معماری

آلن
ترجمه موگه رازانی

آلن فیلسوف نامدار فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۶۸) بیشتر آثارش مجموعه‌ای هستند از گفتارهای فلسفی و اجتماعی که نویسنده قبلاً آنها را در روزنامه‌ای منتشر کرده و بعد به صورت کتاب درآورده است، از قبیل *گفتارها دربارهٔ ادبیات*، *گفتارها دربارهٔ قدرت*، *گفتارها دربارهٔ زیبایی‌شناسی* و غیره، اما در این میان چند کتاب دیگر نیز دارد که جزو این گفتارها نیست و اصلاً به صورت کتاب نوشته شده است. یکی از این کتاب‌ها *نظام هنرهای زیبا* است که یکی از متوازن‌ترین آثار آلن است. نویسنده در این کتاب همه هنرها را روشمندانه تحلیل کرده و نیز قوانین مهم زیبایی‌شناختی را به میان کشیده است. وی در آغاز کتاب گفته است که هنر در ارتباط تنگاتنگ با آئین‌ها و مناسک مذهبی است «هنر نیز همان کاربرد آئین‌ها را دارد، یعنی به انسان امکان می‌دهد که شور درون را با دادن شکل معینی اظهار کند.»

«در این اثر پس از کلیاتی دربارهٔ تخیل خلاق و اشیاء و اندام‌های انسانی نخست به هنرهایی از قبیل موسیقی و رقص و تئاتر و نیز شعر و بلاغت پرداخته که آن‌ها را هنرهایی ناایستا نامیده است و بعد بحث هنرهای ایستا را با معماری شروع کرده که می‌توان گفت آن را به هنرهای دیگر اولویت داده است. به گفتهٔ آلن، معماری هنر نیرو و هنر بی‌ریا است که در آن همه چیز برای نشان دادن استحکام و وزن پایه‌ریزی شده است.»

گفتنی است که آلن این اثر را در سال ۱۹۲۰ منتشر کرده است و نوشتن آن را در طول جنگ اول جهانی هنگامی که در سنگر به سر می‌برد به پیشنهاد یک افسر علاقه‌مند به زیبایی‌شناسی انجام داده‌است.

رضاسیدحسینی

۱. هنرهای ایستا و ناایستا[1]

در اینجا بحث هنرهای ناایستا ـ هنرهایی که لازمه آن تکرار عمل انسان است ـ پایان می‌گیرد. متوجه شدیم که هنرهای ناایستا تحت تأثیر کم‌رویی و ادب و نیز به تبعیت از قوانین زمان که تغییری دائمی و بی‌بازگشت را تحمیل می‌کند، به‌صورت نشانه‌هایی مطالعه شده، به هم پیوسته و مدام در حال تغییر ظاهر می‌شوند؛ نشانه‌هایی که قابل کنترل نیستند و همواره به توهمی شبیه به آنچه در تئاتر از طریق نقاب‌ها، لباس‌ها و صحنه‌آرایی القا می‌شود، گرایش دارند. هیچ چیز در آنها قوی و باداوم نیست.

اینک معماری نوع دیگری از آثار را به ما نشان می‌دهد که عمل انسان دیگر تغییری در آنها به وجود نمی‌آورد و مدیریت نمایش، انتخاب لحظه‌ها، دیدگاه‌ها و توالی آنها را به عهده تماشاگر می‌گذارد. این ویژگی در تمامی هنرهایی که به مطالعه آنها خواهیم پرداخت، مشترک است. این دسته‌بندی به هیچ‌وجه اتفاقی نیست، زیرا باید توجه داشته باشیم که مجسمه، نقاشی و نوشته، ابتدا در دل بناهای مهم جا داشته‌اند. به‌علاوه، نقاشی هنوز منتظر است تا به آن نگاه کنیم و کتاب منتظر است که خوانده شود. بنابراین تماشاگر می‌تواند هر چند بار که می‌خواهد و آمادگی دارد، به‌تنهایی، بدون شتاب و بدون پیروی از ضرب‌آهنگی خاص از آن دیدن کند. در حالی که موسیقی بسیار پیش از آن که شنونده به آن فکر کند، او را در خود غرق می‌کند و اگر هم لحظه‌ای غافل شود، موسیقی را دوباره برای او آغاز نمی‌کنند. پس چنین شرایطی، نیاز به توجهی پرحوصله، بی‌طرفانه و حتی بی‌وقفه و ممتد دارد؛ قدرت القایی هنرهای ناایستا که تئاتر نیز استفاده‌ای بی‌رویه از آن می‌کند، همین است. در اینجا تحسین و انتقاد نمی‌توانند در کنار یکدیگر قرار گیرند؛ ذهن از کاوش در لحظه نصیبی نمی‌برد و به‌علاوه از عهده آن نیز برنمی‌آید. شرح و بسط مطلب از ذهن نتیجه نمی‌شود بلکه از طریق خود اثر و به تبعیت از گام‌های مؤلف صورت می‌گیرد. بنابراین برداشتن گامی فراتر از نمود ظاهری یا حتی مورد تردید قرار دادن آن به هر شکل ممنوع است؛ خواه تفسیر منظور گوینده برخلاف میل او باشد، خواه تجزیه یک ترکیب صوتی و یا مطرح کردن هزاران سؤالی که به ذهن خواننده خطور می‌کند. تسلسل و توالی است که این هنرهای جادویی را اداره می‌کند، صورتی صورت دیگر را می‌زداید؛ بنابراین همانند اصول اندیشه‌ای بدون واسطه است که نمی‌تواند بدون یک توالی جدی دوام بیابد. با فراموش کردن این موضوع، تئاتر، شعر و حتی موسیقی همواره یک خلاء، نقطه ضعف و نکته‌ای کودکانه خواهند داشت. از این رو، یک ذهن غیر متمرکز، ذهنی که فقط گهگاه به موضوع توجه می‌کند اما به‌راحتی اطراف آن می‌چرخد، هرگز به‌قدر کافی تحمل موسیقی، نمایش و به‌خصوص سخنرانی را ندارد. سقراط می‌گفت: «وقتی به پایان سخنرانی‌ات برسی، من هنوز در ابتدای آن هستم.»

بنابراین در تمام هنرهای ناایستا نیرنگی وجود دارد که باید آن را پذیرفت و در مقابل آن، ویژگی اصلی معماری، نمونهٔ تکامل‌یافته هنرهای ایستا که هیچ نوع نیرنگ حتی نیرنگ ظاهری را نمی‌پذیرد قابل درک می‌شود. به همین دلیل است که دیوار بدون ضخامت یا ستون‌های بی‌مصرف، به هیچ‌وجه برایمان قابل تحمل نیستند. در معماری، این هنر بی‌ریا، همه چیز برای نشان‌دادن استحکام و وزن است؛ شاید حتی هدف مجسمه‌های بدوی نیز نشان دادن استحکام آنها بوده باشد.

همین ویژگی در اثاثیه خانه نیز که لازم است چوب یا فلز محکم و توپر باشند، وجود دارد. این شرط در

پیکرتراشی کمتر مشهود است اما شاید بتوانیم در این هنر و همین‌طور در نقاشی برای آن معادلی بیابیم. به یاد داشته باشیم: معماری هنری است که به هیچ‌وجه دروغ نمی‌گوید. این موضوع قبل از هر چیز در اصل مفید بودن اجزاء بنا نمود می‌یابد: ردیف ستون‌ها حفاظی است در برابر نور، قوس‌های کمانی از قوس‌های هلالی استحکام بیشتری دارند، پشت‌بند به تحمل وزن گنبدها کمک می‌کند. اما استحکام و تا حدودی صداقت بناها، با حجم و عظمت آنها بهتر آشکار می‌شود. به‌همین سبب حتی می‌توان گفت زیبایی بنا تا حدود زیادی به حجم آن وابسته است. زیبایی اهرام تقریباً فقط همین است و می‌گویند که چیز کمی هم نیست؛ اما به محض نزدیک شدن به بناهای مشهور، عظمت قاعده آنها که تصوری از کل بنا در اختیارمان می‌گذارد، باعث شگفتی می‌شود. شاید به‌همین دلیل باشد که فقط فردی آشنا با بنا می‌تواند آن را درک کند. به‌نوعی می‌توان گفت، آنچه در وهله نخست از یک بنا دیده می‌شود چیزی جز صورت ظاهری نیست. به‌خصوص وقتی که هنوز آن‌قدر به آن نزدیک نشده‌ایم تا حجم واقعی‌اش را نسبت به بزرگی و قدرت بدن انسان مورد قضاوت قرار دهیم. به‌همین سبب است که حتی اگر به طرح روی کاغذ از نزدیک هم نگاه کنیم، باز هیچ تصوری از بنا به ما نمی‌دهد. در واقع طرح، آن را از راه ظاهری تغییرناپذیر، کاملاً متضاد با ویژگی اصلی بنا که منبع واقعی ظواهر بی‌شمار است، در حد مجموعه‌ای از تصاویر تنزل می‌دهد. بنابراین در اینجا، ماندگاری یک ویژگی جانبی نیست. استحکام از ما دعوت می‌کند تا حوصله کنیم و باز به آنجا برگردیم. نکته جالب در ویرانه‌ها نیز، همین قدرت ماندگاری است که جراحت‌های زمان آن را تأثیرگذارتر هم کرده است. دلایل بی‌شماری برای دوست داشتن اشیاء قدیمی داریم، این نوع پایداری فرم با چشم‌های ما حرف می‌زند. در حالی که یک لایه نازک فلزی یا یک قرنیز گچی تزویرهایی هستند که از روی شکل تزئین‌ها می‌توانیم آنها را حدس بزنیم. در مورد آنها زمان عدالت را برقرار می‌کند، زیرا به ویرانه‌های زشتی بدل می‌شوند.

