معماری در آستانهٔ هزارهٔ سوم

لئوناردو بنه‌وُلو

ترجمهٔ
علی‌محمد سادات افسری

انتشارات نیلوفر

This is a persian translation of:
L'architettura nel nuovo millennio
by Leonardo Benevolo
Editori Laterza, 2007

سرشناسه	: بنه‌ولو، لئوناردو، ۱۹۲۳ - م. Benevolo, Leonardo
عنوان و نام پدیدآور	: معماری در آستانهٔ هزارهٔ سوم/ لئوناردو بنه‌ولو؛ ترجمهٔ علی‌محمد سادات افسری.
مشخصات نشر	: تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری	: سی‌وچهار، ۶۱۲ ص.: مصور.
شابک	978-964-448-467-8
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: L'architettura nel nuovo millennio. 2006.
یادداشت	: کتابنامه.
یادداشت	: واژه‌نامه.
یادداشت	: نمایه.
موضوع	: معماری جدید ــ قرن ۲۰ م.
موضوع	: معماری جدید ــ قرن ۲۱ م.
شناسه افزوده	: سادات افسری، علی‌محمد، ۱۳۲۳ - ، مترجم.
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۸۹ ۶ م ۸۹ ب/ NA۶۸۰
رده‌بندی دیویی	: ۷۲۴/۷
شمارهٔ کتابشناسی ملی	: ۲۰۵۰۳۱۷

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۶۴۶۱۱۱۷

لئوناردو بنه‌ولو
معماری در آستانهٔ هزارهٔ سوم
ترجمهٔ علی‌محمد سادات افسری
حروفچینی: شبستری
چاپ اول: پاییز ۱۳۸۹
چاپ گلشن
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه

حق چاپ محفوظ است.

شابک: ۴-۴۶۷-۴۴۸-۹۶۴-۹۷۸
۲۲۰۰۰ تومان

فهرست

عنوان	صفحه
پیشگفتار مترجم	نُه
توضیحات	سی‌وسه
مقدمه	۱
فصل اول: معماری در آستانهٔ سدهٔ بیست‌ویکم	۷
پی‌نوشت‌های فصل اول	۲۶
منابع فصل اول	۲۷
فصل دوم: نگاه اجمالی به اروپا	۲۹
۱. حفاظت میراث گذشته	۳۲
۲. درافکندن طرحی نو	۵۱
پی‌نوشت‌های فصل دوم	۵۹
منابع فصل دوم	۶۱
فصل سوم: اروپا در شیار سنت مدرن	۶۳
۱. جینو والله (۲۰۰۳ـ۱۹۲۳)	۶۴
۲. ویتوریو گرگوتی (ـ۱۹۲۷)	۶۹
۳. جان کارلو دِ کارلو (۲۰۰۵ـ۱۹۱۹)	۹۰
۴. رافائل مونئو (ـ۱۹۳۷)	۱۱۰
۵. آلوارو سیزا (ـ۱۹۳۳) و مکتب اُپورتو	۱۲۹
پی‌نوشت‌های فصل سوم	۱۵۱
منابع فصل سوم	۱۵۵

فصل چهارم: اروپا در تسخیر معماران نوآور ۱۵۷
۱. نورمن فاستر (_ ۱۹۳۵)..... ۱۵۹
۲. ریچارد راجرز (_ ۱۹۳۳)..... ۱۷۶
۳. رنتسو پیانو (_۱۹۳۷)..... ۱۹۲
۴. ژان نوول (_ ۱۹۴۵)..... ۲۱۱
پی‌نوشت‌های فصل چهارم..... ۲۲۹
منابع فصل چهارم..... ۲۳۳

فصل پنجم: معماران نوطلب، صبور و بیقرار، و چشم‌انداز آینده..... ۲۳۵
۱. گفتمان هلندی..... ۲۵۷
۲. گروه «فارین آفیس»..... ۲۸۵
۳. شکوفایی میراث کلاسیک فرانسوی: شز و موره..... ۲۸۸
پی‌نوشت‌های فصل پنجم..... ۲۹۶
منابع فصل پنجم..... ۳۰۱

فصل ششم: معماری اروپا در تکاپوی رشد و توسعهٔ برنامه‌ریزی‌شدهٔ شهر و سرزمین..... ۳۰۳
۱. آلمان..... ۳۰۶
الف) برلین..... ۳۰۹
ب) هامبورگ..... ۳۲۲
ج) فرانکفورت..... ۳۲۴
۲. ایتالیا..... ۳۲۸
۳. شهرهای بزرگ اروپا..... ۳۴۰
پی‌نوشت‌های فصل ششم..... ۳۵۰
منابع فصل ششم..... ۳۵۳

فصل هفتم: اروپای فراقاره‌ای..... ۳۵۵
۱. ایالات متحدهٔ امریکا
الف) شهرهای بزرگتر و سرزمین..... ۳۹۸
ب) مداخله در سطح سرزمین..... ۴۰۶
۲. کشورهای مشترک‌المنافع..... ۴۱۲

الف) کانادا ۴۱۳
ب) استرالیا ۴۲۳
پی‌نوشت‌های فصل هفتم ۴۳۴
منابع فصل هفتم ۴۳۹
فصل هشتم: ژاپن ۴۴۱
پی‌نوشت‌های فصل هشتم ۴۷۸
منابع فصل هشتم ۴۸۱

فصل نهم: کشورهای در حال رشد ۴۸۳
۱. امریکای لاتین ۴۸۴
۲. کشورهای کمونیست سابق ۴۸۹
۳. کشورهای مسلمان ۴۹۰
۴. خاور دور ۵۰۳
الف) چین ۵۰۳
ب) هند ۵۲۱
۵. جاماندگان از مسیر پیشرفت ۵۳۳
پی‌نوشت‌های فصل نهم ۵۳۶
منابع فصل نهم ۵۳۹

فصل دهم: نگاه اجمالی به تجارب رو به اعتلا در جهان ۵۴۱
پی‌نوشت‌های فصل دهم ۵۶۵
منابع فصل دهم ۵۶۶

واژه‌نامهٔ ایتالیایی- فارسی ۵۶۷
واژه‌نامهٔ فارسی- ایتالیایی ۵۷۶
نمایهٔ نام‌ها ۵۸۵
نمایهٔ مکان‌ها ۵۹۵

به نام خدا

پیشگفتار مترجم

معماری با بشر متولد شده و سرنوشت آن، به نسبت تمدن‌پذیریِ جامعهٔ محل اسکان وی، با شدت و ضعف، با سرنوشت تاریخیِ او عجین است. در همان حال فراز و نشیب‌ها، پیشرفت‌ها، دگرگونی‌ها و یا درجازدن‌های آن، با جمعبندی‌های متفاوت، زیر دیدگان تیزبین سرآمدان جامعه و یا نگاه گذرای افراد عادی به یک اندازه قرار دارد. لذا پروندهٔ معماری، به‌مثابه حاصل دستاوردهای هنری - فنیِ فراچنگ آمده در مرحلهٔ معین از رشد جامعه، برای پاسخگویی به نیازهای سکونتی، کار و اوقات فراغت آحاد آن جامعه، همواره در برابر دیدگان همگان گشوده است و حتی افراد ناآشنا با رموز حرفه‌ای به محض پا نهادن به ساحت یک شهر، با نگاهی به محیط دور و بر خود، به راحتی قابلیت ابراز نظر دربارهٔ میزان موفقیت معماران و شهرسازان در انجام وظایف خود را می‌یابند. البته امروز، به نسبت پیشرفت زمانه، نظرها نیز دربارهٔ معماری متحول شده است و دیگر کسی هنگام قضاوت دربارهٔ آن فقط به شکل و شمایل بناها اکتفا نمی‌کند بلکه رابطهٔ همجواری با دیگر بناها، چگونگیِ دوخته شدن آنها به لبهٔ خیابان و نحوهٔ شکل‌گیری آمد و شد پیاده و سواره در عرصه‌های عمومی و خصوصی، دسترسی به خدمات مدنیِ آسان و مناسب و بالاخره نزدیکی یا دوریِ بنا از فضای سبز یا پارک‌های عمومی را نیز در نظر می‌گیرند. این‌ها از زمره پارامترهایی به‌شمار می‌روند که در ابراز قضاوت حتی مردم عادی نیز نقش تعیین‌کننده دارند و معماران را در نهایت به این جمعبندی نزدیک می‌کند که امروز، در عرصهٔ شهر، مؤلفه‌های پیچیده و متنوعی فعالیت دارند که معماری فقط یکی از آنها به‌شمار می‌رود.

پاره‌ای از این مؤلفه‌ها، مانند ساختارهای خدماتی (شبکه‌های آب و فاضلاب، پارک‌ها و...) و فراساختارهای عمرانی (مترو، بزرگراه‌ها، شبکه‌های حمل نیرو و...) با بار کاملاً فنی به مساعدت مهندسان نیاز دارند و پاره‌ای دیگر (اقتصادی، جامعه‌شناسی، جغرافیایی، زمین‌شناسی و...) با صبغهٔ علمیِ بارز به همکاریِ کارشناسان علوم پایه، ولی همه این مساعیِ گوناگون بدون مداخلهٔ معمار جایگاه خود را در بافت شهر نمی‌یابند. معمار در همان حال که این مساعیِ پراکنده و گاه متضاد را در بافت شهر «جورچینی» می‌کند خود تحت تأثیر ضوابط چینشیِ برتری قرار دارد که همه‌چیز از

قلاب آن آویخته است: ضوابط شهرسازی. این ضوابط چنان مانند شبکهٔ توری ریزبافت بر دست و پای معماری پیچیده و آزادیِ عمل آن را سلب کرده که می‌توان گفت شهرسازی سکان هدایت معماری را تا آنجا در دست دارد که بتواند وارد خصوصی‌ترین حریم آن یعنی «ترکیب‌بندی» گردد. البته معماری نیز از این تفویض اختیارات چندان متضرر به نظر نمی‌رسد؛ به‌عکس، طرح سازواره‌های عقلایی و غول‌پیکری می‌ریزد گاه منفرد، مانند اونیته دابیتاسیون (۱۹۵۳) از لوکوربوزیه در مارسی (فرانسه)، و گاه به هم پیوسته و مفصل‌دار مانند هابیتات (۱۹۶۹) از موشه‌سفدی در مونرآل (کانادا). ولی در هر حال، شهرسازی سکان معماری را در اختیار گرفته تا بتواند پاسخگوی مسائل بیشمار سدهٔ بیستم از جمله افزایش جمعیت، کاهش منابع مادی، افزایش سوداگریِ مستغلاتی و بورس‌بازیِ زمین باشد که روز به روز ابعاد مخاطره‌آمیزتری می‌یابند. امروز آنچه برای معمار مهم است نه رقم زدن نقش ایوان که حضور در سطح سرزمین از خلال نظارت بر نحوهٔ شکل‌گیریِ بزرگراه‌ها، محلِ احداث سدها، تنظیم جابه‌جاییِ جمعیت به نسبت منابع طبیعیِ موجود در عرصه‌های جغرافیایی، حفظ و حراست از سایت‌های تاریخی و میراث فرهنگی است: تکاپویی که از سال‌های پس از جنگ جهانیِ دوم ابتدا در اروپا و امریکا در دستور کار معماران قرار گرفت و سپس بتدریج به بقیهٔ همکارانشان در نقاط مختلف گیتی سرایت کرد.

اگرچه این تکاپوی جدید، در ابعاد و اندازه‌های سترگ جغرافیایی و سرزمینی، جهاز مفاهیم و خط مشی روش‌شناسیِ فرهنگ معمارانه را نسبت به گذشته یکسر دگرگون ساخته است، اما بدون شک همواره معمارانی باقی خواهند ماند پایبند به تعلقات سنتی و فعال در عرصهٔ پروژمان بناهای انفرادی در کشاکش ارضاءِ سلیقهٔ صاحبکار خصوصی و رعایت ضوابط شهرداری، که البته روز به روز از تعدادشان بیشتر کاسته خواهد شد. تکاپوی جدید از معماران آگاهی‌های جدید متناسب با گسترهٔ عرصه‌های مداخلاتی (شهر و روستا) و ابزار جدید متناسب با نوع مداخله (آمایش محیط زیست) می‌طلبد یکسر متفاوت و بیگانه با آنچه در گذشته در 'شرح وظایف' معماران گنجانده شده بود.

معمار در گذشته فقط با «پروژه» یک بنا و صاحبکار خصوصی سروکار داشت که با کمک مهندس نقشه‌های ساختار آن را عرضه می‌کرد؛ اما امروز او با «طرح» شهر یا محله و کارفرمای دولتی مواجه است که از او «پروژه»های مختلف، متکی به «برنامه» کوتاه و درازمدت و نیازمند همکاری با کارشناسان گوناگون، مطالبه می‌کند. پس وظیفهٔ معمار، که تا دیروز پروژه‌سازیِ ساختار براساس نیازهای مشخص مشتریِ معین بود، از ابتدای سدهٔ بیستم مبدل به تحقق «طرح» طبق «برنامه» از پیش تعیین شده و براساس تشخیص و تحلیل نیازهای پیوسته در دست تغییر محیط زندگیِ روزمرهٔ انسان در شهر و روستا شده است. لذا معمارانی چون لوکوربوزیه، رایت و گروپیوس، به‌مثابه مصلحان اجتماعی، با عملکردشان نه‌فقط محیط‌های کار و زندگیِ یومیه را شکل و سازمان نو بخشیدند، بلکه راه را برای تحقق جامعهٔ عادلانه‌تری نیز هموار گرداندند. «پروژه» معماران در سدهٔ بیستم نوسازیِ محیط مسکون به مدد نقاشان، پیکرتراشان و هنرشناسان بود تا

حاملان نیرومند اشکال پالایش‌یافتهٔ زیباشناسیِ ماشینی گردند. امروز «طرح» نه‌فقط بر روش شکلگیری و سازماندهیِ ساختارها از نظر کمی و کیفی و فضایی در شهر و روستا نظارت دارد، بلکه از صلاحیت تصویب یا رد نقشه‌هایی که اهالیِ شهر و روستا برای حیات روزمره و یا در چشم‌انداز آیندهٔشان ترسیم می‌کنند برخوردار شده است. «طرح» با پسوندهایی نظیر «جامع»، «ترافیک»، «اشتغال‌زایی»، «اصلاح معابر»، «تأمین اجتماعی» و... امروز نقش وسیله‌ای سرراست و روان برای انتقال رهیافت‌های عمرانیِ قوام‌یافته از رأس به سطوح پایهٔ جامعه را یافته است. بارها شهروندان هنگام مراجعه به شهرداری‌های منطقه با کمال تأسف پی می‌برند ملکشان در «طرح» قرار گرفته و یا سر چهارراه مأمور راهنمایی و رانندگی به ایشان تذکر می‌دهد وارد «طرح» نشوند. عده‌ای می‌کوشند از دام آن بگریزند و عده‌ای قصد کنار آمدن با آن با هدف تغییر ماهیتش را دارند ولی هردو خوب می‌دانند اگر بتوانند با دردسرهای کوچک «طرح» بسازند مزایای بزرگی در انتظارشان است. چرا که همه‌جا نام «طرح» با نوید خوش سازندگی توأم است و همه در تجربهٔ شهرنشینی آموخته‌اند که «طرح» راه را بر ترفیع منزلت‌های شهری می‌گشاید. نام «طرح» در کشور ما همواره با «برنامه» مترادف بوده و گاه به حق یا ناحق جای یکدیگر را اشغال کرده‌اند ولی هرگز تا وقتی شهرداری‌ها با پروژه‌های عمرانی درگیر نشده بودند و راهنمایی و رانندگی برای نظم بخشیدن به ترافیک به معجزهٔ آن پی نبرده بود مسئولان امور از خویشاوندیِ «طرح» با معماری و شهرسازی خبر نداشتند و خود معماران و شهرسازان نیز به اهمیت و نقش آن در منظومهٔ مناسبات حرفه‌ای پی نبرده بودند.

