هیزل کانْوی، راوئن رونیش

تاریخ معماری چیست؟[1]

ترجمه: حمیدرضا خوئی[2]

لازمهٔ فهم معماری شناخت تاریخ معماری است. این مقاله با چنین دیدگاهی تألیف شده است. مقاله به چهار پرسش اساسی در این زمینه می‌پردازد: تاریخ چیست؟ موضوع آن چه سیری داشته است؟ تاریخ به چه کار می‌آید؟ برای فهم آن از کجا باید آغاز کرد؟

نویسندگان در پاسخ به این پرسشها، نخست تلقی خود را از تاریخ، به‌ویژه تاریخ معماری، بیان می‌کنند. سپس در هفت مبحث، دربارهٔ تاریخ‌نویسی معماری و تحولات آن، حوزه‌های مطالعهٔ تاریخی، روشهای تقرب به تاریخ و انواع تفسیر و تبیینی تاریخی، جایگاه بناها در تاریخ و رابطهٔ معماران با تاریخ سخن می‌گویند.

تاریخ معماری، همانند دیگر انواع تاریخ، به دنبال فهم گذشته و شرح و تبیین آن است؛ اما وجه تمایز آن با دیگر انواع تاریخْ ماهیت شواهد تاریخیِ معماری و روشهای سنجش این شواهد است. در آغاز هر پژوهش تاریخی‌ای، باید شواهد تاریخی را گرد آورد؛ مع‌هذا شواهد عینی به خودی خود چیزی به ما نمی‌گویند. برای آنکه از آنها نتیجه‌ای به‌دست آید، باید آنها را انتخاب و سازمان‌دهی و ارزیابی و تفسیر کرد و در بستر خود قرار داد. این مطلبی است که آن را ادوارد کار[1] در کتاب *تاریخ چیست؟*[3] به‌وضوح شرح داده است. تاریخ از همین امروز [رو به گذشته] آغاز می‌شود؛ اما یکی از دشواریهای مطالعهٔ گذشتهٔ نزدیکْ انبوه اطلاعات و دشواری تمیز اطلاعات مهم از اطلاعات کم‌اهمیت است.

تاریخ معماری با عتیقه‌شناسی و غم ایام گذشته[2] و حفظ میراث تاریخی[3] تفاوت دارد. عتیقه‌شناسْ شیفتهٔ اشیا و بناهای باستانی و وقایع مربوط به آنهاست؛ آن هم تنها به این سبب که به گذشته تعلق دارد. او به کشف عوامل مؤثر در تکوین آن آثار علاقه‌ای ندارد. غم ایام گذشته و حفظ میراث تاریخی هم چیزی جز گریز به دیروز به منظور پناه بردن به عالمی متفاوت نیست؛ عالمی که به غایت زیبا و جذاب است، لیکن کسی با آن کاری ندارد. البته غرض از این سخنان مخالفت با گشت‌وگذار در میراث تاریخی و تماشای بناهای زیبای آن نیست؛ بلکه غرض تذکر این نکته است که با چنین نگاهی تنها تصویری ناقص و معیوب از گذشته ساخته می‌شود.

تاریخْ کوشش نقادانه به منظور فهم محاسن و معایب گذشته است؛ کوششی که پویاست نه ایستا. بنا بر این، حال و هوای امروزْ خود در جریان مطالعهٔ تاریخی دخالت می‌کند و بر شیوهٔ درک ما از گذشته اثر می‌گذارد و تاریخ را در مقابل چشم ما پدیدار می‌کند. تاریخْ تصویری هزارتکه نیست که قرار باشد آن را کامل کنیم و دست‌آخر به کناری بگذاریم؛ چه، هر تفسیر تاریخی‌ای آماده و مهیای تفاسیر مجدد است. هیچ‌گاه چنان روزی فرا نخواهد رسید که، فی‌المثل، دربارهٔ معماری قرون وسطا بگوییم: دیگر هر آنچه را لازم بود دربارهٔ آن بدانیم، می‌دانیم. اصلاً هدف از رشتهٔ تاریخ این نیست. ما معتقدیم که هدف از مطالعهٔ معماری و تاریخ آن نه فقط کوشش برای فهم گذشته، بلکه

