‌های بدون فکر آکا-میک بقدری بد و غیر ارگانیك است که امروزه ما زندگی را در آن مدفون می‌یابیم، مادیگر حتی درباره‌ی این چیزها فکر هم نمی‌کنیم این ساختمان‌ها که در آن زندگی کرده و با برای آن زندگی می‌کنیم محصول فکر نیستند و هرگز نبوده‌اند. اینها فقط محصول (سلیقه) اند.

البته بعضی‌ها با این کلمات کاملاً آشنا هستند و میدانند که رایت درهای متعددی را باز و بی‌سلاح باقی می‌گذارد. اما برای عده‌ای دیگر این کلمات توهین بمقدسات محسوب میشود. جای آنست که تکرار کنیم، این پیام از يك معمار به معماران دیگر است و بالاتر از آن، ما در اینجا بامردی روبرو هستیم که خود را مورد سؤال قرار داده و می‌پرسد: «ما از اینجا سوی کجا رهسپاریم؟» مدتها می‌گذرد که هنر و زیبایی از زندگی جدا شده است و گرایش به يك حیطه‌ی فرمانروائی خصوصی اشرافی کرده و آنرا بچیزی میدل ساخته است که فهمش مشکل بوده و مبتدی در مقابل قضاوت بهتر آن را می‌پذیرد. (۲۵) مادر درون خانه‌ها زندگی می‌کنیم - ۸ ساعت خواب، ۸ ساعت برای کار و حداقل ۲ ساعت برای خوردن (چند نفر ۶ ساعت از روز را در هوای آزاد می‌گذرانند؟) و با این همه اگر بخواهیم از هنر لذت ببریم باید آنرا

(۱) رایت این کلمه را بجای (ایالات متحده آمریکا) بکار می‌برد و از آن صفت (یوزونیائی) Usonian را ساخته است.

درجائی دور از خانه‌ی خود بیابیم. اگر عکس‌العمل در مقابل این واقعیت پوچ در اروپا صحیح باشد، در امریکا که معماری اداری از يك «نثو» به «نثو» دیگری رسیده است (از نثورما نثیک به نثو اورینتال) - و در این مورد هیچ دلیل موجهی خبر بزرگ پنداشتن خویشتن و «سلیقه» وجود ندارد - این عکس‌العمل کاملاً طبیعی است. (۲۱)

اما آیا ما باید حتی در اروپا، که از لحاظ زیبایی معماری بسیار غنی است، فقط بخاطر اینکه آثاری ضد فونکسیفرمال ضد اجتماعی و مخالف عقل سلیم وجود دارد، همان راه را بدون داشتن معیاری حسن «سلیقه» دنبال کنیم؟ و چه کسی می‌تواند قضاوت کند که سلیقه‌ی خوب چیست؟ آیا اینکار از عهده‌ی طرفداران بازگشت به سبک گرائی برمی‌آید یا حامیان معماری مدرن؟ این سؤالی است که اغلب منتقدین هنری هنوز جوابی برای آن نیافته‌اند. برای آنها يك نظم کلاسیك، يك نمای سبک رنسانس، تزئین سبک باروک، و يك ساختمان مدرن، همگی از نقطه‌ی نظر ارزش هنری یکی است و همه کاملاً درست است. اما از آنجا که اغلب (و نه همه‌ی) معماری گذشته و بخصوص میراث رنسانس، معماری نماها و تزئینات است، منتقدین عادت کرده‌اند که به زیبایی يك ستون بیشتر توجه داشتند تا زیبایی - یا زشتی - يك ابداع فضائی. در بسیاری از ابنیه‌ی سبک رنسانس واقعیت بخشیدن به فضا محدود به دیوار سازی بوده و مثل نقاشی تنها در دو بعد انجام می‌پذیرد. این مسئله بسیاری از ما را عادت داده است که چشمان خود را از يك طریق خاص بکار ببریم و در نتیجه غالباً معماری مدرن، از سر تا پا، مثل يك تصویر مورد قضاوت قرار گرفته و مسائل واقعی آن مورد نظر قرار نمی‌گیرد. «چه اهمیتی دارد اگر در داخل گنبد سن پیر زنجیری هست و به گنبد زیبایی می‌بخشد؟... واقعاً هم صحیح نیست اگر بگوئیم که این شبئی خود بخود اشتباه است، زیرا چیزی که مورد توجه ماست ساختمان نیست بلکه درك میکِل آنژ از معماری است...» این انتقاد خیلی ساده پیش کشیده شده و اگر قرار بدین ترتیب باشد ما هم می‌توانیم بگوئیم که نباید استحکام واقعی ساختمان مورد نظر ما باشد، بلکه مهم استحکام ظاهری است. استحکامی که وظیفه‌ی فروتر مهندس یا سایر کارهای هنرمند و شاعر است.

اما همانطور که انسان معتاد با تار رافائل Raphael و کورجیو Correggio قادر بدرك نقاشی کوبیست نیست، و اگر بخواهد آنرا درك کند باید

زحمت کشیده و مسائل امروزی بصری را بفهمد و حساسیت هنری جدیدی را در خود پرورش دهد. کسی که میکوشد معماری مدرن را با همان اعتقادات انتقادی که قادرش میسازد يك نماي سبك رنسانس را بفهمد درك نماید، هرگز باین درك بصورت كاملش نخواهد رسید. فقدان عده‌ی زیادی «معمار - منتقد» یکی از دلائل تمایل مدرنیست است. منظورم از این نوع معمار، کسی است که اگر چه می‌تواند صلاحیت طرح و ساختمان را شخصاً نداشته باشد، لیکن میداند که چگونه يك بنا را از جهات اجتماعی، فنی و هنری درك نماید. معماران دركوش خود برای رسیدن به کمال اجتماعی، فنی و هنری محرکات خود از هیچ طرف پشتیبانی نمیشدند و چون دیدند که «سلیقه» شما معیار قضاوت کار آنهاست، بسیاری از آنان هدف خود را ارضای «سلیقه» ساختند. آنها با معماری مدرن طوری رفتار کردند که گوئی چیزی جز يك سبك جدید تزئین - یا غیر تزئینی - نیست و خانه‌هایی به بزرگی ابنیه‌ی قرن نوزدهم بوجود آوردند. لازم بتذکر است که این شباهت فقط دارای استثنائی در مورد ستون‌ها و تزئینات است. در تحت چنین شرایطی و بدون اجماع وسیع عقاید برای پشتیبانی معماری مدرن، این معماری هرگز نمی‌تواند قدرت الهام بخش اجتماعی خود را برای عرضه‌ی زندگی بهتر به بشر و تقدیم خانه‌هایی بهتر به کارگران دهقانان و افراد خانواده‌ای ایشان، از قیود فعلی آزاد سازد. معماری در شرایط فعلی محدود به تهیه‌ی خانه‌های محدودی برای ثروتمندان شده و تنها شاید گاهی اوقات خواسته شود تا عمارتی، آنهم کلیسای دهکده‌ای و بنای تاریخی زیبایی، ساخته شود. آری در چنین شرایطی خواسته نمی‌شود که برای ایجاد يك زندگی خوشبخت‌تر و محیط زیست سالم‌تری، معماری مدرن مدرسه و یا مریضخانه بسازد. ممکن است آینده از این هم بدتر شود و معماران خود را باردیگر ناگزیر بر عرضه‌ی کاخ‌های بی‌معنی برای يك حکومت جدید استبدادی ببابند. مفهوم کلی معماری مدرن با هر گونه خویشتن را بزرگ پنداشتن و ایجاد کیفیت نمایش کلاسیك - چه کهنه و چه نو - که دیکتاتورها از آنجائی که از زمان حال وحشت دارند بآن پناه می‌برند - مخالف است. معماری مدرن مایل است که خادم حکام مطلقه‌ایکه آرزوی ابدی ساختن خود را دارند نبوده بلکه خادم توده‌ها باشد و آنها را کمک کند تا دارای يك زندگی ساده، صمیمی، بامقصد، و آزاد باشند.

«بر بالای در ورودی اطاق نقشه‌کشی ساختمانی که در تالی سین Taliesin می‌سازیم جمله‌ای بر چوب بلوط حك شده که از خواننده می‌خواهد تا این شعار را تعقیب کند :

(کار هر کس نشانه‌ی میزان دارائی اوست) و من عقیده دارم که این جمله، نه اینکه نقطه‌ی آغاز خواننده شود، بلکه حداقل نشانه‌ی جهتی است که ما را بسوی واقعیت می‌راند، واقعیتی که همان معماری ارگانیک است...»

۸۱-۱

ارگانیک در کلماتی که رایت بکار می‌برد آن چیزی نیست که رومی‌ها می‌پنداشتند. نگرستن او بقضای درونی همچون خیره شدن متعجبانه‌ی ما به حمام‌های رومی و سردابه‌های بزرگ دوره‌ی رنسانس نیست. او بیک قضای درونی بسیار متواضعانه ترو انسانی اشاره می‌کند که نتیجه‌ی احتیاجات اولیه‌ی ماست و آن را می‌توان نتیجه‌ی فعالیت‌های مردان و زنان دانست. در نظر رایت چنین چیزی در گذشته فقط در ساختمان‌های محلی ژاپنی وجود داشته است و کاملاً آشکار است که اشاره‌ی او به سایر دوره‌های معماری ارگانیک با کمال میل نبوده و این دوره‌ها را تحت شرایطی دارای معماری ارگانیک میدانند.

«حال بگذارید تکرار کنم - کلمه‌ی «ارگانیک» بهیچ «دوره» از کارهای ساختمانی اطلاق نشده و نمی‌تواند بشود. حتی نمی‌توان این کلمه را بدوره‌ی «جورجیان» که ما امروز در آن بسر می‌بریم اطلاق کرد. این کلمه منسوب به هیچ يك از آنچه که ما داریم نیست اما می‌توان آن را بساختمان‌های کهنه‌ی ژاپنی نسبت داد. معماری محلی ژاپنی واقعاً ارگانیک بوده است. معماری مصری نیز بیک تعبیر بعثت توجهی که بفرم‌های انسانی شده است ارگانیک می‌باشد. آثار معماری گوتیک قرون وسطی دارای بسیاری از خصائص ارگانیک بود... اما معماری یونانی بوئی از ارگانیک نبرده است! و جستجویی بزرگ برای راه‌های بزرگ محسوب می‌شود.»

در اینجا باید بپذیریم که ترجیح دادن اثری بر اثر دیگر مطابق میل شخصی

با معماری مدرن طوری رفتار کردند که گویی چیزی جز يك سبك جديد تزئين - يا غير تزئينی - نیست و خانه‌هائی به بزرگی ابنیهی قرن نوزدهم بوجود آوردند. لازم بتذکر است که این شباهت فقط دارای استثنائی در مورد ستون‌ها و تزئینات است. در تحت چنین شرایطی و بدون اجماع وسیع عقاید برای پشتیبانی معماری مدرن، این معماری هرگز نمی‌تواند قدرت الهام بخش اجتماعی خود را برای عرضه‌ی زندگی بهتر به بشر و تقدیم خانه‌هائی بهتر به کارگران دهقانان و افراد خانواده‌ای ایشان، از قیود فعلی آزاد سازد. معماری در شرایط فعلی محدود به تهیه‌ی خانه‌های محدودی برای ثروتمندان شده و تنها شاید گاهی اوقات خواسته شود تا عمارتی، آنهم کلیسای دهکده‌ای و بنای تاریخی زیبایی، ساخته شود. آری در چنین شرایطی خواسته نمی‌شود که برای ایجاد يك زندگی خوشبخت‌تر و محیط زیست سالم‌تری، معماری مدرن مدرسه و یا مریضخانه بسازد. ممکن است آینده از این هم بدتر شود و معماران خود را باریگر ناگزیر بر عرضه‌ی کاخ‌های بی‌معنی برای يك حکومت جدید استبدادی ببابند. مفهوم کلی معماری مدرن با هرگونه خویشترن را بزرگ پنداشتن و ایجاد کیفیت نمایش کلاسیك - چه کهنه و چه نو - که دیکتاتورها از آنجائی که از زمان حال وحشت دارند بآن پناه می‌برند - مخالف است. معماری مدرن مایل است که خادم حکام مطلقه‌ایکه آرزوی ابدی ساختن خود را دارند نبوده بلکه خادم توده‌ها باشد و آنها را کمک کند تا دارای يك زندگی ساده، صمیمی، با مقصود، و آزاد باشند.

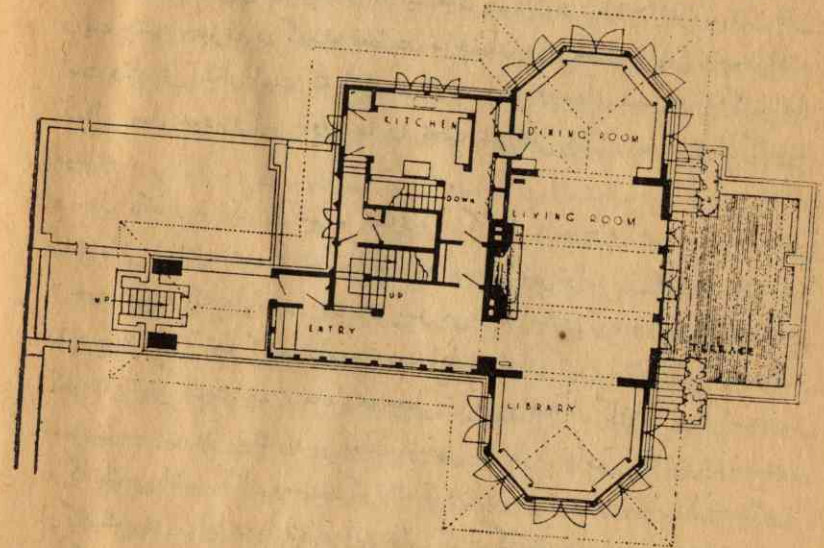
«اکنون اگر بخواهیم نظری بگذشته افکنده و بدانیم فکر معماری مدرن از چه زمانی بوجود آمده است در می‌یابیم، تا آنجا که من میدانم، که پنجاه سال قبل از میلاد مسیح لائوتسه Lao Tze اولین کسی است که اعلام داشته واقعیت بنا از چهار دیوار يك سقف تشکیل نمی‌شود بلکه باید این واقعیت را در فضای درونی آن یعنی فضائی که مادر آن زندگی میکنیم جست. بهر حال این عقیده کاملاً برعکس اعتقادات سبك «کلاسیك» در مورد ساختمان می‌باشد.»

در اینجا نیز کلمات رایت را نباید آزادانه تلقی کرد. رومی‌ها در مورد فضای درونی ساختمان دارای عقایدی بوده اند که در مقام مقایسه با یونانی‌ها همین عقاید دلیل موفقیت‌های بسیارشان بوده است. اما فضای درونی از نقطه نظر ارگانیک در کلماتی که رایت بکار می‌برد آن چیزی نیست که رومی‌ها می‌پنداشتند. نگرستن او فضای درونی همچون خیره شدن متعجبانه‌ی ما به حمام‌های رومی و سردابه‌های بزرگ دوره‌ی رنسانس نیست. او يك فضای درونی بسیار متواضعانه ترو انسانی اشاره می‌کند که نتیجه‌ی احتیاجات اولیه‌ی ماست و آن را می‌توان نتیجه‌ی فعالیت‌های مردان و زنان دانست. در نظر رایت چنین چیزی در گذشته فقط در ساختمان‌های محلی ژاپنی وجود داشته است و کاملاً آشکار است که اشاره‌ی او به سایر دوره‌های معماری ارگانیک با کمال میل نبوده و این دوره‌ها را تحت شرایطی دارای معماری ارگانیک میدانند.

«حال بگذارید تکرار کنم - کلمه‌ی «ارگانیک» بهیچ «دوره» از کارهای ساختمانی اطلاق نشده و نمی‌تواند بشود. حتی نمی‌توان این کلمه را بدوره‌ی «جورجیان» که ما امروز در آن بسر می‌بریم اطلاق کرد. این کلمه منسوب به هیچ يك از آنچه که ما داریم نیست اما می‌توان آن را بساختمان‌های کهنه‌ی ژاپنی نسبت داد. معماری محلی ژاپنی واقعاً ارگانیک بوده است. معماری مصری نیز يك تعبیر بعثت توجهی که بفرم‌های انسانی شده است. ارگانیک می‌باشد. آثار معماری گوتیک قرون وسطی دارای بسیاری از خصائص ارگانیک بود... اما معماری یونانی بوئی از ارگانیک نبرده است! و جستجوئی بزرگ برای راه‌های بزرگ محسوب می‌شود.»

در اینجا باید بپذیریم که ترجیح دادن اثری بر اثر دیگر مطابق میل شخصی

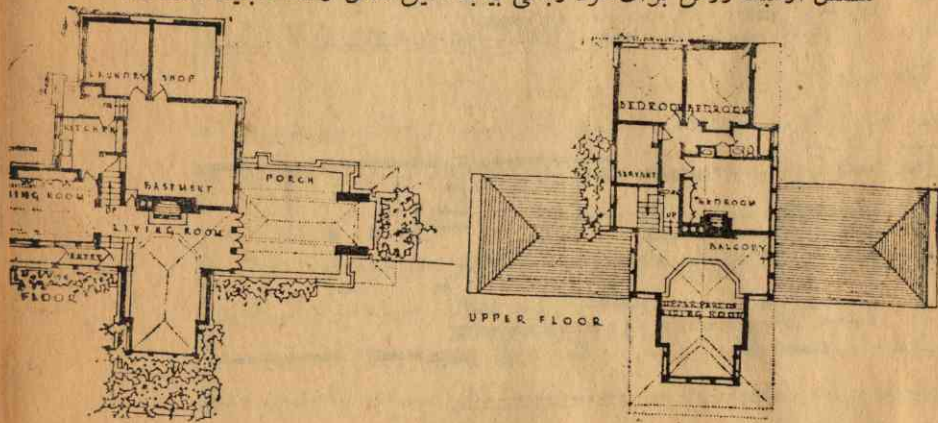
صورت می گیرد ولی اینکه رایت را رمانتیک بدانیم و بگوئیم او پا از این مرحله فراتر ننهاده است قضاوت صحیحی نیست. او را قطعاً می توانیم بخاطر ستایش بی حد زندگی، عشق بانسان واقعی و مخالفت با هر چیز تحمیلی و مصنوعی و مخالفت با قوانین سبک گرائی، مخالفت با تحسین هندسه و قرینه سازی رمانتیک بدانیم. اما در این رمانتسم حالت معمولی غربت زدگی، همراه با عکس العملی که در جان راسکین **John Ruskin** مشهود است و آنها را در مقابل بازندگی صنعتی مشمئز می سازد، وجود ندارد. رایت بهمی علوم فنی مدرن با خوشروئی خوش آمد می گوید. رمانتسم او در این نکته نهفته است که آرزو دارد انسان آقای ماشین باشد و نه برعکس. بدین ترتیب حتی گرایش او بقرون وسطی را میتوان بر زمینه های جدی مورد توجه قرار داد. لوکوربوزیه باین دلیل با گوتیک مخالفت کرده و بسبک یونانی عشق می ورزید که این سبک دارای ذهنیتی روشن و عالی است که هم احتیاج او را بوضوح شالوده ی ساختمان برآورده می سازد و هم حساسیتش را در مقابل فرم خالص تسکین می دهد. رایت به گوتیک منسوب تراست. او از فرم خالص خوشش



ف. ل. رایت: خانه ی هندرسن **Henderson** در الم هارست **Elmhurst** ایلینوی - ۱۹۰۱ - پلان.

نمی آید و نمی تواند حالت معنوی ذهن را تحمل کند. دلیل ترجیح رایت را باید در این حقیقت جست که گوتیک، بخصوص در انگلستان، دارای شکلی از رشد بوده است. در کاتدرال های انگلستان انسان می تواند همواره افزوده شدن چیزی از قبیل دروازه، جایگاه تعمیر و یا ساختمان جدیدی را پدیده ی اصلی بنا درک کند. اینجا در حقیقت فرم های معماری توسعه می یابند، انعطاف پذیرند و بر حسب زمان و مقاصد خود تغییر می کنند (۲۲). این حالت عدم تعقید و رشد را نمی توان در آثار کلاسیک، که در آن مفهوم خشکی از ساختمان بطور کلی بیان شده و فکر وحدت یک نظم ممکن است مرتباً تکرار شود، یافت. رایت با تمجید قرون وسطی به ریچاردسون نزدیکتر است تا با استادش سولیوان و خود از اختلافی که بین او و سولیوان وجود دارد آگاه است: «استاد عزیز در جستجوی قانونی - آنچنان وسیع که هیچ استثنائی را شامل نشود - می باشد. اما من نمی توانم در زندگی از توجه بسیار با استثنائی که قانون را ثابت می نماید خودداری نمایم.» (۱۹۳۵)

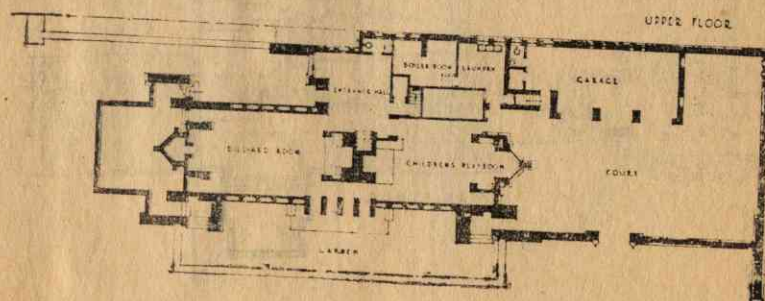
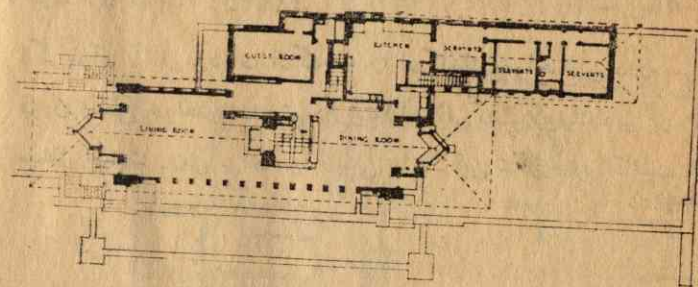
اگر بتوان آثار دوره ای از گذشته را ارگانیک خواند این دوره مربوط به قرون وسطی خواهد بود. حتی در ایتالیا جائی که - گوتیک هرگز نتوانست مستقل از سبک رومن برای خود زبانی بیابد - این شکل رشد، قابلیت انعطاف،



ف. ل. رایت: خانه ی رابرتز **Roberts** در ریور فارست، ایلینوی - ۱۹۰۷ - پلان ها. - ته ویر شماره ی ۲۷ را ببینید -

احترام بمقیاسات انسانی ، غنای گوناگونی و هواخواهی انسان در زندگی روزانه و توجهات بصری او، تنها در شهرها و ساختمان های شهری آن زمان وجود داشت . توجهی که اخیراً در ایتالیا - بیشتر از هر کجای دیگر - به شهرسازی قرون وسطی نشان داده می شود و آن را بر شهرهای ایده آلی دوره رنسانس - یا کلاسیسم هندسی و کمبود هر گونه حس ارگانیک در آن - ترجیح می دهند خود شاهد صحت راهی است که ما در این صفحات آن را می آزمائیم .

در اینجا که من امروز ایستاده ام بحق خود را فرستاده ی زمین میدانم و در مورد نمک و طعم يك زندگی آزاد و جدید موعظه می کنم . من بشما اصرار میکنم که کمی از روشنفکری خود آگاهانه و محافظه کارانه ی خود دست کشیده و کمی بیشتر بطور آزاد منطقی باشید . همه ی شما (باضافه ی همه ی معماران) باید (در صورت امکان روزی ۷ دقیقه) درباره ی این موضوع فکر کنید که چه



ف . ل رایت : خانه ی رایبی Robie در شیکاگو . ایلینوی ، ۹ - ۱۹۰۸ - پلان ها -
- تصویر شماره ی ۲۷ را ببیند -

چیزی خصوصیت ارگانیک را در اقتصاد ، شهرنشینی و معماری بوجود می آورد . معماری صحیح یعنی شاعری . يك ساختمان خوب اگر از جمله ی آثار ارگانیک باشد بزرگترین اشعار است . این حقیقت که ساختمان بامار و بروس ، واقعیتی است ، و از راه آزاد ساختن زندگی بخدمت میکند تا زندگی روزانه را با ارزش تر ساخته و همه ی الزامات را قابل قبول تر سازد و زندگی در آن مفیدتر باشد . این حقیقت نه تنها از جنبه ی شاعرانه زندگی نمی کاهد بلکه آن را قوت نیز می بخشد .

بین این احساس شاعرانه (که با تمام وجوه مختلفش وابسته به زندگی است و از آنجا که از هسته ی واقعی کوشش روزانه بشر حاصل می آید، خود واقعی میباشد) با جادوی شاعرانه لوکوربوزیه یک دنیا اختلاف وجود دارد . رایت و لوکوربوزیه هر دو هنرمندان بزرگی هستند ، لکن بنظر می رسد که رایت وسعت نظر و غنای فکری بزرگتری را داراست . آثار او همه حاصل کوششی برای بچنگ آوردن و بیان زندگی است ، درحالی که آثار استادان اروپائی اغلب شکلی از راه حلهای از پیش ساخته را داشته و بنظر می رسد تنها عقاید سازندگانشان را بیان کنند . چه بسیار از معماریهای مدرن اروپا که سرد و غیر شخصی است ! اگر چه ممکن است همه گونه انحراف از سلیقه از آثار رایت مشاهده شود ، لکن این واقعیت را نمیتوان انکار کرد که آثار او بشدت شخصی بوده و جدا کردن آنها از زندگی درون و زندگی طبیعی بیرونشان غیر ممکن است . رایت با اصرار کسی بنام والت ویتمن Walt Whitman گفته است :

«من مطمئنم که معماری واقعی از زمین آغاز میشود و خاک زیر پنا ، شرائط صنعتی محلی ، طبیعت مواد کار و هدف ساختمان ناگزیر فرم و خصوصیت هر ساختمان خوب را معین می سازند .»

«من دیده ام که آغاز کار این عقیده ی ارگانیک درباره ی معماری ، در يك مغز جوان چه اتفاقی را پیش می آورد . . . دید انسان نسبت بزندگی گسترش می یابد و انسان در مقابل این منعیات نامکشوف ، این تحمیلات تجربی ، این ژستهای بی اهمیت اپرانی و این خصوصیات (که به همه ی ساختمان های شبه کلاسیک و شبه رنسانس حالتی را می دهد که گوئی هنر و معماری محسوب می گردد) شکیبائی خود را از دست میدهد و باین می آغازد که چیزی

نزدیکتر به زمین بجوید ، یعنی توقع بیشتری از زندگی... ما محتاج قرینه سازی و ریتم هستیم زیرا این هردو از خصوصیات زندگی است . اما این قرینه سازی باید پوشیده و مخفی باشد و این ریتم (اگرچه می تواند تا بحدممکن زیبا بنماید) نباید تأکید را معطوف خود کند و همیشه باید موافق مقیاسات انسانی باشد .

«... مرکز آنچه که ما رمانس Romance می خوانیم تغییر کرده است و من دیگران را بروی پیرامون اشیاء نمی بینم و همچنین دیگر با سلیقه رابطه ای ندارد و آن را شکل جدیدی از واقعیت ، حادثه جوئی جدیدی در جستجوی هیجان آور واقعیت می یابم ... دیگر حرکات وحشیانه ، ساخته شده ی سلیقه ، و عقاید حاصل از سلیقه وجود ندارد بلکه جستجو ، در طول همه ی عمر ، برای چیزی است که از طبیعت اشیاء می روید و نه چیزی که به بیرون از اشیاء تعلق دارد.» « ما هم اکنون در تالپسین دریافته ایم که دیگر رمانس در پیرامون زندگی ساخته ی دست بشر وجود ندارد بلکه چیزی عمیق تر مستقلاً در درون زندگی یافت می شود .»

« آنچه را ما معماری ارگانیک می خوانیم دیگر زیباشناسی ، فرهنگ و یا سلیقه ی متداوله نبوده بلکه حرکتی واقعی است . برپایه ی عقیده ای دقیق ، درباره ی صحت جدید زندگی انسان که در آن مذهب ، هنر و علم یکی است : بنظر می رسد که فرم و فونکسیون یکی می باشند.» (۲۳)

نقل قسمت های معدودی از نطق هایی که رایت بسال ۱۹۳۹ در لندن ایراد کرده است برای نویسنده و خواننده هردو کاری بنالحاق است لیکن در رنگ و حالت محتوی زبان بی تاب رایت ، یافتن تعریف های دقیق بی آنکه ارزش و کیفیات آن از بین رود مشکل است . اگر بخواهیم عادل باشیم لازم است همه ی آثار قلمی وسیعش را مورد مطالعه قرار داده و از ماحصل آن دید او را نسبت به زندگی و معماری دریابیم . او این دید را ، همواره و بدون تغییر ، از طریق اشارات بیان می دارد و از بکار بردن کلام روشن می پرهیزد . رایت مرد تئوری نیست ، و هرگز نتوانسته دوران آثار و مسائل شخصی اش ایستاده و آنهارا بطور مرتب و باروشی صحیح بیان دارد . ممکن است با مرتب کردن مجدد توده ی آشفته ی آثارش و یا از راه زندگی کردن با او در مدرسه ی تالپسین (جایی که دانش آموزان از ابتدای درس بساختمان می پردازند ، دسته جمعی در کار رایت شرکت می کنند

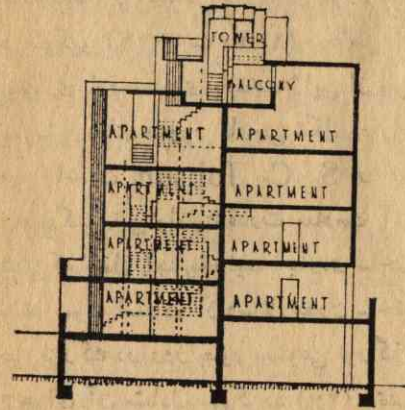
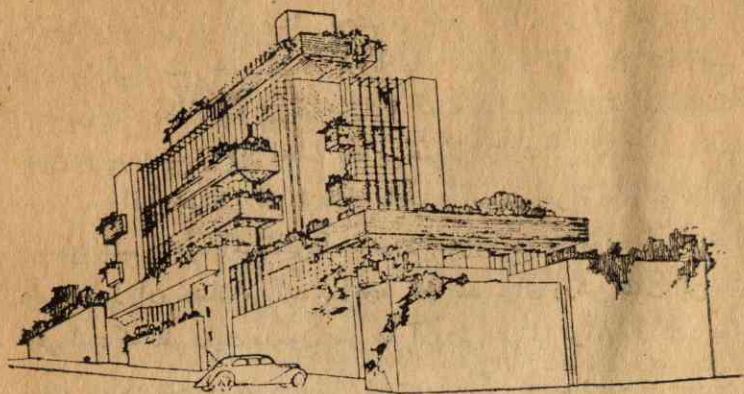
مواد کار جدید را می آمایند و مزارع را برای غذای خود کشت می کنند) - جایی که زندگی ذهنی و عملی ، زندگی فکری و زندگی واقعی بنظر می رسد که یکی باشد - تئوریهای او را دریافت . اغلب به رایت و مدرسه ی تالپسین تهمت فرارمانتیک و پناه به بیلاق غرب از ترس زندگی امروزه زده می شود . این تهمت ها را در اینجا بی پاسخ می گذرانیم . مهم اینست که رایت در کار خود ، بعنوان يك معمار ، پیشرو معماری مدرن بوده و ضامن اعتبار و درستی کنونی معماری ، و نیز از بسیاری جهات ضامن ترقیات آینده ی آن ، می باشد . تأثیر او و شجاعتی که در مقابله با مسائل فنی و اجتماعی معماری مدرن نشان داده است بگفته ی بالا واقعیت و صداقت می باشد .

آثار رایت در تاریخ ساختمان سه بخش تقسیم می شود: شهر سازی ، تکنیک ، و کارهای کاملاً مربوط به معماری .

استعداد او در شهر سازی اخیراً در طرح شهر Broadacre City - که از سال ۱۹۳۵ گفتگوهای بسیاری را ایجاد کرده است - دیده می شود . از آنجا که مادر این زمینه کوشش دیگران را مورد نظر قرار نداده ایم این قسمت را نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار نمی دهیم ، لیکن شهر براداکر از نظر درك ذهنیت رایت مهم است . رایت پس از آغاز خانه سازی در دهات و ساختمانهای صنعتی شهری ، پس از اینکه بیزازی خود را از شهرهایی که مامیشناسیم نشان داد (۲۴) و پس از نوشتن کتاب «شهری که محو می شود» تئوریهای خود را در يك شهر مدرن بوسعت چهارمیل مربع جامه ی عمل پوشانده است . شهر براداکر که اصولا يك مرکز کشاورزی است از همه ی وسائل ممکن راحت که در شهرهای بزرگ یافت می شود برخوردار می باشد و هر يك ارساکنین این شهر حداقل دارای يك جریب زمین است . البته کلید ساختمان چنین شهری در دست وسائل حمل و نقل است . هر خانواده باید دو ، سه ، چهار و یا پنج اتومبیل داشته باشد

و همه‌ی وسائل مربوط به تکنیک مدرن در خدمت کشاورزی، صنعت و زندگی معمولی است. برخلاف لوکوربوزیه که آوردن دهات را بدرون شهرها (از طریق ساختن آسمان خراشهای بزرگ که بوسیله‌ی مسافت طویل چمن کاری از هم جدایند، و بوسیله‌ی باغ‌هایی که بروی سقف‌ها و مهتابی‌ها ایجاد می‌شود) پیشنهاد می‌کند، رایت شهرها را بدرون دهات می‌آورد. این کار با اصرار مردی صورت می‌گیرد که همواره انسان را واحد کارش دانسته است. (۲۵) عقیده‌ی لوکوربوزیه فونکسیونال و کاملاً ممکن است، لکن رنگی از خیال دارد و انسان متعجب می‌ماند که چه نژادی از شهر او، که پر از ساختمان‌های بلند با فواصل وسیع است، بیرون خواهد آمد. راه حل رایت انسانی است: بشر بروی زمین زندگی می‌کند، پس بگذاریم بزنگی بروی زمین بازگردد. از تکنیک مدرن نباید فقط از طریق نقاله‌های عظیمی که مردم را می‌بلند و دفع می‌کند بهره‌برداری کرد، مردمی که برای محبوس ساختن خود در حجره‌های گوناگون آسمان خراشها می‌روند. این بهره‌برداری باید از طریق حمل و نقلی که هم اکنون در کشورهای مثل ایالات متحده امریکا بدهقان و شهرنشین طبقه‌ی متوسط اجازه می‌دهد که بدون ازدست دادن فعالیت‌های اجتماعی خود، در دهکده بسر برند صورت پذیرد. فکر لوکوربوزیه برای تهیه‌ی باغ بروی مهتابی در همه آپارتمان‌های آسمان خراشهای بسیار درخشان است، اما چیزی عمیقاً غیر انسانی در آن وجود دارد. در شهر رایت، که مراکز جمعیت پراکنده می‌شود، فاصله‌ی بین دهکده و شهر از راه توسعه‌ی غیر منطقی حومه‌ی شهرها از بین نمی‌رود، بلکه این کار با روشی منطقی و انعطاف پذیر صورت می‌گیرد. چه موافق، چه مخالف، همه می‌توانیم حدس بزنیم که زندگی در تحت چنین شرایطی بهتر خواهد بود.

در شهر لوکوربوزیه باید برای هر نفر و هر خانواده یک حداقل فضای مورد استفاده تعیین شود و به ترتیب افزایش افراد خانواده، آنرا باید از آپارتمان (X) به آپارتمان (X+1) منتقل کرد. در تقلیل اینگونه‌ی زندگی به یک طرح چیزی غیر اخلاقی و کاملاً غیر ارگانیك وجود دارد و بویی از استبداد به مشام می‌رسد. اما در شهر براداکر فضای کافی موجود بوده و امکان توسعه‌ی فضای مورد احتیاج فرد و خانواده هست. من نمی‌خواهم بگویم که لوکوربوزیه کلاسیك و رایت رمانتیک است. برای اجرای هر دو طرح همه تکنیک‌های



ف. ل. رایت: آپارتمان‌های خانه‌ی الیزابت نوبل Elizabeth Nobel
لوس آنجلس، کالیفرنیا - ۱۹۲۹ - پروژه.

مدرن لازم است ، اما اصولاً عقاید ایندو نفر باهم کاملاً متفاوت بوده و شك نیست که شهر رایت دارای آزادی بیشتر و دسته‌بندی کم‌تری است و در حقیقت زندگی در آن بیشتر بچشم می‌خورد . ما می‌توانیم تصور کنیم که فرزندانمان و حتی خودمان در اروپا نهار خورده و قرار شام همان شب را در نیویورک بگذاریم و این قرار را با کمک هواپیما عملی سازیم ، زندگی بدین ترتیب وسیع‌تر و از لحاظ تجربی غنی‌تر از زندگی کنونی ما خواهد بود . اما واقعاً چندان‌تر از ما علاقه داریم در آسمان خراش‌های لوکس‌بوزیه زندگی کنیم ؟ خود آمریکائی‌ها ، باهمه‌ی تجربه‌ایکه در مورد آسمان‌خراش دارند ، از آن بدشان می‌آید . آنچه گفته شد برای روشن شدن این مطلب کافی است که نظر رایت در مورد شهرها آرزویی غریب برای بازگشت بزمین نیست ، بلکه نتیجه‌ی نظر خاص او نسبت به زندگی مدرن و آینده‌ایست که در آن انسان ، در حالیکه مایملک امروزمان را حفظ کرده است ، آنچه را نیز که از دست داده بازمی‌یابد و بازگشت و غنای بیشتری برحسب مقیاس انسانی خود و طبیعتش زندگی می‌نماید .

سهم رایت را بعنوان يك تکنيسين می‌توان تحت سه عنوان خلاصه کرد: مهندسی ، استفاده از مواد جدید ، و اقتصاد (۲۶) . در مورد مهندسی کافی است که هتل امپریال را در توکیو (۱۹۲۲ - ۱۹۱۷) بخاطر آوریم که در زلزله‌ی ۱۹۲۳ ، که بسیاری از قسمت‌های پایتخت ژاپن از بین رفت ، برجای خود باقی‌ماند . ویسا ستون‌های مشهور قارچی شکل ادارات قسمت امور اداری شرکت س. س. جانسون S. C. Johson را در راسین Racine بیاد بیاوریم . هیچ‌کس نمی‌توانست قدرت مقاومت آنها را محاسبه کند و تنها پس از آزمایشاتی که بعمل آمد به رایت اجازه‌ی ساختن آن داده شد . همین ساختمان می‌تواند نمونه استفاده از وسائل مدرن ساختمان نیز باشد . همه‌ی این حجم مکعبی بزرگ در روز بطور مصنوعی نور گرفته و بوسیله‌ی يك روش تهویه‌ی مطبوع هوای آن متعادل می‌گردد (۲۷) . تشریح همه‌ی استفاده‌های جدید از مواد کار مدرن در ساختمان‌های کوچک‌تر رایت و خانه‌هایی که از آغاز این قرن ساخته است مدت درازی بطول خواهد انجامید . او هنوز تحقیقات خود را درباره‌ی اینکه چگونه می‌توان يك خانه‌ی متوسط‌الشکل و اندازه را با حداقل قیمت کار و مواد تمام کرد ادامه می‌دهد . نکته‌ی مهم

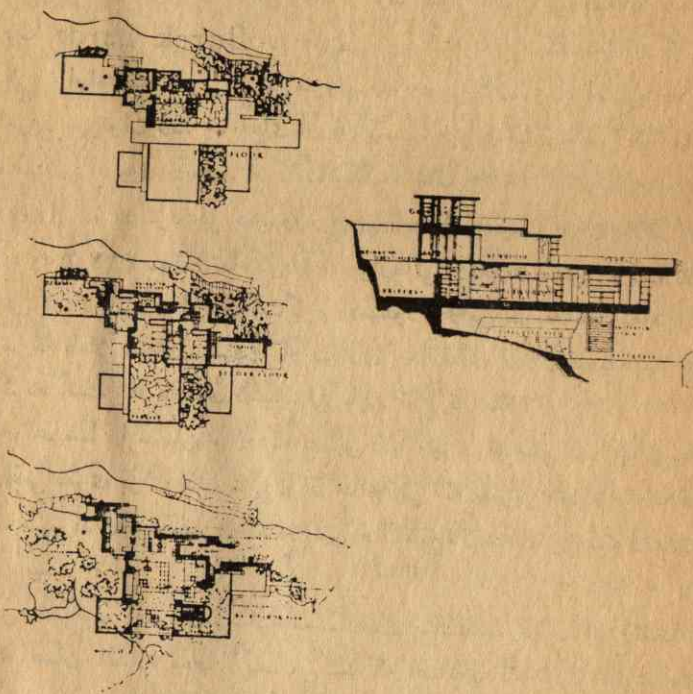
این است که رایت در مقابل محدودیت انتقادی به خانه‌ای و روش‌های جدید ساختمان‌غیر-روی‌نیاورده است - این کاری است که همه‌ی معماران می‌کنند - بلکه او در مقابل چنین محدودیتی سعی کرده است همان جاداری ، گوناگونی و شکوه بزرگ هنری را ، که در ساختمان‌های چندین هزار دلاری وجود دارد ، در ساختمان‌های اخیرش نیز بوجود آورد (۲۸) . رایت برای ارباب رجوع ثروتمند خود آثار زیادی را بوجود آورده است و برنردت ، هنگامیکه در سال ۱۹۳۷ درباره‌ی او می‌نوشت ، شاید هنوز بحق این جمله‌ی بورک - هاردت Burck hardt را نقل می‌کرد که «خلق يك سبك ارگانيك بستگی به استعدادی خوبی و نیز سرمایه‌ی خوبی دارد...» اما این حرف را امروز نمی‌توان زد . خانه‌های ارزان قیمت اخیر رایت زیباتر از ساختمان‌های لوکس اولیه‌ی او است . از زمانیکه در سال ۱۹۳۷ خانه‌ی جیکوبز Jacobs را در نزدیکی مدیسون Madison به قیمت ۵۵۹۰ دلار (در حدود ۴۱۲،۵۰۰ ریال) تمام کرد (با دیوارهایی از تخته‌ی سه‌لایه و کف‌طاق سیمانی که از زیر آن لوله‌ی آب گرم رد می‌شود ، و این طریقه‌ایست که امروزه در امریکا کاملاً متداول است) ، او بسیاری خانه‌های ارزان قیمت دیگر را تهیه کرده است . او علاقه‌ی ناشکیبائی باین نوع کار دارد :

«می‌خواهم شما را مطمئن سازم که در این دنیا چیزی جالب‌تر از کیفیتی از کار واقعی هنری برای بکار بردن در خانه‌هایی که بهترین شهریان ما در آن بسر می‌برند وجود ندارد . اما در عین حال هیچ‌کار سخت‌تر و خسته‌کننده‌تر از این نیست .»

و بدین ترتیب افسانه‌ی اینکه معماری رایت فقط برای ثروتمندان است تا همان اندازه صحت پیدا می‌کند که افسانه‌ی رمانتیک شهریان و مشهور است .

اگر بطور ناگهانی از کسی بپرسیم که در يك کلمه بگوید رایت واقعاً برای معماری مدرن چه کاری کرده است ، بهترین جواب این است : همه کار . بجز معدودی استثنا ، اصولی که لوکوربوزیه ، گروپوس ، میس وان دررو ، و ژ. ژ. پ . اود بوجود آورده‌اند - اگر نخواهیم بگوئیم که از رایت ملهم بوده‌اند - قطعاً ده سال زودتر از آن‌ها بوسیله‌ی رایت عملی شده است . البته با این حرف از بزرگی هنرمندان فوق کاسته نمی‌گردد ، زیرا آنها این

تئوری‌ها را در تحت شرایط مختلفی عملی کرده‌اند. این اولویت هم‌اکنون بخاطر نبوغ رایت نیست، بلکه تا حدی بخاطر سنت معماری امریکا است، تا حدی مدیون کار مدرسه شیکاگو است، و تا حدی نیز مدیون مطالعه‌ایست که رایت روی معدن طلای واقعی نوگرائی - یعنی معماری ژاپن - کرده است.



ف. ل. رایت: «آبشار»، پنسیلوانیا - پلان‌ها از بالا به پایین: طبقه سوم، دوم، اول - طرف راست: مقطع - تصویر شماره‌ی ۲۹ را ببینید -

اکنون باید عوامل اصلی معماری مدرنی را که رایت مسئول آنست، بیازمائیم (۲۹).

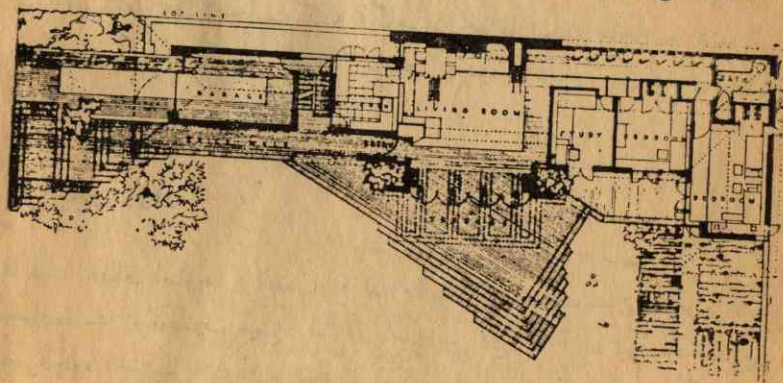
الف - فضای درونی واقعیت دارد.

بدون شك این بزرگترین خدمتی است که او برای معماری انجام داده است و نیز مشکلترین قسمت برای تشریح بوسیله‌ی کلمات است. قبل از هر چیز باید بگوئیم که موضوع مورد بحث ما يك کیفیت فضائی است. در حس ارگانیک انسان يك مکعب دارای هیچگونه واقعیت فضائی نیست و يك شکل استرئومتریکی می‌باشد. اغلب خانه‌های ما، که اطاقهایش بصورت هندسی در کنار هم قرار دارند، دارای تشکیلات فضائی متریک هستند. در حالیکه خانه‌های رایت دارای تشکیلات فضائی ارگانیک می‌باشند. این تشکیلات چه از لحاظ پلان و چه از لحاظ مقطع عمودی متناسب با فعالیت‌های مربوط به زندگی بوده و لذت چشم را فراهم می‌آورد. در حقیقت رایت کاری را که همه‌ی معماران باید بکنند - ولی فقط معدودی از عهده‌ی آن برمی‌آیند - انجام می‌دهد. یعنی او بجای اندیشیدن به پلان و مقطع عمودی به فضای درونی می‌اندیشد. این کار به اطاقهایش آزادی اندازه و استقلال از مربعات و مستطیل‌ها را - که بهمان اندازه در کار سایر معماران وجود دارد - می‌دهد. (۳۰) مسئله‌ی مهم اینجا است که آگاهی از فضای درونی منجر به استمرار فضائی می‌گردد، که در همه‌ی اطاق‌ها وجود داشته و اصل اولیه‌ی پلان آزاد است.

ب - پلان آزاد

قابلیت انعطاف اطاق‌ها و استمرار و تداوم آنها اکنون خصوصیتی مسلحانه برای معماری مدرن محسوب می‌شود. اما لازم است بین دو پلان آزاد تفاوت بگذاریم. یعنی وجوه اختلاف پلان آزاد تئوریک لوکوربوزیه را با پلان آزاد ارگانیک رایت که از ۱۹۰۵ به بعد آنرا بکار برده است دریا بیم. اصلی را که لوکوربوزیه پیش می‌کشد در فرم اعلا‌ی خود بسیار ساده است. بدین معنی که لوکوربوزیه

اعتقاد دارد خانه‌ها باید بدون هر گونه فاصلی داخلی ساخته شوند و سپس خانه را آنطوری که صاحبش می‌پسندد باید تقسیم‌بندی کرد. رایت هرگز این اصل را نپذیرفته است. برای او پلان آزاد همواره هدف بوده است و نه نقطه‌ای آغاز کار. درک او از پلان آزاد با اعتقاد به انتخاب قبلی ابعاد عمومی ساختمان و تقسیم بعدی آن بمیل شخص - که بسیاری از استادان اروپائی را بخود جلب کرده است - منافات دارد. بعلاوه تکنیک ساختمان بکمک الوار چوب که رایت در خانه‌ها خود از آن استفاده می‌کند با آزادی کم‌تری از میس وان در رو و یا لوکوربوزیه داده است که با فولاد و سیمان فشرده کار می‌کنند. در نتیجه، اگر چه رایت از قطعات قابل حمل استفاده کرد و چندین اطاق را بعنوان قسمت‌هایی از يك کلیت بشمار آورد، اما استمرار فضائی را از طریق تعقیب‌روش‌های رسمی ویا مکانیکی بدست نیاورده، بلکه از راه مطالعه‌ی احتیاجات و لوازمات انسانی بدان رسیده است. رایت هرگز باین فکر نیافتاد که ابتدا میزی انتخاب کند و سپس مثلاً اگر گرد باشد برحسب آن بدورش دیواری مدور بکشد - و این درست کاری است که میس وان در رو در ویلای با شکوه توگندهات Tugendhat در برون برن Brün کرده است. انتخاب يك شیئی غیر ارگانیک همچون هنری و تعقیب شکل آن با فعالیت ذهنی رایت کاملاً منافات دارد. زیرا با آگاهی او از انسان واقعی و زندگی هر آن ممکن است میزی بشکل دیگر را برای زندگی



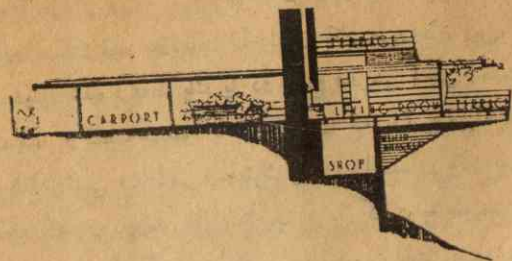
ف. ل. رایت: خانه‌ی ویلی Willey میناپولیس Minneapolis - ۱۹۲۴ -
پلان - تصویر شماری ۳۱ را ببینید -

او مناسب بداند برای رایت پلان آزاد و «واقعیت فضای درونی» یکی است. او اولین معماری است که اطاق نشیمن را پلی ویا حد فاصلی بین دو طبقه‌ی يك خانه‌ی کوچک ساخته است (در خانه‌ی کونلی Coonley - ۱۹۱۱)، ویا اطاق نشیمن را در طبقه‌ی اول قرار داده و طبقه‌ی هم‌کف را برای تهیه محل خدمات مختلف مربوط به يك خانه‌ی آزاد باقی نهاده است. او یکی از بزرگ‌ترین هنرمندان در زمینه‌ی تنظیم نور يك خانه است. او بخوبی می‌داند که چگونه نور را بعنوان يك ماده‌ی طبیعی برای بیان معماری بکاربرد. او در این مورد از پنجره‌ای وسیع استفاده نکرده بلکه آنرا از طریق بازی نور و سایه‌های ملایم بدست می‌آورد.

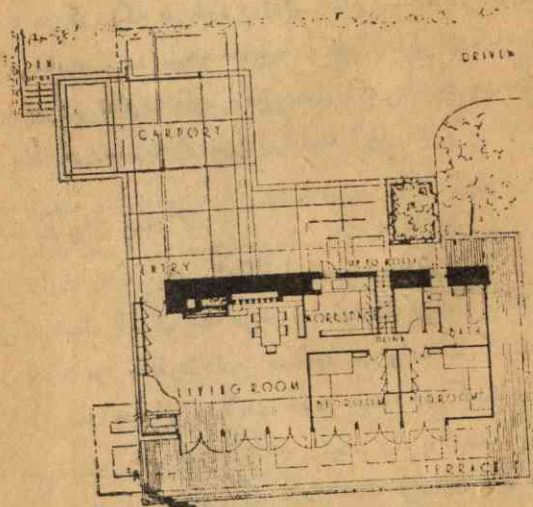
پ- شکل بیرونی نتیجه‌ی شکل درونی است.

این خصوصیتی است که رایت را در بین پیشروان و استادان معماری مدرن مشخص می‌سازد. خانه‌های او توسعه را از يك هسته‌ی مرکزی درونی آغاز کرده و «بشکل گیاهان» باز میشوند. پیروزی آنها از فضا حاصل يك دور شدن تدریجی از این مرکز است. در حالیکه ویلای ساوی Savoy اثر لوکوربوزیه و یا غرفه‌ی میس وان در رو در بارسلون از حرکت تدریجی بسوی همین مرکز بوجود آمده‌اند. در خانه‌های معماران اروپائی، آزادی از راه انعطاف پذیر کردن بسیار شکل درونی بدست می‌آید. و گاه این کار، مثلاً در مورد خانه‌های لوکوربوزیه بوسیله بردن باغ و باغچه بدرون خانه انجام می‌گردد. اما کار رایت دارای گسترش است و او شکل داخلی را بیرون آورده و به‌وای آزاد می‌سپرد: در این کار رایت سنتی را ادامه می‌دهد که از اولین روزهای بوجود آمدن معماری امریکائی موجود بوده است (یعنی زمانیکه خانه‌ها بشکل صلیب، مثل يك آسیاب، به‌رسو گسترده بودند). این گونه طرح‌ها باعث میشود که ترتیب دادن اثرات پلاستیک شکل خارجی ساختمان از راه‌های بشمار و گوناگونی انجام پذیرد. خانه‌هایی که برحسب تئوری لوکوربوزیه ساخته میشود می‌تواند دارای گوناگونی شکل خارجی باشد ولی شکل بیرونی بلاشک فقط يك بدنه‌ی استرئومتریك است.

خود ایجاد میسازد. او این احساس را با استفاده از مصالح طبیعی خلق می کند.



ف. ل. رایت: خانه‌ی Sturges در کالیفرنیا، ۱۹۳۹ - مقطع -
- تصویر شماره‌ی ۳۱ را ببینید -



ف. ل. رایت: خانه‌ی Sturges در کالیفرنیا، ۱۹۳۹ - پلان -
- تصویر شماره‌ی ۳۱ را ببینید -

ث - در طبیعت مواد کار

خانه‌های مدرن اروپا (در فرانسه و آلمان بیشتر از انگلستان و ایتالیا) سفید است. اگر این خانه‌ها در دهکده قرار داشته باشد خود بخود با طبیعت تضاد شدیدی خواهند داشت. این خانه‌ها با شکل هندسی و رنگشان گستاخانه

در ساختمان‌های رایت بدنه‌های مختلف یکدیگر را قطع کرده و در هم نفوذ می کنند و در نتیجه اجتماعی از توده‌ها و احجام ساختمانی را تشکیل می دهند که بطور درفشانی منطقی بوده و با حقیقت کاملاً هماهنگ هستند. از این طریق آزادی خیلی بیشتری بدست می آید. حالت تصویری خانه‌های رایت هرگز صرفاً رمانتیک نیست، زیرا این شکل خارجی حاصل شکل درونی است و بیان بیرونی اتاق‌های داخل ساختمان می باشد. بدین ترتیب گوناگونی شکل‌های بیرونی ساختمان‌های او بین ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ (خانه‌ی رویی در شیکاگو در سال ۱۹۰۸ ساخته شده است) بعلاوه یک تصمیم پیشین که باید در سه بعد ساخته شود نیست. یکبار دیگر این شکل‌ها از رشد ارگانیک خانه حاصل می شود. از داخل بسوی خارج - کوبیسم رایت (او کوبیسم را قبل از بوجود آمدن این مکتب می آزمود) هرگز نمی تواند باین صورت مورد انتقاد قرار گیرد که ترجمه‌ی تئوری‌های فضائی به ساختمان است. این کوبیسم به ترتیب تقریباً مصنوعی پلان‌ها و خطوط منحنی محدود نمی شود تا چشم را لذت بخشد. هدف رایت، بمعنی دقیق کلمه، «سلیقه» نبوده و معماری است.

ت - وحدت شکل خارجی و داخلی: خانه در طبیعت غرق می شود

در اینجا با دو خصوصیت روبروئیم که در سایر موارد ممکن است آنها را جداگانه مورد تجزیه و تحلیل قرار داد، لکن در کار رایت جدا کردن این دو از هم غیر ممکن است. معماران مدرن اولیه اروپا یا از طبیعت می ترسیدند و یا از آن بیزار بودند. ما دیده ایم که کوبیسم چگونه با تئوری‌های شفافیت غقایید مربوط به شکل خارجی و شکل داخلی را خنثی کرده است. لیکن در کوبیسم نیز این کار بوسیله‌ی کار گذاشتن شیشه‌های بزرگ و آوردن شکل خارجی بداخل خانه و یا بوسیله‌ی یک باغ یا ایوان داخلی صورت می گرفت. خانه در هر حال از محیط خود جدا بوده و حتی از تماس آن با زمین، از راه قراردادن آن بروی پایه، جلوگیری میشد. حال عقیده‌ی کاملاً متفاوت رایت را در مورد روابط بین فضای بیرونی و فضای درونی مطالعه کنید. او در مورد طبیعت احساسی روشن دارد و خانه‌هایش بشادی و راحت بروی زمین ایستاده اند. خانه‌ها سطوح متغیر زمین را تعقیب کرده و با ارزشی که به دیده‌های مختلف داده می شود، زیبایی آنرا مورد تأکید قرار می دهند. رایت بخانه‌ای می اندیشد که در طبیعت لغزیده و غوطه ور شده و تداوی مستمر با محیط

تفوق انسان را بردنای ارگانیک ادعا می کند .

راه دیگر استفاده از گچ بری است و در غیر این صورت از مرمر استفاده می شود . در ایتالیا که آجر بار دیگر مورد توجه قرار گرفته ، از آن بعنوان يك ماده ی تزئینی استفاده شده و فقط در نمای ساختمان بکار می رود . این آجرکاری که بسبك رومن مشهور شده و فقط يك یا دو اینچ قطر هر آجر آنست در جائیکه گچ تکه تکه شده و کثیف می شود ، طبیعی است که پائین می افتد . رایت مواد محلی را از لحاظ تزئینی و بخاطر رمانتیک بودن ساختمان بکار نمی برد و درست برعکس آنچه که در دوره ی قابل تأسف و بازگشت به طبیعت ، در خانه های يك طبقه ی انگلیسی انجام گرفت رفتار می نماید . رایت از مواد محلی بطور علمی استفاده می کند . در دست او سنگ ناصاف ، سنگ خارای سائیده نشده ، و الوار چوب تبدیل به گنچ هنری می گردد . آن قسمت از الوار که از ساختمان بیرون میماند هرگز رنگ نمی شود و اغلب تمام قسمت های دیوار ها را از مواد محلی می سازند . در نتیجه خانه ها نه فقط بخاطر تشکیل فضائی شان و اینکه خطوط بیرونی تداوم خطوط زمین است ، بلکه بخاطر صحت هستی فیزیکی - شان چنین بنظر می رسد که از زمین برخاسته اند .

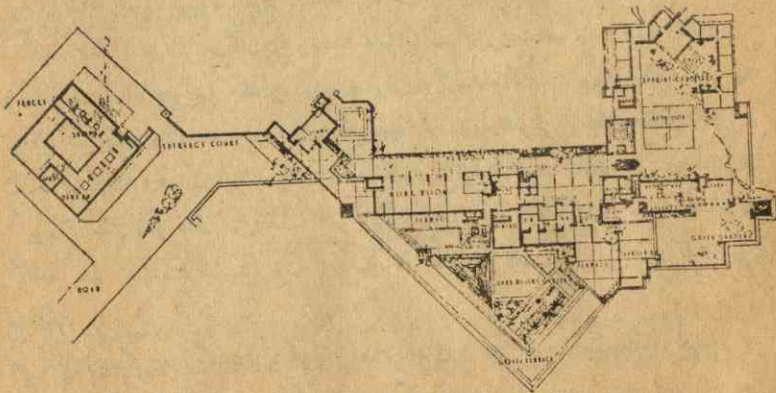
ج - خانه بعنوان پناهگاه

و در نظر رایت خانه يك پناهگاه است . سرپوشی است که در داخل آن حیوانی که مبدل بانسان شده می تواند استراحت کرده و مانند يك غار او را از باران و باد و نور محفوظ دارد . در آنجا می تواند مثل گذشته ، در امنیت و آسایش کامل ، مثل حیوانی در لانه ی خود خم شود . (گید یون) . شاید بتوان این خصوصیت انبیهی رایت را با عطف باین حقیقت تشریح کرد که او در فراخی بزرگ غرب خانه می سازد ، جائی که انسان با طبیعت در تماس نزدیکتری است . در شهر خانه ی مدرن باحتیاجات فیزیکی مختلفی پاسخ می دهد و حالت راحتی که انسان شهرنشین در جستجوی آنست باعث می شود که خانه دارای شکل بازتری باشد . البته عامل ثبات و وزن خالص فیزیکی خانه های رایت را صرفاً شرایط عملی تعیین می کند . از نظر او يك خانه نماینده ی انسان و مرکز خانواده است ، محلی برای استراحت می باشد ، جائی است که انسان میوه ی زحمات خود را بدست می آورد .

می توان بآن حالت شاد و بانشاطی داد ، می توان آن را نزدیکتر باحتیاجات عملی ساخت تابشود راحتتر از آن مواظبت کرد ، لیکن در هر حال خانه بصورت مرکز ثبات باقی مانده و لزوماً با يك ماشین فرق دارد . انسان از داشتن اتومبیل و هواپیما لذت می برد ، اما نمی خواهد که خانه اش واقعاً و باتلویحاً « ماشینی برای زندگی » *machines à habiter* باشد . وجه و فضا - حرکت « خانه يك کلیشه ی سمبلیک و رمانتیکی منحرف بود . اهمیت تاریخی رایت بیش از هر چیز در این نکته نهفته است که او ، پس از اینکه انقلاب صنفی و پیشرفت مهندسی معماری را مجبور ساخت که به تزئینات پناه برد ، نتیجه ای غائی و کاملاً هنری از تلفیق این دو بدست آورد .

رایت واقعاً با « وفاداری بیشتری که مرکز حیاتی ارگانیک محدوده علمی اشیاء است » زندگی کرده و بآن آزادی بخشیده است (۱۹۵۴) .

نمی توان انکار کرد که رایت در ابراز عقیده ی زیر دچار اشتباه است : « لو کوربوزیه ، گروپوس و سایرین هنوز (۱۹۳۹) در جائی هستند که من در ۱۹۵۵ بودم . هنگامیکه من با اعتقاد کامل و اطمینان به نیروی خلاقه ی انسان آغاز بکار کردم ، هدفم براه انداختن چند عامل معین عقیم مانده در معادله ی اصلیم بود . اروپا بجای تسلط بر این عوامل در جهتی خلاقه ، در کوششی احمقانه برای ایجاد يك سبك محلی معاصر ، فقط چند جنبه ی جدید زیباشناسی آن را برای مصارف آکادمیک کسب کرده است . »



ف . ل . رایت : تالین در آریزونا ، ۱۹۳۸ - پلان - تصویر شماره ی ۳۰ را ببینید -

مقام استادان اروپائی مافوق چنین ارزیابی است ، اما اکنون که بهترین هنرمندان اروپا میکوشند تا از جنبه‌ی عملی و چه تئوری : بر محدودیت های فونکسیونالیسم پیروزی یابند بهتر است آنچه که استاد آمریکائی بر علیه لختی عقیم آثار اولین نسل معماران مدرن اروپا می گوید گوش فرا دهند ، بخصوص اگر او ما را در جهت آزادی برانند :

« چرا باید هدفهای هنر و یا معماری فقط باین علت که بوسیله‌ی ماشین ساخته می شود در عصر ماشین با ماشین آلات مشابه باشد ؟ همینکه این آثار بدین ترتیب ساخته شده اند می تواند خود بهترین دلیل برای شبیه نبودن آنها با ماشین باشد . همچنین برای توجیه اینکه چرا فرمها از همه‌ی توجهات بجز فونکسیون و فایده عاریند و اینکه چرا نباید آنها را از نقطه‌ای فراطرازا این دیدگاه تحسین کرد ، دلیل قانع کننده‌ای وجود ندارد . شاید این فرمها از دیدگاهی انسانی زنده باشند . پس بیائید از گرایش با آزادی در هنر معماری و در صنایع نترسیم . ماندگی و تعقیب گذشته مثل همیشه اکنون نیز محکوم به فناست . »

همچنین رایت به منتقدین گفته است : « این منتقدین جوان معماری را همچون عصاره‌ای مرمر و دوست میدارند . آنها در « سطح و توده » انتزاعاتی را در می یابند که کار اروپائی های « بزرگ و با استعداد » (و در حقیقت ملهم از نقاشی فرانسه) است . اما من میدانم که این انتزاعات بعد سوم را نادیده گرفته و عمق ماده را بخاطر رسیدن به اثراتی از بین می برد که از خصوصیات بوم و رنگ از نقاشی است . اما در معماری - هر چند ساختمان از لوله گاز ، تخته سنگ نازک ، فولاد عریان و غیره بپا میشود - این مشخصات وجود ندارد . « مواد » را امروز نیز ممکن است بعنوان « کلیشه های تزئینی » بکاربرد . به ترکیبات گمراه کننده ، و غیر منطقی سیم ، لوله ، زانوئی ، کلیدهای برنجی ، تکه های شیشه و چوب این مکتب نگاه کنید . اینها بوی طاق تشریح را دارد و بر من مثل نقش های سردخانه اثر میگذارد . این دیوارها که مثل ردیف های گنجه بهم رسیده و سریش شده اند بجای تعلق به عصر ماشین به خود ماشین متعلقند . »

در جای دیگر می گوید : « قوانین در اعماق و در حوزه نسبت قرار دارند . در جایی که چنین آسان می توان تجرید گرا بود ، من باید اعتبار این قوانین را باور ندارم . »

تأثیر فرانک لوید رایت

« آنها که می خواستند با رایت ، در همه‌ی جهات نبوغ آزادی خواه و بی باکش ، رقابت کنند بچیزی جز تقلید رقت بار کارهای او نرسیده اند ؛ در حالیکه دیگرانی که ترجمه‌ی عقاید او را بصورتی خالص تر و جامدتر عرضه داشته اند و در جستجوی هماهنگی بیشتری با دومین ربع قرن بیستم بوده و باعتقاد رمانتیک انسان و طبیعت کمتر توجه داشته اند ، در سراسر دنیا به کمال واقعی سبک خود رسیده اند . »

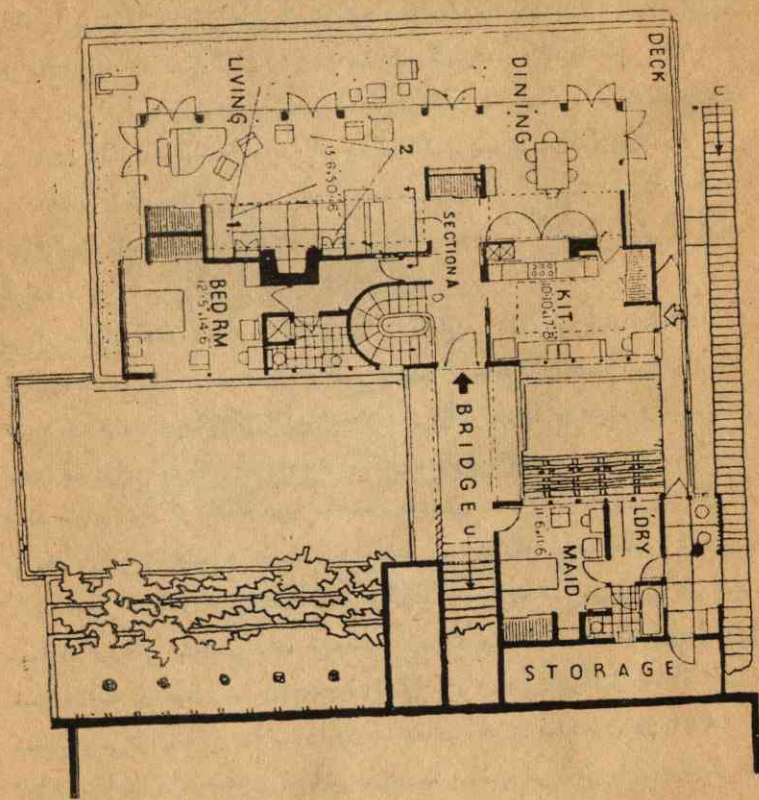
جملات بالا را هیچکاک در ۱۹۳۲ نوشت . گیدیون که آثار معماری را برت وان تهف Robert von t'hoff را ضبط میکند نیز عقیده‌ای جز این ندارد :

وجه در اروپا و چه در امریکا، هر کسی که خواسته است بعنوان يك معمار از آثار او تقلید کرده و یاراه او را تعقیب نماید، بدون شك كار خود را خراب نموده و افكار او را نیز بدترجمه کرده است. شاید مهم‌تر از تأثیر مستقیم رایت بر دیگران، اهمیت او بعنوان يك شاخص، بعنوان علامت جدیدی برای جهتی جدید می‌باشد، زیرا برای آثار او در بین سالهای ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ در اروپا رقبایی وجود ندارد... کوشش برای یافتن دلیلی آشکار برای تأثیر او و جستجوی مدل‌ها و عکس‌ها برای پیدا کردن چیزی مشابه طرح‌های او کار عبثی است. نه. تأثیر واقعی رایت - تأثیر روشنفکرانه‌ی عظیم او - با چند عکس نشان داده نمی‌شود. تأثیر او بخاطر روش و عقاید او است که در کارش منعکسند.

اگر این دو منتقد واقعاً در گفتار خود صادق باشند ما باید اعتقاد به رایت افسانه‌ای را فراموش کنیم. «ناپهنی تنها و فردگرایی که در کشور خود درك نشد و تنها پس از چندین سال بار دیگر كشف گردید. مردی که بكمك اتفاق دهسال از همه‌ی معماران اروپائی در مورد آنچه که پس از آخرین جنگ و حتی قبل از آن در جستجویش بودند سبقت بسته بود.» کذب این جملات، یعنی اینکه امریکائی‌ها هرگز رایت را درك نکردند تا اینکه اروپائی‌ها او را بصورت واقعیش، بکشورش معرفی نمود، وسیله‌ی سلسله کارهای مرتب و بدون وقفه‌اش رد میشود. آثار او شامل ساختمان‌های اداری نبوده (و بخصوص در دوره‌ی عکس العمل شدید سبك گرائی که پس از نمایشگاه ۱۸۹۳ شیکاگو بوجود آمد و دهسال طول کشید) و نیز مقرهای بزرگ شهری را شامل نمیشود، بلکه این آثار جملگی خانه‌های معمول و خصوصی است. رایت همواره بکار مشغول بوده است و همین دلیل آنست که همیشه او را درك می‌کرده‌اند. فقط ممکن است بگوئیم که آشنایان به نبوغ رایت عده‌ی معدودی بوده‌اند (۳۲). اما در مورد اروپا باید گفت که رایت از زمانی که از طریق انتشارات واسموت Wasmuth در آلمان، یعنی از ۱۹۱۰ که در اروپا شناخته شده‌مواره اثری مستقیم یا غیر مستقیم و خوب یا بد بر معماری این قاره داشته است. این حقیقت بوسیله‌ی پوزنر Pevsner بیان شده است. حتی گروپوس در نمای کارخانه‌اش در نمایشگاه ۱۹۱۴ کولونی Cologne از تأثیر رایت بی‌نصیب نمانده است.

لیکن تأثیر رایت در هلند به منتهی درجه رسید. در ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳

برلاژ به معرفی او پرداخت و او را داستادی که در اروپا همتا ندارد خواند. توجه به رایت در میان هلندیها تا سالها بعد از ۱۹۲۵ ادامه یافت. در این سال ویجده‌فلد Wijdeveld بهترین کتاب از سلسله انتشارات خود را بآثار او اختصاص داد. براین کتاب اود. مندلسون، ماله استیونس، برلاژ و مامفورد تقریضاتی نوشته بودند (پوزنر می‌نویسد که لوکوربوزیه از نوشتن مقاله امتناع کرده و گفته بود: «من این معمار را نمی‌شناسم»). اولین کسی که به تقلید رایت پرداخت رابرت وان تهف هلندی بود که در ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵ دوخانه‌ی سیمانی ساخت. پس از آن تعداد زیادی ساختمان تحت تأثیر رایت



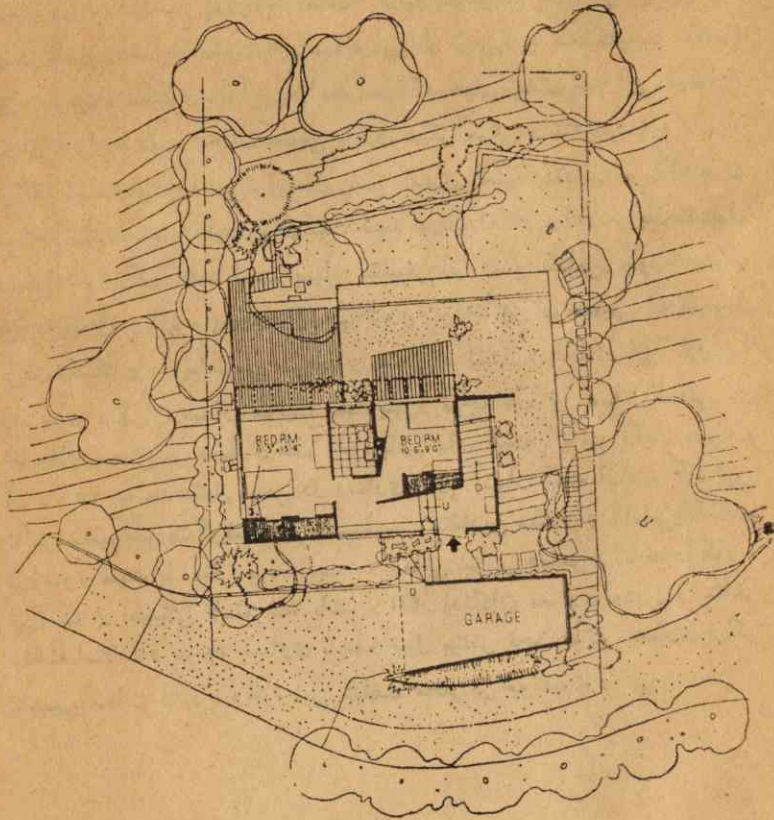
ه. ه. هاریس: خانه‌ی هیل ساید در کالیفرنیا، ۱۹۲۲ - پلان - تصویر شماری ۳۵ را ببینید -

ساخته شد و آشکارترین نمونه ویلای «دولونی فل» De Luifel در واسن-نوئه Wassenaer بود که ه. واندا H. Wanda طرح آن را ریخته بود (۳۳).

جنبه مثبت اولین تأثیر رایت بر معماری اروپا چنین بوده است. جنبه منفی این تأثیر تقلید تزئینات بعضی از آثار او می باشد. سلیقه رایت در تزئین واقعاً وحشتناک است، اما اگر قرار است همین سلیقه او را قادر سازد که آثار خود را اصولاً از قید تزئین برهاند می توان آن را مزیتی شمرد. سلیقه او متوجه اشیاء سنگین و یا سطوح خارجی نامسطح می باشد و بچیزهائی هلاکه دارد که بدیوارش حالتی از استحکام توده ها را میدهد. نمونه مشهور این سلیقه را می توان در هتل امپریال توکیو و در میدوی گاردنز - Mid way Gardens در شیکاگو (۱۹۱۳) مشاهده کرد. هلندیها بین ۱۹۴۱ و ۱۹۲۵ از این موتیوهای گذشته استفاده کرده و یک سلسله ساختمان های زشت غیرعادی ساختند. هلندی ها پس از جنگ اکسپرسیونیسم آلمان را تحت تأثیر قرار دادند، اکسپرسیونیسمی که پوزنر درباره اش چنین می گوید: «گاه شخصیت انقلابی سازنده، گاه جنایت کاری شکست خورده و گاه شخصیتی بی توجه بآینده».