۱. جایگاه «طرح» در فرهنگ معماری

فرهنگ معماری در زبان فارسی سه کلید واژه به نام‌های «پروژه»، «طرح» و «نقشه» می‌شناسد که از سرِ مسامحه هر یک می‌تواند به راحتی و بدون ایجاد شبهه وارد حریم دیگری گردد. برای مثال واژهٔ «طرح» به دلبخواهِ گوینده و بنا بر احساس تکلیف او می‌تواند به جای «پروژه» و «نقشه» هردو به کار رود: به جای «پروژه» وقتی گوینده میل ندارد واژهٔ خارجی به کار ببرد و به جای «نقشه»، وقتی میل دارد بر اهمیت «نقشه» تأکید ورزد. گاه از هردو واژه در آنِ واحد، و احیاناً برای تأکیدورزیِ بیشتر استفاده می‌شود: «طرح و پروژه»، «طرح و نقشه». «طرح» کاربرد وسیع‌تری در آفرینش فیگور با دست آزاد دارد مانند دِسَن، کروکی و اسکیس در زبان فرانسه که گاه به نقش‌های سیاه‌قلم نیز اطلاق می‌شود. اسم فاعل آن «طراح» و اسم مصدر «طراحی» اغلب مترادف با نام «معمار» و فعالیت «معماری» است. این نوع برداشت از «طرح» آن را به فعالیت ترسیم نقشه نزدیک می‌کند، ولی تعبیر دیگری نیز از «طرح» در رابطه با «پروژه» وجود دارد. معماران در ایران، با هر اندازه تحصیلات، سابقهٔ کاری و میزان فرهنگ، واژهٔ «طرح» را بر مشابه آن یعنی «پروژه» ترجیح می‌دهند: زیرا آنچه در ذهن می‌پرورند تا از مبادیِ تجربی به مطلوب برسند یا به عبارت دیگر پروسهٔ گذار از مرحلهٔ شکلگیریِ طرح در ذهن و رسیدن به «نقشه» را «طراحی» نام می‌گذارند. وقتی کنکاشِ طرح با ذهن

پس سر نهاده شد تازه پروسهٔ «پروژه» آغاز می‌گردد که ابتدا به صورت «طرح اولیه» و یا «آوان پروژه» پا به عرصه می‌گذارد و سپس بتدریج راه خود را به سوی نقشه‌ها و گزارشات با مساعدت دیگر همکاران می‌گشاید. اما این روند ' تنظیم طرح ذهنی برای رسیدن به مقصودی و دستیابی به چیزی با حرکت ذهنی از مطلوب به مبادی و باز از مبادی به مطلوب' بنا به تعریف 'لغت‌نامهٔ دهخدا' «نقشه‌چینی» نام دارد که ایتالیاییِ آن ideazione و انگلیسیِ آن conception است. البته در فرهنگ زبان انگلیسی- فارسی در برابر واژهٔ انگلیسیِ یاد شده واژه‌های فارسیِ تصویر، طرح، برداشت و استنباط آمده است و فرهنگ تخصصی‌تری مانند فرهنگ علوم انسانی واژهٔ concept formation را به عنوان مفهوم‌سازی می‌شناسد. بنابراین مرحلهٔ مقدماتیِ شکل‌گیریِ ایده در بطن ذهن، اعم از مفهوم‌سازی یا نقشه‌چینی خوانده شدن، در تمام فعالیت‌های متعالیِ شناخت و فرهنگ انسانی، مستقل از صورت و دگرگونیِ مادی که در دنیای خارج از ذهن کسب می‌کند، یکسان و مشترک است و طراحی خوانده نمی‌شود. اما بدون شک ذهن خلاق در فضاهای شناخته‌شدهٔ فرهنگی نیازهای مفهوم‌سازیِ خود را با نمادهای قراردادیِ مختلف برطرف می‌سازد: در فضای ریاضی با اعداد و ابعاد، در فضای فیگورسازی با انگاره و رنگ، در فضای موسیقایی با اصوات و ضرباهنگ‌ها، در فضای فلسفی با جهان‌بینی و استدلال و در فضای معماری با الگوهای چینشی و تناسبات مفروض.

در پاره‌ای از فعالیت‌های یاد شده در بالا مانند نقاشی، ریاضی و فلسفی بلافاصله پس از نقشه‌چینی نوبت برساختهٔ هنری یا محصول فکری می‌رسد که این جُستار قصد دارد هردو را «توشه‌برچینی» بخواند که معادل ایتالیاییِ آن realizzazione است. نقاش، ریاضی‌دان و فیلسوف با عبور از مرحلهٔ مقدماتیِ نقشه‌چینی به مرحلهٔ اجرایی یعنی تهیهٔ تابلو نقاشی، یا تدوین فرمول ریاضی و یا وضع نظریهٔ فلسفی دست می‌یابند و حاصل دسترنج خود را به جامعه عرضه می‌دارند تا از آن توشه برچیند. اما در موسیقی و معماری، تا قبل از «توشه‌برچینی»، عبور از یک مرحلهٔ بینابینی که در موسیقی نت‌نویسی و در معماری نقشه‌ریزی خوانده می‌شود اجتناب‌ناپذیر است. در هردو حالت مطالعات، هماهنگی‌ها، تدارکات و دخالت نیروهای متخصص و همکاران آزموده که احتمالاً در مرحلهٔ «نقشه‌چینی» شرکت نداشته‌اند و از افق‌های گوناگون به سوی این تکاپوی پرشور، در چالش پراندیشه با مرحلهٔ مقدماتی و در مکاشفهٔ بی‌پایان با مرحلهٔ انتهایی، رهسپار شده‌اند اجتناب‌ناپذیر است. با احداث برساختهٔ معمارانه و یا اجرای اثر موسیقایی می‌توان گفت حرکتی که از **مبادیِ** «طرح ذهنی» با مسلّمات و مفروضات فوق‌العاده شخصی و انفرادی آغاز شد و سپس به میدان نبرد پرممارست اندیشه‌ها و تخصص‌ها، که هر آن پیشفرض و یا «طرح ذهنی» اولیه را در گردباد پرسش‌ها و قضاوت‌های بنیانکن قرار می‌داد، رانده شد سرانجام صورت **مطلوب** را یافت. موسیقیدانی که از مصاف دو مرحله‌ایِ «نقشه‌چینی» سربلند بیرون آمده بلافاصله وارد نبرد پرماجرا با ذوق و نیروی فاهمهٔ معاصران می‌شود که قضاوت اصلی با چشم‌اندازی بی‌پایان را برای او رقم زده‌اند؛ اما معمار پروژه‌ساز هنوز تا رویارویی با نظریات عموم یک مرحلهٔ پرخطر دیگر به‌نام تجربهٔ

کارگاهی در پیش رو دارد که ممکن است همه تکاپوهای پرممارست تا آن هنگام را نقش بر آب سازد و یا برساخته‌ای به دست دهد یکسر متفاوت با آنچه معمار خلاق در «طرح ذهنی» ابتدا و در دورهٔ «نقشه‌ریزی» به دنبال آن پرورش داده است. این ناکامیِ اجرایی که شاخه‌های دیگر هنری و فرهنگی عموماً در امان از آن به‌سر می‌برند ناشی از نیروهای متعدد و متنوع درگیر در پروژهٔ معماری، منافع کلان مترتب بر آن و روند بسیار طولانی و پر چندوچونی است که بزنگاه دومرحله‌ایِ «نقشه‌چینی» را به روند درازمدت «توشه‌برچینی» وصل می‌کند.

آنچه این بخش از پیشگفتار قصد تمرکز بر آن را دارد چگونگیِ «نقشه‌ریزی» یا پرورش «طرح ذهنی» برای رسیدن به **مطلوب** است که منزل دوم مرحلهٔ مقدماتیِ کنکاش معمار با پروژهٔ در پیش رو را تشکیل می‌دهد و معادل آن در زبان ایتالیایی دیزنیُو (disegno) و در زبان انگلیسی دیزاین (design)است. پیرفون مایس، استاد معماری در اکول پلی تکنیک لوزان، در نقل‌قول زیر تا اندازه‌ای وظیفهٔ نگارنده را آسان کرده است:

> روش استفاده از نقشه در معماری همواره یکسان نبوده است. چندین سده قبل مشتری و معمار بدون در اختیار داشتنِ [plan] طرح آماده از قبل بنا را به کمک تبادل نظر در محل کارگاه به سادگی برمی‌افراشتند، زیرا الگوهای چینش فضایی و روش ساخت‌وساز هرگز تغییر نمی‌کرد. اگر ابعاد پنجره از بنا تا بنای دیگر عوض می‌شد نحوهٔ استقرار عمودی، چگونگیِ موقعیت و ساختار پنجره بدون تغییر باقی می‌ماند و نحوهٔ جاافتادنِ آن در ضخامت دیوار نیاز به ارائه جزییات تفصیلی نداشت. کار مردم با توسل به «آداب معمارسازی»، یا فرمول قراردادی که در آن زمان صنعتگر و نقشه‌ریز [craftsman and designer] را در وجود یک فرد به یکدیگر می‌پیوست، از پیش می‌رفت.
>
> این سازگاریِ فن و صورت نوعی همنوایی در صورت ظاهر بناها را به‌طور طبیعی چه بر مصرف‌کننده و چه بر سازنده هر دو تحمیل کرده بود. تا وقتی صنعتگر «نقشه» [design] و «اجرا» [execution] را به‌طور همزمان در دست داشت بناها مشابه یکدیگر از آب درمی‌آمدند. اما با پیدایش آگاهیِ ضمنی نسبت به آنچه باید از بناهای تازه‌نفس انتظار داشت موانع دسترسی به منزل‌های مختلف آنچه ما امروز «پروسهٔ نقشه‌ریزی» [design process] می‌خوانیم از میان برداشته شد. اما از آنجاکه تغییر در آداب فنی و صورتگرا آهسته و تدریجی است به همان نسبت نیز پیدایش زبان خاص معمارانه و اقبال عمومی از آن در طول زمان و بتدریج صورت گرفته است. البته وقتی آداب تلویحی از قبل موجود باشد پیروی از آن و یا در صورت ضرورت غافلگیر کردنِ آن با قاعده‌شکنی یا ابداعگری آسان است. بی‌اعتنایی به این نوع هنجارها حق انحصاریِ شخصیت‌های تراز اول است تا خاطرهٔ نازدودنی از نبوغ خود در تاریخ هنر بر جای بگذارند. این بناهای استثنایی، هنجارگریز و طبعاً بسیار پیچیده نیاز به اتود، طرح و اغلب سرنمون داشتند و ساخت‌وسازشان زمان می‌برد. مثلاً احداث کاتدرال آنقدر به کندی پیش می‌رفت که اگر نقشه‌کش حرفه‌ای در کار نبود و برداشت ترسیمی از طرح [drawing-up of plan] تهیه نمی‌کرد تداوم و هماهنگی بین نسل‌های مختلفِ ساختگران از بین می‌رفت.
>
> رنسانس، براساس تعالیم ویتروویو، بین مفهوم معماری و شیوه‌های اجرایی تمایز قایل شد و از

همین‌جا فعالیت تخصصیِ نقشه‌ریزی در عالم ساخت‌وساز جای خود را باز کرد و پا گرفت. اجازه دهید همین‌جا یادآوری کنم که در این دوران معماران صاحب‌نام مردان علم و ادب هم بودند و از قوانین موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی و به‌ویژه مهندسی و سرپرستیِ کارگاه سررشتهٔ کامل داشتند. البته آنها به نقشه‌ریزیِ معمارانه به عنوان دلمشغولیِ اصلیِ خود نمی‌نگریستند (برای مثال لئوناردو داوینچی، میکل آنجلو، رافائل، برنینی و غیره).[1]

ضرورت دقت در رابطهٔ دال و مدلولی که منجر به واستاندنِ لفظ «طرح» از پروسهٔ خلاقیت معمارانه و واگذاریِ «نقشه‌ریزی» به آن در این ترجمه شده است نه از سرِ وسواس علمی که به دلیل نیاز به این واژه در جایگاه‌های جدی‌ترِ فعالیت‌های مدرن معماری است که شرح آن در صفحات آینده خواهد آمد.

«پروژه» در رشته‌های با فاصلهٔ زیاد از معماری مانند فلسفه نیز کاربرد دارد زیرا دقیقاً موجد پرورشِ طرح خاصی در ذهن است: مانند «پروژه» مدرنیته که با دگرگونی ارزش‌ها، نوسازی و توسعه، سنت و بازدارندگی و... بالاخره سرنوشت انسان سروکار دارد. مترجم با حذف واژهٔ «طرح» از حوزهٔ «معماری» قصد دارد آن را به جایگاه اصلی که در فرهنگ عمومی در سال‌های اخیر کسب کرده است بازگرداند. وظیفهٔ «طرح»، که در فرهنگ زبان انگلیسی و فرانسه plan و ایتالیایی piano خوانده می‌شود، نوعی «پروژه‌سازی» ساختارها در طول زمان بر نطع زمین، با توجه به معیارهای کمی، کیفی و فضایی است و وظیفهٔ «پروژه» گشودن راهی از دل شرایط زمان حال به سوی آینده با توجه به تجارب به‌جا مانده از گذشته است. نقش «طرح» کنار هم نهادن «پروژه»های مختلف، سبک سنگین کردن آنها و ارزیابیِ بیم‌ها و امیدها و تضادهای برخاسته از نبرد «پروژه»ها با یکدیگر و سرانجام نقد و اصلاح آنها با توجه به «برنامه» است. به ساده‌ترین بیان، در فرهنگ سدهٔ بیستمی، «پروژه» در دستور کار معماران و «طرح» در چشم‌انداز شهرسازان قرار دارد: اولی در پرتو امکانات امروز برای آینده تصمیمگیری می‌کند و دیگری با توجه به احتمالات آینده برای زندگیِ امروز ما. به عنوان کاربران ایرانی می‌توانیم این تقسیم‌بندی را نپذیریم و همچنان از «طرح» و «پروژه» به طور یکسان استفاده کنیم و یا طرح را پشتوانهٔ فکریِ خلق پروژه قرار دهیم، اما از آنجا که اکنون در این کتاب با محصولی از اندیشهٔ معماریِ غرب سروکار داریم، ضرورت دارد نظام مفاهیمیِ آن را بپذیریم یا حداقل در حدی که بتواند پیام نویسنده را با تمام تبعات کاربردی و روش‌شناسیِ آن به ما منتقل سازد. بنابراین از آنجا که «علمی» اندیشیدن نیاز به تثبیت اصطلاحات با توافق قبلی و در همان حال زدودن ذهن از برداشت‌های ناصواب قبلی دارد مترجم از خواننده دعوت می‌کند، نه از سر تفنن که از روی ضرورت، برداشت‌های قبلیِ خود را از این دو کلیدواژه کنار بگذارد تا بتواند گام اول را در جهت نفوذ به درون حرکت تاریخیِ سدهٔ بیستمیِ معماری یا نهضت مدرن بردارد که نویسندهٔ

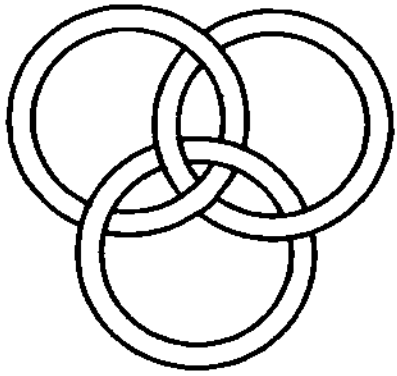
1. Pierre von Meiss, *Elements of Architecture*, E & FN SPON, 1994.

معمار ایتالیایی در این کتاب شعاع جدیدترین بازتاب‌هایش را در آستانهٔ هزارهٔ جدید پی گرفته است. «طرح» مانند دیگر مفاهیم نوین در فرهنگ معماری ـ شهرسازیِ کشور، با توجه به کاربرد وسیعی که در فعالیت‌های عمرانی در سال‌های اخیر یافته است، باید جایگاه نوینِ شایستهٔ خود را در فرهنگ زبان بیابد.

برای تحقق این منظور صورت‌های مُرخَّم اسم «طرح» را که به عنوان فاعل (طراح) و اسم مصدر (طراحی) همراه واژهٔ «پروژه» به جای واژه‌های ایتالیایی progettista (طراح پروژه) و progettazione (طراحی پروژه) به کار می‌رفت حذف و به جای آنها از معادل‌های «پروژه‌ساز» یا «پروژه‌ور»، و «پروژه‌سازی» یا «پروژمان» استفاده خواهیم کرد. این کار محاسن زیادتری هم دارد که مترجم را از اتهام جعل واژه‌ها می‌رهاند: به عنوان مثال اگر جایی مترجم با اصطلاح progettista «sociale» برخورد دیگر آن را نه بر اساس اسم فاعل ترکیبی «طراح پروژهٔ اجتماعی» که «پروژه‌ساز اجتماعی» ترجمه خواهد کرد، زیرا در حالت اول به جای آنکه پروژه‌ساز اجتماعی شناخته شود پروژه سهواً به این صفت منسوب می‌گردد.

۲. جایگاه «طرح» در فرهنگ شهرسازی

فرهنگ شهرسازی در زبان فارسی سه کلیدواژه به نام «طرح»، «پروژه» و «برنامه» در اختیار دارد که یکی بدون آن دو دیگر هرگز در تصور نمی‌گنجد و مانند زنجیرهٔ سه‌حلقه‌ای به یکدیگر پیوسته‌اند، اگر یکی از حلقه‌ها را باز کنیم دو حلقهٔ دیگر از هم جدا می‌شوند: این نحوهٔ به هم پیوستگی را در علم هندسهٔ موضعی Noeud Borroméen نامیده‌اند.



گروه بُرومِه

مدیریت جامعه و سررشتهٔ زندگی مدرن، براساس الگوهای پارادایمی و یا دکترین سیاسیِ رژیم حاکم بر کشور، در دست «طرح» است که برخلاف «پروژه» هرگز رسیدن نمی‌شناسد و پیوسته در حال شدن بین دو نهایت است: بودجه در بالادست و مداخله در پایین‌دست. از یک سو از نهادهای سیاستگذاری و قانونگذاری، نظیر دولت و مجلس، رهنمود می‌گیرد و از سوی دیگر به ارگان‌های طراحی و اجرا نظیر مشاوران و پیمانکاران سفارشات عمرانی می‌رساند. سفارشات عمرانی، پس از شرکت در پروسهٔ «طرح» و عبور از برنامهٔ «پروژه‌سازی»، در طول زمان معین، مبدل به ساختار می‌گردد و سپس، همراه با دیگر ساختارهای برآمده از سفارشات عمرانیِ مشابه، رهسپار سرنوشتی می‌شود که «طرح» برای آنها رقم زده است.

این تمام مکانیسم «مدیریت طرح» یا «طرح‌سازی» است که با اهلی کردن طبیعت راه را بر تعالی منزلت‌های اجتماعی می‌گشاید. سخنان **جولیو کارلو آرگان**، استاد فقید دانشکدهٔ ادبیات رم و کارشناس پرآوازهٔ تاریخ هنر و معماری، در این زمینه راهگشا است:

> هیچ تعجب ندارد که چرا روزی مردمان، به جای سپردن سررشتهٔ افکار خود دربارهٔ فضا و زمان به دست طبیعت، صورت‌ها و ادوار فصول آن، بر آن شدند تا تمام توش و توان خود را به دست جامعه و منزلت‌های درونی و پویای آن بسپارند و به دنبال آن فقط صورت‌های تصنعیِ دربردارندهٔ نشانه‌هایی از حیات و فعالیت اجتماعی را به عنوان دال بپذیرند. اما آنچه نامحتمل است و جای تردید دارد حفظ همان مواضع اولیهٔ مردمان نسبت به طبیعت این بار در قبال جامعه است یا به عبارت دیگر به کار بردنِ همان تفکیک شناسنده [soggetto] از شناسا [oggetto] مرسوم در طبیعت در قبال جامعه. البته جامعه نمی‌تواند به عنوان شناسا در برابر اعضای جامعه قد علم کند: زیرا فاقد ثبات و معماریِ طبیعت است. جامعه پیوسته در حال تغییر است و اعضای آن نیز می‌توانند در صورت نیاز آن را تغییر دهند: رابطه با دیگران نه مبتنی بر سیر و نظر که براساس کنش‌ها و منافع متقابل است. دگرگونیِ مهمی که در کنش انسانی، مانند هنر، ظاهر شد دقیقاً همین گذر از تجسم و سیر و نظرِ در طبیعت به عنوان الگو و ورود به میدان عمل است که بر واقعیت اجتماعی تأثیر گذاشته و آن را جرح و تعدیل بخشیده است. این عمل کنش متقابل نام دارد و فرد را وادار به جبهه گیری در برابر موقعیت‌های هر بار متفاوت با قبل می‌سازد؛ زیرا هر بار باید رفتارش را به تناسب شرایط ناشناخته از قبل تنظیم کند. طبعاً در این شرایط پروژه‌سازی بیش از همیشه دشوار است. زیرا بسیاری از داده‌ها ناشناخته باقی می‌مانند و سرنوشت نیز دیگر نه در دستان خدا (آنگونه که عادت داشتیم نقشه‌های او را قبلاً در طبیعت و بعداً در تاریخ رصد کنیم)، که در دستان انسان‌های دیگر قرار دارد: درست همانگونه که هر یک از ما می‌تواند «سرنوشت» دیگری را رقم بزند. با این‌همه هرگز مانند موقعیت فعلی نیاز به پروژه‌سازی، برای تضمین آسایش خیالی خود و دیگران، نسبت به سرنوشتی که دیگر سایهٔ توکل بر سر ندارد، تا این اندازه حاد و مبرم نشده بود. البته گزینش‌های اخلاقی همواره میسر است و این به ما و معاصران ما بستگی دارد که تا چه اندازه قادر باشیم خود را در اختیار پروژه، نقد و از همه مهمتر پروژه‌های در کنکاش با یکدیگر و رو به آینده قرار دهیم و یا به‌عکس خود را به سرنوشت تیره و تار، هرچند «در سطح فناوری بسیار پیشرفته»، تسلیم کنیم[1].

---

1. Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Saggiatore, 1977.

آنچه دربارهٔ وظایف «طرح» پس از به ثمر رسیدنِ «پروژه»ها ناگفته باقی ماند چگونگیِ به نقد و نظر نهادن «ساختار»های در حال بهره‌برداری در پروسهٔ گفتمان اجتماعی/ حرفه‌ای/ دانشگاهی در افقی باز است تا نقاط قوت و ضعف «پروژه» و به تبع آن ساختارهای متکی به آن آشکار گردد. «طرح» نظرات، پیشنهادات و رهنمودهای اصلاحی را که در پرسش از کاربران گردآوری کرده است، همراه با جمعبندیِ خود، با پیمودن مسیر معکوس از پایه به رأس هرم منتقل می‌سازد تا سیاستگذاران و برنامه‌ریزان با توجه به تجارب گذشته «طرح»های سازوبرگ‌دهندهٔ آینده را آگاهانه، مسئولانه و سنجیده‌تر در معرض بررسی و اجرا قرار دهند. بدون پیمودن مسیر معکوس «طرح» نمی‌تواند نبض جامعه را در دست داشته باشد، ضرباهنگ زندگی را تقویت کند و پتانسیل سازندگی را افزایش دهد. و مسیر معکوس پیموده نمی‌شود مگر همهٔ ساختارها طبق برنامهٔ زمانبندی، براساس برآورد تعیین‌شده و با مشخصات توافق شده در «پروژه»ها تحویل کارفرما گردد. هرگونه تأخیر نسبت به برنامهٔ زمانبندی تلف کردن فرصت‌های عمرانی، هر نوع افزایش قیمت تمام‌شده نسبت به لیست برآورد شده بی‌اعتبار ساختن پیش‌بینی‌های بودجه و هرگونه تغییر در مشخصات توافق شده از دست نهادن اعتماد حرفه‌ای است. توجیه تأخیر، اخذ جریمه و تعدیل قیمت‌ها اگرچه «پروژه» را نجات می‌دهد، اما «طرح» را قربانی می‌سازد و با توقف «طرح» چرخ توسعه از حرکت بازمی‌ماند. کوچک‌ترین اثر آن بر جامعه نه‌فقط از دست دادن امید به فناوری و توسعهٔ صنعتی، بلکه دست شستن از «طرح‌ریزی» حیات بر اساس «پروژه» و سرانجام پناه بردن به «تقدیر» کور است.

اکنون که حوزهٔ معنایی واژه «طرح» در عالم شهرسازی تا اندازه‌ای روشن شد بار دیگر به جایگاه آن در معماری بازگردیم و ببینیم چگونه نه‌تنها معماران که هر یک از آحاد اجتماع وقتی در جهت تحقق هدفی گام برمی‌دارد به‌طور خودجوش «طرح»هایی را در ذهن پرورش می‌دهد، «برنامه»هایی می‌ریزد و «پروژه»هایی را سبک‌سنگین می‌کند و اگر به هدف خویش هم دست نیابد تجربه‌ای برای خود رقم زده است. اما اکنون با به‌میان‌آمدنِ پای تجربه، با اندک دقتی، آشکار می‌شود که آنچه معمار یا هر یک از آحاد جامعه برای رسیدن به **مطلوب** در ذهن پرورش می‌دهد می‌تواند به کمک «فن ذهنی» به روش تبدیل شود، زیرا روش فعالیت آگاهانهٔ ذهن در تنظیم امور است و از برخورد آن با واقعیت اجتماعی تجربه برمی‌خیزد. فعالیت معمار، هنرمند، نویسنده یا مصلح اجتماعی در مسیر تحقق هدف و صورت مادی بخشیدن به «طرح ذهنی» که گاه به ابداعات خلاقه راه می‌برد همان پروسهٔ حرکت از صورتبندیِ نظری برای رسیدن به کاربست عملی است. اما در همان حال از شهرسازی آموختیم که «طرح» همراه «پروژه» و «برنامه» در سازماندهیِ فضاهای زندگی یومیهٔ انسان در شهر و روستا برای ارتقاء شرایط زیست ـ محیطی و کمک به حل مسائل عینیِ اجتماعی شرکت دارد، و این گام بزرگی به جلو برای ابهام‌زدایی از اصطلاحات رایج ولی ناکارآمد و اغلب اخلالگر در زبان حرفه‌ای است که گاه هیچ‌گونه روشنایی به هیچ بخش از مبادیِ در سایه ماندهٔ معماری ـ شهرسازی نمی‌تابانند. پس «طرح» نه‌تنها پیش‌شرط فعالیت «طراحی پروژه» یا به زعم ما

«پروژه‌سازی» نیست بلکه در صدد است «فن ذهنی» یا متدولوژیِ رایج آن را، در طول مدت‌زمانی که معمار در صدد پرورش «پروژه» است، پیگیری و در صورت لزوم اصلاح کند:

> هیچ سندی از تاریخ به‌جا نمانده که محصول پروژه‌ای و یا فعل و انفعال فنی نبوده باشد؛ و هر سند به هر صورتی، خواه داستان خواه شعر و یا آواز، همواره یک شیئی است. ساختمان هر شیئی به طور عام مستلزم داشتن چشم‌اندازی دوگانه از زمان، گذشته و آینده است. نخستین انسانی که فنجانی برای نوشیدن ساخت و پس از نوشیدن آن را کنار گذاشت تا بار دیگر از آن استفاده کند، خاطره‌ای از کاربریِ فنجان داشت و امیدی که در آینده بار دیگر از آن استفاده جوید. او بر اساس تجربهٔ گذشته پروژه‌ای برای آینده رقم زد. رفتار تاریخی، از جزیی‌ترین تا کلی‌ترین رویدادها، در طول آن قوس زمانی شکل می‌گیرد که تجربه را به پروژه وصل کرده است: آنچه امروز شیئی است دیروز پروژه بوده و فردا محمل است. مورخ کاری ندارد جز تابانیدن نور به این مسیر از طریق پیگیریِ پروژه‌ها، ارزیابیِ موفقیت یا شکستی که پروژه‌های دیگر برای آن رقم زده‌اند، و در نهایت اصلاح و بهبود روش پروژه‌سازی.[1]

از نقل‌قول بالا می‌آموزیم که شیئی محصول «فن» است و از نقل‌قول قبل آموختیم که هیچ دگرگونی در قاموس طبیعت، در پروسهٔ استحالهٔ آن به جامعه، بدون تفکیک شناسنده از موضوع شناسایی یا به عبارت دیگر کنترل عقلانیِ یافته‌های تجربی میسر نیست و سرانجام نتیجه می‌گیریم که تبدیل طبیعت به جامعه به وسیلهٔ «فن ذهنی» نیز بدون وساطت قلمرو پدیدارهای طبیعت (هندسه و فیزیک) ناممکن است.

۳. جایگاه «طرح» در فرهنگ آمایش محیط

پیگیریِ دگردیسیِ واژهٔ «طرح» را که از فرودست با افشای ورود نادرست آن به جایگاه «نقشه‌چینی» در معماری آغاز کردیم در سیری صعودی تا پی بردن به چگونگیِ اشغال نامشروع جایگاه آن در فرادست وسیلهٔ واژهٔ دیگری به نام «برنامه» ادامه می‌دهیم.

