معمـاری و انفصال

برنارد چومی

معمـاری وانفصال

ترجمه‌ی:

حسام عشقی صنعتی

معمار و مدرس دانشگاه

مرتضی نیك‌فطرت

عضو هیئت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی، سما واحد کرج

سرشناسه	:	چومی، برنارد، ۱۹۴۴ - م.
عنوان و نام پدیدآور	:	معمـــاری و انفصال/ برنارد چومی ؛ ترجمه‌ی حسام عشقی‌صنعتی، مرتضی نیک‌فطرت.
مشخصات نشر	:	تهران : کتاب فکر نو ، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری	:	۳۴۴ ص.: مصور؛ ۱۴/۵×۲۱/۵س‌م.
شابک	:	۹۷۸۶۰۰۶۹۸۵۴۸۰
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا
موضوع	:	معماری و جامعه -- تاریخ-- قرن ۲۰م.
رده بندی دیویی	:	۷۲۰/۱۰۳۹۰۴۸۷۲۰
شماره کتابشناسی ملی	:	۵۶۱۶۲۹۰

برنارد چـــومی

معمـــاری وانفصال

ترجمه‌ی: حسام عشقی صنعتی، مرتضی نیک‌فطرت

مدیر تولید	آرش حیدریان
طراحی جلد	آرش حیدریان
چاپ اول	۱۳۹۹
لیتوگرافی/ چاپ	ولیعصر
شمارگان	۱۰۰۰ نسخه
قیمت	۵۰۰۰۰ تومان
شابک	۹۷۸-۶۰۰-۶۹۸۵-۴۸-۰

فروشگاه و مرکز پخش کتاب

تهران، خیابان انقلاب، روبروی دانشگاه تهران، نبش خیابان دانشگاه، پلاک ۱۷۶

کتاب فکر نو ۶۶۴۱۶۱۰۰

فـروشـگاه اینتـرنتی فکـر نـو؛ خریـدی کامـلاً متـفاوت را تجـربه کنیـد

Fekrenobook.ir Fekrenobook Fekreno

فهرست

معرفی نویسنده..... ۷
پیشگفتار مترجمان..... ۹
مقدمه نویسنده..... ۱۵

// فصل اول: فضا _۳۵
پارادوکسِ معماری..... ۳۷
پرسش‌هایی از فضا..... ۶۱
معماری و سرپیچی (عصیان)..... ۶۹
لذتِ معماری..... ۸۵

// فصل دوم: برنامه_۱۰۲
معماری و مرزها..... ۱۰۵
خشونتِ معماری..... ۱۲۵
فضاها و رویدادها..... ۱۴۳
سکانس‌ها (توالی‌ها)..... ۱۵۷

// فصل سوم: انفصال _۱۷۵
جنون و ترکیب‌پذیری..... ۱۷۷
میانجی‌گری انتزاعی و استراتژی..... ۱۹۵
انفصال..... ۲۱۳
De-, Dis-, Ex-..... ۲۲۱
شش مفهوم..... ۲۳۳

خشونتِ معماری

۱. هیـچ معمـاری‌ای بـدون کُنـش، هیـچ معمـاری‌ای بـدون رویـداد و هیـچ معمـاری‌ای بـدون برنامـه وجـود نـدارد.
۲. به واسطهٔ توسعه، هیچ معماری‌ای بدون خشونت نخواهد بود.

نخستین قسمت این بیانیه‌ها برعلیه جریان اصلی اندیشهٔ معماری است که از طریق ردِ طرفداری از فضا به بهای در نظر نگرفتن کُنش رخ می‌دهد.

در قسمت دوم این بیانیه بر این موضوع تأکید دارد که اگرچه منطق اشیاء و انسان وابسته به ارتباطشان با جهان اطراف است، لاجرم آن‌ها ناگزیرند که در یک مواجههٔ شدید روبروی هم بایستند. هرگونه ارتباطی میان یک ساختمان و کاربرش نوعی خشونت محسوب می‌شود. هر نوع استفاده‌ای از بنا به معنای دخالت بدن انسان به یک فضای مشخص است؛ نوعی سرک کشیدن از یک نظام به نظام دیگر... این دخالت و دستکاری در ایدهٔ معماری، امری ذاتی است. هرگونه تصور تقلیل‌گرایی در معماری به فضاهایش در ازای بی‌توجهی به رویدادهایش بینجامد، همان‌قدر ساده‌انگارانه است که معماری را صرفاً به نماهایش تقلیل دهیم.

منظور من از به کاربردن کلمهٔ «خشونت»، به معنایی خشونتی که منجر به آسیب روحی و جسمی شود، نیست. بلکه استعاره‌ای است از تنش ناشی از رابطهٔ میان افراد و فضاهای اطرافشان می‌باشد. موضوع این بحث صرفاً مرتبط با سبک‌ها نیست: این مسئله منحصر به خشونت بیشتر یا کمترِ معماری مدرن نسبت به معماری کلاسیک و یا تغییرات حاصل از

فاشیست، سوسیالیست و یا بومی نیست. درواقع پربیراه نگفته‌ایم اگر ارتباط میان معماری و خشونت را شبیه به ارتباط ناگسستنی میان زندان و زندانبان، پلیس و مجرم، دکتر و مریض و نظم و بی‌نظمی بیان کنیم. همچنین بیانگر این موضوع است که کنش‌ها باعث تعریف فضاها می‌شوند و فضاها نیز باعث تعریف کنش‌ها می‌شوند. هرگونه تفسیری از معماری، ترسیم یا نشانه‌گذاری[1]، مانع نمایش این حقیقت می‌گردد که یک رابطهٔ دوطرفه و جدایی‌ناپذیر میان کُنش و فضا به وجود می‌آید.

آنچه که باید به طور دقیق به آن پرداخته شود، دستیابی و حصولِ این مطلب است که چه اندازه رابطهٔ میان کُنش و فضا در امتداد هم و یا در ضدیت باهم هستند. (انسان در برابر فضاها) ارتباطی که در آن، خواه انسان یا فضا نسبت به طرف دیگر معادله، تأثیرپذیری خود را به عنوان وجه غالب نشان می‌دهند.