۲.پرسپکتیوها

از هنگامی که معماری علمی سعی کرد جای معماری مردمی را بگیرد، نتایج آن نشان داد که ساختن یک بنای زیبا براساس طرح روی کاغذ، کار دشواری است. واقعیت این است که باید برای نشان دادن تمام حالت‌های یک بنا و انتقال از یکی به دیگری، هزاران طرح کشید. یک معمار بسیار ارزشمند، در کار ساخت کلیسایی گوتیک در شهر روآن[۲] موفقیت چندانی نداشته است. گمان می‌کنم دلیلش را بتوانم حدس بزنم. او برج‌های مخروطی‌شکلی طراحی کرده که هنگام تماشا از دور بسیار متناسب‌اند، درست به‌همان صورتی که در طرح معماری می‌توان مشاهده‌شان کرد؛ اما موقعیت زمین اجازه نمی‌دهد به‌اندازه کافی از بنا فاصله بگیریم، بنابراین می‌بایست رهگذری هم که در حال عبور سرش را بلند می‌کند، در نظر گرفته شود. هر کدام از ما تا به حال متوجه شده‌ایم که کلیساهای جامع چقدر خوب از پیچ کوچه‌ها دیده می‌شوند و چطور قطع شدن خطوط، ناگهان عظمت را به نمایش می‌گذارد. این گونه تأثیرهای پرسپکتیو، در زیر گنبدها باز هم قوی‌ترند، اما بیشتر از همه حرکت ماست که با جابه‌جاکردن خطوط، آن‌طور که باید و شاید، عمق‌ها را حفر می‌کند. در بیرون کلیسا نیز، به محض آن که شروع به راه رفتن می‌کنیم، با جابه‌جا شدن ظاهری هر کدام از قسمت‌ها، بنا عظمت بیشتری می‌یابد. همان‌طور که می‌دانیم این جابه‌جایی‌ها وقتی محسوس‌ترند که فرم قسمت‌های دورتر و نزدیک‌تر با

یکدیگر تداخل می‌یابند. به این ترتیب این عظمت ایستا در حرکت شگفت‌زده ما شکل می‌گیرد؛ اما به محض این که بی‌حرکت می‌مانیم، تمام آن عظمت به خواب می‌رود. زیرا واقعیت این است که هر پرسپکتیوی با حرکت ما عمق می‌یابد ــ پرسپکتیوهای واقعی نه مصنوعی ــ و بیشتر از همه آنهایی که نتیجه قرار گرفتن اشیاء شبیه به هم و کم و بیش یک اندازه در فاصله‌هایی متفاوت از ما هستند. برعکس در پرسپکتیوهای تقلیدی، مثل آنچه در نقاشی می‌بینیم، واضح است که حرکت ما توهم موجود را از میان می‌برد. زیرا درختان یک جنگل یا ستون‌های یک کلیسا در تابلوی نقاشی، امکان این حرکت نامنظم، این تعقیب و گریزها و این محو و ظاهر شدن‌ها را در اختیارمان نمی‌گذارد. باید به این نکته نیز اشاره کرد که حرکت ما در فضای آزاد باغ‌ها، خطوط مجسمه‌ها را در فاصله واقعی‌شان قرار می‌دهد. اما این تأثیر هم باز مربوط به معماری است. وقتی مجسمه به‌تنهایی در نظر گرفته شود، معدلی از این دو است. می‌توان ظاهر آن را با یک حرکت تغییر داد؛ اما خود حرکت، در حین انجام آن بیشتر ظاهر یک حرکت را القا می‌کند که تقریباً همیشه با حرکت مورد نظر مجسمه‌ساز متفاوت است. به همین دلیل، لحظه‌ای که ما جابه‌جا می‌شویم، لحظه مناسب توجه کردن به آن نیست. شاید همین شرط است که مجسمه مستقل و مجزا را از بنا طرد می‌کند، زیرا حرکت‌های ظاهری که تأثیر خاص بناها هستند به مجسمه لطمه می‌زنند. در واقع، بنا با حرکت و توقف ما باز و بسته می‌شود؛ زیبایی معماری رخ می‌نماید، پنهان می‌شود، تغییر می‌کند، تثبیت می‌شود و به همین سبب می‌توان آن را واسطه‌ای میان هنرهای ایستا و ناایستا دانست.

بدون شک معماران بی‌پیرایه دوران گوتیک از این راز آگاه بوده‌اند، زیرا در هر نقطه‌ای از بناهایشان یا اطراف آنها، چشم همواره با پرسپکتیوهای ناایستایی درگیر است که از طریق آنها هوا به شیء تبدیل می‌شود و فضا وسعت می‌یابد. اما این تأثیرهای نیرومند، تنها به‌وسیله یک عابر یا مهم‌تر از آن، چشم فردی آشنا با محل که مدام در اطراف و درون بنا رفت و آمد می‌کند، قابل دیدن است و هیچ نقشه‌ای قادر نیست از قبل آن را نشان دهد. پس در این صورت بهتر است بنا، بدون هیچ هدف دیگری جز عظمت و استحکام و با تبعیت از احتیاج و الگوها، پیش روی معمار ساخته شود.

هنر باغبانی با تغییر کمتری روبرو بوده است، زیرا طبیعت اشیاء مانع از آن می‌شود که به دنبال ایجاد فرم‌های زیبا برای تماشاچی بی‌حرکت باشیم. هیچ‌کس به یک باغ مثل یک نقشه از بالا نگاه نمی‌کند. بنابراین باغبان به‌طور طبیعی به دنبال پرسپکتیوها، خیابان‌ها، میدان‌گاهی‌ها، پیچ‌های زیبا، محو و ظاهر شدن نقاط دید و کشف چیزهای تازه است. وجود آن همه پلکان، سکو و پیچ‌وخم‌هایی که ظاهر اشیای این مکان‌های آرام را هر لحظه تازه و بزرگ می‌کند، به‌همین دلیل است. مجسمه‌ها، قرنیزها و شبه ستون‌ها نیز با به وجود آوردن نقاط متحرکی که باعث تقویت عمق‌ها در میان این توده‌های گیاهی می‌شوند، به این موضوع کمک می‌کنند. بنابراین یکی از قوانین معماری می‌تواند محسوس کردن عظمت باشد. بارها شنیده‌ایم که می‌گویند برج ایفل به‌هیچ وجه زیبا نیست؛ اما در زیر کمان‌های آن، نزدیک یکی از پایه‌هایش بایستید و به سه کمان و پایه دیگر نگاه کنید. همیشه احساسی قوی به شما دست می‌دهد که نمی‌تواند با زیبایی بی‌ارتباط باشد. فقط چند تقسیم میانی کم دارد تا فاصله را از طریق حرکت ما محسوس‌تر کند. تلاقی‌های بی‌نظمی که نگاه در آنها گم می‌شود، از نظر من به هیچ وجه تقسیم نیستند. بدون شک یکی از دلایل زشتی بناهای آهنی این است که سازنده آن مجبور است میان

پایه‌ها و قوس‌ها، فضاهایی خالی به وجود آورد. در این صورت تنها راه نجات او، بستن این فضاها به‌شکل مصنوعی است. اما همان‌طور که گفتیم کوچک‌ترین نیرنگ هم به بنا لطمه می‌زند. بنابراین درمان بدتر از خود بیماری می‌شود.

۳.فرم‌ها

خطوط همراه با امضای یک استاد خطاطی به هیچ وجه زیبا نیستند. شاید باید بگوییم که یک تزئین آزاد هرگز نه زیباست و نه طرفدار دارد. برعکس، در حجم و کمان‌های یک پل آب‌رسانی که منحصراً به‌وسیله مصالح و برای هدف مشخصی شکل گرفته است، به‌راحتی می‌توان زیبایی را یافت. جالب است که یک انسان خوش‌ذوق و ماهر هرگز نمی‌تواند فرمی زیبا را، حتی اگر هزار بار هم تلاش کند، جز با تقلید از اشیای واقعی و الگوهای قدیمی خلق کند. به‌همین دلیل، خیلی زود نتیجه می‌گیرند که زیبایی فقط در فرم‌های طبیعی یا تثبیت شده وجود دارد. اما به این سادگی‌ها نیست، زیرا همه اشیاء و آثار هنری به یک اندازه زیبا نیستند. با این حال در آثار نقاشی، طراحی و به‌خصوص نثر ساده، آزادی خطرناکی وجود دارد که نتایج آن نشان داده است، تخیل سرگردان چه حاصلی می‌تواند داشته باشد. بدون شک قدرت معماری در این است که همیشه آثارش از قانون جاذبه زمین و شرایط اقلیمی پیروی می‌کنند، و همین موضوع وسیله و بهانه‌ای برای عمل انسان می‌شود. این مسئله با اصول نیز منطبق است، زیرا وقتی مانع به عملکرد صرف محدود شود، آزادی انسان بهتر به بار می‌نشیند. در حالی که ابداع آزاد، در واقع تنها بی‌نظمی احساسات و کوچکی انسان را نشان می‌دهد.

به هیچ وجه این‌طور نیست که باغبان می‌تواند هر کار دلش بخواهد بکند؛ فاصله میان درختان، یا فاصله میان یک برته گل سرخ با دیگری، نحوه قرارگیری گیاهان سبز برحسب نور خورشید و شرایط آب‌وهوایی، موانعی در برابر هوس‌های او ایجاد می‌کنند. هنر گل‌آرایی بی‌قیدتر است چون موانع کمتری بر سر راهش قرار دارد؛ در واقع یک دسته گل به‌زحمت چیزی شمرده می‌شود. برعکس، هنر معمار از راه انواع قید و بندهای اجباری مثل محل قرارگیری پشت‌بندها یا ناودان‌ها، با قدرت تمام به اثبات می‌رسد. باید به این نکته نیز توجه داشت که معماری واقعی هرگز این‌گونه محدودیت‌ها را پنهان نمی‌کند و بدون شک ویژگی نبوغ او نیز همین است که آنها را بدون هیچ نیرنگی می‌پذیرد. به این ترتیب بناهای عظیمی که محکم و استوار بر روی زمین جای گرفته‌اند، درس‌های بسیار خوبی به شمار می‌روند. پس بد نیست به یاد داشته باشیم که نسبت‌های به‌قاعدهٔ ستون‌های یونانی برگرفته از نسبت‌های تنه درختانی بود که ستون‌ها جایشان را گرفتند، طاق رومی به‌نوعی تنها یک تدبیر بنایی بود و سقف‌های نوک‌تیز خانه‌های قدیمی متناسب با باد و باران و مصالح شکل گرفتند.

