دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۵۹-۸۲»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷٤/۱
بهار وتابستان۱۳۹۵،*Knowledge*, No.74/1

به‌کارگیری اندیشهٔ ساختارزدایی در معماری با نگاهی به آثار برنارد چومی

مصطفی حسین زاده[G]
محمدرضا شریف‌زاده[GG]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۱۵

چکیده

مکتب ساختارزدایی برای اولین بار در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ توسط ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، در عرصهٔ فلسفه و ادبیات مطرح شد. ارتباط مستقیم ساختارزدایی با معماری نخستین بار توسط معماران نظریه‌پردازی چون پیتر آیزنمن و برنارد چومی در دهه ۸۰ تحقق یافت. چومی در آثار اولیه خود با تعریف معماری به عنوان تولدی مدام از مقدمات و شرایط بالقوهٔ بسیار مشخص در یک سو و خلق تجربیات و تمایلات جدید در سوی دیگر، آغازگر بحران و همچنین پتانسیلی برای معماری است که به ندرت مورد توجه قرار گرفته است. چومی به تأثیر از اندیشه‌های دریدا معتقد بود که باید مواردی در طرح باشد که در نگاه اول و قرائت نخست به نظر نمی‌آید. وی با کنکاشی موشکافانه مواردی همچون تناقضات، دوگانگی‌ها و تفاسیر حاشیه‌ای را در طرح‌های خود عریان و عیان نمود، چرا که به اعتقاد او معماری باید نمود کالبدی ذهنیت و بینش زمان خود باشد، بینشی که تحت سیطرهٔ قواعد و چهارچوب‌های از پیش مفروض در محاق فراموشی افتاده است. به اعتقاد چومی، معماری باید با به پرسش کشیدن و تشکیک در ساختارهای موجود، به ماهیت متلاشی و از هم گسیختهٔ جهان معاصر پاسخ دهد. پروژهٔ پارک دلاویلت برنارد چومی به اعتقاد بسیاری از کارشناسان سرآغاز سبک معماری ساختارزدایی و بی‌تردید بزرگترین اثر تحقق یافتهٔ این سبک از معماری است.در این نوشتار به بررسی سبک معماری ساختارزدایی بر مبنای آثار چومی و به ویژه پروژهٔ پارک دلاویلت می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: برنارد چومی، معماری، ساختارزدایی، پارک دلاویلت

---

*. مربی و عضو هیأت علمی دانشگاه هنر اصفهان، گروه نقاشی، آدرس الکترونیک:
Mehdihamedi_1980@yahoo.com
**. فارغ التحصیل کارشناسی ارشد در رشته نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران. آدرس الکترونیک:
m2_sharifzadeh1@yahoo.com

مقدمه

طی سه دههٔ پایانی قرن گذشته، تحولاتی ارکان سبک معماری مدرن را به عنوان تنها سبک فراگیر متزلزل ساخت. این تغییرات با انتقادات نیچه از مدرنیته از اواخر قرن ۱۹ در آلمان آغاز شد و توسط اندیشمندانی همچون هایدگر، دریدا، دلوز، لیوتار و دیگران مورد بحث قرار گرفت. این جریانات فکری نتیجهٔ مهم و تکان‌دهنده‌ای داشت و آن پیروی نکردن از یک اصل و ایدهٔ غالب بود؛ خواه این اصل خرد ناب و خواه دین و باورهای اعتقادی باشد. از آنجایی که نحوهٔ تفکر، تفسیر، فلسفه و رخدادها همواره تأثیر غیرقابل انکاری بر هنر و به طور ویژه معماری دارند، در پی چنین رویدادی معماری دچار سردرگمی عظیم شد. مرزها شکسته شد. فراروایت‌ها از بین رفت و نگرش‌های چند وجهی و چند معنایی به ظهور معماری به نام ساختارزدایی و به تبع آن فولدینگ دامن زد.

اندیشهٔ ساختارزدایی که یکی از مهمترین نمودهای پساساختارگرایی و کنشی فلسفی و زبان‌شناختی است، به بنیان‌های اندیشه در «کلام محوری» و بنیان‌های رشته‌هایی چون معماری توجه دارد. امّا این ظهور نخستینی (ساختارزدایی) مترادف با نفی متافیزیک حضور و اندیشهٔ کلام محوری در معماری است.[۱] این مکتب یکی از شاخه‌های مهم فلسفه پست مدرن محسوب می‌شود و نقدی به بینش ساختارگرایی و همچنین تفکر مدرن است. روش ساختارگرایی، کشف و استخراج ساختارهای کلی موجود در پدیده‌ها و سپس تجزیه و تحلیل ساختارها با استفاده از بررسی سازه‌ها و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آنها است. ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی که آثارش اغلب معرف ساختارزدایی است، با ساختارگراها مخالف است و معتقد است که وقتی ما به دنبال ساختارها هستیم، از متغیرها غافل می‌مانیم، چرا که فرهنگ و شیوه‌های قومی هر لحظه تغییر می‌کند، پس روش ساختارگراها نمی‌تواند صحیح باشد. او اعتقاد دارد یک متن هرگز مفهوم واقعی خودش را آشکار نمی‌کند زیرا نویسنده، مؤلف آن متن حضور ندارد. دریدا کنش‌های بلاغتی (مثل استعاره) را به کار می‌گیرد تا بستری مفروض یا بنیانی برای مباحث ایجاد کند و نشان دهد که کلیه مفاهیم به واقع اموری ساخته شده‌اند.

ساختارزدایی نوعی وارسی یک متن و استخراج تفسیرهای آشکار و نهان از بطن متن است. این تفسیرها و تأویل‌ها می‌تواند با یکدیگر و حتی با منظور و نظر پدیدآورنده متن متناقض و متفاوت باشد. لذا در بینش ساختارزدایی، آنچه خواننده استنباط و برداشت می‌کند واجد اهمیت

---

۱. دیباج ۱۳۹۲: ۹۲

است و به تعداد خواننده، استنباط و برداشت‌های گوناگون و متفاوت وجود دارد. ارتباط بین دال و مدلول و رابطهٔ بین متن و تفسیر شناور و لغزان است.[۱]

ساختارزدایی سعی دارد تا ساختار اندیشه و نظم محوری را که به جهان ما تحمیل شده است تغییر دهد. چنین معنایی که از طریق ساختاری نظام‌یافته تحمیل می‌شود، تفسیرهای دیگری که در همان زمینه با اعتباری یکسان عرضه می‌شوند را سرکوب کرده و امکان تنوع فکری و ذهنی خارج از این چهارچوب را به خصوص از مخاطب می‌گیرد. در واقع هدف ساختارزدایی، شکستن مرزها و محدودیت‌ها، دست یافتن به چشم‌اندازهای تازه یا به عبارتی کشف قلمروهای جدید، برهم زدن و ریشه کنی نظم‌های مفهومی و چهارچوب‌های فکری به ارث رسیده و ترجمان آنها علیه پیش‌انگاره‌های خودشان است.[۲]

حدود بیست سال پس از انتشار نخستین کتاب‌های ژاک دریدا، ایده‌ها و اندیشه‌های وی توسط معماران و منتقدان معماری مورد توجه قرار گرفت. معماران ساختارزدا در پی واسازی سنت هستند و هر چیزی را که معماری را تابع چیز دیگر قرار دهد ـ ارزش‌هایی نظیر مفید بودن یا زیبایی یا قابلیت سکونت ـ مورد انتقاد قرار می‌دهند، نه به این قصد که چیز دیگری بنا کنند که بی‌مصرف، زشت یا غیرقابل سکونت باشد بلکه به این قصد که معماری را از تمام غایت‌های خارجی و اهداف بیهوده رها کنند. و نیز نه برای آنکه معماری ناب و اصیلی به‌وجود آورند، بلکه برعکس فقط برای اینکه معماری را در ارتباط با سایر رسانه‌ها و هنرها قرار دهند تا از این طریق معماری را درگیر سازند. صرفاً چیزی که این معماران می‌سازند مهم نیست، بلکه مهم این است که ما از آنچه ساخته‌اند چه تعبیری می‌کنیم. بنابراین، ساختارزدایی صرفاً فعالیت و تعهدی از جانب معماران نیست، بلکه از جانب کسانی هم هست که این ساختمان‌ها را می‌بینند، وارد فضا می‌شوند، در این فضا حرکت می‌کنند و این فضا را به نحو دیگری تجربه می‌کنند.[۳]

برنارد چومی یکی از معماران بنام سبک ساختارزدایی است که بیش از همه تحت تأثیر اندیشه‌های دریدا قرار گرفت و مکتب ساختارزدایی را وارد عرصهٔ معماری کرد.

