دکتر حسن‌علی پورمند*

معنا در معماری غرب

نگاهی به لایه‌های پنهان معماری

معنا در معماری غرب
کریستیان نوربرگ ـ شولتس (شولتز)
مترجم: مهرداد قیومی بیدهندی
فرهنگستان هنر، پاییز ۱۳۸۶

درباره‌ی نویسنده

در میان معماران نظریه‌پرداز و آنهایی که به شرح معماری در حوزه‌ی معنا و مفهوم همت گماشته‌اند، کریستیان نوربرگ ـ شولتز، نام آشنایی است. قبل از کتاب معنا در معماری غرب از او، روح مکان: به سوی پدیدارشناسی معماری، معماری: معنا و مکان، معماری: حضور و زبان و مکان و هم‌چنین مفهوم سکونت، به سوی معماری تمثیلی را دیده بودیم. محتوای این کتاب‌ها و حجم آنها نشان می‌دهد که شولتسز، دغدغه‌ی پرداختن به معنای معماری را به صورت جدی و اساسی پیگیری کرده و درصدد کشف آن از طریق معماری کشورهای مختلف و با تأکید بر نمادهای معماری بوده است.

کتاب معنا در معماری غرب، اگر چه در اواسط فعالیت‌های نظری نویسنده نوشته شده، ولی به نظر می‌رسد که به لحاظ عمق و شیوه‌ی نگاه به چگونگی آشکار کردن لایه‌های پنهان معماری، اثری موفق و قابل اعتنا باشد.

تحلیل محتوای کتاب:

ـ شولتز تعریف خود از معنا، و بار لغوی و فلسفی آن را، ارایه نداده است. او در مقدمه قطعه‌ای ادبی آورده که با روش تحقیقی او مناسبتی ندارد. بیان او قبل از آنکه صبغه‌ی پژوهشی داشته باشد، بیانی هنرمندانه از معماری است و آنچه آرزوی نویسنده است. معنا در ادبیات و تفسیر فلسفی دارای ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی است که در آغاز می‌توانست باعث شکل‌گیری بهتر مفاهیمی که در کتاب به آنها پرداخته شده، بشود.

ادعای نویسنده و با توجه به آنچه از عنوان کتاب برمی‌آید، کتاب در پی معرفی معنا (معناهای) معماری است که در فضای اندیشه‌ای غرب به لحاظ جغرافیایی شکل گرفت، و بنابراین انتظار خواننده که هیچ‌گونه رابطه‌ی فکری و فرهنگی با غرب نداشته و ندارد، اختصاص یافته است. اما اگر فرض را بر این بگذاریم که مراد شولتز از توجه به مصر باستان توجه به معنای معماری بوده، در این صورت نویسنده باید با انصاف علمی که از او سراغ داریم، ایران و معماری آن را نیز در دستور کار خود قرار می‌داد. در هر حال نه نویسنده و نه مترجم توضیحی در توجیه این مهم ننوشته‌اند.

ـ استفاده از فضاهای آشنا و کلمات آشنا مانند مقصوره که فضایی زیرگنبد و برای امام جماعت در مساجد است، چندان جالب به نظر نمی‌رسد. فرهنگ لغت معین نیز از آن به معنای جای ایستادن امام و خلیفه در مسجد نام می‌برد (معین، ۱۳۶۰، ص ۴۲۹۹). مترجم از این

* استادیار پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

لغت هم برای معابد و هم برای کلیسا استفاده کرده است. توضیح مؤلف در جای جای کتاب نیز کمکی به این مهم نمی‌کند. «کلیساها از همان ابتدا از دو بخش اصلی تشکیل می‌شد: شبستان اجتماعی و جایگاه پشت محراب که مخصوص کشیش و گروه هم‌خوانان بود. اما آنچه اساساً تازه بود، اندیشه‌ی گردآوردن این دو عنصر در درون یک فضای داخلی بود؛ زیرا در معابد یونان و روم، همواره مقصوره فقط جای روحانیان بود و همان گونه که گفته شده است در پشت محراب جای داشتند. هم‌چنین محراب و غلام‌گرد که به نظر می‌رسد باید معادل‌های ویژه‌ای برای آنها فراهم نمود. به عنوان پیشنهاد مخارجه یا جایگاه همسرایان به جای محراب، برج به جای گلدسته.

وسواس مترجم درباره‌ی املاء کلمات تا حدی است که از یک کلمه دو املاء را به خواننده می‌دهد: استور زیندا در ص ۲۶۹ و استورتسیندا در ص ۲۷۱ و هر دو این‌ها در برابر کلمه‌ی Storzinda طرح آرمان شهر فیلارته گذاشته شده‌اند.

شولتز در این کتاب چشم ما را با برگی دیگر از معماری غرب آشنا می‌کند؛ معماری که با این دقت به آن پرداخت نشده است. دریافت‌های معنای از معماری اروپا در تحلیلی تازه و پرحوصله، بازگشایی کتاب معماری از وجهی دیگر؛ وجهی که به روشنی معماری غرب را روایت فلسفی یا به تعبیر مؤلف، معنادار تحلیل کند.

ـ روش تحلیل مؤلف در برخی از فصل‌ها مبتنی بر سرزمین (مصر، یونان و روم) و در برخی دیگر دارای عنوان‌هایی است که ریشه در تغییرات اندیشه‌ای (صدر مسیحیت) و در مواردی شرایط حاکم بر نظام سیاسی (رنسانس) جوامع غربی دارد. بنابراین تحلیلی کلی از روش پژوهش نویسنده نمی‌توان به دست داد. البته این مسأله تنها مربوط به شولتز و روش پژوهش او نمی‌باشد. چنین به نظر می‌رسد که این شیوه پژوهش مربوط به تغییرات گسترده‌ای در جهان اندیشه می‌باشد که به دلایل متعدد و از جمله ظهور نحله‌های فکری مختلف، افزایش جمعیت و گسترش فناوری قابل پیگیری است.

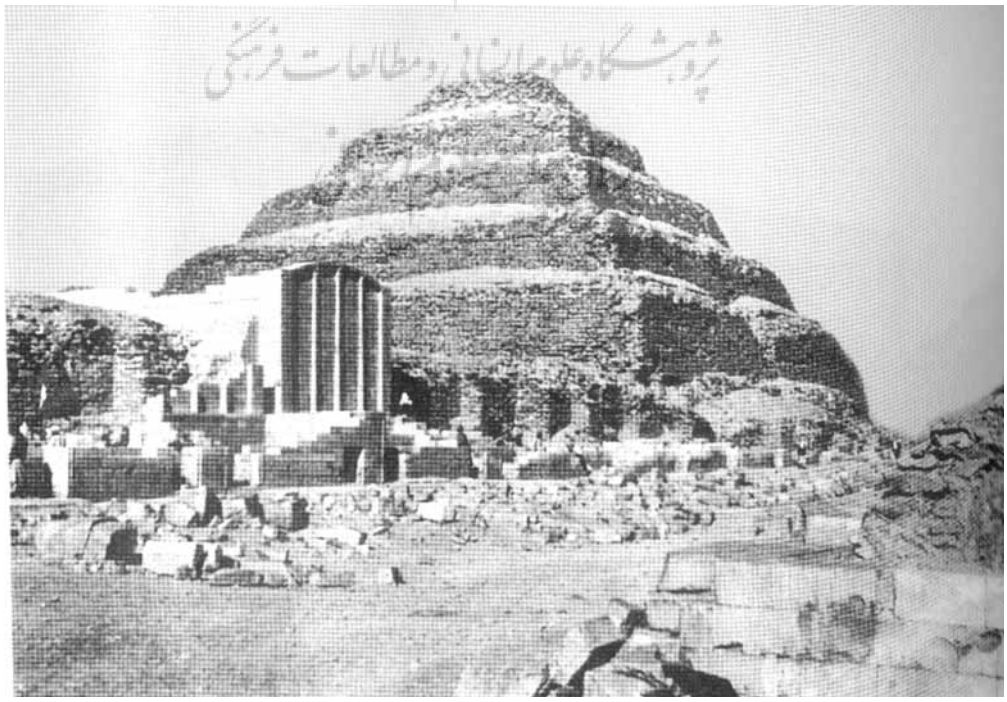
اشاره‌هایی در بخش‌هایی از کتاب وجود دارد که قبلاً در کتاب به آنها اشاره نشده ولی چنین به نظر می‌رسد که مؤلف با قاطعیت آنها را به کار می‌گیرد... برخلاف نظری که در طی دوره کارکردگری خشک رایج بود، این رویکرد را نمی‌توان از اساس نادرست شمرد و محکوم کرد (ص ۴۰۷، س ۱۰). و این در حالی است که قبل از آن هیچ‌گونه اشاره‌ای به این سبک و ویژگی‌های آن نشده بود.

ـ برخی از فصل‌ها با یک مقدمه شروع می‌شود که بسیار ضروری است؛ اما برخی از فصل‌ها از این امتیاز برخوردار نمی‌باشد. علت این تغییر فرمت فصل‌ها مشخص نمی‌باشد.

نگاهی به فصول دوازده‌گانه

کتاب از یک پیش‌گفتار به قلم مترجم و یک پیش‌گفتار در قالب یک قطعه‌ی ادبی از شولتز که توجه به تعریفی از معماری دارد، به معنا پرداخته است.

فصل یک: نویسنده از همان آغاز، شگفتی خود را از شکل‌های ساده و سازمان هندسی حاکم بر معماری مصر که در اهرام تجلی یافته است، بیان می‌دارد. واژگان کلیدی نوربرگ ـ شولتز درباره‌ی هدف معماری مصر باستان، نظم و پایداری آن است تا به عنوان بخشی از نظام کلی نمادین، شاهد مثالی برای فضای مطلق مورد نظر خود تهیه نماید. اما او به همین مقدار رضایت نمی‌دهد و با طرح انتظام محوری حاکم بر معماری مصر، از آن به عنوان «ایجاد محیطی پایدار با اعتبار سرمدی» (ص ۵، س ۱۲) یاد می‌کند. در ادامه و با توجیه پلان‌های مقبره و مقبره ـ معبد، با تعمیم نظر خود، بناهای مصری را ترکیبی از چهار نیت اصلی می‌داند:



حیاط هب ـ سد و هرم زوسر ـ سقّره

ـ واحه‌ی محصور
ـ حجم ماندگار و کلان سنگی
ـ نظم راست گوشه
معبر یا محور (ص ۱۰ ، س ۷)

اما، همه‌ی سخن نوربرگ ـ شولتز، اعلام این مختصات نیست، بلکه او در جست‌وجوی معنا (معناها)یی است که از آنها مراد خود از این بررسی را بیان دارد: همه‌ی اینها به صورت نمادین در معماری مصر مطرح شده‌اند و با هم تصویری قانع‌کننده از جهان مصری عرضه می‌کنند (ص ۱۰، س ۹).

اطلاعاتی که نوربرگ ـ شولتز، در پژوهش خود از ویژگی‌های معماری مصر می‌دهد، جالب است، نام معمار مجموعه‌ی مقبره عظیم زوسر، در سقره، در جنوب قاهره، ایمهوتپ، که به تعبیر او احتمالاً نخستین معمار تاریخ نامیده می‌شود، دارای مقامی بالاتر از معمار، و دارای عنوان‌هایی چون کاهن اعظم، وزیر بزرگ، قاضی القضات، مباشر اسناد پادشاه، مهردار پادشاه، رییس کل امور خاصه، و در نهایت سرپرست هر آنچه در این سرزمین کامل است (ص ۱۷، س ۴). سخن مهم دیگر او این است که: سقره از این لحاظ برای ما مهم است که تاریخ معماری را با تسلط بر صور معنادار و استفاده از آنها آغاز می‌کند. (ص ۲۱، س آخر).

برداشت کلی که از این فصل می‌توان داشت، این است که انسان مصری، با اعتقادی نمادین به عالم پس از مرگ می‌اندیشیده و تلاش داشته است تا مضامین مهم هستی و زمان را صورتی جاودانه بخشد. هگل نیز در سه مرحله‌ای که برای تبیین هنر در نظر گرفته است به گونه‌ای از هنر مصر به عنوان یک هنر نمادین و نمونه‌ی عالی یاد می‌کند: آنجا شکل‌های هندسی، و توازن و تقارن فقط اشاراتی هستند به دورنمایه‌ای بیان ناشده (احمدی، ۱۳۷۵، ص ۱۰۶). شکل در اهرام مصر و تندیس ابوالهول گزارش دقیق و سرراستی از روح نیست، بل نمایانگر روحی فردی است که تنها به عنوان نماد جنبه‌ی همگانی می‌یابد. (احمدی، ۱۳۷۵، ص ۱۰۶).