بدون شک با توسعه صنایع و حمل و نقل، آزادی بیش از حد یا بهتر بگوییم، بوالهوسی‌هایی در خانه‌های جدید که معمار مصالح را برحسب ایده‌های خود تنظیم می‌کند، به چشم می‌خورد. به‌همین سبب ایده‌هایش نیز بیش از اندازهٔ مشهود انتزاعی و فقیر است؛ ایده‌هایی سطحی و بدون ریشه که تزئین به‌هیچ وجه با آن تلفیق نمی‌شود. خانه قدیمی چنان قدرت اثباتی دارد که حتی می‌تواند پیرایه‌های زشت را هم تحمیل کند. تا وقتی حجاری فقط یک تزئین است لازم نیست زیبایی خود را داشته باشد اما باید درکل حجم جای گرفته باشد. عده بسیاری، خطوط ساده این زیبایی اسیر را به قشنگ‌ترین مجسمه‌ها ترجیح می‌دهند. این‌گونه شکل‌های ساده،

به‌صورت مجزا زشت خواهند بود، اما در بنا جای خود را دارند. به‌همین سبب هر چه برجستگی آنها کمتر باشد، پرمعناتر می‌شوند و زمان با محوکردن و بازگرداندن آنها به فرمی کلی، کار را به اتمام می‌رساند. بدون شک نقش‌برجسته‌ها و قاب‌بندی‌های زینتی که بخشی از معماری‌اند، ابتدا اثر زمان بوده‌اند. در واقع زمان، با عریان‌کردن فرم‌های ماندگار، بناهای زیبا را می‌آراید و الگوهای زیبایی را که بدون آنها کاری از معماری ساخته نیست، عرضه می‌کند. بنابراین، فقط کافی است نبوغ انسان زیبایی آثار خود را تشخیص دهد. حتی خانه‌های قدیمی هم زیر بار زمان چنان نشست می‌کنند که در نتیجه آن، خطوط زیبا و فرم‌های مفید، هم‌زمان رخ می‌نمایند. به این ترتیب است که وجدان صنعت‌گر با نبوغش برابری می‌کند. خانه‌های روستاییان (البته منظورم خانه‌هایی است که ماندگارترند) همانند عناصر طبیعت با زمین تلفیق می‌شوند. اما به هر حال عمل انسان در آن قابل شناسایی است. به این ترتیب فایده، تقلید و تأثیر زمان فرم‌ها را تعیین می‌کنند و همین مسئله به‌اندازه کافی ثابت می‌کند که چرا معماری مردمی تا این حد بر معماری علمی پیشی می‌گیرد و هیچ هنری تا این حد بازی‌های تخیل را محدود نمی‌کند. میکل‌آنژ می‌گفت هیچ هنرمند بزرگی نیست که معماری را تجربه نکرده باشد. این نکته تفکری مبهم اما عمیق است و حقیقتی به شمار می‌آید: زیرا اولاً معماری دو هنر اصلی دیگر یعنی نقاشی و پیکرتراشی را با هنر تزئین که بر هر دوی آنها مسلط است، هدایت و مدیریت می‌کند. اما نکته دوم، گرچه سخت‌تر دیده می‌شود، این است که شکل‌های غیرمادی در تمام هنرها زشت‌اند و عمل باید مانند اندیشه کاملاً به موضوع نزدیک باشد. از هیچ چیز بهتر از ستون‌های محکمی که همواره اندیشه را به سمت زمین هدایت می‌کنند، نمی‌توان این درس را گرفت. اندیشه در زیر این گنبدها حرکت واقعی خود را می‌یابد، همواره رو به بالا می‌رود و دوباره بازمی‌گردد.

۴.نشانه‌ها

بناهای یادگار نخستین نوشته‌ها هستند، زیرا خط فقط نشانه‌ای ماندگار است. این زبان نیز مثل آن دیگری، بدون آن که در موردش فکر شود، به وجود آمد. فکر چیدن توده‌ای سنگ بر روی یک گور یا احتیاط‌های حفاظتی برای مقابله با حمله حیوانات، کاملاً طبیعی و خودبه‌خودی بود. نخستین نوشته روی قبر نیز همین‌گونه بود و پیرایش‌های بعدی، تغییری در شکل کلی آن نداد. فقط مردم بعد از پی بردن به این علائم طبیعی، تصمیم گرفتند آنها را نمایان‌تر و چشم‌گیرتر بسازند، کاری که به خلق گنبد، هرم و مخروط انجامید و بدون شک رابطه میان ارتفاع و پایه در یک بنای خوش‌تناسب، همیشه یادآور مقبره‌های اولیه است. این‌گونه نشانه‌ها بیشتر با حجم‌شان تأثیرگذارند تا ارتفاع‌شان، همان‌طور که در کلیساهای جامع می‌بینیم: وقتی از دور به آنها نگاه کنیم تمام شهر پایه‌شان را تشکیل می‌دهد. این ارتباط میان شکل شهر و کلیسا در آمیَین [۳]، بورژ [۴] و حتی سواسون [۵]، اما به‌شکلی ملایم‌تر، دیده می‌شود. وقتی این نشانه سنگی از لابلای شاخ و برگ درختان دیده شود پرمعناتر است؛ حجمی که نور را متوقف می‌کند بهتر از یک برج مخروطی بلند و قوی به چشم می‌آید.

صلیب، نشانه‌ای کاملاً متفاوت است و همان‌گونه که در صلیب‌های چوبیِ نه چندان بلند، بی‌پیرایه و تقریباً غیرمادی اما بسیار چشمگیر آن دوران غم‌انگیز دیده‌ایم، شاید بهترین نوع نشانه باشد. طبیعت صلیب نمی‌سازد؛ این زوایای مساوی نشانه انسان‌اند. این نشانه، افسانه‌های زیادی را در خود حمل می‌کند اما بی‌هیچ واسطه‌ای

قابل احترام است. نشانه‌ای است کاملاً عریان که اراده در آن به خوبی رخ می‌نماید. نشانه‌ای که بیانگر چیزی جز خود نیست و به همین سبب انسان را به یاد انسان می‌اندازد. تمام ایده‌های بزرگی که در مورد آن داریم به همین جا ختم می‌شوند و تصویر مصلوب چیزی به آن نمی‌افزاید، نشانه با صدای بلند حرف می‌زند و در تنهایی و طبیعت صدایش باز هم بلندتر است. در میان این همه زجر و شکنجه، دست کم تنهایی به‌کمک نشانه شکست می‌خورد.

به این ترتیب می‌بینیم که زبان طبیعی ابنیه به چه معناست. این که چگونه قواعد و انتزاع به آن راه یافتند چیزی است که شاید بتوان از طریق خطوط هیروگلیف به آن پی برد؛ و همه جا هیروگلیف وجود دارد، بیشتر از آنچه فکرش را می‌کنیم. مار، شیمرا، اژدها یا اسب بالدار برای ما شخصیت‌های آشنایی هستند، اما به‌احتمال قوی باعث تعجب باستان‌شناسان دو یا سه هزار سال دیگر خواهند شد. نقاشی و پیکرتراشی که ابتدا به‌شدت وابسته به بنا بودند و بی‌شک با جدا شدن از آن، ضعیف و آواره گشته‌اند، از همین زبان زاده شده‌اند. اما باید در اینجا آنها را فقط به‌عنوان نشانه درنظر بگیریم. ویژگی این زبان برخلاف آن دیگری که همه‌چیز را در قالب حروف بسط می‌دهد، این است که همه‌چیز را در یک شیء جمع می‌کند. به‌همین سبب، تنها با یک نگاه کل مجموعه به‌شکلی محصور و بسته، که با این‌حال به نوعی به تملک هم درآمده است، دیده می‌شود. این نوع مطالعه بسیار دلنشین است؛ شاید تنها مطالعه‌ای هم باشد که به جای پرداختن به اندیشه‌ها، به خود اندیشمند می‌پردازد. برای این کار زمان لازم است، هرچند فقط برای فهرست‌برداری از ثروتی باشد که از قبل در اختیارمان قرار دارد.

زیبایی خاص نشانه‌ها همواره به شکلی است که بیانگر چیزی جز خود نیستند. تمثیل‌ها کمی حراف‌تر و بسیار زشت‌ترند؛ اما لابد می‌گویید اصل اولیه آثار زیبا این است که تخیل را به سوی خود جلب کنند، آن را در خطوط پیرامون خود اسیر کنند، جایی ثابت نگه دارند و سرانجام آن را از طریق یک تصویر قوی، خسته کنند و به خواب فرو برند. تا وقتی در نقاشی «باکوس نشسته» در کلیسای سیکستین کاوش می‌کنیم هیچ چیز نمی‌گوید؛ اما اگر فقط به آن نگاه کنیم، به‌اندازه کافی حرف برای گفتن دارد. جالب است که تمام اشکال زیبا، به‌ویژه آن دسته از اشکال که با بنا پیوند خورده‌اند، بیانگر سکوت‌اند؛ به همین دلیل است که در این بناهای مملو از نشانه، سکوت به‌شدت حاکم است؛ زبان ابنیه آن زبان دیگر را حذف می‌کند. اغلب، زبان ارتباط‌ها را تقویت می‌کند و انسان را از یاد می‌برد در حالی که زبان ابنیه تمامی اندیشه را به‌شکلی فشرده و متمرکز، همواره از سمت بیرون به درون، به دور یک مرکز گرد می‌آورد؛ فرم‌ها را هر بار خاموش‌تر، غنی‌تر و با اعتماد بیشتری نسبت به خودشان و نسبت به ما بازمی‌یابیم. به‌طوری که از طریق این نشانه‌ها، کلیه افکار ما مکان و نیروی مناسب خود را می‌یابند. می‌گویند گوته اغلب بحث را رها می‌کرد تا به تماشای تصاویر زیبا برود. به این ترتیب، به افکارش نظم می‌داد؛ نه به این یا آن فکر خود، بلکه به تمامی آنها. زیرا براساس این زبان قوی، ایده‌ها پشت سر هم ردیف نمی‌شوند؛ زمان و کلمه هر دو از میان رفته‌اند. اما در مقابل، آن زبان دیگر همواره مایل است به کمک حرکت‌های بی‌زبان خود که جای کلام را گرفته است، به درون آنها نفوذ کند. نشانهٔ زیبا که قبل از هر چیز سکون، ثبات و انتظار است دقیقاً از همین موضوع پرهیز می‌کند. ابوالهول معروف، این مطلب را به نسبت خوب بیان می‌کند. بیانی که هر چیز قابل گفتن را می‌کشد ــ قتل عام عقاید. با این حال باید همین را هم نوشت تا

به‌رغم عقاید حیله‌گرانه، سبک‌ها از یکدیگر متمایز شوند. اما باید مراقب خشم و بیزاری ابوالهول باشیم.

