

مبانی نظری معماری

استاد: دکتر مهناز محمودی

مباحث:

- سنت و مدرنیته
- مدرنیسم و مدرنیزاشیون
- تغییر مفهوم زیبایی در طول زمان
- فرم و شکل
- تعریف معماری و تعریف فضا
- تفاوت شناخت در علم و هنر
- یست مدرنیسم و یست مدرنیته

مدرنیته و سنت

واژه «modern» خود از قید «modo» مشتق شده است. در زبان لاتین «modo»، به معنای «این اواخر، به تازگی، گذشته ای بسیار نزدیک» است. به گمان بعضی از تاریخ نگاران، رومیان لفظ «moderni» را در اواخر قرن پنجم میلادی، در مورد ارزش‌ها و باور‌های جدید، به کار می‌بردند. ارزش‌هایی که با باورهای پذیرفته شده‌ی قدیمی- که با لفظ «antique» مشخص می‌شدند- در تقابل بودند (آیتو، ۱۳۸۶: ۷۸۴، احمدی، ۱۳۷۷: ۳). واژه‌ی

«مدرن»، پیشینه ای دراز دارد. این واژه در شکل لاتین، نخستین بار در قرن پنجم میلادی، برای متمایز کردن دوران مسیحیت از دوران جاہلیت و کفر، استفاده می شد. این واژه، از آغاز تاکنون، مفهوم گذراز کهنه به نو را افاده کرده و در هر حال، برای نشان دادن کیفیتی جاری است که با گذشته نیز تفاوت دارد.

حدود سال 1414 میلادی، آبوبوت سوژه معمار قرون وسطاً، با ساخت یک هشتی و سپس بازسازی جایگاه هم سرایان کلیدسای سن دنی پاریس، جایگاه خود را به عنوان معمار گوتیک ثبت کرد. او اندیشه های خود در مورد معماری گوتیک و کلیدسای سن دنی را در کتابی به تصویر در آورد و شیوه نوینی را در بازسازی این کلیدسا - که تا آن موقع بی سابقه بود - ابداع نمود. او اثر خود را «اپوس مدرنوم» یا «اثر مدرن» نامید (پوزن، 1983:89-90) در اصل سوژه بر این عقیده بود که شیوه ابداع او، معماری گوتیک، در مقایسه با معماری گذشته شکل گرفته است.

مدرنیته یک نوسازی مداوم به معنای آگاهی از شروع دورانی تازه است.

برای فهم و درک این موضوع می بایستی به ریشه ی دو کلمه «مدرن» و «مدرنیته» بازگردیم. مدرن مشتق از کلمه لاتینی modus است به معنای مقیاس و توازن و تعادل.

Modus

(نو و تازه)
Moderatus (توازن و تعادل)

مدرن بودن به معنای نو و تازه بودن است، ولی با درنظر گرفتن مقیاس زمان \leftarrow یعنی هم عصر بودن ولی با آگاهی و تعادل داشتن نسبت به زمانه ی خویش.

در اینجا سه مسئله در مفهوم کلی «مدرنیته» مهم است:

1. مسئله ی زمان \leftarrow هم عصر بودن

لویی آراغون در مقاله ای تحت عنوان «مقدمه ای به 1930» در مجله ی انقلاب سورئالیستی می نویسد: «مدرنیته کارکرد زمان است».

2. مسئله ی نو و تازه بودن \leftarrow که مدرنیته را به مدنزدیک می کند، چون مد پدیده ای است که همیشه باید نو و تازه باشد

3. مسئله ی تعادل و توازن \leftarrow مدرنیته تعادلی است که با عدم تعادل و گستاخ همراه است. مدرنیته = سنت گست



1. نه فقط گستاخ باید سنت به عنوان ایجاد نفی در دوران سنت

2. بلکه به معنای ایجاد نفی در درون مدرنیته.

مدرنیته قدرت نفی خود را در خود دارد.

زمانی که آرتور رمبووا می گوید: «می بایستی مطلقاً مدرن بود» مذکور او این است که شاعر مدرن می بایستی خود و جامعه اش را نفی کند و به نقد بکشد.

به همین جهت شاید بتوان گفت که مدرنیته معنای واحدی ندارد، چون خود پیوسته در جستجوی معناست. ویژگی جست و جوی معنی، از مدرنیته یک عذر بحران ساز می سازد. مدرنیته خود فرزند بحران است، چون با تفکیک از سنت هویت خود را آشکار می سازد.

آیا می توان برای مدرنیته تاریخ تولیدی یافت؟

1436 - ایجاد دستگاه چاپ

1453 - سقوط بیزانس

1492 - کشف امریکا

1520 - جنبش لوتر

1789 - انقلاب فرانسه

هایدگر در واقع مدرنیته را با متفاوتیک ذهن گرایی یکسان می داند که با دکارت آغاز می شود و با نیچه به پایان می رسد.

برای فیلسفه ای چون فوکو و هابر ماس، سرآغاز مدرنیته کانت و عصر روشنگری است.

بودلر در مقاله ای در روزنامه فیگارو 1863 در مورد نقاشی کنستانتن گیز تحت عنوان «نقاشی زندگی مدرن» برای نخستین بار مفهوم «مدرنیته» را به کار می برد.

به عقیده ی بودلر مدرنیته به معنای تخریب شکل های کلیشه قالبی شده ای است که سد راه تحول افکار و رفتار هستند. بودلر مدرنیته را در ارتباط با مفهوم «حال» توصیف می کند. از دیدگاه او مدرن کسی است که صاحب حافظه اکنون باشد. موضوع مدرن از نظر بودلر کسی است که زیبایی مدرن و زندگی مدرن را درک کند.

مدرن بودن یعنی فرزند زمان خویش بودن = رویارو شدن با سرنوشت مدرنیته. این سرنوشت به شکل جهان بینی ظهور می کند که در 5 محور گوناگون تجلی می یابد:

1. اعتلای سرمایه داری و تکنولوژی با خودبینیادی سوژه ای که سرور و مالک طبیعت می شود.
2. اعتلای لیبرالیسم و فردگرایی از طریق ایجاد قرارداد اجتماعی.
3. اعتلای علم جدید از طریق دستیابی به دانشی نو براساس تجربه.
4. اعتلای بوروکراسی و فرایند عقلانی سازی جهان از طریق افسون زدایی که به قول مارکس و بر به ایجاد «قفس آهنین» جهان مدرن می انجامد.
5. اعتلای فلسفه تاریخ از طریق ایده هایی چون پیدشرفت، شک، نقد و بحران به منزله ی ایده های منظم کننده ی مدرنیته.

این تقسیم بندي را می توان به صورت دیگری نیز عرضه کرد، در واقع می توان گفت که 4 معنای اصلی از مدرنیته وجود دارد:

1. مدرنیته سیاسی ← که در قالب مفهوم مدرن از دموکراسی و شهروندی شکل می گیرد.
2. مدرنیته علمی و تکنولوژیک ← که نتیجه آن گستره معرفتی با کیهان شناسی ارسطویی، ایجاد علم جدید، انقلاب صنعتی و تکنولوژی مدرن است.
3. مدرنیته زیبایی شناختی ← که از رابطه جدید انسان با زیبایی و مفهوم جدید ذوق و سلیقه نشأت می گیرد.
4. مدرنیته فلسفی ← مدرنیته به معنای آگاهی سوژه فردی از طبیعت و سرنوشت خود و قرار دادن این سوژه به منزله ی پایه و اساس تفکر و اندیشه.

در این 4 مورد مدرنیته به عنوان امری خودبینیاد جلوه می کند. چه در مقام عقل ابزاری که با تسلط عقلانی و علمی- تکنولوژیکی بر جهان شکل می گیرد و چه به عنوان عقل انتقادی که در خود مختاری و خودآیینی سوژه تجلی می یابد. مدرنیته برای شکل دادن به منظومه ذهنی و نحوه ی وجودی دیگر در برابر سنت و جهان باستان قرار می دهد. همانطور که در ابتدا دیدیم مدرنیته به عنوان عذری نو در برابر جهانی کهنه قد علم می کند. گستره از جهان کهنه به جهان نو، آهنگ و وزن مدرنیته را شکل می دهد تا حدی که به قول اوکتاویو پاز: «مدرنیته هیچگاه یکسان نیست، بلکه همیشه دیگری است».

و اگر پسامدرنیسم معنایی داشته باشد در همین دیگری بودن مدرنیته است. پسامدرنیسم مدرنیته ای دیگر است که به مدرنیته با نگاهی نو و دیگر نظر می افکند. پسامدرنیسم سنت نفی کننده و انتقادی مدرنیته را در مورد مدرنیته به کار می گیرد. ولی باید ببینیم این سنت چگونه در روح مدرن جای گرفت و محركی شد برای حرکت پدیدارشناختی - منطقی مدرنیته.

در قالب چنین حرکت پدیدارشناختی بود که مدرن ها معانی جدیدی از جهان - خدا و انسان را تجربه کردند. این تجربیات ذهنی - فکری که همراه با تجربیات اجتماعی سیاسی بودند موجب فاصله گرفتن از نگرش باستان و طراحی فلسفی و سیاسی جهان جدیدی شد. مدرنیته را در واقع می توان به عنوان فرایند گذار از جهانی کیهان محور (در دوره ی یونان باستان) و خدا و محور (در جهان مسیحیت و قرون وسطی) به جهانی عقل محور و فرد محور دانست.

مهم این است که در تمام طول این روند فرد و فردیت نقش پراهمیتی ایفا می کنند. این سیر فردیت و فردگرایی را از دوران رنسانس تا به امروز در جهان غرب می بینیم که در واقع می توان گفت که مرکز ثقل روح مدرنیته است.

اندیشمندان و هنرمندان دوره ی رنسانس علاقه اندکی برای قرار دادن خود در قالب یک جهان کیهان محور یا خدا محور داشتند. مسئله اصلی آنان بازاندیشه ذهن و جسم انسانی بود. برای مثال داوینچی را در نظر بگیرید که می گفت: «ذهن بشری مدل جهان است و وظیفه دارد که طبیعت را به سطح عقل بر ساند.» چون داوینچی اعتقاد داشت که جهان زیباست و انسان قدرت زیباتر کردن آن را دارد.

نقاشی میکل آنجلو در نمازخانه ی Sistine تفسیر یک هنرمند مدرن است از فصل سفر آفرینش و خلق انسان. نقاشی قرن شانزدهم اروپا بازتاب فاصله ای است که میان فرد مدرن و کیهان ارسطویی به وجود می آید.

با سکولار شدن عقل، انسان امنیتی را که به عنوان فرد در چارچوب جهانی کیهان محور و خدا محور داشت از دست می دهد و در جست و جوی این است که ساختارهای ذهنی یا سیاسی جدیدی را ابداع کند که به او امنیت از دست رفته را باز پس دهد.

بدین مذکور، در مدرنیته معنای زندگی یک داده ی از پیش تعیین شده نیست بلکه وجود خود تبدیل به جست و جوی برای معنا می شود.

آن چه مسلم است این است که فرد مدرن به جنگ بت های ذهنی می رود و چون دکارت و بیکن مسئله ی تسخیر طبیعت و مالک و سرور شدن آن را مطرح می کند.

بیکن می گوید: «پیروی از طبیعت برای چیره شدن بر آن است». دکارت می گوید: «می بایستی سرور و مالک طبیعت شد». چرا انسان می بایستی سرور و مالک طبیعت شود؟ به دو دلیل:

1. با انقلاب کوپرنیکی - گالیله ای فرد مدرن به این نتیجه می رسد که زمین دیگر مرکز جهان نیست. پس رابطه ی جدیدی با طبیعت باید برقرار کرد.

2. برای ایجاد این رابطه فرد مدرن به مفهوم جدیدی از ذهنیت روی می آورد.

«من می اندیشم پس هستم»

دکارت پایه و اساس جهان طبیعی و سیاست انسان ها می شود. به قول هایدگر «من هستم، من وجود دارم. دکارت تمامی معنای هستی را تعیین می کند.»

از آنجا که انسان از طبیعت فاصله می گیرد و به طبیعت با نگاهی عقلانی و عینی می نگردد، قوانین نیز دیگر طبیعی نیستند.

. برجسته ترین چهره قرن شانزدهم، رنه دکارت (1596 - 1650) بود. از بستر اندیشه های او عقل گرایی سر بر آورد که در واقع به عنوان مرکز معرفت شناختی عصر مدرن محسوب می شد. این اندیشه با شک به همه چیزهای موجود آغاز شد و سرانجام بر سر این اصل بدیهی ایستاد که: من فکر می کنم، پس هستم. باور دکارت بر عقل مستقل انسانی ، همچون تکانه ای بر پید کره معرفت شنا سی فرو آمد و سبب دگرگونی و انتقال کلی آن شد. اصل اسا سی عصر روشنگری، در واقع کفايت و اختیار عقل انسانی بود.

سنت و سرنوشت مدرنیته در فرایند جهانی شدن

مدرنیته نیز دوران تأکید بر علم گالیله ای و نیوتونی همراه با انقلاب های علمی و صنعتی در غرب است. به عبارت دیگر، دوران مدرن یا مدرنیته در دو عرصه اصلی خلاصه می شود :

1. عقل ابزاری - به معنای تسلط انسان بر طبیعت و انسان از طریق به کارگیری علم و تکنولوژی

2. عقل انتقادی - به معنای تأکید بر سوژه خود مختار که شناسنده‌ی خود و جهان است و بر آزادی‌های فردی خود تأکید می‌کند.

از نظر تاریخی، فرهنگ مدرن با دوره‌ی رنسانس آغاز شده و با عصر روشنگری و انقلاب فرانسه و ایده آلیسم آلمانی به عنوان گفتمان کلیدی غرب تحکیم می‌شود.

اندیشه‌ی پسامدرن، تفکری است که به منظور تعیین حدود عقلانیت مدرن آن را نقد و کامل می‌کند. گرچه بسیاری بر این عقیده اند که پسامدرنیسم به نوعی پایان مدرنیسم است ولی در حقیقت پسامدرنیسم به نگرشی - چه فلسفی و چه هنری - گفته می‌شود که در چارچوب پسامدرنیسم اتفاق می‌افتد. در عین حال که چالشی است علیه این چاچوب، اما در درون این منظومه‌ی فکری و فلسفی مدرن اتفاق می‌افتد. در عین حال که فرزند آن است، اهداف و گفتمان آن را به چالش می‌خواند.

آن چه پسامدرنیسم در پی نقد آن است، اعتقاد دوران مدرن به عقل به عنوان کلی ترین و عینی ترین مسند واقعیت و این اعتقاد است که تمامی تغییر و تحولات اجتماعی بر مبنای فعالیت عقل صورت می‌گیرد. از این رو، پسامدرنیسم همراه با نقد پروژه‌ی روشنگری و مفاهیمی چون پیدشرفت، کلیت، عقلانیت و نظام مندی تمامی تعارف‌های فردی و اجتماعی مدرنیته و ساختار معرفتی نهاد های سیاسی آن را مورد تردید قرار می‌دهد. به طور خلاصه پسامدرنیسم چالشی است فلسفی، هنری، جامعه‌شناختی و سیاسی علیه تمامی ستون‌ها و پایه‌های فکری و سیاسی و علمی مدرنیته همانند اومانیسم، لیبرالیسم، رئالیسم و علم جدید و تکنولوژی.

عصر روشنگری که معتقد بود دوران تاریکی و خرافات را پشت سر گذاشته است، با انتقاد به قدرت کلیسا‌یی، مسئله مشروعیت سیاسی مدرن را مطرح کرد و با تکیه بر انقلاب نیوتونی و اعتقاد به پیدشرفت علمی و اخلاقی بشر، مبانی اقتصادی و سیاسی قرن هجدهم را که در لیبرالیسم روشنگری، مقوله‌ای خنثی و عینی است که می‌تواند مبنای آزادی و نجات بشر شود و رؤیای آن تسلط بر جهان و پیشرفت جدی با این نگرش و نگاه فلسفی به انسان و جهان است.

مدرنیته

به طور کلی، «مدرنیته» را می توان تلاش برای محوریت بخشیدن به انسان و به خصوص عقل انسانی در همه ی شئونات، از مذهب و طبیعت گرفته تا امور اقتصادی و علمی، دانست. از سویی، مدرنیته یعنی جهان بینی و نگرش «مدون بودن» و به همین دلیل واژه های «مدرنیت و نوطرازی» را به عنوان معادل های آن در زبان فارسی، پیشنهاد شده است (آشوری، ۱۳۷۴).

مدرنیزاسیون

واژه ی مدرنیزاسیون اغلب برای بازگشت به مراحل توسعه ی اجتماعی ، که بر پایه ی صنعتی سازی استوارند، به کار گرفته می شود. نوسازی یا مدرنیزاسیون ، طیف گسترده ای از تحولات اجتماعی - اقتصادی است، که به واسطه ی آن ، اکتشاف ها و نوآوری های تکنولوژی ، پیشرفت های صنعتی و شهرسازی ، شکل گیری دولت های ملی و جنبش های سیاسی انبوه ، ایجاد می شود و همه آنها به وسیله ی گسترش بازار سرمایه داری جهانی، پیش می روند. واژه ی مدرنیزاسیون، از قرن هجدهم میلادی، برای توصیف بنا های نوساز، به کار گرفته شدو هاریس والپول از نخستین نوی سندگانی بود که از این واژه برای توصیف بازسازی یکبنا ی قدیمی، بهره گرفت و در سال ۱۷۵۲ میلادی، هنری فیلدینگ از مدرنیزه کردن زبان سخن به میان آورد (قره باگی، ۱۳۸۰: ۲۷) .

از سویی، مدرنیزاسیون به معنای همانگ یا به روز کردن یک چیز با نیازها یا شیوه های امروزی است. به عنوان مثال اگر در مورد مدرن کردن یک آشپزخانه سخن بگوییم منظور ما به کار گیری آخرین وجدیدترین امکانات و تجهیزات به سبکی "امروزی" برای تزئین آن است. به همین ترتیب مدرن سازی محل کار معمولاً، به معنای به روز نگه داشتن آن همگام با پیشرفت های فناوری معاصر و عمل کردن به آخرین توصیه ها به منظور دستیابی به حد اکثر کارایی و بهره وری است. روند هایی مشابه برای مدرن سازی را می توان در اکثر بخش های جامعه، از پزشکی گرفته تا برنامه ریزی شهری، آموزش و پرورش یا مخابرات، مشاهده کرد. البته این روند، همیشگی و بی وقفه است. همین که نوآوری یا ابداعی به کار گرفته می شود، تغییرات یا اصلاحاتی بر روی آن انجام می گیرد و یا مدلی بهتر و جدیدتر جانشین آن می شود. در نتیجه، برای مثال، مدهای لباس یا وسایل آشپزخانه، مرتبه از دور خارج و انواع جدیدتر و بهتری تولید می شوند. کارفرمایان همواره،

«بازده» نیروی کار خود را افزایش می دهد. پویایی این دگرگونی سریع و دائمی، به ویژه از آغاز قرن نوزدهم میلادی، شتاب بیشتری گرفته است.

به طور کلی، مدرنیزاسیون به دگرگونی‌ها، رشد‌ها و پیدشافت‌هایی که در جوامع مدرن، در نتیجه‌ی انقلاب صنعتی و ماشینی شدن زندگی به دست آمده است، اشاره دارد. انقلاب صنعتی، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای مدرنیته بود. مدرنیته‌ای که با پیشرفت تکنولوژی یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های آن به شمار می‌رفت. این تحول، در اواسط قرن هجدهم میلادی، در انگلستان و با کمی تاخیر در سایر ممالک اروپا، در زمینه‌ی افزایش جمعیت، افزایش تولیدات صنعتی و ماشینی شدن سیستم‌های تولید، اتفاق افتاد. اصطلاح «انقلاب صنعتی» به معنی رایج آن، بر ظهور ماشین‌های پیشرفت‌های ریساندگی و بافندگی و ماشین بخار جیمزوات و لوکوموتیو راه آهن و نظام کارخانه‌ای دلالت دارد. این‌ها فقط بخشی از یک رشته تغییرات در فناوری و مسائل اجتماعی و فرهنگی بودند، که مجموعاً انقلاب صنعتی را تشکیل می‌دادند. در این دوران، نوآوری‌های تکنیکی بزرگی که ماشین بخار مهم‌ترین آنها بود، تحقق یافت. مراکز عظیم صنعتی، شروع به رشد کردند، طبقه‌ی کارگر پدید آمد و مقررات تجاری که تا حدی منسوخ شده بود، راه نظام اقتصاد آزاد را گشودند

مدرنیسم

مدرنیسم به مجموعه‌ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناسی ملازم با جنبشی هنری مربوط می‌شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمه‌ی دوم همین قرن، بر هنر‌های گوناگون سلطه داشت. این واژه بسیار پیچیده است؛ چرا که از یک سو، به فلسفه و فرهنگ دوران مدرن اشاره دارد و از سویی دیگر، جنبش‌های تاریخ هنر در یکصد سال میان 1850 تا 1950 میلادی را در بر می‌گیرد.

مقاله آدولف لوس، معمار - منقد، با عنوان «تزئین و جناحت، یکی از مهم‌ترین رسائل تاثیرگذار در معماری مدرنیسم آغازین است. وی مقایسه‌ای تمثیلی بین تزئین و انحطاط (فساد) و بین خالکوبی-نشانه‌ی جرم و نوعی آرایش یا تزئین بدنی- و انحطاط انجام داده است. او در رساله مذکور می‌نویسد: «انسان مدرنی که خود را خالکوبی می‌کند، یا مجرم است یا منحط. زندان‌هایی وجود دارند که بالغ بر هشتاد درصد زندانیان آن خالکوبی کرده‌اند...». اگر شخصی که خالکوبی کرده هنگام آزادی بمیرد، قطعاً پیش از آن که به مرگ محکوم شود خالکوبی کرده است.» لوس با اتكاء به این تفسیر اجتماعی، به یک اصل عمومی تاریخی دست می‌

یا بد: «[...] من این حقیقت را کشف کرده ام و آن را به جهانیان اعلام می کنم: تحول و پیشرفت فرهنگی برابر است با حذف تزئینات از اقلام مصرفی اشیاء روزمره» (لوس، 1382: 40-41). معماری در نزد لوس، هنر محسوب نمی شود اما به معنای واقعی کلمه یک حرفة ی سودمند است. سرگذشت معماری مدرن، همچون تاریخ نظری خود مدرنیسم، می تواند مراحل آغازین متفاوتی داشته باشد. اما همین انگیزش لوس در فرآخوان به حذف تزئینات، نقطه ی خوبی برای آغاز بررسی است زیرا خود به موضوعات مختلف و گستردۀ تری ارتباط می یابد و به طرق متفاوت قابل روایت است. فرآخوان به حذف تزئینات برای فرم‌ها، فضاها و نماهای پیشامدرن، عمل تبدیل به شعار محوری معماران مدرن شد.

ایده ی تزئین به عنوان عذر لازم در مفهوم آشکار آن، به طریق شهودی به عنوان سربار، دست و پاگیر، مزاحم و خطاکار و حتی به عنوان نوعی انحراف توجه از جوانب اصلی معماری، قلمداد شده است.

حدود یک دهه بعد از مقاله ی «تزئین و جنایت» لوس، به سال 1923 میلادی، اندیشه ماشینیسم مجددا در رساله لوکوربوزیه، ت حت عنوان «به سوی یک معماری»، مطرح شد. لوکوربوز یه مجموعه مقالات خود را در نشریه «به سوی یک معماری» (که با عنوان «به سوی یک معماری جدید» در سال 1927 میلادی به انگلیسی ترجمه شد)، منتشر می کرد. شاید بتوان این ادعا را داشت که کتاب «به سوی یک معماری» لوکوربوز یه، مهم ترین کتاب قرن بیست میلادی، در زمینه ی معماری است. او وظیفه ی بذیادی نسل خویش را، تفکر مجدد درباره ی معنای معماری برای عصر جدید تکنولوژی و از نظر اجتماعی مساوات طلب، می دارد. شعارهای لوکوربوز یه، نظیر « صندلی، ماشینی برای نشستن» و «خانه، ماشینی برای زندگی کردن»، جنبه های مشخص چیزی بودند که وی آن را کاملا «زیباشنا سی مهندسان» می نامید. وی در فصل «زیباشنا سی مهندس و معمار» می نویسد: «زیباشنا سی مهندس، معماری دو چیز اند که همراه یکدیگر گام بر می دارند و یکی از دیگری ناشی می شود: یکی از آنها اکنون در اوج کمال خویش است، و دیگری در وضعیت قهرایی ناخوشایندی به سر می برد. مهندس، با الهام از قانون کلی هماهنگ می کند. او به هماهنگی دست می یابد. معمار با آراستن صورت ها [فرم ها] یش نظمی را تحقق می بخشد که آفریده ی محض ذهن اوست؛ او با صور و اشکال، حواس ما را به شدت متاثر و عواطف تجسمی [پلاستیک] را بیدار می کند؛ با روابطی که می آفریند پژواک های عمیقی را در ما بر می انگیزد و معیار نظمی را به ما می دهد که احساس می کنیم با

نظم جهان ما هماهنگ است، او جنبش های گوناگون قلب و فهم ما را تعیین می کند؛ آنگاه است که ما حس زیبایی را تجربه می کنیم» (لوكوربورزیه، 1381: 202-203). این نگرش که در آن ما شین محوریت داشت، به نوعی، کارکردگرایی میدنی مالیدسم بود. صرف نظر از آنکه نیازهای ابتدایی یک پژوهشی معماری تا چه حد پیچیده باشد، میدنی مالیدسم جلوه‌ی صوری معماری مدرن شد.

تغییرات مفهوم زیبایی در طول زمان

- افلاطون (۴۶۷ق-۳۲۲ق) معتقد به دو نوع زیبایی بود: از سویی زیبایی طبیعت و موجودات زنده و از سوی دیگر زیبایی هندسه، خط و دایره. او معتقد بود که زیبایی طبیعت نسبی است در حالی که زیبایی هندسی یا آنچه که بدست بشر ساخته شده است مطلق است
- ارسسطو (۳۲۲ق-۲۸۴ق) به زیبایی حسی عینی بخشید. معمار زیباییها یی فرموله شده و ریاضی را در طرحهایش بیان می کند که بر بنیان هماهنگی، تقارن و نظم می باشد.
- ویتروویوس (قرن اول قبل از میلاد) می گوید، در بنا کردن بایستی به "استحکام، مفید بودن و ظرافت"، توجه داشت زیبایی به همراه ایستایی و کارایی یکی از سه عامل نقش دهنده معماری است. زیبایی وقتی قابل حصول است که ساختمان نمایی

متقارن داشته باشد و تناسب بین اجزاء آن بر اساس قواعد مشخصی باشد.

ویتروویوسی معتقد به شش عامل اساس زیبا شناختی در ساختمان بود:

الف - نسبت اندازه های اجزاء ساختمان با یکدیگر و با کل ساختمان

ب - ارتباط بین اجزاء ساختمان ونظم آنها در کل ساختمان

ج - ظرافت ظاهري هر کدام از اجزاء و کل ساختمان

د - تناسب مدوله بین تک تک اجزاء و کل ساختمان به طوري که بتوان کوچکترین واحد را در تمامی ساختمان همه جا دید:

ه - تجهیز ساختمان به ترتیبی که متناسب با نوع استفاده بنا باشد.

و - تناسب هزینه با عملکرد و مصالح به کار رفته.

• اگوستینوس (254-200 م) زیبایی را در اعداد می دانست . او می گفت زیبایی در فرم هایی وجود دارد که زایده اعداد باشند و به این ترتیب نظری شبیه نظریه زیبایی هندسه افلاطون داشت .

• لئون باتیستا آلبرتی (1472-1404) می گوید: زیبایی در هم خوانی قانونمند بین اجزاء است طوری که

نتوانیم چیزی به آن بیافزاییم یا کم کنیم یا چیزی را در آن تغییر دهیم بدون اینکه از خوش آیندی آن بکاهیم . زیبایی عبارت از نوعی هماهنگی و هم خوانی بین اجزاء است که به وحدتی منجر شود بر اساس عدد و نسبت و نظمی خاص.

• آندره پالادیو (1505-1550) نیز نظرش را بر بنیان و یتروویوس گذاشته بود و زیبایی را به همراه

کارآیی و ایستایی یکی از سه عاملی می شمارد که "یک بنا را ستایش می کنند" این مفهوم زیبایی را نیز پالادیو از البرتی به عاریه گرفته است، که سرچشمۀ زیبایی وجود فرم هایی است که در هماهنگی با فرم کلی قرار دارند. هماهنگی بین اجراء از طرفی و اجزاء با کل از طرف دیگر باعث می گردد که ساختمان چون پیکیری واحد و کامل به نظر آید. برای پالادیو زیبایی مفهوم ذهنی نداشت بلکه تنها عینی بود که در ارتباط با معماری قابل تجربه بود.

"کانت"

در قرن هجدهم مفهوم زیبایی باری ذهنی پیدا کرد . مفاهیمی نظیر "احساس" ، "سلیقه" و "ادرانک" در ارتباط با زیبایی به کار گرفته شدند. کانت (1724-1800) بر این اعتقاد بود که این تنها سلیقه است که زیبا را از نازیبا مشخص می کند . زیبا

به طور کلی آن چیزی است که محسوسات ما را در کل به صورتی هماهنگ در بیاورد . بر این اساس می باشیستی درک زیبایی یک فرم بدون کار فکری انجام شود .

قبل از قرن ۱۵ :

عینی تقارن تناسب مدول مفهوم زیبایی

بعد از قرن ۱۵ :

ذهنی احساس سلیقه ادراک

زیبایی شناسی پدیده ای مدرن است و تا قبل از دوره مدرن در هیچ یک از تفکرات گذشته تلقی زیبا شناختی از هنر وجود نداشت این بدان معنا نیست که درگذشته درک زیبایی وجود نداشت بلکه در گذشته نوع شناخت و معرفت نسبت به زیبایی کاملاً "متفاوت از درک زیبایی در دوره جدید است .

"بوم گارتمن " واضح اصطلاح زیبایی شناسی است که اصطلاح **easthetics** را برای اولین بار در کتابی به نام زیبایی شناسی وضع کرده است . بوم گارتمن فیلسوفی دکارتی است ، یعنی وارث تفکری است که از دکارت به او رسیده است . عملاً " یا اینکه دکارت به جز اشارات اندکی که در رساله مختصري که در مورد موسیقی دارد ، چیزی درباره زیبایی شناسی و هنر ندارد ولی نوع نگرش که دکارت در دوره مدرن از هستی و عالم بنیاد نهاده است در حقیقت منجر به این می شودکه علم زیبایی شناسی تاسیس شود . اگر سوبژکتیوسم دکارت نبود آن تحول در نگرش نسبت به هستی و عالم پیدا نمی شد و در نتیجه هنر و زیبایی مدرن عملاً "پیدا نمی شد . تا قبل از تفکر مدرن که دکارت بنیاد آن را نهاد اساساً زیبایی شناسی موضوعیت ندارد یعنی از معرفت شناسی و یا وجود شناسی جدا نیست و لذا شانی وجودی و معرفتی دارد و از این رونزد هیچ یک از فیلسوفان یونان یا قرون وسطی حتی در عالم اسلام که بحث زیبایی مطرح می شود زیبایی به عنوان یک امر سوبژکتیو یعنی امری که حاصل درک و فهم و احساس سوژه ، انسان به عنوان سوژه باشد یافت نمی شود .

در نگاه کلایسک در مرحله اول به اثر هنری توجه می شد و قواعد حاکم بر داوری در مورد اثر هنری ثابت و غیر قابل تغییر فرض می شد بر عکس برداشت مدرن از هنر و زیبایی نظرگاه خود را چرخش داده و متوجه مخاطب و نیز خالق اثر هنری گردید و ذهنیت و روان شناسی او را مد نظر قرار داد .

از قرن هیجدهم کسانی چون شافتسبri روند های روان شناختی را که در آفریننده اثرهنری ایجاد می شود را مورد بررسی قرار دادند.

بدین اعتبار برای نخستین بار مسئله "نبوغ" مطرح شد. خود شافتسبri اولین کسی بود که واژه نبوغ را در رابطه با هنر مطرح کرد.

مفاهیمی که در زیبایی شناسی جدید اصل است و به یک معنا پایه ها و مفاهیم اصلی زیبایی شناسی کانتی است مفاهیمی از قبیل خلافیت ، نبوغ ، ذوق ، سلیقه وطبع و نوآوری . این مفاهیم با آن درکی که در ابتدای دوره مدرن از آنها پیدا می شود و در حقیقت کانت می خواهد بر اساس این مفاهیم یک سیستم بسازد بی سابقه هستند. در سرتاسر دوره قبل از مدرن مفاهیمی مانند نبوغ هنری را نمی بینید. مسئله نبوغ مسئله کاملاً" مدرنی است. نوآوری به معنایی که اساس زیبایی شناسی کانتی است اصلاً" نزد گذشتگان وجود نداشت افلاطون و ارسطو هنرمند را کاشف می دانستند نه خالق و خلاقیت و نبوغ در ذهن آنان به *mimesis* (تقلید) نزدیک است . بحث خلاقیت هنری را اولین بار داوینچی طرح کرده است اما آن کس که برای نبوغ یک نظام فکری تاسیس کرد کانت بود.

در فلسفه کانت دو کلمه سوژه و ابزه معنایی کاملاً" بر عکس آنچه در قرون وسطی داشتند می یابند. در قرون وسطی وقتی گفته می شود **subjective** معنای عینی داشت و وقتی گفته می شد **objective** معنای ذهنی داشت در حقیقت کانت در فلسفه اش می خواهد شيء موجود را چنان تعریف کند که شيء متکی به سوژه شود به همین جهت به جای تعریف مرسوم حقیقت به مطابقت ذهن با عین، مطابقت عینی با ذهن عنوان می شود.

کانت با عالمی سروکار دارد که اثر سوژه انسان شده باشد در زیبایی شناسی هم همینطور است. کانت می خواهد هستی و زیبایی را متکی به سوژه بکند.

کانت به دنبال این است که بگوید حکم زیبا شناختی عبارت است از زیبا نامیدن شيء به دلیل صفتی که شيء به واسطه اش خود را با ادراک سوژه سازگار می کند به این ترتیب کانت در حقیقت به نحوی تئوری خلاقیت و نبوغ را عرضه می کند. هر چیز از آن جهت که خودش زیباست بلکه از آن جهت من میخواهم ادراک زیبایی از آن داشته باشم زیباست. کانت اشاره می کند به اینکه در روان شناسی به تحقیق در مورد زیبایی آن گونه که مردم درک می کنند پرداخته می شود.

از دید کانت دریافت و لذت از امر زیبا را نمی توان در قالب احکام علمی و معرفتی مطرح کرد، زیرا که هیچ اصل و قاعدة ای برای حکم ذوق وجود ندارد. کانت زیبایی را با لذت مرتبط

نمود و این امر جنبه ذهنی و شخصی زیبایی را مورد تاکید قرار داد. دریافت زیبایی به نظر او وجهی تجربه است و نه اندیشه بستن بر مفهوم . به تعبیری حکم ذوق از هر گونه مفهوم بر کنار است . تنها در سایه کنش خلاق تخیل فرد است که می توان خود را از قید مفهوم و مفهوم سازی رهانمود . همین کنش بی قید و شرط تخیل است که ما را قادر می سازد تا در مورد امر زیبا داوری کنیم . در اینجاست که کانت کوشیده تا حس زیبایی شناسانه را از دستبرد خردگرایی محفوظ کارتی رها سازد و آن را ماهیتی ذهنی بخشید .

فلسفه کانت شامل سه نقد است :

نقد اول : عقل

نقد سوم : زیبا شناسی
کانت حوزه امور عقلانی ، احساس و فرای آنها را از هم تفکیک می کند .

اینکه ما اکنون درباره هنرهای زیبا (Fine Arts) بحث کنیم ، این صفت زیبایی را که در اینجا می آوریم تقریباً " از قرن 18 رایج شده است و قبل از دوره مدرن کسی برای هنرها صفت زیبا نمی آورد ، زیرا فرض بر این بود که هنر زیبا است و اضافه کردن کلمه زیبا حشو و زوایه است ، هنر خودش زیبا است .

کانت میان زیبا و لذت نوعی پیوند برقرار می کند و احساس لذت را در چیزی مورد بحث قرار می دهد که حالتی درونی و ذهنی است بنابراین احکام داوری زیبایی را نه می توانیم از دیدگاه او صادق بدانیم و نه کاذب و نمی توانیم احکام منطق در مورد آنها صادق باشد چرا که تمیز بین زشت وزیبا در پرتو احساس صورت می گیرد و به هیچ وجه به دانش مربوط نمی شود و چیزی که به دانش مربوط نمی شود صدق و کذب قابل اثبات نیست . داوری زیبا شناسانه که خود مبین احساس است به هیچ وجه نمودی از معرفت عقلی نیست .

آنچه اهمیت کانت را در هنر مدرن و پیدایش و پیش روی آن بارز می کند پاسخ به این سوال است که آیا به راستی هنر مدرن به عنوان یکی از بهترین و بارزترین جلوه های مدرنسیم از خردباری مدرنیته دفاع کرده است ؟

تئودر آدورنو در کتاب نظریه زیبایی شناسی از نقادان خردباری هنر مدرن است و می گوید هنر مدرن از خردباری مدرنیته دفاع نمی کند . یورگن هابرماش که شاگرد آدورنو است می گوید که مدرنسیم و هنر مدرن بی شک از خردباری ابزاری دفاع نمی کند اما درینیان خود مدافع گونه‌ی دیگری از خردباری مدرنیته است یعنی " خرد ارتباطی " هنر مدرن از آنجا که به هر رو به مخاطب ارائه می شود در موقعیت ارتباطی قرار می گیرد و برای خرد مخاطب خود ارزش قائل است .