پس از جنگ افکار و آثار رایت بمئاتر ساختن اکسپرسیونیسم ادامه داد و در عین حال دو تئوری مثبت تر فونکسیونالیسم و کوبیسم را تحت تأثیر قرار داد. تعیین سهم رایت و چگونگی این استقلال در تأثیر هر دو بی فایده و غیرممکن است. معماران اروپائی از راه های مستقل به تئوریهای معماری مدرن نرسیدند و نمی توان انکار کرد که وجود ساختمان های رایت (که معماران اروپائی آن را بخوبی می شناختند و عقاید از راه همین ساختمان ها بآنها تلقین شده بود) کمک اصلی و عامل مشوق محسوب میگردد. بعلاوه تأثیر رایت در اغلب معماران اروپائی تشخیص داده شده است. این تأثیر در کار دوداک Dudok معمار مدرسه در هیلورسم Hilversum (۱۹۲۱) غیر قابل اشتباه است. همچنین می توان این تأثیر را در خانه های آجری مندلسون در ۱۹۲۲ و ۱۹۲۳ مشاهده کرد و حتی این تأثیر در کار ماله استیونس، برخلاف نزدیکی اش با کوبیسم، دیده می شود. در مورد فرم از این موارد بسیار است، اما سهم رایت را باید عمیقانه تر مورد واریسی قرار داد.

«رد پای کدامیک از تأثیرات تحقیقات رایت در مورد مصالح ساختمانی مدرن و یا کدامیک از تأثیرات انعطاف پذیری درخشان فضائی او و یا تئوریهای انقلابی اش را در مورد آینده اجتماعی هنر و معماری می توان یافت؟ شاید هرگز ممکن نباشد که سهم او را در استفاده از مصالح مرکب دیوار سازی و در تجربیات پس از جنگ آلمان (گروپئوس، لوکهاردت و دیگران) مشخص ساخت. مثلاً سهمی را مشخص نمود که با اثر رایت بنام معبد وحدت



ج. ا. دین ویدی: خانه در Berkeley، کالیفرنیا، ۱۹۴۱، پلان عمومی - تصویر شماری

۳۶ را ببینید.

بسال ۱۹۵۸ تعلق دارد و سنگ يك پارچه ایست بادیوارهاییکه همه از قطعات جامد ساخته شده اند . خود گروپیوس تاجه حد می تواند بخاطر آورد که که وحدت دلخواه باخ در باهاس نشانی از اولین تأثیراتی است که در اثر مطالعہی دقیق انتشارات واسموت بدست آمده بود . حتی رقص فریبندہی فضائی ساختمان میس واندررو یعنی غرفہی او در نمایشگاه ۱۹۲۹ بارسلون را در نظر بگیرد و یا خانہی مشہور تاگندهات Tugendhat در برون Brunn را بخاطر آورد کہ اطاقها باریتم مخصوصی در یکدیگر ریخته و تقسیم بندی داخلی وجود ندارد . آیا این لوکوربوزیہ است کہ میس را باین کار تجریک مینماید و یا تأثیر رایت است کہ خیلی بیشتر ، اولین اقدامات شجاعانہ را در مورد اتصال اطاقی باطاق دیگر مرئی داشته بود ؟

فرانک لوید رایت را نمی توان در پیش کسوتی نظیر مهندسین بزرگ قرن نوزدهم دانست زیرا شاید بتوان گفت کہ تأثیری کہ او بروی جریان معماری معاصر خود گذارده است بسیار عظیم تر از تأثیر کسانی چون بهرنز Behrens ویا پره Perret می باشد . زیرا تأثیر او تحمیلی از راه بکار بردن تکنیک و « زیباشناسی طرح های صنعتی » نیست ، بلکه او این تأثیر را راه غنای بیکران میدان فعالیت معماریش و توجه تازه اش بمسائل فضائی در خانہ های محلی بر معماری عصر خود باقی نهاده است . تأثیر رایت همواره از ۱۹۱۵ به بعد عامل مهمی در معماری اروپا بشمار آمده است . گاه این تأثیر مستقیم صورت گرفته و بر حسب طبیعت متقلدین هلندی و آلمانی و تاحدی فرانسوی مثبت یا منفی بوده است . و زمانی نیز بی هیاو و ناخود آگاه ، بی آنکہ از اهمیتش کاسته شده باشد ، افکار استادان معماری مدرن را متأثر ساخته است ؛ و هر چه معماری نابغه واصیل بیشتر تحت تأثیر معماری دیگر باهمین صفات باشد ، وجوه این شباهت مخفی تر خواهد بود .

این مهم نیست کہ اخیراً منتقدین تأثیر رایت را بآن اندازه کہ شایسته اش می باشد مورد تأکید قرار داده اند ، بلکه حقیقت مهم در این نکته نهفته است

کہ او هنوز با استقلال بکارش ادامه می دهد . البته باید در نظر داشت کہ کار مستقل باکار تنها و فردی تفاوت دارد . او حقاً باید خود را رهبر معماری مدرن معاصر بداند . برای اثبات این نظر کافی است آثار او را از ۱۸۸۷ به بعد (یعنی از زمانیکہ هنوز در دفتر سولیوان کار می کرد) برشماریم :

— خانہی روبی ، ساختمان های ژاپونی ، مرکز تالیسین ، آبشار ، ساختمان س.س. جانسون ، ساختمان مدارس تالیسین (۱۹۳۸) ، طرح خانہ های چهار طبقہ در پنسیلوانیا (۱۹۲۹) ، خانہ های اخیرش برای مردم توسط الحال آمریکا (۴۱-۱۹۴۵) . این ساختمان ها دارای شخصیت چندگونہ ای است و نمی توان آنها را بیک « سبک » نسبت داد . شخصیتی کہ محصول نبوغی آزاد و در بند نشده است و هرگز از تناقض خود نمی ترسد . آری این ساختمان ها محصول کسی است کہ اگر یکبار ارزش هدفی را دریابد بشوق آزمایش تا بآخر تعقیبش می کند ، و همواره متوجه زندگی و معماری انسان است . رایت تنها يك پیش کسوت و استاد نیست . امروزه آثار او پرتارک معماری نو میدرخشد و اوست کہ محرک پیشرفت معماری است .

تدریس میکنند و در باره‌ی اثاثیه‌ای که از چوب چند لا ساخته می‌شود تجربیاتی کرده است که توجه زیادی را بخود معطوف داشته است. بالاخره باید از الین سارینن نام برد که در کران بروک Cranbrook تدریس می‌کند و لااقل می‌توان گفت که توانسته است يك شاگرد خوب که از هم اکنون نوید می‌دهد معمار بزرگی خواهد شد بدنیای معماری معرفی نماید - این شاگرد کسی جز پسرش ارو سارینن Eero Saarinen نیست.

اما اگر تصور کنیم آنچه که معماری اروپا برای معماری امریکا بارت گذاشته است متعلق به بعد از تاریخ ۱۹۳۵ می‌باشد دچار اشتباه خواهیم بود. تأثیر معماری اروپا از زمانی پیشتر آغاز شده است. لسکاتز از ۱۹۲۰ در امریکا بود و مهمتر از آن ریچارد نوترا (متولد ۱۸۹۲ در اطریش) بسال ۱۹۲۳ بامریکا رفته بود. در مورد ابنیه‌ی صنعتی باید بگوئیم که آثار متفرق آلبرت کان Albert Kahn در سراسر ایالات متحده نشان داده است که تجربه‌ی معماران اروپائی کم و بیش بهم شبیه است.

کوشش برای مشخص کردن جهت تمایل معماری کشوری که دارای ۱۵ هزار معمار است و در آن فعالیت‌های ساختمانی عظیمی می‌شود کار مثبتی است. در امریکا مثل بسیاری از کشورهای دیگر کمی از هر چیز، از نئوکلاسیک گرفته تا مدرن، وجود دارد. اما اگر توجه خود را بجریان اصلی معماری امریکا و بهتر بگوئیم معماری مدرن محدود کنیم، درمی‌یابیم که برخلاف عقاید عمومی مراکز هنری آن در نزدیکی سواحل شرقی، واشنگتن، نیویورک و یا بوستون نمی‌باشد و لسکاتز و کوخر - که صرف نظر از مسئله‌ی آثارشان، اصولا اروپائی مانده‌اند - معرف این جریان نیستند. برای دانستن اینکه امریکا واقعاََ بمعماري چه داده است باید بجای توجه با آسمان خراشها، ابنیه‌ی محلی آن را مورد توجه قرار دهیم.

مناطقى که در آن بمعماري توجه شده است به ترتیب اهمیت در اینجا ذکر می‌گردد: (۱) کالیفرنیا (۲) میشیگان، ایلینوی، اوهایو. (۳) فلوریدا، تکزاس، آریزونا. بعبارت دیگر بجز سواحل اقیانوس اطلس این مراکز در (۱) سواحل اقیانوس آرام و (۲) مرکز منطقه‌ی دریاچه‌های آب شیرین و همچنین جنوب قرار دارد.

کالیفرنیا مهمترین این مراکز است. در آنجا تمایلات اروپائی با معماری

معماری معاصر ایالات متحده

هنوز خیلی زود است که برای ارزیابی تأثیر مستقیم آخرین رسیده‌های اروپا بر معماری امریکا کوشش کنیم، اما رسیدگی به تأثیر امریکا بر آثار اروپائی آسان است. گروپيوس بسال ۱۹۳۷ بامریکا رفت و طولی نکشید که مدیر مدرسه‌ی معماری دانشگاه هاروارد شد. بروئر نیز در همان سال بامریکا رفت و اکنون استاد معماری در همان مدرسه است. واگنر Wagner، متخصص خانه سازی در آلمان، هم اکنون در هاروارد تدریس میکند. میس واندروو در ایلینوی بتدریس مشغول است و تا آنجا که من اطلاع دارم تنها کسی که فعالیت‌های خود را محدود بتدریس کرده و از ابتدای اقامتش در امریکا تاکنون طرح يك خانه را ریخته است. همچنین خبر دارم که موهولی ناگی در شیکاگو

ارگانیک رایت تماس مستقیم یافته است. در نتیجه این تماس جهتی کاملاً مشخص، گروهی معمار (که دارای اصالتها و طبایع گوناگونند) و جنبشی پیشرو بوجود آمده است. کوشش برای اینکه ثابت کنیم تجربیات اروپائی برای ثابت کردن آثار رایت بکار رفته است و یا کوشش برای اثبات این مطلب که بکمک آثار رایت عقاید اروپائی با ارگانیک و اصول زندگی انسانی منطبق شده است، عاقبت بیک جا میانجامد زیرا این جنبش معماری و یا بطولگی بگوئیم نسبتاً هنری (چون بجز معماری شامل سایر فعالیتها نیز می شود) دارای معماری بنام نوترا است که از اروپا آمده و نیز شیندلر Schindler را دارد که شاگرد رایت است. بجز این دو نفر مشهورترین معماران این جنبش عبارتند از گ. این G. Ain، ر. سوریانو R. Soriano (یکی از شاگردان نوترا)، ه. ه. هاریس H. H. Horris، و. و. وورستر W. W. Wurster، و وقتیکه موزه هنری سانفرانسیسکو تصمیم گرفت در آوریل ۱۹۴۲ نمایشگاهی از معماری محلی معاصر برپا کند، شش معمار را برگزید: (۱) فرانک لوید رایت، (۲) ویلیام ویلسن ورستر، (۳) ریچارد - ج. نوترا، (۴) هارول هاریس، (۵) جان الکین دین وی دی John Elkin Dinwiddi و (۶) هاروی پارک کلارک Harvey Park Clark. منتقدی بدلائل صحیح تشخیص داد که آنها بهترین معماری محلی روز را عرضه میداشتند. بلافاصله بعد از این شش معمار می شود از بسیاری معمار دیگر نام برد، از قبیل جان لوید رایت، جرج فردک George Fred Keck از شیکاگو، آلدن - ب. د. Alden B. Dow از میشیگان که شاگرد رایت است. شاید نتوان بسیاری از این معماران را معماران ارگانیک خواند، زیرا فقط بعضی از آنها پیوسته این خصوصیت را در آثار خود نشان میدهند، درحالی که بآسانی می توان دهها و صدها ساختمان را نام برد که در سراسر امریکا ساخته شده و ارگانیک است. حتی در ساحل شرقی که روش اروپائی بیش از هر جای دیگر و برای مدتی طولانی متداول بود بسیاری از معماران، که بعضی از آنها اروپائی هستند، با آثار خود نشان داده اند که اکنون با ارگانیک متمایزند. گفتن اینکه این مردان چقدر با معماری رایت مخالفت کرده اند ممکن نیست. او چنانکه دیدیم همواره در حال پیش رفتن است و همانگونه که گفته شد باید او را نه تنها بعنوان یکی از استادان معماری اخیر امریکا دانست،

بلکه باید او را بعنوان بازیگر نقش عمده ای این ماجرا شناخت (۳۵). رایت در پاسخ این سؤال که آیا بنظر او معماری مدرن تبدیل به نوعی سبک نشده است و آیا این جنبش برای جلوگیری از پراکنده شدن نیرویش در صدها جهت مختلف احتیاج به جهت معینی ندارد گفته بود:

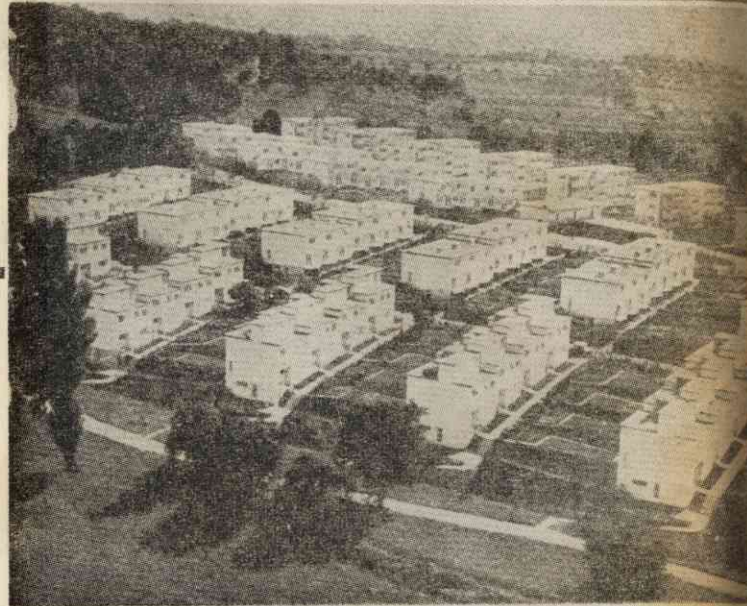
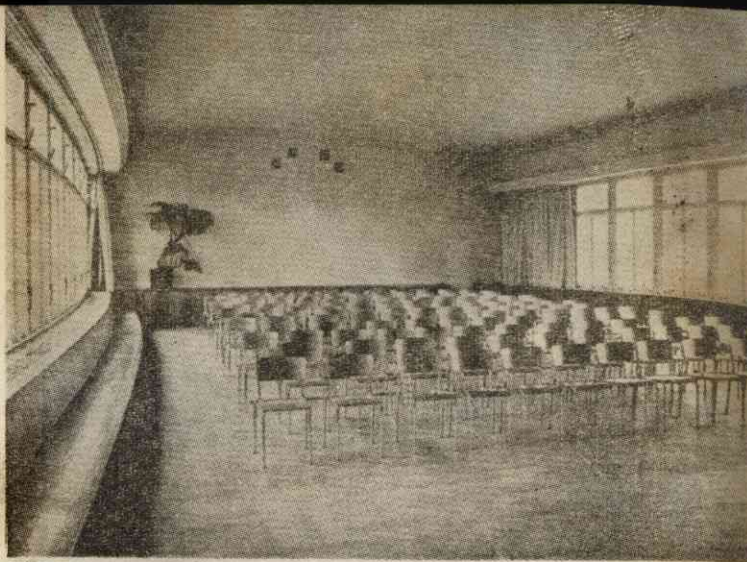
«آری نه. ما همه در انگلستان و محتملاً در ایالات متحده بعنوان کلچین هائی از اجتماع تحصیل کرده ایم و این تحصیلات تماس ویژه ای ما را با زندگی تشکیل می دهد. بدین ترتیب هنوز نمی توان از تقلید ویژه و یا عمومی اجتناب کرد. مردم این عقاید و اصول را می گیرند، از یکسو آنها را بکار می برند و از سوی دیگر برای تدریس، آنها را فرموله می کنند. آکادمیسین ها در جایی که بخود سبک احتیاج داشته باشیم بساختن یک سبک می پردازند و در حقیقت آنها هم اکنون نیز باین کار پرداخته اند. اما همواره باید در نظر داشته باشیم که ما دیگر سبک نمی خواهیم... اما بشریت همواره بسبک احتیاج دارد و بنا بر این در هر لحظه، هر نسل، و هر قوم روی زمین بچیزی تازه احتیاج دارد. قانون تغییر قانونی تغییر ناپذیر است و تنها قانونی است که ما بحساب نیاورده ایم. این تنها قانونی است که یاد نگرفته ایم در ساختن فرم آن را مورد توجه و احترام قرار دهیم. ما کوشیده ایم که از حرکات زندگی جلوگیری کنیم اما چرا باز هم باینکار ادامه دهیم؟ چرا نباید توجه کنیم که اگر می خواهیم سرمشقی بوجود آوریم این سرمشق باید آزادانه و کاملاً مناسب با رشد باشد و باغلب احتمال رشد زندگی را قوت بخشد. بنظر من آنچه که گفتیم بمعنای پایان کلمه ای «قرار داد» است. لحظه ای که ما صاحب علاقه ای احساساتی و یا قطعی می شویم حس می کنیم که باید آن را حفظ کرده و از دشمنان محفوظش بداریم. تفکر ما، فلسفه ی ما... و هر چه که داریم بر پایه ی همین «داشتن و نگاشتن» است. مطمئنم که شما نیز از دیدن نتایج تغییر این جریان متعجب خواهید شد. اگر تعلیم و تربیت بر اساس فرهنگ ی انسانی پایه گذاری شود، «داشتن و نگاه داشتن» را فراموش کند و فرهنگ ارگانیک را با آزادی خاصی که بزنگی میدهد برگزیند آنگاه خواهید دید که می شود بزنگی ایمان آورد و نیز خواهید دید که زندگی تنها چیزی است که می توان بآن ایمان آورد.

اما اگر رایت فتنه جو و واعظ محیطی جدید، نامحدود و آزادانه چنین جوابی

داده است نمی شود گفت که او چشمان خود را بر اشکالاتی که حتی در میان شاگردان خودش وجود دارد می بندد : « در تالیسین ... ما این اصول و عقاید را ، که هر روزه با زندگی و طبیعت درگیرند ، درهمی راه های ممکن می - آزمائیم . اما در این میان دو جناح چپ و راست وجود دارد . جناح چپ جنبه ای از مسئله را برگزیده است که ما به تجربه اش علاقمند بودیم و بازیرکی يك نقاش از آن صحنه و سبکی مصنوعی ساخته است . بعبارت دیگر جناح چپ ما را به تصنع دیگری رسانده است که می کوشد با بکار بردن هنر بعنوان زیبا شناسی از واقعیت فرار کند . در حالیکه باید بفهمد که اکنون زمان آنست که (اگر چه ساختمانها باید بطور علمی ساخته شوند) علم ، هنر و حتی مذهب در آنچه که می سازیم بیک صورت نمایش داده می شوند . جناح راست روش کار را می بیند و از آنجا که چیزی هم از وسائل میداند سعی می نماید که هر دورا بزرگ کند . متأسفانه اکنون تعلیم و تربیت در مقابل احتیاجات ما مردان جوانی را بوجود آورده است که می تواند کارها را فقط از راه انتخاب و ویرگزیدن انجام دهند و از درون ، محرك خلاقه و غریزه ایکه اصول امتحان شده هدایتش می کند خبری نیست . بنابراین آثار جناح چپ این جنبش را که توسعه یافته است می توان در آمریکا و همه ی کشورهایی که « مدرنیست » می سازند یافت . مادر تالیسین این ساختمان ها را می بینیم که خشک ، ناموافق ، پفکی و بظاهر مفیدند . اما این ابنیه درواقع بیان زیباشناسی دیگری هستند که شاید تنها مزیتش این باشد که زیبا شناسی بهتری است و هرگز بخوبی بواقعیت معماری نزدیک نشده اند و بجای نزدیکی بقلب زندگی به تزئین هایی روی آورده اند که پس از مدرنیسم بوجود آمده است .

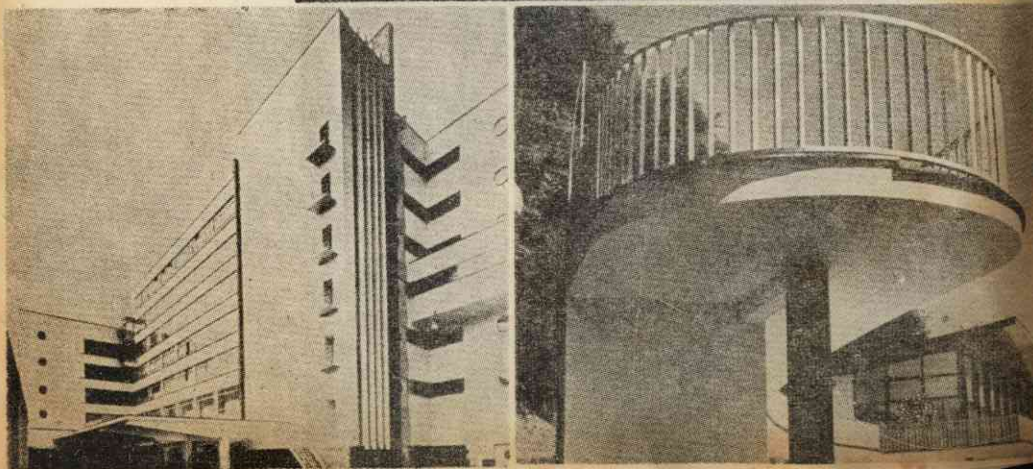
آیا سخن رایت در این تنقید متوجه معماران کالیفرنیا و اطراف دریاچه های آب شیرین که ذکر آنها را کردم نیز می شود ؟ احتمالاً خیر . رایت که کاملاً بوسیله ی الهامات و فعالیت های شخصی خود کار می کند فرصت این را ندارد که بعنوان عضوی از این جنبش بادیگران در يك سطح کار کند . خصوصیاتى از کار رایت که مورد انتقاد معماران جوان قرار گرفته است در زیر می آید :

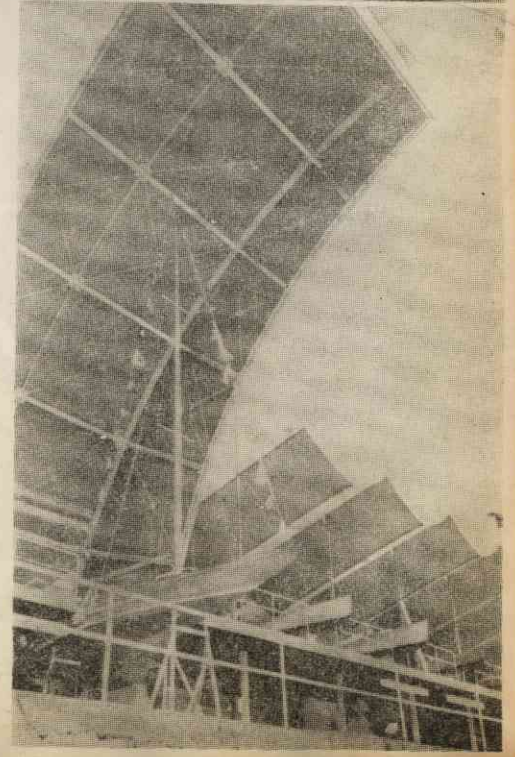
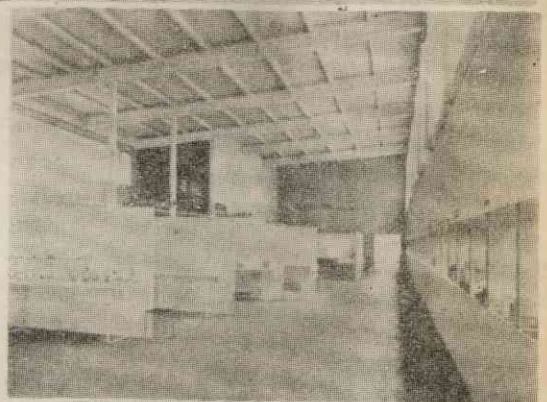
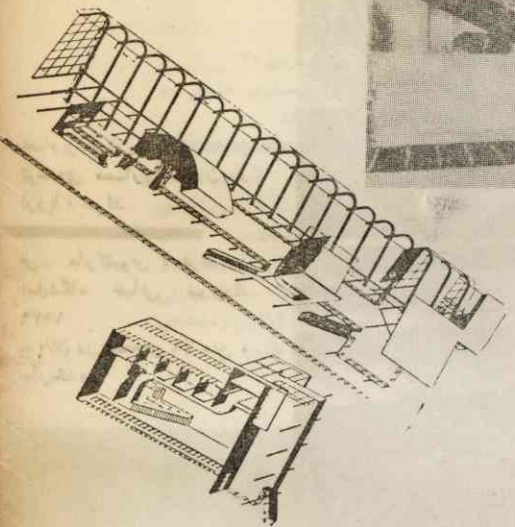
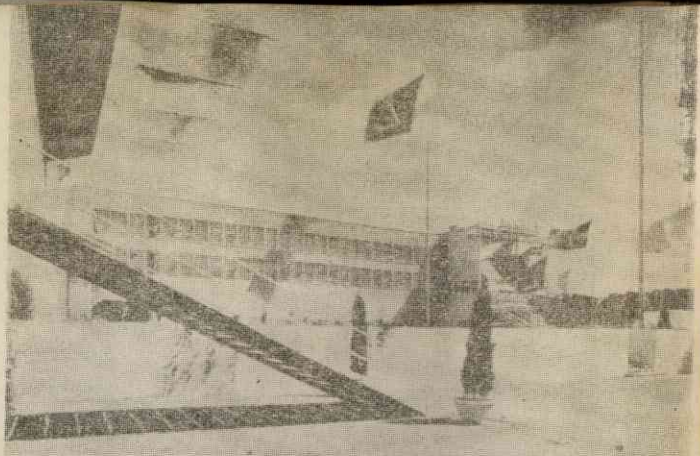
۱ - خانه های او اغلب تاریکند . او اولین کسی بود که ردیف های پنجره را در ساختمان بکار برد اما حقیقت اینست که او از نور خیلی خوشش نمی آید .



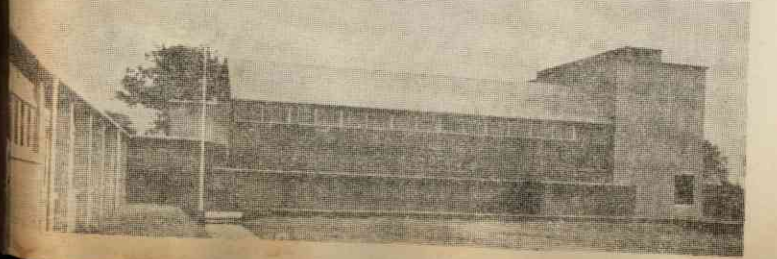
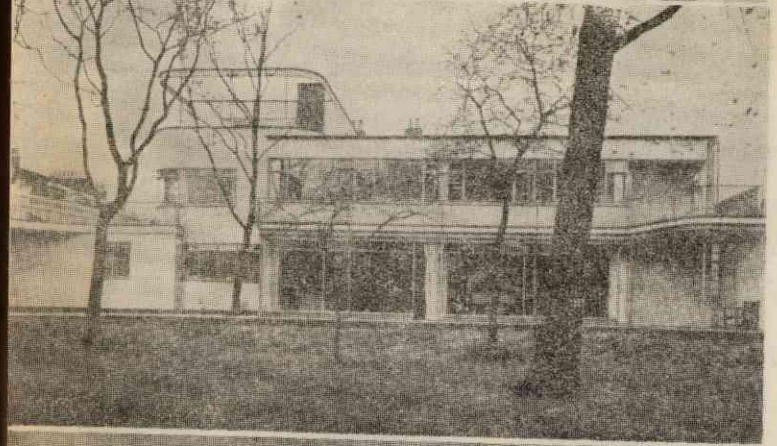
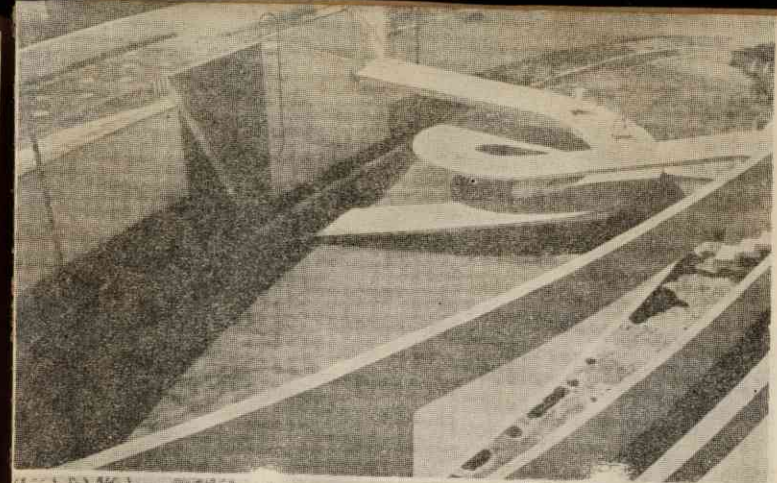
تصاویر شماری ۱۷
مقاومت معماری در اروپا : سوئیس
چکسلواکی و هلند

- ۱ - Rohn : مدرسه در زوریخ ۱۹۳۶
- ۲ - هافلیش - موزر - روت «نوی بول» - زوریخ ۳۲-۱۹۳۰
- ۳ - پائین ، راست : فوش : حما بخار - تیبک ، چکسلواکی - ۱۹۲۸
- ۴ - پائین ، چپ : بین کورف - آمستردام -





تصاویر شماره ی ۱۹
توسعه‌ی معماری مدرن در
اروپا : سوئد
ج - آسپلوند : ساختمانهای
در استکهلم ۱۹۳۰

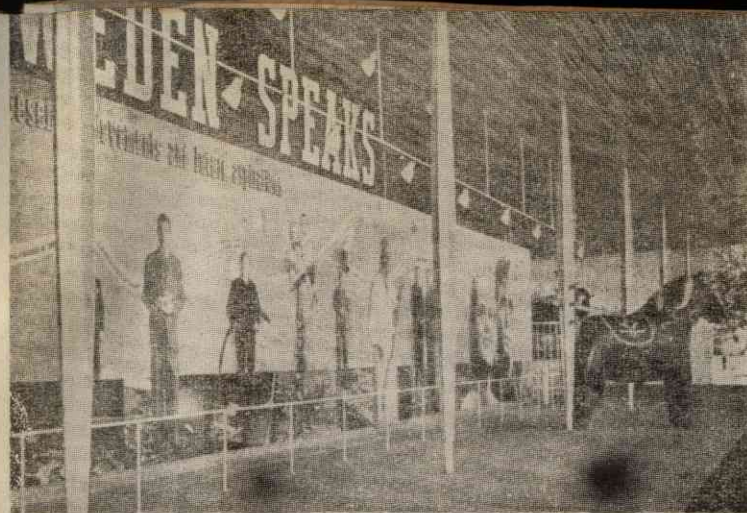


تصاویر شماره ی ۱۸
مقاومت معماری مدرن در
اروپا : انگلستان

- ۱ - گروه تکفون : استخر
پنگوئن‌ها در باغ وحش لندن
۱۹۳۵
- ۲ - والتر گروپیوس و م. فرای :
خانه در لندن - ۱۹۳۶
- ۳ - ت. تیت : غرفه‌ی ذغال
در نمایشگاه گلاسکو ۱۹۳۸
- ۴ - شبانه‌روزی کارگران ۱۹۴۰

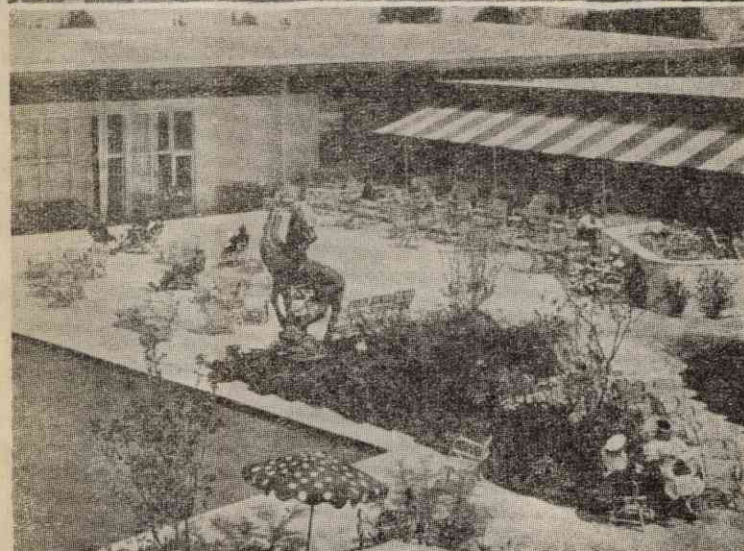
تصاویر شماره‌ی ۲۱
توسعه‌ی معماری مدرن در
اروپا : فنلاند

۱- آ. آلتو : آسایشگاه در
پایمیو ۱۹۳۲ - پلان در صفحه‌ی
۴۳ متن چاپ شده-
۲- آ. آلتو : کتابخانه در
ویپوری، ۱۹۳۴ - سقف چوبی
آکوستیک - (پلان در صفحه‌ی
۴۱ متن چاپ شده)



تصاویر شماره‌ی ۲۰
توسعه‌ی معماری مدرن در
اروپا : سوئد

س. مارکلیوس : غرفه در
نمایشگاه جهانی نیویورک
۱۹۳۹
- پلان در صفحه‌ی ۴۶ متن ،
چاپ شده-



تص
مقا
ارو
۱
پن
۳۵
۲
خا
۳
در
۴

تصاویر شماری ۲۳
از اشکال هندسی تا فرمهای ارگانیک

در ساختمانهای مهندسی :

بالا - برج آب در برزیل
وسط ، راست - برج آب در توکسون ، آمریکا

در صنعت :

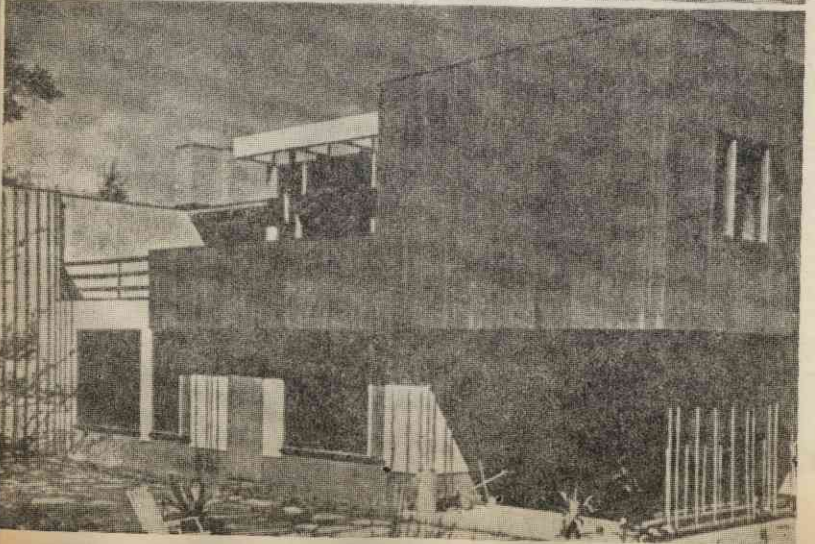
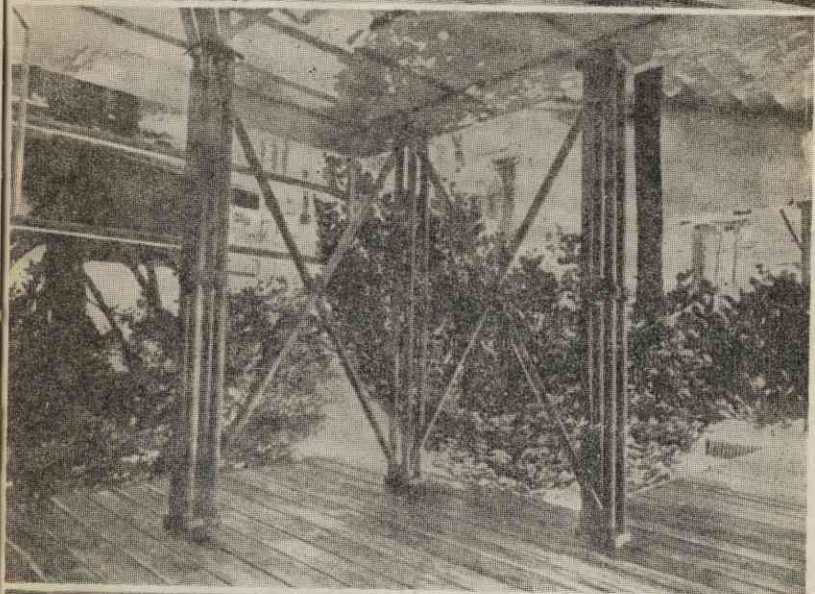
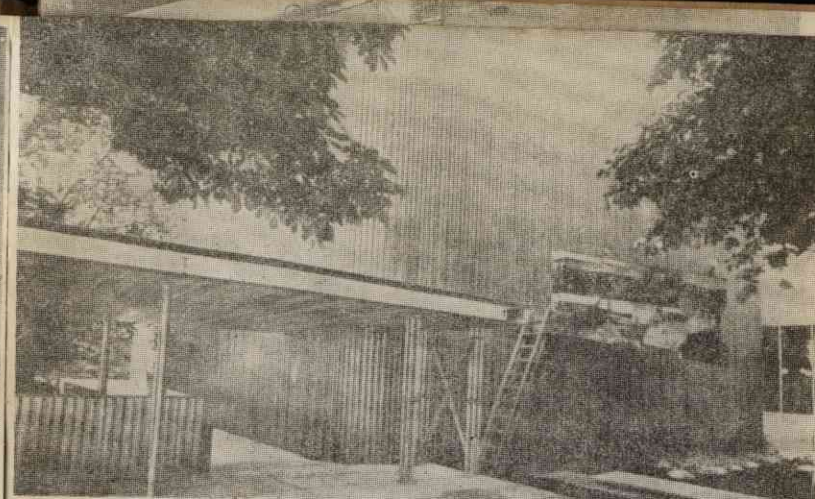
پائین ، راست : هواپیمای گولیات - منتشر
شده در ۱۹۲۳ وسیلهی لوکوربوزیه -

پائین ، راست : هواپیمای سوپر فورتریز ،
۱۹۴۴

در هنرهای بصری :

وسط ، چپ - موندریان : کمپوزیسیون

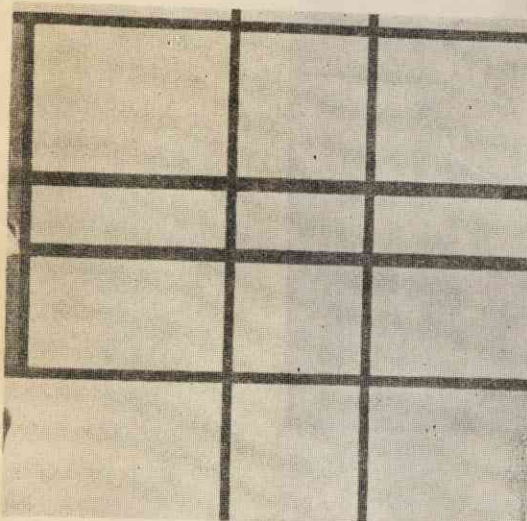
پائین ، چپ - ژ. آرپ : کمپوزیسیون



تصاویر شماری ۲۲
توسعهی معماری مدرن در
اروپا : فنلاند

۲ و ۳ - آلتو : غرفهی
فنلاند در نمایشگاه پاریس
۱۹۳۷ - نمای شمالی ونمای
داخلی -

۳ - آلتو : خانه در
هلسینک فورس ۱۹۳۷



تصاویر شماره‌ی ۲۵
سنت آمریکایی

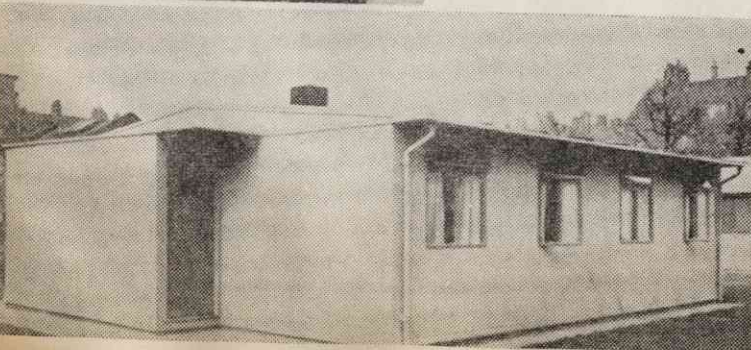
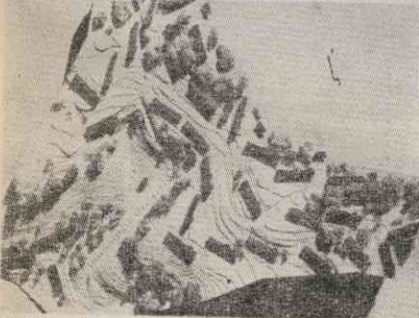
- ۱ - صندلی ویندزور - از حدود ۱۷۲۵
- ۲ - ه. ه. ریچاردسون : فروشگاه مارشال-فیلد شیکاگو . ۱۸۸۵-۸۷
- ۳ - ل. سولیوان : ساختمان کارسون ، پیر ، اسکات شیکاگو ، ۱۹۰۴ - ۱۸۹۹

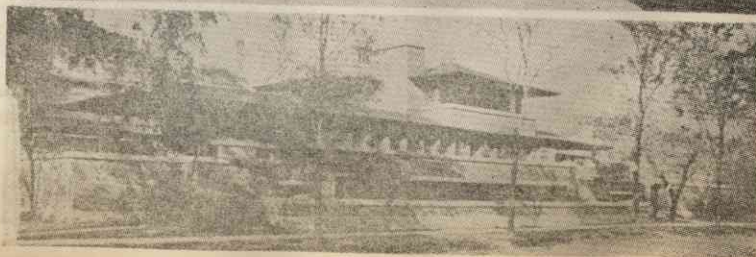
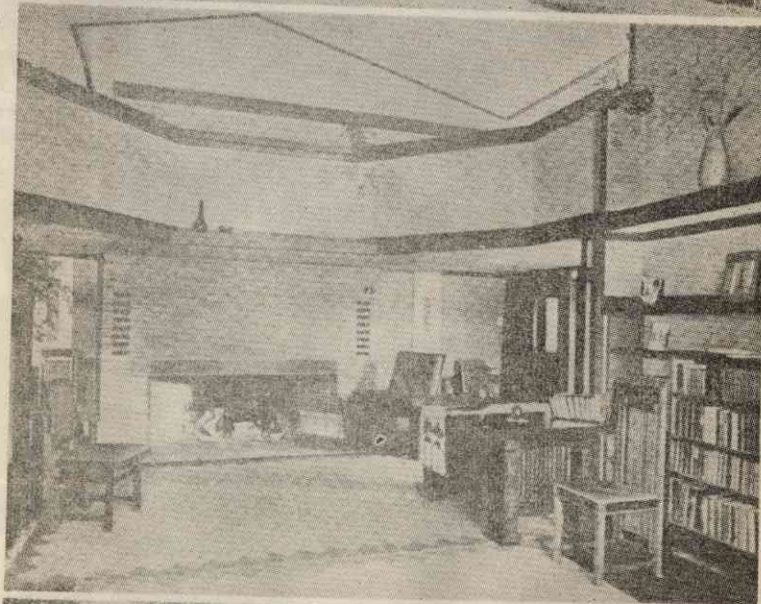


تصاویر شماره‌ی ۲۴

تمایل ارگانیک در معماری و نقشه
ریزی - تمایل غیر ارگانیک در
خانه‌های ساخته شده در کارخانه

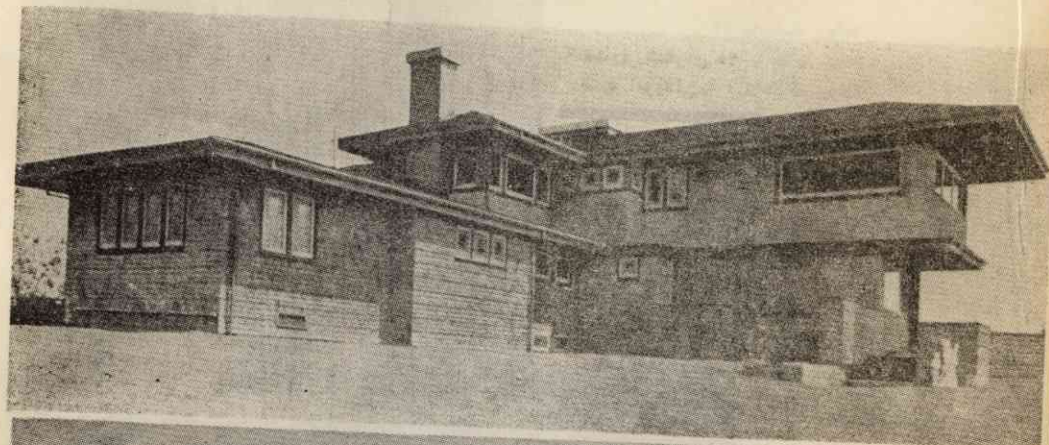
- ۱ - آ. آلتو : خانه‌ی شخصی خودش
۱۹۳۷
- ۲ - والتر گروپوس و بروئر : خانه
سازی در نیوکزنینگتون ، پنسیلوانیا -
۱۹۴۰
- ۳ - والتر گروپوس و بروئر : پلان
خانه سازی در نیوکزنینگتون - ۱۹۴۰
- ۴ - خانه در انگلستان - ۱۹۴۴





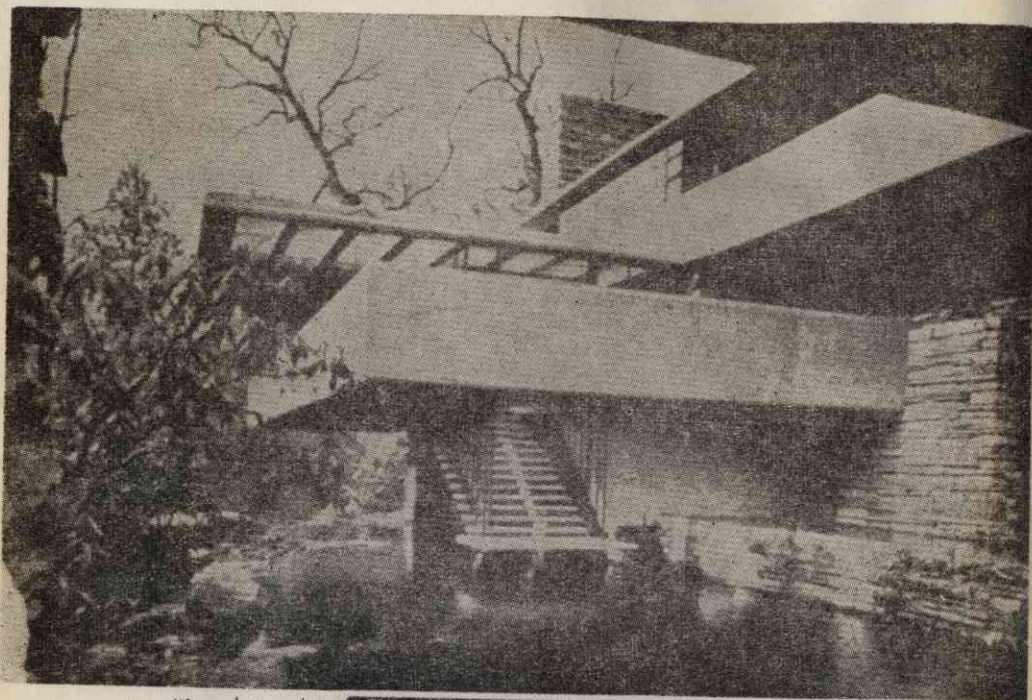
تصاویر شماره‌ی ۲۷
فرانک لوید رایت: دوره اول

- ۱ - خانه‌ی فريک - ایلی نوي
- ۱۹۰۲
- ۲ - خانه‌ی روبرتز - ایلی نوي
- ۱۹۰۷ شکل خارجی
- ۳ - اطاق نشیمن - پلان‌ها
- در صفحه‌ی ۸۳ متن چاپ شده
- ۴ - خانه روبي - ایلی نوي -
- ۱۹۰۹ - پلان هادر صفحه‌ی
- ۸۴ متن چاپ شده .



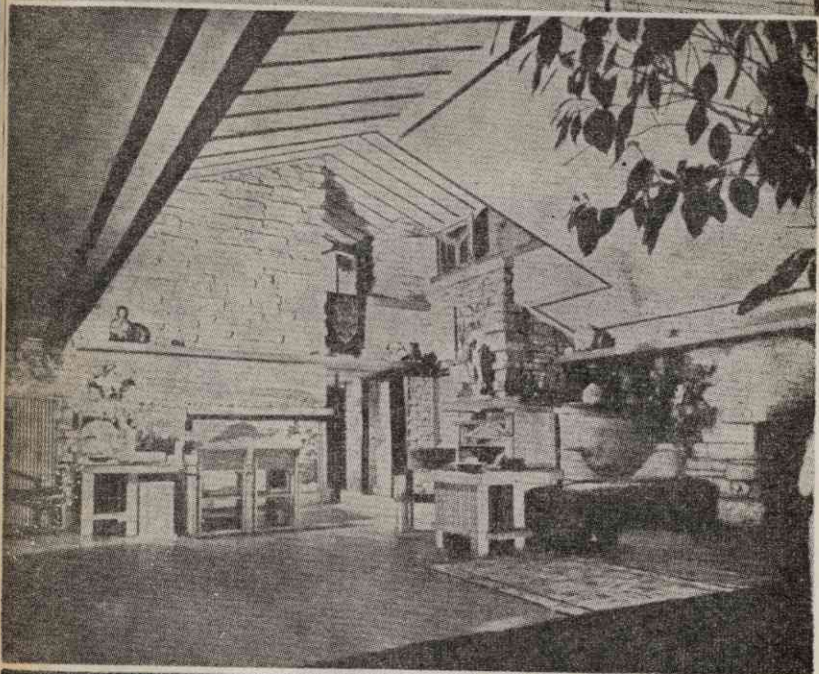
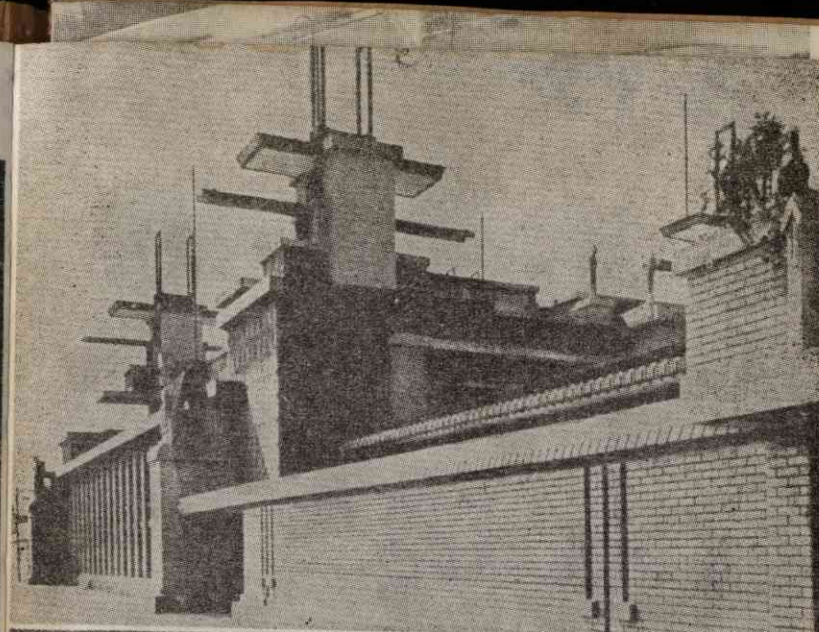
تصاویر شماره‌ی ۲۶
سنت غرب میانی

ج . ج . المسی : کلبه‌ی تابستانی - وودز هول - ماساچوست



تصاویر شماره‌ی ۲۹
فرانک لوید رایت: شاهکارها

«آبشار» - خانه‌ی کانمان -
پنسلوانیا - ۱۹۳۶
(پلان‌ها و مقاطع در صفحه‌ی ۹۲
متن چاپ شده)

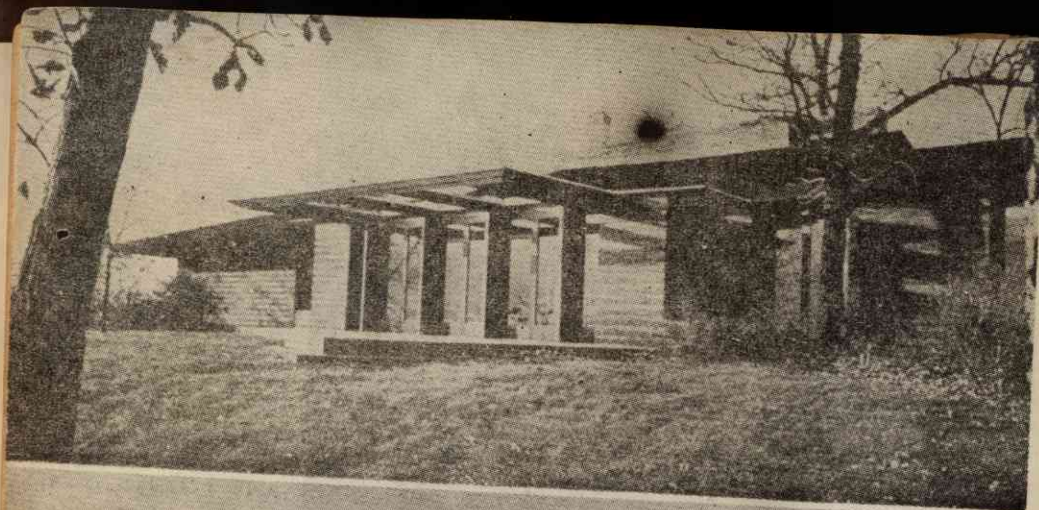


تصاویر شماره‌ی ۲۸
فرانک لوید رایت: ۱۹۱۴-۳۴

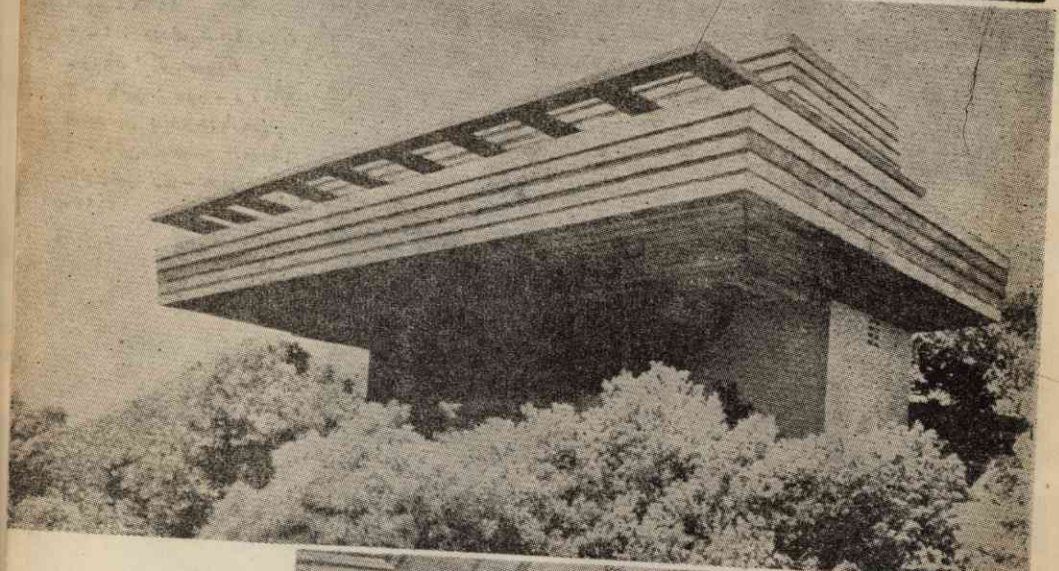
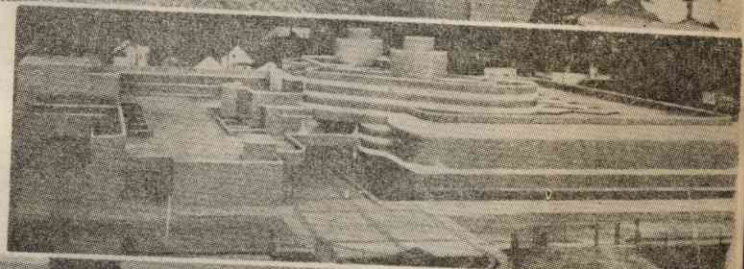
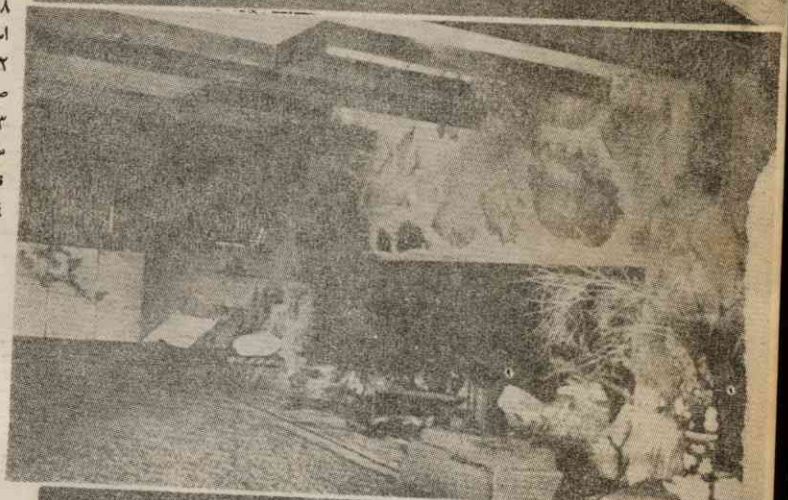
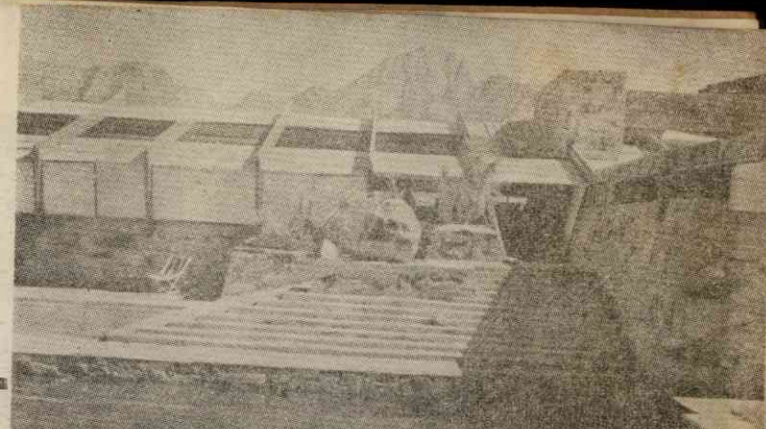
مقارن - میدوی گاردنز - ایلینوی
۱۹۱۴

۲ - قالیسین - اسپرینگ
۱ - گرین - ۱۹۲۵ ، اطاق نشیمن
۳ - خانه پرفراز مسا -
۳۵ مدل - نیویورک ۱۹۳۲

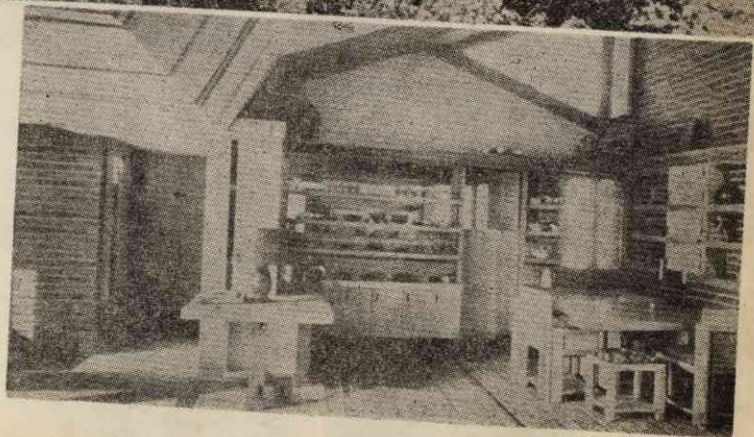
۲
۳
در
۴



تصاویر شماره‌ی ۳۰
فرانک لویدرایت : ۱. اهاکارها
۱ - تالین غربی - آریزونا -
۱۹۳۸ - در ورودی از طرف
استخر -
۲ - اتاق نشیمن - پلان در
صفحه‌ی ۹۹ متن چاپ شده -
۳ - ساختمان قسمت امور اداری
س.س. جانسون ۳۹ - ۱۹۳۶
نمای عمومی
۴ - شکل داخلی



تصاویر شماره‌ی ۳۱
فرانک لویدرایت : خانه‌های
یوزونیایی
۱ و ۳ - خانه‌ی ویلی-مینورتا -
۱۹۳۴ , شکل خارجی و اتاق
نشیمن - پلان در صفحه‌ی ۹۴
متن چاپ شده -
۲ - خانه‌ی استارچیز -
کالیفرنیا , ۱۹۳۹ - پلان در
صفحه‌ی ۹۷ متن چاپ شده -



معماران جدید که اغلب تحت رهبری نو ترا هستند به پنجره توجه بیشتری دارند .

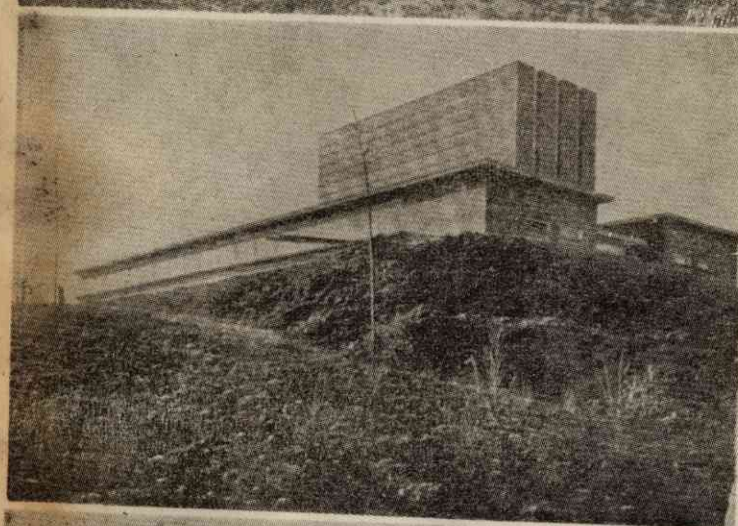
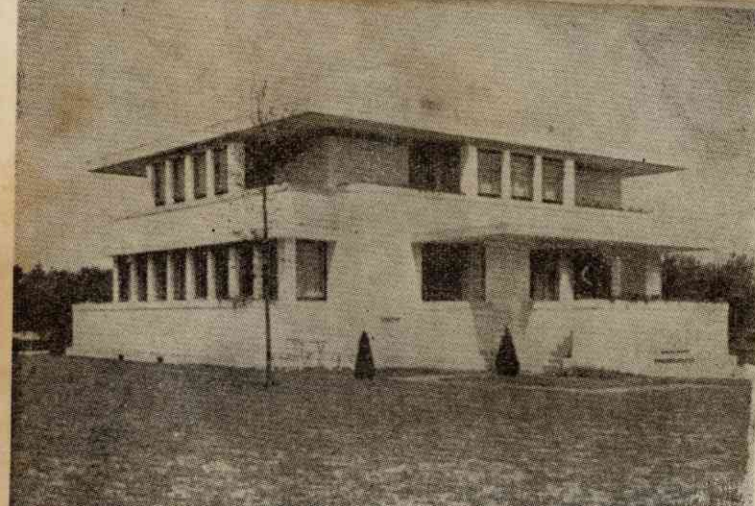
۲ - همانگونه که گفتیم تزئینات رایت اغلب حاصل بدترین سلیقه هاست حتی در ساختمان آبشار حس کرد که لازم است با انباشتن دیوار ها از تزئینات نامطلوب بآنها هستی بیشتری دهد اما در خانه های اخیر و کم قیمت ترش این تزئینات را رها کرده است . معماران جدید همگی این مسئله را مورد انتقاد قرار داده اند (۳۶) .

۳ - بعضی از خانه های رایت دارای ظاهری کاملاً وحشی می باشند . دیوارها از سنگهای خشن است که بعد از اکسپرسیونیسم هرگز بکار نرفته است و گوئی برخاستن خدای زمین را بشارت می دهد که آمده است تا در کار ساختمان نیز دستی داشته باشد . این یادگار ما نسیسم قرن ۱۹ و عشق به طبیعت و وحشی و رام نشده در اغلب آثار رایت دیده می شود . رایت باینکار مغرور هم هست اما دلیل روشنی عرضه نمی دارد و شاید بتوان آن را به مخالفت او با عدم توجه نا عادلانه ی اروپائی ها با طبیعت نسبت داد . اما معماران جوان مطالعه ای روشنفکرانه در مورد هنر باغبانی را جانشین این فرهنگ وحشی کرده اند .

۴ - همین موضوع در مورد سقف های پیش آمده - «خانه بعنوان پناهگاه» - که رایت بآن علاقه دارد و گاهی اوقات اثرات قوی ایجاد می کند صادق است معماران جدید بدون توسل باین تمهید بهمان اندازه در میان هستی یک ساختمان و نشان دادن اینکه ساختمان از کاغذ ساخته نشده بلکه از مصالح ساختمانی بوجود آمده است موفق شده اند .

۵ - رایت بااثاثیه ی منزل توجه زیادی ندارد . گاهی اوقات خانه های اثاثیه را در دیوارهای خود جای میدهند . تقریباً همیشه صندلی های ساخت او ناراحت است و حتی این مسئله را می توان بتمام اثاثیه ی او تعمیم داد . از طرف دیگر معماران جدید امریکا به تهیه ی اثاثیه ی فونکسیونال مشغولند .

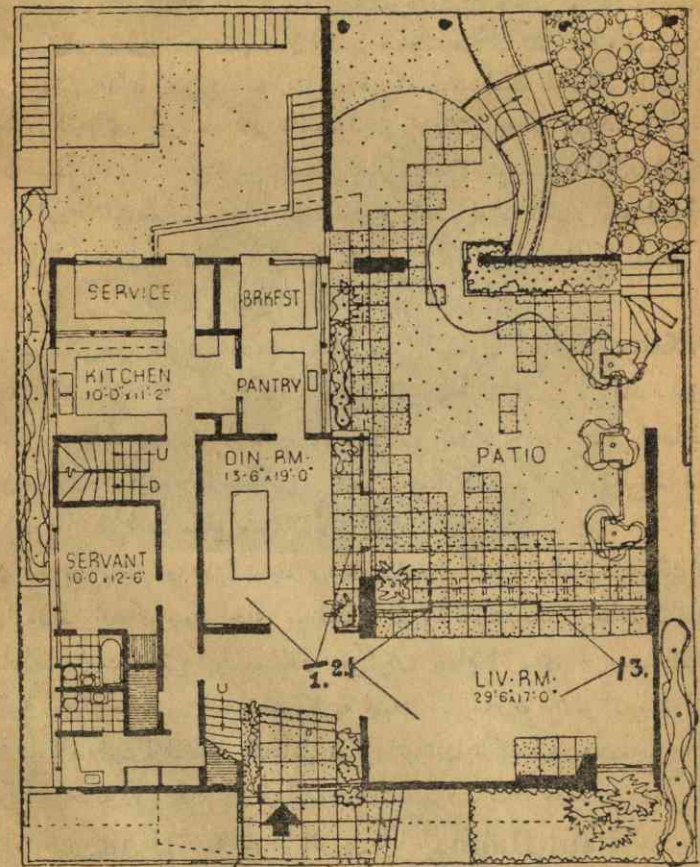
۶ - گاه رایت از اینکه بزرگ عامل فیکوراتیو تنها تأکید نموده و همه چیز را حتی ساکنین خانه را ، تابع آن قرار دهد لذت میبرد . مثلاً در خانه ی هانی کومب Honeycomb در کالیفرنیا اثر پل هانا Paul Hanna زاویه های ۶۰ و ۱۲۰ درجه با تأکید در پلان ، مقاطع ، اثاثیه و حتی گنجه ها بکار رفته است . امروز معماران قادرند بدون تأکیدی تا باین حد به ارتباط دست یابند .



تصاویر شماره ی ۳۲
تأثیر فرانک لویدرایت در اروپا

- ۱ - روبرت وان ترف : خانه در هلند ، ۱۹۱۶
- ۲ - مندلسون : قبرستان یهودیان ، کوپنسبورگ
- ۳ - پائین ، چپ - ر . ماله استیونسن : هتل در پاریس
- ۴ - پائین راست - م . دودک : سالون شهرداری - هیلورسوم - ۱۹۳۰

اما اگرچه این معماران جوان کم و بیش عوامل مربوط بفرم آثار رایت را مورد انتقاد قرار دادند نباید فراموش کرد که آنچه را از او گرفته‌اند برای آنها حیاتی است: «فضای داخلی يك حقیقت است»، آزادی پلان، تداوم اتاق‌ها، شکل خارجی، نتیجه‌ی شکل داخلی، تداخل خانه در باغ، تکیه بر طبیعت، استفاده‌ی طبیعی، صمیمیت و مصالح ساختمانی محلی و



پ. جوزف: خانه در سانفرانسیسکو، ۱۹۴۱ - پلان - تصویر شماره‌ی ۳۸ را ببینید.

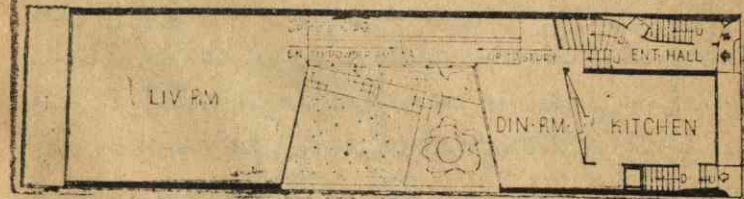
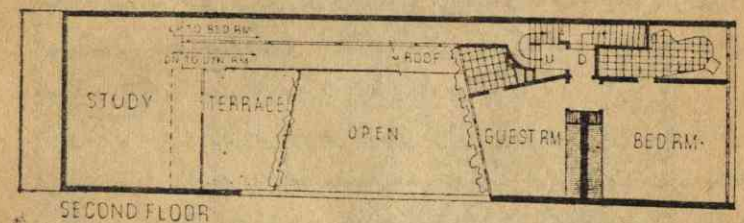
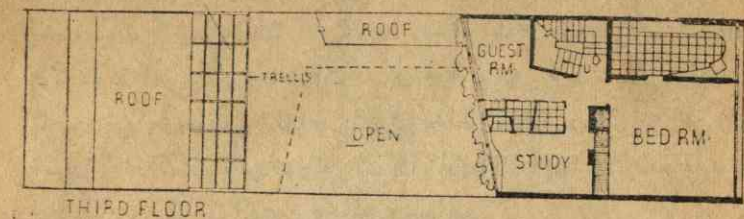
بالا تر از همه جستجوی مداومی از طریق آزمایش بخاطر یافتن راه حل‌های جدیدی برای مسائل عملی و روانی و قراردادن آن بجای دستورات قراردادی. میزان دنباله روی آنها از رایت در مورد هر يك تفاوت می‌کند. نوترا اگرچه معماریش تحت تأثیر امریکاست عده‌ای از آنان مثل ساریانو را مستقیماً تحت تأثیر قرارداده و عده‌ای دیگر را مستقیماً متأثر ساخته است. لیکن معماران امریکائی بین خود و اروپائی‌ها تفاوتی قائلند و این تفاوت در نظریاتشان کاملاً آشکار است:

«اساساً اختلاف (بین معماران مدرن در اروپا و امریکا) بر سر مفهوم ارتباط انسان با طبیعت و محیط اطرافش چرخ می‌زند. باین سبب در آثار مدرن که حاصل سنت لوئیز سولیوان - فرانک لوید رایت است از مواد با توجهات بخصوصیات ذاتیشان استفاده می‌شود، در حالی که کار اروپائی نفی ماده است. فرمیکه در امریکا از احتیاجات انسان و با توجه بعقاید مادی و ساختمانی بوجود می‌آید صورتی انتزاعی دارد که بخاطر خودش زندگی می‌کند و اعمال انسان در درون آن بصورت يك پلان آزاد Plan Libre توسعه می‌یابد، در حالیکه در اروپا آن را فرم «خالص» میدانند.

«مفهوم فضا که خطی زمینی آن را تعقیب می‌کند و پناهگاه (از نظر معماری) تنها قسمتی پیچیده‌تر و بهتر از يك تداوم کلی بزرگ است، برای اروپائی‌ها همانقدر بیگانه است که بصورت تجریدی برای ما.»

«اصول کار مدرن اروپائی جوهر انسان‌گرایی بوده و بنظر من بیان آخر آن می‌باشد، در حالیکه در اینجا مفهوم جدیدی از گرایش به طبیعت - معماری ارگانیک - در حال رشد است...» (و. ف. دک‌ناتیل W.F. Deknatel) «فکر می‌کنم کار من به ترتیب دیر مشخص می‌شود: تشخیص خصلت پناهگاهی ساختمان، بیان آشکار آن از طریق صفحات دیوار، کف و سقف، بیان مقیاس انسانی: ساختمان باید در ساکنین خود حس وقار و تناسب شخصی را بوجود آورد؛ دیوارهای بلند باید از هم دور بوده و پنجره‌های بزرگ باید دارای قابهای کم ارتفاع باشد يك خانه‌ی فضائی باید دارای ابعاد دقیق باشد؛ بی‌ادعائی: يك خانه بعنوان زمینه‌ی زندگی میزان موفقیتش وابسته به میزان کمک آن بساکنینش می‌باشد برای اینکه خودشان باشند. وحدت فضای داخلی و باغ: رشد ساختمان، اثاثیه و باغ همه از يك مفهوم تنها می‌آید. توجه

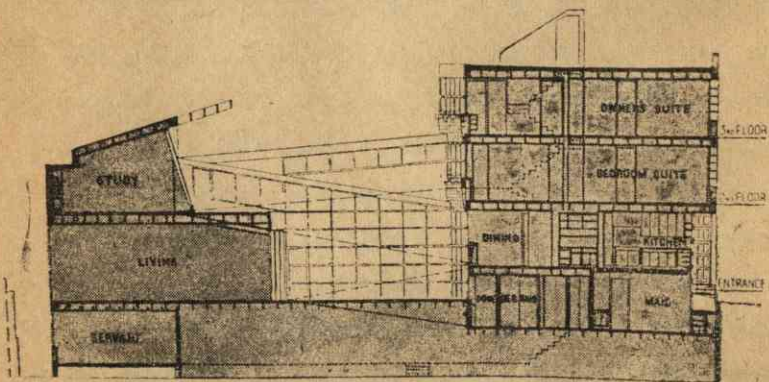
بگردش بوسیله‌ی استفاده از فضا. کمپوزیسیون سلولی : توسعه‌ی يك سلول مشخص رشد از راه ساده‌ی افزودن سلولهای بعدی. این انعطاف پذیرترین نوع کمپوزیسیون است زیرا اینگونه افزایش نامحدود بوده و ریشه‌ی اصلی رشد بر حسب ضروریات شاخه شاخه میدهد. تنها سبک معماری که با این رشد شبه گیاهی شباهت داشته است معماری گوتیک میباشد که در آن هر قسمت دارای آزادی معینی است و وحدت از راه هم شکلی اساسی قسمت‌ها باهم بدست می‌آید. باین ترتیب گوتیک بر-عکس سبک کلاسیک است که در آن يك زندگی وجود دارد و این زندگی برای همه‌ی بنا بکار می‌رود. ریتم‌های منظم ساده: تکرار تعداد محدودی از اندازه‌ها، شکلهای، رنگها و مصالح اصلی. (ه. ه. هاریس).



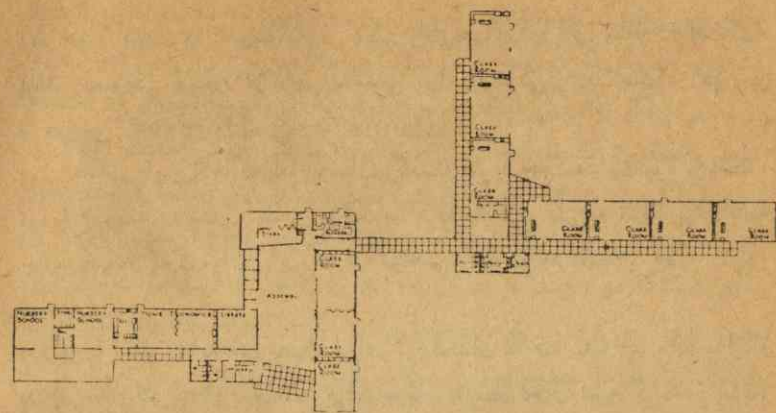
هامبی و نلسون : خانه در نیویورک ، ۱۹۴۱ - پلان ها - تصویر شماره‌ی ۳۹ را ببینید -
(از بالا به پایین : پلان طبقه ۳، ۲ و ۱)

«طرحهای مدرن در امریکا باین خاطر با طرحهای اروپائی متفاوت است که بیشتر خصوصی بوده و از مفهوم ماشینی برای زندگی بدور است.» (هومسی و هومسی Homsey & Homsey). «... بخاطر این ادعا که تمام معماری گذشته صرفاً مجسمه‌سازی بود (واسطه: توده) و معماری مدرن کمتر به تکنیک پرداخته و بیشتر به تسلط بر واسطه جدید هنری که در میان سایر هنرها مشخص باشد توجه دارد : فضا (ر.م. شپنر)».

در اروپا اغلب خانه‌های مدرن برای ثروتمندان ساخته شده است، در حالیکه در امریکا اکثریت این خانه‌ها برای مردم متوسط الحال تهیه گردیده است. باین ترتیب در امریکا نتایج کار، از نظر مادی، بیشتر متوجه زندگی اکثریت بوده و در نتیجه نمایشگر وضع يك ملت می‌باشد. (س. والته S. Vallet) برای آنکه از مجموع جملات بالا نظریه‌ای کلی بوجود آوریم در مرحله‌ی اول لازم است که بخاطر داشته باشیم امریکائی‌ها کلمات را (مثلاً کلمه‌ی فضا را) با آزادی بیشتری از ما (اروپائی‌ها) بکار می‌برند. اما صرف نظر از مسائل مربوط به معانی کلمات آشکار است که این معماران می‌کوشند تا نتیجه‌ای غائی از بهم آمیختن معماری اروپا و امریکا بدست آورند. فوردها، The Fords، که نظریات فوق‌الذکر از کتاب آنها استخراج شده،



هامبی و نلسون : خانه در نیویورک ، ۱۹۴۱ - مقطع - تصویر شماره‌ی ۳۹ را ببینید -



و. دومارس: ساختمان Community در کالیفرنیا، ۱۹۶۱ - پلان - تصویر شماره ۳۷ را ببینید -

جهت فعلی جریان معماری آمریکا را چنین مشخص می کنند که «جهت فعلی از «جنبه های سفید و استوانه ها»، پنجره هایی که در زوایای اطاق تعبیه می شود، استفاده های تجربی اولیه از شیشه بدور است. مردم این تجارب را «خانه های مدرن» قرن پیشرفت شناخته اند و درباره ی آن اینگونه سخن می گویند: تخصص در حال رشد مربوط به تکنولوژی که وابسته به طبیعی بودن طرحها است و بالاتر از همه بوسیله ی آن می توان پلان هایی تهیه کرد که واقعاً ارگانیک باشد.»

اروپائی ها گاهی چنین می انگارند که آمریکا یک کشور استاندارد شده و مکانیزه است. در حالیکه اگر قدیمی ترین معماری محلی آن را مورد مطالعه قرار دهیم آشکار می گردد که این نظریه اشتباه است. البته حقیقت دارد که امریکائی ها فوق العاده از امور فنی خوششان می آید، علاقمند به پیشرفتند،

و از هر محصول صنعتی تازه استقبال می کنند، اما عاقبت و هدف انسان و زندگی شادمانه تر و ساده تر بشری است. آنها دوست دارند که در خانه های خود یخچال و سایر ادوات فنی را داشته باشند، اما هدف سبک کردن کار بانوان است. آنها باتومبیل علاقه دارند اما باین خاطر که تماسی، هرچند مشکل، با طبیعت داشته باشند. آنها می خواهند که هر آپارتمان تاحدممکن دارای اثاثیه ای باشد که در خود بنا تعبیه میشود اما باین هدف که می خواهند تمیز کردن خانه ها ساده تر شده، زندگی خانوادگی بی زحمت تر و اسباب کشی راحت تر باشد. آنها قبلاً به صندلی های ویندزر علاقه داشتند و اکنون از اثاثیه آلتو خوششان می آید زیرا از یکطرف همواره می خواهند قادر باشند صندلی را با یک دست بلند کنند و از طرف دیگر صندلی جای کمتری را گرفته، تمیزتر و راحت تر باشد.

فکر مهمی که در اعلامیه ی استقلال آمریکا گنجانده شده «جستجوی خوشبختی» - حس مسئولیتی را در قبال زندگی و مردم آشکار میسازد. این فکر بطرز احمقانه ای وسیله ی دیکتاتور ها، بعنوان اینکه حاصل ماده گرائی است، تحقیر شده است و بسیاری از ما نیز آن را درک نکرده ایم، زیرا نمی توانیم آن را یک مأموریت ذهنی و دلیلی برای زندگی بدانیم. این فکر اعلام میدارد که زندگی خود دلیلی برای زیستن است و انسان نقطه ی آغاز و پایان هر جستجو است. بدین ترتیب طبیعی خواهد بود اگر این فکر در عواملی که یک خانه ی امریکائی را می سازد وجود داشته باشد.

برعکس سوعظن اروپائی ها بماشین و آرزوئی که به بازگشت به زندگی اولیه دارند، امریکائی ها خود را در جریان پیشرفت فنی انداخته و مطمئن اند که آن را تحت تسلط خود خواهند داشت. گاهی اوقات، بخصوص در شهرهای بزرگ، این جریان بر آنها تسلط یافته است، اما بداخل خانه هاشان نفوذ نکرده است. امریکائی ها معماری محلی خود، چه قدیم و چه جدید، در رسیدن بوظیفه ای که مامفورد آن را بر عهده ی انسان مدرن می گذارد پیروز شده اند: «استعداد ما برای تفوق بر ماشین در نیرویمان به شبیه شدن با آن نهفته است. تازمانی که مادر و عینیت، غیر شخصی بودن، خنثی بودن و دنیای فنی را نیاز مائیم، نمی توانیم در توسعه مان بسوی ارگانیک غنی تری پیش رفته و بانسان حقیقی تری برسیم.»

وجه واقعی معماری امریکا - خانه سازی - هرگز مغلوب گرایش به پیشرفت - های فنی نشده است . علت تا حدی اینست که ساختمان الواری اساس آن را تشکیل میداده ، و نیز باین خاطر که شرائط جوی متغیر تغییر را همواره بر آن تحمیل کرده است ، و تا حدی نیز باین دلیل که سنت سولیوان - رایت و حضور این دو شخصیت بزرگ امکان جذب تکنیک مدرن و بخدمت انسان در برآوردن آن را پیش آورده است . امروزه همه ی معماران مسئله ی خانه های ساخته شده در کارخانجات را مورد مطالعه قرار داده و تا کنون براه حل های مفیدی رسیده اند . همچنین آن ها بمطالعه ی امکانات مصالح جدید و قدیم مشغولند . مثلاً بکار بردن مواد پلاستیکی را در ساختمان مطالعه می کنند و یا می توان از پیشرفت - های نام برد که در علم شیمی شده و بوسیله ی آن الوار چوب بنحوی تهیه می شود که بهره برداری از کیفیات اساسی آن سختی ارتجاعی و مقاومت زیاد ممکن شده و استفاده از الوار بیشتر از فولاد و پلاستیک متداول شود . همه ی این تحقیقات بیک جا ختم می شود - خانه های ساخته شده در کارخانجات ، که وقتی قسمت های مختلف آن از قبیل بخاری ، یخچال و سایر وسائل الکتریکی از راه صنعت تهیه شود ، انسان قادر می شود آن را در مدت کمتری برپا سازد . این نوع خانه ها را می توان با سانی باز کرد و از جایی بجای دیگر برد . این خانه ها بخاطر پلان شان که بر اساس یک واحد اندازه ی استاندارد است انعطاف پذیرند .

اما همه ی این تحقیقات به معنی ساختن زندگی نمی انجامد . مثلاً در خانه های ژاپن نیز بکار بردن یک واحد اصلی راه حل های مختلفی برای شکل خارجی و داخلی پیش می آورد . طرح های امریکائی در حالیکه احتیاجات عملی دنیای جدید را بر آورده و تا حد ممکن از همه ی تکنیک های آن استفاده می کند ، جنبه ی زیبایی ساختمان ها را نیز حفظ می نماید . هدف احتیاجات انسان است نه عقیده ی معمار و پیوستگی او با اصول ؛ و جای تردید نیست که انسان علاوه بر احتیاجات مادی دارای احتیاجات روحی و روانی نیز هست .

اگر در معماری امریکا چیزی برای سرزنش وجود داشته باشد آنچه گرایش بامور فنی نخواهد بود ، بلکه گرایش رام نشدن آنها بآزمایش است . مثلاً در مسابقه ی «مدل خانه ی بعد از جنگ» که اولین جایزه ی آن به اروسارنین تعلق یافت ، دو معمار جوان از میشیگان بجای عرضه ی یک بنا روشی برای

ساختمان معرفی کردند - صفحات مختلفی بشکل لوله های در کنار هم که از یک ماده ی ضد آب ساخته شده اند . اساساً این روش هم نوعی خانه ی کارخانه ای را بوجود می آورد و هر کس می تواند بسا بکار بردن چنین دیوار و سقفی خانه را مطابق میل خود بسازد . این دو معمار در مورد اختراع خود چنین گفتند : «این پلان چیزی بالاتر از یک راه حل است و پاسخ با احتیاج اساسی زندگی یعنی انعطاف پذیری می باشد . معماران پس از جنگ که از محدودیت ها و مقررات دوران پس از جنگ خسته شده اند . احتیاج دارند این آزادی را که بخاطرش جنگیده اند داشته باشند . پناهگاه او باید درسه بعد این آزادی را بیان کند ... پناهگاه او دیگر نباید لانه ی شبیه یکی از اشکال هندسی باشد بلکه باید بتواند او را در بر گیرد ...»

همین مطلب را می توان درباره ی «پلان آزاد» گفت . این پلان نیز میتواند در باره ی یک مد ، مثل هر چیز دیگر ، و صرفاً بصورت یک سبک درآید . امریکائی ها که دارای گذشته ی تاریخی نبوده و در قبال سنتی کهنه مسئولیت حس نمی کنند گاه به راه حل های آشفته می پردازند و اگر چه دارای روحی منطقی می باشند ، مثل معماران اروپائی ، به تهیه ی تولیدات پوچ فنی و برنامه های مشغول می شوند . چیزی که جلوی این بیهودگی را می تواند بگیرد تأثیر اروپا و عقل سلیم مردم امریکا است .

ممکن است تأکیدی که در این کتاب بر معماری معاصر امریکا شده بنظر اغراق آمیز آید . نکته چیز ساده ایست . در کالیفرنیا و بدرجات مختلف در سراسر امریکا نهضتی بوجود آمده که بالاتر از تولید معدودی ساختمان است و بنظر می رسد که نقطه ی آغاز یک فرهنگ حقیقی معماری باشد . برای اولین بار آنچه که روانکاوان «عقده ی بی اصل و نسب» می خوانند (ضرورت ایجاد سنتی بوسیله ی یکی دو سبک اروپائی) جهتی مستقل بمعماری امریکا داده است که

بر پایه ی سولیوان - رایت قرار داد . هیچکس نمی تواند توسعه ی آینده ی این فرهنگ را پیش بینی کند و بگوید که هدف آن وسیعتر خواهد شد و یا اینکه فقط بگرایش کسالت بار بگذشته محدود خواهد گردید . واقعیت اینست که آینده ی معماری امریکا به آینده ی روانشناسی این کشور بستگی دارد .

در این صفحات ما با آوردن عقاید مخالف تصورات متداول بر این تأکید کرده ایم که رایت برجسته ترین شخصیت معماری ارگانیک است . این مسئله در مورد نتایج کار و ساختمان های واقعی صحت دارد لکن از نظر ذهنیت معماران مدرن ، زمینه ی روانشناسی آنها و توجهی که به معماری دارند این نکته از حقیقت دور می گردد . در این مورد دلائل روشنی هست .

از نظر کلی رایت باولین نسل امریکا ، نسل پیش کسوتی که مجبور بود اجداد اروپائی خود را فراموش کند تعلق دارد - باشد امانی برای امکانات نامحدود زندگی و توانایی انسان به پیشرفت و با وفاداری به مأموریت طبیعی نسل بشر و موفقیت های شخصی - رایت با روحیه ی درخشان و شجاع خود آخرین پیش کسوت معماری است .

همانطور که بارها گفتیم این نسل واقعاً عجیب بود زیرا توانست مذهب را با علاقه به آسایش بهم آمیزد ، در حالیکه علاقه به آسایش محرك فریبنده ای برای پرستش ماشین است . این علاقه بدون توجه به روش ، طرح و یا هر نوع سنتی بایک خوش بینی همیشگی در مورد پیروزی بر مشکلات ، مسئول اشتباهات معماری دوران تجدید حیات است . مسئول ستایش کمیت بجای کیفیت بوده و دلیل شکوه مدرسه ی شیکا گوست . روزگار آن نسل زمان توسعه ی امریکا بود . معماران جوان ، که از نسلی دیگرند ، با مسائل پیچیده تری روبرو هستند . در این مورد دو دلیل وجود دارد : آنها به «مرز» رسیده اند - جستجو برای سرزمینهای جدید و دریا های ناشناخته پایان یافته است - و انحطاط بزرگ را آزموده اند .

در اروپا علاوه بر دوره ی وحشتناک جنگ چنین ادواری را می توان تا حدی مسئول کوشش برای یافتن حداقلی از یک زبان عمومی برای معماری و انضباط فنی و بومی دانست . بعبارت دیگر در این ادوار برای یافتن امنیتی هر چه قدر کوچک بجستجوی بیانی برای معماری بوده اند . اما در امریکا تلاش بزرگ نسل گذشته هنوز از نظر زمانی با نسل فعلی در تماس است و همین واقعیت باعث

شده است که معماران جوان نا آگاهانه و چشم بسته با بحران ها روبرو شوند . صرف نظر از مسائل دیگری که پیش می آید نباید تکذیب کرد که همین واقعیت معماران جوان را از زیاده روی اروپائی بر حذر داشته است . آنها نیز هنوز بموقعیت بزرگ اطمینان دارند لکن در پشت این اطمینان قدرت اعتقاد بسیار ضعیف است - بسیار ضعیف تر از اعتقاد رایت بموقعیتش می باشد . پسایان دوره ی توسعه که در عین مظنون بودن به سنت ها و کلیشه ها هنوز بکمال راه نیافته است همه را وامیدارد که در جستجوی یک نظم ، یک روش و یک زبان عمومی بر آیند . بنقطه ای رسیده اند که آزادی خالی و بدون نظم ، پرورشی که احتیاج به ابداع دارد و پیروزی بر کیفیت بجای کمیت قانعشان نمی سازد . درجائی که مسئله چگونگی کنترل ماشین بخاطر بالا بردن سطح زندگی انسان است ، علاقه به ماشین دیگر برای آنها معنائی نخواهد داشت . قناعت بکمال فنی هنوز وجود دارد ، لکن آشکار است که دیگر جایی برای وفاداری نیست . زمانی رسیده است که اختلاط وسائل و هدف غیر ممکن است .

آقای لوئیز مامفورد در یک مقاله ی بسیار با اهمیت بیان داشته است که انسان غربی از امکان اجرای آرزوهایش بوسیله ی نیروی تکنیک خسته شده است و اکنون پس از دوره ی توسعه دوره ی ثبات در پیش است . او زمان ما را زمان یافتن جریان زندگی تازه ای میداند که روح انسان مساعدتر بوده و ترجمه ی «پیشرفت های فنی» بصورت «وسائل راحت انسان» می باشد و این از نظر او برنامه ایست که دیگر هدفهای زندگی را قربانی ازدیاد وسائل زندگی نخواهد کرد .

اینجا محلی برای بحث درباره ی این مسئله نیست که آیا نظریات او درباره ی امریکا پس از جنگ صائب است یا خیر . لکن قطعاً اعلام خطر او در نظر بسیاری از امریکائی ها همچون پیشگوئی فاجعه و پایان آن چیزی است که بنظر آنها کلیت محتوی روش زندگی امریکائی است .

معماری معاصر امریکا بسیاری از مسائلی را که آقای مامفورد مطرح می کند هنوز حل نکرده است ، اما توانسته است در سالهای اخیر امکان یک تطبیق را نشان داده و جهت یک فرهنگ ارگانیک را مشخص سازد .



انجام

«شکل بیرونی ساختمان مبین زندگی مردمی
است که در آن پس می‌برند و بالعکس عینیت
بنا شاخص مطمئنی از ذهنیت ساکنین آنست»
سولیوان

کاملاً می‌دانم که اشاره بخصوصیت چند معماری محدود امریکائی بدون ذکرى از
بقیه‌ی معماران - که اگرچه ممکن است از نظر هدف من با معماران نامبرده
شده در این کتاب هم سطح نباشند، لکن از نظر عمومی بهمان نسبت مهم
بشمار آیند - در مورد معماران امریکا بی‌عدالتی محسوب می‌شود (۲۷).
همچنین می‌دانم که در مورد معماری مدرن اروپا نیز رعایت عدالت را نکرده‌ام،
لکن هدف این کتاب نوشتن تاریخ معماری مدرن و یا تاریخ یکی از
شاخه‌های توسعه اروپائی آن که موضوع مطالعات متعدد و جالب توجهی نبوده
است. همچنین لازم بنظر نمی‌رسد که بیافزایم در مقایسه‌ی تئوری و عمل
لوکوربوزیه و معماران مدرن اولیه با امریکائی‌ها و آخرین معماران اروپائی

هرگز هدف مقایسه‌ی ارزشهای آنان نبوده است. در این کتاب، هنگامیکه
سهم اروپا و روشن فکری معماران معینی را مورد انتقاد قرار داده و یا تمایلات
امریکائی را تشریح می‌کنم همواره باین معتقدم که خوانندگان من با
موفقیت‌های اروپا آشنايند، و بهمین دلیل اگر امریکائی‌ها مطلع نظر من
بودند در کتاب کاملاً بر مسائل دیگری تأکید میشد.

میدانم که در این صفحات کمتر می‌توان بمطالب تازه‌ای برخورد که در سایر
انتشارات اخیر یافت نمی‌شود اما من با جمع‌آوری و نقل بعضی از بهترین
مطالبی که در تاریخ معماری مدرن وجود دارد با نظریات بعضی نویسندگان
در مورد این مسئله بمجادله برخیزم. بخصوص اینکه گفته‌اند که فرانک لویو
رایت مهمتر از دیگر پیش‌کسوتان جنبش مدرن نیست و یا او صرفاً منبع
الهام کهنه‌ایست و از کسانی مانند بهرنز و گنر ویا پره اهمیت کمتری دارد؛
و یا اینکه لوکوربوزیه، گروپيوس، اود و میس آخرین تجلیات معماری
مدرنند و پس از آنها بجز چند شاگرد خوب معمار قابل توجهی یافت نشده؛
و بالاخره اینکه معماری اروپا و امریکا خصوصیتی نیست. بعبارت دیگر در
این کتاب کوشیده‌ام این مسئله را روشن سازم که در می‌سال اخیر آثار معماری
امریکا بدرجات مختلف بروی توسعه‌ی معماری اروپا اثر گذارده است؛ و در
عین حال که بر این مطلب تأکید می‌کردم، هرگز سعی نمودم که ارزش مستقل
آثار معماران اروپائی و یا قدر تئوریهای فونکسیونالیسم و کوبیسم را پائین
نیاورم. کوشیده‌ام ثابت کنم که در معماری معاصر تمایل جدیدی در حال رشد
است، تمایلی که نسبت به مرحله‌ی اول معماری دارای هوا و آزادی بیشتری
است. در هر کشور می‌توان شاهی برای این حقیقت جست و حتی آن را از
لحاظ تجربی در آخرین آثار لوکوربوزیه و بدون شک در ساختمان‌های اخیر
گروپيوس مشاهده کرد و بالاخره هدفم از تهیه‌ی این کتاب پیش کشیدن مسئله‌ی
ارتباط آخرین معماری مدرن اروپا و امریکا بوده است. بنظر من این دو معماری
جدا از تأثیر همزمانی که بر یکدیگر داشته‌اند بنوعی بهم پیوسته‌اند.

بهر سو که نگاه کنیم تمایل و اشتیاقی تنها قابل مشاهده است. ما در اینجا نه بخاطر تقلید از رایت بلکه بعلمت استعمال جهانی آن را ارگانیک نامیده ایم. این کلمه در انتقاداتی که از طرف نهضت قراردادی مدرنیسم می شود، در امریکا در بیانیه های روسیه، در فنلاند، در ژاپن و حتی گاهی اوقات در ایتالیا و فرانسه بگوش می خورد. جدیدترین آثار معماری امریکا، کلمه های آلتو و بریگمن Bryggman از فنلاند، آخرین آثار معماری سوئد، و آثار آنتونین ریموند Antonin Raymond در ژاپن و ایالات متحده، صرف نظر از روش های متخذه، همه بسوی يك هدف اشاره می کنند. مسئله ی مهم دیگر اینست که اشتباهاتی که منجر به نشو و کلاسیسم و سبک های استان های مختلف شد، حداقل در روسیه و ایتالیا، در مقابل همان تقاضائی بوجود آمده که معماری مدرن بآن پاسخ مثبت داده است. توجه به خصوصیات محلی، علاقه به جدا و مشخص بودن، توجه با بنیه ای که غیر مشخص و هندسی هستند، و نیز ابنيه ای که برای شباهت با ماشین بوجود آمده اند، هم در معماری ارگانیک و هم شیفتگی مفرط به رمانتیسم وجود دارد. اما در معماری ارگانیک این توجه و علاقه بصورت عامل مثبتی ظاهر شده و معمار را قادر ساخته است تا آزادانه از تجربیات و کشفیات جدید استفاده کند. اما در رمانتیسم علاقه بصورت تجاهل و انکار این تجربیات تجلی کرده است.

حتی گیدیون، همانطور که دیدیم، علاقمند به عرضه ی معنای معینی برای کلمه ی ارگانیک نبود، بی اختیار در این مورد اشاره ی روشنی دارد که می تواند پشتیبان بحث من باشد:

«توسعه ی معماری اروپا - که نتیجه ی بوجود آمدن مصالح ساختمانی و مباحث بصری جدید بود - در مرحله ی اول می بایست بكمك فونكسیونالیسم فضای معماری را از آلودگی پاك نماید. اینكار لازم، اجتناب ناپذیر و مفید بود.

و زمانی که وسایل بیانی بوجود آمد کامل شد و بار دیگر لزوم وجود ارگانیک حس گردید. اکنون ما در سطح و روش دیگری - جدا از رایت - بسوی ارگانیک رهسپاریم. در کشورهای شمالی آثار معمار فنلاندی آلوار آلتو مشخص این تمایلات بوده و حتی مبین چیزی بیشتر از آنست. در سطحی دیگر می توان گفت معماری اروپا و امریکا ممکن است راهی تازه و عمومی بیابند. مسئله ی اساسی - انسان و فیکوراتیو - مسئله ی فضای داخلی است. همواره گفته شده است که وسیله ی بیانی معماری مدرن توده نبوده بلکه حجم می باشد و در تعریف آن گفته اند که حجم فضائی است محدود شده بوسیله ی صفحات. اما نکته اینجاست که اگر هدف ما جزا رجحیت سبك گرایانه است باید در مرحله ی اول تأکید را بر روی صفحات محدود کننده نگذاشته و آنرا بیشتر و بیشتر متوجه خود فضا سازیم - بر فضای داخلی، فضائی که انسان زندگیش را در آن میگذراند

مطالعه ی طرح های شهر سازی از جمله هدف های این کتاب نیست، اما باید بدانیم در این زمینه تمایل بسوی ارگانیک آشکار تر است. هر روز بیشتر از پیش، شهر سازان در کار تجدید بنا و یا ساختمان شهرها نسبت به ثنوریهای تجربیدی و مزخرفات منطقی ده یا پانزده سال پیش با توجه تر می شوند - ثنوریهای که انسان را بزندگی در يك واحد آماری تقلیل می داد و گروهی انسان را تبدیل بمسئله ای می کرد که می بایست بصورت مسئله ی کیفی ریاضی حل گردد؛ و چون بصورت معماری در میآمدند تبدیل به يك شکلی ویژه گی و اشكال هندسی میشدند -، همه بخاطر داریم که چگونه طرح های شهر های مدرن و سبك لوکوربوزیه بصورت جعبه های سفید يك شكل بردیف بالا رفته و فقر قدرت قدرت تخیل سازندگان شان را آشكار می ساختند. تمایل جدید شهر نشین را انسان می شمارد، گروهی از انسان ها و یا خانواده ها گروهی از اجتماع میدانند مسئله را بشکلی کیفی - و نه کمی - و با خصوصیات ویژه ی انسانی و ارگانیک آن حل مینماید. عكس العملی که به تقلید از لوکوربوزیه نسبت به شهر سازی شد موازی عكس العمل معماران در مقابل معماری غیر ارگانیک مدرن بود. شما می توانید در شهر سازی اشتباه روسیه و عظمت گرائی فاشیسم را ببینید و دریابید که ارگانیک

امریکائی در خانه سازی دوران جنگ رهبری را به عهده داشته است و با انگلیسیها به ارگانیک توجه داشته اند. در این مورد می توان از نقشه LLC برای شهر لندن بوسیلهی آبرکرومبی Abercrombie و فورشاو Forshaw نام برد.

در روسیه عکس العمل در مقابل یک شکلی و راستگوشه شدید بود: «ما یک میدان میخواهیم! ما مرکزی برای شهر خود می خواهیم!» لیکن از این تقاضای مشروع برای روشی انسانی و سیلهی معمارانی بهره برداری شد که سازندهی میدانهای کلاسیک شدند. در شهرهای روسیه که بجتهائی بهترین شهرهای عالم است - اغلب میدانهای عظیمی را می یابید که دارای یک ساختمان مرکزی بوده و بوسیلهی ستونهای زینت شده است. در اینجا ظرافت و بیهودگی دست بدست هم داده اند.

معماران امریکائی و همکارانشان در کشورهای اسکاندیناوی چه در عمل و چه در تئوری رهبری کار را به عهده دارند. بسیاری از خانه های زمان جنگ بوسیلهی معماران مدرن طرح ریزی شده و آمیخته ای از اصول نقشه ریزی جدید و روشهای انسانی است. همچنانکه انتصاب ریچارد نوترا بریاست دفتر شهر سازان کالیفرنیا دلیل امیدی می باشد. اگر همین معماران را پس از جنگ نیز بکار بخوانند و از تجربیات کافی و دقیق شان به نحو احسن استفاده کنند بلا شک کشور خود را با یک منظره ی جدید و سالم به صورت کشوری فنی در خواهند آورد. بدین ترتیب قابلیت آنها بر زندگی بیشتر بوده و بطرز مناسبی با طرح های مشابه خود در سوئد برابری می کنند. افسانهی نقشه ی شهر لندن برای همه ی خوانندگان ما آشناست. برای تجدید بنای پایتخت انگلستان سه طرح اصلی وجود دارد. بدترین آنها طرحی است است که آکادمی سلطنتی انگلستان تهیه کرده است. در این طرح فقط بازی مناظر چشمگیر و عظیم دیده می شود. نقشه ی دیگر متعلق به گروه مارس - Mars Group است. بهترین معماران انگلستان در این گروه گروه گرد هم آمده بودند. این نقشه بدون شک راه حل هوشیارانه ایست و مشتمل بر ردیف نواحی ساخته شده ای می باشد که از مرکز شهر شروع شده و بخارج ادامه می یابد. این نواحی بوسیلهی قطعات سرسبز از یکدیگر جدا می شوند. اما این نقشه تا حدودی شکل تئوری داشته و یکنواخت و خسته کننده است.

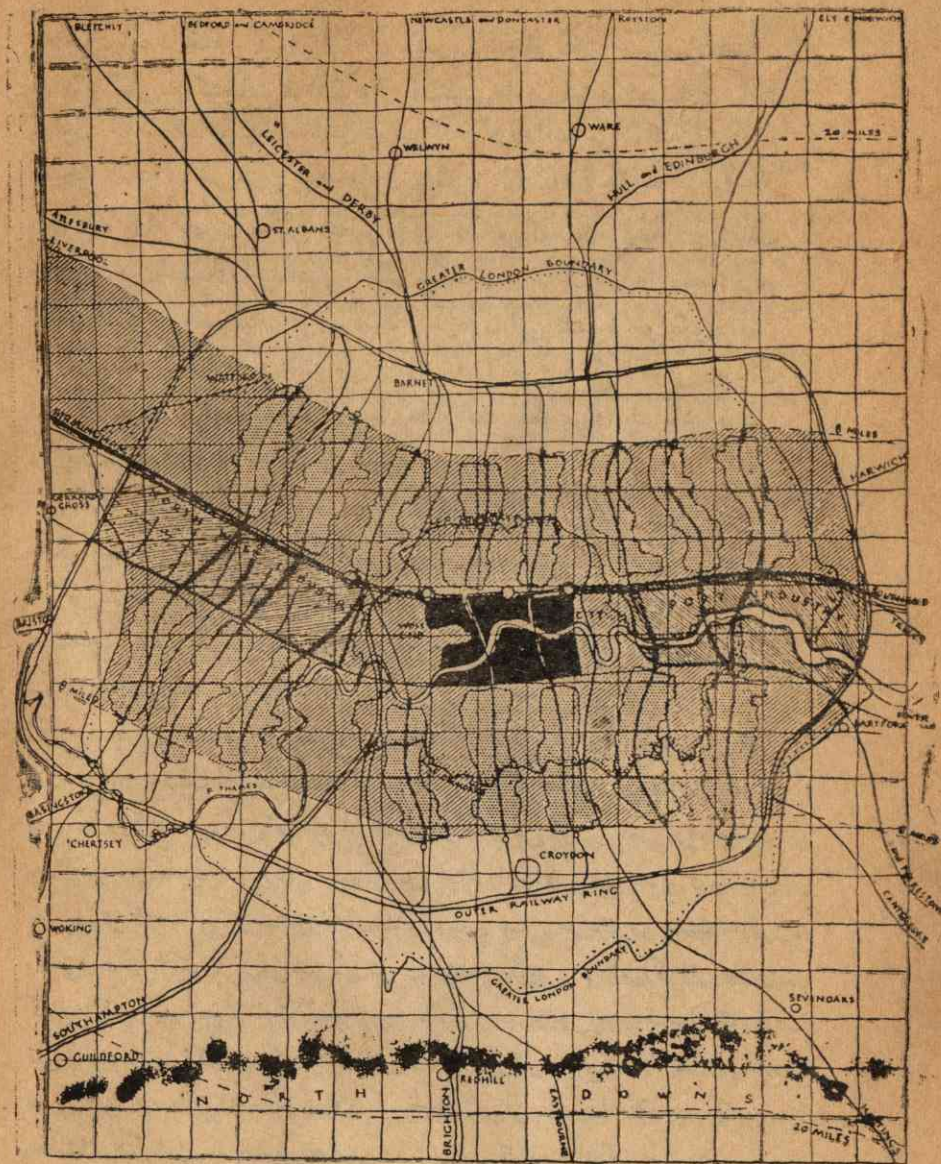
بالاخره باید از نقشه L.C.C. لندن نام برد که با حفظ دقیق خصوصیات قصبات لندن، بهترین کشفیات فرانسویها و انگلیسیها در زمینهی شهر سازی را با عوامل ارگانیک مربوط به شکل شناسی لندن و روانشناسی ساکنین آن درهم آمیخته است. اگر طرح گروه مارس با طرح L.C.C. مقایسه گردد آشکار میشود که اولی شهری منطقی و عظیم را پیشنهاد می کند در حالیکه دومی لندن را بر حسب واحدهای اجتماعیش تقسیم میکند و هر یک از این واحدها دارای مقیاس انسانی و خصوصیات فردی است. هر دوی این نقشه ها جوابگوی عصر اتومبیل و هواپیما است، لکن طرح L.C.C. تنوع و گوناگونی ویژه ای دارد که نه تنها برای طیاره و اتومبیل مفید است بلکه برای یک ماشین قدیمی و یا پیاده رویی علاقمند به خاک نیز مناسب است.

شهر سازی مدرن اولیه، همچون معماری مدرن اولیه، راه را بسوی راه حل منطقی شهرهای انعطاف پذیر گشود. اصول جدید روش ارگانیک با مقیاس انسانی درهم آمیخته است. این روش شهرهای عظیم را به ارگانسم های اجتماعیش تقسیم کرده و به راه حل های معماری گوناگون، طبیعی و زیبا میدان فعالیت بیشتری میدهد.

اگر چه ممکن است برای بعضی از خوانندگان تکراری بنظر رسد، لکن لازم است بر این حقیقت تأکید شود که کوچی بن بستی که عده ای از معماران اروپا خود را در آن محبوس یافته اند از گذشته سرچشم می گیرد، یعنی از صدها سال جدال بین مهندسی و معماری، جدالی بین استخوان های بدون عضله و پوست و بین پوستی که خالی از استخوان و عضله است. همین حقیقت موجود عقده های روانی شده که اکنون می توانیم پایانش را مشاهده کنیم. زیبایی گرائی خالص که در اکسپرسیونیسم و فوتوریسم وجود دارد جدی ترین این عقده ها بشمار نمی آید. اینها اکنون بگذشته تعلق دارد و هیچ کس اعتقادی به تظاهرات عصبی این دوره از انحطاط ندارد. جدی ترین عقده ها عقده ی مهندسی رمانتیک و گرایش به خلوص هندسی و ریاضی می باشد. اولین این دو پس از ده ها سال خفتن بعلت حیرت معماران در مقابل کشف امکانات مهم روش های جدید ساختمانی بوجود آمده است و دیگری نتیجه ی کشف زیبایی فرم های ابتدائی و ساده ی هندسی و استرئومتری است که قرن ها در زیر تزئینات الحاقی

مخفی شده بود. کنستراکتیویسم از یک سو و کوبیسم بامشتقاتش از سوی دیگر نهضتهائی بودند که تا میزان قابل قبولی باین دو عقده میدان فعالیت دادند اما در پشت سر خود وقفه‌ای را بوجود آورده‌اند که عوامل منفی نهضت مدرن را تأکید کرده و موجود نوعی روش‌گرایی شده است که با تقلید از سبک لوکوربوزیه متمایل به خلق نظریه‌ی زیبا شناسی است. این نظریه‌ی دوبعدی و فرمالیست لزوماً شبیه‌دهنده‌های زیبا، بوده و همان چیزی است که باعث شد فونکسیونالیست‌ها نهضت خود را بوجود آورند.

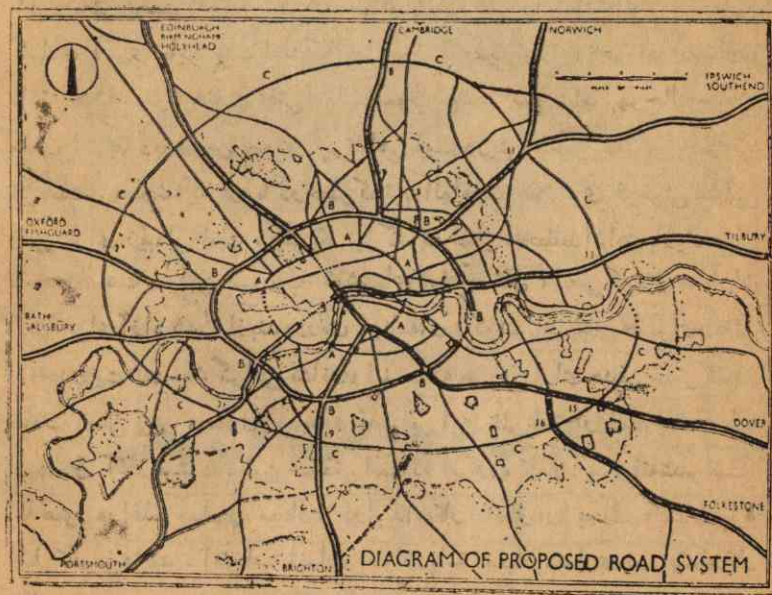
شاید تفاوت نحوه‌ی اتفاق حوادث در امریکا بخاطر تفاوت تجربه‌ی اجتماعی امریکائی کم باشد. امریکائی مجبور نبود تراژدی جنگ اخیر را (که در ذهن اروپائی سختی معین و منطقی و آرزویی برای وضوح سیستماتیک و دقیق را باقی نهاد) تحمل کند. چنین احساساتی در آنسوی اقیانوس اطلس ناشناخته بود. اگر این یکی از عوامل قطعی ماجرا باشد میتوان گفت که اکنون جهان باین دریافته‌اند که وسعت نظرو انعطاف‌پذیری فکری معماری مدرن امریکا باین خاطر نیست که آنها تجربه‌ی معماران اروپائی را نداشته‌اند، بلکه این گشادی فکری باین علت است که آنها حوزه‌ی وسیع‌تری از تجربه‌های معماری داشته‌اند که محرک هنری و فنی آنها محسوب می‌شده است. اما بهر حال معماری مدرن امریکا وبخصوص بصورت پرتظاهر امروزش طبیعتاً دارای خطراتی نیز هست. همچنانکه اروپا در خطر کشتن الهامات جستجوی فرمولی هندسی و فنی برای زیبایی است، امریکا نیز گاه در خطر انحطاط آزادی بازباده روی نامحدود است. بدین ترتیب کوششهای کاملاً مستقل، یعنی کوشش معماران اروپا برای آزاد شدن از بند دوری برنامه‌ای و کوشش امریکائی‌ها برای رهایی از محدودیت‌های سبک‌گرایی نشانه‌ی اینست که هر دو دارای هدفی مشترکند. تفاوت اصلی بین معماری جدید و قدیم بر این نظر استوار است یک خانه از داخل آغاز میشود. این حقیقتی است که امروزه کاملاً پذیرفته شده است، اما هنوز در اغلب مدارس معماری در ابتدای کار «طاق» را بجای «انسان» پایه اصلی کار می‌دانند. انتخاب انسان بعنوان پایه و معیار معماری در ابتدای کار بالاتر از هر چیز، باین معنی است که ما باید زندگی مردمی را که در این خانه‌ها بسر می‌برند مورد مطالعه قرار دهیم و اثاثه‌ی مسودد احتیاجشان و



گروه مارس : نقشه برای لندن

احتیاجات عمومیشان را مطالعه کنیم و بدانیم که باید خانه‌ای بسازیم که براساس فماینهای ساکنینش بوجود می‌آید. شکل خارجی باید مبین شکل داخلی باشد، یعنی شکل داخلی آنرا بوجود آورد و کلیت بنا بجای بوجود آوردن يك زیبایی ایستا برای انسانی زندگی پویایی را بوجود آورد که درخور حال اوست. شکل کلی شهر، خانه واثائی آن ارگانیک است، زیرا شهرسازی و معماری را در خدمت ارگانسیم‌های زنده قرار می‌دهد. هنر بزرگ فقط ممکن است برچنین اساس بار دیگر زنده شود.

معمار مدرن، صرفنظر از اینکه بپسندیم یا نپسندیم: عمیق‌ترین الهام خود را از مهندسی و تئوریهای جدید «دید» اخذ نکرده است، بلکه آنرا از يك هدف اجتماعی بدست آورده است این هدف هنگامی بوجود آمد که تمایل به فرم‌های ساده‌تر، آشکارتر و عملی‌تر بار دیگر زنده شد و نهضت «هنر و صنعت» رونق گرفت نهضتی که برخلاف مخالفت با انقلاب صنعتی خود با جلب انظار به زشتی و



آبر کرومبی - فورشاو: نقشه‌ی L.C.C. برای لندن - ۱۹۴۴ -

ناراحتی تزئینات ساختمانی نهضتی انقلابی بشمار می‌آید. معمار مدرن همه‌ی تکنیک‌ها را بکار می‌برد و می‌داند که با کمک تکنیک جدید است که می‌توان بر خانواده خانه‌ای مناسب تهیه کرد.

از هنر نمی‌هراسد و بالعکس می‌داند که میتواند هنر را بفضائی بسیار وسیع‌تر از گذشته کشاند. بدین ترتیب بخاطر روشهای جدید ساختمانی میلیون‌ها خانه، بطوریکه در گذشته بی‌سابقه بوده است، مشمول توجه و دقت معمار خواهد شد. معمار خوب میدانند که این حقیقت جدا از استاندارد کردن و یکنواخت نمودن پوچ ساختمان‌هاست. او میدانند که در این حال نیز آزادی زنده‌تر و زیاده‌تر از آنچه نئوکلاسیسم عرضه میداشت وجود خواهد داشت و او در حوزه‌ای وسیع‌تر برای خوشبختی عده‌ی بیشتری از هموعان خود خواهند کوشید.

برای او «انسان» با همه‌ی گوناگونی زندگیش، باغهای آزادیش و با پیشرفتهای مادی، روانی و روحیش همواره يك هدف شمرده میشود. تنها حکام خودکامه‌اند که دیر یا زود به سبک کلاسیک روی می‌آورند زیرا از زمان حال و زندگی عادی می‌ترسند و نمی‌خواهند زندگی را باین شکل که هست هدف خود قرار دهند. آنها مایلند که توجه از زندگی روزانه منحرف گردد، یعنی از توجهی بهمین زندگی که خود آنرا تحت فشار و اختناق قرار داده‌اند. آری آنها خواب بازگشت حکومتهای امپراطوری را می‌بینند. * این آرزو در معماری آنها بیچشم می‌خورد. اما اگر مردمی آزادی را دوست داشته باشند بازگشت به ماسک نئوکلاسیسم غیرممکن خواهد شد و آنها احتیاجی به گریز به سوی گذشته نخواهند داشت، با زمان حال روبرو خواهند شد و خواهند کوشید تا آنرا بهتر کنند. معماری چنین مردمی نمی‌تواند مدرن نبوده و محصول دنیای مدرن علمی و هنری و آرزوهای جدید برای آرزوهای اجتماعی نباشد. معماری زندگی است نه باستان شناسی.

توسعه‌ی معماری مدرن بصورت ارگانیک آن، همچنانکه در مقدمه‌ی این کتاب متذکر شدم، تنها درسالهای اخیر صورت عمل بخود گرفته و سیمای واقعی خود را فقط در معماریهای محلی و شهرسازی نشان داده است. اما ساختمانهای

- همچنانکه قبلا روشن شد مجرد بازگشت روسیه به سبک کلاسیک با مجرد نازی‌ها متفاوت است. البته این بازگشت نیز گریز و بهانه است اما دلایل وجودی آن با دیگری تفاوت دارد.

اداری ، رشته‌های ساختمانی و غیره هنوز - صرفنظر از استثنائاتی - همان روش را تعقیب میکنند که مشخص دوره‌ی اول معماری بود . اینکه بگوئیم در آینده طرح ریزی اینگونه ساختمانها نیز روش ارگانیک خواهد یافت ، فقط جنبه‌ی پیشگوئی غیرمطمئنی را خواهد داشت .

فکر میکردم تأکید اهمیت تمایل جدید در فعالیتهای ساختمانی برای آنهایی که اطلاعات کمی راجع به معماری دارند و یا آنهایی که ممکن است از ظاهر شبه علمی بعضی از ساختمانهای مدرن بیزار باشند مفید فایده باشد . این کار با دوره کردن مختصر تاریخ تحول معماری مدرن و تجزیه و تحلیل موارد عدم موفقیت آن در بسیاری از کشورها و نیز با تأکید بر امکانات فعلی آن بهسولت انجام پذیر بود . بعقیده‌ی من معماری مدرن آماده است تا مبین - و حتی چیزی بالاتر از بیان کننده - وضع جامعه‌ی دموکراتیک پس از جنگ باشد . این معماری در دوره‌ای از نظم ، منطق و حتی خونسردی بسر برده است و اکنون آماده میباشد تا خودبخشی از دنیای طبیعی و هماهنگ باشد . تخم این گیاه اکنون کاشته شده است و فقط شرایط بسیار زیان آور اجتماعی میتواند آنرا از رشد باز دارد .

بهترین معماران معاصر در اروپا و امریکا قدمی فراخ به پیش نهاده اند . در کار آنها میتوان غیبت کلی همه‌ی سبک‌های از پیش ساخته را و حتی مدرنیسم را دریافت . کار آنها مبین این حقیقت است که این معماران روز بروز بیشتر به فضای سه بعدی و در واقع به ابعاد گوناگونی که يك ساختمان میتواند داشته باشد می‌اندیشند و از اهمیت فضای درونی در معماری اطلاع دارند . معماری معاصر از کمپوزیسیون‌های هندسی که راه را بسوی پیشرفتهای خیالی شکل فضائی زندگی می‌کوبید آزاد شده است . این معماری نشان داده است که مهارت يك معمار در امور ساختمانی از ذهنیت کتابی بسیاری از مهندسين بدور است . این معماری به کمال انسانی در يك روش مستقیم علاقه نشان داده است و نیز این نکته را مورد تأکید قرار داده است که هدف معماری امروز خوشبختی انسان میباشد .

جدول اتفاقات

جدول اتفاقات اساسی در طول مدت توسعه‌ی معماری مدرن

این جدول بستگی مستقیم با مطالب کتاب ندارد ، لیکن علاوه بر آنکه می‌توان از آن بعنوان مرجع استفاده کرد نموداری است از توسعه‌ی معاصر معماری و نمونه‌های آن . ستون اول شامل اسامی ساختمانها ، ستون دوم مطالبی راجع به معماران و وقایعی که بر کار آنها داشته است و ستون سوم حاوی کشفیات و اختراعات فنی است .

۱۷۳۵

آبراهام داربی - Abraham
Darby با بکار بردن ذغال
سنگ بجای چوب چدن را
بوجود آورد .

۱۷۴۷

تأسیس مدرسه‌ی راه و ساختمان
L'Ecole de Ponts et des
Chaussées در پاریس . فاصله‌ای
دروغین میان معماری تزئینی و
معماری ساختمان بوجود آمد .

۱۷۵۷

تولد توماس تلفورد Thomas
Telford اسکاتلندی . اولین مهندس
معمار (مرك ۱۸۳۴)

۱۷۷۷ ج . ویلکینسون

G. Wilkenson : اولین پل

چدنی در انگلستان - سال ۱۷۷۹

بیابان رسید -

۱۷۷۸

۱۷۸۳

آبریزگاه مدرن

برادران مون گولفیه :

اولین بالن بزرگ را به هوا

فرستادند .

گاز برای روشنایی شهرها بکار

رفت .

۱۷۹۲

۱۷۹۷

اولین اتحادیه ، فورم خانه خازی ،

انجمن بالا بردن سطح زندگی فقرا

در انگلستان .

اولین نمایشگاه صنعتی در فرانسه .

۱۷۹۸

۱۸۰۱ طرح تلفورد برای تعویض

پل لندن با یک پل چدنی یک

دهنه (۶۰۰ فوت)

تولد هانری لایروست :

پیشکسوت مهندسی ساختمان های

چدنی در فرانسه (مرک ۱۸۷۵).

۱۸۰۲

اولین قایق بخاری

۱۸۰۶

تولد برونل Brunel طراح پل

معلق کلپتون Bridge Clifton

Suspension که در سال ۱۸۳۶

برپا شد (۷۰۲ فوت) .

(مرک ۱۸۵۹) .

۱۸۱۸ جان نش John Nach

غرضی سلطنتی برای

اولین بار از ستونهای چدنی نه تنها

بعنوان حامل ساختمانی بلکه

بعنوان عامل تزئینی استفاده

شد .

۱۸۱۹ پل منه Menai اثر

تلفورد . اولین پل معلق اروپا

(۵۵۰ فوت)

تولد جان راسکین (مرک ۱۹۰۰)

۱۳۶

۱۸۲۵

۱۸۲۷

۱۸۳۰

اولین لکوموتیو

دیگهای بخار با فشار قوی

تونت Thonet روش خم کردن

چوب را اختراع میکند و امکانات

جدیدی را برای تهیه اثاثیه

میسر می سازد . اندکی پس از

این تاریخ او اولین صندلی خود

را از نوع جدید چوب خم شده

می سازد .

تولد فیلیپ وب Philip Webb

(مرک ۱۹۱۵) و نورمن شاو

Norman Shaw (مرک ۱۹۱۲)

معمار .

تولد ایفل مهندس فرانسوی (مرک

۱۸۹۶)

۱۸۳۱

۱۸۳۲

اختراع دینامو بوسیله فارادی

Faraday

توربین های آبی

کلیسای سن ماری در شیکاگو

اولین ساختمانی که بطریقه ای

(قاب بادکنکی) بوجود آمد .

۱۸۳۳

۱۸۳۴

تولد ویلیام موریس (مرک ۱۸۹۶)

ماشین آلات ین سازی

۱۸۳۵

داگتر Daguerre صفحات عکاسی

را بوجود می آورد .

۱۸۳۷ ژوزف پاکستون

Joseph Paxton : گرمخانه

چاتزورت Chatsworth ، یک

بنای بلند شیشه ای ، بارقاع

۶۷ فوت .

۱۸۳۸

تولد هانری هابسن ریچاردسون

Hobson Richardton معمار

آمریکایی (مرک ۱۸۸۶)

۱۸۳۹

اولین دوچرخه

۱۸۴۱

تولد اتو واگنر Otto Wagner

معمار وینی (مرك ۱۹۱۸)

۱۸۴۳ : لابروست Labrouste

کتابخانه‌ی سن ژنویو Ste. —
Geneviève در پاریس
(۱۸۴۳-۵۰)

۱۸۴۵

اولین محصول سیمان پرتلند

۱۸۴۷

تولید تیرهای آهنی برای استفاده
در ساختمان .

۱۸۴۸ جیمز بوگارداس James

Bogardus (۱۸۰۰-۷۴) اولین
خانه های ۵ طبقه که اجزاء
عمودی آن تماما از چدن ساخته
شده بود .

اولین قانون خانه سازی در

تاریخ جدید : قانون لرد

شافتزبری Lord Shaftesbury

۱۸۵۱ : پاکستون Paxton

قصر کریستال در نمایشگاه
بزرگ لندن که بار دیگر در سال
۱۸۵۴ در سیدن هام Sydenham
ساخته شد .اولین نمایشگاه بین‌المللی در
لندن .

۱۸۵۲

نصب اولین آسانسور در نیویورک .
تولید کارخانه‌های ساعت .

۱۸۵۴

تولد هندریک پطروس برلاژ

Hendrik petrus Berlage
معمار هلندی (مرك ۱۹۳۴)

۱۸۵۵

تولید کارخانه‌های فولاد با روش
بسمر Bessemer ممکن شد .

۱۸۵۶

تولد معمار آمریکایی لوئیز . ه

سولیوان Louis .H. Sullivan

(مرك ۱۹۲۴)

۱۳۸

۱۸۵۷

تولد معمار انگلیسی س . ف . ا .

ویسی C. F. A. Voysey (مرك
۱۹۴۱) .

۱۸۵۹ فیلیپ وب : خانه‌ی

سرخ Red House در بکسلی

هیت Bexley Heath، رنسانس

معماری محلی انگلستان را آغاز
می‌کند .

۱۸۶۱

دفتر موریس، مارشال و فالکنر .

« تزئینات دیواری، کنده‌کاری،
نقاشی روی شیشه، افاته و کارهای
فلزی ». این تاریخ آغاز جنبش مدرن
را مشخص می‌کند .

۱۸۶۳

تولد معمار بلژیکی هنری واندو

ولد Henry Van de Velde

۱۸۶۵

سینما

اولین کابل کشی زیر اقیانوس
اطلس .

۱۸۶۸ بارلو Barlow : ایستگاه

سن پانکراس St. Pancras،
لندن : سقف از فولاد و شیشه
بشمار ۲۴۷ فوت .تولد معمار اطریشی پیتر بهرنز
Peter Behrens

۱۸۶۹

تولد معمار آمریکایی فرانک لوید

رایت Frank Lloyd right و

معمار اسکاتلند چارلز رنی مک‌اینتاش

Charles Renie Mackintosh
(مرك ۱۹۲۸) .

۱۸۷۰

تولد شهر ساز و معمار فرانسوی تونی

گارنیه Tony Garnier و معمار

اطریشی آدولف لوس Adolf Loos
(مرك ۱۹۳۳) .

۱۸۷۱ ز. سولنیه J. Soulner:

کارخانه‌ی شوکولات سازی مونیه
Menier در نوازیل Noisiel
در کنار رود مارن ، نزدیک
پاریس . اولین ساختمانی که
تماماً از چدن ساخته شده بود.

۱۸۷۲ تولد معمار — مهندس سوئیسی

روبر مایار Robert Maillart
(مړك ۱۹۴۰)

۱۸۷۳ تولد معمار فرانسوی اگوست پره

Auguste Perret .

اولین تلفن .

استفاده از چراغ الکتریکی در
ساختمان ها .

اولین آسانسور برقی (زیمنس)
در نیویورک

اختراع دستگاه جوشکاری برقی

۱۸۸۳ روت Root : رشته

ساختمان مونادناک Monadnock
Block در شیکاگو.

تولد معمار آلمانی والتر گروپیوس
Walter Gropius .

چاپ با حروفچینی ماشینی.

تولد میس واندر رو Miës
معمار آلمانی Wander Rohe .

۱۸۸۷ ریچاردسون : فروشگاه

مارشال فیلد Marshall Field

Store در شیکاگو (۸-۱۸۸۵).

تولد اریک مندلسون Eric
معمار آلمانی Mendelsohn .

تلفن اتوماتیک .

تولد شارل ادوارد ژان اده
(لوکوربوزیه) در سوئیس .

۱۸۸۹ سولیوان : فروشگاههای

کارسون ، پیپر اسکات در شیکاگو
بسال ۱۹۰۴ پایان یافت .

برج ایفل به ارتفاع ۳۰۵ متر .

دوتر Dutert (معمار) و کوتانسن

Cottancin (مهندس ساختمان):

تالار ماشین آلات در نمایشگاه

پاریس ۱۵۰ × ۴۲۰ متر

اولین اتومبیل با موتور بنزینی.

تولد معمار هلندی ژ. پ. اود

J.J.P.Oud

استفاده از سیمان فشرده در

امریکا و نیز بخاطرکار فرانسوا

هن بیک Francois

Hennebique در فرانسه

متداول شد .

روش جدیدی که بوسیله‌ی روزنامه

نیویورک هرالڈ تربیون آغاز شد

انتشار سریع عکسها را ممکن

می‌سازد : و بدین ترتیب انتشار

عقاید معماری کار ساده‌ای میشود

تولد ریچارد ژ. فوتر Richard

J. Neutra 'ممار اطریشی -

امریکائی .

۱۸۹۳ پره یک رشته ساختمانهای

۸ طبقه از بتن آرمه در خیابان

فرانتکلین پاریس.

ویکتور هورتا Victor Horta:

خانه در خیابان تورن Turin

بروکسل.

نمایشگاه شیکاگو : آغاز تجدید

حیات سبک گرایی در ایالات متحده.

آغاز نهضت هنر جدید در بروکسل

۱۸۹۴ وان دو ولد : خانه در

اوکل Uccle نزدیک بروکسل

۱۸۹۵

۱۸۹۸ م. در. مك اينتاش :

مدرسه هنری گلاسگو (قسمت

دوم آن تا سال ۱۹۱۹ به پایان

نرسید).

تولد آلوار آلتو Alvar Aalto

معمار فنلاندی .

اپنرهاورد Ebenezer Howard

کتاب « فردا » Tomorrow را

می نویسد که بعدها بنام باغات شهری

Garden Cities of To -

orrow تجدید چاپ می شود .

۱۸۹۹

اولین تجربیات مارکونی در

زمینه بی سیم

اختراع تخته چند لا .

۱۹۰۰

۱۹۰۱ کارنیه: طرحهایی برای

شهرهای صنعتی تکمیل شد.

بسال ۱۹۰۴ .

۱۹۰۳ ب پارکر B. Parker

و ریچموندین Raymond

Unwin درلج ورت آغاز به کار

می کنند . اولین باغ شهری.

برلاز: ساختمان بورس آمستردام.

۱۹۰۵ هایار: پل بر فراز رود

تاراناسا Taranasa در سوئیس

(که عبارت بود از دو قطعه بتن

آرمه که بوسیله قطعات قائم

به هم متصل می گردید ؛ دهه

۵۱ متر.

واگنر: صندوق پست انداز اداره

پست وین .

۱۹۲۲

۱۹۰۶

دستگاههای تهویه مطبوع در

ساختمانها بکار میرود .

۱۹۰۷

بنیان گذاری نهضت دوچرخه ورك -

بوند Deutscher Werkbund

در آلمان .

۱۹۰۸ قبل. رایت : خانه ی

رابی Robie House در شیکاگو

که اوج خانه های پری Prairie

Houses او را مشخص می سازد .

هایار: لاورهاوس Lager haus

در زوریخ اولین کف اطاق ماشروم

سلباز بتن آرمه .

۱۹۰۹ بهرلز : کارخانه ی هوتن

شتراسه Hotten Strasse در

برلین .

دورالومین Duralumin.

۱۹۱۰ گروپیوس : کارخانه ی

فاگوس Fagus در نزدیکی

هانور .

لوس : خانه ی شتاينر Steiner

در وین .

انتشار آثار ف. ل. رایت در

برلین .

اولین پرواز از روی کانال مانش.

اولین نمایشگاه کوپیت ها در قنار

استقلال پاریس .

۱۹۱۱

۱۹۱۲ پوئلزیک Poelzig :

منبع پوزن Pozen و امور

شیعیائی در لوپان .

۱۹۱۳

ویتامین .

اختراع نوعی سیمان آلومینیوم

که سرعت خود را می گیرد .

۱۹۱۴

بیانیی معماری سبك فوتوریسم

بوسیله سنت الیا .

۱۹۱۶ فرسینه Freyssinet :

ساختمان‌های مربوط به هوا نوردی
در اورلی فرانسه .

ثبت فولاد ضد زنگ .

۱۹۱۹

گروپیوس باهاس را در وایمار
بوجود می‌آورد.

لوکوربوزیه مجله‌ی « فکر نو »
را L'Esprit Nouveau
(۱۹۱۹-۲۵) بکمک اوزن فان
Ozenfaut منتشر میکند .

اولین پرواز بر فراز اقیانوس
اطلس .

۱۹۲۰ ژ. ژ. پ. اود: خانه سازی
برای مردم در روتردام
Rotterdam .

اولین ارتباط بی‌سیم .

۱۹۲۲ مسابقه برای ساختن برج
شیناگو تریبون Chicago
Tribune (اول ریموند هود
Raymond Hood ؛ دوم الین
سارینن Elien Sarinen) .

۱۹۲۳ پره: کلیسا در رنی Rainey
در فرانسه از بتن آرمه

لوکوربوزیه کتاب « بسوی يك
معماری » Vers Une
Architecture را منتشر میکند

۱۹۲۵ گروپیوس : ساختمانهای
باهاس در دسا Dessau .
لوکوربوزیه : غرفه‌ی « فکر نو »
در نمایشگاه پاریس .
مارسل بروئر Marcel Breuer
اولین منبلی از لوله‌های فولادی.

گروپیوس باهاس را از وایمار به
دسا منتقل می‌کند .

۱۴۴

۱۹۲۷ مسابقه برای ساختمان

بنای جامعه ملل در ژنو ؛ ۳۳۷
عرض شد که طرح لوکوربوزیه از
آنجمله بود .

نمایشگاه خانه‌های کارگری در
اشتوتگارت (میس واندر رو و
غیره ..)

پاک مینستر فولر -
Buckminster Fuller :
خانه‌ی ساخته شده در کارخانه‌ی
دیماکسیون Dymaxion .

رادیو - تلویزیون .

۱۹۲۸ مندلسون Mendelssohn :
فروشگاه شوکن Schocken در
اشتوتگارت .
لوکوربوزیه : ویلای ساوی در
فرانسه .

تأسیس C. I. A. M (کنگره‌ی
بین‌المللی معماری مدرن) .
گروپیوس باهاس را ترک می‌گوید
و هانس مییر Hans Meyer
جانشین او می‌شود .

۱۹۲۹ میس واندر رو :
غرفه‌ی آلمان در نمایشگاه
بارسلون .

۱۹۳۰ میس واندر رو : خانه‌ی
توگندهات Tugendhat در
برون Brunn چکسلواکی .
خانه‌های کارگری بنام کارل ماکس
در وین .
برینگمن و واندر فلوکت :
خانه‌های کارگری در روتردام .

میس واندر رو به رئیس باهاس
می‌شود .

۱۴۵

۱۹۳۱ آلوار آلتو : آسایشگاه

در پامپو در فنلاند .

مسابقه برای ساختن قصر جماعت
در مسکو .

ریموند هود و شرکاء : ساختمان

R.C.A. در رادیوسیتی نیویورک .

۱۹۳۲ ف. ل. رایت : اولین

خانه های تالین .

مدرسه ی باهای بسته می شود .

آلتو تخته ی چندلا را در ساختن

سندلی های از جنس لوله ی

فولادیش بکار می برد و اندکی بعد

سندلی های تخته چند لای خود

را بوجود می آورد .

۱۹۳۳ آندره لورسا André

Lursat : مدرسه در ویل جوئیف

Villejuif نزدیک پاریس .

طرح آمستردام تصویب می شود .

پل دروازه طلایی سانفرانسسکو

(که بسال ۱۹۳۷ بی پایان رسید)

بزرگترین پل معلق بطول ۹۲۰۰

فوت . طول دهانه ی مرکزی ۴۲۰۰

فوت و عرض آن ۶۰ فوت است .

مهاجرت معماران مدرن از آلمان

آغاز می شود .

قانونی که در کنگره بتصویب میرسد

شرکت ملی سازمان دره تنسی را

بوجود می آورد .

۱۹۳۴ ف. ل. رایت خانه ویلی

Willey در مینیاپولیس ؛ اولین

خانه ی «یوزونیا ئی» Usonian .

۱۹۳۶ ف. ل. رایت . خانه ی کافمن

(آبخار) در پنسیلوانیا .

۱۴۶

۱۹۳۷ ف. ل. رایت ساختمان س. س.

جائسون در راسین .

گروپیوس رئیس مدرسه معماری

دانشگاه هاروارد می شود .

۱۹۳۸

استفاده از چراغهای فلورسنت در

ساختمان ها متداول می شود .

۱۹۴۰-۴۱ توسعه ی خانه سازی زمان

جنگ در آمریکا مشتمل بر کارهای

گروپیوس ، پروتر ، نوترا ،

سارنین ، ستونورف Stonorov

و ورستر Wurster .

رشته ساختمان های کارگری شامل

کارهای گروپیوس و پروتر در

پنسیلوانیا .

از این دوره بعد استفاده از

مصالح جدید ساختمانی بخصوص

مواد پلاستیک اهمیت می یابد .

تجربیات در امر خانه های کارخانه ای

یکی از اصول فعالیت های معماران

و مهندسين می گردد .

۱۹۴۳ ب. آ. برکرومبی -

P. Abercrombie و ج. ج.

فورشا T.J. Forshaw : پلان

تجدید ساختمان لندن .

این مسئله را باید در نظر داشت که اگرچه نهضت موریس موجب نتایج بهتری از هنر جدید بود در مقام مقایسه، هنر جدید قدم بزرگتری را بجلو برداشته است. هنر جدید اولین نهضت عظیم اروپائی بود در حالیکه نهضت هنر و صنعت بعلت توجه به رفم اخلاقی و اجتماعی و بذل توجه به گوتیک (که در باره‌ی آن بعداً بحث خواهیم کرد) و بگذشته دارای اهمیت محدودی بود.

(۲) معماری مدرن اروپائی که از انگلستان آغاز شد از شمال بسوی جنوب توسعه یافت. معماری انگلستان بوسیله‌ی یک دیپلمات آلمانی بنام فون هرمان-موتسیوس Von Hermann Muthesius به آلمان معرفی شد. جنبش هنر و صنعت تأثیر مستقیمی بر هنر جدید داشت و این یک همچنانکه اشاره کرده‌ایم در بلژیک بوجود آمد، بهلند رفت، مرکز تأثیرش آلمان شد و از این نقطه به اطیش و سوئیس راه یافت. کشورهای لاتین آخرین قسمت‌های اروپا بودند که نهضت جدید را درک کردند. می‌توان برای نشان دادن توسعه‌ی مهندسی نیز خط جغرافیائی مشابهی کشید. رهبران پیشرفت مهندسی: تلفورد برانل Brunel، استیفونسون Stephenson و پاکستون همه انگلیسی بودند. فرانسه در مورد مهندسی سرعت انگلستان را تعقیب کرد.

(۳) نقاشی در مورد تغییر سلیقه (در تبدیل امپرسیونیسم به نهضت‌های گوناگون پس از آن، از سلیقه‌ی خالص در باره‌ی رنگ در مورد ظاهر بصری اشیاء تا جستجو در ساختمان آنها) اثر قاطعی داشت. پوزنر در یک مقاله‌ی بسیار درخشان از تجدید حیات تصویر موضوع در حدود ۱۹۰۰ (زمانی که رئالیسم در ادبیات ظاهر میشد)، از اهمیت سزان Cézanne (۱۸۵۳-۱۹۰۶)، کوکن Gauguin (۱۸۴۸-۱۹۰۳)، وان گوگ Van Gogh (۱۸۵۳-۱۸۹۰) و مونس Munch (۱۸۶۳-) سخن گفته است. او اهمیت کوشش این هنرمندان را برای عرضه‌ی کارهای نوعی و کلی در مقابل آثار بی‌دوام و صرفاً فردی و برای رسیدن بفرمهای خلاصه، سخت و قابل لمس بجای جاذبه‌ی گریزا و غیر حقیقی امپرسیونیست‌ها نشان داده است. آواز بازگشت به نقاشی مناظر و آثار «بچگانه»ی دوهنرمند سوئیس والوتون Vallotton و هنری روسو Henry Rousseau سخن می‌گوید و مقاله‌ی خود را با

(۱) هنر جدید در آلمان بنام Tugendstil (سبک جوان)، و در ایتالیا بنام «سبک آزاد» خوانده می‌شد و تنها همین دو اسم کافی است که پس از یک قرن تقلید سبک گرایانه هدفهای انقلابی آن را نشان دهد. در آغاز از ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ هنر جدید اساساً فونکسیونالیست بود. بدین معنا که به خاطر هدفهای عملی بنا و ساختمان آن باستقلال از فرم توجه داشت. بعدها همچنانکه همه مبدانیم تبدیل به نهضتی شد که تنها قصدش دگرگونی تزئینی بود. اولین اثر مثبت آن بسال ۱۹۰۷ بصورت نهضت مشهور آلمانی بنام Deutscher Werkbund ظاهر شد. هنر جدید در نمایشگاه ۱۹۰۰ پاریس اگرچه در حال تغییر بود به بزرگترین پیروزیهای خود رسید. دانشماب وین، که بوسیله‌ی ژوزف هوفمن Joseph Hoffmann معمار رهبری میشد آخرین انشعاب از هنر جدید بود. پس از ۱۹۰۵ هنر جدید بکلی بصورت یک نهضت یک محافظه‌کار و ارتجاعی درآمد.

این جملات ختم میکند: «سزان، گوگن و روسو بجای اثرات جاذب سطح بوم نقاشی به سطح صاف شکسته نشده اعتقاد داشتند». در حالی که هودلر Hodler، مونش و توروپ Toorop به خطوط ریتمیک توجه کرده و آن را وسیله‌ی مهمتری برای بیان هنری میدانستند. رنگهای قوی و اشکال ابتدائی جانشین رنگهای ملایم ظریف و فراوان شدند و طرحهای سخت کمپوزسیون جای آزادی تصویری کاملاً اتفاقی را گرفتند. مهم نزدیکی بواقعی نبود بلکه قدرت بیان طرح مطرح بود. همچنین مشاهده‌ی سریع حقایق طبیعی اهمیت نداشت بلکه ترجمه‌ی کامل آنها بیک سطح تجریدی بزرگ مهم بود. در مورد نظر شخصی هنرمند مطالبی که گفته شد بمعنای جدید، آگاهی مذهبی، علاقه‌ی با حرارت بود و دیگر با صنعتگری ماهرانه سر و کساری نداشت. یعنی بجای هنر برای هنر، هنر باید خادم چیزی بزرگتر از خود هنرمند می‌شد.

همین خصوصیات اخلاقی، بصری، اجتماعی و فنی در توسعه‌ی معماری به چشم می‌خورد.

(۴) در ۱۹۱۰ آدلف لوس که مخالف «انشعاب وین» و موافق معماری پاک‌از هر پیرایه‌ی بود خانه‌ی اشتاینر را در وین ساخت که عده‌ای آنرا اولین خانه‌ی کاملاً مدرن میدانند. این خانه کلیت موقعیت تئوریک توسعه‌ی معماری اروپا را آشکار می‌سازد. مدرن بعنوان انکار گذشته و پاک کردن و زدودن فکر از هر چیز است و همچنانکه خواهیم دید در امریکا نظیر ندارد.

از نقطه نظر تاریخی کارهای معمار آلمانی هانس پولزیش Hans Poelzig (۱۸۶۹-۱۹۳۶) در برسلای Breslau و لوبان Lüban (۱۹۱۰-۱۹۱۲) مهم است. او بعدها به اکسپرسیونیسم گرائید.

(۵) مایر Meyer معمار مشهوری که از باهاس فارغ التحصیل شده و از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۶ در روسیه کار کرده و اکنون در مکزیکو بسر می‌برد اطلاعات زیر را در اختیار ما می‌گذارد. هزینه‌ی ابنیه‌ای که در طول برنامه‌ی عمرانی پنجساله اول (۳۲-۱۹۲۸) ساخته و یا تجدید نباشد ۳۹ میلیارد روبل بود و همین هزینه در برنامه‌ی عمرانی پنجساله دوم (۳۷-۱۹۳۳) ۱۰۹ میلیارد

روبل بوده است. در طول برنامه‌ی عمرانی پنجساله سوم (۴۲-۱۹۳۸) می‌بایست خانه‌هایی ساخته می‌شد که محوطه‌ای بمساحت ۳۵ میلیون مترمربع را زیر بنا داشته و همچنین خانه‌هایی بسبک روستاها بنامی‌شد که زمینی بمساحت ۱۰ میلیون مترمربع را دربر می‌گرفت.

(۶) امروزه روسیه فقط ۴۵۰۰ معمار تحصیل کرده دارد در حالیکه ایالات متحده ۱۵ هزار و انگلستان ۸ هزار معمار دارند. ۹۰ درصد از این چهار هزار و پانصد معمار پس از انقلاب تحصیل کرده‌اند و بدین ترتیب فقط ۱۰ درصد از معماران روسیه اکنون بالاتر از ۴۰ سال دارند. یک معمار جوان در روسیه پس از دو تا سه سال کار عملی می‌تواند دست به ساختمان ابنیه‌ی بزرگ بزند.

(۷) یک اساسنامه‌ی رسمی بتاریخ دوم آوریل ۱۹۳۲ همه‌ی نقاشان، بازیگران، موسیقی‌دانان، معماران، نویسندگان و کارگردانهای سینما را دعوت به گرد هم آمدن و سازمان دادن بفعالیت‌های خود در یک فدراسیون مرکزی کرد.

امروزه حرفه‌ی معماری در آکادمی معماری اتحاد جماهیر (B.B.A) است که در ۱۹۳۴ بوجود آمده. در شوروی تنها یک مجله‌ی ماهیانه بنام - Architectura C.C.C.P وجود دارد که سردبیر آن K. Alavian، طراح تئاتر نئوکلاسیک ارتش سرخ در مسکو است. در ۱۹۴۱ این مجله در ۶۵۰۰ نسخه بچاپ رسیده است.

(۸) برای اطلاع بیشتر از این آثار وحشتناک معماری به مجله‌ی - Architectura C.C.C.P شماره ۳ مورخ ۱۹۴۱ مراجعه کنید. در این مجله طرح‌هایی که در مسابقه‌ی معماری «جایزه‌ی استالین» شرکت کرده‌اند بچاپ رسیده است. در مارس ۱۹۴۱ جوایز اول بچهار ساختمان داده شد:

(۱) قصر سوویت در کیف اثر وی. زابولوتنی - ساختمانی با ستونهای راه - راه که بدترین آثار ایتالیائی قرن ۱۹ را بخاطر می‌آورد. (۲) و (۳) ایستگاه‌های کیفسکایا و کمسومولسکایا برای راه آهن زیرزمینی مسکو بوسیله‌ی د.ن. چتکولین E.N. Tshetchouline. ایستگاه اول ملنیه‌ای از سبک مصری نو Neo-Egyptian، یونانی Neo-Greek و باروک است.

وايستگاه دوم يك طرح سبك گرايانه در نئوكلاسيك است كه ستونهای چهار گوشي با ستونهای حجاری شده دارد. (۴) مؤسسه ماركس - انگلز-لنین در تفلیس اثر ا. و. شوسف A. V. Schoussev. این بنا دارای ستونهای جفت جفتی است. چهار طبقه دارد و ستونهای آن طوری ساخته شده است كه پنجره های طبقه چهارم را بكلی تاريك می كند.