۵.تزئین‌ها

در اینجا می‌توان ارزش نظم را دریافت. اگر به معماری که دربرگیرندهٔ تزئین است، توجه نکنیم، نمی‌توانیم قواعد پیکرتراشی و نقاشیِ موسوم به تزئینی را دریابیم. برعکس اگر درک کنیم به چه دلیل یک بنا بر ما تأثیر می‌گذارد، به‌راحتی به دو قانون اساسی دست یافته‌ایم. اولین قانون این است که تزئین باید در خود ماده شکل گرفته باشد، درست مثل آن که بخواهد سختی و اجزای آن را بهتر نشان دهد. قانون دوم این است که تزئین هرگز نباید نیازهای ماده و یا کار بنا را بپوشاند. براساس قانون اول، جلا، شیارهای روی ستون و زوایای بسیار برجسته، تزئین به حساب می‌آیند زیرا فقط بادوام‌ترین سنگ‌ها، جلا و تراش را بر خود حفظ می‌کنند. اما قوانین دیگری از این قانون منتج می‌شوند. سنگ‌های سخت به برجستگی‌های خفیف تن نمی‌دهند، زیرا استحکام سنگ، خود باعث درهم شکستن آن در زیر فشار ابزار می‌شود. بنابراین نقش برجسته، قانون زینت‌های حجاری شده است. بدون شک به همین دلیل است که نقاشی‌ها و طرح‌ها نباید ظاهر برجستگی‌های ضعیف را داشته باشند. باید لزوم نشان دادن جنس ماده به کار رفته در نقاشی را نیز به این اصل افزود. این دو شرط جدی، نقاشان را از بازنمایی تمام جزئیات بازداشته و با آن که نقاشی و طراحی را به راهی خشک و بی‌حاصل سوق داده، اما آنها را به مرحله‌ای فراتر از تصویرسازی نیز هدایت کرده است. درمورد تزئین باید بگوییم که روشن است سبک در آن، قبل از هر چیز، شامل فرم‌های ساده شده، برجستگی‌های کم‌حجم و گردن نهادن به شرط مقاومت و دوام است. از طرف دیگر زمان باز هم فرم‌ها را ساده‌تر می‌کند و خطاهای سلیقه را از میان می‌برد، به‌طوری که در اینجا تعالی حاصل سایيده شدن و فرسودگی است. به محض این که هنر تزئینی از این مشکلات رهایی می‌یابد، در فرم‌های مبهم غرق می‌شود و سرانجام گرفتار موضوع مسخره‌ای مثل میل رقابت با خود اشیاء می‌شود. پاسکال می‌گوید: «هیچ‌چیز بیهوده‌تر از نقاشی نیست که می‌خواهد تحسین ما را از طریق شبیه‌سازی اشیایی که اصل‌شان هم برای ما قابل ستایش نیست برانگیزد!» نقاشان بزرگ خوب از عهده این کار برمی‌آیند، اما نقاشان بزرگ زیاد نیستند.

براساس قانون دوم، زینت هرگز نباید محل اتصال سنگ‌ها را بپوشاند. اینجا نیز زمان مسئولیت زدودن نیرنگ‌های حجار را به عهده می‌گیرد. باز هم بنابر همین اصل، هنر وینرای به هیچ وجه نباید استخوان‌بندی سربی را پنهان کند، و البته از عهدهٔ چنین کاری هم برنمی‌آید. این هنرها که نمی‌توانند حیله‌ای به کار گیرند و همین‌طور هنر تزئین سفال‌ها که امکانات بسیار کمی در اختیار دارد، مکتب‌های واقعی پیکرتراشی و نقاشی‌اند. از سوی دیگر، ویژگی تزئین قبل از هر چیز تبعیت از فرم شیئی است که می‌آراید. در اینجا شباهت بی‌نظیری میان هنرهای تزئینی و آثار نوشته شده می‌یابیم. ظرافت جمله زشت، در این است که می‌خواهد به‌اصطلاح، محل اتصال سنگ‌ها را بپوشاند و برای توصیف اشیاء کلمات را تغییر شکل دهد. با این ویژگی می‌توانید آثار غیر ماندگار را تشخیص دهید، زیرا در اینجا کلمه‌های زبان رایج و پیوندهای معنایی، مثل سنگ‌های سخت و سیمان‌اند. بنابراین به این نکته بازگردیم که هر نوع تزئینِ آزادی زشت است. به همین دلیل است که لباس‌ها اغلب نسبت به سایر اشیای تزئین شده، زیبایی بیشتری دارند و یک گل‌دوزی رنگی خیلی راحت‌تر از یک

نقاشی، که فقط یک نقاشی است، مورد توجه قرار می‌گیرد. اما هر کس می‌تواند این نکته را نیز دریابد که چین‌خوردگی‌های ضروری پارچه لباس، گل‌دوزی را زیباتر می‌کند. یراق‌دوزی‌های حاشیه لباس، روی تن یک انسان در حال حرکت، زیباتر از وقتی است که روی یک سطح صاف قرار داده شده باشد. این گونه ملاحظات، در مورد موضوع‌هایی که هر چیزی در آنها مطرح می‌شود و مورد دفاع قرار می‌گیرد، بسیار مفید است. تاریخ همه هنرها، از شاهکاری به شاهکار دیگر، از ورای خطاهای پی‌درپی و غیرقابل درک سلیقه شکل می‌گیرد. با این حال درسی روشن نیز از آن حاصل می‌شود و آن این که هنر بیش از حد آزاد همیشه سردرگم می‌ماند. گویی هنر آرایش اثر است و اثر حاصل کار یک صنعت‌گر. زیرا واضح است که آزادی به هیچ‌وجه بیرون از آثار نیست و چون ضرورت به یک ارزش تبدیل می‌شود، در واقع آن را به زینت و زیبایی تبدیل می‌کنند. خلاصه این که فرم باید همواره دربرگیرنده و مفهوم چیزی باشد. به‌عبارت دیگر فرم باید خود موضوع باشد. اما هر موضوعی هزاران شکل دارد و موضوع جان‌دار در زیر نگاه ما از شکلی به شکل دیگر درمی‌آید. به‌خصوص موضوع انسانی که با خود نگاه تغییر می‌کند، و این دگرگونی همواره دروغین است؛ انسان مثل پروتئوس در پس آن پنهان است. به‌همین سبب، در هنرهایی که اینک به بررسی آنها می‌پردازیم، نشان دادن ایستایی و حتی ناایستایی به‌کمک ناایستایی قدرت اندکی نیست. اما معماریِ سخت‌گیر، وجود آن همه مجسمه پراکنده‌ای راکه در باغ‌ها می‌بینیم و هنگام گردش کردن ما به راه می‌افتند، مجاز نمی‌داند؛ همه چیز به بنا چسبیده است؛ فرم‌ها وارد دیوارها شده‌اند. زیبایی‌های در بند. بنابراین، آنچه از یک انسان، یک گل یا یک برگ باقی می‌ماند، اگر بتواند هنوز حرفی بزند، حرف‌های فراوانی خواهد بود و بالاخره این که تکرار در تزئین، خود مانع این تحرک و بی‌ثباتی که خطای ذهن است می‌شود. علم چون از ماده اولیه قوی محروم است، به هیچ وجه در این کار موفق نمی‌شود و شاید فقط چیزهای زیبا هستند که ذهن را درگیر می‌کنند.

۶.اثاثیه

سقراط می‌گفت که قاشقی از جنس چوب انجیر، اگر مفید باشد، زیباست. البته افلاطون مدعی بود این حرف از اوست. باید وقتی به هنرهای زیبا می‌پردازیم این ایده بسیار طبیعی را به خاطر داشته باشیم. زیرا شاید بدسلیقگی، تنها در عشق به تزئین فقط برای زینت بخشیدن خلاصه شود. اما آثار هنری به این تلاش‌های کودکانه پاسخی جدی می‌دهند؛ به محض این که تفنن به یک موضوع تبدیل می‌شود، تمام امیدها را برباد می‌دهد. قانون سلیقه هیچ کجا مثل درون آثاری که به جا می‌مانند و نمی‌گذارند فراموش شوند، با این همه جدیت خود را نشان نمی‌دهد. اما باید از خطاهای این جست‌وجوگران فرم و زینت چشم‌پوشی کرد. کانت می‌گفت: «کبوتر می‌تواند فکر کند در خلاء بهتر پرواز می‌کند».

در آثار و کارهای زیبا اطاعت وجود دارد. به این ترتیب، وقتی انسان با فرمانبرداری و عشق به این کارهای حقیرانه مسیر فایده را دنبال می‌کند، برحسب شرایط، ماده اولیه و استفاده، بذرهای زیور و آرایش را اینجا و آنجا می‌پراکند. بالزاک می‌گفت: «نقاش فقط هنگامی که قلم‌مو به دست می‌گیرد باید بیاندیشد.» اما نقاش او، از ماده کارش خیلی دور می‌ماند و وقتی از دنیا رفت، دیوانه بود. من، با انطباق بیشتر ایده با موضوع، می‌گویم هنرمند فقط هنگامی که ابزارش را به حرکت درمی‌آورد باید فکر کند. این موضوع را از مطالعه اجمالی اثاثیه زیبا

تاحدودی می‌توان دریافت، زیرا شاید در طراحی اثاثیه، سبک بهتر از هر جای دیگر قابل تشخیص باشد.

فکر تلفیق چوب‌های مختلف، یا فقط تکه‌هایی از یک جنس چوب اما در جهات مختلف، حاصل فکر نجار است؛ و به همین وسیله است که قطعه‌های عظیم برای تراشیدن پروانه هواپیماها به دست می‌آید. تزئین، آن‌گونه که مثلاً در پارکت اطاق‌ها انجام می‌شود، فقط قاعده‌ای است برای این که میان تغییرات کوچک چوب‌ها تعادل برقرار شود. بنابراین در اینجا، تزئین فقط نشانه ماندگاری اثر است. حجاری‌ها نیز به همین ترتیب، قبل از هر چیز به منظور نشان دادن استحکام ماده به کار رفته، مورد استفاده قرار می‌گیرند. زیرا اولاً یک ماده شکننده به کار حجار پاسخ نمی‌دهد و ثانیاً چوب نامرغوب یا فلز نازک و توخالی در مقابل ضربه‌ها و فرسایش دوام نمی‌آورد. فرم شاهدی برای آن، یا بهتر بگوییم، فرم و ماده هر یک شاهدی برای دیگری است. به این ترتیب، فایده خود را در تزئین کاملاً نشان می‌دهد. برای مثال، اگر سنگ‌فرش‌های مدور از جا کنده شوند یا تغییر شکل دهند، شکل مدور آن را آشکار می‌کند؛ در مورد کف‌پوش‌های زینتی هم وضع چنین است. استحکام یک صندلی با پایه‌های تراشیده شده نیز در همان نگاه اول، حتی بدون امتحان کردن آن، واقعاً قابل تشخیص است.

هر یک از ما متوجه شده‌ایم که نشستن بر روی مبل‌های زیبا راحت است، اما دراز کشیدن روی آنها این‌طور نیست. مبل‌های شیک، به‌قول معروف برای گفت‌وگو و ادب هستند و بهتر از لباس، رفتار و به تبع آن افکار، علایق و نیز منزلت افراد را تنظیم می‌کنند. به محض آن که این نظم جدید و چنین حیاتی برای گفت‌وگوها از میان برود، فرم‌ها دیگر معنایی ندارند. اجتماع باید به‌کمک اثاثیه پشتیبانی شود. اگر بی‌قیدی، سهل‌انگاری، و تفنن در آن حاکم شود، دیگر حتی ذوقی برایتان باقی نخواهد ماند. اگر انسان احساس راحتی نکند، حرف مناسبی برای گفتن ندارد، و درد دلی که ترکیب نداشته باشد، هرگز ارزش گوش دادن ندارد. سلیقه قبل از هر چیز در حدس زدن تمام حماقت‌هایی است که می‌تواند از یک اثاثیه راحت حاصل شود. در حقیقت، اگر در مورد موضوع‌های تکراری صحبت کنیم، حوصله همه سر می‌رود و زیاد هم این اتفاق می‌افتد. اما بداهه گویی هم باید قاعده‌مند باشد زیرا مهم است که هیچ‌کس آزرده نشود. بنابراین نزاکت نیز مانند هر فرم دیگری در آن حضور دارد و اگر بی‌محتوا باشد دیگر هیچ چیز نیست. اما یک حکایت بدون فرم چه خواهد بود؟ هنر موردپسند واقع شدن از طریق تعریف کردن، هنری است گذرا که تنها ردی از آن در هنر نوشتن به جا می‌ماند؛ اما اثاثیه چیزی از آن را حفظ می‌کند. خوب می‌فهمم که روسو[۶] ایده‌هایش را جایی غیر از روی این اثاثیه می‌یافته است؛ اما او به هیچ وجه انسانی معاشرتی نبوده است و به هر حال سبک نوشتاری قوانین دیگری دارد.

سرانجام باید به این نکته اشاره کرد که تزئینات اثاثیه از یک شرط دیگر نیز پیروی می‌کنند، یعنی این که نه باید باعث آزار شوند، نه ایجاد نگرانی کنند و نه مانع حرکت شوند. زیرا لذت معاشرت به حرکات راحت و آسان نیز وابسته است و کمترین اتفاق مهمانی را برهم می‌زند. اگر تمام این شرط‌ها را کنار هم بگذاریم، متوجه خواهیم شد که اثاثیه زیبا، رفته رفته، از طریق کار صنعت‌گر و برگزیدن الگوهای بهتر و تقلید از آنها، از درون خودشان پدید آمده‌اند. هیچ چیز نمی‌تواند جانشین تجربه زمان شود. این مسئله بیشتر از آن جهت مشهود است که غرور، میل و نیاز اثبات توانایی خود به‌وسیله آثار بدیع، ذهن صنعت‌گر را تحریک می‌کند و او را به جست‌وجوی مدل‌های قدیمی می‌کشاند، به‌طوری که هنر ساخت اثاثیه به‌وسیله نبوغی مشترک و همه‌سویه، رشد می‌کند. میان این هنر و موسیقی مردمی که هر دو کمال و سبک خود را در تبعیت از نیازها یافته‌اند، شباهت

حیرت‌انگیزی به چشم می‌خورد. در این مبارزه ذهن آفریننده است و بعد از قرن‌ها، هنوز اثری که خلق می‌کند باعث شگفتی می‌شود. افکاری قوی و ماندگار که از طریق ماده تصاحب شده، شکل می‌گیرد. اما به دلیل نادیده گرفتن این درس‌های خردمندانه، ابداع‌کنندگان یک سبک تازه به آشفتگی پیش از خلقت بازگشته‌اند؛ کلام بر روی آب‌ها شناور است.

۷.شهرها

زیبایی شهر به‌دلیلِ درهم تنیدگی نیازهای طبیعت و عمل انسان است. با این حال عمل در اینجا آزادتر و متنوع‌تر است و نیاز هم فرم‌های خاص خویش را دارد. این نوع زیبایی برای همه خیره‌کننده است. اما بر روی این نکته نیز که خیابان‌های بزرگ و خانه‌های مدرن در این زیبایی طبیعت شرکت نمی‌کنند، توافق نظر وجود دارد. یک شهر بزرگ با مردم و بناهای خود نجات می‌یابد؛ در حالی که شهر کهن، خود، زینتی است به دور کلیسای جامع یا برج اصلی شهر: حتی خانه‌های قدیمی نیز به‌راحتی برتری خود را نسبت به چشمه‌های تزئین شده نشان می‌دهند. خود را با نیروی بیشتری مطرح می‌کنند و از نقد فرم‌ها که همیشه حرفی برای گفتن دارد رها می‌شوند؛ شاید نوعی زیبایی نثرگونه باشند. اما حضور زیبایی طبیعت در آثار ساخته انسان از کجا ناشی می‌شود؟ از اینجا که نه‌تنها به طبیعت هیچ تعرضی نمی‌شود بلکه هر حرکت زمین، باعث تولد یک ایده درست که نفی هیچ چیز نیست، می‌شود. خورشید، آب، باد، سرآشیبی راه، امکان هزاران ابداع را فراهم می‌آورند. فریاد ارشمیدس هزاران مرتبه، از فراز تمام این پشت‌بام‌ها و از تمام این پنجره‌ها در هر فصل، در هر ساعت، برای باران و خورشید، بلند شده است.

ممکن است طبیعت، بدون ساخته‌های انسان، زیبایی مخصوص خود را داشته باشد. اینک به بررسی این موضوع می‌پردازیم. تقریباً همیشه یک درّهٔ زیبا، فقط باغی آزادتر است ــ آزادتر از آن جهت که با نیازهای زمین و جویبارها منطبق‌تر است. یک آسیاب آبی، اگر تنها یک آسیاب کوچک باشد چیز زیبایی است؛ یک چنین وسیله‌ای آب‌های ورسای[۷] را به دوردست‌ها هدایت می‌کند. اما یک کارخانه، به‌دلیل آزادی خطرناک فرم‌ها همه چیز را ضایع می‌کند. این آزادی آدمی را به این پرسش وامی‌دارد: «چرا به این شکل؟» جاده‌ها همیشه زیبا هستند چون از خطوط زمین پیروی می‌کنند. مگر از یک طبیعت بکر چه چیزی دیده می‌شود؟ کوره راه‌ها، جاده‌ها، خانه‌های روستایی که به‌خوبی سرجایشان قرار گرفته‌اند، همه اینها به معنای یک هماهنگی و یک خویشاوندی ــ توافق و آرامش ــ است. راه‌ها به هم می‌پیوندند؛ شهر با درختان میوه، باغ‌ها و گل‌ها خود را نشان می‌دهد. دیگر هیچ نمی‌دانیم طبیعت وحشی چه می‌تواند باشد و معلوم نیست اگر نشانه‌های انسان همه جای طبیعت نبود، تخیل ما را به کدام بی‌راهه می‌برد. زیرا نشانه به‌معنای واقعی کلمه انسان را سحر می‌کند. به همین دلیل است که عذاب سر چهارراه، معناهای زیادی دارد. نشانه‌ای عجیب، تحمیلی و انسانی مثل این، مناظر را سد می‌کند.