مدرنیسم که در آینه هایی چون فوتورسیم ، اکسپرسیونیسم ، سورئالیسم نمود دارد به معنایی ساده یک دگرگونی هنری نبود بلکه انقلابی در بنیان بیان حسی یا زیبایی شناسانه بود . دیدگاه مدرنیسم که بنیان فلسفی دارد اینست که باید برداشتی جدید از واقعیت داشت و لذا مقلد واقعیت نیست وقتی برآک و پیکاسو می گفتند که نمی خواهند آنچه را که می بینند نقش کنند بلکه در پی آنند تاچیزی را که بدان می اندیشنند بکشند . در واقع بی اعتمادی خود را به حس بینایی خویش نشان می دادند زیرا به خوبی دانسته بودند که حس آنان چیزی جز "عادت های دیداری" نیست هنرمند مدرن به طور کامل به این راز آگاه شده که هر چیز آشنا غیر زیبایی شناسانه است که در حکم پنداری از واقعیت است لذا هنر آنجا آغاز می شود که ما از جهان آشنا و معمولی که بدان عادت کرده ایم جدا شویم . در هنر مدرن نا آشنا یی موضوعی است مربوط به شکل و شکل نزد هنرمند مدرن اهمیت می یابد .

در کوبیسم علیت که در واقع نظام بسته ای داشت تقدس خود را از دست داد و نقاش آن را به اجزاء دلخواه خود تقسیم کرد و هر جزء را که به نظرش درست می آمد تصویر کرد . در هنر مدرن ابهام معنایی نقش مهمی دارد که این ابهام همواره از راه پیچیدگی بیان به دست نمی آید مثل نقاشی کوبیسم .

هنر و علم وجوه اشتراک و افراق

با توجه به اینکه ریشه هر دریافتی چه در حوزه هنر و چه در حوزه علم به چگونگی شناخت انسان از محیط پیرامون ناشی می شود لذا ابتدا به بررسی "شناخت" و "مراحل شناخت" می پردازیم .

انسان که جزیی از هستی بی کران است، مانند هر جزء دیگر هستی وابسته سایر اجزاء است و با آنها ارتباط دائم دارد . اگر هستی بدون انسان را "طبیعت" بنامیم، می توانیم بگوییم که انسان و طبیعت یگانگی و تجانس دارند و همواره متقابلاً در یکدیگر نفوذ می کنند . در جریان زندگانی هر فرد انسان، روابط پیچیده فراوانی میان او و محیط (که شامل طبیعت و

سایر افراد انسانی است). برقرار می‌شود. این روابط فرد را به طبیعت و افراد دیگر پیوند می‌دهد.

بدن انسان در ابتدا با غریزه قادر به فعالیت است. فعل غریزی تکرار ساده عادتی است که انسان در طی تکامل خود تدریجاً فرا گرفته است. برخورد انسان و محیط سبب تغییری در هر دو می‌شود: محیط با فعل انسانی تغییر می‌کند و انسان از تأثیر محیط حالات جدیدی می‌گیرد. انسان در تعامل با طبیعت گاه الزاماً تن به فعالیتهاي جديدي بجز غریزه می‌دهد و در نتیجه روابط تازه اي ميان انسان و محیط بوجود می‌آيد و "آگاهی" يا "شناخت" نتیجه اين روابط تازه است. انسان در مرحله غریزی ناگاه است و طبیعت نیز از شعور انسانی برکنار است ولي از برخورد دو عامل ناگاه آگاهی يا شناخت حاصل می‌شود. به طور کلی انسان در جریان کار و تجربه به محیط برخورد می‌کند و از تأثیر آنها به شناخت می‌رسد.

مراحل شناخت:

آگاهی يا شناخت دو مرحله دارد: مرحله شناخت حسی و مرحله شناخت منطقی

شناخت حسی

در مرحله شناخت حسی، اشیاء يا محیط از طریق حواس پنجگانه در ارگانیسم بدن تأثیر می‌گذارند. تأثیر تحریک‌ها در مغز به صورت "احساس" (Sensation) و سپس به صورت ادراک (Perception) در می‌آید و بر اثر آنها انسان به وجود یک امر يا شئی جزیی پی می‌برد. در غیاب تحریک محیطی احساس و ادراک از میان می‌رود ولي اثر آنها موجود "تصویر ذهنی" (Mental image) می‌شود. تصویرهای ذهنی به اقتضای تحریک‌های بعدی محیط گاه به صورت اصیل خود تجلی می‌کند "یادآوری" (Recollection) و گاه با سیمایی دگرگون روی می‌نمایند "تخیل" (Imagination). بدن در مقابل تصاویر ذهنی واکنشی می‌دهد و حالتی به خود می‌گیرد که در عرف روانشناسی "شور" (Feeling, sensation) خوانده می‌شود.

شناخت منطقی

در مرحله شناخت منطقی، ادراک يا تصویر ذهنی که نماینده صریح اشیاء جزیی عالم خارج است، بر اثر برخورد با ادراکات يا تصویرهای ذهنی پیشین مقایسه، سنجیده و رد بندی می‌شود. عناصر خصوصی و استثنایی آن کنار می‌روند و عناصر اصلی و مهم آن باقی می‌یابند. در نتیجه ادراکات جزیی و سطحی به مدد تصویرهای ذهنی پیشین کلیتی می‌پذیرد. تصویر

ذهنی پس از طی این جریان "مفهوم" یا "کانسپت" نامیده می شود. از برخورد و گسترش مفاهیم استنتاج بوجود می آید.

شناخت ناگهانی

مرحله اول شناخت، شناخت حسی است که معمولاً به مرحله دوم یعنی شناخت منطقی کشیده می شود. ولی در زندگی روزانه در مواردی بین مرحله اول و دوم شناخت فاصله می افتد یا اساساً شناخت از مرحله اول درنمی گذرد. جریانهای شناخت گاهی منظم و متوالی طی می شوند و گاهی در یکی از آنها وقفه روی می دهد. ممکن است کسی پس از ادراک امری، از استنتاج بازماند و سالها بعد، ناگهان در خواب یا بیداری نتیجه گیری کند. و یا اینکه کسی مراحل شناخت را بسرعت درنوردد. تاریخ علم و هنر در این زمینه نمونه های بسیار عرضه داشته است: "تارتی نی" آهنگساز ایتالیایی قرن هیجدهم، صورت نهایی آهنگ معروف خود، "سونات شیطان" را در خواب ترتیب کرد و "ارشمیدس" دانشمند یونانی سده سوم پیش از میلاد در حمام به کشف قانون علمی بزرگی توفیق یافت. به این شناخت "شناخت اشرافی" گفته می شود.

هنر و علم

هر دو اینها اساساً برای دریافت واقعیت ظهور می یابند اما در هنر وجه ادراکی آن بیشتر است و متکی به شناخت حسی است اما علم مستلزم شناخت منطقی است. در هنر با کیفیت سرو کار داریم و با اتکا به شکل وجوه کیفی را نشان می دهیم اما در علم با کمیت سر و کار داریم و به مدد فرمولهای انتزاعی واقعیتی را در محیط پیرامون شرح می دهیم.

هنر نیز چون علم، موافق مقتضیات انسان، تحول می پذیرد و در هر زمانی، از واقعیت شناخت جدیدی بدست می دهد. این شناخت جدید نیز به تغییر زندگی اجتماعی منجر می گردد. هنرمند و دانشمند هر دو واقعیت را تغییر می دهند.

دانشمند در پرتو واقعیت بیرونی را شرح می دهد بی اینکه ذره ای از احساسات و عواطف شخصی خود را در آن دخیل کند در حالیکه هنرمند با اتکا به دریافتهای درونی خود و احساسات و عواطف خود واقعیت بیرونی را نشان می دهد. بنابراین در هنر، در برخورد هنرمند و محیط (فعال و موضوع شناسایی) هنرمند نقش موثرتری دارد در حالیکه در کار علی چندان اثربخش از دانشمند و احساسات و عواطف و یا نگرش شخصی او در ماحصل کار دیده نمی شود.

کار علمی انسان را با جبر بیرونی و کار هنری انسان را با ضرورت درونی دمساز می کند.

هنر که بر واقعیت درونی تاکید می ورزد، بیانی است کیفی از تحولات واقعیت. از آنچه باید باشد؛ از آرزوها، امیدها

دانشمند در قالب "مفهوم" می‌اندیشد و هنرمند به وساطت "تصویر ذهنی" فکر می‌کند و این مهم ترین اختلاف آن دو است. شناخت دانشمند شناخت منطقی است از این نزود بیان او هم منطقی است. شناخت هنرمند شناختی حسی است از این نزود بیان او هم حسی است و معمولاً مردم پسند است.

تعاریفی بر معماری و فضا

به عقیده‌ی اکثر معماران برجسته معماری فراتر از این است. معماری به عنوان اجتماعی‌ترین هنر بشری با فضای اطراف انسان مرتبط است. حضور فضا، بنا و شهر از گذشته تا امروز و در آینده، لحظه‌ای از زندگی روزمره آدمیان غایب نبوده و نخواهد بود. اصول زیبایی‌شناسی برگرفته از هنر، علم و ریاضیات در طراحی معماری مورد استفاده قرار می‌گیرند، مثل کاربرد خط، شکل، فضا، نور و رنگ برای ایجاد یک الگو، توازن، ریتم، کنتراست و وحدت. این عناصر در کنار هم به معماران اجازه می‌دهند تا ساختمان‌های زیبا و مفید خلق کنند. به بیان بهتر، اصول زیبایی‌شناسی به اضافه جنبه‌های ساختاری به ساختن یک ساختمان موفق کمک می‌کند.

موضوع معماری درباره فضاست. تعاریف مختلفی که تاکنون از معماری ارائه شده است، اغلب به گونه‌ای بر اهمیت فضا در معماری تاکید می‌کنند، بطوری‌که وجه مشترک بسیاری از این تعاریف، در تعریف معماری به عنوان فن سازماندهی فضا است. به عبارت دیگر موضوع اصلی معماری این است که چگونه فضا را با استفاده از انواع مصالح و روش‌های مختلف، به نحوی خلاق سازماندهی کنیم. از دیدگاه اگوست پره (Auguste Perret)، معماری هنر سازماندهی فضاست و این هنر از راه ساختمان بیان می‌شود. ادوارد میلر اپژوکوم (Edvard Miller Upjokom) نیز معماری را هنر ساختن و هدف کلی آن را محصور کردن فضا برای استفاده بشر تعریف می‌کند. به گفته لامونت مور (Lamont Moore) نیز معماری هنر محصور کردن فضا جهت استفاده بشر است. معماری یعنی تبدیل ذهنیت به کالبد عینی در قالب فرم -محتو و عملکرد.

دلاولپه می گوید که : معماری، ایده و ارزش هایی را به وسیله منظومه ای از عناصر سه بعدی بیان می کند

برای شناخت دقیق و کاملی از این تعریف، تامیلی خواهیم داشت
بر هر کدام از واژه ها :

ایده ها یا اندیشه ها : آنچه که به معمار و خالق اثر مربوط است و لذا شخصی است. مفاهیم کلی که در ذهن معمار نقش می بندد و از دنباله روی آنهاست که طراح به کانسپت می رسد.

ارزش ها : خاستگاه جمعی دارند و در تکامل ایده ها می آیند. آنچه که در فرهنگ یک ملت نهادینه شده است آنچه که مربوط به بستر جغرافیایی و حتی اقلیمی است پس ارزش ها همه آنچیزی است که در طی سالیان متمادی در تفکر جمعی نهادینه می شود و لذا در تفکر معمار نیز این ارزش ها جاری است.

منظومه : مجموعه ای از کالبد ها که به نظم در آمده اند و زمان در نفس و ذات این کلمه وجود دارد و وجهی ملموس پیدا می کند.

عناصر سه بعدی: زاینده علائم بصری اند و نمایان کننده مجموعه رابطه هایی به شمار می آیند که راه به عینیات می برند. اینها ابزارهایی به حساب می آیند که وجه کالبدی دارند یا ابزار دست های شخص معمار یا سازنده اند.

تعاریف دیگر از معماری:

- برونو زوی: معماری هنر فضا است
- اونوره دوبالزاک: معماری دفتر ثبت تاریخ بشری است
- ادوارد میلر اپژوکوم: معماری عبارت است از هنر ساختن؛ آن گاه که هدف کلی بنایها، به تقریب، محصور کردن فضا برای استفاده بشر است.

تعاریفی بر فضا :

موریس مارلوپنکی: " فضا وجودی است، وجود فضایی است"

مرلوپنطی در مقدمه کتاب معروفش " پدیده شناسی ادرارک" اظهار می دارد که : فضا گستره یا محیطی نیست (چه واقعی و چه منطقی) که اشیا در آن استقرار پیدا کنند، اما وسیله ای است که بر مبنای ذاتش ممکن می شود که جای گرفتن اشیا در آن تحقق پیدا کند.

چنان که دیده می شود مرلوپنطی اصرار بر آن دارد که در کاویدن معانی و مفاهیم فضا، آنچه زمینه است نادیده گرفته نشود؛ چه هنگامی که پدیده ای روزمره و انسانی باید در جهان خودش بررسی شود و چه آن گاه که جای گرفتن در فضا و نه در مکان به میان آید؛ جایی که تعیین کننده استقرار اشیا و آدمها است. نتیجه بررسی های مرلوپنطی این است که فرد متکی بر ذهن خود و نه فقط متکی بر داده هایی کالبدی که محیط را فرا گرفته فضا را می شناسد و به آن معنا و هویت می دهد. لذا در مقوله فضا عینیات (هر آنچه می توان دید) مفهوم تازه ای پیدا می کند و به عنوان مقوله ای که درون انسان فهم می شود مطرح می گردد. لذا در این نظریه که مشارکت ذهن را مهم می داند فضا وسیله ای رابط میان انسان و کالبد های پیرامونی است خالی از بار تجربی دانسته نمی شود تا آنجا که می گوید " فضا وجودی است" و در تکامل و در تقابل آن می گوید: وجود فضایی است"

پس تجربه در این تعریف اهمیت می یابد یعنی فضا باید به تجربه آدمی بیاید پس معادل وجودی می توان تجربی گذاشت.

انسانها از طریق حواس پنجگانه جهان بیرون را می شناسند. ما در تجربه روزمره خودمان برای دریافت جهان بروان بیشترین کار را بعده چشمان و امی گذاریم و سپس از طریق حواسهای دیگر شناختمان کاملتر می شود. اما آدمی شناخت فضا را بی پیشینه ذهنی خود آغاز نمی کند. آنچه با حواس پنجگانه در می یابد را به مثابه تصویری کلی می گیرد که آنرا با تصاویر ذهنی پیشین آمیخته می کند و نتیجه اینکه برداشتی کلی از فضای معماری ارائه می کند که این نتیجه از تجربه های ذهنی، حالات جسمی و روحی به هنگام شناخت و ضمیر آگاه و ناخودآگاه فرد متأثر است. به همین دلیل است که آدمی در دو لحظه متفاوت از زمان شناختی یکسان را نخواهد داشت.

تعاریفی بر فرم و شکل

شکل

یکی از ابزارهای فکری اولیه ای که به بررسی ((ریشه ها و گرایش های نظری معماری)) می آید، شکل است. شکل که ما عجالتا آن را در برابر ((فرم)) که یکی از مقوله های اساسی نظریه پردازی در ادبیات معماری معاصر جهانی به شمارمی آید، قرار می دهیم. با فرم تفاوت معنایی دارد.

شاید در نگاه اولیه به کلمه شکل و فرم هر دو به یک مفهوم به نظر آیند که در واقع به این صورت نمیباشد و در مفاهیم با هم امتفاوتند هر چند که همیشه با هم و همراه هم هستند. لوى کان در این باره می نویسد : « فرم با شکل یکی نیست ، شکل به طرح مربوط است اما فرم به نمایش گذاشتن اجزاء جدائی ناپذیر می پردازد » شکل را به آنجه اطلاق می کند که به معرف دید قرار دارد. اما فرم فراتر از شکل است و همه معانی که شکل می خواهد منتقل کند را نیز در بر می گیرد. شکل به نوعی خطوط احاطه کننده یک جسم است یا به عبارتی خطوطی که دور تا دور یک جسم و مرز آن با محیط ییرامون است.

شکل را می توان جزو دسته موادی دانست که در معماری توسط علم ریاضیت و علم معنا تعریف می گردد (1) در واقع آغاز هر شکل را از نقطه می دانند که با تبدیل آن به دونقطه می توان به خط دست یافت و در گستر ش خط به اشکال اقلیدسی و با دوران آن به دایره و کره رسید. اشکال را از لحاظ ریاضیت دارای تnasباتی در اضلاع هستند که بهترین این تnasبات را تnasبات طلائی می دانند. که در مجموعه از متناسبی از اعداد صحیح و تصاعدی هماهنگ از قرار اعداد 21، 13، 8، 5، 3، 2، 1 و ... به دست می آید که مجموع دو عدد

متوالی عدد بعدی را تعریف می کند .

یکی از اراده های اولیه ای که در باب شکل باید عرضه شود ، این است که بدانیم شکل را به مثابه موجودیتی ثبات یافته و تغییرنا یافتنی می دانیم یا جزاین ، به تصویری که روبه روی ماست به مثابه شکل می نگریم از دیدگاه ما فرم سوای اینکه تنها راه ممکن برای انتقال شکل و ویژگیهای کالبدی مانند تنشیات و اندازه و رنگ است اما علاوه بر آن مفهومی خاص را نیز از سوی آفریننده برای بهره وری کننده بیان می کند

هرگونه ابزاری اما ، که بتواند راه اتصال میان جهان ذهنی هر فرد با جهان فکری هر انسان دیگری را باز کند ، بی توجه به جنس و نوع آن ، از اولین لحظه ای که متظاهر می شود به بعد ، نمی تواند فاقد شکل باشد . اما فرم تعیین رمز و راز می کند ، شکل ، بعدهای ذهنی را می نمایاند ، فرم احساس های درک شده و به غوطه برده شده را به زبان می آورد . شکل ، به کمک خط و نقطه و سطح است که نمایان می شود اما فرم حتی می تواند به کمک صوت و یا سایر عناصر غیرکالبدی ، نیز تعیین رابطه کند .

شکل هرچیزی ، چهره ای است که هرگونه دست ساخته انسانی و هربخشی از طبیعت - به هر بعدی که باشند - را به ما می نمایاند و دارای اندام خاصی است . اندام هر شکل را چگونگی جای گرفتن اجزای سازنده آن به دست می دهن ، اجزایی که با یکدیگر رابطه هایی معین و مشخص دارند ، رابطه هایی که در سطح ها و در تنشیات ها ، در فرو رفتگی ها و بیرون زدگی ها ، در نرمی ها و در زبری ها ، در تندی ها و در ملایم شدن رنگها ، به ترتیب و تنشیات هایی خاص متظاهر می شوند . شکل هرچیزی از دست ساخته های انسانی ، کمال خود را یک باره نمی یابد و ، آن گاه که به چنین مرتبتی نیز دست یافت ، ثابت اش نگه نمی دارد زیرا نمی تواند دگرگون نشود .

نکته دیگر قابل ذکر این است که فرم به عنوان چیزی که در دگرگونی مدام فهم می شود و عناصر یا اجزاء اش به نسبت های خاص و پیوسته مرتب با یک دیگر و مشروط از مرتبت هایی زمانی - مکانی معرفی می شود . لذا هر فرم را دارای ساختار

و شالوده ای خاص آن می شناسیم و در تبع از این، دگرشنوندام
شکل را یکی از شاخص های اصلی اش می دانیم.

فرم و خلق فضا

فرم را میتوان زبان فضا دانست؛ چرا که آنچه را معماران در
فضا میخواهند بیان کنند را با توجه به فرم بیان میکنند به
همین دلیل فرم دارای اهمیت ویژه ای در آفرینش فضا است.
اهمیت فرم را میتوان در دوره معاصر جستجو کرد یا به نوعی
از زمان جدایی دو هنر نقاشی و مجسمه سازی از معماری،
معماران برای ایجاد نوعی استقلال، به فرم اهمیت دادند، اما
این مطلب گویای این نیست که فرم در معماری گذشته دارای
اهمیت نبوده در واقع دنیای درونی و خاص هر فرد تا ابراز
نگردیده از طرف مخاطبان مورد نقد قرار نمیگیرد که این
ابراز را میتوان در معماری، تحت عنوان فرم بیان داشت که
اتصالی درونی را بین ناظر و فضا به وجود میآورد در واقع
میتوان فرم را زبانی یا واسطی برای انتقال مفهوم فضا به
انسان بیان نمود که به عنوان ابزاری کارآمد در اختیار
طراحان و معماران قرار دارد.

در واقع پیدایش فرم در معماری را میتوان در رابطه مستقیم
فرهنگ و اعتقاد مردم دانست که تحت اشکال، جهت، رنگ و
جنسیت خاصی تعریف میگردد که با کمک این چهار عامل، موفق
به نمود فضا در بعد فیزیکی و کلید ورود به فرهنگی است که
این فضا را تولید میکنند. در واقع فرم را میتوان نمود
فیزیکی تفکرات و سنت انسان هایی دانست که به تولید فضا
اقدام نموده اند پس با درک درست از فرم تولید شده میتوان
به درک صحیح فضا نزدیک شد. ”در زیبا شناختی فرم یا صورت
تظاهر حسی و واضح یک شئ است و این بیانی است که خود را در
معرف قضاوت قرار می دهد. فرم یا صورت در طبیعت مستند هستند
یعنی متأثر از محتوای خود هستند. پس از صورت از پیش داده
شده است ونمی توان به میل خود آن را تغییر داد.“ (گروتر)

گروتر میگوید: " شکل دادن یعنی پردازش اشکال و این بدان معنی است که فرم به گونه ای انتخاب شود که با محتوا وایده طرح تطابق داشته باشد . براین اساس شکل پردازی صوری با توجه به محتوا و سایر عوامل وابسته یعنی خلق فرم . به عنوان مثال فرم یک گشودگی در یک دیوار بایستی تابع جنس وساخت دیوار نیز باشد : گشودگی در یک دیوار آجری احتیاج به قوس دارد . در حالی که در دیواری از فولاد و شیشه گشودگی زاویه دارد مناسب تر به نظر می رسد . فرم یا صورت متأثر از محتوا است به قول آدورنو : " میزان موفقیت زیبا شناختی تابعی است از میزان موفقیت فرم در انتقال محتوا . " " فضا به وسیله عناصری که آن را محدود کرده اند مشخص یا اصطلاحاً تعریف می شود . این عناصر و ارتباطشان با یکدیگر هستند که شخصیت یک فضا را می سازند و به فضا فرم می دهند .

انتخاب فرم

وظیفه معمار این است که به مدل ذهنی ایی که براساس عملکرد بوجود آمده فرم بدهد . فرآیند طراح همواره شامل فرم یابی نیزهست . این فرم یابی تحت تأثیر عوامل مختلفی است . فیزیک ساختمان ، نوع استفاده ، آب و هوای محیط ، سازه و سبک و ... معماری را می توان در مفهوم وسیع آن حتی تا حد انجام وظیفه پایین آورد و این می تواند تا جایی برسد که در واقع معماری را جامع شناسان و روانشناسان انجام بدنهند . برای بیان هر محتوا معنوی نیز بایستی فرم بصری متناسب و قابل ادرارکی پیدا کرد و چنین است که نیاز به زبان فرم ها احساس می شود . " (گروتر)

احساس فرم

انسان با مشاهده یک چیز در وله اول ، بدون آنکه از آن شناختی داشته باشد ، ذهنیتی خاص در ذهنش ایجاد می شود ، او این ذهنیت را با تجربیات قبلی خود آمیخته تا به احساسی خاص نسبت به آن چیز برسد ، به عبارت دیگر همیشه ما اول از عینیت به ذهنیت و از ذهنیت به احساس می رسیم . مثل وقتی که وارد شهر جدیدی می شویم چون قبل آنجا را ندیده ایم ، فقط با چشم نگاه می کنیم بدون آنکه هیچ ذهنیتی از آن داشته

باشیم. ولی همیشه یک تجربیاتی از جاهايی که قبلًا دیده ايم را داریم، پس این تجربیات در ذهنیت ما تأثیر می گذارد. تمام این عوامل در کل مارا به احساسی خاص نسبت به آن شهر می رسانند. این موضوع در مورد فرم ها هم صدق می کند، ما وقتی که شکلی را می بینیم فکری خاص در ذهن ما نقش می بندد این شکل را در ذهن تجزیه می کنیم و آنرا با شکلهای پایه موجود می سنجیم این ادراک یک ذهنیتی در ذهن ایجاد می کند، بطور کلی همیشه باید یک ذهنیتی ایجاد شود تا فهم از فرم شکل گیرد، که این ذهنیت یک احساس از آن شکل به ما می دهد ". ادراکی که ما از هرچیز داریم تنها نتیجه دریافت و تجزیه و تحلیل اورگانهای حسی نیست سه عامل مهم دیگر نیز در این فرآیند نقش اساسی دارند:

الف- وضع روحی انسان در آن لحظه وحال و هوای محیط در زمان ادراک.

ب- خلق و خوی شخصی که چیزی است نقش گرفته و ساخته شده از تمامی تجربیات و قایع گذشته شخص بیننده .

ج- عوامل موروثی و زمینه اجتماعی - روانی یعنی عواملی که نه از طریق یاد گرفتن بوجود آمده اند و نه از راه تجربه." (لنگ)

هر شئ براساس ارزش زیبا شناختی که دارد در ذهن اثری خاص می گذارد این تداعی در ذهن به عوامل گوناگونی مانند شخص ناظر وضعیت شئ و عملکرد آن بستگی دارد .

سانتایانا سه گونه ارزشهاي بیانی یا تداعی کننده را تحت عنوان زیبا شناختی ، عملی ، منفی نام برده است . ارزش زیبا شناختی : دریافت تداعی زیبایی شئ یا اثر توسط مشاهده گر است . ارزش عملی : بیان سودمندی یک شئ یا اثر است این ارزش از بیان کارکرد شئ حاصل می شود . ارزش منفی : از شوکه شدن ، وضعیت غیرمنتظره ، ترسیدن یا تجربیات ناخوش آیند دیگر بوجود می آید .

لذت بخش بودن هر فرم بر اساس ارزشی که دارد و پیامی که منتقل می کند. این لذت در هر شرایطی می تواند به صورتهای

گو نا گون ادراک شود. مولس ساختمان و منظر را ترکیبی از اجزایی می داند که هر کدام پیام را منتقل می کند. لذت بخش بودن پیام وابسته به ساختار آن است. مولس معتقد است که هر چه پیام منظم تر باشد مفهوم تر و لذت بخش تر است و هر چه کثرت معانی بیشتر باشد محیط لذت بخش تر است و احساس نظم به وجود آمده نیز باقی می ماند. برلین معتقد است که میزان انگیختگی یک فرد با ادراک او از جالب بودن محیط همبستگی دارد، سطح انگیختگی وابسته به ساختار محیط، شخصیت انگیزش و نیازهای فردی است. در کل لذت وقتی بوجود می آید که شرایط نا سازگار رفع شده باشد یاسطح مطلوبی از انگیختگی بدست آمده باشد. سطح مطلوب انگیختگی وقتی بوجود می آید که از هنجارها یاسطوح انطباق پذیری مطلوب عدول شده باشد.

لذت بصورت های مختلف ادراک می شود ما می توانیم از دیدن فرمی پیچیده احساس لذت کنیم ویا با دیدن فرمی متعادل. در کل انسان بعضی از این سازماندهی ها را می پسندد. تحقیقات روانشناسی و اکو لوژکی اخیر نشان می دهد که حیوانات و انسان (شامل کودکان) در میدان بصری خود شکلهای پیچیده را ترجیح می دهند. جان لنگ در کتاب آفرینش نظریه های معماری می گوید که برای رسیدن به پیچیدگی دوراه حل وجود دارد: یکی از طریق ابهام (به مفهوم چند معنایی نه مشخص نبودن معانی) و دیگر با استفاده از محیطهای متنوع و غنی که از یک منظر به طور کامل دیده نشوند، به طوری که در عین آشکار کردن خود ویژگیهایی رمزی داشته باشد. شکل های پیچیده تر به تعمق و دقت بیشتری نیاز دارند. در پیچیدگی های زیاد ونظم کم، بویژه وقتی محیط با روشنایی خیلی زیاد یا خیلی کم مبهم شده باشد، شفافیت کم می شود و محیط ناخوش آیندبه نظرمی رسد. راپاپورت معتقد است که فرم های غنی، روشن و پیچیده عموماً باری مردم دوست داشتنی هستند. عدم تعادل تأثیرات متناقض برگیرنده می گذارد که نتیجه آن چیزی جزء احساس عدم اطمینان نخواهد بود. به غیر از ادراکی که انسان بصورت کلی از فرم های محیط دریافت می کند اجزاء تشکیل دهنده فرم ها نیز به نوعی احساس خاصی را به انسان القاء می کند بطور مثال "خط راست به عکس خط منحنی اثری مشخص و انعطاف ناپذیر در ذهن می گذارد و خط مستقیم حتی

نیاز ندارد که در تمام طولش مرئی می باشد . در هر نوع ادرارک بصری خطوط افقی و عمودی برخطوط مایل رجحان دارند ، چون اثر تحریکی آنها کمتر است . تعداد عضلاتی که حرکت نگاه مارا درجهت بالا و پایین ممکن می سازند دو برابر عضلاتی است که در موقع حركت نگاه در جهت چپ و راست بکار گرفته می شوند . در مورد سطوح نیز این صدق می کند . ” در سطح افقی - دست کم در یک نگاه - تمام جهات افقی هم ارزشند و دعوت به حرکت آزاد و ارتباطات انسانی می کند . در حالی که در جهت قائم مفاهیمی مانند سلسله مراتب یا رقابت را تداعی می کند . جسمی که گسترش افقی داشته باشد برروی زمین آرمیده است در دید ما گسترش عمودی شاخص از گسترش افقی است . یک مربع را وقتی مَاوَاقِعاً بصورت مربع احساس می کنیم که پهنايش کمی بیشتر از ارتفاعش باشد . از نظر احساسی جسمی که در طرف چپ میدان دید قرار داشته باشد سبکتر و کوچکتر از همان جسم به نظر می رسد که در سمت راست باشد . در کل فرم های با قاعده وساده سنگین تر از فرم های پیچیده به نظر می رسند . وقتی که یک شکل در داخل یک ترکیب با ساختار مجموعه قابل تطبیق باشد و شکل بصورت منفرد و جدا افتاده نباشد بلکه به کلیت ترکیب وابسته باشد سنگین تر است . فرم های ساده وبخصوص متقارن متعادل تر از دیگران هستند . بدون توجه به جنس ، بعضی از فرم ها را که مداوم وقوس دار باشند ، نرم و بقیه را که گوشه دار و شکسته است را سخت احساس می کنیم . ما از طریق احساس شهودی که از فرم بدست آورده ایم می توانیم فضایی را که فرم در آن قرار دارد را درک کنیم . در کل به عقیده جیوردانو برونو ” فضا از طریق آنچه در آن قرار دارد درک می شود و به فضای پیرامون یا فضای مابین تبدیل می گردد . (فرم در معماری ، حسین شیخ زین الدین ، شماره ۱ ، ص (166

درک یک فرم در کنار فرم های دیگر

ارتباط فرم ها از لحاظ ترکیب بندی و چیدمان ، خود موجب ایجاد فرمی نامرئی می شود این فرم در هر ترکیب بندی فرق کرده و به تناسب آن تأثیری را که بر انسان می گذارد متفاوت

است . مثلاً فرم نامرئی که از کنار هم قرار دادن چند شی هم اندازه بdst می آید با فرم نامرئی که از کنار هم قراردادن یک شی بزرگ در کنار یک شی کوچک بdst می آید ، فرق دارد . یا فرم نامرئی را که از ترکیبات ساده چند فرم بdst می آید با فرم نامرئی که از یک سری فرم پیچیده بdst می آید متفاوت است . اینها همه تأثیرات مختلفی بر احساس انسان می گذارد . در بعضی مواقع این فرم نامرئی به انسان احساس یکنواختی ، خستگی ، بعضی مواقع آرامش و در بعضی مواقع شف و هیجان می دهد . این احساسات همه از همان فرم نامرئی یا همان خطوط ترکیب بندی بdst می آید این همان حس پنهانی است که از دیدن یک اثر معماری که متشکل از چندین شکل و فرم در کنار یکدیگر است به بیننده dst می دهد . درکل احساسات ما برای یک بنا نه تنها به نوع فرم استفاده شده در آن مربوط است بلکه به نور ، رنگ ، باد ، سایه و ذهنیتهای مانیز بستگی دارد . اینکه نوری که الان به یک بنا تابیده شده از شرق ، غرب ، جنوب یا شمال است ویا اینکه آیا این نور ها برای ما آزاردهنده ویا خوشایند است در نوع احساس ما به بنا اثر می گذارد . به طور مثال شاید بنا با فرم های خاص خودش ثابت باشد ولی با وجود نور آزاردهنده آن ، احساس ناخوشایندی نسبت به بنا به ما dst دهد . مطمئناً با تغییر آن نور به نور دلخواه احساس ما نیز تغییر خواهد کرد . در مورد رنگ نیز همینطور می توان با رنگهای سرد آرامش را در بنا به مشاهده گر القاء کنیم یا بارنگهای گرم هیجان را ویا باکنتراست های شدید رنگ ، تنش و توهمند را ایجاد کنیم . و تأثیرات باد هم بربنا بر نوع احساس ما اثر می گذارد که آیا این باد به دلخواه ما است یا موجب اذیت ما می شود . ایجاد باد در بعضی از اقلیم ها امر بسیار مهمی است بطوری که کاملاً برقرار دادن ما در منطقه آسایش در رساندن حس خوشایندی از فضای نقش دارد . در نتیجه ما می توانیم با درک کل فضا با توجه به هدف خود ونتیجه ای که بنا باید به آن برسد ، با شناختن فرم ها و نوع ترکیب بندی ، از فرم های بخصوصی استفاده کنیم ولی نباید عواملی چون فرهنگ ، ذهنیت ، نور و رنگ را ازنظر دور کنیم (فرم در معماری ، حسین شیخ زین الدین ، شماره ۱ ، ص 166

پست مدرن، پست مدرنیته، پست مدرنیسم

شكل گیری جریانات بعد از مدرن با سه اصطلاح پست مدرن، پست مدرنیته و پست مدرنیسم از یکدیگر تفکیک و متمایز می‌شوند پست مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می‌توان آن را به مثابه مجموعه عواملی دانست که ریشه در از هم پاشیدگی مفاهیم اجتماعی مدرنیته دارد. براساس پندار عده ای از اندیشه‌مندان، پست مدرنیته حرکتی به سوی یک عصر فرا صنعتی است که از این دوران با عنوانی دیگری مانند جامعه مصرفی، جامعه اطلاعاتی، جامعه الکتریکی یا دارای تکنولوژی سطح بالا و مانند آن، یاد شده است.

اگر مدرنیسم را به عنوان فرهنگ مدرنیته یا به تعبیری ایدئولوژی مدرنیته بدانیم، پست مدرنیسم، فرهنگ یا ایدئولوژی پست مدرنیته است. پست مدرنیسم به معنای دقیق کلمه، یک مکتب فکری نیست؛ همچنین، جنبش فکری یکپارچه ای نیست که هدف یا زاویه دید مشخصی داشته باشد. در ضمن، نظریه پرداز یا سخنگوی واحدی نیز ندارد. این امر ناشی از آن است که تقریباً همه ی رشته‌ها، از فلسفه و مطالعات فرهنگی گرفته تا جغرافیا و تاریخ هنر، آرائی در زمینه پست مدرنیسم مطرح کرده‌اند. اما بطور کل فرانسه مهد پیدایش و تکامل اندیشه‌های پست مدرنیته به شمار می‌رود. شارحان و بنیانگذاران این مکتب، برای مثال فیلسوفان و متکرانی همچون میشل فوکو، ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا، ژان بودریار، ژاک لاکان، ژیل دلوز و غیره، عمدتاً اهل فرانسه بودند.