دولت ایران از اواسط دههٔ دوم سدهٔ چهاردهم شمسی برای همگراییِ اقدامات اجتماعی ـ اقتصادیِ نهادهای گوناگون، توزیع اعتبارات پیش‌بینی‌شده بین حوزه‌های مختلف صنعتی، کشاورزی و خدماتی و جهت بخشیدن به رشد و توسعه در ایران گام‌هایی با هدف «برنامه‌ریزی» در کشور برداشت. این گام‌ها در ابتدا (۱۳۱۶) بسیار لرزان بود و برای تبدیل شدن به یک برنامهٔ تمام‌عیار عمرانی «برنامه هفت‌سالهٔ اول» راه درازی در پیش داشت. از آنجا که در آن سال‌ها مبحث اقتصاد تازه مطرح شده بود برای جاافتادن اغلب پیشوند «برنامه» را یدک می‌کشید، و چون اقتصاد در اقدامات عمرانی نقش اول را ایفا می‌کند، استفاده از آن پیشوند برای تعیین خط مشی توسعه و عمران کشور اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسید. در شهریور ۱۳۲۵ هیئت عالی برنامه و در بهمن ۱۳۲۷ سازمان برنامه تأسیس شد که بعدها واژهٔ بودجه را نیز به آن افزودند و مبدل به سازمان برنامه و

---

۱. نقل از قبل.

بودجه گردید: درست مانند واژه‌های ترکیبیِ دوبخشی که قبلاً از آنها یاد شد (طرح و پروژه و یا نقشه و طرح) که برای جبران نارساییِ قرار گرفتن در حوزهٔ معناییِ لا وضعَ مِنهُ از واژهٔ کمکی استفاده کرده‌اند. این نامگذاری در اثر چندین دهه کاربرد وسیع و سروکار یافتن با اصلی‌ترین اهرم‌های عمرانیِ کشور وجههٔ در شأن موصوف خود را یافته است ولی نمی‌تواند آن را به فعالیت اجتماعی با جایگاه فرودست وام دهد که قصد برکشیدنِ خود را داشته باشد، زیرا: ۱) از دو جزء تشکیل شده، ۲) به غلط جزء مهتر در مقام دوم قرار گرفته، ۳) جزء کهتر از مرزهای خود پا فراتر نهاده است. واژهٔ «برنامه» نیاز به توضیح بیشتر دارد:

> در سال ۱۳۲۵ شورای اقتصاد... مأمور می‌شود تا براساس دو اصل «ارتقاء سطح زندگی از طریق افزایش تولید و مصرف» و «تعدیل در توزیع ثروت تولیدی» نقشه‌هایی را طرح و پیشنهاد نماید. در همین سال، بنا به پیشنهاد وزارت دارایی، هیأتی با عنوان هیأت تهیه نقشه اصلاحی و عمرانی کشور... تشکیل گردید. این هیأت طی سه ماه، گزارشی را تحت عنوان برنامه‌های عمرانی هفت‌ساله عمرانی و اصلاحی کشور تدوین کرد که در واقع نخستین پیش‌نویس لایحهٔ برنامهٔ عمرانی کشور محسوب می‌شود.[۱]

این دو اصل، که مبنای تدوین برنامه‌های عمرانی هفت‌ساله قرار گرفت، دو هدف تولید ثروت و توزیع فرصت را در سر می‌پروراند: یکی در حوزهٔ اختیارات «طرح» و دیگری در حوزهٔ فعالیت «پروژه». مرور گزارش بالا را ادامه می‌دهیم:

> بر اساس این گزارش و در راستای اصلاح تشکیلات وزارتخانه‌ها و مطالعه، اصلاح و تغییر برنامه‌ها، تشکیل هیأت عالی برنامه به تصویب رسید و... کار ویژه‌هایی را بر عهده گرفت که عبارتند از:
> ۱. تعیین توانایی مالی کشور در مدت اجرای برنامه؛
> ۲. پیشنهاد تأمین مالی برای اجرای برنامه مانند مالیات، قرضه داخلی، جذب سرمایه‌های خارجی و دریافت وام از خارج؛
> ۳. تطبیق ارقام هزینه برنامه با توانایی مالی کشور و اصلاح و تغییر برنامه‌ها و تشخیص ضرورت و تقدم اجرای هر یک با رعایت اصل الاهم فی الاهم؛
> ۴. تفکیک آن قسمت از برنامه که دولت انجام آن را مستقیماً عهده‌دار می‌شود از کارهایی که به کمک و راهنمایی دولت توسط افراد انجام می‌شود؛
> ۵. تهیه طرح قانونی مبنی بر اینکه کلیه اعتبارات مربوط به اجرای برنامه باید صرفاً برای این منظور مصرف شود؛
> ۶. تهیه طرح قانونی برای تشکیل هیأتی جهت نظارت بر اجرای برنامه.
> «بانک ملی، ۱۳۲۷»[۲]

---

۱ و ۲. غلامرضا غفاری و رضا امیدی: کیفیت زندگی شاخص توسعهٔ اجتماعی، شیرازه، ۱۳۸۸.

عبارات ششگانهٔ بالا، در قالب فرمول‌های بوروکراتیک، به وظایف مدرن «طرح» و «پروژه» در سازماندهیِ اجتماعی ـ اقتصادی در چارچوب عمران و آبادیِ کشور اشاره دارد ولی آنها را «برنامه» می‌خواند. ما بار دیگر در این پیشگفتار وظایف ششگانهٔ بالا را با معیارهای مدرن آمایش محیط که تا اینجا با آنها آشنا شدیم از یکدیگر تفکیک می‌کنیم تا خواننده ابتدا با نقش‌های مختلف «طرح» در تنظیم بودجه آشنا شود و سپس با تفاوت آن با «پروژه» و «برنامه»:

۱. نقش تعینی (بند ۱): تحلیل توانایی کشور در تولید فرصت؛
۲. نقش تخمینی (بند ۱): زمانبندی تبدیل فرصت به ثروت و به‌عکس؛
۳. نقش تأمینی (بند ۲): تولید ثروت از طریق توزیع فرصت؛
۴. نقش تطبیقی (بند ۳): پرورش فرصت متناسب با توانایی تولید ثروت؛
۵. نقش ترتیبی (بند ۳): تنظیم فرصت به نسبت الویت؛
۶. نقش تفکیکی (بند ۴): تخصیص فرصت به تناسب قابلیت؛
۷. نقش تثبیتی (بند ۵): حراست از حریم فرصت‌ها؛
۸. نقش تحدیدی (بند ۶): نظارت بر گردش ثروت‌ها؛
۹. نقش تقنینی (بند ۶): تدوین چارچوب قانونیِ حراست و نظارت.

آمایش محیط امروز برای سیاستگذاریِ آبادی و عمران سرزمین شرح وظایفی بیش از نقش‌های نُه گانهٔ بالا در منشور خود دارد؛ ولی تا همین اندازه برای ایجاد آشنایی با وظایف هریک از حوزه‌های سه گانهٔ آن «طرح، پروژه و برنامه» کافی است. در زیر با مقاصد این ابزار شناسایی ـ دخالتیِ مدرن در چشم‌انداز غرب از زبان یکی از کارشناسان برجستهٔ آن آشنا می‌شویم:

> به زبانی ملموس‌تر می‌توان گفت ایدآل جامع‌نگری در آمایش محیط و آرزوهایی که برای تحقق اهداف جامع در سر می‌پرورانند مبتنی بر این باور است که مراکز تصمیمگیریِ خصوصی (خانواده، شرکت‌ها، و غیره) و مراکز تصمیمگیریِ عمومی که وظایف خاصی بر عهده دارند (راه‌سازی، تولید انرژیِ برق، حمل و نقل عمومی، خانه‌سازی، بیمارستان و غیره)، از خانواده گرفته تا شرکت تا سرانجام خدمات عمومی، هر یک به منافع خاص خود می‌پردازد. آمایشگر می‌کوشد بر مبنای مصالح عام و با توجه به تمام جنبه‌های حیات اعم از شهری تا منطقه‌ای منافع حوزه‌ای را سبک‌سنگین کرده و سپس پروژه‌سازی و تصمیمگیری کند.
>
> تا سال‌های دراز برداشت جامع‌نگرانه از آمایش فیزیکی بدون سایهٔ ابهام از سوی همگان پذیرفته شده بود؛ اما اخیراً مطالعات نظری دربارهٔ اصل تصمیمگیری و کاربرد آن در عالم سیاست، کسب و کار و مدیریت جامعه انتقادهای درست درمانی بر منطق جامع‌نگری و به دنبال آن امکان پیگیریِ اهداف آمایشِ جامع‌نگرانهٔ محیط وارد آورده است. آلتوسر (دانشمند سیاستمدار با علایقی در حیطهٔ آمایش محیط) به خوبی روشن کرده چگونه آمایشگران «جامع‌نگر» توقع دارند کلیهٔ فعالیت‌های تخصص‌های گوناگون را هدایت کرده، پیشنهاداتشان را ارزیابی نموده و تلاش مؤسسات اجتماعی را به خاطر حفظ مصالح عمومی از طریق «طرح جامع عام» هماهنگ سازند. آلتوسر بر این نکته تأکید دارد که چگونه آمایشگران جامع‌نگر، برای تحقق این هدف، نا گزیرند «در

رابطه با موضوع طرح‌هایشان (حتی اگر جانبی) و برای شمول عام بخشیدن به آن... چنان از روندهای برانگیزندهٔ موضوع بااطلاع باشند که بتوانند تأثیر نهایی طرح‌ها در حفظ مصالح عمومی را قبلاً ارزیابی کنند». آلتوسر، از طریق پژوهش گسترده و مطالعهٔ موارد خاص موفق شد اندکی روشنایی بر معمای حرفه‌ای بیافکند که دست‌اندرکار ساخت‌وساز چشم‌اندازی تلفیقی از مسائل جامعه است. جامع‌نگری می‌تواند ناشی از شناخت سطحی از فعالیت دیگر متخصصان باشد که آمایشگر توقع ارزیابی آنها را در رابطه با مصالح عام جامعه دارد، در حالیکه تمرکز بیشتر بر اهداف نزدیک‌تر (برای مثال رشد اقتصادی فضای مرکزی شهر) می‌تواند منتهی به ترک موضوع جامع‌نگری گردد. جان فریدمن، در پاسخ به نظریات آلتوسر، اظهار می‌دارد که آمایش محیط در شهرها، تعبیری وسیع در افقی باز است و می‌تواند شامل «تمام حوزه‌هایی گردد که در تأمین مصالح شهر»، از جمله رشد اقتصادی، رفاه اجتماعی، آموزش و پرورش و مسکن و اوقات فراغت، حمل و نقل عمومی، بهداشت و درمان، فعالیت‌های پرورش و فرهنگ، نظارت بر نحوهٔ تفکیک و تخصیص زمین و پروژمان آن، دخالت دارند.[1]

آمایش محیط اصطلاحی است که در سال‌های اخیر در کشور ما جاافتاده است ولی در خارج و در هر یک از کشورهای اروپای قاره‌ای و امریکا تعبیر متفاوت، حوزهٔ معنایی ـ کاربردی چندگانه و به همان نسبت برچسب‌های خاصی از آن وجود دارد. در فرهنگ انگلوساکسن، که در رابطه با علوم زیست ـ محیطی سمت پیشکسوتی بر دیگر کشورهای قاره‌ای دارد، برای این اصطلاح معادل Environmental planning را برگزیده است که حال و هوای طبیعی، ارزش‌های زیباشناسی و پیرایش ارتباط انسان با محیط را افاده می‌کند همراه با نوعی آگاهی نسبت به ارزش‌های میراث محیط طبیعی و احترام به غنای فرهنگی نهفته درآن. اینوایرنمنت Environment نزد این فرهنگ به دو بخش طبیعی و مصنوع یا محیط زیست و محیط شهری تقسیم می‌گردد که اولی را با ترم landscape و دومی را با townscape مشخص می‌سازد. در ایتالیا در این رابطه دو ترم مختلف وجود دارد به نام‌های territorio و ambiente که هردو با آنکه معادل مشابه در زبان انگلیسی به نام‌های territory و ambience دارد ولی با همان اهمیت مورد استفادهٔ فرهنگ انگلوساکسن قرار ندارد. البته ترجمهٔ این دو ترم ایتالیایی به سرزمین و محیط در زبان فارسی نیز به همان اندازه برای اهل فن نتیجه‌ای دربر نخواهد داشت که ترجمهٔ Environment به محیط زیست. در صحت این تلقی همین‌قدر کافی است که گفته شود اگر معادل فنی ـ کاربردی این ترم انگلیسی محیط زیست بود هرگز متخصصان ما در صدد یافتن اصطلاح مناسب‌تری که برملاکنندهٔ ویژگی‌های معماری ـ شهرسازی آن باشد برنمی‌آمدند. نگارنده تا چند سال قبل از معنی مجازی ترم territorio در فرهنگ زیست ـ محیطی ایتالیا بی‌اطلاع بود و هنگام معرفی نویسندهٔ این کتاب به خوانندگان، در چاپ دوم آشنایی با تاریخ معماری، از عبارت زیر استفاده کرد: 'او از دههٔ هفتاد میلادی منحصراً نیروی خود را وقف پژوهش حوزه‌های سرزمینی و دگرگونی‌های آن کرده...' این جمله ترجمهٔ جملهٔ ایتالیایی زیر است:

... egli si dedica allo studio delle aree territoriali e le sue trasformazioni...

---

1. J. Brian MCLoughlin, *Urban and regional planning, a systems approach*, Cambridge, Mass., 1964.

در این ترجمه از سرزمین معنی کشور مستفاد خواهد شد و از طرفی مترجم نیز از معنیِ دوم این واژه در زبان ایتالیایی اطلاع درستی نداشت و در نتیجه خواننده می‌توانست حوزه‌های سرزمین را به‌مثابه استان‌های کشور تلقی کند و طبعاً این پرسش برای او پیش می‌آمد که 'نیروی خود را وقف حوزه‌های سرزمینی' کردن چه امتیازی برای نویسندهٔ مطلب معماری آن هم از نوع تاریخیِ آن به‌شمار می‌رود که مترجم آن را پشت جلد کتاب نقل کرده است؟ و از طرف دیگر مترجم نیز نمی‌توانست از به کار بردنِ واژهٔ سرزمین صرفنظر کند زیرا بخش اعظم حیات نویسنده در سال‌های پختگی و کمال صرف رسیدگی به مسائل آن شده است. با تحقیق بیشتر دربارهٔ ترم territorio در زبان ایتالیایی مترجم به ناقص بودن اطلاعاتش دربارهٔ معنیِ مجازیِ این واژه پی برد و دانست در فرهنگ زبان ایتالیایی این ترم علاوه بر کشور معنیِ محیط زیست هم دارد. در نتیجه در نخستین فرصت که با چاپ تاریخ معماری مدرن پیش آمد کوشید این اشتباه ناشی از کمبود اطلاعات در عالم محیط زیست را به طریق زیر جبران کند: '... او از دههٔ هفتاد میلادی منحصراً نیروی خود را وقف پژوهش حوزه‌های محیط زیست و دگرگونی‌های آن کرده...'. این اصلاح خطای گذشته گامی به جلو بود ولی این‌بار پرسش جدیدی برای خواننده پدید آمد که نویسندهٔ معمار را چه کار با 'محیط زیست و دگرگونی‌های آن'؟ چرا که در ایران محیط زیست برای دفاع از طبیعت، حیات وحش و مبارزه با آلودگی‌های آن پدید آمده و وزارت‌خانه‌ای به همین نام نیز برای رسیدن به اهدافش تأسیس کرده است؛ مگر تصور کنیم نویسندهٔ معمار ایتالیایی از حرفهٔ قبلیِ خود طرفی نبسته و پیشهٔ جدیدی اختیار کرده است که این هم اطلاع خوش‌آیندی نیست که مترجم در اختیار خوانندهٔ بالقوهٔ کتاب بگذارد که امید به استقبالِ او از آن ترجمه بسته است. این بود تا ۳ سال قبل که حاصل بخشی از این '... پژوهش...'های در سایهٔ ابهام نزد خواننده و مترجم هردو، تحت عنوان سرچشمه‌های معماری[1]، به دست نگارنده افتاد و موفق شد به حکمت این مطالعات پی ببرد. نویسندهٔ معمار ایتالیایی که در ۱۹۶۳ با کتاب سرچشمه‌های شهرسازی مدرن[2] برای نخستین بار در سن ۴۰سالگی خود را به جامعهٔ کتابخوان ایتالیا معرفی کرده بود اکنون بعد از چهل سال پژوهش و تجربه‌اندوزی در عرصهٔ شهر و شهرسازی، مطالعات و تدریس دربارهٔ محیط مصنوع و غیرمصنوع بار دیگر و در پایان راه به عالم معماری بازگشته تا همه آنچه در این سال‌ها اندوخته به سرچشمه بازگرداند و تحویل بازیگر اصلیِ آن دهد. مطالعهٔ این کتاب علاقهٔ مترجم را نسبت به علوم محیطی و به‌ویژه territorio برانگیخت، زیرا از یک طرف تحت تأثیر توانایی شگرف نویسنده در معرفی تجربه‌اندوزی‌های خود در محیط‌هایی با فرسنگ‌ها فاصله از آنچه ما به نام معماری می‌شناسیم قرار گرفته بود و، از طرف دیگر، با نحوهٔ استفاده از یکایک آن تجربه‌ها برای غنابخشیدن به مضامین معمارانه و عرضهٔ تعریف مجدد و اعتمادبخشی از جهان معماری، آن گونه که تاکنون در برابر دیده و ذهن او قرار

---

1. L. Benevolo e B. Albrecht, Le origini dell' architettura, 2002, Laterza.

۲. لئوناردو بنه‌ولو، سرچشمه‌های شهرسازی مدرن، ترجمهٔ محمدتقی کاتبی، ۱۳۵۳، امیرکبیر.

نگرفته بود، آشنا می‌شد: ره‌آورد بی‌دریغ مسافر خستگی‌ناپذیر در بازگشت از یک سفر طولانی که فرصت مغتنم را پس از چهل سال به او ارزانی می‌داشت تا خواننده را از راز حرکت از شهرسازی برای رسیدن به معماری آگاه سازد.

جمعبندیِ مترجم از این مطالعه ترجمه‌ناپذیریِ واژهٔ territorio بود، زیرا کشوری از این واژه درست استفاده می‌کند که اهالی آن هرروز بارها و بارها از طریق مطبوعات، رسانه‌های دیداری - شنیداری، نشریات و کتب آگاهی‌بخش اطلاعات فشرده و انفجاری دربارهٔ دستمایه‌های روز به روز شکوفاتر علوم زیستی - محیطی دریافت می‌کنند. کشورهایی از این واژه و مشتقات آن می‌توانند استفاده کنند که امثال کِوین لینچ، لوییس مامفرد، کامیلوسیت و... را در دامان خود پرورش داده باشند و نه کشوری مانند ما که بخش اعظم رنج و عذاب مردمان وی ناشی از محیط غیرقابل زیست و ناشهرهای رواج‌دهندهٔ انواع از خودبیگانگی‌ها ارمغان وضعیت از سنت مانده و از صنعت رانده‌شان است.

تریتوری، در چشم‌انداز فرهنگ زیست - محیطی ایتالیا، به حوزه‌های طبیعی (دریا، کوهستان، جنگل و...)، حوزه‌های روستایی، هسته‌های مسکونی و فراساختارها (جاده‌ها، راه‌آهن، دکل‌های حامل برق فشار قوی، برج‌های مخابراتی و...)، آثار و بقایای تمدن‌های گذشته و به طور کلی آنچه درون مرزهای مصنوعیِ یک کشور قرار گرفته است، اشاره دارد. سرزمین را می‌توان از جهات مختلف تاریخی، جغرافیایی، ریخت‌شناسی، جمعیت‌شناسی و غیره... مطالعه کرد، اما بهترین شیوهٔ برآورد ارزش‌های موجود و بالقوهٔ آن مطالعهٔ رابطهٔ همجواریِ آن با شهرِ مستقیماً در تماس با آن است که در افق چشم‌انداز یا مناظر و مزایای آن می‌تواند از جاذبه‌های اقتصادی (تولیدات صنعتی و محصولات کشاورزی)، زیباشناسی (پناه بردن به دامان طبیعت، الگو گرفتن در هنر) و منابع طبیعی (ذخیرهٔ زمین، معادن، برجستگی‌ها و فرورفتگی‌ها، رودخانه‌ها و...) برخوردار گردد. اما آنچه کارشناس معماری، نظیر بنه‌وُلو، در تریتوری می‌یابد فقط سرجمع دارایی‌های سرزمین نیست، بلکه تبدیل و تحول آن در طول زمان و دگرگونی‌های فیزیکی، اقلیمی و جمعیتیِ آن در اثر بلایای طبیعی و چالش‌های پرمخاطره مانند تغییر مسیر یک رودخانه و یا خشک شدن قنات‌های چند پارچه آبادی است که افراد میلیونی را از روستاهای زادگاه جدا ساخته و به سوی صورت‌های نوینی از کار و زندگی، بدون هیچ انس و الفتی با آن، گسیل می‌دارد. همه این نکات را نمی‌شد در آن معرفی کوتاه از بنه‌ولو در پشت جلد کتاب گنجانید و با کمتر از این هم نمی‌توان تریتوری را تعریف کرد. بنابراین هیچ‌گاه ترم سرزمین در این کتاب به عنوان واحد جغرافیایی به کار نرفته است.

ترم دوم یا آمبی‌یِنته (ambiente) جایگاه باریکتری در فرهنگ شهرسازی و معماریِ ایتالیا در پیوند تنگاتنگ با مضامین تاریخی، مرمت ابنیه و حفظ و اشاعهٔ میراث غنی هنریِ آن کشور دارد. ترجمهٔ آمبی‌یِنته به محیط در زبان فارسی همان‌قدر خطای غیرقابل بخشش است که ترجمهٔ پیاتسا (piazza) به میدان. معنیِ آمبی‌یِنته به‌راحتیِ تریتوری در دسترس نیست و در توصیف نمی‌گنجد،

نمی‌توان از آن آمار تهیه کرد و یا عکس گرفت، زیرا فقط از یک سری ارتباطات نزدیکی یا دوری، پستی یا بلندی، تنوع یا یکنواختی، دلپذیری یا اکراه، و... تشکیل شده در رابطه مستقیم با perception یا چگونگیِ ادراک ما از عالم محسوسات، که از فرد تا فرد و در یک فرد از روز تا شب تغییر می‌کند. عالم محسوسات می‌تواند یک جنگل باشد، یا خیابانی در منهتن میان برج‌های سر به فلک کشیده و یا بالاخره پیاتسا در مرکز تاریخیِ یکی از شهرهای ایتالیا. برای درک آمبی‌یِنته در هر یک از این مثال‌ها باید وارد حریم آن شد. در بافت آن قدم زد، لحظه‌ای برای محظوظ شدن از ارتفاع یک درخت، باریک شدن در پنجرهٔ یک آسمانخراش و یا نشستن بر لبهٔ آبنما در پیاتسای ایتالیایی، از حرکت بازایستاد. برای غرقه شدنِ بیشتر در مضامین هر یک از این آمبی‌یِنته‌ها باید قلم و یا دوربین به دست گرفت و از گوشه‌ها و زوایای مختلف گرته‌ها و یا عکس‌هایی تهیه کرد تا معنیِ حریم جنگل، خیابانِ منهتن و پیاتسای مرکز تاریخی شهر ایتالیایی ملکهٔ ذهن ما گردد: فقط در این صورت است که می‌توانیم مدعی شویم محیط جنگل، خیابان و یا میدان ما را تسخیر کرده است و به‌عکس. از نحوهٔ تأثیری که محیط هر یک از حریم‌های فوق بر حواس پنجگانهٔ ما به جا نهاده و یا رابطه‌ای که فقط با عواطف ما برقرار کرده نوعی برداشت یا استنباط کلی نسبت به آن آمبی‌یِنته پدید می‌آید که بعدها می‌تواند هنگام مشاهدهٔ پدیده‌های مشابه در بافت‌های متفاوت مبنای قضاوت ما نسبت به آمبی‌یِنته جدید قرار گیرد: این برداشت یا استنباط را پارامترهای قضاوتی نسبت به آن محیط یا کالبد می‌نامند که معادل ایتالیاییِ آن valori ambientali است.

همین اندازه توضیح برای درک آمبی‌یِنته در این پیشگفتار کافی است ولی تا قبل از بازگشت به سیر گفتار دربارهٔ «طرح» و نقش آن در فرهنگ آمایش محیط که این اشارات بسیار ضروری را به دنبال آورد اکنون می‌توان خواننده را به چند صفحه قبل و به واژهٔ انگلیسیِ (Environment) بازگرداند تا او پی ببرد اینوایرِنمنت کجا و آمبی‌یِنتهٔ ایتالیایی کجا: اما در فرهنگ لغات این دو واژه با یکدیگر برابرند. مترجم نه وقت آن را دارد و نه وظیفه که در کُنه فرهنگ شهرسازی و ارزش‌های محیطیِ انگلیسی و امریکایی کندوکاو کند و ببیند حال که اینوایرِنمنت پاسخگوی ارزش‌های آمبیتال (ambientale) ایتالیایی نیست پس این دو فرهنگ نیازهای محیطیِ سرشته با خمیرهٔ مداقه‌گر و الهامجوی انسانی را، که بدون شک فقط مردم ایتالیا از آن بهره‌مند نیستند، با چه واژه‌ای تبیین می‌کنند؟ اما اگر مترجم در پی این تلاش برآید و پا را مقدار زیادی فراتر از وظیفهٔ سازمانیِ خود بگذارد شگفتی‌های بسیاری در انتظار او و خوانندگانش است که شاید به زحمت آن بیارزد.

فرهنگ انگلیس رابطهٔ پیچیده و بسیار دور و درازی با زیست جهان واژه‌های آمبی‌یِنته و اینوایرِنمنت دارد که یکی از پرمکاشفه‌ترین میراث‌های تمدن بصری و زیباشناسیِ بشری را تشکیل می‌دهد؛ ولی رابطهٔ فرهنگ امریکایی با این دو کلیدواژه شفاف‌تر است، یا از نظر مترجم که با آثار کوین‌لینچ آشنایی حاصل کرده است و می‌تواند اکنون، به یمن این نظربازیِ دیرینه‌سال، به کنجکاویِ خواننده پاسخ دهد و از این رهگذر درس درخور زیانشناسی از چگونگیِ مفهوم‌سازی

(conceptualization) نزد فرهنگ‌های مختلف در بافت حتی یک حوزهٔ تخصصی فراچنگ آورد. فرهنگ شهرسازیِ آمریکایی، با توجه به خصلت پراگماتیستیِ آن، از یکی از آشکارترین خصیصه‌های کاملاً کاربردیِ آمبی‌ِنته در فرهنگ ایتالیایی یعنی luogo استفاده می‌کند که از یک طرف به نظام مفاهیمی که از بافت (texture) دارد نزدیک‌تر است و از طرف دیگر او را، که چندان در بند کنکاش در ظرفیت‌های تجسمی و الهامبخشی محیط کالبدی نیست، بلافاصله به کسب و کار پروژه‌آوری وصل می‌کند. لوگو (luogo)، به معنیِ مکان، در پربلماتیک معطوف به آمبی‌ِنته در ایتالیا، بر ریخت‌شناسیِ (morphology) زمین، نشانه (indication)های منظرشناسی، ارزش‌های موجود از قبل (pre-existence)، دلالت دارد که بر هرگونه مداخلهٔ پروژه‌آورانه اعم از شهرسازی تا معماری تأثیر می‌گذارد یا تا آن اندازه که نویسندهٔ ایتالیایی امیدوار است اثر بگذارد و خواننده به زودی در صفحات کتاب با چالش‌های پرممارست او در این زمینه آشنا خواهد شد. فرهنگ شهرسازیِ امریکایی از luogo تلقیِ site را دارد که معمار ایرانی با مفهوم آن از دیرزمان آشنایی دارد و بنابراین در برابر آمبی‌ِنته ترم سایت را قرار می‌دهد که با آن آمیزش بیشتر دارد و به جای valori ambientali که شرح آن قبلاً آمد از اصطلاح site impact استفاده می‌کند و کاری هم ندارد که این ترکیب با کدام نظام واژگانی در فرهنگ اروپایی همخوانی دارد، زیرا او مثل ما ترجمه نمی‌کند بلکه در جریان زندهٔ صورت‌بخشی و پالایش محیط مصنوع و غیرمصنوع فعالانه شرکت دارد و می‌کوشد به اندازهٔ خود سهمی در این مساعیِ همگانی برای سروریِ انسان بر طبیعت داشته باشد. مترجم انگلیسی‌زبان هم هنگام ترجمهٔ اصطلاح ایتالیاییِ بالا بدون شک از معادل ambiental values استفاده می‌کند و نه از site impact و خوانندهٔ متن ترجمه‌شده هم ایرادی ندارد تا به او بگیرد، اگرچه چیزی از آن درک نکند. ولی مترجم فارسی‌زبان وقتی در برابر اصطلاح ایتالیاییِ aree territoriali از معادل حوزه‌های سرزمین و یا حتی حوزه‌های محیط زیستی استفاده می‌کند که معنیِ دقیق این اصطلاح است کسی از آن سر درنمی‌آورد، چرا؟ از آنجا که فرهنگ شهرسازیِ ما، مانند فرهنگ شهرسازیِ امریکا، خودبنیاد و خویشتن‌کار نیست و نمی‌تواند نظام مفاهیمیِ برخاسته از تجربهٔ خود را در رشتهٔ علوم زیست ـ محیطی مانند بسیاری از رشته‌های علمیِ دیگر استوار سازد. در پایان این بحث لازم به یادآوری است که واژهٔ آمبی‌ِنته، در مفهوم عام آن، اشاره به محیط زیست و به‌ویژه اکولوژی نیز دارد، همچنان که واژهٔ سایت به محل برپاداشتنِ کارگاه.

آمایش محیط در فرانسه، به علت یکپارچگیِ سرزمین و تمرکز تصمیمگیری‌ها در بافت یگانه و مرکزیت پایتخت، با آنچه در کشورهای دیگر قاره می‌گذرد تفاوت دارد و بحث جداگانه می‌طلبد ولی نقش دولت در آن، خواه رئیس‌جمهور، خواه Municipality و خواه وزارت‌خانه‌ها، تعیین‌کننده است و طبعاً ریشه در گذشتهٔ دور و دراز سلطنت در فرانسه دارد. نخستین «طرح جامع» اروپایی، به معنیِ اخص کلمه، در اواخر نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم توسط فرماندار اوژن‌هوسمان در پاریس پیاده شده است. در زیر با نقطه‌نظر مدیران جامعه در این رابطه آشنا می‌شویم:

هدف‌های آمایش سرزمین در دههٔ ۱۹۹۰ به وسیلهٔ مقامات سیاسی طراز نخست کشور تعریف شده است. نخست‌وزیر آن زمان بالادور در ۴ مارس ۱۹۹۴ در لیون گفت: در آرمان سیاست آمایش سرزمین تنها بازتوزیع نیست. آمایش سرزمین باید موجب آفرینش ثروت هم باشد. برای این منظور تنها یک روش هست: عملی فکر کردن و همفکری کردن؛ تنها یک استراتژی هست: نفی یکنواختی و یکسانی؛ دو هدف پیش رو است: شکوفایی و عدالت؛ مهمتر از همه وظیفه یکی است: تقویت سراسر فرانسه.

پاسکوا، وزیر کشور و آمایش سرزمین وقت، از موضوع بیان دیگری داشت: «موضوع، قطعاً توجه کرده‌اید، عبارت از این است که کاری کنیم فرانسویان از نو در یک جهت حرکت کنند، که شانس همگی در آغاز یکسان باشد و هیچ‌کس، به دلیل اینکه از مواهب زندگی کمتر بهره‌مند است یا از نظر جغرافیایی موقعیت بدتری دارد، به حال خود رها نشود...». بدین ترتیب سیاست آمایش سرزمین باید به دنبال این سه هدف باشد:

- جامعه‌ای هم‌تراز‌تر و همبسته‌تر؛
- رشد اقتصادی در خدمت اشتغال؛
- فرانسه در مرکز توسعهٔ اروپا.[1]

هیچ‌یک از آمایشگرانِ برجسته و پرآوازهٔ روزگار ما نمی‌توانستند مانند این دو سیاستمدار کاردان چنین تعریف همه‌جانبه، پرشور و سرراست از آمایش محیط، در افق دمکراسیِ مشارکتی و شکل نو بخشیدن به زندگیِ میلیون‌ها تن فرانسوی، عرضه دارند. این قلمرو جدید که معماری و شهرسازی برای مداخلهٔ هدفمند در تمام سیطرهٔ زمین گشوده‌اند با سیاستگذاری‌های کلانِ کشور عجین است و از قدرت شگفت‌آوری برای سروری بر طبیعت، آفریدن محیط‌های جدید بشری، شتاب بخشیدن بر ضرباهنگ زندگی و یا پدید آوردنِ خیزهای بزرگ در شمار و ترکیب جمعیت برخوردار است. مطمئناً در غیاب و یا غفلت ارادهٔ سیاسی محیط‌های در حال تدارکِ قدرت، شادی، نشاط و در یک کلام سیادت بر جهان ناگاه با تهدید نابودی، تخریب و بازماندن از دور توسعه مواجه می‌شوند.

triade(سه گانه) «طرح، پروژه و برنامه» در خدمت به آمایش سرزمین وقتی با ید بسیط عمل می‌کند که جایگاه هر یک از آحاد آن در این مجموعه مشخص باشد زیرا روند آمایش عمدتاً مبتنی بر مجاب‌سازیِ فرهنگی است تا تخصص‌های پرآب و رنگ فنی و مسلماً بدون تأثیر نهادن بر وجدان آحاد جامعه نمی‌تواند زیربنای آن را دگرگون سازد. حتی اگر نه برای رسوخ در دل جامعه، حداقل برای برقراریِ رابطهٔ اعتمادآمیز با دیگر متخصصان که به نحوی در عمران و یا حفاظت از ارزش‌های سرزمین شرکت دارند، آمایشگران باید به زبان روشن، از نظر فنی قابل درک و از نظر قابلیت ارتباطی نظام‌مند مجهز شوند که رابطهٔ دال و مدلولیِ آن نه دلبخواهی که مبتنی بر توافق‌های

---

۱. فیروز توفیق، آمایش سرزمین: تجربهٔ جهانی و انطباق آن با وضع ایران، مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، ۱۳۸۴.

به عمل آمده در خارج از حوزهٔ زبان باشد: سمینارها، رایزنی‌های فرهنگی، کنفرانس‌های ادواری، تعاطی آراء در سطح جوامع علمی و محیط‌های دانشگاهی و غیره.

مسیری که پیمودن آن می‌تواند بر رشد و پختگیِ زبان حرفه‌ای در شأن جایگاه آمایش سرزمین یاری رساند از طریق آموختن از تجربه‌های دیگران و فاصله گرفتن از شیوه‌های برخورد باری به هر جهت و به دور از دقت علمی و تصمیمگیری‌های شتاب‌زده می‌گذرد.

یکی از تکاپوها در این زمینه که ارزش پیگیری دارد، همین ترجمهٔ متن‌های در رابطه با علوم سرزمین و منعکس‌کنندهٔ کنکاش‌های همواره رو به گسترش، آینده‌نگر و توسعه‌جوی آن است که می‌تواند، با چرخشی از تجربه به زبان، دست‌اندرکاران حرفه‌ای، علاقمندان و پژوهشگران را با شمار کثیری از تجربه‌های نو به نو، پیچیدگی‌ها و غنای سازنده و در عین حال سرشار از نوسانات این رشته در غرب، آشنا سازد. بدون شک، همان‌طور که قبلاً آمد، هریک از کشورهای اروپایی در این زمینه تجربه‌های منحصر به فرد خود را دارند با سیر نظریِ مستقل و دستاوردهای بوم - زیستیِ جداگانه، ولی همگی در حال پویش حول سه محور: ۱) آمایشگرانه، با مسئولیتِ تیپ‌بندیِ نواحی گوناگون سرزمین از نظر عملکردی (شهری، روستایی، مسکونی و صنعتی)؛ ۲) شهرسازانه، با وظیفهٔ قواره‌بندیِ هر یک از این نواحی از نظر مقیاسی (ابنیه، شهری و سرزمینی)؛ ۳) کاربرانه، با وظیفهٔ یافتنِ نوع مناسب از میان ابزارهای سه گانهٔ مداخلاتی (طرح، پروژه و برنامه) قابل تطبیق با کوشش‌های زیست - محیطیِ مورد نیاز برای پیش راندنِ نیروهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی.

۴. جایگاه طرح در فرهنگ معماری- شهرسازی بنه‌وُلو

نویسندهٔ کتاب حاضر، لئوناردو بنه‌ولو، از ابتدای دههٔ نود میلادی، در تلاش بارآوریِ مضامین محیطی - سرزمینی، با تحلیل روش‌مندانهٔ «طرح»های تاریخی و سرانجام عرضهٔ «طرح جامع»های شهرسازانه، از شمالی‌ترین تا جنوبی‌ترین نقطهٔ سرزمین زادگاهش را درنوردیده و برای ترویج علم به مراکز آموزش عالی در سراسر جهان مراجعه کرده و آثاری به رشتهٔ تحریر درآورده که به کلیه زبان‌های زندهٔ جهان ترجمه شده‌اند. نویسندهٔ این سطرها، برای شناساندنِ شخصیت حرفه‌ایِ «آمایشگر محیط»، یا آنچه به انگلیسی Environmental planner خوانده می‌شود و نمایش مسیر دسترسی به این جایگاه بلند، با سابقه‌ای نه بیشتر از جنگ جهانی دوم تا امروز، الگویی بهتر از نویسندهٔ پرکار ایتالیایی که اکنون قدم به آستانهٔ هشتادوهفت سالگی گذاشته است نمی‌شناسد. سیمای کارگزاریِ این حرفه بتدریج و در طول زمان به همت مردان دیگری همچون کوین لینچ، کریستوفر الکساندر، رینربنهام و... با تلاش مجلات معماری معتبری همچون آرکیتکچرال ریویو، با هیئت تحریریه‌ای متشکل از برجسته‌ترین کارشناسانِ زیست‌محیطی از ۱۹۴۵ به بعد، بتدریج به شکل امروزینِ آن نزدیک شده است. دست‌اندرکاران این رشته هیچ‌یک از روز اولِ گام نهادن به این وادی از آنچه از نظر نقش و منزلت اجتماعی در انتظارشان بود آگاهی نداشتند. تا پیش از جنگ

جهانی اول، آمایشگر محیط الگوهایی مانند ویلیام موریس (۱۸۹۶-۱۸۳۴)، نقاش، نویسنده، طراح و بنیانگذار جنبش آرتز اند کرافتز و پاتریک گدز (۱۹۳۲-۱۸۵۴) شهرساز، جامعه‌شناس، زیست‌شناس و بنیانگذار شهرسازی، می‌شناخت هردو زادهٔ انگلستان یا پیشرفته‌ترین کشور صنعتیِ جهان در آن هنگام.

در ایتالیا گفتمان محیط زیست بسیار اخیر است و حتی در رابطه با فرهنگ مدرن شهرسازی نیز این کشور در قیاس با دیگر همسایه‌های اروپایی بسیار با تأخیر به سازماندهیِ شهرها بر مبنای طرح جامع نزدیک شد و از این رو شاید بتوان «سرچشمه‌های شهرسازی نوین» به قلم بنه‌ولو را در ۱۹۶۳ نخستین پژوهش سازمان‌یافته و جدی در این زمینه و در این کشور محسوب داشت؛ اگرچه ابنزر هووارد، طراح باغشهرها، در ۱۸۹۸ Garden Cities of tomorrow و ایبر کرامبی، مبدع «طرح جامع» لندن بزرگ، Town and Country Planning را در ۱۹۳۳ در انگلستان به دست چاپ سپرده بودند. مع‌ذالک آنچه از نظر این نوشته اهمیت دارد نه مقایسهٔ فرهنگ‌ها با یکدیگر که چگونگیِ شکل‌گیریِ فرهنگ آمایش سرزمین در درجهٔ نخست در ذهن بانیان آن و سپس پروسهٔ تبدیل شدنِ آنها به شخصیت حرفه‌ایِ planner در طول زمان است.

نگارنده، از یک طرف با توجه به سالیان دراز آشنایی با ماجراهای فکری، دلمشغولی‌های عملی و تلاش‌های ترویجیِ نویسندهٔ معمار و پژوهشگر ایتالیایی و از طرف دیگر با شناخت نسبی از خصوصیات نمادین و حرفه‌محور دیگر دست‌اندرکاران کار و کسب طرح‌آوریِ سرزمین در دیگر کشورهای پیشرفتهٔ اروپایی و امریکایی، به نقطه عطف‌های رفتاریِ مشابه، بین نویسندهٔ ایتالیایی و اعضای این گروه اخیر دست یافته که می‌کوشد در حد توان با خواننده در میان بگذارد.

انسان‌ها، مانند ملت‌ها، در تلاش پیمودنِ مسیر سروری و تسلط بر سرنوشت خود و بر نیروهای کور طبیعت، گرچه از همان ابتدا اطلاعی از آیندهٔ تلاش خود ندارند، ولی هرگاه عزم آنها در جهت تحقق اهداف برخاسته از ضرورت‌های زمانی ـ مکانیِ جامعهٔ ملی باشد بدون شک در طول زمان اگرنه آیندهٔ روشن که مبانیِ آن را فراهم می‌آورند. نویسندهٔ ایتالیایی، به یمن مطالعات و پژوهش‌های شخصی در سطح جامعه و به مدد تحصیلات آکادمیک در سطح دانشگاه، موفق شد از ضرورت‌های مرحلهٔ معینی از رشد جامعهٔ خود باخبر گردد و سپس با همکاریِ دیگر نیروهای علاقمند به آبادانی و پیشرفت سرزمین، صادقانه و با اتکا به دکترین سیاسی ـ اجتماعیِ خود، ابتدا از جایگاه معمار و سپس پژوهشگر و شهرساز، در مبارزه‌ای سخت و شکوهمند شرکت جوید:

> هم‌نسلان من در ایتالیا، برای پاسخ گفتن به مصافِ نهضت معماری مدرن بین‌المللی یک شیوه بیشتر نمی‌شناختند و آن کشف واقعیت‌های کشورشان بود. و افق نهایی و فشردهٔ این تلاش البته شهر است، شهری که در بستر آن تکاپوی پروژه‌آوریِ معمارانه، در همه مقیاس‌های آن، در حال شکوفایی بود.
>
> مبانیِ لازم برای رویارویی با این وظیفه را استادان رشتهٔ شهرسازی در دانشگاه در اختیار ما نهادند و ما سپس در خارج از محیط دانشگاه، استادان دیگری یافتیم که به ما نحوهٔ استفاده از محتوای

این مبانی برای بارآوریِ محیط مصنوع را آموختند؛ البته نه ما و نه استادان ما هیچ‌یک قادر به شناساییِ سرچشمه‌های تاریخی، تبعات فرهنگی و نتایج ملموس مترتب بر این ابزارهای فنی و قانونی نبود، فقط می‌دانستیم که نحوهٔ برخورد با طرح‌ها باید متفاوت با شیوهٔ سنتی و مبتنی بر تعبیر درست‌تر و روزآمدتر از واقعیت‌های شهری باشد. البته دربارهٔ گزینه‌های طرح‌آوری (رشد منحدالمرکز سازواره‌های کهن، رشد خودجوش، یا براساس سازواره‌های تراز نوینِ آغوش گشوده به سوی سرزمین) بحث‌های بی‌پایان با یکدیگر داشتیم.

با کمال شگفتی، این محدودیت ذهنیِ عمومی، تا بیش از دو دهه از پایان جنگ جهانی به طول انجامید. شهرسازان ایتالیایی از طریق کنگره‌های موسسه ملی شهرسازی (INU) در طول سال‌های دههٔ ۵۰ میلادی در صدد اصلاح قوانین و ضوابط موجود برآمدند ولی با همان روحیهٔ انتزاعیِ جنبش کورپوراتیو سال‌های ۱۹۴۳-۱۹۳۷ (به عنوان مثال دو قانون حفاظت از میراث فرهنگیِ ۱۹۳۹ و قانون شهرسازی ۱۹۴۲) که طبعاً با پاسخ منفیِ دولت‌های وقت مواجه شد.[1]

نقطه عطف‌های از نظر نگارنده مشترک بین رفتار حرفه‌ای و پایگاه‌های فرهنگیِ بنه‌ولو و آمایشگران محیط یا planners به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف ــ نقطه‌عطف‌های اجتماعی:

الف ۱ ــ فعالیت منظم در جهت شناختن و شناساندن مسائل زیست‌محیطی با تسلط به بیش از دو زبان خارجی و تدریس در سطح دانشگاه‌های معتبر جهان؛

الف ۲ ــ کوشش در راه بهبود شرایط زیست‌محیطی از طریق ابزارهای مناسب مداخله در سرزمین، با تسلط بر مبانیِ ذوقیِ معماری، تُرم‌های شهرسازی و مختصات سرزمینی؛

الف ۳ ــ تلاش‌های ترویجی برای تسریِ دستاوردهای نظری و عملیِ به دست آمده، به مدد تحلیل‌های منطقی و روش‌شناسیِ مدرن، به علاقه‌مندان در سراسر جهان؛

الف ۴ ــ شناخت کافی از مؤلفه‌های تاریخیِ سرزمین در پرتو توانایی رعایت ترتیب توالیِ رویدادها در گذشته و نتیجه گیری از آنها برای حل مشکلات زمان حال و غنابخشی به چشم‌انداز محیط کار و زندگیِ بشر.

ب ــ نقطه‌عطف‌های شخصی:

ب ۱ ــ حساسیت اجتماعیِ لازم برای درک مستقیم و بموقع رویدادهای روزمرهٔ سیاسی - اجتماعی در رابطه با دلمشغولی‌های حرفه‌ای و اعلام نظر، نقد یا تأیید با عرضهٔ دلایل مستدل؛

ب ۲ ــ حوصلهٔ فراوان و متانت فطری برای پیگیری صبورانهٔ امور و حفظ صلابتِ معیارهای داوری حتی در بزنگاه مخاطرات اجتماعی نظیر تظاهرات دانشجویی و شورش‌های کارگری در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی؛

ب ۳ ــ اعتقاد به آرمان‌های دمکراتیک و پایبندی به گفتمان مدنی که عمدتاً در خودداری از مرعوب ساختن و یا برانگیختنِ احساسات مخاطب با عبارات خوش‌آب‌ورنگ و توسل به استدلال

1. URBANISTICA, 102, gennaio-giugno 1994, Roma.

منطقی و انتقال سهل و سادهٔ تجربه‌های زیستی خلاصه می‌شود.

البته تفکیک این دو سری نقطه‌عطف‌ها به شخصی و اجتماعی فقط به صورت نظری آسان است ولی در عمل چگونه می‌توان حساسیت اجتماعی، حوصله و متانت و اعتقاد به آرمان‌های دمکراتیک را که شرط نخست در فعالیت سازندهٔ اجتماعی است فقط نقطه‌عطف‌های شخصی محسوب داشت؟ وانگهی همانگونه که در آغاز بحث آمد این خصوصیات، اعم از شخصی تا اجتماعی، از زمرهٔ مصالح اولیه برای دست‌یازیدن به فعالیت نوظهور و ناشناخته از قبل آمایش محیط به‌شمار می‌روند. از تدریس دانشگاهی تا نگارش مقاله در سطح جراید یومیه تا شرکت در برنامه‌های پرطرفدار تلویزیونی، و همه با در پیش رو داشتن فقط یک هدف: پیوند دادن فرهنگ خویش با حیات جامعه و آن هم در چشم‌انداز پاسخ به سه پرسش اصلی: ۱) چگونه می‌توان همگان را در رشد فرهنگ محیطی شرکت داد؟ ۲) چگونه می‌توان ارزش‌های زیباشناسی را که اکنون به خواص تعلق دارد به عوام بازگرداند؟ ۳) چگونه می‌توان سرشت اندیشه‌ورزیِ ذاتاً استوار بر قالب‌های ایستا را با مکانیسم پویای زندگی هماهنگ کرد؟

نویسندهٔ پرکار ایتالیایی که اعتقاد دارد عصر نبوغ‌های پیشرس مانند رافائل که در ۳۳ سالگی درگذشت دیگر تکرار نمی‌شود و در زمانهٔ ما سن باروریِ فرهنگی و هنری به شصت سال نزدیک شده است، در سن ۵۴ سالگی از فعالیت دانشگاهی در ایتالیا کناره گرفت تا در هفتادوسه سالگی (۱۹۹۶) در شرایطی به تدریس بازگردد که افق جدیدی به نام «مشارکت در نوسازیِ سرزمین» در برابر دیدگانش گشوده شده بود. او تا ۲۰۰۳ در سوئیس به تدریس 'تاریخ سرزمین' پرداخت و کتاب نشانه‌های انسانی بر کرهٔ ارض را به همت این دانشگاه منتشر کرد. از ۱۹۷۳ که طرح جامع برشا (Brescia) را در دست گرفت تا همین امروز دیگر از فعالیت «طرح‌آوری» که به گفتهٔ خودش 'هر بار برای هر موقعیت باید پاسخ جدیدی در آستین داشته باشد و هر بار به صورتی تمام باورهای عام خود را دستخوش جرح و تعدیل ببیند' دست نکشید تا بتواند امروز با دیدگان باز به موقعیت فروبستهٔ این حرفه در ایتالیا بنگرد و جمعبندیِ تلخ و سرشار از هوشیاریِ زیر را عرضه دارد:

> این مقدمه‌چینیِ دور و دراز برای در معرض قضاوت نهادنِ تجارب [شهرسازی] من در این شماره از مجله ضرورت داشت: جریان باریکی که همچنان بر مواضع تجربه‌گرای خود بازمانده از عصر ــ به پایان رسیده و به تاریخ پیوستهٔ ــ «همبستگی ملی» اصرار می‌ورزد و قصد دارد آن را با مداخله‌های کنونی و پراکنده در نقاط مختلف کشور ایتالیا، مقایسه کند.
>
> امروز آن تعادل با دوام و آن زمان دور و دراز که در دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ میلادی رهبریِ جامعه را در اختیار داشت قابل تصور نیست. در آن زمان تعداد قابل توجهی زیر چتر پوشش موقعیت‌های سیاسیِ نوگرای محلی اگرچه ادغام شده در سیستم به هم پیوستهٔ دمکراسی ناقص و بدون بدیل سراسری، با هم کار می‌کردیم تا سرانجام سال‌های بحرانیِ دههٔ نود فرا رسید: سیستمی که در پاره‌ای از موقعیت‌های محلی به مواضع جدید شهرسازانه آزادیِ عمل داد ولی همان مواضع را به حالت

مستمر در مقیاس استانی و ملی نپذیرفت. امروز بافت روابط سیاسی و مدیریتی باید از نو، در مرکز و در هریک از شهرها، بازسازی شود و شهرسازی یکی از زمینه‌های مناسب فراهم آوردنِ مبانیِ آن است: البته بدون پشتیبانیِ هیچ‌یک از تعادل‌های به دست آمدهٔ فعلی که البته شاید بتواند، در پاره‌ای موارد، به عنوان ابزار فرعی در برقراریِ تعادل‌های جدید مؤثر واقع شود.

کسی مانند من که همواره در بافت موقعیت حرفه‌ایِ مشخصی کار کرده و کسی مانند پیرلوئیجی چروِلاتی که حرفهٔ آزاد را بر منصب دولتی ترجیح داده و یا مانند ریرتو داگوستینو که از فعالیت آزاد به شغل دولتی روی آورده است، همگی بار یک پژوهش را بر دوش حمل می‌کنیم که سرمنزلی جز بازسازیِ رابطهٔ اساسی و مؤثر میان کارفرما و فعالیت پروژه‌سازی ندارد ولی می‌تواند، البته بدون هیچ ارتباطی با دسته‌بندی‌های موجود از قبل، در حوزه‌های مختلفِ قلمروهای سیاسی و یا مدیریتی و در نقاط مختلف ایتالیا، به دسته‌بندی‌های جدید منجر شود یا نشود.[1]

لئوناردو بنه‌ولو یکی از ده‌ها کارشناس طرح‌آوریِ سرزمین پراکنده در نقاط مختلف گیتی و قطعاً نه از مهم‌ترین آنها است. کتاب حاضر نیز نه به قصد معرفیِ این فعالیت نوپا، از سوی نویسنده به رشتهٔ تحریر درآمده است ولی جای جای آن، به‌ویژه فصل‌های اول، دوم و ششم، سرشار از رهنمودهای مؤکد است بر نقش این فعالیت در ساختمان و ساماندهیِ محیط مصنوع و غیرمصنوع که نگارش این پیشگفتار طولانی را لازم ساختند. جز آن، نکتهٔ دیگری که مترجم را به توضیحات گاه واضحات واداشت نه فقط روشن نبودن تکلیف «طرح» در منظومهٔ مناسبات معماری ـ شهرسازی، بلکه فقیر بودن زبان فارسی در گشایش باب مضامین و رسانیدنِ مفاهیم در عرصهٔ علوم محیطی در مقایسه با ادبیات فوق‌العاده سرشار آن در گوشه و کنار جهان و به‌ویژه اروپا و امریکا است که گاه به تأسیس وزارت‌خانه‌های جدید و یا استوار داشتن رشته‌های جدید دانشگاهی منجر شده است. کتاب‌های امروز در دسترس علاقمندان، کاربران و دانشجویان ایرانیِ این رشته فاقد آن زبان رسا و محتوای پرغنا است که این نوشته‌ها را در فرهنگ غرب از مانوال‌های تخصصی یا بولتن‌های توصیفی ـ تشریحیِ ارگان‌های نیمه‌رسمی و یا دولتی مجزا می‌سازد. زیرا آمایشگریِ محیط ملغمه‌ای از هنر (چیزی میان موسیقی و نقاشی)، فلسفه (چیزی میان امید اجتماعی و پدیدارشناسی) و فن (چیزی میان الگوریتم و جغرافیا) به‌طور همزمان است و فقر واژگانیِ زبان فارسی بی‌شک با فقر محتوایی محیط طبیعی و مصنوع محل زندگیِ مردمان و بی‌توجهیِ مسئولان به تجربه‌های حسیِ آنها ارتباط مستقیم دارد. و با یکی دو کتاب ترجمه شده از زبان‌های غربی نیز نمی‌توان این شکاف عمیق را پر کرد ولی به همان اندازه قدر مسلم است که بدون بازتاب شعاع این حرکت درخشان برخاسته از آمایش‌یافته‌ترین یاخته‌های جغرافیاییِ این کرهٔ ارض نیز نمی‌توان چراغ دانش سرزمین را در دل مردم روشن داشت.

---

۱. نقل از قبل.

ترجمه‌ای که در دست دارید، جدیدترین اثر پژوهشگر نام‌آشنای ایتالیایی و گزارشی است از واپسین دگرگونی‌های تحقق‌یافته در عالم معماری، شهرسازی و آمایش محیط در جهان، پانزده سال پس از انتشار واپسین 'ویراست' تاریخ معماری مدرن در ۱۹۹۰. در آن فرصت او پروندهٔ پنج‌جلدی مجموعهٔ تاریخ را پایان یافته و به تاریخ سپرده تلقی کرد و از دوستداران آن خواست در انتظار ویراست جدید یا افزودن جلد ششم بر مجموعهٔ تدریجاً تکامل‌یافته نباشند. در هنگام انتشار 'ویراست' نهایی (۱۹۹۰)، پانزده سال از انتشار کتاب چارلز جنکز به نام «زبان پست‌مدرن» (۱۹۷۷)، هفده سال از طراحی 'میدان ایتالیا' در نیواورلئان از چارلز مور (۸۰-۱۹۷۵) و دوازده سال از اجرای تآتر 'دِل‌موندو' در ونیز از آلدو روسّی (۱۹۸۰) می‌گذشت، ولی این پیامبران 'موج نو' به شهادت صفحات جلد پنجم کتاب که به همین موج اختصاص داشت، جایگاه در خور شهرت جهانی‌شان در گزارش تاریخ معماری مدرن نیافته بودند. اکنون که این نویسندهٔ پُرکار و شهرساز زبردست ایتالیایی، برخلاف انتظار دوستداران آثار قلمی‌اش، درآستانهٔ هشتادوهفت سالگی، عهد خود را با خوانندگان آثار خود شکسته و تأملات خود را دربارهٔ جهانِ ساخته و پرداختهٔ معماران، شهرسازان و آمایشگران در جمعبندیِ جدیدی از واپسین دستاوردها در اختیار عموم قرار داده، باز همچنان بر عهد دیرین خود دال بر بی‌توجهی نسبت به معماران تندرو پست‌مدرن، با شیوهٔ اتخاذ سکوت و عدم ارائه مجوز عبور به آثارشان برای حضور در صفحات کتاب، وفادار مانده است. اما از آنجا که او، پس از پیمودن مسیر طولانی و پس سر نهادن فراز و نشیب‌ها با گذران دوسوم سال‌های عمرش در سدهٔ گذشته در حال تجربه‌اندوزی از معماری و شهرسازی و انعکاس آن در صفحات تاریخ معماری مدرن به صورت work in progress، به این جمعبندی دست یافته است مرور گزینشیِ او بر تجربه‌های جدید در حال شکل‌گیری در آستانهٔ هزارهٔ سوم نمی‌تواند همدلیِ ما را برنیانگیزد.

انتخاب به‌موقع انتشار متن کامل تاریخ معماری مدرن برای ترجمه به زبان فارسی (۱۳۸۲) اکنون این امتیاز بزرگ را در بر دارد که بتوان تلاش دویست سالهٔ معماران دنیا را، به‌ویژه در اروپا و امریکا از ۱۷۶۰ تا ۱۹۹۰، با فوران خلاقیت در پانزده سال اخیر مقایسه و ملاحظه کرد و دید چگونه روحیهٔ نوآوری و اجتناب از درجا زدن در مواضع هرچند پیشرفته اما سپری شده، که می‌تواند هر مدرنِ در بازار را بلافاصله نزد جان‌های بیقرار و پرشور ساکنان نیمکرهٔ غربی دل‌آزار گرداند، امروز در حال سرایت به مردم سراسر کرهٔ ارض است.

جنبش مدرنیسم در معماری، از آتلیهٔ لوکوربوزیه در رو دو سیور در پاریس با ۲۰ تن معمار (حتی در اوج فعالیت‌های حرفه‌ای) از ۱۹۲۲ ال ۱۹۶۵، تا آتلیهٔ نرمن فاستر در ریورسایدتری در لندن با بیش از ۴۰۰ معمار و پرسنل وابسته و پیوسته در سراسر دنیا، در مدت کمتر از یک سده راه درازی برای جامع‌نگری پیموده است. معماران نیز با پرورش قدرت تخیل و نیروی خلاقه خود را برای پیمودنِ مسیر طولانی‌تر جهانی شدن آماده می‌سازند: آراتا ایزوتساکی، معمار سالخوردهٔ ژاپنی، در فلوریدا ساختار اداریِ مرکز والت‌دیسنی، در بارسلون کاخ ورزشی المپیک (۱۹۹۲)، در

لس‌آنجلس موزهٔ هنرهای معاصر (۱۹۸۶)، در مونیخ موزهٔ هنر مدرن (۱۹۹۳)، در فلورانس دروازهٔ خروجیِ گالری تاریخیِ اوفیتسی (۱۹۹۹) و در تورینو کاخ هاکی روی یخ را برای المپیک زمستانی ۲۰۰۶ طراحی کرده است. جامع‌نگری و جهانی شدن، به‌مثابه دستاوردهای دو سده تکاپوی مدرنیسم در جهان، بتدریج به یکپارچه‌بینیِ کرهٔ ارض راه می‌برد که نویسندهٔ ایتالیایی از شش دهه قبل، بدون از این شاخ به آن شاخ پریدن و با حداکثر بهره‌جویی از لحظه لحظهٔ عمر پربرکت خود، از منادیان خستگی‌ناپذیر آن بوده است. در آغاز این کتاب اهداییِ او به تازه‌ترین رویدادهای معماری، شهرسازی و آمایش محیط در آستانهٔ هزارهٔ سوم، به‌پا خیزیم و با آرزوی توفیق بیشتر در تحقق پژوهش‌های خلاقه و تجربه‌های راستین، ورود او را به آستانهٔ هشتادوهفتمین سالگرد حیات شادباش بگوییم.

علی‌محمد سادات افسری

اسفند ۱۳۸۸

توضیحات:

۱. پی‌نوشت‌ها، شامل نام اشخاص و محل‌ها به لاتین و نیز توضیحات مترجم، با اعداد فارسی شماره گذاری شده و به پایان هر فصل منتقل شده است؛

۲. منابع مورد استناد نویسنده در هر فصل با علامت کروشه در متن مشخص و به پایان همان فصل منتقل شده است؛

۳. عکس‌های بدون شماره به دلیل حفظ صفحه‌بندی مطابق روش تاریخ معماری مدرن از سوی ناشر به متن اصلی افزوده شده است؛

۴. واژه‌های غیرایتالیایی مانند sprawl عیناً مطابق متن اصلی حفظ شده و معنیِ آن در واژه‌نامه در پایان کتاب آمده است.

۵. علاوه بر بخش نمایهٔ نام‌ها بخش جدیدی به نام نمایهٔ مکان‌ها به پایان کتاب افزوده شده و آثار معماری نام برده‌شده در متن کتاب را فهرست‌وار زیر مدخل شهر محل احداث آن آورده است.

مقدمه

تاریخ معماری مدرن را در ۱۹۶۰ به رشتهٔ تحریر درآوردم و از آن هنگام تاکنون بارها، به‌منظور تجدیدنظر و به‌روز آوردن، در متن آن دست برده‌ام. این کتاب در واقع گزارشی است از دستاوردهای نوآورانه در کرهٔ ارض همراه با پژواک بحث و نقد برانگیخته در عرصهٔ گفتمانِ بین‌المللی از ۱۷۰۰ به بعد. البته، با ضبط و ربط واپسین رویدادها، سرگذشت مدرنیزاسیون در معماری را به‌تدریج کامل کرده‌ام، اما اکنون باید اقرار کنم شرح و تفسیر رویدادهای تازه‌نفسِ به منصهٔ ظهور رسیده در سال‌های اخیر دیگر در قالب این Work in progress نمی‌گنجد.

در واپسین دههٔ سدهٔ بیستم، درکشاکش نبرد گرایش‌های ضد و نقیض، ناگاه نیروی خلاق و بارقهٔ بصیرتی جلودار صحنه شد که نظیر آن در بدعتگزاری‌های نوبه‌نوی مکرر در دهه‌های قبل به منصهٔ ظهور نرسیده بود. وجه مشخصهٔ این نیروی جدید، قابلیت انطباق آن با مکان معین و موقعیت خاص است و درنتیجه بار دیگر مبانیِ آموزشیِ معماران پیشکسوت دههٔ دوم سدهٔ بیستم، جست‌وجوی فصل مشترک میان ضرورت و آزادی («راسیونالیسم» گروه CIAM و «رنگین‌کمان» والتر گروپیوس)، درکانون توجه قرار گرفت. هدف این جنبش جدید به پیش راندن معماری به مثابه جنبشی وحدت‌بخش است که تا این هنگام دو برش تاریخیِ مشخص و دو منزلگاه تعریف‌شده با پیام معین را پشت سر گذاشته است: یکی در ۱۹۱۹ و دیگری در ۱۹۸۹. وجه مشخصهٔ این دو مرز تاریخی، دل کندن پرمجادله از گذشته و دل بستن حساب‌شده و بهینه‌جویانه به زمان حال است. در فصل ماقبل آخر کتاب تاریخ معماری مدرن، خروج از مدرنیته، در پاراگراف جوشش مجدد چشمه‌های زاینده، رشته تجارب نوآورانهٔ پیوسته رو به رشد پس از ۱۹۸۹ را، به عنوان رشته‌ای که هنوز سر دراز دارد، فهرست‌وار آورده و کوشیده‌ام تلاش و تکاپوی معتبر تجارب سبک‌گرا و اکلکتیکِ به تحقق پیوسته در دهه‌های قبل را، بدون حک و اصلاح و با همان بینش تاریخیِ بی‌طرفانهٔ ناظر بر

شکل‌گیریِ بقیهٔ کتاب، به دو گروه «صبور» و «بیقرار» تقسیم کنم.

اما شکوفاییِ مجدد راه و رسم اولیه، پس از ایستادگیِ تحسین‌انگیز در برابر فراز و فرودهای فراوانِ «سدهٔ زودگذر»، نباید ما را از توجه نسبت به اختلاف شرایط عینی بین موقعیت فعلیِ کار و فعالیت حرفه‌ای با آنچه در بین دو جنگ در سطح جهانی حاکم بود، بازدارد. امروز «تلاش صبورانه» هشیاری قدیمی را، به عنوان خاستگاه نیروی جدید، که شرح وظایف آن در حال حاضر دشوار و پیش‌بینیِ رشد و تحول آن در آینده دشوارتر است، در مرکز توجه قرار داده است. البته درک جنبه‌های نوآورانهٔ تجربه‌های هرچه نزدیک‌تر به امروز، بدون داشتن دورنمای درازمدت، چندان آسان نیست؛ اما به هر صورت تا وقتی بافت به هم‌پیوستهٔ رویدادهای دور و دراز نقل‌شده در تاریخ معماری مدرن جایِ خود را کاملاً باز نکرده است، نمی‌توان دست روی دست گذاشت. وانگهی، تحلیل‌های لحظه به لحظهٔ کوتاه‌مدت و شرح و بسط هرچند شکسته‌بستهٔ رویدادها، چندان با ذات واقعیِ این معماری بیگانه نیست.

دوستداران معماریِ امروز ــ کنشگران در این عرصه یا نوخاستگان و یا آنها که به عنوان کاربر و تماشاگر بر دگردیسی‌های محیط زندگیِ روزمره نظارت دارند ــ از همه بیشتر با رویدادهای جاری احساس همبستگی می‌کنند. البته این نیاز زمانه است با مزایا و مضار غیرقابل اندازه‌گیری که شاید با گذشت زمان تن به تفسیر بسپارند. کار بررسی و ترویج ساخت و سازهای معاصر به طور کلی به مجلات معماری واگذار شده که در انتشار تک‌نگاری‌های پرشرح و تفصیل همراه با چاپ تصاویر و عکس‌های حرفه‌ای، که گاه به محصول نهایی آب و تاب می‌بخشند و گاه آن را تحریف و مخدوش می‌سازند، سر از پا نمی‌شناسند. شاید در کنار این مجلات ادواری جای یک جمعبندیِ منسجم، که علاوه بر تعقیب فرآورده‌های معماریِ اینجا و اکنون، از راه بهگزینی‌های موقت و نوبه‌نو، بتواند رویدادهای معماری را در چشم‌انداز تاریخیِ در حال شکل‌گیری بگنجاند، خالی است.

این کتاب جدید، با وظیفهٔ روزآمد کردن تاریخ معماری مدرن، معماری در آستانهٔ هزارهٔ سوم نام گرفته است. حذف واژهٔ «تاریخ» از عنوان کتاب و به جای آن تاریخ معینی را نشاندن دلیلی جز زمانبندیِ فشردهٔ پیدایش آثار نوبه‌نو ندارد. این کتاب نیز می‌تواند به نوبهٔ خود به گونهٔ ادواری و شاید با فاصله‌های زمانیِ کمتر، به تألیف من و یا به همت دیگران، روزآمد گردد.

قطع و شیوهٔ صفحه‌بندیِ کتاب به همان سبک و سیاق پنجاه سال قبل است. اگرچه امروز این نحوهٔ معرفی و تفسیر آثار معماری چندان باب طبع نیست و احیاناً از مد افتاده است؛ اما حُسن آن مقاومت در برابر راه و رسم بازارگرمی‌های اغواگرانهٔ عصر حاضر است که فرآورده‌های معماری را با همان حال و هوای انگاره‌های مجازیِ در حالِ تکثیرِ بی‌امان

معرفی می‌کنند. بلبشویی که امروز از تقابل این دو نوع جبهه گیری حاصل آمده احتمالاً گذرا است؛ انگاره‌های مجازی اکنون به دلیل نوپایی بسیار جذاب به نظر می‌رسند و بازارشان سکه است، اما به شدت در سایهٔ مرور زمان قرار گرفته‌اند، بی‌آنکه از این ریخت و پاش چیزی نصیب معماریِ امروز شده باشد. یکی از وظایف اصلیِ کتاب دفاع از واقعیت و دقت در تفکیک مرز بین دو چشم‌انداز است: یکی واقعی و در جریان زندگیِ روزمره و دیگری مجازی و دستخوش ظواهر فریبنده که جبههٔ مشترک رسانه‌های عمومی برای اوقات فراغت مردم تدارک دیده‌اند. توهم، بدون سبقت گرفتن از واقعیت، همواره بخشی از کار و کسب معماری را تشکیل داده است. رابطهٔ بین توهم و واقعیت، که می‌تواند با تفکر پرورده تحکیم و یا حک و اصلاح گردد، هرگز نباید در سایهٔ ابهام باقی بماند.

جهاز تصویریِ کتاب قصد دارد تحقیقی و مهم‌تر از آن آموزشی باشد. آن الگوی آرمانی که همواره سکانِ مطالعات حرفه‌ایِ مرا در دست داشته است، متن La nouvelle architecture اثر آلفرد روث[1] (۱۹۴۰) است که در زمان خود از آن به عنوان «رولزرویس کتاب‌های معماری» یاد کرده‌ام. معرفیِ هر بنا در این کتاب، علاوه بر توضیحات دقیق از نظر فنی، مبتنی بر نقشه‌های اصلی و جزییات ترسیمی و عکس‌های تهیه‌شده برای همین کتاب است. امروز هیچ ناشری توانایی لازم برای به بازار فرستادنِ چنین کالای تجملی را ندارد، زیرا نمی‌تواند نیرو و سرمایه‌اش را صرف تهیه عکس و نقشه‌های از نو ترسیم‌شده برای معرفیِ تجربه‌های نوبه‌نو و متنوعی سازد که به میزان افزون از شمار دم‌به‌دم روانهٔ بازار می‌گردند. توضیحات و تصاویر کتاب باید خواننده را تا آنجا که میسر است از نزدیک در جریان رویدادهای فیزیکی قرار دهند تا او بتواند، با توجه به ابعاد و صفحات کتاب و چندگانگیِ آثار معرفی‌شده، روایتی سرراست فراچنگ آورد. کیفیت تصویرها، عمدتاً متغیر، ناکامل و دست‌دوم است؛ اما از آنجا که امروز بازار تورم انگاره‌ها، با هر نوع شکل و کیفیت، کماکان گرم است ــ در مجلات، کتاب‌ها، در آلبوم عکس‌ها، مانند مجموعهٔ اخیر انتشارات فایدون به نام Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture که در سایت ناشر توسط خود معماران داده‌پردازی شده است ــ عمدتاً نقش کمکی دارند: فهرست سردستی از آثارِ اخیراً به منصهٔ ظهوررسیدهٔ معماران سرشناس را در اختیار خوانندهٔ تازه‌کار قرار می‌دهند و او را به منابع دست اول رجعت می‌دهند، و از همه شنیدنی‌تر از او دعوت می‌کنند برای درک همه‌جانبهٔ عملکرد برساخته‌های معمارانه، مستقیماً از خود بنا در محل ساخت بازدید به عمل آورد.

همه نظرات ابرازشده موقت و دستخوش حک و اصلاح در درازمدت است. مدح‌ها و نقدها، برای تجربه‌های منفرد به این نزدیکی، به گونهٔ اجتناب‌ناپذیری خودپسندانه جلوه خواهند کرد. از این رو ترجیح دادم به جای داوری دربارهٔ هنرمندان معماری که آثارشان را

---

۱. Alfred Roth (۱۹۹۸-۱۹۰۳)، معمار سوئیسی عضو گروه CIAM.

نمی‌پسندم، از گنجاندن نامشان در این مجموعه خودداری ورزم. معیارهای پذیرشِ اثر مبتنی بر پیش‌فرضی یکپارچه و از نظر تاریخی راهگشا است و امیدوارم نه در جزییات که در اصول عام بتواند حق مطلب را ادا کند. اما انگیزه‌های حذف چندگانه‌اند و همان بهتر که به سکوت برگزار گردند(و شاید این تصمیم منصفانه‌تر باشد زیرا می‌توان هر گونه حذفی را به از قلم افتادن و فراموشکاری نسبت داد). دست‌اندرکاران معماری که آثارشان به صفحات این کتاب راه یافته‌اند مستعد خلاقیت هنری‌اند، اما رویدادهای معماری و دست‌اندرکاران غایب به چشم‌انداز دیگری تعلق دارند که امروز برای من قانع‌کننده نیست و ناچارم آنها را نادیده بگیرم. در آینده، و با فاصلهٔ زمانیِ بیشتر، می‌توان بیلان متعادل‌تر و متکی به داده‌های استوارتر را در کانون اندیشه قرار داد.

نگارش این کتاب، بدون دلهرهٔ سرانجام نیافتنِ آن که همواره در تعقیب نویسندگان تاریخ است، مایهٔ دلگرمیِ من بوده است. هرچه به امروز نزدیک‌تر شده‌ام اسناد و مدارک بیشتری در دسترس داشته‌ام: از طریق اینترنت، روزنامه‌ها، مجلات ادواری و دیگر ابزار ارتباط جمعیِ موجود در بازار کلام و تصویر. لذا برای تدارک کتاب، اسناد، مدارک و تصاویر لازم کم نیاورده‌ام. تحقیق دربارهٔ صحت و سقم مطالب، چه برای من و چه برای خوانندهٔ کتاب، آسان است: مراجعه به یکی از کانال‌های ارتباطیِ موجود. وفور داده‌ها، که معمولاً ارزیابیِ سرجمع را دشوار می‌سازد، به من اجازه داده به راحتی داده‌های لازم را برگزینم و رهنمودهای مفید را برای انتقال به خواننده سبک سنگین کنم. وسعت فصل‌ها و پاراگراف‌های کتاب، نه انتخاب عمدی که برخاسته از نحوهٔ شکل‌گیریِ کندوکاوهای غیرقابل پیش‌بینی از قبل بوده و از جمله بخش قابل توجهی که به معماریِ اروپا اختصاص یافته است. این طول و تفصیل فقط تا اندازه‌ای به تسلط و آشناییِ مستقیم من با رویدادهای این قاره بازمی‌گردد، الباقی وامدار نظریه‌ای است که در طول این توشه برگرفتن‌ها فراچنگ آورده‌ام و آن را به عنوان جمعبندیِ شخصی به خوانندگان کتاب پیشکش می‌کنم: در عرصهٔ الگوسازی‌های تازه و متناسب با زمان و مکان، به مثابه رکن منفک‌نشدنیِ مرحلهٔ جدید سیر و سلوک جهانی، بنا به دلایلی، کماکان در بر پاشنهٔ قدیمیِ سنت اروپا می‌گردد و ریشهٔ آن در سلطهٔ فراچنگ آمده در دههٔ سوم سدهٔ بیستم نهفته است. احتمالاً این دورهٔ رفعت نفس‌های آخر را می‌کشد. معماران پیشکسوتی که نامشان در فصل‌های سوم و چهارم آمده، بی‌آنکه رقیبی برای خود بشناسند، به دوران کهولت پای نهاده‌اند؛ اما جانشینانشان، بنا به روایت فصل‌های واپسینِ کتاب، نه به منطقهٔ خاصی که به همه کرهٔ ارض تعلق دارند.

خوانندگان در این کتاب به چشم تلاش شخصیِ مؤلف برای گشایش باب گفت‌وگو با ایشان نظر کنند، زیرا رسالت تأمل بر ساخت و سازهای دوران معاصر و به تبع آن جست‌وجو در افق‌های ناشناختهٔ آینده، به ایشان واگذار شده است.