(2) Nostalgia
(3)Heritage Industry
(1) Edward H. Carr

کوشش برای فهم رابطهٔ گذشته و آینده است. پژوهش در تاریخ معماری، همچون هرگونه پژوهش تاریخی دیگر، از نیاز به درک موقعیت کنونی سرچشمه می‌گیرد. این نیاز محصول باوری است که درک موقعیت کنونی را بدون شناخت گذشته ممکن نمی‌داند؛ زیرا تنها به مدد مطالعهٔ گذشته می‌توان دریافت که چگونه به نقطهٔ امروز رسیده‌ایم و چه تصمیمها و انتخابهایی ما را به اینجا رسانده است. مطالعهٔ تاریخ معماری، چه تاریخ معاصر و چه تاریخ دور، ما را به بررسی و نقد امروز و دیروز وامی‌دارد. تنها با مطالعهٔ گذشته می‌توان عالم امروز را، که زاییدهٔ آن است، فهمید؛ و تنها با فهم رابطهٔ متقابل امروز و گذشته می‌توان به ساختن آینده‌ای بهتر امیدوار بود. بدون چنین تصویری، ما زندانی زمان حال می‌شویم و با چنین درک معیوبی قادر به پیش‌بینی راه‌حلهای گوناگون و تشخیص انتخابهای مناسب برای آینده نخواهیم بود.

تاریخ معماری چیزی محبوس در گذشته نیست؛ بلکه کار آن مشارکت فعال در ارتقای معماری و تدابیر شهری و فضای شهرهای آیندهٔ ما است. برخی به‌درستی بر این نظرند که علاقهٔ پرشور به تاریخ معماری از احساس مسئولیت به زمان حال برمی‌خیزد؛ آن‌چنان‌که بدون شور و اشتیاق به اندیشه‌های والا، آن هم برای اصلاح معماری و فضای شهری امروز، نتیجهٔ چندانی از بررسی گذشته به‌دست نمی‌آید. اگر معماری را دربرگیرندهٔ همهٔ محیط مصنوع بدانیم، چنان‌که می‌دانیم هست، آن‌گاه باید به تاریخ معماری توجه کنیم.

البته هستند معترضانی که پژوهش تاریخی را بدفرجام و حتی خطرناک دانسته‌اند؛ چرا که چنین پژوهشی ما را به تفکر نقادانه ترغیب می‌کند. به زعم این گروه، اگر مردم به تفکر نقادانه دربارهٔ گذشتهٔ نزدیک ترغیب شوند، همواره در موضعی آگاهانه قرار خواهند گرفت و مترصد انجام اقدامات مؤثر خواهند بود ــ چیزی که از نظر ایشان خطرناک است.

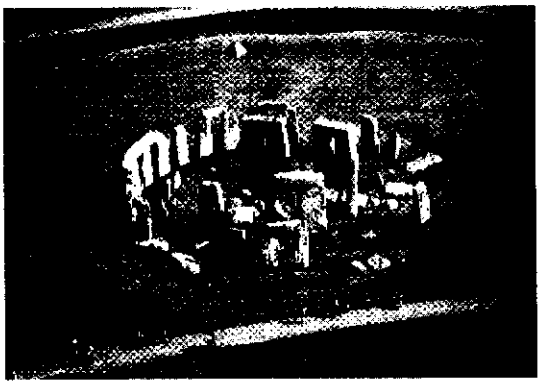
مورخ شواهد تاریخی را به منظور بازسازی و فهم علل رویدادهای گذشته به کار می‌گیرد. در حوزهٔ تاریخ معماری، شواهد مذکور ممکن است خود بنا یا بقایای آن یا اسنادی همچون نقشه و طرح و توصیف و خاطره یا حتی برگه‌های صورت‌وضعیت ساختمانی باشد. تصور ما از هر دورهٔ تاریخی بر پایهٔ مجموعه‌ای از مدارک تاریخی، چون نقاشی و نوشته و ساختمان و مصنوعات، شکل می‌گیرد. اما یکی از معضلات اساسی مورخان در مواجهه با مدارک به‌جامانده این است که اصلاً معلوم نیست آنچه به جا مانده از آنچه از بین رفته لزوماً مهم‌تر باشد. مثلاً هزاران سال است که اهرام مصر پایدار مانده‌اند؛ با این حال، اهمیت تاریخی مساوی با ماندگاری نیست. اهرامْ تنها جزئی از فرهنگی غنی و متکثر است و با آنکه اهرام واقعیت تاریخی به حساب می‌آید، واقعیت تاریخی، حتی اگر به عظمت اهرام هم باشد، فقط نقطهٔ آغاز پژوهش است. تا زمانی که این آثار بررسی و در بستر تاریخی‌شان مطالعه نشوند، سخن شنیدنی‌ای برای ما ندارند. ای بسا مورخان مختلف که از بررسی واقعیات تاریخی یکسانی به نتایج متفاوتی برسند و ای بسا با کشف مدرکی تازه نظریات و تفاسیر موجود اصلاح یا به‌کلی دگرگون شود.