پست مدرنیته، نشان می‌دهد که اندیشه پست مدرنیته جهت گیری واحدی ندارد، بلکه در جهات متعدد سیر می‌کند. مضامین آن، چندان هم با هم سازگار نیستند و در اکثر موارد دچار تناقض و ابهام‌اند. از مهم ترین مضامین پست مدرنیته، که کوال به آنها اشاره می‌کند، می‌توان موارد زیر را نام برد:

- «تردید در این باره که هر گونه حقیقت انسانی، بازنمایی عینی و ساده‌ای از واقعیت است؛
- توجه و تاکید بر نحوه کاربرد زبان از سوی جوامع، برای ساخت واقعیات مورد نظر خود، اینکه جوامع چگونه از زبان برای ایجاد واقعیات استفاده می‌کنند؛
- تجدید علاقه یا توجه دوباره به روایت و داستان سرایی؛

• پذیرش این نکته که توصیف‌های متعدد و متفاوت از واقعیت را همواره نمی‌توان به شیوه ای قطعی و نهایی- عینی و غیر انسانی- در برابر یا علیه یکدیگر به کار برد؛ بعنوان مثال متفاوت جلوه کردن در لحظه‌های متفاوت در هنر

• تمايل به پذیرش و قبول چيز‌ها آن گونه که در سطح و ظواهر قرار دارند، به جای جستجو (به سبک فرويد یا مارکس) برای یافتن معانی ژرف‌تر؛ بعنوان مثال تمايل به پاپ آرت» (کوال، 1379: 61)

فرانسوالیوتار در کتاب " وضعیت پست مدرن: گزارشی از دانش" می‌گوید: "هدف این بررسی شناخت و وضعیت دانش در جوامعی است که بیدشترین توسعه را یافته اند. تصمیم دارم از لغت پست مدرن برای توصیف آن وضعیت استفاده کنم... من پست مدرنیسم را بی اعتقادی به فرار وابتها (دین، اراده ملی، اعتقاد به سرنوشت) تعریف می‌کنم... فرض ما بر این است که وضعیت دانش با رسیدن جوامع به دوره‌ای که فرا صنعتی نامیده می‌شود یا ورود فرهنگها به آنچه دوره پست مدرن نام دارد تغییر می‌کند."

پسا مدرنیسم که در فارسی به صورت "پست مدرنیسم" نیز به کار می‌رود از ترکیب پسوند "پسا" به معنای post و مدرنیسم modernism تشکیل شده است. مدرنیسم از مشتقات مدرن و مدرنیته از ریشه لاتینی "modo" به معنای اکنون است. به همین دلیل باید میان دوره‌های ما قبل مدرن، مدرن و پسامدرن تفاوت قائل شد. در پسا مدرنیسم پیشوند "پسا" صرفاً به معنای مرحله تاریخی جدیدی نیست که بعد از دوران مدرن شکل گرفته باشد. پس می‌توانیم بگوییم که پسا مدرنیسم خود شکل تکامل یافته ای از اندیشه مدرن است که با تاثیر پذیری از ذهنیت انتقادی و آزادی طلب مدرنیته عقاید و اصول و آرمانهای فلسفی، علمی، و زیبایی شناختی جهان بینی مدرن را مورد نقد، سنجش و ارزیابی قرار می‌دهد. به همین جهت زمانی که بحث از پسامدرنیسم پیش می‌آید؛ مذکور گستالت‌تمام با اندیشه مدرن نیست بلکه شاید بتوان گفت ادامه مدرنیته است از طریق آشکار ساختن بحرانهاش.

به طور خلاصه ما قبل مدرن به دوره‌ای گفته می‌شود که فرد تحت تسلط سنت و اقتدار الهی و قدرت سیاسی است. در دوره مدرن فردیت ابتلا یافته و سنت نقد می‌شود. از نظر تاریخی فرهنگ مدرن با دروره رنسانس آغاز شده و با عصر روشنگری و انقلاب فرانسه به عنوان گفتمان کلیدی غرب تحکیم می‌

شود. اندیشه پسامدرن تفکری است که به منظور تعیین حدود عقلانیت مدرن آن را نقد و کامل می کند. گرچه برخی بر این عقیده اند که پسامدرنیسم به نوعی پایان مدرنیسم است اما در حقیقت پسامدرنیسم به نگرشی- چه فلسفی و چه هنری - گفته می شود که در چارچوب مدرنیسم اتفاق می افتد در عین حال که چالشی علیه این چارچوب است اما در درون منظومه فکری و فلسفی مدرن اتفاق می افتد.

بررسی لیوتار بیشتر در رابطه با توامندیهای دوره علمی ماست بویزه که از طریق روایتهاي بزرگی چون آزادی بشریت، پیشرفت، رهایی طبقه کارگر و قدرت افزایش یافته توجیه می گردد. درک پست مدرنیسم به عنوان یک پدیده فرهنگی اغلب دشوار است؛ زیرا حتی در قالب یک ساختمان یا اثر هنری در سبک گستگی و تنوع بسیار دارد. گزینش گرایی سبکی متناسب با تفاوتهاي فرهنگی است و دلیل اصلی کثرت گرایی فزاينده دوره ما، اتحاد آن با تکنولوژي معاصر است که در قالب جهان اطلاعاتی آنی و شبانه روزی ظاهر شده و جانشین جهان مدرنی می باشد: گذار از فرهنگ جمعی نسبتاً گوناگون و همزمان می باشد: گذار از فرهنگ جمعی اشیای منسجم به مذاق فرهنگهای خرد شده، از تولید تکراری اشیای متشابه به تولید اشیایی متفاوت و با دگرگونیهای سریع، از سبکهای محدود به گونه های بسیار، از شعور ملی به شعور جهانی و در عین حال به هویت محلی.

ما به دروره جدیدی از نظام فرهنگی و اجتماعی وارد شده ایم آنچه که دنیل بل در 1967 آنرا جامعه فرآصنعتی نامید و دیگران آنرا به موج سوم یا جامعه اطلاعاتی می شناسند. در 1956 برای نخستین بار تعداد کارکنان دفتری از تعداد کارگران بیشتر شد و تا اوخر دهه هفتاد، آمریکا جامعه ای اطلاعاتی شده بود که در آن عدد کمی یعنی فقط 13 درصد به تولید محصول مشغول بودند. بیشتر کارگران یعنی 60 آنها مشغول کاری بودند که می توان آنرا تولید اطلاعات نامید.

جامعه مدرن متکی بر تولید جمعی محصولات کارخانه ای است اما جامعه پست مدرن متکی بر تولید اطلاعات. در جهان پست مدرن واقعیت اجتماعی بنیادی، رشد تحول زای کسانی است که اطلاعات را تولید کرده و انتقال می دهند و یا به شیوه ای از آن استفاده می کند. ظهور ناگهانی چیزی که شاید طبقه ای جدید باشد، تبادل کارگران جسمی با کارگران فکری.

در جهان مدرن که با ظهور سرمایه داری در ایتالیا، فرانسه و انقلاب صنعتی در انگلستان و سایر اروپا همراه بود اکثر مردم طبقه کارگر بودند و سرمایه داری که ابزار

تولید را در اختیار داشت آنها را اداره می کرد. دنیا مدرن سعی دارد تولید و کنترل آن را در دست گیرد و الگوی مصرف ارائه بدهد و فرهنگ جمعی حاکم شود. اختراعات پی در پی، مهاجرت های عظیم از مشخصه های جامعه مدرن است. و محصولات عمدۀ این جوامع ماشین و خودرو است.

در جهان پست مدرن پس از 1960 بیشتر روابط تولیدی پیشین تغییر کرده اند. محصولات عمدۀ دیگر چیز هایی مثل خورد و نمی باشند و صنایع عمدۀ در جهان اول دیگر علاقه ای به صنایع سنگین و تولید فولاد نشان نمی دهند؛ کشورهای جهان اول تکنولوژی صنعتی خود نظیر خودرو را به کشورهای جهان سوم می فرستند. بیشترین توجه به اطلاعات، نرم افزار و کامپیوتر معطوف شده است.. و سایلی که به سبکی تکنولوژی هوا و فضا می باشند. اختراعاتی نظیر آنچه در زنگی رخ داده و بالاتر از همه در صنعت غول آسای الکترونیک که تبدیل به بزرگترین تولید در این سیاره شده است. دستاوردهای بیو و نانو رو به گسترش اند و دستاوردها مصرف شدنی نیستند که تمام شوند.

مدیران در جامعه پست مدرن مانند کارگران به شدت مشغول کارند و هر دقیقه و هر ساعت باید اطلاعات زیادی را پردازش کنند. مشتری ها ممکن است در دورترین فاصله با آنها قرار داشته باشند. جهان اطلاعاتی پست مدرن مقدار کار کارگران فکری را کاهش نداده بلکه فقط بار تصمیم گیری را افزایش داده است.

در عصر پست مدرن شکل زمان به سمت خطی قائم می کند زیرا وقایع جهان در واکنشی زنجیر وار به هم تاثیر می گذارند و نسلها بسیار سریعتر از بیست سال معمول می آیند و می روند و لذا نظامهای فرهنگی زود مهجور می شوند. هر نسل جدید در دنیای هنر و هر ایسم تازه حد اکثر دو سال دوام می آورد. جنبشها و گرایشها قبل از آنکه بتوانند به بلوغ بررسند مرده اعلام می شوند.

دسته ای از تغییرات پیشرفتی که زاییده دنیا پست مدرن هستند عبارتند از:

- از تولید انبوه به تولید قطعه ای
- از قدرت متمرکز به کثرت گستته
- از سبک تا گونه های بسیار
- از یکنواختی به گوناگونی
- از انحصار تا شمول

فرهنگ	مقیاس تاثیر گذاری	زمان	جامعه	تولید	
اشرافی	محلي	تغییر کند	قبيله ای - فئودالي	انقلاب نوسنگی کشاورزی - کار تولید دست ساز پرائکنده	پيش از مدرن 10000BC- 1450
سرمايه داري	ملي	خطي	سرمايه دار	انقلاب صنعتي کارخانه توليد انبوه متمرکز	مدرن 1960-1450
فرهنگهاي مختلف	جهاني- محلی چند مليتي	جهاني اي	چرخه اي	انقلاب اطلاعاتي توليد قطعه اي کار در دفاتر نامتمركز	پست مدرن 1960- کنون

اگر مدرنيسم را به عنوان فرهنگ مدرنيته يا به تعدييري ايده‌لولوزي مدرنيته بدانيم؛ پست مدرنيسم فرهنگ يا ايده‌لولوزي پست مدرنيته است..

هنر پست مدرنيسم بسيار شبيه به هنر مدرنيسم است اما در نحوه برخورد و نگرش تفاوت‌های اساسی با مدرنيسم دارد. زیر بنای هنر پست مدرن را می‌توان در مفهوم گرایي یافت. که از دادا نشات گرفته است. هنر پست مدرن دوران مرگ سبک گرایي است و هیچ سبک یا مكتب مشخصی که گذايش عمومي به سمت آن باشد امکان وجود پيدا نمي‌کند. هر ايده و هر سبيئي مي‌تواند به مقام هنر راه يابد و هر هنر والا و متعالي مي‌تواند به ديده اي بي ارزش نگريسته شود. هر شخصي سبک منحصر به فرد خود را به نهایش مي‌گذارد. هیچ جريان عمد و عمومي ذهنیت و قالب هنري را تعیین نمي‌کند و هیچ شخصي هم خود را موظف نمي‌داند که برآساس اصول گروه خاصی هنرشن را عرضه بدارد. هیچ اصل و قاعده اي تعیین کننده مطلق ارزشهاي هنري نیست.

مدرنيسم بر شكل فردي هنري تاكيد دارد اما بعد زيبا شناختي پست مدرنيستها بر جذبه معنایي تاكيد دارد.

از نگاه پست مدرن ها آنچه ماهیت هنر را می سازد نگاه سوزه مندی است که هنرمند به دنیای پیرامون خود دارد و نه ویزگی هایی که در ذات شینیت جهان نهفته است. لذا هر گونه تجربه شخصی و فرهنگی بنا بر معیارهای سوبزکتیو می تواند در جایگاه هنر واقع شود.

بخش عمدۀ ای از جلوه های هنر پست مدرن روایت های شخصی هستند که ماهیت هنر را از دریچه ی دیدگاههای منحصر بفرد بیان می دارد. اگر مدرنیسم سلیقه توده مردم را محقق می شمارد و سعی دارد تا سلیقه و ذوق عموم را ارتقاء دهد اما هنر پست مدرن بازگشت به چیزهایی است که دوست داشتن شان آسانتر است و برای عموم قابل فهم تر و پذیرفته تر است. لذا "پاپ آرت" یکی از مشخصه های هنر پست مدرن می شود. در دوران پست مدرن که رسانه ها و الکترونیک بر فرهنگ عمومی غلبه دارد نقش نظام های شنیداری و دیداری در هنر پست مدرن بسیار پر رنگ می شود. ویزگی هایی که راه درک پست مدرنیسم را آسانتر می سازند عبارتند از: تمثیل، تخصیص، رمزگشایی هنرجار گریخته، شیک پوشی، فرهنگ افکار پذیرفته شده، پیچیدگی، عوام پسندی، فمینیسم، فیلم و مدد...

هویت پست مدرنی را می توان از تاثیر ویدئو، اینترنت و بطور کلی تکنولوژی ارتباطات بیدشتر و بهتر درک کرد. ما بیش از یش از طریق سیستم های ارتباطی با دیگران ارتباط برقرار می کنیم، سیستم هایی که هویت سازند و شیوه های جدید گفتار و کردار را می طلبند، فضای مجازی اینترنت اساسی ترین و کامل ترین مظهر این وضعیت است.

پست مدرنیسم را می توان نوعی امتیاز قائل شدن یا اولویت دادن به پیچیدگی بر خلوص، تکثر بر وحدت سبکی، و وابستگی یا پیوستگی بر استقلال و جدایی دانست (کانور، 1379: 49-50) ایهاب حسن که از نظریه پردازان پست مدرنیته است در سال 1987 م در مقاله ای "پلورالیسم در چشم انداز پست مدرن" تعاریفی کلی از واژه پست مدرن ارائه می دهد و مذکور می شود که این تعاریف می توانند به تمایز میان پست مدرنیسم و مدرنیسم منجر شوند.

م

مدرنیسم

پست مدرنیسم

م

ه در رمانیسم

ریشه در داداییسم

ردیف	ت، های غاید	قصیده
۴	لذت، تفریح، بازی	طرح، نقش
۳	تصادف، شانس	سبی
۲	مراقبه، سلسه	ترتیبی، بی نظمی
۱	کاری اجرایی / سطح ریزوم / شبہ شبیه	کار / هنر در هدف و محتوا و موضوع

- اندیشه پسا مدرن در شش اصل که هر یک به نوعی تعیین کننده یک گرایش فکری و نظری است خلاصه می شود:
 - 1- مساله نسبی گرایی و عدم قطعیت در زمینه شناخت خود مفهوم فرهنگ جهانی مدرن و اهمیت یافتن ایده هویت فرهنگی- محلی و توجه به فرهنگ عامه
 - 2- بحران محیط زیست و توجه به مسائل زیست محیطی
 - 3- پیشرفت دستگاههای ارتباط جمعی و علم کامپیوتر تعیین کننده روند اصلی اجتماع
 - 4- توجه به واقعیت های اجتماعی
 - 5- خماد و نشانه ها در زبان شناسی و زیبایی شناسی

اندیشه های پست مدرن و معماري

در زمینه معماری دو چهره مهم سالهای 1970 چارلز جنکز و را برت و نتوری هستند. در واقع کلمه "پست مدرن" با استفاده جذکز از آن در کتابی تحت عنوان "زبان معماری پست مدرن" در 1975 عوام پسند می شود. برای جنکز معماری مدرن آرمانی جهانی و عالم گیر داشت و استفاده کاربردی از مواد و متریالهای جدید می کرد در حالیکه پست مدرنیسم در معماری به یک نوع کثرت گرایی می رسد چون از تکنولوژی های جدید استفاده می کند. مرز ها در معماری پست مدرن نامشخص اند و فضاهای نامتناهی و بدون لبه، به همین دلیل برای جنکز معماری پسا مدرن معماری است دورگه و پیوندی (hybrid). جنکز در کتاب پست مدرنیسم چیست؟ که در سال 1986 چاپ شد می نویسد که هدف پسا مدرنیسم تحقق و عده فرهنگ کثرت گرا با آزادی های گوناگون است و دور شدن از نظام یک بعدی مدرن که اصولی کلی برای سلیقه و ذوق برقرار می کرد. برای جنکز معماری مدرن با کوشش های عقل گرایانه

خود نظم خاصی ره به فرد تهمیل می کرد در صورتی که معماری پسا مدرنی شوخ طبیعی و زینت را وارد فضاهای شهری می کند.

چارلز جنکس

اندیشه های جنکس شدیداً وام دارد یدگاه و نظریات ایهاب حسن (به خصوص در ساخت واژگان) و امبرتو اکو است. جنکس با تحلیل مقاله ی « پی نوشته بر نام گل سرخ »، نوشه ی امبرتو اکو، خود را نزدیک به اکو احساس می کند. از نظر اکو: « پاسخ پست مدرن به مدرن عبارت است از اذعان به این نکته که گذشته باید مورد بازبینی و تجدید نظر قرار بگیرد، زیرا عمل نمی توان به طور واقعی آن را از بین برد؛ چرا که نابودی گذشته به سکوت و خاموشی می انجامد. اما اذعان و اعتراض به وجود گذشته باید با طنز و کنایه صورت گیرد، نه با ساده لوحی. »

از سویی به زعم جنکس، معماری پست مدرن، هم باید از تکنیک های جدید و هم از الگوهای قدیمی استفاده کند. لذا، معماران پست مدرنیسم احیاگرانی صرف نیستند که به باز سازی و بازگرداندن گذشته و متوقف ساختن مدرنیسم بپردازنند. آنان، ضمن استفاده از مدرنیسم، خود را محدود به آن نمی سازند، بلکه از آن فراتر می روند. آنان شواهدی را از گذشته در بناها و طرح های خود به کار می گیرند، اما با طنز و کنایه به تقلید هزل آمیز از گذشته می پردازند.

جنکس با انتقاد هایی که علیه پست مدرنیسم طرح می شود، مبنی بر اینکه ، پست مدرنیسم ضرورتاً گرایشی است محافظه کارانه یا صرفاً نوستالژیک، مخالف است. او می گوید به جای آنکه پست مدرنیسم را تکرار مقلدانه ی سنت بدانیم، می توان آن را التقاط گری رادیکال دانست که فعالانه وارد گفت و گوی گذشته و حال می شود و نشان می دهد، هر یک از این دو (حال و گذشته)، در شناخت ما از دیگری تاثیر می گذارد.

از آنجایی که، جنکس دوست دارد نظریات خود را به صورت مدون شده بیان کند، در سال 1996 میلادی، در گردهمایی سالانه دانشجویی دانشگاه UCLA « ، اصول کلی معماری پست مدرن را در سیزده بند به صورت شماتیک برای دانشجویان ارائه می دهد و بر این عقیده است که این اصول، کلیت معماری پست مدرن را جهت فهم دانشجویان آسان می نماید. این اصول عبارتند از:

- ارجحیت پیچیدگی و تناقض به سادگی؛

- پیچیدگی و تئوری آشوب ، در بیان تو صیف پدیده های طبیعی عالم قابل فهم تر است، چرا که رفتار پدیده های طبیعی غیر خطی است؛
- همان گونه که خاطره و تاریخ در «DNA» وجود دارد، زبان ، سبک و شهر، ضرورت طراحی است؛
زبان شناسی و زیبا شناسی:
- معماری از طریق رمزاها (نمادها) به وجود می آید؛
- نمادها تحت تاثیر فرهنگ و مردم به وجود می آیند، از این رو ، به یک فرهنگ کثرت گرا نیازمندیم؛
- معماری وابسته به تزئینات و الگوها است؛
- معماری نیازمند استعاره است؛
شهری، سیاسی و بوم شناختی :
- معماری باید واقعیت های اجتماعی شهرها ی امروز را نشان دهد؛
- معماری باید جوابگوی عوامل بوم شناختی، معماری سبز، معماری توسعه پایدار باشد؛ (جنکس، 1997 الف : 131 - 132).

دغدغه های جنکس در اواخر قرن بیستم، به کلی با دغدغه های وی در دهه های 70 و 80 میلادی ، متفاوت بود. علم گرایی پست مدرنیته در افکار جنکس در دو کتاب که بین سالهای 1995-2002 م نوشته متجلی است: " معماری پرش کیهانی" و " پارادایم جدید در معماری". هدف اصلی جنکس در دو کتاب علم باوری معماری معاصر است. جنکس به طور کلی معتقد است که تفکر انسان معاصر از دهه ی 30 میلادی تاکنون، به طور اساسی دگرگون شده است. معماری هر دوره ناچار است خود را با مقوله های بیرونی و جهانی بزرگ تری ارزیابی کند که جزئی از آن است. او معتقد است، معماری های بر جسته تاریخ همواره مبتنی بر پارادایم های علمی و تصور انسان از کائنات بوده اند. ریاضیات و هندسه که ابزار نظم بخشی به معماری هستند تغییر کرده اند و این مساله در معماری پسا مدرن متجلی است.

رابرت ونتوری

او که به عنوان سردمدار پست مدرنیسم در معماری شناخته می شود از عوامل شش گانه پست مدرنیته به مفاهیم نشانه شناسانه و واقعیت های اجتماعی تاکید دارد و در کتابهایش نیز این مساله را عنوان می کند و توجه به فرهنگ عامه را

یک ضرورت تلقی می کند. لذا گرایش به پاپ آرت دارد و آنرا در معماری متجلی می کند.

و نتوری در کتاب « پیچیدگی و تضاد در معماری »، بار دیگر به مسئله ی تزئین در معماری پرداخت و این بار تعریف جدیدی از معماری با اتكاء به نقش محوري تزئین ارائه داد. او در کتاب مذکور می گوید: « معماری ساختمانی است با تزئینات روی آن » (ر.ک. به: و نتوری ، 1357). او در رد واکنش به این جمله ی معروف میس وندررو که « کمتر بیشتر است» ، شعار « کمتر خسته کننده است» را سر میدهد (ونتوری، 1357: 28). این در حالی است که در آثار معماری او نشانی از پیچیدگی نیست و اندیشه های او در معماری دهه های اخیر در غرب مانند آثار گری، کولهاوس و حديد و کوب هیملبلا و دیگران بیشتر خود را نشان می دهد.

معماری به مثابه یه نشانه گرایشی است که در کتاب ونتوری تحت عنوان " آموختن از لاس و گاس" خود را نشان می دهد. ونتوری به این دلیل از ساختمانهای لاس و گاس تمجید می کند که در آنها نشانه مهم تر از معماری است. کتاب « پیچیدگی و تضاد در معماری» ، نقد صورت گرایانه ی اصول سازنده ی مدرنیسم بود، در حالی که کتاب « باز آموزی از لاس و گاس»، بیشتر به نقد « جامعه شناسانه» و « عوام گرایانه» مدرنیسم می پردازد و مفاهیم نشانه شناسی، تکیه گاه و زمینه روش شناختی مناسبی برای آن است. به همین دلیل ، انتخاب لاس و گاس به مثابه نمونه ی شناخته شده ی شهر گرایی آمریکایی کاملاً متمایز- و مردم پسند- از سوی و نتوری و همکارانش ، جنجالی و بحث برانگیز بود. او با این کار، مدرنیسم را به باد انتقاد می گیرد و معماری سریع و روشن و متنوع را بر آن ترجیح می دهد (ونتوری و دیگران، 1997: 7) . وی با مطرح کردن « کلبه ی تزئینی» به شکل اردک (این ایده پس از آنکه رستورانی در لانگ آیلند به شکل اردک ساخته شد، به فکرش خطور کرد) ، متنزکر می شود که ایده اردک، عمل معرف دوری گزیدن از فرم مدرن است و بلافاصله بر بیننده تاثیر می گذارد.

و نتوری معتقد است، هدف از طراحی ساختمان باشد بیدشتر ارتباط و معنا باشد، نه تکامل و کارایی. او که تحت تاثیر هنر پاپ آرت قرار دارد، نشاط و معنا را نه در قالب های اصلی، بلکه در چیزهایی می بیند که مدرنیست ها آنها را غیر ضروري و بی اهمیت می دانند . ونتوری در لاس و گاس ، تاثیر متقابل پویایی را بین نشانه ها و بافت ها کشف می کند. او منطقه های در هم و برهم شهری، سر پناه های تزئین شده ، کلیشه ها و افزایش سریع تصاویر کنار شاهراه های آمریکا را

به ساختمان های خشک و بی حس مدرنیستی ترجیح می دهد. این ناحیه های درهم و برهم شهری، به جای اینکه ایستا باشند و خود را تحمل کنند، به شکل یک داستان یا آمیزه ای از داستان ها جلوه می کنند که دائما در حال بازگو شدن هستند. معماران سنتی و هیئت های بازنگری طرح ها، از این منطقه های درهم و برهم شهری متنفرند. با این حال، این مناطق را می توان روند همواره جهش یابنده ای از واکنش خلاق به نیاز های فعلی و مواد و مصالح موجود دانست (ونتوری و دیگران ، 1977 : 6-8).

آخرین اثر ونتوری و اسکات براؤن ، کتاب « شمایل نگاری و الکترونیک در معماری عام» است که در سال 1998 میلادی به چاپ رسید. محتوای اصلی کتاب، یادآور مباحث مطرح شده در دو کتاب قبلی و نتوري و عمدۀ بحث آنها، بررسی نمادها و علائم در محیط شهری است. تاکید آنها در کتاب مذکور، دریافت کار معماري به عنوان اثر هنری و رابطه بین اثر و الگوهای ارتباطی است که بیدتر در حیطه رسانه ها و ارتباطات رسانه ای مطرح می شود.