بدن‌ها، فضا را به مبارزه می‌طلبند

نخست، خشونتی وجود دارد که همهٔ افراد با حضور خود و با دخالت خود به نظم کنترل‌شدهٔ معماری، به فضاها تحمیل می‌نمایند، ورود به ساختمان ممکن است یک عملِ خوشایند باشد، اما با تعادل یک هندسهٔ کاملاً منظم در ستیز است. (آیا عکس‌های معماری حتی شامل دوندگان، مبارزان و عاشقان نیز هست؟) از طریق حرکات سیال و غیرقابل‌پیش‌بینی بدن‌ها، گونه‌های مختلف و جدید و غیرمنتظرهٔ فضایی حادث می‌شوند و به وجود می‌آیند. آنگاه که بدن‌ها برعلیه قوانین وضع‌شده برآمده از اندیشهٔ معماری یورش می‌برند، معماری تبدیل به ارگانیسمی می‌شود که صرفاً در تعامل دائمی با کاربران قرار می‌گیرد. بی‌جهت نیست که همیشه به بدن انسان در معماری به دیده شک و سوءظن نگریسته شده است: زیرا بدن همواره محدودیت‌هایی در برابر بلندپروازی‌های بسیار شدید معمارانه قرار می‌دهد. بدن، خلوص ناشی از نظم معماری را مغشوش می‌کند. به نوعی معادل یک ممنوعهٔ خطرناک قلمداد می‌شود.

البته خشونت همیشه وجود ندارد. اغلب مانند شورش‌ها، منازعات و انقلاب‌ها دارای مدت‌زمانی محدودی هستند که در این موقعیت‌ها خشونت بدن علیه فضا رخ می‌دهد.

1- Notation

با این حال همیشه به صورت ضمنی و تلویحی قابل فهم است. هر دری، نمایانگر حرکت شخصی است که از چارچوب آن عبور می‌کند. هر کریدوری نشان‌دهنده تسلسل حرکتی است که یک در، آن را مسدود می‌کند. هر فضای معماری نشان‌دهنده (و در آرزوی) حضور سرزده‌ای است که می‌خواهد در آن ساکن شود.

فضا، بدن‌ها را به مبارزه فرامی‌خواند

اما اگر بدن‌ها، خلوص فضای معماری را به مبارزه می‌طلبند، ممکن است که در مورد رخدادِ حالت معکوس آن، شگفت‌زده شوید: خشونت‌های ناشی از ازدحام جمعیت در یک راهروی باریک که منجر به خشونت نمادین و فیزیکی ساختمان نسبت به کاربرانش می‌شود.

این نکته حائز اهمیت است که: من نمی‌خواهم رویکردهای اخیر مرتبط با درک رفتار انسان در معماری را اصلاح کنم. در عوض امیدوار به تأکید بر وجود محض حضور فیزیکی هستم و همچنین تأکید بر این حقیقت که این نوعِ خشونت ساختمان کاملاً غیر عامدانه و در یک بستر تخیلی اتفاق می‌افتد.

مکانی که بدن شما در آن ساکن شده است، در خیال و ناخودآگاه شما به مثابهٔ فضایی که دارای امکان آسایش بخشی یا مخاطره انگیزی است، ثبت شده است. اگر مجبور به کنارنهادنِ تصورات فضایی خود شدید، آنگاه چه خواهد شد؟ همچون شکنجه گری که شما را به عنوان قربانی خود رنج می‌دهد؛ زیرا او می‌خواهد با قربانی‌اش آن‌گونه رفتار کند که شما هویت خود به مثابهٔ یک سوژه را از دست بدهید و ناگهان می‌بینید که انتخاب دیگری ندارید و فرار کردن از این وضعیت غیرممکن می‌شود؛ مانند زمانی که اتاق‌ها بسیار کوچک یا بسیار بزرگ هستند. سقف‌ها بسیار کوتاه و یا بسیار بلند هستند. خشونتی که از طریق فضا رخ می‌دهد، موجب احساس آزردگی در فضا می‌گردد.

ویلا روتوندا اثر پالادیو را در نظر بگیرید. شما در یکی از مسیرهایش گام برمی‌دارید و از فضای مرکزی عبور می‌کنید و به سمت دیگری می‌روید. به جای مناظر دامنه‌های اطراف محوطه، فقط و فقط جوانب دیگر ویلا، چشمان شما را تسخیر کرده است. این تکرار بی‌وقفه در ابتدا اشتیاق برانگیز است، اما دیری نمی‌پاید که این حالت تبدیل به یک احساس سادیستی، غیرقابل‌تحمل و خشونت‌بار می‌گردد.

چنین شیوه‌های فضایی ناراحت‌کننده‌ای می‌تواند در هر فرمی اتفاق افتد؛ از قبیل اتاق‌های بی‌پژواک[۱]، که دریافت‌های حسی در آن به حداقل می‌رسد و یا فضاهای بی‌شکلی که از لحاظ روان‌شناختی بر انسان تأثیر منفی می‌گذارد. همانند راه‌پله‌هایی با شیب تند و خطرناک، راهروهایی که عمداً برای یک جمعیت عظیم، بسیار باریک ساخته شود که این موارد به مثابهٔ معرفی یک تغییر رادیکال از معماری به مثابهٔ یک ابژهٔ قابل تعمّق، به معماری به مثابهٔ یک ابزار منحرف‌کنندهٔ عملکرد می‌باشد. با این حال باید بر این موضوع تأکید کرد که سوژهٔ دریافت‌کننده -من یا شما- ممکن است که خود، تمایل به چنین تهاجم و خشونت فضایی داشته باشد. به‌عنوان‌مثال شما ممکن است که به یک کنسرت راک بروید و در آنجا با لذت، شنوای اصوات خشن و دردآوری –درعین‌حال خوشایند- باشید که از طریق بلندگوهای قوی به گوش شما پرتاب می‌شوند. مکان‌هایی که به صداهای بیش‌ازحد اهمیت می‌دهند، مکان‌هایی را پیشنهاد می‌دهند که دارای فضای بسیار وسیعی باشند. عشق به خشونت از دیرباز، یک لذّت باستانی محسوب می‌شده است.

چرا تئوری‌های معماری به طور مداوم تصدیق چنین لذت‌های ناشی از خشونت را رد می‌کند و اغلب مدعی است (حداقل به صورت رسمی) که معماری می‌بایست در جهت مطلوبیت بصری و راحتی بدن باشد؟ این پیش‌فرض به نظر می‌رسد که نوعی کنجکاوی ناشی از تجربهٔ لذت خشونت در فعالیت‌های روزمره زندگی انسان از صداهای ناموزون در موسیقی گرفته تا صدای برخورد بدن‌ها در یک مسابقه ورزشی، از فیلم‌های گانگستری گرفته تا آثار تن‌کامهٔ[۲] مارکی دو ساد[۳] باشد.

خشونت رسمی

چه کسی مسئولیت ایجاد این‌گونه لذت‌های گسترده فضایی، شکنجه‌های معمارانهٔ مختل‌کننده، مسیرهای پرپیچ‌وخم موجود در گذرگاه‌ها توأم با چشم‌اندازهای

۱- Anechoic chamber: اتاق بی پژواک؛ اتاقی که کف، سقف و تمام دیواره‌های آن به منظور کمینه کردن بازتاب صدا، با مادهٔ جاذب صدا پوشانده شده است. م.

2- Erotic

۳- Marquis Alphonse François de Sade: (۱۸۱۴-۱۷۴۰) مارکی آلفونس فرانسوا دو ساد؛ نویسنده و فیلسوف فرانسوی. او ۳۰ سال از زندگی‌اش را در زندان گذراند. ساد کتاب‌های زیادی نوشت که رمان ژوستین از آثار معروف اوست. کلمهٔ سادیسم از نام این نویسنده گرفته‌شده است. در حقیقت فلسفهٔ ساد، داشتن روابط آزاد جنسی و میل به آزار جنسی است. این دیدگاه در زمان او در فرانسه بسیار مورد انتقاد واقع شد. مضمون اصلی آثار او برداشتی افراطی از مفاهیم عصر روشنگری همچون آزادی، سلطه بر طبیعت، خودآیینی اخلاق و نقد کلیسا بود. م.

بی‌نظیـر و گیج‌کننـده و رویدادهـای تئاترگونـی اسـت کـه در آن بازیگـر، کامل‌کننـدهٔ صحنهٔ دکـور اسـت؟ چـه کسـی...؟ معمـار؟ از قـرن هفدهـم میـلادی و بـا صحنه‌سـازی‌های سراسـر باشـکوه برنینـی[۱] و بـه دنبـال آن طراحی باشـکوه مانسـارت[۲] بـرای لویـی چهاردهم و همچنیـن طراحـی مرکـز اجتماعـات زیبـا و مخـوف توسـط آلبرت اِشـپیر (بـرای هیتلر). همـهٔ ایـن اقدامـات بدیع و نشـان‌دهندهٔ خشـونت -ناشـی از ترکیبـی بی‌نظیر از بـدن زنده و سـنگ مـرده- ممکـن اسـت کـه هنگامـی که وارد یک سـاختمان می‌شـوید بارهـا و بارها تکـرار شـود، امـا همچنـان بی‌همتـا و بی‌نظیـر هسـتند. معمـار، همیشـه در رؤیـای زدودن ایـن خشـونت غیرقابل‌کنتـرل و هدایـت بدن‌هـای مطیـع در مسـیرهای پیش‌بینـی شـده اسـت و گهگاهـی در امتـداد رامپ‌هایـی کـه چشـم‌انداز بدیعـی را فراهـم می‌کنـد و حرکات عصیانگرانـه بـدن در فضـا را رسـمی می‌کنـد.

مرکز کارپنتر لوکوربوزیه[۳] با رمپِ ورودی‌اش که قاعدهٔ ساختمان‌سازی را نقض کرده است، یک جنبش واقعی و عینی بدن‌هاست که در یک تودهٔ[۴] معمارانه ایجاد شده است و یا برعکس: می‌توان این‌گونه گفت که حجم صُلب و توپری است که به اجبار مسیرهایی را در آن برای حرکتِ بدن‌ها، ایجاد کرده است.

در اصل می‌توان این‌گونه گفت که تعامل خودجوش میان بدن و فضا اغلب به واسطهٔ تشریفات خاصی اتفاق می‌افتد. به‌عنوان‌مثال، برگزاری مراسمات قرن شانزدهمی و اجرای نمایش فتح کاخ زمستانی در سن‌پترزبورگ توسط ناتان آلتمن[۵] (به مناسبت جشن سالگرد انقلاب اکتبر روسیه در سال ۱۹۱۷) نمونه‌هایی از مراسمات آیینی مبتنی بر خشونت تشریفاتی هستند. با برگزاری مکرر این مراسمات، همه اتفاقات مرتبط با رویداد اصلی آن حادثه (فتح کاخ) که (به دلیل ماهیت واقعی بودنش) قابل کنترل نبودند را محدود می‌کرد: از قبیل انتخاب زمان و مکان و انتخاب قربانی...

۱- Bernini: (۱۶۸۰-۱۵۹۸) جیان لورنزو برنینی؛ شاید بتوان این هنرمند ایتالیایی را بزرگ‌ترین مجسمه‌ساز قرن هفدهم و یک معمار برجسته نامید. برنینی کسی بود که سبک باروک را در مجسمه‌سازی به وجود آورد و آن را تا درجه‌ای توسعه داد که سایر هنرمندان تنها نقشی کم‌اهمیت در این سبک بازی می‌کنند. او جدای از مجسمه‌سازی، یک معمار موفق و شناخته‌شده نیز به حساب می‌آمد. م.

2- Mansart

3- Le Corbusier’s Carpenter Center

4- Mass

۵- Nathan Isaevich Altman: (۱۹۷۰-۱۸۸۹) ناتان ایزاوویچ آلتمن؛ هنرمند آوانگارد روسیه در اوایل قرن بیستم میلادی، نقاش کوبیست، طراح صحنه و تصویرگر کتاب. م.

درواقع این مراسمات به ارتباط به‌هم‌پیوسته و محکم میان کُنش و فضا اشاره دارد و ایجادکنندهٔ یک نظم جدید در تقابل با بی‌نظمی موجود در رویدادهای واقعی مربوط به آن مراسم است. هنگامی که میان تنش‌ها توازنی برقرار گردد و تبدیل به موضوع (مراسم) متداولی گردد، آنگاه ضروری به نظر می‌رسد که هیچ اجزایی نباید از مسیر توجه خارج شود. هیچ موضوع غیرعادی و غیرمنتظره‌ای نباید اتفاق بیفتد و کنترل و نظارت باید به صورت دقیق انجام شود.

برنامه‌ها: تقابل به مثل[1] و ناسازگاری[2] (تضاد)

البته چنین کنترل‌هایی به احتمال زیاد محقق نخواهد شد. اگر معماران بتوانند هر جنبش فردی و اجتماعی را به‌سان نوعی باله مکانیکیِ معماری (کنترل شئون زندگی مردم از طریق معماری به مثابهٔ اجزای مکانیکی قابل کنترل)، برنامه‌ریزی کنند، آنگاه بعضی از رژیم‌ها و حکومت‌ها باقی خواهند ماند؛ مانند تظاهرات سالانه حزب نازی در نورنبرگ آلمان و یا اجرای نمایش خیمه‌شب‌بازی از یک صمیمیت فضایی. البته هر حرکت خودجوشی که در یک کریدور صلب شکل بگیرد، باعث زنده ماندن حکومت‌ها نخواهد شد.

این رابطه بسیار ظریف است و فراتر از مسئله قدرت است و فراتر از این مسئله است که معماری بتواند حاکم و مسلط بر رویداد شود و برعکس. این ارتباط به نوعی به‌سان رابطهٔ میان زندانبان و زندانی است و یا شکار و شکارچی است. هم شکار و هم شکارچی نیازهای اولیه‌ای فارغ از موضوع شکار دارند. به‌عنوان‌مثال غذا، سرپناه و موضوعاتی این‌چنینی. اگرچه رابطهٔ آن‌ها یک بازی مرگبار است، اما مستقل از این رابطه از برآورده شدن نیازهای مشترکشان احساس رضایت می‌کنند. آن‌ها نسبت به نیازهایشان خودبسنده هستند. تنها زمانی که آن‌ها در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، نوعی استراتژی‌های که وابسته به طرف مقابل است را اتخاذ می‌کنند که شناخت این موضوع که کدام‌یک ابتکار عمل را به دست می‌گیرد و کدام‌یک پاسخ‌دهنده به آن می‌باشد، غیرممکن است. مشابه همین اتفاق در معماری و روش ساختمان‌سازی در ارتباط با کاربرانش یا فضاهای مرتبط با رویدادها و برنامه‌ها اتفاق می‌افتد. برای هرگونه ساماندهی به منظور تکرار یک رویدادها از قبل اطلاع‌رسانی خواهد شد. برنامه‌ای تنظیم می‌گردد و گزارشی از روند رویداد به صورت رسمی منتشر خواهد شد.

1- Reciprocity
2- Conflict

هنگامی که فضاها و برنامه‌ها به صورت گسترده‌ای از هم مستقل باشند، آنگاه نظاره‌گر یک استراتژی ناشی از بی‌تفاوتی این دو مقوله هستیم که در آن ملاحظات و مسائل معماری به اصول سودمندگرایی بستگی ندارد و فضا و رویداد هریک منطق خاص خود را دارند. همانند قصر بلورین[1] و آلونک‌های خنثی نمایشگاه‌های عظیم قرن نوزدهمی که هر چیزی در آن در معرض نمایش قرار می‌گرفت: اعم از فیل‌های مزیّن به پارچه‌های ابریشمی تزیین‌شدهٔ کمیاب تا مسابقات جهانی بوکس. یا خانهٔ گریت ریتولد در اوترِخت که یک عملِ معماری قابل توجه در زبان معماری بود و یک خانهٔ ناخوشایند برای زندگی کردن. دلیل این موضوع شاید به دلیل مجاورت ناشی از بی‌تفاوتی بین فضا و کاربرد آن بوده است.

در بعضی موارد، فضاهای معماری و برنامه‌ها می‌توانند به طور کامل به هم وابسته باشند و شرایط وجودی آن‌ها به طور کامل به هم مرتبط باشد. در این نمونه‌ها، بینش معمار به نیازهای کاربر، مشخص‌کنندهٔ تصمیمات معمارانه است (که ممکن است مشخص‌کنندهٔ نگرش‌های کاربر باشد). معمار، یک مجموعه را طراحی می‌کند، سناریو آن را می‌نویسد و بازیگران فضا را هدایت می‌کند. چیدمانِ آشپزخانهٔ ایده‌آل جنبش ورکبوند در دههٔ ۱۹۲۰ را می‌توان در این زمینه مثال زد که در هر قسمت از آن به موضوع بیومکانیک (مطالعهٔ ساختار و عملکرد جنبه‌های مکانیکی سیستم بیولوژیکی) یک زن خانه‌دار توجه شده است؛ و فعالیت‌های او را با دقت در هنگام طراحی مورد توجه قرار داده است. مشابه آنچه که تحت عنوان بیومکانیک مایرهولد[2] در تئاتر و از طریق طراحی صحنه‌های پاپووا[3] شکل گرفت که در آن منطق شخصیت‌های تئاتر با منطق ناشی از محیط پویای صحنهٔ تئاتر در تعامل یا تقابل

1- Cryśtal Palace

۲- Vsevolod Meyerhold: (۱۹۴۰-۱۸۷۴) وسولد میرهولد؛ کارگردان آونگارد روس و یکی از برجسته‌ترین شاگردان استانیسلاوسکی. میرهولد در حوزهٔ تئاتر مدرن همان نقشی را بر عهده داشت که «شوئنبرگ» در موسیقی. آثار و فعالیت‌های میرهولد از کارگاه هنر مسکو و تحت حمایت‌های استادش آغاز گشت و در نهایت به آشنایی او با گونه‌های مختلف تئاتری منجر شد. او از ابتدا در جست‌وجو و بازتعریف امکانات زبانی تئاتر قرن بیستم بود. میرهولد در برابر تئاتر ناتورالیستی به واکنش منفی پرداخت و بر این عقیده پای می‌فشرد که اجراگران بسیار بیشتر از تقلید صرف، واجد ظرفیت و قابلیت گسترش حرکات بدن هستند. همین اعتقاد باعث شد تا او سیستمی به نام «بیومکانیک» را برای تمرینات بدنی طراحی کند. میرهولد به جای تأکید بر انگیزه‌های درونی بازیگران، انگیزهٔ جسمانی و بازتاب حسی را جایگزین کرد و معتقد بود بازیگر برای آفریدن احساس شادمانی فراوان در خویشتن و در تماشاگر لازم نیست خود را به رفتارهایی که جامعه به صورت استاندارد درآورده محدود کند. میرهولد با الهام از طراحی صحنهٔ کانستروکتیویسم مکانی را به وجود آورد تا با ایجاد ماشین بازی عمل بازیگرانش را شدت بخشد و به بازیگر تعلیم داد، اشیا و فضای پیرامونش را به کار گیرد. م.

۳- Lyubov Popova: (۱۹۲۴-۱۸۸۹) لیوبوف سرگیونا پوپوا؛ هنرمند آوانگارد روسی، نقاش و طراح صحنه در سبک‌های کوبیسم، کانستراکتیویسم، سوپرماتیسم و هنرهای انتزاعی. م.

می‌باشد. همچنین می‌توان موزهٔ گوگنهایم فرانک لوید رایت را مثال زد. در اینجا مسئله این نیست که فضا یا حرکت، کدام‌یک بر دیگری ارجحیت دارند؟ زیرا درنهایت بین این دو عامل، پیوند عمیقی وجود دارد و آن‌ها در مجموعه‌ای از روابط در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و تنها مسئلهٔ قدرت می‌تواند دستورالعمل‌ها را تغییر دهد.

(علت تأکید من بر وابستگی و عدم وابستگی میان فضاها و برنامه‌ها، پافشاری بر این حقیقت است که آن‌ها صرف‌نظر از ایدئولوژی‌های تجویزشده از قبیل مدرنیسم در برابر انسان‌گرایی، فرمالیسم در برابر عملکردگرایی و... که معماران و منتقدان اغلب تمایل به ترویج آن دارند، وجود دارند.)

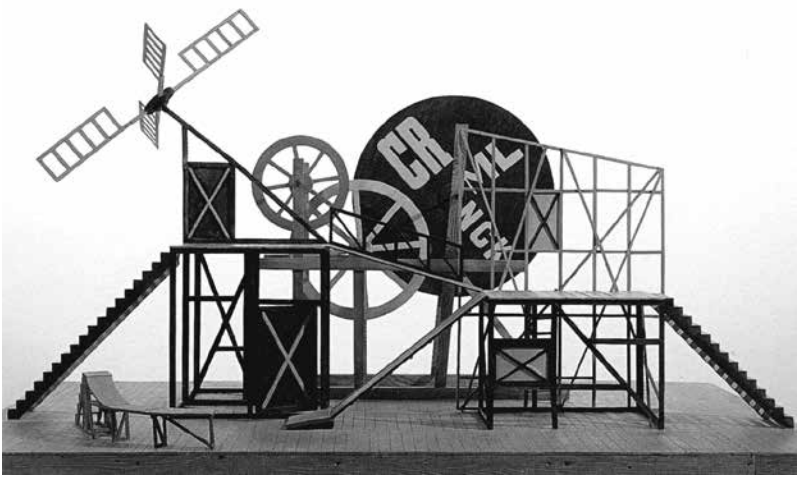
البته بیشتر ارتباطات قطعاً مابین آن‌دو رخ داده است. شما می‌توانید در آشپزخانه بخوابید و یا در آن دعوا کنید یا عشق بورزید. این تغییرات بدون معنا نیستند. هنگامی که به گونه‌شناسی زندان‌های قرن هجدهم بنگریم، متوجه می‌شویم که ساختار زندان‌ها در قرن هجدهم، در قرن بیستم تبدیل به تالارهای عمومی شهر گردید، تغییری که ناگزیر یک بیانیهٔ انتقادی دربارهٔ نهادها را ایجاب می‌نمود.

هنگامی که یک فضای زیرشیروانی در یک کارخانه یا انبار و ... در منهتن، تبدیل به یک مسکن شد، یک تغییر مشابه اتفاق افتاد؛ تغییری که بی‌شک حس دراماتیک کمتری داشت. فضاها از طریق کنش‌ها، باکیفیت می‌شوند، همان‌طور که کنش‌ها نیز از طریق فضا کیفیت پیدا می‌کنند. درعین‌حال که هر دو، مستقل از هم هستند، اما یکی بدون دیگری رخ نمی‌دهد. تنها هنگامی که آن‌ها به هم ارتباط پیدا می‌کنند، بر هم تأثیر می‌گذارند. اکنون بیایید تجربیات کُولِشوف[1] را بررسی کنیم، آنجا که تصویر چهرهٔ بی‌حس بازیگران را در شرایط مختلف معرفی می‌کند و بیننده حالات مختلفی را به سبب کنار هم قرارگیری[2] پیاپی شات‌ها خوانش می‌کند. همین اتفاق در معماری هم رخ می‌دهد: رویداد در هر فضای جدید تغییر می‌کند و یا برعکس نیز می‌تواند رخ دهد: با استناد به داده‌ها به نظر می‌رسد که فضای «مستقل»[3] در یک برنامهٔ متغیر به سطح جدیدی از معنا می‌رسد. (فضا

۱- Lev Vladimirovich Kuleshov: (۱۹۷۰-۱۸۹۹) لِف ولادیمیرویچ کولشوف؛ کارگردان فیلم، فیلم‌نامه‌نویس و هنرپیشه اهل امپراتوری روسیه. م.

2- Juxtaposition

3- Autonomous



مجموعهٔ مکانیکی فانتزی، طراحی صحنه اثر لیوبوف پاپووا، برای نمایش همسر بزرگوار (The Magnanimous Cuckold)، ۱۹۲۲

تغییر ماهیت می‌دهد.) رویداد و فضا باهم یکی نمی‌شوند، اما بر هم تأثیرگذار هستند. به طور مشابه اگر کلیسای سیستین[1] در واتیکان (اقامتگاه رسمی پاپ) صرفاً به خاطر رویدادهای ترسیم‌شده در تزیینات زیر سقف به کار برده می‌شد، معماری به دلیل تسلیم شدن در برابر خواسته‌های معمولِ خود در آنجا متوقف می‌شود. برای مدتی، سرپیچی، واقعی و قدرتمند است. با این حال، سرپیچی از انتظارات فرهنگی به زودی به یک امر پذیرفته‌شده تبدیل می‌شود. همانند کولاژهای خشونت‌آمیز سورئالیستی که الهام‌بخش شعارهای تبلیغاتی است، نقض قوانین با زندگی روزمره پیوند داده می‌شوند؛ چه از طریق انگیزه‌های نمادین یا تکنولوژیک.

اگر خشونت، کلید استعاری برای نشان‌دادن شدت رابطه محسوب می‌شود، آنگاه بخش عمده‌ای از وجه فیزیکی معماری مفهوم استعاره را ارتقاء می‌بخشد. حس عمیقی وجود دارد؛ یک تن‌کامگی مداوم در معماری. زمینهٔ خشونت‌ها با توجه به نیروها متفاوت است که تحت تأثیر نیروها، گاهی منطقی عمل می‌کند و گاهی از وادی منطق خارج می‌شود. نیروها می‌توانند ناکارآمد و زیاده از حد باشند. فعالیت کم- رفتارِ دوری‌گزینانه از محیط و محرّک‌ها[2]- در یک خانه می‌تواند بیش‌فعالی[3] را مختل کند. افراط در فعالیتِ زاهدانه[4] یا عیاش‌مابانه[5] موضوعاتی است که در تئوری‌های معماری به آن‌ها اشاره شده است. از کیفیت زندگی زاهدانه موردنظر گریت ریتولد یا خانهٔ لودویک ویتگنشتاین که به طرز اجتناب‌ناپذیری اشاره بر افراطی‌ترین نوع عیاشی دارد. (دورنمای ویژگی‌های فرهنگی صرفاً بر نحوهٔ درک خشونت تأثیرگذار است، اما ماهیت آن را تغییر نمی‌دهد: سیلی زدن به صورت کسی که عاشق شماست از فرهنگی به فرهنگی دیگر برداشت متفاوتی دارد.)

معماری و رویدادها، دائماً چه به وضوح و چه به صورت ضمنی از قواعد یکدیگر عدول می‌کنند. این قواعد و ترکیبات سازمان‌یافته ممکن است که زیر سؤال بروند، اما همیشه به عنوان نقطهٔ مرجع باقی می‌مانند. یک ساختمان در برابر مجموعهٔ فعالیت‌هایی که مترصد نفی‌اش می‌باشند، همیشه به عنوان یک نقطهٔ مرجع محسوب می‌شود. یک نظریهٔ معماری،

1- Sistine Chapel
2- Hypoactivity
3- Hyperactivity
4- Asceticism
5- Orgiastic

دیوان عالی کشور بخش استیناف، نیویورک، ۱۹۰۰.

فریتس لَنگ، متروپلیس، ۱۹۲۶.

کاخ تمدن ایتالیا، رم، ۱۹۴۲.

یک نظریهٔ مبتنی بر نظمی است که توسط استعمال فراوان ساختمان مورد تهدید قرارگرفته است و بالعکس.

ادغام نمودن مفهوم خشونت در مکانیسم معماری – هدفِ بحث من- در نهایت در قالب یک لذت[1] جدید در معماری به نتیجه می‌رسد. خشونتِ معماری مانند هر فرم دیگری از خشونت، دربرگیرندهٔ امکان تغییر و بازسازی است. به‌مانند هر خشونتی، خشونت معماری معطوف به جنبه‌های عمیقاً دیونوسی[2] است که باید درک شود و تناقض‌هایش در یک حالت پویا در ارتباط با تضادها و تکامل‌هایش حفظ گردد.

به صورت گذرا، دو نوع از خشونت قابل رصدکردن است. گونه‌هایی که صرفاً مخصوص معماری نیستند. نوع اول، خشونت فرمی است که به تضاد میان ابژه‌ها سروکار دارد؛ از قبیل خشونت فرم در برابر فرم، خشونتِ ناشی از کنارهم‌گذاری[3] (هم پیوندی) در آثار جیووانی باتیستا پیرانزی، کولاژهای موسوم به مِرزبائو[4] از کورت شویترس[5] و دیگر برخوردهای معمارانه. اعوجاج‌ها[6]، گسست‌ها[7]، به‌هم‌فشردگی‌ها، چندتکه شدن[8] و انفصال‌ها از ملازمات دست‌کاری فرم هستند.

همچنین به واسطهٔ هرگونه ساخت و سازی که با این نوع از دست‌کاری‌ها انجام می‌شود، در محیط اطرافشان اختلال ایجاد می‌کنند، زیرا آن‌ها نه‌تنها جایگزین هر چیزی که شوند، آن را از بین می‌برند، بلکه به قلمرو اطراف آن موقعیتی که اشغال کرده‌اند نیز تجاوز

1- Pleasure

۲- Dionysian: پیروان دیونسیوس (Dionysus)؛ الههٔ میگساری، حاصلخیزی و زراعت در یونان باستان. م.

3- Juxtapositions

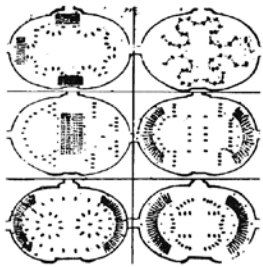
4- Merzbau

۵- Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters: (۱۸۸۷-۱۹۴۸) کورت هرمان ادوارد کارل یولیوس شویترس؛ نگارگر آلمانی. شویترس در چندین سبک و رسانه کار کرد، از آن جمله دادائیسم، ساخت‌گرایی، سوررئالیسم، سفال‌گری، آواها، نگارگری، مجسمه‌سازی، هنر گرافیک، نقاشی‌خط و چیزی که در آیندهٔ هنر چیدمان خوانده شد. او بیشتر به دلیل کلاژهایش که تصاویر مرتس نام دارد مشهور است. ابتدا تحت تأثیر آثار کاندینسکی قرار گرفت. پس از جنگ جهانی اول به دادائیست‌های آلمانی پیوست. در سال ۱۹۱۸، یک گروه دادا در هانوفر تأسیس کرد و اصطلاح «مرزبائو»-چیزی شبیه «دادا» را پیش نهاد. در همین زمان نخستین اثر انتزاعی‌اش را آفرید. بعدها نازی‌ها آثارش را در زمرهٔ «هنر فاسد» شمردند. مدتی در نروژ ۱۹۳۰-۱۹۳۷ و سپس در انگلستان ساکن شد. شویترس بیشتر آثارش را به صورت تکه چسبانی یا کنستروکسیون می‌ساخت و در آن‌ها اشیا دورریختنی استفاده می‌کرد تا ذهن تماشاگر را به واکنش وادارد. م.

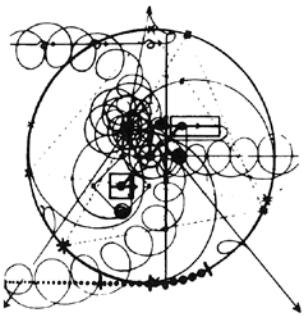
6- Distortions

7- Ruptures

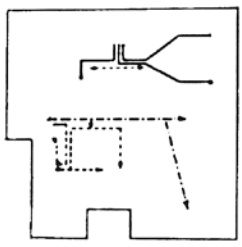
8- Fragmentations



دیاگرام‌های مراسم‌های ویژهٔ مجلل، فلورانس، قرن شانزدهم.

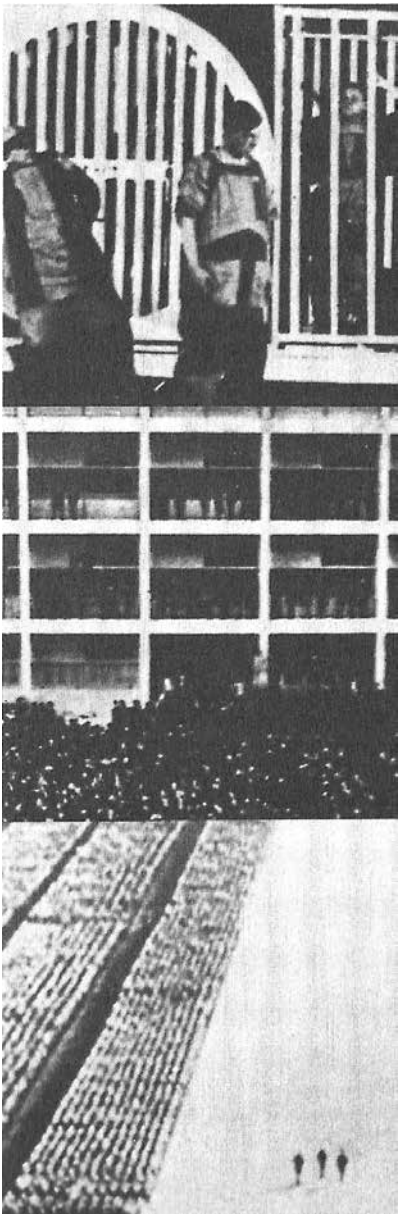


أسکار شِلمر، دیاگرام حرکات رقص، ۱۹۲۶.



الکساندر کِلین، طرح‌هایی از زندگی بدون اصطکاک، ۱۹۲۸.

دیاگرامی از حرکات تاکتیکی فوتبال.



وسـوالد مِیرهولد و واروارا اِسـتپانووا، تنظیم شـده برای مرگ تارلکین، ۱۹۲۲.

ایلیا و پانتِلِیمون گوسلوف، باشگاه زوپف، مسکو، ۱۹۲۸.

جوزپه تِرانی، کازا دِل فَشّو، کومو، ۱۹۳۶-۱۹۳۲.

نموده و حریم آن را نقض می‌کنند؛ مانند خشونتِ خانه‌ای که آدولف لوس برای تریستان تزارا[۱] در بستری از خانه‌های بومی حومهٔ پاریس قرن نوزدهمی ساخته است و یا از سوی دیگر اثر مخرب یک بنا با اشاراتی تاریخی در یک خیابان با نماهای آزاد. این خشونت زمینه‌گرایانه، چیزی جز خشونت مجادله‌آمیز ناشی از اختلاف بین دو چیز نیست، اختلاف در مباحثی که مرتبط با جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و زیبایی‌شناختی است.

یک درب در احاطهٔ ستون‌های شکستهٔ کرنتینی که بارِ یک سنتوری با نور نئون پیچ‌خورده در آن را تحمل می‌کند و بیشتر از آنکه نشان‌دهندهٔ خشونت باشد، مضحک و خنده‌دار به نظر می‌رسد. با این حال این «درب آهنی»[۲]، مترادف و توضیحی در باب بحران فرهنگیِ زبان است. رُمان بیداری (شب‌زنده‌داری) فینه گان[۳] اثر جیمز جویس[۴] نشان‌دهندهٔ عصیانگری‌های خاصی است که می‌تواند عناصر تشکیل‌دهندهٔ زبان معماری (از قبیل ستون‌ها، پله‌ها، پنجره‌ها و ترکیبات مختلف آن‌ها) را زیر سؤال ببرد[۵]، همان‌طور که هر دورهٔ فرهنگی چه در باوهاوس باشد و چه در بوزار، تعریف خاص خود را دارند. این نافرمانی شکلی در نهایت بی‌ضرر است و حتی می‌تواند پایه‌گذار سبک جدیدی باشد، زیرا به آهستگی و به مرور، قبح شخصیت بیش‌ازحد ساختارشکنانه خود را از دست رفته می‌بینند؛ بنابراین یک لذت جدید و تدوین یک قاعده و هنجار جدید که به نوبهٔ خود ستیزه‌جویانه است، اعلام موجودیت می‌کند.

نوع دوم خشونت، یک استعاره نیست. خشونت برنامه محور که شامل کاربردها، کنش‌ها، رویدادها و برنامه‌هایی است که چه به صورت تصادفی و یا از طریق طراحی، زیان‌آور و مخرّب هستند. در میان آن‌ها، کشتن، زندانی کردن و شکنجه وجود دارد که تبدیل به کشتارگاه‌ها، اردوگاه‌هایی اجباری و یا اتاق‌های شکنجه می‌شود.

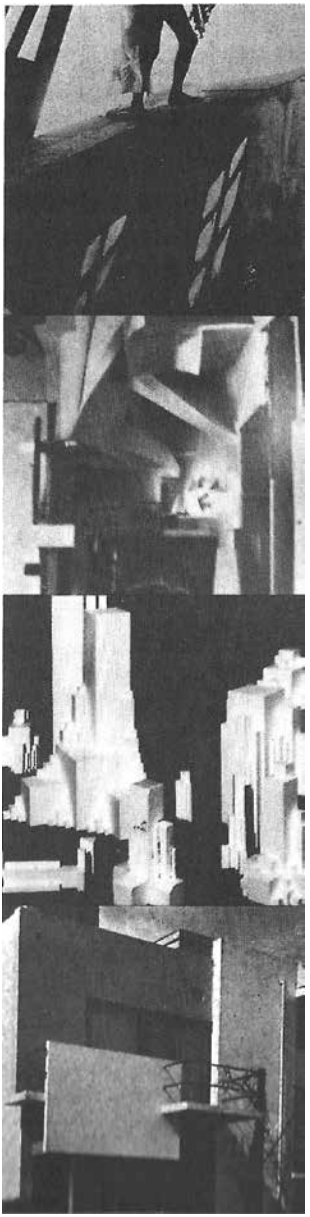
۱- Tzara Tristan: (۱۹۶۳-۱۸۹۶) تریستان تزارا؛ نمایش‌نامه‌نویس، شاعر، مقاله‌نویس آهنگساز کارگردان فیلم، سیاستمدار، دیپلمات، روزنامه‌نگار و هنرمند قرن بیستم فرانسوی‌زبان رومانیایی‌تبار. تزارا بیشتر شهرتش را مدیون حضورش در میان جمع بنیان‌گذاران دادائیسم بود. یک جنبش انقلابی پوچ‌گرایانه در هنر که هدفی نداشت جز ویرانی تمام ارزش‌های تمدن مدرن. فعالیت خود به عنوان یک دادائیست را طی جنگ جهانی اول و در کنار هنرمندانی چون مارسل دوشان و ... در زوریخ آغاز نمود. م.

2- Doorlumn

3- Finnegans Wake

4- James Joyce

۵- رمان بیداری فینیگان‌ها ماجرای یک شب تا صبح از زندگی خانواده ایرلندی هستند را پیچیده و سخت روایت می‌کند. این خانواده در موقعیت‌های مکانی و زمانی مختلف قرار می‌گیرند. حوادثی که به این موقعیت‌ها وارد می‌شوند افسار اصلی داستان را پاره می‌کنند و چارچوب داستانی را به هم می‌ریزند و ماجرا دچار اختلالات ذهنی و روایتی می‌شود .م.



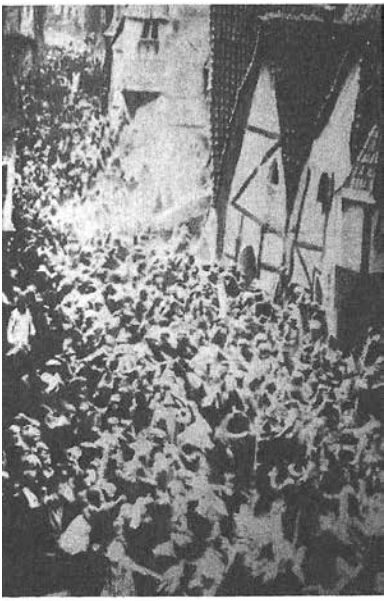
روبرت وِین، کابینت دکتر کالیگری، ۱۹۱۹.

کورت شوویتر، مِرزبائو، ۱۹۲۳.

کازمیر مالِوویچ، آرکیتکتون، ۱۹۲۷–۱۹۲۳.

گِریت رِیتوِلد، خانهٔ شرودر، اوترخت، ۱۹۲۴.

سرگئی آیزنشتاین، ناو جنگی پوتمکین، ۱۹۲۵.



پل واگنر، درگولم، ۱۹۲۰، تنظیم‌شده توسط هانس پوئلزیگ.