تاریخ‌نگاری

تاریخ معماری، مانند همهٔ شاخه‌های تاریخ، مبحثی منجمد و لایتغیر نیست. غالب اوقات، تفاسیر تاریخی از اساس دچار تغییر می‌شود. با پیدا شدن شواهد تازه و با مداخلهٔ نگاه امروز، وقایع تاریخی در پرتو نور تازه‌ای قرار می‌گیرد. تاریخ‌نگاری مطالعهٔ سیر تحول تفاسیر تاریخی در هر دورهٔ تاریخی معین است. با تغییر ذائقه‌ها در طی هر دوره، تفاسیر موجود از وقایع مهم معماری کاملاً دگرگون می‌شود. فی‌المثل معماران مدرنیست طی دو دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، از آن روی که چیز ارزشمندی در معماری ویکتوریایی[۴] نمی‌دیدند، آن را ملامت می‌کردند؛ درحالی‌که ما امروز ارزشهای فراوانی در غنا و پیچیدگی معماری ویکتوریایی می‌یابیم و، تا جای ممکن، از [آثار] آن حفاظت می‌کنیم؛ و در مقابل، در ذمّ معماری مدرن سخن می‌گوییم.* اما علت تحول در تفاسیرْ تنها به تغییر ذائقه‌ها تمام نمی‌شود. اقتضائات تازه پرسشهای تازه‌ای طلب می‌کند، پرسشهایی که بعید بود یك قرن پیش به ذهن کسی خطور کند؛ و اگر می‌کرد، آن عده قلیل بودند. مثلاً نگرانیهای امروز ما از مسائل محیط زیست باعث می‌شود که دربارهٔ مصرف انرژی، هم هنگام ساختن و هم هنگام نگهداری از بناها، بیندیشیم. همچنین مجادلات فمینیستی[۵] ما را به تأمل در

(4) Victorian Architecture

(5) Feminist



ت ۱. استون هنج، ویلتشر

باب نقش زنان در محیط مصنوع و تأثیر شیوهٔ طراحی ما [معماران] بر رفتار زن و مرد هدایت می‌کند. با آگاهی به چنین نکاتی، به تغییر روشهای طراحی و ساختمان‌سازی می‌اندیشیم و جویای تدابیر تازه می‌شویم.

پرسشهای تازه مایهٔ تغییر نقاط توجه ما به گذشته و، در نتیجه، عرضهٔ تفاسیر تازه است. وقتی که تیم مول[۶] برای نگارش کتاب *جان وود: معمار دغدغه‌ها*[۵]، به تحقیق دربارهٔ شهر باث[۷][۶] مشغول بود، دریافت که جان وود (پدر)[۸] دربارهٔ استون‌هنج[۹] و معبد ماه[۱۰] در محل استنتون درو[۱۱] کاوش کرده بود.[۷] قطر سیرکی که وی در شهر باث ساخته بود ۹۶/۹ متر بود ــــ درست مانند استون‌هنج. همچنان که خود وود تصریح کرده، این اندازه برابر با ۶۰ اَرَش یهودی[۱۲] است ــــ درست به اندازهٔ معبد دوم بیت‌المقدس. شهر باث اولین مقرّ فراماسونری انگلستان بود و البته جان وود هم عضو انجمن فراماسونها بود. او معتقد بود که باث مرکز اصلی دروئیدی[۱۳] [۸] انگلستان بوده است. به همین سبب وی، بر خلاف آنچه نویسندگان پیش از او پنداشته‌اند، اساس طرح سیرك را نه بر پایهٔ کولوسئوم رومی که همواره بیضی‌شکل بوده است، که بر پایهