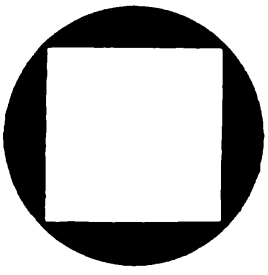
بسوی یک معماری ارگانیک

BRUNO ZEVI

ترجمه‌ی مریم جزایری و اسماعیل نوری علاء

انتشارات تالار ایران



شماره‌ی ۱۹۸ ، خیابان شاهرضا مقابل دانشگاه

چاپ آذر - تلفن ۶۴۰۲۸

بسوی یک معماری ارگانیک

برونو ـ زوی
BRUNO ZEVI
ترجمه‌ی
مریم جزایری ـ اسماعیل نوری علا

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 می‌توانم باآن صداقت وسادگی که بی‌وجودش نوشتن اصلا ارزش ندارد مطلبم‌را بنویسم.»

ازکتاب «رقص زندگی» اثر هولاك الیس
Havelock Ellis

این کتاب حاوی تاریخ معماری مدرن و تئوری‌آن نیست لیکن کوششی شده تا برنامه‌ای برای جنبش‌های‌آینده معماری در آن عرضه شود . این کتاب مجموعهٔ برداشت‌هائی است که در حین‌کار در دانشکدهٔ معماری دانشگاه رم ودر مدرسهٔ طراحی دانشگاه هاروارد ومدت دوسال اقامتم در ممالك متحدهٔ‌آمریکا داشته‌ام . کتاب برای خوانندگان ایتالیائی طرح‌ونوشته شده‌بودوتنها بخاطر محبت دوستان وآنهاکه فکر می‌کردند برای خوانندهٔ انگلیسی زبان نیز جالب است باین‌زبان درآمد وچاپ شد ، بجز چند تغییر کوچك که برای چاپ کتاب درانگلستان لازم بود ، هنوز می‌توان شواهدی‌یافت که میرساندآنرا برای مردم ایتالیا نوشته‌اند ، برای مردمی که براثر نفوذ فاشیسم برفرهنگشان سالها ازجریان معماری مدرن دور افتاده و اگرچه از «سبك مدرن» بی‌خبر نبوده ازکتابهای مهمی که در بارهٔ این موضوع اخیراً ازانگلستان وامریکا منتشر شده بی‌اطلاع است . دراین‌کتاب هدفم نقل پیشرفت‌هائی است که درانگلستان شده ونخواسته‌ام که نظریات‌شخصی‌ام را بمردم ایتالیای‌آزاد شده عرضه بدارم .

در تهیهٔ این کتاب به بسیاری از دوستان و استادان مدیونم .

درسالهای اخیر تاریخ‌های متعدد معماری مدرن در انگلستان و امریکا منتشرشده 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 بدین‌ترتیب فقط از معماران عالیقدری که بویژه در آلمان و فرانسه در سالهای بین جنگ اول جهانی وحدود ۱۹۳۳ بکار مشغول بودند نام برده میشود . اما هدف من تشریح روشهای متداول درسالهای اخیر می‌باشد و بیشتر خواسته‌ام وقایع‌نگار بمانم و تاریخ نویس نشوم . زیرا در این حالت نیز نمی‌توان از تمایلی ذهنی و هنری بسوی آن معماری که در خور تشریح است چشم پوشید . امروزه بهترین معماران بسوی نوعی معماری که «ارگانیك» Organic خوانده میشود متمایلند . این کلمه اگر دارای هیچ مزیتی نباشد این حسن را دارد که به « ایست ist » ختم نشده وبدین‌ترتیب هدایتمان می‌کند که آنرا برنامه یا تصوری ازمعماری ندانسته بلکه تمایلی حقیقی بدانیمش که درعمارت‌ها وساختمان‌های ما قابل مشاهده‌است. این تمایل هنوز حالت جنینی دارد و تاکنون در معماریهای محلی بکار می‌رفته است . بطور دقیق می‌توانیم آنرا به روانشناسی مرتبط سازیم و آنرا کوششی برای ارزیابی مجدد از درون اولین دورهٔ معماری جدید بدانیم . این تمایل بخاطر دلایل تاریخی که ذکر آن درآغاز بخش دوم این کتاب خواهدآمد و نیز بخاطر نابغه‌ای بنام فرانك‌لویدرایت Frank Lloyd Wright درکشور امریکا بیش از ممالك دیگر بچشم می‌خورد . رایت با متأثرساختن سه‌نسل طلایه‌دار معماری نو بشمار می‌آید وبعقیده‌ی من درآزاد شدن هنرمندان ازاولین دوره‌ی برنامه‌ای سهیم می‌باشد .

درامریکا مکاتب معماری رایت و سولیوان Sullivan باعقاید معماران اروپائی نزدیکی‌های مهمی یافته‌اند و در اثر ادغام این دو، جنبش‌جدیدی در معماری بوجودآمده‌است‌می‌توان آنها را درسرتاسر جهان از ممالك اسکاندیناوی تا ژاپن مشاهده کرد ومظاهر آن‌هم اکنون آشکارا درکار معماران جوان اروپا بچشم‌می‌خورد.

ممکن است گفته شود که تئوری سازی دربارهٔ آنچه که هنوز بکار ساختن آن مشغولند و هم اکنون شکلی نهانی دارد خطرناك و ناموفق است . ممکن است این نظر در مورد یك تاریخ نویس صادق باشد لیکن نسل معماری که پس از جنگ برای تجدید بنای مخروبه‌ها خوانده شده باید مداوماً آگاهی خود را بیازماید . زیرا اگر این معماران در تنقیدکار خود نکوشند بلاشك بجای توسعه دادن به تئوریهائی که خود براساس آن تربیت شده‌اند ، یا آنها را متعصبانه دنبال کرده ویا بدون داشتن دلیل کافی با آنها مخالفت خواهند ورزید .

حق این بود که بعلت محتوی این کتاب نام آن « بسوی یك ساختمان ارگانیك » انتخاب میشد و بدین ترتیب کتاب دور ازشکل تاریخ هنر تنها بمنظورحقیرتری محدود می‌گردید که می‌توانستیم آنرا یافتن جهتی عمومی در کارهای ساختمانی معاصر بدانیم . اگر چنین است باید از منتقدینی که بین محرکات هنری اجتماعی وفنی خط فاصلی می‌کشند پوزش بخواهم ، لیکن ازآنجا که می‌بینم که من بعنوان یك معمار ونه بعنوان یك منتقد حرفه‌ای دست باین کار زده‌ام و نیز از آنجا که موضوع مطرحه معماری امروز است تصور می‌کنم که بکاربردن کلمه‌ی « معماری » کاری عادلانه بوده است . ارزش بزرگ دو نسلی که معماری مدرن را بوجود آورده‌اند بپا ساختن مجدد وحدت اساسی مسئولیت‌های اجتماعی ، فنی و هنری معمار درکار نسل معاصر می‌باشد .

این کتاب دراوقات فراغت و درطول چندماهی که در انگلستان گذراندم و مشغول کار ساختمان مواضع ارتش ایالات متحده در اروپا بودم نوشته شده وکاملاً آگاهم که آثار عجله و مشکلاتی که مرا از مطالعه‌ی بعضی جهات کارم باز داشته درآن بچشم می‌خورد . با این همه اگر کمك دوستان انگلیسی وامریکائی من نبود این کتاب نوشته نمیشد . از این بابت بخصوص خود را مدیون خانم ایلزا های Ilsa Haigh میدانم که باکمال صمیمیت دراین مدت بامن همراهی کرده‌اند .

جولای ۱۹۴۹

بخش اول

فصل اول

ریشه‌ها و «ایسم» های معماری مدرن اولیه

معمولا برای یافتن ریشه‌های معماری مدرن دوره‌ای را که بین پایان قرن هفدهم تا ۱۹۱۴ واقع میشود مورد مطالعه قرار می‌دهند ، بدین‌معنی که کار مطالعه را از سالهای پایان جنك اول‌جهانی که جنبش مدرن در آن شکلی جهانی بخود گرفت آغاز می‌کنند . علل اصلی پیدایش معماری مدرن را باید در تغییر سلیقه ، پیشرفت‌های ساختمانی چه ازلحاظ علمی ، ونیز در تئوریهای جدیدالوضع در مورد مسئله‌ی «دید» دانست .

نمونه‌ی واضحی برای نشان دادن چگونگی تغییر سلیقه ، اختلافی است که بین لباس پوشیدن امروز باصدقرن‌های گذشته وجود دارد . امروزصاحب یك اتومبیل قدیمی که بکالسکه بیشتر شباهت دارد از سوار شدن در آن خجالت میکشد و از طرف دیگر صاحب یك خانه جدید با نمای دوره‌ی تئودور Tudor و یاملکه ان Qveen Anne هنوز از دارائی خود راضی‌است.

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 زیبائی مستقیم و سادهٔ وسایل محقر مثل چکش ، صندلی و سایر مبلمان مورد تأکید واقع شده و جنبش «هنروصنعت انگلستان» که بوسیله‌ی ویلیام موریس William Morris در ۱۸۶۰ و جنبش «هنر جدید» (۱) که درطول آخرین سالهای قرن نوزدهم در سلیقه‌ی آزادشده ازقیدهای سنتی اثر گذارد حائز اهمیت می گردد . از نظر معماری وقایع زیر مهم می‌باشد :

ساختن خانهٔ سرخ‌توسط فیلیپ وب PhiIip Webb برای موریس در ۱۸۵۹ وانقلاب‌منتجه در معماری انگلستان (مخصوصاً بکار س.ف.آ. وویسی C.F.A Voysey توجه کنید) تا ساختن مدرسهٔ هنری مك‌اینتاش Mackintosh در گلاسکو بسال ۱۸۹۸ ؛ خانه‌ی ویکتور هورتا Victor Horta در خیابان تورین Turin بروکسل درسال ۱۸۹۳ و جنبشی که بوسیله‌ی هنری وان دوولد Henry van de velde در بلژیك آغاز شد و سپس در آلمان متمرکـــــز شده و آنگاه درسراسر اروپـــــا گسترش یافت ؛ و بالاخره تجدید حیات سبك رمن Romanesque که‌قهرمانش‌هنری‌ریچاردسون HenryRichardson امریکائی معمارتالارسور Sever درکمبریج امریکا (۱۸۷۸) و هندریك برلاژ Hendrik Berlag معمارعمارت بورس آمستردام (۱۹۰۳ ـ ۱۸۹۸) بودند ، این‌جنبش گرچه چیزی بجز بازگشت سبك معماری بسوی گذشته نبود لیکن خلوص مشخصی رادر فرم Form پیش‌آورد .

بعبارت دیگر براین نکته تأکید میشود که چگونه سلیقه بدون مواجه شدن بامقاومت‌های اساسی ، چه درصنعت ، چه در ساختمان محلی ؛ وچه درشعب ویژه‌ای ازمعماری تکامل یافته است . این‌تکامل باوجود اینکه ذهن بگذشته علاقه‌داردوبخصوص‌در موردساختمان‌های‌دولتی سبك‌های گذشته‌رادر مقابل‌کار مرجع میداند صورت میگرفت . شك‌نیست که در زمان ما نیز علاقه‌ایکه نسبت

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

علم جدید ساختمان که با مطالعهٔ نیروی مقاوم مواد ساختمانی درقرن‌هفدهم و کشف و تهیهٔ مواد ساختمان جدید در نیمه‌ی دوم قرن هیجدهم تا حال حاضر بوجود آمده اساس تئوری فونکسیونالیزم Functionalism را بوجود آورده‌و درحقیقت قویترین مباحثات مربوط بآن را فراهم می‌آورد . ازنقطه نظر تاریخی فرضیه‌ای که مبتنی براطلاعات بالا باشد مهندسی را بر معماری مقدم می‌دارد . طرفداران این نظریه از تاریخ پل‌ها که از ساختن اولین پل آهنی بوسیله‌ی ویل‌کینسون Wilkinson در سالهای ۷۹ ـ ۱۷۷۷ در کول‌بروك‌دیل Coalbrookdale و پل‌های کار اسکاتسمن Scotsman و تلفورد Telford که در ۱۸۰۱ طرحی برای یك پل یك چشمه در لندن تهیه‌کرده بودند آغاز می‌شود استفاده می‌کنند . موارد دیگری که‌مورد استفاده آنان قرار میگیرد عبارت است از پلهای باشکوه سویس بوسیله ملار Maillart که اولین جویندهٔ امکانات فنی ودرعین‌حال زیبای بتن‌فشرده‌بود (پلهای رودخانه‌های شوندباخ Schwandbach در ۱۹۳۳ ، رودخانه‌ی سالجیناتوبل Salginatobel در ۱۹۲۹ ،و رود آرو Arve درنزدیکی ژنو بسال ۱۹۳۶ هنوز جزو کارهای هنری بشمار می‌روند .) ؛ پل‌های‌معلقه که‌بزرگترینشان‌پل‌دروازهٔ‌طلائی‌سانفرانسیسکو است‌درسال۱۹۳۷کامل‌شده‌است؛ پیشرفت‌های دیگرمهندسی درکار باشیشه ، آهن ، و فولاد (مهمترین پیشرفت تکنیك جدید ساختن « قصربلورین » در نمایشگاه سال ۱۸۵۱ لندن بوسیلهٔ 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 درسال۱۸۷۱درنوازل‌سورمارن Noisiel-Sur-Marne که اولین ساختمان تمام آهن در اروپا است ، گالری عظیم ماشین آلات در نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس که حاصل‌کارمشترك دوتر Dutert معماروکوتانسن Cottancin مهندس ساختمان بود؛ اولین ساختمان‌های فولادی بوسیلهٔ‌پره Perret و فریسینه Freyssinet ، و بالاخره انواع ساختمانهای

دیگری که ذکر آن ازحوصلهٔ این کتاب خارج است .

طرفداران این نظریه که پیشرفت معماری مدرن حاصل دستیابی به تکنیك است ، براهمیت تابعیت فرم از ماده ، حتی دروسایل فرعی مربوط بساختمان تأکید نموده و به موارد زیر نیز اشاره می کنند :

اولین صندلی های ساخت تونت Thonet که در تعقیب کشف چگونگی استفاده از چوب خم شده در سال ۱۸۳۰ ساخته شد ؛ صندلی کار بروئر Breuer ازلوله‌های فلزی بسال ۱۹۲۵ (میس‌وان‌دررو Mies vander-Rohe اولین کسی بود که در سال ۱۹۲۷ از خاصیت ارتجاعی فولادخم‌شده استفاده کرد .) ؛ و بالاخره صندلی های کار آلوار آلتو Alvar Aalto در سال ۱۹۳۲ و همچنین استفاده از تخته‌های سه‌لائی .

این دوشاهراه ـ تجدید سلیقه و پیشرفت مهندسی ـ درجنبش دویچرورك بوند Deutscher Werkbund (۱۴-۱۹۰۷) ودریك سلسله از کارهای مهندسین معمار که پیش روان جنبش مدرن قبل از جنك اخیر بودند بهم پیوست. باید دانست که اتوواگنر Otto Wagner اطریشی (۱۸۷۰-۱۹۳۳) ، اگوست‌پره Auguste perret فرانسوی ، پتربهرنز Peter Behrens آلمانی(-۱۸۶۸)،وآدولف‌اوس Adolph loos اطریشی ، از میان آنهاکه اسمشان نیامد قابل توجه ترند . اینها استادان لوکوربوزیه Le Corbusier ووالترگروپیوس Walter Gropius و مستقیم یاغیر مستقیم همه‌ی معماران نسل مدرن اول بودند . در یك درجه بالاتر باید ازپیشرفت‌های هنری و تکنیکی امریکا در مدرسهٔ طراحی شیکاگو و کار عظیم آن در سالهای ۱۸۸۳ تا ۱۹۱۰ ذکری کرد. از این مدرسه بیشتر سخن خواهیم گفت. فرانك‌لوید رایت که نوشته هایش در آلمان بطبع رسیده بود در سال ۱۹۱۰ مستقیماً و یابخاطر تبلیغی که برلاژ Berlage برایش کرد معماری اروپارا تحت‌تأثیر خودقرارداد .

باپایان جنك اول جهانی داستان معماری مدرن که مجموعهٔ کارپیشروان منفرد بود مبدل بداستان یك جنبش گردید . در این مورد به لوکوربوزیه ، والترگروپیوس،واندر رو، و ژ . ژ . پ . اود J.J.P. Oud مدیونیم که

اولین آنها یك فرانسوی متولد سویس است ، دومین وسومین آلمانی‌هستندو نفر آخری هلندی است . اریك مندلسون Eric Mendelson که نامی از او نیامد ، اما کم‌تر از آن نامبردگان نیست بیشتر بکـار منفرد می‌پرداخت .

چهار قهرمان اصلی جنبش اروپا ـ گرچه بر راههای مختلف و مجزا گام می‌زدند و باهم متفاوت بودند ـ وحدت‌وجهت مشخصی بآن‌دادند .

لوکوربوزیه از ۱۹۲۳ که‌کتاب خود « بسوی‌یك معماری» رانوشت در رأس این جنبش قرار گرفت . این تئوریسین بزرك دارای کمانی تعجب‌آور و مجادله انگیز بود وکاشفی شجاع برای امکانات فنی و شاعرانه‌ی معماری جدید بشمار می‌آید . از سوی دیگر والترگروپیوس که از ۱۹۱۹ تا سال ۱۹۲۸مدیریت‌مدرسه‌ی باهاس Bauhaus (مهم‌ترین مرکز مطالعات معماری در اروپا) را بعهده داشت جالب‌ترین شاگرد مسائل اجتماعی‌بود . اوبه عقایدی‌که در موردبستگی صنعت و معماری درکار تهیه واستعمال منطقی مواد جدید و امور قبل‌از تهیه‌ی کارخانه‌ای بوسیله‌ی جنبش ورك‌بوند ظهور کرده بود عمقی عظیم‌تر و تعصیلی وسیع‌تر بخشید .

وان‌دررو که‌در بین آنهاکم‌تر از همه بمسائل اجتماعی توجه داشت یکی‌از هوشیارترین‌چهره‌های‌عصرماست وباساختن معدودی عمارت نشان‌دادکه‌سبك‌نو تاچه اندازه بازیباشناسی‌همگام است .

ژ.ژ.پ.اود نیز باساختن خانه‌ی کارگران شهر رتردام سلیقه‌ای حساس و باانضباط را آشکار ساخت .

پس‌از جنك اخیر در صحبت معمولی دربارهٔ معماری تعدادی «ایسم Ism» بکار گرفته میشودکه از تئوریهائی گرفته‌شده‌که نظرات بصری نقاشی را از ۱۹۱۰متأثر ساخته اند . تعداد آنها بسیار زیاد است لیکن معدودی از آنها مربوط میشودوبارها شده‌که(واین‌کاردرسایرهنرهارخ‌نمی‌دهد) یك‌اثرراگاه‌به یك «ایسم» وگاه‌به‌دیگری نسبت میدهیم . تئوریهای بصری منظور در معماری عبارتند از : کوبیسم Cubism ، نئوپلاستیسیسم Neopasticism ، اکسپرسیونیسم Expressionism ، پوریسمPurism ، کنتراکتیویسم

Constractivism و تا درجه‌ای فوتوریسم Futurism . اغلب این تئوریها فقط نزدیکی سطحی بامعماری دارند لیکن بی‌ارزش نخواهد بود که شرحی از آنان ذکرشود .

کوبیسم در میان این مکاتب تنها شقی است که حائز اهمیت است . این مکتب براساس یك تئوری مربوط به «دید» وضع‌شده و اهمیتش برای هنرنو کمتراز اهمیت کشف مناظرومرایا Perspective در آغاز قرن پانزدهم برای هنررسانس نیست . همانگونه که هنرمندان مختلفی دریك‌زمان مناظر و مرایا را کشف‌کردند ، کوبیسم نیز که گاه بغلط به‌پیکاسو Picasso نسبت داده میشود نتیجه‌ی تحقیقاتی است که در حدود ۱۹۱۰ بوسیله‌ی نقاشان و مجسمه سازان مختلف درپاریس‌صورت گرفت . برای مدت زمانی دراز (از تزئین دیوار بصری تاموزائیك قسطنطنیه)انسان در دوبعد فکر می‌کرد یعنی طول‌وعرض را دریك سطح صاف درك‌می‌کرد . باکشف مناظرو مرایا « دید » سه‌بعدی شد و فضا از یك نقطه نظر تنها در ارتفاع نیز بهمراه دو بعد دیگر شناخته شد . کوبیست ها ، تحت تأثیر هندسهٔ جدید که عقاید اقلیدسی را منقلب ساخته‌بود ، با اقتباس یك تصور فیزیکی ازفضا ورابطه‌اش بانقطه‌ای‌که دائماً درحرکت است نارضایتی خود را از بکاربردن روش مناظر و مرایا درکارهای‌هنری‌که چهارقرن بود ادامه داشت نشان دادند . برای آنها یك « دیدگاه » کافی نبود . آنها میخواستند شیی مشخصی را از نقاط مختلف دیده‌و دریك‌زمان واحدنشان دهندتا عصیر فضائی آنرا آزاد سازند . بعلاوه نمی‌خواستند تنها ظاهر شیئی را ببینند بلکه مایل بودند بدرون آن روند و خود را در ساختمان درونی‌آن پرتوافکن سازند . بنابراین به سه‌بعدمناظر و مرایا بعد چهارمی افزودند که«زمان» ناه‌دارد . نقاش‌که در اطراف شیئی حرکت میکند آنرا از بیش‌از یك دیدگاه دید و همهٔ مشاهدات را در یك زمان عرضه داشت ونیز بدرون شیئی نفوذکرد . برای‌حصول‌بچنین مقصودی نقاش‌کوبیست شیئی را باجزاء اصلی متشکل آن تجزیه کرده و سپس آنرا عرضه می‌کند . ازاین‌کار خصوصیات‌مشخصی حاصل‌شد که می‌توان‌آنهارادر

اشکال معماری مدرن مشاهده کرد :

صفحات پیش‌آمده وپس‌رفته ، سطوحی که‌یکدیگر را قطع کرده‌ویا بازوایای مختلفی درهم نفوذ میکنند ، صفحات معلقه در فضا که اگرازنقطه نظر مناظر و مرایا مورد توجه قرارگیرند هیچگونه ارتباطی باهم ندارند ، و بالاخره استفاده از شفافیت ـ یك‌دیوار ساده وقتی که تمام ابعاد فضائیش مورد نظر قرارگیرد بآنچنان تأکید و تهیجی نیازمند میشد که کمك گرفتن‌از ملحقات تزئینی آشکارا خارج از دستور کار قرارمی‌گرفت . پافشاری‌کوبیست‌ها در اکتشافات فضائی این اثر را داشت که معماران به حجم یعنی فضائیکه‌بوسیله صفحات محدود میگردد ـ فکرکنند ودیگر به توده وتشکل‌نیاندیشد.

گیدیون Giedion بحق نظرها را بسوی اثرات این‌شکل جدید دیـدبر معماری جلب میکندو دو ساختمان اروپائی راکه‌خود می‌توانند مبدأ دوره‌ای باشند مورد نظر قرار میدهد . این دو ساختمان یکی‌مدرسه‌ی باهاس در دسا Dassav است که‌گروپیوس آنرا ساخته است (۱۹۲۵) ودیگری ویلای ساوی Savoye در نزدیکی پاریس است (۱۹۲۸) و از آثارلوکوربوزیه می‌باشد.ساختمان‌باهاس‌طوری تهیه‌شده که درك‌پیچیدگی احجام‌آن بدون اینکه ابتدا از یك سو و سپس از جهت دیگر بآن نگاه نشود غیر ممکن است : مناظر و مرایا با این خصوصیت که همهٔ اجزاء و عوامل را وامیدارد بیك دیدگاه متوجه بـــــاشند در اینجـــــــادرهم شکسته شده است .

برای درك نقشه این ساختمان‌باید آنرا ازیك نقطه و سپس ازنقطه‌ی‌دیگری مورد بازدید قرار داد ونیز برای‌درك واقعیت فضائی ساختمان بایداز بیرون بدور آن چرخید . همچنین با استفاده از دیوار بزرگی از شیشه در قسمت آزمایشگاه وخاصیت شفافیت آن فاصله‌ی بیرون و درون ازبین رفته و وقتی این دو فضا بدینگونه بریکدیگر تحمیل شدند می‌توان آنها را بیك نمایش هم زمان گذاشت . گوشه‌های شیشه‌ای همان کار بصری شکستن ظاهر تداوم بیرونی ساختمان رابعهده دارند . دراینجا دیگر حس توده بودن و تشکل وجود ندارد . ازپشت دیواربزرك شیشه‌ای می‌توانیم ستونهائی راکه شالوده‌ی

درونی ساختمان است ببینیم .
صفحاتی که بنظر میرسند در فضا معلقند شالوده‌های حقیقی بنامیباشند. همچنین می‌توان موفقیتی نظیر توفیق فوق‌الذکر را در ساختمان نمایشگاه کلنی بوسیله والتر گروپیوس یافت (۱۹۹۴) دراین نمایشگاه گروپیوس پلکان مارپیچی ساخت که بیك شبه استوانه‌ی شیشه‌ای چسبیده بود . مارپیچ بالارونده‌ٔ پلکان (همان عاملی که مندلسون آزادانه ازآن استفاده کرده است)حرکتی را مجسم میساخت که ازفضا گرفته‌شده ودر فضا معلق بود . ویلای ساوی نیز همینگونه تعمقات رابیدار میسازد ولوکوربوزیه راباآثار متعددی که پیرامون معماری دارد می‌توان یك کوبیسم دانست (۵) . این شفافیت و نفوذ فضاهای بیرون و درون را بریکدیگر همه‌گونه می‌توان مشاهده کرد .
درویلای ساوی این نفوذ فضاها بر یکدیگر تنها بوسیله‌ی استفاده از شفافیت بدست نمی‌آید بلکه اساساً اینکار بوسیلهٔ آوردن فضای بیرون درهر دوطبقه‌ی ساختمان بداخل حجم عمارت و نیز بوسیله‌ی استفاده از دیوارهای شیشه‌ای که بدلخواه‌می‌توان آنراحرکت داد برای ازبین بردن دو فضای‌داخلی‌وخارجی صورت می‌گیرد . این‌همان « پلان‌باز » اصل اساسی کارهای لوکوربوزیه است . سپس تناسب خطوط انتهای اشکال را در حین گردش بدور ساختمان درمی‌یابیم. حقیقت کوبیسم دراینجا آنست که‌ساختمان‌ازهمه جهات‌یکی است . همچنانکه در اطراف ودر داخل عمارت حرکت می‌کنیم درمییابیم که ظاهر حجم ازبین رفته است و او اصولا نمای خارجی و بدنه‌های اطراف را مورد نظر قرار نداده است .
لوکوربوزیه ساختمان را منفرداً بروی ستون‌ها قرار میدهد وزمین زیربنارا آزاد میگذارد ، زیرا این‌کاربه بیننده درکی از کل حجم ساختمان از هر دیدگاهی که درآن ایستاده باشد داده وباعث میشودکه بیننده بایك‌حس‌دقیق اززیر ساختمان‌وارد آن‌شود .

نئوپلاستیسیسم مثل همه‌ی « ایسم » های دیگری (بجزاکسپرسیونسیم)که ذکرشان خواهدرفت مشتقه‌ای ازکوبیسم بوده وبرای منطقی جلوه دادن آن

بوجود آمده است . عمده‌ترین مفسر این مکتب موندریان Monderian نقاش است . او باین نتیجه رسید که تمام کمپوزیسیون Composition از ارتباط بین مستطیل‌ها و بدنه‌ها وازشکل پذیریشان برروی صفحه‌ی نقاشی و نیز از هارمونی Harmony رنگی است که بین سه رنك اساسی قرمز ، آبی وزرد وجود دارد و ارتباطشان بارنك سفید بدست‌می‌آید . واثر دلخواه بوسیله‌ی الحاق صفحات رنك دریك طرح هندسی ساخته خواهدشد .

تئووان‌دوزبورك Theo Von Doesburg شخصیت مهم معماری هلند با مقالاتی که در روزنامه‌ی 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 باهمکاری وان اشترن Van Esteren که آن زمان دانشجوی نقشه ریزی‌شهر در آمستردام بود طرح‌خانه‌ای راریخت که در آن تودهٔ کلی عمارت بوسیله‌ی صفحات قاطعی شکسته میشد . معماری که بنظرمن بیش از همه حق دارد نئوپلاستیك خوانده شود میس‌وان‌در رو می‌باشد که نقشه‌های‌او اغلب تشابه خارق‌العاده‌ای‌با تصاویر موندریان‌دارد . لیکن‌معمار رسمی این‌نهضت ژ.ژ.پ. اود است . نئوپلاستیسیسم در سال ۱۹۲۲ بوسیله تئووان‌دوزبورك که اثر قابل ملاحظه‌ای بروی دروس مدرسه‌ی باهاس داشت به این مدرسه آورده شد و مدرسه معماری هاروارد که اکنون گروپیوس و بروئر در آن بتدریس اشتغال دارند نیز هنوز تحت تأثیر آن‌می‌باشد.

اکسپرسیونیسم که‌یك پدیدهٔ بعداز جنك می‌باشد در نقاشی عکس‌العمل علیه امپرسیونیسم Impressionism بشمار می‌رود ودر معماری نیز میتوان آنرا عکس‌العملی برعلیه عقاید مختلفی دانست که جاری و عادی بوده است . اکسپرسیونیست‌ها قانون کلی فونکسیونالیسم را نادیده گرفته و کوشیدند که محتوی یك ساختمان را از راه تمثیل Symbolic بوسیله‌ی یك پلاستیسیسم پرتظاهر ومستبدانه وهمچنین دریك فضای ادبی، رمانتیك وصوفی منشانه بیان نمایند. طرح یك کارخانهٔ تهیه کنندهٔ عینك را بادوقسمت باز که شبیه دوچشم غول آسا بودند تهیه‌می کردند .

از میان این معماران می‌توان ازهانسن‌پوال زیش Hans Poelziq و اتوبارتنینك Ott Bartning نام برد . مشهورترین آنها مندلسون Mendelsohn می‌باشد که‌بین‌جنك‌اخیرو۱۹۲۴کارمهمی عرضه‌داشته‌است. طراحی‌های‌معمارانهٔاوو برجی که برای‌انیشتین Einstein ساخته‌است‌اکنون جزو نمونه‌های مهم مکتب اکسپرسیونیسم بشمار می‌روند . این‌نهضت‌کم‌وبیش تمام معماران آلمانی را تحت تأثیر قرار داد و حتی گروپیوس نیز از آن دور نماند .

پوریسم بوسیله‌ی‌لوکوربوزیه واوزن‌فان Ozenfant نقاش بوجود آمد و بوسیله‌ی‌مجله‌ی‌آنها بنام « روح‌جدید» Esprit Nouveou(۲۵-۱۹۱۹) وکتاب اوزن‌فان بنام«هنر»جنبه‌ی عمومی یافت . ازمیان‌همهٔ مکاتب‌این‌مکتب به کوبیسم نزدیك‌تر است . این مکتب به زیبائی شکل‌های ابتدائی طبیعی و هندسی مثل تخم‌مرغ ، منحنی و مستطیل توجه‌دارد . معرف اصلی‌این مکتب در معماری لوکوربوزیه استو در طرح‌های او اشیاء کم اهمیت برای‌تزئین ساختمان بکار برده شده است . لوکوربوزیه گفته است که اشیاء دارای عکس‌العمل‌شاعرانه می‌باشند .

Les object á réaction poétique

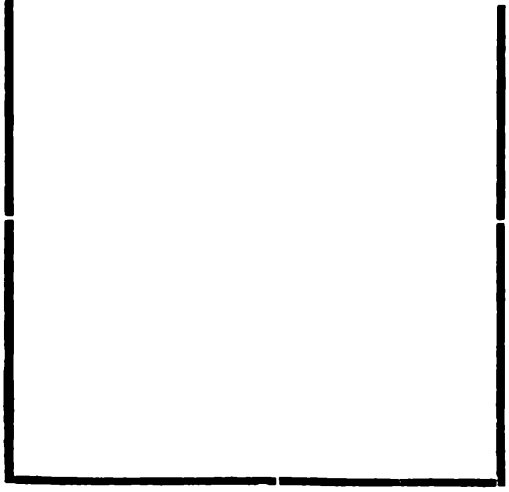
کنستراکتیویسم درزمانهای مختلف بمعانی مختلفی بکاررفته ودر حدود سال ۱۹۱۳ بوسیله‌ی کازیمیرمالویچ Kasimir Malewitch نقاش روس ابداع گردیده است . اوتمام اشیاء طبیعی را بکلی حذف کرده‌وتصاویر خودرا به‌چند علامت‌که بشدت مبین و سمبولیك بودند مبدل نموده است. در تجربیات پلاستیکی که خود آنرا آرشیتکتونن Arhitectonen نامیده سعی‌کرده است که روابط بین بدنه‌های مختلف و تداخل آنها را در یکدیگر دریابد . درروسیه لقب کنتسراکتیویست بتمام‌جنبش‌هائی اطلاق شد (از ملنیکوف Melnikov تا تاتلین Tatlin)که در آنهنگام (که بعد بتفصیل در باره‌اش سخن خواهیم گفت) نشاندادن معنای ساختمان از راه تمثیل را با توجه به‌فانتزیهای مهندسی رمانتیك‌درهم آمیخته بودند. زمانی دراز گذشت تا ایده‌ی کنستراکتیویسم بوسیله‌ی گابوی Gabo نقاش در

انگلستان ظاهرشد . بهرحال درمورد معماری هیچ گونه‌معیار مشخصی باین خاطر عرضه نشده است .

فوتوریسم پس‌ازانتشار بیانیه‌ی‌معماری‌آنتونیو سنت‌الیا Antonio sant' Elia ایتالیائی در سال ۱۹۱۴ معمول شد . این بیانیه تکانی به معماران ایتالیائی داده و ضربه‌ای روحی برای‌آنان محسوب شد . ایده‌ی اساسی این جنبش عرضه‌ی‌حرکت‌بود . این‌نظریه در مجسمه‌های‌بوچیونی Boccioni که حرکت سرزده ازماده‌ی شیئی‌را بخاطر خلق فرم ازهسته‌های‌مرکزی‌آن نشان می‌داد شکوهی هنرمندانه یافت . فوتوریسم در معماری علاوه برخدمت مفید پیش آوردن ادعا های فونکسیونالیسم ، شامل قابلیت انعطاف ، قابلیت حرکت و تغییرات مداوم نیزشد . لیکن بجز فانتزی‌های سنت‌الیا که‌هرگز حتی تئوری مربوط بآن بروی کاغذ نیامد ، این جنبش صرفاً متوجه اشیاء بیرونی بوده وتم‌های آن ، تم‌های‌متحرك و خارجی است . بطور مثال‌میتوان از خیابان‌هائی نام‌برد که اتومبیل‌ها در طبقات‌مختلف آن حرکت می‌کنند و قطارها اززیر زمین میگذرند .

صفاتی که‌امروزه متداولا بکاربرده‌شده وبمعماری مدرن‌اطلاق میشودعبارتنداز: فونکسیونال ، راسیونال Rational ، و بخصوص‌درآمریکا انترناسیونال International .دو مکتب فونکسیونالیسم وراسیونالیسم مبین این‌اصلند که شکل معماری هرگز نباید ازآن مقاصد فنی و عملی‌که ساختمان بخاطر آنها بنا می‌گردد جدا باشد وهمچنین اصرار دارندکه کشیدن نقشه یك شهر یا یك ساختمان باید با احتیاجات واقعی انسان و سایر احتیاجاتی چون‌عبور ومرور وفق دهد . از یك‌نظر فونکسیونالیسم‌اساس همه‌ی معماری مدرن‌است، لیکن همچنانکه مشاهده خواهیم کرد نقائص و یك طرفه بودن این مکتب باعث‌شده عده‌ای از معماران که‌دربارهٔ «ماشین‌برای‌زندگی» صحبت‌می‌کردند انتزاع‌گراترین معماران شدند . در مورد اصطلاح انترناسیونال بایددانست که معماری مدرن نسل اول درحقیقت ازلحاظ تجدید سلیقه ، اکتشافات‌فنی ، ورشدتوجه بمسائل‌اجتماعی‌وتاحدزیادی‌مواد‌ساختمانی بین‌المللی، منطقی، بوده است. لیکن‌هم‌چنانکه‌اکنون‌موردقبول‌قرار گرفته‌معمارخوب‌بایدتواماً بین‌المللی

منطقی ، محلی‌ومنفرد باشد. آنها که علاقمندبه‌تفاوت گذاری سبك های کشورها هستند در مورد معماری مدرن حوزهٔ وسیعی از خصوصیات ویژه را که بسیار وسیع‌تر ازحوزهٔ فعالیت نئوکلاسیك‌ها باآنهمه نبش‌قبرها و اشارات بگذشته است درخواهند یافت .



فصل دوم

انقلاب علیه معماری مدرن‌در اروپا

در طول سالهای ۳۳ ـ ۱۹۲۳ دفتر لوکوربوزیه و مدرسه‌ی باهاس متعلق به والترگروپیوس در اروپا مراکزی بشمار میآمدند که معماری مدرن از آن‌ها الهام‌می‌گرفت . این‌دهسال‌رامی‌توان بخاطر افکاردرخشان شخصیت ها و کارهای بزرگی‌که در آن بوجود آمد دوره‌ی قابل ملاحظه‌ای دانست . درپایان ایندوره‌ی دهساله جنبش‌های معماری از شدت وحدت خود افتاد ودر ابتدا نفوذش را درآلمان ازدست داد سپس نوبت به روسیه ، بعد فرانسه ودر آغاز سال ۱۹۳۸ به ایتالیا رسید و بروز جنك جهانی بر تمام فعالیت های ساختمانی قاره‌ی اروپا نقطه‌ی پایان نهاد . دراین‌کاهش مداوم جنبش مدرن معماری‌کشورهائی نیز مورد استثنا قرار می‌گیرند که‌درفصل‌بعد

از آن‌ها یادخواهد شد . دراینجالازم است که عوامل سیاسی، فکری ، حسی‌و روانی راکه دراین بحران نقشی برعهده داشتند مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و اینکار در صورتی ساده وروشن خواهد بود که بتوان مطالعه‌ای دقیق از توسعه‌ی معماری تنها در یك کشور بعمل بیاید ودر اینجا بهتراست که کشور مورد مطالعه‌ی‌ما روسیه‌باشد .

بچند دلیل بلافاصله‌پس‌ازانقلاب روسیه امکانات عظیمی برای نوسازی‌وتجدید ساختمانهای این‌کشور بوجود آمد . پس‌از تهیه‌ی برنامه‌ی عمرانی پنجساله در ۱۹۲۸ برنامه‌ی وسیعی برای امور ساختمانی با ابعاد وسیع بوجود آمد (۵) . قبل‌ازهمه‌چیز دراین‌کشور کمبود سنت معماری احساس میشد که در کشورهای دیگروجود 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 ویژه‌ی اجتماعی خودکاملا مستعد توسعه وعمومی ساختن نوعی معماری بودکه‌در آن می‌توان بجهات فنی و اجتماعی ساختمان توجه بیشتری‌کرد . در واقع تمام دلایل برای اینکه روسیه طلایه‌دار جنبشی شود موجود بود لیکن این‌کشور به مطلق‌ترین سبك کلاسیك ونوکلاسیکی‌که در تمام اروپا یافت میشد روی‌آورد ، چرا ؟

در سالهای اول‌انقلاب در مورد ساختمانهای‌عمومی فعالیت کمتری شد ، اما پس از پایان جنگهای داخلی روشنفکران جامعه که توانسته بودند خود را ازگرسنگی وناپاکی‌برهانند بشدت به به‌بحث در اطراف این‌مسئله پرداختند که هنر بلشویك هاباید دارای‌چه مشخصاتی‌باشد ؛ وبه جستجوی سبك‌نمونه‌ای که معرف ظهور عصر جدید کارگری باشد پرداختند .

در ۱۹۲۰ دو سبك شکل کاملی بخود گرفتند که عبارت بودند از : کنستراکتیویسم و فرمالیسم سمبلیك ، هدف مکتب کنستراکتیویسم ایجاد یك تحرك انقلابی در معماری بود . اینکار می‌بایست با تهیه‌ی ساختمانهائی شبیه ماشین‌آلات (که همان تصورات بیهوده‌ی مهندسی رومانتیك می‌باشد) صورت پذیرد . در آن هنگام باین فکر علاقه‌ی زیادی نشان داده می‌شد . سمبلیسم نیز که وسیله‌ی گولوسولف Golosov و لادفسکی Ladovsky بوجود آمده بود « عینیت » و اهمیت « مطلق وجهانی » فرمهای معماری را جستجو میکرد وچنین انتظاری می‌بایست برپایه‌ی عکس‌العمل های بیننده‌ی

اثر پایه‌گذاری شود . بکمك تجارب مدید آزمایشگاهی در مورد اندازه ، تعدیل ، روابط ریتمیك ، توده ، بیان متکی بر تحرك یا سکون حجم و غیره فرهنك این مکتب سمبلیسم ساخته شد . هدف از آزمایشات این بود که‌وقتی فکر بوجود آوردن یك ساختمان قطعی شود برای تهیه‌ی آن کافی است فقط نگاهی به‌سورت تهیه شده از فرمهای معماری‌کرده و مناسب ترین‌آن ها را انتخاب نمود . مکعب تمثیلی ازایده‌ی حقیقت و تمامیت بود ویك‌کره ایده‌ی آرامش و تعادل بشمار می‌رود و تقدم‌وتأخر اشکال معماری می‌بایست مبیین ایده‌ی دینامیسم باشد . یك چنین قانون مطلق زیبا شناسی حتی‌اگرازلحاظ تئوری متکی با(عکس العمل) حرکتی وعینی بیننده باشد برای شخص‌ناآشنا بآن غیر قابل درك باقی میماند . درسال ۱۹۲۸ لادفسکی جستجوی یافتن سبك بیانی را رها کرده و ازآن ببعدکوشید که معیار درك ارزشهای‌روانی، حیاتی و فنی را کشف نموده و بکمك آن سبك بلشویکی را بسازد . این کوشش بطورکلی در شکل تجریدی باقی ماند و بصورت‌کوششی برای‌روبرو شدن بامسائل بشری‌در نیامد .

مشهور ترین فانتزی های این دوره طرح تاتلین Tatlin برای ساختن خانه‌ی بین‌المللی کمونیست ها در مسکو بود . در داخل مارپیچ عظیمی سه‌شکل هندسی بلورین باحرکتی‌دوار وجود دارد . کنگره‌ی بین‌المللی‌سالی یکبار در اطاقهای مختلف این ساختمان برپا می‌شود و کمیته‌های‌گوناگون بطور هفتگی یا روزانه در آن جلسه دارند . این مارپیچ تمثیلی از آزادی انسانیت است « یك طرف آن بر زمین واقع است و باسوی دیگر از زمین می‌گریزد و بدین ترتیب بی‌علاقگی و رو گردانی از فرومایه‌گی زمینی را نشان می‌دهد .»

بروی تمبرپستی‌که‌تصویر این بنا برآن چاپ‌شده ودر سراسراتحادجماهیر- شوروی مورد استفاده قرار گرفت این کلمات خوانده می‌شد : «مهندسین فرمهای جدید را خلق میکنند». در حقیقت این مطلبی وابسته به مهندسی رمانتیك و متافیزیکی جویای توفق تکنیك بود .

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

و.و.پ.ر.ا. (وپرا WOPRA) وجود داشت . این نامها ازحروف اول کلمات اسم سازمانهای فوق ساخته شده اند . برنامه‌هائی‌که این سازمانهادر روسیه عرضه‌کردند توسعه‌ی معماری رادرآن‌کشور نشان داد .

آسنووا که درسال ۱۹۲۳ تأسیس شد این فکر را پیش‌کشید که لازم است فرمهای‌جدید معماری برپایه‌ی جدید دانش های علمی وفنی قرارگیرد ونیز باید معماری را بهم آهنگی‌با احتیاجات اقتصادی و اجتماعی زمان‌واداشت. آسنووا با این مقدمه اعلام کرد که فرمهای معماری نباید بدون مقاومت در اختیار مسائل فنی و اجتماعی گذارده شود بلکه این فرمها باید بکمك تمام اثرات ممکن پلاستیك که بتصور آید « اثری‌قوی بروی ایده‌لوژی توده‌ها» داشته باشد . فی‌الواقع معماری شوروی باید ترکیب منطقی عوامل اقتصادی فنی ، پلاستیکی وایده‌ئولوژی باشد . این عقیده وسیله‌ی مخالفین آسنووا از این نظر که عامل پلاستیکی درکنارعوامل فنی ، اقتصادی وایده‌ئولوژیکی قرارگرفته بود بباد انتقادگرفته‌شد . مخالفین اعلام کردندکه این عامل در فلسفه‌ی مارکس Marx که کاملا معیار مبهم « انبیوبورسالیسم » و « اومانیتریالیسم » تجریدی و « ارزشهای جاودان » را معرفی کرده وآنها را مدینه‌ی فاضله‌ی فلسفی بورژوازی معرفی نموده وجود ندارد . در هرحال این معماران چه وابسته به کنستراکتیویسم وچه مربوط بمکتب سمبلیسم بودند ساختمان هائی از قبیل کلوب کارگران و ترموا در مسکو بوجود آوردندکه‌گرچه بیش از اندازه پیچیده بود نمی‌توان آن‌ها راحقیر شمرد . بهترین معمار این مکتب ملنیکف Melnikov بود .

ساس(= قسمت معماران ساختمانهای‌سوسیالیستی)درسال ۱۹۲۸ درنتیجه‌ی انشعاب از آسنووا بوجود آمد . برای دو سال مجله‌ای بنام سا SA(= معماری معاصر) از طرف آن منتشر می‌شد که فونکسیونالیسم محض را درموردشکل فنی ساختمان وصور مورد استفاده در ساختمان جستجومی‌کرد. ساس با این نظر موافق بود که ارزش ایده‌ئولوژیکی معماری کارگری را نمی‌توان در فرمهای خارجی ساختمان که بروی حواس اثر می‌گذارد ویا در تحریك علاقه‌ی روانی مردم یـافت . تنها وظیفه‌ی حقیقی این ارزش‌هـا برآوردن هدفهای علمی بوده و منحصراً باید متوجه حل فضائی مسائل واقعی

باشدکه در تحقیق محلی سوسیالیسم بوجود میآیند. «تمام کوشش‌هائی که برای متـأثر ساختن حواس بیننده وسیله‌ی ترکیب فرمهـا صورت میگیرد بسوی روانشناسی تولیدی طبقه‌ی کارگر که در حال ساختن زندگی خود می‌باشد متمایل نیست بلکه متوجه طرز فکر طبقهٔ دشمن و روانشناسی طبقه‌ی‌مصرف کننده بوده وبراساس قوانین مذهبی و ایده‌ئولوژیکی پایه‌گزاری شده‌است». این عقیده که بصورت تئوری بیان شد اگرچه طلسمی از تکنیك ساخت‌لیکن معماران گروه ساس ساختمانهائی بوجود آوردند که باوجود برنامه‌ای‌بودن قابل ملاحظه‌اند. ازمیان این ساختمان‌ها می‌توان منازل کارمندان کمیسری مردم‌در مسکورانام برد که وسیله‌ی(گینسبرگ) Ginsburg ساخته شده و نیز می‌توان از مؤسسه‌ی الکترو تکنیکال در مسکو اثر کوزنیت‌سوف Kosnyetsov واداره‌ی‌مرکزی شهرداری سوردلوفسك Suerdlovsk در منطقه‌ی اورالوچند بنای‌صنعتی در خارکف رایادکرد.

وپرا (= انجمن معماران کارگری روسیه) که در سال ۱۹۲۹ بوجود آمد مخالف عقاید عرضه شده وسیله‌ی آسنووا و ساس بود و ادعا کرد که منحصراً از اجتماع عوامل کارگری معتبر بدست آمده‌و دارنده‌ی، انحصاری ایده‌ئولوژی مارکسیست ارتودوکس است.وپرا تنها گروهی‌است‌که از اثرات عکس‌العمل کلاسیك‌نهائی‌در معماری‌روسیه تاحدی‌مصون‌مانده‌است زیراخود در خلق‌طغیان سخت‌این عکس‌العمل سهیم‌بوده‌است . وپرابه‌عقاید آسنووا تاخته وبیان میداشت‌که دارای‌فرصت‌طلبی خرده بورژوازی وحشو قبیح ایده‌آلیستی است و فرمالیسم ، منطق فضائی ، اقتصاد روانی و قوانین عینی درك بصری آن از عقاید طبقه‌ی دشمن ، زیباشناسی کانت Kant تئوریهای هیندربرانت Hinderbrandt ، فیلـدر Fielder و ولفلین Wölflin متأثر شده وربطی بمارکسیسم ندارد. بعقیده‌ی آنها مارکسیسم منکرقوانین ابدی وروشهای عینی است وطلسم«زیبائی مطلق وابدی» فقط برای‌پنهان‌کردن بی‌مایگی بورژوازی بوجود آمده است . وپرا از سوی دیگر گروه ساس را ضدانقلابی میداند لیکن آنرا از آسنووا بطبقه‌ی کارگر نزدیکتر می‌خواند. مخالفت ساس بااین نظرکه معماری وسیله‌ی برانگیختن شور توده‌ها می‌باشد از دوطرف مورد حمله قرارگرفت . اول باین‌دلیل که بااین ترتیب طبقه‌ی کارگر یکی از حربه‌های قومی خودرا ـ تأثیر حسی‌هنرـ از دست می‌دهدو

دوم باین خاطر که عقاید گروه ساس بـاعقاید کمیته مرکزی اجرائی حزب کمونیست متناقض است. این کمیته برانگیخن توده‌ها رابرای صنعتی ساختن جامعه بکمك هنرلازم دانسته بود. .

وپرا اعتقاد داشت که طرفداران مکتب فونکسیونالیسم که عمل را جانشین محتوی ساخته‌بودند تاجائی‌که روشهای مکانیکی رابادیالکتیك Dialectic مخلوط‌می‌سازند ضدمارکسیسم می‌باشند. این‌عده اظهار می‌داشتندکه برحسب اصول مارکسیسم فرم اثر نبـاید وسیله‌ی عمل تعیین شود بلکه فرم وسیله‌ای برای بیان بیرونی یك محتوی می‌باشد. بعبارت دیگر محتوی اثر فرم‌آن‌را مشخص می‌سازد وباید متوجه بود تا محتوی را بـا عمل اشتباه نکرد زیـرا محتوی می‌تواند اعمال گونـاگونی را عرضه‌کند و باید «اهمیت محتوی را بعنوان چیزی عینی‌که دارای‌تکوین و تحرك تاریخی مخصوص بخودمی‌باشد» تشخیص بدهیم . قبل از هرچیز گروه وپرا یك سلسله بنای کسل‌کننده بـا سلیقه‌ای قـابل تردید بوجود آوردند و حاصل کارشان نشان داد که تمایلی برسیدن کیفیت تاریخی دارند. نمونه‌ای ازاین تمایل را می‌توان درساختمان کومون Commune در اریون Erivan در آمریکا وسیله‌ی الویان Alavian مشاهده کـرد وپس از آن نوبت بـه قصر تـرسناك جماهیر Palace of the Soviets می‌رسد .

عکس‌العمل کلاسیك در حدود ۱۹۳۰ 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 رااز فونکسیونالیسم لوکوربوزیه گرفته تاسبك باروك Baroque از براسینی Brasini مورد تحسین‌قرار داد ! آنگاه‌کلاسیسیسم وحق دخالت درساختن هرگونه‌بنای‌بزرگ را در برنامه‌ی‌عمرانی پنجساله‌ی‌دوم ازمعماری‌مدرن‌صلب کرد: ادامه‌ی‌این وضعیت‌رامی‌توان‌ازازدیادتدریجی استفاده‌از دکوراسیون‌سبك باروك Baroque که در ایستگاه‌های‌خط‌آهن متروپولیتن‌مسکو بکار رفته است مشاهده‌کرد . سایر نتایج این توسعه نظم کلاسیکی است که ازکتابهای باستانشناسی‌دقیقاً تقلید شده ودر ساختمان آسایشگاه روانی کارگران صنایع سنگین در ساچی Sochi درکاکاسوس Caucasus بکاررفت. این‌خصوصیت را در ساختمان سینمای وروشیلف‌گراد Voroshilovgrad ودرطبقات

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

وآیادلیل 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. درروسیه مفهوم آن کمتراست درحالیکه ایتالیا ترکیبی از معماری امپراطوری رم ورنسانس را داراست و انگلستان صاحب ملغمه‌ای از سبکهای گوتیك Gothic و جرجیان Georgian می‌باشد. روسیه از هرکجا چیزی را بارث برده است ـ از قسطنطنیه تا برجهای کرملین، از قصرهای سبك باروك تاخیابانهائی به «سبك امپراطوری»، ازسبك گوتیك ونیزی تاهرگونه تجدید حیات سبکهای مختلف، از ساختمانهای صنعتی تا دکوراسیون هنرنو Art Nouveau ـ روس‌ها تصمیم گرفته‌اند که بدون کوچکترین جرح وتعدیلی ریشه‌های تاریخی معماری خود را در نو کلاسیك گارنگی Guarenghi، روسی Rossi و چارلز کامرون Charles Cameron (۹) بیابند.

(ب) معماری مدرن خیلی تشریفاتی است.

«کوشش‌هائی برای حل مسائل جدید وسیله‌ی رهاکردن فرم از سنت و بیان

تمثیلی ایده‌ی انقلابی بعمل آمده است . ساختمان داخلی یك عمارت برطبق اشکال پیش‌بینی شده‌ای بوجود میآمد . این تمایلات فقط گرایشی بسوی فرم وزیبائی خلق شده برروی تخته‌ی رسم است و از حل ارگانیك مسائل مبتلا به معماری جوان شوروی بدور بوده است . در روسیه نیز مثل اروپای غربی معماری از پـایه‌های خود در اجتماع بدور افتاده وطرح ساختمان بطور یك جانبه می‌بایست خود خلاق باشد»ـ مطالب بالا اشاره‌ای بود به«پلان‌خلاق» Le Plan Crèateur لوکوربوزیه . «ما باید از عصرحاضر ازواقعیت خودمان واز سوسیالیسم الهام بگیریم . همه توجه مـا باید معطوف بزندگی جدیدی باشدکه سرگرم ساختن آنیم و معماران ما باید فرم‌های جدیدی را بیابند که شایسته‌ی این محتوی جالب باشد.» همه‌ی مطالب بالا ـ جستجوی معماری ارگانیك و ردفرمالیسم مدرن ـ تحسین‌آمیز است . طبیعی است‌که می‌بایست در مقابل معمارانی‌که از کارگاه‌های خود در اروپای غربی برای روسیه عقاید و افکار جدید صادر می‌کردنـد عکس‌العملی بوجود آید زیرا این عقاید برای شرائط کشور شوروی‌که سرزمین تجریدی‌ترین تجربه‌های معماری است کاملا بیگانه بود . لیکن نتیجه‌ایکه از الهام گرفتن از « عصرحاضر و واقعیت سوسیالیسی » بدست آمد چه بود ؟ نوکلاسیسیسم و یا قصر جماهیر ؟

(پ) معماری مدرن مارکسیستی نیست .

بدین‌ترتیب همه‌چیز در فلسفه‌ی مارکس یافت می‌شود. بحث شده است‌که‌این فلسفه دری گشاده بادراکات منطقی دارد و معماری مدرن محصول معمارانی است‌که ساختمان را وسیله‌ی ارضاء عقیده‌شان راجع به پلان‌واحدمی‌دانند . چنین درکی‌از معماری‌حاصل احتیاج کاپیتالیسم اعضای غربی به‌منطقی‌ساختن همه چیز است . از سوی دیگر لنین گفته است : «فرهنگ کارگری چیزی نیست که از هم اکنون آغاز شده باشد و مولودمردمی که خود را متخصص فرهنگ کارگری میدانند نیست . این حرفهـا کاملا بیهوده است . فرهنگ کارگری بـاید نتیجه‌ی توسعه‌ی منطقی دانش‌هائی باشدکه بشر در تحت یوغ جامعه‌ی سرمایه‌داری فراهم ساخته است» . بدین‌ترتیب روسیه که در تحت یوغ‌جامعه‌ی سرمایه‌داری‌قبلی‌خود دارای‌معماری سبك‌نوکلاسیك بوددرتوسعه‌ی

نو کلاسیك به نو کلاسیك رسید. بدین ترتیب نو کلاسیك اساس فرهنگ کار گری در معماری شد Q.E.D (۹) .

(ت) معماری مدرن فردگرا ودر نتیجه ضد انقلابی است.

روسها می گویند که ما باید دارای هنرجمع گرا باشیم و روشنفکران ما باید دسته‌جمعی اندیشیده و خلق کنند . اما اجمالا معنای کار دسته‌جمعی چیست ؟ آیا این کلمه بدان معناست که معمار باید دارای آگاهی اجتماعی باشد ویا منظور اینست که همه‌ی 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 کـه معماری طرحی را می‌ساخت ، دیگری چیزی برآن اضافه می کرد ، سومی قسمتی از آن را حذف می‌نمود ومعمار دیگر قسمت‌های دیگر آن را دست‌کاری کرده ووقتی طرح از سفرخود برروی میزهای طراحی باز می گشت و بدست معمار اول می‌رسید غیر قـابل تشخیص بود . درنتیجه‌کارها بنحو دیگری انجام می‌شد زیرا نوکلاسیك نیز نمی‌تواند معدل فکر اجتماع باشد وبرنامه‌ای تهیه شده است که فقط لازم‌است کسی آن‌را بکار برد. (۱۰)

(ث)معماری‌مدرن بقدر کافی‌مبین‌نیست.

بحث‌شده‌است که‌اگر تنها احتیاجات حیاتی وفنی می‌بایست مورد توجه قرار می گرفت ممکن‌بود دراولین دوره‌ی انقلابی که‌احتیاج فوری‌وسختی‌بساختمان وجودداشت‌مردم کیفیات پلاستیك‌وهنری‌معماری‌را فراموش کنند. امابا توسعه‌ی برنامه‌های پنج ساله وقایع صورت دیگری بخود گرفت . اینگونه انتقادات که معماری مدرن بقدر کافی مبین نیست بیشتر متوجه فقر تخیل و ابـداع آن دسته از پیروان مکتب فونکسیونالیسم بود که خود را تنها به تکرار چند کار مدرن محدود ساخته و سادگی را با عدم الهام درخلق اثر هنری اشتباه می کردند . لیکن آیـا واقعاً هنوز هم در نوکلاسیك الهامی یـافت می‌شود ؟

درپشت‌این‌انتقادمحرکی، روانی وجوددارد که‌ازعقده‌ی‌حقارت روسهادر مقابل غرب سرچشمه می گیرد . حقارتی که در حدود ۱۹۳۵ بوجود آمده بود :

روسها می‌گفتند سوسیالیست‌ها باید نشان‌دهندکه می‌توانند مثل سرمایه داران قصور تاریخی بسازند.

(ج) معماران مدرن با « روشهای واقع گرائی سوسیالیستی » مخالف‌است.

زیرا مردم ازآن خوششان نمی‌آید وربطی به سلیقه‌ی‌اکثریت‌آن‌ها ندارد.

در این موضوع بحث میشود که راه حل های یافت شده نباید به‌مردم تحمیل گردد. بلکه باید در نتیجه‌ی بیداری احساسات آن‌ها وبی‌اعتنا به عواقب حاصله بوجود آید. اگر طبقه‌ی کارگر میخواهد مثل ثروتمندان زندگی کند و ساختمانهایش دارای ستونهای سبك‌کلاسیك و دکوراسیون سبك‌باروك باشد باید این آرزو برآورده شود. لکن این عقیده برخلاف مقاصدخوب آن نشان دهنده‌ی بی ارادگی است. طبقه‌ی‌کارگر بی‌آنکه تکنیك جدید، مسائل اجتماعی وبیان هنری معماری مدرن تشریح گردد چگونه میتواندآن‌را درك نماید؟ این حقیقت است که نیروی عادت با آنچه تازه است مخالفت می‌کند. اماآیااین موافق اصول«واقع‌گرائی سوسیالیستی» است که در راه وبی‌راهه جلوی مردم طبقه‌ی‌کارگررا گرفته و بپرسیم که دلشان می‌خواهد فلان ساختمان بچه سبکی ساخته‌شود؟

در آلمان قبل ازپیدایش هیتلر کارگران از سکونت در منطقه‌ی جدیدی‌که درنزدیکی برلین ساخته شده بود خودداری‌می‌کردند زیرا بنظرآنها سادگی معماری فاقد آبرومندی خانه های شهری بود. همان خانه ها که اگر چه برای‌زندگی مناسب بودندامادارای نشانه‌های فکستنی از شکوهی‌کهنه بودند. گروهی ازروشنفکران برلین رخت‌بربسته‌ودراین‌خانه‌ها ساکن‌شدند تازمانی که فکر کارگران عوض شد. چند نمونه از این نوع کافی است خرافات سلیقه‌ی طبقه‌ی‌کارگر ازبین‌برود. مهم اینست که خصوصیت اجتماعی‌وزیبائی معماری‌مدرن تشریح شودو این تشریح‌بکمك‌آوردن مثال‌هائی صورت‌گیرد: بیهوده است‌که در مقابل نادانی توده‌ها سر خم‌کنیم و بفرهنك آکادمیك بـاز گردیم. یافتن وضعیت‌مشابه آنچه را که زمانی بعد روسیه در مورد مسئله‌ی مذهب کرد مشکل است: وقتی دریافتند احتیاج انسان را نمی‌توان بوسیله‌ی محدودیت‌های ماتریالیسم سیراب‌کرد رهبران شوروی راه بهتری ازبازگشت

به کلیسای ارتودکس نیافتند و نیز هنگامیکه دانستند مدرنیست کاری از پیش نمی‌برد به‌سبك کلاسیك باز گشتند .

اگرمن درباره‌ی این وضعیت زیاد بحث کرده‌ام باین‌خاطر است که می‌دانم هم روسیه وهم‌معماری مدرن یکی ازبزرگترین فرصت های ۲۰ ساله‌ی اخیر را ازدست داده اند . فرانك‌لوید رایت که‌دوست و تحسین کننده‌ی شوروی است‌بدین‌گونه درباره‌ی معماری معاصر روسیه حرف می‌زند : «آن‌ساختمانها باستون‌های چهارگوش وسقف های سنگینی که چلچراغهای درخشان بلورین از آن آویخته است ، آن ایوانهای سبك رنسانس با طاره‌ی‌های یونانی با مجسمه‌هائی که‌ازآن بیرون‌میریزدبروی زمینه‌ی ازسبز صیقلی کـه برای پنج قرن دنیای‌غرب را تسخیر کرده بود و نمونه‌هائی ازآن رامی‌توان‌درشهرهای باصطلاح بزرك دنیای متمدن دید ؛ وفقر ترسناکی که بیرون از قدرت‌درك ، وسیله‌ی دست‌های آن‌کیفیت مجعول تقویت شد . امااکنون که آنها آزادند ماچه می‌خواهیم ؟ اکنون‌آنهالازم است چه داشته باشند ؟ آری‌اکنون آنهـا برآنند که‌درست همان را داشته باشند . آیا باآن هادرباره‌ی سادگی صحبت کنیم ؟ نه . آیا باآنها درباره‌ی معماری ارگانیك حرف بزنیم ؟ چرا .... آنها پاسخ خواهند داد نه بما آن‌چیزهائی را بدهید که می‌خواهیم و مـا درمیابیم که‌آنها سبك کلاسیك می‌خواهند ! بدین‌ترتیب‌روسیه اکنون‌به تجدید دوره‌ی رنسانس رسیده است که‌بسیارپست‌ترازقیودی می‌باشدکه روسها بمخالفت با آن قیام‌کرده اند . درجائی‌که پای‌فرهنگش بناامیدی می‌لنگد اقتصاد و آزادی اجتماعی میخواهند فرهنك رابسازند .»

«من نمی‌خواهم بمخالفت با روسیه بپردازم . من روحیه‌ی روسها راتحسین می‌کنیم و به نیروی آن اعتقاد دارم .... بنظرم رهبرآن ها استالین گفته است که‌ما سادگی ابنیه را برای زندگی بهتر دوست داریم اما بیاد داشته باشید که این‌نسل جنگهای انقلابی را بعهده داشت . اکنون آنچه‌راکه‌آنها می‌خواهند بایشان بدهید و مادر عرض دهسال همه‌ی آن چیزها را از بین خواهیم‌برد . من‌نیز تصورمی‌کنم که‌بنوعی‌آن‌روحیه‌ی مناسب‌به‌مراتب بالاتراز احساسات ماست‌کدآن‌را بشکل نامعینی نگاه خواهد داشت . اما باهمه‌ی‌این احوال باین‌نوع‌دفع‌الوقت ایمان ندارم .»

کسانیکه از معماری معاصر روسیه انتقاد می‌کنند اغلب شباهت‌آن‌رابامعماری

فاشیست ها ونازی ها و مراکزی‌که همیشه در حکومت های دموکراتیك شدیدترین عکس‌العمل هارا نشان می‌دهند واز آن میان میتوان‌ازبانکدارها و محافظه کارترین مقامات دولتی نام‌برد خاطرنشان میسازند . نتایج این مقایسات اغلب بطورتعجب آوری صحیح است اما موجبات روانی این‌نتایج کاملا متفاوت است . تحمیل نوکلاسیسیسم وسیله‌ی فاشیست هاو نازی‌ها از توجه متعصبانه بیك عقیده آغازشد در حالیکه تحمیل آن‌در روسیه از توجه بی‌تفاوت بمسئله‌ی هنر واز این‌طرز فکرکه علاقه‌ای بتعلیم معماری نداشته و اجازه میداد که بگویند : « بگذارید همه‌چیز بهمین نحو که هست‌ادامه داشته باشد و بیائید تا خرافات سنت گرایان را نیزراضی‌کنیم » آغازشد .

همچنین درروسیه توجه باین سبك مبهم تر بوده و در این زمینه هرچه 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 ووسیله‌ی مؤلفین رسمی این‌کشور منتشر می‌شد گفتگوئی بین لنین و کلارا زتکین Clara Zetkin بچاپ رسیده است :

« در اجتماعی‌که‌براساس سرمایه‌ی خصوصی اداره می‌شود هنرمندکارخودرا مصرف تولید کالا برای بازار می‌کند و در نتیجه محتاج خریدار است . انقلاب ماهنرمندان را ازیوغ شرائط خالی ازلطف آزاد ساخته است . هر هنرمند وهرکه خودرا هنرمند بداند حق دارد که آزادانه مطابق‌عقایدخود بکار خلاقه پرداخته و مستقل ازهمه چیز باشد . اما ـ لنین بلافاصله اضافه کرده بود ـ ماکمونیست‌ها نمی‌توانیم بنشینیم و ببینیم که هرج ومرج درهر جهتی‌که بخواهدتوسعه یابد . ماباید جریان کار خلاقه رابرحسب‌برنامه‌ای راهنمائی‌کرده و نتایج آن‌را بسازیم .»

تناقضی‌که درعمق این فرمول وجود دارد نمایشگر مشکلاتی است که‌معماری روسیه مجبور روبروشدن باآن بوده است .

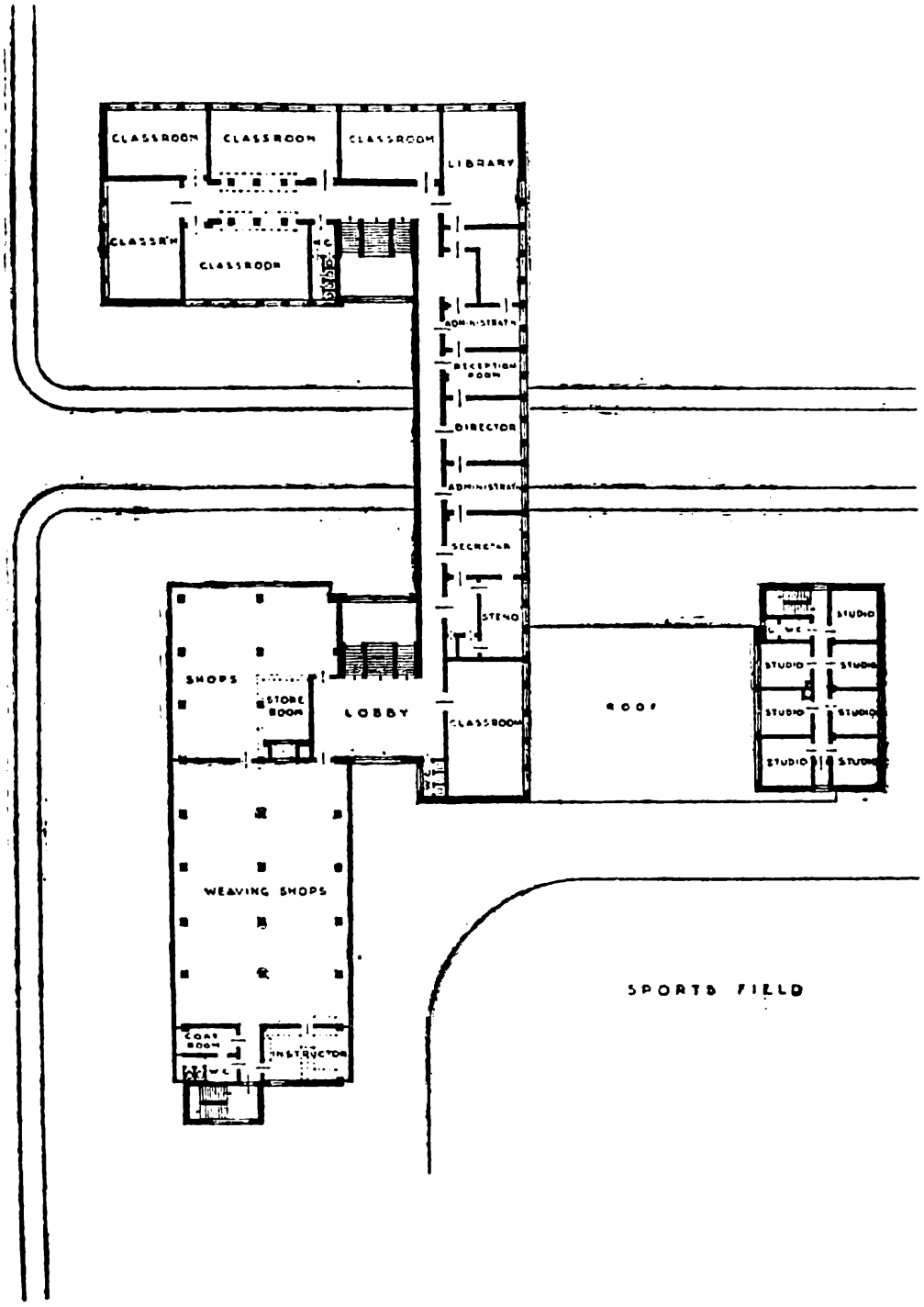
اکنون ما در موقعیتی قرار داریم‌که می‌توانیم چگونگی معماری شوروی را خلاصه نمائیم : (الف) . برای‌یك‌دوره‌ی ابتدائی یعنی زمانی‌که روسیه چشم به سیاست‌مداران اروپائی دوخته ونگران نتایج سومین کنگره‌ی بین‌المللی بود معماری آن مدرن وحتی‌بنحومتعصبانه‌ای‌مدرن‌بود.(ب) از زمانی که‌دولت

شوروی‌دست به‌سوسیالیزه‌کردن‌کشور زد وتأکید تزایدی برملیت‌نمودمعماری آن‌کلاسیك و نوکلاسیك‌شدو آشفتگی این‌تمایل همواره درحال رشدبوده‌است .
(پ) درسالهای قبل از جنك اخیر هنگامیکه استالین در جستجوی راه حلی برای از بین بردن تمرکز شدید تشکیلات کشوری بود باین نتیجه رسید که بـاید بخصوصیات محلی که متأثر از فولکور و سنت های بومی است توجه کرد. تأثیر اولین از این سه‌حالت را بانضمام نیمی از دومین‌آن‌را می‌توان در طول سالهای ۳۵ـ۱۹۳۰ مشاهده کرد . شکل سوم معماری کـه متضاد مرحله‌ی آخر حالت دوم بود اکثراً شامل ساختمان هـای کم اهمیت تر می‌باشد .
بنظر می‌آید کـه تشریح دقیق پیشرفت معماری در روسیه حائز اهمیت بـاشد زیرا این پیشرفت برای جهانیان آشکار نبوده است در حالیکه انحطاط معماری اروپای غربی را در دهساله‌ی اخیر بچشم خود دیده‌ایم و پرداختن بآن جایز نیست .
نازی‌ها در اولین لحظات قدرت خود ریشه‌های عمیق جنبش معماری آلمان را قطع‌کرده‌اند . تصور نمی‌کنم هیچیك ازمعماران مهم آلمان باستثنای‌تنها شارون Scharoun بکار خود ادامه داده باشند . نازی‌ها نه تنها برعلیه آنچه‌که برمعماری مدرن مؤثر بود اعلام‌جنك نمودند بلکه اساس ومحرکات انسانیش رامورد حمله قرار دادند. روسیه فرم انتزاعی آن را اشتباه‌دانست درحالیکه هیتلر بعوامل اجتماعی آن حمله‌کرد . معمار مدرن خوب متوجه انسان وزندگانی اوست‌که درخانه وشهر می‌گذرد.هدف اولیه‌ی اوخوشبختی زندگی کامل مادی و متکی برروانشناسی انسان است . او ممکن است‌درحین کار خود لزوم برنامه‌ریزی و وحدت منطقی را گوشزد نمـاید لیکن هدف واقعیش انسان است وآشکار است‌که برای یك نازی چنین طرز فکری‌جنایت است . برای این دیگری تمام ارزشها و هدفها در هستی جداگانه‌ای کـه میهن باشد نهفته است. هدف مورد توجه‌اش انسان و خوشبختی او نبوده‌بلکه تأکیدبرخلق خدایان افسانه‌ای ، سرنوشت و ماوراء الطبیعه‌توجه او رابخود جلب می‌کند. بعبارت دیگر توفق نژاد ژرمن را مورد تأکید قرار می‌دهد. باین دلیل ازهمان ابتدامعماری مدرن ضدفاشیستی شناخته شد. بعلاوه‌معماری مدرن برخلاف تنوع بیشمار ظاهری آن‌بعلت وجود تشابه فنی‌وسائل‌اجتماعی

آن در تمام کشورها و بعلت بیان کوبیسم ویا قبل‌از کوبیسم که در آن بکار می‌رود جنبه‌ی جهانی داشته ودر نتیجه ضد نازی‌است. دلیل سومی نیز وجود دارد و آن عبارت از اینست که معلمین وشاگردان مدرسه‌ی باهاس‌واکثریت بهترین معماران مدرن‌آلمان دموکرات بوده ودرنتیجه ضدنازی‌بودند. بدین ترتیب آنچه‌که آلمان‌هیتلری‌از طریق شکل ویژه‌ی نوکلاسیك خود وتأکید بیدلیل بر موقعیت عمودی بآن رسید برای ماکاملا آشکار است.

دریك زمینه‌ی کلی معماری فرانسه نیز بهمین نوکلاسیسیسم رسید وبه تجدید تباه‌ترین عوامل تزئینی روی‌آورد. این بحران ناگهانی و برحسب دستوری از مقامات بالا نبود بلکه جنبش‌مدرن آرام آرام راه‌انحطاط راپیش‌گرفت. پس از آنهمه تجربه کاره‌ـای درخشان لوکوربوزیه ، لورسا Lursat ، ماله ستیونس Mallet Stevens، رو سپیتز Roux- Spitz وبودوئن Beaudouin معماری مدرن‌گوئی از خستگی بسوی زوال رفت. نمی‌توان چنین انگاشت که‌انحطاط سیاسی و اخلاقی فرانسه تنها در معماری منعکس شده بود چنین انگاره‌ای صرفاً تکرار مکررات است . اگرنابغه‌ای همچون لوکوربوزیه قادر بادامه‌ی‌کار خود نباشد می‌توان‌آن را نشانه‌ای ازحساسیت هنرفرانسوی دانست . لیکن عوامل‌دیگری‌که پنهانی‌تر اما وابسته‌تر بمعماری هستندوجود دارندکه در خور مطالعه است . در سرزمین‌آزاد فرانسه‌که باین خصلت در همه جا مشهور است معماری مدرن مردم را خسته‌کرد . مردم بعلل روانی در مقابل فونکسیونالیسم لوکوربوزیه عکس‌العمل نشان دادند و روشنفکرانی‌که قبلا طرفدار این مکتب بودند نیز در این عکس‌العمل سهمی داشتند . توسل به نوکلاسیسم 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 داشت‌که جنبش مدرن ازحل‌آن عاجز مانده بود . در فرانسه عکس‌العمل شکل سنت ـ گرائی و برنامه‌ای نداشت . پیروزی ازآن انتقاد مردم شد وآشکار است‌که چنین انتقادی به حقیقت نزدیك است . بخصوص وقتی‌که از نظر دور نداریم که معماری مدرن فرانسه هرگز ازتبلیغات عاری نبوده است .

درمیان‌آشکارترین عوامل انحطاط هنر معماری درفرانسه می‌توان این‌حقیقت را یافت‌که مکتب فونکسیونالیسم دیگر دارای اساسی واقعی نبود . این‌جنبش



والترگروپیوس: مدرسه باهاس دردسا (۲۶-۱۹۲۵) - پلان -

- تصویر ۸ را ببینید -

بعنوان یك 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 نمی‌رسید . اغلب با دلایل کافی باین مسئله اشاره میشود که ساختمانهای کار لوکوربوزیه دور از شکل فونکسیونال بوده و خود « ماشین‌هائی برای زندگی» نمی‌باشد . این فرمول ابتدائی فونکسیونالیست ها به معماری مدرن صدمات زده ومعماران را ازکار بازداشته است . طرفداران این‌مکتب فکرمی کردندکه تأکید بر خصوصیت فونکسیونال هر جز از بنا حتی در مورد آن قسمت هائی‌که صرفاً محصول قدرت تخیلند لازم است . پرستندگان «استفاده‌ی منطقی» به تحسین تکنیك و بیولوژی ادامه دادند و این درست زمانی بودکه معماران خودرا اززیریوغ اولین مرحله‌ی جدال کودکانه‌ی جنبش مدرن رها ساخته بود . بعبارت دیگر سبك جدید قبل از آنکه در آزمودن‌کلیت قدرت بالقوه‌ی خود موفق شود تبلوریافت .

اکنون بدومین دلیل انحطاط معماری فرانسه می‌پردازیم . لوکوربوزیه در همان زمان‌که به نفع مکتب‌فونکسیونالیسم تبلیغ میکرد خود بگفتگو دربارهٔ تئوری ارزش جادوئی هنر پرداخته و زیبائی فرم خالص را تحسین میکرد و بمعنای واضح تر پوریسم Purism را بوجود آورد . او به پرستش‌جادوی خلاقه‌ی«شیئی‌حاوی‌عکس‌العمل‌شاعرانه» Objets á reaction poetique و«گردش معمارانه» Promenades architecturales پرداخته‌بود. دلیل اساسی خستگی مردم را باید در شکست تطبیق دادن فونکسیونالیسم با تئوری‌های بصری دانست.خود معماران نیز همواره نقطه نظر خودرا تغییر داده‌وگاه درآثارآنان فرم برسایر عوامل مزیت می‌جست وگاه سایر عوامل برفرم پیشی می گرفتند . لوکوربوزیه نیزکه‌آثار زیادی برای اثبات نظریات خود بوجودآورده اغلب ازاین بی‌تکلیفی مصون نبوده و اکثراً درکار رسیدن به سنتز Synthesis دچار شکست میشد . فرمول Construction Spirituelle تنها دوگانگی اساسی یك موقعیت تئوریك را روشن میساخت که میکوشید تا بر مشکلات دو تئوری متداول دریك زمان پیروزگردد . در حالیکه این دو تئوری هردویك ط فه بود .

سومین عامل شکست معماری فرانسه دراین حقیقت نهفته است‌که بنظر مردم

معماران‌مدرن‌تئوری گراوتجریدی گوبوده وعقایدآنها درباره‌ی‌فونکسیون‌وفرم مخرب زندگی است . اگرآنها نقشه‌ی شهرهای ایده‌آلی را میسازند و این کار از راه ترتیب نا مشخص خطوط و مستطیل‌ها و یا تمایل‌بسوی فرم شاعرانه صورت می گیرد (کیفیتی که تنها درنقشه‌ها و طرح های هندسی بوجودمی‌آید) نباید فراموش کردکه‌کار آنها صرفاً برنامه‌ای است . یکی دو نفر از برگزیدگان قطعاً قادرندکه اینگونه ابنیه را از هواپیما دیده و زیبائیشان را تحسین‌کنند ، لیکن مردم هنوز چنین فرصتی بدست نیاورده‌اند . درمورد منازل تئوری‌هائی‌بنام «طرح‌آزاد» 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 :« بقیه‌ی‌کار با خود شماست ، هرکاری‌که دلتان می‌خواهدبکنید . » هرکس می‌تواند باکمك دیوارهای متحرك فضای‌آزاد را بنحو دلخواه تقسیم کند و در بعضی‌موارد این اصل دارای مزایای بزرگی‌نیز می‌باشد . مثلا در ساختمان ادارات‌که براساس یك واحد اندازه طرح ریزی شده‌اند و می‌توان اطاق های هرواحد راکوچك و بزرگ‌کرد این اصل مفید واقع میشود ، اما وقتی بخواهیم‌آنرا در موردخانه‌ای بکاربریم اکثراً کار تجرید صرف خواهد بود. این اصل بانسان تجریدی‌گرا همه‌ی امکانات زیستن را می‌دهد ، لیکن بشر واقعی زنده‌که دارای حواس کامل و سالم است در جواب فقط اظهار می‌داردکه خانه‌ای میخواهد در خور احتیاجات حقیقی و شخصیش . اصل قابلیت انعطاف و تغییر(که اساس معماری مدرن است) وقتی بصورت تجریدی و پیش‌بینی شده‌ای درآمد مردم راکه احتیاج به ثبات اندکی در خانه های خود دارند ناراحت‌کرد .

آنگاه برای باردیگر مردم بخودگفتندکه معماری مدرن نیز همچون دیگر جنبش‌ها فقط یك سبك است .آنها ناظر بوجود آمدن معماری‌مدرن بودند و معماران تاجر نقشه‌های خانه را بسبك‌قدیم‌ساخته و نمای‌آن‌راباصطلاح«مدرن» میکردند ، بعبارت دیگر کوشش‌آنها تنها صرف بدور ریختن .موازین تزئین گذشته بود . درحقیقت روش‌گرائی سایه‌ایست‌که در تعقیب هرجنبش زنده می‌آید. لیکن در فرانسه «سبك لوکوربوزیه بیش»ازهرجای دیگری‌گسترش یافت (مثلا مشکل است درباره‌ی سبك‌مندلسون ویاسبك‌گروپیوس صحبت‌کرد).

مردم نیز بخوبی عکس‌العمل نشان دادند و گفتند اینهم مثل دیگران سبکی است و من آن را دوست ندارم .... سرد ، برنامه‌ای و شخصی‌است و وقتی‌ما مجبوریم که در تمام ساعات‌کار روزانه‌مان با ماشین سروکار داشته داشته‌باشیم، معماران مدرن نیز کوشش میکنند تا منازلمان مبدل به ماشین شود . ما نمی‌خواهیم در طول ساعات قلیل استراحتمان نیز در ماشین بسربریم. هدف این معماری فضا ـ جنبش است اما ماکه مجبوریم تمام روز تحت فشار عصبی عجله داشته باشیم می‌خواهیم که خانه‌هایمان دارای ثبات بوده و ریشه هایش درزمین قرار گرفته باشد .

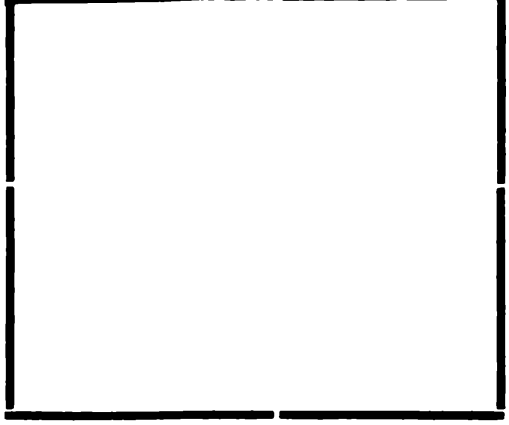
عاقبت این مخالفت عرضه شد : « معماری مدرن ادعا می‌کندکه برعمل متکی است ، درحالیکه حقیقت چیز دیگری است . بسیاری از عقاید متداول در این جنبش پیش‌بینی شده‌اند و از این قبیل است‌آن صفحات شیشه‌ای مزخرف که در جنوب فرانسه بکار رفته است . بعلاوه این منازل برای شش ماه اول که همه چیز تر وتمیز است زیبا بنظرمی‌رسند و پس از این مدت‌کثیف شده ، دیوارهاگچ خودرا از دست داده و تحمل تماشای این ابنیه در عکس‌هاامکان پذیر میشود . این منازل بطرز زیبائی طرح ریزی میشوند اما امان از روزی که ساختمان آنها شروع شود.» این ایراد اغلب صحیح است . مثلا یکی از این دیوارهای بلند سیمانی راکه خط افقی پنجره‌ها دررأس‌آن قراردارد در نظر بیاورید . این طرح درروی‌کاغذکاملا قابل توجه است ، اما درعالم واقع دیوار هیولائی وحشتناك خواهد بود ، زیرا تمام مفاصل بین قالب‌های بتونی که در ساختمان دیوار بکاررفته مشهود است. وقتیکه معمارطرح دیواری بلند و صاف را بروی‌کاغذ می‌کشد بصورت تجریدی فکرکرده و محدودیت های ساختمانی زمان ما را در نظر نمی‌گیرد . از طرف دیگر معماری مدرن هزینه‌ی زیادتری را لازم دارد . مثلا در تهیه‌ی درها و پنجره‌ها و نقاطی‌که دیوار و تیرهای سقف بهم می‌رسند در سابق‌رسم براین بودکه روی این‌مفاصل را باگچ بری می‌پوشاندند درحالیکه وقتی این‌کار انجام نشود و سطح صاف و مداوم در مد نظر باشد لاجرم‌کارگر ماهر و متخصص مورداحتیاج خواهد بود . البته باید توجه داشت‌که صنعت با تولید فراوان خود ازهزینه‌هاکاسته و مخارج اینگونه امور تزئینی نیز چندان نخواهد بود .

این‌ها دلایل عمده‌ای است‌که در بطن مخالفت فرانسویان با معماری مدرن

وجود دارد . من دیگر باره تکرار می‌کنم که بازگشت به سبك نوکلاسیك وقتی‌که از نقطه نظرهای هنری واخلاقی بدان نگریسته شودکاری فقط منفی نبوده است : این عکس‌العمل نیز همچنانکه اغلب پیش می‌آید ـ مشکلاتی‌را که بخاطرآن بمعماری مدرن حمله شد مرتفع نکرد .

تاریخچه‌ی توسعه‌ی معماری ایتالیا در حد فاصل بین تاریخچه توسعه معماری درآلمان و فرانسه قرار دارد و من به مزایای‌آن بعداً اشاره خواهم‌کرد . در حال حاضر بهتر است مشخصات منفی تأثیر فاشیسم بر معماری مدرن را مورد مطالعه قرار داد . درآخرین سالهای قبل از جنگ ، وقتی فاشیست ها تصمیم‌گرفتندکه همه‌ی جنبش معماری مدرن را متوقف ساخته وبسبك معماری امپراطوری رم ، با ستونها وطاقهای مجازی‌آن بگرایند در مقابلشان حرفی نمیشد زد . توجیه این تصمیم تنها از راه عرضه‌کردن همان دلایل سفسطه ـ آمیزی میسر است‌که در مورد عکس‌العمل نازی‌ها پیش‌کشیده شد و ذکرآن رفت . این تصمیم در حقیقت وقتی اتخاذ شدکه ایتالیای فاشیستی درکنار آلمان هیتلری ایستاد . اما درپانزده سال بعدکه فاشیسم برای معماری مدرن آزادی قابل توجهی قائل شد (۱۱) و فعالیتهای ساختمانی را تشویق نمود دوسبك مشخص معماری بوجودآمد : سبکی‌که به ابنیه‌ی عظیم توجه داشت و سبك معماری مدرن محلی . هردوی این سبك ها از درون تباه و مبهم بود و نیز نباید فراموش‌کردکه بوجود آمدنشان در رژیمی که ناسیونالیست و در عین حال امپریالیست بوده و قسمت اعظم امور ساختمانی کشور را کنترل‌کند طبیعی می‌باشد . در واقع ما باید مدیون معمارانی باشیم‌که در تحت قیود از قبیل « زیبائی و ظرافت » توانستندحتی همین دو سبك تباه را نیز بسازند . ابنیه‌ی عظیم اداری برهبری مارچلو ـ پیاسن‌تینی Marcello Piacentini بوجود آمد .کار بخاطر اطاعت و چاپلوسی و در فقدان این دو قید طبیعی بود . معماران مدرن‌کم‌تر با مسائلی از قبیل بالا بردن شرایط زندگی‌کارگران و دهقانان روبرو میشدند وکارشان نشان دادن شکوه حکومت فاشیستی بود. برج لیتوریو Littorio برایشان از منازل دهقانی مهم‌تر بود و وقتی‌که‌کار مرجوعه نشان دادن شکوه فاشیسم در سنگ بود دیگر توجهی به صرفه جوئی نمی‌شد . معماری مدرن‌که از اصول فنی واجتماعی خود بریده بود تنها می‌توانست عظمت‌گرا

باقی مانده و زبان مدرنیسم را با چند تغییر کلاسیك بکار برد . سبك دیگر که متوجه ابنیه‌ی محلی وحاصل محرکات شبه ملی دیگری بود باآغازمعماری مدرن مخالفت بیشتری داشت . در این سبك رنگ ، بو ، طعم ، مزه و سلیقه‌ی دهاتی ، داستانهای تزئینی ، سانتی مانتالیسم ترشیده‌ئی مملو از قصه های فولکلوریك جستجومیشد. کوشش میشد تا از راه سبك بنـدی فرم هـای سنتی به بیان مدرن « اتمسفر » خصوصی یك محل مثل ونیز ـ Venice یاکاپری Cepri رسید . اما برای مواجهه با اشکالات یك موقعیت مبهم لازم است همچنانکه از آن عیب جوئی میشود و ریشه های آن روشن‌می گردد. ما نیز بایدتشخیص دهیم که‌معماران این سبك که به فرم های پائین تری می‌پرداختند هنگامی که تنها بخاطر دلایل حسی کار نمی‌کردند (یعنی هنگامی که‌آگاهانه با « چیزی» میساختند تا با « همه چیز» نسازند) تحت تأثیر تمایل صمیمانه‌ای به انسانی‌کردن معماری مدرن بودند و میکوشیدند آنرا بواقعیت نزدیکتر سازند . طبیعتاً وقتیکه دیدند این واقعیت در معنی (بعبارت دیگر در محتوی معماری) وجود نداردکوشش برای انسانی ساختن معماری تنها در مدار عوامل بیگانه و وابسته به سبك انجام پذیر بود و مثلا این‌کار بصورت جستجوی « الحان مدیترانه‌ای » انجام می‌پذیرفت . حتی این عوامل که خستگی حاصل از فرم‌گرائی مدرن زائیده آنست به سرعت درکهنگی خسته‌کننده تر رمانتیسمی مستبد غرق شد . در واقع این تئوری که بنای جدید باید وابسته به سبك همسایگان بلافصل سنتی خود باشد (این تئوری هردو سبك فوق‌الذکر را تحت تأثیر قرار داد) حاصل یك اشتباه رمانتیك بود .



فصل سوم

تجدید حیات و توسعه‌ی معماری مدرن دراروپا

اگـر معماری مدرن را آنچنانکه در طول دومین دهه‌ی زنـدگی خود یعنی دوره‌ایکه درحدود ۱۹۳۰ آغاز شد مورد مطالعه قرار دهیم می‌توانیم یاطراز نامه‌ای تهیه نمائیم که با بدبینی فراهم شده باشد ویابی‌آنکه خوش بینانه‌باشد می‌توانیم چندخط ممکن آینده‌ی توسعه‌ی‌آن را بحساب آورده ودلائلی برای امید بآینده ارائه دهیم .

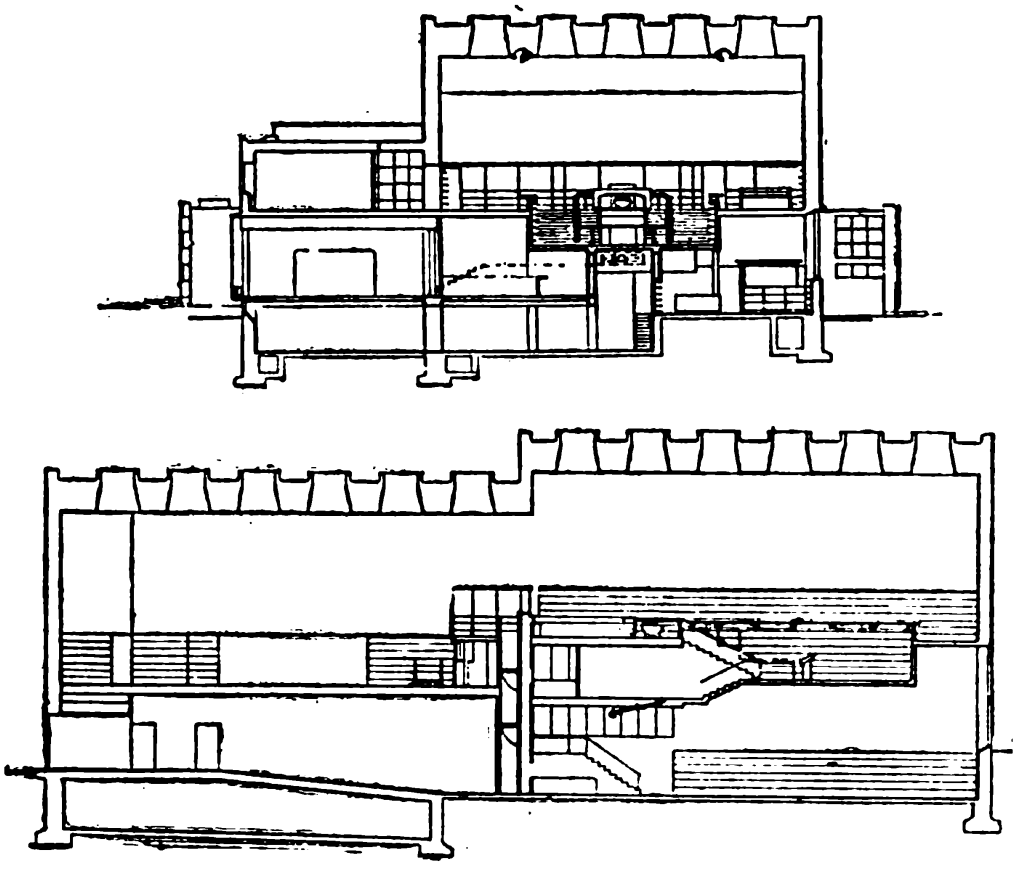
نظر بدبینانه

استادان بزرگ اولین دوره‌ی معماری مدرن‌درقاره‌ی اروپادست ازکارکشیدند. لوکوربوزیه از ساختمان صرفنظر کرده و بنقاشی پرداخت . ژ.ژپ.اود هم براه اورفت .

بزرگترین معماران کشور آلمان گروپیوس، مندلسون Mendelsohn میس واندر رو Mies Van Der Rohe و همچنین شاگـردان جوان مدرسه‌ی باهاس خود را ملزم به مهاجرت دیدند.مندلسون بی‌آنکه در کیفیت کارش کاهشی بوجود آید در انگلستان و فلسطین کارکرد . گروپیوس پس ازتوقف کوتاهی درانگلستان به‌ایالات متحده‌آمریکا رفت و میس وبروئر Breuer او را تعقیب نمودند . الین سارینن Elien Saarinen فنلاندی و روتن برگ Ruhtenberg سوئدی در آن هنگام در آمریکا بودند .

دومین نسل معماران مدرن (برحسب یك 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 معمارخوب‌نیز



آلوار آلتو :کتابخانه درویپوری (۱۹۳٤) ـ مقاطع ـ
ـ تصور ۲۱ رابببنید ـ

وجود داشت و کارل‌موزر Karl Moser رهبر و الهام دهنده‌ی آنها بود این مقاومت بچشم می‌خورد . معماری در بلژیك وحتی بهتر از آن در هلند باکسانی چون برینك‌من Brinkman و وان‌در ولوکت Van-der Vlugt مقاومت نشان داد .

مقاومت در تمام کشور های اسکاندیناوی که مهمترین کارشان را مارکلیوس Markelius سوئدی و مشخص‌تر از آن آلتو Aaltoی فنلاندی‌بوجود آورده بود بشدیدترین وجه خود رسید (۱۲) .

در اروپای مرکزی گروه‌های کم‌اهمیت‌تر بخصوص در چکوسلواکی بمبارزه ادامه دادند .

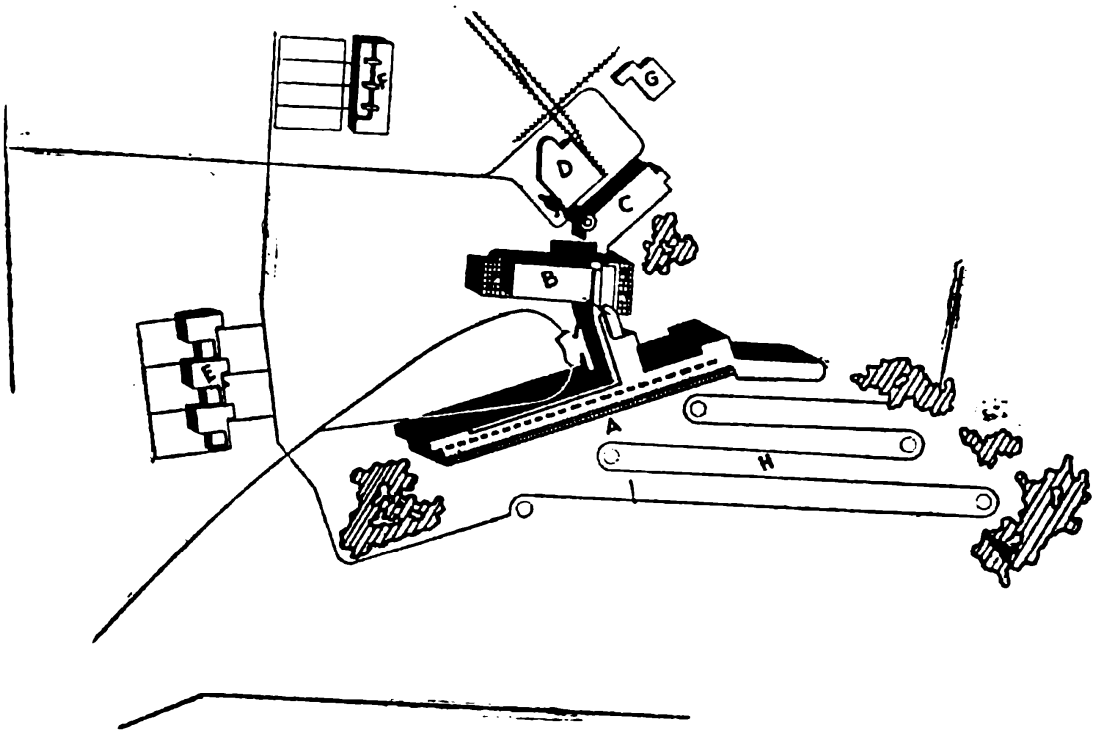
در ایتالیا کانونی از معماران شجاع بجدال برعلیه موج نئوکلاسیك و شبه رومنی که برای سالها غالب بود پرداختند. در این میان‌کافی خواهد بود که بچند نام‌اشاره شود- فیجینی Figini ، پولینی Pollini ، ریدولفی Ridolfi پی‌چی ناتو Picinato و تراجنی Terragni- لیکن با حالت متعصبانه‌ایکه تمایلات مدافعین معماری‌نو بخود گرفت خود حقیقت این مقاومت باعث شدکه جنبش مدرن ازپیمودن اولین مرحله‌ی تئوریك و رسیدن بمرحله‌ی وسیعتری از عمل باز مـاند . مباحثات مجادله‌ای بطور غیر قـابل اجتنابی خصوصیت برنامه‌ای معماری مدرن را کـه دولت بسیاری از مقاصد آن را مورد استفاده و انحصار خود قرار داده وآن را عامل تبلیغ بنفع‌خود ساخته‌بودمورد تأکید قرارداده و از آن‌تجربه‌ی حیاتی‌که به‌تنهائی تئوری‌را می‌تواند بفرهنگ معماری تبدیل نماید دور ماند .

کشور مهمی در اروپای غربی‌که معماری مدرن در آن از سقوط مصون مانده است کشور انگلستان می‌باشد که در مقابل فاشیسم توانست مقاومت‌کند .

توجیه این حقیقت شاید از این راه صورت پذیر باشد کـه بگوئیم انگلستان هرگز جنبش مدرن را بعنوان یك تئوری نپذیرفت بلکه بتدریج عوامل عملی آن را دریافت نمود. بدین‌ترتیب هیچگونـه انقلابی در سلیقه‌ها بوجود نیآمد بلکه توسعه‌ی مداومی روش‌جدید را با نتایج مثبت جنبش هنر وصنعت‌انگلستان هماهنك ساخت . یك‌فرد انگلیسی به‌تئوری مشکوك است ، باعظمت مخالفت می‌کندو ترجیح میدهد در مورد یك زندگی راحت بحث‌کند تا درموردنوابغ. در حقیقت معماری مدرن انگلستان هیچ نابغه‌ای را عرضه نداشته است لیکن

همواره توسعه‌ی مداومی در ساختمان‌های عمومی و خصوصی آن بچشم خورده است. در ده سال اخیر تـا حدی بخاطر تأثیرگروپیوس ، مندلسون و بروئر عده‌ای از معماران (ماکسول فرای Maxwell Fry ، س . شرمایف S . Chermayeff ، و .کوتس W . Coats ، ف . ژیلبرت F. Gilbert ، ف.ر.س یورك F.R.S. Yorke ، ته Tait ، کونل وارد Connel Ward ولوکاس Lucas و ب . لوبتکین B. Lubetkin روسی با گروه خود بنام تکتون Tecton) کارهـای بزرگی انجام داده‌اند .

چنانکه گفته‌شدکشورهای فوق‌الذکر مناطق مقاومت اصلی در اروپا که‌درآن زمان دچار آشفتگی های سیاسی بوده وتعدادی ازکشورهای آن حتی تحریك خود را از دست میدادند محسوب می‌شد . باآمدن جنگ معماری مدرن ودر حقیقت ساختمان اروپا بسکوت دچار شد . نمایشگاه جهانی نیویورك بسال ۴۰ ـ ۱۹۳۹ آخرین نشانه‌ی رودر زوال دنیائی پراز صلح بود و هنگامیکه



الوار آلتو:آسایشگاه دربایمیو (۱۹۳۲) ـ پلان‌مجموعه .
ـ تصویر ۲۱ رابینید ـ

درهای نمایشگاه بسته شد بخش عظیمی از ملل اروپائی که درنمایشگاه شرکت داشتند ازبین رفته بودند.
نمایشگاه نیویورك این فرصت را پیش‌آورد که موفقیت‌های ملل مختلف بـاهم مقایسه شوند ساختمان انگلیسی بی‌آنکه زیبائی ویژه‌ی آن درنظر گرفته شود منطقی و محکم بود ، غرفه‌ی فرانسه با معماری زشت ودکوراسیون پست آن وحشتناك می‌نمود ، از فنلاند آلوار آلتو Alvar Aalto شاهکار کاملی راعرضه داشته بود ، اسون مارکلیوس ساختمان باززیبائی برای سوئدساخته بود و فین برین Finn Bryn غرفه‌ای جالب توجهی برای نروژ تهیه کـرده بود . کار وان دو ولد Van de Velde ، اشتینن Stynen و بورژوا Bourgeois برای بلژیك اگرچه کمی سنگین می‌نمود لیکن با ارزش بود. روسیه مجدداً کاری راکه بوریس یوفان Boris Jofan برای نمایشگاه ۱۹۳۷ پاریس ساخته بود بشکل مطنطن‌تری عرضه کرد. این ساختمان برای نشان‌دادن یك مجسمه‌ی عظیم طرح شده بود. ایتالیای فاشیست باغرفه‌ی قابل ترحم خود بنظرمی‌رسیدکه بدنیا اعلام میکند که در ایتالیا دیگرحرف معماری خوب را نمی‌توان زد. نمایشگاه رم که برای ۱۹۴۲ طرح‌آن‌ریخته شده بود بجزچند استثنا تضادی با سخنی که گفته شد نداشت . شخص بدبین می‌تواند درخارج از اروپا مواردبحث دیگری نیز بیابد. در امریکای‌جنوبی، برزیل و آرژانتین دست بفعالیت‌های عظیم ساختمانی زدند لکن‌آنها نیز راه اروپا رارفته ونمی‌توانند ادعاکنندکه کار جدیدی را عرضه میدارند.مکزیکو اولین‌کشور آنسوی جهان بودکه تحت تأثیر معماری مدرن قرار گرفت اما همراه با تکرار عکس العمل های سیاسی و اجتماعی گذشته معماری متوقف‌شد .

بعضی از عوامل مثبت

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

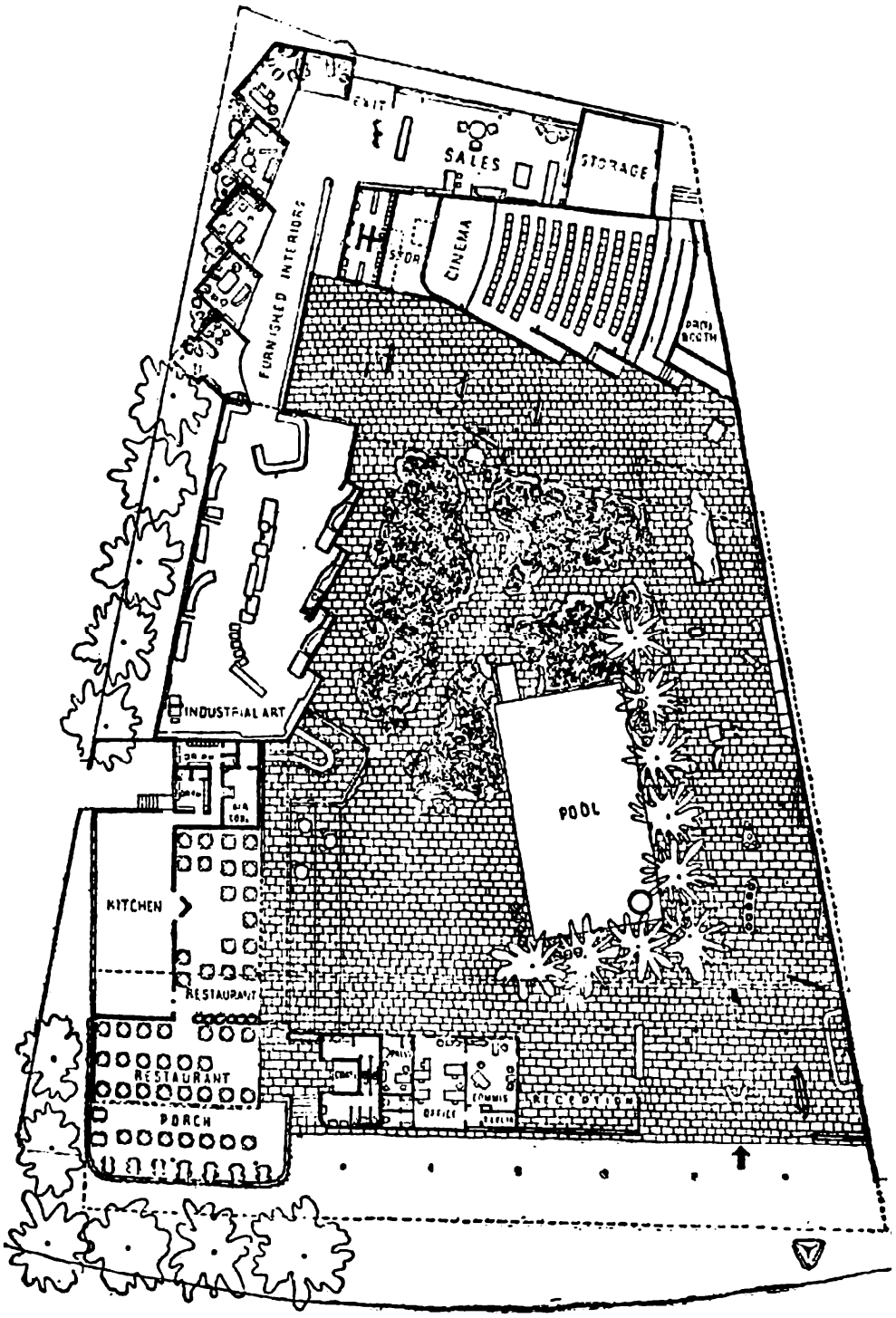
اگر چنین باشد باید آن‌را طبیعی و بحق دانست . نسل اول بخاطر یافتن جای‌پا (خلق نهضتی حقیقی و تحمیل عقایدشان به سنت‌گرایان) مطلقاً راهی جزعرضه‌ی تئوریهای خشك وبوجود آوردن فرهنگی محدود وفیگوراتیو(اگر نخواهیم بگوئیم قرار دادی) و اصرار در استفاده از آن بعنوان یك انضباط نداشتند . اولین پنج قانون لوکور بوزیه* وسایر ارتباطات فونکسیونالیسم باجبار می‌بایست برای بسیاری بصورت قوانین مطلق باقی میماند درصورتیکه این قوانین درعمل برای شخص لوکوربوزیه مفید نبود. چنانکه گفته شداین قوانین در بعضی افکار عقده‌ی حقارتی در مقابل تکنیك وزیست‌شناسی بوجود میآورد در حالیکه برای دیگران ـ و کافی است در اینجا نامی از مندلسون برده شود ـ چنین اعتقادات خشکی هرگز وجود نداشت . بحر حال دومین نسل معماران مدرن در فضای فونکسیونالیسم بدنیا آمده وآن‌را چیزی بدست آمده دانست. برای او فونکسیونالیسم پایه‌ای محسوب میشد که می‌توانست در پیشرفت‌های بعدی موثرباشد. بدین ترتیب کوشش او برای رهائی از قید اعتقادات خشك طبیعی وبحق بود. مسئله‌ی فکری این نسل چه‌آگاهانه‌بوجود آمده باشد و چه نا آگاهانه ، کشف واحدی ـ تجرد روش و هدف ـ برای تقسیم فونکسیونالیسم و فرمالیسمی بودکه نسل گذشته برایش باقی نهاده‌بود. بعبارت دیگر مسئله‌ی مبتلا به آنها ایجاد ترکیبی از این دومکتب ـ فرم و تکنیك ناب ـ بودکه لوکوربوزیه کوشید آن را باآثار معماری خود توجیه کند. اکنون باین سئوال می‌رسیم‌که آیا دومین نسل معماران مدرن‌درکوشش برای آزاد ساختن کار خود از قید تئوریها و انسانی ساختن آن موفق شده است یانه .

بدین ترتیب سئوال متوجه ارزش مسئولیت‌ها و نیز کارهـای انجام شده واقعی می‌گردد و باصول توجه ندارد. بهترین هنرمندان نسل دوم از اصول‌صرفنظر کرده وسعی نموده‌اند بزندگی نزدیك شوند.

مردم‌اغلب می‌پرسندکه آیاکدامیك‌از معماران معاصر از نبوغ والترگروپیوس

---

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



اسون مارکلیوس: غرفه‌ی سوئد در نمایشگاه جهانی نیویورک (۱۹۳۹) ـ پلان ـ

ـ تصویر ۲۰ را ببینید ـ

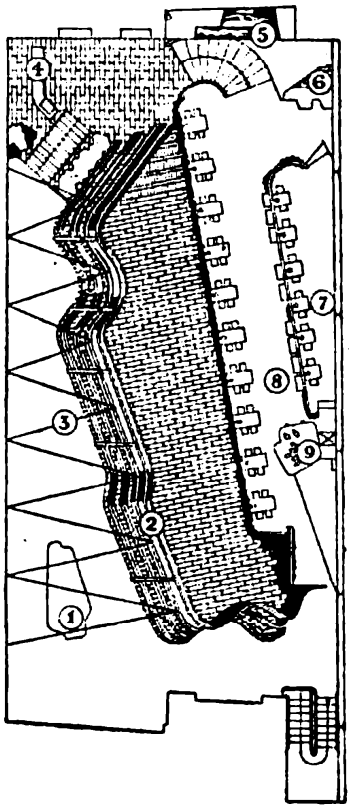
لوکوربوزیه ویا میس ارث برده است : احتمالا فیجینی و پولینی و یـا بروئر یا آلتو ؟ منطقی بنظرنمی‌رسد درباره‌ی نسلی‌که اکنون بیش‌ازچهل سال از عمرش نمی‌گذرد چنین سئوالی مطرح شود. این سئوال در درجـه‌ی اول باین دلیل غیرمنطقی است‌که بسیاری‌از معماران جوان هنوز ارزش‌واقعی خود را نشان نداده‌اند و کسی میزان پیشرفت آینده‌ی آن‌ها را نمی‌تواند پیش‌بینی‌کند . در درجه‌ی دوم سئوال باین دلیل منطقی نیست‌که کار این‌نسل قبل از آغاز جنگ بعلت اوضاع اجتماعی آن زمان متوقف شده‌بود درحالیکه نسل اول توانستند در پـانزده سال بعداز ۱۹۱۸ از فراغت و فراخی اوضاع اجتماعی استفاده‌ی کامل برند . همچنین آثار معماران نسل دوم طبعیتاً ازآثار گروپیوس و لوکوربوزیه اثرکمتری دارد زیرا در تاریخ نزدیکتری‌بوجود آمده و چـاره‌ای نیست جز آنکه آن را در چهارچوب همه‌ی آثاری مورد قضاوت قرار داد که تاکنون بوجود آمده است . مردانی‌که معماری مدرن را بوجود آورده ودرگیرودار عظیم مخالفت هدفهای آن را برای عامه شرح دادند طبیعاً از کسانیکه اکنون بـا مسائل روز دست و پنجه نرم می‌کنند مشهورترند .

اگر مسئله از این‌نظر وبابخاطر داشتن شرائط ومقتضیات سنجیده شودآنگاه تشخیص ارزش آثار معماران نسل دوم بدرستی انجام می‌پذیرد . بگذارید بهترینشان را انتخاب کرده ودر باره‌ی آلوار آلتو بحث نمائیم .

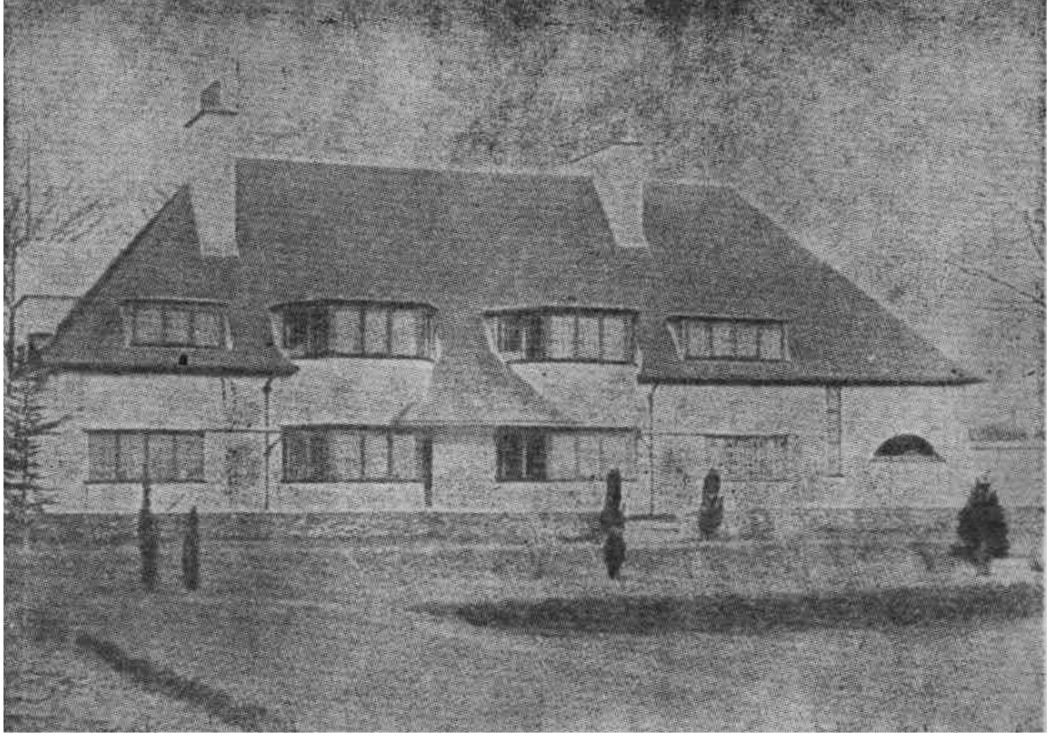
او بسال ۱۸۹۸ در فنلاند بدنیا آمد . تا آنجا که من میدانم هرگز کتابی ننوشته است وکسی نتوانسته برای کارهای او «اصول» خاصی قائل شود مگر آنکه عزم اورا درساختن خانه‌هائی‌که درآن ساختمان منطقی،فونکسیونالیسم زنده و کامل (که درشکل فضائی اطاق‌ها دیده می‌شود) والهامات هنری‌دست اول بصورت یك نتیجه‌ی قائی در میآید تصمیمی برای ایجاد یك معماری‌عالی بدانیم . همه کس مطالبی در باره‌ی پنج‌اثر اصلی آلتو شنیده است . این پنج اثر عبارتند از آسایشگاه در پایمیو Paimio در فنلاند (۳۲-۱۹۳۱) ، کتابخانه در ویپوری Viipuri در فنلاند (تکمیل شده در سال ۱۹۳۴) غرفه‌ی فنلاند در نمایشگاه سال ۱۹۳۷ پاریس، غرفه در نمایشگاه‌سال۱۹۳۹ نیویورك وبالاخره مبل و صندلی‌های کار او . ازکیفیات کار آلتو که‌می‌توان آن را بی‌نظیر خواند و فقط تاحدکمی درآثار هنرمندان نسل اول دیده شده

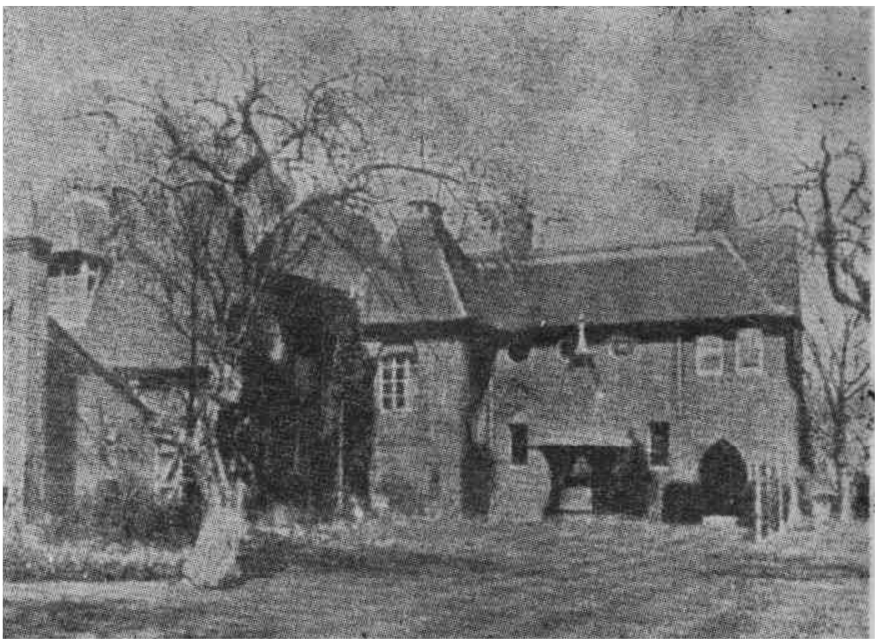
صفت بزرگ تواضع است .

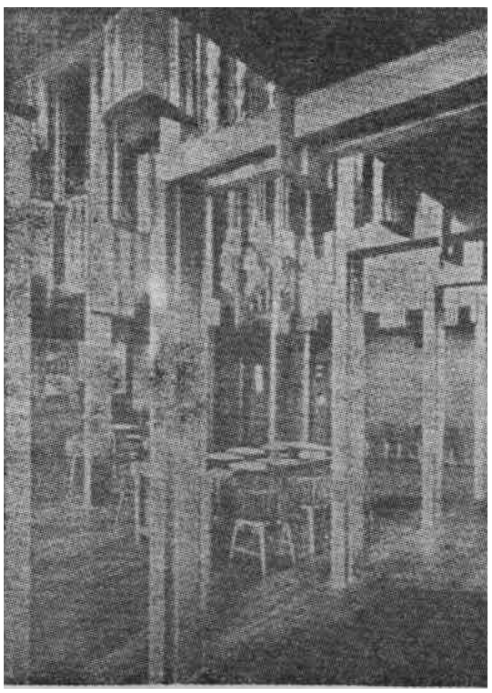
در سال ۱۹۳۶ سرگرم ریختن طرح غرفه‌ی نمایشگاه پاریس بود. زمینی که برای کار او تخصیص داده شده بود در امتداد تروکادرو Trocadero قرار داشت . آلتو بجای آنکه غرفه‌ی عظیمی ساخته وزمین وسیعی را اشغال کند ساختمان خود را در پشت ردیفی از درختان بلند قرار داد . اثری که این‌ساختمان‌بر بیننده می‌گذاشت بخاطر حجم واندازه ویا استفاده ازرنگهای تند (مثل غرفه‌ی یوگوسلاوی که روبروی آن قرار داشت ویا مثل بسیاری دیگر از غرفه‌ها) نبوده بلکه بخاطر صحت طرح و کیفیت صمیمانه‌اش بروی تماشاچی مؤثر بود. «اینکار را نمی‌توان بخشی ازیك مفهوم معماری‌درخشان دانست بلکه آن‌را می‌توان روانشناسی خوب بنمایش درآمده‌ای خواندپاریس در تابستان گرم است وتماشاچی خسته طبیعتاً برای‌گریز ازآفتاب ویادرهای ورودی ناراحت سایر غرفه‌ها سایه دعوت کننده‌ی درختان آلتو را انتخاب می‌کند». در مورد قسمت داخلی ساختمان نیز طبیعی است‌که یك معمارمنطقی بایدهنگامیکه طرح غرفه‌ی یك نمایشگاهی را می‌ریزد سعی‌کندکه اشیاءبجای

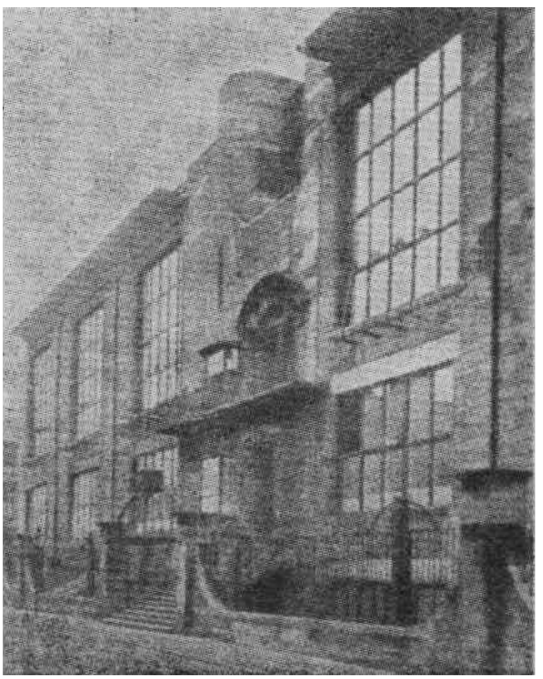


آلوارآلتو : غرفه‌ی فنلاند در
نمایشگاه‌جهانی نیویورك (۱۹۳۹) ـ پلان ـ









تصاویر شماره‌ی۱
پیشرفت سلیقه:
هنر و صنعتگری و
«هنر جدید»
در انگلستان

بالا :
C. F. A.
Voysey
خانه در انگلستان
۱۹۰۰

وسط :
P. Webb
«خانه‌ی سرخ»
۱۸۵۹

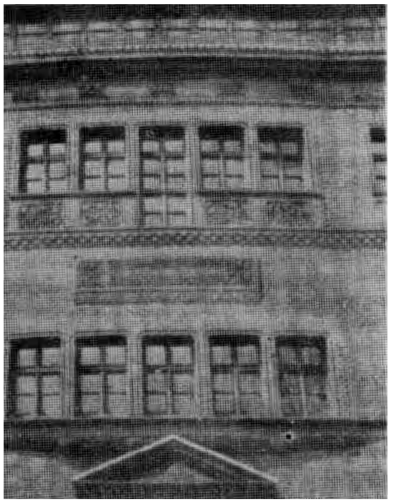
پائین :
C. R.
Mackintosn
مدرسه‌ی هنری
گلاسکو

راست :
کتابخانه

چپ :
نمای بیرونی
۱۹۰۷–۰۹







تصاویر شماره‌ی ۲

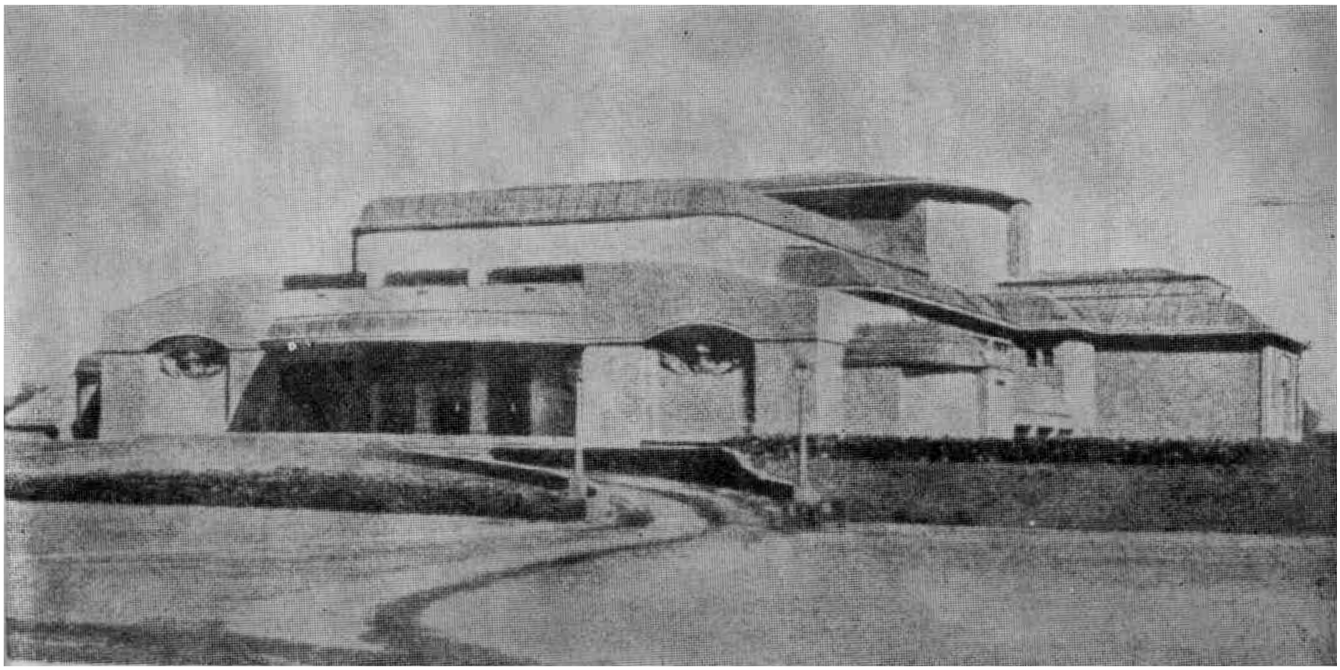
پیشرفت سلیقه : هنر جدید وتجدید حیات سبك رومن

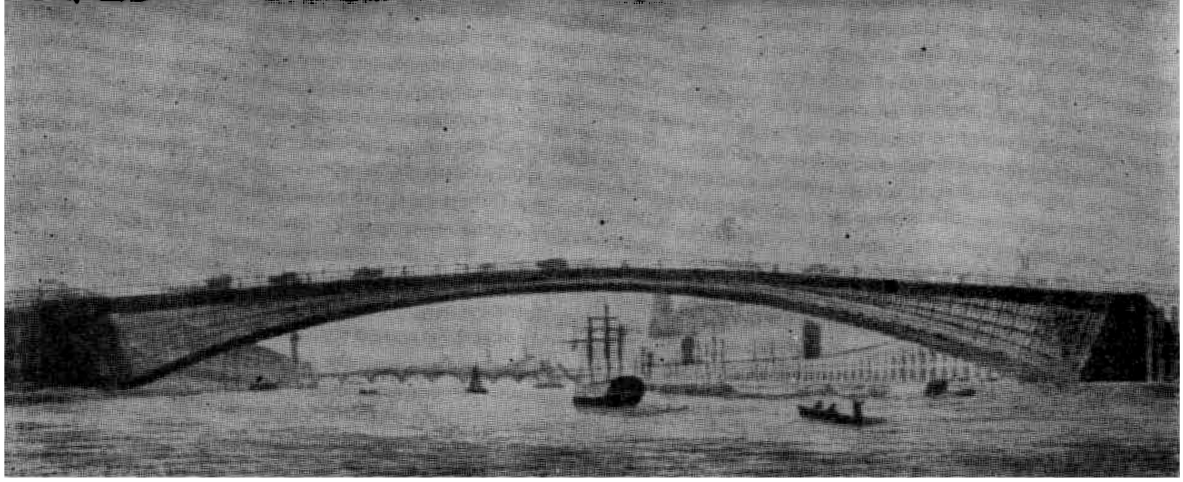
بالا : R. Östberg : سالن‌شهرداری استکهلم ۲۳ – ۱۹۰۹

چپ : ریچاردسون : تالار Stver در ماساچوست ، ۸۰ ـ ۱۸۷۸

راست : برلاژ : ساختمان بورس آمستردام ۱۹۰۳ ـ ۱۸۹۸

پائین : هنری‌وان دو واسد : تاتر در نمایشگاه کلن ـ ۱۹۱٤





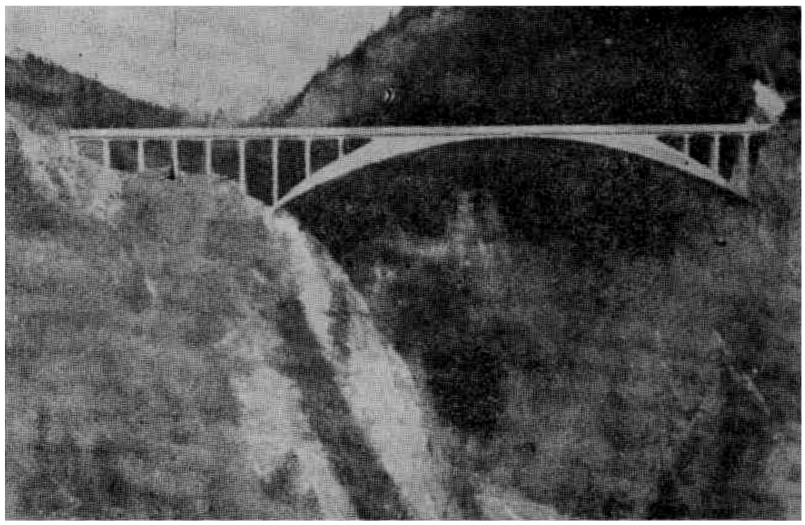
تصاویر شماره‌ی ۳
پیشرفت تکنیك : پل‌ها

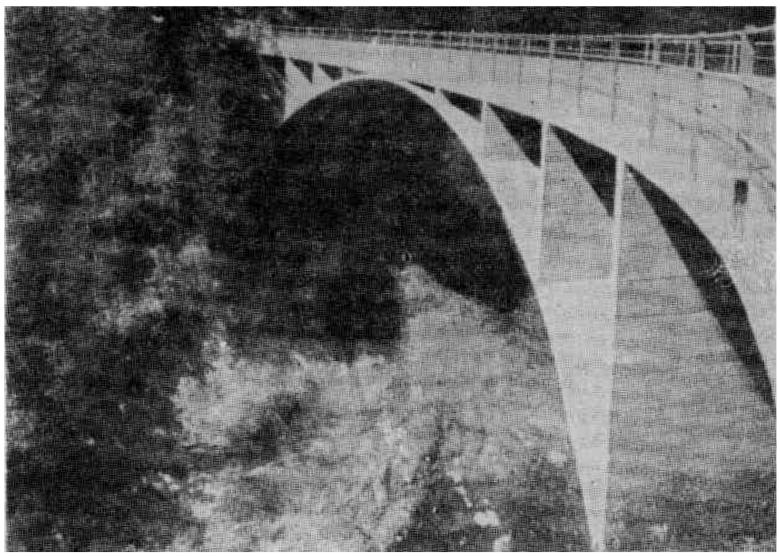
بالا : ت. تلفورد : طرح پل لندن ـ ۱۸۰۱

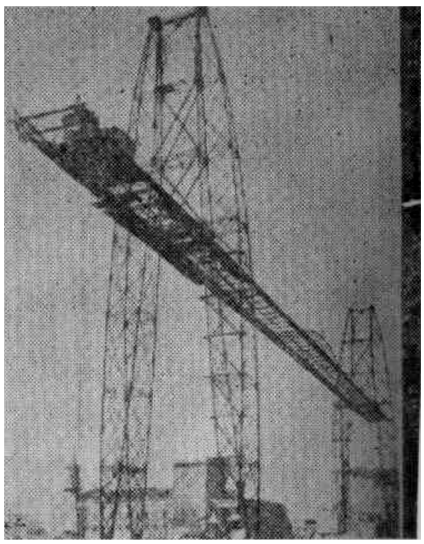
← : ر. میلارت: پل سال‌ـ گیناتوبل . ۳۰ـ۱۹۲۹

راست : آرنودین :
Pont Transbordeur Marseilles ـ ۱۹۰٤

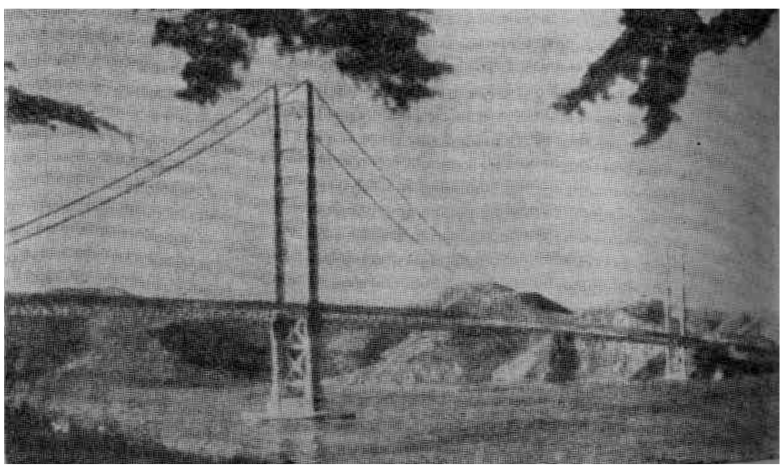
چپ : ر. میلارت : پل اشواندباخ. درنزدیکی برن ۱۹۴۳

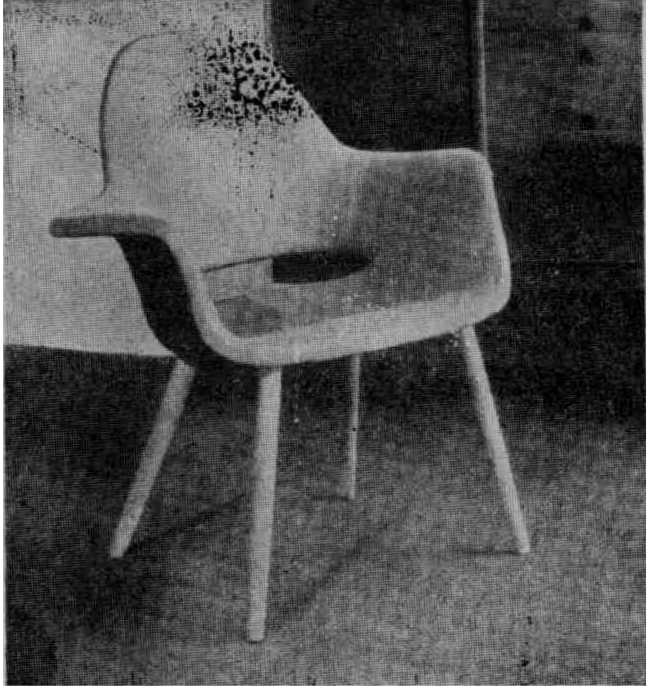


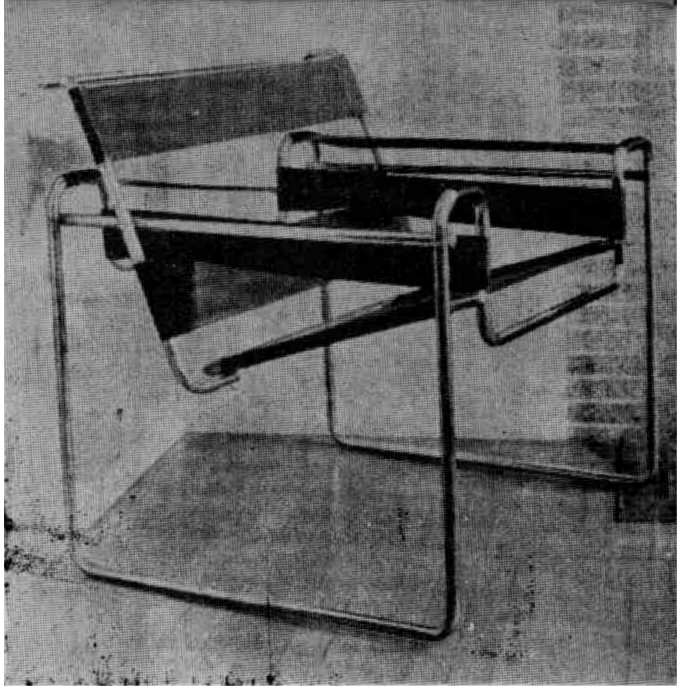


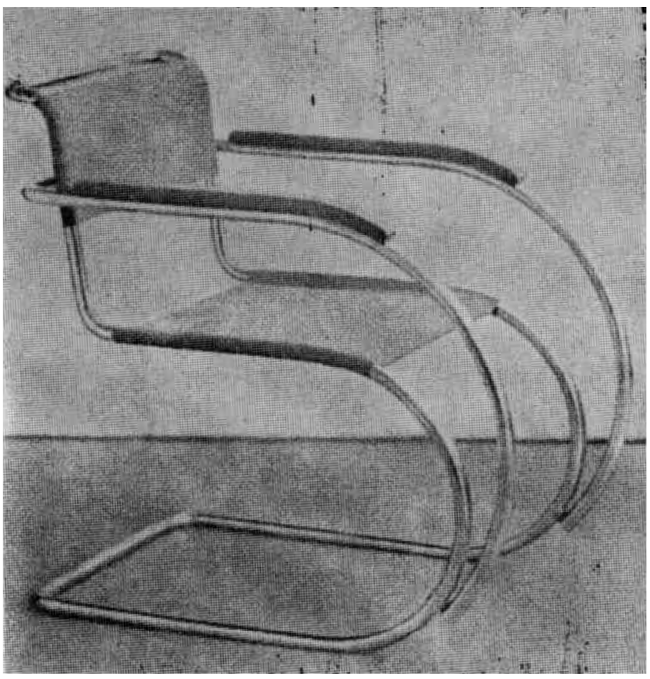


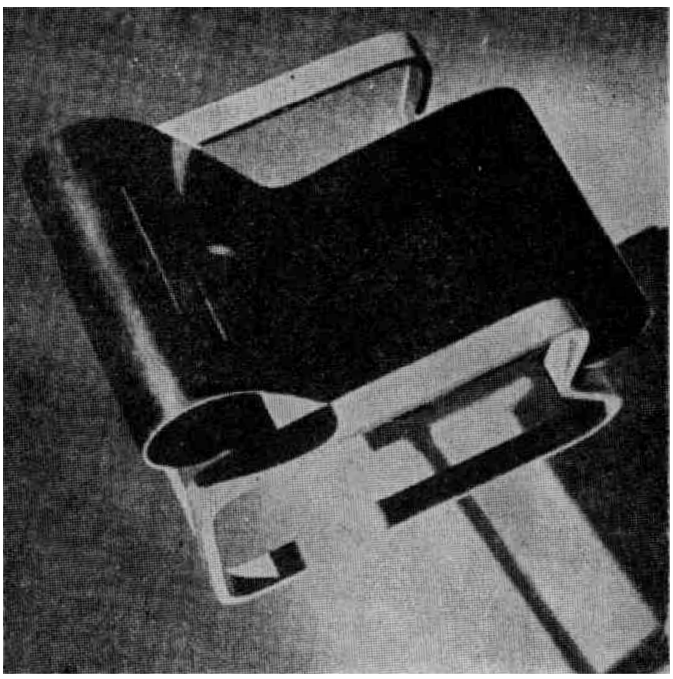
← : پل دروازه طلائی . سانفرانسیسکو ۳۷ـ۱۹۳۴













تصاویر شماره‌ی ٤

پیشرفت تکنیك : صندلی‌ها

۱ـ ارو سارنین : صندلی . نیویورك ـ ۱۹٤۰

۲ـ مارسل بروئر: صندلی‌ازلوله فلزی. دسا ـ ۱۹۲۵

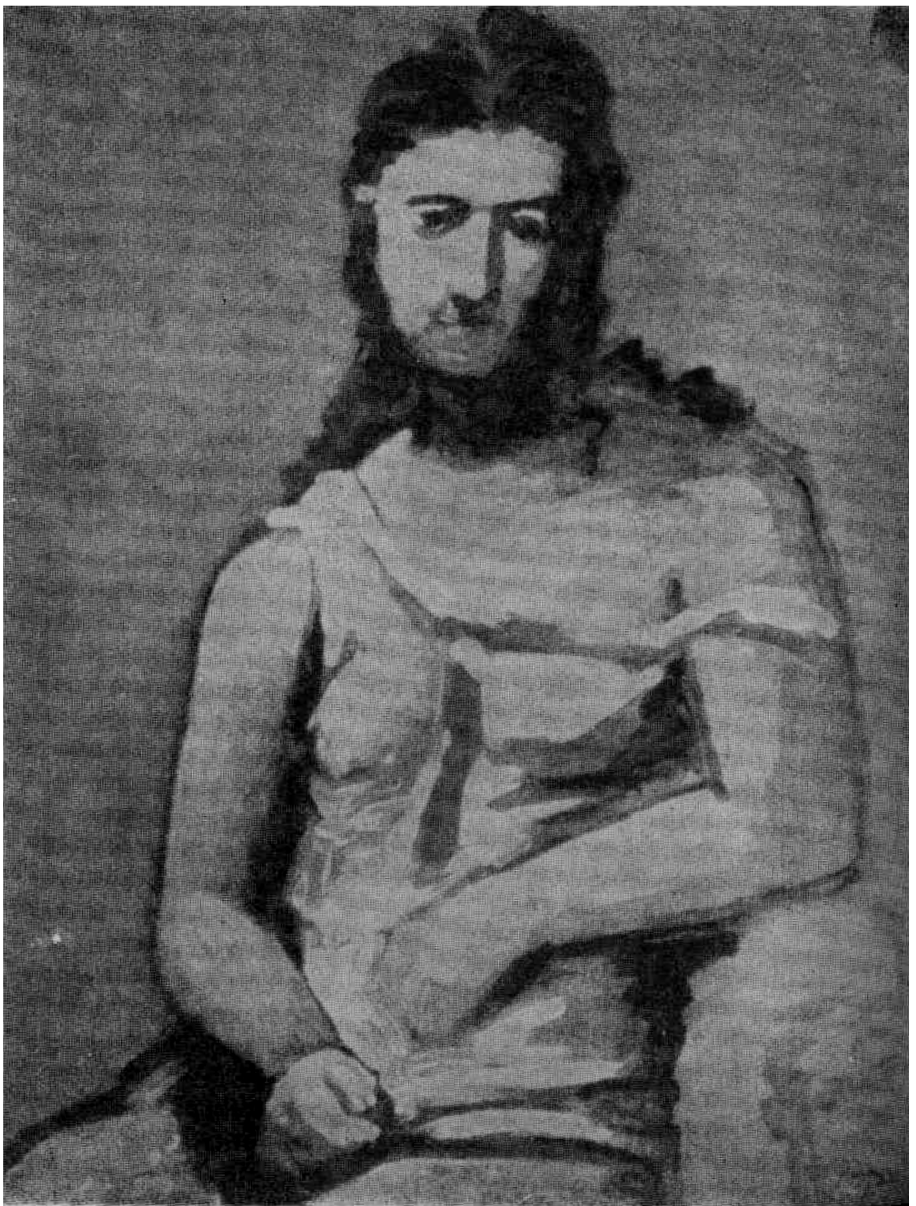
۳ـ میس واندر رو : صندلی از فولادی ـ ۱۹۲۷

٤ـ آلوار آلتو : صندلی از تخته سه لائی ـ فنلاند ـ ۱۹۳۳

۵ـ تونت : صندلی . از سال ۱۸۴۰

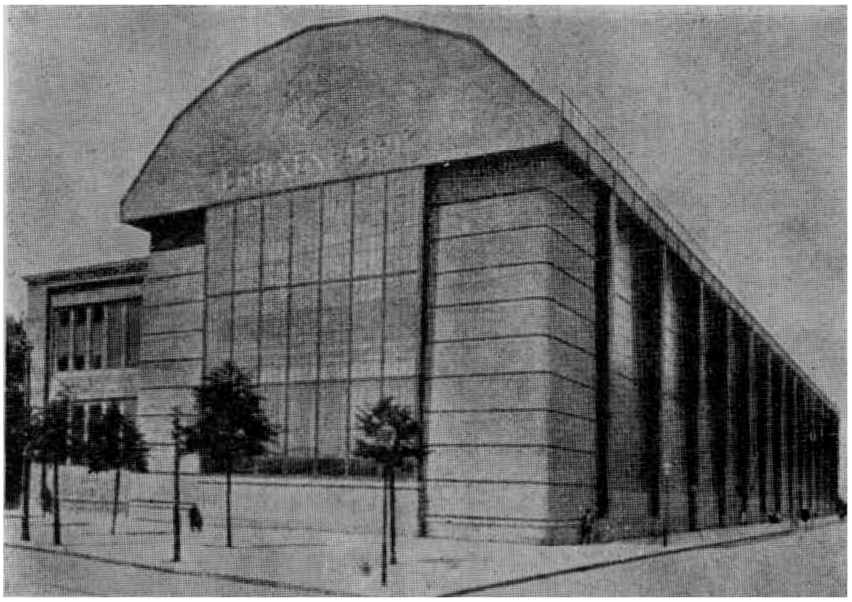


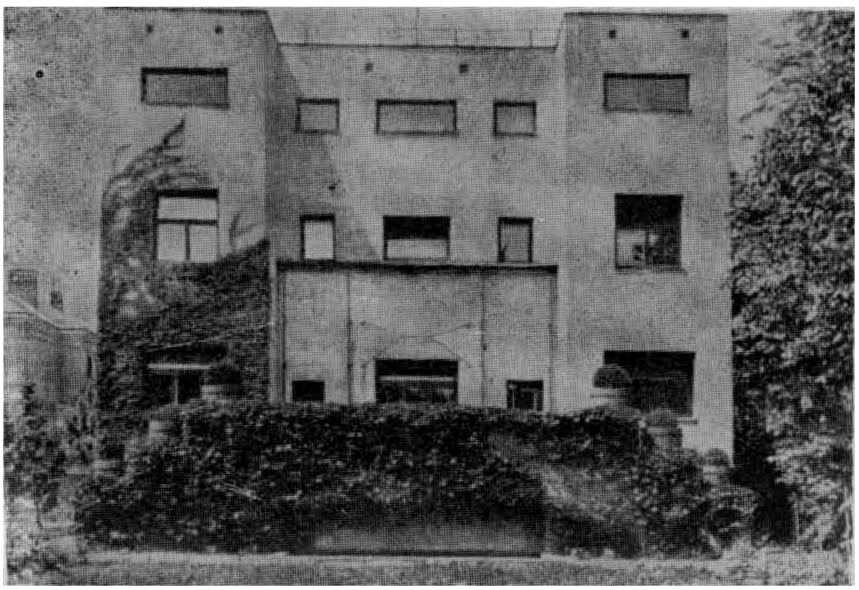




تصاویر شماره‌ی ۵
بعد جدیدی کشف شده است.
بعد چهارم : زمان

دو بعد : موزائیك بیزانتین
سه بعد : صورت از کارهای
میکل آنژ
چهار بعد : نقاشی از پیکاسو





تصاویر شماره‌ی ٦
معماری مدرن اروپا. ١٩١٤

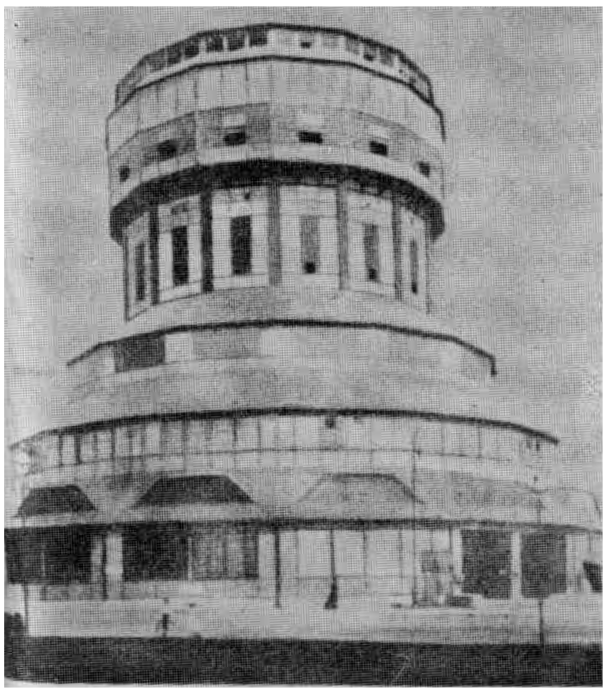
بالا : پ. بهرنز : کارخانه بـرلن — ١٩٠٩

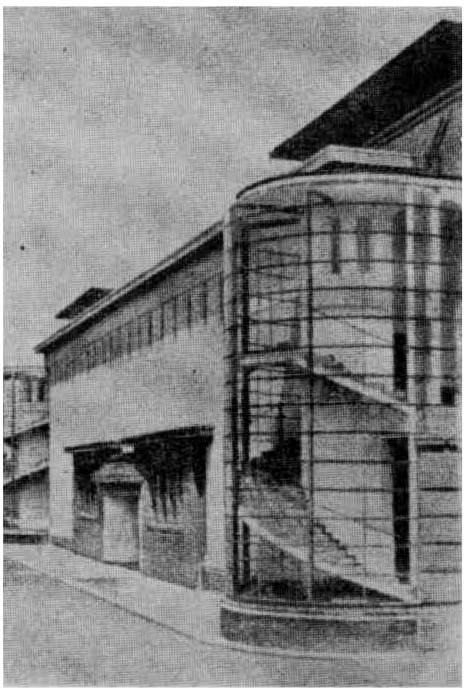
وسط: ا. لوس : خانه‌ی اشتاینر وین ١٩١٠

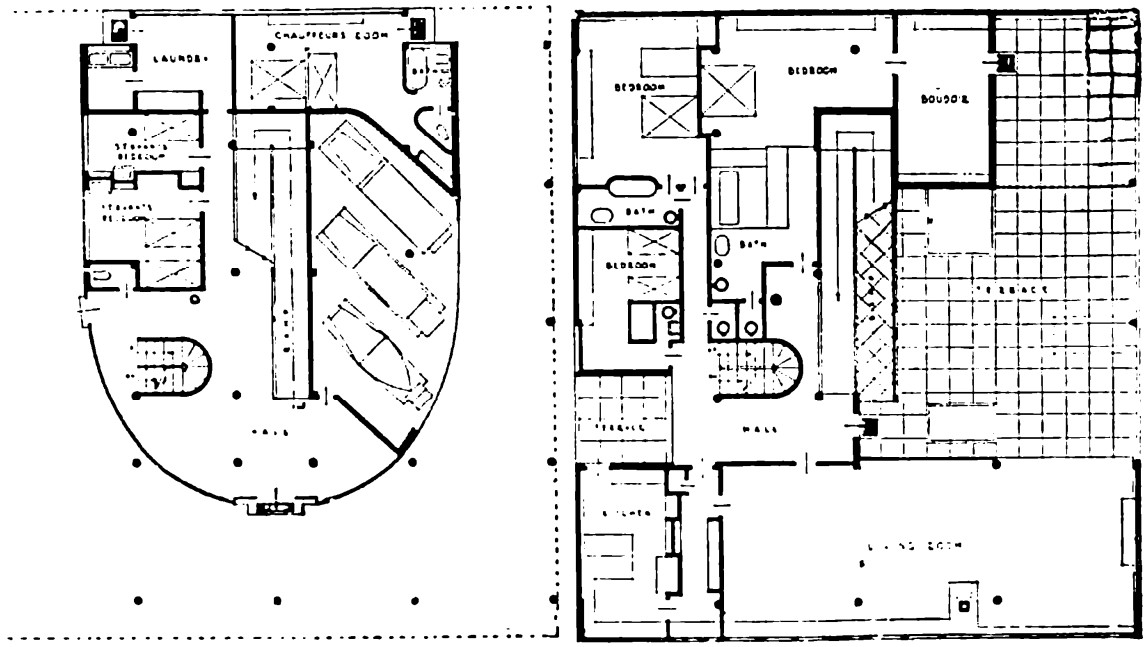
پائین:

چپ : ه. پول زیش : برج آب — در پوزن ١٩١٢

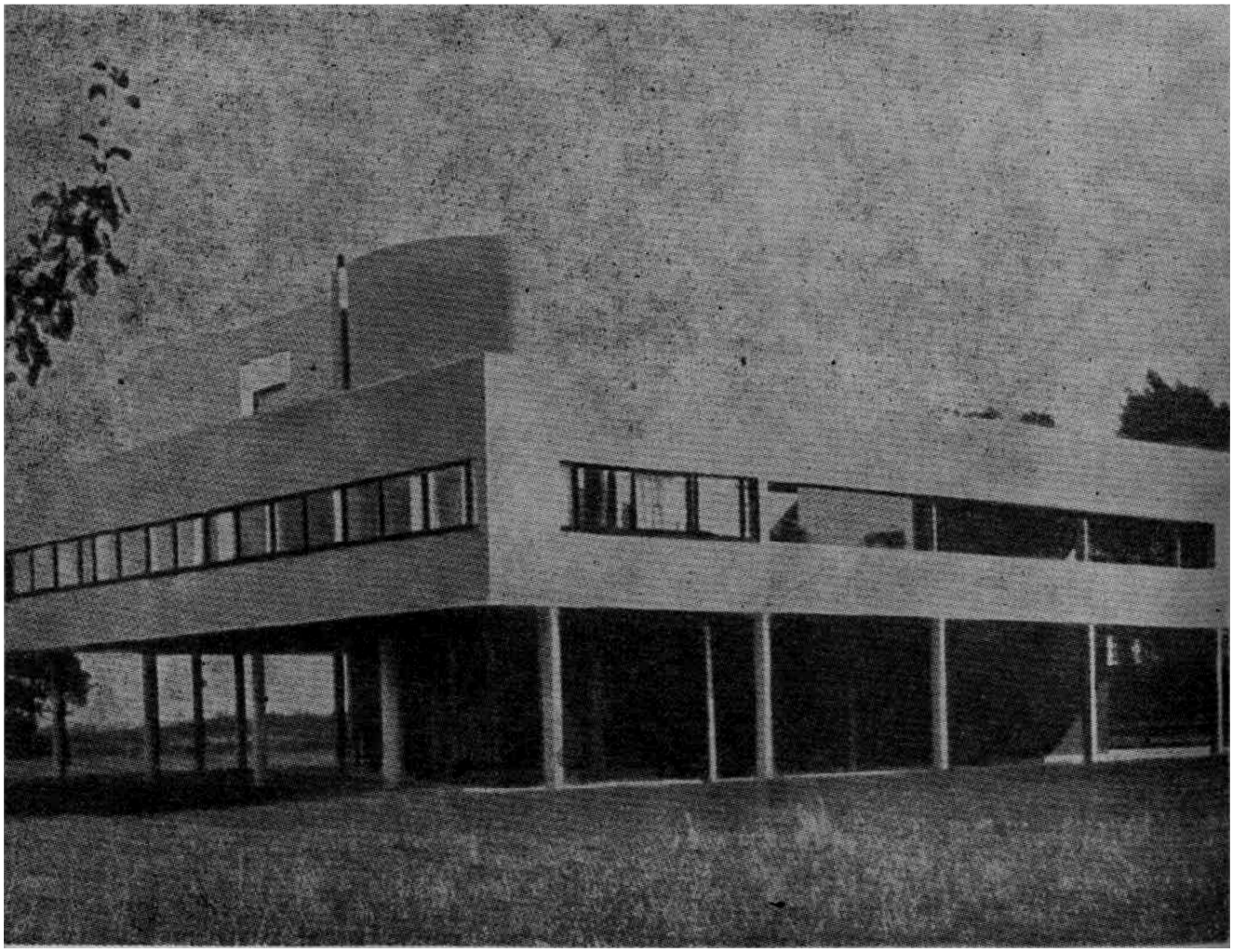
راست: گروپیوس : ساختمان نمایشگاه کلن ١٩١٤

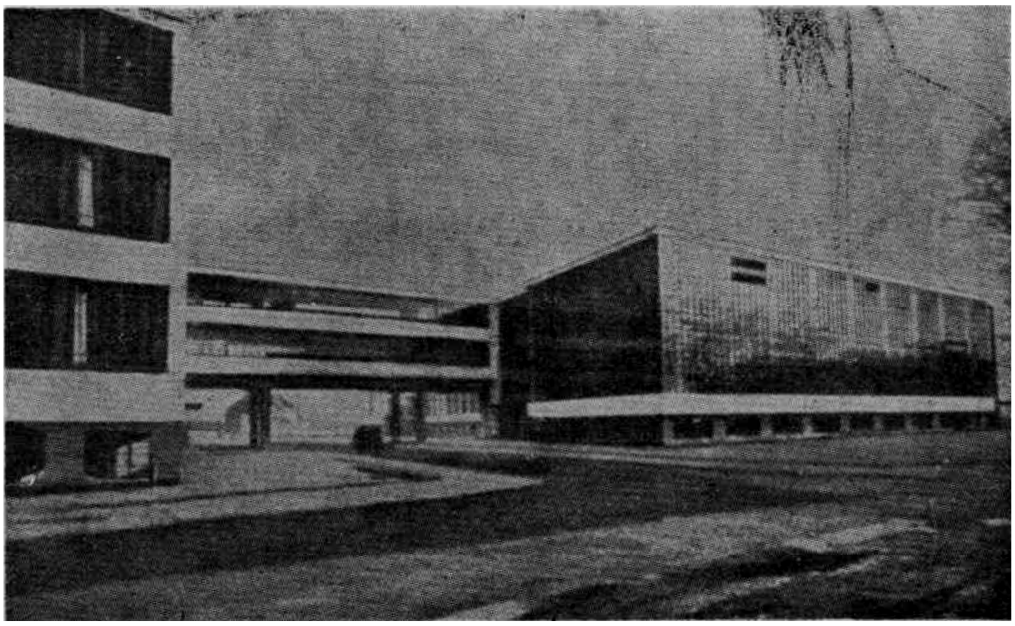


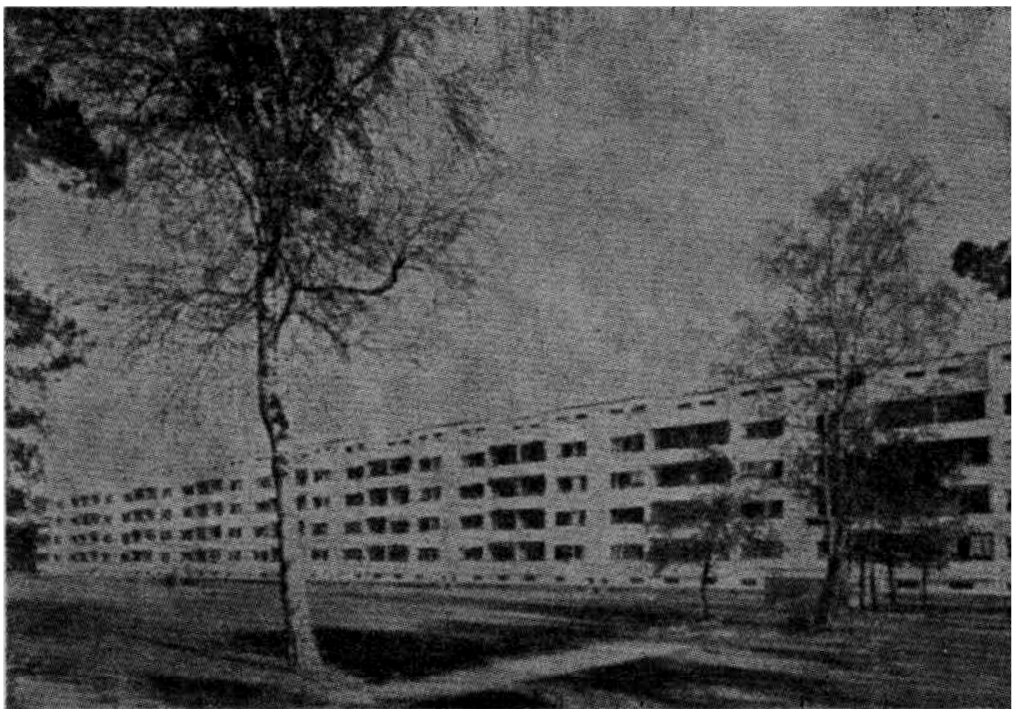


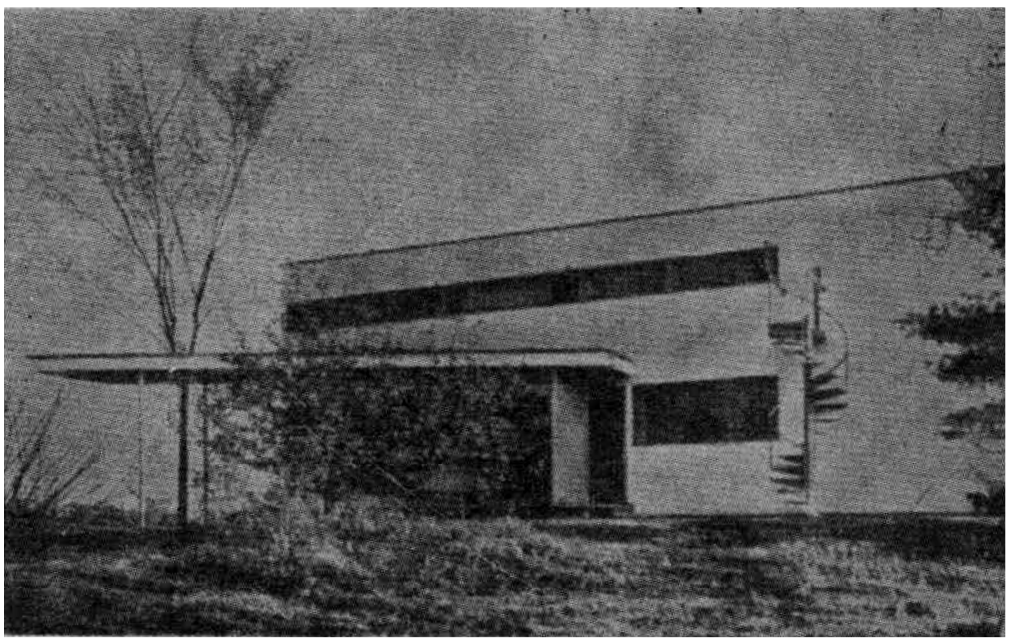


تصاویر شماره‌ی ۷ ـ استادان معماری مدرن اروپا ۳۳ ـ ۱۹۱۸ : لوکوربوزیه
لوکوربوزیه و پ. ژانره ـ ویلا ساوی ـ نزدیک پاریس . ۳۰-۱۹۲۹ .
ـ راست : پلان اصلی . چپ : پلان هم‌کف ـ



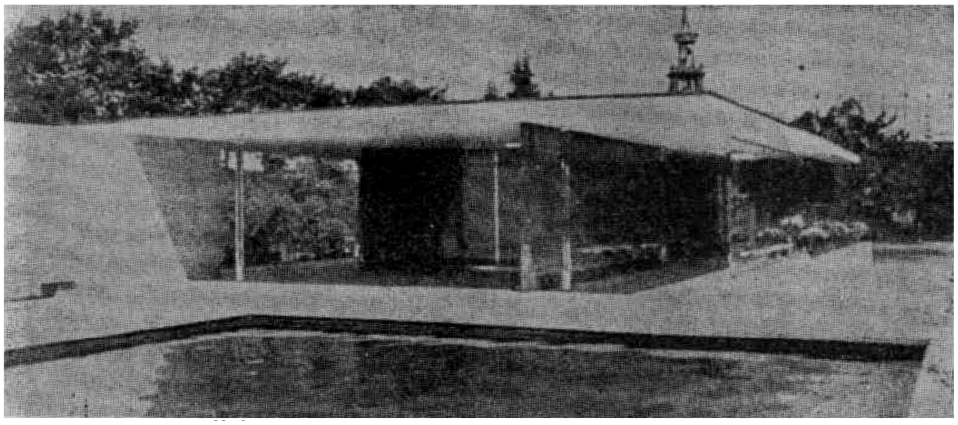


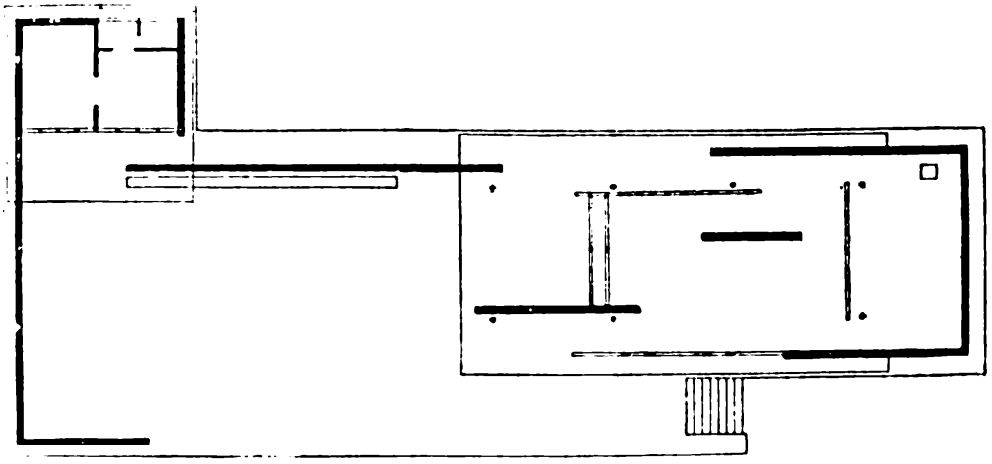




تصاویر شماره‌ی۸
استادان معماری
مدرن اروپا
۳۴-۱۹۱۸:
والترگروپیوس

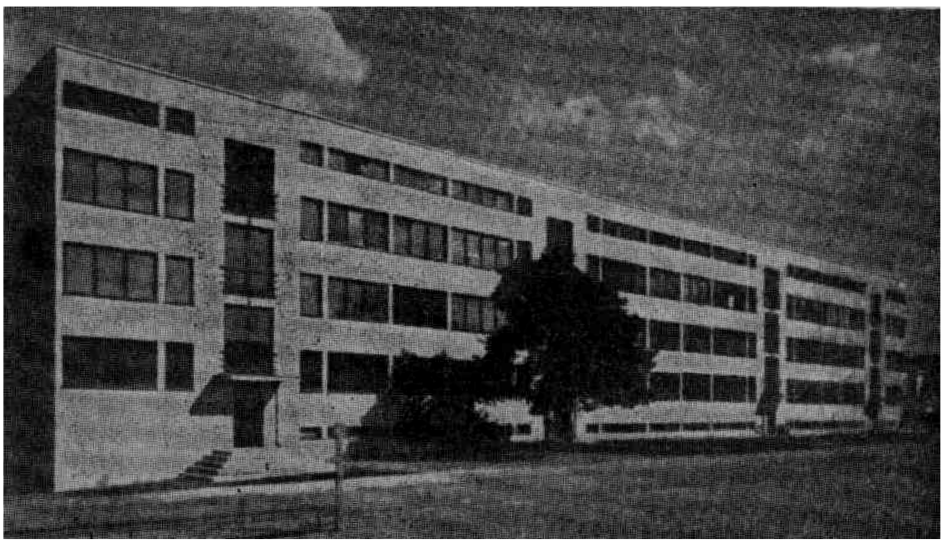
بالا مدرسه‌ی
باهاس در دسا
۲۶-۱۹۲۵
(پلان : صفحه‌ی
۳۴ متن)
وسط : بخش
زیمن اشتات
۱۹۲۹
پائین : خانه در
لینکلن-
ماساچوست ۱۹۳۶

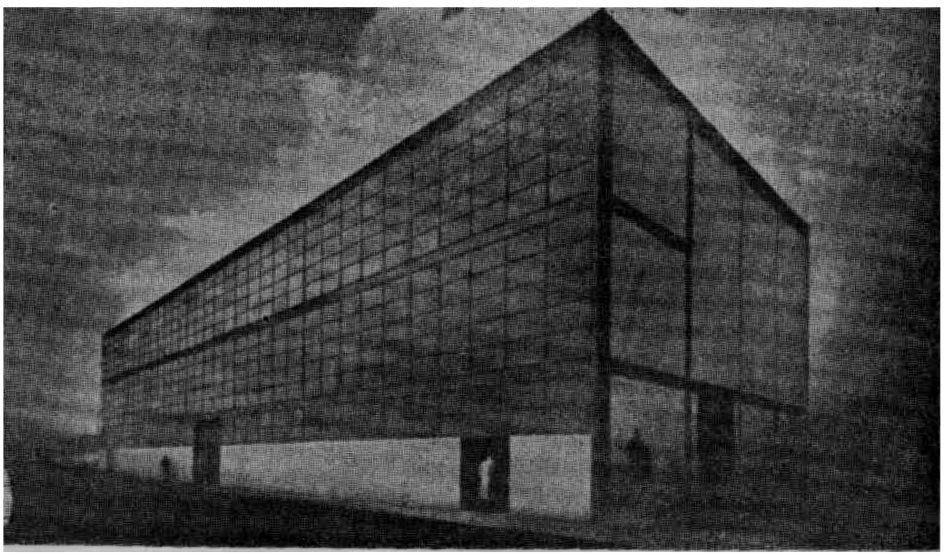


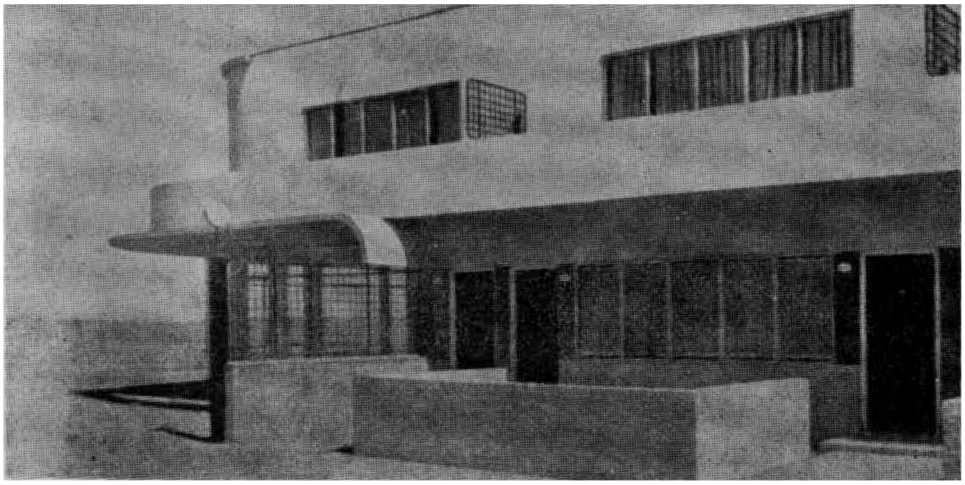


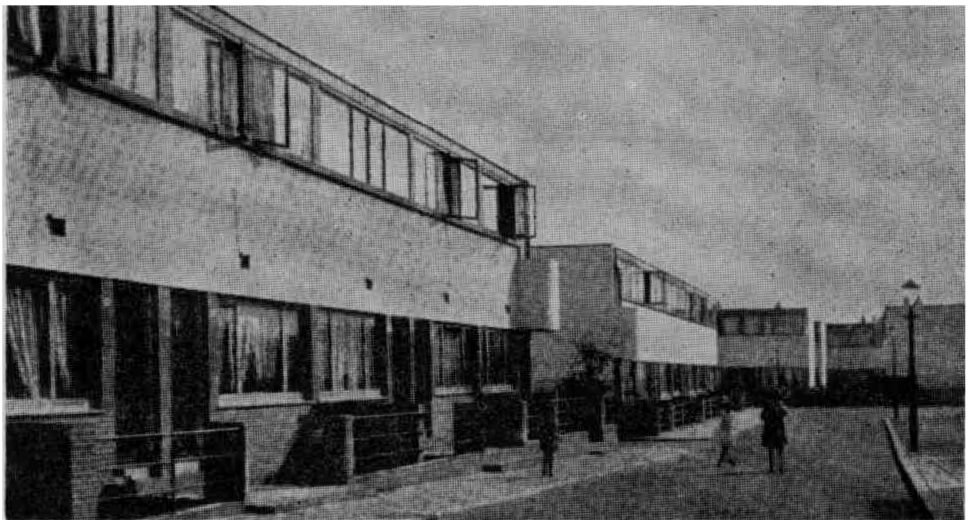
تصاویرشماره‌ی ۹
استادان معماری
مدرن در اروپا
۳۳ـ۱۹۱۸
میس واندررو

۱ـ غرفه‌ی آلمان
در نمایشگاه
بارسلون ۱۹۲۹
۲ـ پلان
۳ـ آپارتمان در
اشتوتگارت ۱۹۲۷
٤ ـ ساختمان
مرکزی مطالعات
فلزشناسی‌شیکاگو-
ایلی‌نوی ۱۹۳٤



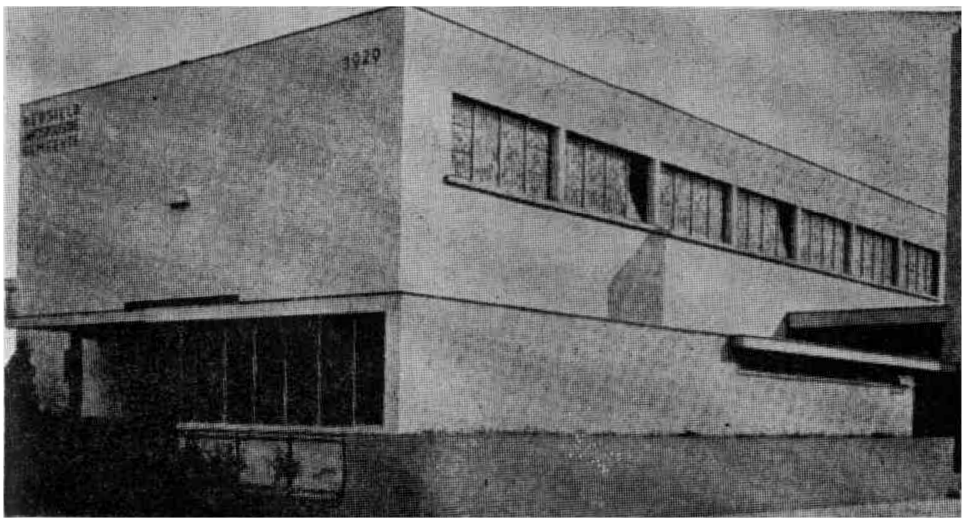


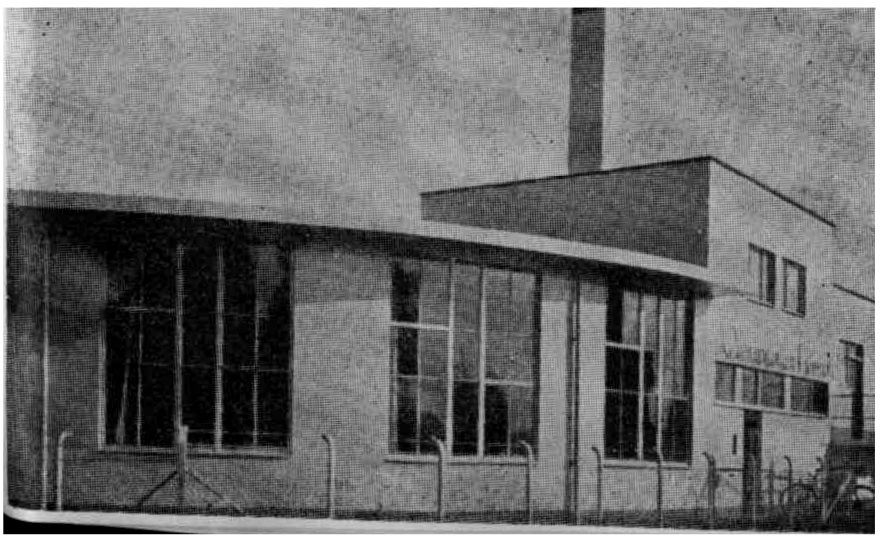


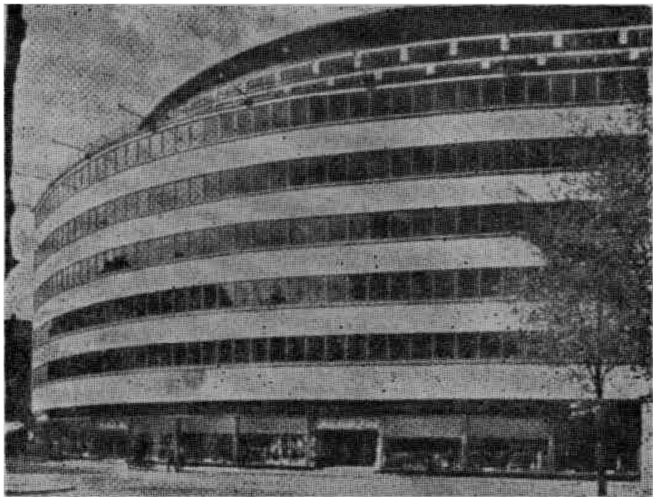


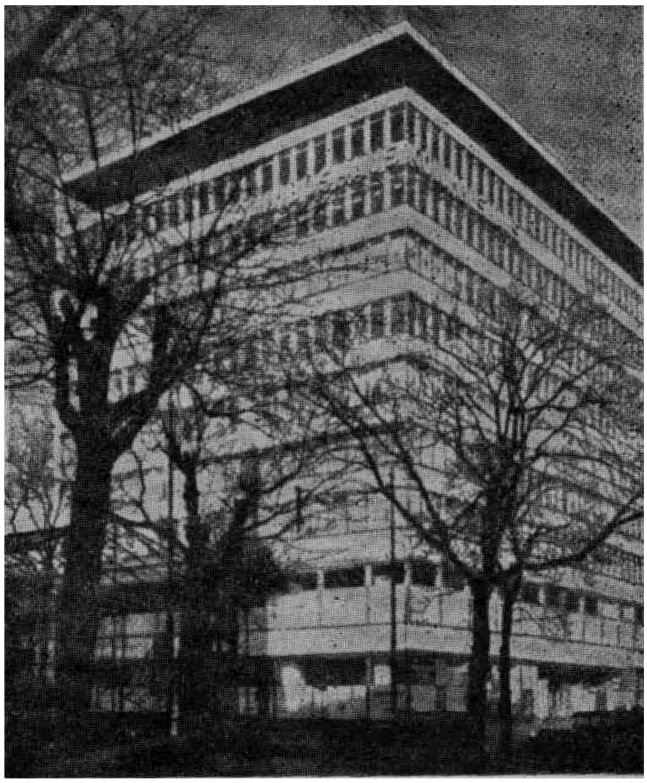
تصاویرشماره‌ی۱۰
استادان معماری
مدرن در اروپـا
۳۳-۱۹۱۸:
ز ز. اود

خانه‌های کارگری
در روتردام
۲۷ـ۱۹۲٤
تصاویر از خانه‌ها
و ساختمان های
عمومی



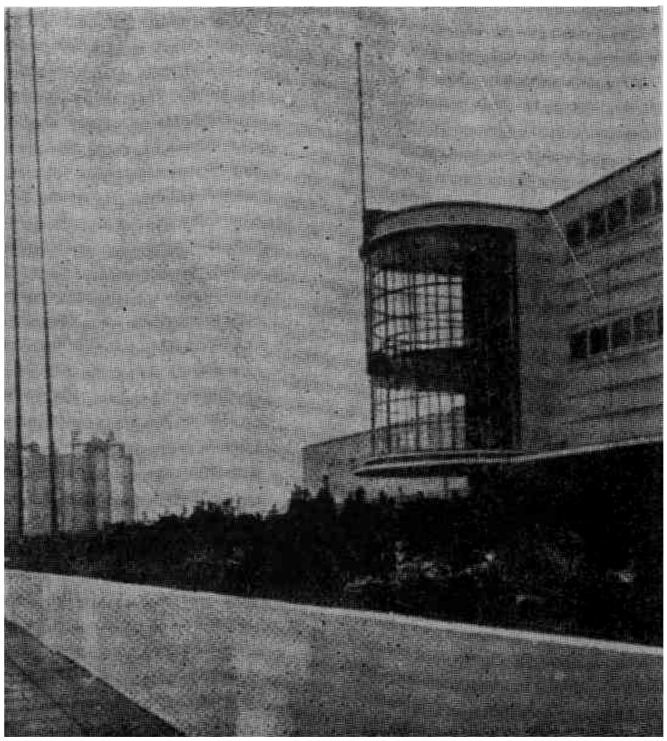


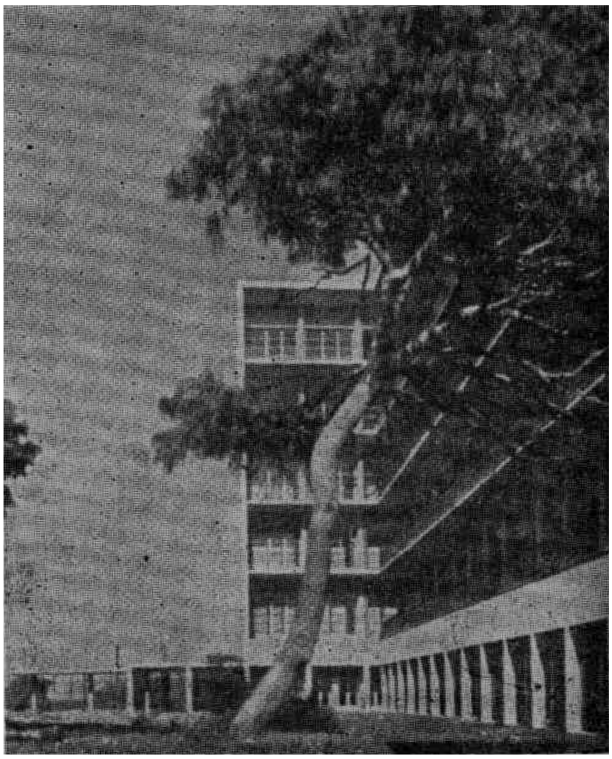


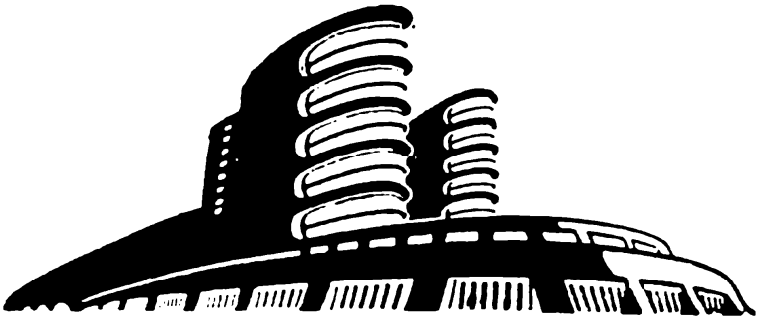


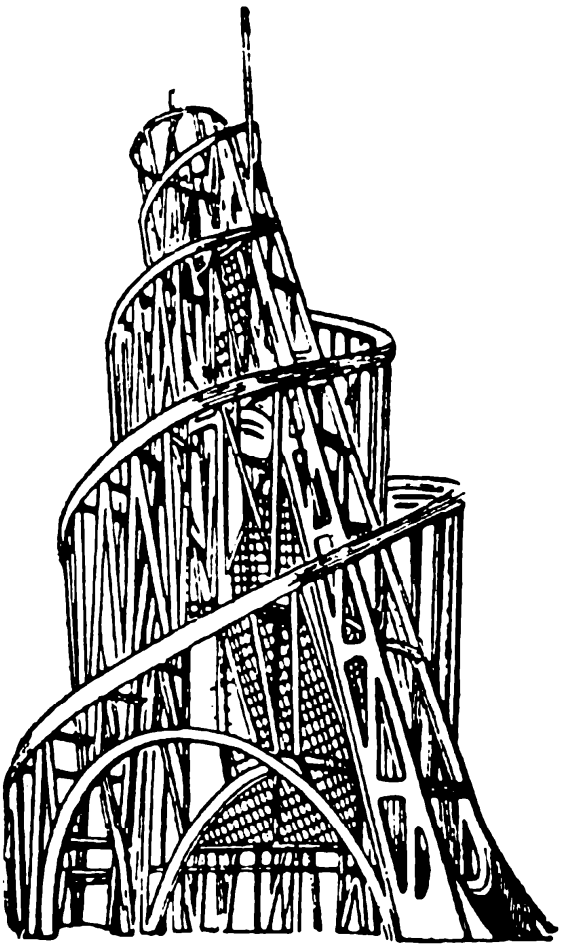
تصاویر شماره‌ی ۱۱
استادان معماری مدرن در اروپا ۳۳-۱۹۱۸:
ا. مندلسون

بالا : فروشگاه شوکوکن در Chemnitz، ۱۹۲۸
وسط: خانه‌ی کلمبوس ، برلین ۱۹۳۱
پائین .
چپ ، غرفه در Bexhill-on-sea، انگلستان ۱۹۳۵
راست: بیمارستان در هایفا ـ فلسطین۱۹۳۸ـ



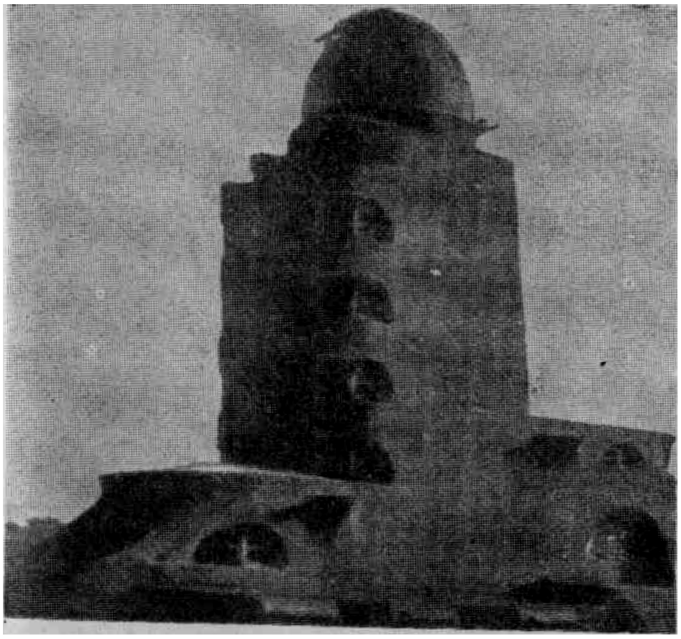


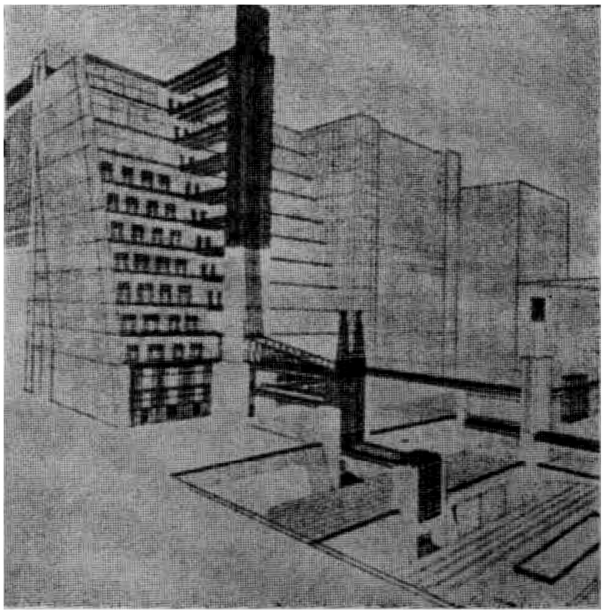




تصاویر شماره‌ی ۱۲
خطوط انحطاط معماری مدرن

بالا ــ اکسپرسیونیسم: مندلسون
طرح کارخانه‌ی عدسی‌سازی
وسط: کنستراکتیویسم: و. ا.
تاتلین طرح قصر سومین
بین‌الملل ــ ۱۹۲۰
پائین،
چپ : اکسپرسیونیسم: مندلسون
برج انیشتین در پوتسدام،
۱۹۲۱
راست: ا. سنت الیا، طرح یك
شهر جدید





تصاویر شماره‌ی ۱۳

پیشرفت روسیه :

کنستراکتیویسم ، فونکسیونالیسم و رئـوریك

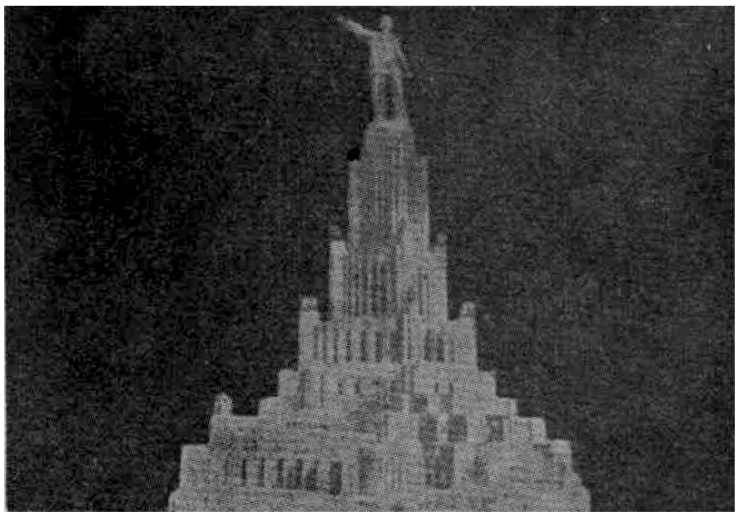
۱ــ گلوسوف : کلوب در مسکو ۱۹۲۹

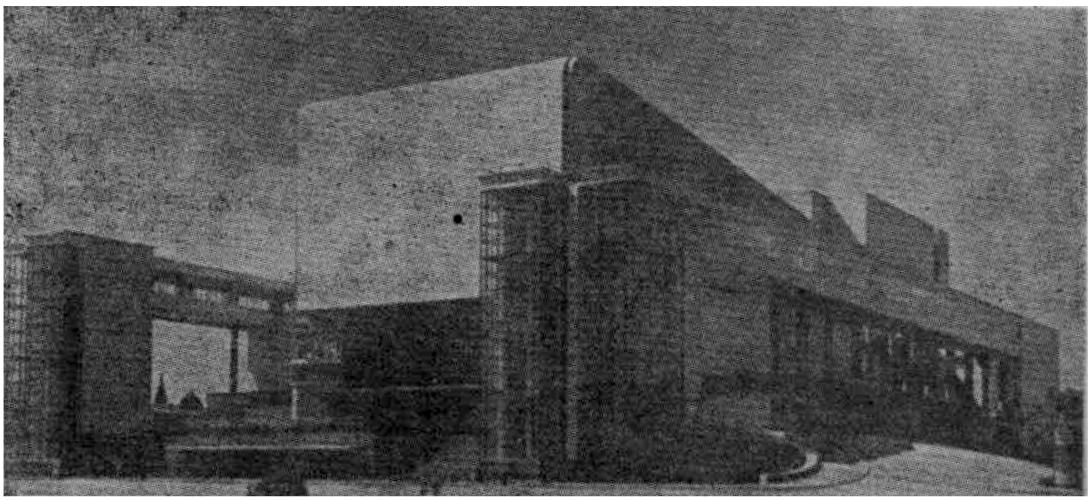
۲ــ هل فریش ، یوفان و شوکو :
قصر سوویت ـ مدل ـ ۱۹۳۷

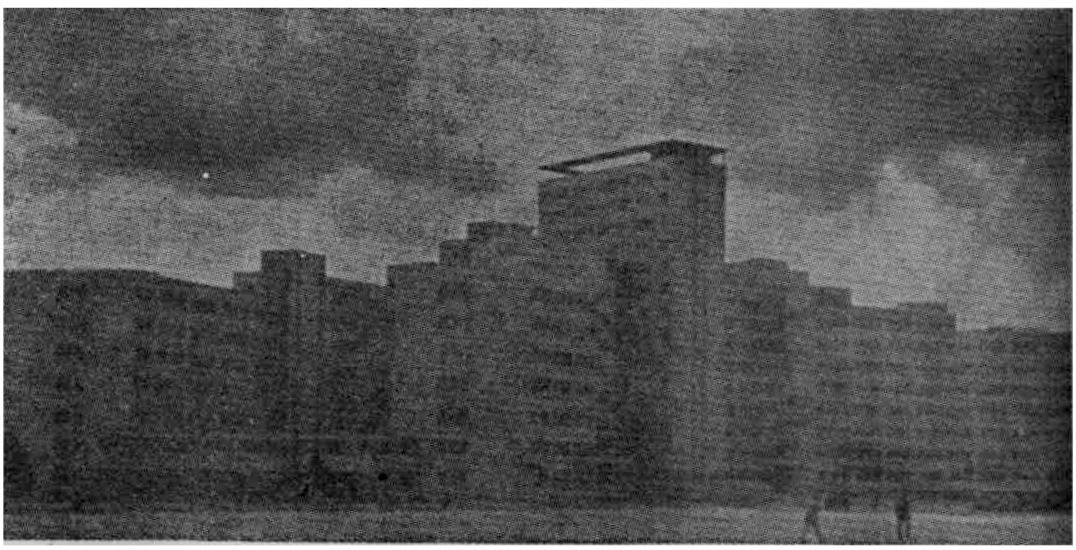
۳ــ شوکو ؛ تاتر گورکی در رستوف

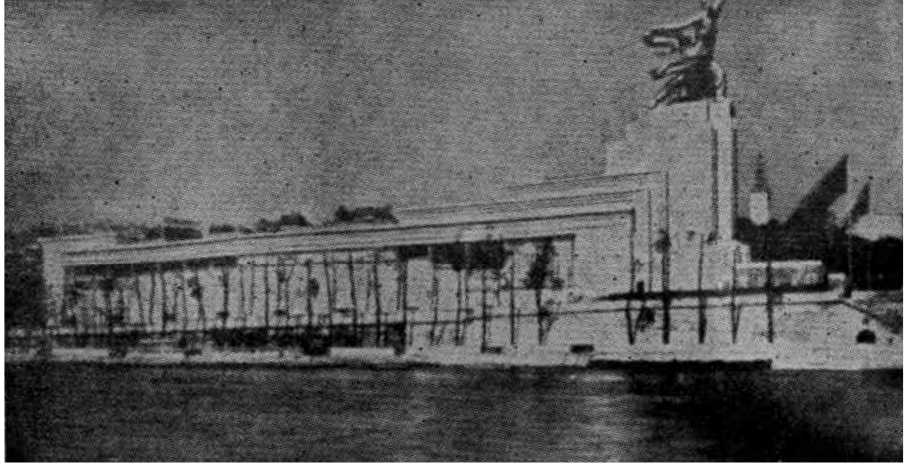
٤ــ سرافی مف و کرواتز ؛ خانه‌ی صنعت در خارکف ۲۹ـ۱۹۲۵



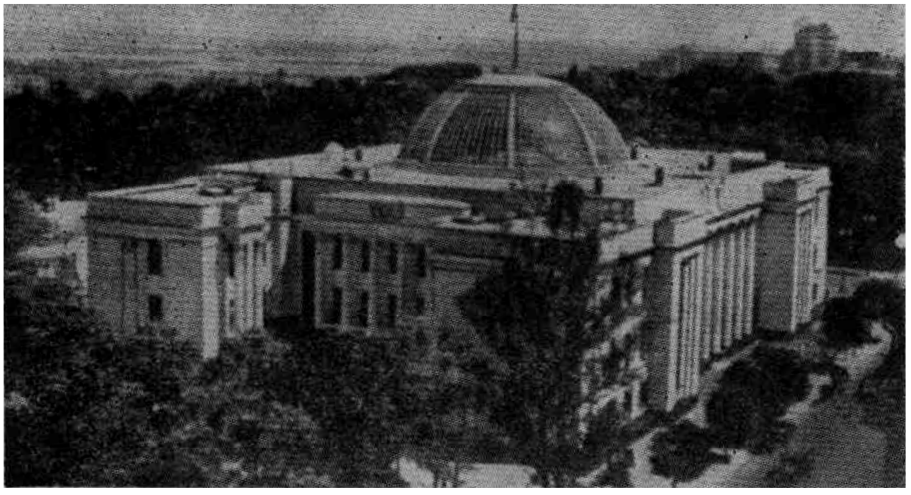








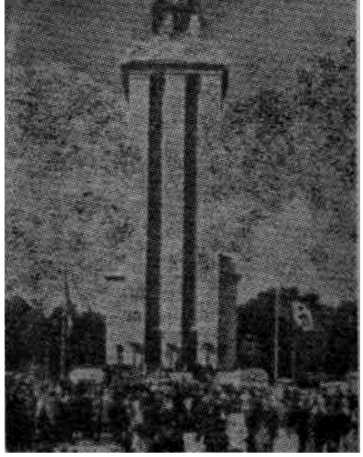




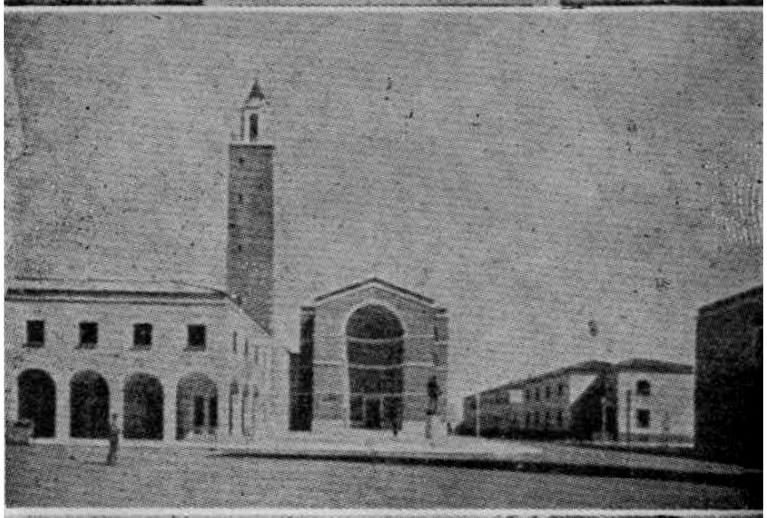


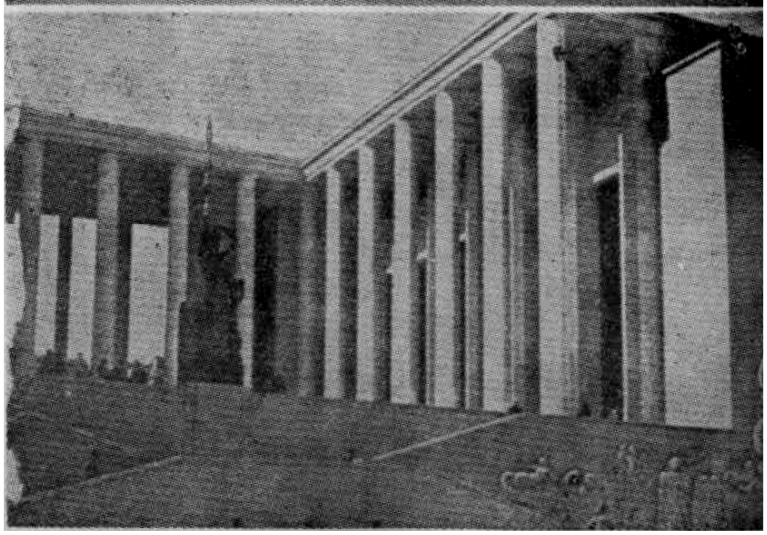
تصاویر شماره‌ی ۱۴
پیشرفت روسیه : عکس‌العمل کلاسیك

۱- یوفان : غرفه‌ی 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 تاتر آرتش سرخ مسکو ، ۱۹۴۰









تصاویر شماری ۱۵

معماری در زمان سلطه‌ی فاشیسم

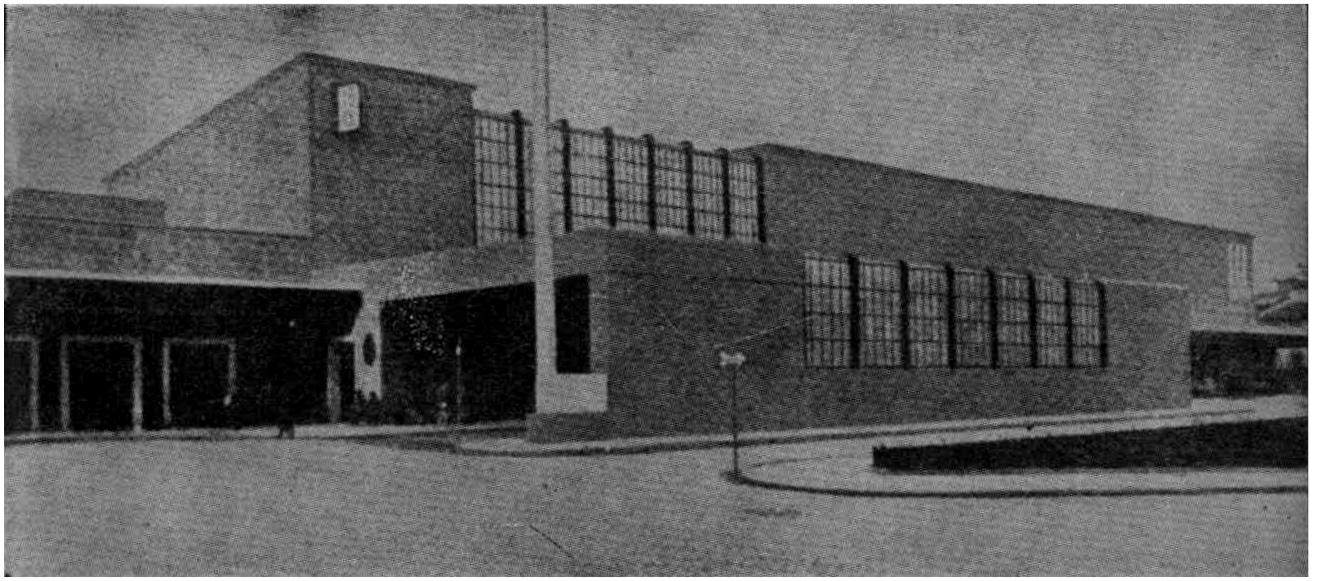
انحطاط فرانسه

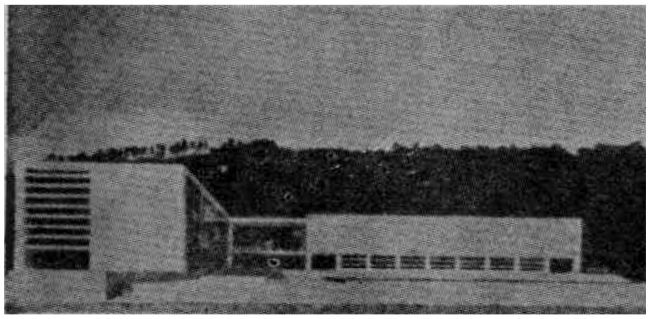
۱- اسپیر : عرفه‌ی آلمان، پاریس۱۹۳۷

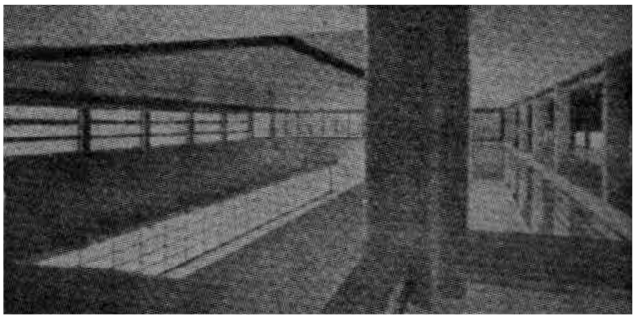
۲- پیاسن تینی : دانشگاه رم. ۱۹۳۶

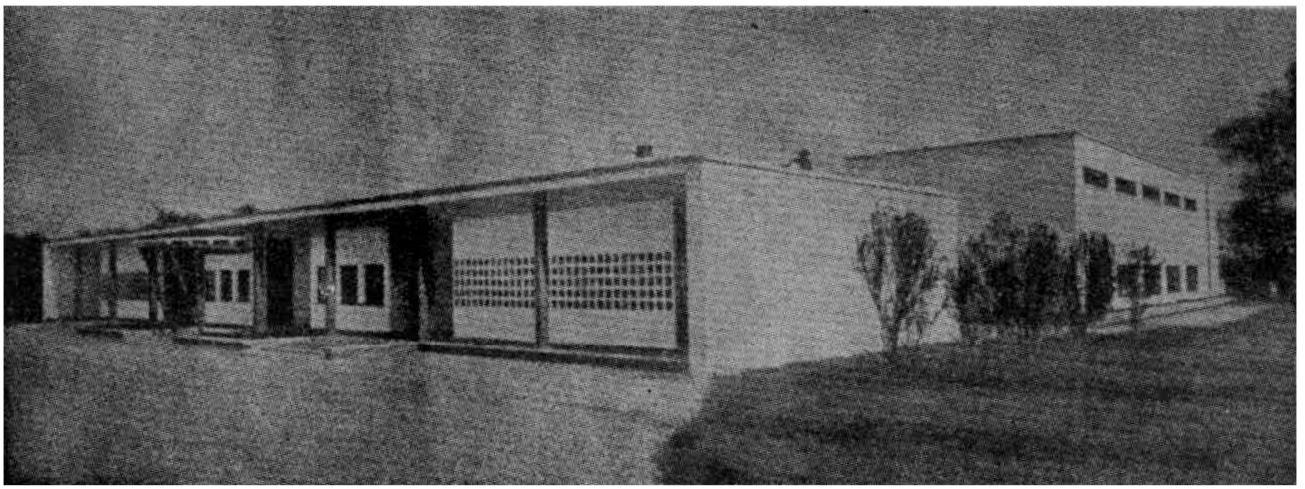
۳- پتروچی : قصر آپریلیا ، ۱۹۳۸

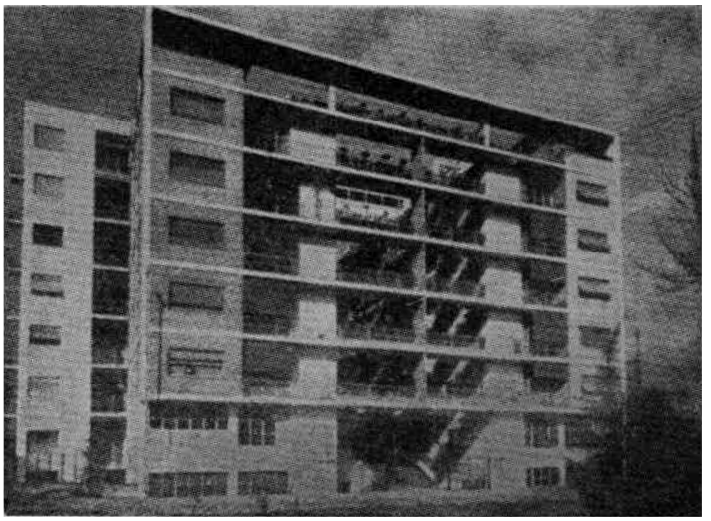
٤- موزه‌ی تروکادرو، پاریس ۱۹۳۷











تصاویر شماره‌ی ۱۶

معماری مدرن در اروپا : علیه فاشیسم

۱ــ میکلوچی: ایستگاه راه‌آهن فلورانس ۱۹۳۶

۲ــ مورتی: آکادمی شمشیربازی، رم ــ شکل داخلی و خارجی ــ ۱۹۳۶

۳ــ گروه بانفی: مرکز جوانان در لجنانو ۱۹۳۸

۴ــ گروه ترانی: خانه در میلان ۳۴ــ۱۹۴۴

پراکنده شدن در جهات دیوانه‌کننده طرحهای شکوهمند بتواند باتمام قوا بر تماشاچی اثر بگذارد .
کیفیت بی‌نظیر 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 دستورالعمل های ثابت مدرنیسم را عملی نمی‌سازد قطعاً برای نور دادن بچنین سالنی همه‌ی دیوارها رابا پنجره سوراخ سوراخ میکرد ، در حالیکه آلتو روش عالی برای نوردادن غیرمستقیم به سالن کشف کرد. در ویپوری شعاع نور خورشید خط افقی را با زاویه‌ی ۵۲ درجه قطع می‌کند .آلتو با درنظرداشتن 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 انجام‌می‌پذیرد(۱۳). نمونه‌ی دیگر ازکارهای آلتو که بهمان اندازه مشهور است سقف سالن اجتماع همان ساختمان است. این سقف دارای روکشی مشتمل بر سی هزار نوار سوزن های کارلیان Karelian است و همه‌ی پهنه‌ی فضای داخلی از سطح موج داری تشکیل شده که صدا را بهمه‌ی سالن بطورکامل و یکسان می‌رساند . ساکنین آسایشگاه پایمیو ، بخاطر مطالعه‌ی صبورانه‌ایکه آلتو از زندگی و حرکات روزانه بعمل آورده و نیز بخاطردقتی که در مورد رنگ دیوار نشان داده است ، از چنان آسایشی برخوردارندکه مرضای سایر بیمارستان‌ها با بناهای منطقی هرگز نظیر آنرا احساس نکرده‌اند.
نباید پنداشت که آلتو رمانتیك است . او از رمانتیسم خیلی بدور است وفکر منطقی را بهمان نسبت در مسائل روانی و زندگانی بکار می‌گیرد که درمسائل اساسی ساختمان و نقشه‌ی بنا باید درنظر گرفته شود. قدرت زنده‌ی اختراعش نتایج تحقیقات زیرکانه‌ی او را مداوماً بصورت زیبائی درمی‌آورد و این زیبائی تنها برچشم اثرنگذاشته بلکه بانسان احساس راحت و آسایش روحی می‌دهد .
خصوصیت دیگری که آلتو را در میان دیگران مشخص میسازد توجه زیاد او باشیاء واثاثه‌ی کوچك است. کافی است بدانیم که لوکوربوزیه با لبخندی گفته

است : « درمیان احتیاجات انسانی همه براین معتقدیم که به گرم بودن پایمان محتاجیم ، اما من بیشتر در مقابل آزمودن لذت هماهنگی حساسم . » آلتو بی‌آنکه از هماهنگی چشم پوشد در مقابل مسائل کوچك نیز حساس است . هیچ دلیلی نمی‌توانیم بیابیم که چرا یك دسته‌ی در بخاطر مدرنیسم و نشان دادن خصوصیت «فضا ـ حرکت» (۱۴) دستهای آدم را زخم کند . آلتو قطعه‌ای موم برمی‌دارد ، آنرا در دستانش می‌فشرد و شکل حاصل را ازفلزمی‌ریزد. صندلی‌ها و مبل‌های چوبی او حاکی از پیروزی صنعتی تولید فراوان (۱۵) است و در عین حال از آنجاکه از روی خطوط ارگانیك بدن انسان در وضعیت‌های مختلف از قبیل غذاخوردن ، خواندن، لباس پوشیدن واستراحت کردن قالب گیری شده‌اند نشان ارزنده بودن استعداد خالق خویشند . (۱۶) « مردان جوان به میراث اشکال هندسی ، خطوط منحنی آزاد ارگانیك را افزوده‌اند و نیز آرپ Arp را به شباحت سبکی مابین موندریان ـ Monderian و لژه Leger اضافه کرده‌اند . کیفیات ملی وشخصی اکنون بیش از ده سال پیش مشهود است . طرح های آلتو نتایج تطبیق کامل آگاهی یك هنرمند فونکسیونالیست کوشا با حساسیتی آزاد و شخصی است . »

این کیفیات و این کوشش برای نزدیك شدن به زندگی ومسائل انسان واقعی، برای مطالعه‌ی روانشناسی و بخاطر او ، تنها منحصر به آلتو نیست . تنها ما او را نماینده‌ی اصلی چنین هنرمندانی میدانیم . لوکوربوزیه در بعضی از کارهای آخرش کوشید که خود را از قید مراحل مجادله‌آمیز و فرمولی شدهٔ هنرمدرن برهاند .دراروپا بسیاری ازمعماران انگلیسی ، هلندی، سوئیسی ونیز بسیاری از ایتالیائی‌های جوان مشغول حل همین مسئله بودند .

تنها بعداز فنلاندکشور سوئد نسبت به ارگانیك، حتی درطول جنگ ، تمایل نشان داده است . نمایشگاه ۱۹۳۰ استکهلم نمایشگرمخالفت بهترین معماران سوئدی با «کلاسیك ساده»وحالت نیمه‌مدرن‌ونیم رمانتیکی که‌راگناراوست برگ Ragnar Ostbërg با ساختمان شهرداری خود بآن تقدس بخشیده بود. دو نفر بلافاصله از میان دیگران برخاستند : اسون مارکلیوس ـ Sven Markelius و اریك گانار آسپوند Erik Gunnar Asplund. دومی که بسال ۱۹۴۰ مرد مسئول قسمت اعظم ساختمان‌های نمایشگاه بود و کار او راهی را بسوی میدان های تازه‌ی معماری مدرن نشان داد . طرح

ساختمان‌های او منطبق بر عمل و استفاده بود که از آن میشد . او موفق شده بود تمایل فونکسیونالیست خودرا وسعت بخشد و به فرم های ساده‌ی مدرن حالتی از اصالت ، شادی و خشنودی دهد که الهام بخش اروپا بوده و با یکنواختی سقف‌های مسطح و دیوارهای سخت کاملا متفاوت باشد .

اسون مارکلیوس احتمالا برای اینکه عکس‌العملی در مقابل معلمش اوستبرگ نشان دهد در سال ۱۹۳۰ ونیز در سالهای بعدی بیشتر از آن حدی که مثلا در سالن کنسرت شهر هال سینگ بورگ Halsingbörg نشان داده بود فونکسیونالیست شد . لیکن آثار اخیرش و بخصوص غرفه‌ی زیبای سوئد در نمایشگاه جهانی نیویورک نشان میدهد که اکنون کاملا براه دیگری افتاده‌است. حالت باز پلان عمومی ، زیبائی رنگها واستفاده‌ی صحیح از موادکار بساختمان اوحالت تحسین‌آمیزی ازگرمی و زیبائی میدهد. واقعاً کشورهای اسکاندیناوی دست از ترجمه‌ی تئوریها بساختمان برداشته وآثارمعماری را طوری بوجود میآورند که اولین اصل و نتیجه‌ی کامل آن برای زندگی باشد .

آگاهی این معماران از راههای جدید هنری با ایندو نقل قول روشن میشود اسون بك اشتورم Sven Backstorm پس از خلاصه‌کردن تاریخچه‌ی انقلاب فونکسیونالیستی سوئد در سال ۱۹۳۰ گفته است :

«سالها گذشت وخانه 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 بهدف خود صادق نبوده و خانه‌ها دیگرآنطورکه انتظار میرفت نیستند ....
همچنین آنها دریافتند که معماری بسیاری از ارزشهای خود وتوجهات کوچکی راکه ما انسانها برای راحتی خود بآن وابسته‌ایم کم دارد . معماری راه خودرا در جاده‌های تازه میجست وخویشتن را آماده‌ی تغییر ارزشها ومراحل زندگی واقعی میکرد بار دیگر انسان نقطه‌ی آغاز و معیار شده بود وکشف کرده بودند که او موجودکاملا پیچیده‌ایست که با هیچ فرمول عصر سازی راضی نشده و نمیتوان اورا درك نمود . اولین نتیجه‌ی این بصیرت در حال رشد عکس‌العمل بر علیه همه‌ی معماران برنامه‌ای سالهای ۱۹۳۰ ببعد بود .
امروز ما بنقطه‌ای رسیده‌ایم که همه‌ی عوامل جذاب روانشناسی ذهن ما را بخود مشغول داشته . انسان بعاداتش ، عکس‌العملها و احتیاجاتش طوری کانون توجه ما شده که هرگز در تاریخ سابقه نداشته است . میکوشیم که این

عوامل را درك کنیم و ساختمان را چنان بسازیم که واقعاً باو خدمت کند و نیز آرزو داریم آنرا توسعه داده و با بکاربردن روشی زنده بآن زیبائی ببخشیم تا بتواند سرچشمه‌ی شادی انسان گردد ما محققاً میخواهیم همه‌ی جهات مثبت چیزی راکه قرن نوزدهم برایمان باقی نهاده حفظ کنیم . یك خانه مطلقاً بایـد با مورد استعمالش تهیه شده و طرح آن منطقی باشد و در عین حال میخواهیم که عوامل زنده و ارزشمندی راکه در معماری قبل از ۱۹۳۰ وجود داشت بار دیگر عرضه کرده و خود نیز بخشی برآن بیافزائیم . سوء تفاهمی بیش نخواهد بود اگر این برنامه را عکس‌العمل بسوی گذشته و تقلید آن بدانیم . »

آلوار آلتو در نطقی بنام «انسانی ساختن معماری» درامریکا 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 وبویژه برجنبه‌ی 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 انسانرا دربر گیرد آنگاه فونکسیونالیسم فنی خالص میتواند قابل قبول باشد لیکن چنین امکانی وجود ندارد معماری نه تنها همه‌ی فعالیت های بشر را در برمیگیرد بلکه بایدآنرا در همه‌ی این میدانها دریك زمان توسعه داد . در غیراینصورت نتایج یکطرفه و سطحی خواهد بود ..... این منطق گرائی نیست که در اولین دوره‌ی معماری مدرن براه غلط رفته است .

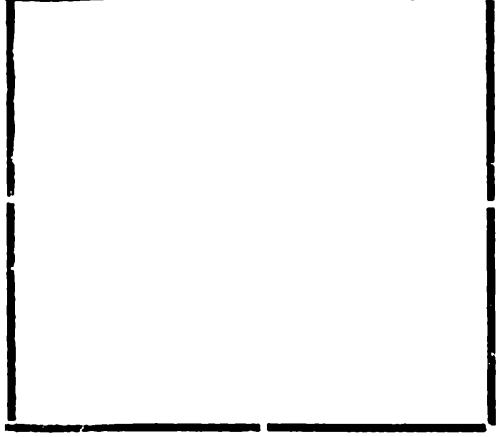
«اشتباه دراین نکته نهفته است که منطق گرائی بقدر کافی عمیق نبوده است. دردوره‌ی جدید معماری مدرن میکوشد بجای مخالفت بافکر منطقی روشهای آنرا بوسیله‌ی زمینه‌های فنی برزندگی و فعالیت‌های روانی بشر تطبیق دهد.. دوره‌ی جدید معماری مدرن بدون شك مرحله‌ی تازه ایست که هدف ویژه‌ی آن حل مسائل انسانی وروانی میباشد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

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

را اخـذ کرده و آنگاه در جهت مخالف دنیای تئوریـك بسوی ارگـانیك متمایل شده است . همین کوشش برای از بین بردن قرار دادها 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 که‌هرگزدرجریان‌اصلی‌فونکسیو- نالیسم‌قرار نگرفته‌یافت.

اکنون اگر متوجه‌ی ممالك متحده‌ی امریکا شویم در می‌یابیم که آنهانیز از راهی متفاوت (اگرنخواهیم بگوئیم مخالف) بنتایج مشابهی رسیده‌اند . در آنجا یك سنت طولانی معماری ارگانیك ـ که درآن میان ریچاردسون، سولیوان ورایت از همه مشخص‌ترند ـ از طریق لسکاتس Lescaze ، نوترا Neutra ، گروپیوس و بروئر تحت تأثیر تماس بـاجنبش‌های معماری اروپا قرارگرفته است ...

معماران اروپائی‌نیز بخاطر این تماس بهمان نسبت تحت تأثیر سنت معماری امریکا قرارگرفته‌اند و از این رهگذر فقط کافی است که‌محله‌ی‌کارگری‌دسا اثر والترگروپیوس (۲۸-۱۹۲۶) را با خانه‌سازی او درشهر نیوکنزینگتون New Kensington در پنسیلواینا (۴۱-۱۹۴۰) مقایسه کنیم تـا دریابیم‌که صرفنظر از تضاد شکل زمین و موادکار تأثیر آزادی‌بخش‌معماری امریکا چگونه برمعماران اروپائی مؤثر بوده است.



فصل میانی

معنی و حوزه‌ی کلمه‌ی ارگانیك در معماری

«من برای شما اعلامیه‌ی استقلال جدیدی می‌آورم.... یك‌معماری ارگانیك بمعنای جامعه‌ای ارگانیك است . عقاید ارگانیك درباره‌ی ساختمان صحیح با قوانینی‌که زیبائی خارجی و یا تنها سلیقه آنها را تحمیل می‌نماید مخالف است و نیز مردمی که اینگونه معماری بدانان تعلق دارد بـا چنین تحمیلات خارجی (که همگام باطبیعت و انسانی که کار خود و جائی را که بخاطرش می‌تواند خوشبخت و مفید باشد یافته است نیست) برزندگی خود مخالفند.. بنظر میرسد کـه در هیچ دوره‌ای زیبائی برای مدت زمانی طولانی معنـا نداشته است و باور دارم که‌اکنون زمان آن آمده است‌که زیبائی بالاخره برای دوره‌ی ما معنائی بیابد... در تاریخ جدید ، هنر ، علم و مذهب هرسه

بهم آمیخته و بوحدتی نایل می‌گردند که معماری ارگانیك در مرکز آن قرار دارد .»

این قسمتی از کلمات پیامبرانه ایست که فرانك لوید رایت بسال ۱۹۳۹ در پیام خود بمعماران انگلستان آورده است. البته این مطالب را بایدتاحدودی در نظرگرفت لکن فعلاً فقط احتیاج داریم‌کـه بپرسیم معنای ارگانیك و بخصوص معماری ارگانیك چیست ؟

ویلیام لسکاتز می‌گوید که «ارگانیك» اصلاً دارای معنای مشخصی نیست : «ارگانیك کلمه‌ایست که فرانك لوید رایت برای تشریح معماری خود بکار می‌برد و هرگز رَاضی نشده است که کار معمار دیگری را نیز ارگانیك و یامعماری‌بخواند. این‌صفت اولین‌بار وسیله‌ی نخستین استاد اولوئیز سولیوان بمعماری‌اطلاق‌شده‌است. همچنانکه کلود براگدون Claude Bragdon دوست صمیمی سولیوان و سر دبیـر « گفتگو هـای کـودکستانـی » Kindergarten Chats در نطقی تحت عنوان «معماری ارگانیك» در موسسه‌ی‌هنری شیکاگوبسال ۱۹۱۵ تشریح‌کرده است ، معماری درسراسر گیتی ودر همه‌ی اعصار تاریخ بوسیله‌ی یك‌دوگانگی اجتناب ناپذیربدوقسمت تقسیم شده است . یـا ارگانیك بوده است (و بدین ترتیب ارگانیسم طبیعی راتعقیب میکرده) ویا ترتیبی (وبرحسب چند ایده‌ی اقلیدوسی که پرداخته‌ی بشر است ساخته می‌شده) . با در نظرگرفتن اینکه «گوتیك» و «ارگانیك» درجستجوی بیان آزاد بودند وازسوی دیگر «رنسانس» و «ترتیبی» برحسب قوانین پیش‌بینی شده عمل میکردند مطلب ساده‌ای خواهد بود اگر بدانیم‌که در حقیقت همه‌ی خلاقیت‌ها باید هم ارگانیك و هم ترتیبی باشد. بهرحال‌من می‌بینم وحس می‌کنم‌که معماری وجودنداردمگر ارگانیك باشد ونیزمعماری نخواهد بود اگر در عین حال ترتیبی نباشد. خود براگدون می‌افزاید که شاهکارهای معماری در عین ارگانیك بودن ترتیبی هستند. «گداختن و ذوب شدن در حرارت خلاقـه» (روانی ـ ارگانیك) کـه محققاً دوره‌ی ضروری خلاقیت است بی‌شبهه خود یکی‌از مراحل خلاقیت می‌باشد.انتخاب،راهنمائی و «ترتیب» (فکری) مرحله‌ی دیگری است کـه بهمان اندازه برای خلاقیت ضروری است وکارهنری ـ یامعماری ـ درصورتی کامل است که ایندومرحله نقش خود را بطورکامل بازی کرده باشند.»

«گیدیون درعین حال که می‌گوید کلمه‌ی ارگانیك محققاً دارای معنای مشخصی است خود میافزاید کـه وقتی این کلمه بصورت معماری ارگانیك در میآید نامفهوم می‌شود :

«در طول تاریخ دوراه وجود داشته است ـ راهی بسوی دنیای منطقی وهندسی وراهی دیگر بسوی دنیای غیرمنطقی و ارگانیك ، دوراه مختلفی که بامحیط بازی کرده ویا بر آن مسلط میگردد . راههای دوگانه‌ی رسیدن به‌مسئله در همه‌ی فرهنگهای اولیه و یااین اواخر وجود داشته است .... اختلاف بین ادراکات ارگانیك و هندسی امروزه نیزحتی در نقاشی ومعماری معاصروجود داشته وهمواره راههای تکراری رسیدن بمسئله بوده‌اند وهیچیك رابردیگری تفوقی نیست. هنرمند حق دارد کـه انتخاب کند و برحسب هدف و توجهش سخن گوید .

«فرانك لوید رایت از همان ابتدا بامسئله‌ی درك ارگانیك روبرو بوده است وهمه‌ی کوشش او صرف این شده است که خود راازطریقی که معماری ارگانیك می‌خوانـد (صرفنظر از آنچه کـه هست) بیان دارد . او دوست می‌دارد در سایه‌ی این احساس کارکند . رایت در ۲۵ ژانویه ۱۹۴۰ در نطقی که‌درتالار جکسون Jackson Hall دربوستون ایرادکرد همه‌ی بحث خودرابااین مسئله اختصاص داد . او کوشید بانوعی گفتگوی سقراطی و مبادله‌ی عقیده بین گوینده وشنونده این مسئله را تعریف و تشریح نماید، اماکوشش‌او بیهوده بود و بالاخره آشکار شد که هیچگونه تشریحی در غالب کلمات امکان‌پذیر نبوده و آنچه را که او معماری ارگانیك می‌خواند تنها از طریق آثارش آشکار می‌گردد .

«در حدود سال ۱۹۰۰ لوئیز سولیوان «درگفتگو های کودکستانی» کوشید بمعنـای واقعی اصطلاح معماری ارگانیك برسد و روش متخذه او بدین منوال بود که دریابد کلمه‌ی ارگانیك چه معنائی ندارد . او گفت ارگانیك بمعنای زنده بودن و توسعه یافتن است و بدین‌ترتیب با معماری امریکا بسال ۱۹۰۰ که او از آن‌بدینگونه‌ذکرمی‌کند تفاوت دارد: «قابل ترحم بخاطرحماقت ـ هایش ، عمل بدون فرم ، فرم بدون عمل و ریزه‌کاریهائی که ربطی به توده‌ها ندارد..» .. برای‌او کلمه‌ی‌ارگانیك‌بمعنای «جستجوی‌واقعیت‌ها است.عبارتی که من‌دوست میدارم‌زیرا حس‌زندگی‌ای‌راکه بخاطرش‌بوجود آمده (یعنی بچنگ

آوردن کامل اشیائی که بر آن دلالت می‌کند) دوست میدارم. از نظر سولیوان ورایت کلمه‌ی ارگانیك اعتراضی برعلیه شکستگی شخصیت و فرهنگ است «ویا توسعه ایکه در آن تفکرو احساس باهم همگامند مشخص میگردد .»
هیچکاك Hitchcock نیز اگرچه مقصودش را باکلمات خشن‌تری 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 یاناآگاهانه دریك سبك منفرد بین‌المللی‌کار می‌کنند اختلافی اساسی وغیر قابل اجتناب وجود دارد . درعمق کاردرمیابیم‌که آن‌ها کلاسیکند و رایت رمانتیك است .
در بین مهمترین تاریخ نویسان معماری مدرن برندت Behrendt تنهاکسی است‌که اهمیت خاصی برای ارگانیك قائل شده است . او بخاطر آورد کـه برای اولین بار کلمه‌ی ارگانیك را بورك هاردت Burckhardt در مورد معماری بکار برد و واساری Vasari (اگرچه در باره‌ی ساختمـان رنسانس‌سخن می‌گفت یعنی درباره‌ی‌قصر فارنزیا Farnesia اظهار عقیده میکرد) در بـاره‌ی این قصرگفت : « ساخته نشده بلکـه بدنیا آمـده » Non muratosma veramente nato . لازم است خاطر نشان سازیم‌که در نهمین کتاب معماری Architectura بقلم‌لئون‌باتیستاآلبرتی Leon Battista Alberti که شخص کلاسیك خوش‌مزه‌ای‌بوده و قبل از واساری می‌زیسته اشاره‌ی مشابهی‌آمده است . او می‌گوید : ساختمان تقریباً شبیه حیوان است یعنی فرمهایش از داخل بسوی خـارج عمل می‌کند .»
برندت آشکار می‌سازدکه تنها یکبار در تاریخ در یك کار هنری نشانه‌ای از ارگانیك همراه با فرم وجود داشته‌که آنهم‌معابددوریك‌می‌باشد . بقیه‌ی‌آثار را می‌توان دریك یادوطبقه‌جاداده‌وآنها را بقول‌گوته Goethe « هنرهای فرماتیو» ویا «هنرهای زیبا» خواند . درزیر صورتی از آنچه که‌بطورمتفرق درکتاب برندت یافت شد آمده است .

معماری ارگانیك	معماری‌غیرارگانیك
۱ ـ هنر فرماتیو	۱ ـ هنرزیبا
۲ ـ محصول‌حساسیت‌ذاتی	۲ ـ محصول تفکر

۳ ـ محصول تخیل اشراقی	۳ ـ محصول تخیل سازنده
۴ ـ تماس نزدیك با طبیعت	۴ ـ دوری از طبیعت
۵ ـ جوینده‌ی هدفهای ویژه	۵ ـ جوینده‌ی هدفهای جهانی
۶ ـ پراز بسیار شکلی و گونه گوئی	۶ ـ متمایل به قانون ، سیستم وقاعده
۷ ـ واقع گرا	۷ ـ تصور گرا
۸ ـ طبیعت گرا	۸ ـ سبك گرا
۹ ـ فرم های بی‌قاعده (قرون وسطائی)	۹ ـ فرمهای باقاعده (کلاسیك)
۱۰ ـ ساختمان همچون ارگانیسمی برحسب قانون وجودی خود و با ترتیب ویژه‌ی خود که هماهنگ با عملیات و محیطش می‌باشد مثل گیاه و یا هر ارگانیسم زنده دیگری رشد می کند .	۱۰ ـ ساختمان چون مکانیسمی که در آن همه‌ی عوامل بر حسب یك نظم مطلق تحمیل شده اندو همراه با قانون از پیش ساخته‌ی تغییر ناپذیری بوجود می آید .
۱۱ ـ فرمهای پویا (دینامیك)	۱۱ ـ فرمهای ایستا (استاتیك)
۱۲ ـ فرمهای آزاد از هندسه	۱۲ ـ فرمها براساس هندسه و واستر ئومتری (قسمتی از هندسه که مربوط به محاسبه احجام است)
۱۳ ـ محصول ادراك اولیه	۱۳ ـ جستجوی تناسب کامل، قطع های طلائی و زیبائی مطلق
۱۴ ـ مغایر با کمپوزیسیون	۱۴ ـ کمپوزیسیون
۱۵ ـ حاصل تماس با واقعیت	۱۵ ـ محصول تحصیلات

صورتی که در بالا آمد و برندت آنرا « دوگانگی روح خلاقه » می‌خواند می‌تواند توسعه یابد و ما می‌توانستیم امپرسیونیسم و کوبیسم را برای مثال ذکر کنیم . درواقع برندت ازدو کلمه‌ی معماری وساختمان صحبت می کندو ازاولی معنای ساختمان دانشمندانه ، آکادمیك ، محصول اطلاع و متکی به فکر را می‌طلبد . در جای دیگر خواهیم دید که این مقایسه گاه چقدر سهوی است . در هرحال این گفته‌ی برندت درباره‌ی هنرزایت مهم است : « هنر او برپایه‌ی یك اصل معتبر عمومی بناشده ، اصل معماری ارگانیکی که اگر

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

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

« یك طرح را وقتی می‌توان ارگانیک خواند که در درون کلیت آن تشکلی هماهنگ برحسب ساختمان ، ماده‌ی کار وهدف فی‌مابین اجراء برقرار باشد. بادرنظر 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 زیبائی واقعی ازهمه‌چیز مهم‌تر خواهدبود . »

اینگونه کوشش‌ها برای تعریف کلمه‌ی مورد نظر ما آشکاراچیزی جز تشریحی مبهم نیست و واقعاً طبیعی است که معماری اگر بخواهد هنر خوانده شود از موصوف بودن هرگونه صفتی بدور باشد . بدین ترتیب آیاناچاریم اینگونه به‌بحث خاتمه دهیم که‌جستجوی‌عمومی ـ ازروسیه تاآمریکاو ازفنلاندتاژاپن ـ برای بوجودآوردن تمایلی ارگانیك بسوی معماری حاصل یك سفسطه‌ی‌فلسفی بوده وباید آن را بعنوان یك اشتباه بدور افکنیم ؟ بایدگفت که این‌جستجو برای یافتن چیزی غیرممکن نیست و اگر بخواهیم خود را در یك‌مسیر کاملاً انتقادی‌محدود کنیم باید آن را تعقیب کرد. اگر هدف این جستجو، محرکات جستجو کنندگان، کوشش عظیم نسل جدید معماران ، تمایلشان‌بسوی‌معماری و مسائل آن وشدت توجهشان را مطالعه کنیم آنگاه ناگزیر به پذیرفتن‌این حقیقتیم که‌معماری ارگانیك ـ نه در زیباشناسی معماری ، بلکه درروانشناسی، توجهات اجتماعی و منطق عقلانی آنهائی که بامعماری سروکار دارند بـرای خود جائی دارد . بدین‌ترتیب بنظر می‌رسد که تفاوت بین‌معماری‌ارگانیك و غیر ارگانیك تفاوت مطلقی نبوده بلکه دارای درجات مختلف و تأکیدهای گوناگون است .

اگر بعضی از جملاتی که نقل کرده‌ام کامه بکلمه مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد می‌توان آن‌ها را بکار فونکسیونالیست های اولیه نسبت داد. درمعماری لوکوربوزیه و بالاتر از او در معماری گروپیوس ، فرم‌ها حاصل عمل بوده و برحسب شرائط متغییر تغییر می‌کند. لکن نکته‌ی مهم اینجاست که‌آیاباید این عمل را بانقشه‌ی تئوریك ، کلاسیك و ازپیش ساخته‌ای مرتبط کرد و یا

آن را وابسته‌ی رشد طبیعی اشیاء بکمك هسته‌ی ضروریشان دانست . باید تصمیم بگیریم که آیا بین سبك یونانی و گوتیك ، لوکوربوزیه و آلتو، وبین نسل اول و دوم معماران مدرن اختلافی ـ تکرار می‌کنم نه در ارزشهای هنری بلکه در ذهنیت و شکل روانشناسی کار معماران ـ وجود داردیاخیر . در بسیاری از کشورهای اروپائی وقتی دهقانی تصمیم می‌گیرد خانه‌ای بسازد بلافاصله به مکعب ویاسایر فرمهای ساده‌ی هندسی میاندیشد وآن را بزرگتر از احتیاجاتش ساخته ، دو اطاق را قفل می‌کند و بلامصرف می‌گذارد تا هنگامیکه بچه‌هایش بزرگتر شدند بکار آید . در فکر رشد خانه‌اش وابسته به‌برنامه‌ی معینی بوده و در چهارچوب یك طرح هندسی محدود است . اما کارگر امریکائی روش دیگری دارد . او ابتدا یك اطاق می‌سازد و سپس در طول زمان اطاق دوم وبعد سوم پاسخگوی احتیاجات متغیر پیشروش خواهد بود . نگاه کردن دهقان اروپائی به ماده ، تئوریك ، غیر ارگانیك و حتی کلاسیك است . از سوی دیگر روش کارگر امریکائی بیشتر تکاملی بوده وبه رشد طبیعی وابسته‌تر است ـ در یك کلمه بگوئیم ارگانیك است : فرمهای بیرونی مشتقات فضای بیرونی است .

تفاوت بین ارگانیك و غیر ارگانیك از روی احساسات مورد تأکید قرار نمی‌گیرد و این تفاوت درانتخاب طریق برنامه‌ریزی مؤثر است. این‌تفاوت بین خانه‌ی دهقانی که بدون معمار ساخته می‌شود و آخرین ساختمان های صنعتی یعنی خانه‌های کارخانه‌ای آشکار است . مثلاً خانه‌ی چرچیل را Churchill House که نتیجه‌ی تولید فراوان کارخانه‌ای جدیدبرای مردم انگلستان است درنظر بگیرید . این خانه خشك ، کلاسیك، غیرشخصی وسرد است. از طرف دیگر در سوئد و امریکا خانه‌های کارخانه‌ای دارای اطاقهای مجزا هستند و بدین ترتیب می‌توان برحسب تمایل شخص اطاقها را بهم چسبانده یا ازهم جدا کرد . حتی استفاده از ساخته‌ی کارخانه اگر از چنین راهی صورت پذیرد هرخانه بقدر کافی از ارگانیك سهمی برده و با همسایگان خود تفاوت خواهد داشت وخواهد توانست زندگی شخصی وواقعی ساکنینش رابیان کند.

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

که اکنون کامل‌تر شده و به‌صندلی‌های سارینن Saarinen (۱۶)- در بکار بردن مفهوم وسیعتر روانشناسانه‌ی آن می‌توانیم معماری ارگانیک‌رابتوجه 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 ودرجهت مخالف معماری تئوریك و هندسی باشد و معیارات هنری ، احجام سفید واستوانه‌هائی‌که مشخص معماری مدرن اولیه است ولختی‌عمومی آن را بیان دارد. با بیان مختصر خصوصیات برجسته‌ی معماری ایالات‌متحده این تفاوت آشکارتر خواهد شد .

همچنانکه گفتیم‌استفاده‌ازکلمه‌ی‌ارگانیك‌درموردمعماری‌ازمدتها پیش آغاز شده و آشفتگی بزرگی را ایجاد کرده است . مانیز تصمیم نداریم که معنای‌دقیقی از آن ارائه دهیم . هیچ کلمه‌ای و قطعاً هیچ صفتی وجود ندارد که معنای آن تاحدی‌تقریبی نباشد لیکن درهرحال دوتصور غلطوجود داردکه بایددرمقابل آن محتاط بود .

یکی از این دوطبیعت‌گرائی است. وقتی می‌گوئیم مابابد چشمان خود را به طبیعت بدوزیم‌خطر این سوء تفاهم پیش‌می‌آید که باید از طبیعت تقلیدنمائیم. احتمال رخ دادن این اشتباه ویژه بسیار است زیرا حمایت‌کنندگان معماری ارگانیك بمعابد مصری وکاتدرال‌های سبك گوتیك و تزئینات مصری‌وگوتیك که تاحد زیادی طبیعت گرایانه است توجه زیادی دارند. برندت اگرچه ما را از خطر اینگونـه درك آگـاه می‌سازد خود همواره بمقایسه‌ی طبیعت و طرحهای رایت می‌پردازد : یك ساختمان «مثل یك گیاه» از زمین بسوی‌نور برمی‌خیزد. سقف‌های پیش‌آمده دارای «حیاتی شبه گیاهی است‌که بفرم‌های معماری ترجمه شده» ؛ اشکال گوناگون پنجره‌ها و روابطشان بـا یکدیگر موقعیت‌برگها را بخاطر می‌آورد؛ ورابطه‌ی بین بدنه‌ی خانه وخرده‌کاریهای

آن استادانه‌تر و ظریف‌تر می‌شود ، عادت به تشبیه دوچیز بیگانه تاآنجاکه منتقد را قادر به نزدیکی با مقصود شاعرانه طرح می‌سازد ممکن است صحیح باشد لیکن بمعماری ارگانیك‌هاله‌ای از طبیعت‌گرائی رمانتیك و بـازگشت مکانیکی به طبیعت را میدهد که در آن بمضامین طبیعت‌گرایانه ارزش‌هنری ویژه‌ای داده می‌شود . در صفحات این کتاب با اعتبار اینگونه انتقاد کاملاً مخالفت شده است . بدترین شبه رمانتیسم انگلستان مملو از خرده کاریهـای طبیعت‌گرایانه بودکه از آن بخاطر دادن زیبائی اضافی بنمای خارجی‌کلبه‌ها استفاده می‌شد حتی رایت نیز همیشه از این اشتباه طبیعت‌گرائی‌مصون نیست و بعنوان مثال می‌توان از تزئینات «هنرجدید» قطعات سنگی که مابین‌آجر کاریهای خانـه ویلیامز (۱۸۹۵) در ریور فارست River Forcst در ایلی‌نویز Illinois (که هدف استحکام بیش از پیش ساختمان برروی‌زمین است)قرارگرفته‌وستونهای‌مشهورساختمان س.ك.جانسون S.C.Johnson (که او در آنجا آشکارا با خاطره‌ی درختان بازی می‌کند) نام‌برد.

اکنون نوبت به اشتباه زیست‌شناسی می‌رسد واین‌یك از آنجا که اشخاص‌بسیار روشنفکر نیز بآن اعتقاد دارند از دیگری مهم‌تر و جدی‌تر است . از زمانیکه واساری اعلام داشت که اگر معماری برای انتقال ارزشهـای اساسی روانی بکار برده می‌شود باید ازنظر ارگانیك مانند بدن انسان باشدونیزازهنگامیکه میکل آنژ Michelangelo اظهار داشت کـه هیچکس بدون داشتن اطلاعات دقیق از تشریح بدن انسان قادر بدرك معماری نخواهد بودتازمان جفری اسکاث Geoffrey Scott و آرنولد ویتیك ـ Arnold Whittick عده‌ی زیادی ازمنتقدین بخصوص آلمان‌ها و انگلیس‌هابکمك تشبیهات زیست‌شناسی یك‌سیستم‌زیباشناسی بوجود آوردند. دراین تشبیهات‌آنها مثلاً درباره‌ی برجی صحبت می‌کنندکه خود برمی‌خیزد ، ستونی که درخود فرورفته است ، نمائی‌که پراز جنبش ویاآرام وگسترده می‌باشد و خطوط یك منحنی مارپیچ که شجاع یا ضعیف ، سخت یابی‌حال ، باقدرت ، جاری و از این قبیل است .

«هنر معماری نگارش حالات بدن بصورت فرم‌های ساختمانی است.» «طریق ساده وشبه انسان که دنیا را بشری ساخته و آن‌رابکمك‌قیاس بابدن‌و آرزوـ های ماترجمه می‌کندهنوز طریقه‌ی زیباشناسی است ؛ این روش پایه‌ی‌شاعری

بوده و بنیان معماری محسوب می‌گردد . » «معماری برای تأکید آن مفهوم فشار ومقاومتی را انتخاب می‌کندکه آشکارا جوابگو بوده و چابکانه‌خاطرات ما را از امنیت فیزیکی و قدرت اغناکند.» این جملاتی از اسکات بود .
«این درك از معماری لزوماً این احتیاج را پیش می‌آورد کـه باید بکمك تشخیص ذاتی وتجربه‌های زندگی ارگانیك محفوظ درذهن گسترشی ، عادتی وهوادارانه از بدن انسان وجود داشته باشد . ساختمان‌ها برحسب اینکه تا چه‌حد باردیگر احساسات زندگی ارگانیك ما را بوجود می‌آورند برای ما لذت‌بخشند ویا نیستند . کیفیات وحدت ، قدرت و ضعف ، ایده‌ی حرکت و لذت‌نشاط‌بخشی‌که در فضا وجود دارد همگی وابسته به‌هستی فیزیکی‌ماست .»
این جملات به ویتیك تعلق دارد .
چنین اشتباهی موجب می‌شود که بکاربردن فرم بفرم معماری (همچنانکه در مورد روسیه دیدیم) لذت زیباشناسی مبدل به لذت زیست‌شناسی و حتی جنسی می‌شود. برای مخالفت با چنین وضعی‌می‌توان‌باین مسئله اشاره‌کردکه انسان باشدتی مساوی نسبت به‌فرم ارگانیك وغیر ارگانیك عکس‌العمل نشان‌میدهد وحتی شاید بهتر باشد بگوئیم باین خاطرکه برای او درك ایده‌ای یك دایره ویا یك کره آسان‌تر از چند شکلی گوناگون همه‌ی فرم‌های نیم دایره و نیم کره‌ی دنیای ارگانیك است در مقابل فرمهای غیر ارگانیك باشدت بیشتری عکس‌العمل می‌کند .
اگر جفری اسکات در جوانی نمرده بود می‌توانست همانگونه‌که درشاهکارش «معماری مکتب انسان گرائی» قول داده بود تـاریخ معماری رنسانس را در پرتو این تئوریهای برنسونی Berenson مورد تجدیدنظر قرار دهد و در نتیجه یااین عقاید را بکلی ردکرده و یا باریك بینی او ـ حتی از طریق همان دلائل ضعیف ـ منجر به‌ایجاد یك سلسله قیاسات انتقادی درخشان‌می‌شد که طبیعت آن را اکنون نمی‌توانیم حدس بزنیم . لیکن بهرحال این مسئله را نمی‌توان انکار کردکـه باحتمال قوی اشتباه زیست‌شناسی می‌تواند براثر تشبیهات بوجود آید واین درست مخالف آنچیزی است‌که می‌خواهیم دراین کتاب با آوردن کلمه‌ی ارگانیك ثابت کنیم .
اشتباه زیست‌شناسی ویاگرایش باشکال انسانی در ریشه‌ی اکسپرسیونیسم جای دارد. این اشتباه این‌عقیده را قوت می‌بخشدکه خانه‌ها باید مبین احساسات ،

حالات فکر انسان ویـا مضمون واقعی ساختمان باشد . این فکر در حقیقت پدیده‌ی یك انحطاط می‌بـاشد . این ممکن است حقیقت داشته باشدکه مردم مسابقه‌ی فوتبال را برای سیراب‌کردن حس گرسنه‌ی فیزیکی خودازطریق لذت دیدار قدرت بازیکنان تماشاکنند و چون مـادارای حس حقارتیم اشیاء زیبا را تحسین می‌نمائیم ونیز باین خاطر از ریتم ، نظم وروانش یك سنفونی یاقطعه‌ی معماری‌که تشخیص میدهیم این کیفیات در زندگی روزانه مابصورت یك‌آرزو باقی میماند . لیکن مفهوم معماری ارگانیکی که ما می‌خواهیم‌پیش کشیم با اینگونه تشبیهات بیگانه‌ـ که درآن عامل اصلی ودر حقیقت قهرمان ماجرا ساختمان 'ست و انسان فقط تماشا کننده‌ای با یك سلسله یـادبود های بدنی وروانی می‌باشد ـ هیچگونه ارتباطی ندارد .
توجهی کـه معماری ارگانیك ، بر خلاف معماری آکادمیك و سبك‌گرا ، بانسان و زندگانیش نشان می‌دهد از ایجاد مستقیم و یا غیر مستقیم احساسات فیزیکی بـدور است . مثلاً اگـر معماری ارگانیك دارای حس حرکت و کیفیتی پویا است ، این حس و کیفیت از طریق دیوارهائی کـه با خطوط عصبی «هنر جدید» خاطره‌ی حرکت را زنده می‌سازد ویا از طریق ترکیبی که‌پیش از قابل حس بودن (و مادر مورد پلان باهاش دیده‌ایم) حرکت‌آشکارا را لازم‌می‌سازد بدست نمی‌آید . دلیل اینست‌که تشکل فضائی اساساً باحرکات انسانی‌که درآن زندگی می‌کند مشابه است. معماری ارگانیك بطورتجریدی مفید نیست بلکه اگر از لحاظ معنای دقیق کلمه بخواهیم متکی بفایده‌ی‌عملی است . ماهنوز شدیداً عادت داریم که بیك خانه مثل یك تصویر نگاه‌کنیم و حتی بهترین منتقدین اغلب در تجزیه و تحلیل پلان‌هـا و برش‌های طولی و عرضی بیشتر از تجزیه‌ی کلی ساختمان و کیفیت فضائی آن مهارت دارند .
معمار ارگانیك متوجه ساختمان است وبآن صرفاً از نقطه‌ی نظر فنی احترام نمی‌گذارد بلکه آن را مجموعه‌ی‌کلیه فعالیت‌های انسانی و احساسات‌اشخاصی می‌داند که‌آن‌را بکار خواهند گرفت .
معماری وقتی ارگانیك است کـه تشکل فضائی اطاق ، خـانه و شهر برای خوشبختی مـادی ، روانی و روحی انسان ساخته شده بـاشد . بدین ترتیب ارگانیك برپـایه‌ی یك ایده‌ی اجتماعی بناشده و از ایده‌ی فیگوراتیو بدور است. ماتنها وقتی‌می‌توانیم معماری را ارگانیك بخوانیم که بجای انسان‌گرا بودن انسانی باشد .

بخش دوم

فصل اول

سنت معماری در ایالات متحده امریکا

اغلب اشخاص تحصیل‌کرده اروپا هنوز با شنیدن عبارت «معماری امریکا» آسمان خراشهائی را بخاطر می‌آورند که از آن بیزارند و آن را تقلید آشفته‌ای از سبك های مختلف میدانند. در نظر آنها میدانهای سبك نئوکلاسیك واشنگتن، دانشکده‌های سبك نئوگوتیك ساحل اقیانوس اطلس، وکلیساهائیکه در همه جای ایالات متحده یافت میشود دارای نوعی حقارت ذهنی است و با اینکه نام اشخاصی‌چون ریچاردسون Richardson وسولیوان را می‌شناسانند (که همیشه اینطور هم نیست) از پذیرفتن کامل اهمیت یکی و بزرگی دیگری طفره می‌روند. معماری فرانك لوید رایت دارای شهرت بیشتری است ولی این معماری را نیز بخاطر جدا افتادن آن از زمینه‌ی تحول معماری امریکا

و بخاطر شخصیت بیگانه و رمانتیکش مورد تحسین قرار داده و از زیبایی هنری وکاملا معماری‌آن صرفنظر می‌کنند . دربعضی ازکشورهای اروپائی بسیاری از معماران تنها نام معدودی از همکاران امریکائی خودرا می‌شناسند و این همکاران نیز اغلب‌کسانی هستندکه زندگی را در اروپا آغازکرده‌اند و از آن جمله می‌توان ازلسکاتز ، نوترا Neutra و کوخر Kocher نام برد .

درحقیقت‌آسمان خراش ها تنها محصول‌کوچکی ازساختمان معماری می‌باشند و زنده‌کردن مجدد سبکهای مرده نیز مرضی نیست‌که در این قرن و یا قرن پیش مخصوص امریکا باشد و اهمیت دارد اگر بدانیم‌که معماری امریکا چه در قرن نوزدهم و چه در قرن بیستم دارای دوره‌هائی از شکوه راستین بوده که هنوز بکلی در اروپا ناشناس مانده است .

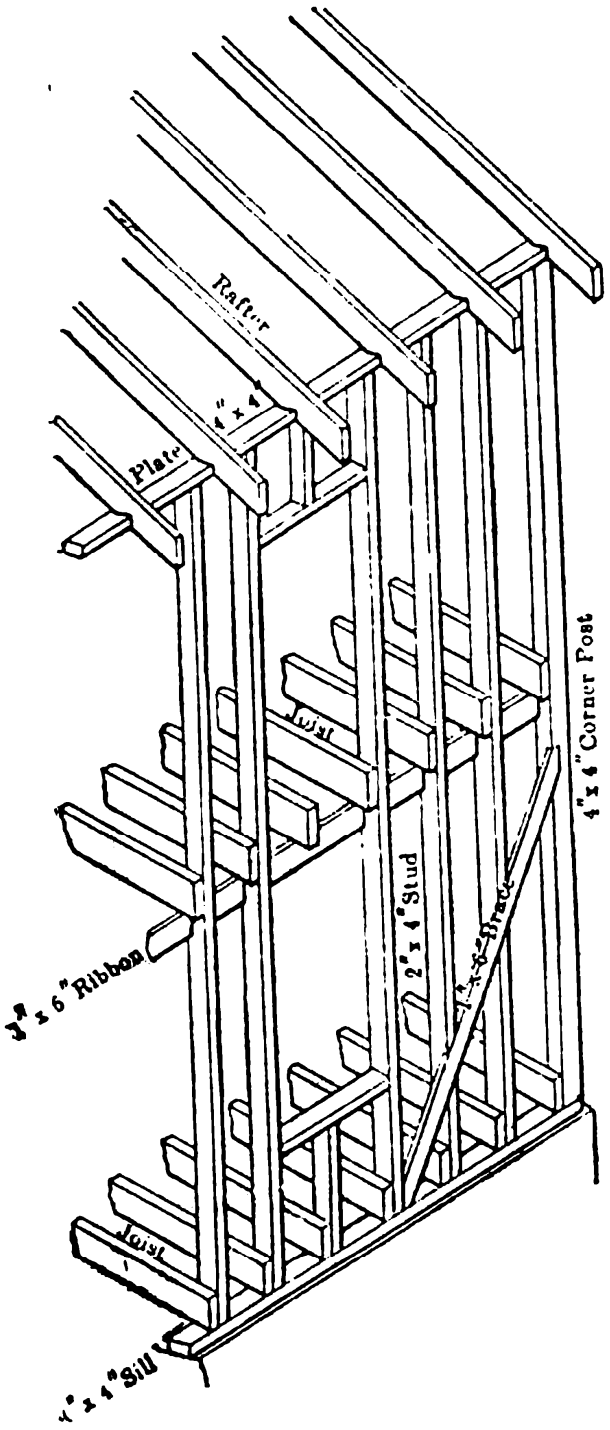
وقتیکه معمـار اروپائی با مجموعه‌ای از اصطلاحات مختصر انتقادی بامریکا رسیده و با معماری‌کهنه و نوآن آشنا می‌شود درمی‌یابدکه از یك قرن‌بقرنی دیگر سفرکرده است ودر طی اولین اقامتش‌همواره بین دواحساس سرگردان میماید زیرا هم حس می‌کندکه امریکائی‌ها اصلا چیزی از معماری نمی‌دانند وهم حس می‌کندکه‌آن‌ها همه چیز درباره‌ی معماری می‌دانند (و یا بهر حال خیلی بیشتر از اروپائی‌ها می‌دانند) . امریکائی متوسط برخـلاف اروپائی متوسط میداندکه چگونه یك پلان ویا یك مقطع را باید خواند و با مواد و روشهائی‌که در ساختمان یك خانه بکار می‌رودآشناست . او انسانی است‌که در مورد مسائل معماری دارای دانش شخصی اولیه‌ایست و این موضوع برای کسانی‌که فکر می‌کنند «جادوی ساختمان ذهنی» La magique de la Construction Spirituelle در انحصار آنان است عصبانی‌کننده می‌باشد . تا حدی احساسات مسافر تازه رسیده‌حاصل اختلاف بین‌امریکائی‌ها و اروپائی‌هاست. امریکائی‌ها هیچ علاقه‌ای به‌گفتگو درمورد «اصول» ندارند. لغاتی‌که بکار می‌برند حاصل ذهنیت‌کاملا انسانی و تجربی‌آنهاست و در باریك بینی روانشناسی غوطه ور است .آنها بجای بکاربردن‌کلمه‌ی «زیبائی» بصورت یك اسم خاص‌کلمات « لذت بخش » یا «جالب » را بکار می‌برند و در مورد «بحران روحی» می‌گویند «حمله‌ی‌عصبی» بنابراین‌بجای‌استفاده ازشاهکارهای زیباشناسی در زندگی خود می‌خواهند خانه‌هائی داشته باشندکه ازنظرمادی

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

در ۱۹۳۶ مندلسون پس ازسفر بامریکا کتابی برای نشان دادن وضعیت معماری امریکا بخصوص درزمینه‌ی صنعتی نوشت و گروپیوس نیز تقریباً درهمان زمان مسائل را مورد توجه قرارداد.

لوکوربوزیه که در مقابل نقاله های گندم وکارخانجات کانادا و ایالات متحده از خود بی‌خود شده بود اظهار داشت که آنها «اولین میوه‌های زیبای عصر جدیداند» مهندسین امریکائی با محاسبات خود معماری مارا پشت سر نهاده‌اند. 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 حقایقی تاریخی ضبط شده است.

گیدیون بخاطرمان میآورد که در حدود ۱۸۵۱ یعنی وقتی «نمایشگاه بزرگ» در لندن افتتاح شده بود مردم اروپا «در مقابل کمال فنی ظروف و اثات امریکائی و طرحهای ساده و بی‌پیرایه‌ی آن تعجب کردند». و امروز نیز روش خانه سازی امریکا هنوز اروپائی‌هارا متعجب میسازد. در این روش از «قاب بادکنکی» استفاده می‌شود که این نام بخاطر سبکی آن و از طریق استهزاء بآن داده شده است. این قاب جانشینی برای قاب های ساختمان‌های مناطق مستعمره که شامل تیرهای سنگین و پر حجم است محسوب می‌شود. قاب بادکنکی ازنظر تولید (ودر نتیجه از نظر اقتصاد) و امور ساختمانی بخاطر سبکی خود انقلابی ایجاد کرد. دیوارها ازالوارهائی (Stud) باسطح مقطع ۴ × ۲ اینچ بوجود میآید که از هم ۱۶ اینچ فاصله دارد و بر یك الوار تحتانی


Rafter
4"x 4"
Plate
Joist
2"x 4"Stud
4"x 4"Corner Post
3"x 6"Ribbon
Joist
4"x 4"Sill

قاب بادکنکی

Sill ویك الوارفوقانی Plate با سطح مقطع ۴ × ۴ اینچ میخکوب‌شده‌اند ودرهریك ازگوشه‌هاالواری (Corner post) باسطح‌مقطع‌اینچ۴ × ۴قرار دارد . طول الوارهای محوری باندازه یك خانه‌ی دوطبقه است . کف طبقات ساختمان را چوب‌هائی (Joist) باسطح مقطع ۸ × ۲ یا ۱۰ × ۲ و یا ۱۲ × ۲ اینچ می‌پوشاند که برحسب سطح هرطبقه فاصله‌ی این‌چوب‌ها بین ۱۲ تا ۱۶ اینچ تغییر می‌کند. بین طبقه‌ی اول‌این چوب‌ها به الوارتحتانی میخکوب شده‌اند ودر طبقه‌ی دوم چوب‌های مزبور برروی یك تیرحمال‌افقی Ribbon با سطح مقطع ۶ × ۱ اینچ که دندانه شده وبه الوارهای عمودی میخکوب است قرار میگیرد . تهیه‌ی قاب بادکنکی در واقع در آن زمان روشی نظیر خانه‌های کارخانه‌ای امروز بود . زیرا از الوارهای ساخته شده کارخانه‌ای در آن بکار رفته و این قطعات بکمك میخهای کارخانه‌ای بطرز اعجاب‌آوری برهم‌سوارمی‌شد.حتی امروزه پیشرفت‌های ساختمان قاب‌بست‌دار (باحمال‌های عمودی دور ازهم) و ساختمان سطح فشرده (که در آن ماده‌ی پوششی مورد استفاده کامل قرار میگیرد) امکانات جدیدی برای صرفه‌جوئی در مصرف الوار و کار را پیش آورده است . هنوز تقریباً در تمام ساختمان های معمولی ایالات‌متحده قاب بادکنکی و اشکال مختلف آن بکار می‌رود . آغاز استفاده ازاین‌روش رابه‌شخصی بنام جرج واشنگتن اسنوا ـ George Washington Snow (۱۸۷۰ ـ ۱۷۹۷) نسبت میدهند وکهنه‌ترین نمونه کابسای سن‌ماری (۱۸۳۳) در شیکاگو است. قاب بادکنکی و صندلی های ویندزور Windsor که هنوز در امریکا و اروپا بطور فراوان ازآن استفاده می‌شود اولین اقدامات توسعه‌ی فنی معماری «مدرن» امریکاست .

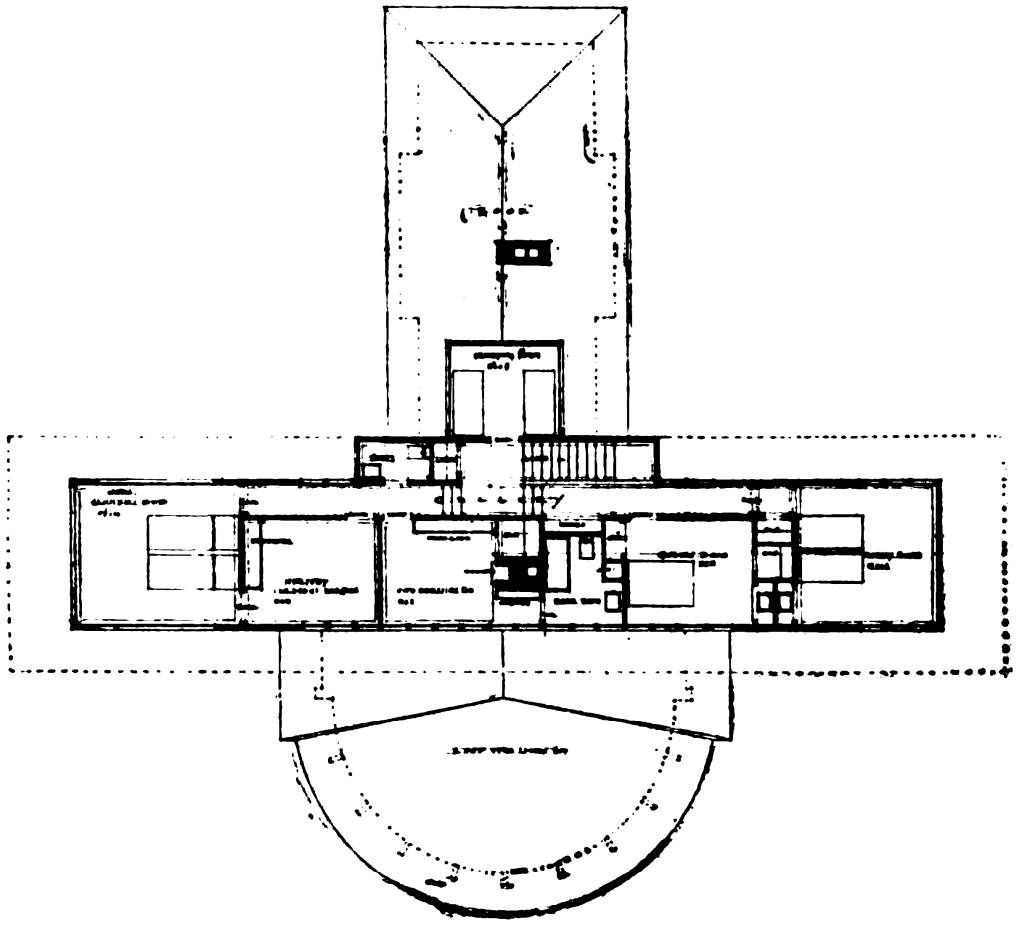
امریکائی‌ها از همان ابتدا که کارخانه‌سازی را آغاز کردند به تشکل فضائی ابنیه‌ی خود توجه‌خاصی داشتند. درمورد این خانه‌ها پلان اصلی انعطاف‌پذیر بوده و فرم‌ها هرگز نمی‌تواند مایه‌ی تغییر شکل آن شود وهرگاه‌که شرائط اقتصادی و اجتماعی لزوم بزرگ ساختن آن را پیش آورد این‌عمل بلامانع صورت می‌گیرد . «وقتی ویلهلم بود Wilhelm Bode بسال ۱۸۹۳ از نمایشگاه جهانی شیکاگو دیدن کرد گفت که آشکارا کار ساختن خانه‌ی امریکائی از درون آغاز شده وبه بیرون ختم می‌گردد.» این کشفی است که هنوز بازدیدکنندگان اروپائی را متعجب می‌سازد و خواهیم دیدکه این‌مسئله

چگونه به‌ریشه‌های اصلی معماری ارگانیك فرانك لوید رایت شکل می‌بخشد. ازآنچه گفته شد آشکار می‌گرددکه معماری مدرن در امریکا بدون مواجه‌شدن بامخالفت‌های سبك‌گرایان و فرم‌گرایان‌که اروپا دچار آن بود توسعه یافته است . در دوره‌ی زندگی پیشروان معماری ساختمان‌های معمولی راه را باین معماران مدرن نشان داده بود وامروز نیز همین ابنیه‌ی‌معمولی ـ ونه‌آسمان خراش و کارخانجات بزرگ صنعتی ـ است که «بدنه‌ی» اصلی معماری امریکا رافراهم‌می‌آورد. همانطورکه گیدیون گفته است: «فرانك لوید رایت برخلاف وان دوولد وهورتا Horta احتیاج نداشت‌که کار خود را باجدال برعلیه ازدحام و بدشکلی دیوارها شروع کند و یا بخاطر رقابت با تزئینات مرسوم زمان خود «هنرجدید»ی اختراع نماید.» (۱۷)

هیچ یك از ملل اروپائی نمی‌توانند ادعا نماید 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 ومدرسه دردهسال بین ۹۳–۱۸۸۳ مرتباً به‌پیروزیهائی نائل آمد .

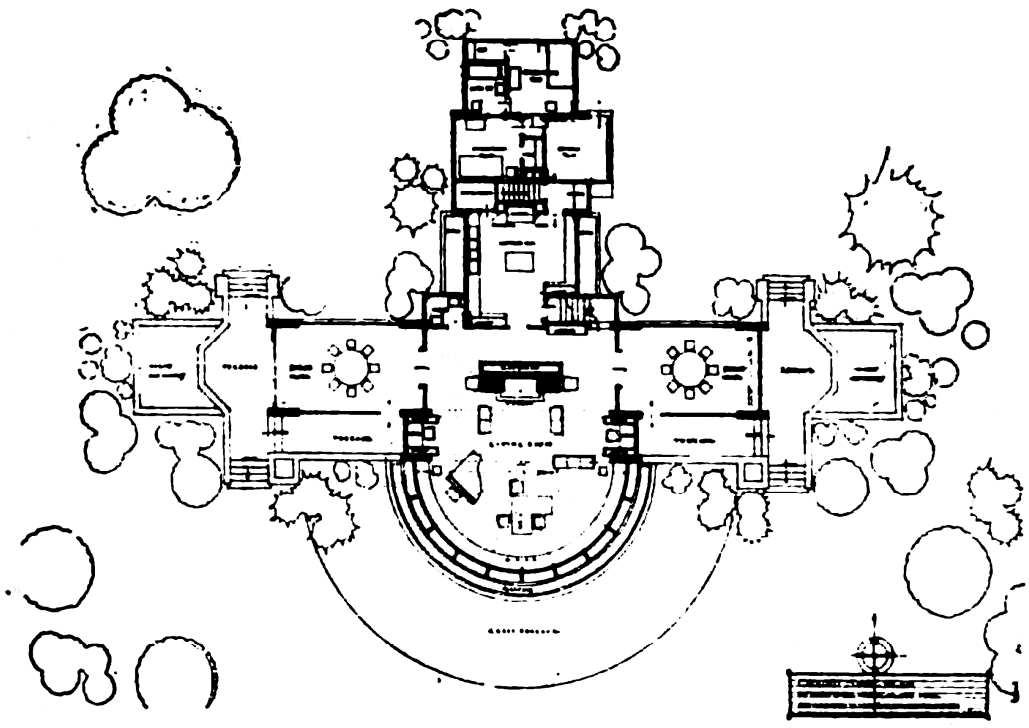
ماهم اکنون اشاره کردیم که تجدید حیات سبك رومن وسیله‌ی ریچاردسون (۸۶–۱۸۳۸) (مشابه همان تجدید حیات بوسیله‌ی برلاژ Berlage در اروپا) آزمایش سودمند ومفیدی در مورد رسیدن بسادگی بود. لیکن‌آخرین ساختمان‌های او و بخصوص فروشگاه مارشال فیلد Marshall Field در شیکاگو بخصوص در مورد آجرکاری که مشخصه‌ی اولین کارهایش می‌باشد آن روشنی واستفاده عالی از مواد کار سابق را ندارد. این استفاده درگذشته روش مصممانه‌ی او را برای رسیدن بچیزی‌که ممکن است تمایل مدرن‌بسوی معماری خوانده شود نشان می‌داد . لکن در بین معماران اروپا بزرگترین چهره و مؤثرترین شخصیت لوئی سولیوان (۱۹۲۴–۱۸۵۶) است . اواولین کسی بودکه از توانائی تکنیك جدید وبخصوص قاب‌های فولادی برای‌رسیدن به‌بیان‌جدید معماری استفاده کرد. در یك سلسله‌کار، وبالاتر ازهمه‌درساختمان وین رایت Wainwright Building در شهر سن‌لوئی (۱۸۹۰) و درفروشگاه کارسون پیری اسکات Carson Pirie Scott درشیکاگو (۱۹۰۴–۱۸۹۹) راهی را بسوی روشی صادقانه ، صریح ، متکی برعمل و

درعین‌حال عمیقاً انسانی نشان‌داد. او مستحق آن است که پیامبر معماری مدرن نام گیرد لکن سهمش در مورد این معماری بهمین‌جا خاتمه نمی‌پذیرد. او یك معلم بزرگ بود ودر دو کتابش بنام «گفتگوهای کودکستانی» (۲-۱۹۰۱)و «اتوبیوگرافی یك عقیده» (۱۹۲۲) شوق‌مردان جوان را برانگیخت. سولیوان حرارت شدید رایت را درخود داشته و علاوه برآن دارای شکلی مفهوم‌تر ، هوشی سرشارتر و روشی حاکی از همفکری بود که بیشتر در حرفه‌اش بچشم می‌خورد تا در شخصیتش . او برخلاف همه‌ی معماران امریکا قادر بود که فرهنگ کاملا جالب انسانی را با قدرت و وفاداری مذهبی پیشروان معماری امریکا درهم‌آمیزد وازآنجاکه‌تصور می‌کرد چون یك ساختمان تجسم‌زندگی است باید آن را وجودی زنده دانست، در مورد مفهوم ارگانیك معماری



ج.ج.المسلی G. G. Elmslie :کلبه‌ی تابستانی در وودز هول Wood's Hole ـ مسلما چوب...
پلان طبقه‌ی اول- تصویر شماره‌ی ۲۶ را ببینید ـ

پافشاری می‌کرد . فرمول «فرم متکی برعمل است» (۱۸) از اوست. باید دانست که هدف اوهرگز دربکاربردن کلمه‌ی عمل‌یك سلسله حرکات‌مکانیکی نبوده بلکه این کلمه را به مجموعه‌ی همه‌ی فعالیت‌های ذهنی ، احساسی ، روانی ودر عین‌حال مادی اطلاق می‌کرد که در درون یك بناجریان دارد . اهمیت اساسی سولیوان اکنون در ایالات متحده بخوبی شناخته شده است و زمان آنست که عقاید ونظریاتش اروپا را بحرکت آورد. زیراشك نیست این عقاید حتی امروز هم منبع فیاضی برای کارهای تازه خواهد بود.
شیکاگو برای ده‌سال بزرگترین مرکز معماری دنیا بود و امروز نیز ازاین نظر مهم‌ترین شهر امریکاست وبرنیویورك و واشنگتن برتری دارد. گروهی از معماران برگزیده با همفکری نزدیك با سولیوان این نهضت را ادامه دادندوازمیان آن‌هامی‌توان Martin Roche ،دانیال برن‌هام Daniel Burnham و بالاتر از همه ج.و.روت G.W.Root را با ساختمان ساده وکاملا مدرنش مونادناك بلاك Monadnock Block در شیکاگو (۱۸۸۳) نام برد. این معماران بدون درنظرگرفتن مواد کارشان ـ چه‌آهن‌و



ج.ج. العسلی :کلبه‌ی تابستانی‌در وودزهول. مساساچوست.پلان طبقه‌ی دوم ـتصویر ۲۶ رابینید ـ

چه مواد قدیمی از قبیل آجر و سنگ ـ روح معمار مدرن را خلق کرده‌واغلب 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 بهرنز Behrens بسکوت انجامید آن زمان در نهضت شیکاگو از بین‌رفته بود.

درمقام مقایسه معماری جدیدی که در حدود (۱۸۶۰) درانگلستان و(۱۸۹۰) در بلژیك بوجود آمده بود از رونق میافتد . نهضت ویلیام موریس بادومعمار 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 تکنیك صنعتی باقی‌ماند و باعث تجدید بنای پیشه‌وری شد . از طرف دیگر مدرسه‌ی شیکاگو موجد یك نهضت انقلابی در معماری بود و اختلاف ارزش این دونهضت را می‌توان بامقایسه‌ی‌مردانی‌که وارثشان بودند دریافت. نهضت «هنروصنعت» چارلزرنی‌مك‌اینتاش Charles Rennie Mackintosh (۱۹۲۸ـ۱۸۶۹) که خالق مدرسه‌ی زیبای هنر در گلازگو Glasgow است بما معرفی کرد ونهضت امریکا نابغه‌ای را عرضه داشت‌که با مك‌اینتاش در یك سال بدنیا آمده بود ـ و او فرانك لوید رایت است .

فصل دوم

فرانك لویدرایت

« آنها سولیوان را کشتند و م— —را نیز تقریباً بقتل رساندند ! » فرانك لویدرایت هنگامیکه دوره‌ی انحطاط پس از پیروزی‌های مدرسه‌ی شیکاگو را بخاطر می‌آورد از آن بدینگونه سخن می‌گفت . نمایشگاه ۱۸۹۳ شیکاگو می‌بایست آینده‌ی معماری‌امریکارا تعین میکرد . بالاخره نئوکلاسیك‌و نئو-رنسانس‌برنده شد و از آن سال به بعد تا حدودسالهای ۳۵-۱۹۳۹ زمینه-ایکه با آنهمه شکوه وجود داشت از بین رفت . سولیوان در ۱۹۲۴ در فقر مرد ، در حالیکه حتی معاصرینش ، باستثنای پنج یا شش نفر ، او را درك نکردند *

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

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 وعقاید خود را در بارهٔ معماری در کتابهای مختلف ، درسر گذشت خود و در تعداد بسیاری مقاله و نطق شرح داده است . آثار او بین سالهای ۱۸۸۷ ـ ۱۹۴۲ بالغ بردویست وپنجاه بنا می‌باشد و این عدد بجز طرح‌هائی است که هرگز جامهٔ عمل بخود نپوشید . باین دلیل من خود را فقط به نقل چند قسمت از چهار نطقی که او در RIBA لندن بسال ۱۹۳۹ ایراد کرد محدود کرده و سپس خواهم کوشید تاخصوصیات اصلی کار اورا 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 بناشده مخالف است و باصورت کنونی آموزش پرورش ـ چه سنتی و چه مدرن ـ که بر پایه‌ی تحصیلات آکادمیك قرار دارد مخالفت می‌نماید :
« معماری ارگانیك کم‌وبیش بمعنای جامعه‌ی ارگانیك است .... درجائی که برای انسان هیچ شکل عمومی‌اززندگی خوب‌صحیح وجود نداشته ودری‌بروی پیشرفت او گشاده نیست ، من امیدی به وجود آمدن معماری خوب‌ندارم . »
«اعلامیه‌ی‌استقلالی که امروز برای شما می‌آورم برای نفی چیزی نیست بلکه افکار مثبت اعتبار هر چیزی از قبیل .... پستی برروی زمین است و اثبات زندگی برای زیستن ماست.... من‌اعلام میکنم‌زمانی رسیده است که معماری طبیعت خودرا بشناسد و از این حقیقت آگاه گردد که اکنون‌زیستن درخارج اززندگی جریان‌دارد ، همین زندگی انسانی و در نتیجه بشدت متعلق‌بانسان است . معماری ترجمه‌ی لازم این‌زندگی نیست که ما ، اگربخواهیم‌به تنهائی وزیبائی بسربریم ، می‌شناسیم .»
« ترجمه‌ی زندگی کار واقعی معماری است ، زیرا میدانیم که ابنیه برای زندگی ، برای زندگی‌کردن در آنها ، و برای زندگی کردن با شادمانی فراهم شده‌اند و باین خاطرطرحشان ریخته شده که باین‌زندگی لذت وزیبائی بخشند .»
« .... اعلامیه‌ی استقلال .... کدام استقلال ؟ بله ، استقلال و رهائی از

همه‌ی تحمیلاتی که از سرچشمه‌های دوراز زندگی است . رهائی‌ازکلاسیسیم ـ چه‌کهنه وچه‌نو ـ و ازهرگونه توجه به مسائل «کلاسیك» . رهائی از تصلیب بیشترزندگی بوسیله‌ی زندگی تاجرانه و معیاری های آکادمیك متداول ، و بالاتر ازهمه‌رهائی‌ومخالفت باهمه‌ی تحمیلاتی‌که برزندگی سنگینی میکند . اعلامیه‌ی استقلال نه فقط بخاطر عقب افتادگی فرهنگی بلکه بخاطر وجود اجبار تحصیلی‌درزندگی ماست. من استقلالی راسخ از همه‌گونه زیبا شناسی آکادمیك ، بهرنوع ، درهرکجاو بهرشکل را اعلام میداریم .»

حرارت وشور چنین زبانی ، همان‌گونه‌که خوانندگان نیز متوجه شدند ، بیشتر زیبنده‌ی پیشروئی آمریکائی است که برای قاره‌ی‌کهنه سخن‌میگوید و هدف مطلوبش تکان دادن افکاری است‌که حاصل نتایج منفی پذیرفتن فرهنگی بی‌هیچ بحث وگفتگو ، است . جای تذکر نیست که اینگونه سخن گفتن با روحیه‌ی منتقدین هنری اروپانیست . رایت دوست‌نداردکه بشکل «عینی»سخن بگوید . دید او نسبت بگذشته حاصل زندگی‌و مسائل امروزی است وهرکجا که این گذشته و فرهنگش با مسائل امروز هماهنگی نداشته باشد بلافاصله با آن مخالفت می‌کند . در اروپا توجه همگانی بحق‌هم معطوف پیروزی‌های هنری است وهم بسوی‌مسائل مدرن که‌کاملاً با مسائل مبتلا به معماران ادوار گذشته متفاوت است معطوف‌می‌باشد . احترام بگذشته اغلب آگاهی مارانسبت بمسائل‌روزکم‌می‌کند .وجود ابنیه‌ای‌که ، اگرچه ضداجتماعی بوده‌و ازلحاظ رابطه با معیارات کنونی و از نظر فنی مزخرفند ، بسیار عالی بنظر می‌رسند باعث میشود که معمار ، گرچه دارای آگاهی اجتماعی بوده و میداند که ساختمان مدرن با هدف خود و شالوده‌اش بستگی داشته و این پیوند شرط اساسی پیروزی است ، دچار تردید می‌گردد . بعبارات دیگر احساسات‌او ، بعنوان دوستدار هنر ، اغلب با عوامل محرکه‌ایکه او رابخلق اثری تازه و امیدوار در جدال است . شاید فقدان این حالت در رایت باعث شده باشد که او از درك ولذت بردن از بعضی زیبائی‌های ابنیه‌ی قدیمی محروم بماند لکن همین‌کمبود با نیروئی فوق‌العاده و آزادی بزرگی برای بیان احتیاجات امروزی داده است . در پرتو چنین روشی است‌که باید حمله‌ی اوبه‌کلاسیسیم مورد توجه قرارگیرد :

« بنظر می‌رسدکه زیبائی درهیچ زمانی برای مدتی طولانی معنا نداشته است.

عقیده دارم اکنون زمان آن رسیده که زیبائی لااقل برای زمان ما معنائی بیابد و همچنانکه انسان باین دروغ می‌رسد و طریق سالها تجربه صحنه‌ی این تراژدیهای پرازوفاداری راکه او آنرا بوسیله‌ی زیبا شناسیش و بکمك عقل سلیمش کشف کرده می‌نگرد اهمیت تربیت وعقلیش در هر نسل کمی روشن‌تر می‌گردد .»

« انسان و متعلقاتش بسختی پوشیده، از انظار بدور افتاده‌است و ماسك شبه کلاسیکی که هر کجا مردم تحصیلکرده بسر می‌برند مورد استفاده قرار می‌گیرد بآن شکلی کاملاً دیگرگونه بخشیده‌است .... من فکرم می‌کنم که اصولاً استعمال این ماسك نوعی تمهید دفاعی بوده و هست . ماکه‌حداقل‌برای پانصد سال هیچگونه اثر فرهنگی‌خلق نکرده ایم ، آنچه راکه‌فکرمی‌کردیم بهترین است و باغلب احتمال صرفاً آنرا بیش از هر چیز دیگری تحسین می‌کردیم از دست داده‌ایم ....

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

« کلاسیك، قبل ازآنکه بیان خودزندگی باشد ، ماسکی‌برای پوشاندن‌زندگی بوده است و به نظر شما مسئولیت شبه کلاسیك در این میانه چقدر است ؟ پس معماری مدرن با محور اصلی و فرعی معماری کلاسیك مخالفت می‌کند. این معماری باهرگونه ساختمان‌هائی که بشکل اجتماعات ارتشی در کنارهم قرارگرفته ودر مقابل چشم چیزی در طرف راست وچیزی درطرف‌چپ‌دارد مخالف است .»

« گنبدمیکل‌آنژ یك نمونه‌ی مشهور جهانی است . منظورم‌گنبدکلیسای‌سن‌پتر St . Peter در رم است . میکل‌آنژ معمار نبود . او نقاش بود و نقاشی خوبی محسوب نمیشد . او مجسمه‌ساز وحجار بود و مجسمه سازوحجارخوبی بحساب می‌آمد . لکن او دست بساختن ابنیه می‌زد و باتوجه به‌یك ساختمان ویژه می‌توان گفت‌که برای خود دارای عقایدی هم بود . شما همیشه‌یك‌گنبد را بشکل یك قوس می‌بینند و می‌دانیدکـه یك قوس همواره از بیرون فشاری بطرف داخل دارد . بدین ترتیب هرقوسی باید دارای وسیله‌ی مقاومتی باشد و گرنه بداخل فرو می‌ریزد . بنظر می‌رسد که میکل‌آنژ در این مورد

فکری نکرده بود و احتمالاً چیزی از آن نمیدانست . لکن این فرم گنبد او را بـوسوسه افکند معمولاً یك گنبد دارای تهی‌گاه‌هـائی است در درون ساختمان جای گرفته و بدین‌ترتیب بآن استحکام می‌بخشند . اما میکل آنژ فکر کرد بهتر است قوس بزرگ خود را در ارتفاعی بلند بروی تیرهای طویلی قرار دهد. او اینکار را کرد و نتیجه یك اثر مجسمه‌سازی جالب وزیبا و در اصل محمل وبی‌معنا بود . بهرحال قبل از اینکه گنبد کامل شود از داخل ترك‌هائی بروی آن ظاهر شد و تکه‌های مصالح ساختمانی شروع بـافتادن کرد . باعجله آهنگرهای رم راخبر کردند تاهریك از آنها بسرعت زنجیری بزرگ بسازد تـا بدور گنبد میکل‌آنژ گذارده شود . این زنجیر بموقع تهیه شد و هنوز آنجاست . نکته اینجاست که این بیان منفردانه‌ی معمار ، کـه پراز گچ‌بری و ستون است ودروغین می‌باشد، سمبلی دارای شهرت‌جهانی گردید. مادر سراسر یوزونیا* Usonia از این چیزها زیاد داریم. این ساختمان های‌بدون فکر آکادمیك بقدری بد و غیر ارگانیك است که امروزه ما زندگی را در آن مدفون می‌یابیم ، مادیگرحتی درباره‌ی این چیزها فکرهم‌نمی‌کنیم این ساختمان‌ها که درآن زندگی کرده ویا برای‌آن زندگی می‌کنیم محصول فکر نیستند وهرگز نبوده‌اند . اینها فقط محصول (سلیقه)اند .»

البته بعضی‌ها بااین‌کلمات کاملاً آشنا هستند و میدانندکه رایت درهای‌متعددی را باز و بی‌سلاح باقی میگذارد . اما برای عده‌ای دیگر این کلمات توهین بمقدسات محسوب میشود . جای‌آنست که تکرارکنیم ، این پیام ازیك معمار به معماران دیگر است و بالاتر از آن ، ما در اینجا بامردی روبروهستیم که خودرا مورد سئوال قرار داده ومی‌پرسد: «ما از اینجاسوی کجا رهسپاریم؟» مدتها میگذرد کـه هنر و زیبائی از زندگی جدا شده است و گرایش بـه یك حیطه‌ی فرمانروائی خصوصی اشرافی کرده و آنرا بچیزی مبدل ساخته است که فهمش مشکل بوده و مبتدی در مقابل قضاوت بهتر آن را می‌پذیرد .

(۲۰) مادر درون خانه‌ها زندگی می‌کنیم ـ ۸ ساعت خواب ، ۸ساعت برای کار و حداقل ۲ ساعت بـرای خوردن (چند نفر ۶ ساعت از روز را در هوای آزاد می‌گذرانند؟)ـ و با این‌همه اگر بخواهیم از هنر لذت بریم باید آنرا

---

(۱) رایت این کلمه را بجای (ایالات متحده آمریکا) بکار می‌برد و از آن صفت (یوزونیائـی) 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 یك «نئو» به «نئو»ی دیگری رسیده است (از نئورمانتیك به نئواورینتال)ـ و دراین مورد هیچ دلیل موجهی خبر بزرگ پنداشتن خویشتن و «سلیقه» وجـود ندارد ـ این عکس‌العمل کاملاً طبیعی است. (۲۱)

اما آیا ما باید حتی در اروپا ، که از لحاظ زیبائی معماری بسیار غنی‌است، فقط بخاطر اینکه آثاری ضد فونکسیفرمال ضد اجتماعی و مخالف عقل سلیم وجود دارد ، همان راه را بدون داشتن معیاری حسن «سلیقه» دنبال کنیم ؟ وچه کسی می‌تواند قضاوت کندکه سلیقه‌ی خوب چیست؟ آیا اینکار ازعهده‌ی طرفداران بازگشت به سبك‌گرائی برمی‌آید یا حامیان معماری مدرن ؟ این سئوالی است‌که اغلب منتقدین هنری هنوز جوابی برای آن نیافته‌اند. برای آنها یك نظم کلاسیك ، یك نمای سبك رنسانس ، تزئین سبك باروك ، و یك ساختمان مدرن ، همگی از نقطه‌ی نظر ارزش هنری یکی است و همه کاملاً درست است . اما از آنجا کـه اغلب (ونه‌همه‌ی) معماری گذشته و بخصوص میراث رنسانس ، معماری نماها و تزئینات است ، منتقدین عادت کرده‌اند که به زیبائی یك ستون بیشتر توجه داشته باشند تا زیبائی ـ یـا زشتی ـ یك ابداع فضائی . در بسیاری از ابنیه‌ی سبك 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 کـه چشمان خود را از یك طریق خاص بکار بریم و در نتیجه غالباً معماری مدرن ، از سر تـا پا ، مثل یك تصویر مورد قضاوت قرارگرفته و مسائل واقعی آن مورد نظرقرار نمی‌گیرد. «چه‌اهمیتی دارد اگر در داخل گنبد سن پیر زنجیری هست و به‌گنبدزیبائی می‌بخشد ؟... واقعاً هم صحیح نیست اگر بگوئیم کـه این شیئی خود بخود اشتباه است ، زیرا چیزی که مورد توجه ماست ساختمان نیست بلکه درك میکل‌آنژ از معماری است....» این انتقاد خیلی ساده پیش‌کشیده شده واگر قرار بدین‌ترتیب باشدماهم می‌توانیم بگوئیم‌که نباید استحکام واقعی‌ساختمان مورد نظر ما باشد ، بلکه مهم استحکام ظاهری است. استحکامی‌که وظیفه‌ی فروتر مهندس یا سایر کارهای هنرمند و شاعر است.

اماهمانطورکه‌انسان‌معتادبآثاررافائل Raphael وکورجیو Correggio قـادر بدرك نقاشی کوبیست نیست ، و اگر بخواهد آنرا درك کند بـاید

زحمت کشیده و مسائل امروزی بصری را بفهمد و حساسیت هنری جدیدی‌را در خود پرورش دهد . کسی‌که میکوشد معماری مدرن را با همان اعتقادات انتقادی که قادرش میسازد یك‌نمای سبك رنسانس را بفهمد درك نماید،هرگز باین درك بصورت کاملش‌نخواهد رسید . فقدان عده‌ی زیادی «معمار ـ منتقد» یکی از دلائل تمایل مدرنیست است . منظورم از این نوع معمار ، کسی است که اگرچه می‌تواند صلاحیت طرح و ساختمان را شخصاً نداشته باشد،لیکن میداند که چگونه یك بنارا از جهات اجتماعی ، فنی و هنریش درك نماید . معماران درکوشش خود برای رسیدن به‌کمال اجتماعی ، فنی وهنری‌محرکات خودازهیچ طرف پشتیبانی نمیشدند وچون دیدندکه «سلیقه» شما معیار قضاوت کار آنهاست ، بسیاری از آنان هدف خود را ارضای «سلیقه» ساختند . آنها بامعماری مدرن طوری رفتارکردندکه‌گوئی چیزی جزیك سبك جدید تزئین ـیا غیرتزئینی‌ـ نیست‌و خانه‌هـائی به بزرگی ابنیه‌ی قرن نوزدهم بوجود آوردند. لازم بتذکر است‌که این شباهت فقطدارای استثنائی درموردستون‌ها و تزئینات است . در تحت چنین شرایطی و بدون اجماع وسیع عقاید بـرای پشتیبانی‌معماری مدرن، این‌معماری هرگز نمی‌تواند قدرت الهام‌بخش‌اجتماعی خودرا برای عرضه‌ی زندگی بهتر به بشر و تقدیم خانه‌هائی بهتر به‌کارگران 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 کلیسیای دهکده‌ای و بنای تاریخی زیبائی ، ساخته شود . آری در چنین شرایطی خواسته نمی‌شود کـه برای ایجاد یك زندگی خوشبخت‌تر و محیط زیست سالمتری ، معماری مدرن مدرسه ویا مریضخانه بسازد. ممکن است آینده از این هم بدتر شودومعماران خود را باردیگر ناگزیر برعرضه‌ی کاخ‌های بی‌معنی برای یك حکومت‌جدید استبدادی بیابند . مفهوم کلی معماری مدرن با هرگونه خویشتن را بزرگ پنداشتن وایجاد کیفیت نمایش کلاسیك ـ چه‌کهنه و چه‌نو ـ که دیکتاتورها از آنجائی‌که از زمان حال وحشت دارند بآن پناه می‌برند ـ مخالف است . معماری مدرن مایل است‌که خادم حکام مطلقه‌ایکه آرزوی ابدی ساختن‌خود را دارند نبوده بلکه خادم توده‌ها باشد و آنها را کمك کند تـا دارای یك زندگی ساده ، صمیمی ، بامقصود ، وآزاد باشند .

«بربالای در ورودی اطاق نقشه‌کشی ساختمانی که در تالی‌سین Taliesin می‌سازیم جمله‌ای برچوب بلوط حك شده که از خواننده‌می‌خواهد تا این‌شعاررا تعقیب کند :
(کار هرکس نشانه‌ی میزان دارائی اوست) و من عقیده دارم که این جمله ، نه‌اینکه نقطه‌ی آغاز خوانده شود ، بلکه حداقل نشانه‌ی جهتی است که ما را بسوی واقعیت می‌راند ، واقعیتی که همان معماری ارگانیك است...»

۱-۸۱

گانیك در کلماتی کـه رایت بکار می‌برد آن چیزی نیست که رومی ها پنداشتند . نگریستن او بفضای درونی همچون خیره شدن متعجبانه‌ی ما به مام های رومی و سردابه‌های بزرگ دوره‌ی رنسانس نیست . او بیك‌فضای ونی‌بسیارمتواضعانه ترو انسانی اشاره می‌کندکه نتیجه‌ی احتیاجات‌اولیه‌ی ست و آن‌را می‌توان نتیجه‌ی فعالیت‌های مردان و زنان دانست . در نظر ایت چنین چیزی درگذشته فقط در ساختمان های محلی ژاپنی وجودداشته ت وکاملاً آشکار است که اشاره‌ی او به‌سایر دوره‌های معماری ارگانیك‌با مال میل نبوده و این دوره ها را تحت شرائطی دارای معماری ارگانیك داند .
حال بگذارید تکرار کنم ـ کلمه‌ی« ارگانیك » بهیچ « دوره » از کارهای ختمانی اطلاق نشده و نمی‌تواند بشود . حتی نمی‌توان این‌کلمه را بدوره‌ی جورجیان» که ما امروز در آن بسر می‌بریم اطلاق کرد . این‌کلمه‌منسوب هیچ‌یك از آنچه که ما داریم نیست اما می‌توان آن را بساختمان هـای هنه‌ی ژاپنی نسبت داد . معماری محلی ژاپنی واقعاً ارگانیك بوده است .
ماری مصری نیز بیك تعبیر بعلت توجهی‌که بفرم های انسانی شده است گانیك‌می‌باشد . آثار معماری‌گوتیك قرون وسطی دارای بسیاری‌ازخصائص گانیك‌بود ...اما معماری یونانی‌بوئی از ارگانیك‌نبرده است !وجستجوئی رگ برای راه حلهای بزرگ محسوب‌می‌شود .»
. اینجا باید بپذیریم که‌ترجیح دادن اثری بر اثر دیگر مطابق میل‌شخصی

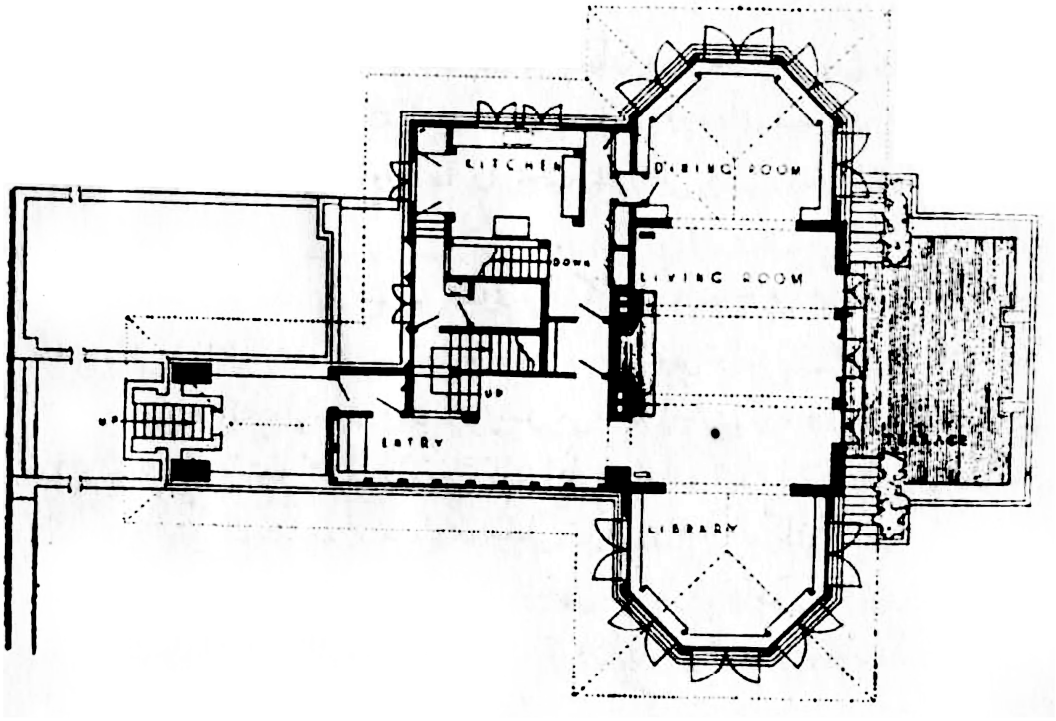
« اکنـون اگـر بخواهیم نظری بگـذشته افکنده و بـدانیم فکر معماری مدرن ازچه زمانی بوجود آمده است در می‌یابیم ، تا آنجا که‌من میدانم ، که پنجهزار سال قبل ازمیلاد مسیح‌لائوتسه Lao Tze اولین‌کسی است‌کـه اعلام داشته واقعیت بنا از چهار دیوار یك سقف تشکیل نمی‌شود بلکه بـاید این واقعیت را در فضـای درونی آن یعنی فضائی‌که مادر آن زندگی میکنیم جست . بهرحال این عقیده کاملاً برعکس اعتقادات سبك« کلاسیك» در مورد ساختمان می‌باشد .»

در اینجا نیزکلمات رایت را نباید آزادانه تلقی‌کرد . رومی‌ها در موردفضای درونی ساختمان دارای عقایدی بوده اندکه در مقام مقایسه بایونانی‌ها همین عقاید دلیل موفقیت‌های بسیارشان بوده است . اما فضای درونی از نقطه نظر ارگانیك در کلماتی کـه رایت بکار می‌برد آن چیزی نیست که رومی ها می‌پنداشتند . نگریستن او بفضای درونی همچون خیره شدن متعجبانه‌ی ما به حمام های رومی و سردابه‌های بزرگ دوره‌ی رنسانس نیست . او بیك‌فضای درونی‌بسیارمتواضعانه ترو انسانی اشاره می‌کندکه نتیجه‌ی احتیاجات‌اولیه‌ی ماست و آن‌را می‌توان نتیجه‌ی فعالیت‌های مردان و زنان دانست . در نظر رایت چنین چیزی درگذشته فقط در ساختمان های محلی ژاپنی وجودداشته است وکاملاً آشکار است که اشاره‌ی او به‌سایر دوره‌های معماری ارگانیك‌با کمال میل نبوده و این دوره ها را تحت شرائطی دارای معماری ارگانیك میداند .

« حال بگذارید تکرار کنم ـ کلمه‌ی« ارگانیك » بهیچ « دوره » از کارهای ساختمانی اطلاق نشده و نمی‌تواند بشود . حتی نمی‌توان این‌کلمه را بدوره‌ی « جورجیان» که ما امروز در آن بسر می‌بریم اطلاق‌کرد . این‌کلمه‌منسوب به هیچ‌یك از آنچه که ما داریم نیست اما می‌توان آن را بساختمان هـای کهنه‌ی ژاپنی نسبت داد . معماری محلی ژاپنی واقعاً ارگانیك بوده است . معماری مصری نیز بیك تعبیر بعلت توجهی‌که بفرم های انسانی شده است ارگانیك‌می‌باشد .آثار معماری‌گوتیك قرون وسطی دارای بسیاری‌ازخصائص ارگانیك‌بود ...اما معماری یونانی‌بوئی از ارگانیك‌نبرده است !وجستجوئی بزرگ برای راه حاهای بزرگ محسوب‌می‌شود .»

در اینجا باید بپذیریم که‌ترجیح دادن اثری بر اثر دیگر مطابق میل‌شخصی

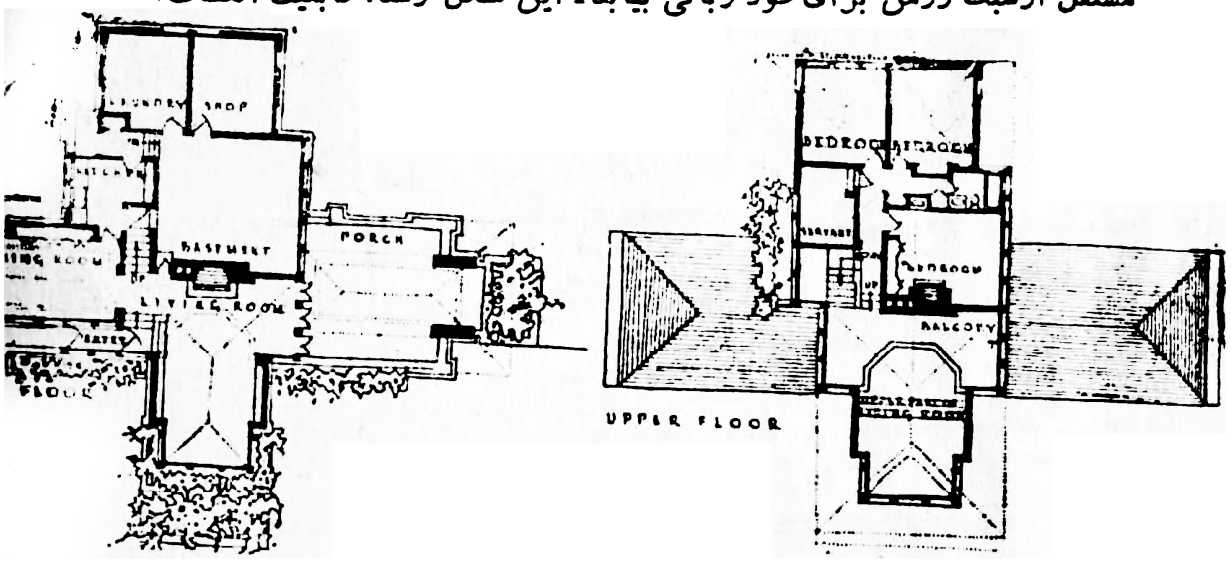
صورت می‌گیرد ولی اینکه رایت را رمانتیك بدانیم و بگوئیم او پا از این مرحله فراتر ننهاده است قضاوت صحیحی نیست . اورا قطعاً می‌توانیم بخاطر ستایش بی‌حد زندگی ، عشق بانسان واقعی و مخالفت با هرچیز تحمیلی و مصنوعی و مخالفت باقوانین سبك گرائی ، مخالفت باتحسین هندسه و قرینه سازی رمانتیك بدانیم . اما در این رمانتیسم حالت معمولی غربت زدگی ، همراه باعکس‌العملی که در جان راسکین **Jobn Ruskin** مشهود است و آنها رادرمقابله بازندگی صنعتی‌مشمئز می‌سازد ، وجود ندارد . رایت بهمه‌ی علوم فنی مدرن با خوشروئی خوش‌آمد می‌گوید . رمانتیسم او در این نکته نهفته است که آرزو دارد انسان آقای ماشین باشد و نه برعکس . بدین‌ترتیب حتی گرایش او بقرون وسطی را میتوان برزمینه‌های جدی مورد توجه قرار داد . لوکوربوزیه باین دلیل باگوتیك مخالفت کرده و بسبك یونانی عشق می‌ورزید که این سبك دارای ذهنیتی روشن وعالی است که هم احتیاج اورا بوضوح شالوده‌ی ساختمان برآورده می‌سازد وهم حساسیتش را در مقابل فرم خالص تسکین می‌دهد. رایت به‌گوتیك‌منسوب‌تراست. اوازفرم خالص خوشش



ف . ل . رایت : خانه‌ی هندرسن **H e n d e r s o n** در الم‌هارست **E l m h u r s t**
ایلی نوی - ۱۹۰۱ - پلان .

نمی‌آید ونمی‌تواند حالت معنوی ذهن را تحمل‌کند. دلیل ترجیح رایت را باید دراین‌حقیقت جست‌که گوتیك ، بخصوص در انگلستان ، دارای شکلی از رشد بوده است. درکاتدرال های انگلستان‌انسان می‌تواند همواره افزوده شدن چیزی ازقبیل دروازه ، جایگاه تعمید و یا ساختمان جدیدی را ببدنه‌ی‌اصلی بنا درك‌کند. اینجا درحقیقت فرم‌های معماری‌توسعه می‌یابند،انعطاف پذیرند وبرحسب زمان ومقاصد خودتغییر می‌کنند (۲۲) . این‌حالت عدم تعقیدورشد را نمی‌توان درآثارکلاسیك ،که درآن مفهوم خشکی از ساختمان بطورکلی بیان شده وفکروحدت یك نظم ممکن است مرتباً تکرارشود، یافت. رایت با تمجید قرون وسطی به ریچاردسون نزدیکتر است تا باستادش سولیوان و خودازاختلافی‌که بین او وسولیوان وجود داردآگاه است: « استاد عزیز در جستجوی قانونی ـ آنچنان وسیع‌که هیچ استثنائی را شامل نشود ـ می‌باشد. اما من‌نمی‌توانم درزندگی ازتوجه بسیار باستثنائی‌که قانون‌را ثابت‌می‌نماید خودداری نمایم.» (۱۹۳۵)

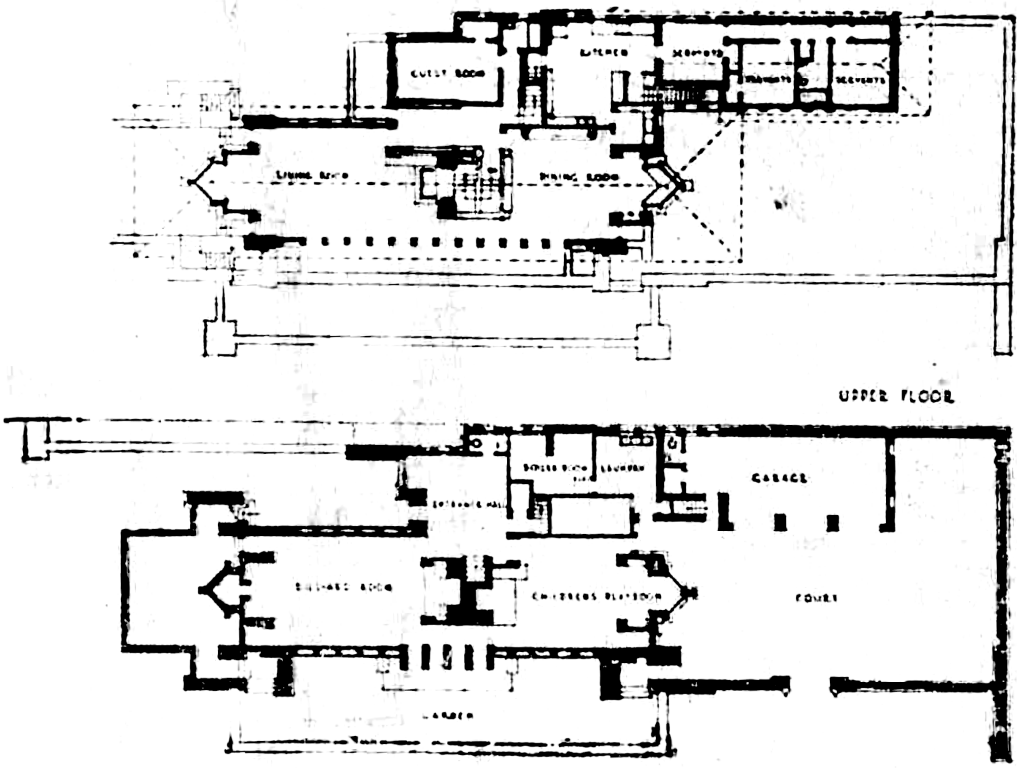
اگربتوان آثار دوره‌ای ازگذشته را ارگانیك خواند این دوره مربوط به قرون وسطی خواهدبود. حتی در ایتالیا جائی‌که ـ گوتیك هرگز نتوانست مستقل ازسبك رومن برای‌خود زبانی بیابد ـ این شکل رشد، قابلیت انعطاف،



ف . ل . رایت : خانه‌ی رابرتز **Roberts** درریورفارست . ایلی‌نوی ـ ۱۹۰۷ پلان ها .
ـ تصویر شماره‌ی ۲۷ را ببینید ـ

احترام بمقیاسات انسانی ، غنای گوناگونی و هواخواهی انسان در زندگی روزانه و توجهات بصری‌او، تنها درشهرها و ساختمان‌های شهری آن زمان وجود داشت . توجهی‌که اخیراً در ایتالیا ـ بیشتر از هرکجای دیگر ـ به شهرسازی قرون‌وسطی‌نشان داده می‌شود وآن را برشهرهای ایده‌آلی دوره‌ی رنسانس ـ با کلاسیسم هنـدسی و کمبود هرگونه حس ارگانیك در آن ـ ترجیح می‌دهند خود شاهد صحت راهی است که ما در این صفحات آن را میآزمائیم .

« در اینجا که من امروز ایستاده‌ام بحق خود را فرستاده‌ی زمین میدانم ودرمورد نمك وطعم یك زندگی‌آزاد وجدید موعضه می‌کنم . من بشمااصرار میکنم‌که‌کمی از روشنفکری خودآگاهانه و محافظه‌کارانه‌ی خود دست‌کشیده وکمی بیشتربطورآزاد منطقی باشید. همه‌ی شما (باضافه‌ی همه‌ی معماران) باید (درصورت امکان روزی ۷ دقیقه) درباره‌ی این موضوع فکرکنیدکه چه



ف . ل رایت : خانه‌ی رابی **Robie** درشیکاگو . ایلی‌نوی ، ۹ ـ ۱۹۰۸ ـ پلان‌ها ـ
ـ تصویر شماره‌ی ۲۷ را ببینید ـ

چیزی خصوصیت ارگانیك را دراقتصاد ، شهرنشینی ومعماری بوجودمیآورد. معماری صحیح یعنی‌شاعری. یك ساختمان خوب اگرازجمله‌ی آثار ارگانیك باشد بزرگترین اشعار است. این‌حقیقت‌که ساختمان باماروبروست، واقعیتی است، و از راه‌آزاد ساختن زندگی بماخدمت میکند تا زندگی روزانه رابا ارزش‌ترساخته وهمه‌ی الزامات را قابل قبول‌تر سازد وزندگی درآن مفیدتر باشد. این‌حقیقت نه تنها ازجنبه‌ی شاعرانه زندگی نمی‌کاهد بلکه‌آن را قوت نیزمی‌بخشد.»

بین این احساس شاعرانه (که با تمام وجوه مختلفش وابسته به زندگی است و ازآنجاکه از هسته‌ی واقعی‌کوشش روزانه بشر حاصل می‌آید، خود واقعی میباشد) باجادوی شاعرانه لوکوربوزیه یکدنیا اختلاف وجود دارد . رایت ولوکوربوزیه هر دو هنرمندان بزرگی هستند ، لکن بنظر می‌رسدکه رایت وسعت نظروغنای فکری بزرگتری را داراست . آثار او همه حاصل‌کوششی برای‌بچنگ‌آوردن وبیان زندگی است،درحالیکه‌آثار استادان اروپائی اغلب شکلی از راه حلهای ازپیش ساخته را داشته و بنظر می‌رسد تنها عقاید سازندگانشان را بیان‌کند. چه بسیار ازمعماریهای مدرن اروپاکه سرد وغیر شخصی است! اگر چه ممکن است همه‌گونه انحراف از سلیقه از آثار رایت مشاهده شود. لکن این واقعیت را نمیتوان انکارکردکه‌آثاراو بشدت شخصی بوده وجداکردن آنها اززندگی درون وزندگی طبیعی بیرونشان غیر ممکن است . رایت با اصرار کسی بنـام والت ویتمن **Walt Whitman** گفته است :

«من مطمئنم‌که معماری واقعی از زمین آغاز میشود و خاك زیربـنا ، شرائط صنعتی محلی ، طبیعت موادکار وهدف ساختمان ناگزیر فرم وخصوصیت هر ساختمان خوب را معین می‌سازند . »

«من دیده‌ام‌که‌آغازکار این عقیده‌ی ارگانیك درباره‌ی معماری ، دریك مغز جوان چه اتفاقی را پیش میآورد . . . دید انسان نسبت بزندگی‌گسترش میابد وانسان درمقابل این منعیات نامکشوف ، این تحمیلات تجربی ، این ژستهای بی‌اهمیت اپرائی و این خصوصیات (که به همـه‌ی ساختمان هـای شبه کلاسیك و شبه رنسانس حالتی را می‌دهدکه گوئی هنر و معماری محسوب می‌گردد) شکیبائی خودرا از دست میدهد وباین میآغازدکه چیزی

نزدیکتر به زمین بجوید ، یعنی توقع بیشتری اززندگی.... ما محتاج قرینه سازی وریتم هستیم زیرا این‌هردو ازخصوصیات زندگی است . اما این قرینه سازی بایدپوشیده و مخفی باشد و این ریتم(اگرچه می‌تواندتا بحدممکن‌زیبا بنماید) نباید تأکیدرا معطوف خودکند وهمیشه باید موافق مقیاسات انسانی باشد .»

«... مرکز آنچه‌که ما رمانس Romance می‌خوانیم تغییرکرده است و من دیگران رابروی پیرامون اشیاء نمی‌بینم وهمچنین دیگربا سلیقه رابطه‌ای ندارد وآن را شکل جدیدی از واقعیت ، حادثه‌جوئی جدیدی در جستجوی هیجان‌آور واقعیت می‌یابم .... دیگرحرکات وحشیانه، ساخته شده‌ی سلیقه ، وعقاید حاصل از سلیقه وجود ندارد بلکه جستجو، درطول همه‌ی عمر، برای چیزی است‌که ازطبیعت اشیاء می‌روید ونه چیزی‌که به بیرون از اشیاء تعلق دارد.» « ما هم اکنون در تالپسین دریافته‌ایم‌که دیگر رمانس در پیرامون زندگی ساخته‌ی دست بشر وجود ندارد بلکه چیزی عمیق‌ترمستقلاً دردرون زندگی یافت می‌شود .»

« آنچه را ما معماری ارگانیك می‌خوانیم دیگر زیباشناسی ، فرهنگ و یا سلیقه‌ی متداوله نبوده بلکه حرکتی واقعی است . برپایه‌ی عقیده‌ای دقیق ، درباره‌ی صحت جدید زندگی انسان‌که درآن مذهب ، هنر وعلم یکی‌است : بنظرمی‌رسدکه فرم و فونکسیون یکی می‌باشند.» (۲۳)

نقل قسمت‌های معدودی از نطق‌هائی‌که رایت بسال۱۹۳۹ درلندن ایرادکرده است برای نویسنده وخواننده هردوکاری بناحق است لیکن در رنگ وحالت محتوی زبان بی‌تاب رایت ، یافتن تعریف‌های دقیق‌بی‌آنکه ارزش وکیفیات آن از بین رود مشکل است . اگربخواهیم عادل باشیم لازم‌است همه‌ی آثار قلمی‌وسیعش را موردمطالعه قرارداده وازماحصل‌آن دید اورا نسبت به‌زندگی و معماری دریابیم . او این دیدرا ، همواره و بدون تغییر، ازطریق‌اشارات بیان می‌دارد و ازبکاربردن کلام روشن می‌پرهیزد . رایت مرد تئوری نیست، وهرگز نتوانسته دورازآثار ومسائل شخصی‌اش ایستاده وآنهارا بطور مرتب وباروشی صحین بیان دارد. ممکن است با مرتب‌کردن مجدد توده‌ی آشفته‌ی آثارش ویاازراه زندگی‌کردن بااودرمدرسه‌ی‌تالپسین (جائی‌که دانش‌آموزان ازابتدای درس‌بساختمان می‌پردازند، دسته جمعی درکار رایت شرکت می‌کنند

موادکار جدید را میآزمایند و مزارع را برای غذای خودکشت می‌کنند) ـ جائی‌که زندگی ذهنی و عملی ، زندگی فکری وزندگی واقعی بنظر می‌رسد که یکی‌باشد ـ تئوریهای اورا دریافت. اغلب به رایت و مدرسه‌ی تالپسین تهمت فراررمانتیك وپناه به ییلاق غرب از ترس زندگی‌امروزه زده می‌شود. این تهمت‌هارا دراینجا بی‌پاسخ می‌گذرانیم. مهم اینست‌که رایت درکارخود، بعنوان یك معمار، پیشرومعماری مدرن بوده و ضامن اعتبار و درستی‌کنونی معماری، ونیز ازبسیاری جهات ضامن ترقیات‌آینده‌ی‌آن ، می‌باشد.

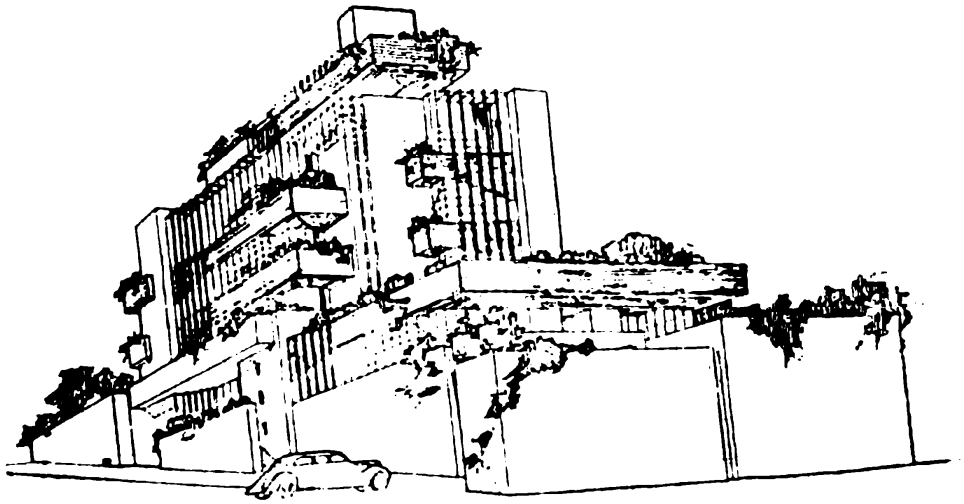
تأثیر او و شجاعتی‌که در مقابله بامسائل فنی واجتماعی معماری مدرن نشان داده است بگفته‌ی بالا واقعیت و صداقت می‌باشد .

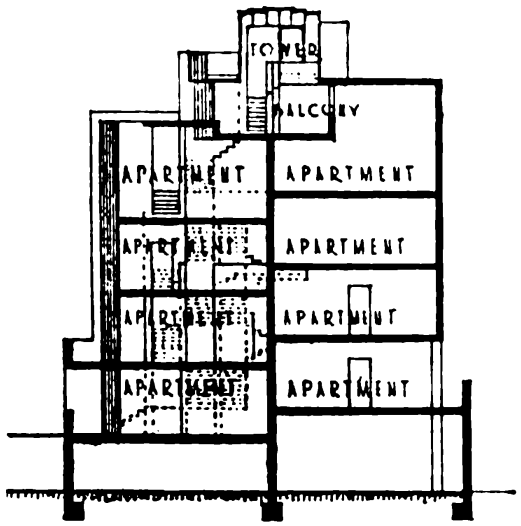
آثار رایت در تاریخ ساختمان بسه بخش تقسیم می‌شود: شهر سازی، تکنیك، وکارهای‌کاملاً مربوط بمعماری .

استعداداو درشهرسازی اخیراً درطرح شهر **Broadacre City** ـ که از سال۱۹۳۵گفتگوهای بسیاری را ایجادکرده‌است ـ دیده می‌شود. ازآنجاکه مادراین زمینه‌کوشش دیگران را مورد نظر قرار نداده‌ایم این‌قسمت را نیز مورد تجزیه وتحلیل قرارنمی‌دهیم، لیکن شهربـرادا‌کر از نظردرك ذهنیت رایت مهم‌است. رایت پس‌ازآغاز خانه سـازی دردهات و ساختمانهای صنعتی شهری، پس‌ازاینکه بیزازی خودرا ازشهرهائی‌که مامیشناسیم نشان داد(۲۴) وپس‌ازنوشتن‌کتاب «شهری‌که محومی‌شود» تئوریهای خودرا دریك شهرمدرن بوسعت چهارمیل مربع جامه‌ی عمل‌پوشانده‌است. شهـربرادا‌کرکه اصولا یك مرکزکشاورزی است از همه‌ی وسـائل ممکن راحت‌که در شهرهای بزرگ یـافت می‌شود بـرخوردار می‌باشد و هـر یك ارساکنین این شهر حـداقل دارای یك جریب زمین‌است. البته‌کلید ساختمان چنین‌شهری دردست وسائل حمل ونقل‌است. هرخانواده باید دو، سه، چهار و یا پنج اتومبیل داشته باشد

وهمه‌ی وسائل مربوط به تکنیك مدرن درخدمت کشاورزی ، صنعت و زندگی معمولی‌است. برخلاف لوکوربوزیه که آوردن دهات‌رابدرون شهرها (از طریق ساختن‌آسمان خراشهای بزرگ که بوسیله‌ی مسافت طویل چمن‌کاری از هم جدایند، وبوسیله‌ی باغ هائی که بروی سقفهـا و مهتابی ها ایجاد می‌شود) پیشنهاد می‌کند، رایت شهرهارا بدرون دهات می‌آورد. این‌کار با اصـرار مردی صورت میگیرد که همواره انسان را واحـدکارش دانسته است . (۲۵) عقیده‌ی لوکوربوزیه فونکسیونال وکاملا ممکن‌است، لکن‌رنگی ازخیال دارد وانسان متعجب میماندکه چه نژادی ازشهراو، که پر ازساختمان‌های بلند با فواصل وسیع است، بیرون خواهدآمد. راه حل رایت انسانی‌است: بشر بروی زمین زنـدگی می‌کند، پس بگذاریم بزندگی برروی زمین بازگردد . از تکنیك مدرن نباید فقط ازطریق نقاله‌های عظیمی که مردم را می‌بلعد و دفع می‌کند بهره‌برداری کرد، مردمی که‌برای محبوس‌ساختن خود درحجره های گوناگون‌آسمان خراشها می‌روند . این بهره‌برداری باید از طریق حمل و نقلی که هم‌اکنون درکشورهای مثل ایالات متحده امریکا بدهقان وشهرنشین طبقه‌ی متوسط اجازه می‌دهدکه بدون ازدست دادن فعالیت‌های اجتماعی‌خود، دردهکده بسربرند صورت پذیرد . فکرلوکوربوزیه برای تهیه‌ی باغ برروی مهتابی درهمه‌آپارتمان‌های‌آسمان خراشهایش بسیاردرخشان است، اماچیزی عمیقاً غیرانسانی‌درآن‌وجوددارد. درشهررایت، که‌مراکزجمعیت‌پراکنده‌میشود، فاصله‌ی بین‌دهکده وشهرازراه توسعه‌ی‌غیرمنطقی‌حومه‌ی شهرها ازبین نمیرود، بلکه این کار با روشی منطقی و انعطاف پذیر صورت می‌گیرد . چه‌موافق ، چه مخالف ، همه می‌توانیم حدس بزنیم که زندگی در تحت چنین شرایطی بهتر خواهد بود.

در شهر لوکوربوزیه باید برای هرنفر وهرخانواده یك حداقل فضای مورد استفاده تعیین شود وبه‌ترتیب افزایش افراد خانواده، آنرا باید ازآپارتمان (X) به آپارتمان (X+1) منتقل‌کرد . در تقلیل اینگونه‌ی زندگی به‌یك طرح چیزی غیراخلاقی وکاملاً غیر ارگانیك وجود دارد وبوئی از استبداد بمشام می‌رسد. اما در شهر براداکر فضای کافی موجود بوده وامکان‌توسعه‌ی فضای مورد احتیاج فردوخانواده هست.من نمی‌خواهم بگویم که لوکوربوزیه کلاسیك و رایت رمانتیك است . برای اجرای هر دو طرح همه تکنیك های





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

مدرن لازم است . امـا اصولاً عقاید ایندو نفر باهم کاملاً متفاوت بوده و شك نیست که شهر رایت دارای آزادی بیشتر و دسته‌بندی کم‌تری است و در حقیقت زنـدگی در آن بیشتر بچشم می‌خورد . ما می‌توانیم تصورکنیم کـه فرزندانمان و حتی خودمان در اروپا نهار خورده و قرار شام همان شب را در نیویورك بگذاریم و این‌قرار را با کمك هواپیما عملی سازیم، زنـدگی بدین ترتیب وسیع‌تر واز لحاظ تجربی غنی‌تر از زندگی کنونی مـا خواهد بود. اما واقعاً چندنفر از ما علاقه داریم درآسمان خراش‌های لوکوربوزیه 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 درمورد شهرها آرزوئی غریب برای بازگشت بزمین نیست ، بلکه نتیجه‌ی نظرخاص او نسبت به‌زندگی مدرن و آینده‌ایست که در آن انسان ، در حالیکه مایملك امروزمـان را حفظ کرده است ، آنچه را نیز که از دست داده بازمی‌یابد و بازگشت و غنای بیشتری برحسب مقیاس انسانی‌خودو طبیعتش‌زندگی می‌نماید .

سهم‌رایت را بعنوان یك تکنیسین می‌توان تحت‌سه‌عنوان خلاصه‌کرد: مهندسی، استفاده از مواد جدید ، و اقتصاد (۲۶). در مورد مهندسی‌کافی است که هتل امپریـال را در توکیو (۱۹۲۲ ـ ۱۹۱۷) بخاطر آوریم کـه در زلزله‌ی ۱۹۲۳ ، که بسیاری ازقسمت‌های پایتخت ژاپن از بین رفت ، برجای خود باقی‌ماند . ویـا ستون های مشهور قارچی شکل ادارات قسمت امور اداری شرکت س. س. جانسون S. C. Johson را در راسین Racine بیاد بیآوریم . هیچ‌کس نمی‌توانست قدرت مقاومت آنها را محاسبه‌کندوتنها پس از آزمایشاتی‌که 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 نورگرفته وبوسیله‌یك روش تهویه‌ی مطبوع هوای آن متعادل می‌گردد (۲۷). تشریح همه‌ی استفاده‌های جدید از مواد کار مدرن در ساختمان های کوچك‌تر رایت و خانه‌هائی کـه از آغاز این قرن ساخته است مدت درازی بطول خواهد انجامید . او هنوز تحقیقات خود را درباره‌ی اینکه چگونه می‌توان یك خـانه‌ی متوسط‌الشکل و اندازه را با حداقل قیمت کار و مواد تمام کرد ادامه می‌دهد . نکته‌ی‌مهم

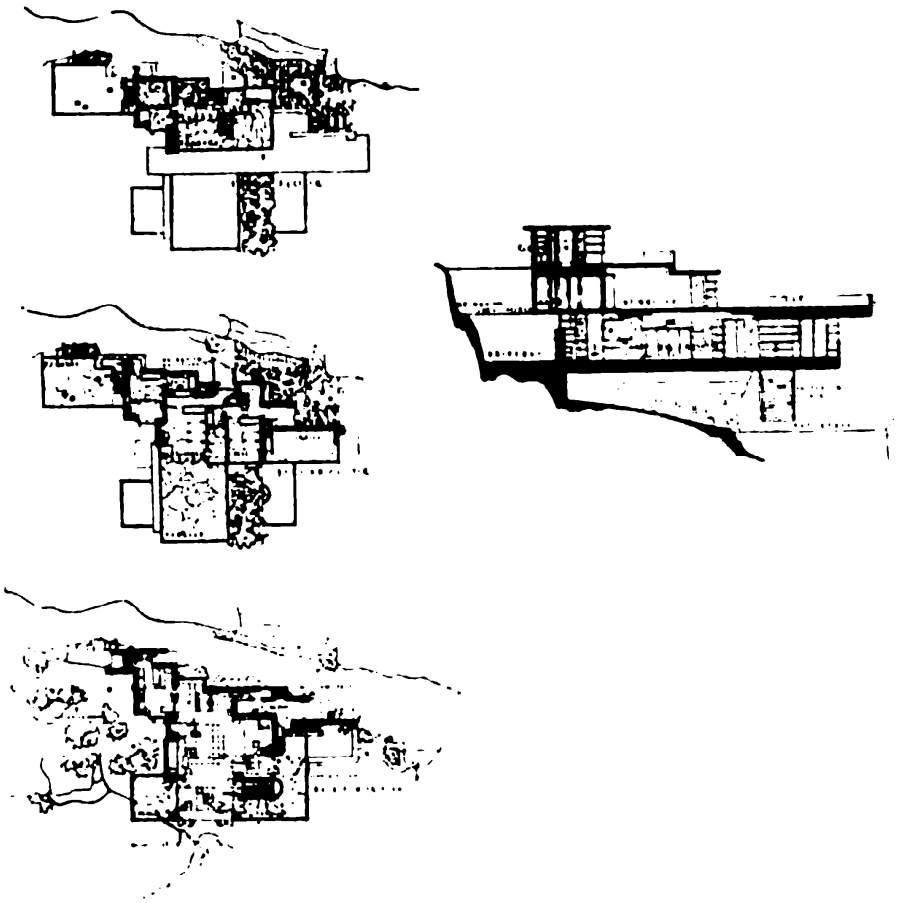
این است که رایت در مقابل محدودیت انتقادی به خانه‌ای و روش‌های جدید ساختمان‌غیره‌روی‌نیاورده است ـ این‌کاری است که همه‌ی معماران می‌کنند ـ بلکه اودر مقابل چنین محدودیتی سعی‌کرده است همان جاداری، گوناگونی وشکوه بزرگ هنری را ، که در ساختمان‌های چندین هزار دلاریش وجود دارد ، در ساختمان‌های اخیرش نیز بوجود آورد (۲۸). رایت برای ارباب رجوع‌ثروتمند خود آثارزیادی را بوجود آورده است و برندت، هنگامیکه در سال ۱۹۳۷ درباره‌ی او می‌نوشت ، شاید هنوز بحق این جمله‌ی بورك ـ هاردت Burck hardt را نقل می‌کرد کـه «خلق یك سبك ارگانیك بستگی به استعدادی خوبی و نیز سرمایـه‌ی خوبی دارد....» اما این حرف را امروز نمی‌توان زد. خانه‌های ارزان قیمت اخیر رایت زیباتر ازساختمان های لوکس اولیه‌ی اوست . از زمـانیکه در سال ۱۹۳۷ خانـه‌ی جیکوبز Jacobs را در نزدیکی مدیسون Madison به‌قیمت ۵۵۹۰ دلار (در حدود ۴۱۲،۵۰۰ ریال) تمام‌کرد (با دیوارهائی ازتخته‌ی سه‌لائی وکف‌اطاق سیمانی که از زیرآن لوله‌ی آب‌گرم ردمیشود ، واین طریقه‌ایست که‌امروزه در امریکا کاملاً متداول است)، او بسیاری خانه‌های ارزان قیمت دیگر را تهیه‌کرده است . او علاقه‌ی ناشکیبائی باین نوع کار دارد

«می‌خواهم شما را مطمئن سازم که دراین دنیا چیزی جالب‌تر از کیفیتی از کار واقعی هنری برای بکار بـردن در خانه‌هائی که بهترین شهریان مـا در آن‌بسرمی‌برند وجود ندارد. امادر عین حال هیچ‌کار سخت‌تروخسته‌کننده‌تر از این نیست .»

و بدین تـرتیب افسانه‌ی اینکـه معمـاری رایـت فقط برای ثـروتمندان است تا همان اندازه صحت پیدا می‌کند که افسانه‌ی رمانتیسم شهری او مشهور است .

اگر بطور ناگهانی از کسی بپرسیم‌که در یك کلمه بگوید رایت واقعاً برای معماری مدرن چه کاری کرده است ، بهترین جواب این است : همه کار . بجز معدودی استثنا ، اصولی‌که لوکوربوزیه ، گروپیوس ، میس وان‌دررو، و ژ.ژ.پ . اود بوجود آورده‌اند ـ اگر نخواهیم بگوئیم که از رایت ملهم بوده‌اند ـ قطعاً دهسال زودتر از آن‌ها بوسیله‌ی رایت عملی شده است. البته با این حرف از بزرگی هنرمندان فوق کاسته نمی‌گردد ، زیرا آنهـا این

تئوری‌ها رادرتحت شرایط مختلفی عملی کرده‌اند. این‌اولویت همه‌اش‌بخاطر نبوغ رایت نیست ، بلکه تا حدی بخاطر سنت معماری امریکاست ، تا حدی مدیون کار مدرسه شیکاگو است ، وتا حدی نیز مدیون مطالعه‌ایست که‌رایت روی معدن طلای واقعی نوگرائی ـ یعنی معماری ژاپن ـ کرده است.



ف . ل . رایت : «آبشار» . پنسیلوانیا ـ پلان‌ها از بالا به پائین : طبقه‌ی سوم . دوم . اول ـ طرف راست : مقطع ـ

ـ تصویر شماره‌ی ۲۹ را ببینید ـ

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

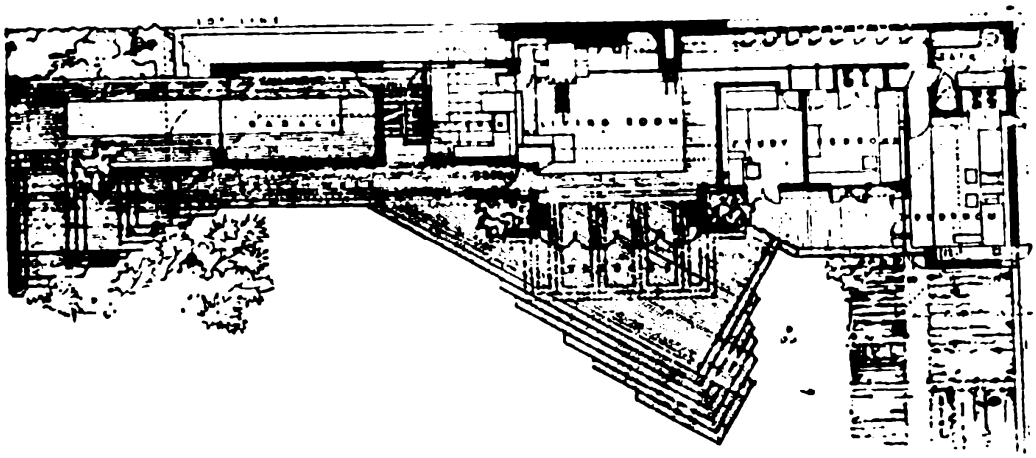
الف- فضای درونی واقعیت دارد .

بدون شك این بزرگترین خدمتی است که او برای معماری انجام داده است و نیز مشکلترین قسمت برای تشریح بوسیله‌ی کلمات است . قبل از هرچیز باید بگوئیم که موضوع مورد بحث ما یك کیفیت فضائی است . در حس ارگانیك انسان یك مکعب دارای هیچگونه واقعیت فضائی نیست و یك شکل استرئومتریك می‌باشد . اغلب خانه‌های ما، که اطاقهایش بصورت هندسی در کنارهم‌قرار دارند، دارای تشکیلات فضائی متریك‌هستند. درحالیکه‌خانه‌های رایت دارای تشکیلات فضائی ارگانیك می‌باشند . این تشکیلات چه ازلحاظ پلان و چه از لحاظ مقطع عمودی متناسب با فعالیت های مربوط به زندگی بوده ولذت چشم را فراهم می‌آورد . در حقیقت رایت کاری را که همه‌ی معماران باید بکنند ـ ولی فقط معدودی از عهده‌ی آن برمی‌آیند ـ 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 ـ که بهمان اندازه در کار سایر معماران وجود دارد ـ میدهد. (۳۰) مسئله‌ی مهم اینجاست 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 تداوم‌آنها اکنون خصوصیتی مسجل‌برای معماری مدرن محسوب میشود.اما لازم‌است بین دوپلان آزاد تفاوت‌بگذاریم یعنی‌وجوه اختلاف پلان آزاد تئوریك لوکوربوزیه را باپلان آزاد ارگانیك رایت که از۱۹۰۰ به‌بعدآنرا بکار برده است دریابیم. اصلی‌راکه‌لوکوربوزیه پیش می‌کشید درفرم اعلای خودبسیار ساده است . بدین معنی که‌لوکوربوزیه

اعتقاد دارد خانه‌ها باید بدون هرگونه فاصله‌ی 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 نقطه‌ی آغاز کار . درك او از پلان آزاد با اعتقاد به انتخاب قبلی ابعاد عمومی ساختمـان و تقسیم بعدی آن بمیل شخص ـ کـه بسیاری از استادان اروپائی را بخود جلب کرده است ـ منافات دارد . بعلاوه تکنیك ساختمان بکمك الوار چوب که رایت در خانه‌ها خود ازآن استفاده می‌کند باوآزادی کم‌تری از میس وان در رو و یا لوکوربوزیه داده است که با فولاد وسیمان فشرده کار می‌کنند. در نتیجه، اگر چه رایت از قطعات قابل حمل استفاده کرد و چندین اطاق را بعنوان قسمت‌هائی از یك کلیت بشمار آورد ، اما استمرار فضائی را ازطریق تعقیب‌روش‌های رسمی ویا مکانیکی‌بدست 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 اگرگرد باشد برحسب آن بدورش دیواری مدور بکشد ـ واین درست کاری است که میس وان در رو در ویلای با شکوه توگندهات Tugendhat دربرون Brün کرده است. انتخاب یك شیئی غیر ارگانیك همچون هنری وتعقیب شکل آن با فعالیت ذهنی رایت کاملاً منافات دارد . زیرا با آگاهی او از انسان واقعی وزندگیش هرآن ممکن است میزی‌بشکل دیگر رابرای‌زندگی



ف . ل . رایت : خانه‌ی ویلی Willey مینیاپولیس Minneapolis ـ ۱۹۲٤ ـ
پلان ـ تصویر شماره‌ی ۳۱ را ببینید ـ

او مناسب بداند برای رایت پلان آزاد و «واقعیت فضای درونی» یکی‌است . او اولین معماری است که اطاق نشیمن را پلی ویا حد فاصلی بین دوطبقه‌ی یك خانه‌ی کوچك ساخته است (در خانه‌ی کون‌لی Coonley- ۱۹۱۱)، ویا اطاق نشیمن را در طبقه‌ی اول قرار داده و طبقه‌ی هم‌کف را برای تهیه محل خدمات‌مختلف‌مربوط به‌یك‌خانه‌آزادباقی نهاده‌است. او یکی‌ازبزرگترین هنرمندان در زمینه‌ی تنظیم‌نوریك‌خانه است. اوبخوبی می‌داندکه‌چگونه نور را بعنوان یك ماده‌ی طبیعی برای بیان معماری بکاربرد. او در این مورد از پنجره‌ای وسیع استفاده نکرده بلکه آنرا از طریق بازی نور وسایه‌های‌ملایم بدست می‌آورد .

پ- شکل بیرونی نتیجه‌ی شکل درونی است .

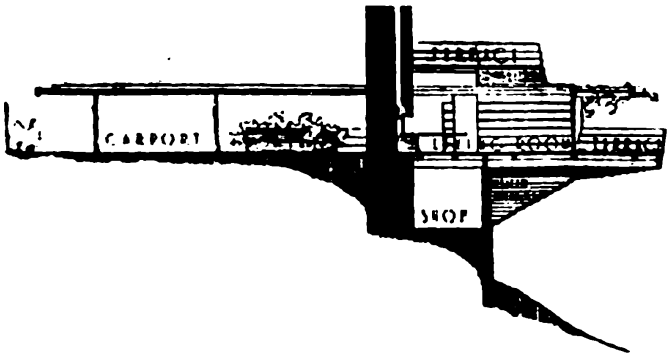
این خصوصیتی است که رایت را در بین پیشروان و استادان معماری مدرن مشخص میسازد . خانه‌های او توسعه را از یك هسته‌ی مرکزی درونی آغاز کرده و «بشکل گیاهان» باز میشوند. پیروزی آنها ازفضا حاصل یك‌دورشدن تدریجی از این مرکز است . در حالیکه ویلای ساوی Savoye اثر لوکوربوزیه و یا غرفه‌ی میس وان در رو در بارسلون از حرکت تدریجی بسوی همین مرکز بوجود آمده‌اند . درخانه‌های 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 (یعنی‌زمانیکه خانه‌ها بشکل صلیب ، مثل یك آسیاب ، بهرسو گسترده بودند) . این‌گونه طرح‌ها باعث میشودکه ترتیب دادن‌اثرات پلاستیك شکل خارجی ساختمان از راه‌های بیشمار و گوناگونی انجام پذیرد . خانه‌هائی که برحسب تئوری لوکوربوزیه ساخته میشود می‌تواند دارای گوناگونی شکل خارجی باشد ولی شکل بیرونی بلاشك فقط یك بدنه‌ی استرئومتریك است .

در ساختمان‌های رایت بدنه‌های مختلف یکدیگر را قطع کرده و در هم نفوذ می‌کنند ودر نتیجه اجتماعی از توده‌ها و احجام ساختمانی را تشکیل میدهند که بطور درفشانی منطقی بوده و با حقیقت کاملاً هماهنگ هستند . از این طریق آزادی خیلی بیشتری بدست می‌آید . حالت تصویری خانه‌های رایت هرگز صرفاً رمانتیك نیست ، زیرا این شکل خارجی حاصل شکل درونی است وبیان بیرونی اطاق‌های داخل‌ساختمان می‌باشد. بدین ترتیب گوناگونی شکل‌های بیرونی ساختمان‌های او بین ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۰ (خانه‌ی روبی در شیکاگو در سال ۱۹۰۸ ساخته شده است) بعلت یك تصمیم پیشین که بایددرسه بعد ساخته شود نیست. یکبار دیگر این شکل‌ها از رشد ارگانیك خانه‌حاصل میشود ـ از داخل بسوی خارج ـ کوبیسم رایت (اورکوبیسم را قبل ازبوجود آمدن این مکتب می‌آزمود) هرگز نمی‌تواند باین صورت مورد انتقاد قرار گیرد که ترجمه‌ی تئوری‌های فضائی به ساختمان است. این کوبیسم به‌ترتیب تقریباً مصنوعی پلان‌ها وخطوط منحنی محدود نمی‌شود تاچشم را لذت‌بخشد. هدف رایت ، بمعنی دقیق کلمه، «سلیقه» نبوده و معماری است .

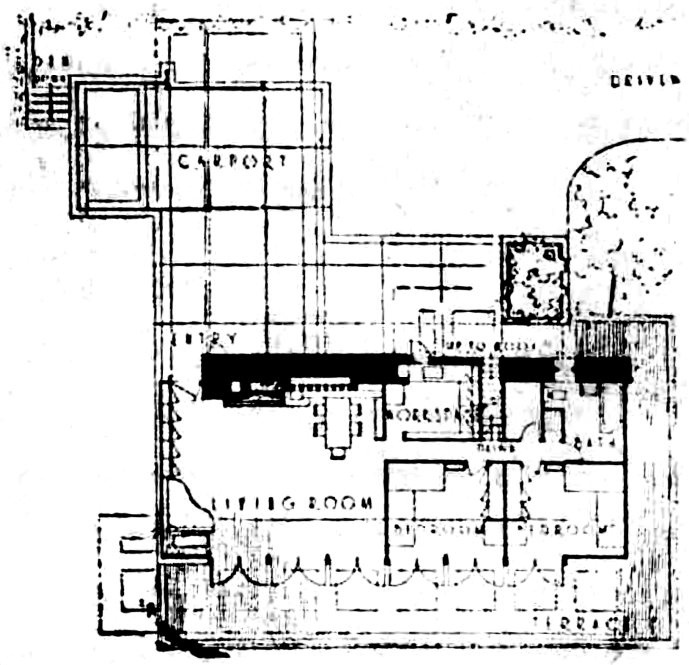
ت ـ وحدت شکل خارجی وداخلی : خانه در طبیعت غرق میشود.

دراینجا با دو خصوصیت روبروئیم که در سایر موارد ممکن است آنها را جداگانه مورد تجزیه و تحلیل قرار داد ، لکن درکار رایت جداکردن این دو از هم غیرممکن است . معماران مدرن اولیه اروپا یاازطبیعت می‌ترسیدند و یا ازآن بیزاربودند . ما دیده‌ایم که کوبیسم چگونه با تئوری های شفافیت عقاید مربوط به شکل خارجی و شکل داخلی را خنثی کرده است . لیکن در کوبیسم نیز این‌کار بوسیله‌ی کارگذاشتن شیشه های بزرگ و آوردن شکل خارجی بداخل خانه ویا بوسیله‌ی یك باغ یا ایوان داخلی صورت میگرفت. خانه درهرحال از محیط خود جدا بوده و حتی از تماس آن با زمین ، از راه قراردادن آن بروی پایه ، جلوگیری میشد . حال عقیده‌ی کاملا متفاوت رایت را درمورد روابط بین فضای بیرونی و فضای درونی مطالعه کنید. اودر مورد طبیعت احساسی روشن دارد و خانه‌هایش بشادی و راحت بروی زمین ایستاده‌اند . خانه ها سطوح متغیر زمین را تعقیب کرده و با ارزشی که به دیدهای مختلف داده می‌شود ، زیبائی آنرا مورد تأکید قرار میدهند . رایت بخانه‌ای می‌اندیشد که درطبیعت لغزیده وغوطه‌ور شده وتداوی مستمر بامحیط

خود ایجاد میسازد . او این احساس را بـا استفاده از مصالح طبیعی خلق می‌کند .



ف. ل. رایت: خانه‌ی **Sturges** درکالیفرنیا . ۱۹۳۹- مقطع -
-تصویر شماره‌ی ۳۱ را ببینید-



ف ل.رایت : خانه‌ی **Sturges** درکالیفرنیا . ۱۹۳۹ - پلان -
- تصویر شماره‌ی ۳۱ رابینید -

ث ـ درطبیعت مواد کار

خانه‌های مدرن اروپا (در فرانسه و آلمان بیشتر از انگلستان و ایتالیا) سفید است . اگر این خانه‌ها دردهکده قرار داشته باشد خودبخود باطبیعت تضاد شدیدی‌خواهند داشت . این خانه‌ها باشکل هندسی ورنگشان گستاخانه

تفوق انسان را بردنیای ارگانیك ادعا می‌کند .
راه دیگراستفاده ازگچ‌بری است ودرغیر اینصورت از مرمر استفاده‌می‌شود. در ایتالیا که آجربار دیگر مورد توجه قرارگرفته ، ازآن بعنوان‌یك‌ماده‌ی تزئینی استفاده شده و فقط درنمای ساختمان بکار می‌رود . این آجرکاری‌که بسبك‌رومن مشهور شده و فقط یك یا دو اینچ قطرهر آجر آنست در جائیکه گچ تکه تکه شده وکثیف می‌شود ، طبیعی‌است که پائین میبافتد . رایت‌مواد محلی‌راازلحاظ‌تزئینی وبخاطر رمانتیك بودن ساختمان بکار نمی‌بردو درست برعکس آنچه که در دوره‌ی قابل تأسف « بازگشت به طبیعت» در خانه‌های یك‌طبقه‌ی انگلیسی‌انجام گرفت رفتار می‌نماید . رایت از مواد محلی بطور علمی استفاده می‌کند . دردست او سنگ ناصاف ، سنگ خارای سائیده‌نشده ، و الوار چوب تبدیل‌به‌گنج‌هنری می‌گردد . آن قسمت از الوارکه‌ازساختمان بیرون میماند هرگزرنگ نمی‌شود و اغلب تمام قسمت‌های دیوار ها را از مواد محلی می‌سازند . در نتیجه خانه‌ها نه فقط بخاطر تشکیل فضائی‌شان و اینکه خطوط بیرونی‌تداوم خطوط زمین‌است، بلکه‌بخاطرصحت‌هستی‌فیزیکی‌ـ شان چنین بنظر می‌رسد که اززمین برخاسته اند .

ج ـ خانه بعنوان پناه‌گاه

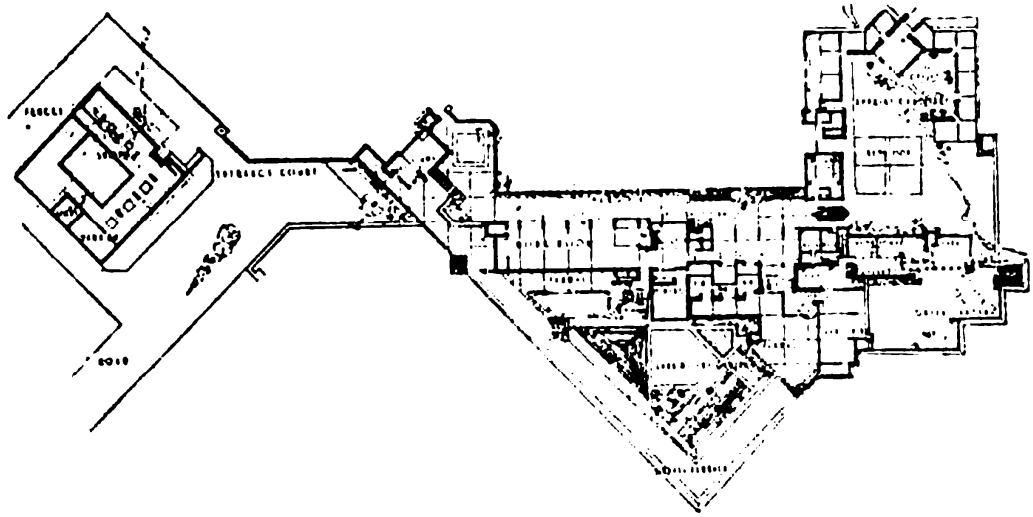
« در نظر رایت خانه یك پناهگاه است . سرپوشی است که در داخل آن حیوانی‌که مبدل بانسان شده می‌تواندراستراحت‌کرده و مانند یك‌غار اورا از باران و باد و نور محفوظ دارد. درآنجا می‌تواند مثل گذشته ، در امنیت و آسایش‌کامل ،مثل حیوانی درلانه‌ی خود خم‌شود .»(گیدیون) .
شاید بتوان این خصوصیت ابنیه‌ی رایت را با عطف باین حقیقت تشریح‌کردکه او در فراخی بزرگ غرب خانه می‌سازد ، جائی‌که انسان با طبیعت در تماس نزدیکتری است . در شهر خانه‌ی مدرن باحتیاجات فیزیکی مختلفی پاسخ می‌دهد و حالت راحتی‌که انسان شهرنشین در جستجوی‌آنست باعث می‌شود که خانه دارای شکل بازتری باشد . البته عامل ثبات و وزن خالص فیزیکی خانه‌های رایت را صرفاً شرایط عملی تعیین می‌کند . ازنظر او یك خانه نماینده‌ی انسان و مرکز خانواده است ، محلی برای استراحت می‌باشد ، جائی است‌که انسان میوه‌ی زحمات خودرا بدست می‌آورد .

می‌توان بآن حالت شاد و بانشاطی داد ، می‌توان آن‌را نزدیکتر باحتیاجات عملی ساخت تابشود راحتر ازآن‌مواظبت کرد ، لیکن درهرحال خانه‌بصورت مرکز ثبات باقی مانده و لزوماً با یك ماشین فرق دارد . انسان از داشتن اتومبیل و هواپیما لذت می‌برد، اما نمی‌خواهد که خانه‌اش واقعاً ویاتلویحاً « ماشینی برای زندگی» machines à habiter باشد. وجه«فضا ـ حرکت » خانه یك کلیشه‌ی سمبلیك ورمانتیکی منحرف بود . اهمیت تاریخی رایت بیش از هر چیز در این‌نکته نهفته است که او ، پس از اینکه انقلاب صنفی و پیشرفت مهندسی معماری را مجبور ساخت که به تزئینات پناه برد ، نتیجه‌ای‌غائی و کاملاً هنری از تلفیق ایندو بدست آورد .

رایت واقعاً با « وفاداری بیشتری که مرکز حیاتی ارگانیك محدوده علمی اشیاء است » زندگی‌کرده و بآن آزادی بخشیده است (۱۹۰۴).

نمی‌توان انکارکرد که رایت در ابراز عقیده‌ی زیر دچار اشتباه است :

«لوکوربوزیه، گروپیوس و سایرین هنوز (۱۹۳۹) درجائی هستندکه من‌در ۱۹۰۰ بودم . هنگامیکه من با اعتقاد کامل و اطمینان به نیروی خلاقه‌ی انسان آغاز بکارکردم ، هدفم براه انداختن چند عامل معین عقیم مانده در معادله‌ی اصلیم بود . اروپا بجای تسلط براین عوامل در جهتی خلاقه ، در کوششی احمقانه برای ایجاد یك سبك محلی معاصر ، فقط چند جنبه‌ی‌جدید زیباشناسی آن را برای مصارف آکادمیك کسب‌کرده است .»



ف . ل . رایت : تالیسین در آریزونا ، ۱۹۳۸ ـ پلان ـ تصویر شماره‌ی ۳۰ را ببینید ـ

مقام استادان اروپائی مافوق چنین ارزیابی است ، امـا اکنون کـه بهترین هنرمندان اروپا میکوشند تا از جنبه‌ی عملی و چه تئوری : برمحدودیت های فونکسیونالیسم پیروزی یابند بهتر است آنچه‌که استاد آمریکائی برعلیه‌لختی عقیم آثار اولین نسل معماران مدرن اروپا می‌گویدگوش فرا دهند ، بخصوص اگر او ما را درجهت آزادی برانند :

«چرا باید هدفهای هنر و یا معماری فقط باین‌علت که بوسیله‌ی ماشین‌ساخته می‌شود درعصر ماشین با ماشین آلات مشابه باشد ؟ همینکه این آثار بدین ترتیب ساخته شده اند می‌تواند خود بهترین دلیل برای شبیه نبودن آنها بـا ماشین باشد . همچنین برای توجیه اینکه چرا فرم‌ها از همه‌ی توجهات بجز فونکسیون و فایده عارینند و اینکه چرا نباید آنها را از نقطه‌ای فراترازاین دیدگاه تحسین کرد ، دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد . شاید این فرم‌ها از دیدگاهی انسانی زننده باشند . پس بیائید ازگرایش بآزادی در هنر معماری ودر صنایع‌نترسیم . ماندگی و تعقیب گذشته مثل همیشه اکنون نیز محکوم به فناست .»

همچنین‌رایت به‌منتقدین گفته است : « این منتقدین‌جوان معماری‌راهمچون عصاره‌ای مرموز دوست میدارنـد . آنها در « سطح‌و توده» انتزاعاتی را در می‌یابند که‌کار اروپائی های « بزرگ و بااستعداد » (و درحقیقت ملهم از نقاشی فرانسه) است . اما من میدانم که این انتزاعات بعد سوم را نادیده گرفته وعمق ماده را بخاطر رسیدن به‌اثراتی ازبین می‌برد که ازخصوصیات بوم ورنگ از نقاشی‌است.اما درمعماری ـ هرچند ساختمان ازلولهٔ‌گاز ،تخته سنگ نازك ، فولاد عریان وغیره بپا میشود ـ این مشخصات وجود ندارد . « مواد» را امروز نیز ممکن است بعنوان «کلیشه‌های تزئینی» بکاربرد . به ترکیبات گمراه‌کننده ، و غیر منطقی‌سیم ,لوله ، زانوئی ، کلیدهای‌برنجی، تکه‌های شیشه وچوب این مکتب نگاه کنید . اینها بوی اطاق تشریح‌را دارد و برمن مثل نعش‌های سردخانه اثر میگذارد . این دیوارهاکه مثل‌ردیف‌های گنجه بهم رسیده و سریش شده اند بجای تعلق به عصر ماشین به خود ماشین متعلقند .»

در جای دیگر می‌گوید : « قوانین در اعماق و در حوزهٔ نسبیت قراردارند. در جائی‌که چنین‌آسان می‌توان تجریدگرا بود ، من‌باید اعتبار این قوانین را باور ندارم .»



فصل سوم

تاثیر فرانك لوید رایت

« آنها که می‌خواستند با رایت ، در همه‌ی جهات نبوغ آزادی خواه و بی‌باکش ، رقابت کنند بچیزی جز تقلید رقت‌بار کارهای او نرسیده‌اند ؛ در حالیکه دیگرانی که ترجمه‌ی عقاید اورا بصورتی خالص‌تر و جامدتر عرضه داشته‌اند و در جستجوی هماهنگی بیشتری بـادومین ربع قرن بیستم‌بوده و باعتقاد رمانتیك انسان وطبیعت کمتر توجه داشته‌اند ، در سراسر دنیا بـه کمال واقعی سبك خود رسیده‌اند.»

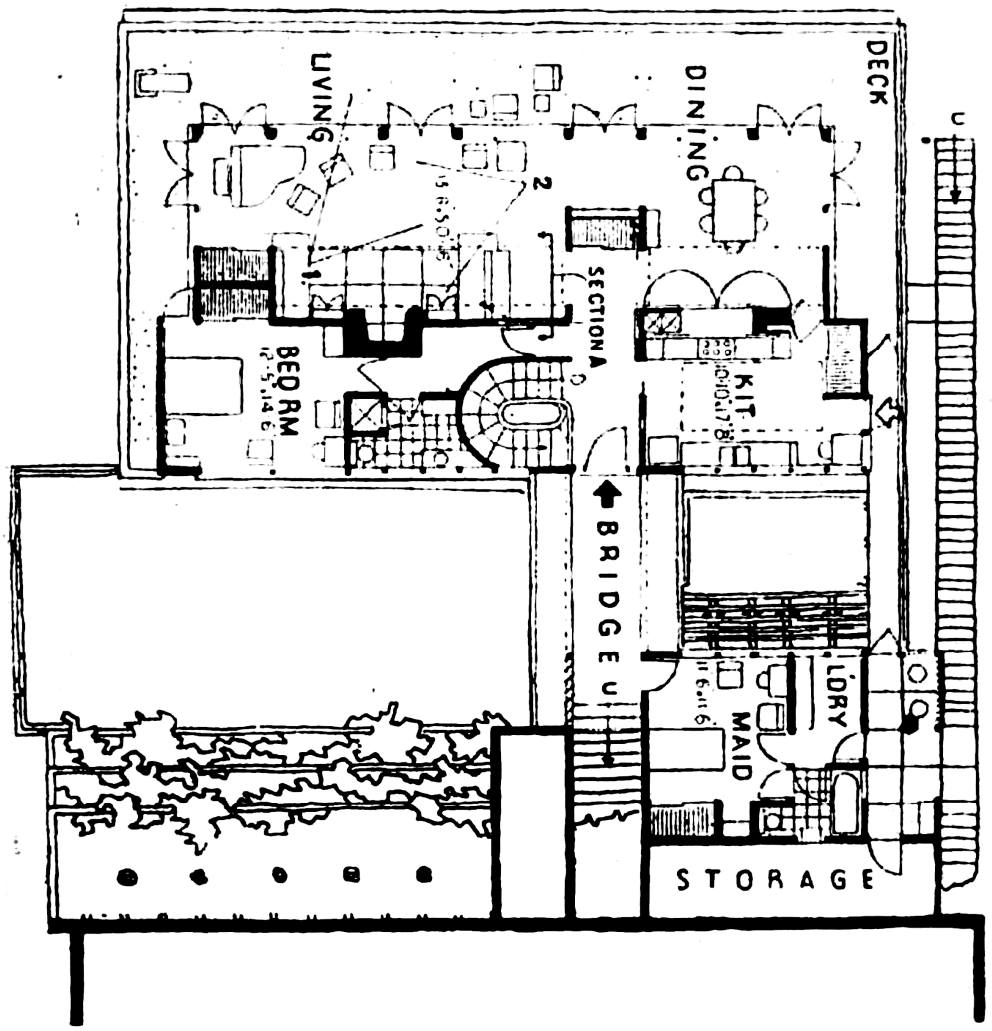
جملات بالارا هیچکاك در ۱۹۳۲ نوشت . گیدیون که آثار معماری رابرت وان تهف Robert von t'hoff را ضبط میکند نیز عقیده‌ای‌جز این ندارد :

«چه در اروپا وچه در امریکا ، هر کسی که خواسته است بعنوان یك معمار از آثار او تقلید کرده و یاراه او را تعقیب نماید ، بدون‌شك کار خودراخراب نموده و افکار او را نیز بدترجمه کرده است . شاید مهم‌تر از تأثیر مستقیم رایت بـردیگران ، اهمیت او بعنوان یك شاخص ، بعنوان علامت حدیـدی برای جهتی جدید می‌باشد ، زیرا برای آثار او در بین سالهای ۱۹۰۰ تـا ۱۹۱۰ دراروپا رقیبی وجود ندارد... کوشش برای یافتن دلیلی آشکاربرای تأثیر او وجستجوی مدلها وعکس‌ها برای پیداکردن چیزی مشابه‌طرح‌های او کار عبثی است . نه . تأثیر واقعی رایت ـ تأثیر روشنفکرانه‌ی عظیم او ـ باچند 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 . «نابغه‌ی تنها و فردگرائی کـه در کشور خود درك نشد وتنها پس از چندین سال‌بار دیگرکشف گردید . مردی که بکمك اتفاق دهسال از همه‌ی معماران اروپائی در مورد آنچه که پس از آخرین جنگ وحتی قبل ازآن در جستجویش بودند سبقت جسته بود .» کذب این جملات، یعنی‌اینکه‌امریکائی‌هاهرگز رایت رادرك نکردند تااینکه اروپائی‌ها او را بصورت واقعیش ، بکشورش معرفی نمود، وسیله‌ی سلسله کارهای‌مرتب وبدون وقفه‌اش رد میشود. آثاراو شامل ساختمان‌های اداری نبوده (وبخصوص در دوره‌ی عکس‌العمل شدید سبك‌گرائی‌که پس از نمایشگاه ۱۸۹۳ شیکاگو بوجودآمد ودهسال طول‌کشید) ونیز مقرهای بزرگ‌شهری را شامل‌نمیشود، بلکه این آثار جملگی خانه‌های معمول و خصوصی است. رایت همواره بکار مشغول بوده است و همین‌دلیل آنست‌که همیشه اورا درك می‌کرده‌اند . فقط ممکن است بگوئیم‌که آشنایان به نبوغ رایت عده‌ی معدودی بوده‌اند(۳۲) . اما درمورد اروپا بایدگفت‌که رایت از زمانی‌که از طریق انتشارات‌واسموت Wasmuth در آلمان ، یعنی از ۱۹۱۰ که در اروپا شناخته شدهمواره اثری مستقیم یاغیر مستقیم وخوب یابد برمعماری این قاره داشته است . این حقیقت بوسیله‌ی پوزنر Pevsner بیان شده است. حتی‌گروپیوس درنمای کارخانه‌اش درنمایشگاه ۱۹۱۴ کولونی Cologne ازتأثیر رایت‌بی‌نصیب نمانده است .

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

برلاژ به‌معرفی او پرداخت و اورا «استادی که در اروپا همتا ندارد» خواند. توجه به‌رایت در میان هلندیها تا سالها بعداز ۱۹۲۵ ادامه یافت. دراینسال ویجده‌فلد Wijdeveld بهترین کتاب از سلسله انتشارات خودرا باثار او اختصاص داد. براین کتاب اود. مندلسون، مالـه استیونس، برلاژ و مام‌فورد تقریظاتی نوشته بودند (پوزنر می‌نویسد که لوکوربوزیه از نوشتن مقاله امتناع کرده وگفته 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 ازآن تعداد زیادی ساختمان تحت تأثیر رایت



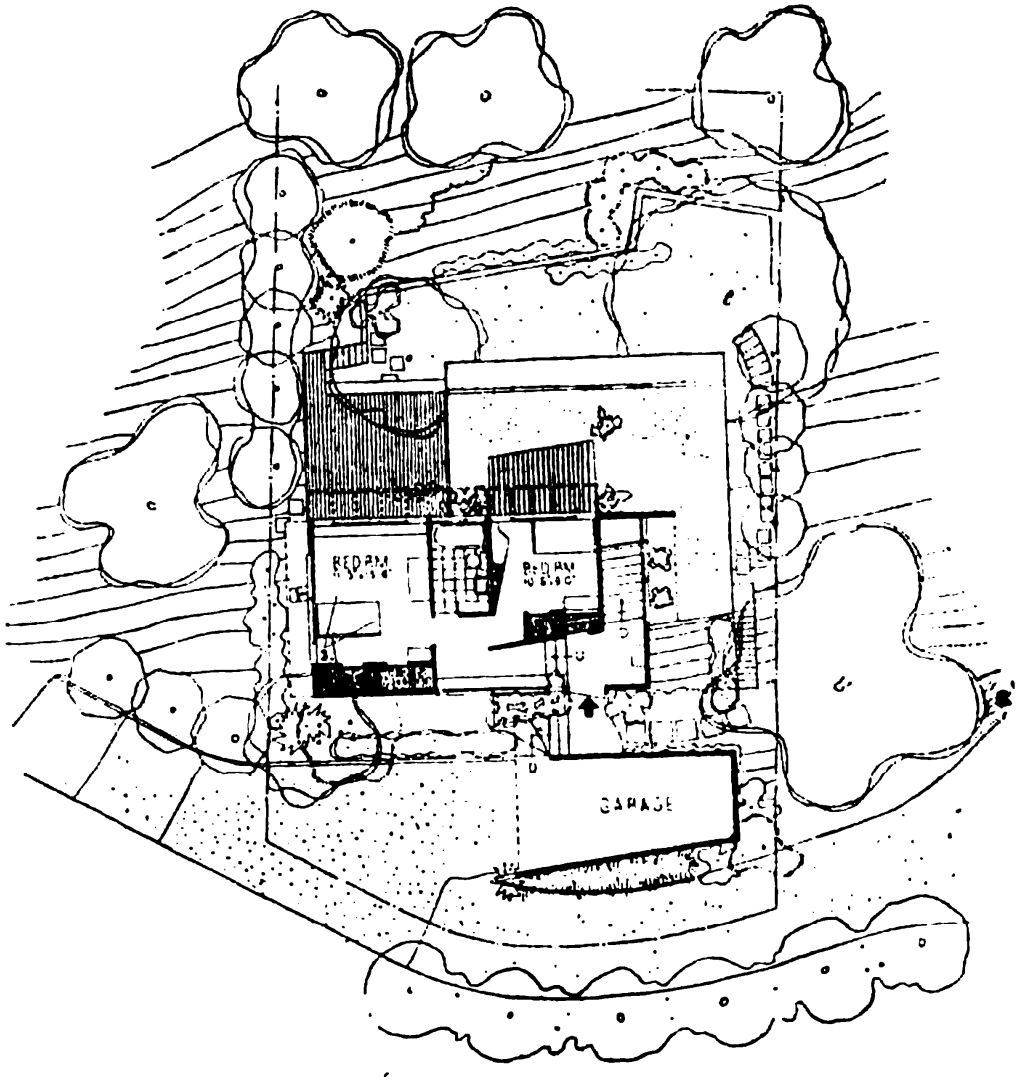
ه : ه. هاریس : خانه‌ی هیل ساید در کالیفرنیا. ۱۹۴۲ ـ پلان ـ تصویر شماره‌ی ۳۵ را ببینید ـ

ساخته شد وآشکارترین نمونه ویلای «دولوئی فل» De Luifel در واسن‌ـ
نوئه Wassenauer بود که ه . واندا H . Wanda طرح آن را
ریخته بود (۳۳).

جنبه‌ی‌مثبت اولین تأثیر رایت برمعماری اروپا چنین بوده است. جنبه‌ی‌منفی
این تأثیر تقلید تزئینات بعضی از آثار او می‌باشد. سلیقه‌ی رایت در تزئین
واقعاً وحشتناك است ، اما اگرقرار است همین سلیقه اورا قادر سازدکه‌آثار
خود را اصولاً از قید تزئین برهاند می‌توان آن را مزیتی شمرد . سلیقه‌ی
او متوجه اشیاء سنگین ویا سطوح خارجی نامسطح می‌باشد و بچیزهائی علاقه
داردکه بدیوارش حالتی از استحکام توده‌ها را میدهد . نمونـه‌ی مشهور این
سلیقه را می‌توان درهتل امپریال توکیو ودر میدوی گاردنز ـ Mid way
Gardens در شیکاگو (۱۹۱۳) مشاهده کـرد . هلندیها بین ۱۹۴۱ و
۱۹۲۰ از این موتیوهای گذشته استفاده کرده و یك‌سلسله ساختمان‌های‌زشت
غیرعادی ساختند. هلندی‌ها پس از جنگ اکسپرسیونیسم آلمان راتحت‌تأثیر
قراردادند، اکسپرسیونیسمی‌که پوزنر درباره‌اش چنین می‌گوید: «گاه‌شخصیت
انقلابی سازنده ، گـاه جنایت کاری شکست خورده و گاه شخصیتی بی‌توجه
بآینده . »

پس از جنگ افکار وآثار رایت بمتأثر ساختن اکسپرسیونیسم ادامه داد و
درعین‌حال دوتئوری مثبت‌تر فونکسیونالیسم‌وکوبیسم را تحت‌تأثیر قرارداد.
تعیین‌سهم رایت وچگونگی این استقلال در تأثیر هردو بی‌فایده و غیرممکن
است. معماران اروپائی از راه‌های مستقل به‌تئوریهای معماری مدرن‌نرسیدند
و نمی‌توان انکارکردکه وجود ساختمان‌های رایت (که معماران اروپائی‌آن
را بخوبی می‌شناختند و عقاید از راه همین ساختمان‌ها بآنها تلقین شده‌بود)
کمك اصلی و عامل مشوق محسوب میگردد . بعلاوه تـأثیر رایت در اغلب
معماران‌اروپائی تشخیص داده شده‌است. این تأثیر درکار دوداك Dudok
معمارمدرسه در هیلورسم Hilversum (۱۹۲۱) غیرقابل اشتباه است .
همچنین می‌توان این تـأثیر را در خانه‌های آجری مندلسون در ۱۹۲۲ و
۱۹۲۳مشاهده‌کرد وحتی این‌تأثیردرکار ماله استیونس، برخلاف‌نزدیکی‌اش
باکوبیسم ، دیده می‌شود . در مورد فرم از این موارد بسیار است ، اما سهم
رایت را باید عمیقانه تر موردوارسی قرار داد .

«رد پای کدامیك از تـأثیرات تحقیقات رایت در مورد مصـالح ساختمانی مدرن و یـا کدامیك از تأثیرات انعطاف پذیری درخشان فضائی او و یا تئوریهای انقلابی‌اش‌را درمورد آینده‌ی اجتماعی هنرو معماری‌می‌توان‌یافت ؟ شاید هرگز ممکن نباشد کـه سهم اورا در استفاده از مصالح مرکب دیوار سازی و در تجربیات‌پس از جنگ آلمان(گروپیوس ، لوك‌هاردت‌ودیگران) مشخص ساخت . مثلاً سهمی را مشخص نمودکه باثر رایت بنام معبد وحدت



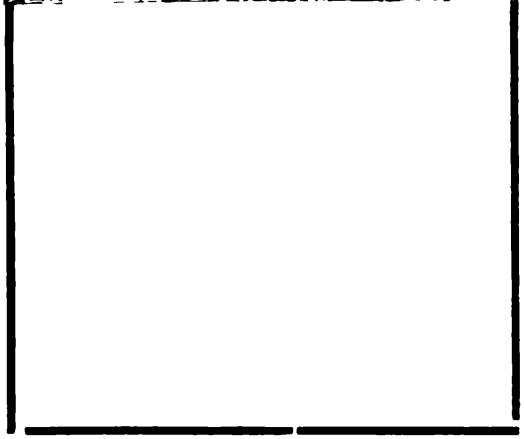
ج . ا. دین ویدی : خانه در **Berkeley** ، کالیفرنیا ، ۱۹۴۱ پلان عمومی ـ تصویر شماره‌ی ۴۶ را ببینید.

بسال ۱۹۰۸ تعلق دارد و سنگ یك‌پارچه ایست بادیوارهائیکه همه ازقطعات جامد ساخته شده اند . خودگروپیوس تاچه‌حد می‌تواند بخاطر آورد کـه که وحدت دلخواه باخ درباهاس نشانی از اولین تأثیراتی است‌که در اثر مطالعه‌ی دقیق انتشارات واسموت بدست آمده بود . حتی رقص فریبنده‌ی فضائی ساختمان میس‌واندررو یعنی غرفه‌ی او در نمایشگاه ۱۹۲۹ بارسلون را دز نظر بگیرید و یاخانه‌ی مشهور تاگندهات Tugendhat در برون Brünn را بخاطر آورید‌که اطاقها باریتم مخصوصی در یکدیگر ریخته و تقسیم بندی داخلی وجود ندارد . آیا این لوکوربوزیه است‌که میس‌رابااین کار تحریك مینماید و یا تأثیر رایت است که خیلی بیشتر ، اولین اقدامات شجاعانه‌را در مورد اتصال اطاقی باطاق دیگر مرئی داشته بود ؟ »

فرانك لوید رایت را نمی‌توان در پیش کسوتی نظیر مهندسین بزرگ قرن نوزدهم دانست زیرا شاید بتوان‌گفت که تأثیری که او بروی جریان‌معماری معاصر خود گـذارده است بسیار عظیم‌تر از تأثیرکسانی چون بهرنز Behrens ویا پره Perret می‌باشد . زیرا تأثیر او تحمیلی ازراه بکار بردن تکنیك و « زیباشناسی طرح‌های صنعتی » نیست ، بلکه او این تأثیررا راه غنای بیکران میدان فعالیت معماریش و توجه تازه‌اش بمسائل فضائی در خانه‌های محلی بر معماری عصر خود باقی نهاده است . تأثیر رایت همواره از ۱۹۱۰ به بعد عامل مهمی در معماری اروپا بشمار آمده است . گاه این تأثیرمستقیم صورت‌گرفته و برحسب‌طبیعت متقلدین هلندی و آلمانی‌وتاحدی فرانسوی مثبت یا منفی بوده است . و زمانی نیز بی‌هیاهو و ناخودآگاه ، بی‌آنکه از اهمیتش کاسته شده باشد ، افکار استادان معماری مدرن را متأثر ساخته است ؛ « هرچه معماری نابغه واصیل بیشتر تحت تأثیر معماری دیگر باهمین صفات باشد ، وجوه این شباهت مخفی‌تر خواهد بود . »

این مهم نیست‌که اخیراً منقدین تأثیر رایت را بآن اندازه که شایسته‌اش می‌باشد مورد تأکید قرار داده‌اند ، بلکه حقیقت مهم دراین نکته نهفته است

که او هنوز بااستقلال بکارش‌ادامه می‌دهد . البته باید در نظر داشت که کار مستقل باکار تنها و فردی تفاوت دارد . او حقاً باید خود را رهبر معماری مدرن معاصر بداند . برای اثبات این نظرکافی است آثار اورا از ۱۸۸۷ به بعد (یعنی اززمانیکه هنوز در دفتر سولیوان کارمی‌کرد) برشماریم :
ـ خانه‌ی روبی ، ساختمان‌های ژاپونی ، مرکزتالیسین . آبشار ،ساختمان س.س . جانسون ، ساختمان مدارس تالیسین (۱۹۳۸) . طرح خانه های چهار طبقه در پنسیلوانیا (۱۹۳۹) ، خانه های اخیرش برای مردم توسط الحال آمریکا (۴۱ـ۱۹۴۰) . این ساختمان‌ها دارای شخصیت‌چندگونه‌ای است و نمی‌توان آنها را بیك « سبك » نسبت داد . شخصیتی‌که محصول نبوغی آزاد و دربندنشده‌است و هرگز از تناقض خود نمی‌ترسد . آری‌این‌ساختمان ها محصول کسی‌است‌که اگر یکبار ارزش هدفی را دریابد بشوق آزمایش‌تا بآخر تعقیبش می‌کند ، و همواره متوجه زندگی و معماری انسان است . رایت تنها یك پیش‌کسوت و استاد نیست . امروزه آثار او برتارك معمـاری نو میدرخشد و اوست که محرك پیشرفت معماری است .



فصل چهارم

معماری معاصر ایالات متحده

هنوز خیلی زود است که برای ارزیابی تاثیر مستقیم آخرین رسیده های اروپا برمعماری امریکا کوشش کنیم ، اما رسیدگی به تأثیر امریکا بر آثار اروپائی آسان است. گروپیوس بسال ۱۹۳۷ بامریکا رفت و طولی نکشید که مدیر مدرسه‌ی معماری دانشگاه هاروارد شد. بروئر نیز درهمان سال بامریکا رفت واکنون استادمعماری درهمان مدرسه است . واگنر Wagner ، متخصص خانه سازی در آلمان ، هم اکنون درهاروارد تدریس میکند. میس واندررو در ایلی‌نوی بتدریس مشغول است و تا آنجا که من اطلاع دارم تنها کسی که فعالیت‌های خودرا محدود بتدریس کرده و ازابتدای اقامتش درامریکا تاکنون طرح یك خانه را ریخته است . همچنین خبردارم که موهولی ناگی درشیکاگو

تدریس میکند ودرباره‌ی اثاثیه‌ای که‌ازچوب چند لا ساخته می‌شود تجربیاتی کرده است که توجه زیادی را بخود معطوف داشته است. بالاخره باید از الین سارینن نام برد که درکران بروك Cranbrook تدریس می‌کند و لااقل می‌توان گفت که توانسته است یك شاگرد خوب که از هم اکنون نوید می‌دهد معمار بزرگی خواهد شد بدنیای معماری معرفی نماید ـ این‌شاگرد کسی جز پسرش اروسارینن Eero Saarinen نیست .

اما اگر تصور کنیم آنچه که معماری اروپا برای معماری امریکا بارث 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 ومهمتر ازآن ریچارد نوترا (متولد ۱۸۹۲ در اطریش) بسال ۱۹۲۳ بامریکا رفته بود . درمورد ابنیه‌ی صنعتی باید بگوئیم که‌آثار متفرق آلبرت کان Albert Kahn در سراسرایالات متحده نشان داده است که تجربه‌ی معماران اروپائی کم وبیش بهم شبیه است .

کوشش برای مشخص کردن جهت تمایل معماری کشوری که دارای ۱۵ هزار معمار است و درآن فعالیتهای ساختمانی عظیمی می‌شودکار مثبتی است . در امریکا مثل بسیاری ازکشورهای دیگر کمی از هرچیز، از نئوکلاسیك گرفته تامدرن، وجود دارد. اما اگرتوجه خود را بجریان اصلی معماری امریکا و بهتربگوئیم بمعماری مدرن محدودکنیم ، درمییابیم که برخلاف عقاید عمومی مراکزهنری آن درنزدیکی سواحل شرقی، واشنگتن ، نیویورك و یا بوستون نمی‌باشد ولسکاتز وکوخر ـ که صرفنظر از مسئله‌ی آثارشان ، اصولا اروپائی مانده‌اند ـ معرف این جریان نیستند . برای دانستن اینکه امریکا واقعاً بمعماری چه داده است باید بجای توجه بآسمان خراشها ، ابنیه‌ی محلی آن را مورد توجه قراردهیم .

مناطقی که در آن بمعماری توجه شده است به ترتیب اهمیت در اینجا ذکر می‌گردد : (۱)کالیفرنیا (۲) میشیگان ، ایلی نوی ، اوهایو. (۳) فلوریدا، تکزاس ،آریزونا . بعبارت دیگر بجز سواحل اقیانوس اطلس این مراکز در (۱) سواحل اقیانوس آرام و (۲) مرکز منطقه‌ی دریاچه های آب شیرین وهمچنین جنوب قراردارد .

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

ارگانیك رایت تماس مستقیم یافته است . در نتیجه‌ی این تماس جهتی کاملاً مشخص، گروهی معمار (که‌دارای اصالتهاو طبایع گوناگونند) و جنبشی پیشرو بوجودآمده است . کوشش برای اینکه ثابت کنیم تجربیات اروپائی برای ثابت کردن آثاررایت بکار رفته است و یا کوشش برای اثبات این مطلب که بکمك آثاررایت عقاید اروپائی با ارگانیك و اصول زندگی انسانی منطبق شده‌است، عاقبت بیك جا میانجامد زیرا این جنبش معماری ویا بطوکلی بگوئیم نسبتاً هنری (چون بجز معماری شامل سایر فعالیتها نیز می‌شود) دارای معماری بنام نوترا است که از اروپاآمده و نیز شیندلر Schindler را داردکه شاگرد رایت است . بجز ایندو 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 ،وو.و ورستر W.W.Wurster، وقتیکه موزه‌ی هنری سانفرانسیکو تصمیم گرفت درآوریل ۱۹۴۲ نمایشگاهی از معماری محلی معاصر برپاکند، شش معماررا برگزید : (۱) فرانك لوید رایت ، (۲) ویلیام ویلسن ورستر، (۳) ریچارد ـ ج . نوترا ، (۴) هارول هاریس ، (۵) جان الکین دین وی‌دی John Elkin Dinwiddi و (۶) هاروی پارك کلارك Harvey Park Clark . منتقدی بدلائل صحیح تشخیص دادکه آنها بهترین معماری محلی روز را عرضه میداشتند . بلافاصله بعد ازاین شش معمار می‌شود ازبسیاری معمار دیگر نام برد، ازقبیل جان لوید رایت ، جرج فردکك George Fred Keck ازشیکاگو، آلدن ـ ب ـ دا Alden B . Dow از میشیگان که شاگرد رایت‌است. شاید نتوان بسیاری از این معماران را معمارارگانیك خواند ، زیرا فقط بعضی از آنها پیوسته‌این خصوصیت را درآثارخودنشان میدهند ، درحالی‌که بآسانی می‌توان دهها و صدها ساختمان را نام بردکه درسراسر امریکاساخته شده وارگانیك .است . حتی درساحل شرقی که روش اروپائی بیش‌از هرجای دیگر و برای مدتی‌طولانی متداول بود بسیاری از معماران ،که بعضی‌ازآنها اروپائی هستند ، باآثار خود نشان داده‌اندکه اکنون بارگانیك متمایلند . گفتن اینکه این مردان چقـدر با معماری رایت مخالفت‌کرده‌اند ممکن نیست . او چنانکه دیدیم همواره در حال پیشرفتن است و همانگونه که گفته شد باید اورا نه تنها بعنوان یکی از استادان معماری اخیر امریکا دانست ،

بلکه باید اورا بعنوان بازیگر نقش عمده‌ی این ماجرا شناخت (۳۵). رأیت در پاسخ این سؤال که آیا بنظر او معماری مدرن تبدیل به نوعی سبك نشده است وآیا این جنبش برای جلوگیری از پراکنده شدن نیرویش در صدها جهت مختلف احتیاج به جهت معینی ندارد گفته بود :

«آری ونه . ما همه درانگلستان و محتملاً در ایالات‌متحده بعنوان گلچین‌هائی از اجتماع تحصیل کرده‌ایم و این تحصیلات تمام ویژه‌ی ما را با زندگی تشکیل می‌دهد. بدین ترتیب هنوز نمی‌توان از تقلید ویژه ویا عمومی‌اجتناب کرد . مردم این عقاید و اصول را می‌گیرند ، از یکسو آنهارابکارمی‌برند و ازسوی دیگر برای تدریس ، آنها را فرموله می‌کنند . آکادمیسین‌ها در جائی که بخود سبك احتیاج داشته باشیم بساختن یك سبك می‌پردازند و در حقیقت آنها هم اکنون نیز باین‌کارپرداخته‌اند. اما همواره باید درنظرداشته باشیم که ما دیگرسبك نمی‌خواهیم ... اما بشریت همواره بسبك احتیاج دارد و بنابراین درهرلحظه ، هرنسل ، وهرقوم روی زمین بچیزی تازه احتیاج دارد . قانون تغییر قانونی تغییرناپذیر است و تنهاقانونی است که مابحساب نیاورده‌ایم . این تنها قانونی است که یاد نگرفته‌ایم در ساختن فرم آن را مورد توجه و احترام قرار دهیم . ماکوشیده‌ایم که از حرکات زندگی جلوگیری کنیم اما چرا بازهم باینکار ادامه دهیم ؟ چرا نباید توجه کنیم که اگر می‌خواهیم سرمشقی بوجودآوریم این‌سرمشق بایدآزادانه وکاملاً مناسب با رشد باشد و باغلب‌احتمال رشد زندگی را قوت بخشد . بنظر من‌آنچه که گفتم بمعنای پایان کلمه‌ی « قرار داد » است . لحظه‌ای که ما صاحب علاقه‌ای احساساتی و یا قطعی می‌شویم حس می‌کنیم که باید آن را حفظ کرده و از دشمنان محفوظش بداریم . تفکر ما، فلسفه‌ی مـــــــــــا و هر چه که داریم بر پایه‌ی همین « داشتن و نگاشتن » است . مطمئنم که شمانیزازدیدن‌نتایج‌تغییر این جریان‌متعجب خواهید شد . اگرتعلیم وتربیت بر اساس فرهنگی انسانی‌پایه‌گذاری شود ، « داشتن و نگاهداشتن»رافراموش کند و فرهنگ ارگانیك را بـا آزادی خاصی که بزندگی میدهد برگزینند آنگاه خواهید دیدکه‌می‌شود بزندگی ایمان آورد ونیز خواهیددیدکه‌زندگی تنها چیزی است که می‌توان بآن ایمان آورد .

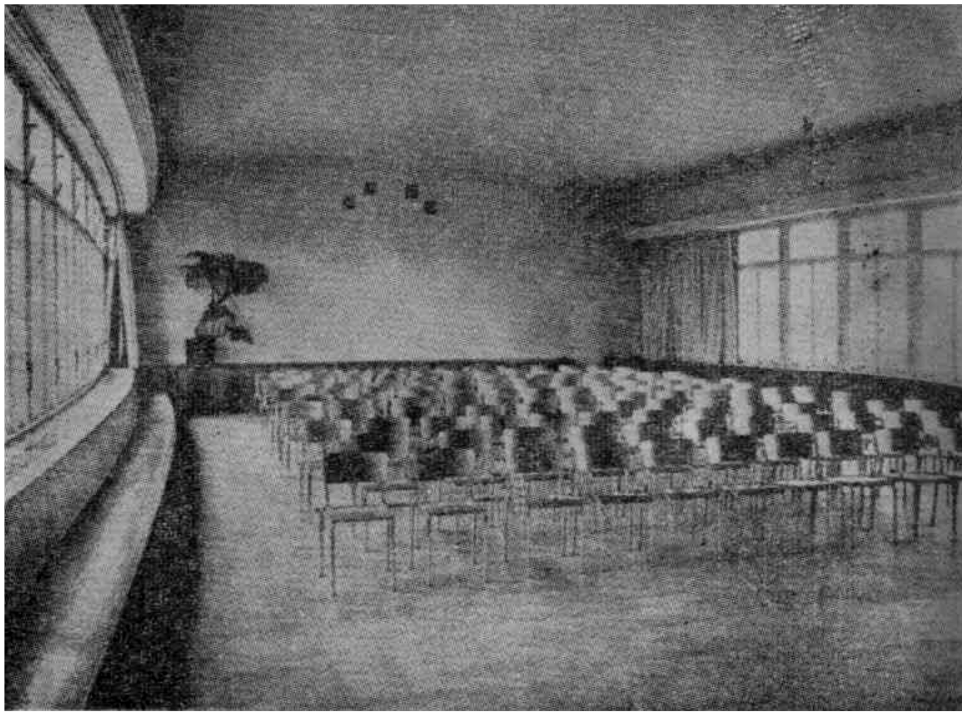
اماگررایت فتنه‌جو و واعظ محیطی جدید ، نامحدود وآزادانه چنین‌جوابی

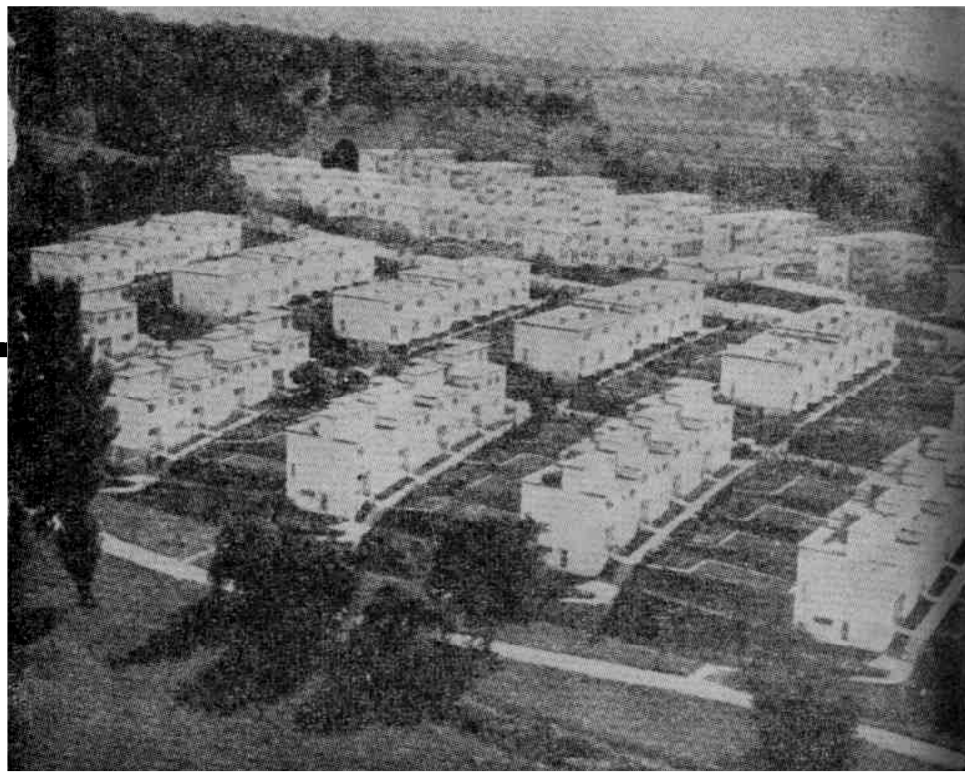
داده است نمی شود گفت که او چشمان خود را بر اشکالاتی که حتی در میان شاگردان خودش وجود دارد می‌بندد : « درتالیسین .. ما این اصول وعقاید را ، که‌هرروزه بازندگی و طبیعت درگیرند ، درهمه‌ی راه‌های ممکن‌می ـ آزمائیم . اما در این میان دو جناح چپ و راست وجود دارد . جناح چپ جنبه‌ای از مسئله را برگزیده است که‌ما به تجربه‌اش علاقمند بودیم‌وبازیرکی یك نقاش از آن صحنه و سبکی مصنوعی ساخته است . بعبـارت دیگر جناح چپ مارا به تصنع دیگری رسانده است که می‌کوشد بابکار بردن هنر بعنوان زیبا شناسی ازواقعیت فرارکند . درحالیکه باید بفهمدکه اکنون زمان‌آنست که (اگرچه ساختمانهابایدّ بطور علمی ساخته شوند) علم ، هنر و حتی‌مذهب در آنچه‌که می‌سازیم بیك‌صورت نمایش داده می‌شوند . جناح‌راست روش‌کار را می‌بیند و از آنجا که چیزی‌هم از وسائل میداند سعی می‌نماید که‌هر دو را بزرگ کند . متأسفانه اکنون تعلیم و تربیت در مقابل احتیاجات ما مردان جوانی را بوجود آورده است که می‌تواند کار ها را فقط از راه انتخاب و وبرگزیدن انجام‌دهند و از درون ، محرك‌خلاقه و غریزه ایکه اصول‌امتحان شده هدایتش می‌کند خبری نیست . بنابراین آثار جناح چپ این جنبش را که توسعه یافته است می‌توان در آمریکا و همه‌ی کشورهائی‌که « مدرنیست » می‌سازند یافت . مادر تالیسین این‌ساختمان هارا می‌بینیم‌که خشك ، 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 نزدیك نشده‌اند وبجای نزدیکی بقلب زندگی به تزئین‌هائی روی آورده اندکه‌پس از مدرنیسم بوجود آمده است .»

آیا سخن رایت دراین‌تنقید متوجه معماران کالیفرنیا و اطراف دریاچه های آب شیرین که ذکر آنها را کردم نیز می‌شود ؟ احتمالاً خیر . رایت که کاملاً بوسیله‌ی الهامات و فعالیت های شخصی خودکار می‌کند فرصت این را ندارد که بعنوان عضوی از این‌جنبش بادیگران دریك سطح‌کارکند .

خصوصیاتی از کار رایت که مورد انتقاد معماران جوان قرار گرفته است در زیر می‌آید :

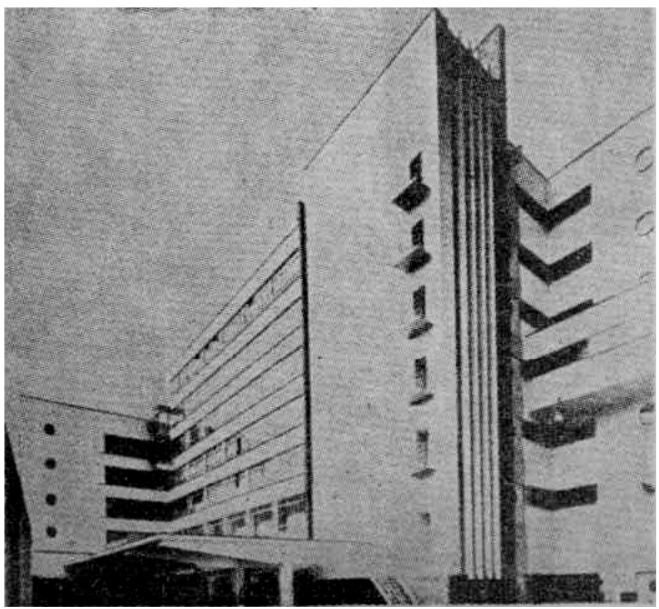
۱ ـ خانه‌های او اغلب تاریکند .او اولین کسی‌بودکه ردیف های پنجره‌را در ساختمان بکار برد اما حقیقت اینست کـه او از نور خیلی خوشش نمی‌آید .

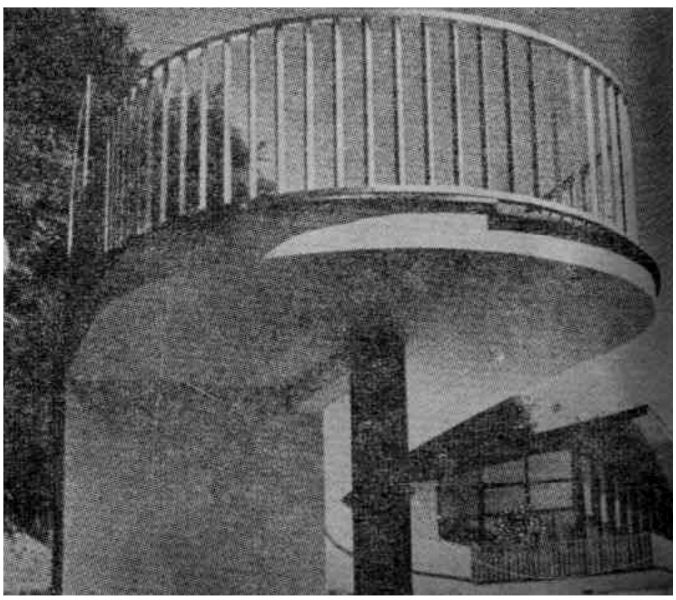


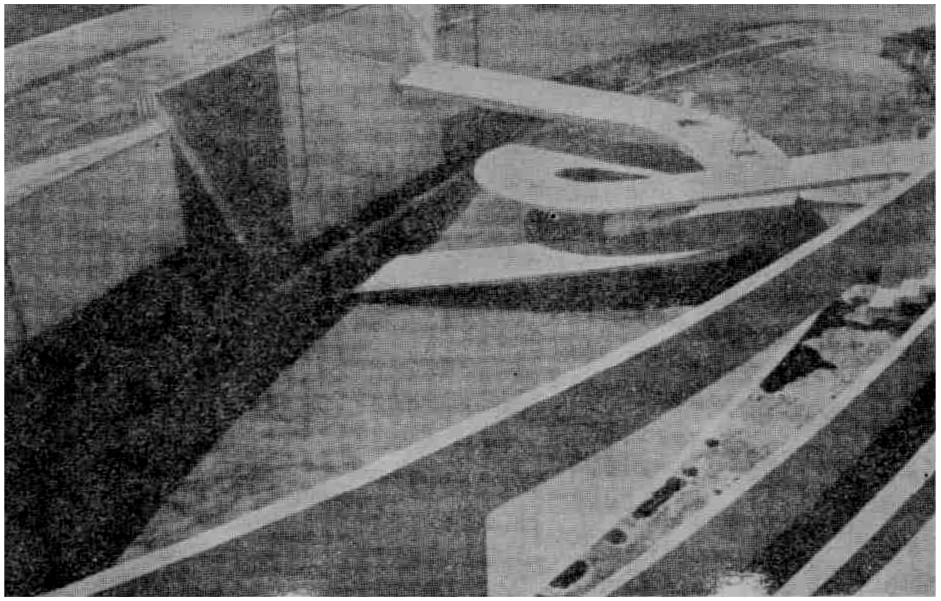


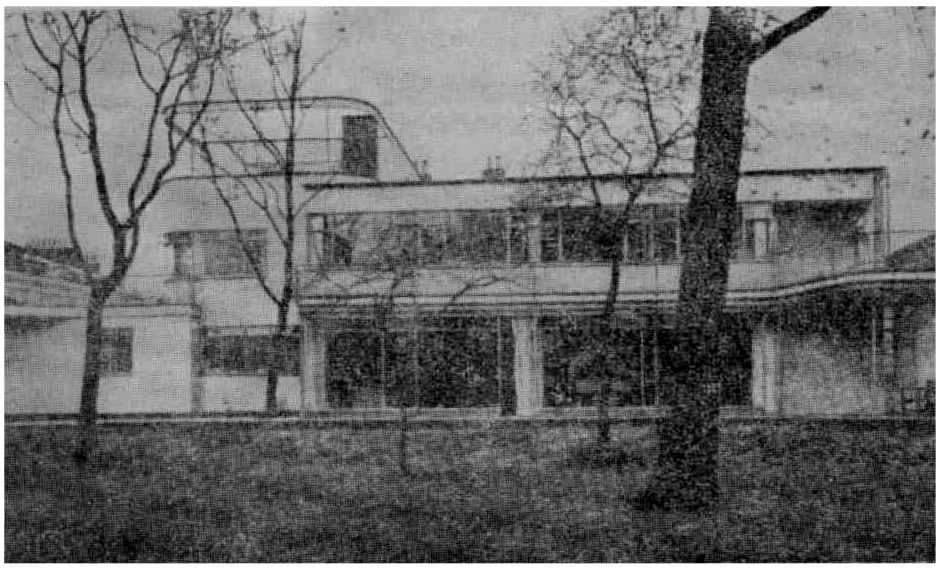
تصاویر شماره‌ی ۱۷
مقاومت معماری‌در اروپا : سوئیس
چکسلواکی و هلند

۱ ـ Rohn : مدرسه در زوریخ ۱۹۳۶
۲ ـ هافلیش ـ موزر ـ روت « نوی‌بول» ـ زوریخ ۳۲ـ۱۹۳۰
۳ ـ پائین ، راست : فوشش : حمام بخار ـ تیپك ، چکسلواکی ـ ۹۳۸
٤ ـ پائین ، چپ : بین‌کورف ـ آمستردام ـ

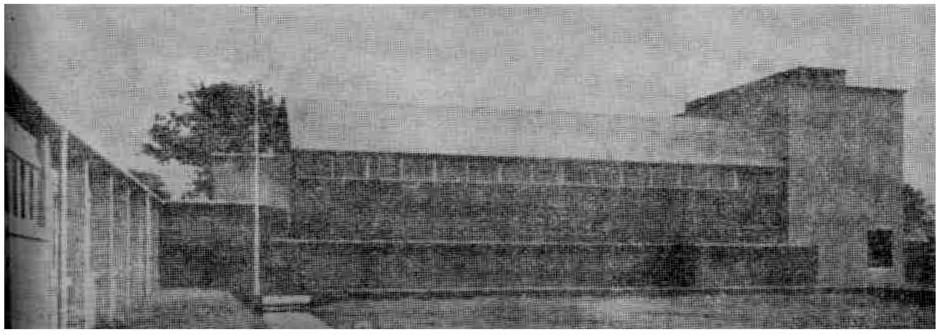






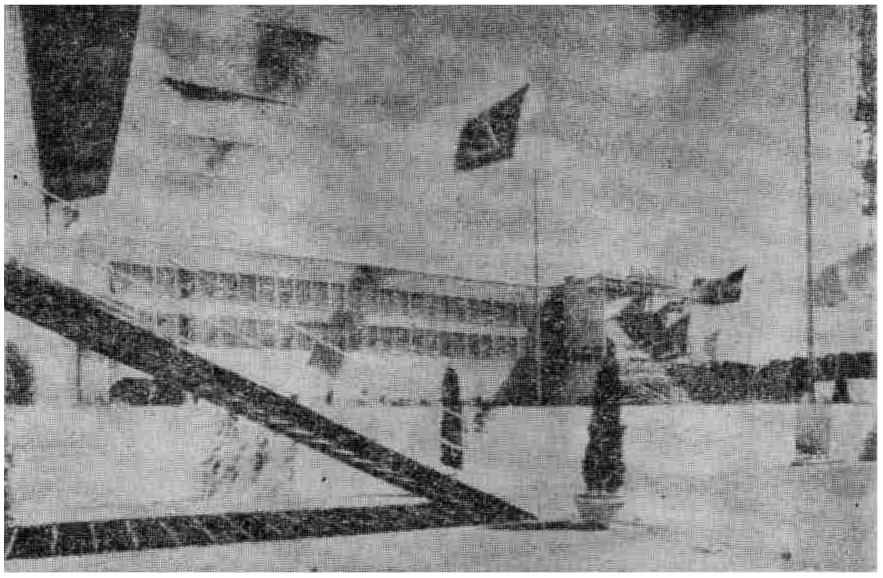


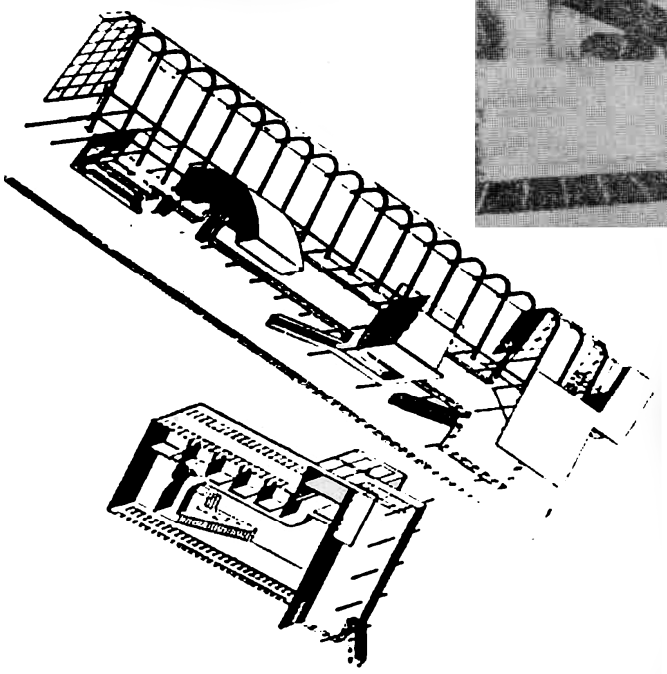


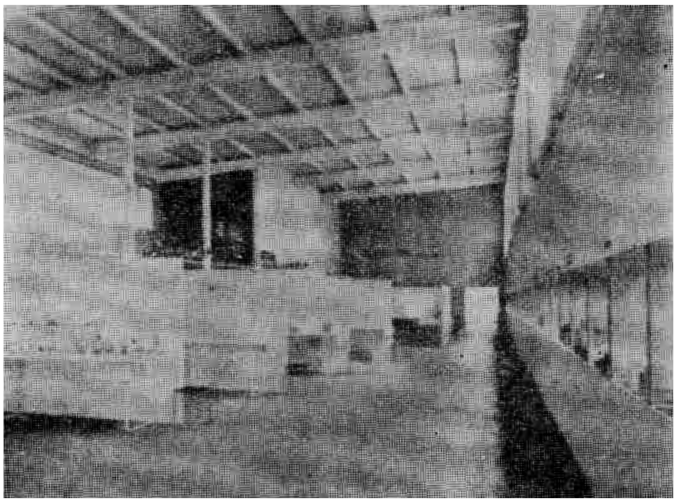


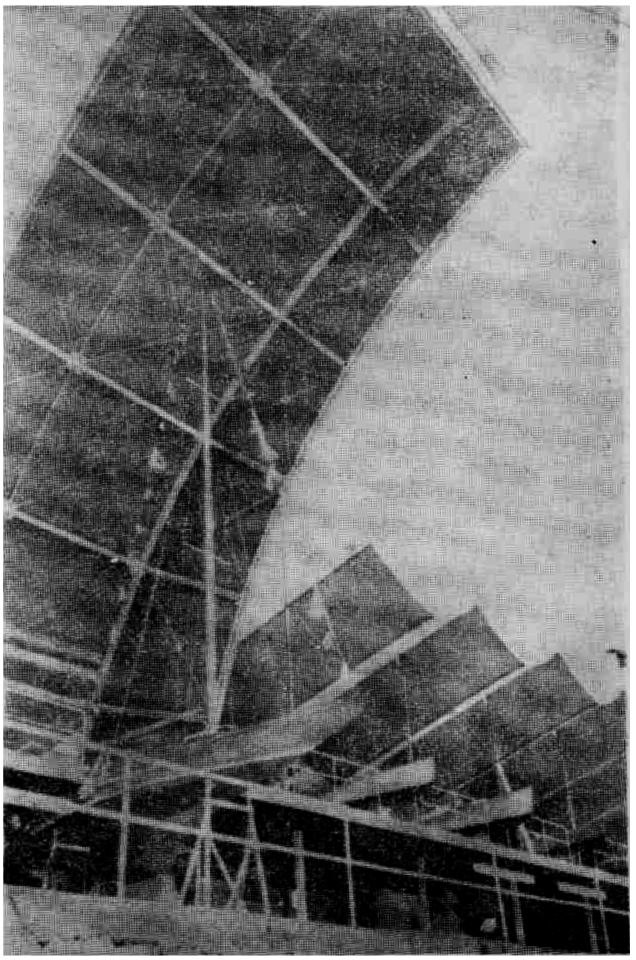
تصاویر شماره‌ی ۱۸
مقاومت معماری مدرن در اروپا: انگلستان

۱ ـ گروه تکقون : استخر پنگوئن‌ها در باغ وحش‌لندن ۱۹۳۵
۲ ـ والتر گروپیوس وم.فرای: خانه درلندن ـ ۱۹۳۶
۳ ـ ت . تیت : غرفه‌ی ذغال در نمایشگاه گلاسکو ۱۹۳۸
٤ ـ شبانه‌روزی کارگران ۱۹٤۰







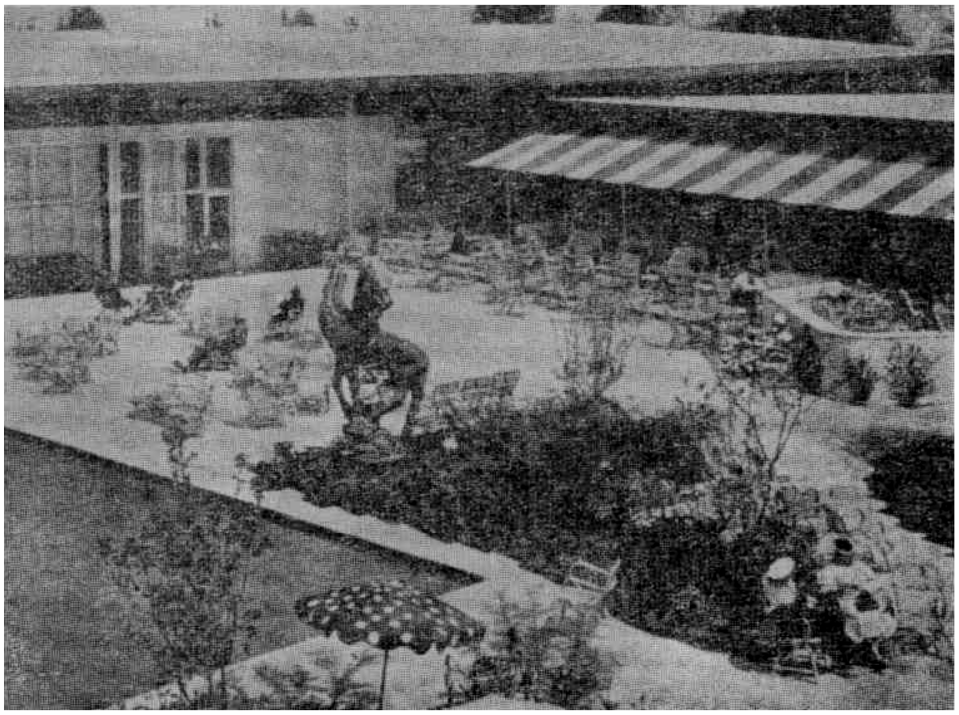


تصاویر شماره ی۱۹
توسعه‌ی معماری مدرن در اروپا : سوئد

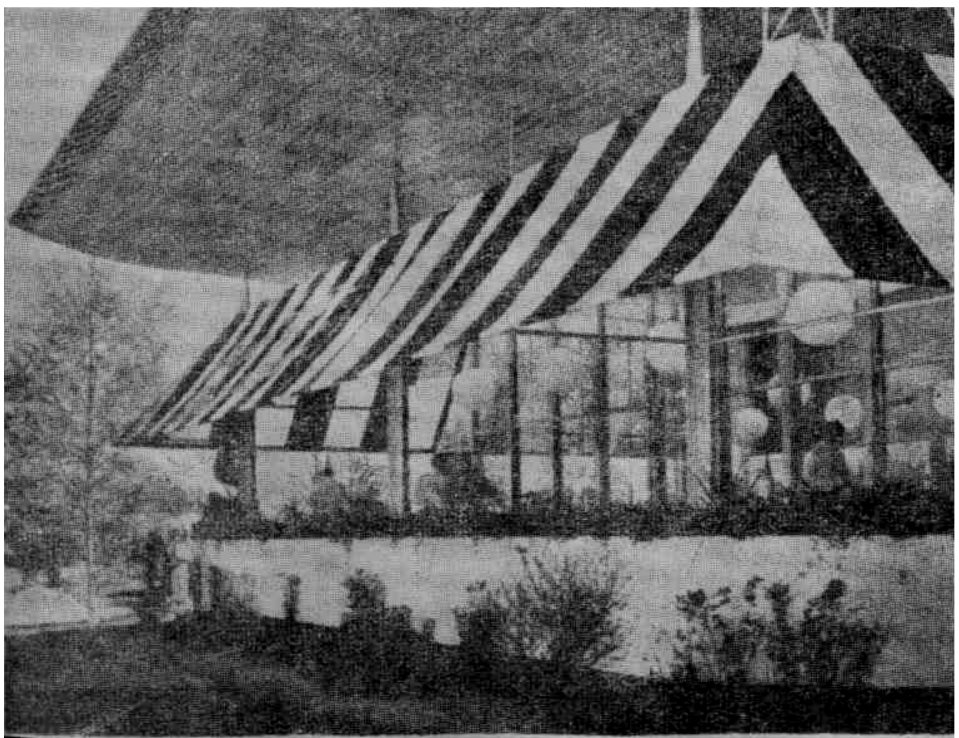
ج - آسپلوند : ساختمان نهائی در استکهلم ۱۹۳۰



تصاویر شماره‌ی ۲۰
توسعه‌ی معماری مدرن در اروپا : سوئد

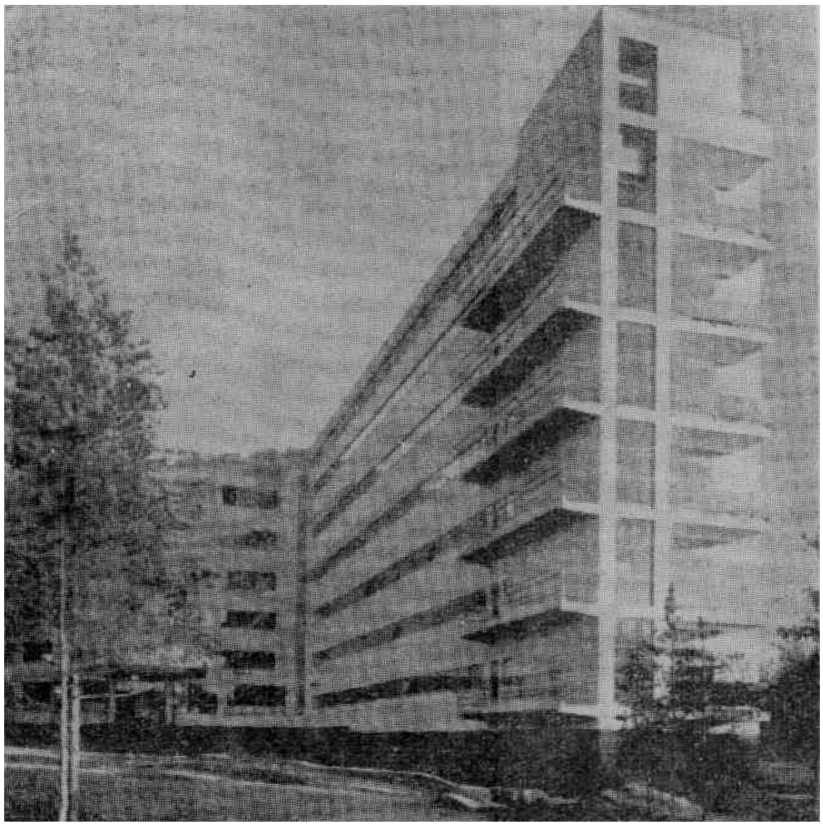


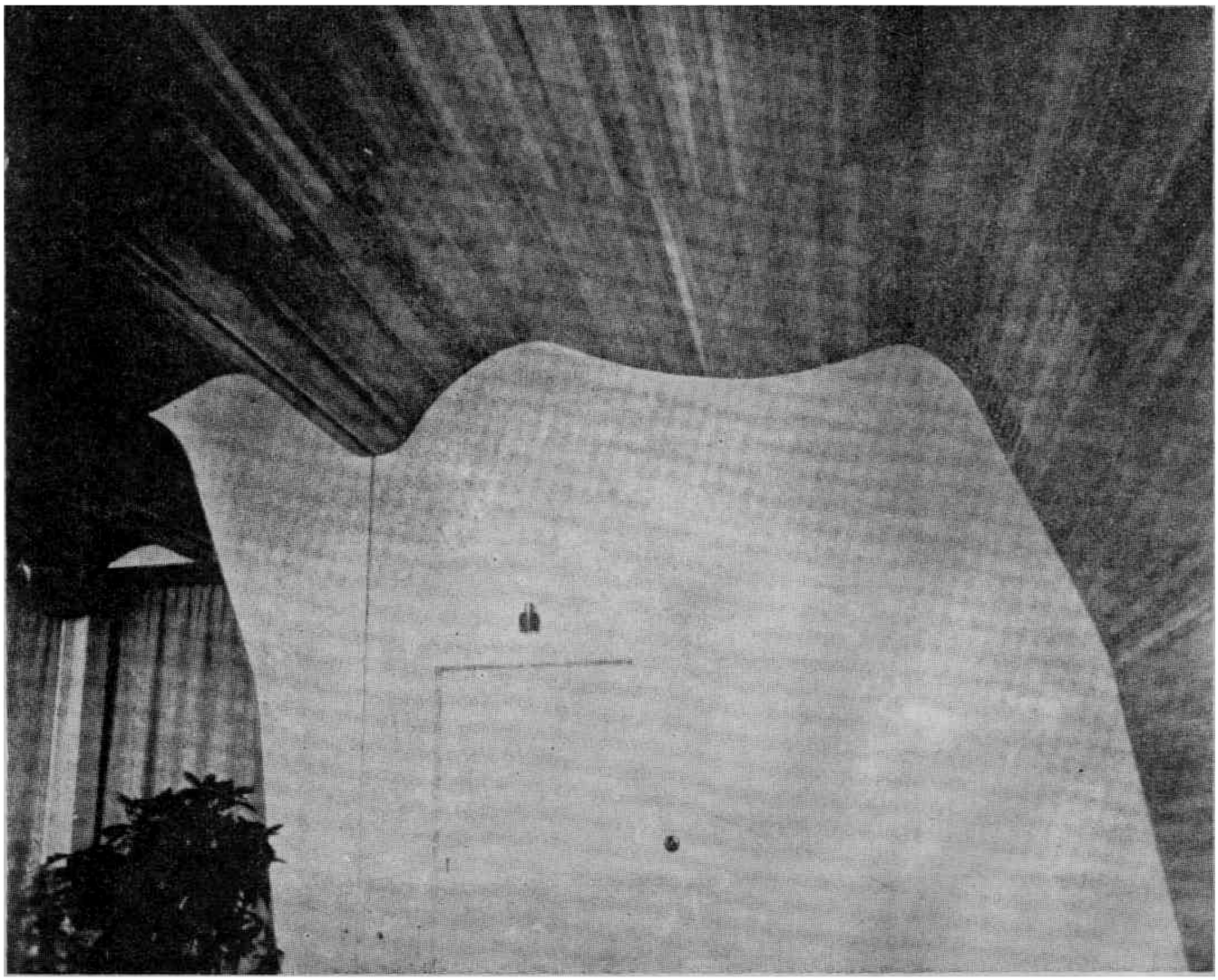
س. مارکلیوس : غرفه در نمایشگاه جهانی نیویورک ۱۹۳۹
ـ پلان در صفحه‌ی ٤٦ متن ، چاپ‌شده‌ـ

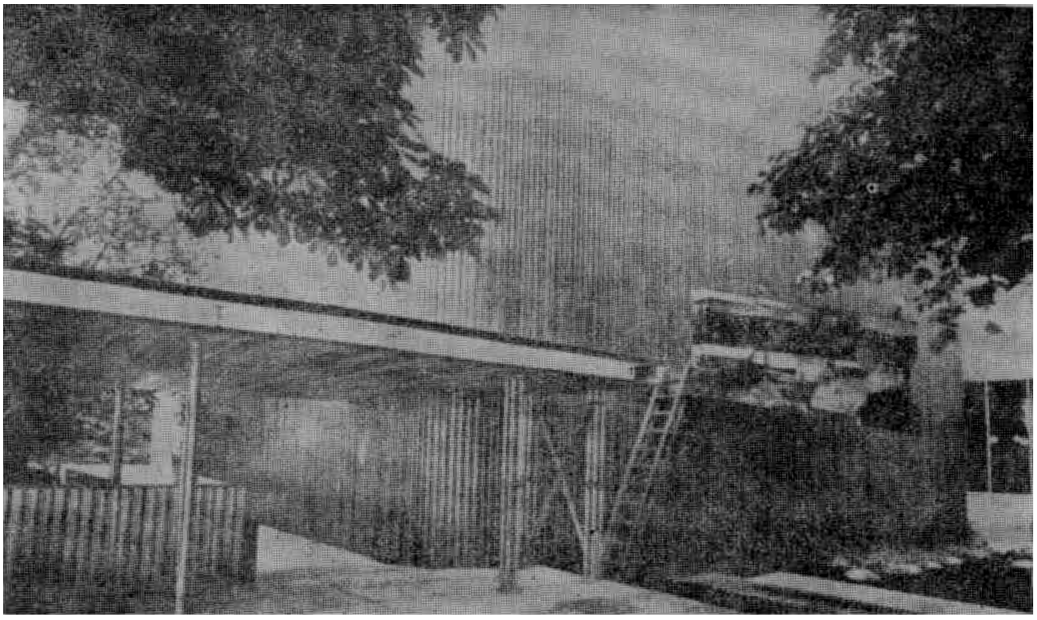


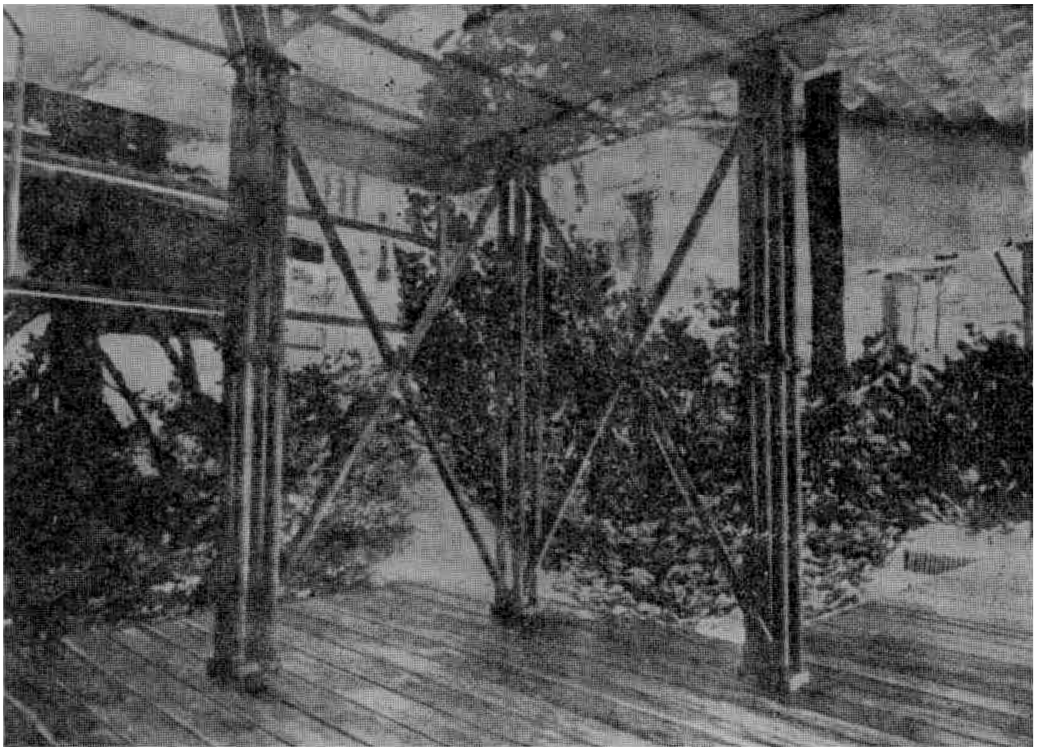
تصاویر شماره‌ی ۲۱
توسعه‌ی معماری مدرن در اروپا : فنلاند

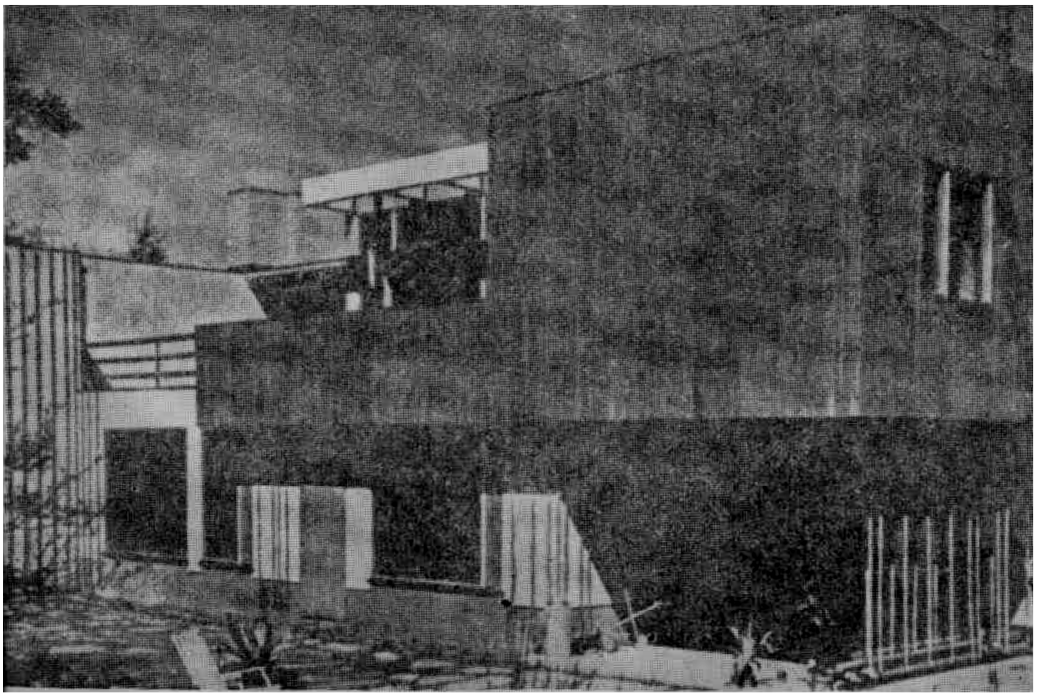
۱ــ آ . آلتو : آسایشگاه در پایمیو۱۹۳۲ ـ پلان‌درصفحه‌ی ٤۳ متن‌چاپ شده‌ـ
۲ ـ آ . آلتو : کتابخانه در ویپوری ، ۱۹۳٤ ـ سقف‌چوبی آکوستیک ـ (پلان درصفحه‌ی ٤۱ متن‌چاپ شده)











تصاویر شماره‌ی ۲۲
توسعه‌ی معماری مدرن در اروپا : فنلاند

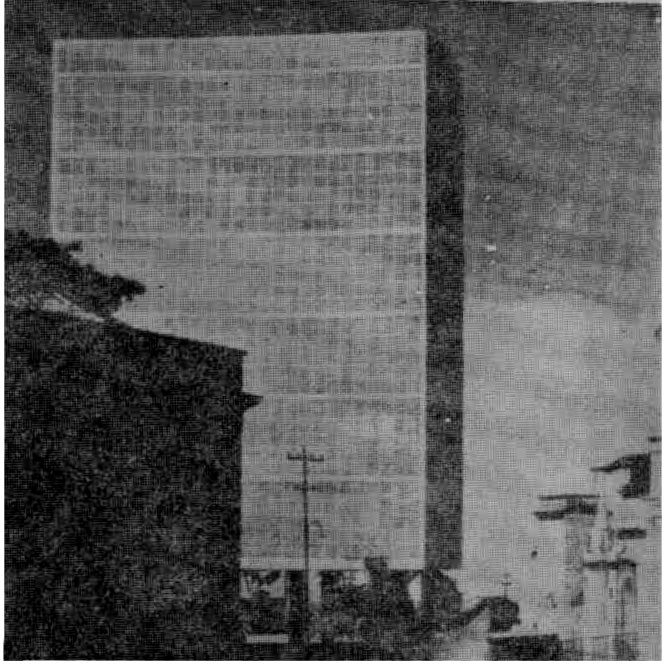
۱ و ۲ ـ آ . آلتو : غرفه‌ی فنلاند در نمایشگاه پاریس ۱۹۳۷ ـ نمای شمالی ونمای داخلی ـ
۳ ـ آ . آلتو : خانه در هلسینك فورس ۱۹۳۷

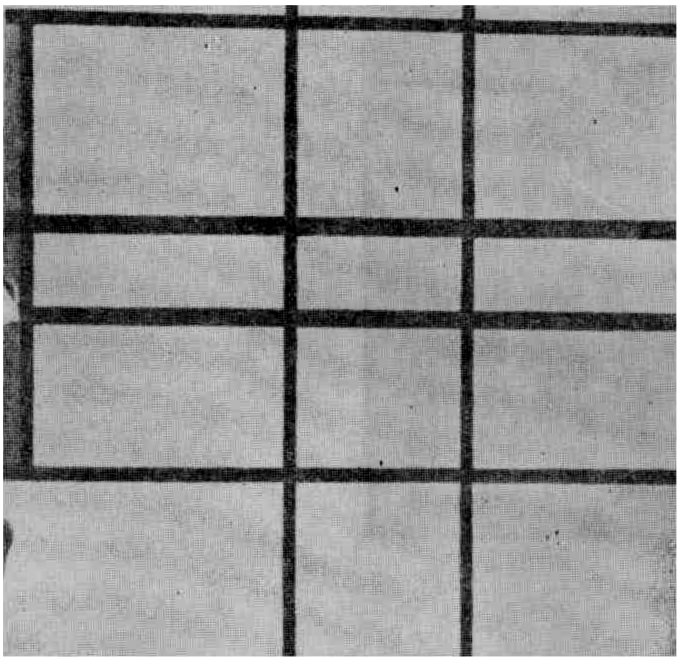
تصاویر شماره‌ی ۲۳
از اشکال هندسی تا فرم‌های ارگانیک

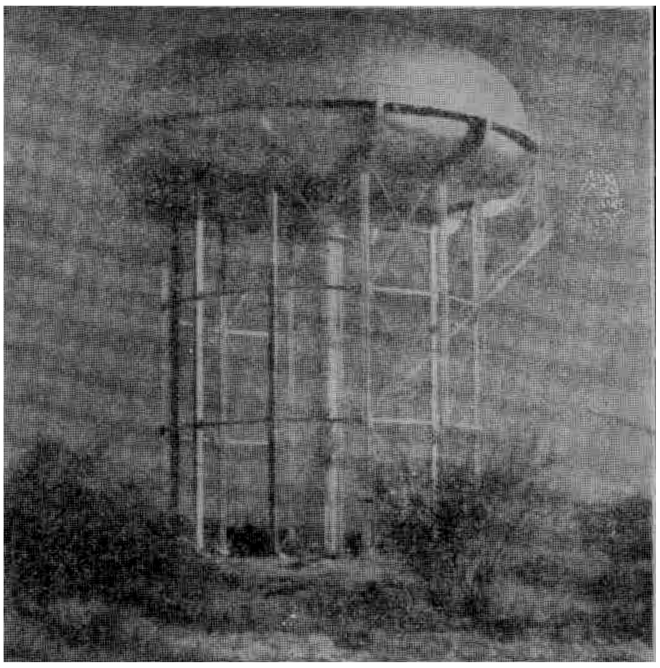
در ساختمانهای مهندسی :
بالا - برج آب در برزیل
وسط ، راست - برج‌آب درتوکسون ، آمریکا

در صنعت :
پائین ، راست : هواپیمای گولیات - منتشر شده در ۱۹۲۳ وسیله‌ی لوکوربوزیه -
پائین راست : هواپیمای سوپر فورتریز ، ۱۹۴۴

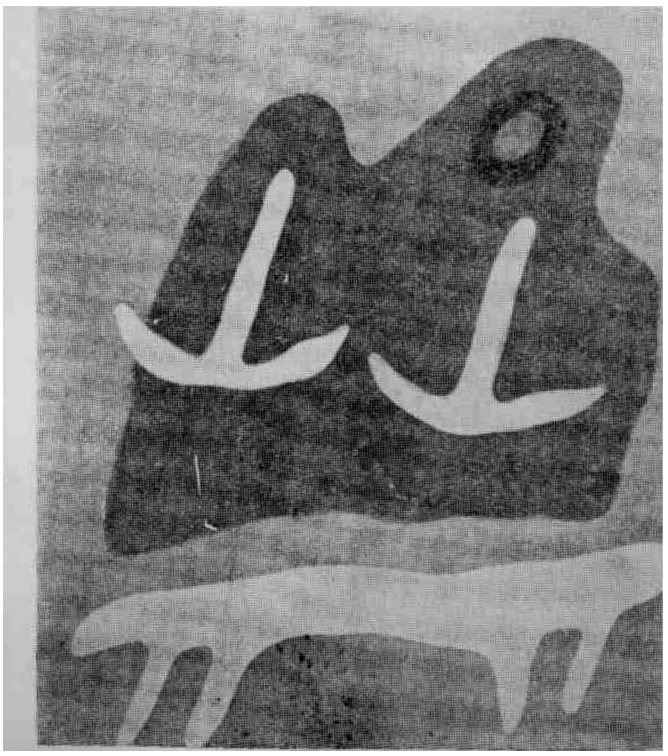
در هنرهای بصری :
وسط ، چپ - موندریان : کمپوزیسیون
پائین ، چپ - ژ . آرپ : کمپوزیسیون

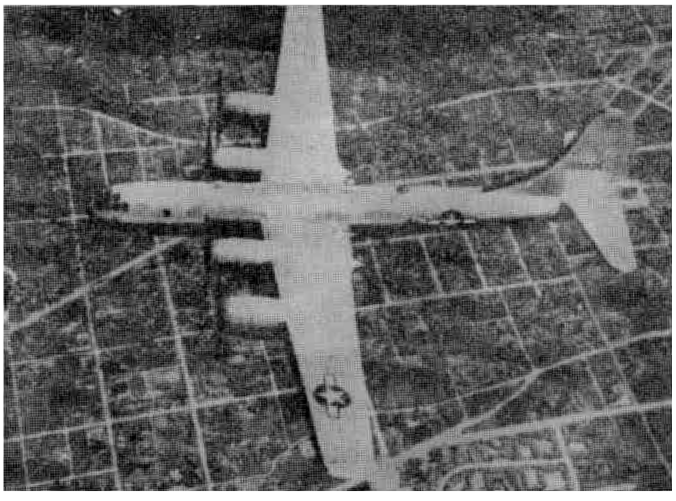


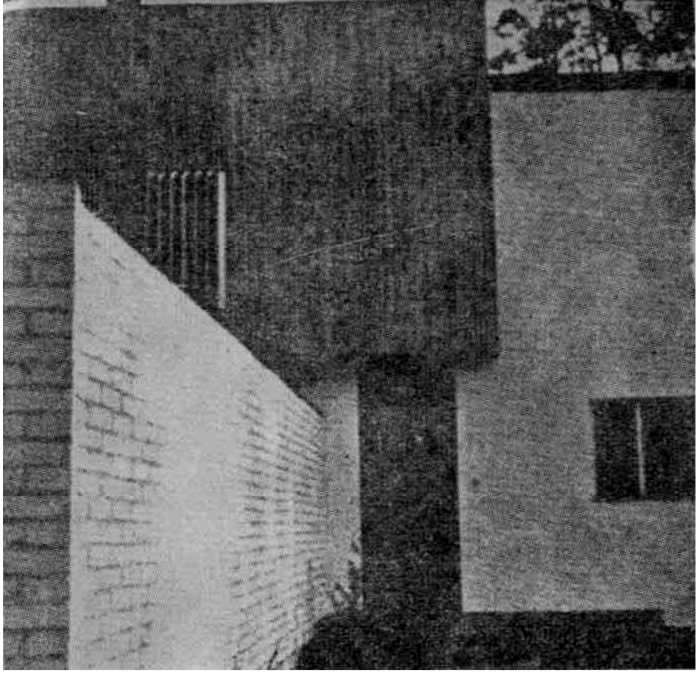












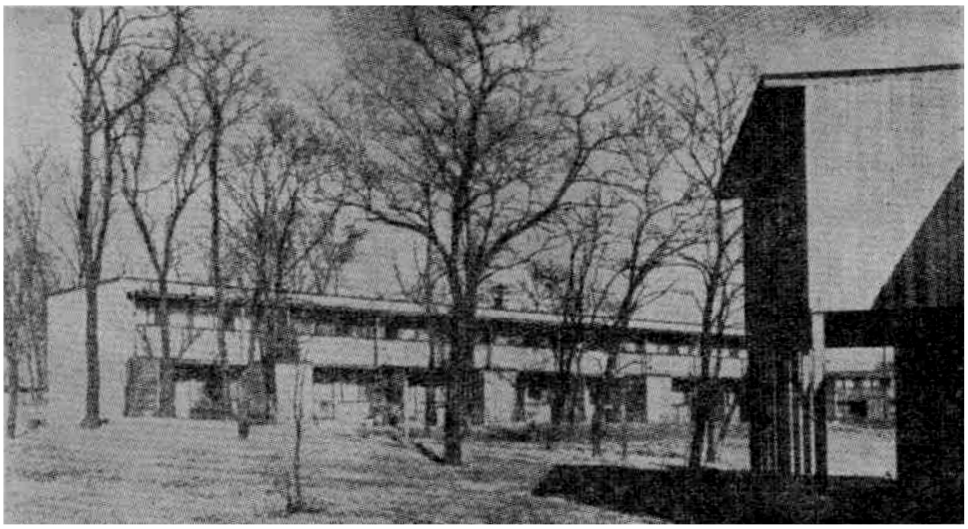
تصاویر شماره‌ی ۲۴
تمایل ارگانیك در معماری و نقشه ریزی - تمایل غیر ارگانیك در خانه‌های ساخته شده در کارخانه

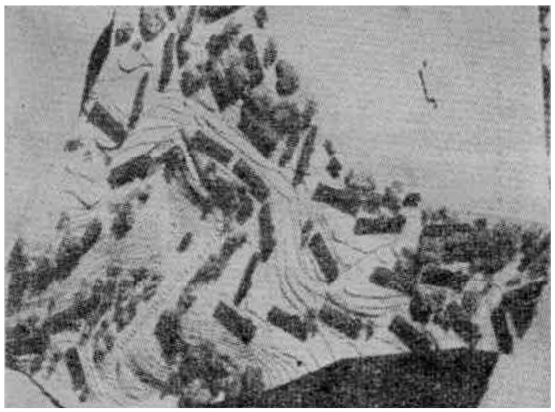
۱ ــ آ . آلتو : خانه‌ی شخصی خودش ۱۹۳۷

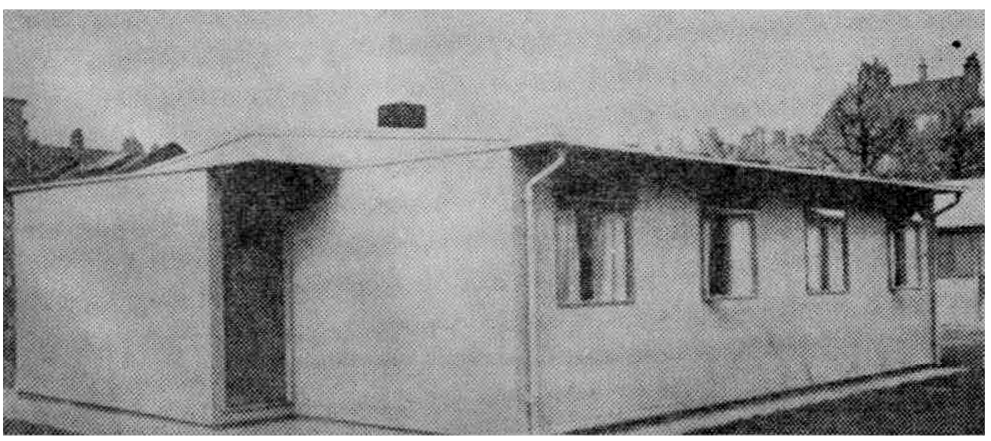
۲ - والتر گروپیوس و بروئر : خانه سازی در نیوکنزینگتون ، پنسیلوانیا - ۱۹۴۰

۳ ــ والتر گروپیوس و بروئر : پلان خانه سازی در نیوکنزینگتون - ۱۹۴۰

۴ ــ خانه‌در انگلستان - ۱۹۴۴

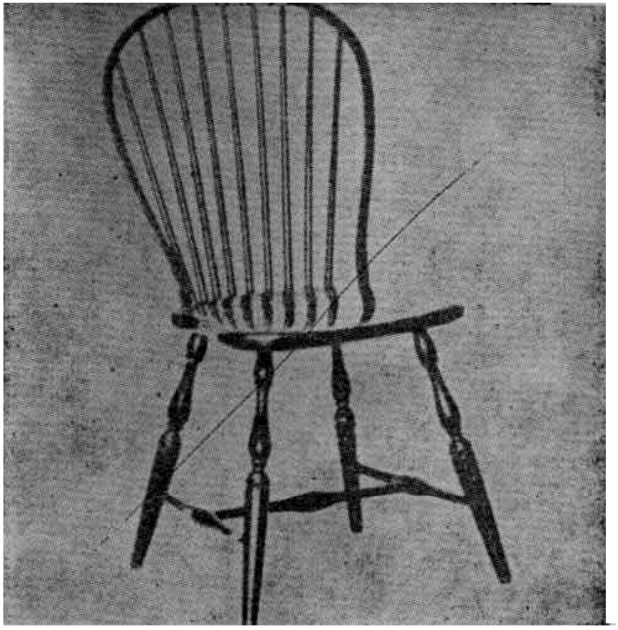




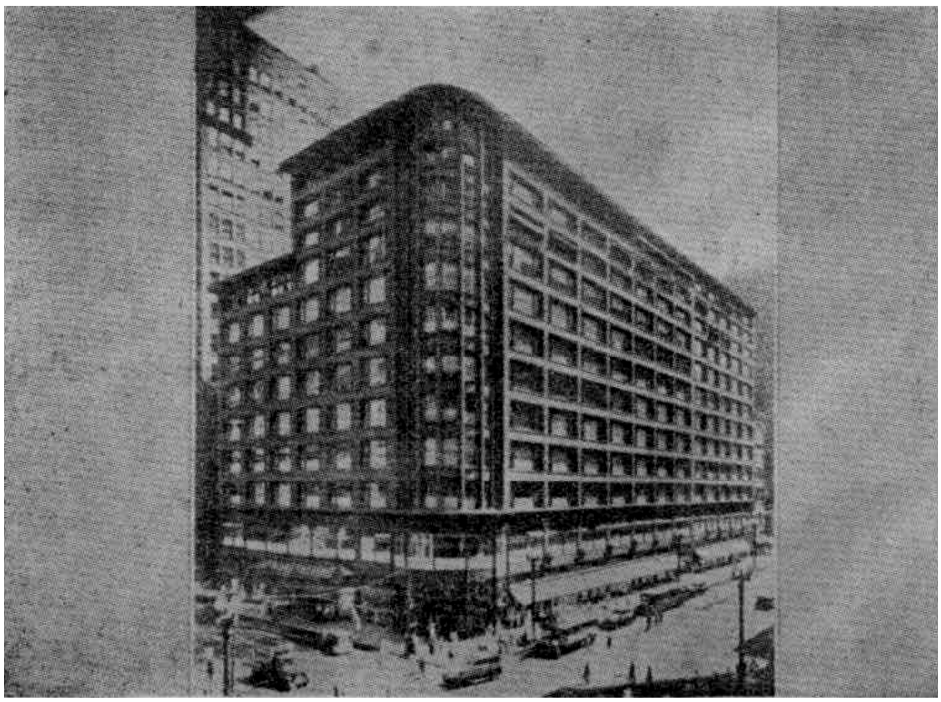


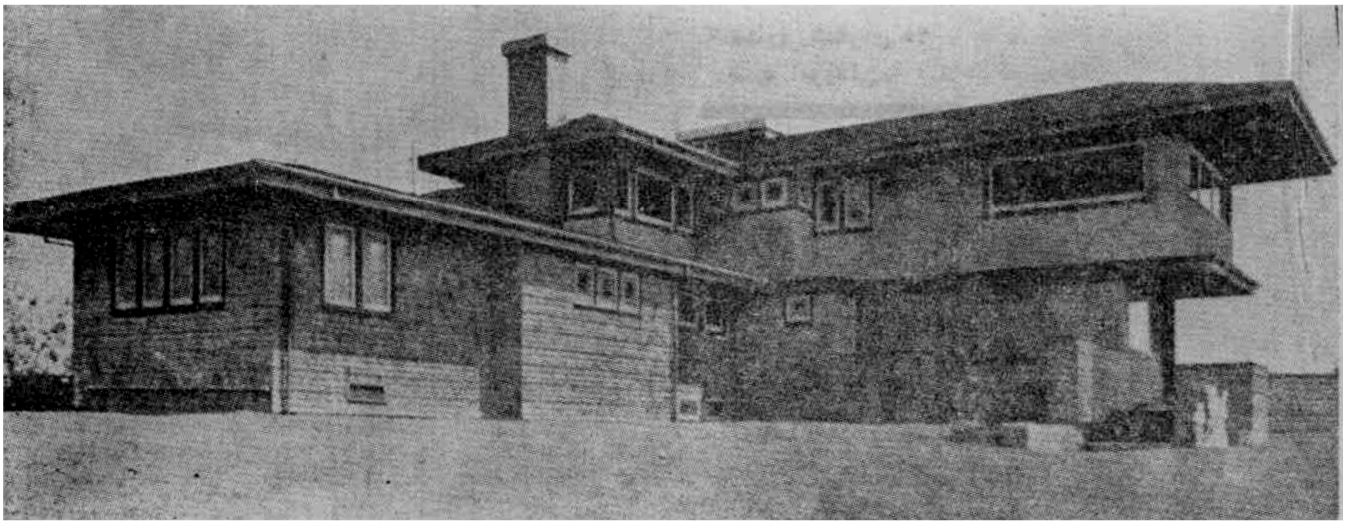
تصاویر شماره‌ی ۲۵
صنت آمریکائی

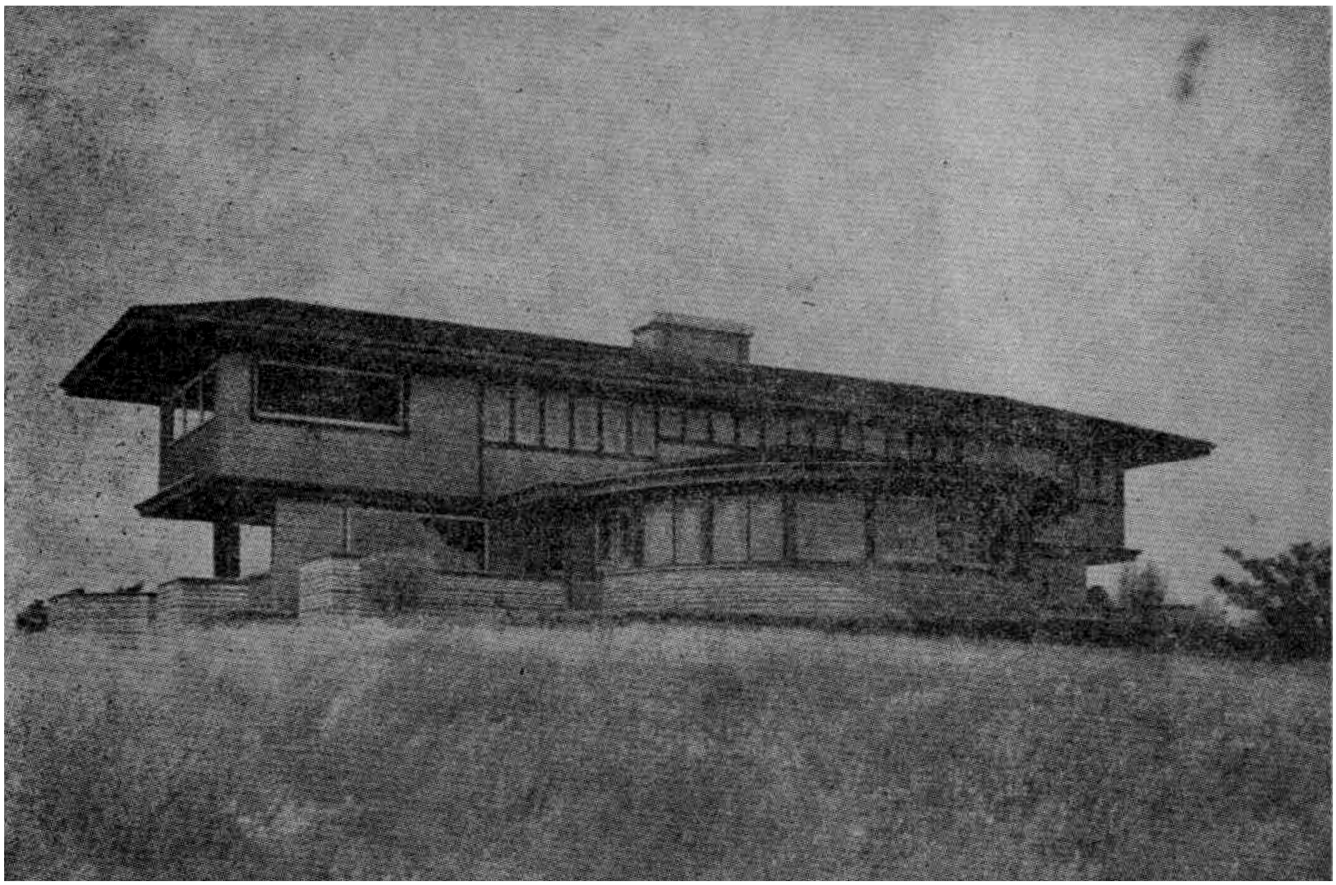
۱ ــ صندلی ویندزور ــ ازحدود ۱۷۲۵
۲ ــ ه . ه . ریچاردسون : فروشگاه مارشال-
فیلد شیکاگو . ۸۷-۱۸۸۵
۳ ــ ل . سولیوان : ساختمان کارسون ، پیر ،
اسکات شیکاگو ، ۱۹۰٤ ــ ۱۸۹۹











تصاویر شماره‌ی ۲۶

سنت غرب میانی

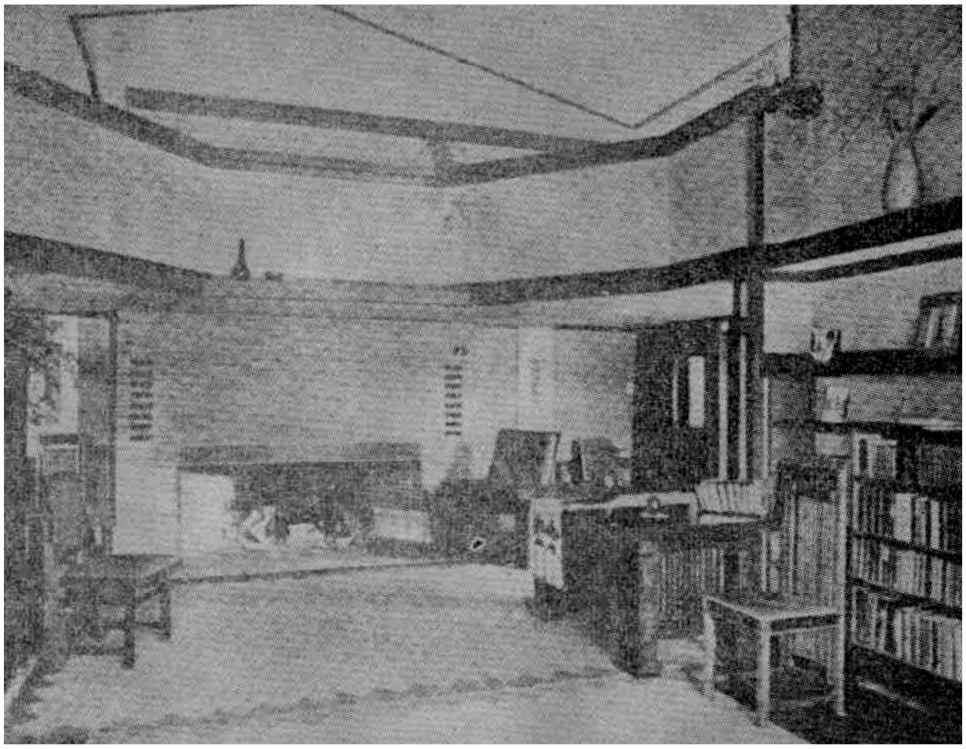
ج . ج . المسلی : کلبه‌ی تابستانی ـ وودز هول ـ ماساچوست

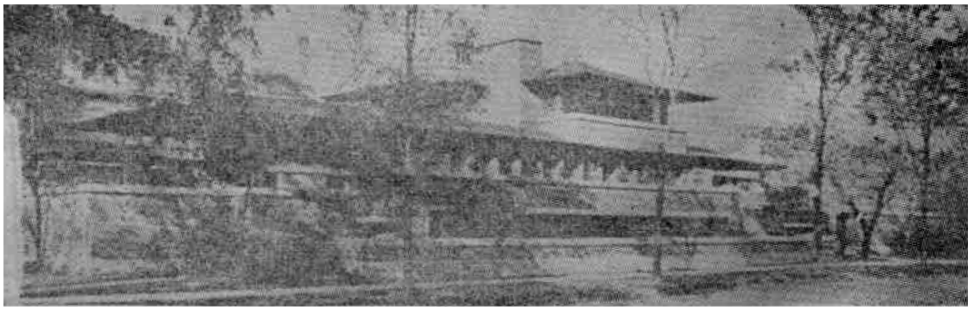


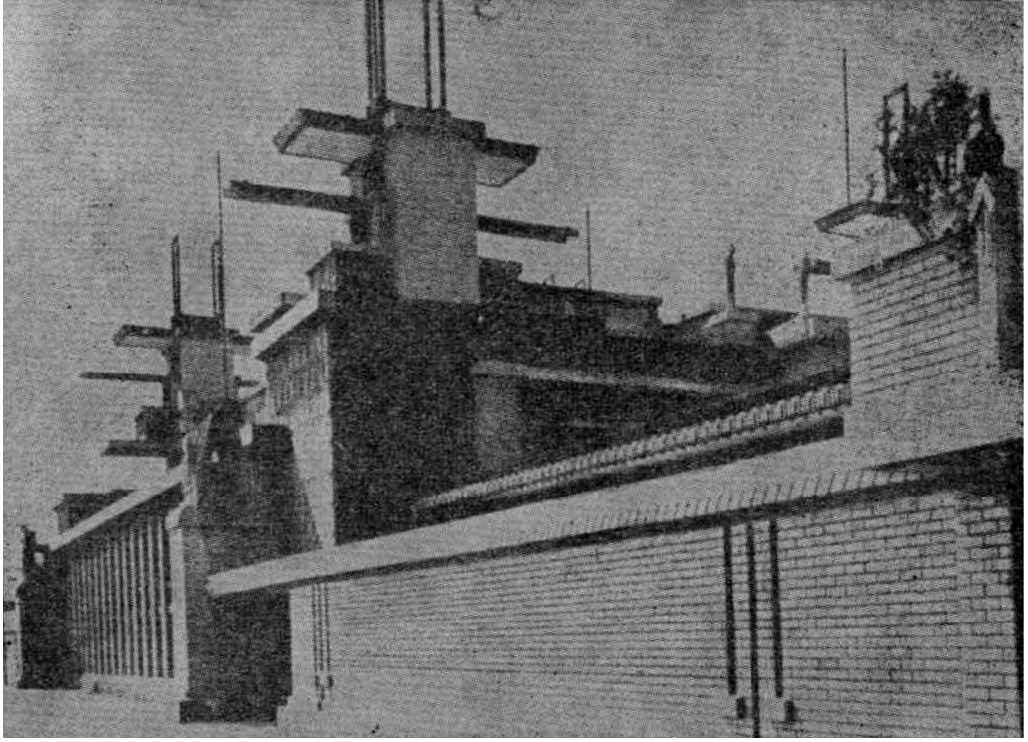


تصاویر شماره‌ی ۲۷
فرانک‌لوید رایت : دورهٔ اول

۱ ـ خانه‌ی فریك ـ ایلی‌نوی ۱۹۰۲
۲ ـ خانه‌ی روبرتز ـ ایلی‌نوی ۱۹۰۷ شکل خارجی
۳ ـ اطاق نشیمن ـ پلان‌ها در صفحه‌ی ۸۳ متن چاپ شده
٤ ـ خانه روبی ـ ایلی‌نوی ـ ۱۹۰۹ ـ پلان ها در صفحه‌ی ۸٤ متن‌چاپ‌شده .

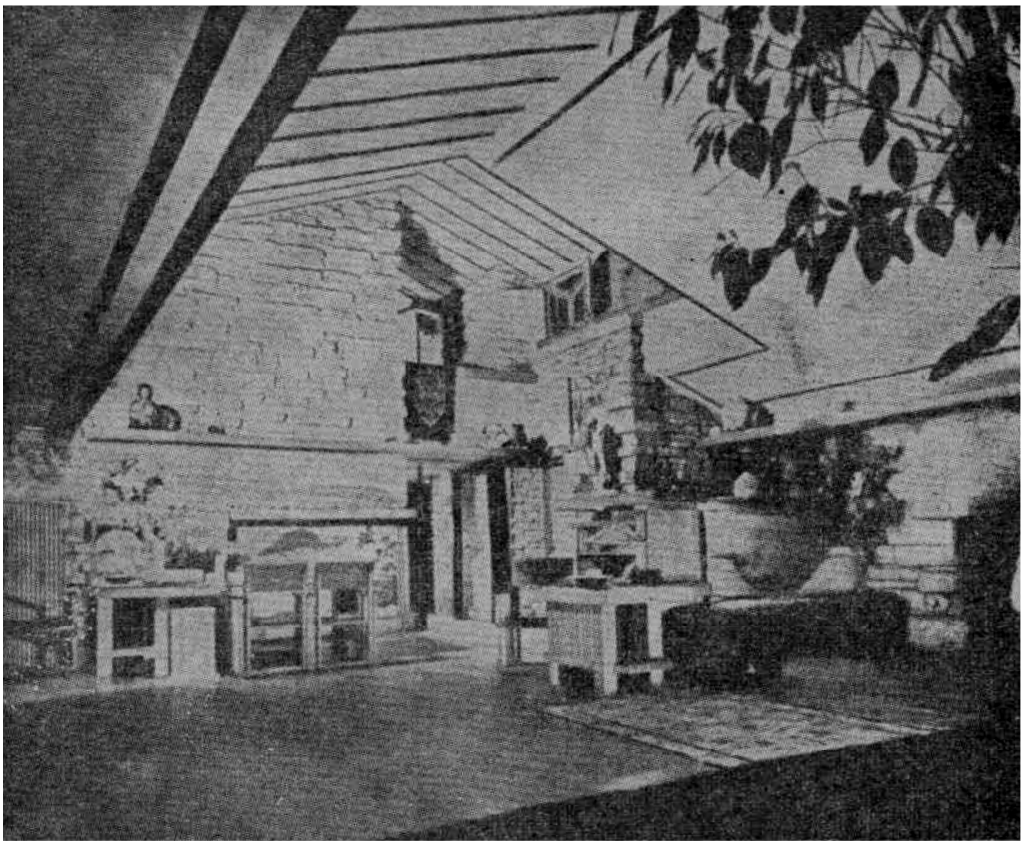


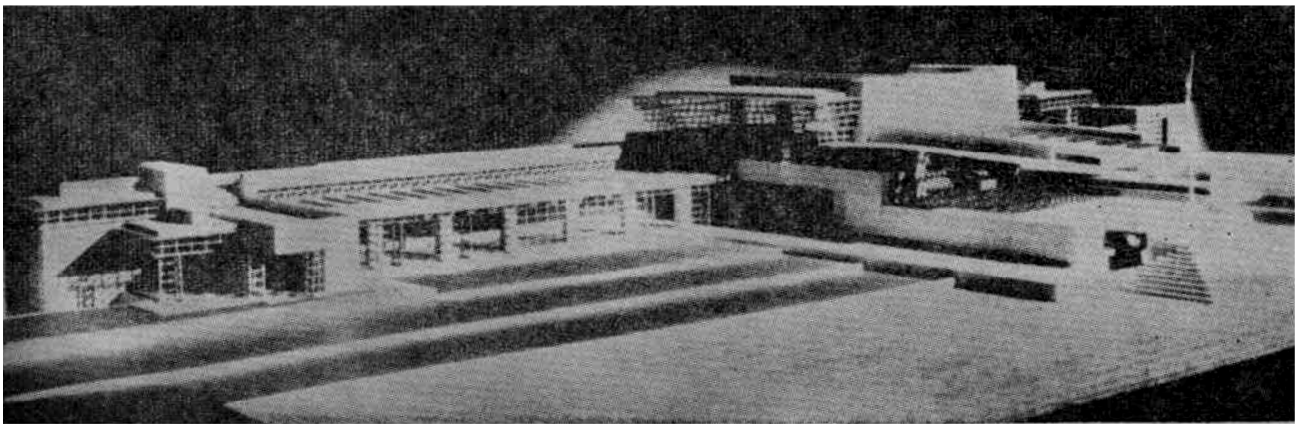


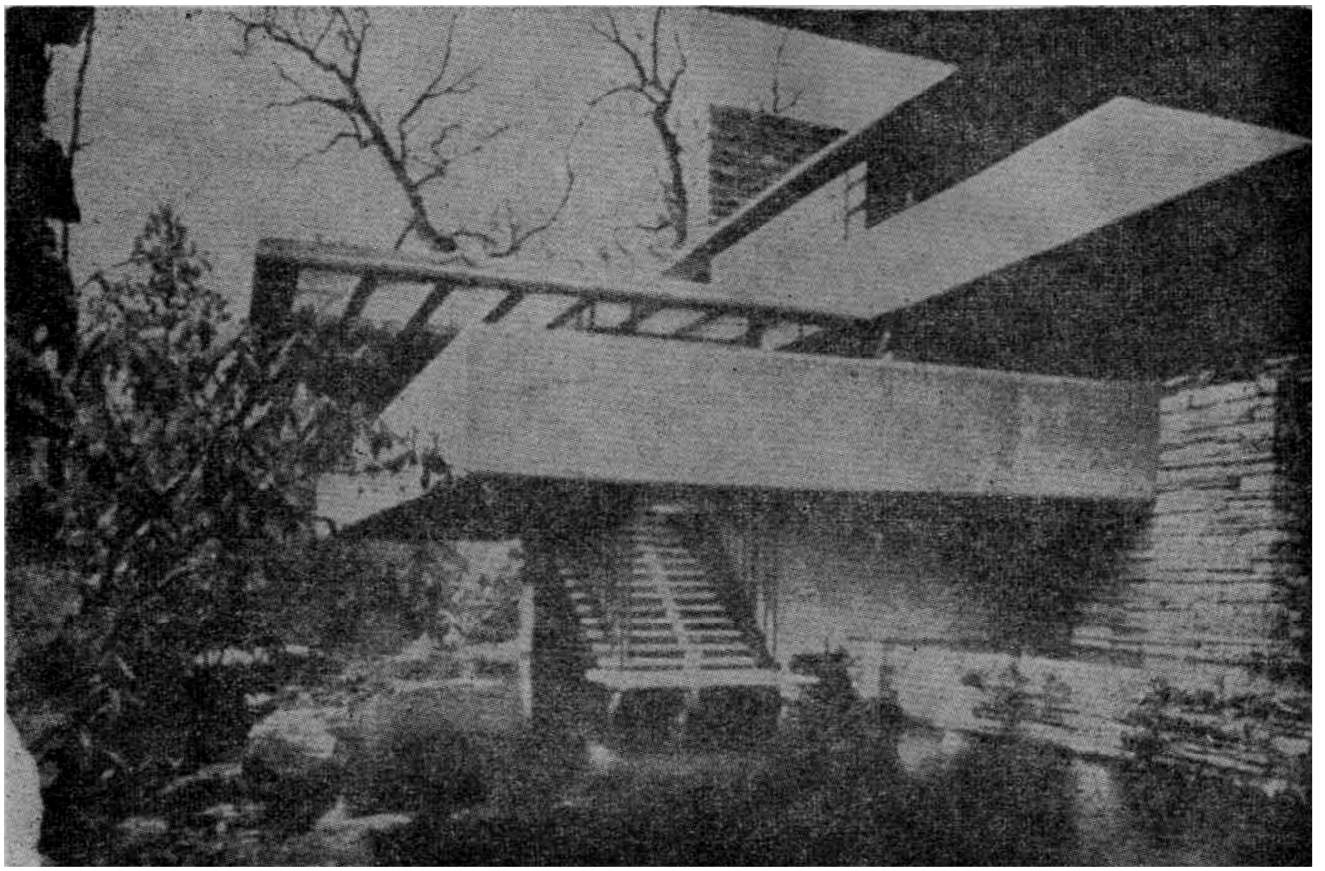


تصاویر شماره‌ی ۲۸
فرانك لویدرایت : ۳۴-۱۹۱٤

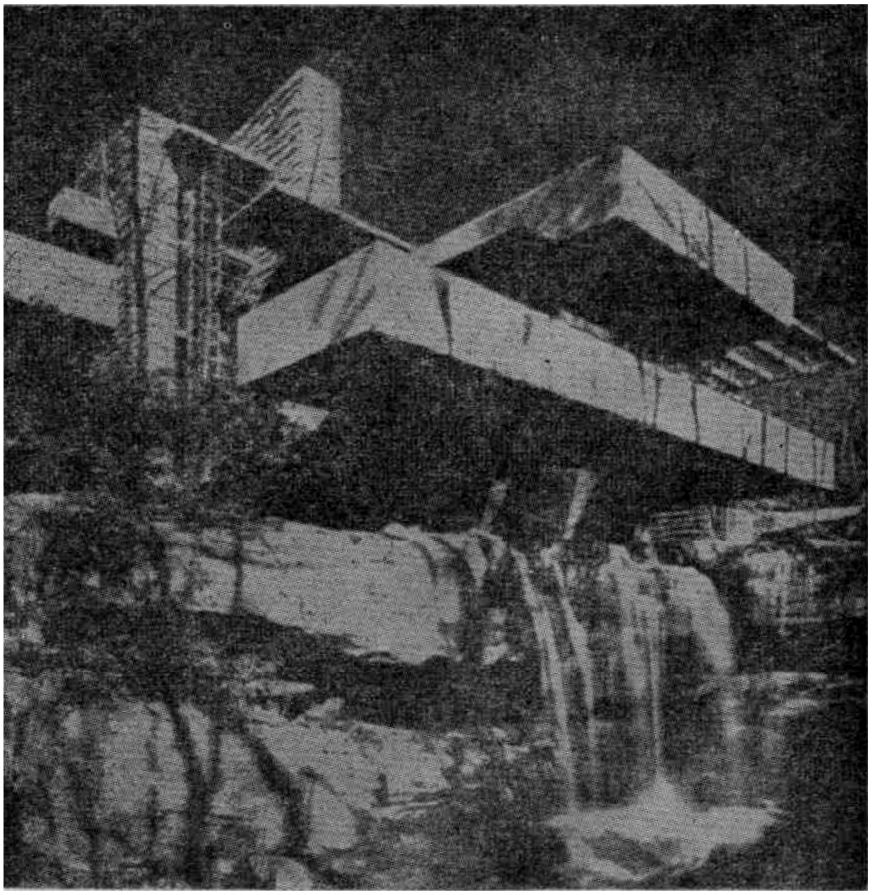
۱ - میدوی گاردنز- ایلی نوی ۱۹۱٤
۲ - تالیسین ۳ - اسپرینگ گرین - ۱۹۲۵ ، اطاق نشیمن
۳ - خانه برفراز مسا - مدل- نیویورك ۱۹۳۲







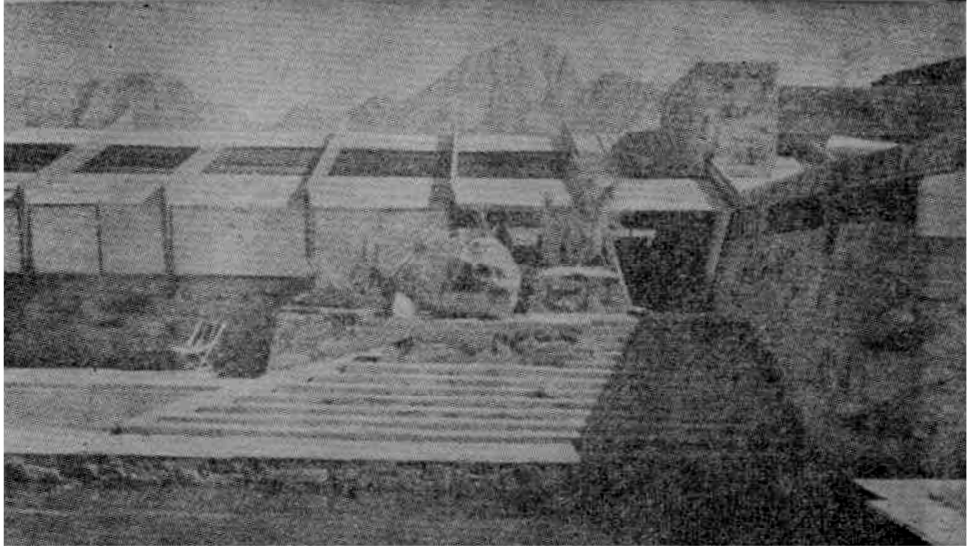
تصاویر شماره‌ی ۲۹
فرانک لوید رایت :شاهکارها

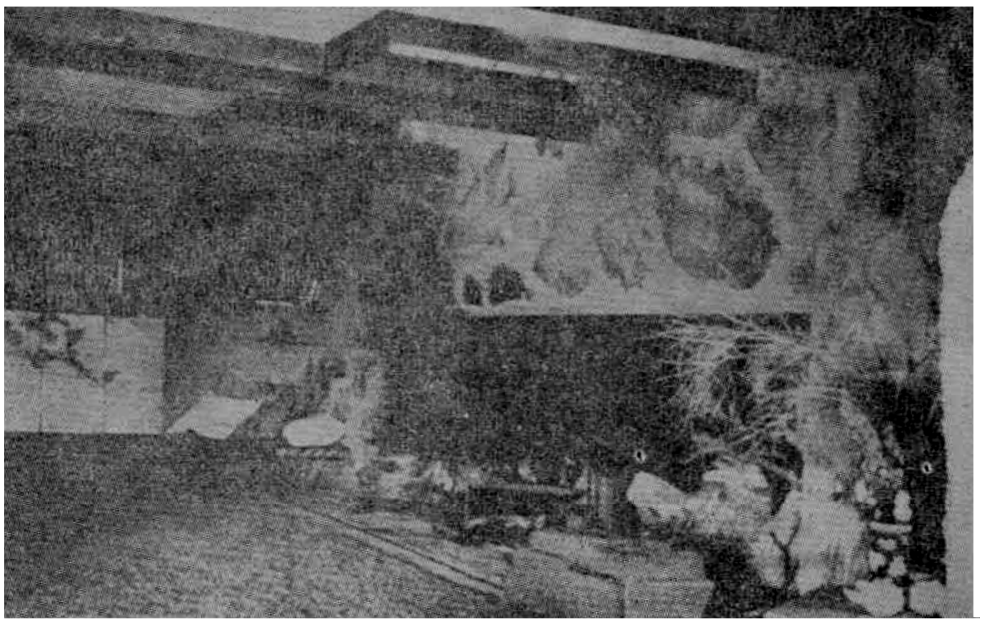


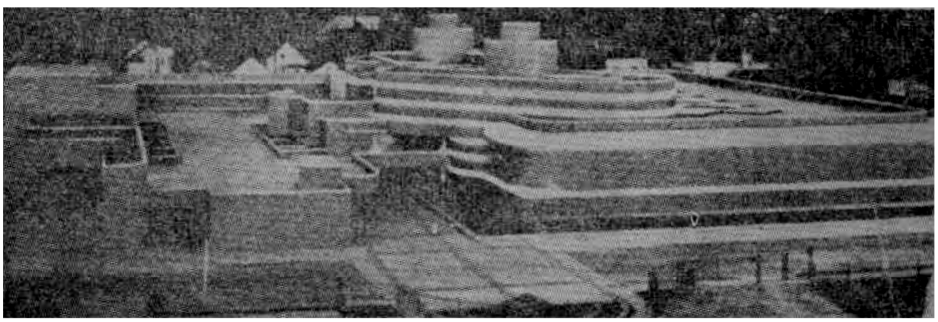
«آبشار» ـ خانه‌ی کافمان ـ
پنسیلوانیا - ۱۹۳۶
(پلان‌هاو مقاطع‌درصفحه‌ی ۹۲
متن چاپ شده)

تصاویر شماره‌ی ۳۰
فرانك لویدرایت : ۹ اهکارها

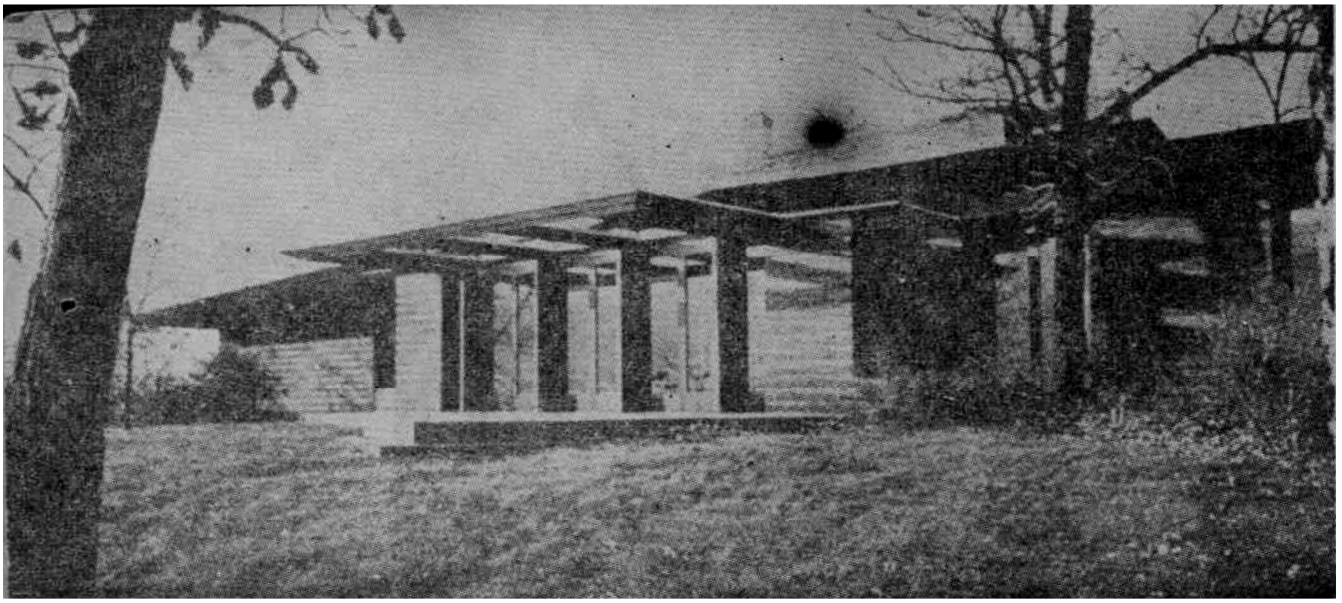
۱ - تالیسین‌غربی-آریزونا -
۱۹۳۸ - در ورودی ازطرف
استخر -
۲ - اطاق نشیمن - پلان‌در
صفحه‌ی ۹۹متن چاپ شده -
۳ - ساختمان‌قسمت‌اموراداری
س.س. جانسون ۴۹ - ۱۹۳۶
نمای عمومی
٤ - شکل داخلی

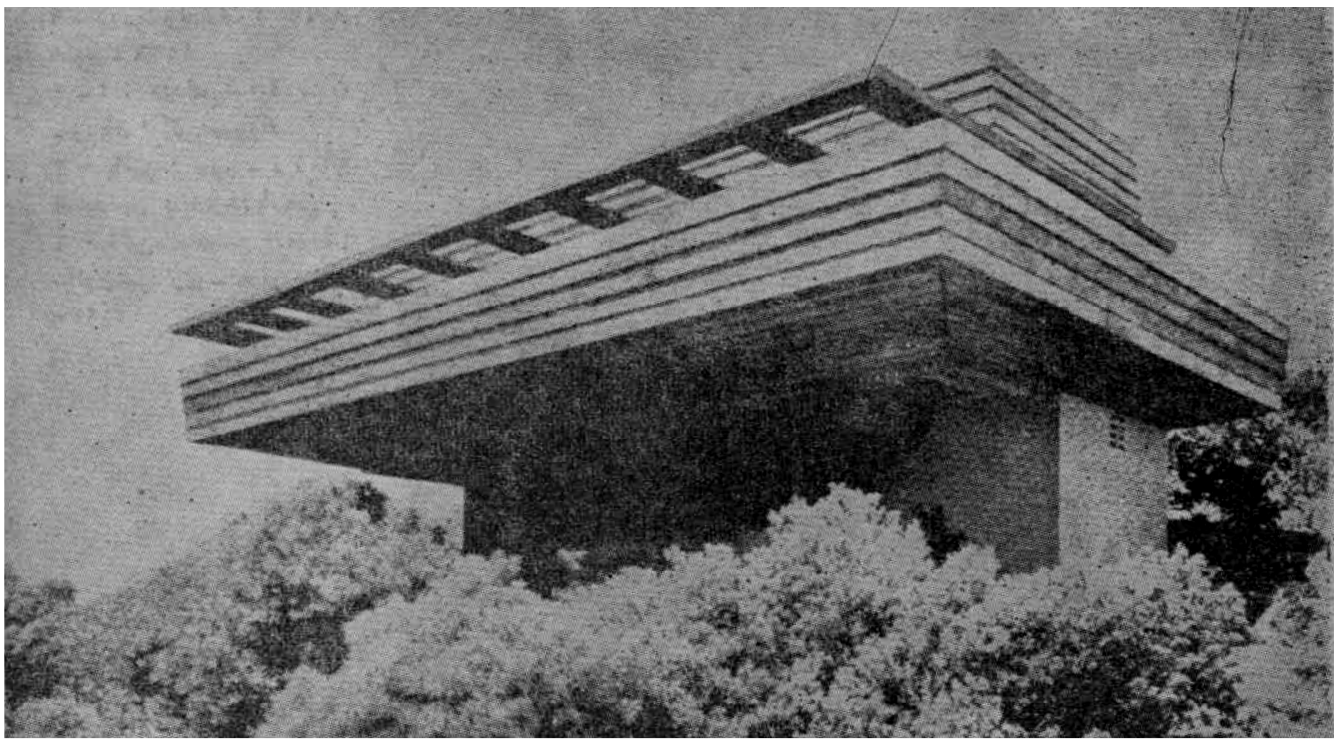


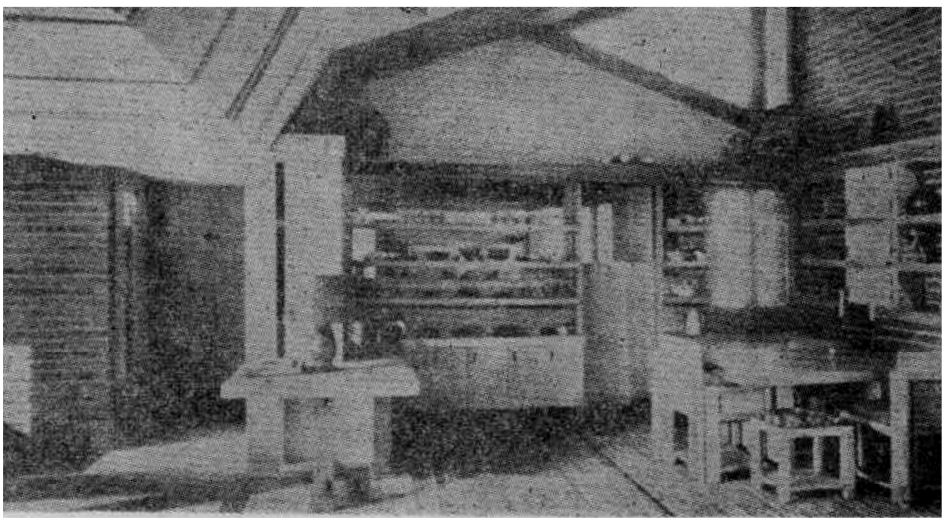






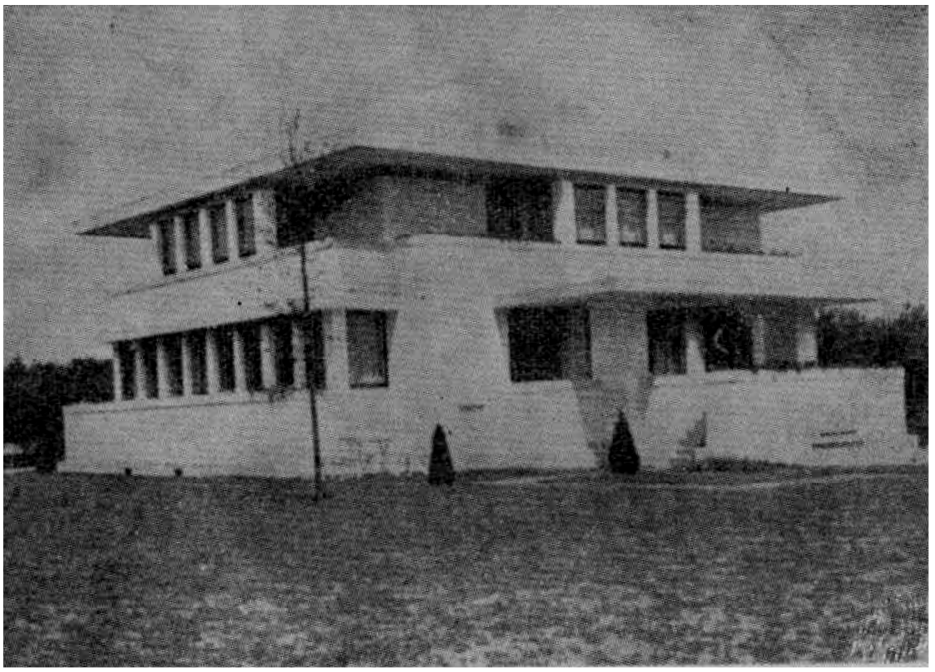


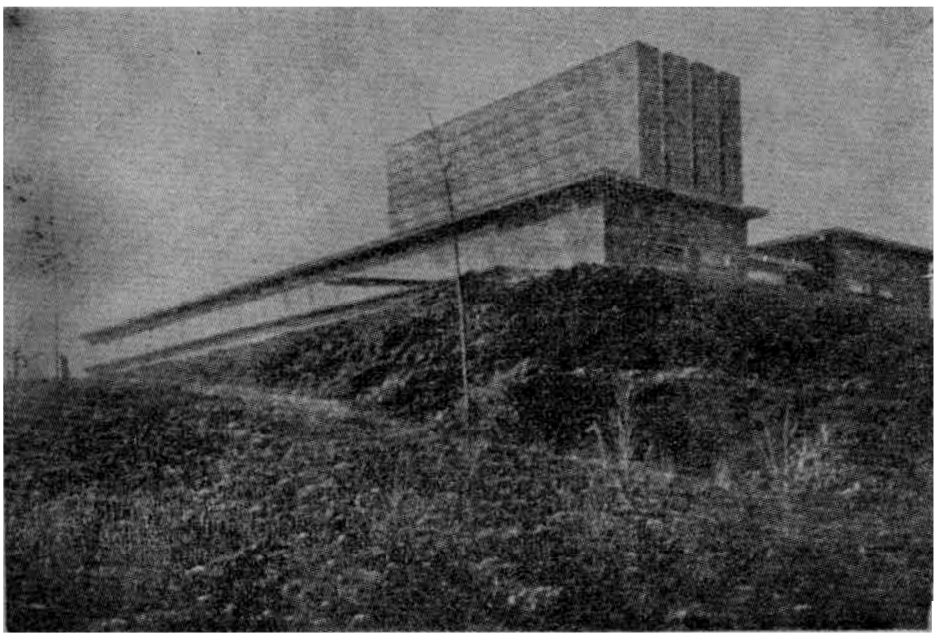


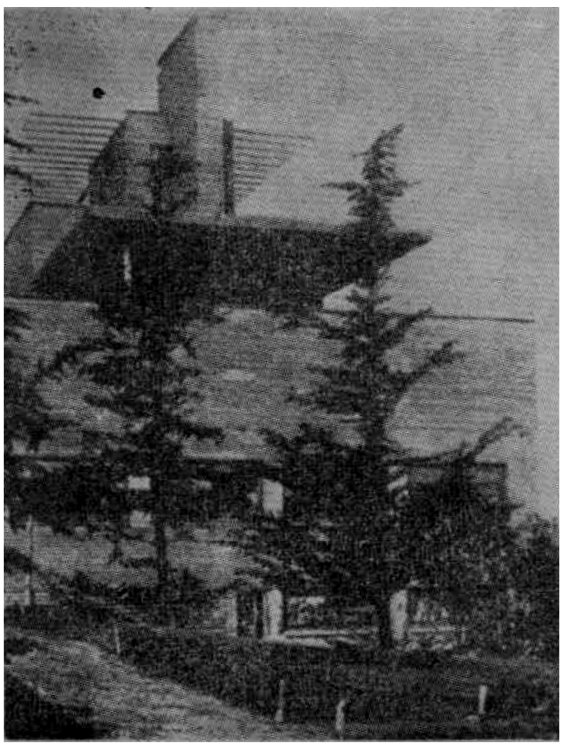


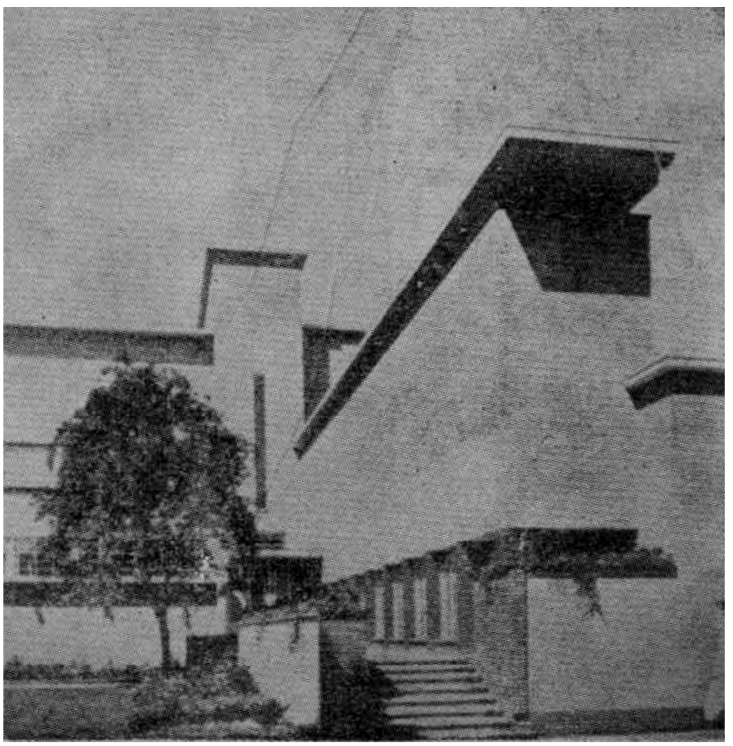
تصاویر شماره‌ی ۳۱
فرانك لویدرایت : خانه‌های یوزونیائی

۱و۳ - خانه‌ی ویلی-مینوزتا - ۱۹۳٤ , شکل خارجی‌واطاق نشیمن – پلان درصفحه‌ی۹۴ متن چاپ شده –
۲ – خانه‌ی استارجیز – کالیفرنیا ۰ ۱۹۳۹ – پلان‌در صفحه‌ی۹۷متن چاپ‌شده –









تصاویر شماره‌ی۳۲
تأثیر فرانك لویدرایت دراروپا

۱ ـ روبرتوان‌تهف : خانه‌در هلند ، ۱۹۱٦
۲ ـ ا . مندلسون : قبرستان یهودیان ، کوینسبورك
۳ ـ پائین ، چپ ـ ر . ماله استیونسن : هتل‌درپاریس
٤ ـ پائین‌راست ـ و.م.دودك: سالون‌شهرداری ـ هیلورسوم ـ ۱۹۳۰

معماران جدید کـه اغلب تحت رهبری نوترا هستند به پنجره توجـه بیشتری دارند .

۲ ـ 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 خانه‌های اخیر و کم‌قیمت ترش این تزئینات را رها کرده است . معماران جدید همگی این مسئلهٔ را مورد انتقاد قرار داده اند (۳۶).

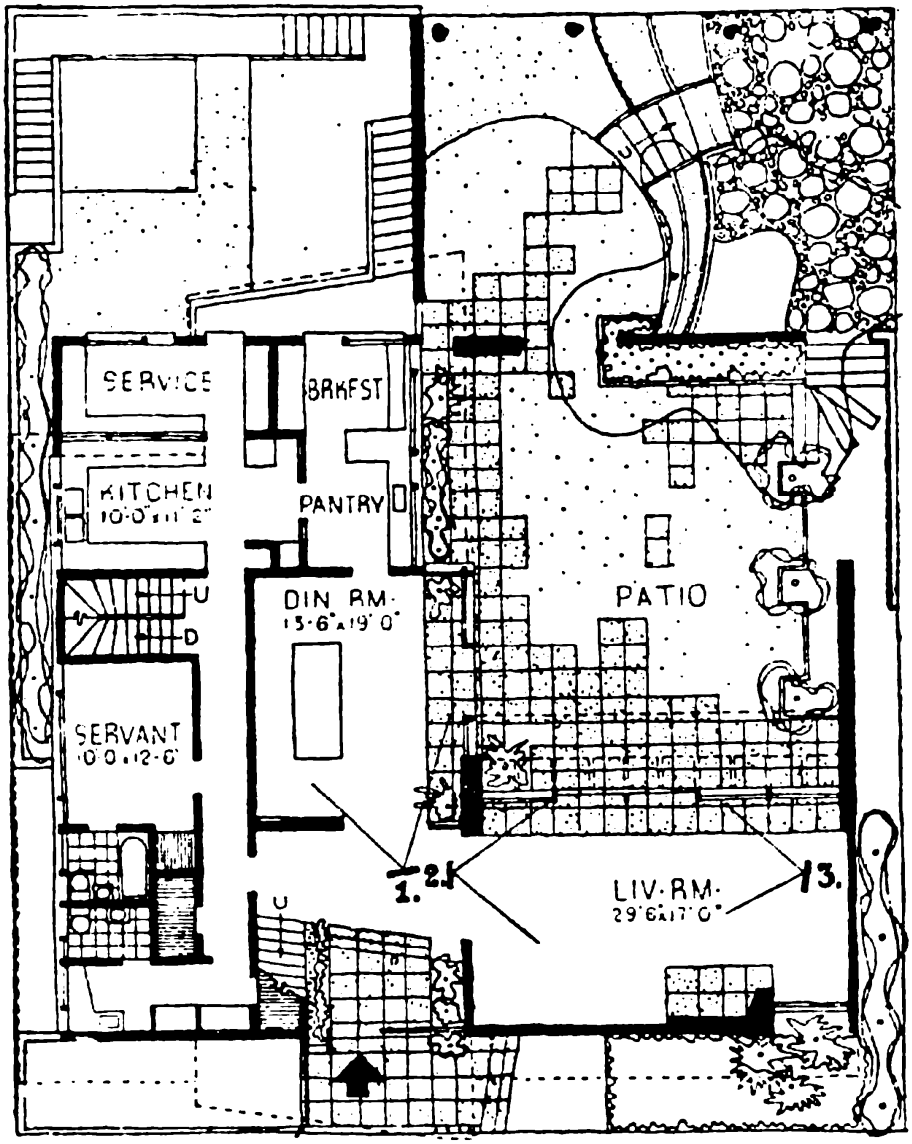
۳ ـ بعضی از خانه‌های رایت دارای ظاهری کاملاً وحشی می‌باشند .دیوارها از سنگهای خشن است که بعد از اکسپرسیونیسم هرگز بکار نرفته است و گوئی برخاستن خدای زمین را بشارت می‌دهد که آمده است تا درکار ساختمان نیز دستی داشته باشد. این یادگار رمانتیسم قرن ۱۹ وعشق به طبیعت وحشی ورام نشده دراغلب آثار رایت دیده می‌شود. رایت باینکار مغرور هم هست اما دلیل روشنی عرضه نمی‌دارد وشاید بتوان آن‌را به مخالفت او باعدم توجه نا عادلانهٔ اروپائی ـ ها با طبیعت نسبت داد . اما معماران جوان مطالعه‌ای روشنفکرانه در مورد هنر باغبانی را جانشین این فرهنگ وحشی کرده اند .

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

۵ ـ رایت باثاثیه‌ی منزل توجه زیادی ندارد . گاهی اوقات خانه‌هایش اثاثیه را در دیوارهای خود جای میدهند . تقریباً همیشه صندلی های ساخت او ناراحت است وحتی این مسئله را می‌توان بتمام اثاثیه‌ی او تعمیم داد . از طرف دیگر معماران جدید امریکا به تهیه‌ی اثاثیه‌ی فونکسیونال مشغولند .

۶ ـ گاه رایت ازاینکه بریك عامل فیگوراتیو تنها تأکید نموده وهمه چیز را حتی ساکنین خانه را ، تابع آن قرار دهد لذت میبرد . مثلاً درخانه‌ی هانی کومب Honeycomb درکالیفرنیا اثر پل‌هانا Paul Hanna زاویه های ۶۰ و ۱۲۰ درجه با تاکید در پلان ، مقاطع ، اثاثیه و حتی گنجه‌ها بکار رفته است . امروز معماران قادرند بدون تأکیدی تا باین حد به ارتباط دست یابند .

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 یك حقیقت است» ، آزادی پلان ، تداوم اطاق‌ها ، شکل خارجی ، نتیجه‌ی شکل داخلی ، تداخل خانه در باغ، تکیه برطبیعت ، استفاده‌ی طبیعی ، صحیح و صمیمانه از مصالح ساختمانی محلی و



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

بالاتر ازهمه جستجوی مداومی از طریق آزمایش بخاطر یافتن راه حلهای جدیدی برای مسائل عملی و روانی وقراردادن آن بجای:ستورات‌قراردادی. میزان دنباله روی‌آنها از رایت درمورد هریك تفاوت می‌کند . نوترا اگرچه معماریش تحت تأثیر امریکاست عده‌ای‌ازآنان مثل ساریانو را مستقیماً تحت تأثیر قرارداده وعده‌ای دیگر را مستقیماً متأثر ساخته است . لیکن معماران امریکائی بین خود و اروپائی ها تفاوتی قائلند و این تفاوت در نظریاتشان کاملاً آشکار است :

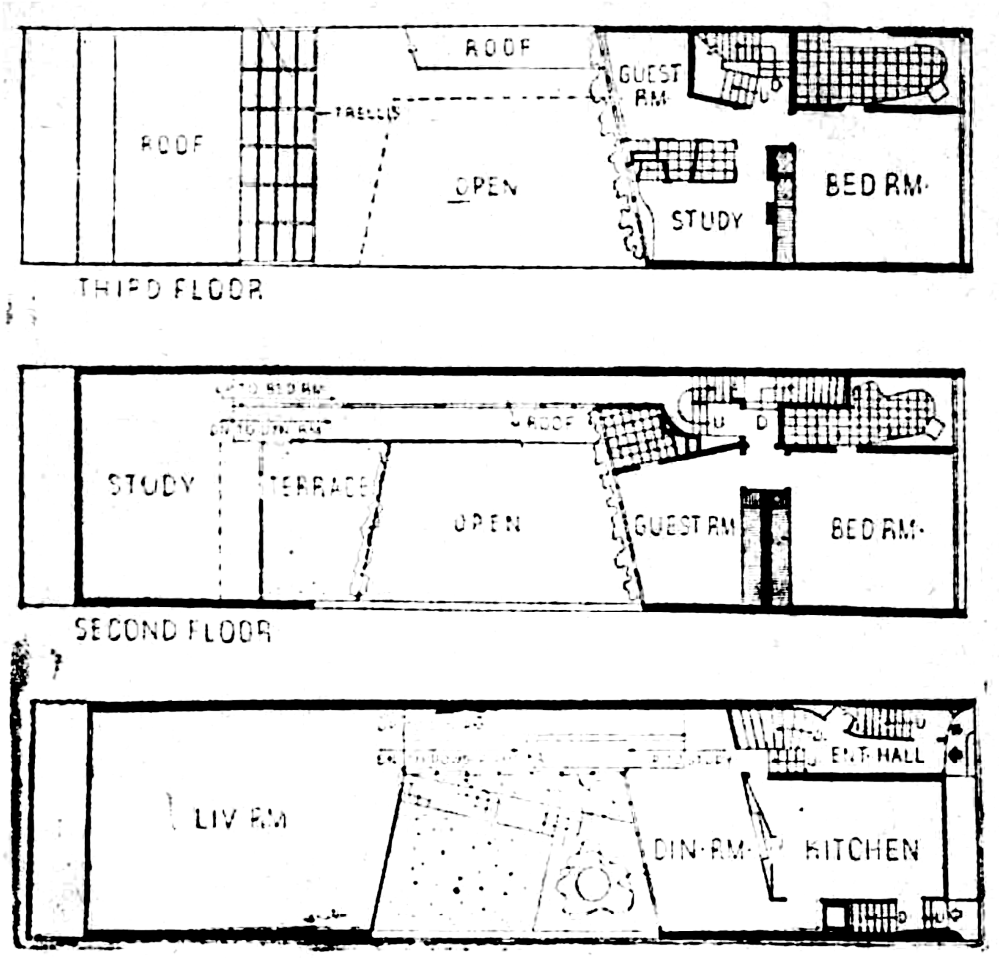
«اساساً اختلاف (بین معماران مدرن دراروپا و امریکا) برسرمفهوم ارتباط انسان با طبیعت و محیط اطرافش چرخ میزند. باین سبب در آثار مدرن که حاصل سنت لوئیز سولیوان ـ فرانك لوید رایت است از مواد با توجهات بخصوصیات ذاتیشان استفاده می‌شود ، درحالی‌که‌کار اروپائی نفی ماده‌است. فرمیکه در امریکا از احتیاجات انسان و با توجه بعقاید مادی و ساختمانی بوجود می‌آید صورتی انتزاعی داردکه بخاطر خودش زندگی‌می‌کند واعمال انسان دردرون‌آن بصورت یك پلان‌آزاد Plan Libre توسعه‌مییابد ، در حالیکه در اروپا آن را فرم «خالص» میدانند .

«مفهوم فضاکه خطی زمینی‌آن را تعقیب می‌کند و پناهگاه (از نظر معماری) تنها قسمتی پیچیده‌تر وبهتر ازیك تداوم‌کلی بزرگ است ، برای اروپائی ها همانقدر بیگانه است‌که بصورت تجریدی برای ما.»

«اصولاکار مدرن اروپائی جوهر انسان‌گرائی بوده وبنظرمن بیان آخر آن می‌باشد ، درحالیکه دراینجا مفهوم جدیدی ازگرایش به طبیعت ـ معماری ارگانیك ـ درحال رشداست ...» (و. ف. دك‌نی‌تل W.F. Deknatel)

«فکر می‌کنم‌کارمن به ترتیب دیر مشخص می‌شود : تشخیص‌خصلت پناهگاهی ساختمان ، بیان‌آشکارآن ازطریق صفحات دیوار ،کف و سقف، بیان مقیاس انسانی : ساختمان باید درساکنین خود حس وقار وتناسب شخصی را بوجود آورد ؛ دیوارهای بلند باید از هم دوربوده وپنجره‌های بزرگ باید دارای قابهای‌کم ارتفاع باشد یك خانه‌ی فضائی باید دارای ابعاد دقیق باشد ؛ بی‌ادعائی : یك خانه‌بعنوان زمینه‌ی زندگی میزان موفقیتش وابسته به میزان کمك‌آن بساکنینش می‌باشد برای اینکه خودشان باشند. وحدت فضای‌داخلی وباغ : رشد ساختمان ، اثاثیه و باغ همه از یك مفهوم تنها میآید . توجه

بگردش بوسیله‌ی استفاده ازفضا. کمپوزیسیون سلولی : توسعه‌ی یك سلول مشخص رشدازراه ساده‌ی افزودن سلولهای بعدی. این انعطاف پذیرترین نوع کمپوزیسیون است زیرا اینگونه افزایش نامحدود بوده وریشه‌ی اصلی رشد برحسب ضروریات شاخه شاخه میدهد. تنها سبك معماری که با این رشد شبه گیاهی شباهت داشته است معماری گوتیك میباشد که در آن هرقسمت دارای آزادی معینی است ووحدت از راه هم شکلی اساسی قسمت‌ها باهم بدست میآید. باین ترتیب گوتیك برعکس سبك کلاسیك است که درآن یك زندگی وجود دارد واین زندگی برای همه‌ی بنا بکار می‌رود. ریتم‌های منظم ساده: تکرار تعدادمحدودی ازاندازه‌ها، شکلها ، رنگها و مصالح اصلی .» (ه . ه . هاریس) .



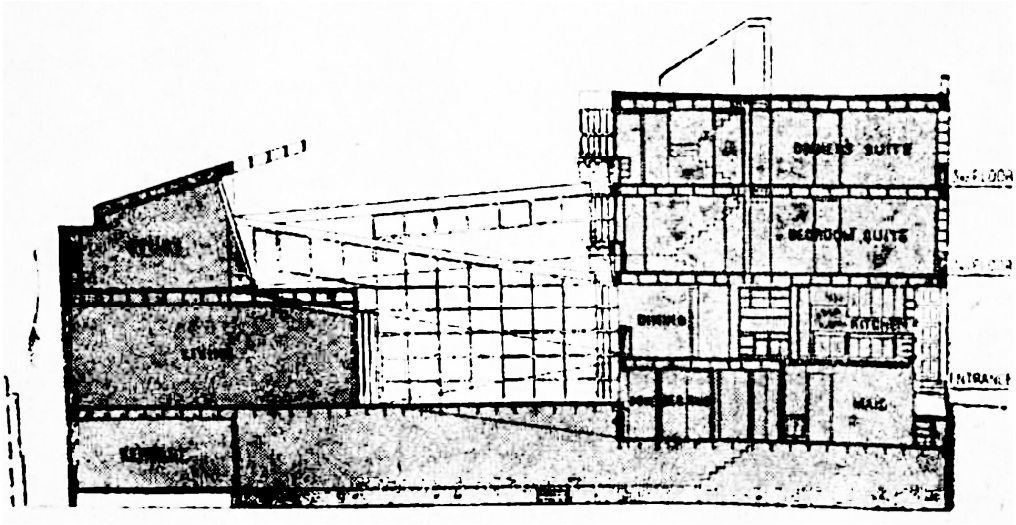
هامبی و نلسون : خانه در نیویورك . ۱۹٤۱ ـ پلان ها ـتصویرشماره‌ی ۲۹ را ببینید ـ
(از بالابه پائین : پلان‌طبقه ۳،۲و۱)

«طرحهای مدرن در امریکا باین خاطر باطرحهای اروپائی متفاوت است که بیشتر خصوصی بوده و از مفهوم ماشینی برای زندگی بدور است.» (هومسی و هومسی Homsey & Homsey).

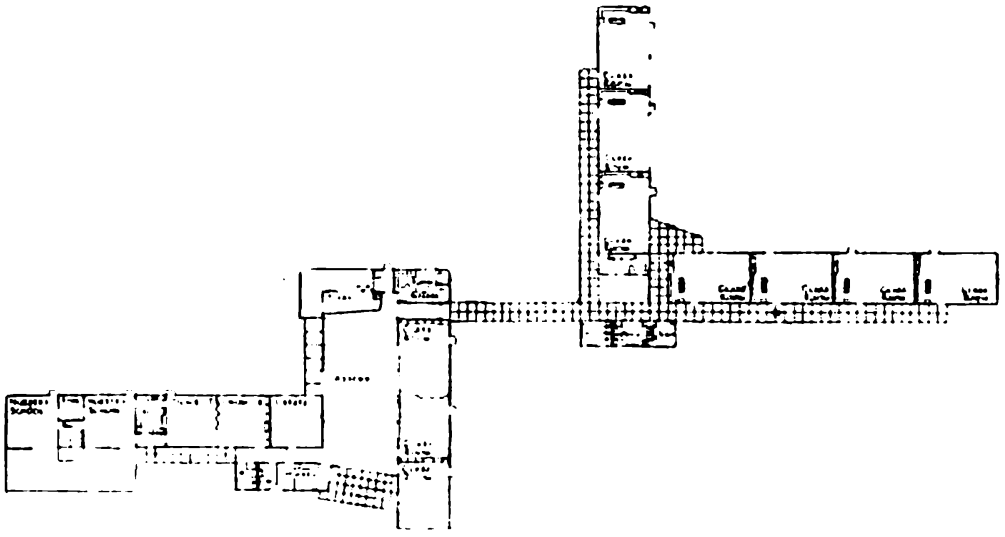
«... بخاطر این ادعا که تمام معماری گذشته صرفاً مجسمه‌سازی بود (واسطه: توده) و معماری مدرن کمتر به تکنیك پرداخته و بیشتر به تسلط بر واسطه جدید هنری که درمیان سایر هنرها مشخص باشد توجه دارد : فضا» (ر.م. شیندلر) .

«دراروپا اغلب خانه‌های مدرن برای ثروتمندان ساخته شده است،درحالیکه در امریکا اکثریت این خانه‌ها برای مردم متوسط‌الحال تهیه گردیده است. باین ترتیب درامریکا نتایج کار، از نظر مادی، بیشتر متوجه زندگی اکثریت بوده ودرنتیجه نمایشگر وضع یك ملت می‌باشد.» (س . والت S.Vallet)

برای آنکه از مجموع جملات بالا نظریه‌ای کلی بوجود آوریم در مرحله‌ی اول لازم است که بخاطر داشته باشیم امریکائی‌ها کلمات را (مثلا کلمه‌ی فضا را) باآزادی بیشتری از ما (اروپائی‌ها) بکار می‌برند. اما صرفنظر ازمسائل 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 نیویورك . ۱۹۴۱ ـ مقطع ـ تصویرشماره‌ی ۳۹ رابینید ـ



و.دومارس:ساختمان **Community** درکالیفرنیا ، ۱۹۴۱ - پلان - تصویرشماره‌ی۳۷ را ببینید -

جهت فعلی جریـان معماری امریکا را چنین مشخص می‌کنندکه «جهت فعلی از «جعبه‌های‌سفید واستوانه‌ها» ، پنجره‌هائی که‌در زوایای اطاق‌تعبیه‌می‌شود، واستفاده‌های تجربی اولیه از شیشه بدور است. مردم این تجارب را «خانه های‌مدرن» قرن پیشرفت شناخته‌اند و درباره‌ی آن اینگونه سخن‌می‌گویند: تخصص در حال رشد مربوط به تکنولوژی که وابسته به طبیعی بودن‌طرحها است وبالاتر از همه بوسیله‌ی‌آن‌می‌توان پلان‌هائی تهیه‌کرد که واقعاً ارگانیك باشد .»

اروپائی‌ها گاهی چنین می‌انگارندکه‌امریکا یك‌کشور استاندارد شده‌ومکانیزه است . در حالیکه اگر قدیمی‌ترین معماری محلی آن را مورد مطالعه قرار دهیم آشکار می‌گردد کـه این نظریه اشتباه است . البته حقیقت دارد کـه امریکائی‌ها فوق‌العاده از امور فنی خوششان میآید ، علاقمند به پیشرفتند ،

واز هـر محصول صنعتی تازه استقبال می‌کنند ، اما عاقبت و هدف انسان و زندگی شادمانه‌تر و ساده‌تر بشری است . آنها دوست دارندکه درخانه‌های خـود یخچال و سایر ادوات فنی را داشته باشند ، اما هدف سبك‌کردن کار بانوان است . آنها باتومبیل علاقه‌دارند امـا باین خاطرکه تماسی ، هرچند مشکل ، باطبیعت داشته باشند . آنها می‌خواهند که هرآپارتمان تاحدممکن دارای اثاثیه‌ای‌باشدکه در خود بناتعبیه میشود اما بااین هدف‌که می‌خواهند تمیزکردن خانه‌ها ساده‌تر شده، زندگی خانوادگی بی‌زحمت‌تر واسباب‌کشی راحتر باشد . آنها قبلا به صندلی‌های ویندزر علاقه داشتند واکنون ازاثاثیه آلتو خوششان می‌آید زیرا از یکطرف همواره می‌خواهند قادر باشندصندلی را با یك دست بلند کنند و از طرف دیگر صندلی جای‌کمتری را گرفته ، تمیزتر و راحت‌تر باشد .

فکرمهمی که‌دراعلامیه‌ی استقلال‌امریکا گنجانده‌شده‌ـ «جستجوی خوشبختی»ـ حس مسئولیتی را در قبال زنـدگی ومردم آشکار میسازد. این فکر بطرز احمقانـه‌ای وسیله‌ی دیکتاتور ها ، بعنوان اینکه حاصل مـاده‌گرائی است ، تحقیر شده است و بسیاری از مـا نیزآن را درك نکرده‌ایم ، زیرا نمی‌توانیم آن را یك مأموریت ذهنی ودلیلی برای زندگی بدانیم . این‌فکر اعلام میداردکه زندگی خود دلیلی‌برای زیستن است و انسان نقطه‌ی آغاز و پایان هر جستجوست . بدین‌ترتیب طبیعی خواهد بود اگـر این فکر در عواملی که یك خانه‌ی امریکائی را می‌سازد وجود داشته باشد .

برعکس سوءظن اروپائی‌ها بماشین و آرزوئی‌که به بازگشت به‌زندگی اولیه دارند ، امریکائی‌ها خود را در جریان پیشرفت فنی انداخته و مطمئن‌اند که آن را تحت تسلط خود خواهند داشت . گاهی اوقات ، بخصوص در شهرهای بزرگ،این جریان برآنها تسلط یافته است، اما بداخل خانه‌هاشان نفوذ نکرده است . امریکائی‌ها معماری محلی خود ، چه قدیم وچه جدید ، در رسیدن بوظیفه‌ایکه مـامفورد آن را بر عهده‌ی انسان مدرن مـی‌گذارد پیروز شده‌اند : «استعداد ما برای تفوق برماشین در نیرویمان به شبیه‌شدن باآن نهفته است . تازمانی‌که مادروس عینیت ، غیر شخصی بودن، خنثی‌بودن ودنیای فنی را نیآزمائیم ، نمی‌توانیم در توسعه‌مان بسوی ارگانیك غنی‌تری پیش رفته وبانسان حقیقی‌تری برسیم.»

وجه واقعی معماری امریکا ـ خانه‌سازی ـ هرگز مغلوب گرایش به‌پیشرفت‌های فنی نشده است . علت تا حدی اینست که ساختمان الواری اساس آن را تشکیل میداده ، ونیز باین خاطر که شرائط‌جوی‌متغیر تغییر را همواره‌برآن تحمیل کرده است ، وتاحدی نیز باین دلیل که سنت سولیوان ـ رایت وحضور این‌دوشخصیت بزرگ امکان‌جذب تکنیك مدرن‌وبخدمت انسان‌در برآوردن آن را پیش آورده‌است . امروزه همه‌ی معماران مسئله‌ی‌خانه‌های ساخته شده درکارخانجات رامورد مطالعه قرارداده‌وتاکنون براه‌حلهای مفیدی‌رسیده‌اند. همچنین آن‌ها بمطالعه‌ی امکانات مصالح جدید و قدیم مشغولند. مثلا بکار بردن موادپلاستیکی را در ساختمان‌مطالعه می‌کنند ویا می‌توان ازپیشرفت‌هائی نام برد کـه در علم شیمی شده و بوسیله‌ی آن الوار چوب بنحوی تهیه می‌شود که بهره‌برداری ازکیفیات اساسی آن سختی ارتجاعی و مقاومت زیاد ممکن شده و استفاده از الوار بیشتر از فولاد وپلاستیك متداول شود. همه‌ی این تحقیقات بیك‌جا ختم می‌شود ـ خانه‌های ساخته شده در کارخانجات ، که وقتی قسمت‌های مختلف‌آن‌ازقبیل بخاری، یخچال وسایر وسائل‌الکتریکی از راه صنعت تهیه‌شود، انسان قادر می‌شود آن را در مدت کمتری برپاسازد. این نوع خانه‌ها را می‌توان بآسانی بازکرد و ازجائی بجای دیگر برد . این خانه‌ها بخاطر پلان‌شان که براساس یك واحد اندازه‌ی استاندارد است انعطاف پذیرند .

اما همه‌ی‌این تحقیقات به‌صنعتی ساختن زندگی نمی‌انجامد . مثلا درخانه‌های ژاپن نیز بکار بردن یك واحد اصلی راه حلهای مختلفی برای شکل‌خارجی وداخلی پیش می‌آورد. طرحهای امریکائی درحالیکه احتیاجات عملی‌دنیای جدید رابر آورد کرده وتاحد ممکن از همه‌ی‌تکنیکهای آن‌استفاده می‌کند، جنبه‌ی زیبائی ساختمان ها را نیز حفظ می‌نماید. هدف احتیاجات انسان است نه عقیده‌ی معمار وپیوستگی او باصول ؛ و جای تردید نیست که انسان علاوه براحتیاجات مادی دارای احتیاجات روحی‌و روانی نیزهست .

اگر درمعماری امریکاچیزی برای سرزنش وجود داشته باشدآنچیز گرایش بامورفنی نخواهد بود ، بلکه‌گرایش رام نشدنی‌آنها بآزمایش است . مثلاً در مسابقه‌ی «مدل خانه‌ی بعد ازجنگ» که اولین جایزه‌ی آن به اروسارنین تعلق یافت ، دو معمار جوان ازمیشیگان بجای عرضه‌ی یك بنا روشی بـرای

ساختمان معرفی کردند ـ صفحات مختلفی بشکل لوله‌های در کنارهم که ازیك ماده‌ی ضدآب ساخته شده‌اند . اساساً این روش هم نوعی خانه‌ی کارخانه‌ای‌را بوجود میآورد وهرکس می‌تواند بـا بکاربردن چنین دیوار وسقفی خـانه را مطابق میل خود بسازد . این دو معمار در مورد اختراع خود چنین گفتند : «این پلان چیزی بالاتر ازیك راه حل است وپاسخ باحتیاج اساسی زندگـی یعنی انعطاف پذیری می‌باشد. معماران پس‌ازجنگ که ازمحدودیت‌هاومقررات دوران پس ازجنك خسته شده‌اند . احتیاج دارند این آزادی راکه بخاطرش جنگیده‌اند داشته باشند . پناهگاه اوباید درسه بعد این آزادی رابیان کند... پناهگاه او دیگر نباید لانه‌ای شبیه یکی ازاشکال هندسی باشد بلکه بایدبتواند اورا دربرگیرد ...»

همین مطلب را می‌توان درباره‌ی «پلان آزاد» گفت . این پـلان نیزمیتواند در باره‌ی یك مد ، مثل هر چیز دیگر ، و صرفاً بصورت یك سبك درآید . امریکائی‌ها که دارای گذشته‌ی تاریخی نبوده ودرقبال سنتی کهنه مسئولیت‌حس نمی‌کنندگاه به راه حلهای آشفته می‌پردازندو اگر چه دارای روحی منطقی می‌باشند ، مثل معماران اروپائی ، به تهیه‌ی تولیدات پوچ فنی وبـرنامه‌ای مشغول می‌شوند . چیزی که جلوی این بیهودگـی را مـی‌تواند بگیرد تأثیر اروپا وعقل سلیم مردم امریکاست .

ممکن است تأکیدی کـه در این کتاب بـرمعماری معاصر امریکا شده بنظر اغراق‌آمیز آید . نکته چیز ساده‌ایست . در کالیفرنیا وبدرجات مختلف در سراسر امریکا نهضتی بوجودآمده که بالاتر ازتولید معدودی ساختمان استو بنظرمی‌رسد که نقطه‌ی آغازیك فرهنگ‌حقیقی معماری باشد . برای اولین‌بار آنچه که‌روانکاوان «عقده‌ی بی‌اصل و نسبی» می‌خوانند (ضرورت ایجاد سنتی بوسیله‌ی یکی دو سبك اروپائی) جهتی مستقل بمعماری امریکا داده است کـه

برپایه ی سولیوان ـ رایت قرار داد . هیچکس نمی‌تواند توسعه‌ی آینده‌ی این فرهنگ راپیش‌بینی کند وبگوید که هدف‌آن وسیعترخواهد شد ویا اینکه فقط بگرایش کسالت‌بار بگذشته محدود خواهدگـردید . واقعیت اینست کـه آینده‌ی معماری امریکا به‌آینده‌ی روانشناسی این‌کشور بستگی دارد .

دراین صفحات مـا با آوردن عقاید مخالف تصورات متداول بـراین تأکید کرده‌ایم که رایت برجسته ترین شخصیت معماری ارگانیك است . این مسئله درمورد نتایج‌کاروساختمان‌های واقعی صحت دارد لکن‌ازنظر ذهنیت معماران مدرن ، زمینه‌ی روانشناسی‌آنها وتوجهی که بمعماری دارنـد این نکته از حقیقت دورمیگردد . دراین مورد دلائل روشنی هست .

از نظرکلی رایت باولین نسل امریکا ، نسل پیش‌کسوتی‌که مجبوربود اجداد اروپائی خود را فراموش‌کند تعلق دارد ـ باشادمانی برای امکانات‌نامحدود زندگی وتوانایی انسان به پیشرفت وبا وفاداری به مأموریت طبیعی نسل‌بشر و موفقیت‌های شخصی ـ رایت بـا روحیه‌ی درخشان و شجاع خود آخرین پیش‌کسوت‌معماری است.

همانطورکه بارهـا گفتیم این نسل واقعاً عجیب بود زیرا توانست مذهب را با علاقه به‌آسایش بهم‌آمیزد ، درحالیکه علاقه بآسایش محرك فریبنده‌ای برای پرستش ماشین است . این‌علاقه بدون توجه بروش ، طرح ویا هرنوع سنتی بایك خوش‌بینی همیشگی‌درمورد پیروزی برمشکلات، مسئول‌اشتباهات معماری دوران تجدید حیات است . مسئول ستایش‌کمیت بجای‌کیفیت بوده و دلیل شکوه مدرسه‌ی‌شیکاگوست . روزگارآن نسل زمان توسعه‌ی امریکابود. معماران جوان، که ازنسلی دیگرند ، بامسائل پیچیده‌تری روبروهستند . در این مورد دو دلیل وجود دارد: آنهابه «مرز» رسیده‌اندـ جستجو بـرای سرزمینهای جدید و دریاهای ناشناخته پایان‌یافته است ـ وانحطاط بزرك را آزموده‌اند .

در اروپا علاوه بردوره‌ی وحشتناك جنك چنین ادواری را می‌توان تا حدی مسئول‌کوشش برای یافتن حداقلی ازیك زبان‌عمومی‌برای معماری وانضباط فنی وبومی دانست . بعبارت دیگر دراین ادوار برای یافتن امنیتی هرچقدر کوچك بجستجوی بیانی برای معماری بوده‌اند . اما در امریکا تلاش بـزرك نسل‌گذشته هنوز ازنظر زمانی بانسل فعلی در تماس است وهمین واقعیت باعث

شده است که معماران جوان ناآگاهانه وچشم بسته بابحران‌ها روبروشوند. صرفنظر ازمسائل دیگری که پیش می‌آید نباید تکذیب کرد که همین واقعیت معماران جوان را از زیاده روی اروپائی برحذر داشته است. آنها نیز هنوز بموقعیت بزرك اطمینان دارند لکن درپشت این اطمینان قدرت اعتقاد بسیار ضعیف است ـ بسیارضعیف‌تراز اعتقاد رایت بموفقیتش می‌باشد . پـایان‌دوره‌ی توسعه که درعین مظنون بودن به سنت‌ها وکلیشه‌ها هنوزبکمال راه نیافته است همه را وامیداردکه درجستجوی یك‌نظم ، یك‌روش ویك‌زبان عمومی‌برآیند. بنقطه‌ای رسیده‌اندکه‌آزادی خالی‌وبدون نظم ، پرورشی که احتیاج به ابداع دارد وپیروزی برکیفیت بجای کمیت قـانعشان نمی‌سازد . درجائی که مسئله چگونگی کنترل ماشین بخاطربالا بردن سطح زندگی انسان است ، علاقه به ماشین دیگربرای‌آنها معنائی نخواهد داشت . قناعت بکمال فنی هنوزوجود دارد ، لکن‌آشکار است که دیگر جائی برای وفاداری نیست . زمانی رسیده است که اختلاط وسائل وهدف غیرممکن است.

آقای لوئیزمامفورد در یك مقاله‌ی بسیار با اهمیت بیان داشته است که انسان غربی ازامکان اجرای آرزوهایش بوسیله‌ی نیروی تکنیك خسته شده است و اکنون پس ازدوره‌ی توسعه دوره‌ی ثبات درپیش است . او زمان ما را زمان یافتن جریان زندگی تازه‌ای میداند که روح انسان مساعدتر بوده وترجمه‌ی «پیشرفت های فنی» بصورت «وسائل راحت انسان» می‌باشد و این از نظر او برنامه‌ایست که دیگر هدفهای زندگی را قـربانی ازدیاد وسائل زندگـی نخواهدکرد .

اینجا محلی برای بحث درباره‌ی این مسئله نیست که‌آیا نظریات اودرباره‌ی امریکا پس ازجنك صائب است یاخیر. لکن قطعاً اعلام خطراو درنظربسیاری ازامریکائی‌ها همچون پیشگوئی فاجعه وپایان‌آن چیزی است که بنظرآن‌هـا کلیت محتوی روش زندگی امریکائی است .

معماری معاصرامریکا بسیاری ازمسائلی راکه‌آقای مامفوردمطرح می‌کندهنوز حل نکرده است ، اما توانسته است در سالهای اخیرامکان یك تطبیق رانشان داده وجهت یك فرهنك ارگانیك رامشخص سازد .

انجام

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

کاملا می‌دانم که اشاره بخصوصیت چند معماری معدود امریکائی بدون ذکری از بقیه‌ی معماران ـ 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 ـ درمورد معماران امریکا بی عدالتی محسوب می‌شود (۲۷) . همچنین می‌دانم که درمورد 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 . دراین کتاب ، هنگامیکه سهم اروپا و روشن فکری معماران معینی‌را مورد انتقاد قرارداده ویاتمایلات امریکائی را تشریح می‌کنم همواره باین معتقدم‌که خوانندگان من با موفقیت‌های اروپا آشنایند ، و بهمین دلیل اگر امریکائی ها مطمع نظر من بودند درکتاب‌کاملا برمسائل دیگری تأکید میشد .

میدانم‌که در این صفحات‌کمتر می‌توان بمطالب تازه‌ای برخوردکه درسایر انتشارات اخیر یافت نمی‌شود اما من با جمع‌آوری و نقل بعضی از بهترین مطالبی‌که در تاریخ معماری مدرن وجود دارد با نظریات بعضی‌نویسندگان درمورد این مسئله بمجادله برخیزم . بخصوص اینکه‌گفته‌اندکه فرانك‌لوید رایت مهمتر از دیگر پیش‌کسوتان جنبش مدرن نیست و یا او صرفاً منبع الهام‌کهنه‌ایست وازکسانی مانند بهرنز واگنر ویا پره اهمیت‌کمتری دارد ؛ و یا اینکه لوکوربوزیه ، گروپیوس ، اود و میس آخرین تجلیات معماری مدرنند وپس ازآنها بجزچند شاگرد خوب معمار قابل توجهی یافت نشده؛ و بالاخره اینکه معماری اروپا و امریکا خصوصیتی نیست . بعبارت دیگردر این‌کتاب‌کوشیده‌ام این‌مسئله‌را روشن سازم‌که در سی‌سال اخیرآثارمعماری امریکا بدرجات مختلف بروی توسعه‌ی معماری اروپا اثرگذارده است ؛ ودر عین‌حال‌که براین مطلب تأکیدمیکردم ، هرگز سعی نمودم‌که ارزش مستقل آثار معماران اروپائی و یا قدر تئوریهای فونکسیونالیسم وکوبیسم را پائین نیاورم .کوشیده‌ام ثابت‌کنم‌که درمعماری معاصر تمایل جدیدی درحال رشد است ، تمایلی‌که نسبت به مرحله‌ی اول‌معماری دارای هوا وآزادی بیشتری است. درهرکشور می‌توان شاهدی برای این حقیقت جست و حتی‌آن را از لحاظ تجربی در آخرین آثارلوکوربوزیه وبدون شك‌درساختمان های‌اخیر گروپیوس مشاهده‌کرد وبالاخره هدفم‌از تهیه‌ی‌این‌کتاب پیش‌کشیدن مسئله‌ی ارتباط‌آخرین معماری‌مدرن اروپا وامریکابوده است. بنظرمن این‌دومعماری جدا از تأثیر همزمانی‌که بر یکدیگر داشته‌اند بنوعی بهم پیوسته‌اند .

بهرسو که نگاه کنیم تمایل و اشتیاقی تنهـا قابل مشاهده است . ما در اینجا نه بخاطر تقلید ازرایت بلکه بعلت استعمال جهانی آن را ارگانیك نامیده‌ایم.
این کلمه در انتقاداتی که ازطرف نهضت قراردادی مدرنیسم می‌شود ، در امریکا دربیانیه‌های روسیه ، در فنلاند ، در ژاپن و حتی گاهی اوقات در ایتالیا و فرانسه بگوش می‌خورد . جدیدترین آثار معماری امریکا ،کلمه‌های آلتو و بریگمن Bryggman ازفنلاند، آخرین آثارمعماری سوئد، وآثارآنتونین ریموند Antonin Raymond درژاپن و ایالات متحده ، صرفنظر از روشهای متخذه ، همه بسوی یك هدف اشاره می‌کنند . مسئله‌ی مهم دیگر اینست که اشتباهاتی که منجر به نئوکلاسیسم وسبکهای استان های مختلف شد، حداقل در روسیه و ایتالیا ، درمقابل همان تقاضائی بوجود آمدکه معماری مدرن بآن پاسخ مثبت داده است . توجه بخصوصیات محلی ، علاقه بجدا و مشخص بودن ، توجه بابنیه‌ای که غیرمشخص وهندسی هستند ، و نیز ابنیه‌ای که برای شباهت با ماشین بوجود آمده‌اند ، هم در معماری ارگانیك و هم شیفتگی مفرط به رمانتیسم وجود دارد. اما درمعماری ارگانیك این توجه و علاقه بصورت عامل مثبتی ظاهر شده و معمار را قادر ساخته است تا آزادنه از تجربیات و کشفیات جدید استفاده کند . اما در رمانتیسم علاقه بصورت تجاهل و انکار این تجربیات تجلی کرده است .
حتی گیدیون ، همانطورکه دیدیم ، علاقمند به عرضه‌ی معنای معینی برای کلمه‌ی ارگانیك نبود، بی‌اختیار دراینمورد اشاره‌ی روشنی داردکه می‌تواند پشتیبان بحث من باشد :
«توسعه‌ی معماری اروپا ـ که نتیجه‌ی بوجودآمدن مصالح ساختمانی ومباحث بصری جدید بود ـ در مرحله‌ی اول می‌بایست بکمك فونکسیونالیسم فضای معماری را ازآلودگی پاك نماید . اینکار لازم ، اجتناب ناپذیر و مفیدبود .

وزمانی که وسایل بیانی بوجود آمد کامل شد و بار دیگر لزوم وجود ارگانیك حس گـردید . اکنون ما در سطح و روش دیگری ـ جدا از رایت ـ بسوی ارگانیك رهسپاریم . درکشورهـای شمالی آثار معمار فنلاندی آلوار آلتو مشخص این تمایلات بوده و حتی مبین چیزی بیشتر از آنست . درسطحی دیگرمی‌توان گفت معماری اروپاوامریکاممکن‌است راهی تازه‌و عمومی بیابند .» مسئله‌ی اساسی ـ انسان وفیگوراتیو ـ مسئله‌ی فضای داخلی است . همواره گفته شده است که وسیله‌ی بیانی معماری مدرن توده نبوده بلکه حجم می‌باشد ودر تعریف آن گفته‌اند که حجم فضائی‌است محدود شده بوسیله‌ی صفحات. اما نکته‌اینجاست که‌اگر هدف‌ما جزارجحیت سبك گرایانه‌است باید در مرحله‌ی اول تأکیدرا بروی صفحات محدودکننده نگذاشته و آنرا بیشتر و پیشترمتوجه خودفضا سازیم ـ برفضای‌داخلی ، فضائی که‌انسان‌زندگیش‌را درآن‌میگذراند

مطالعه‌ی طرحهای‌شهرسازی ازجمله هدفهای‌این کتاب نیست ، اما باید بدانیم در این زمینه تمایل بسوی ارگانیك آشکارتراست . هر روز بیشتر از پیش ، شهرسازان درکار تجدید بنا ویا ساختمان شهرها نسبت به تئوریهای تجریدی و مزخرفات منطقی ده یا پانزده سال پیش با توجه‌تر می‌شوند ـ تئوریهائی که انسان رابزندگی‌دریك‌واحدآماری‌تقلیل می‌دادو گروهی انسان را تبدیل بمسئله‌ای می کردکه می‌بایست بصورت مسئله‌ی کیفی ریاضی حل گردد؛ وچون بصورت معماری در میآمدند تبدیل به یك شکلی : ویژه‌گی و اشکال هندسی میشدند ـ ، همه بخاطر داریم که چگونه طرحهای شهرهای مدرن « بسبك لوکوربوزیه» بصورت جعبه‌های سفید یك شکل بردیف بالا رفته و فقر قدرت قدرت تخیل سازندگانشان راآشکار می‌ساختند . تمایل جدید شهرنشین را انسان‌میشمارد، گروهی‌از انسان‌هاویا خانواده‌ها گروهی‌ازاجتماع‌میداندمسئله رابشکلی کیفی‌ـونه کمی‌ـوباخصوصیات‌ویژه‌ی‌انسانی‌وارگانیك‌آن حل‌مینماید. عکس‌العملی که به تقلید از لـوکوربوزیه نسبت به شهر سـازی شد موازی عکس‌العمل معماران درمقابل معماری غیرارگانیك مدرن بود. شما می‌توانید درشهرسازی اشتباه روسیه وعظمت گرائی‌فاشیسم را ببینید ودریابید که‌ارگانیك

امریکائی در خـانه سازی دوران جنگ رهبری را بعهده داشته است و یا انگلیسیها به ارگانیك توجه داشته‌اند. دراین مورد می‌توان از نقشه LLC برای شهر لندن بوسیله‌ی آبـرکرومبی Abercrombie و فورشـاو Forshaw نام برد .

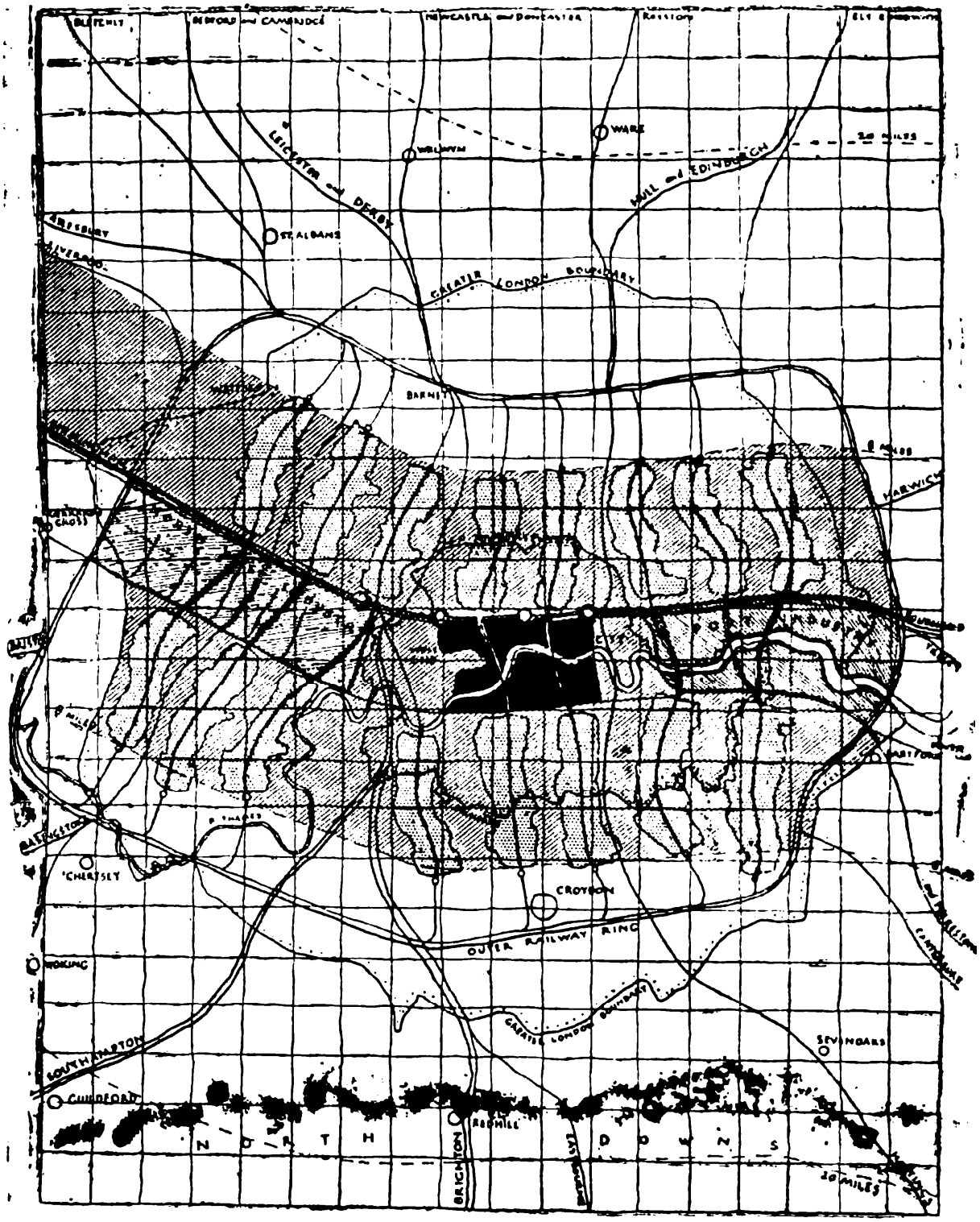
درروسیه عکس‌العمل درمقابل یك شکلی وراستگوشه شدید بود : «ما یك‌میدان میخواهیم ! ما مرکزی برای شهر خود می‌خواهیم!» لیکن از این تقاضای مشروع برای روشی انسانی‌وسیله‌ی معمارانی بهره برداری شدکه سازنده‌ی میدان‌های کلاسیك شدند . درشهرهای روسیه‌که بجهاتی بهترین شهرهای عالم است ـ اغلب میدان‌های عظیمی را می‌یابیدکه دارای یك ساختمان مرکزی بوده و بوسیله‌ی ستونهائی زینت شده است. دراینجا ظرافت و بیهودگی دست بدست هم داده‌اند .

معماران امریکائی وهمکارانشان درکشورهای اسکاندیناوی چه در عمل و چه در تئوری رهبری‌کار را بعهده دارند . بسیاری از خانه‌های زمان جنگ بوسیله‌ی معماران مدرن طرح ریزی شده و آمیخته‌ای از اصول نقشه ریزی جدید و روشهای انسانی است . همچنانکه انتصاب ریچارد نوترا بریاست دفتر شهر سازان کالیفرنیا دلیل امیدی می‌باشد . اگر همین معماران را پس از جنگ نیز بکار بخوانند و از تجربیـات‌کافی و دقیق‌شان به نحو احسن استفاده کنند بلا شك‌کشور خود را با یك منظره‌ی جدید و سالـم به صورت‌کشوری‌فنی درخواهندآورد . بدین ترتیب قابلیت‌آنها بری زندگی بیشتربوده و بطرزمناسبی با طرح های مشابه خود در سوئد برابری می‌کند. افسانه‌ی نقشه‌ی شهرلندن برای همه‌ی خوانندگان ماآشناست . برای تجدید بنای پایتخت انگلستان سه طرح اصلی وجود دارد . بدترین‌آنهاطرحی است است‌که آکادمی سلطنتی انگلستان تهیه‌کرده است . در این طرح فقط بازی مناظر چشمگیر و عظیم دیده می‌شود . نقشه‌ی دیگر متعلق به‌گروه مارس ـ Mars Group است . بهترین معماران انگلستان در این‌گروه گردهم آمده بودند . این نقشه بدون شك راه حل هوشیارانه‌ایست و مشتمل برردیف نواحی ساخته شده‌ای می‌باشدکه از مرکزشهر شروع شده و بخارج ادامه می‌یابد . این نواحی بوسیله‌ی قطعات سرسبز از یکدیگر جدا می‌شوند . اما این نقشه تا حدودی شکل تئوری داشته و یکنواخت و خسته‌کننده است .

بالاخره باید ازنقشه L.C.C. لندن نامبرد که باحفظ دقیق خصوصیات قصبات لندن ، بهترین کشفیات فرانسویها و انگلیسی‌ها درزمینه‌ی شهرسازی را با عوامل ارگانیك مربوط به شکل شناسی لندن و روانشناسی ساکنین آن درهم آمیخته است . اگر طرح گروه مارس باطرح L.C.C. مقایسه گردد آشکار میشود که اولی شهری منطقی وعظیم را پیشنهاد می‌کند درحالیکه دومی لندن را برحسب واحدهای اجتماعیش تقسیم میکند وهریك از این واحدها دارای مقیاس انسانی وخصوصیات فردی است . هردوی این نقشه‌ها جوابگوی عصر اتومبیل و هواپیما است ، لکن طرح L.C.C. تنوع و گوناگونی ویژه‌ای دارد که نه تنها برای طیاره و اتومبیل مفید است بلکه برای یك ماشین قدیمی ویا پیاده‌روئی علاقمند به‌خاك نیز مناسب است .

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

اگرچه ممکن است برای بعضی ازخوانندگان تکراری بنظررسد، لکن لازم است براین حقیقت تأکید شود که کوچه‌ی بن‌بستی که عده‌ای ازمعماران اروپا خود را درآن محبوس یافته‌اند ازگذشته سرچشم می‌گیرد ، یعنی ازصدها سال جدال بین مهندسی ومعماری ، جدالی بین استخوان‌های بدون عضله وپوست و بین پوستی که خالی از استخوان وعضله است.. همین حقیقت موجدعقده‌هائی روانی شدکه اکنون می‌توانیم پایانش را مشاهده کنیم . زیبائی گرائی خالص که دراکسپرسیونیسم و فوتوریسم وجود دارد جدی‌ترین این عقده‌ها بشمار نمی‌آید . اینها اکنون بگذشته تعلق دارد و هیچ کس اعتقادی به تظاهرات عصبی این دوره از انحطاط ندارد . جدی‌ترین عقده‌ها عقده‌ی مهندسی رمانتیك وگرایش به خلوص هندسی وریاضی می‌باشد . اولین این دوپس از ده‌ها سال خفتن بعلت حیرت معماران در مقابل کشف امکانات مهم روش‌های جدید ساختمانی بوجودآمده است و دیگری نتیجه‌ی کشف زیبائی فرم‌های ابتدائی وساده‌ی هندسی و استرئومتری است که قرن‌ها در زیر تزئینات الحاقی



گروه مارس : نقشه برای لندن

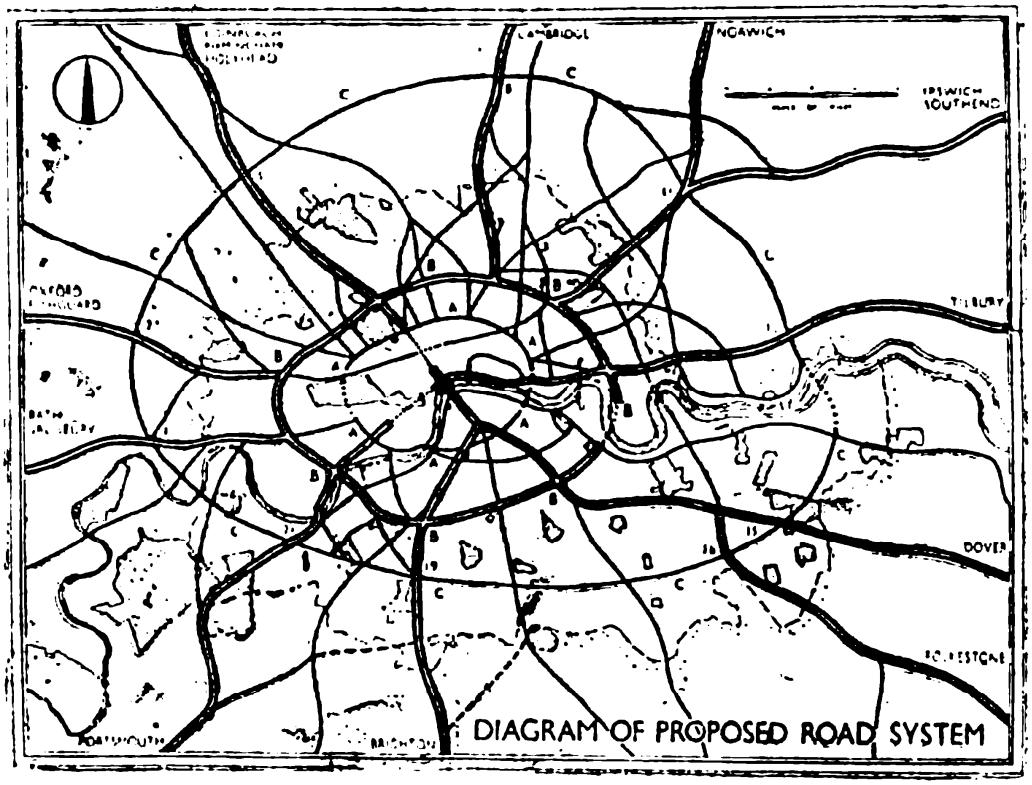
مخفی شده بود. کنستراکتیویسم ازیك‌سو وکوبیسم بامشتقاتش ازسوی دیگر نهضتهائی بودندکه تا میزان قابل قبولی‌باین دوعقده میدان فعالیت دادند اما درپشت سرخود وقفه‌ای رابوجودآورده‌اند که عوامل منفی نهضت مدرن را تأکیدکرده وموجدنوعی روش‌گرائی شده است‌که باتقلید ازسبك‌لوکوربوزیه متمایل به خلق نظریه‌ی زیبا شناسی است . این نظریه‌ی دوبعدی و فرمالیست لزوماً شبیه«هنرهای‌زیبا» بوده وهمان‌چیزی است‌که باعث‌شد فونکسیونالیستها نهضت خود را بوجودآورند .

شاید تفاوت نحوهٔ اتفاق حوادث در امریکا بخاطر تفاوت تجربه‌ی اجتماعی امریکائی‌کم باشد . امریکائی مجبور نبود تراژدی جنك اخیررا (که درذهن اروپائی سختی معین و منطقی و آرزوئی بـرای وضوح سیستماتیك ودقیق را باقی نهاد) تحمل‌کند . چنین احساساتی در آنسوی اقیانوس اطلس ناشناخته بود . اگر این یکی ازعوامل قطعی ماجرا بـاشد میتوان گفت کـه اکنون جهانیان دریافته‌اندکه وسعت نظرو انعطاف‌پذیری فکری‌معماری مدرن‌امریکا باین خاطر نیست‌که‌آنها تجربه‌ی معماران اروپائی را نداشته‌اند ، بلکه‌این گشادی فکری باین علت است‌که‌آنها حوزه‌ی وسیع‌تری ازتجربه‌های‌معماری داشته‌اندکه محرك هنری وفنی‌آنها محسوب میشده است . اما بهرحال‌معماری مدرن امریکا وبخصوص بصورت پرتظاهر امـروزیش طبیعتاً دارای خطراتی نیزهست . همچنانکه اروپا درخطرکشتن الهامات جستجوی فرمولی هندسی وفنی برای زیبائی است ، امریکا نیزگاه درخطر انحطاط‌آزادی‌بازیاده‌روی نامحدود است . بدین تـرتیب کوششهای‌کاملاً مستقل ، یعنی‌کوشش معماران اروپا برای‌آزاد شدن ازبند دوره‌ی برنامه‌ای وکوشش‌امریکائی‌ها برای‌رهائی ازمحدودیت‌های سبك‌گرائی نشانه‌ی اینست‌که هردو دارای هدفی مشترکند .

تفاوت اصلی بین معماری جدید و قدیم بر این نظر استوار است یك خـانه از داخل آغاز میشود . این حقیقتی است‌که امروزه کاملاً پذیرفته‌شده است، اما هنوز دراغلب مدارس معماری درابتدای‌کار «اطاق»را بجای «انسان»پایهٔ اصلی‌کار می‌دانند . انتخاب انسان بعنوان پایه ومعیار معماری در ابتدای‌کار بالاتر ازهرچیز ، باین معنی است‌که ما باید زندگی مردمی راکـه در این خانه‌ها بسر می‌برند مورد مطالعه قرار دهیم و اثاثه‌ی مـورد احتیاجشان و

احتیاجات عمومیشان را مطالعه کنیم و بدانیم که بایدخانه‌ای بسازیم که براساس فعالیتهای ساکنینش بوجود می‌آید . شکل خارجی باید مبین شکل داخلی باشد ، یعنی شکل داخلی آنرا بوجودآورد و کلیت بنا بجای بوجودآوردن یك زیبائی ایستا برای انسانی زندگی پویائی را بوجود آورد که درخور حال اوست . شکل کلی شهر ، خانه واثاثه‌ی آن ارگانیك است ، زیرا شهرسازی و معماری را درخدمت ارگانیسم‌های زنده قرار می‌دهد . هنر بزرگ فقط ممکن است برچنین اساس باردیگر زنده شود .

معمار مدرن ، صرفنظر ازاینکهٔ بپسندیم یا نپسندیم : عمیق‌ترین الهام خودرا ازمهندسی وتئوریهای جدید «دید» اخذ نکرده است ، بلکه آنرا ازیك هدف اجتماعی بدست‌آورده است این هدف هنگامی بوجودآمد که تمایل به فرم‌های ساده‌تر، آشکارتر وعملی‌تر باردیگر زنده‌شد ونهضت «هنر وصنعت» رونق گرفت نهضتی که برخلاف مخالفت با انقلاب صنعتی خود با جلب انظار به زشتی و



آبرکرومبی ـ فورشاو : نقشه‌ی L.c.c برای لندن ـ ۱۹۴٤ ـ

ناراحتی تزئینات ساختمانی نهضتی انقلابی بشمار می‌آید . معمار مدرن همه‌ی تکنیک‌ها را بکار می‌برد ومی‌داند که باکمك تکنیك جدید است که می‌توان برخانواده خانه‌ای مناسب تهیه کرد.

ازهنر نمی‌هراسد وبالعکس می‌داندکه میتوان هنر را بفضائی بسیار وسیع‌تر ازگذشته کشانید . بدین ترتیب بخاطر روشهای جدید ساختمانی میلیون‌ها خانه ، بطوریکه درگذشته بی‌سابقه بوده است ، مشمول توجه و دقت معمار خواهد شد . معمار خوب میداندکه این حقیقت جدا از استانداردکردن و یکنواخت نمودن پوچ ساختمان‌هاست . اومیداندکه در این حال نیز آزاری زنده‌تر وزیادتر ازآنچه نئوکلاسیسم عرضه میداشت وجود خواهد داشت واو درحوزه‌ای وسیع‌تر برای خوشبختی عده‌ی بیشتری از همنوعان خودخواهند کوشید .

برای او «انسان» با همه‌ی گوناگونی زندگیش، باغنای آزادیش وباپیشرفتهای مادی ، روانی‌وروحیش همواره یك هدف شمرده میشود. تنها حکام‌خودکامه‌اند که دیریا زود به سبك کلاسیك روی می‌آورند زیرا از زمان حال و زندگی عادی می‌ترسند ونمی‌خواهند زندگی را باین شکل که هست هدف خود قرار دهند . آنها مایلندکه توجه از زندگی روزانه منحرف گردد، یعنی ازتوجهی بهمین زندگی که‌خودآنرا تحت فشار واختناق قرار داده‌اند. آری‌آنهاخواب بازگشت حکومتهای امپراطوری را می‌بینند . * این‌آرزودر معماری‌آنها بچشم می‌خورد . اما اگر مردمی آزادی را دوست داشته باشند بازگشت به ماسك نئوکلاسیسم غیرممکن خواهد شد وآنها احتیاجی به‌گریز به سوی گذشته نخواهند داشت ، با زمان حال روبروخواهند شد وخواهندکوشید تا آنرا بهترکنند . معماری چنین مردمی نمی‌تواندمدرن نبوده ومحصول‌دنیای مدرن علمی وهنری وآرزوهای جدید برای‌آرزوهای اجتماعی نباشد.معماری زندگی است نه باستان شناسی .

توسعه‌ی معماری مدرن بصورت ارگانیك‌آن، همچنانکه درمقدمه‌ی این‌کتاب متذکرشدم ، تنها درسالهای اخیر صورت عمل بخود گرفته وسیمای واقعی خود را فقط درمعماریهای محلی وشهرسازی نشان داده است. اماساختمانهای

---

* همچنانکه قبلا روشن شد محرك بازگشت روسیه به سبك کلاسیك بامحرك نازی‌هامتفاوت‌است. البته این بازگشت نیز گریز و بهانه است اما دلایل وجودی آن با دیگری‌تفاوت دارد .

اداری ، رشته‌هـای ساختمانی وغیره هنوز ـ صرفنظر از استثنائاتی ـ همان روش را تعقیب میکنند که مشخص دوره‌ی اول معماری بود . اینکه بگوئیم در آینده طرح ریزی اینگونه ساختمانها نیز روش ارگانیك خواهد یافت، فقط جنبه‌ی پیشگوئی غیرمطمئنی را خواهد داشت .

فکر میکردم تأکید اهمیت تمایل جدید درفعالیتهای ساختمانی برای آنهائی که اطلاعات کمی راجع به معماری دارند ویاآنهائی که ممکن است ازظاهر شبه علمی بعضی ازساختمانهای مدرن بیزار باشند مفید فایده باشد . این کار با دوره کردن مختصر تاریخ تحول معماری مدرن وتجزیه وتحلیل مواردعدم موفقیت آن دربسیاری ازکشورها ونیز با تأکید بر امکانات فعلی آن بسهولت انجام پذیر بود . بعقیده‌ی من معماری مدرن آمـاده است تا مبین ـ وحتی چیزی بالاتر ازبیان کننده ـ وضع جامعه‌ی دموکراتیك پس ازجنگ باشد. این معماری در دوره‌ای ازنظم ، منطق وحتی خونسردی بسربرده است و اکنون آماده میباشد تا خودبخشی از دنیای طبیعی وهماهنگ باشد . تخم این گیاه اکنون کاشته شده است وفقط شرایط بسیار زیان‌آور اجتماعی میتواندآنرا از رشد باز دارد .

بهترین معماران معاصر در اروپا وامریکا قدمی فراخ به پیش نهاده‌اند . در کارآنها میتوان غیبت کلی همه‌ی سبك‌های از پیس ساخته را وحتی مدرنیسم را دریافت . کارآنها مبین این حقیقت است که این معماران روزبروز بیشتر به فضای سه‌بعدی و در واقع به ابعادگوناگونی که یك ساختمان می‌تواند داشته باشد می‌اندیشند و از اهمیت فضای درونی‌در معماری اطلاع دارند . معماری معاصر ازکمپوزیسیون‌های هندسی که راه را بسوی پیشرفتهای خیالی تشکل فضائی زندگـی می‌کوبید آزاد شده است . این معماری نشان داده است کـه مهارت یك معمار در امور ساختمانی اززهنیت کتابی بسیاری ازمهندسین بدور است . این معماری به‌کمال انسانی دریك روش‌مستجم علاقه نشان داده است ونیز این‌نکته را مورد تأکید قرارداده است که هدف معماری‌امروزخوشبختی انسان میباشد .



جدول اتفاقات

جدول اتفاقات اساسی درطول مدت توسعه‌ی معماری مدرن

این جدول بستگی مستقیم با مطالب‌کتاب ندارد ، لیکن علاوه بر آنکه می‌توان از آن بعنوان مرجع استفاده‌کرد نموداری است از توسعه‌ی معاصرمعماری ونمونه های‌آن . ستون اول شامل اسامی ساختمانها ، ستون دوم مطالبی راجع به معماران و وقایعی‌که برکار آنها داشته است و ستون سوم حاوی‌کشفیات و اختراعات فنی است .

۱۷۳۵	آبراهام داربی - **Abraham Darby** با بکار بردن ذغال سنگ بجای چوب چدن را بوجودآورد .	
۱۷۴۷	تأسیس مدرسه‌ی راه و ساختمان **L'Ecole de Ponts et des Chaussées** در پاریس . فاصله‌ای دروغین میان معماری تزئینی و معماری ساختمان بوجودآمد.	
۱۷۵۷	تولد توماس تلفورد **Thomas Telford** اسکاتلندی. اولین‌مهندس معمار (مرگ ۱۸۳٤)	

۱۷۷۷ ح . ویلکنسون
G. Wilkenson : اولین پل چدنی درانگلستان ـ بسال ۱۷۷۹ بپایان رسید ـ

۱۷۷۸ آبریزگاه مدرن

۱۷۸۳ برادران مون‌گولفیه : اولین بالن بـزرك را به هوا فرستادند .

۱۷۹۲ گاز برای روشنائی شهرها بکار رفت .

۱۷۹۷ اولین اتحادیه ، فورم خانه‌خازی ، انجمن بالا بردن سطح زندگی‌فقرا در انگلستان .

۱۷۹۸ اولین نمایشگاه صنعتی درفرانسه .

۱۸۰۱ طرح‌تلفورد برای‌تعویض پل لندن با یك پل چدنی یك دهنه (۶۰۰ فوت)

تولد هانری لابروست: پیشکسوت مهندسی ساختمان های چدنی در فرانسه (مرك ۱۸۷۵).

۱۸۰۲ اولین قایق بخاری

۱۸۰۶ تولد برونل **Brunel** طراح پل معلق‌کلیفتن **Bridge Clifton Suspension** که درسـال ۱۸۳۶ برپاشد (۷۰۲ فوت) . (مرك ۱۸۵۹) .

۱۸۱۸ جان نش **John Nach** غرضه‌ی سلطنتی برایتون. برای اولین بارازستونهای چدنی نه‌تنها بعنوان عامل ساختمانی بلکه بعنوان عامل تزئینی استفاده شد .

۱۸۱۹ پل منه **Menai** اثر تلفورد . اولین پل معلق اروپا (۵۵۰ فوت)

تولد جان راسکین (مرك ۱۹۰۰)

۱۸۲۵		اولین لکوموتیو
۱۸۲۷		دیگهای بخار با فشار قوی
۱۸۳۰		تونت **Thonet** روش خم‌کردن چوب‌را اختراع میکند وامکانات جدیدی ر ابرای تهیه‌ی اثاثیه میسر می‌سازد . اندکی پس از این تاریخ او اولین صندلی‌خود را از نوع جدید چوب خم شده می‌سازد .
۱۸۳۱	تولد فیلیپ وب **Philip Webb** (مرك ۱۹۱۵) و نورمن شاو **Norman Shaw** (مرك ۱۹۱۲) معمار . تولد ایفل مهندس فرانسوی (مرك ۱۸۹۶)	
۱۸۳۲		اختراع دینامو بوسیله‌ی فارادی **Faraday** توربین‌های آبی
۱۸۳۳		کلیسای سن ماری در شیکاگو اولین ساختمانی که بطریقه‌ی (قاب بادکنکی) بوجودآمد.
۱۸۳۴	تولد ویلیام موریس(مرك ۱۸۹۶) ماشین‌آلات یخ سازی	
۱۸۳۵		داگر **Daguerre** صفحات عکاسی را بوجود میآورد .
۱۸۳۷	ژوزف پاکستون **Joseph Paxton** : گرمخانه چاتزورت **Chatsworth** ، یك بنای بلند شیشه‌ای ، بارتفاع ۶۷ فوت .	
۱۸۳۸	تولد هانری هابسن ریچاردسون **Hobson Richardton** معمار امریکائی (مرك ۱۸۸۶)	
۱۸۳۹		اولین دوچرخه

۱۸۴۱ تولد اتو واگنر Otto Wagner

معمار وینی (مرگ ۱۹۱۸)

۱۸۴۳ لابروست Labrouste :

کتابخانه‌ی سن ژنویو ـ Ste. Geneviève در پاریس (۵۰ـ۱۸۴۳)

اختراع ماشین تحریر.

۱۸۴۵ اولین محصول سیمان پرتلند

۱۸۴۷ تولید تیرهای آهنی برای استفاده در ساختمان .

۱۸۴۸ جیمز بوگارداس James Bogardus (۷۴ـ۱۸۰۰) 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 درسال ۱۸۵۴ درسیدنهام Sydenham ساخته شد .

اولین نمایشگاه بین‌المللی در لندن .

۱۸۵۲ نصب اولین آسانسور در نیویورک .
تولید کارخانه‌های ساعت.

۱۸۵۴ تولد هندریك پطروس برلاژ

Hendrik petrus Berlage
معمار هلندی (مرگ ۱۹۳۴)

۱۸۵۵ تولید کارخانه‌های فولاد با روش بسمر Bessemer ممکن شد .

۱۸۵۶ تولد معمار امریکائی لوئیز. ه .

سولیوان Louis .H. Sullivan

(مرگ ۱۹۲۴).

۱۸۵۷ تولدمعمار انگلیسی س . ف . آ .
ویسی C. F. A. Voysey (مرگ
۱۹۴۱) .

۱۸۵۹ فیلیپ وب : خانه‌ی
سرخ Red House در بکسلی
هیت Bexley Heath، رنسانس
معماری محلی انگلستان راآغاز
می‌کند .

۱۸۶۱ دفتر موریس ، مارشال وفالکنر .
« تزئینات دیواری ،کنده‌کاری ،
نقاشی روی شیشه ، اثاثه وکارهای
فلزی». این‌تاریخ آغاز جنبش‌مدرن
را مشخص می‌کند.

۱۸۶۳ تولد معمار بلژیکی هنری واندو
ولد Henry Van de Velde

۱۸۶۵ سینما
اولین کابل‌کشی زیر اقیانوس
اطلس .

۱۸۶۸ بارلو Barlow: ایستگاه
سن پانکراس St. Pancras ،
لندن : سقف از فولاد و شیشه
بشعاع ۲۴۷ فوت .
تولد معمار اطریشی پیتر بهرنز
Peter Behrens.

۱۸۶۹ تولد معمار امریکائی فرانك لوید
رایت Frank Lloyd right و
معماراسکاتلند چارلزرنی مك‌اینتاش
Charles Renie Mackintosh
(مرگ ۱۹۲۸).

۱۸۷۰ تولد شهرساز ومعمار فرانسوی‌تونی
گارنیه Tony Garnier و معمار
اطریشی‌آدولف لوس Adolf Loos
(مرگ ۱۹۳۳).

۱۸۷۱ ز. سولنیه J. Soulnier:

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

۱۸۷۲ تولد معمار ــ مهندس سوئیسی روبر مایار Robert Maillart (مرك ۱۹٤۰)

۱۸۷۳ تولد معمار فرانسوی اگوست پره . Auguste Perret

۱۸۷٦ اولین تلفن .
استفاده از چراغ الکتریکی در ساختمان‌ها .

۱۸۸۰ اولین آسانسور برقی (زیمنس) در نیویورك

۱۸۸۱ اختراع دستگاه جوشکاری برقی

۱۸۸۳ روت Root : رشته ساختمان موناداناك Monadnoak Block درشیکاگو.

تولد معمارآلمانی والترگروپیوس .Walter Gropius

۱۸۸٤ چاپ با حروفچینی ماشینی.

۱۸۸٦ تولد میس واندر رو Miës Wander Rohe معمارآلمانی .

۱۸۸۷ ریچاردسون : فروشگاه مارشال‌فیلد Marshall Field Store در شیکاگو (۸ــ۱۸۸۵).

تولد اریك مندلسون Eric Mendelsohn معمار آلمانی ،
تلفن اتوماتیك .

۱۸۸۸ تولد شارل ادوارد ژان اره (لوکوربوزیه) درسوئیس .

۱۸۸۹ سولیوان :فروشگاههای
کارسون ،پیپر اسکات در شیکاگو
بسال۱۹۰٤پایان یافت .
برج ایفل به ارتفاع ۳۰۵ متر .
دوترDutert (معمار) وکوتانسن
Cottancin(مهندس ساختمان):
تالار ماشین‌آلات در نمایشگاه
پاریس ۴۲۰×۱۵۰ متر

اولین اتومبیل با موتوربنزینی.

۱۸۹۰ تولد معمار هلندی ژ . ژ پ . اود
J.J.P.Oud

استفاده از سیمان فشرده در امریکا و نیز بخاطرکار فرانسوا هن بیك Francois Hennebique در فرانسه متداول شد .
روش‌جدیدی‌که بوسیله‌ی روزنامه نیویورك هرالد تریبون آغازشد انتشار سریع عکسها را ممکن می‌سازد : وبدین ترتیب انتشار عقاید معماری‌کار ساده‌ای میشود

۱۸۹۲ تولد ریچارد .ژ. نوتر Richard J. Neutra' معمار اطریشی ـ امریکائی .

۱۸۹۳ پره‌یك‌رشته‌ساختمانهای
۸ طبقه‌از بتن آرمه در خیابان
فرانکلین پاریس.
ویکتورهورتا Victor Horta:
خانه در خیابان تورن Turin
بروکسل.

نمایشگاه شیکاگو : آغاز تجدید حیات‌سبك‌گرائی‌درایالات‌متحده.
آغازنهضت‌هنر جدیددر بروکسل

۱۸۹٤ وان دو ولد : خانه در اوکل Uccle نزدیك بروکسل

۱۸۹۵ کشف اشعه‌ی ایکس.

۱۸۹۸ س.ر. مك اینتاش : مدرسه‌ی هنری گلاسگو (قسمت دوم آن تا سال ۱۹۱۹ به پایان نرسید).

تولد آلوار آلتو **Alvar Aalto** معمار فنلاندی .

ابنزرهاوارد **Ebenezer Howard** کتاب « فردا » **Tomorow** را می‌نویسد که بعدها بنام باغات شهری **Garden Cities of To — morrow** تجدید چاپ می‌شود .

۱۸۹۹ اولین تجربیات مارکونی در زمینه‌ی بی‌سیم

۱۹۰۰ اختراع تخته‌ی‌چند لا .

۱۹۰۱ گارنیه: طرحهائی برای شهرهای صنعتی تکمیل شد. بسال ۱۹۰٤ .

۱۹۰۳ ب پارکر **B . Parker** و ریموندآن وین **Raymond Unwin** درلچ ورت آغاز به‌کار می‌کنند . اولین باغ شهری. برلاژ: ساختمان بورس آمستردام.

اولین پرواز با هواپیما در تاریخ .

۱۹۰۵ مایار : پل برفراز رود تاراناسا **Taranasa** درسوئیس (که عبارت بود ازدو قطعه بتن آرمه که بوسیله‌ی قطعات قائم بهم متصل می‌گردید ؛ دهنه ۵۱ متر.

واگنر: صندوق پس‌انداز اداره پست وین .

۱۹۰۶ دستگاههای تهویه مطبوع در ساختمانها بکار میرود .

۱۹۰۷ بنیان‌گذاری نهضت دویچر ورك ـ بوند Deutscher Werkbund درآلمان .

۱۹۰۸ ف.ل. رایت : خانه‌ی رابی Robie House درشیکاگو که اوج خانه‌های‌پرری Prairie Houses اورا مشخص‌میسازد .
مایار: لازرهاوس Lager haus درزوریخ اولین‌کف اطاق‌ماشروم سلب‌از بتن‌آرمه .

۱۹۰۹ بهرنز : کارخانه‌ی‌هوتن شتراسه Hotten Strasse در برلین .
دورالومین Duralumin.

۱۹۱۰ گروپیوس : کارخانه‌ی فاگوس Fagus در نزدیکی هانور .
لوس : خانه‌ی شتاینر Steiner درویین .

انتشار آثار ف . ل . رایت در برلین .
اولین پرواز ازروی‌کانال مانش.

۱۹۱۱ اولین نمایشگاه‌کوبیست‌ها درتالار استقلال پاریس .

۱۹۱۲ پوئلزیك Poelzig : منبع پوزن Pozen و امور شیمیائی درلوبان .
ویتامین .

۱۹۱۳ اختراع نوعی سیمان آلومینیوم که بسرعت خودرا می‌گیرد .

۱۹۱۴ بیانیه‌ی معماری سبك فوتوریسم بوسیله‌ی سنت الیا.

۱۹۱۶ فرسینه Freyssinet :
ساختمان‌های مربوط به‌هوانوردی
در اورلی فرانسه .

ثبت فولاد ضد زنگ .

۱۹۱۹ گروپیوس باهاس را در وایمار
بوجود میآورد.
لوکوربوزیه مجله‌ی « فکر نو»
L'Esprit Nouveau را
(۲۵-۱۹۱۹) بکمك 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
شیکاگو تریبون Chicago
Tribune (اول ریموند هود
Raymond Hood ؛ دوم‌الین
سارینن Elien Sarinen) .

۱۹۲۳ پره: کلیسادررلی Rainey
در فرانسه ازبتن‌آرمه

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

۱۹۲۵ گروپیوس : ساختمانهای
باهاس دردسا Dessau.
لوکوربوزیه : غرفه‌ی «فکر نو»
درنمایشگاه پاریس .
مارسل بروئر Marcel Breuer
اولین صندلی ازلوله‌های فولادی.

گروپیوس باهاس را از وایماربه
دسا منتقل می‌کند .

۱۹۲۷ مسابقه برای ساختمان بنای جامعهٔ ملل در ژنو ؛ ۳۳۷ عرضه‌شد که طرح‌لوکوربوزیه از آنجمله بود .

نمایشگاه خانه های کارگری در اشتوتکارت (میس واندر رو و غیره ..)

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

رادیو - تلویزیون .

۱۹۲۸ مندلسون**Mendelsohn**: فروشگاه شوکن **Schocken** در اشتوتکارت .

لوکوربوزیه : ویلای ساوی در فرانسه .

تأسیس **C. I. A. M** (کنگره‌ی بین‌المللی معماری مدرن) .

گروپیوس باهاس را ترك میگوید و هانس میر **Hans Meyer** جانشین او می‌شود .

۱۹۲۹ میس واندر رو : غرفه‌ی آلمان در نمایشگاه بارسلون .

۱۹۳۰ میس واندر رو : خانه‌ی توگندهات **Tugendhat** در برون **Brünn** چکسلواکی .

خانه‌های کارگری بنام کارل ماکس درروین .

برینکمن و واندر فلوکت : خانه‌های کارگری دررتردام .

میس واندر روهٔ رئیس باهاس می‌شود .

۱۹۳۱ آلوارآلتو : آسایشگاه دریایمیو در فنلاند .
مسابقه برای ساختن قصرجماهیر در مسکو .
ریموندهود و شرکاء : ساختمان R.C.A. درراديوسيتی نيويورك.

۱۹۳۲ ف. ل. رایت : اولین خانه‌های تالیسین .
مدرسه‌ی باهای بسته می‌شود.
آلتو تخته‌ی چندلا را درساختن صندلی های از جنس لوله‌ی فولادیش بکار می‌برد واندکی‌بعد صندلی های تخته چند لای خود را بوجود می‌آورد .

۱۹۳۳ آندره لورسا André Lursat : مدرسه‌در ویل‌جوئیف Villejuif نزدیك پاریس .
طرح آمستردام تصویب می‌شود.
پل دروازه طلائی‌سانفرانسیسکو (که بسال ۱۹۳۷ بپایان‌رسید) بزرگترین پل معلق‌بطول ۹۲۰۰ فوت. طول دهنه‌ی مرکزی ۴۲۰۰ فوت وعرض آن ۶۰ فوت است .
مهاجرت معماران مدرن از آلمان آغاز می‌شود .
قانونی‌که درکنگره بتصویب میرسد شرکت ملی سازمان دره تنسی را بوجود می‌آورد .

۱۹۳۴ ف.ل.رایت خانه ویلی Willey در مینیاپولیس ؛ اولین خانه‌ی «یوزونیائی»Usonian.

۱۹۳۶ ف.ل.رایت. خانه‌ی‌کافمن (آبشار) درپنسیلوانیا .

۱۹۳۷ ف.ل.رایت ساختمان س.ص
جانسون در راسین .

گروپیوس رئیس مدرسه معماری
دانشگاه هاروارد می‌شود .

۱۹۳۸

استفاده ازچراغهای فلورسنت در
ساختمان ها متداول می‌شود .

۱۹۴۱-۱۹۴۰ توسعه‌ی خانه‌سازی زمان
جنگ درامریکا مشتمل برکارهای
گروپیوس ، بروئر ، نوترا ،
سارنین ، ستونورف **Stonorov**
و ورستر **Wurster** .
رشته ساختمان‌های کارگری شامل
کارهای گروپیوس و بروئر در
پنسیلوانیا .

از این دوره ببعد استفاده از
مصالح جدید ساختمانی بخصوص
مواد پلاستیکی اهمیت میابد .
تجربیات درامرخانه‌های کارخانه‌ای
یکی ازاصول فعالیت‌های معماران
ومهندسین می‌گردد .

۱۹۴۳ ب . آبرکرومبی -
P. Abercrombie و ج.ج.
فورشا **T.J. Forshaw** : پلان
تجدید ساختمان لندن .



حواشی بخش اول

(۱) هنر جدید در آلمان بنام Tungendstil (سبك جوان) ، و در ایتالیا بنام «سبك آزاد» خوانده می‌شد وتنها همین دواسم کافی است که پس ازیك قرن تقلید سبك گرایانه هدفهای انقلابی آن را نشان دهد . درآغاز، از ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ هنرجدید اساساً فونکسیونالیست بود . بدین معناکه به خاطر هدفهای عملی بنا وساختمان آن باستقلال از فرم توجه داشت . بعدها همچنانکه همه میدانیم تبدیل به نهضتی شدکه تنها قصدش دگرگونی تزئینی بود . اولین اثر مثبت آن بسال ۱۹۰۷ بصورت نهضت مشهور آلمانی بنام Deutscher Werkbund ظاهرشد . هنرجدید در نمایشگاه ۱۹۰۰ پاریس اگرچه درحال تغییر بود به بزرگترین پیروزیهای خود رسید. «انشعاب وین» که بوسیله‌ی ژوزف هوفمن Joseph Hoffmann معمار رهبری میشد آخرین انشعاب ازهنرجدید بود . پس از ۱۹۰۵ هنرجدید بکلی بصورت یك نهضت یك محافظه‌کار و ارتجاعی درآمد .

این مسئله را باید درنظرداشت که اگرچه نهضت موریس موجد نتایج بهتری ازهنرجدید بود درمقام مقایسه ، هنر جدید قدم بزرگتری را بجلو برداشته است . هنرجدید اولین نهضت عظیم اروپائی بود درحالیکه نهضت هنروصنعت بعلت توجه به رفرم اخلاقی و اجتماعی وبذل توجه به گوتیك (که‌در باره‌ی آن بعداً بحث خواهیم کرد) وبگذشته دارای اهمیت محدودی بود .

(۲) معماری مدرن اروپائی که از انگلستان آغـاز شد ازشمال بسوی جنوب توسعه‌یافت . معماری انگلستان بوسیله‌یك دیپلمات آلمانی بنام فون‌هرمان‌موتسیوس Von Hermann Muthesius به آلمان معرفی شد . جنبش هنروصنعت تأثیرمستقیمی برهنرجدید داشت واین یك همچنانکه‌اشاره کرده‌ایم دربلژیك بوجودآمد ، بهلند رفت ، مرکز تأثیرش آلمان شد و از این نقطه به اطریش وسوئیس راه یافت . کشورهای لاتین آخرین قسمت‌های اروپا بودندکه‌نهضت جدید را درك کردند. می‌توان برای نشان دادن‌توسعه‌ی مهندسی نیزخط جغرافیائی مشابهی کشید. رهبران پیشرفت‌مهندسی : تلفورد برانل Brunel ، استیفونسون Stephenson وپاکستون همه انگلیسی بودند . فرانسه درمورد مهندسی بسرعت انگلستان را تعقیب کرد .

(۳) نقاشی درمورد تغییرسلیقه (در تبدیل امپرسیونیسم به نهضتهای گوناگون پس ازآن ، ازسلیقه‌ی خالص در باره‌ی رنك در مورد ظاهر بصری اشیاء تـا جستجو درساختمان آنها) اثرقاطعی داشت. پوزنر دریك مقاله‌ی بسیاردرخشان ازتجدید حیات تصویرموضوع درحدود ۱۹۰۰ (زمانی‌که رئالیسم در ادبیات ظاهرمیشد) ، از اهمیت سزان Cèzanne (۱۹۰۶ - ۱۸۹۳) ، گوگن Gauguin(۱۹۰۳-۱۸۴۸)، وان‌گوك Van Gogh (۱۸۹۰-۱۸۵۳) ومونش Munch نروژی(-۱۸۶۳) سخن‌گفته است.اواهمیت کوشش این هنرمندان را برای عرضه‌ی کارهای نوعی وکلی در مقابل آثار بی‌دوام و صرفاً فردی و برای رسیدن بفرمهای خـلاصه ، سخت و قـابل لمس بجای جاذبه‌ی گریزا وغیرحقیقی امپرسیونیست‌ها نشان داده است . اواز بازگشت به‌نقاشی‌مناظر وآثار «بچگانه»ی دوهنرمند سوئیسی والوتون Vallotton و هنری روسو Henry Rousseau سخن می‌گوید ومقاله‌ی خود را با

این جملات ختم میکند : «سزان، گوگن و روسو بجای اثرات جاذب‌سطح بوم نقاشی به سطح صاف شکسته نشده اعتقاد داشتند ، در حالی‌که هودلر Hodler ، مونش و توروپ Toorop به خطوط ریتمیك توجه کرده و آن را وسیله‌ی مهمتری برای بیان هنری میدانستند . رنگهای قوی واشکال ابتدائی جانشین رنگهای ملایم ظریف و فراوان شدند و طرحهای سخت کمپوزیسیون جای آزادی تصویری کاملاً اتفاقی را گرفتند . مهم نزدیکی بواقعیت نبود بلکه قدرت بیان طرح مطرح بود . همچنین مشاهده‌ی سریع حقایق طبیعی اهمیت نداشت بلکه ترجمه‌ی کامل آنها بیك سطح تجریدی بزرك مهم بود. درمورد نظرشخصی هنرمند مطالبی که گفته شد بمعنای جدیت، آگاهی مذهبی ، علاقه‌ی با حرارت بود و دیگر با صنعتگری ماهرانه سر وکاری نداشت . یعنی بجای هنر برای هنر، هنر باید خادم چیزی بزرگتر از خود هنرمی‌شد .»

همین خصوصیات اخلاقی ، بصری ، اجتماعی وفنی در توسعه‌ی معماری بچشم می‌خورد .

(۴) در ۱۹۱۰ آدلف‌لوس که مخالف «انشعاب وین» وموافق معماری پاك‌از هرپیرایه‌ای بود خانه‌ی اشتاینررا دروین ساخت که عده‌ای آنرا اولین‌خانه‌ی کاملاً مدرن میدانند . این خانه‌کلیت موقعیت تئوریك توسعه‌ی معماری اروپا راآشکار میسازد . مدرن بعنوان انکارگذشته وپاك کردن و زدودن فکر از هرچیز است وهمچنانکه خواهیم دید درامریکا نظیر ندارد .

ازنقطه نظرتاریخی کارهای معمارآلمانی هانس‌پولزیش Hans Poelzig (۱۹۳۶-۱۸۶۹) دربرس‌لا Breslau ولوبان Lüban(۱۹۱۲-۱۹۱۰) مهم است . اوبعدها به اکسپرسیونیسم گرائید .

(۵) مایر Meyer معمار مشهوری که از باهاس فارغ‌التحصیل شده و از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۶ در روسیه‌کارکرده واکنون درمکزیکو بسرمی‌برداطلاعات زیر رادراختیارمامیگذارد . هزینه‌ی ابنیه‌ای که در طول برنامه‌ی عمرانی پنجساله اول (۳۲-۱۹۲۸) ساخته ویا 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 خانه‌هائی ساخته می‌شدکه محوطه‌ای بمساحت ۳۵ میلیون مترمربع را زیر بنا داشته وهمچنین خانه‌هائی بسبك روستاها بنامیشدکه زمینی بمساحت ۱۰ میلیون مترمربع را دربرمیگرفت .

(۶) امروزه‌روسیه فقط ۴۵۰۰ معمار تحصیل کرده‌داردرحالیکه ایالات‌متحده ۱۵ هزار و انگلستان ۸ هزار معمار دارند . ۹۰ درصد ازاین چهارهزارو پانصد معمارپس از انقلاب تحصیل کرده‌اند و بدین ترتیب فقط ۱۰ درصد از معماران روسیه اکنون بالاتر از ۴۰ سال دارند . یك معمار جوان در روسیه پس ازدوتا سه سال‌کار عملی می‌تواند دست به ساختمان ابنیه‌ی بزرك بزند .

(۷) یك‌اساسنامه‌ی‌رسمی بتاریخ دوم‌آوریل ۱۹۳۲ همه‌ی نقاشان، بازیگران، موسیقی‌دانان ، معماران ، نویسندگان وکارگردانهای سینما را دعوت به‌گرد هم‌آمدن وسازمان دادن بفعالیتهای خود دریك فدراسیون مرکزی‌کرد .
امروزه حرفه‌ی معماری درآکادمی معماری اتحاد جماهیر (B.B.A) است که در ۱۹۳۴ بوجـود آمده . درشوروی تنها یك مجلـه‌ی ماهیانه بنام ـ Architectura C.C.C.P وجود داردکه سردبیر آن ك . آلـویان K. Alavian ، طراح تئاتر نئوکلاسیك ارتش سرخ درمسکو است . در ۱۹۴۱ این مجله در۶۵۰۰ نسخه بچاپ رسیده است .

(۸) برای اطـلاع بیشتر از این آثـار وحشتناك معمـاری بـه مجله‌ی ـ Architectura C.C.C.P شماره ۳ مورخ ۱۹۴۱ مراجعه‌کنید. در این مجله‌طرحهائی که درمسابقه‌ی معماری‌وجایزه‌ی استالین، شرکت‌کرده‌اند بچاپ‌رسیده است . درمارس ۱۹۴۱ جوائز اول بچهارساختمان داده شد :
(۱) قصر سوویت درکیف اثر و.ی.زابولوت‌نی ـ ساختمانی با ستونهای‌راه ـ راه کـه بدترین آثار ایتالیائی قرن ۱۹ را بخاطر میآورد . (۲) و (۳) ایستگاههای‌کیفسکایا وکمسومولسکایا برای راه‌آهن زیرزمینی‌مسکوبوسیله‌ی د.ن. چتکولین E.N.Tshetchouline .ایستگاه‌اول ملغمه‌ای از سبك مصری نو Neo-Egyptian ، یونانی Neo-Greek و باروك است.

وایستگاه دوم یك طرح سبك گرایانه در نئوکلاسیك است که ستونهای چهار گوشی باسرستونهای حجاری شده دارد. (۴) مؤسسه‌ی مارکس ـ انگلز ـ 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 که پنجره‌های طبقه چهارم را بکلی تاریك می‌کند .
گذشتن ازجایزه‌ی اول استالین وپرداختن بجایزه‌ی دوم حکم ازبد به بدتر پناه بردن را دارد : در واقع تنها ساختمانی که ارزش ذکر شدن را دارد غرفه‌ی روسیه در پاریس است بخاطر حجاریهای ورا موکینا ـ Vera Mukhina با صمیمیتی که در آن بچشم می‌خورد ونماینده‌ی مرد و زنی است که دریك زمینه‌ی دست‌جمعی کار میکنند .

(۹) مایر تحت تأثیر علاقه و دلسوزیش برای روسیه‌ای که دچار حمله‌ی نازی‌ها شده است می‌کوشد تا حتی این حقیقت را نیز بنفع آنها توجیه نماید. او می‌نویسد : « طبقه‌ی کارگر روسیه قصر ها وکلیساهای فئودال را برای تخریبشان فتح نکرد بلکه خواست تاآنهارا دردنیای جدیدی بکاربرد تا خادم همگان باشند. امروزه آن آثارزیبای معماران کلاسیك روسیه بعنوان آسایشگاه، استراحتگاه ، موزه وکتابخانه بکاررفته است . » لیکن چنین توجیهی طفره رفتن ازحقیقت است . هیچکس از فکر تخریب آثار گذشته حمایت نمی‌کند. لازم نیست بمرض فونکسیونالیسم دچار شد وقصرهای رژیم فئودالیته را بمریضخانه تبدیل کرد . شاید در بسیاری اوقات این کار به ناراحتی انجام پذیرد ، لکن مسئله این است که وقتی ما مشغول ساختن یك مریضخانه‌ایم آیا بایدآن را شبیه قصرهای رژیم فئودالیته بسازیم ؟
کوشش دیگر مایر برای توجیه بازگشت روسها به سبك آکادمیك بر پایه‌ی « دیالکتیك ماتریالیستی » قرار دارد . او می‌گویدکه بعلت تکامل متفاوت روسیه آنچه در غرب ارتجاعی خوانده می‌شود از نقطه نظر روسیه مدرن است . «اثاثیه‌ی سبك چی پن دال Chippendale در اینجا [امریکا] بیانی محافظه‌کارانه دارد ، اما در آنجا قدمی بجلوست.» .. از آنجاکه می‌توان گفت عکس‌العمل درهرکجائی برپایه‌ی عقب نشینی مردم قرار دارد اینگونه بحث را می‌توان برای پشتیبانی از هرعقیده‌ای که دلتان بخواهد بکاربرد .

(۱۰) ممکن است اطلاع از چند چنبه‌ی حرفه‌ی معماری در روسیه برایتان جالب توجه باشد. درروسیه معمارخصوصی وجود ندارد وهرمعماری مستخدم دولت است . یك معمار روسی با طراحان ، تکنیسینها ، مهندسین وکارشناسان اقتصادی در یك « دسته »کار می‌کند و این دسته تحت نظارت یك معمار یا مهندس است . در تشکیلات دسته واحدکوچکی است و تعدادی ازاین دستجات یك «قسمت» را بوجود می‌آورند . هر ساله Gosplan (موسسه‌ی برنامه ریزی اقتصاد ملی) بهرقسمت طرحی را محول میدارد . قسمت این‌طرح را بچند دسته ارجاع می‌کند تا به روی آن‌کارکنند و بهترین آنها انتخاب می‌شود . وقتی‌که رئیس یك قسمت طرحی را تصویب نمود طرح مزبور به Tech - Soviet (شورای فنی جماهیر) فرستاده می‌شود و این شوراآن را برای مقامات ملی ارسال می‌دارد .

سرپرستان بنائی که بدین ترتیب ساخته می‌شود و ممکن است یك مؤسسه‌ی پزشکی ویا شرکت تعاونی‌کشاورزی و ازاینقبیل باشد بعنوان پاداش مبلغی برای دسته ارسال می‌دارد و دسته‌آن را در بین اعضای خود برحسب جدولی‌که قسمت تعیین می‌کند تقسیم‌می‌نماید . مایر نوشته است‌که در ۱۹۳۶ حداقل حقوق یك معمار ۳۰۰ روبل در ماه و حد اکثر آن ۱۵۰۰ روبل بوده است . پس‌ازنهضت Stahkanovite در ۱۹۳۳ در دستمزدها تغییر بسیاری داده شده است وآن را برحسب احتیاجات فردی‌تعیین میکنند. چنانکه مشاهده‌کردیم تمام‌کار صرفنظر از نکات مثبت تشکیلاتی آن از بالا هدایت می‌شود .

(۱۱) این مسئله باین خاطر اتفاق افتاد که موسولینی اوامر دقیقی برای‌ابلاغ نداشت‌وازآنجاکه‌میدید قبل‌از فاشیسم هیچ معماری مدرنی درایتالیا وجود نداشته است ونیز اگر می‌خواست‌که فاشیسم عکس‌العملی در مقابل دوره‌ی قبل ازفاشیسم بشمارآید مجبور بودکه سبك مدرن را بپذیرد. همچنین فوتوریسم بفاشیسم دست‌وصلت داده بود و نیز بسیاری از معماران ایتالیائی برخلاف همکارانشان درآلمان خود فاشیست بودند .

(۱۲) خوش بینان حتی سعی می‌کردند از اهمیت‌آلتو بکاهند . مثلاً ببینید

لوکوربوزیه چه می‌گوید : « هماهنگی راز پیشرفت زنده است ، معجزه‌ی زندگی است .. مردم سعی می‌کنند از حقیقت بگریزند و با آن مثل کودکانی که قایم باشك بازی می‌کنند بازی نمایند .. و خود را در مطالعه‌ی عمیق یك دسته‌ی در ویاکشوی مطبخ غرق نمایند . لکن برای هرکس واقعاً زمینه‌ای وجود دارد . » (۱۹۳۱ ـ از مقدمه‌ی لوکوربوزیه به کتاب سارتوریس ـ Sartoris بنام «عوامل معماری فونکسیونال») .

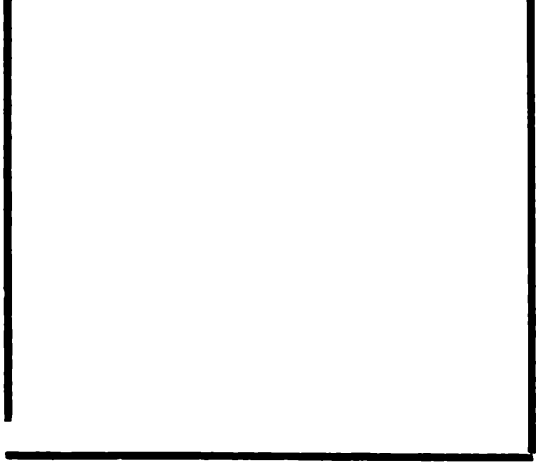
(۱۳) مسئله‌ی نور آفتاب در طول چند سال اخیر موضوع تحقیقات متعددی بوده‌است . معماران برزیلی لوچیو کوستا Lucio Costa و اسکار نیمایر Oscar Niemeyer اولین کسانی بودندکه از وزارت فرهنك درریو ـ دوژانیرو (۴۲ـ۱۹۳۷) پرده‌های خارجی قابل حرکتی راکه لوکوربوزیه در ۱۹۳۳ برای ساختمانی دربارسلن ـ که هرگز ساخته‌نشد ـ اختراع کرده بود مورد استفاده قراردادند. با بکاربردن چنین روشی پرتوی مستقیم آفتاب شکسته شده وسپس وارد ساختمان می‌شود ، و پنجره نیز دیگر با تابش نور خورشید چشم را خیره نمی‌سازد . در برزیل روشهای مشابهی بوسیله‌ی معمارانی از قبیل ربرتو Roberto ، برازیل Brazil ، لوی Levi و دیگران بکارگرفته شده است . در ایالات متحده گروپیوس و بروئر به این مسئله توجه کرده‌اند و بنتایج مشابهی رسیده‌اند و این نتایج را می‌توان 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 یك معماری» را می‌نوشت تقریباً همه‌ی هواپیماها دارای بالهای مستطیل شکل و پشت‌های عمودی بودند . در حالیکه امروزه نمونه‌ای ازاین طرح بچشم نمی‌خورد .

(۱۵) صندلی‌های فلزی عالی ساخت میس واندررو بسال ۱۹۲۷ هرگزدر جریان تولیدکارخانه‌ای قرارنگرفت زیرا بنظر او تغییراتی که صاحبان صنایع لازم میدانستنداز زیبائی آنها میکاست . صندلیهای آلتومورد استفاده‌ی بیشتری

قرار گرفته است زیرا مقتصدانه تر است .

(۱۶) در ۱۹۴۱ معمار جوان امریکائی‌ارو سارنین روش خم کردن ورقه های چوب را بجهات مختلف کشف کرد . صندلی‌هائی که او در نیویورك بنمایش گذاشت مانند صندلیهای آلتو خطوط بدن انسان را تعقیب کرده و با محیط نیز سازگاری دارد .



حواشی بخش دوم

(۱۷) دراینجا بد نیست قسمتی ازبحث جالبیکه بین‌ماتسیوس Muthesius و وانده ولده در اجتماع سالیانه ورك بوند درکلنی بسال ۱۹۱۴ پیش‌آمد و پوزنر آن را ضبط‌کرده است نقل شود . ماتسیوس بحد اغراق آمیزی از استانداردیزه‌کردن پشتیبانی می‌کرد و میگفت تنها از این طریق دست یابی به سبك و سلیقه‌ای‌که درعین صحت مقبول عامه باشد ممکن است. وانده ولده با این نظر مخالف بود و اعلام داشت : «تا زمانی‌که هنرمندان درورك بوند گردهم میآیند .. همواره مخالف هر نوع قاعده استانداریزه‌کردن پیشنهادی خواهند بود . هنرمند اساساً و بطور صمیمانه شدیداً فردگرا بوده ویك خالق فی‌البداهه است ، وهرگز بمیل‌آزاد خود در مقابل انضباطی‌که یك قاعده و معیاررا براو تحمیل می‌کند سرتسلیم فرود نخواهدآورد .

نظر وانده ولده از آنجا که اوتا حدی فردگرائی را بعنوان دفاع در مقابل استیلای ماشین بکارمیبرد ارتجاعی است . او بعدهـا نظرخود را تغییر داد . ماتسیوس که نظرخود را با جذابیت خیالی منطق قاره‌ای عرضه می‌داشت بـه نقطه‌ای رسیدکه در آن توجه به اصول همیشگی ضد انسانی محسوب می‌شد . بسادگی تصور این مسئله غیرممکن است که در امریکا چنین مسائلی پیش‌آید وبحث باچنین کلماتی آغاز گردد . در امریکا شخصیت‌های نیرومندترعاقبت راه حل قضیه را درسازش بین انسان وماشین یافتند .

(۱۸) بنظررایت این جمله متعلق به سولیوان نبوده بلکه به همکرش آدلـر Adler تعلق دارد . لکن نسبت این جمله به سولیوان که همواره درباره‌ی «فونکسیونهای متوقف» سخن می گویدکارخطائی نیست.

(۱۹) در میان نوشته‌های رایت مقدمه‌ای که اوبرترجمه‌ی آلمانی آثارش بسال ۱۹۱۰ نوشته وهمچنین مقاله‌ی «معماری ارگانیك» 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 پشتیبانـی نظریاتی بکار رفته که درچهار نطق اوعرضه شده است .

(۲۰) «آوردن عقل‌سلیم بداخل حوزه‌ی مقدس هنرکارتکان دهنده‌ایست ودر اجتماعات آکادمیك غیرمعمول‌است. آنرا نوعی ازپستی می‌دانند ... من‌اعتقاد دارم هرچیزی که ازنظر هنری مهم بوده ومربوط بساختمان بـاشد می‌تواند بقضاوت عقل سلیم یك تاجرگذارده شود ... در یك طرح ارگانیك دلائلـی برای اینکه چرا هرچیز به‌آنگونه‌که هست میباشد وجود دارد . خود مردم درتولید اشیاء ارگانیك سهمی داشته ومفیدند. آنها می‌توانندآن را درك کرده ومتعلق بخود سازند وبدینترتیب آنرا می‌توان تنها شکل بیان‌هنری دانست که در دموکراسی بکارمیرود .» (۱۹۱۰)

(۲۱) «این‌آرزوی‌آزادی که در اعلامیه‌ی استقلال وجود دارد برای هرکسی که سهمی از زندگی امریکائی برده است بجان عزیـز است . بدینترتیب

آرزوی هرامریکائی می‌باشد ... درامریکا هرانسان دارای‌حق ویژه وغیرقابل انکاری برای زندگی درخانه‌ی خود و بروشی است‌که خود می‌پسندد . اواز هرجهت یك پیشکسوت بشمار می‌آید. پیرامون خانه‌ی‌اوممکن است‌خصوصیت سلیقه و افکار اورا ـ اگرداشته باشد ـ نشان دهد . وهرکس دراطراف خود جائی دارد . این وضعیتی است‌که‌انگلیسیها و اروپائیها بخاطرفرمهای سنتی که ملزم به‌نگاهداری‌آنند ممکن است بمخالفت باآن برانگیخته شوند. یك امریکائی‌بنابوظیفه مجبور است سننی را هماهنك با افکار ، محیط وفرصت‌های صنعتی اطراف خود بوجودآورد ...» (۱۹۱۰)

(۲۲) « درهنر ومعماری زندگی مدرن تجدید حیات روحیه‌ی گوتیك لازم است ..» چنین تجدید حیاتی بمعنای استفاده ازفرمهای معماری‌گوتیك‌نیست‌و چیزی‌کاملاً متفاوت معنی‌آنست .» « من تمایل بخصوصیت ارگانیك در فرم وعمل را روحیه‌ی گوتیك نامیده‌ام زیرا شاید تنها در معماری گوتیك چنین فرمهائی بچشم بخورد .» «بدینترتیب من پذیرفته‌ام‌که ابنیه‌ی عرضه شده‌در اینجا درقسمت اعظم خود با روحیه‌ی‌گوتیك بوجودآمده‌اند ...» (۱۹۱۰) . این‌کلمات را رایت هنگامی بکاربردکه می‌خواست‌آثارخود را به‌خوانندگان اروپائی معرفی نماید .

جالب توجه است که بدانیم همه‌ی پیشکسوتان بدون استثنا مجذوب سبك گوتیك بوده وهمواره‌آرزو داشته‌اند درآن سابقه‌ای تاریخی برای توجه‌خود به ارگانیك بیابند . موریس‌گفته است : «ما باید به معماری گوتیك توجه داشته باشیم وبدانیم بچه دلیل بوجودآمده است ، وآنرا بیانیه‌ی مهمی ازنظم ارگانیك بشمارآوریم . انسان با توجه بچنین سنتی به اصلی‌از ساختمان‌دست می‌یابدکه فرمهای خود را بصورت صداقت شدید ، تعقیب شرائط استفاده،ماده وساختمان ظاهرمی‌سازد ... »

چنین نظریه‌ای بوسیله‌ی بسیاری ازمعماران بیان شده است . وتنها نمی‌توان چنین‌گفت که‌این‌معماری‌فقط‌درطول‌زندگی‌ویوله‌لودوك Viollet le Duc (۷۹ـ۱۸۱۴)که مطالعات دقیق او راجع بقرون وسطی حائز اهمیت بسیار می‌باشد وجود داشته است . معماران مدرن همگی با تجدید حیات سبك گرایانه‌ی‌گوتیك که چیزی جز محصول فرهنگی تبلیغات ویوله لو دوك و

راسکین نبود مخالفت کرده‌اند .
دلیل اینکه سبك گوتیك ملهم ومحرك پیشکسوتان معماری مدرن محسوب‌میشد آنست‌که این سبك دارای یك خصوصیت فنی بود ـ ساختمانی شبیه اسکلت‌که درآن از وزنه‌های متمرکزشده ومقاوم‌هائی‌که به قابهائی متصل بودنداستفاده شده است ـ وهمچنین در آن یك عـامل فیگوراتیو بچشم می‌خـوردکه همان استیلای‌اثرات خطی درنتیجه‌ی بکاربردن شالوده‌های‌قاب‌مانند باشد. دیوارها که یك عمل فنی را انجام نمی‌دادند نازك شده و درکاتدرالهای قرون ۱۴ و ۱۵ (که پنجره‌های بزرك وتداوم فضای داخل و خارج بوسیله‌ی ارزش دادن مساوی باین دوفضا بچشم می‌خورد) می‌توان فکرخلاص شدن از دیوارها را دریافت . اکنون درمعماری مدرن نیز فکری‌کاملاً مشابه وجود دارد . اگر ویلیام موریس بخاطر عقاید اجتماعی متوجه قرون وسطی شده است دلیل آن اینست‌که او درهنرمند زمان خود هماهنگی‌بین عقایدزیبائی شناسی وزندگی روزانه را مشاهده‌کرده است . اگرمعماران ودکوراتورهای هنرجدیدبسوی گوتیك روی‌آوردند علت‌آنست‌که‌آنها درآن سابقه‌ای برای تمایل خود بـه اثرات‌گرافیك یافتند . فونکسیونالیستها وکوبیست‌ها نیزدرتحسین گوتیك از دیگران عقب نماندند. آنچه‌آنهادرگوتیك‌می‌یافتند پیوستگی به شالوده‌ی‌بنا ، تفوق تکنیك برزیبائی وتشابه با روش شبه اسکلتی بودکه‌آنها خود بـا خلق ستونهائی از فولاد و بتن‌آرمه به آن توجه داشتند . یعنی جانشین ساختن پنجره‌های بزرك بجای دیوار تاحدی‌که بصورت اعضائی شفاف درآیندکه‌در بین اعضای عمودی معلق مانده‌اند . اما تنها باین دلائل‌که کاملاً فیگوراتیو می‌باشد نیست‌که رایت می‌کوشد تامعماری گوتیك‌رابخاطرمان‌آورد .

(۲۳) رایت دارای دوخصلت است‌که‌با پیشکسوتان امریکائی بخصوص‌موریس و برلاژ تشابه دارد. اول باید ازسوسیالیسم اونام برد . اوترجیح میدهدکه از کلمه‌ی‌کهنه‌ی سوسیالیسم چشم پوشد وخود راکاپیتالیست داند . لکن نظر رایت راجع به‌کاپیتالیسم برپایه‌ی سود و انتفاع مـادی نبوده و مترادف بـا سوسیالیسم دموکراتیك است . خصوصیت دیگراو اصرارش براین مطلب است که‌مذهب ، هنر وعلم یکی است . در مورد موریس همچنانکه دیدیم تأکید به روی علم نبوده بلکه‌کار مورد نظراست . انقلاب اوبرعلیه تکنیك مدرن تـا

جائی اجتماعی است که توده‌های کارگری را مورد نظر قرار می‌داد که ازکار اخراج شده ودردهساله‌های اولیه‌ی انقلاب صنعتی ازکارخود سودی نمی‌بردند . تمایل انقلابی رایت کمتر روشنفکرانه بوده وبیشترحقیقی ، زنده و انسانی است . لیکن او نیز همچون دیگران در ابتدا تنها متوجه مسئله‌ی هنربود و بعدها مسئله‌ی زندگی اجتماعی را موردنظر قرار داد .

(۲۴) «شهربزرك بازار بزرك است ، مکان بزرگی است که درآن همه‌چیز فروخته می‌شود وبخصوص مکان بزرگی است که شما خود را در آن بفروش می‌رسانید .» (۱۹۲۷)

(۲۵) «تمرکز از افکار دوره‌ی سلطنت خواهان بود ... واحد فردی‌مجبور بود تا در اطراف یك مرکزعمومی بگردد . کمال هدف دموکراسی است... واحدهای بسیار، که درخودآزادند، به‌آزادی با یکدیگر عمل می‌نمایند. آن سیستم حکومت ازبین رفته است ـ وسیستم کاپیتالیستی ما نیز اگر برتمرکز تأکیدکند محکوم به نیستی است» (۱۹۳۲) . درجائی دیگروقتی‌که رایت را بهواخواهی ازمتفرق ساختن شهرهای موجود متهم کردند گفت : « من آرزوی متفرق شدن هیچیك ازشهرهای موجود را ندارم ؛ پراکندگی تفرقه نیست بلکه‌کمال مجدد است» (۱۹۳۹) . و در مورد مسئله‌ی تکنیك‌واثرات آن در زندگی مدرن گفته است : «شما دریك‌آسمان خراش تصادم بین عامل مکانیکی و وسیله‌ی مکانیکی‌یعنی تصادم بین‌ماشین وآسمان‌خراش ـ را مشاهده می‌کنید . شما برسرپیروزی‌کدامیك شرط خواهید بست ؟ ناگزیرید یکی‌از این دورا برگزینید . من ماشین را انتخاب می‌کنم .» (۱۹۳۱) .

(۲۶) آشکار است که رایت اولین‌کسی بودکه تکنیك جدیدرا درساختمان‌بکار برد . او در ۱۹۱۰ نوشت : «ماشین ماندنی 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 وتنها بکار تخریب می‌خورد چنین

کرده‌اند .» و او درباره‌ی علم بسال ۱۹۰۲ نوشت : « وقتی‌که هنرمند فرا گیرد چگونه این وسیله‌ی جدید را درنوری‌که هنوزبرایش بسیار قوی است بکاربرد ماساختمانهائی خواهیم داشت که‌درکنارآن‌نظم قدیمی خشك،احمقانه وبی‌رحم بنظر خواهدآمد .» (۱۹۰۲) . تنها سه معمار در اروپا همزمان با رایت تکنیك مدرن را پذیرفتند . اگرچه نباید فراموش‌کرد‌که نویسندگان برآنها برتری داشته‌اند . این سه معمار وانده ولده : واگنر(و لوس‌میباشند اما درهمان زمانی‌که اروپائی سرود فتح مهندسی را می‌خواند (وانده ولده در ۱۸۸۹ درحمله‌ای‌که به دوما Dumas ، موپاسان Maupassant و سایرهنرمندانی‌که برج ایفل رازشت خوانده بودند کرد فریاد زد:«خالقین معماری جدید مهندسین هستند») ویابراین نکته تأکید می‌کردندکه‌هنرمدرن وابسته به ماشین است هیچ‌کس مثل رایت به تکنیك جدید خوش‌آمد نگفت . این تنها آگاهی از اجبار تاریخی نبودکه اورا مجبور ساخت تاآمدن ماشین را بپذیرد . این حسی بودکه او درآن هم‌پیمانی داشت . این‌عشق بوسیله‌ی جدید بودکه او آن را همچون یك‌موجود ارگانیك زنده پذیرفت ، زیرا او اعتقاد داشت که این وسیله‌ی تازه حرکات وکارهای 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 در۱۹۳۴ نقطه‌ی‌آغاز کوشش جدید درکار رایت و بواقع‌کلیت معماری مدرن بشمار می‌آید .

(۲۸) همچنانکه هیچکاك توجه‌کرده است نظر رایت درباره‌ی ساخته هـای کارخانه‌ای با سایر معماران تفاوت دارد.آن‌ها بواحدهای‌کامل و یا قطعات کامل میاندیشندکه بروش صنعتی ساخته شده و بعمل آورده شده است . درکار رایت ساخته‌ای بصورت سیستم حرارت زیرکف اطاق و ساختمان جدیدی‌که در آن دیوارها از صفحات تخته‌ی چند لا ساخته شده و از دو طرف چوب معمولی برای‌آن‌کشیده شده است ظاهر می‌گردد. رایت دوست دارد همواره تکرارکندکه 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 ۱۹۰۸ رایت خصوصیات زیررا برای معماری ارگانیك پیشنهاد کرد : (۱) سادگی؛ (۲) بتعداد شخصیتهای گوناگون انسانی سبکهای مختلف معماری وجود دارد : «من اعتقاد ندارم که ما بار دیگر بتوانیم یك شکلی انواعی راکه به نامی سبك خوانده میشدند بدست‌آوریم . شرائط تغییر کرده است هدف ما دموکراسی است که بالاترین بیان ممکن یك فردبعنوان واحدی بشمار میآیدکه دارای کلیت هماهنگ مداومی نیست» (۱۹۰۱). (۳) مفهوم یك ساختمان بعنون یك هستی ارگانیك ، ارگانیك بصورتی که یك شیئی طبیعی می‌باشد . منتقدین رایت از این محرك طبیعی مطالب بسیاری ساخته‌اند . گاه او را علاقمند به ناتورالیسم دانستند وگاه او را روستائی خوانده‌اند . بهتر است آنچه راکه 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 برگریز از طبیعت بوده وهمواره هدف خودرا درکتابها و فرمولهای مرده می‌جسته‌ایم. ثروت بی‌کران طبیعت تمام نشدنی است وغنای آن بالاتراز امیال هرانسان است . من میدانم انسانی که امور هنرهای زیبا را به طبیعت رجوع میدهد چقدر مظنون‌است ومی‌دانم که معمولاچنین کوششی یك بازگشت بغلط رهبری شده است زیرا طبیعت در وجه آشکار و خارجی خود یك حس پذیرفته شده می‌باشد . اما از نقطه‌ی نظر دید هنری هیچ منبع فیاض ، کمك دهنده و بزرگی همچون درك قانون طبیعت برای معمار وجود ندارد . همچنانکه طبیعت هرگزبرای یك تصویر مناسب نیست برای معمار نیزخوب نمی‌باشد زیرا ساخته وپرداخته 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 اینجاست که انسان می‌تواند آن حس واقعی را پرورش دهدکه وقتی بصورت کارهای اوترجمه می‌شود می‌تواند اورا در هنرش فراتر از واقع گرائی به پرواز درآورد . در آنجا او بوسیله‌ی احساسی که هرگز بصورت سانتی مانتالیته در نمی‌آید ملهم می‌شود و یاد می‌گیردکه با دستی قوی‌تر خط مشکل و حیران بین کنجکاو و زیبا را ترسیم نماید .» (۱۹۰۸) (۴) رنگهائی که باهم هماهنگند («برای یافتن طرحهای

رنگی به جنگلها و مزارع بروید») ؛ (۵) مواد برای نشان دادن ماهیت حقیقی خود بکار می‌روند («هرماده پیغام مخصوص خودرا ، و برای هنرمند خلاق ، آهنك مخصوص خود را دارد » ـ ۱۹۲۸) ؛ (۶) خانه‌ی با شخصیت یعنی خانه‌ای‌که نشان می‌دهد عمل‌آن چیست و خارج از حد مدهای بی‌دوام می‌باشد .

این اصول‌که به روش و وسائل نزدیکی معمار با مسئله‌ی مبتلابه‌اش مربوط است ممکن است با اصول لوکوربوزیه که به نتایج مـربوط می‌گردد تضاد داشته باشد . اصول رایت در یك حالت مثبت قـادر است اساس یك مکتب را بسازد در حالیکه اصل لـوکوربوزیه زمینه‌ی یك سبك را دریك حالت منفی بوجود می‌آورد . اصول رایت متوجه روشی فعال است در حـالیکه اصول لوکوربـوزیه به راه حلهای از پیش ساخته شده مربوط میگردد . و رایت میافزاید : « این روش لزوماً خود یك ساختمان زیبا را بوجود نمی‌آورد بلکه زمینه‌ای را می‌سازدکه دارای‌کمالی ارگانیك بوده ومناسب قدرت‌تخیل معمار می‌باشد و بلافاصله درگنج الهامات هنری طبیعت را بروی اوگشوده و اصولی راهنما درپیش پای اومی‌نهدکه باپیروی ازآن هرگزکاملا دچاراشتباه نشده وبیرون ازعصرخود دچار فقدان اشکال منطقی نمیگردد . ریزه‌کاریها ، هماهنگیهای متغیر و درهم آمیخته به طبیعت ، استعداد و حساسیت‌های شخص معمارمربوط می‌شود . »

(۳۰) «ساختمان دیگرقطعه‌ای ازمصالح ساختمانی نیست‌که بصورت یك‌فـرم حجاری آن را ازبیرون مورد توجهات هنری قرارداده باشند . اطاق داخل خانه یعنی فضائی‌که درآن زندگی خواهد شد حقیقت بزرك ساختمان است. شکل خارجی باید این اطاق را بعنوان فضای داخلی عرضه نماید . این حس که اطاق درونی ساختمان باید عامل اصلی مطرحه درکلیت بنا بـاشد فکـر پیشرفته‌ی‌جدیدی درمعماری معاصراست. اکنون ما بیان خارجی بنارابعنوان معماری‌کامل جستجو می‌کنیم . » (۱۹۲۸)

توجه‌باین مسئله‌که رایت دراولین دوره‌ی‌کارش برای ترتیب‌فضائی ساختمانش ازاطاقهای هشت ضلعی استفاده می‌کرد وپس ازمدتی به استفاده از اطاقهای شش ضلعی روآورد اهمیت چندانی نـدارد . در طـرحهای اخیرش بـرای

آسمانخراشها وحتی خانه‌های شخصی اواغلب زوایای ۶۰ درجه و۳۰ درجه را همراه ومساوی زوایای ۹۰ درجه بکارمیبرد .

(۳۱) رایت برخلاف اینکه بیش ازهرمعمار معاصر دیگری موضوع سلسله کتابهای پرحجم و مقالات متعدد بوده است هنوز کاملاً تحت مطالعه قرار نگرفته وبطورکامل کشف نشده است. پوزنرکه یکی ازبا هوشترین کسانی‌است که دراین زمینه‌کارکرده مجبوربود در سال ۱۹۳۵ رایت را در ردیف دیگر پیشروان معماری مدرن قرار دهد . برندت از این هم پیشتررفته است،لیکن او نیز از آثار آخر رایت بی‌اطلاع بوده است و در کتاب اوحتی ساختمان میدوی گاردنز در ۱۹۱۴ ذکرنشده است. و درمورد شخصیت ارگانیك‌آثار رایت نیز اوبه‌تحسین جنبه‌ای ازکار رایت می‌پردازد که شاید کوچکترین جنبه‌های خاص‌کار اوباشد . او کیفیت ارگانیك را در خانه‌های پرری رایت بصورت یك عامل بصری در می‌یابد ، لیکن از درك تمایل رایت نسبت بآنها و درك خلقتشان عاجز است . گیدیون نیزیك فصل از کتاب پرهیجان خود را بآثار استاد امریکائی تخصیص داده است لیکن اونیز درآوردن آثاراخیر رایت بداخل چهارچوب انتقادش موفق نشده و روشن است که‌کاملاً ازمسئله‌ی ارگانیك‌آگاه نیست .
هیچکاك توانسته است همه‌ی‌آثار رایت را تا ۱۹۴۱ اول بار در نمایشگاه موزه‌ی هنرمدرن درنیویورك وبعدهادرکتابش بنام «درطبیعت مواد» گردآوری کند . اینکارمهمترین خدمتی بودکه میشد به‌معماری رایت‌کرد، زیرا تاریخ ساختن بسیاری از ابنیه را نیزخودرایت نمیدانست وحتی فراموش‌کرده بود این ابنیه درکجا ساخته شده‌اند . لکن شاید بخاطرخستگی حاصل از چنین تحقیق بزرگی هیچکاك نیز نتوانست‌کسانی را که متوجه این مسئله انتقادی بودند متوجه‌کند : این معمار که بعنوان بزرگترین نابغه‌ای‌که تاکنون در افق معماری درخشیده‌است‌کیست ؟ هیچکاك حتی برای دانشجویان‌آینده‌کلیدی برای حل این مسئله باقی نمی‌گذرد . اوآثار رایت رادریك‌حالت متواضعانه بکمك معیارهای مختلف دسته بندی می‌کند لکن هرگز کوششی برای حصول بیك نتیجه‌ی‌کلی بعمل نمی‌آورد . بهرحال خلاصه‌ای ازمعیارهای اصولی او ممکن است مفید واقع‌گردد .

اولین این معیارها مطابق انتخاب رایت درطبیعت موادخام نهفته است. لیکن اگراین مطلب را بهترین معیار قضاوت هیچکاك بدانیم بطورکامل قانع کننده نخواهد بود وحتی کسانی راکه در جستجوی الهامات آثار رایت می‌باشند ذره‌ای قانع نخواهدکرد. طبیعت مواد برای‌تشریح خانه‌ی جستر Jester -طرحی بسال ۱۹۳۸ ـ می‌تواند بکار رود دراینجا عطف باین حقیقت که چوب‌چندلا وقتیکه بشکل یك‌قوس درآید محکمتر است همه‌ی اطاقها دایره شکل بوده وهیچگونه خصوصیتی‌که معرف کار رایت باشد در آنها به چشم نمی‌خورد بجزمعدودی ازساختمانهای رایت که‌درآنها تجارب‌فنی تفوق‌دارند حتی هیچکاك نیز از «طبقه‌بندی برحسب طبیعت مواد» راضی نیست . اوسایر روشهای طبقه‌بندی را اضافه میکند : علاوه براستفاده ازوقایع‌نگاری (دوره‌ی خانه‌های پرری، دوره‌ی خانه‌های یوزونیائی وغیره) هیچکاك میکوشد روشی را بکاربیرد که برپایه‌ی محتوی ابنیه بوجود می‌آید . روش دیگر طبقه‌بندی اوبراساس سبك ساختمانی قرار دارد . درمورد روش اول اوآثار رایت را به معماری محلی ومعماری اداری تقسیم میکند . لیکن چنین تقسیمی بی‌ارزش است . درمورد روش دوم میکوشدتمایلی رابسوی «کمپوزیسیون‌آبستره» کشف کندوطرح باشگاه قایقرانی یاهارا Yahara (۱۹۰۲) ، کلیسای اوك پارك Oak Park در ایلی‌نوی (۱۹۰۹) ، ورزشگاه Avery Cooley درایلی‌نوی (۱۲ـ۱۹۱۱) و میدوی گاردنز درشیکاگو را دریك ردیف قرار میدهد . بنظر اواین ساختمانها رایت رابصورت یك هنرمندکوبیست وتاحدی اکسپرسیونیست معرفی می‌کنند . این صورت می‌تواند ادامه یافته و شامل آپارتمان نوبل در لوس‌آنجلس شودکه درآن رایت بصورت یك معمارا روپائی جلوه‌گر می‌شود . حتی می‌توان‌آثار اخیر رایت را نیز دراین صورت‌آورد. طبیعتاً هیچیك ازمعیارهای هیچکاك ویا حتی مجموعه‌ی آنها نمی‌تواند مسئله را حل نماید. می‌توان‌گفت‌که پیشرفت نابغه‌ی بزرگی همچون رایت‌فراسوی معیارهای ساده‌ای این‌چنین قرار می‌گیرد . روح جوینده‌ی‌او ازبوجودآمدن سبکی‌که بتوان نام اورا برآن نهاد جلوگیری‌کرده است ، وحتی می‌توان برسر این مسئله شرط بست‌که اگرکسی صدها نمونه ازکار اورا بشناسدقادر نخواهد بود که بانك اسمیت Smith Bank در ایلی‌نوی (۱۹۰۶) یا خانه‌ی بگ‌لی Bagley house درمیشیگان (۱۹۱۶) ویا حتی خانه‌ی

جونز Jones House در اوکلاهما (۱۹۲۶) را ازآثار اوبداند. لکن باوجود این استثنائات درکار رایت‌یك تداوم خارق‌العاده‌دیده می‌شودواحتمالا اگرهسته‌ی الهامات‌اوکشف شده ودر حوزه‌ی انتقاد قرارگیرداین استثنائات نیز محو خواهند شد . در اینجا می‌خواهم بعنوان جمله‌ی معترضه بگویم‌که این هسته را باید در مفهوم ارگانیك جست ـ که ارتباطی با افکار بعدی تصویری وتجزیه و تحلیل‌های زیست شناسی‌نداشته و از حس رشد فضای‌داخلی و جلوه‌ی آن در نمای خارجی بوجود می‌آید .

(۳۲) « در۱۹سالگی او مشغول‌کار در دفتر بزرگترین معمار عصر خودبود. دو سال بعد رئیس طراحان شد و بهترین حقوق یك طراح را در شیکاگو می‌گرفت . قبل از۲۵ سالگی او نیم‌دوجین ساختمان بوجـود آورده و دهها ساختمان دیگر را برای سولیوان و آدلر ساخته بود . در۲۵ سالگی مستقلا بکارپرداخت . در۳۲ سالگی یك شخصیت ملی شد . دهها ساختمان اوشناخته شد ، اوتأثیری قوی داشت، آثار اوبنمایش‌گذارده شد ، تصاویرآنها بچاپ رسیده و درباره‌ی‌آنها مطالب زیادی نوشته شد . مقالات او درمجلات‌مختلف منتشرگشت . این مطالب با شهیدی بنام «هنرمندی‌که دراطاق زیر شیروانی گرسنگی می‌کشد» متناقض است . هرگزکسی‌که بتواند سیصد ساختمان‌مهم بسازد فراموش‌شده محسوب نمی‌گردد ...» (Gutheim) .
فعالیت‌های رایت را می‌توان دریك منحنی نمودار نشان داد .

این‌منحنی از ۱۸۸۷ تا ۱۹۱۰ صعودی خواهد بود وبه دوره‌ی مهم ۱۹۰۰-۱۹۱۰ خواهدرسید (دوره‌ی خانه‌های پرری) . سپس دوره‌ی فعالیتهای‌رایت 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 نزول‌کرده و تا صعود غیرمتفربه‌آن از ۱۹۳۵ تا بامروز درآن حالت باقی میماند .
آثار انتقـادی‌که در اطراف‌کار او نوشته شد،کاملاً این منحنی را تعقیب کرده‌اند . برلاژ در ۱۹۱۰ اورا بزرگترین معمار زنده دانست . شهرت‌او تا ۱۹۲۵ باقی ماند . لکن درآن تاریخ تا ۱۹۳۵ تقریباً فراموش شد و منتقدین از او فقط بعنوان یك پیشکسوت نام می‌بردند. ارزیابی انتقادی یکی از بهترین خبره‌گان معماری مدرن امریکا یعنی ه . ر هیچکاك حائز اهمیت

خاصی است . رایت سالها اورا بزرگترین رقیب خود می‌دانست ، لکن هیچکاك درکتابش 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 فریك Fricke House درایلی‌نوی بسال ۱۹۱۰ می‌باشد . احتمالا دلیل آن استفاده از روکش مشمع است . این خانه راکه در اهمیت آن جای تردید نیست نمی‌توان با بهترین خانه‌های پرری مقایسه کرد .

(۳۴) «روحیه‌ی واقعی امریکائی که قادراست بوسیله‌ی امتیازات خود قضاوت کند در غرب و غرب وسطی نهفته است . در اینجا فراخی نظر ، فکرمستقل وکوشش برای آوردن عقل سلیم در حوزه‌ی هنر و زندگی بچشم می‌خورد.» نظر بالارا رایت در ۱۹۱۰ ابرازداشته است. جنبش عکس‌العملی درمعماری همواره درسواحل اقیانوس‌اطلس بوجودآمده است . در شرق تنها یك گروه کوچك از معماران ازراه تحمیل عقاید خود بر نمایشگاه شیکاگو در ۱۸۹۳ توانستند مکتب بزرگ سولیوان را ازبین ببرند .

(۳۵) بدون آنکه قصدکاستن شخصیت رایت را داشته باشیم باید ازاینکه اورا بعنون یك نابغه‌ی جدا از همه بدانیم که تنها براساس الهامات خود فعالیت کرده وازعوامل بیرونی بدور است بپرهیزیم. هنگامیکه لوکوربوزیه وسبك «بین‌المللی» باوج خود نزدیك می‌شدند و رایت در بوته‌ی فراموشی میافتاد او چنین گفت : «من بهمکاران اروپائی خود بزرگترین احترامهارا می گذارم فکر می‌کنم در اروپا معماران بسیاری وجود دارندکه جزء بزرگترین مردان و هنرمندان عصر ما محسوب می گردند ...
اعتقاد دارم که لـوکوربوزیه و همکاران او در این زمینه بسیار مفید میباشند ... » طـرحی که برای ساختمان نوبل ساخت کاملا بسبك اروپائی نزدیك بود. شك نیست که اگرچه رایت از لحاظ تئوری باآن مخالفت کرده اما همواره نسبت بآن حساس بوده است. ما می‌توانیم با توجه به روشنی و

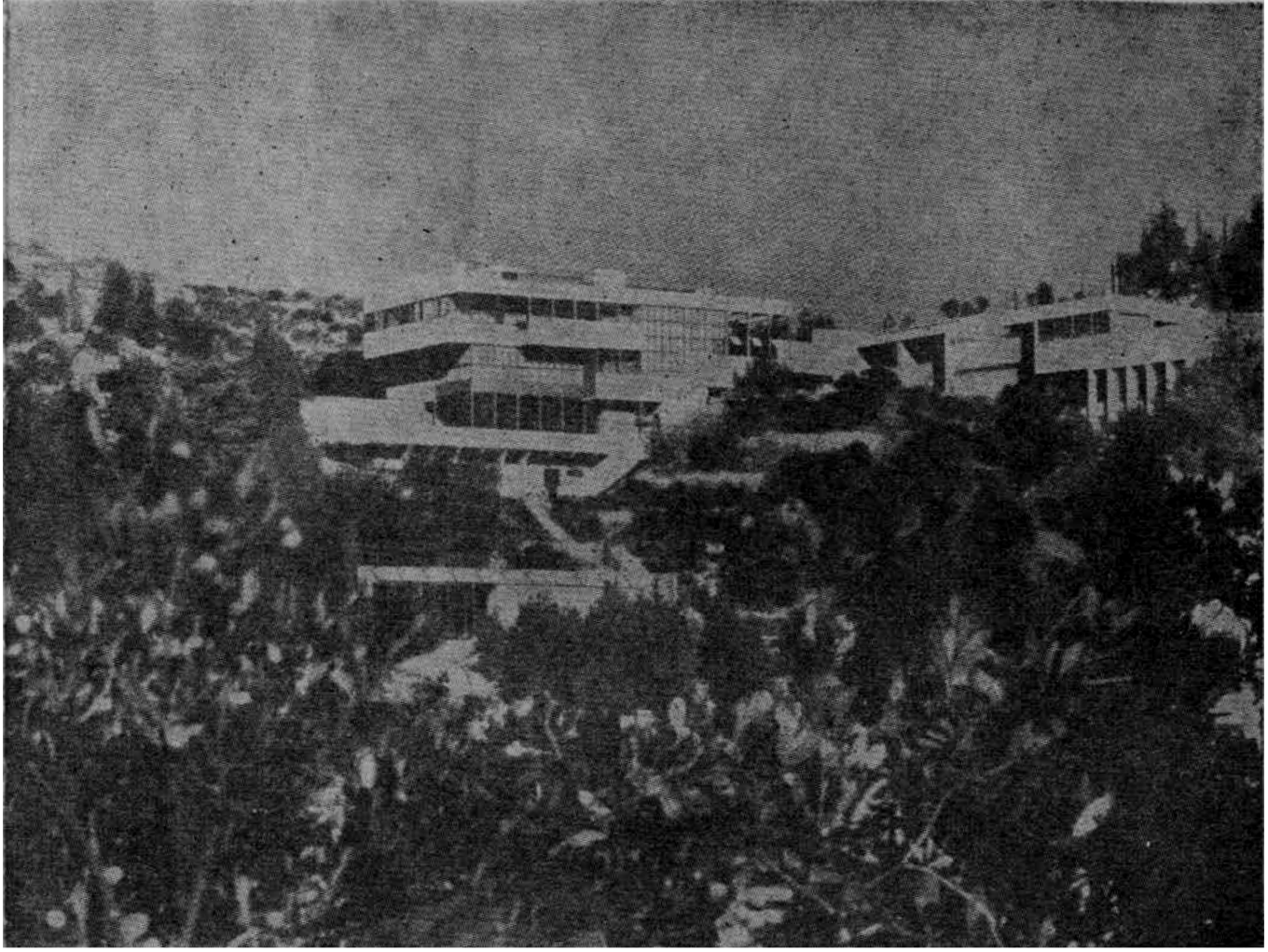
سادگی بیشتر بیان او ، با توجه به اینکه کوشیده است خود را از عقیده‌ی «خانه بعنوان پناهگاه» برهاند ، ووسائل کارش را سبك سازد و عطف به این حقیقت که خانه های او رفته رفته مستقل از خاك می‌گردند این تأثیر را دریابیم .

(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 یك تزئین فونکسیونال که اگر چه می‌توان از آن استفاده‌ی عملی کرد لکن از نظر زیباشناسی مربوط به شالوده‌ی بنا می‌گردد ، هنوز پیروسولیوان است . بعبارت دیگر رایت همواره دارای تمایلی به «هنر جدید» بوده وهرگز نتوانسته است بـر آن غالب شود . در اینجا باید اضافه کرد که این مسئله بطور مساوی بوسیله‌ی معماران اروپائی وپرهیزشان ازهر 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 ـ Saint Lawrence Basin ذکر نکرده‌ام .کاری که بوسیله‌ی شعبه‌ی لوس آنجلس امور امنیت مزارع تحت سرپرستی دومارس De Mars در شهریوبا Yuba وچندلر Chandler درآریزونا 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 ـ مخترع دانست . این گروه از افرادی تشکیل شده است که اگرچه درعالم واقع کار ساختمانی زیادی نکرده‌اند اما همواره عقایدی راجع بآینده‌ی ساختمان‌های صنعتی ابراز کرده و یك اثر مداوم و در عین‌حال قطعی دراین موضوع داشته‌اند . ریاست این گروه با باك مینستر فولر Buckminster Fuller طراح خانه‌ی Dymaxion در ۱۹۲۷ و موجد تحقیقات معاصر درباره ساخته‌ای می‌باشد .

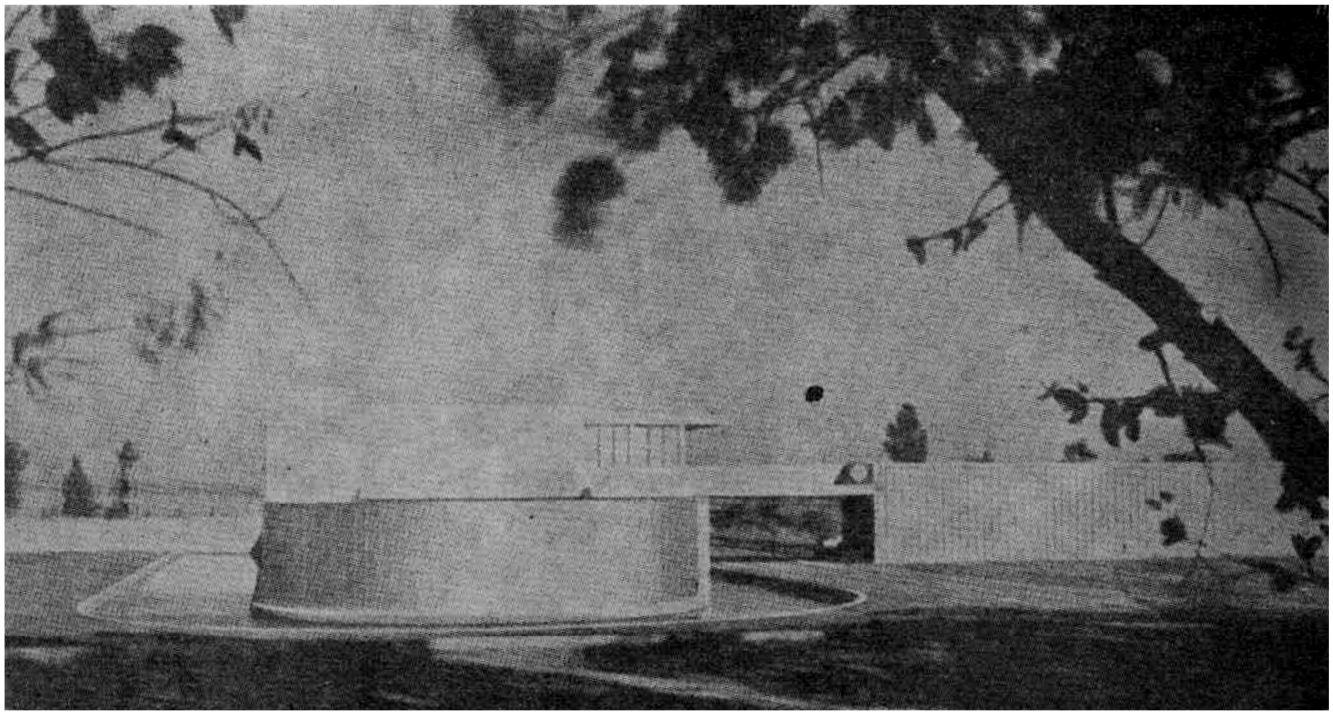
پایان

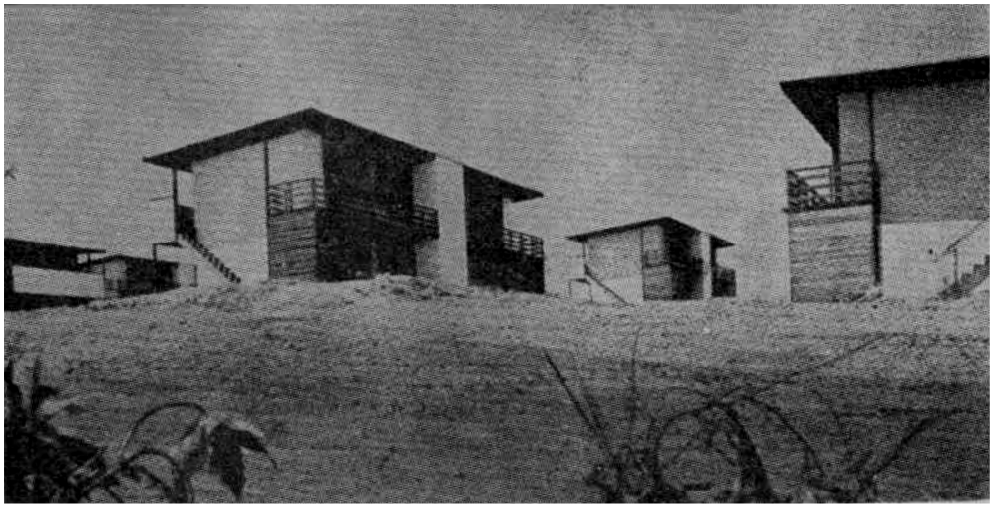


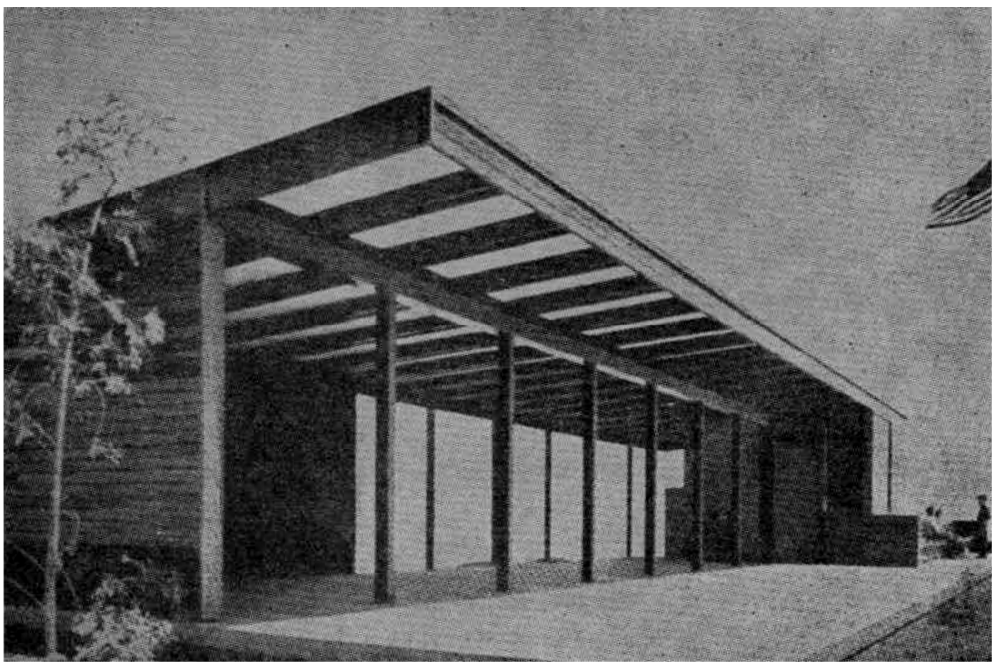
تصاویر شماره‌ی ۳۳

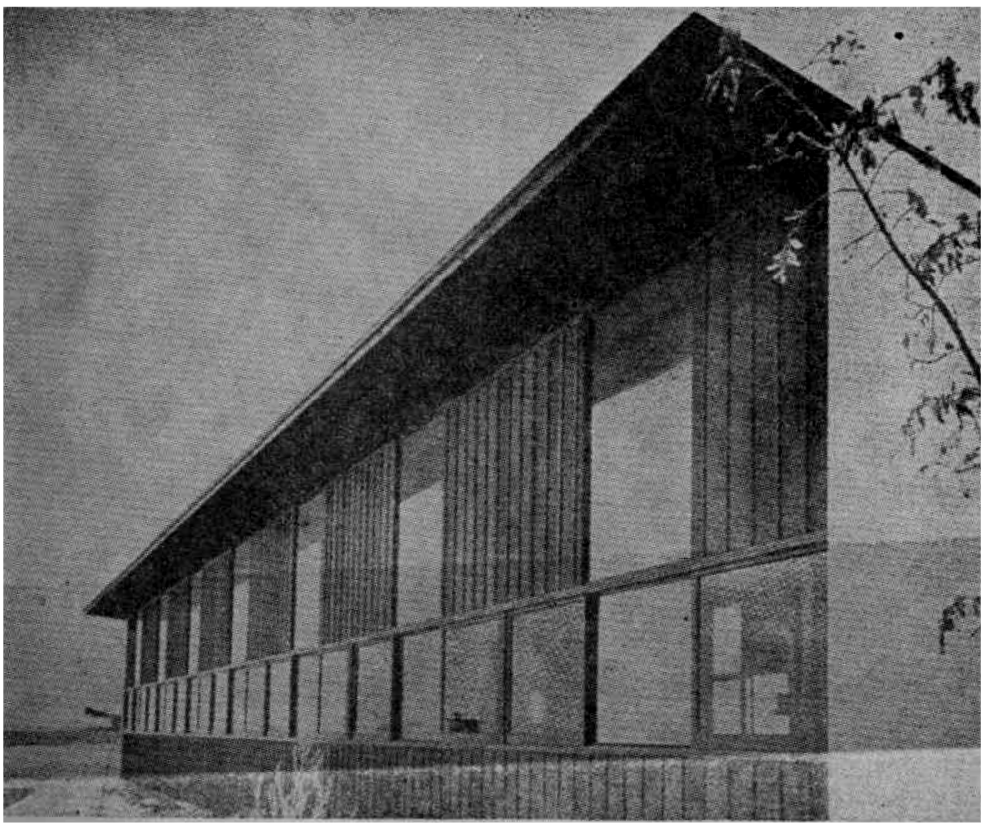
معماری معاصر در ایالات متحدهٔ امریکا : ریچارد نوترا

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



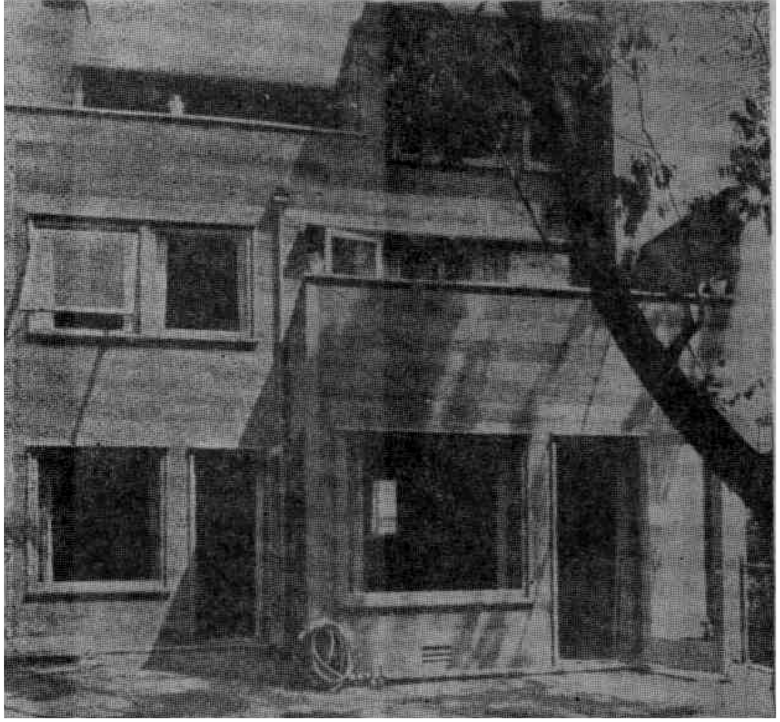


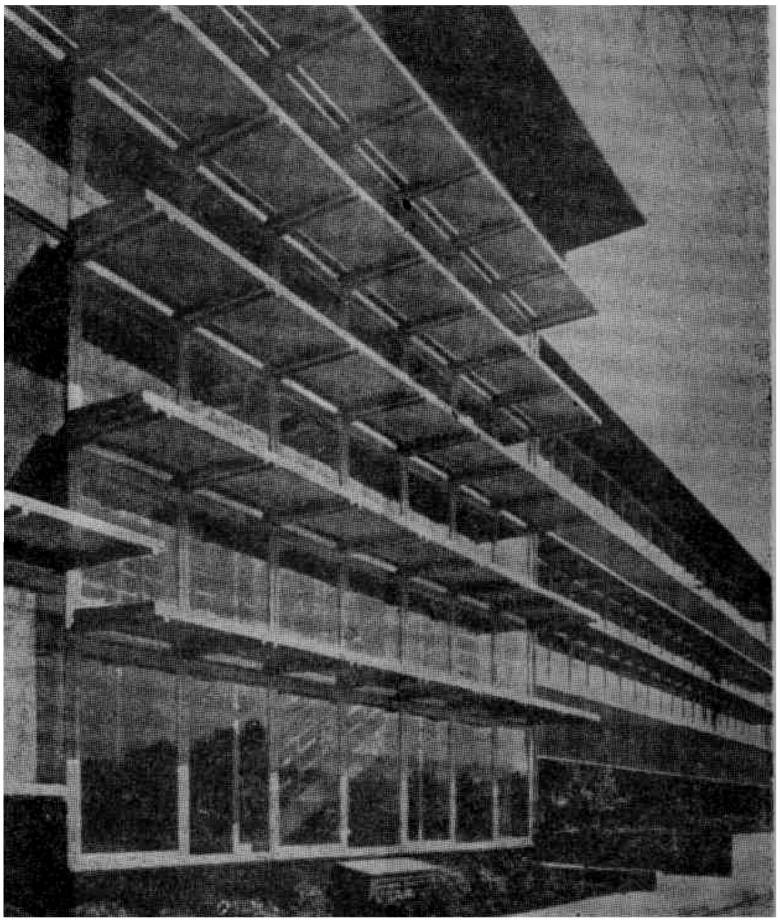


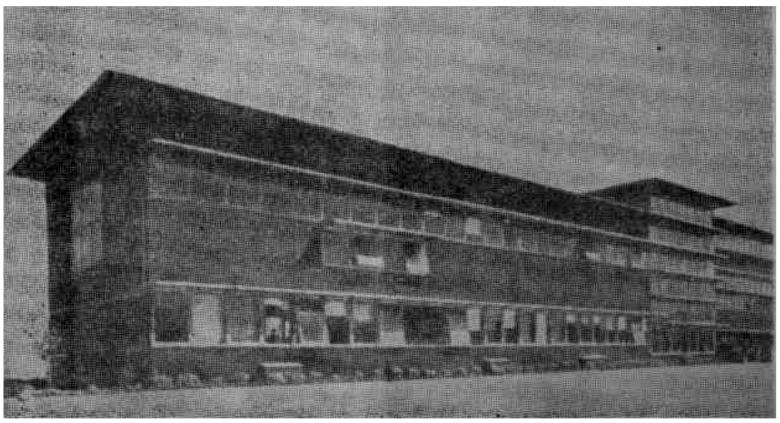


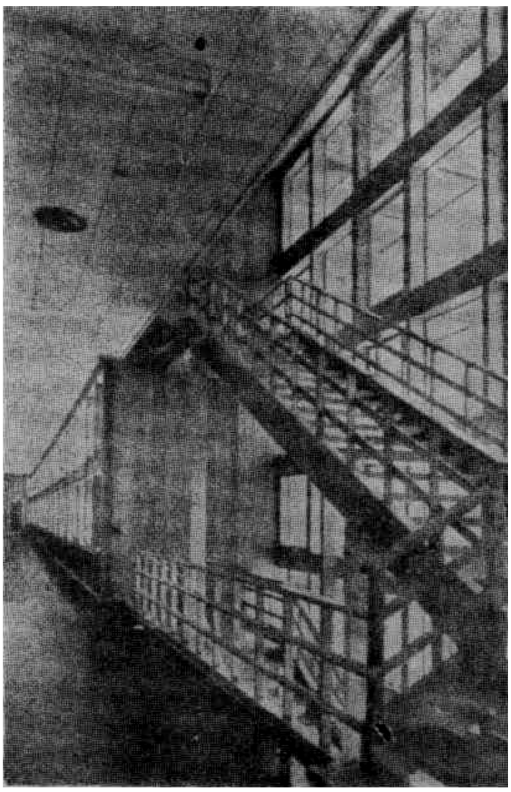
تصاویر شماره‌ی ۳۴
معماری‌معاصردرایالات متحده امریکا :
ریچارد توترا

خانه سازی در چانل هایتز ـ کالیفرنیا
۱۹۴۳



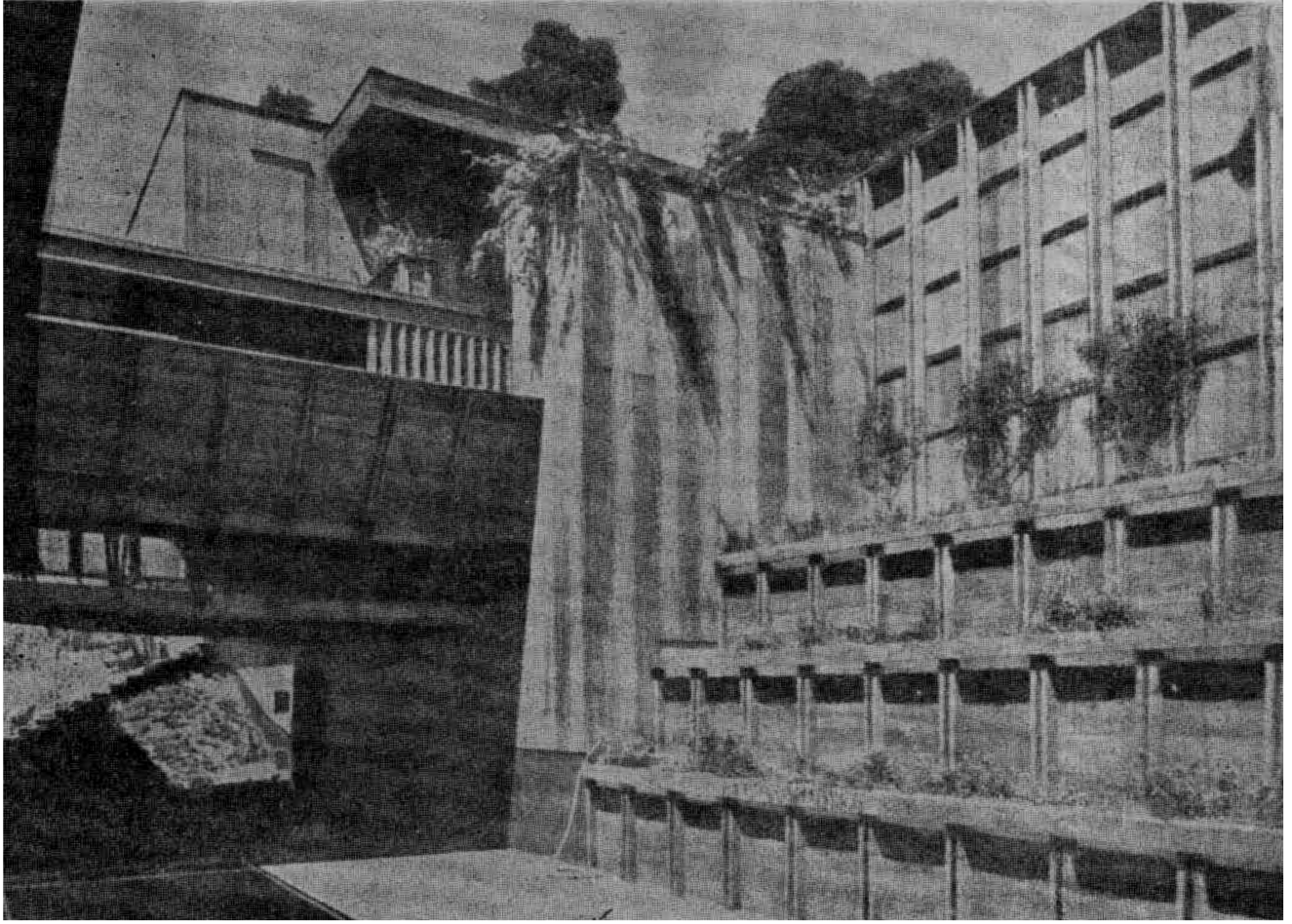






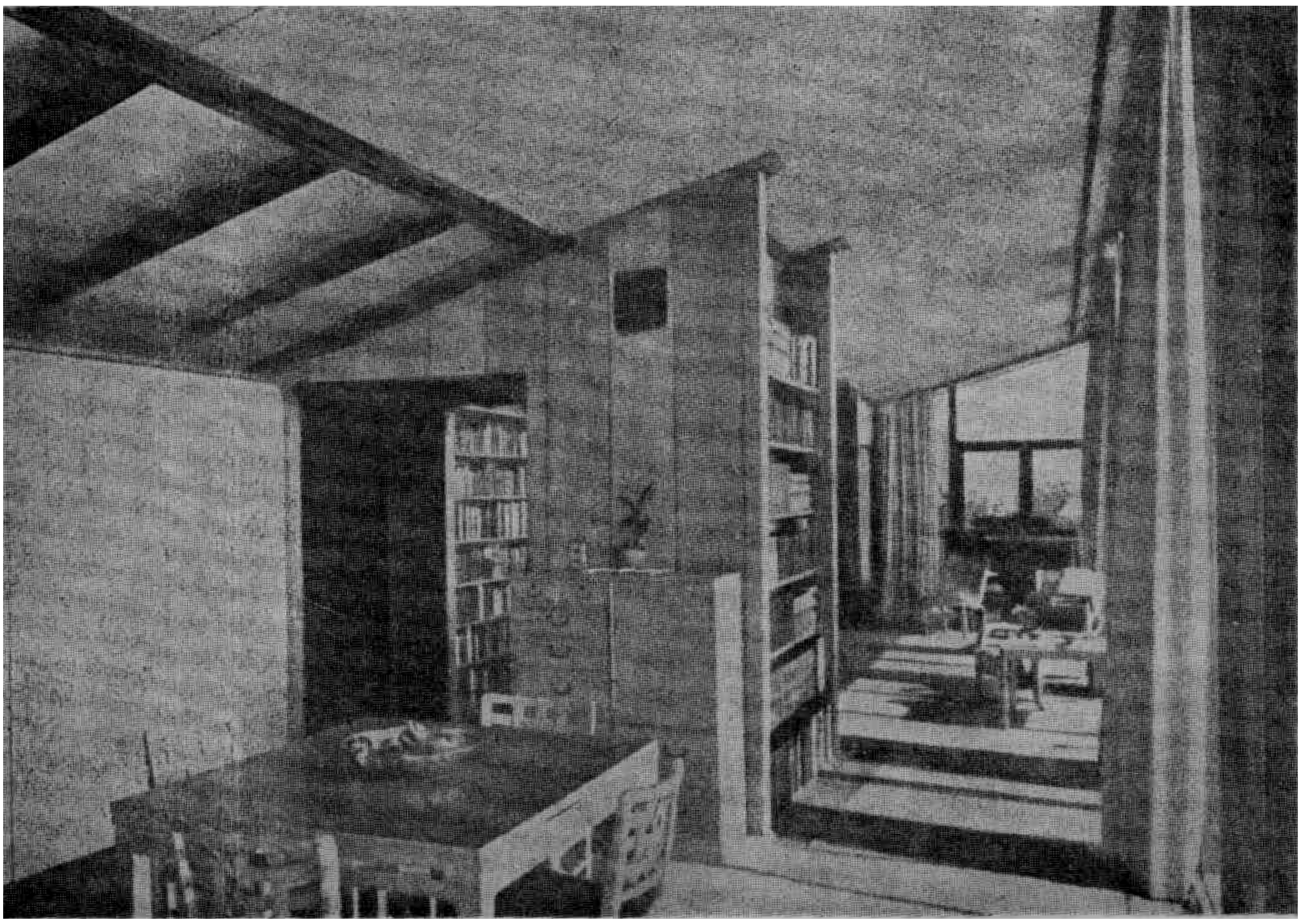
تصاویر شماره‌ی ۳۵
معماری معاصر درایالات‌متحده امریکا:
و. و. ورستر

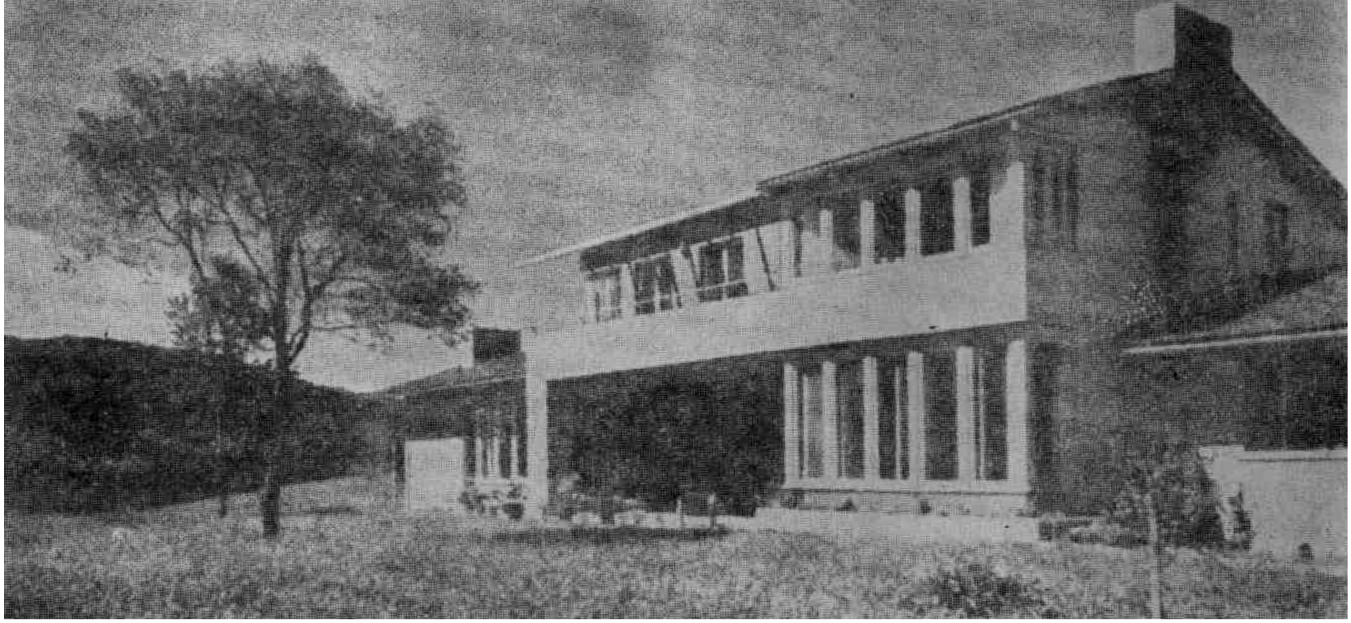
بالا: خانه در سانفرانسیسکو، ۱۹۳۸
بقیه : ساختمان اداره‌اسکوکل کالیفرنیا ، ۱۹۴۲

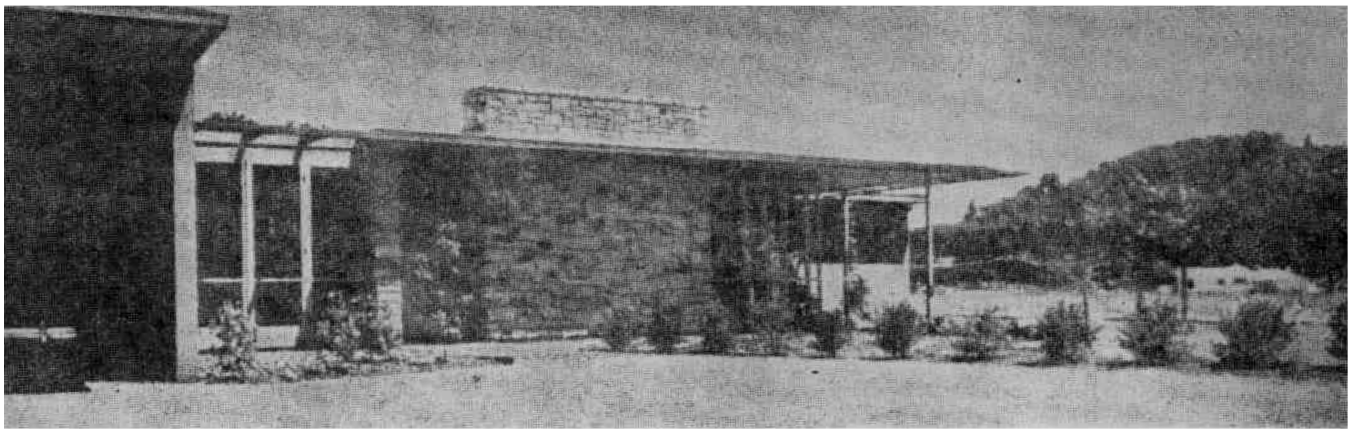


تصاویر شماره‌ی ۳۶ ـ معماری معاصر در ایالات متحدهٔ امریکا : ه. ه. هاریس

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



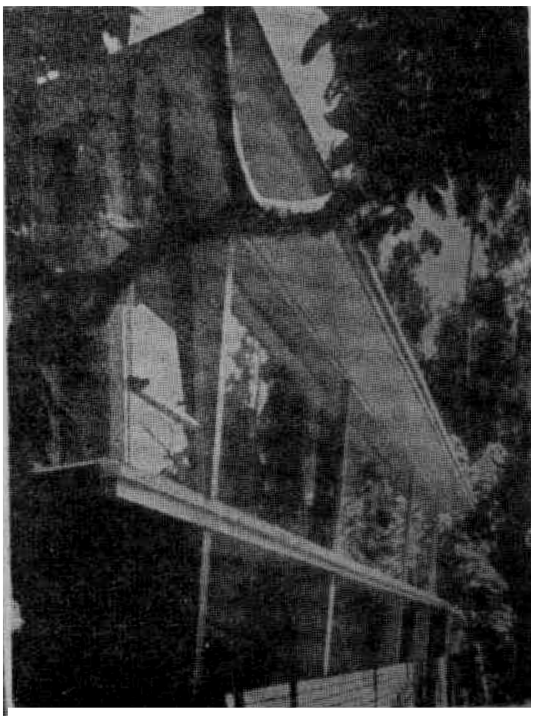


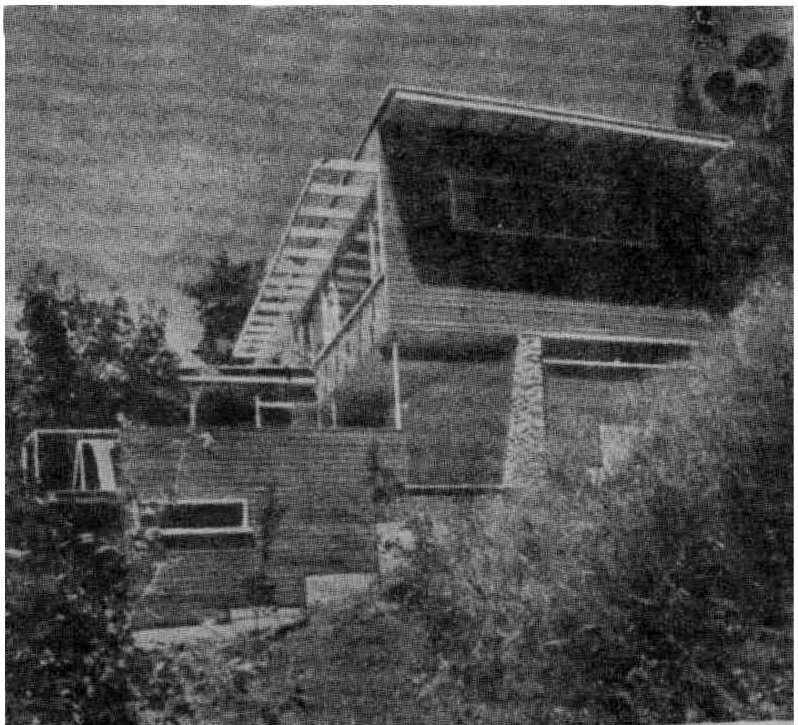


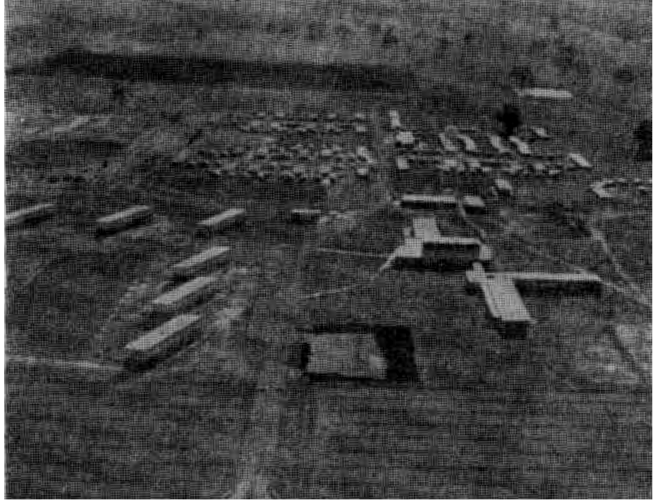
تصاویر شماره‌ی ۳۷ ــ معماری معاصر در ایالات متحدهٔ امریکا : ه . پ . کلارك و. ج. ا. دین‌ویدی

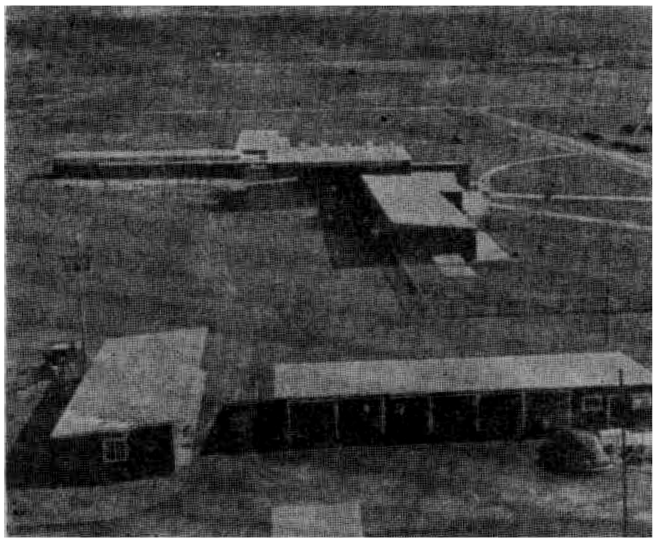
بالا : ه. پ. کلارك : خانه در کالیفرنیا ، ۱۹۴۱

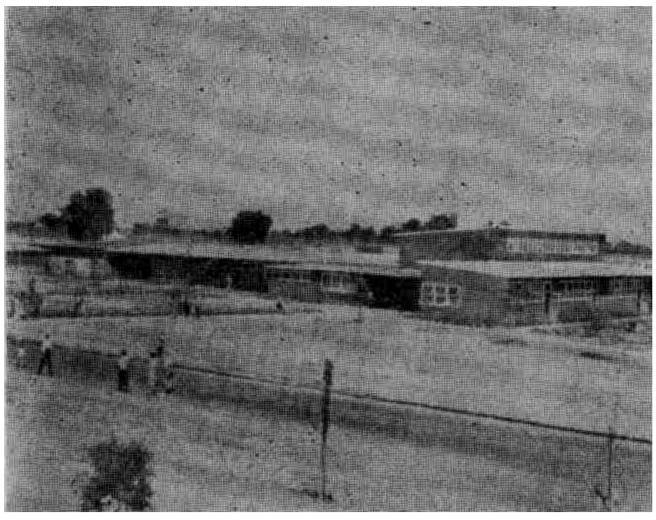
پائین ج. ا. دین ویدی : خانه در برکلی ـ کالیفرنیا، ۱۹۴۱ (پلان‌درصفحه‌ی ۱۰۵متن چاپ شده)

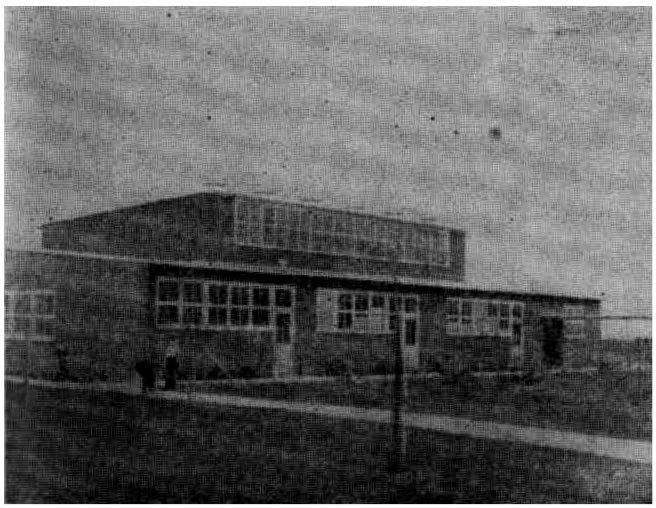










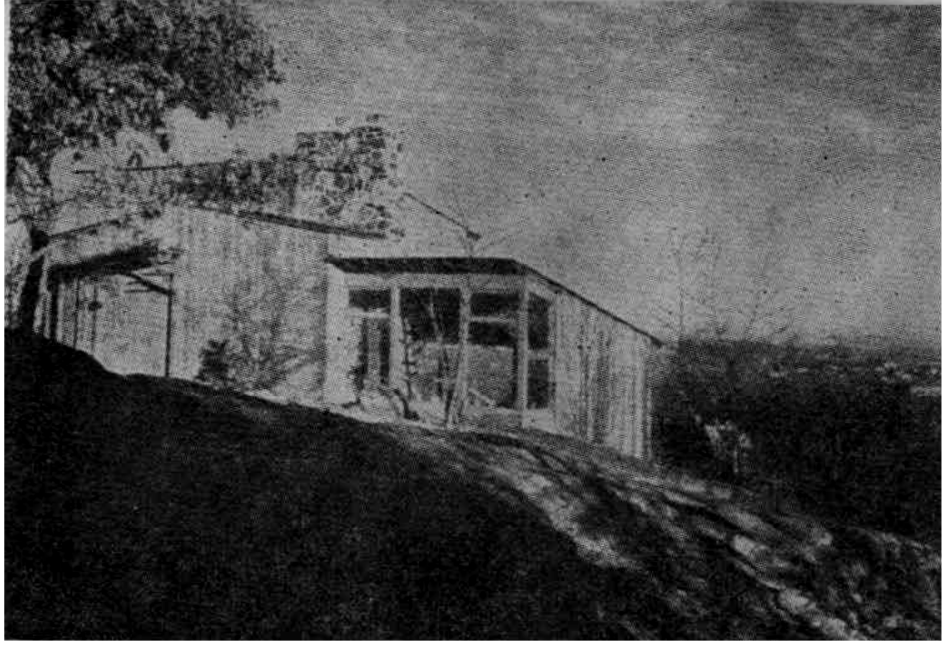


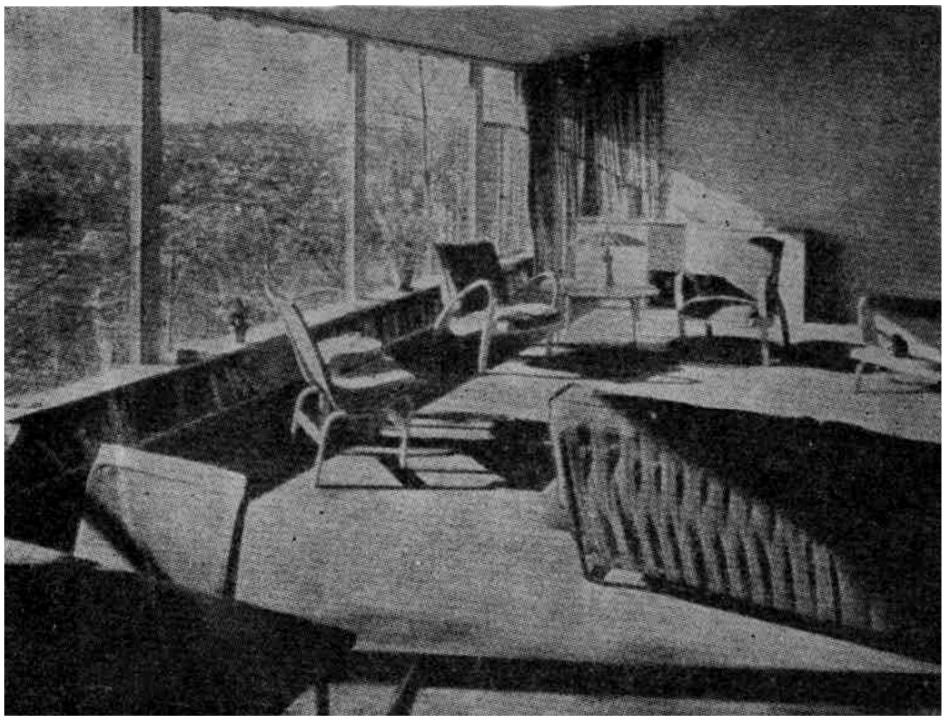
تصاویر شماره‌ی ۳۸
معماری معاصر در ایالات متحده‌امریکا:
ورنون دومارس

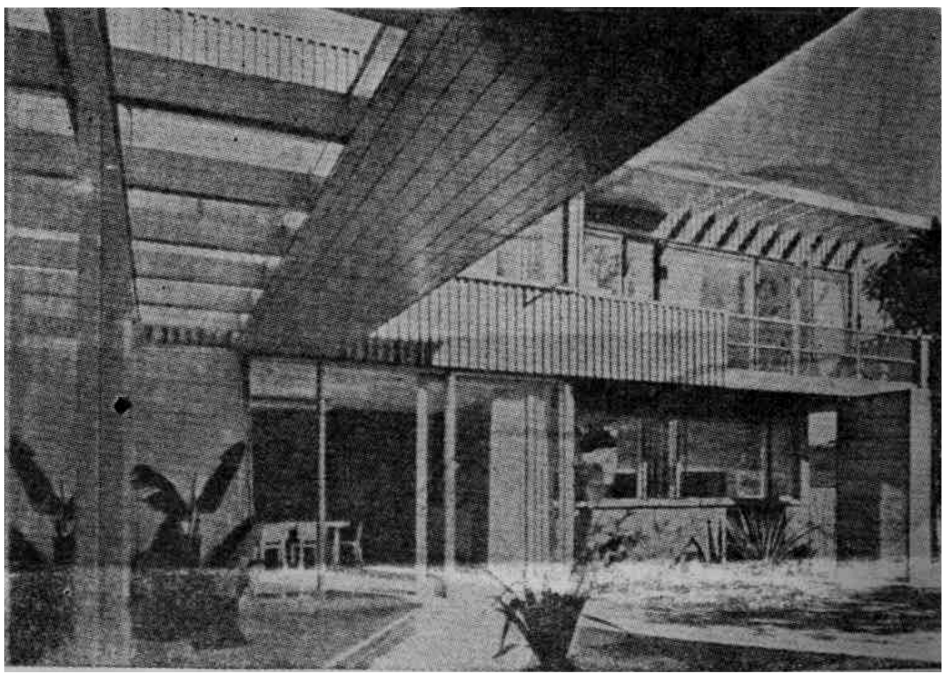
اجتماعات روستائی ــ کالیفرنیا ۱۹۴۱
(پلان در صفحه‌ی ۱۱۸ متن چاپ‌شده)

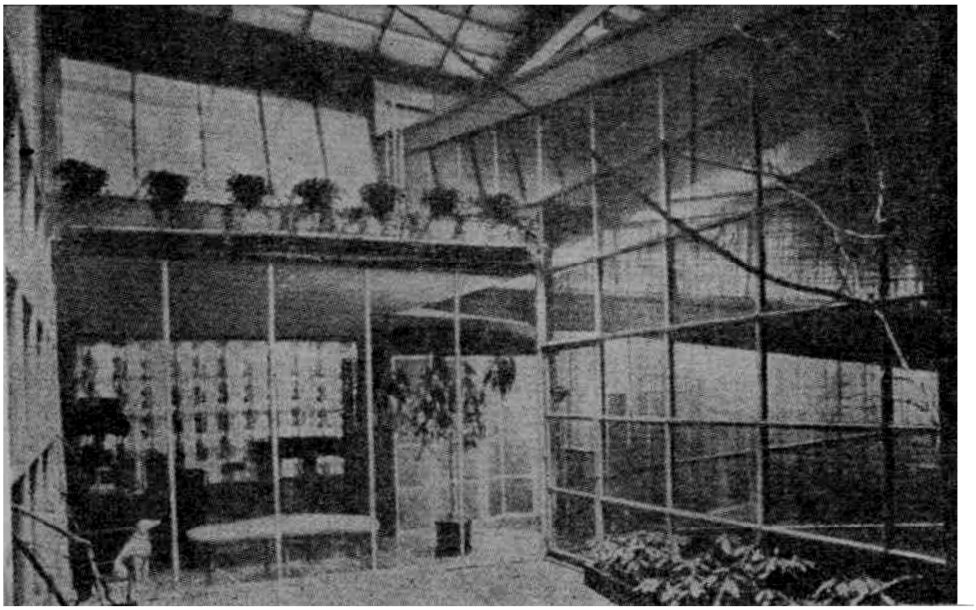
تصاویر شماره‌ی ۳۹
درمیان تلاقی معماری
اروپائی و امریکائی

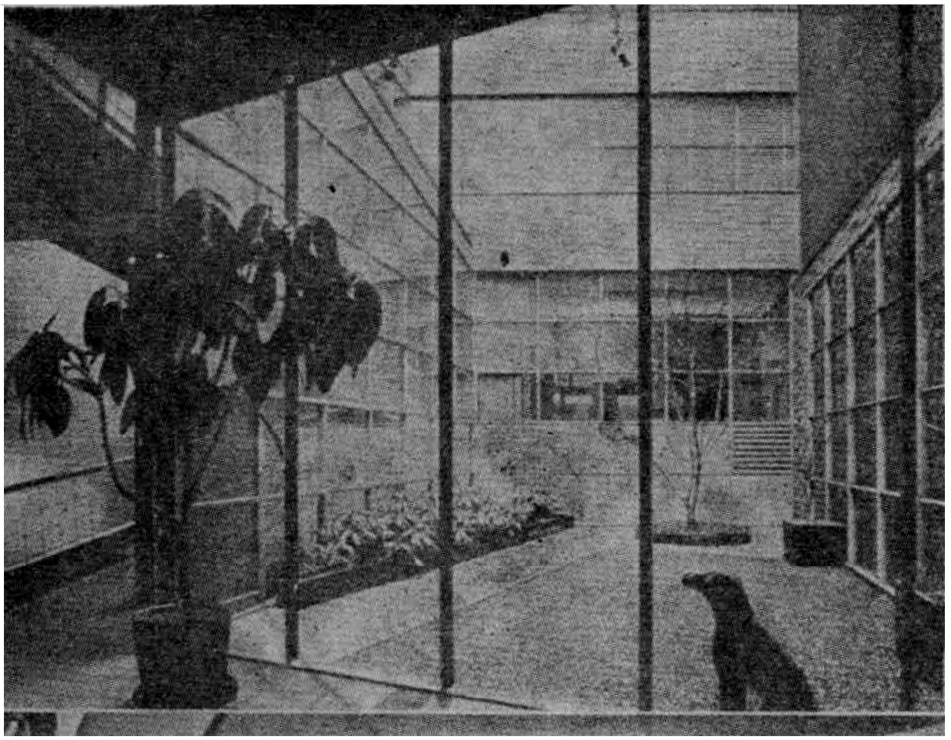
۱ـ کارل کوخ : خانه
دراسنیك‌هیل‌ماساچوست،
۱۹۴۰ـ شکل خارجی
۲ـ اطاق نشیمن
۳ـ فیلیپ‌جوزف‌خانه
در سانفرانسیسکو .
۱۹۴۱
(پلان درصفحه‌ی ۱۱۴
متن چاپ شده)

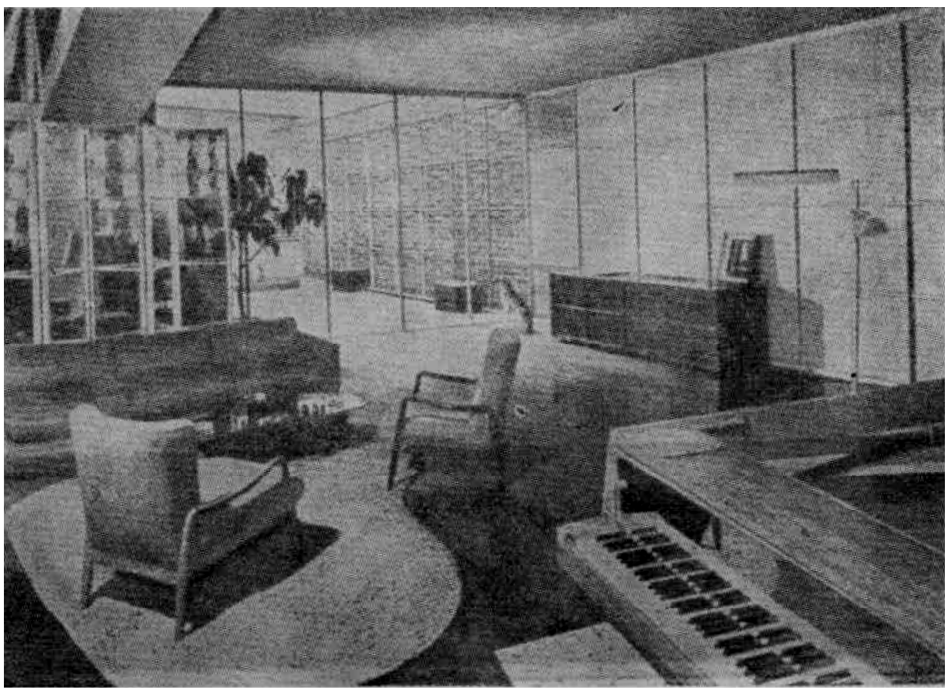






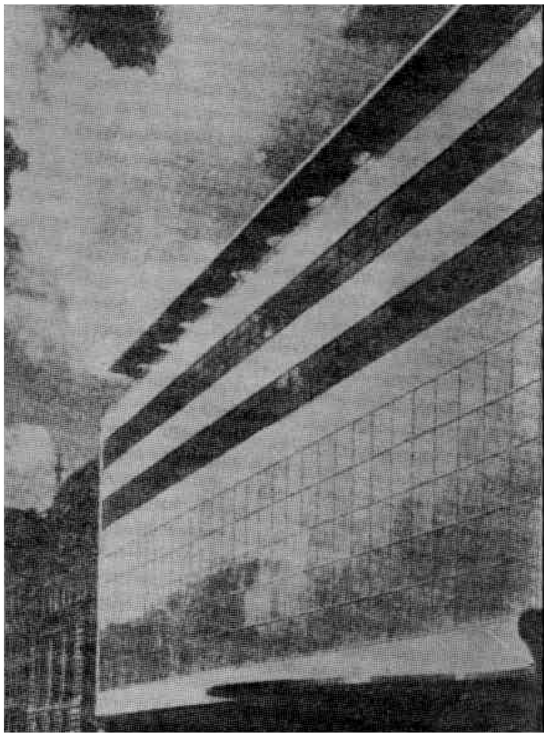


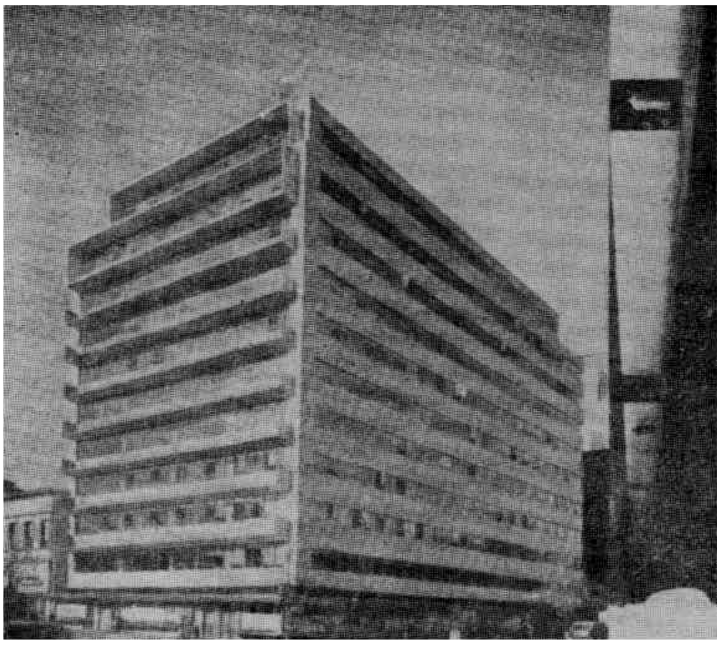




تصاویر شماره‌ی ۴۰ نمونه‌ای از روش ارگانیک در خانه‌سازی شهری

هامبی و نلسون؛ خانه در سانفرانسیسکو، ۱۹۴۱ - ۱و۲ــ شکل داخلی ۳- اطاق نشیمن (پلان‌ها و تقاطع در صفحات ۱۱۶ و ۱۱۷ متن چاپ شده)



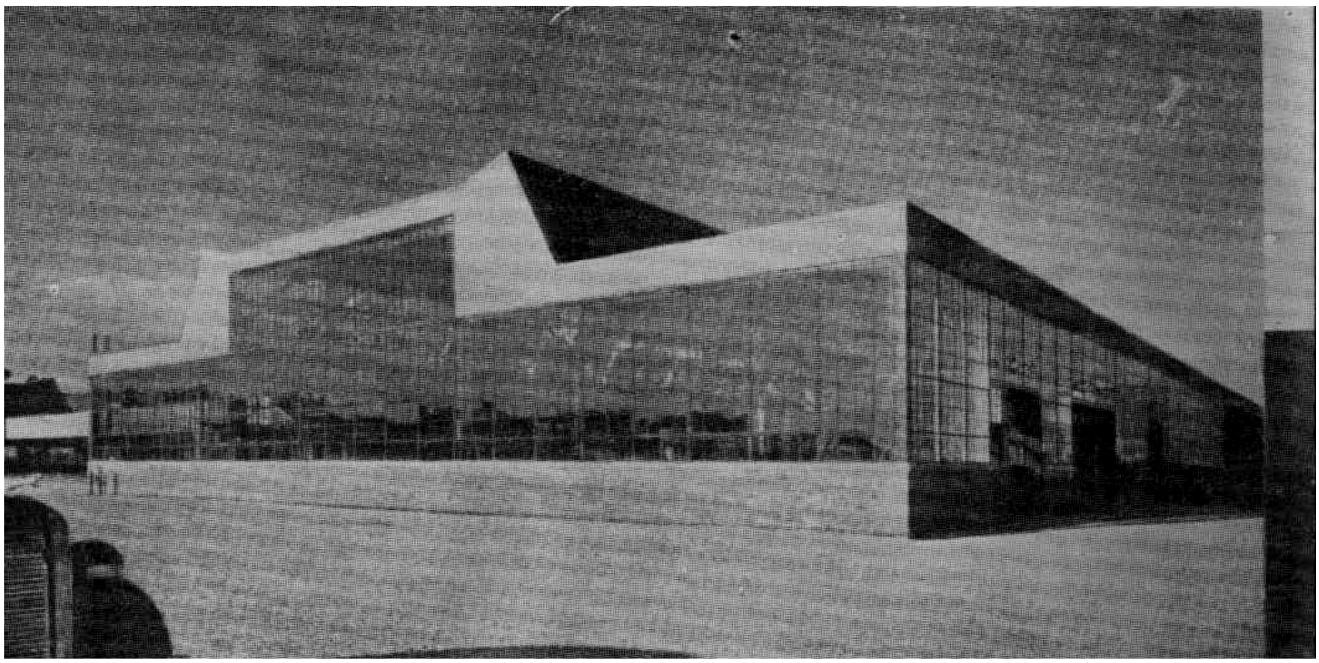


تصاویر شماره‌ی ۴۱ ـ ساختمانهای امریکائی که روش اروپائی در آنها بکار رفته است :

بالا ، راست : پ. گودوین و ا. استون : موزه‌ی هنر جدید ، نیویورك ــ ۱۹۳۹

بالا، چپ : و. لس کاتز : ساختمان لانگ فلو ، واشنگتن ــ ۱۹٤۰

پائین ، آ. کان : کارخانه‌ی دوج ، دوترویت ـ میشیگان ــ ۱۹۳۸



صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۸	۵	چرا ازلحاظ علمی	چه‌ازلحاظ علمی‌وچه‌فنی	
۸	۱۱	Qveen	Queen	
۹	۲۱	بودند ،	بودند(۲)،	
۱۰	۱	فرمی	جزئی	
۱۰	۱	می‌خور	می‌خورد	
۱۱	۱۷	قابل‌توجه‌ترند .	قابل‌توجه‌ترند(٤).	
۱۲	۸	دارای‌کمالی	دارای‌کمالی	
۱۲	۱٦	تمصیلی	تفصیلی	
۱۲	۲۵	مربوط میشود	به‌مفهوم‌معماری‌مربوط میشود	
۱۳	۱۱	بصری	مصری	
۱۴	۲۳	میکند	میکرد	
۱٤	۱۳	Dassav	Dessau	
۱۵	۹	(۵).		اشتباه‌ازمتن‌کتاب‌اصلی‌است
۱۷	۱	Poelziq	poelzig	
۱۷	۲	ott	otto	
۱۷	۹	Esprit	L'Esprit	
۲۱	۱۱	جدیدبود	جدید موجود بود	
۲٤	۱	تحقیق	تحقق	
۲۵	۲۲	کلاسیسیسم‌وحق	کلاسیسیم‌حق	
۲۵	۲٤	از ازدیاد	در ازدیاد	
۳۰	۹	زمینه‌ی	زمینه‌ای	
۳۰	۲۲	می‌کنیم	می‌کنم	
۳۱	۱۷	مصرف	مصروف	
۳۵	۱۱	بود .	بودند .	
۳٦	۱	تجربه‌ی‌گو	تجربه‌ی‌گرا	
۳۷	۱۵	پذیر	ناپذیر	
۳۸	۲۱	قیود	قیودی	
۳۸	۲۸	معماری	معمار	
۳۹	۸	عیب‌جوئی‌میشودوریشه	عیب‌جوئی‌میشود ، ریشهٔ	
۳۹	۹	می‌گردد.	گردد.	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۳۹	۱۸	رمانتیسیسمی	رمانتیسمی	
۴۳	۹	اروپاکه	اروپا ــ که	
۴۳	۱۰	تحریك	تحرك	
۴۳	۱۱	میدارندمحسوب	میدارند ــ محسوب	
۴۵	۱۰	بحر	بهر	
۴۷	۲۴	قـائی	غائی	
۴۹	۷	نمی‌سازد	می‌سازد	
۵۰	۱۰	ارزنده	زنده	
۵۰	۱۲	شباحت	شباهت	
۵۰	۲۴	رمانتیکی‌که	رمانتیکی بود که	
۵۰	۲۶	آسپوند	آسپلوند	
۵۱	۱	استفاده	استفاده‌ای	
۵۱	۲۸	بعاداتش	وعاداتش	
۵۲	۵	باامورد	برحسب مورد	
۵۳	۷	ممالك	ایالات	
۵۷	۱۶	ma و mvrato	ma ، murato	
۵۸	۴	گونه‌گوئی	گونه‌گونی	
۵۹	۱	باشد	باشدباید	
۵۹	۷	داشتن	داشتن چنین	
۶۰	۸	فکر	فکراو	
۶۰	۱۵	فضای‌بیرونی	فضای درونی	
۶۳	۱۱	بکاربردن	بابکاربردن	
۶۳	۱۵	ایده‌ای	ایده‌ی	
۷۳	۱۴	Charles	Charles را	
۷۴	۴	تمین	تعیین	
۷۴	۷	نقر	نفر	
۷۵	۱۹	افکار	انکار	
۷۶	۷	میداریم	میدارم	
۷۶	۱۲	اروپا	اروپاسازگار	
۷۶	۲۴	امیدوار	وامیدارد «و»درانتهای‌سطرقبل‌زائداست	
۷۷	۲	طریق	از طریق	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۷۷	٤	تربیت‌و	تربیت	
۷۸	٦	محمل	مهمل	
۷۹	۴	خبر	جز	
۷۹	۷	فونکسیفرمال	فونکسیونال	
۸۰	۹	شما	تنها	
۸٤	٥	کلاسیسم	کلاسیسیم	
۸٦	۷	دیگران	دیگرآن	
۸٦	۱۲	تالپسین	تالیسین	
۸٦	۲۷	صحین	صحیح	
۹۰	۱۳	بازگشت	باگذشت	
۹۱	۹	خوبی	خوب	
۹٤	۷	خانه‌ها	خانه‌های	
۹٤	۱٦	هنری	میز	
۹٥	۲٦	خارجی	داخلی	
۹٦	۳	درفشانی	درخشانی	
۱۰۰	۳۰	ندارم .»	نکنم.»(۳۱)	
۱۰۲	۱۷	نمود	نمودند	
۱۰۳	٦	نمی‌شناسم ».	نمی‌شناسم».)	
۱۰٦	۳	باخ	باغوبنا	
۱۰٦	۱٦	راه‌غنای	از راه غنای	
۱۰۷	۷	توسط	متوسط	
۱۰۹	۲۰	نمی‌باشد	نمی‌باشد (۳٤)	
۱۱۰	۲۸	او	رایت	
۱۱۱	۲۳	نگاشتن	نگاهداشتن	
۱۱۱	۲۸	آورد	آورد . »	
۱۱٥	۲۲	دیر	زیر	
۱۱۹	۲٤	معماری	در معماری	
۱۲٤	۱	معماری	معمار	
۱۲٤	٤	(۲۷)	(۳۷)	
۱۲٥	٤	مطمع	مطمح	
۱۲٥	۸	دارد	دارد خواسته‌ام	

صفحه	سطر	غلط	درست	توضیحات
۱۲۵	۱۷	هرگزسعی	سعی	
۱۲۷	۱	وزمانی	لیکن‌زمانی	
۱۲۷	۱	آمدکامل‌شد و	آمد وکامل‌شد	
۱۲۷	۲۲	خانواده‌ها	خانواده هارا	
۱۲۸	۱۹	بری	برای	
۱۲۹	۱۲	ارگانیك	ارگانیك	
۱۳۳	۳	بر	برای	
۱۳۴	۹	موفنیت	موفقیت	
۱۴۸	۱	Tungendstil	Jungendstil	
۱۴۸	۱۲	یك‌محافظه‌کار	محافظه‌کار	
۱۵۱	۱۳	درآکادمی	در انحصارآکادمی	
۱۵۴	۹	ازوزارت	دروزارت	
۱۶۱	۲۱	ساخته‌ای	خانه‌ی‌کارخانه‌ای	
۱۶۶	۲۳	غیرمتفربه	غیرمترقبه	
۱۶۸	۲۶	ساخته‌ای	خانه‌ی‌کارخانه‌ای	

صفحه ۱۳۶ تاریخ ۱۷۹۷ فورم‌خانه‌خازی رفورم‌خانه سازی

« « « « غرضه‌ی غرفه‌ی

صفحه ۱۳۷ اختراع‌دینامومربوط به سال ۱۸۳۱ است
تولد ایفل درسال ۱۸۳۲ بوده است
خبرکلیسیای سن‌ماری بایددرستون اول‌باشد

صفحه ۱۳۹ در ستون سوم در تاریخ ۱۸۶۱ « اولین قطار زیرزمینی لندن» جاافتاده است

صفحه ۱۴۰ بعد از تاریخ ۱۸۷۶ تاریخ ۱۸۷۸ می‌آید و « استفاده از .... جوشکاری‌برقی» باین تاریخ تعلق‌دارد

صفحه ۱۴۳ اولین‌پرواز از روی‌کانال مانش در تاریخ ۱۹۰۹ بوده‌است.

صفحه ۱۴۵ در تاریخ ۱۹۲۷ کلمه‌ی «ژنو» صحیح است و کلمه‌ی «طرح» از عبارت «۳۳۷ طرح عرضه‌شد » افتاده است .

انتشارات تالار ایران

شماره‌ی ۱۹۸ ، خیابان
شاهرضا مقابل دانشگاه تهران

۱۰۰ ریال