فصل دوم: همه‌ی اهل نظر معماری به این اصل معتقدند که بنیان معماری غرب بر شالوده‌ی دستاوردهای یونان استوار است. و این معماری در ساخت معابد، خلاصه شده است. نظر نویسنده بر این است که: اصولاً معبد ـ در یونان ـ حجمی است منفرد یا ساختاری روشن (ص ۴۵، س ۵). و بلافاصله این نکته را روشن می‌سازد که نگاه برخی از منتقدان به این معابد، نگاهی مجسمه‌وار است امری که باعث می‌شود جنبه‌های معماری یونان در زیر سایه‌ی زیبایی این معابد از تشخص کمتری برخوردار شود. اما دقت شولتز بیشتر متوجه بخش فلسفی و تفسیر معمارانه از آن مباحث است. بیان او این است که: صفت بارز فضای یونانی ناهمگونی اجزای آن است. فضای یونانی برخلاف معماری مصر، تابع قوانینی یکسان در همه مراتب محیطی نیست؛ بلکه عامل تعیین‌کننده‌اش کثرت اسلوب‌های سازمان‌دهی است. این اسلوب‌ها متناسب با هر موقعیت به طریقی تعامل می‌کنند و کلیت‌هایی پدید می‌آورند. تک تک این کلیت‌ها در نظام کلی معانی وجودی ذی‌ربط ارزش معینی دارند (ص ۴۶، س ۱۴).

تعبیر فلسفی شولتز از منظر و سکونتگاه یونانی، تصویری از «تجسم تنوع نیروهای طبیعی» (ص ۴۶، س ۱۹) و با وام گرفتن از اسکالی به سبب تنوع منظم و وضوح و مقیاسی که در منظر یونان هست، در آنجا انسان نه غرقه می‌شود و نه سرگردان. می‌توان سخت به زمین نزدیک شد؛ یا آسودن در آن را آزمود، یا ترسیدن از آن را (ص ۴۶، س ۲۰ـ ۲۱) نتیجه می‌گیرد که: مکان‌ها دارای ماهیتی منفرد می‌باشند. این بیان و نگاه تبدیل به ارایه نمونه‌هایی می‌شود که می‌تواند در کشف لایه‌های پنهان معماری مؤثر باشد: مکان‌هایی را که طبیعت در آنها غالب است به خدایان کهن عالم درون زمین ، دمتر و هرا اختصاص می‌دادند و مکان‌هایی را که در آنها عقل و انضباط آدمی مکمل و متضاد نیروهای عالم زیرزمین است به آپولون. مکان‌هایی هست که در آنها حیات یک کل یکپارچه دریافت می‌شود، که از آن زئوس است. مکان‌هایی هم هست که در آنها آدمیان گرد آمده‌اند و اجتماعی، «پولیس»ی ساخته‌اند، که از آنِ آتنه است (ص ۴۹، س ۸).

توجه و استفاده از کلیت معماری جست‌وجوی نویسنده در دریافت معنای در معماری است. این توجه وقتی در حالت مقایسه با دیگر معماری‌ها قرار می‌گیرد، عمق معنا و تغییر نگرش در اندیشه نمود بیشتری می‌یابد. برای نمونه، شبکه راست‌گوشه که در معماری مصر دارای اهمیتی نمادین است، در معماری یونان به تعبیر شولتز، تبدیل به ابزاری عملی برای طرح‌ریزی شهری می‌باشد. چنین به نظر می‌رسد که مثال شولتز، در این مورد چندان مبنای درستی نداشته باشد. آنجا که معتقد است: در مورد آگورا یا مکان تجمع عمومی اگر چه عاملی برای تعیین موقعیت بناهای اصلی منظر پیرامون است، اما از اینکه به عنوان یک محور مسلط معرفی شود، ابا دارد. می‌دانیم که یکی از ویژگی‌های معماری یونان، اگورا است، که خود عامل مهمی در شکل‌گیری شهر یونانی می‌باشد. در واقع آگورا فقط یک فضای عمومی در شهر نبوده، بلکه در مرکز شهر و قلب تپنده آن محسوب می‌شده است (موریس ، ۱۳۶۸، ص ۴۲)

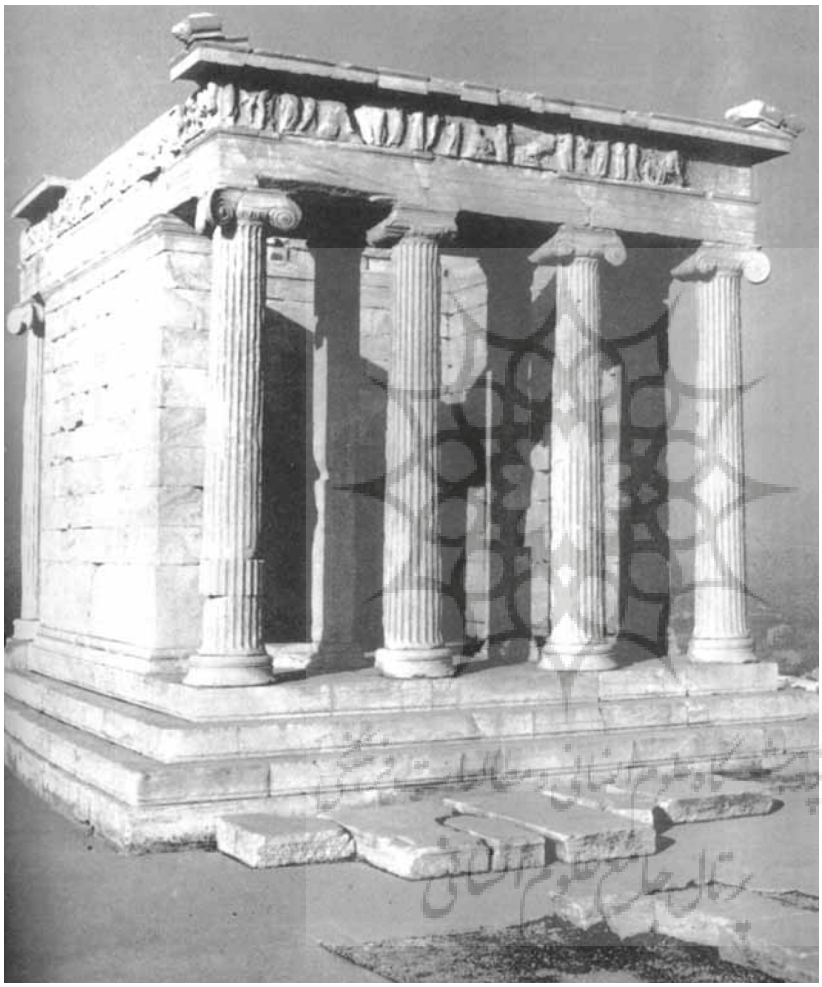
سخن نهایی و پخته شولتز در معنای معماری یونان، با کمک گرفتن از تحلیل معابد به عنوان نماد شعور انسانی توجه دارد. او در مقایسه‌ی معبد مصری و یونانی به وضوح از معبد مصری با تشبیه به نظم مطلق و از معبد یونانی به معبد به عنوان جثه‌ای عضلانی که در تعامل شخصیتی سرنمونی ظهور و تجلی می‌نماید، یاد می‌کند (ص ۵۵، س ۱۳). اگر چه او ناگزیر است که از مکانی به نام مقصوره ـ جایگاهی برای استقرار تندیس ایزد ـ نیز یاد کند. اما این ایزد، ایزدی نیست که معنای خدا در باور مصری را تداعی نماید. ایزد در معماری معبد یونان، مبین شخصیتی حاضر در آنجاست که هم او طرز پرداخت آن را مشخص می‌کند (ص ۵۵، س ۱۸). این سخن در پرداختن شولتز به بنای تئاتر اندکی تعدیل و نیروهای طبیعت نیز با وجوه انسانی بخشی از معنای معماری یونانی را دربر می‌گیرد: تماشاگران از همان جایگاه خود، نه تنها در اجرای نمایش مشارکت می‌کردند، بلکه منظر پیرامون را نظاره می‌کردند و برای تأیید ادعای خود مجدداً با استناد به اسکالی می‌گوید: کل جهان مشهود متشکل از آدمیان و طبیعت در نظمی واحد و آرام گرد می‌آمد (ص ۵۷ ، س ۶ـ۷).

مؤلف کتاب در توضیح معانی معماری یونان، با استناد به معانی اصلی چگونگی پرداخت معماری از تقطیع قالب‌بندی، ابزار و سرستون نام می‌برد تا جامعیت و شمول نظم انتزاعی مورد آنها را گزارش کند. او اعتقاد دارد که یونانیان نیز از همین شیوه برای بیان معنی مورد نظر خود استفاده کرده و در نتیجه به انتزاع روی آورده است. استدلال او، توجه به شیوه‌های کلاسیک در پرداخت ستون‌ها با استناد به تحلیل‌های ویترووِیوس ـ اولین نظریه‌پرداز معماری ـ می‌باشد. ادعای ویترووِیوس این است که: معبدها را باید متناسب با خدایانی که بدان‌ها اختصاص می‌یابد به سبک‌های گوناگون ساخت.» (ص ۵۷، س ۱۴).

از دیگر ویژگی‌های تطبیقی بین معماری مصر و یونان، توجه مؤلف به فرم سنتوری (هرم) ، به عنوان وجهی از معماری مقدس می‌باشد. اینکه این ادعا با چه مؤلفه‌هایی قابل اثبات می‌باشد، سخنی است که در تحلیل از معماری یونانی به ان اشاره‌ای نمی‌شود. او در ادامه از شیوه‌ی ایونیایی نیز به عنوان پیشینه‌ای مقدس و بیشه‌ای با درختانی از ستنون ـ نام می‌برد، بدون اینکه خود را نیازمند توضیحی در این باره بداند. در مورد شیوه ایونیایی نیز همین بیان و این بار از قول لو کوربوزیه آورده می‌شود که بیشتر کلامی شاعرانه است نه استدلالی عالمانه: نفخه‌ای از لطف وزید و شیوه‌ی یونانیایی پدید آمد (ص ۶۱، س ۵). هم‌چنین با اشاره به معبد آپولون از آن به عنوان اینکه: وجود ساختار روانی پیچیده‌ای را در خدا بیان می‌کند، نام می‌برد (ص ۶۱، س ۱۳)؛ اگر چه این نیز بیانی وام گرفته از اسکالی است. همان طور که دیده می‌شود استدلال محکم و قابل استنادی برای خواننده‌ی محقق در کتاب داده نمی‌شود. با این همه، و به ویژه در تمجید از بنای دلفی، جایگاه مقدس آپولون، و بدون آن استدلال که ضرورت کتاب است، این کلام ادیبانه، به خصوص به هنگام تماشای محوطه از تئاتر مشرف بر معبد به دل می‌نشیند که این عرشی است که ستم را، چه طبیعی و چه انسانی، از آن زدوده‌اند و رحمتی عظیم بر آن تکیه زده است ۰ص ۷۱، س ۸). گفته شده است که آپولون خدای شعر و حکمت در اندیشه‌ی یونان است.

اما آکروپولیس یونان که مورد توجه بسیاری از اندیشمندان در حوزه‌ی علوم انسانی و معماری می‌باشد، در نگاه مؤلف نیز از وسعت قابل توجهی به لحاظ ماندگاری و معنا دارد. شولتز معتقد است که: ارزش جاودانه آکروپولیس آتن در این است که جامعه انسانی را در قالب آشتی طبیعت و انسان به بیان نمادین درمی‌آورد. در اینجا انسان خویشتن را می‌شناسد بی‌آنکه حرکت زمینی را که بر آن می‌زید فرو گذارد: او به سبب فهم عمیقی که از جایگاه خود در محیط طبیعی‌اش به دست آورده، به شناخت خویش رسیده است. (ص ۷۶، س ۱۳)

اما، معبد و نقش آن در بیان معماری و شهرسازی، بیشترین توجه مؤلف را به خود جلب نموده است. و برای بیان نظر خود، ناچار به استفاده از نقش نمادین آن در قالب یک مجسمه منفرد که چون نیرویی نمادین عمل می‌کند، نام می‌برد. او در بیان ویژگی‌های تمنوس آتنه پولیاس می‌گوید که: در اینجا نیز معبد بیانگر آمیختگی صفات انسانی در قالب



معبد آتنه پیروز، آکروپولیس، آتن ۴۲۷ ـ ۴۲۴ ق. م

نماد آتنه پولیاس است. اگر در کنار تئاتر بایستیم، می‌توانیم همچون معبد دلفی، در کلیتی معنادار نظر کنیم (ص ۸۱، س ۸).

فضا در نگاه و زاویه‌ی دید یونانیان، بنابر نظر مؤلف، امری متکثر بوده و بنابراین زبان یونانی واژه‌ای واحد برای تعریف فضا ندارد. اما نتیجه‌گیری مؤلف از این کثرت مداری بسیار نامأنوس جلوه می‌کند: دادن ساختاری پرمعنا به محیط انسان آن چنان که این محیط انسان را از قیود نظامی یکسره فراگیر رها سازد و بگذارد انسان از عالم بدیهه‌سازی تصادفی فراتر رود (ص ۸۳، س ۱۱). همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، کلمات و جملات نیازمند توضیح و تفسیری اساسی می‌باشند، چنان‌چه

فرارفتن از عالم بدیهه‌سازی تصادفی، امری است که به نظر می‌رسد بیشتر در عالم هنر و مصادیق آن، اتفاق می‌افتد. اما این کلام در همین جا نیز خاتمه نیافته و در ادامه چنین می‌خوانیم: خودآگاهی‌ای که در معماری مقدس ظهور یافت انسان را در کارهای زندگی روزانه‌اش آشکار آزاد ساخت. معماری کلاسیک یونان نتیجه آرمانی این تحول عمومی است؛ همچون آن لحظه منوری که در آن، سالک راه وجود به معرفت نفس می‌رسد (ص ۸۳، س ۱۹). آنچه مسلم است این نگاه فلسفی مردم یونان و به خصوص اندیشه افلاطون، هم‌چنین تمرکز بر خدایان و دادن مسئولیت به آنها آن چیزی است که مؤلف را به جست و جوی معنا در معماری هدایت کرده است. اما، استدلال‌های شولتز در میان علاقه او به کلام ادیبانه و فلسفی یونانیان، گم شده است. در مجموع شاید بتوان گفت که معنای معماری در نزد یونانیان، بیان نمادین تعداد زیادی مثل و الگوهای آرمانی بود (ص ۱۲۷).

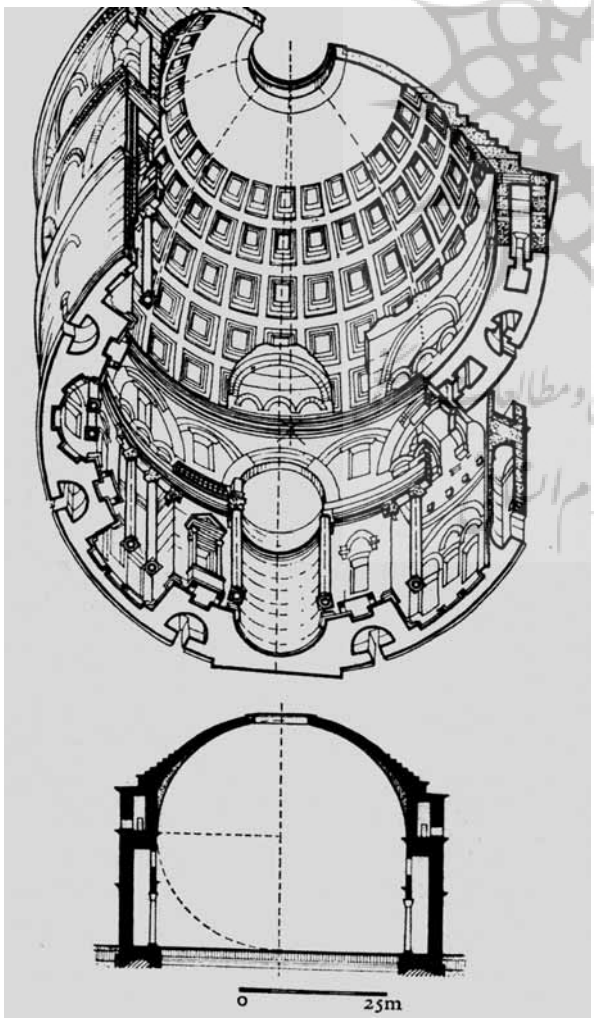
معماری روم

فصل سوم: معماری رومی همواره در سایه‌ی معماری یونانی دیده شده و تحلیل گردیده است. گفته می‌شود که: معماری رومی را نمی‌توان مانند دو مبحث قبل (یونانی وهلنیایی) در یک مقوله گنجانید. ایتالیا و رم از ابتدا در حاشیه دنیای فرهنگی هلنیایی به سر می‌بردند (بنه ولو، ۱۳۸۱، ص ۳۹). اما نظر مؤلف این است که باید ساختار و معانی معماری رومی را به طور مستقل تحلیل نمود. بنابراین اولین ویژگی مهم معماری رومی را محور و مرکزی که در تقاطع از این محورها به دست می‌آید، نام می‌برد. او ذکر این نکته را لازم می‌داند که این توجه به محور را با آنچه در معماری مصر، به عنوان بیان نمادین مسیر و طریق، نامیده و استنباط می‌شود، مغایر بداند (ص ۹۵، س ۱ـ۲). سخن دیگر این که نوع برخورد رومی‌ها با فضا در مقام مقایسه با آنچه در ذهن یونانیان بود، متفاوت می‌باشد. یونانیان، معماری را در مجسمه‌وار بودن آن می‌دیدند، در حالی که: رومیان با فضا چون ماده‌ای رفتار می‌کردند که باید آن را شکل داد و پرداخت؛ باید آن را فعال کرد و دیگر چیزی مابین حجم‌های پیرامون و فرع بر حجم‌ها نشمرد (ص ۹۵، س ۷). سؤال اساسی شاید این باشد که آیا در آمفی تئاترها و آگوارهای یونانی این نحوه تلقی از فضا دیده نمی‌شود؟ و اعلام یک ویژگی برای معماری رومی مبالغه‌آمیز و گونه‌ای مصادره معنی به نفع خود تلقی نمی‌گردد؟ مؤلف در نهایت اعتراف می‌کند که: رومیان شیوه‌های کلاسیک را برگرفتند، اما آن را به نحوی اساساً متفاوت به کار بردند (ص ۹۵، س ۱۳).

به لحاظ توجه به منظر و سکونتگاه، نگاه مؤلف از آغاز به اندیشه‌ی رومی در اعتقاد آنان به خدا یا خدایان می‌باشد، خدای مورد نظر رومیان که با دیگر خدایان اساطیری سرزمین‌های دیگر متفاوت است: یانوس، خدای همه‌ی مدخل‌ها و دروازه‌های عمومی بود که جاده‌ها از آن می‌گذشت. این خدا دو روی داشت، این دوروی او را قادر می‌کرد که در یک زمان هم بیرون بنا را ببیند و هم درون آن را. چون او خدای دروازه‌ها بود، خدای عزیمت و بازگشت هم بود (ص ۹۶، س ۲). استفاده‌ای که مؤلف از این معنا می‌کند توجه به شبکه جاده‌ها می‌باشد که ناگزیر به تقاطع‌ها و گره‌هایی ختم می‌شوند و همین گره‌ها دروازه‌ها و طاق نصرت‌هایی را به وجود می‌آورند که شایسته اعتنا می‌باشند.

اما نگاه مقدس‌گونه‌ی رومیان به مکان، با تصور کلی آنها از جهان در ارتباط بود. هنگامی که می‌خواستند مکانی رومی را قداست بخشند، کاهن در وسط می‌نشست و با چوب دست خود، لیتوئوس، دو محور اصلی را که از مرکز می‌گذشت تعیین و فضا را به چهار حوزه تقسیم می‌کرد: چپ و راست، پیش و پس. این تقسیم به دلخواه نبود، بلکه نماینده‌ی نقاط اصلی بود و با صورت‌های منظر پیرامون نیز وفق می‌کرد. فضایی را که این چنین در درون مرزهای افق تعریف می‌شد، تمپلوم می‌خواندند. بنابراین رومیان به جای آنکه خصلت خاصی را در صورت‌های حجمی تجسم بخشند، تصور فضایی کلی‌ای را مبدا طرح‌های استقرار خود اختیار می‌کردند. هر مکان رومی مظهری از این نظم جهانی است. (ص ۹۹، س ۱).

اما معبد که بارزترین نمود و بیان معمارانه‌ی رومی است، عناصر یونانی را تا حد زیادی پذیرفته است. مؤلف معتقد است که: معبد رومی، ویژگی‌های اصلی خود را حفظ و بلکه بر آنها تأکید کرد (ص ۱۰۰، س ۱۹). تضمین مطلب او این است که جنگل ستون‌های معبد کاپیتولین به سردری عمیق بدل شد؛ مقصوره هم فضایی یکدست شد که همه‌ی



پانتئون . رم، ۱۱۸ ـ ۱۲۸ م. نقشه ایزومتریک و برش

عرض سکو را فرا گرفت. چنین به نظر می‌رسد که این اشاره‌ها، هیچ کدام استدلالی برای تأکید بر ویژگی معبد رومی نمی‌تواند باشد. هم‌چنین توصیف او از فضای معبد که منفرد و یله نیست، یا تحلیل او مبنی بر اینکه تقدم بر حجم آشکار است (ص ۱۰۰، س ۲۱)، نیز نمی‌تواند خواننده را به طور منطقی به سرچشمه ویژگی‌های معبد رومی هدایت نماید. شاید اشاره به باسیلیکای رومی با استوئای یونانی مثال بهتری باشد که نویسنده به آن پرداخته است.