گذشتن از جایزه ی اول استالین و پرداختن بجایزه ی دوم حكم از بد به بدتر پناه بردن را دارد: در واقع تنها ساختمانی كه ارزش ذكر شدن را دارد غر فیه روسیه در پاریس است بخاطر حجاریهای ورا موکینا - Vera Mukhina با صمیمیتی كه در آن بچشم می خورد و نماینده ی مرد و زنی است كه در يك زمینه ی دست جمعی كار می كنند.

(۹) ماير تحت تأثیر علاقه و دلسوزیش برای روسیه ای كه دچار حمله ی نازی ها شده است می كوشد تا حتی این حقیقت را نیز بفتح آنها توجیه نماید. او می نویسد: « طبقه ی كارگر روسیه قصر ها و كليساهای فئودال را برای تخریبشان فتح نكرد بلكه خواست تا آنها را دردنیای جدیدی بكاربرد تا خادم همگان باشند. امروزه آن آثاریبیای معماران كلاسيك روسیه بعنوان آسایشگاه، استراحتگاه، موزه و كتابخانه بكاررفته است. لیكن چنین توجیهی طفره رفتن از حقیقت است. هیچكس از فكر تخریب آثار گذشته حمایت نمی كند. لازم نیست بمرض فونكسیونالیسم دچار شد و قصرهای رژیم فئودالیتة را بمریضخانه تبدیل كرد. شاید در بسیاری اوقات این كار به ناراحتی انجام پذیرد، لكن مسئله این است كه وقتی ما مشغول ساختن يك مریضخانه ایم آیا باید آن را شبیه قصرهای رژیم فئودالیتة بسازیم؟

كوشش دیگر ماير برای توجیه بازگشت روسها به سبك آكادميك بر پایه ی « دیالكٹيك ماتریالیستی » قرار دارد. او می گوید كه بعلمت تكامل متفاوت روسیه آنچه در غرب ارتجاعی خوانده می شود از نقطه نظر روسیه مدرن است. « آثاریه ی سبك چی پن دال Chippendale در اینجا [امریكا] بیانی محافظه كارانه دارد، اما در آنجا قدمی بجلوست... از آنجا كه می توان گفت عكس العمل در هر كجائی بر پایه ی عقب نشینی مردم قرار دارد اینگونه بحث را می توان برای پشتیبانی از هر عقیده ای كه دلتان بخواهد بكاربرد.

(۱۰) ممكن است اطلاع از چند جنبه ی حرفه ی معماری در روسیه برایتان جالب توجه باشد. در روسیه معمار خصوصی وجود ندارد و هر معماری مستخدم دولت است. يك معمار روسی با طراحان، تكنیسینها، مهندسین و كارشناسان اقتصادی در يك « دسته » كار می كند و این دسته تحت نظارت يك معمار یا مهندس است. در تشكیلات دسته واحد كوچکی است و تعدادی از این دستجات يك « قسمت » را بوجود می آورند. هر ساله Gosplan (مؤسسه ی برنامه ریزی اقتصاد ملی) بهر قسمت طرحی را محول میدارد. قسمت این طرح را بچند دسته ارجاع می كند تا به روی آن كار كنند و بهترین آنها انتخاب می شود. وقتی كه رئیس يك قسمت طرحی را تصویب نمود طرح مزبور به Tech - Soviet (شورای فنی جماهیر) فرستاده می شود و این شور آن را برای مقامات ملی ارسال می دارد.

سرپرستان بنائی كه بدین ترتیب ساخته می شود و ممكن است يك مؤسسه ی پزشکی و یا شركت تعاونی كشاورزی و از اینقبیل باشد بعنوان پاداش مبلتی برای دسته ارسال می دارد و دسته آن را در بین اعضای خود بر حسب جدولی كه قسمت تعیین می كند تقسیم می نماید. ماير نوشته است كه در ۱۹۳۶ حداقل حقوق يك معمار ۳۰۰ روبل در ماه و حداكثر آن ۱۵۰۰ روبل بوده است. پس از نهضت Stahkanovite در ۱۹۳۳ در دستمزدها تغییر بسیاری داده شده است و آن را بر حسب احتیاجات فردی تعیین می كنند. چنانكه مشاهده كردیم تمام كار صرفنظر از نكات مثبت تشكیلاتی آن از بالا هدایت می شود.

(۱۱) این مسئله باین خاطر اتفاق افتاد كه موسولینی اوامر دقیقی برای ابلاغ نداشت و از آنجا كه میدید قبل از فاشیسم هیچ معماری مدرنی در ایتالیا وجود نداشته است و نیز اگر می خواست كه فاشیسم عكس العملی در مقابله دوره ی قبل از فاشیسم بشمار آید مجبور بود كه سبك مدرن را بپذیرد. همچنین فوتوریسم بفاشیسم دست و صلت داده بود و نیز بسیاری از معماران ایتالیایی برخلاف همكارانشان در آلمان خود فاشیست بودند.

(۱۲) خوش بینان حتی سعی می كردند از اهمیت آلتو بكاهند. مثلاً ببینید

لوکوربوزیه چه می گوید: «هماهنگی راز پیشرفت زنده است، معجزه‌ی زندگی است... مردم سعی می کنند از حقیقت بگریزند و با آن مثل کودکانی که قایم باشک بازی می کنند بازی نمایند... و خود را در مطالعه‌ی عمیق يك دسته‌ی در ویا کشوی مطبخ غرق نمایند. لکن برای هرکس واقعاً زمینه‌ای وجود دارد. (۱۹۳۱) - از مقدمه‌ی لوکوربوزیه به کتاب سارتوریس - Sartoris بنام «عوامل معماری فونکسیونال».

(۱۳) مسئله‌ی نور آفتاب در طول چند سال اخیر موضوع تحقیقات متعددی بوده است. معماران برزیلی لوچیو کوستا Lucio Costa و اسکار نیمایر Oscar Niemeyer اولین کسانی بودند که از وزارت فرهنگ در ریو - دوژانیرو (۱۹۳۷-۴۲) پرده‌های خارجی قابل حرکتی را که لوکوربوزیه در ۱۹۳۳ برای ساختمانی در بارسلن - که هرگز ساخته نشد - اختراع کرده بود مورد استفاده قرار دادند. با بکار بردن چنین روشی پرتوی مستقیم آفتاب شکسته شده و سپس وارد ساختمان می شود، و پنجره نیز دیگر با تابش نور خورشید چشم را خیره نمی سازد. در برزیل روشهای مشابهی بوسیله‌ی معمارانی از قبیل ربرتو Roberto، برازیل Brazil، لوی Levi و دیگران بکار گرفته شده است. در ایالات متحده گروپیوس و پروتر به این مسئله توجه کرده اند و بنتایج مشابهی رسیده اند و این نتایج را می توان در استفاده از پرده های افقی در خانه های کارگری نیوکنزینگتن و پنسیلوانیا مشاهده کرد. استفاده از این روش اکنون در ایالات متحده کاملاً متداول است.

(۱۴) زمانی که لوکوربوزیه کتاب «بسوی يك معماری» را می نوشت تقریباً همه‌ی هواپیماها دارای بالهای مستطیل شکل و پشت های عمودی بودند. در حالیکه امروزه نمونه‌ای از این طرح بچشم نمی خورد.

(۱۵) سندلی های فلزی عالی ساخت میس و اندروو بسال ۱۹۲۷ هرگز در جریان تولید کارخانه‌ای قرار نگرفت زیرا بنظر او تغییری که صاحبان صنایع لازم میدانستند از زیبایی آنها میکاست. سندلیهای آلتومورد استفاده‌ی بیشتری

قرار گرفته است زیرا مقتصدانه تر است.

(۱۶) در ۱۹۴۱ معمار جوان امریکائی ارو سارنین روش خم کردن ورقه های چوب را بجهات مختلف کشف کرد. سندلی هائی که او در نیویورک بنمایش گذاشت مانند سندلیهای آلتو خطوط بدن انسان را تعقیب کرده و با محیط نیز سازگاری دارد.

نظر وانه واده از آنجا که اوتا حدی فرد گرائی را بعنوان دفاع در مقابل استیلاى ماشین بکار میبرد ارتجاعی است . او بعدها نظر خود را تغییر داد . ماتسیوس که نظر خود را با جذابیت خیالی منطق قاره‌ای عرضه می‌داشت به نقطه‌ای رسید که در آن توجه به اصول همیشگی ضد انسانی محسوب می‌شد . بسادگی تصور این مسئله غیر ممکن است که در امریکا چنین مسائلی پیش آید و بحث با چنین کلماتی آغاز گردد . در امریکا شخصیت‌های نیرومند تر عاقبت راه حل قضیه را در سازش بین انسان و ماشین یافتند .

(۱۸) بنظر رایت این جمله متعلق به سولیوان نبوده بلکه به همکرش آدلر Adler تعلق دارد . لکن نسبت این جمله به سولیوان که همواره درباره‌ی «فونکسیونهای متوقف» سخن می‌گوید کار خطائی نیست .

(۱۹) در میان نوشته‌های رایت مقدمه‌ای که او بر ترجمه‌ی آلمانی آثارش بسال ۱۹۱۰ نوشته و همچنین مقاله‌ی «معماری ارگانیک» که در «روزنامه‌ی معماران» در اوت ۱۹۳۶ بچاپ رسیده است حائز اهمیت بسیارند . جملاتی که از او در حاشیه نقل خواهد شد از آثار مختلف رایت گرفته شده و در پشتیبانی نظریاتی بکار رفته که در چهار نطق او عرضه شده است .

(۲۰) «آوردن عقل سلیم بداخل حوزه‌ی مقدس هنر کار تکان دهنده‌ایست و در اجتماعات آکادمیک غیر معمول است . آنرا نوعی از پستی می‌دانند ... من اعتقاد دارم هر چیزی که از نظر هنری مهم بوده و مربوط بساختمان باشد می‌تواند بقضاوت عقل سلیم یک تاجر گذارده شود ... در یک طرح ارگانیک دلائلی برای اینکه چرا هر چیز به آنگونه که هست می‌باشد وجود دارد . خود مردم در تولید اشیاء ارگانیک سهمی داشته و مفیدند . آنها می‌توانند آن را درک کرده و متعلق بخود سازند و بدین ترتیب آنرا می‌توان تنها شکل بیان هنری دانست که در دموکراسی بکار می‌رود .» (۱۹۱۰)

(۲۱) «این آرزوی آزادی که در اعلامیه‌ی استقلال وجود دارد برای هر کسی که سهمی از زندگی امریکائی برده است بجهان عزیز است . بدین ترتیب

(۱۷) در اینجا بد نیست قسمتی از بحث جالبیکه بین ماتسیوس Muthesius و وانه واده در اجتماع سالیانه ورك بوند در كلنی بسال ۱۹۱۴ پیش آمد و پوزنر آن را ضبط کرده است نقل شود . ماتسیوس بحد اغراق آمیزی از استانداردیزه کردن پشتیبانی می‌کرد و میگفت تنها از این طریق دست یابی به سبك و سلیقه‌ای که در عین صحت مقبول عامه باشد ممکن است . وانه واده با این نظر مخالف بود و اعلام داشت : «تا زمانی که هنرمندان در ورك بوند گرد هم می‌آیند ... همواره مخالف هر نوع قاعده استانداردیزه کردن پیشنهادی خواهند بود . هنرمند اساساً و بطور سمیمانه شدیداً فردگرا بوده و یک خالق فی‌البداهه است ، و هرگز بمیل آزاد خود در مقابل انضباطی که یک قاعده و معیار را بر او تحمیل می‌کند سر تسلیم فرود نخواهد آورد .

آرزوی هر امریکائی می باشد ... در امریکا هر انسان دارای حق ویژه و غیر قابل انکاری برای زندگی در خانه‌ی خود و بروشی است که خود می‌پسندد. آواز هر جهت يك پیشکسوت بشمار می‌آید. پیرامون خانه‌ی او ممکن است خصوصیت سلیقه و افکار او را - اگر داشته باشد - نشان دهد. و هر کس در اطراف خود جائی دارد. این وضعیتی است که انگلیسیها و اروپائیها بخاطر فرمهای سنتی که ملزم به نگاهداری آنند ممکن است بمخالفت با آن برانگیخته شوند. يك امریکائی بنا بر وظیفه مجبور است سنتی را هماهنگ با افکار، محیط و فرصت‌های صنعتی اطراف خود بوجود آورد ... (۱۹۱۰)

(۲۲) « در هنر و معماری زندگی مدرن تجدید حیات روحیه‌ی گوتیک لازم است ... چنین تجدید حیاتی بمعنای استفاده از فرمهای معماری گوتیک نیست و چیزی کاملاً متفاوت معنی آنست. » « من تمایل بخصوصیت ارگانیک در فرم و عمل را روحیه‌ی گوتیک نامیده‌ام زیرا شاید تنها در معماری گوتیک چنین فرمهایی بچشم بخورد. » « بدین ترتیب من پذیرفته‌ام که اینبیه عرضه شده در اینجا در قسمت اعظم خود با روحیه‌ی گوتیک بوجود آمده‌اند ... (۱۹۱۰). این کلمات را رایت هنگامی بکار برد که می‌خواست آثار خود را به خوانندگان اروپائی معرفی نماید.

جالب توجه است که بدانیم همه‌ی پیشکسوتان بدون استثنا مجذوب سبک گوتیک بوده و همواره آرزو داشته‌اند در آن سابقه‌ای تاریخی برای توجه خود به ارگانیک بیابند. موریس گفته است: « ما باید به معماری گوتیک توجه داشته باشیم و بدانیم بجه دلیل بوجود آمده است، و آنرا بیانیهای مهمی از نظم ارگانیک بشمار آوریم. انسان با توجه بچنین سنتی به اصلی از ساختمان دست می‌یابد که فرمهای خود را بصورت صداقت شدید، تعقیب شرائط استفاده، ماده و ساختمان ظاهر می‌سازد ... »

چنین نظریه‌ای بوسیله‌ی بسیاری از معماران بیان شده است. و تنها نمی‌توان چنین گفت که این معماری فقط در طول زندگی ویوله لودوک Viollet le Duc (۱۸۱۴-۷۹) که مطالعات دقیق او راجع بقرون وسطی حائز اهمیت بسیار می‌باشد وجود داشته است. معماران مدرن همگی بسا تجدید حیات سبک گرایانه‌ی گوتیک که چیزی جز محصول فرهنگی تبلیغات ویوله لودوک و

راسکین نبود مخالفت کرده‌اند.

دلیل اینکه سبک گوتیک ملهم و محرک پیشکسوتان معماری مدرن محسوب میشد آنست که این سبک دارای يك خصوصیت فنی بود - ساختمانی شبیه اسکلت که در آن از وزنه‌های متمرکز شده و مقاوم‌هایی که به قابهایی متصل بودند استفاده شده است - و همچنین در آن يك عامل فیکوراتیو بچشم می‌خورد که همان استیلای اثرات خطی در نتیجه‌ی بکار بردن شالوده‌های قاب‌مانند باشد. دیوارها که يك عمل فنی را انجام نمی‌دادند نازک شده و در کاتدرالهای قرون ۱۴ و ۱۵ (که پنجره‌های بزرگ و تداوم فضای داخل و خارج بوسیله‌ی ارزش دادن مساوی باین دوفضا بچشم می‌خورد) می‌توان فکر خلاص شدن از دیوارها را دریافت. اکنون در معماری مدرن نیز فکری کاملاً مشابه وجود دارد. اگر ویلیام موریس بخاطر عقاید اجتماعی متوجه قرون وسطی شده است دلیل آن اینست که او در هنرمند زمان خود هماهنگی بین عقاید زیبایی‌شناسی و زندگی روزانه را مشاهده کرده است. اگر معماران و دکوراتورهای هنر جدید بسوی گوتیک روی آوردند علت آنست که آنها در آن سابقه‌ای برای تمایل خود به اثرات گرافیک یافتند. فونکسیونالیستها و کویست‌ها نیز در تحسین گوتیک از دیگران عقب نماندند. آنچه آنها در گوتیک می‌یافتند پیوستگی به شالوده‌ی بنا، تفوق تکنیک بر زیبایی و تشابه با روش شبه اسکلتی بود که آنها خود بسا خلق ستونهایی از فولاد و بتن آرمه به آن توجه داشتند. یعنی جانشین ساختن پنجره‌های بزرگ بجای دیوار تاحدی که بصورت اعضائی شفاف در آیند که در بین اعضای عمودی معلق مانده‌اند. اما تنها باین دلائل که کاملاً فیکوراتیو می‌باشد نیست که رایت می‌کوشد تا معماری گوتیک را بخاطر مان آورد.

(۲۳) رایت دارای دو خصلت است که با پیشکسوتان امریکائی بخصوص موریس و برلاژ تشابه دارد. اول باید از سوسیالیسم او نام برد. او ترجیح می‌دهد که از کلمه‌ی کهنه‌ی سوسیالیسم چشم پوشد و خود را کاپیتالیست داند. لکن نظر رایت راجع به کاپیتالیسم بر پایه‌ی سود و انتفاع مادی نبوده و مترادف بسا سوسیالیسم دموکراتیک است. خصوصیت دیگر او اصرارش بر این مطلب است که مذهب، هنر و علم یکی است. در مورد موریس همچنانکه دیدیم تأکید به روی علم نبوده بلکه کار مورد نظر است. انقلاب او بر علیه تکنیک مدرن تا

جائی اجتماعی است که توده‌های کارگری را مورد نظر قرار می‌داد که از کار اخراج شده و در ده ساله‌های اولیه‌ی انقلاب صنعتی از کار خود سودی نمی‌بردند. تمایل انقلابی رایت کمتر روشنفکرانه بوده و بیشتر حقیقی، زنده و انسانی است. لیکن او نیز همچون دیگران در ابتدا تنها متوجه مسئله‌ی هنر بود و بعدها مسئله‌ی زندگی اجتماعی را مورد نظر قرار داد.

(۲۴) «شهر بزرگ بازار بزرگ است، مکان بزرگی است که در آن همه چیز فروخته می‌شود و بخصوص مکان بزرگی است که شما خود را در آن بفروش می‌رسانید». (۱۹۲۷)

(۲۵) «تمرکز از افکار دوره‌ی سلطنت خواهان بود... واحد فردی مجبور بود تا در اطراف یک مرکز عمومی بگردد. کمال هدف دموکراسی است... واحدهای بسیار، که در خود آزادند، به آزادی با یکدیگر عمل می‌نمایند. آن سیستم حکومت از بین رفته است - سیستم کاپیتالیستی ما نیز اگر بر تمرکز تأکید کند محکوم به نیستی است» (۱۹۳۲). درجائی دیگر وقتی که رایت را به‌خواه‌ای از متفرق ساختن شهرهای موجود متهم کردند گفت: «من آرزوی متفرق شدن هیچک از شهرهای موجود را ندارم؛ پراکندگی تفرقه نیست بلکه کمال مجدد است» (۱۹۳۹). و در مورد مسئله‌ی تکنیک و اثرات آن در زندگی مدرن گفته است: «شما در یک آسمان خراش تصادم بین عامل مکانیکی و وسیله‌ی مکانیکی یعنی تصادم بین ماشین و آسمان خراش - را مشاهده می‌کنید. شما بر سر پیروزی کدامیک شرط خواهید بست؟ ناگزیرید یکی از این دورا برگزینید. من ماشین را انتخاب می‌کنم». (۱۹۳۱).

(۲۶) آشکار است که رایت اولین کسی بود که تکنیک جدید را در ساختمان بکار برد. او در ۱۹۱۰ نوشت: «ماشین‌ماندنی است. آرزوی اصلی ما پیشرفت دموکراسی است. در مقابل معمار امروز چیزی مهمتر از استفاده از این وسیله‌ی معمولی تمدن تا حد ممکنه وجود ندارد. نباید آنرا ضایع ساخت. لکن اغلب معماران با فرمهای پست قاتلی که همه‌جا یافت می‌شوند و از زمانها و شرائط دیگری گرفته شده و تنها بکسار تخریب می‌خورد چنین

کرده‌اند». و او درباره‌ی علم بسال ۱۹۰۲ نوشت: «وقتی که هنرمند فرا گیرد چگونه این وسیله‌ی جدید را در نوری که هنوز برایش بسیار قوی است بکاربرد ماساختمانهایی خواهیم داشت که در کنار آن نظم قدیمی خشک، احماقانه و بی‌رحم بنظر خواهد آمد». (۱۹۰۲). تنها سه معمار در اروپا همزمان با رایت تکنیک مدرن را پذیرفتند. اگرچه نباید فراموش کرد که نویسندگان بر آنها برتری داشته‌اند. این سه معمار و آنده ولده: واگنر (و لوس میباشند اما در همان زمانی که اروپائی سرود فتح مهندسی را می‌خواند) و آنده ولده در ۱۸۸۹ در حمله‌ای که به دوما Dumas، موپاسان Maupassant و سایر هنرمندانی که برج ایفل رازش خوانده بودند کرد فریاد زد: «خالقین معماری جدید مهندسین هستند» و با بر این نکته تأکید می‌کردند که هنرمندین وابسته به ماشین است هیچ کس مثل رایت به تکنیک جدید خوش آمد نگفت. این تنها آگاهی از اجبار تاریخی نبود که او را مجبور ساخت تا آمدن ماشین را بپذیرد. این حسی بود که او در آن هم‌پیمانی داشت. این عشق بوسیله‌ی جدید بود که او آن را همچون یک موجود ارگانیك زنده پذیرفت، زیرا او اعتقاد داشت که این وسیله‌ی تازه حرکات و کارهای انسان را انجام می‌دهد.

(۲۷) ساختن بنای س.س. جانسون در ۱۹۳۵ «کشف مجدد» رایت را در آمریکا به‌مراه داشت. اما خانه‌ی ویلی در مینیاپولیس در ۱۹۳۴ نقطه‌ی آغاز کوشش جدید در کار رایت و بواقع کلیت معماری مدرن بشمار می‌آید.

(۲۸) همچنانکه هیچکاک توجه کرده است نظر رایت درباره‌ی ساخته‌های کارخانه‌ای با سایر معماران تفاوت دارد. آن‌ها بواحدهای کامل و یا قطعات کامل میاندايشند که بروش صنعتی ساخته شده و بعمل آورده شده است. در کار رایت ساخته‌ای بصورت سیستم حرارت زیر کف اتاق و ساختمان جدیدی که در آن دیوارها از صفحات تخته‌ی چند لا ساخته شده و از دو طرف چوب معمولی برای آن کشیده شده است ظاهر می‌گردد. رایت دوست دارد همواره تکرار کند که روش او آوردن صنعت بداخل خانه بوده و بردن خانه بداخل صنعت نیست.

(۲۹) نمی‌توان در مورد رایت بعنوان صاحب اصولی همچون لوکوربوزیه

سخن گفت . در ۱۹۵۸ رایت خصوصیات زیر را برای معماری ارگانیک پیشنهاد کرد : (۱) سادگی ؛ (۲) بتعداد شخصیت‌های گوناگون انسانی سبک‌های مختلف معماری وجود دارد : « من اعتقاد ندارم که ما بار دیگر بتوانیم يك شكلی انواعی را که به نامی سبك خوانده میشوند بدست آوریم . شرائط تغییر کرده است هدف ما دموکراسی است که بالاترین بیان ممکن يك فرد بعنوان واحدی بشمار می‌آید که دارای کلیت هماهنگ مداومی نیست » (۱۹۵۱) . (۳) مفهوم يك ساختمان بعنوان يك هستی ارگانیک ، ارگانیک صورتی که يك شیئی طبیعی می‌باشد . منتقدین رایت از این محرك طبیعی مطالب بسیاری ساخته‌اند . گاه او را علاقمند به ناتورالیسم دانستند و گاه او را روستائی خوانده‌اند . بهتر است آنچه را که او در همان مقاله گفته است ذکر کنیم :

« طبیعت ، مواد را بصورت محرکات معماری درمی‌آورد و فرم‌های معماری آنچنانکه ما امروز میدانیم از آن توسعه می‌یابد و اگرچه عمل ما قرن‌ها مبنی بر گریز از طبیعت بوده و همواره هدف خود را در کتابها و فرمول‌های مرده می‌جسته‌ایم . ثروت بی‌کران طبیعت تمام نشدنی است و غنای آن بالاتر از امیال هر انسان است . من میدانم انسانی که امور هنرهای زیبا را به طبیعت رجوع میدهد چقدر مظنون است و می‌داند که معمولاً چنین کوششی يك بازگشت بغلط رهبری شده است زیرا طبیعت در وجه آشکار و خارجی خود يك حس پذیرفته شده می‌باشد . اما از نقطه نظر دید هنری هیچ منبع فیاض ، کمک دهنده و بزرگی همچون درك قانون طبیعت برای معمار وجود ندارد .

همچنانکه طبیعت هرگز برای يك تصویر مناسب نیست برای معمار نیز خوب نمی‌باشد زیرا ساخته و پرداخته نیست . اما بهر حال طبیعت در زیر فرم‌های آشکار خود دارای مکتبی عملی است که در آن وقتی ویگنولا Vignola و ویتروویوس Vitruvius همچنانکه باید ، شکست می‌خورند حسی از تناسب ممکن است پرورش یابد . در اینجا است که انسان می‌تواند آن حس واقعی را پرورش دهد که وقتی بصورت کارهای اوترجمه می‌شود می‌تواند او را در هنرش فراتر از واقع‌گرایی به پرواز درآورد . در آنجا او بوسیله حساسی که هرگز بصورت سانتی مانتالیته در نمی‌آید ملهم می‌شود و یاد می‌گیرد که با دستی قوی‌تر خط مشکل و حیران بین کنج‌ها و زیبا را ترسیم نماید . (۱۹۵۸) (۴) رنگ‌هایی که باهم هماهنگند (برای یافتن طرح‌های

رنگی به جنگلها و مزارع بروید » ؛ (۵) مواد برای نشان دادن ماهیت حقیقی خود بکار می‌روند (هر ماده پیغام مخصوص خود را ، و برای هنرمند خلاق ، آهنگ مخصوص خود را دارد « - ۱۹۲۸) ؛ (۶) خانه‌ی با شخصیت یعنی خانه‌ای که نشان می‌دهد عمل آن چیست و خارج از حد مدهای بی‌دوام می‌باشد .

این اصول که به روش و وسائل نزدیکی معمار با مسئله‌ی مبتلا به‌اش مربوط است ممکن است با اصول لوکوربوزیه که به نتایج مربوط می‌گردد تضاد داشته باشد . اصول رایت در يك حالت مثبت قادر است اساس يك مكتب را بسازد در حالیکه اصل لوکوربوزیه زمینه‌ی يك سبك را در يك حالت منفی بوجود می‌آورد . اصول رایت متوجه روشی فعال است در حالیکه اصول لوکوربوزیه به راه‌های از پیش ساخته شده مربوط میگردد . و رایت می‌افزاید : « این روش لزوماً خود يك ساختمان زیبا را بوجود نمی‌آورد بلکه زمینه‌ای را می‌سازد که دارای کمالی ارگانیک بوده و مناسب قدرت تخیل معمار می‌باشد و بلافاصله در گنج الهامات هنری طبیعت را بروی او گشوده و اصولی راهنما در پیش پای اومی‌نهد که با پیروی از آن هرگز کاملاً دچار اشتباه نشده و بیرون از عصر خود دچار فقدان اشکال منطقی نمیگردد . ریزه‌کاریها ، هماهنگیهای متغیر و درهم آمیخته به طبیعت ، استعداد و حساسیت‌های شخص معمار مربوط می‌شود . »

(۳۵) « ساختمان دیگر قطعه‌ای از مصالح ساختمانی نیست که بصورت يك فرم حجاری آن را از بیرون مورد توجهات هنری قرار داده باشند . اطاق داخل خانه یعنی فضائی که در آن زندگی خواهد شد حقیقت بزرگ ساختمان است . شکل خارجی باید این اطاق را بعنوان فضای داخلی عرضه نماید . این حس که اطاق درونی ساختمان باید عامل اصلی مطرحه در کلیت بنا باشد فکر پیشرفته‌ی جدیدی در معماری معاصر است . اکنون ما بیان خارجی بنا را بعنوان معماری کامل جستجو می‌کنیم . (۱۹۲۸) »

توجه باین مسئله که رایت در اولین دوره‌ی کارش برای ترتیب فضائی ساختمان‌ش از اطاق‌های هشت ضلعی استفاده می‌کرد و پس از مدتی به استفاده از اطاق‌های شش ضلعی رو آورد اهمیت چندانی ندارد . در طرح‌های اخیرش برای

آسمان خراشها و حتی خانه های شخصی او اغلب زوایای ۶۰ درجه و ۳۰ درجه را همراه و مساوی زوایای ۹۰ درجه بکار میبرد .

(۳۱) رایت برخلاف اینکه بیش از هر معمار معاصر دیگری موضوع سلسله کتابهای پر حجم و مقالات متعدد بوده است هنوز کاملاً تحت مطالعه قرار نگرفته و بطور کامل کشف نشده است . پوزنر که یکی از باهوشترین کسانی است که در این زمینه کار کرده مجبور بود در سال ۱۹۳۵ رایت را در ردیف دیگر پیشروان معماری مدرن قرار دهد . برنیت از این هم پیشتر رفته است ، لیکن او نیز از آثار آخر رایت بی اطلاع بوده است و در کتاب او حتی ساختمان میدوی گاردنز در ۱۹۱۴ ذکر نشده است . و در مورد شخصیت ارگانیک آثار رایت نیز اوبه تحسین جنبه های از کار رایت می پردازد که شاید کوچکترین جنبه های خاص کار او باشد . او کیفیت ارگانیک را در خانه های پرری رایت بصورت یک عامل بصری در می یابد ، لیکن از درک تمایل رایت نسبت بآنها و درک خلقتشان عاجز است . گیدیهن نیز یک فصل از کتاب پرهیجان خود را بآثار استاد امریکائی تخصیص داده است لیکن او نیز در آوردن آثار اخیر رایت بداخل چهارچوب انتقادش موفق نشده و روشن است که کاملاً از مسئله ای ارگانیک آگاه نیست .

هیچکاک توانسته است همه ی آثار رایت را تا ۱۹۴۱ اول بار در نمایشگاه موزه هنر مدرن در نیویورک و بعدها در کتابش بنام «در طبیعت مواد» گردآوری کند . اینکار مهمترین خدمتی بود که میشد به معماری رایت کرد ، زیرا تاریخ ساختن بسیاری از ابنیه را نیز خود رایت نمیدانست و حتی فراموش کرده بود این ابنیه در کجا ساخته شده اند . لکن شاید بخاطر خستگی حاصل از چنین تحقیق بزرگی هیچکاک نیز نتوانست کسانی را که متوجه این مسئله انتقادی بودند متوجه کند : این معمار که بعنوان بزرگترین نابغه ای که تا کنون در افق معماری درخشیده است کیست ؟ هیچکاک حتی برای دانشجویان آینده کلیدی برای حل این مسئله باقی نمی گذرد . او آثار رایت را در یک حالت متواضعانه بکمک معیارهای مختلف دسته بندی می کند لکن هرگز کوششی برای حصول یک نتیجه کلی بعمل نمی آورد . بهر حال خلاصه ای از معیارهای اصولی او ممکن است مفید واقع گردد .

اولین این معیارها مطابق انتخاب رایت در طبیعت مواد خام نهفته است . لیکن اگر این مطلب را بهترین معیار قضاوت هیچکاک بدانیم بطور کامل قانع کننده نخواهد بود و حتی کسانی را که در جستجوی الهامات آثار رایت می باشند ذره ای قانع نخواهد کرد . طبیعت مواد برای تشریح خانه ی جستر Jester طرحی بسال ۱۹۳۸ - می تواند بکار رود . در اینجا عطف باین حقیقت که چوب چندلا و قتیکه بشکل یک قوس درآید محکمتر است همه ی اطاقها دایره شکل بوده و هیچگونه خصوصیتی که معرف کار رایت باشد در آنها به چشم نمی خورد بجز معدودی از ساختمانهای رایت که در آنها تجارب فنی تفوق دارند حتی هیچکاک نیز از «طبقه بندی بر حسب طبیعت مواد» راضی نیست . اوسایر روشهای طبقه بندی را اضافه میکند : علاوه بر استفاده از وقایع نگاری (دوره ی خانه های پرری ، دوره ی خانه های یوزونیائی و غیره) هیچکاک میکوشد روشی را بکاربرد که بر پایه ی محتوی ابنیه بوجود می آید . روش دیگر طبقه بندی او بر اساس سبک ساختمانی قرار دارد . در مورد روش اول او آثار رایت را به معماری محلی و معماری اداری تقسیم میکند . لیکن چنین تقسیمی بی ارزش است . در مورد روش دوم میکوشد تمایلی را بسوی «کمپوزیسیون آبستره» کشف کند و طرح باشگاه قایقرانی یا هارا Yahara (۱۹۰۲) ، کلیسای اوک پارک Oak Park در ایلی نوی (۱۹۰۹) ، ورزشگاه Avery Cooley در ایلی نوی (۱۹۱۱-۱۲) و میدوی گاردنز در شیکاگو را در یک ردیف قرار میدهد . بنظر او این ساختمانها رایت را بصورت یک هنرمند کوبیست و تاحدی اکسپرسیونیست معرفی می کنند . این صورت می تواند ادامه یافته و شامل آپارتمان نوبل در لوس آنجلس شود که در آن رایت بصورت یک معمار اروپائی جلوه گر می شود . حتی می توان آثار اخیر رایت را نیز در این صورت آورد . طبیعتاً هیچیک از معیارهای هیچکاک و یا حتی مجموعه ی آنها نمی تواند مسئله را حل نماید . می توان گفت که پیشرفت نابغه ی بزرگی همچون رایت فراسوی معیارهای ساده ای این چنین قرار می گیرد . روح جوینده ی او از بوجود آمدن سبکی که بتوان نام او را بر آن نهاد جلوگیری کرده است ، و حتی می توان بر سر این مسئله شرط بست که اگر کسی صدها نمونه از کار او را بشناسد قادر نخواهد بود که بانگ اسمیت Smith Bank در ایلی نوی (۱۹۰۶) یا خانه ی بگلی Bagley house در میشیگان (۱۹۱۶) و یا حتی خانه ی

جوانز Jones House در اوکلاهوما (۱۹۲۶) را از آثار او بداند. لکن باوجود این استثنائات در کار رایت يك تداوم خارق العاده دیده می شود و احتمالاً اگر هستی الهامات او کشف شده و در حوزه انتقاد قرار گیرند این استثنائات نیز محو خواهند شد. در اینجا می خواهم بعنوان جمله‌ی معترضه بگویم که این هسته را باید در مفهوم ارگانیک جست - که ارتباطی با افکار بعدی تصویری و تجزیه و تحلیل‌های زیست شناسی نداشته و از حس رشد فضای داخلی و جلوه‌ی آن در نمای خارجی بوجود می آید.

(۳۲) در ۱۹ سالگی او مشغول کار در دفتر بزرگترین معمار عصر خود بود. دو سال بعد رئیس طراحان شد و بهترین حقوق يك طراح را در شیکاگو می گرفت. قبل از ۲۵ سالگی او نیم دوچین ساختمان بوجود آورده و دهها ساختمان دیگر را برای سولیوان و آدلر ساخته بود. در ۲۵ سالگی مستقلاً بکار پرداخت. در ۳۲ سالگی يك شخصیت ملی شد. دهها ساختمان او شناخته شد، او تأثیری قوی داشت، آثار او بنمایش گذاشته شد، تصاویر آنها بچاپ رسیده و درباره‌ی آنها مطالب زیادی نوشته شد. مقالات او در مجلات مختلف منتشر گشت. این مطالب با شهیدی بنام «هنرمندی که در اطاق زیر شیروانی گرسنگی می کشد» متناقض است. هرگز کسی که بتواند سیصد ساختمان مهم بسازد فراموش شده محسوب نمی گردد (Gutheim).

فعالیت‌های رایت را می توان در يك منحنی نمودار نشان داد.

این منحنی از ۱۸۸۷ تا ۱۹۱۰ صعودی خواهد بود و به دوره‌ی مهم ۱۹۰۰-۱۹۱۰ خواهد رسید (دوره‌ی خانه‌های پرری). سپس دوره‌ی فعالیت‌های رایت را در امریکا و ژاپن از ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ مشخص خواهد ساخت. پس از آن یعنی از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۵ این منحنی ناگهان به صفر نزول کرده و تا صعود غیر متغیر به آن از ۱۹۳۵ تا با امروز در آن حالت باقی میماند.

آثار انتقادی که در اطراف کار او نوشته شده کاملاً این منحنی را تعقیب کرده اند. برلاژ در ۱۹۱۰ او را بزرگترین معمار زنده دانست. شهرت او تا ۱۹۲۵ باقی ماند. لکن در آن تاریخ تا ۱۹۳۵ تقریباً فراموش شد و منتقدین از او فقط بعنوان يك پیشکسوت نام می بردند. ارزیابی انتقادی یکی از بهترین خبره گان معماری مدرن امریکا یعنی ه. ر. هیچکاک حائز اهمیت

خاصی است. رایت سالها او را بزرگترین رقیب خود می دانست، لکن هیچکاک در کتابش بنام «در طبیعت مواد» به تغییر هیجانی خود اعتراف کرده است.

(۳۳) بدون هیچ دلیل مشهودی باید گفت ساختمانی که بیش از همه بر اروپا مؤثر بوده است خانه‌ی فريك Fricke House در ایلی نوی بسال ۱۹۱۰ می باشد. احتمالاً دلیل آن استفاده از روکش مشمع است. این خانه را که در اهمیت آن جای تردید نیست نمی توان با بهترین خانه‌های پرری مقایسه کرد.

(۳۴) «روحیه‌ی واقعی امریکائی که قادر است بوسیله‌ی امتیازات خود قضاوت کند در غرب و غرب وسطی نهفته است. در اینجا فراخی نظر، فکر مستقل و کوشش برای آوردن عقل سلیم در حوزه‌ی هنر و زندگی بچشم می خورد.» نظر بالا را رایت در ۱۹۱۰ ابراز داشته است. جنبش عکس العملی در معماری همواره در سواحل اقیانوس اطلس بوجود آمده است. در شرق تنها يك گروه کوچک از معماران از راه تحمیل عقاید خود بر نمایشگاه شیکاگو در ۱۸۹۳ توانستند مکتب بزرگ سولیوان را از بین ببرند.

(۳۵) بدون آنکه قصد کاستن شخصیت رایت را داشته باشیم باید از اینکه او را بعنوان يك نابغه‌ی جدا از همه بدانیم که تنها بر اساس الهامات خود فعالیت کرده و از عوامل بیرونی بدور است بپرهیزیم. هنگامیکه لوکوربوزیه و سیک «بین المللی» باوج خود نزدیک می شدند و رایت در بوته‌ی فراموشی می افتاد او چنین گفت: «من بهمکاران اروپائی خود بزرگترین احترامها را می گذارم فکر می کنم در اروپا معماران بسیاری وجود دارند که جزء بزرگترین مردان و هنرمندان عصر ما محسوب می گردند ...»

اعتقاد دارم که لوکوربوزیه و همکاران او در این زمینه بسیار مفید میباشند ... طرحنی که برای ساختمان نوبل ساخت کاملاً بسیک اروپائی نزدیک بود. شك نیست که اگرچه رایت از لحاظ تئوری با آن مخالفت کرده اما همواره نسبت بآن حساس بوده است. ما می توانیم با توجه به روشنی و

سادگی بیشتر بیان او ، با توجه به اینکه کوشیده است خود را از عقیده‌ی «خانه بعنوان پناهگاه» برهاند ، و وسائل کارش را سبك سازد و عطف به این حقیقت که خانه‌های او رفته رفته مستقل از خاك می‌گردند این تأثیر را دریابیم .

(۳۶) میتوان گفت که نسل جدید امریکائی با هر گونه نشانه‌ای در آثار رایت که یادآور قرن ۱۹ باشد مخالفت می‌کند . مسئله‌ی تزئین هنوز برای او مسئله‌ی زنده‌ایست و رایت در جستجوی يك تزئین فونکسیونال که اگر چه می‌توان از آن استفاده‌ی عملی کرد لکن از نظر زیباشناسی مربوط به شالوده‌ی بنا می‌گردد ، هنوز پیرو سولیوان است . عبارت دیگر رایت همواره دارای تمایلی به «هنر جدید» بوده و هرگز نتوانسته است بر آن غالب شود . در اینجا باید اضافه کرد که این مسئله بطور مساوی بوسیله‌ی معماران اروپائی و پرهیزشان از هر گونه تزئین حل نشده باقی مانده است .

(۳۷) من حتی در اینجا طرح‌های ایالتی مهم را از قبیل سازمان دره تنسی ، دفتر ملی برنامه ریزی ، امور امنیت مزارع و - Saint Lawrence Basin ذکر نکرده‌ام . کاری که بوسیله‌ی شعبه‌ی لوس آنجلس امور امنیت مزارع تحت سرپرستی دومارس De Mars در شهر یوبا Yuba و چندلر Chandler در آریزونا و همچنین در شهر وود ویل Wood Ville در کالیفرنیا انجام گرفته است از بهترین موفقیت‌های معماری در سالهای اخیر بشمار می‌آید .

یکی از گروه‌های جالب توجه گروه کوچکی است که اعضای آن را می‌توان معمار - مخترع دانست . این گروه از افرادی تشکیل شده است که اگر چه در عالم واقع کار ساختمانی زیادی نکرده‌اند اما همواره عقایدی راجع بآینده‌ی ساختمان‌های صنعتی ابراز کرده و يك اثر مداوم و در عین حال قطعی در این موضوع داشته‌اند . ریاست این گروه با باك مینستر فولر Buckminster Fuller طراح خانه‌ی Dymaxion در ۱۹۲۷ و موجد تحقیقات معاصر درباره ساخته‌ای می‌باشد .

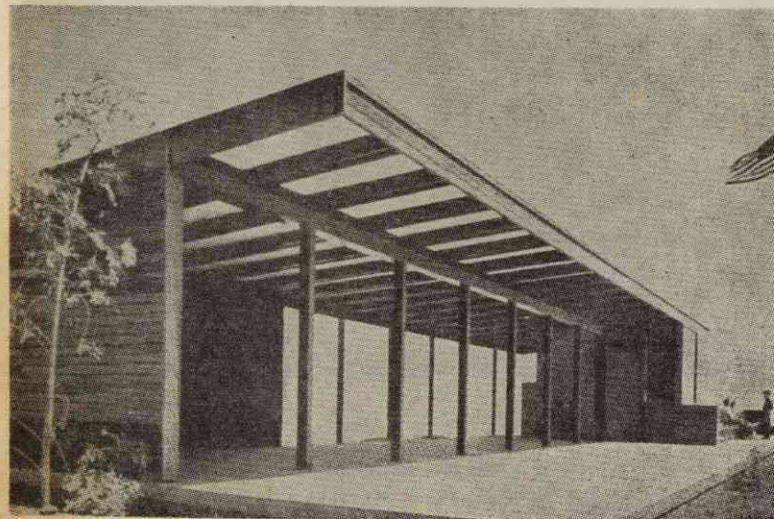
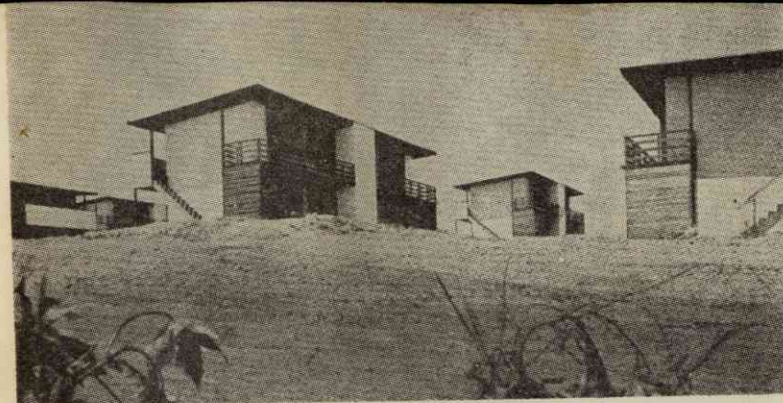
پایان



تساویر شماره‌ی ۳۳
معماری معاصر در ایالات متحده امریکا : ریچارد نوترا

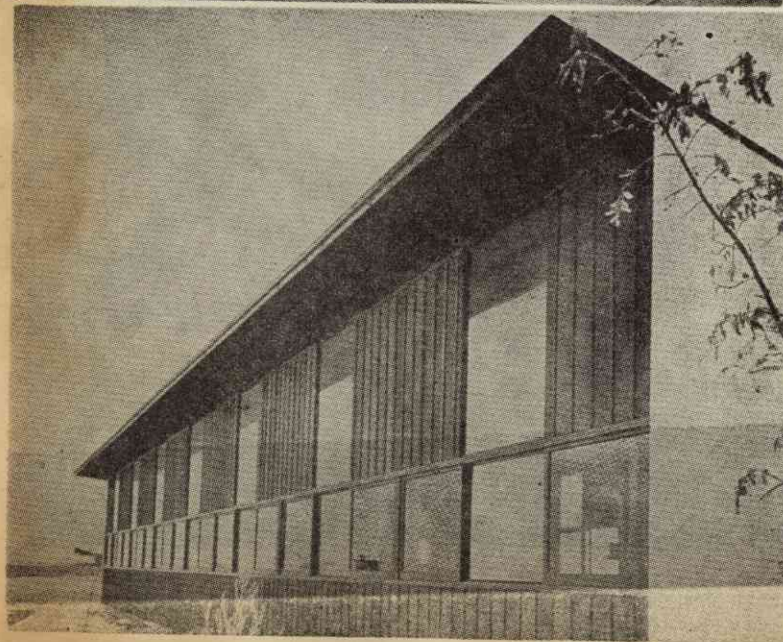
بالا : خانه‌ی هیت - کالیفرنیا ، ۲۹-۱۹۲۷ پائین : خانه‌ی اشترن برگ - کالیفرنیا، ۱۹۳۵



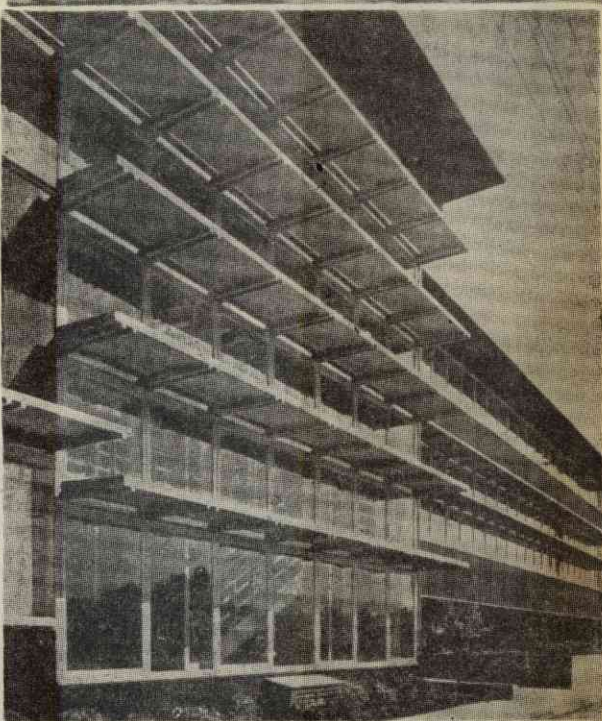


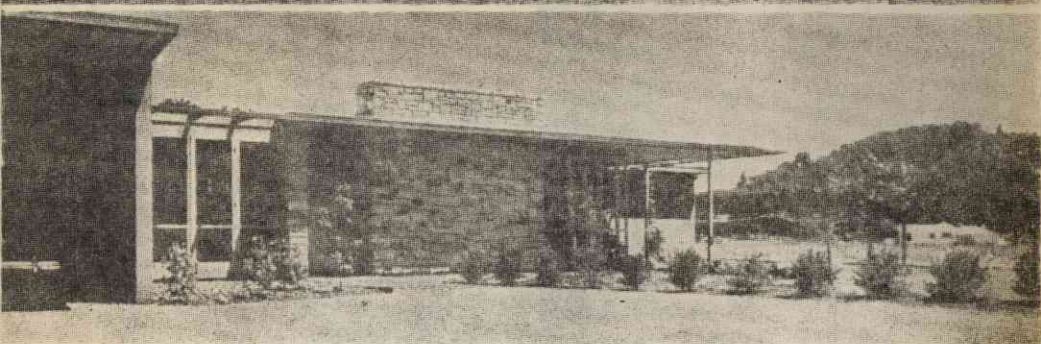
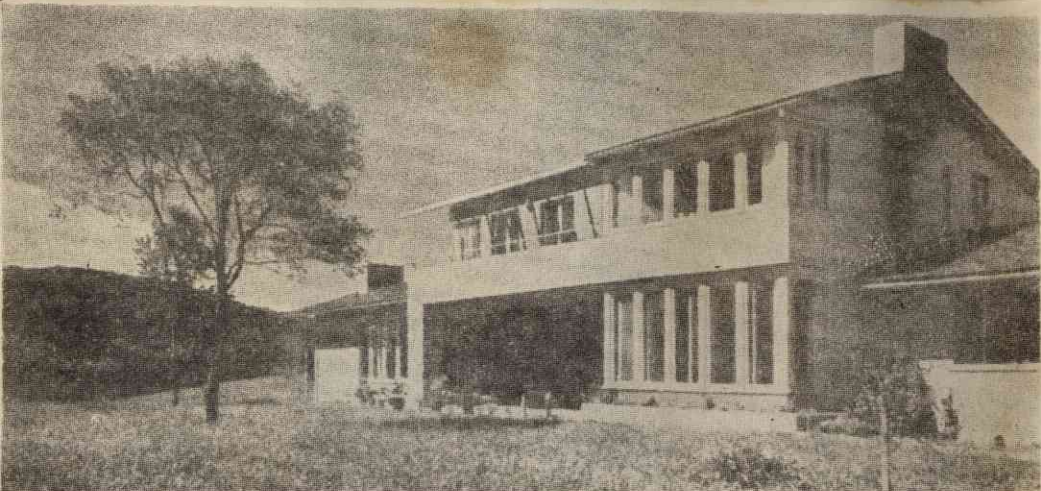
تصاویر شماری ۳۴
معماری معاصر در ایالات
متحده امریکا :
ریچارد توترا

خانه سازی در چانل
هایتر - کالیفرنیا
۱۹۴۳



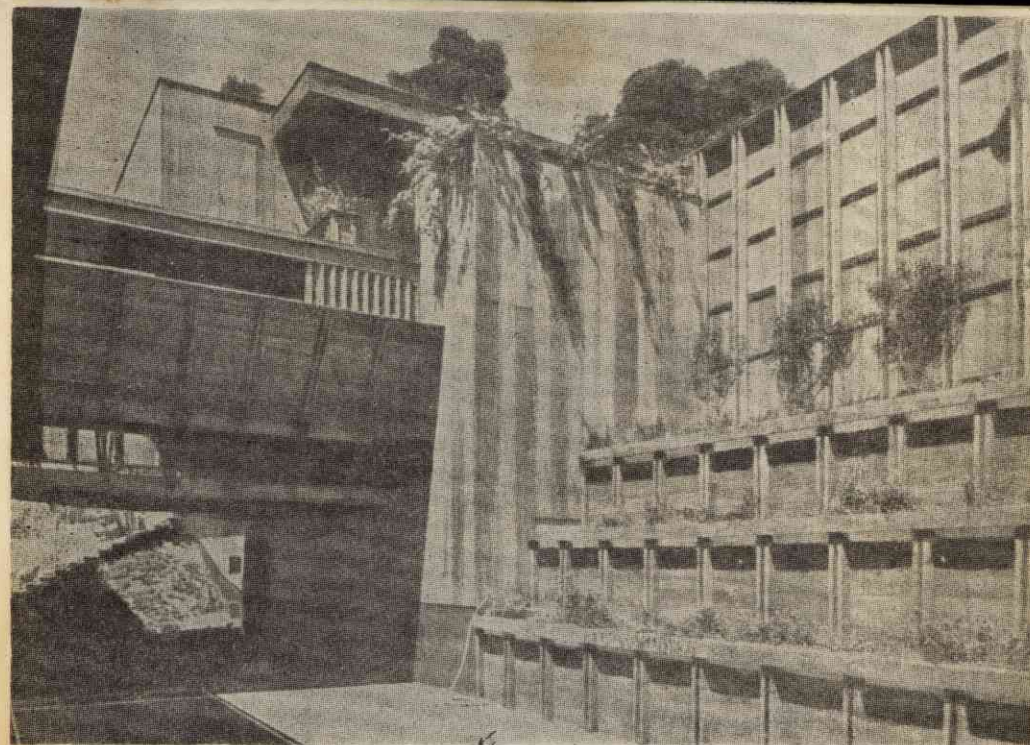
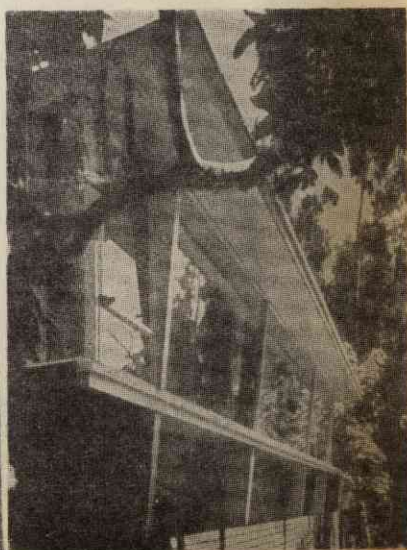
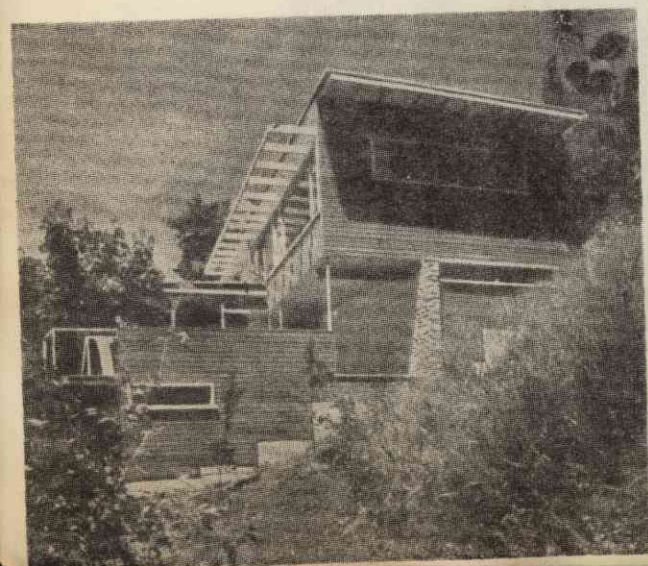
تصاویر شماری ۳۵
معماری معاصر در ایالات متحده
امریکا:
و. و. ورستر
بالا: خانه در سانفرانسیسکو،
۱۹۳۸
بقیه: ساختمان اداره اسکوکل
کالیفرنیا، ۱۹۴۲





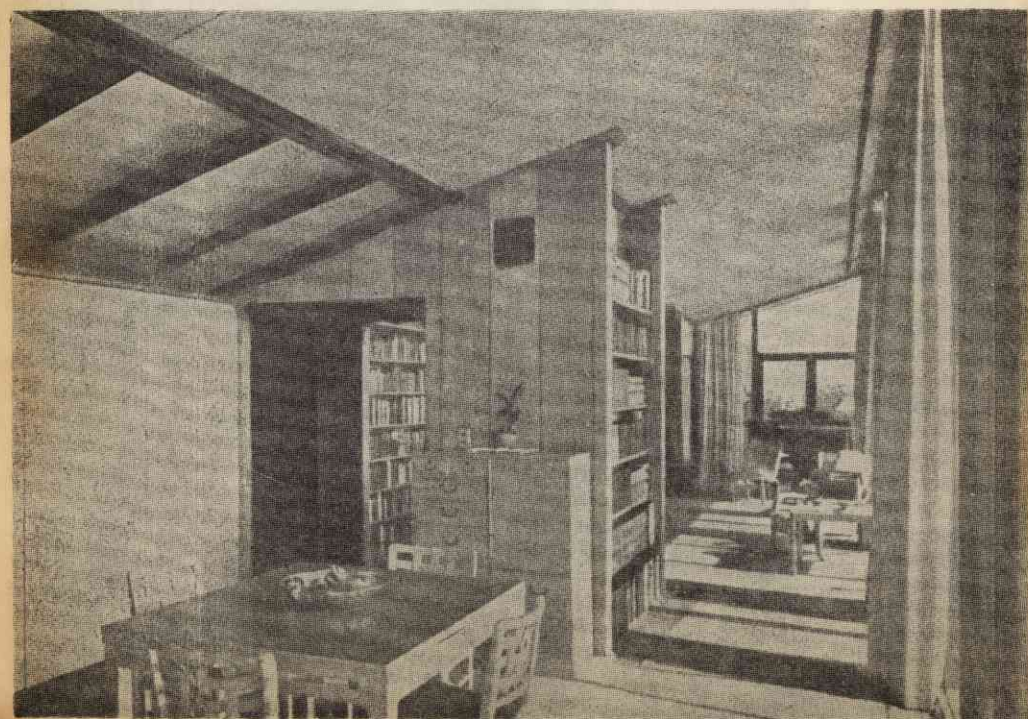
تصاویر شماره‌ی ۳۷ - معماری معاصر در ایالات متحده آمریکا : ه. پ. کلارک و ج. ا. دین ویدی

بالا : ه. پ. کلارک : خانه در کالیفرنیا ، ۱۹۴۱
پائین ج. ا. دین ویدی : خانه در برکلی - کالیفرنیا ، ۱۹۴۱ (پلان در صفحه‌ی ۱۰۵ متن چاپ شده)



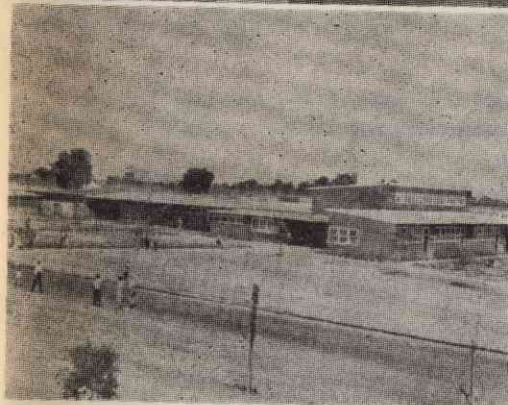
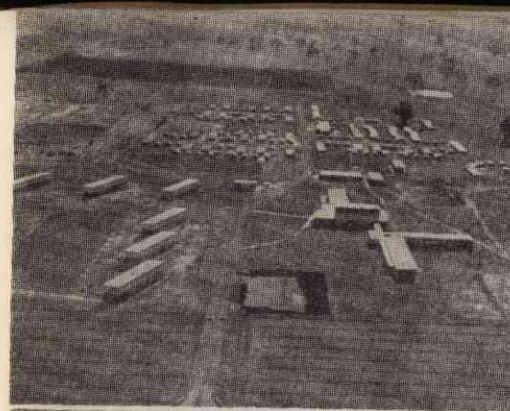
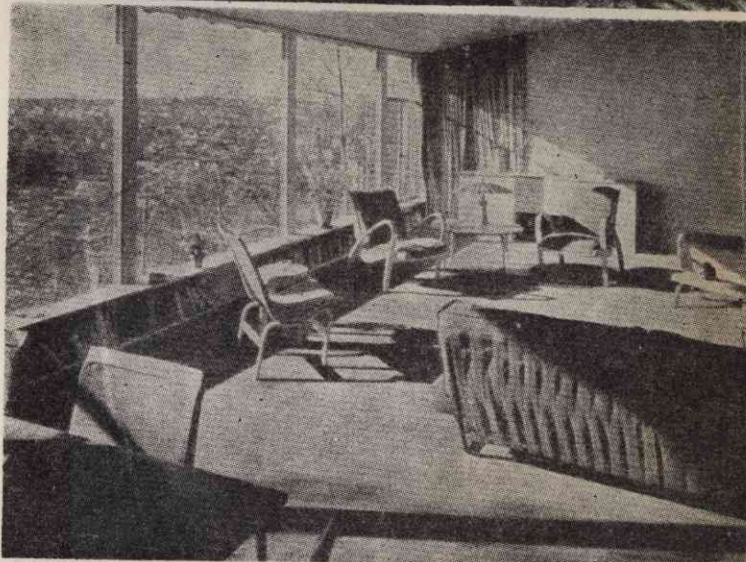
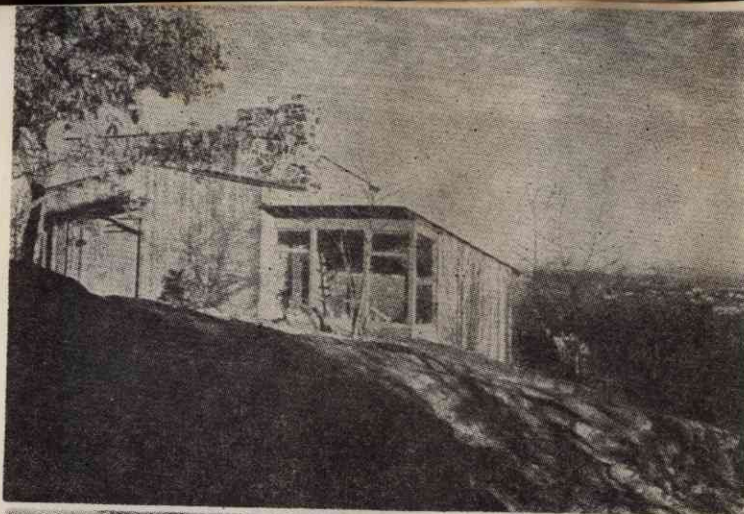
تصاویر شماره‌ی ۳۶ - معماری معاصر در ایالات متحده آمریکا : ه. ه. هاريس

خانه‌ی هیل‌ساید ، کالیفرنیا ، ۱۹۴۲ (پلان در صفحه‌ی ۱۰۳ متن چاپ شده)



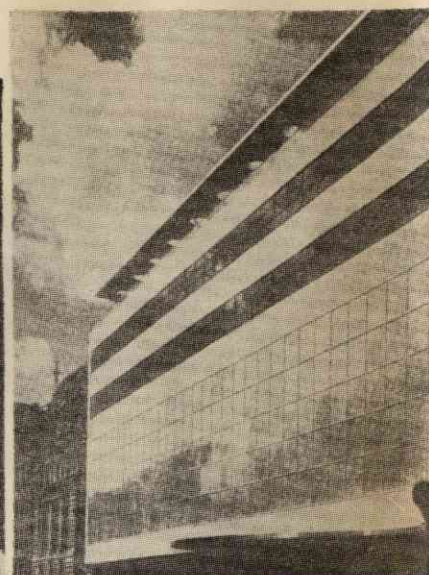
تصاویر شماره‌ی ۳۹
درمیان تلاقی معماری
اروپائی و امریکائی

۱- کارل کوخ : خانه
در استیک هیل ماساچوست،
۱۹۴۰- شکل خارجی
۲- اتاق نشیمن
۳- فیلیپ جوزف: خانه
در سانفرانسیسکو،
۱۹۴۱
(پلان در صفحه‌ی ۱۱۴
متن چاپ شده)



تصاویر شماره‌ی ۳۸
معماری معاصر در ایالات متحده آمریکا:
ورنون دومارس

اجتماعات روستائی - کالیفرنیا ۱۹۴۱
(پلان در صفحه‌ی ۱۱۸ متن چاپ شده)

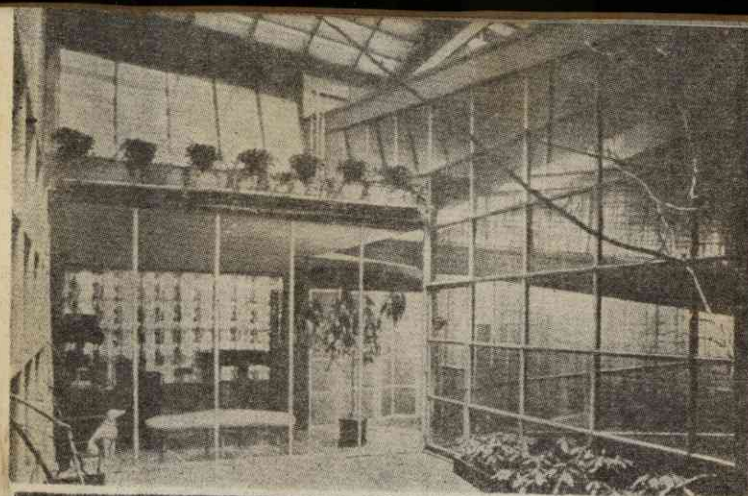
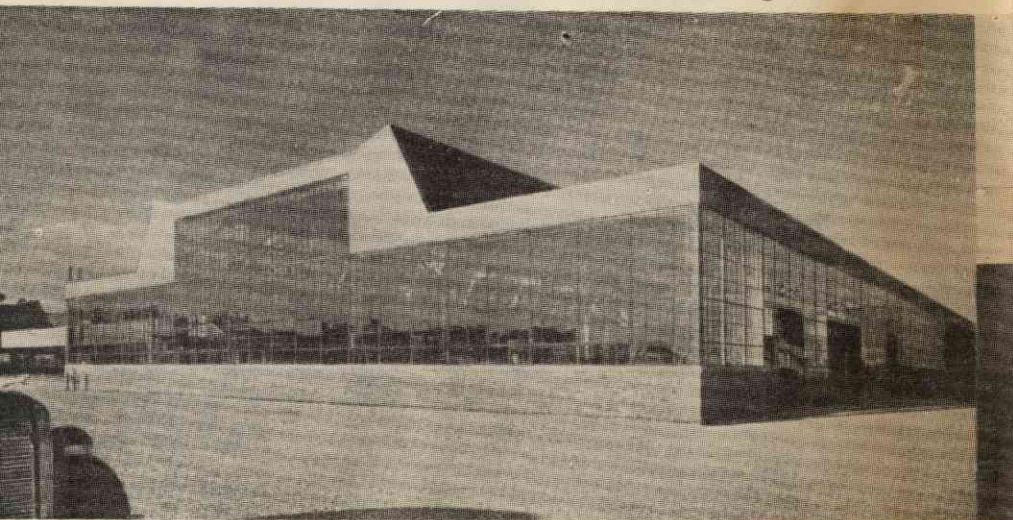


تصاویر شماره ۴۱ - ساختمانهای امریکائی که روش اروپائی در آنها بکار رفته است :

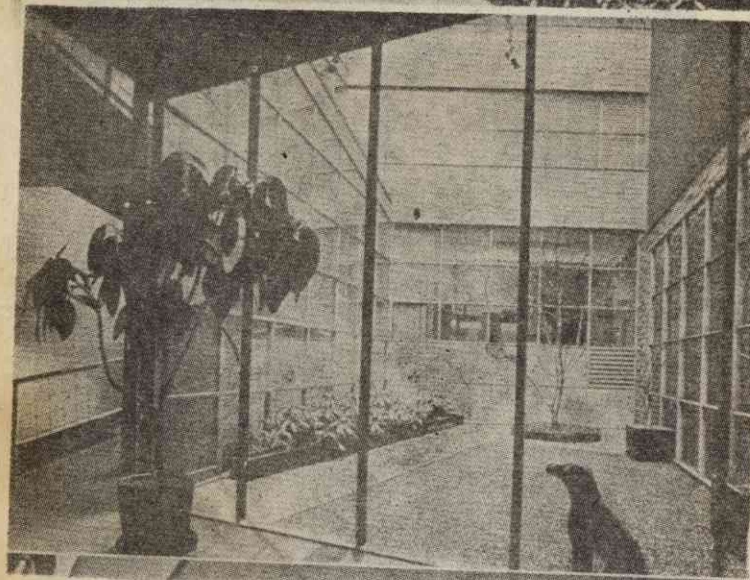
بالا ، راست : پ. گودوین و ا. استون : موزه هنر جدید ، نیویورک - ۱۹۳۹

الا ، چپ : و. لس کاتر : ساختمان لانگ فلو ، واشنگتن - ۱۹۴۰

لاینین ، آ. کان : کارخانهی دوج ، دوترویت - میشیگان - ۱۹۳۸



تصاویر شماره ۴۰
نمونه‌ای از روش
ارگانیک در خانه‌سازی
شهری



هامپی و نلسون : خانه
در سانفرانسیسکو ،
۱۹۴۱ - ۴۰ - شکل
داخلی
۳ - اتاق نشیمن
(پلان‌ها و تقاطع در
صفحات ۱۱۶ و ۱۱۷
متن چاپ شده)



صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۸	۵	چرا از لحاظ علمی	چه از لحاظ علمی و چه فنی	
۸	۱۱	Queen	Queen	
۹	۲۱	بودند ،	بودند (۲) ،	
۱۰	۱	فرمی	جزئی	
۱۰	۱	می خورد	می خورد	
۱۱	۱۷	قابل توجه ترند ،	قابل توجه ترند (۴) ،	
۱۲	۸	دارای کمائی	دارای کمائی	
۱۲	۱۶	تفصیلی	تفصیلی	
۱۲	۲۵	مربوط میشود	به مفهوم معماری مربوط میشود	
۱۳	۱۱	بصری	مصری	
۱۴	۲۳	میکند	میکرد	
۱۴	۱۳	Dassav	Dessau	
۱۵	۹	(۵) .	اشتباه از متن کتاب اصلی است	
۱۷	۱	Poelzig	poelzig	
۱۷	۲	ott	otto	
۱۷	۹	Esprit	L'Esprit	
۲۱	۱۱	جدید بود	جدید موجود بود	
۲۴	۱	تحقیق	تحقق	
۲۵	۲۲	کلاسیسم و حق	کلاسیسم حق	
۲۵	۲۴	از ازدیاد	در ازدیاد	
۳۰	۹	زمینه ای	زمینه ای	
۳۰	۲۲	می کنیم	می کنم	
۳۱	۱۷	مصرف	مصرف	
۳۵	۱۱	بود .	بودند .	
۳۶	۱	تجربیدی گو	تجربیدی گرا	
۳۷	۱۵	پذیر	ناپذیر	
۳۸	۲۱	قبود	قبودی	
۳۸	۲۸	معماری	معمار	
۳۹	۸	عیب جوئی میشود و ریشه	عیب جوئی میشود ، ریشه	
۳۹	۹	می گردد .	گردد .	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۳۹	۱۸	رما نثیسمی	رما نثیسمی	
۴۳	۹	اروپا که	اروپا — که	
۴۳	۱۰	تحرک	تحرک	
۴۳	۱۱	میدار ندمحسوب	میدار ند — محسوب	
۴۵	۱۰	بحر	بهر	
۴۷	۲۴	قائی	غائی	
۴۹	۷	نمی سازد	می سازد	
۵۰	۱۰	ارزنده	زنده	
۵۰	۱۲	شباحث	شباہت	
۵۰	۲۴	رما نثیکی که	رما نثیکی بود که	
۵۰	۲۶	آسپوند	آسپوند	
۵۱	۱	استفاده	استفاده ای	
۵۱	۲۸	بماداش	وعاداش	
۵۲	۵	بامورد	بر حسب مورد	
۵۳	۷	ممالک	ایالات	
۵۷	۱۶	mvrato و ma	murato ، ma	
۵۸	۴	گونه گوئی	گونه گوئی	
۵۹	۱	باشد	باشد باید	
۵۹	۷	داشتن	داشتن چنین	
۶۰	۸	فکر	فکراو	
۶۰	۱۵	فضای بیرونی	فضای درونی	
۶۳	۱۱	بکار بردن	با بکار بردن	
۶۳	۱۵	ایده ای	ایده ای	
۷۳	۱۴	Charles	Charles را	
۷۴	۴	تعیین	تعیین	
۷۴	۷	نقر	نقر	
۷۵	۱۹	افکار	افکار	
۷۶	۷	میداریم	میدارم	
۷۶	۱۲	اروپا	اروپا سازگار	
۷۶	۲۴	امیدوار	وامیدارد «و» در انتهای سطر قبل زائد است	
۷۷	۲	طریق	از طریق	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۷۷	۴	تربیت و	تربیت	
۷۸	۶	محمل	مهمل	
۷۹	۴	خبر	جز	
۷۹	۷	فونکسیفرمال	فونکسیونال	
۸۰	۹	شما	تنها	
۸۴	۵	کلاسیسم	کلاسیسم	
۸۶	۷	دیگران	دیگر آن	
۸۶	۱۲	تالپسین	تالپسین	
۸۶	۲۷	صحین	صحیح	
۹۰	۱۳	بازگشت	باگذشت	
۹۱	۹	خوبی	خوب	
۹۴	۷	خانه ها	خانه های	
۹۴	۱۶	هنری	میز	
۹۵	۲۶	خارجی	داخلی	
۹۶	۳	درفشانی	درخشانی	
۱۰۰	۳۰	ندارم .»	نکنم .» (۳۱)	
۱۰۲	۱۷	نمود	نمودند	
۱۰۳	۶	نمی شناسم .»	نمی شناسم .» (۱۰)	
۱۰۶	۳	باخ	باغبنا	
۱۰۶	۱۶	راه غنائی	از راه غنائی	
۱۰۷	۷	توسط	متوسط	
۱۰۹	۲۰	نمی باشد	نمی باشد (۳۴)	
۱۱۰	۲۸	او	رایت	
۱۱۱	۲۳	نگاشتن	نگاهداشتن	
۱۱۱	۲۸	آورد	آورد .»	
۱۱۵	۲۲	دیر	زیر	
۱۱۹	۲۴	معماری	در معماری	
۱۲۴	۱	معماری	معمار	
۱۲۴	۴	(۲۷)	(۳۷)	
۱۲۵	۴	مطمع	مطمع	
۱۲۵	۸	دارد	دارد خواسته ام	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۱۲۵	۱۷	هرگز سعی	سعی	
۱۲۷	۱	وزمانی	لیکن زمانی	
۱۲۷	۱	آمد کامل شد و	آمد و کامل شد	
۱۲۷	۲۲	خانواده ها	خانواده هارا	
۱۲۸	۱۹	بری	برای	
۱۲۹	۱۲	ارگاریک	ارگانیک	
۱۳۳	۳	بر	برای	
۱۳۴	۹	موفنیت	موفقیت	
۱۴۸	۱	Tugendstil	Jugendstil	
۱۴۸	۱۲	یک محافظه کار	محافظه کار	
۱۵۱	۱۳	در آکادمی	در انحصار آکادمی	
۱۵۴	۹	از وزارت	درو وزارت	
۱۶۱	۲۱	ساخته ای	خانه ای کارخانه ای	
۱۶۶	۲۳	غیر متقربه	غیر مترقبه	
۱۶۸	۲۶	ساخته ای	خانه ای کارخانه ای	

صفحه ۱۳۶	تاریخ ۱۷۹۷	فورم خانه خازی	فورم خانه سازی
»	»	»	»
صفحه ۱۳۷		غرضی	غرفه ای
		اختراع دینامو مربوط به سال ۱۸۳۱ است	
		تولد ایفل در سال ۱۸۳۲ بوده است	
		خبر کلیسیای سن ماری باید درستون اول باشد	
صفحه ۱۳۹		در ستون سوم در تاریخ ۱۸۶۱ «اولین قطار زیرزمینی لندن»	
		جا افتاده است	
صفحه ۱۴۰		بعد از تاریخ ۱۸۷۶ تاریخ ۱۸۷۸ می آید و «استفاده از ...	
		جوشکاری برقی» باین تاریخ تعلق دارد	
صفحه ۱۴۳		اولین پرواز از روی کانال مانش در تاریخ ۱۹۰۹ بوده است.	
صفحه ۱۴۵		در تاریخ ۱۹۲۷ کلمه «ژنو» صحیح است و کلمه «طرح» از	
		عبارت «۳۳۷ طرح عرضه شد» افتاده است.	