شهر، تمامی افکار فرد مسافر را که از نشانه‌ای به نشانه دیگر در حرکت است، یک جا گرد می‌آورد و آنها را تثبیت می‌کند. در شهر، اطمینانی وجود دارد که در سر پیچ خود را نشان می‌دهد. زیرا در اینجا همه چیز، حتی جزئیات آنها، در عین حال هم طبیعت است و هم فکر. همان‌طور که راه‌ها بنابر نیازهای فعالیت، کشاورزی و

حمل و نقل و تبادل به وجود آمده‌اند ــ نه با کوشش عده‌ای طراح راه‌سازی ــ شهر نیز درست در جایی قرار گرفته است که باید باشد؛ میدان بازار نزدیک چشمه آب و راه‌های اصلی است و خانه‌های شهر آنقدر بلندند که از هوای پاک و نور خورشید استفاده کنند. هیچ نقشه‌ای جز هزاران فکر که بر طبق سنت‌های حرفه‌ای، برحسب موقعیت و شرایط زمین و نیز تیرهای چوبی موجود، در کنار یکدیگر شکل گرفته است، وجود ندارد. این تصویر اندیشه‌ای است مطمئن و کاملاً نزدیک به موضوع. زیرا در نقشه‌های اجرایی و سنگ‌هایی که بریده شده و آماده از راه می‌رسند فکر بسیار کمتری وجود دارد. این فقط کاری زنبوروار است. چنین است معنای شهرهای روستایی.

شاید اطراف شهرهای بزرگ نوعی زیبایی انتزاعی‌تر، خشن‌تر و پنهان‌تر در راه‌آهن‌ها، تونل‌ها، پل‌های فلزی، کارخانه‌ها و حتی خانه‌های کارگری که گویی بر روی ساحل خطوط ارتباطی ردیف شده‌اند، وجود داشته باشد. بدون شک موضوع مهم در اینجا، انسانیت باقی مانده در ایده خشنی است که برای هیچ‌چیز احترام قائل نیست و منکر اختلاف‌هاست. در این خطوطِ انعطاف‌ناپذیر بی‌نظمی وجود دارد؛ پیوند میان فقر و ثروت بیش از حد به چشم می‌خورد. نیاز ماده دیگر شکلی ندارد؛ در اینجا آهن و زغال، یعنی نمادهای غرور و دوزخ، حکومت می‌کنند. فرمانروایی قدرتی است که بر روی طبیعتِ از هم پاشیده نشسته است. در مقابل این، زیبایی شهری که در میان توده‌های سرسبز قرار گرفته است، و این که چگونه طبیعت مجاور در چوب‌ها، سنگ‌ها، سفال‌ها و شکل و انبوه خانه‌ها نمود می‌یابد، بهتر درک می‌شود. در این‌گونه شهرها تفاوت‌ها، آزادی، ایده واقعی، فرد در جای درست خودش، تفاهم فکر با اشیاء و خلاصه تملک اطمینان‌بخش و کار همراه با لذت که نشانه خود را بر روی تمام آثار حک می‌کند، به‌خوبی دیده می‌شود. اما شاید همان‌طور که دیگر موسیقی یا رقص واقعی خلق نمی‌شود، دوره شهرها نیز سپری شده باشد.

۸.معماری مردمی

همان‌طور که موسیقی مردمی وجود دارد، معماری مردمی نیز هست. معماران کشور ما، همواره یا از روی سبک‌های رومی و یونانی نسخه‌برداری کرده‌اند یا از روی خانه‌ها. به‌همین ترتیب، در شمال ایتالیا هم کاملاً واضح است که قصرها با آن ایوان‌ها و رواق‌هایی که به دنبال سایه‌اند از خانه‌های روستایی تقلید شده‌اند. پس می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که در تمام کشورها، معمار همواره از روی آنچه ماندگار و مورد علاقه بوده نسخه‌برداری کرده است و فقط سعی او این بوده است که بزرگ‌تر و محکم‌تر بسازد. بنابراین، بنا فرم‌ها را خلق کرده است؛ و بدون شک زیباترین این فرم‌ها قوس هلالی است. فرم طبیعیِ پل و پلِ آب‌رسانی ملهم از غارهای حفر شده و طبیعی است که از طریق فرسایش و فروریختن قسمت‌های بی‌دوام، همیشه به همین فرم می‌رسند. به این ترتیب صحن کلیساهای سبک رومی، که شاید هنوز هم زیباترین فرم باشد، حاصل روش‌ها و رسوم حرفه بوده است. بنابراین تفکر معنوی، برعکس آنچه می‌خواهند بگویند، فرم‌ها را ابداع نکرده است بلکه فقط پول و سنگ را فراهم کرده تا بنا بلندتر و وسیع‌تر از ساختمان‌های اطرافش باشد. به نظر من دو عامل می‌توانست رفته رفته فرم‌ها را تغییر دهد و به گنبدهایی جسورانه‌تر و سرانجام به طاق رومی بینجامد. قوس سقف کلیسا، در مقایسه با قوس پل‌ها و پل‌های آب‌رسانی، بار زیادی را حمل نمی‌کرد؛ به‌علاوه، اقلیم بارانی کشورهای ما

سقف‌هایی نوک‌تیزتر از سقف‌های سبک ایتالیایی، که آنقدر طبیعی با قوس‌های رومی تلفیق شده و هنوز هم در کلیساهای قدیمی روستاها دیده می‌شود، طلب می‌کرده است. در اینجا خانه‌ها و اسکلت چوبی نوک‌تیزشان مانند یک الگو رفتار می‌کردند؛ گنبد باید به‌طور طبیعی از این فرم تقلید می‌کرد و طاق رومی، تنها سازه سنگی بود که به آن شباهت بیشتری داشت. اما گنبدهای هلالی در این نکته نیز که وزن‌های جانبی اتکای مناسبی بر روی دیوار نداشت از قوس پل‌ها و پل‌های آب‌رسانی، متمایز بود. به‌خصوص وقتی هنر ویترای، تنها نقاشی ممکن در چنین بناهایی که با سقف و گنبدهایشان تاریک شده‌اند، به پنجره‌هایی بسیار بزرگ نیاز داشته است. به‌طوری که می‌گویند همین موضوع بارها باعث ریزش سقف شده است. پس این نیز دلیل دیگری برای ابداع طاق‌های رومی بوده است. این نوع فرم در غارهای طبیعیِ زمین‌های آهکی یا تلاقی شاخ و برگ درختان راش نیز دیده می‌شد. اما واضح است که جست‌وجوی فرم‌ها و پیرایه‌های عمدی، انحطاط هنر گوتیک را رقم زده است. به‌عبارت دقیق‌تر، وقتی تزئین به جای پیروی از فرم، خود به فرم تبدیل شد، هنر گوتیک دیگر چیزی جز تصنع نبود.

به یاد نثر بالزاک افتادم که شاید امروز هم هنوز، به همان دلایلی که تا مدت‌ها کلیساهای جامع سبک گوتیک بناهایی وحشی تلقی می‌شدند، درست درک نمی‌شود. کار اصلی نویسنده این است که چیزی بگوید؛ درست مثل بنّایی که چیزی می‌سازد. زیورها هرگز در آن هدف نیستند؛ باید فرمی جدی‌تر و مفیدتر آن را در خود داشته باشد و نجات دهد. به‌طور خلاصه، زیور نثر واقعی درون فرم قرار می‌گیرد. درست مانند مجسمهٔ سنگی قدّیسین که درون ستون‌ها جا گرفته است. اما همیشه باید عشق به زیبایی، زیبایی را تباه کند. موسیقی پیراسته، معماری پیراسته و نثر پیراسته به اندازه کافی این موضوع را ثابت کرده‌اند. بنابراین نویسنده راستین، جمله را بنا بر نیاز حرفه‌اش می‌سازد بدون آن که هرگز نقاط اتصال را پنهان کند؛ زینت در این کار به‌خوبی و مثل امضای صنعت‌گر دیده می‌شود. از سوی دیگر هنری اسرارآمیزتر از هنر نوشتن وجود ندارد. بدون شک هنر ساختمان ریاکاری کمتری دارد زیرا تزئین حتی اگر علنی باشد، قبل از هر چیز، نیازمند هنر بنّا است. در حالی که نویسنده تقریباً همیشه قبل از آن که ساختن را بیاموزد زینت را یاد می‌گیرد؛ و کاغذ تمام رنج را متحمل می‌شود.

اما این موضوع مخاطره‌آمیز را که اطلاعات باز هم بیشتری می‌خواهد همین جا رها می‌کنیم و به کارهای جدی بنّا، که تنها دغدغه‌اش عظمت و ماندگاری است، می‌پردازیم. من دلایل ساده تزئین را که جزئی از خود حرفه است، در نظر می‌گیرم. یکی از آن دلایل این است که پیرایش، استحکام و مرغوب بودن سنگ‌ها را به نمایش می‌گذارد؛ دلیل دیگر این است که هر چه بر ارتفاع افزوده می‌شود، سنگ بار کمتری را حمل می‌کند اما وزن را بر دوش سنگ‌های دیگر می‌اندازد، بنابراین بهتر است روی آن کنده‌کاری‌ها و حفره‌هایی ایجاد شود. به همین سبب است که می‌بینیم تزئینات کلیساهای جامع بیشتر در قسمت‌های بالایی قرار دارند. دلم می‌خواست وزنی را که پی ساختمان کلیسای نوتردامِ پاریس به این وسیله از آن رها می‌شود، محاسبه می‌کردیم. دلایل حرفه‌ای مهم‌ترین دلایلی هستند که باید در اینجا به آنها توجه شود.

فکر حجّاری، فکری کاملاً طبیعی بود و در آن دوره به‌وسیله موضوع‌های اساطیری فراوان و نیز نمادها و نشانه‌ها که همواره نزد صنعت‌گران متداول بوده است، هدایت می‌شد. اما هر کس دست به چنین کاری بزند، متوجه می‌شود که خلق تزئینات یا نشانه‌ها از روی یک طرح تقریباً غیرممکن است مگر این که از روی آثار

قدیمی نسخه‌برداری شود. در معماری طبیعی، خود بناست که تزئین را رقم می‌زند و از طریق برخوردها فرم آن را طرح‌ریزی می‌کند. بدون شک، راز نبوغ در این ساخت و سازهای جسورانه این است که به هیچ‌وجه قبل از قرارگرفتن سنگ در جای خود، به تزئین فکر نمی‌شود. از روزی که سنگ انتخاب شد تا تزئینات و نمادها را بر خود حمل کند، هنر به تجمل افتاد. اغلب جزئیات تزئین، حتی از نظر حجار، در آن بهتر شکل می‌گیرد و زیباتر است. برعکس، ویژگی تزئین‌ها در معماری حقیقی این است که می‌توانند در حد طرح‌های نسبتاً ناشیانه تنزل یابند. اما از طریق فرمی که از آن پیروی می‌کنند و ما را به آن ارجاع می‌دهند، زیبا شوند. زیرا این حجاری‌های کلیسایی، جز در حال گذر، نمی‌خواهند دیده شوند. مثل این است که با حرکت عظیم خطوط محو می‌شوند؛ از ذهن دعوت می‌شود تا برای آنها معنای دیگری بیابد. به این ترتیب، براساس قانونی برتر، تقلید و شباهت که برای هنرهای آزادتری مثل پیکرتراشی، نقاشی و رمان‌نویسی زیان‌بارند، کنار می‌روند. من بارها گرفتارِ این موضوع شده‌ام و تضاد خشن میان حجاری‌های زمخت و فرم زیبای معماری مرا به تعجب واداشته است؛ دلم می‌خواست دست کم می‌توانستم آنها را باور کنم، گرچه بنا شکل‌ها را نجات داده بود. اما موضوع برای هر کدام از ما به‌کمک تزئینات هنری که بهتر می‌شناسد، روشن‌تر می‌شود. خود من خیلی زود متوجه شدم که سبک نوشتاری هرگز کوچک‌ترین زیور مصنوعی، یا مهم‌تر از آن، این واج‌آرایی‌ها را که می‌خواهد با جزئیات به تخیل شکل دهد، تحمل نمی‌کند. سرانجام این که کوچک‌ترین گرایش به مورد پسند شدن یا جلب توجه برای نوشته مرگ‌بار است. هنر معماری که مدت‌ها مورد بررسی قرار گرفته، این درس را در تمام هنرهای تجسمی بسط داده است. یک موسیقی مردمی وجود دارد که نوازنده همواره به آن بازمی‌گردد تا قواعد حرفه را بیاموزد. اما پیکرتراشی مردمی یا نقاشی مردمی یا طراحی مردمی وجود ندارد مگر در دل معماری که البته بیش از حد پنهان‌اند اما با سرسختی و جدیت همه جا حضور دارند.

۹.دستگاه‌ها

ارسطو می‌گوید که طبیعت اصلی است در دل خود شیء و هنر بیرون از آن. مثل همیشه با تعداد اندکی کلمه حرف‌های بسیاری زده است. اما باید متوجه باشیم که هنر با این تعریف بیشتر حاصل کار مهندس است تا هنرمند و چون باید سرانجام به دستگاه‌های مدرن و تمام موضوع‌های مربوط به آنها بپردازیم، این جمله پربار برای توصیف این دستگاه‌ها بسیار مناسب است. بنابراین دستگاه، در معنای امروزی و کامل کلمه، حاصل کار انسان است بدون آن که هیچ چیز انسانی در خود داشته باشد. عصر آهن در اوج تکامل خود، منطبق است بر چنین آثاری که در آنها ماده، فرم خاص خود را دخالت نمی‌دهد، بلکه فرمی را که مناسب استفاده و پاسخ‌گوی طرح است به خود می‌گیرد. به این ترتیب ایده آشکار است اما ذوق نه؛ اما معمولاً کسی هم نمی‌گوید که این‌گونه آثار زیبا هستند. به‌طور مثال، یک قطعه چوب از طریق بافت‌ها و گره‌هایش، فرم طبیعی خود را هنوز نشان می‌دهد و اثر ساخته شده از چوب، می‌تواند براساس ذوقی که اثر را برحسب چوب موجود شکل داده است، مورد توجه قرار گیرد. اما آهن نه گره دارد نه بافت، و فرمی که به خود می‌گیرد با آن غریبه است. بنابراین عمل انسان، بدون وقفه‌ها، واسطه‌ها و درنگ‌های دلپذیری که تزئین به‌خوبی آنها را بیان می‌کند، مستقیم به فایده برمی‌گردد. به‌عبارت دیگر ایده، جزء را مطلقاً براساس کل تعیین می‌کند در حالی که ذوق در مقابل موانع به کار

می‌رود و بر روی ماده و حاصل کار به یک اندازه اعمال می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت که یک خانهٔ قدیمی به نوعی از درون نمو می‌یابد. اندیشه در دل آن قرار دارد و به آن تداوم می‌بخشد؛ هر قسمت با محل قرارگیری و شکل خود، قسمت‌های دیگر را تعیین می‌کند، به‌طوری که ایده یا به‌عبارتی طرح، منوجه آن نمی‌شود.

اما شاید بهتر باشد در میان آثار عصر آهن، سلاح‌های دستی و بعضی ابزارها را که به‌دلیل ارتباط‌شان با شکل و حرکت‌های بی‌قاعدهٔ بدن انسان، در عین حال هم زینت به شمار می‌روند و هم اثاثیه، مستثنی کنیم. شمشیر، خنجر و به‌خصوص داس، نمونه‌هایی از این قبیل‌اند. از طرف دیگر، دستگاه‌های واقعی هم نیستند. به همین ترتیب چرخ چاه، کشتی‌های قدیمی، دکل‌ها، بادبان‌ها، طناب‌ها، نردبان‌ها و حتی آسیاب‌های بادی ــ پدر همه ماشین‌های جدید و آینده ــ نیز چنین بوده‌اند. ذهن در این خصوص، با جست‌وجوی ایده از طریق ذوق و مبارزه، به‌نوعی در درون کار کرده است، به‌طوری که هندسه در آن ذاتی است نه اکتسابی. ذهن در خانه خودش قرار دارد، حال آن که در آثار مکانیکی مثل یک تبعیدی است. این‌ها اشیایی هستند شیء‌تر از تمام اشیاء طبیعت. فقط نیاز را برآورده می‌کنند.

شاید موسیقی، برای درک احساسات هنرمند در مقابل یک دستگاه فولادی کمک بیشتری کند. زیرا موسیقی حقیقی هر بار از نو خلق می‌شود؛ اولین صوت صدای خواننده یا ویلن بقیه اصوات را تغییر می‌دهد و باید کل قطعه را با حرکت از این نقطه ابداع کرد. نخستین نواهایی که در یک ارکستر ایجاد می‌شود، راه را برای بقیه اصوات باز می‌کند؛ نبوغ اثر و نوازنده خود را با آنها وفق می‌دهد، و از اتفاق معجزه می‌آفریند. اما موسیقی مکانیکی به‌هیچ وجه این زیبایی‌ها را ندارد. با توجه به این نکته، متوجه می‌شویم که در حرکت کشتی بخار، و به‌خصوص هواپیما، نیز به شرطی که ذوق هدایت‌کنندهٔ وسیله در آن دیده شود، زیبایی می‌تواند وجود داشته باشد؛ با این حال هیچ کدام از آنها دستگاه مطلق هم نیستند.

بنابراین، هر آنچه تنها براساس ایده‌ای بیرونی، فرم و حرکت داشته باشد و فرد استفاده‌کننده نتواند تغییری در آن به وجود آورد، ماشین است. براین اساس، یک کارخانه یا حتی خانه‌های کارگری اطراف آن هم ماشین‌اند. اصول در اینجا بیرون از شیء قرار گرفته است. بنابراین، به هیچ وجه نباید گفت فایده باعث زشتی کارخانه است. زیرا فایده در خانه‌های قدیمی هم نقش داشته است، منتها به‌شکلی دیگر و با بهره‌گیری از شرایط زمین و گره‌های چوب، در حالی که کارخانه ابتدا طرح‌ریزی شده است و هر قسمت آن برای کل مجموعه مفید است، ولی با قسمت‌های همجوارش بیگانه است. به همین سبب اگر بخواهیم تزئینی در آن به کار ببریم دروغین و زشت است، زیرا فقط نشانه ابداع و پیروزی لحظه به لحظه، یا به عبارت دیگر، نشانه تحول اندیشه‌هایی است که پژوهش را همراهی می‌کنند و از جدی‌ترین افکار ما شکوفا می‌شوند. زیبایی‌های سبک نوشتاری نیز، این‌طور که به نظر می‌رسد، از همین نوع‌اند.

به همین دلیل است که با زحمت می‌توان معایب یک ماشین تزئین شده را دریافت. در این زمینه استثنایی نیز در مورد ساعت‌های مچی و دیواری وجود دارد که البته فقط ظاهری است زیرا این دستگاه‌ها، تنها وقتی تزئین دارند که اثر یک صنعت‌گر باشند. رد ابزار، تزئین را نجات می‌دهد و چشم در این زمینه بسیار پرتوقع است و بالاخره این که تزئین، حتی وقتی از روی الگوهای زیبا کپی شده باشد، به محض آن که اثر ساخت مکانیکی را بر خود داشته باشد، چیزی مثل شبارهای روی قالب یا حفره‌های حاصل از ذوب و سردشدن ماده،

غیرقابل تحمل می‌شود. هر کس می‌تواند با نگاه کردن به ساعت‌های دیواری، شمعدان‌ها یا طاقچه‌ها، حرف‌هایی را که اینجا زده می‌شود، بررسی کند. این موضوع شاید او را بعد به سوی قضاوت در مورد خانه‌هایی که نمای تزئین شده دارند، هدایت کند. زیرا در واقع، خانه‌های مدرن ما هنوز دستگاه هستند ــ مانند کارگاه‌هایی برای پژوهش، مشورت یا استراحت، مطابق یک طرح ساخته شده‌اند. به همین سبب، تزئین هیچ ریشه‌ای در آنها ندارد، با کل حجم یکی نمی‌شود و در نتیجه با این که گاهی از قوانین سبک پیروی می‌کنند، هیچ سبکی ندارند. زیرا شاید مشخصه سبک این باشد که هرگز از قانون منتج نشود؛ و ماشین‌های صرف هم هیچ‌گونه سبکی ندارند. تصاویر کامل هوش و ذکاوتی مجرد یا قدرتی عریان‌اند، چون هر دو یکی است.