چومی در ۲۵ ژانویه ۱۹۹۴ در سوئیس به دنیا آمد. او معمار، نظریه پرداز و استاد معماری است و در پاریس، نیویورک و لندن زندگی و کار کرده است. چومی مدرک معماری خود را در

---

۱. قبادیان ۱۳۸۳: ۱۴۴

2. Derrida 1978:14

۳. توکلی ۱۳۷۶: ۸۹

سال ۱۹۶۹ از دانشگاه ای تی اچ (Eth) زوریخ دریافت و به تدریس معماری در دانشگاه‌های فرانسه، انگلستان و آمریکا پرداخته است.[۱]

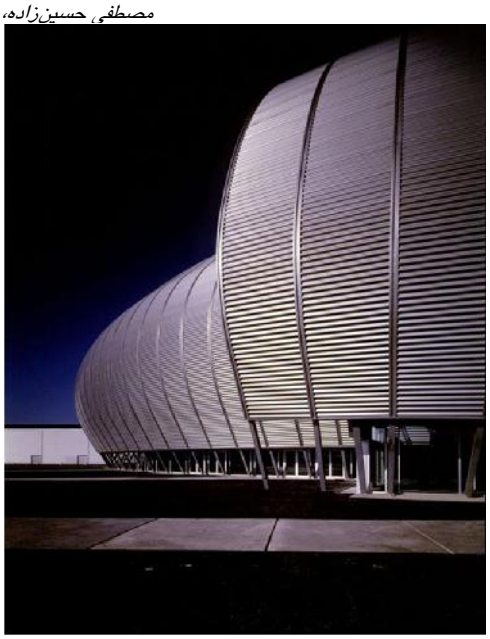
در می ۱۹۶۸ قیام و فعالیّت‌های بین‌المللی موجب گردید چومی به طراحی استودیوها بپردازد و همچنین مشغول تدریس و برگزاری سمینارها شد. در آن چهارچوب آموزشی او فیلم و نظریه‌های فلسفی را با معماری ترکیب کرد و کار اندیشمندانی چون رولان بارت، میشل فوکو، ژاک دریدا و ژرژباتای را به منظور دوباره امتحان کردن مسئولیت معماری در تقویت روایت فرهنگی گسترش داد.

نظریه‌ها و رسم نمودار ساختاری که توسط فیلمساز روسی، سرگئی آیزنشتاین برای تولید فیلم‌های خود انجام می‌داد تأثیر به سزایی بر چومی گذاشت. وی روش دیاگرامی آیزنشتاین را به وضعیت بینابینی بین عناصر یک سیستم وفق داد که این سیستم‌ها شامل فضا، حرکت و حادثه بودند. بهترین مثال از چومی این عبارت است که بازیکن فوتبال سراسر میدان جنگ اسکیت بازی می‌کند.

چومی در طول زندگی حرفه‌ای خود، نقش معماری را در تجربه آزادی‌های فردی و سیاسی دگرگون ساخته است. از سال ۱۹۷۰ چومی پیرامون اینکه هیچ رابطه ثابتی بین فرم معماری و عملکردهایی که درون آن اتفاق می‌افتد وجود ندارد، بحث کرده است. او معمولاً با اندیشمندان ساختارزدا همکاری می‌کند و آثار او در گروه معماران ساختارزدا دسته‌بندی می‌شوند. به بعضی از کارهای حرفه‌ای چومی در ادامه اشاره می‌کنیم. مهمترین اثر چومی به لحاظ سبک معماری ساختارزدایی، پارک دلاویلت است که در ادامه به تفصیل به آن می‌پردازیم.

---

۱. مانیاگو، ویتوریو: ۱۸



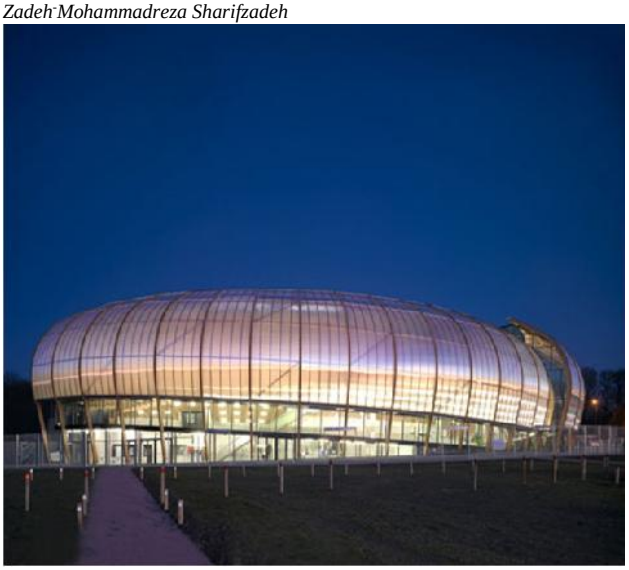
مجموعه نمایشی و تالار کنسرت رُوان

پس از «دلاویلت»، چومی مشغول به طراحی مجموعه نمایشی و تالار کنسرت رُوان (۲۰۰۱–۱۹۹۸) شد. این مجموعه نزدیک به ورودی شهر رُوان واقع شده و به مثابه ابزاری شهری به منظور توسعه اقتصادی و فرهنگی منطقه عمل می‌کند. تالار اصلی با ظرفیت هشت هزار نفر، فضای عمومی باز و هفتاد هزار مترمربع فضای نمایشگاهی، فضاهای اصلی این مجموعه را تشکیل می‌دهند. طرح تالار کنسرت این مجموعه با قطری نزدیک به ۱۰۷ متر، برخلاف فرم سنتی و قانونمند آمفی‌تئاتر، غیرقرینه است:

«این عدم تقارن، با تأثیر بر تقسیمات فضایی تالار، در کارکرد آن نیز بازتاب یافته است. ملاحظات آکوستیکی باعث شده تا سازه تالار، به صورت دو پوسته‌ای طراحی شود.»[1]

پوسته درونی که بتنی است و پوسته بیرونی که از جنس آهن عایق و شیاردار است. ساخت این تالار تا سال ۲۰۰۱ به طول انجامید.

1. Diane Ghirordo 1996: 87



تالار کنسرت لیماژ

تالار کنسرت لیماژ (۲۰۰۷-۲۰۰۳) بازخوانی مفاهیمی است که وی در «تالار کنسرت رُوان» به‌کار گرفت، با این تفاوت که در این تجربه رویکردی جدید به ماده و سازه داشته است؛ «اگر معماری تجسّد یک مفهوم است، چه می‌شود اگر مفهوم ثابت بماند و ماده تغییر کند؟»[1] این سؤالی است که چومی مطرح می‌کند. او در این طرح با نگاهی دیگر به طراحی تالار کنسرت، الزامات این سؤال را بررسی می‌کند.

در رُوان پوسته بیرونی بنا از استیل و پوسته درونی آن از بتن اکسپوز تشکیل شده بود. اما در لیماژ پوسته درونی از چوب و پوسته بیرونی از ترکیب چوب و صفحات سخت و شفاف پلی‌کربنات است. مکان قرارگیری تالار ایده استفاده از چوب را به چومی داد. این مجموعه در نزدیکی جنگلی با درختان کهن‌سال قرار گرفته است. همچنین در آن منطقه، صنعت تولید چوب و الوار رواج دارد. بنابراین، در بدنه بیرونی بنا از قاب‌های چوبی در ترکیب با صفحات شفاف پلی‌کربنات استفاده شده است. راهبردی که چومی در این طرح به‌کار گرفته، تقابل میان مفهوم و بستر است. طرح پیکربندی دوپوسته‌ای و سیرکولاسیون درون آن نیز از نظر آکوستیکی و حرارتی بسیار کارآمد است. در واقع، دلیل اصلی چنین برخوردی، حفظ انرژی و

1. Nesbit Kate 1996: 22

ملاحظات پایداری بنا است. چومی در این‌باره می‌گوید: «پیش از فرم، مصالح برای من در اولویت قرار دارند، چرا که این مصالح است که بنا را توضیح می‌دهد.»[1]

کارنال هال؛ گنبد بزرگ فلزی

پس از روند طولانی ساخت و ساز، کارنال هال در ۲ اکتبر ۲۰۱۴ آماده شد. این بنا به عنوان محل برگزاری کنسرت و مرکز هنر و فرهنگ «لو روزی»، مدرسه‌ای شبانه روزی و معتبر واقع در رل در سوئیس، طراحی شده است.

این ساختار که از یک گنبد کم قوس استیل تشکیل شده است، تضادی کامل با پردیس تاریخی اطراف خود دارد. این سقف گستردهٔ بزرگ، آتریومی مستطیلی شکل را در زیر خود جای داده است که جایگاه امکانات اصلی این مرکز بوده و کلیه کاربری‌ها و فضاهای دیگر آن به صورت پلان دایره‌ای، در اطراف این آتریوم قرار گرفته‌اند.

گروه معماری برنارد چومی موفق به کسب جایزه بین‌المللی طراحی مرکز جدید هنرهای نمایشی در مؤسسهٔ له روسی (دانشکده شبانه روزی مشهور سوئیس) شد. این ساختمان جدید با نام پل کارنال (مؤسس این دانشکده) نام گرفت. در میان مراکز تحصیلی اروپا، این دانشکده مکانی برای آموزش دادن فرزندان سیاستمداران، رؤسا و خانواده‌های اشرافی است. زمین با وجود داشتن سقف‌های شیبدار و پلان سه گوش که به حیاطی بی انتها می‌رسد، معماری سنتی را هم به نمایش می‌گذارد. گنبدی کم ارتفاع از جنس فولاد و فضایی که بخش‌های نامعلوم در

1. Tschumi,1996: 61

پروژه را سازماندهی می‌کند به همراه سالن کنسرت با گنجایش ۸۰۰ نفر، اتاق‌های کنفرانس، مراکز آموزش به صورت ادغام شده با کتابخانه، مرکز تدریس، اتاق‌های تمرین هنر و موسیقی، تعدادی فضای استراحت شامل رستوران و کافه، سالن استراحت دانشجویان و دیگر فضاها از شاخص‌های این طرح برگزیده است. تراسی که رأس گنبد را برش داده، مناظری از دریاچه ژنو را پیشکش می‌کند.

پل لا روشه سور یون

توسعه خط قطار سریع‌السیر به منطقه لا روشه سور یون و شهرک‌های اطراف که مرز مشترکی را با آتلانتیک ایجاد می‌کند نه تنها زمان با ارزشی برای نوسازی اروپا و خط ریل قطار فرانسه فراهم می‌کند، بلکه فرصت مناسبی برای پیشرفت و گسترش به‌وجود می‌آورد. این پل عبور سریع از خط راه آهن را فراهم می‌کند. از طریق همکاری رشته‌های معماری و مهندسی، این پل توسط برنارد چومی و هیو داتُن و گروه آنها در پاریس و نیویورک طراحی شده است. هدف آنان نشان دادن یکپارچگی سیستم ساختاری اصلی با انگاره‌های معمارانه و جستجوی هویت مقیاس شهری و محله اطراف و دنبال کردن جزئیات تا پایان بود.

البته برنارد چومی آثار زیادی دارد که سعی شد به طور اختصار به هفت بنای آن به صورت گزینشی اشاره مختصر شود.

چومی علاوه بر فعالیت عملی اندیشه‌های نظری خود را به صورت کتاب، مقاله و سخنرانی ارائه می‌کند، چندین کتاب به شرح زیر دارد:

کتاب *معماری و انفصال*[1]، که در واقع مجموعه‌ای از مقالاتی است که بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۹۱ نوشته است. چومی در این مقالات به سه گروه فضا–برنامه و انفصال تحت عنوان هرم تعیین‌کننده ماهیت دقیق معماری اشاره می‌کند و در آن از علومی چون فلسفه، ریاضیات و فیزیک در بستر تاریخی کمک می‌جوید.

پس از بررسی دقیق تعدادی از سرفصل‌ها مانند مادیت‌زدایی فضا و تبدیل آن به قلمرو کانسپت‌ها یا منظر معماری در مقام بازی خود مختار زبان، چومی با گونه‌ای از تعریفی معماری سخن به میان می‌آورد که ماهیت و جوهر فضا، ذهنی است و این که این معمار است که (مدل غایی) را در اختیار دارد. معماری چیزی ذهنی است و فرم‌ها وسیله فائق آمدن ایده‌های معمار بر مشکلات حاصل است.[2]

کتاب *رونوشت‌های منهتن*[3]، که در آن تم‌های سینما توگرافیک را از فریم و توالی آنها در ارتباط با معماری بررسی می‌کند را در سال ۱۹۸۱ منتشر کرد. در این کتاب، معماری او به سادگی با مفاهیم فضا و فرم روبرو نمی‌شود و این رویه در مورد واقعه، کنش و چیزی که در فضا روی می‌دهد نیز صادق است. *رونوشت‌های منهتن* با بسیاری از طرح‌های معمارانه متمایز است، تا اندازه‌ای که آنها نه پروژه‌هایی در قالب واقعیت و نه فانتزی‌هایی صرف هستند. این کتاب که در اواخر دهه ۷۰ بر آن کار شده، تفسیری معمارانه از واقعیت به دست می‌دهد. در راستای این هدف، این رونوشت‌ها ساختاری ویژه را به خدمت می‌گیرند و عکس‌هایی را شامل می‌شوند که به طور مستقیم شاهد اتفاقات هستند. همزمانی‌ها، پلان‌ها، برش‌ها و هدف.[4]

دیاگرام‌ها، فضاها را تعیین و تحرکات پراکنده مردم، صحنهٔ معماری را نشان می‌دهند. این، (رونوشت‌ها) روشن‌کنندهٔ نکته‌هایی بودند که به طول معمول از ارائه معماری برچیده شده بودند، به عنوان مثال: رابطه پیچیده بین فضاها و کاربری آنها، بین مجموعه و نسخه آن، بین گونه و برنامه، بین ابژه‌ها و اتفاقات ... چومی در این کتاب چنین ابراز می‌کند که امروزه انفصال موجود بین فضاها و کاربری آنها (ابژه‌ها و رویدادها) تصادفی نیست. امّا زمانی که این انفصال تبدیل به یک مواجهه معمارانه می‌شود به ناچار رابطه‌ای تازه از لذت و سختی اتفاق می‌افتد.... ارزش

1. Architecture and Disjunction
2. Ibid: 14
3. The Manhattan Transcripts
4 . Tschumi 1994:11

یک عمر زندگی با لذت‌های شهری (شهر نشینی)- لذت‌هایی که سرانجامی ندارد... و زمانی که حادثه پی در پی اتفاق می افتد.

کتاب *کانسپت‌های معماری*[5]، از کتاب‌های ویژه چومی است که نگاهی اتو بیوگرافیک بر یک معمار و مشروح عملکرد معماری او را نشان می‌دهد. بخشی از کتاب تنها راجع به یک موضوع، بخشی دیگر نظریه معماری و قسمتی از آن داستان و تاریخ شخصی معماری و ایده‌های معماری همچنین به نظریه‌های پیچیده، تجربه، پروژه‌های فرضی و چهل اثر ساخته شده در مدت سه دهه اختصاص دارد. این کتاب حاوی کندوکاوهای تصویر بسیاری به واسطه کار معمار است که در پس زمینه تاریخ غنی از ایده‌های معمارانه نشسته است. این کتاب به جست و جوی تعریف جامع معماری، به دور از آموزه‌ها، مکاتب و احکام تعصب‌آمیز است، کلید این فرآیند نظریه‌ای است که می‌گوید معماری می‌تواند به درک فرهنگ معاصر کمک کند. بنابراین، معماری به واقع چیست؟

کتاب چهار جلدی *رویدادهای شهری*[6] در سال ۱۹۹۴ توسط انتشارات MIT به طبع رسید. در این کتاب چهار جلدی دغدغه‌های اساسی برنارد چومی به طبع رسید. در جلد اول، پروژه‌های نظری معماری و شهری توضیح داده می‌شوند. در جلد دوّم، مجموعه‌ای از پروژه‌های انتخاب شده از معماری اخیر برنارد چومی مستندسازی می‌شوند و در ادامه، نظریه خود را که معماری می‌تواند رویدادهای هر روزه زندگی را به واسطه فرم‌ها و گونه‌های جدید سازمان‌دهی و سرعت ببخشد تکمیل می‌کند. در آخرین جلد از این مجموعه، برنارد چومی بر آن است که پروژه‌ها و تئوری‌های اخیر در زمینهٔ در حال تکامل او بر معماری، شهرسازی و طراحی را مستند کند. این کتاب نیز مستقیماً جلد پیشین را ادامه می‌دهد و تقابل محتوی، کانسپت و زمینه معماری را بررسی می‌کند. با این تفاوت که این جلد قدمی فراتر می‌نهد و بر مجموعه‌ای از پروژه‌هایی که رویکردهای متفاوتی دارند نگاه تحلیلی و نظریه‌پردازانه می‌اندازد.

البته چومی نوشته‌های بسیار دیگری دارد که به صورت مقاله از جمله لذت معماری و معماری و مرزهایش و .... ارائه شده است یا با برگزاری همایش و کنفرانس معتبر در ویژه‌نامه‌های همایش‌ها انتشار داده شده است.

---

5. Architecture Concepts

2. Event-Cities

پارک دلاویلت

پارک دلاویلت در کنار پارک فن آوری و تکنولوژی پاریس در ناحیه ۱۹ شهر پاریس واقع شده است. طراح این پارک برنارد چومی است و معروف‌ترین اثر او نیز محسوب می‌شود و به اعتقاد بسیاری از کارشناسان این پارک سرآغاز سبک معماری ساختارزدایی است و بر اساس نظریات فلسفی ژاک دریدا طراحی شده است. البته عجیب به نظر نمی‌رسد که ساختارزدایی از این شهر شروع شده است، چرا که پاریس بستر بسیار مناسبی برای طرح‌های عجیب و غریب است. آنها برج ایفل را در روزگار قوس‌های گوتیک و هرم آی.ام بی را در میان سنتی‌ترین ساختمان‌هایشان بنا کرده‌اند.

این پارک به عنوان بخشی از رقابت‌های بین المللی ۸۳-۱۹۸۲، به احیای زمین‌های متروکه و توسعه‌نیافته بازار عمده فروشی از بین بیش از ۴۷۰ شرکت برگزار شده است. برنارد چومی، ژان نوول، زاها حدید و رم کولهاوس از جمله شرکت‌کنندگان این مسابقه بوده‌اند. چومی بر خلاف دیگر شرکت‌کنندگان در رقابت، پارکی با طرز فکر سنتی و معمول، جایی که چشم‌انداز طبیعی با کاربرد معمول داشته باشد طراحی نکرد. بلکه پارکی به مثابه مکانی فرهنگی، جایی که طبیعت و صنعت با یکدیگر در یک رویداد و اکتشافی پایدار عجین شده است تصور و طراحی کرد.

پارک دلاویلت برای چومی به معنای پارکی خوش منظره، یادآور پارک‌های قرون گذشته نبود، بلکه آن بیشتر، یک گستره فضایی باز به منظور کشف و بررسی توسط بازدیدکننده‌های سایت بود. چومی می‌خواست پارک، فضایی برای فعالیت و تعامل شود و بتواند احساس آزادی درون تشکیلات قرار گرفته روی آن را به‌وجود آورد که این می‌تواند نقطه ارجاعی را به بازدیدکنندگان دهد. به این منظور و با رویکرد اکتشاف، حرکت و تعامل، ده کانسپت در سراسر سایت اجرا و پیاده‌سازی کرد که مردم به طور اتفاقی با هر یک از آنها مواجهه و کاملاً واقعی و مبهم برخورد می‌کنند. هر کانسپت این باغ به بازدیدکنندگان فرصتی برای استراحت، تفکر و حتی بازی می‌دهد. پارک دلاویلت با سه اصل سازماندهی و طراحی شده است که چومی آنها را با عنوان نقاط، خطوط و سطوح طبقه‌بندی کرد.

این پارک هنرش را مدیون ۳۵ عنصر خارق‌العاده‌ای به نام فولی[۷] است. فولی همان‌طور که از اسمش معلوم است باید احمقانه باشد. کار آنها این است که شما را به یاد هیچ ساختمان یا

---

۷. Foli: این واژه را میشل فوکو نیز در نوشته‌هایش به کار برده است. بر همین اساس او برای نام‌گذاری واحدها و عمارت‌های پارک از این واژه استفاده کرده است.

سازه مشابهی نیندازد. این سازه‌ها قرمز رنگ و از جنس فلز هستند و به جز این مورد هیچ شباهتی با هم ندارند. این سازه‌ها به خودی خود هیچ عملکردی ندارند و فقط در بعضی نقاط با احجامی مثل (کافه) در آمیخته‌اند. دیدن این فولی‌ها قبل از هر چیز هیجان‌انگیز است. این فولی‌ها دارای یک نظم کاملاً هندسی هستند و برای کسی که به پارک می‌آید به هیچ وجه قابل درک مفهومی و آشنا نیستند. در این پارک هر لحظه باید غافلگیر شوید. جذابیت این پارک با فولی تمام نمی‌شود و چندین پل با سازه منحصر به فرد هم در آن وجود دارد. همان‌طوری که گفته شد فضای باز و سبز پارک دلاویلت به بازدیدکنندگان امکان تعامل–بازی، استراحت و تجمع می‌دهد و به طور معمول برای تجمعات بزرگ استفاده می‌شود، حتی در تابستان به عنوان سینمای سرباز بزرگ پذیرای بازدیدکنندگان زیادی است.

این پارک که بر اساس نظرات ژاک دریدا و برخی از نویسندگان چون ژرژباتای و با توجه به بعضی از هنرها مثل سینما به شیوهٔ نوینی در معماری طراحی شد، به افتخارات زیادی نائل شد و استقبال زیادی از این گونه طراحی ساختارزدایی به عمل آمد. چومی به طرح واحدهای نیمه مستقل و نیمه وابسته در این پارک دست زد که از مرکزیت یافتن عناصر جلوگیری می‌کند و هر واحد می‌تواند توسعه و گسترش یابد، بدون اینکه به طرح کلان لطمه‌ای وارد کند. به بیان دیگر، متن پارک هنوز باز است و برخلاف معماری و متن ساختارگرایی، متن بن فکنانه تن به تثبیت نمی دهد و بسته نخواهد شد. مجموعه پارک موجب ایجاد نوعی پویایی و گوناگونی می‌شود. چینش مجموعه عناصری که مخاطب عادت دیدن آنها را به این روش ندارند. ناگفته نماند حضور رنگ‌های جالب توجه به ویژه رنگ‌های سرخ برای عناصر فلزی از خصوصیات بارز این مجموعه است. در این گونه طراحی، علاوه بر مرکزیت‌زدایی فضایی، چومی با واسازی و بن فکنی اصول معماری سنتی کوشید زمان و حرکت را که در معماری گذشته نسبت به آن بی‌توجهی شده بود، مورد توجه قرار دهد.[۸]

عناصر ساختارزدایی در طراحی پارک دلاویلت

چومی پروژهٔ پارک دلاویلت را مربع تهی[۹] نامید، مربع تهی نشانگر یا مکانی است برای رخ دادن رویدادها، نه یک معماری ناب و مستقل بلکه معماری‌ای از رویداد صرف، معماری‌ای که خود را به عنوان نتیجهٔ رویداد تعریف می‌کند نه یک نهایت ثابت. مخاطب این نوع معماری

8.
9. La case vide

باید با تلاش بسیار بر اثر معماری متمرکز باشد و آنگاه، تنها یک لحظه درست قبل از اینکه از تصور او بیرون بلغزد آن را دریابد. هیچ‌کس به خوبی ژاک دریدا این موضوع را درک نکرد.

دریدا در مقاله‌ای دربارهٔ مربع تهی در سال ۱۹۸۶، پروژهٔ چومی را معماری‌ای دوگانه، معماری‌ای مطلقاً مستقل و همراه با انکار مطلق، معماری‌ای از رویداد می‌نامد. دریدا شاخصهٔ این معماری را در بازی با تفاوت‌ها می‌داند و این تفاوت‌ها را به شکل فاصله‌گذاری و یا تولید فاصله تصویر می‌کند که بدون آنها معنای اصلی و کامل به‌وجود نمی‌آید. نکتهٔ مهمی که او مطرح می‌کند خرده‌هایی است که در آن میان پراکنده شده‌اند و در نگاه اول تنها معماری‌زدایی به نظر می‌رسند اما آنها نظام‌هایی موازی هستند که در پروژهٔ دلاویلت چومی وجود دارند و به صورت نوعی فرامتن به نقاط، خطها و صفحه‌ها متصل شده‌اند.[۱۰]

همچنین دریدا اعتقاد دارد که نوشتار ابزار خوبی برای انتقال مفاهیم نیست و یک متن هرگز دقیقاً همان مفاهیمی را که در ظاهر بیان می کند ندارد. متن به جای انتقال‌دهنده معنا یک خالق است. سوژه یا من که جهان را تجربه می‌کند و با آن به تعامل می‌پردازد، از محوری‌ترین عناصر تفکر مدرن است و بسیاری از متفکران پسامدرن به دلایل مختلف در پی زیر سؤال بردن آن بر آمده‌اند. ذهنیت عرصهٔ منازعهٔ نظریه‌ها و کاربست‌های مخالف است و حداقل بعد از عصر رنسانس همواره مباحثی در باب اخلاق، سیاست و بازنمایی پیرامون آن مطرح بوده است. با این حال، در عصر حاضر فشار روز افزونی بر آن وارد می‌شود که بخشی از آن، نتیجه انتقادهایی است که از جانب فمنیسم، پسااستعمارگرایی، روان‌شناسی جدید و ... مطرح شده است تا جایی که جمیسون، «مرگ خود سوژه را اعلام می‌کند یعنی پایان عمر موناد، خود یا بورژواها».[۱۱] البته پساساختارگرایانی چون فوکو برای سوژه دو معنا را لحاظ می‌کنند: تابع فردی دیگر بودن از طریق کنترل و وابستگی و وابسته بودن به هویت خود بر مبنای آگاهی یا خودشناسی. چومی هم بر اساس این نظریات، سوژه به معنای من اندیشنده را زیر سؤال می‌برد و برای آن کالبد در بستر رویداد را پیشنهاد می‌کند و در معماری‌هایش این رویداد- کالبد را در یک بستر زنجیره‌ای از فضا آماده پیشروی- پسروی و تصادف می‌کند. امری که در مورد پارک دلاویلت شاهد آنیم. چومی اعتقاد دارد بعد از تخریب تدریجی ایدهٔ سوژه خودآگاه و خوداتکا، اعتقاد روبه رشد دیگری بر شکل‌گیری هویت از طریق بسترهای اجتماعی- فرهنگی و تکنولوژیکی آن را می‌توان مشاهده کرد. از این رو هویت، به ساختاری بدل می‌شود که در گذر زمان تغییر پذیر است.

---

۱۰. دامیانی ۱۳۸۶: ۱۲ ۲. مالپاس، سایمون: ۱۳۸۶

تقابل‌های دوتایی موضوع دیگری است که دریدا آنها را نقد کرده است، تقابل‌های دوتایی چون: کارکرد و غیرکارکرد، مفید- غیرمفید، شب و روز، زن و مرد، عین و ذهن، گفتار و نوشتار، زشت و زیبا... از زمان افلاطون تا کنون یکی بر دیگری برتری داشته است ولی به نظر دریدا هیچ ارجحیتی وجود ندارد. ساختارزدایی به حواشی متن می‌پردازد تا تقابل‌ها و پیش‌فرض‌های آسیب‌پذیر و شکننده‌ای را که سازندهٔ یک متن هستند، آشکار و هویدا کند. دکتر محمد ضیمران مؤلف کتاب *دریدا و متافیزیک حضور*، می‌نویسد:

«قرائت یک متن چیزی است شبیه پی‌جویی آنچه در محاق غیاب و نسیان قرار دارد و این را می‌توان غایت بن فکنی شمرد.»[۱۲]

دکتر ضیمران نظر دریدا را در این مورد چنین می نویسد:

«دیکانستراکشن روشی است که آدمی را از خواب یقین‌آور دکارتی بیدار می‌سازد و وثوق و اطمینان خیالی را از او سلب نموده و دغدغه تازه‌ای می‌آفریند.»[۱۳]

چومی و آیزنمن دو نفر از معماران معاصر، این مباحث فلسفی ساختارزدایی را وارد عرصهٔ معماری به صورت نظری و عملی کردند.

چومی در پی سنجش حدود این نظام، کشف حاشیه‌های آن، مواجهٔ آن با دیگر نظام‌ها و قرار دادن پیش‌فرض‌های آن در معرض نقادی ریشه‌ای است. وی خواهان متن معماری است که بالقوه نامحدود است نه آن‌گونه که در نظام‌ها و گونه‌های سنتی گنجانده شده است، بلکه به نحوه‌ای که با حدود نظام‌مند آنها تلاقی و تقابل کند.... و این موضوع را در پروژه عملی خود یعنی در پارک دلاویلت فرانسه انجام داد و به نظر بسیاری از کارشناسان، یک اجرای ساختارزدایی موفق در معماری است تا حدی که در افتتاح این پارک خود ژاک دریدا حضور داشت و مقاله‌ای هم دربارهٔ این پارک نوشته است و اعتقاد دارد که چومی در این پارک بسیاری از مفاهیم و تقابل‌های دوتایی را به مرز میانی نزدیک کرده است چون کاربردی و غیر کاربردی، زیبایی و زشتی، وضوح و ابهام، ثبات و بی‌ثباتی، صداقت و فریب، پایداری و تزلزل، صراحت و ایهام.... نمی‌توان یکی را برای پوشاندن دیگری استفاده کرد، بلکه این تقابل‌ها و دوگانگی‌ها می‌بایست در ساحت معماری به عنوان تجلی‌گاه شرایط زندگی امروز ما به نمایش گذاشته شود. در گذشته و همچنین در معماری مدرن آنچه حضور داشته، تقارن- تناسب، وضوح، ثبات، مفید بودن و سودمندی بوده است. و آنچه مورد غفلت قرار گرفته و غایب بوده، عدم تقارن، عدم وضوح، ابهام، ایهام، بی‌ثباتی، فریب، زشتی و عدم سودمندی است.[۱۴]

---

۱۲. ضیمران ۱۳۷۹: ۱۷ ۲. همان

14. Derrida 1976: 23

چومی اعتقاد دارد در معماری ساختارزدایی باید در عین برآورده نمودن خواسته‌های عملکردی پروژه، به تناقضات و تباینات بین موضوعات اشاره شده و تفسیرهای مختلف از آن ارائه شود.

از این جهت، شکل کالبدی به صورت یک مجموعه چند معنایی، ابهام برانگیز و متناقض ارائه می‌شود که خود طرح زمینه را برای تغییر و تأویل بیشتر آماده می‌کند. به طور مثال، چومی با ایجاد و ساخت سازه‌های قرمز رنگی به نام فولی که همان‌گونه از اسمش پیدا است، به معنای احمقانه قصد داشت غیرکاربردی بودن و عدم سودمندی را در کنار سودمندی‌های پارک دلاویلت به نمایش بگذارد و کسی که از فولی دیدن می‌کند نمی‌داند کاربرد اولیه آن چیست؟ فست فود، آتش‌نشانی یا وسیله‌ای برای تناسب اندام و ورزش است؟ و این فولی گستره‌ای از مفاهیم را در کنار افق دید بیننده قرار می‌دهد.

کالبد پست مدرن و معماری

مدرنیسم با کالبد (نماد کمال طبیعت) و طبیعت که ساختاری اندام‌وار هستند رابطه‌ای ستیزه‌جویانه داشته است و اکثر مدرنیست‌ها به کالبد توجه خاصی ندارند. در میان معماران مدرنیست، لوکوربوزیه، تقریباً تنها کسی است که به جست‌وجوی یک نظام تناسباتی انسان ـ محور پرداخت. شاخصهٔ اصلی تناسبات برای دیگر معماران، ماشین بوده است از این جهت، مناسبات کالبد انسانی در آن کمتر دیده و یا به سمت و سوی مناسبات ماشینی تقلیل و دگردیسی یافته است. معماران عملکردگرا دوره مدرن در اغلب موارد، از رابطه میان کالبد و معماری غفلت کرده‌اند و تنها سازگاری عمل‌گرایانهٔ اندام انسانی در محیط یک سرپناه برایشان مطرح بوده است. از این جهت، در دوره پسامدرن یکی از وجوه انتقادی و احیاگرانه آن در معماری، تمرکز و تأکید بر کالبد انسانی به مثابه مکان و محل[۱۵] معماری است.

واکنش‌های پسامدرن بسیار متفاوتی در قبال رفتار مدرن کالبد وجود دارد. اینان اعتقاد دارند که انسان در فضای پیوستهٔ مدرنیسم احساس مرکزیت و تمرکز را از دست می‌دهد و این امر را می‌توان حتی در نمونه‌هایی چون پاویون بارسلون که فاقد عناصر کاملاً متمایز معماری چون کف، سقف، دیوار و پنجره است، مشاهده کرد. جنبش مدرن خود را بیشتر بر پایه تکنولوژی زبان درونی بنیان نهاد و استعارهٔ ماشین بر فرم ساختمان آن حاکم شد. جنبش مدرن با ردّ بازنمود انسانی یا انسان‌گونه انگارانهٔ معماری پیشین، شکل شاعرانه را به نفع هندسه‌های غیر تمثیلی و انتزاعی تضعیف کرد.

1. Site

پسا مدرنیست‌هایی چون چومی اعتقاد دارند «در زمان ما توجه اصیل به معنای معماری باید با احیای آگاهانهٔ کالبد همراه باشد.»[۱۶] او در مقاله معماری و مرزهایش به طرد معمول کالبد و تجربهٔ آن از همه گفتمان‌های معاصری که به منطق فرم می‌پردازند و مشخصهٔ تفسیرهای تقلیل‌گرای فرمالیستی معماری هستند، انتقاد می‌کند. تقلیل‌گرایی، اجتناب و حتی سرکوب کالبد وجهی از سترون‌گری است که او در معماری مدرن مشاهده کرده است.

چومی به جای تقلیل[۱۷]، افراط[۱۸] دیونیزوسی و فرار رفتن از مرزهای عقلی را در آشکار کردن بی‌فایدگی، غیرکاربردی بودن و کام‌گرایی مفرط فضا مطرح می‌سازد. او در مقاله لذت معماری، با لحنی از پدیدارشناسی به موضوع می‌نگرد و جهت‌گیری کالبد را در موقعیت‌های متفاوت فضایی اعم از مسطح و ناصاف، خیابان و اتاق نشیمن شرح می‌دهد و می‌پذیرد که «لذت از فضا در نهایت به بوطیقای ضمیر ناخودآگاه تمایل دارد.»[۱۹] البته در این طرز تلقی نمی‌توان تأثیری را که میشل فوکو با مفهوم برون‌بودگی[۲۰] بر چومی و دیگر معماران پساساختارگرا می گذارد نادیده گرفت. این نگاه در تقابل با مفهوم درون‌بودگی[۲۱] حالت ذهنی سوژه مدرن است و این موضوع مهم که جهان بیرونی، نهادها و رسوم آن‌هایی هستند که انسان را معین می‌سازند.

پرسپکتیو مدرن و کالبد پست مدرن

نکته حائز اهمیتی که چومی در قبال برون‌فکنی کالبد که آن را حاصل قوه اولیّه و اصلی ما یعنی دید و منظر می‌داند، مطرح می‌سازد این است که در دوران پسامدرن و عصر رسانه‌های الکترونیک نگاه باید تغییر پیدا کند. نوع نگاه مدرن به ویژه در پرسپکتیو به طراحی معماری تعین بخشیده و قواعد طراحی حاصل از آن، تصورات فضا را محدود ساخته است. از این جهت، چومی مدعی است که معماری هرگز به فراسوی جهان‌بینی رنسانس نخواهد رسید مگر این که امر بازنمایی را مورد چالش قرار دهد. او در پی نوعی طراحی جدید از طراحی غیر برون فکنانه است که قادر به مواجهه با گرایش انسان‌گونه انگارانهٔ فرهنگ غرب باشد. چومی اعتقاد دارد که معماری منظر و پرسپکتیو دید را مسئله‌دار کرده است و تا سلطهٔ آنها مورد انتقاد قرار نگیرند به فهم جدیدی از فضا دست نمی یابیم.

16. Ibid 1996: 22
18. Excess
20. Exteriority
2. Reduction
4. Ibid: 32
6. Interiority

کالبد پست مدرن – سوژه و ابژه مدرن

کالبد جوهر مادی موجود انسانی است که اغلب در تقابل با ذهن یا روح و روان ظهور می‌یابد. بعضی از فیلسوفان، شخص یا خود[۲۲] را به مثابه موجودیتی که از کالبد و روح تشکیل یافته است، تعریف می‌کنند. جزء و پارهٔ روانی که سوژه شمرده می‌شود در روان‌شناسی مدرن، روان‌پزشکی و معرفت‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد. از منظر معرفت‌شناسی، سوژه یک «شناسنده مستقل است، یک من[۲۳] یا کنش آگاهی».[۲۴] از این جهت، در تفکر پست مدرن سوژه با موضوعیت ذهنیت بسیار زیر سؤال رفته است و به طور مکرر توسط فیلسوفان، روان‌شناسان و جامعه‌شناسان مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. چومی هم از آن نظریه‌پردازانی است که سوژه و ذهنیت را مورد چالش اساسی قرار می‌دهد و اعتقاد دارد که سوژه و ابژه مدرنی باید تبدیل به کالبد انسانی شود تا آن زمان ما بتوانیم به طور انسانی فضا و معماری را در بستری از تجربه و رویداد کشف و تجربه کنیم و گرنه بخش‌هایی از کالبد انسان نادیده گرفته می‌شوند. از این رو شکل کالبدی به صورت یک مجموعه چند معنایی، ابهام برانگیز و متناقض ارائه می‌شود که خود زمینه را برای تفسیر و تأویل بیشتر آماده می کند.

معماری فرم یا معماری آگاهی

چومی در مقاله معماری و مرزهایش، به سلسه مباحث مهمی دربارهٔ نگاه پسامدرن به معماری می‌پردازد و چنین سؤالاتی را یادآوری می‌کند: ویژگی یا جوهرهٔ معماری به عنوان یک رشته چیست؟ آیا معماری کاربرد یا فرآیند ساختمان است؟ محدوده‌های معماری چگونه بنیان نهاده می‌شوند؟ آیا باید میان روح مکان و روح دوران آن‌گونه که پدیدارشناسان و تاریخ‌گرایان معتقدند و یا میان توجهات اجتماعی و استقلال، یکی را انتخاب کرد؟

چومی که در پی نقد فرمالیسم است، در برابر این اندیشه که «معماری به مثابه شکلی از دانش را به معماری به مثابه صرفاً دانش فرم تبدیل می کند» مقاومت می‌ورزد. چومی مدعی است نقطهٔ شروع کار ما ایده‌ها و مفاهیم و روش‌هایی است که از طریق آنها مفاهیم به سازوکارهای دیگری مرتبط می‌شود. معماری دانش فرم نیست بلکه فرمی از دانش است. به عبارت دیگر، هرگاه ما به عنوان معمار، قصد انجام شروع طرحی را داشته باشیم بایستی از خودمان دربارهٔ چیستی معماری بپرسیم چرا که معماری چیزی از پیش معین نیست.[۲۵]

---

22. Person or self 2. ego

۲۴. مالپاس ۱۳۸۶: ۴۲ ۴. دامیانی ۱۳۸۶: ۴۲

به زعم وی، نظریه و نقد معاصر تقلیل‌گرا و محدود به ایدئولوژی‌هایی مانند فرمالیسم، عملکردگرایی و خردگرایی است. چومی معتقد است مرزهایی که در این تعاریف ترسیم شده است، از اهمیت فراوانی برخوردار است. او می گوید:

«مرزها همان نواحی و مناطق استراتژیک معماری‌اند، بستر و پایه‌ای که می‌توان از آن به نقد شرایط موجود پرداخت.»[۲۶]

این ایده در تفکر پساساختارگرا و ساختارزدا که هر دو معتقدند محتوای حواشی (متون یا نظام‌ها) مهمتر از مضامین خود آنها است، موردی حیاتی و اساسی است. مفهوم حاشیه‌ای این ایده آن است که فرد با تلاش‌های دقیق می‌تواند مضامین سرکوب شده و واپس راندهٔ این اثر را آشکار کند و به تفسیر و تأویلی نو دست یابد. چومی با این رویکرد انتقادی تلاش می‌کند، نگرش‌های تقلیل‌گرایانه را که در صدد حذف تفاوت‌ها، تهدید و به مخاطره انداختن مرزهای آثار است مورد چالش قرار دهد. تاریخ‌هایی خطی (و مبتنی بر علّت و معلول) معماری نمونه‌ای از تفکر تقلیل‌گرا است. چومی معتقد است که معماری بدون مرز نمی‌تواند وجود داشته باشد، حذف مرزها به منزلهٔ حذف کلیت معماری است و با این حال، به نظر می‌رسد که این مرزهای مهم و حیاتی خواهان مرزشکنی‌اند و چومی این کار را عمل انتقادی با ارزشی می‌شمارد.

فرم/ عملکرد

چومی به مسئله فرم و محتوا که در معماری در قالب فرم در مقابل عملکرد مطرح می‌شود توجه زیادی نشان می‌دهد و آن را «جدل اشتباه» می‌خواند و بدین‌سان با آن دچار چالش می‌شود. چومی پس از بررسی پاسخ‌هایی که معماری در مورد نیاز به گونه‌های ساختمانی جدید در قرن نوزدهم داده است، مراجعه به عوامل واسط و میانجی‌ای همچون گونه‌های ایده آل را شرح می‌دهد و این نکته وی را به این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد که میان عملکرد و فرم نهایی یا میان گونهٔ ساختمانی مفروض و کاربرد مفروض، هیچ رابطهٔ علّی ضروری وجود نداشته است. چومی خود در طراحی پارک از هر نوع رابطهٔ علت و معلولی بین برنامه طرح، معماری و معنایی که بر آنها مترتب است احتراز کرد و بدین‌گونه راه را به اختلاط معانی و متن‌ها و گشودگی آنها که وی در پی آن بود باز کرد.[۲۷]

26. Ibid: 52

۲۷. برادبنت ۱۳۷۵: ۱۶۷

عملکردگرایی و پساعملکردگرایی

چومی در پساعملکردگرایی خاطر نشان می‌سازد که پیچیدگی برنامه‌ای روز افزون در قرن نوزدهم، به‌کارگیری گونه‌ها را منتفی دانست و آن را کنار گذاشت. بنابراین، عملکرد بر فرم چیره شد و معماری مدرن به واقع بر آن وضعیت صحه گذارد.

از نظر چومی، در حول و حوش ۱۹۸۰، نومدرنیست‌ها عملکرد را به عنوان بخشی باقی ماندهٔ سنت انسان‌گرایانه و تاریخ گرایانه پسامدرن (که وی آنها را نوانسان‌گرایان می‌نامد) به عنوان بخشی از سنت مدرن مردود تلقی کرد. او اظهار نظر می‌کند که توجهات معطوف به برنامه همچون بقایای انسان‌گرایی و نیز همچون تلاش‌های بیمارگونه در احیای اصول و آموزه‌های عملکردگرایانهٔ مهجور کنونی گذاشته شده‌اند.

نقد چومی در پی جایگزین ساختن تصورات برنامه‌محور و عملکردی قرن نوزدهمی با ایدهٔ برنامه همراه با اجرا یا رویداد است. وی در این جا نیز یادآور می‌شود که باید معماری را نه به مثابه یک شیء/ابژه بلکه به منزلهٔ تعامل فضا و رویداد دریافت کنیم.

کارآمدی و کاربردی بودن نمی‌تواند به طور ویژه ضرورت و لازمه معماری باشد. اگر چه او بر این باور است که فایده‌مندی جزئی از ساختمان است. او بر تمایز میان معماری و ساختمان بر مبنای رابطهٔ آنها با طرح و ترسیم تأکید می‌ورزد. معماری به وجود طرح و متن‌ها متکی است، در حالی‌که ساختمان چنین نیست. در نهایت، معماری از ساختمان و ساختن فراتر می‌رود و به دانش و آگاهی و نظریه‌پردازی تبدیل می‌شود.

کاربرد و غیرکاربردی در معماری

چومی بر وجود حسی فضا با استفاده از قیاس جنسی توجه ویژه‌ای دارد. او بر این باور است که ضرورت معماری، بی‌فایدگی و غیرکاربردی بودن آن است. این موضوع بسیار چالش برانگیز در رشته‌ای کاربردی چون معماری است. این‌گونه به چالش کشیدن اهمیت عملکرد در معماری نیاز به جسارت، تخطی و گذر از قواعد و مناسبات شناخته شده معماری را به دنبال دارد.

چومی در مقاله‌ای در این باره تحت عنوان *لذت معماری*، که به طور آگاهانه‌ای لذت متن بارت را به یاد می‌آورد، اعتقاد دارد که لذت که معادل خوشی، خوشایندی و زیبایی از سه‌گانهٔ ویتروویوس است به بهترین حالت در باغ طراحی و نمایش داده می‌شود و ادعای او مبنی بر اولویت باغ بر شهر از این منظر است.

فضای رویدادی

چومی فضا را در سه مورد فضای ذهنی، مادی و اجتماعی مطرح می‌سازد و ادراک او از فضا و مکان با درک پدیدارشناسانی مانند کریستین نوربرگ–شولتز که مکان را برای مقابله با نقض‌های فضای مدرنیستی مطرح می‌سازد هماهنگ است. چومی مدعی است که مسئله در فضا نیست بلکه در این مهم است که فضا را بر حسب عملکرد برنامه‌ریزی می‌کنیم و نه بر حسب رویداد و در توضیح این موضوع، مسائل دوگانهٔ تفکر و فضا را در قالب روشی از تقابل‌های مفهوم و تجربه، ماده و غیر ماده مورد ارزیابی و نقد قرار می‌دهد. او به عنوان یک معمار، ادراک فضایی خود را در معماری‌های خود از جمله پارک دلاویلت نشان می‌دهد و در این رویکرد، وی رویدادها، طرح‌ها، و متن‌هایی را که محدوده‌های ساختارهای موجه اجتماعی را بسط و توسعه می‌دهند به کار می‌گیرد و به رویداد در فضا در راستای ساماندهی فضای ذهنی– مادی و اجتماعی همت می‌گمارد.

معماری خود–ارجاع و معماری اجتماعی پست مدرن

توجهات و ملاحظاتی که نظریه‌پردازان معماری به سؤالات متنوع اجتماعی و اخلاقی داشته‌اند در نقد شهری پسامدرن بازتاب داشته است. در دل چنین بحثی، این موضوع نهفته است که معماری به عنوان یک رشته و نظام باید چه نقشی را در جامعه ایفا کند. نقش اجتماعی معماری اغلب بر حسب امکانات و اخلاقیاتی که یک دیدگاه مستقل واجد آن است، شکل می‌بندد، استقلال را که درون مایه‌ای فراگیر در نوشته‌های این دوره است، هم‌ارز با مفاهیمی چون بی‌طرف بودن، و انتقادی یا ارتجاعی بودن می‌دانند. استقلال در معماری معمولاً با خلق فرم از طریق یک گفتمان درونی و خود ارجاع هماهنگ است. این‌گونه استقلال را به سختی می‌توان با فرمالیسم که متضمن توجه بیش از حد به مسئله فرم تا حد طرد مسائل اجتماعی ـ فرهنگی، تاریخی یا حتی مصالح و ساخت است، هم ردیف و هم معنا دانست. سازندهٔ یک کار، بیننده یا تأویل‌گر آن می‌تواند چنین موضع مستقلی را اتخاذ کند. نظریه پسامدرن معماری به منظور عرضهٔ یک موضع مستقل در تلاش است تا معین سازد که عوامل و عناصر درونی یا منحصر به فرد این گفتمان کدام هستند، آیا معماری می‌تواند رابطهٔ کاملی با اجتماع برقرار کند.

از نظر چومی، معماری هرگز نمی‌تواند کاملاً خود ارجاع باشد. به عقیدهٔ او، معماری در جایگاهی مبهم، میان استقلال فرهنگی و التزام و تعهد، میان ژرف‌اندیشی و عادت رشد و نمود می‌یابد. در حالی که می‌توان به شیء هنری در محیط مصنوع گالری نگاه کرد، امّا معماری حاوی پس‌زمینه‌ای از زندگی است. چومی به طور مشخص به اظهارات والتر بنیامین در مورد

درک و دریافت معماری در وضعیتی از سردرگمی که حالتی معمول در شهر مدرن است، اشاره دارد.

او اعتقاد دارد معماری اساساً موردی اجتماعی است و بنا به عادت و نه با تأنی و تأمل تجربه می‌شود. از این جهت، امکان به کارگیری ایده‌های آدورنو در قلمرو معماری امری مشکل است، چرا که معماری روابط مسئله‌دار و پیچیده‌ای با جهان دارد. او غیاب حس اجتماعی در زندگی معاصر را که تحت تأثیر قدرتمند فردگرایی است، سرزنش می‌کند، در همان حال که فردگرایی به طور قطع بخشی از روح دوران مدرن است، می‌توان به صورتی گسترده بنیان‌های آن را که ریشه در ارزش‌های پوزیتیوسیم عملی، سرمایه‌داری و ذهنیت مرزی دارد به چالش فرا خواند.

نشانه‌شناسی تک ساختی

از نظر چومی به‌کارگیری نشانه‌شناسی در معماری عادت عینیت بخشی اثر منفرد را تشدید کرده و بینامتنیت آن را مورد غفلت قرار داده است. از این جهت، چومی «معماری را از منظری پساساختارگرایانه به عنوان یک عمل انسانی یا متنی همیشه گشوده و سیال می‌انگارد».[۲۸] وی با ذکر نمونه‌های کارناوال‌ها و نمایش‌ها، امیدوار است تا کالبد انسانی همچون محور و مرکز مسائل معماری دیده شود و به عنوان یک عمل انسانی به‌صورت بینامتنیت مورد واکاوی و شناخت قرار گیرد. همچنانکه در پارک دلاویلت با چیدمان چندین فضای کاربردی، غیرکاربردی، طبیعت، صنعت، مردم، ماشین ... رخداد را به عنوان مهمترین عنصر مطرح می‌کند و تجربه کالبد متحرک در فضای این چنینی را تجربه‌ای ممتاز می‌داند. اگرچه نشانه‌شناسی را در سطوحی می‌پذیرد امّا آن را راهکار بنیادین در مواجهه با اثر معماری نمی‌داند، چرا که اعتقاد دارد نشانه‌شناسی، شناختی تک ساختی است و در همین راستا ایدهٔ مجموعهٔ واحد و یکدست، ایدهٔ قطعیت و البته ایدهٔ زبان شناخت‌پذیر را به چالش گرفت.

چومی زبان را به عنوان گزینهٔ شاخص از نشانه را مورد واکاوی قرار می‌دهد و می‌گوید زبان شناخت‌پذیر ضرورتی در معماری ندارد چرا که به زعم وی، معماری مفاهیم را به تصویر نمی‌کشد تا از این طریق بتوان به عنوان حیطه‌ای از عمل انسانی که نشانه می‌سازد مورد ارزیابی قرار گیرد. چومی خاطر نشان می‌کند که معماری به مثابه تصویرگری و نشانه‌شناسی یکی از تعابیر و تفاسیر تقلیل‌گرایی است که معماری باید آن را کنار بگذارد تا از مدرن فراتر رود. البته ناگفته نماند که جفری برودنبت هم که معماری را از طریق نشانه‌ها بررسی می‌کند و اعتقاد دارد که بناها و ساختمان‌ها حامل معنایند و معماران باید فرایندهایی را که از طریق

28. Ibid 1996: 123

آنها چنین معنایی منتقل می‌شود درک و فهم کنند، امّا به طور ضمنی اعتقاد دارد که معماری نباید تنها از نظر بصری و نشانه‌شناسی خوانده شود چرا که معماری همهٔ حواس را متأثر می‌سازد.

نتیجه‌گیری

مکتب ساختارزدایی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ با آشکار کردن و به چالش کشیدن استیلای پیش‌فرض‌های جاافتاده و تقابل‌های دوتاییِ سلسله مراتبی در تاریخ فلسفه و متافیزیک غربی، نه تنها در اندیشهٔ فلسفی آن دوران، بلکه در سایر حوزه‌ها از جمله هنر و ادبیات و به ویژه معماری تأثیرگذار بوده است. در حوزهٔ معماری نیز دوتایی‌هایی چون نظم و بی‌نظمی و تناسب و عدم تناسب در آثار معماران ساختارزدایی چون برنارد چومی مورد پرسش واقع شده‌اند. درست همان‌گونه که دریدا، فیلسوف ساختارزدا، با واسازی خود نشان داد که نوشتهٔ فیلسوفان مختلف واجد نکاتی بر ضد مفاهیمی است که فلسفه ایشان بر آن استوار است، چومی امیدوار بود نشان دهد که در معماری هرگاه تضادهای برنامه‌ها واسازی شوند، معلوم می‌شود این تضادها درست بر ضد همان اساسی هستند که برنامه‌ها خود بر آن استوارند. معنی این سخن این است که باید معماری را از معیارهای قراردادی زدود و این کار مسلماً با استفاده از مفاهیم خود معماری ممکن است. چومی در تمامی کارها و نظریات خود سعی بر این داشته موارد مهّم و چالش برانگیز مدرنیته را در معماری مورد بازپرسش قرار دهد و در آثار متأخر خود این نگرش حالت میانه‌روتری گرفته است و مرزهای معماری را در یک همنشینی نظریات ساختارزدایی و پست مدرنیستی با بعضی از تفکرات مدرنیستی مشخص و نظریه‌پردازی می‌کند. ■

فهرست منابع

برادبنت، جفری، ***واسازی***، ترجمهٔ منوچهر مزینی، تهران: شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۷۵.
توکلی پارسان، سعید، ***دکنستروکسیون***، تهران: مجله نگاه نو، شماره ۳۲، بهار ۱۳۷۶.
دامیانی، جووانی، ***برنارد چومی***، ترجمهٔ سعید ابراهیم آبادی، تهران: انتشارات گنج هنر، ۱۳۸۶.
دیباج، موسی، ***ماهیت معماری***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۹۲.
ضیمران، محمد، ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور***، تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
قبادیان، وحید، ***مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۳.
مالپاس، سایمون، ***پست مدرنیسم***، ترجمهٔ حسین صبوری، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز، چاپ اول، ۱۳۸۶.
مانیاگو، ویتوریو، ***دانشنامه معماری قرن بیستم***، تهران: مجله معماری ایران، شماره ۱۵.

Derrida, Jacques, ***of Grammatology***, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimove and London : Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jaques. ***Writing and Difference***. Translated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

Ghirord, Diane. ***Architecture After Modernism***, Tamesand Hadson, 1996.

Nesbit Kate, ***Theorizing a New Agenda For Architecure an anthology of architetural Theory***, princeton Architectural Press. 1996.

Wood, Sarah. ***Derrida's Writing and Difference***. London: Comtinuum, 2009.

Tschumi, Bernard, **Architecture and Disjunction**, MIT Press: (3rd Edition edition 1996.

Tschumi, Bernard, **Architecture and Disjunction**, Wiley: (2 edition) 1994.