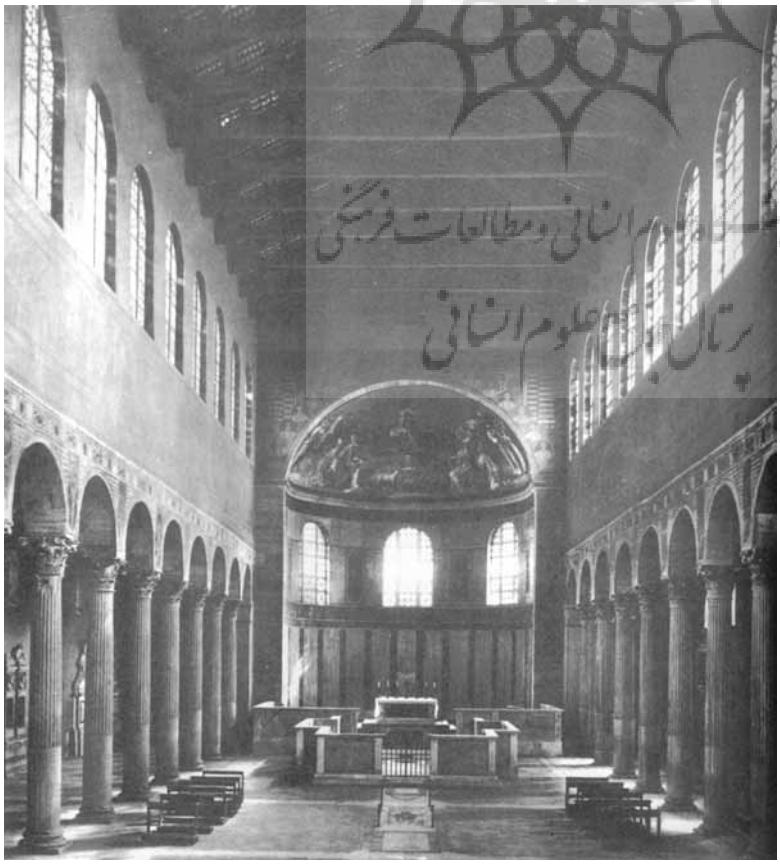
اما در هر حال باید به ریشه‌های دو گونه‌ی اندیشه در یونان و روم اشاره کرد؛ خدا در اندیشه‌ی یونان، انسان گونه است ولی در اندیشه‌ی روم، تجسم مبهم تقدیر ـ حقیقتی که موجب پدیدآمدن چیزها و رخ دادن وقایع می‌شود، در نتیجه دلفی تبدیل به مکانی برای نمایش مجسمه‌ها می‌شود ولی جایگاه پالسترینا در روم، به مکانی متشکل از سکوها و طاق نماها و شیب راه‌ها و پلکان‌هایی است که دست به دست هم داده‌اند تا کلی یکپارچه پدید آورند (ص ۱۱۱، س ۲). مؤلف از این معبد به عنوان مثالی برای تسلط محور در طراحی استفاده می‌کند. اما پانتئون در روم، می‌تواند حرف‌های زیادی برای زدن داشته باشد. به لحاظ کالبدی این بنای شگفت از دو عنصر تشکیل شده است؛ گنبدخانه‌ای عظیم و یک سردر ستون‌دار بزرگ. از نظر معنا، پانتئون گنبدی آسمانی و محوری طولی و کشیده را در کلی پرمعنا درمی‌آمیزد ، نظم جهانی و تاریخ زندگی را اتحاد می‌بخشد و وجود خود انسان را به جوینده و فاتحی ملهم از خدا بدل می‌کند؛ به کسی بدل می‌کند که تاریخ را مطابق نقشه الهی می‌سازد. این معنا در تقسیمات افقی فضا نیز آشکار است. گریو دو قسمت دارد و هر دو قسمت را با استفاده از عناصر کلاسیک پرداخته‌اند: جرزهای بزرگ قرنتی و ستون‌هایی در زیر و جرزهایی کوچک در بالا. این عناصر و پیشانی آنها و قاب‌بندی‌های گنبد سازه پیچیده و قوس‌دار را در پس خود پنهان می‌دارند و در فضای داخلی، نظم آرام و جهانی مطلوب را پدید می‌آورند. قسمت زیرین گریو پرداختی غنی و حجمی دارد، با کاوی‌هایی عمیق و ستون‌هایی ساده؛ و جوی پدید می‌آورد که شاید بتوان آن را تحرک در فضا خواند. در قسمت بالای گریو، ترکیبی ساده از عناصر انسان‌گونه دیده می‌شود و گنبد توازن ملکوتی کمال هندسی را عیان می‌سازد. بدین سان از فضای معماری برای بیان نمادین وجود انسان در فضا استفاده کرده‌اند» (ص ۱۱۶ ـ ۱۱۷).

مسلم این است که خدا در اندیشه‌ی رومی و در اینجا، امپراتور در مقام آفریدگار جایگاه ویژه و حضوری فیزیکی دارد. مؤلف برای پرداختن به این موضوع کاخ دیوکلتیانوس، در اسپالاتو را انتخاب کرده است. امپراتور در مقام آفریدگار، قدرتی متعال شمرده می‌شد که این جهان را اداره می‌کند؛ و کاخ مظهری از این مقام بود. از این رو این کاخ بیش از اینکه نمایی خاص باشد، نوعی مفهوم بود؛ مفهومی دال بر قدرتی فراگیر و الهی که موهبت خدایان است و در شخص حاکم به ظهور رسیده است» (ص ۱۲۵).

سخن نهایی مؤلف از تلقی معما در معماری روم احتمالاً این است که اجزا از خیالی کلی و جامع متأثر باشند (ص ۱۷). در توضیح این مطلب می‌توان گفت که آنها: طبیعت را منظومه بزرگی می‌دانستند که جز آن بنا بر مشیت الهی در جای خود نشسته است» (ص ۱۲۸). این برداشت از اندیشه رومی، بیان فلسفی را در کالبد معمار روایت می‌کند.

معماری صدر مسیحیت

فصل چهارم: مؤلف با گذر از دو سرزمین یونان و روم، با معماری صدر مسیحیت، قدم در وادی دیگری می‌گذارد. ویژگی‌های این معماری، احتمالاً معنایی دیگر خواهد داشت. در آغاز این کلیساها هستند که سیمای شهرهای اروپایی را می‌سازند. کلیساهای نخستین یا کشیده شده‌اند یا حالتی مرکزگرا داشتند. اگر کارکرد عمده‌ی بنا، تعمیدگاه، با مقبره یا یادگار یک شهید بود سخن مؤلف این است که آنچه دست مایه‌ی بیان معنای معماری مسیحی است، میل به تعالی است. کلیساهای اولیه به صورت عامل‌های درونی ادراک می‌شود؛ چون مکان‌هایی که تجلیگاه شهر جاودانه خداست» (ص ۱۳۷، س ۹). با این تفسیر و از اینجا به بعد صبغه‌ی فلسفی معماری نمود بیشتری پیدا می‌کند: انسان مسیحی اولیه امنیت را از طریق انتزاع از پدیده‌های طبیعی یا انسانی یا تاریخی به دست نمی‌آورد. فقط با نفی این پدیده‌ها



سانتا سابینا، رم، فضای داخلی

بود که می‌توانست به نعمتی دست یابد که وجود او را پرمعنا سازد. از این رو فضای وجودی مسیحی از محیط متعین آدمی حاصل نمی‌شود، بلکه تجلیگاه عهد و طریق رستگاری است که به صورت مرکز ـ نماد عهد آدمی ـ و معبر ـ نماد سیر معنوی آدمی ـ متعین شده است. با ساختن این مرکز و معبر در قالب کلیسا، معنای جدید وجود صورتی بصری یافت (ص ۱۳۷، س ۱۲). اما آنچه شگفت می‌نماید، این است که کنستانتین، در سال ۳۳۰ میلادی قدم به سرزمینی می‌گذارد که محل تلاقی آسیا و اروپاست، آنچه امروز استانبول نامیده می‌شود که هم به لحاظ سیاسی و هم جغرافیایی، مردد میان شرقی و غربی شدن. و آنچه به نام معماری صدر مسیحیت مطرح می‌شود، اتفاقات معماری در این سرزمین است، اما چرا از معماری عثمانی یا ترکیه نامی برده نمی‌شود، محل سؤال است. ضمن آنکه به هر حال باید بدانیم که حضرت مسیح زاده‌ی بیت‌اللحم در سرزمین فلسطین و بنابراین اصالتاً شرقی است.

در رسیدن به معنای نمادین کلیسا در این دوره از تاریخ، هم‌چنان که در پیش درآمد نگاه عمده‌ی مؤلف به بیانی ادبیاتی و توجهی فلسفی است: از طرح نمادپردازانه کلیسای بیزانسی معلوم می‌شود که در بیزانس بنا را بر تمثال عامل می‌شمرده‌اند. گنبد نماد افلاک است و بخش زیرین فضا نماد نشئه خاک. در بستری که این چنین به واسطه معماری پدید آمده است، هر چه جای تصویری بالاتر باشد، کرامتش افزون‌تر است. نور الهی از گنبد اسمانی می‌تابد و در فضای مرکزی زیرین می‌پراکند (ص ۱۴۸، س ۴). او هم‌چنین معتقد است که: مقصود نهایی در معماری صدر مسیحیت تعین بخشیدن به فضای روحانی است. این مقصود از طریق جسمانیت زدایی از بنا، یعنی به وسیله رفتاری خاص با سطح و نورپردازی‌ای ویژه، محقق شده است. شاید این اندیشه، هم در بناهای مرکزگرا عیان شده باشد و هم در بناهای کشیده؛ اما در معماری صدر مسیحیت، باسیلیکای جهت‌دار در اولویت بوده، زیرا در آن، فضای روحانی با مضمون عبور از حیات دنیوی به منزله طریق رستگاری جمع شده است. این هر دو مضمون در فضای بی‌نهایت لطیف و ظریف سانتاسابینا تفسیری سخت مقبول یافته است» (ص ۱۵۷، س ۸).

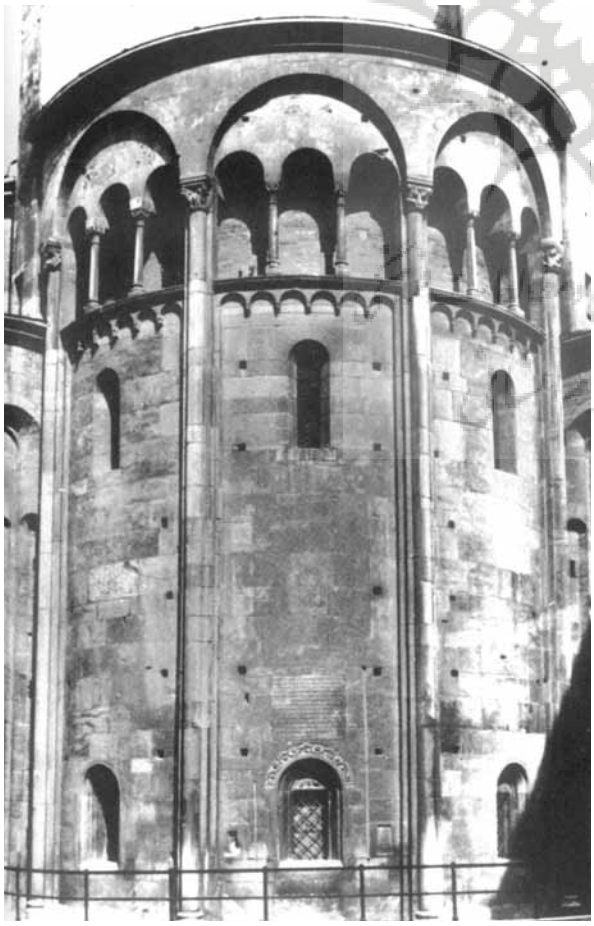
اما نمونه برجسته و ممتاز کلیسای صدر مسیحیت که خود قصه‌ای یگانه و منحصر به فرد دارد، کلیسای ایاصوفیه در استانبول است که بعدها مسجد و امروز تبدیل به موزه شده است. نگاه مؤلف بدون توجه به تغییرات آن در طول سالیان دراز، نگاهی معنوی و روحانی است: در این فضای پیچیده اما یکپارچه ـ نوری ملکوتی از جانب حضرت الوهیت می‌خلید که از مرکز آسمان می‌تابید و بر فرشتگان و بزرگان و روحانیان می‌پراکند. از این رو شکل‌های فضایی و نور و رنگ‌ها همه از مرکز گنبد ساطع می‌شود (ص ۱۶۰ س ۸).

نتیجه‌گیری مؤلف این است که معماری صدر مسیحیت در پی روحانی کردن فضا از طریق مخالفت با میراث معماری یونان و روم محقق شده است. این در حالی است که از آغاز مؤلف در جست‌وجوی روحانی جلوه‌دادن فضای معماری است. در هر حال او معتقد است که: معماری صدر مسیحیت به معنای واقعی کلمه از دل تضاد با معماری رومی پیدا شد که در آن، نظم مطلقی بر همه مراتب محیطی حاکم بود» (ص ۱۶۶، س ۱۷)

معماری رومیانه

فصل پنجم: فصل پنجم کتاب، بازگشتی دوباره به معمای با تقسیم بندی سرزمینی، اگر چه با گستردگی وسیع‌تر از روم می‌باشد؛ شاید به این دلیل که رومیانه لقب گرفته است. آنچه در اینجا قابل توجه می‌باشد، تغییر مصادیق معماری علاوه بر کلیسا به دروازه و کاخ ـ معبد می‌باشد. این ایام، به لحاظ زمانی، به قرن هفتم میلادی، سقوط امپراتوری روم و گسترش اسلام برمی‌گردد. اروپایی که در این زمان، با کلیساها، صومعه‌ها و قلعه‌های رومیانه، به وحدتی فرهنگی ـ مذهبی رسیده است. برج در اینجا شاخصه معماری اروپایی معرفی می‌گردد. در آغاز برج‌ها، نمایانگر تقویت دیواره‌ها و بعدها معرف ورودی شهر یا دروازه‌ها بودند. بنابراین دروازه به تعبیر در ادبیات معماری اروپا دروازه به نوعی علامت معمارانه بدل شد که از کاخ معبدی حکایت می‌کرد که جایگاه حکومت و مکانی بود که حکمت الهی از آنجا صادر می‌شد (ص ۱۷۳، س ۹).

معماری رومیانه، ترکیبی از باسیلیکای صدر مسیحی با نقش‌مایه‌ی برج بود. سپس محوری طراحی شد که در آن تجسم مکان حکومت و مکان قداست؛ امپراتور و اسقف بود و معبر رستگاری نامیده شد. در تعریف رومیانه، آنچه مورد نظر مؤلف است: معماری است که متضمن شکوفایی بیشتر دیوار پرداخت موزون معماری رومی است» (ص ۱۸۵، س ۲۶). اما این معماری ، معماری نیست که ایتالیا از آن استقبال کرده



کلیسای اعظم، مودنا، آغاز در ۱۰۹۹ م. مخارجه‌ی پشت محراب

باشد؛ در بناهای مهم ایتالیا، برج حذف نشده است، ولی در ترکیب معمارانه مجموعه‌ها حضور ندارد. نمونه‌ی برجسته‌ی آن گورستان (کامپوسانتو) است که برج معروف پیزا در آن قرار دارد. آنچه مسلم است: ایتالیایی‌یان نمادپردازی پیچیده و ادغام صوری معماری پخته رومیان را نپذیرفتند و بر اندیشه صدر مسیحی جسمانیت زدایی بصری از دیوار باقی ماند. در ایتالیا کلیسای رومیانه را نه چون دژی مستقل، بلکه چون هسته محیط شهری‌ای متمایز و تفصیل یافته تلقی می‌کردند. کلیسای رومیانه ایتالیایی از این نظر پیش درآمد مقام کلیسای گوتیک بود (ص ۲۰۲، س ۲).

در مجموع ویژگی‌های معماری رومیانه را می‌توان ورود عناصر عمودی، پرداخت موزون فضایی و ادعام، رابطه بین درون و بیرون دانست. عنصر عمودی در خدمت دو هدف بیان حمایت الهی و بیان اشتیاق بود؛ چنان که برج هم قلعه و هم محور جهان . پرداخت موزون در خدمت ایجاد ارتباط مستقیم‌تر بین محور طولی و حرکات انسان بود و از این جهت می‌توان آن را بیشتر معبری واقعی تلقی کرد تا نمادی انتزاعی. درهر مورد، نیت آن بود که میان معانی وجودی مسیحیت و زندگی روزمره وحدت ایجاد کنند. این نیت در وجه سوم نیز ظهور یافته است: گشایش نمادین بنا ـ رابطه‌ای تازه بین درون و بیرون . ص ۲۰۷، س ۵).

سخن آخر درباره‌ی این معماری به برداشتی فیلسوفانه رسیده است: فیلسوفان قرون وسطا به این کارکرد هنر، یعنی تعین‌بخشیدن به حقیقت، واقف بودند. جان اسکوتس می‌گوید آثار هنری به ماده تعلق دارد که محل ظهور لاماده تواند بود. معماری رومیانه به لاماده خانه‌ای امن بر روی زمین بخشید، به عهد کلیساهای صدرمسیحی وفا کرد و مقدمات لازم برای تجلی بخشیدن ملکوت در کلیسای گوتیک را فراهم آورد. در کلیسای رومیانه، خدا هم‌چنان موضوع اشتیاق است؛ او جبار جلیل است. در معماری گوتیک، او پایین می‌آید تا در خانه‌اش سکنا گزیند و آن را از درون به نور الهی منور سازد.» (ص ۲۲، س ۱۲).

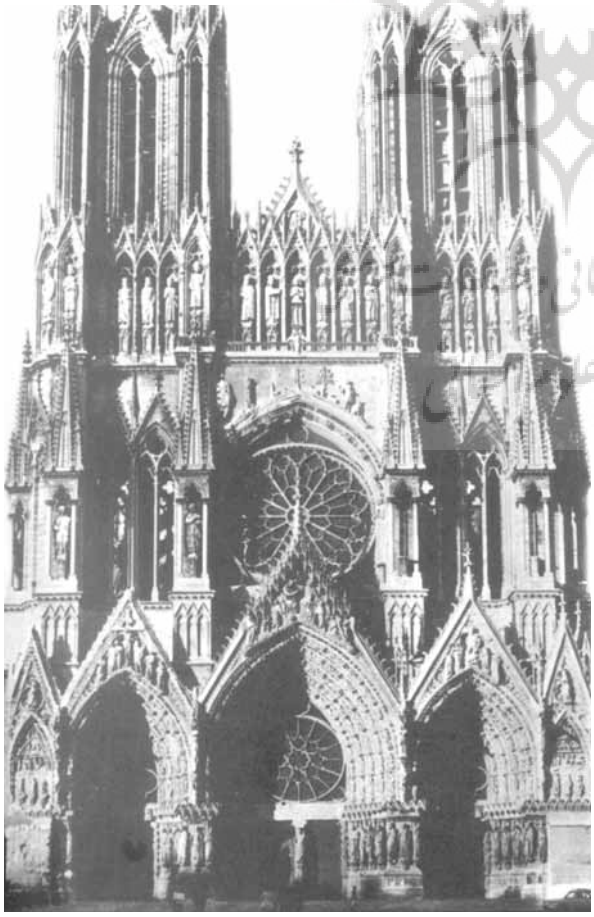
معماری گوتیک

فصل ششم: معماری رومیانه، با ویژگی‌های خود، مقدمات سبکی را فراهم نمود که گوتیک نامیده شد. آنچه در کتاب‌های تاریخ معماری به آن پرداخته شده، چگونگی شکل‌گیری این سبک پرمناقشه است. این که چگونه یک قوم که سابقه تمدنی باارزشی نداشته‌اند، این سبک را به وجود آورده‌اند، بیشتر از مشخصه‌های خود سبک، موضوع بحث آن کتاب‌ها می‌باشد. کلیسا به تعبیر مؤلف از حالت یک بنای مادی، ایستا و کم‌تحرک در حوزه معماری با جسمانیت زدایی بصری: اسکلتی تور مانند است که جرم آن را به نیکویی در شبکه‌ای از خطوط مجرد خلاصه کرده‌اند.» (ص ۲۱۷، س ۳) و در حوزه شهر موجب پیوندی تعاملی کلیسا با شهر می‌گردد: نه تنها کلیسای اعظم در مرکز سکونتگاه قرار می‌گرفت، بلکه با حجم بلند و مناره‌های رک باریکش، حالت عمودیتی عام بر آن مستولی بود که جایگاهش را در دل هر بخش ساختار سکونتگاه تثبیت می‌کرد. (ص ۲۱۷، س ۱۵).

از آنچه به نام دوران گوتیک می‌تواند مورد توجه قرار گیرد گونه‌ای ذهنیت نوستالژیک است که در دوران مدرن از دست رفته است: «آلشتات قرون وسطا احساس حضور در درون، حضور در مکانی را پدید می‌آورد که در شهر مدرن از دست رفته است: (ص ۲۱۵، س ۴). و شاید به همین خاطر باشد: که در دوران گوتیک انگاره شهر خدا را به کل محیط شهر گسترش دادند و این موجب شد شهر موجودی پرمعنا ادراک شود» (ص ۲۱۷، س ۱۸). چیزی که امروز حسرت آن را می‌خوریم.

آنچه مورد تأکید کسانی که درباره چگونگی تولد سبک گوتیک پژوهش کرده‌اند، می‌باشد این است که تفسیری تازه از معنای نور موجد سبک گوتیک است. و این مهم را به کشیش اعظم سوژر نسبت می‌دهند که هنگامی که این کشیش پس از سال ۱۱۴۰ میلادی جبهه شرقی تازه‌ای برای سن‌دنی می‌ساخت، آشکارا از نور دائمی و نور ستودنی سخن می‌گفت که بایست حالت بنای جدید را معین می‌کرد. برای رسیدن به این مقصود، دیوار را چون پوسته‌ای نازک از سنگ و شیشه طراحی کردند. هر گونه حالت جرم را از میان بردند و غلام‌گرد دوگانه‌ای بسیار شفاف، چون ورقه‌ای نورانی، در پیرامون محاربه اسکلتی پدید آوردند. در پنجره‌های بزرگ، شیشه رنگین نصب کردند که نوری اثیری و ملکوتی پدید آورد که مصداق این کلمات سرود روحانی روز تبرک و وقف کلیساست. «دیوارهایت را از جواهر ساخته‌اند» (ص ۲۳۱، س ۱۷)

نمونه‌هایی که از کلیساهای گوتیک آورده شده‌اند، همه در پی بازگویی معنای نور و تقدس این بناها می‌باشند. کلیسای رنس، ملکه کلیساهای فرانسه، نمونه‌ای از کلیسای گوتیک است که «انسان نوعی



کلیسای اعظم، رنس، نما اثر ژان لولوپ، پس از ۱۲۲۱ م.

رابطه جسمانی با عناصر حجمی قسمت پایینی فضا احساس می‌کند و در همان حال، روح او را برمی‌کشند و با شبکه مجرد پنجره‌های فوقانی و طاق، از قیود می‌رهانند. جسم و روح در اینجا به جنبه‌های مختلف یک کل موزون بدل شده‌اند. در رنس خدا دیگر نه «ملک جبار جلیل، بلکه رب رحیم قریب» تلقی می‌شود؛ او به انسان نزدیک است. هنگامی که به کلیسای اعظم رنس وارد می‌شویم، عذرا و فرزند از ما استقبال می‌کنند و فرشتگان همه بنا را فرا گرفته اند. (ص ۲۴۰، س ۲).

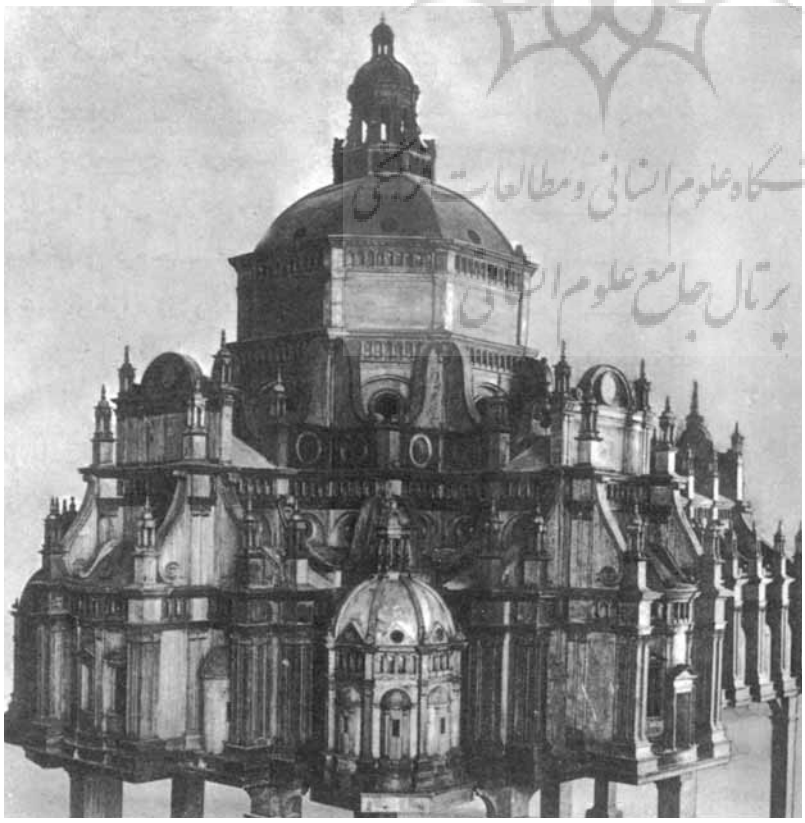
براساس بیان مؤلف، معماری مسیحی تحقق و تبلور خود را در معماری گوتیک دیده است. کلیسا که بیشترین توجه معماری مسیحی به آن معطوف است، مبنای تحلیل سبک گوتیک می‌باشد. نور به عنوان عامل مهم در کلیسا، در گذر از صدر مسیحیت، و با جسمانیت زدایی از دیوارهای قطور، و ورود به ذهنیت شفاف عامل مهم این تغییر است. گفته شده است: در مرحله خاصی از این تحول، آن‌گاه که سازه صورتی شفاف یافت، سبک گوتیک زاده شد (ص ۲۵، س ۸). نتیجه‌ای که گرفته می‌شود این است که: «میل حاکم در دوره گوتیک به انسجام صوری حاصل دریافت بلافصل حضور حقیقت الهی است. مرکز و محور در پلان کلی کلیسا با هم وحدت می‌یابند و نقش‌مایه برج که پیش از آن مستقل بود، در عمودیتی عام فرقه و مستحیل می‌شود.» (ص ۲۵۶، س ۱۱).

اما تأثیر گوتیک از یک سبک معماری فراتر می‌رود و خودمبدأ تاریخی می‌شود که احتمالاً می‌توان آن راپایان عصر ایمان نامید؛ عصری که دو جلد از تاریخ تمدن ویل دورانت را به خود اختصاص داده است. کلیسای اعظم در این دوره به کمال رسید. شاید بتوان کلیسای جامع را آینه تمام‌نمای سبک گوتیک نامید: کلیسای اعظم به سبب منطق بصری‌اش تمثال نظم جهانی بود. در نظام دینی قرون وسطا هر مرتبه از علام واقع، مکان و مقامی خاص خود دارد. ارزش هر مرتبه نیز از مقام آن در مراتب عالم ناشی می‌شود؛ یعنی از فاصله کم یا زیاد آن از علت اولی. پس انسان را صرفاً پاره‌ای از کل خلقت برمی‌شمردند؛ و برای یافتن کلیتی که تملک او نبود، بایست مقام خود را در نظام سلطنت الهی می‌پذیرفت. برای نیل به این غایت، باید ایمان بر عقل تقدم می‌یافت و رفتار فروتنانه در بایست بود. بنابراین کلیسای اعظم فقط عقل مطلوب قدیس توماس آکوئیناس را تعین نمی‌بخشید، بلکه پرهیزگاری مورد نظر قدیس فرانسیس آسیزی (۱۱۸۲ ـ ۱۲۲۶ م) را نیز متعین می‌ساخت. پس خدا نزدیک‌تر آمده بود؛ نه فقط برای تنویر آدمی، بلکه برای آنکه وجود او از معنای عشق و احسان برخوردار کند. معانی وجودی مسیحیت از طریق کلیسای اعظم به کل محیط انسانی تسری یافت و شهر مکانی شد که جهان قرون وسطایی در آن در قالب واقعیتی زنده ظهور یافت. (ص ۲۵۹، س ۲).

معماری رنسانس

فصل هفتم: احتمالاً دوره‌ی رنسانس، نقطه عطف اندیشه و کالبد در حوزه معماری اروپا می‌باشد. بازگشتی از سر نیاز به مفاهیم کلاسیک، و تمایلی تازه به نظمی یکپارچه و هندسی، تماشای جهان با اعداد و ریاضیات و مشغول شدن با مسأله‌ای به نام پرسپکتیو به منزله ابزاری برای بیان فضا و به تبعیت از آن پرداختن به تناسبات معمارانه گفته شده است که: «هنرمندان دوره رنسانس این (تناسبات) را کلیدی برای نیل به هماهنگی‌ای یافتند که ذاتی همه پدیده‌هاست. آثار ایشان در آن واحد هم جهانی بود و هم انسانی، و با عمودیت بناهای قرون وسطا سخت در تضاد بود.» (ص ۲۶۵، س ۲۴).

معماری رنسانس در شهر شکل می‌گیرد؛ بنابراین بناهای اصلی در خدمت معنا بخشیدن به محیط شهری بودند. این شهرها، انگاره شهر خدای فعال نیستند. نظم ریاضی به اقامتگاه حاکم مستبد می‌اندیشید؛ که کانون تازه‌ای در شهر را فراهم می‌آورد. اگر چه کلیسا کماکان بنای اصلی بود. بدین ترتیب دو هدف عمده در معماری رنسانس موضوع پرداخت بودند: هندسی کردن و آدمی‌وار کردن. هدف نخست از طریق کاربرد کم نظیر صور هندسی و نسبت‌های ساده ریاضی برآورده می‌شد و هدف دوم از طریق استفاده مجدد از شیوه‌های ستون‌سازی کلاسیک (ص ۲۷۵، س ۷). چنین به نظر می‌رسد که در این دوره است که معماران با اسم و رسم و بنای مشخص معرفی می‌شوند. ظاهراً تا قرون وسطا، معمار چندان مطرح نبود. برونلسکی (۱۳۷۷ ـ ۱۴۴۶ م)، آلبرتی (۱۴۰۴ ـ ۱۴۷۲ م) نمونه‌های برجسته‌ی این دوره از معماری غرب می‌باشند. آلبرتی علاوه بر طراحی معماری، نظریه‌پردازی هم می‌کرد. او



دوناتو برامانته، کلیسای اعظم، پاویا، ۱۴۸۸، نمونک چوبی، موزه کاستلو، پاویا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ده کتاب معماری خود را براساس نظریه‌های ویتروویوس تدوین کرد.

منطق بصری دوره رنسانس، گونه‌ای از منطق و معنویت، دوره گوتیک می‌باشد. منطق بصری در گوتیک، منطقی کارکردی است و عناصر منفرد در آن را تنها چون اجزای یک کل بالفعل می‌توان فهمید. در رنسانس نوعی دیگر از منطق می‌یابیم: منطق نظم هندسی مطلق و جاودانه (ص ۲۹۶، س ۱۷). این گونه برخورد با بنا، به فضا مفهومی رنسانسی داد. آنچه در مجموع می‌توان از این دوره به دست داد، تبدیل خدای انسانی گوتیک به انسان خدایی رنسانس می‌باشد. چنان که گفته شده است که: «فرهنگ رنسانس ترکیب دین مسیح و عقاید افلاطون را محقق کرد.» (ص ۳۰۱ ، س ۱۳). در این دوره معماری نیز در مرحله تکامل خود، شیوه‌های تازه‌ای را پیگیری می‌کند.

در مجموع می‌توان گفت که: در طی دوران رنسانس فقط به وجوه الهی انسان اعتنا می‌شد. کمال الهی را در جسم انسان و نیز در مابقی طبیعت یافتند. در نتیجه، انسان احساس اطمینان و کمال و هماهنگی با نظم شگرف جهانی کرد. بنابراین صفت بارز معماری رنسانسی هندسی سازی فضایی از طریق شیوه‌های ستون‌سازی آدمی‌وار کلاسیک است.» (ص ۳۸۸، س ۹).

معماری شیوه پردازانه

فصل هشتم: از نظر شولتز، معماری قرن ۱۵ ، معماری کاملی است و در قرون ۱۶ معماری دیگری به وجود می‌آید که باعث به هم ریختگی هماهنگی و نظم کلاسیک و در نتیجه ایجاد فرصتی برای معانی وجودی جدیدی می‌گردد. در اوایل رنسانس، باغ هم‌چنان ماهیت قرون وسطایی خود را به منزله باغ محصور حفظ کرد، اما آن را هندسی کردند تا خیال طبیعتی آرمانی را بیان کنند که مکمل آرمان شهر آن دوره بود. در طی سده شانزدهم این مفهوم کمال ایستا جای خود را به اندیشه عالمی افسانه‌ای و رازآلود داد که حاوی اقسام مکان‌ها بود (ص ۳۰۹، س ۲). معماری دوره رنسانس براساس یقین، اعتقاد به خدای انسانی یا انسان خدایی شکل گرفت. در این دوره تردید و تعارض ، با فروپاشی نظم عالم، با پرچمداری میکلانجلو آغاز می‌شود. اساس معماری کلاسیک کماکان حضور دارند اما موقعیت انسان در عالم، به لحاظ معنایی، مبنای اساسی معماری شیوه‌پردازانه می‌گردد. ویژگی بارز فضای شیوه‌پردازانه را حرکتی ساده و جهت‌دار در عمق (ص ۳۱۲، س ۱۰)، ذکر کرده‌اند.

احتمالاً تغییر نگرش جدید اساسی در این دوره به این مطلب برمی‌گردد که ویژگی‌های کلاسیک هم به بناهای مقدس انتقال یافت و هم به بناهای غیرمقدس (ص ۳۱۷، س ۴). اگر چه سخن اصلی می‌تواند این باشد که: «مردمان روزگار باستان این معابد را به ژوپیتر و مریخ و هرکول و دیگر موجودات پرقدرت اختصاص می‌دادند؛ اما پس از آنکه ناجی ما تجسد یافت، ما مسیحیان مکلف به پیروی از شیوه‌های دیگر شدیم: باید کلیسایی به پاس عیسی مسیح، ناجی ما، پولس حواری، پطرس حواری، جناب جرجیس، یا این قبیل قدیسان بسازیم که دلیری و استواری آنان را بدان جا راهبر شد که عمر خود را وقف دین مسیح کنند؛ و این با اختیار شیوه دوریسی سازگار است. (ص ۳۱۷، س ۶).

چنین به نظر می‌رسد که تفسیر فلسفی جدیدی که در اثر اندیشه‌های نو به وجود آمده است، نوعی نگرش تازه را بر معماری حاکم کرده است: در مثالی که از کتابخانه لائورنتسیانا زده می‌شود، گفته شده است که «مضمون کلی عبارت است از نسبت میان انسان و خدا، که به تضاد بین جان و تن، بین روح و ماده تفسیر شده است.» (ص ۳۲۲، س ۱۹). هم‌چنین در طرح میدان جدید کامپیدولیو که آن را به میکلانجلو نسبت می‌دهند، این نوع نگرش دقیق‌تر بیان می‌شود: در کل، این پلان مبتنی است بر تنش بین ذوزنقه بسته پیرامون با بیضی گسترش یابنده درون آن. راستی چنان است که گویی بیضی پویا بر سطح پویا بر سطح میدان چیره شده است. تولنه این بیضی محدب را به مظهر منحنی عالم ناسوت تفسیر کرده و نتیجه گرفته است که این راه‌حل کلاً جهان کانونمند را به بیان نمادین در می‌آورد. اکرمن نیز گفته است که کف سازی ستاره شکل نمادی کیهانی است که با امفالوس (ناف عالم) در دلفی مرتبط است. رومیان ناف عالم را به فروم رمانوم آوردند و در افسانه‌های قرون وسطا ناف عالم با کاپیتول پیوند دارد. میکلانجلو قصد داشت معنایی را به بیان نمادین درآورد که طی قرن‌ها با مکان خاصی که او بایست آن را شکل می‌داد پیوند داشت. (تندیس) امپراطور در مقام «آفریدگار» درست در مرکز این ترکیب قرار می‌گیرد. اما کاپیتول چیزی بیش از

میکلانجلو، خزانه‌ی جدید کلیسای سالن لورنتسو، فلورانس، طاق بندی

مصداق معماری نمادین است. چون در این میدان، فضا در آن واحد هم انبساط می‌یابد و هم انقباض، این میدان یکی از بزرگترین تعینات مفهوم مکان است که انسان تاکنون پدید آورده است. در کاپیتول ما نه تنها در مرکز عالمیم، بلک در مبداء عزیمت‌ها و بازگشتی‌هایی هستیم که به حیات فردی خود ما معنا و محتوا می‌بخشد. در اینجا آدمی وجود خود را به منزله پیوندی پرمعنا، هر چند غامض، میان خویشتن فردی و عالمی درمی‌یابد که بدان تعلق دارد.» (ص ۳۲۵، س ۱۵).

در اینجا توجه اساسی به مسأله مکان رنگ و بویی تازه می‌یابد. اشاره مؤلف به برخی از بناها و از جمله به لانته در بانیایا، در نزدیکی ویتربو نمونه‌ای از این توجه می‌باشد در سرای لانته طبیعت و فرهنگ دیگر از هم جدا نیستند، بلکه به طرق گوناگونی در هم تداخل می‌کنند. در بیشه طبیعت غالب است؛ اما باغچه هندسی، با حوض بزرگ و جزیره مانندش، نماد چیرگی آدمی بر نیروهای طبیعی است. این ترکیب بندی را می‌توان به طرزی دیگر هم قرائت کرد: بازگشت به طبیعت از عالم آشفته و دشوار سکونت انسان ـ نکته‌ای که آلبرتی قبلاً در آن تأمل کرده بود. تعامل نمادین طبیعت و عالم مصنوع متضمن نوع آگاهی تازه است که محور آن درک صفات متغیر است. بنابراین در این دوره محیط انسان سده پانزدهمی را از دست داد و سرزندگی صریح‌تری یافت. این مسیر را شاید بتوان با اصطلاح «پدیدارسازی» بیان کرد. یعنی اینکه دیگر هر پدیده و هر موقعیت را چون امری دارای محتوای پرمعنای خاص خود تلقی می‌کنند. این امر در معماری به این معناست که روح مکان دوباره اولویت یافته است. اما سرای لانته چیزی بیش از مکانی خاص است؛ ترکیب یکپارچگی‌اش داستانی جهانی را باز می‌گوید و موجب می‌شود موقعیت غامض انسان را در میان فرهنگ و طبیعت بهتر فهم کنیم. در سرای لانته کوشک حقیقتاً موقعیتی نمادگونه دارد. (ص ۳۳۱، س ۱).

نگاه اصلی برای این تفسیر به کلیسا این بنای مسلط بر سراسر اروپا و به ویژه بر ایتالیا است. در این تحول تاریخی: کلیسا دیگر نمادی ایستا از آهنگ موزون جهان درک نمی‌شد، بلکه به مکانی بدل شد که نمایش رستگاری را در آن بازی می‌کنند. برخلاف کلیسای صدر مسیحیت، این نمایش در پناهگاهی اجرا نمی‌شد که شاخصه‌اش اصالت درون و بیگانگی از بیرون باشد؛ بلکه در زمان حال و همچون مسئله‌ای انسانی اجرا نمی‌شد که آن را از صمیم قلب احساس می‌کردند. (ص ۳۳۲، س ۷). اما در هر حال سخن اساسی و جزء اصلی تشکیل دهنده معماری شیوه‌پردازانه واقعی فضای انتزاعی و نمادین است. بنابراین فضا دوباره حالت عینی و پایداری خود را به دست آورد و در چارچوب مکان‌های منفرد فهم شد. این به تعبیری خاص به معنای باززایی رویکرد یونانی به واقعیت بود، اما در سده شانزدهم تجارب قرون وسطا و رنسانس هم فراموش نشد و مفهوم فضا با اندیشه پیوستگی محیطی ادعام شد. (ص ۳۳۶، س ۴).

مؤلف در جست و جوی معنا در معماری در این فصل با وضوح بیشتری از مبانی فلسفی دین مسیح و استنباط اندیشمندان از معناهای وجود سخن می‌گوید. حاصل کلام این که: در سده شانزدهم وجوه اساسی وجود را غامض می‌انگاشتند: رابطه انسان با دیگر انسان‌ها، با طبیعت، با فرهنگ، با خدا، حتی با خودش. انسان الهی جای خود را به انسانی مردد و ترسان داده و معضل اختیار او را از درون گسسته بود. (ص ۳۳۷، س ۲۲). بنابراین برای شناخت دقیق این مسأله باید به بنیاد اندیشه‌های دو مذهب بزرگ پروتستان و کاتولیک اشاره کرد. خلاصه کلام این است که: پروتستان‌ها معتقد بودند که انسان کاملاً وابسته به کرم الهی است... برای انسان کاتولیک، حقیقت خود را در عالم ظاهر می‌کند و تاریخ عبارت است از گذرگاه انسان به سوی فلاح (ص ۳۴۱، س ۹).

در مجموع می‌توان گفت که در معماری شیوه‌پردازانه با حذف شیوه (ستون سازی آدمی‌وار کلاسیک) در این راه حل ساده تردید کردند. دیگر بار سمت تاریک آدمی و طبیعت را تهدید کننده یافتند. انسان جسم خود را نه مظهر جمال الهی که زندان روح یافت و در نتیجه خود را در معرض ترس و با خود بیگانگی دید. پس صفت بارز معماری شیوه‌پردازانه تضاد بین اسلوب روستایی و عناصر آدمیوار است. در بیشتر موارد اسلوب روستایی بر عناصر آدمی‌وار چیره شد. بنابراین طبیعت را مجموعه‌ای از نیروهای فعال متکثر یافتند و وجوه جهانی را از یاد بردند. (ص ۳۹۰، س ۱۲).

معماری باروک

فصل نهم: معماری باروک، بخش مهمی از معماری مسیحی را که بازتاب نظام‌های مقتدر در ایتالیا و فرانسه است، تشکیل می‌دهد. گفته شده است که: هدف هنر باروک هم بیان نمادین سازمان استوار این نظام بود و هم بیان قدرت اقناع آن، بنابراین معماری باروک ترکیبی واحد از پویایی و نظام‌دهی است (ص ۳۴۷، س ۲). شاهد بزرگ اندیشه معماری باروک در میدان سن پتر رم می‌باشد که مؤلف از آن مکان تجمع همه ابنای بشر نام می‌برد و فضای آن را بر اساس نظر آرگان این‌گونه بیان می‌کنند که: ابداع بزرگ باروک عبارت بود از این اندیشه که فضا معماری را فرا نمی‌گیرد، بلکه با معماری پدید می‌آید. (ص ۳۵۰، س ۱).

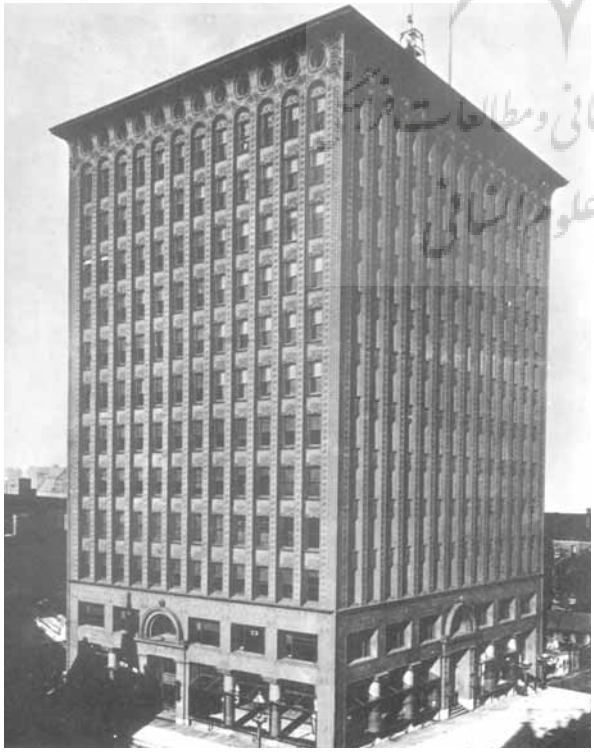
مثال‌هایی با توصیف مفصل از کاخ و کلیساهایی که با این سبک ساخته شده‌اند، راه را بر یک بحث تحلیلی بسته است. اما درباره‌ی چگونگی تصور فضا و سیر تحول آن مؤلف درباره‌ی ویژگی‌هایی که قاعدتاً باید به آنها می‌پرداخت، می‌نویسد: معماری باروک معماری وصل است نه فصل. در این معماری هیچ جنبه‌ای از کل تجربه معماری را نمی‌رانند، بلکه در پی ترکیبی شگرف‌اند. در معماری باروک، سامان منتظم فضای رنسانس و پویایی شیوه پردازانه در یک جا گرد آمده‌اند؛ کیفیت تعالی‌جویانه قرون وسطا و حضور آدمی‌وار عهد باستان فرا آمده‌اند. تنها خصلتی که از آن پرهیز شده تضاد است، زیرا ترکیب حقیقتی جایی برای شک نمی‌گذارد. پس معماری باروک از اطمینان و پیروزی حکایت می‌کند و گواهی است بر دوباره یافتن پایگاهی که در نخستین دهه‌های سده شانزدهم از دست رفته بود. این دلمشغولی تازه از طریق ویژگی‌های اصلی فضای باروک بیان شده است: مرکز مسلط ، گسترش بی‌منتها، قدرت اقناعی و حجمی. مرکز مسلط در همه نظام‌های باروک مشترک است، زیرا این مرکز مظهر اصولی بود که نظام را معنادار می‌ساخت. (ص ۳۸۳، س ۷).

اما سخن دقیق در تحلیل از سبک باروک را می‌توان این گونه بیان کرد که: معماری باروک موجب دوره‌ای در تاریخ فرهنگ غرب شد که معمولاً آن را عصر انسان‌مداری می‌خواند. در این خصوص گفته شده است که: سرانجام در طی دوره‌ی باروک به کل جنبه‌های طبیعی و انسانی توجه کردند. دیگر جسم و روح را اجزای یک کل فراگیر و پویا شمردند و دریافت معنا را غالباً به حال خلسه نسبت دادند. در مجموع می‌توان گفت که راه‌حل باروک برای معضل جسم و روح در تعامل جسم و روح نهفته است. هنر آن دوره متکی بر خیال‌های روشن و زنده از موقعیت‌ها، چه واقعی و چه فراواقعی است، نه به صورت مطلق. دکارت گفته است: افسون افسانه‌ها ذهن آدمی را بیدار می‌کند. پس صفت بارز معماری باروک تعامل فعالانه‌ی عناصر آدمی‌وار در یک نظام پویای فضایی است. اما تعامل بدین معنا بود که انسان بر وجود خود آگاه‌تر شد و در بلند مدت، آنچه بایستی نظام را پایدارتر می‌ساخت موجب فروپاشی آن گردید. (ص ۳۹۰، س ۳).

عصر روشنگری

فصل ده: سده‌ی نوزدهم میلادی، سده آشفتگی و انحطاط، عصر روشنگری، با ورود صنعت به زندگی مردم، معماری تازه‌ای با مصادیق جدید آرام آرام شکل گرفت. آثار مهم این دوره ترکیبی از آهن و شیشه، با اعتراضاتی به تاریخ همراه بود. در سال ۱۸۲۶، فروشگاه‌های بزرگی طراحی شد که مبنایی برای معماری فناورانه نیمه‌ی دوم سده نوزدهم شدند. باروهای سنتی شهرها حذف شدند. کارخانه‌ها، راه‌آهن و محلات پرجمعیت پدید آمدند. سایه سنگین بلوک‌های ساختمانی در شبکه شطرنجی پررنگ شد. حاصل کلام این که به قول مامفورد: درست در همان لحظه‌ای که در سرتاسر تمدن غربی، شهرها به شمار بسیار تکثیر شد و گسترش یافت، ماهیت و هدف شهر یکسره از یاد رفت (ص ۳۹۹، س ۴). چنین به نظر می‌رسد که معماری از توجه به مصادیقی چون کلیسا و کاخ خارج و یادمان، مسکن، تالار، کارخانه و ساختمان اداری و هم‌چنین شهر در کلیت خود مورد توجه قرار می‌گیرند. مفهوم باغ شهر هوارد (۱۸۹۸) هاوئرد و اندیشه شهر صنعتی گارنیه (۱۹۰۱) تنها بخشی از این تمرکز و توجه می‌باشند. بنابراین می‌توان گفت که: پیشگامان طرح‌ریزی مدرن برای رسیدن به این هدف در صدد تفسیری تازه از مفاهیم بنیادی محله (مرکز) و معبر (تداوم خطی) و حوزه (منطقه بندی) برآمدند» (ص ۴۰۲، س ۱).

معنا در این سده وسعت و گستردگی فوق‌العاده‌ای می‌یابد. یادمان مظهر میل به بازگشت به صور مثالین اولیه بود؛ معنای اصلی‌ای که در آن تعین می‌یافت وجدان کردن ابدیت بود. موزه را در کلیسای زیباشناسی می‌شمردند، جایی که در آن همه آثار انسان را گرد آوردند و مظهر معبدی تازه برای پرستش همه خدایان هنر (موز)ها است. در مسکن، فضای کوچک و کارآمد عالم خصوصی را بیان نمادین حقیقت می‌شمردند. سرانجام نمایشگاه مظهر ارزش‌های جامعه سرمایه‌داری جدید بود و کارخانه و ساختمان اداری مظهر نیروهای تولیدی آن در کل، اقسام فراوان بناها نشان می‌دهد که چگونه صور منسجم و ذومراتب زندگی گذشته از میان رفت و جای خود را به کثرت‌مداری در معانی‌ای داد که اعتبارشان مساوی بود و به طرق گوناگون با هم تعامل می‌کردند. (ص ۴۰۳، س ۲). اندیشه حاکم بر دسته‌بندی بناها در سده نوزدهم پیشنهاد می‌کرد که: برای هر یک از اقسام بنا سبکی را برگزینند که با آن قسم بیشترین مباینت را دارد. کلیساها را معمولاً به سبک گوتیک ساختند، اما موزه‌ها و دانشگاه‌ها یا موزه‌های دانش را به سبک



لوئیس سالیوان: بنای گارانتی، بوفالو، ۱۸۹۴ ـ ۱۸۹۵

کلاسیک» (ص ۴۰۷، س ۱۴). اگر چه در این راستا بیشتر به نقش صور پرداختند و کمتر به معنای بنیادین آنها توجه کردند.

اما در حوزه شهرسازی در این دوره توجه به معنا بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد: نخستین شهر آرمانی دوره صنعتی، و قطعاً جذاب‌ترین آنها کارخانه نمک شو، بین روستاهای آرک و سانن در نزدیکی بزانسون در شرق فرانسه است. در سال ۱۷۷۴ کلود ـ نیکولا لودو (۱۸۰۶ ـ ۱۷۳۶) به ساخت آن مأموریت یافت و بخشی از طرح جامع او بین سال‌های ۱۷۷۵ و ۱۷۷۹ ساخته شد. طرح استقرار این شهر حاوی دلالت‌های کیهانی است و با طرح شهرهای آرمانی دوره‌های پیشین قرابت دارد. لودو خود شکل مدور این شهر به خلوصی تعبیر کرده است که «خورشیددر دور روزانه‌اش بیان می‌کند.» به علاوه طرح استقرار شهرداری دو معبر اصلی است که بر هم عمودند و نقاط اصلی را مشخص می‌کنند. اما درون مایه شو موجب تفاوت آن با شهرهای آرمانی گذشته می‌شود. این طرح واقعاً چون «شهر اجتماعی» طراحی شده است، چنان که جامعه در مرکز طرح نمادین آن عمل می‌کند. (ص ۴۱۰، س ۶).

این توجه فوق‌العاده به معنای شکلی این نگرانی را به وجود می‌آورد که: مثلاً خانه چرخ‌ساز بایست نماهای مدور می‌داشت، هر چند مقطع آن نشان می‌دهد که شیوه انتظام فضاهای داخلی‌اش متعارف‌تر است و اتاق‌های راست گوشه دارد. گورستان به خصوص جالب است: گورستان به شکل کره‌ای به قطر ۸۰ متر طراحی شده که نیمی از آن در زمین فرو رفته و دخمه‌هایی آن را فرا گرفته است. به گفته لودو، کره باید نماد ابدیت باشد. این گورستان که از وزنی مدور در بالا نور می‌گرفت، با انگاره باستانی محور جهان نیز ملازم بود؛ محوری که از عالم مردگان تا آسمان در بالای آن امتداد داشت. به همه اقسام بناها به یک میزان توجه شده بود؛ لودو گفته است: «امر عظیم از آن همه انواع بناست» (ص ۴۱۶، س ۱۶). در هر حال کثرت مداری، که معمولاً مدرن می‌خوانند، نتیجه طبیعی تحولی است که با معماری روشنگری آغاز شد و با کارکردهای مداری ادامه یافت (ص ۵۲۹، س ۳).

کارکرد مداری

فصل ۱۱: کارکرد مداری در حوزه معماری در اثر یک نیاز به دست آمد: مسائل اجتماعی و انسانی در روزگار ما تا حد زیادی محصول محیطی نادرست و ناکارآمد است؛ و اینکه شاید بتوان وضع انسان را از طریق معماری بهبود بخشید، معماری‌ای که دوباره معانی حقیقی و بنیادین را فراچنگ آورد. (ص ۴۴۱، س ۹). ضرورت توجه و پاسخگویی به این نیاز ، معماران را به سمت و سویی سوق داد که زمینه آن با شروع انقلاب صنعتی فراهم شده بود. سخن دیگر این است که این کتب نتیجه یک اعتراض می‌تواند باشد: «اعتراض به چیزی که معماران آنها را نقش‌مایه‌های مستعمل و ترکیبات آکادمیک تاریخی‌گری می‌شمردند؛ اما کارکردمداری پیش از هر چیزی، هدفی ایجابی داشت که بر باوری مستحکم به انسان و معماری مبتنی بود. بدین گونه بود که این مکتب اهمیت و قدرت آن را یافت تا به جنبشی بین‌المللی بدل شود.» (ص ۴۴۱، س ۱۳).

آنهایی که سردمدار این شیوه معماری بودند، آرزوها و امیال خود را

لوتویش میس فان در روهه: طرح یک بنای اداری شیشه‌ای، برلین، ۱۹۲۰

در طراحی مجتمع‌های مسکونی می‌جستند. بنابراین برای آنها توجه به زندگی مردم مهم نمی‌نمود. برای لوکوربوزیه باغ شهر افقی ایده موفقی نبود، بنابراین باغ شهر عمودی را مطرح اما برخی از ویژگی‌های روستا را؛ آفتاب و فضا و سبزه را مورد توجه قرار داد. او در این روش پنج نکته را مد نظر قرار داد؛

ـ با شمع‌هایی بنا را بر فراز زمین برمی‌افرازند تا تداوم فضایی و تردد آزاد ممکن شود؛

ـ وجود باغی بر روی بام

ـ پلان آزاد

ـ پنجره‌های ممتد

ـ نمای آزاد (ص ۴۵۰، س ۳).

در این شیوه، معنا در معماری، با تحلیل باهاوس، به عنوان یک بنای مدرن مترادف است: فلسفه آموزشی باهاوس درصدد ایجاد ترکیبی جدید از هنر و فناوری بود، یعنی برخوردار کردن فرآورده‌های ماشین از محتوای واقعیت و معنا. باهاوس برای نیل به این هدف، هم می‌خواست نیروی فردی بیان خویشتن را آزاد کند و هم زیباشناسی‌ای عینی و مبتنی بر معرفت علمی پدید آورد» ص ۴۵۷، س ۱۹).

از میان تجربه‌های موفق لوکوربوزیه در این روش، بنای سرای ساووئلا (ویلا ساوا) در پوئاسی است. اشاره ونتوری به معنای حریم

خصوصی در این خانه جالب می‌نماید: نظم درونی آن با کارکردهای متکثر خانه و مقیاس خانگی و اندک رازی که به معنای حریم خصوصی، در آن نهفته است مناسب دارد» (ص ۴۵۷، س ۱۹).

از میان تجربه‌های موفق لوکوربوزیه در این روش، بنای سرای ساووئا (ویلا ساوا) در پوئاسی است. اشاره ونتوری به معنای حریم خصوصی در این خانه جالب می‌نماید: نظم درونی آن با کارکردهای متکثر خانه و مقیاس خانگی و اندک رازی که به معنای حریم خصوصی، در آن نهفته است مناسبت دارد. (ص ۴۶۵، س ۸).

به لحاظ توجه به معنا، با جست و جو در آثار معماریان کارکرد مدار، در مجموع می‌توان به دو کوشش اصلی را برای آن تبیین نمود: «ایجاد وحدت میان صورت و کارکرد و کشف دوباره معانی ذاتی. نخستین هدف را پلان آزاد محقق ساخت، که با استفاده از سازه اسکلتی مستقل و منتظم میسر شد. دومین هدف موجب ترجیح حجم‌های اولیه هندسی و پرهیز از کاربرد نقش مایه‌ها و تزیینات سنتی شد (ص ۴۷۶، س ۵). اما همین اصرار زیاد بر موجب شد که رویکرد کارکرد مدارانه به تمایز بین کارکرد و صور بیانجامد. در نتیجه این شیوه معماری: به آسانی به مجاورت ماشینی و بی‌روح بخش‌هایی جدا از هم بدل شد و رو به انحطاط گذاشت» (ص ۴۷۶، س ۱۴). علت این امر را در طی سده نوزدهم در این می‌دانند که نمادپردازی حقیقی جای خود را به بازی تصنعی با قالب‌های خشک داد. اگر چه آنها در جست‌وجوی تطابقی میان صورت و محتوی بودند. با این حال مؤلف در جست و جوی رابطه معنا در معماری نظر کلی خود را بدون هیچ گونه استدلال منطقی این گونه بیان می‌کند که: از آنچه گفتیم چنین برمی‌آید که خطاست اگر تصور شود که معماری کارکرد مدارانه صرفاً به کارآمدی در معماری علاقه داشته است. کارکرد مداری، مانند دیگر جنبش‌های بزرگ تاریخی، پیش از هر چیز به معانی دل بسته بود؛ یعنی به این موضوع که به انسان پایگاهی وجودی داده شود» (ص ۴۸۰، س ۹).

کثرت مداری

فصل ۱۲: از نظر مؤلف: هدف اصلی رویکرد کثرت مدارانه به «صورت معماری» نیل به شخصیت سازی فردی در بناها و مکان‌هاست (۴۷، س ۶). واکنشی در برابر رویکرد کارکردمدارانه اولیه که تنوع در شخصیت و حالت بنا را به ندرت مجاز می‌شمرد. معماری کارکردمدارانه در شرایطی شکل گرفت که به دلیل دو جنگ جهانی انسان‌ها روحاً و جسماً مکان خود را ترک کرده بودند. پس از آن انسان‌ها بازگشتی جدی به مکان را پی گرفتند و در نتیجه معماری کثرت مدارانه که عملاً پس از جنگ دوم جهانی فرصت بیان معماری خود را یافته بود مفاهیم مکان، معبر و حوزه اهمیت خود را بازیافتند: روح مکان فحوای معماری کثرت‌مدار را تشکیل می‌دهد؛ اما نه چون حالتی منفک و منعزل، بلکه به قول لویی‌کان، چون «عالمی در دل عالم دیگر» (ص ۴۸۷، س ۱۵).

آثار میس فان‌در روهه پس از جنگ در جست و جوی این کلام است تا شعار معروف روش کارکردمدارانه سولیوان که «صورت از کارکرد پیروی می‌کند» را براندازد و فضایی بسازد تا کارکردها را در آن بنشاند. لوکربوزیه اما پرشورتر از بقیه، موفق به ایجاد معماری یادمانی راستین مدرن شد، یعنی بناهایی که از طریق حضور حجمی‌شان صفاتی را که

لوئی کان: بنای مرکز تحقیقات پزشکی ریچاردز، فیلادلفیا

به جامعه مخاطبشان هویت می‌بخشد به بیان نمادین درمی‌آورند» (ص ۴۹۲، س ۱۶). اما لویی‌کان در جست و جوی ساختن بنایی که چیزی بیش از ظرف کارکردها را داشته باشد، بود. بنابراین گفته می‌شود که: این قول گزیرناپذیر است با کان، همچون رایت در زمان معماری از نو آغاز شد» (ص ۴۹۲، س ۲۳).

اما با تلاش لوکربوزیه در رسیدن به معنا، کلیسای رونشان، نشان از تولد نوعی معماری پرمعنای دینی می‌داد. آنچه برای همگان جالب بود آشکار شدن همه آنچه در بیانیه‌های معماران ممنوع بود؛ حجم مجسمه‌وار، سوراخ در دیوار، منحنی‌های معنادار. پس از حدود دویست سال از ساخته شدن آخرین کلیسای باروک: ظهور و نشان نشانه احیای علاقه به معانی بنیادین وجودی است. (ص ۵۰۸، س ۲۰). پس از آن شارون با طراحی فیلارمونی در برلین، معماری را بیشتر در خدمت معنا قرار داد. باکما، معمار و شهرساز هلندی با دیدن آن گفت که: این است روشی که شهرهایمان را باید مطابقش بسازیم. سپس مؤلف ادامه می‌دهد که: اما برای ساختن چنین بناهایی به نیروهایی روحی‌ای نیاز داریم که مراکز معنادار فراهم می‌آورند. فقط در این صورت است که محیط در پیرامون مکان‌های مربوط به اعمال مهم شکل می‌گیرد.» (ص ۵۱۸، س ۳).

مؤلف به این مسأله توجه اساسی دارد که: هدف کثرت مداری این است که کل یافته‌های معنادار آدمی را دوباره بالقوه در دسترس نهد (ص ۵۳۰، س ۷).

منابع:

موریس ، جیمز. تاریخ شکل شهر، ترجمه: راضیه رضازاده، دانشگاه علم و صنعت ایران، ۱۳۶۸.

بنه ولو، لئوناردو. آشنایی با تاریخ معماری ، ترجمه: علی محمد سادات افسری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۱.

معین، محمد. فرهنگ فارسی، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۰.