۱۰. اشاره‌ای به سبک

در اینجا به بررسی هنرهایی می‌پردازیم که به نوعی، بدون کم‌رویی، بدون محدودیت و تقریباً بدون قاعده‌اند ــ هنرهایی مثل پیکرتراشی، نقاشی و رمان. بنابراین به جاست که آنچه را می‌توان در مورد سبک گفت در اینجا جمع کنیم. زیرا اگر چه لباس‌ها و تزئینات، سبک را به شکلی ناب حفظ کرده‌اند، باید گفت که در واقع معماری ارباب سبک است. با این حال هنرهای ناایستا نیز، تحت تأثیر نزاکت و کم‌رویی، به نوعی سبک رسیده‌اند که البته نامطمئن‌تر است. کسانی که رقص روس‌ها را دیده‌اند می‌توانند بگویند که ریتم کم ندارد، اما سبک در آن به چشم نمی‌خورد. برعکس رقص روستاهای بروتانی[۸]، با این که بسیار علمی و مطالعه شده است و حرکات زیادی ندارد، مثال خوبی در مورد وجود سبک در حرکات موزون است. بنابراین سبک در چنین هنرهایی، شامل این است که حرکت‌های طبیعی عواطف، به نفع قدرت بیان تنظیم و حفظ شوند. گرایش بیننده و نیز بازیگر را به سوی زبان سنتی، که به‌طور طبیعی از قانون گفتن حداکثر حرف با کمترین حرکات پیروی می‌کند، سلیقه می‌نامند. در واقع، سخنرانان، بازیگران تراژدی و خوانندگان همیشه به‌اندازه کافی از فریاد و پیچ و تاب پرهیز نمی‌کنند. با این حال، شرایط آکوستیک و خستگی ناشی از حرفه همواره به سمت احیای قوانین سلیقه میل می‌کنند. شعر نمایشی، با تحمیل کردن نوعی آواز به احساسات که هم زمان حرکات را نیز تنظیم می‌کند در این زمینه مشارکت زیادی دارد.

از میان تمام هنرهای ناایستا، شاید موسیقی هنری باشد که بهتر از همه آنچه را که سبک می‌نامیم حفظ کرده است. زیرا هیچ موسیقی متوسطی نیست که از وزنی قاطع پیروی نکند. تنها در موسیقی نمایشی است که خواننده می‌تواند، حتی اگر همیشه هم تنبیه شود، اجازه سرپیچی از قوانین سبک را به خود بدهد. زیرا شرط یک صوت درست، غنی و قوی، تسلط بر خود است. به همین دلیل حرف گزافی نیست اگر بگوییم سبک، خویشاوند عظمت روح است و میل موردپسند قرار گرفتن یا به تعجب واداشتن کاملاً عکس این است.

بدون شک، باید مفهوم بیان را نیز با دقت مورد توجه قرار دهیم. زیرا یک حرکت خشن و بی‌قاعده چهره، بیان هیچ چیز نیست. شاید بتواند تماشاچی را به همان حالت عصبی دچار کند، اما احساسش را نخواهد فهمید؛ و این تقریباً یک اصل است که حرکت افراطی ذهن را خاموش می‌کند. به همین دلیل است که همیشه احساسات بیشتر از آنچه باید، عمل می‌کنند. بیان، مایل است که درک شود. به همین سبب به خودی خود دعوتی است به انتظار؛ از طریق اعتدال هشدار می‌دهد. می‌دانیم که راه برقراری سکوت فریادکشیدن نیست.

بنابراین باید گفت که موسیقی واقعی، سخن واقعی و حتی بازیگر واقعی سکوت را می‌سازد. منظورم سکوت به‌وسیله سکوت است. در مجموع هیچ هیاهویی چیزی رابیان نمی‌کند. بیان ناشی از فکر است. بنابراین باید عواطف حدود و شکلی داشته باشد و بدون شک کم‌رویی در هر زمینه‌ای حاصل ترس از بیان بیش از حد یا بیان بد است. به همین دلیل است که نزاکت ارتباط چنین نزدیکی با سبک دارد.

انسان مؤدب اغلب حتی اگر فکر و اندیشه‌ای نداشته باشد، به‌دلیل ظرافتش قابل تحسین است. این نوع منش، افراد مقلد را مأیوس و حسودان را نابود می‌کند. بنابراین باید با دقت، اما بدون هیچ‌گونه امیدی برای یافتن یک الگو مگر الگوی ادب، به او نگاه کرد؛ زیرا انسان مؤدب فقط الگوی ادب است. در اینجا باید به جای تقلید، فرم‌ها را به زمینه‌ای دیگر منتقل کرد و با کنار گذاشتن شباهت به نقاط مشترک دست یافت. اما باید این بیهودگی نزاکت را که مسئله بسیار مهمی است، توصیف کرد. کسی که می‌خواهد خوشایند باشد، فقط فردی نیمه‌مؤدب است؛ کسی که نگران است مورد پسند واقع نشود حتی نیمه‌مؤدب هم نیست. واقعیت این است که در رفتار او، نیت و از آن بیشتر وحشت دیده می‌شود. شرط کمال ادب این است که چیزی برای پنهان کردن وجود نداشته باشد. باید از حرف‌هایی که زده می‌شود و تأثیرهای آن به‌قدر کافی مطمئن و آسوده باشیم، تا زبان را فقط بر موضوع معطوف کنیم. بنابراین، سبک در آثار هنری به سبک نزاکت شباهت دارد اما به‌دلیل آزادی بیان، که هر نوع ادبی را نفی می‌کند، با آن در تضاد نیز قرار می‌گیرد. بدون شک اطراف آثار هنری تنهایی حکمفرماست، اما نوعی تنهایی در میان جمع است که با در نظر گرفتن یک سخنران، در زیباترین لحظات سخنرانی‌اش، می‌توانیم از آن تصوری در ذهن داشته باشیم، زیرا بدون ارجحیت دادن به هیچ یک از شنونده‌هایش، برای همه آنها احترام قائل است. در اینجا به تفاوت میان مخاطب، که آثار را مورد حمایت خود قرار می‌دهد، و جمع، که همه آنها را نابود می‌کند، و نیز به این نکته که سبک در واقع نوعی نزاکت است اما فرم را با محتوا نجات می‌دهد پی می‌بریم.

معماری از طریق راهی پنهان‌تر به همین اهداف می‌رسد، زیرا سختی سنگ تا حدود زیادی در اعتدال تزئین نقش دارد. هر یک از ما این را نیز می‌داند که شیوه اجرا در گل‌دوزی، قالی‌بافی و سفال‌های رنگ شده، به تزئین سبک می‌بخشد. فرم شیئی مثل بشقاب یا گلدان و یا خانه‌های مرتبِ یک حاشیهٔ تزئینی، طرح را تقویت می‌کنند و آن را از تقلید کودکانه می‌رهانند. در نقاشی کودکان تضادی چشمگیر میان ترکیب آزاد که همیشه زشت است و پیرایش‌های منظم که به‌دلیل ضرورت استفاده از رنگ‌های یکدست و خطوط ساده، از همان قدم‌های اول، اغلب به الگوهایی شبیه به هنر قدیم می‌انجامد، وجود دارد. اما هنر قدیم در زمینه خلق اثاثیه، خانه، سفال و چینی چه چیزی جز هنر صنعت‌گر است؟ در این کارهای بسیار مشکل که ماده خطا را جایز نمی‌داند، حرکات تابع ضرورت‌های حرفه‌اند و ذهن با دقت، جدی و هوشیار است. این وجدان صنعت‌گر، بدون آن که خود درباره‌اش فکر کند، در خطوط جلوه‌گر می‌شود و یک شاهد بسیار زیباست. بنابراین کم‌رویی در اینجا بیشتر یک خرد است. به همین دلیل است که بی‌سلیقگی‌های موجود در طرح، همیشه در اجرا تعدیل می‌شوند. به این ترتیب معماری الگوی تمام هنرهاست.

اگر با دقت به دنبال مشخصات واقعی اثاثیه زیبا بگردیم، آنجا که سبک به‌خوبی قابل شناسایی است، ضرورت‌های حرفه‌ای را نیز به‌شکلی کاملاً آشکار بازخواهیم شناخت. بیایید یک ساعت دیواری تزئین شده را

در نظر بگیریم: به نظر من، ایده یک سازوکار ظریف، که قبل از هر چیز برای اطمینان بخشیدن و محافظت است، در سطوح صاف، پایه‌ها و حتی جزئیات تزئینی که یا مطابق سلیقه روز است یا از روی تقلید، قابل تشخیص است. این موضوع در مورد یک کمد، یک شمعدان یا یک قاشق نقره هم صدق می‌کند. همان‌طور که کوچک‌ترین تغییر در صدای آرشه‌ای که به زیبایی بر ساز کشیده می‌شود، حتی بدون لطمه‌زدن به درستی و شفافیت آن، با قدرت تمام خود را نشان می‌دهد، کمترین لغزش در تزئین هم بلافاصله روی شیء قابل تشخیص است. هیچ چیز بهتر از یک کاردستی دشوار احساسات را آرام نمی‌کند؛ هیچ چیز هم بهتر از آن فکر را بیدار نمی‌کند؛ تخیل، از راه آمادگی برای دریافت شیء درست همان‌طور که هست، بدون دروغ و نیرنگ، شکل سلیقه به خود می‌گیرد. بنابراین تفکر تزئین این‌گونه است و این بود برخی شرایط سبک در هر اثری؛ و بحث بر روی آن کافی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از بخشی از کتاب: systeme des beaux-arts

2. rouen
3. amiens
4. bourges
5. soissons
6. rousseau
7. versailles
8. bretagne
9. menuet

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی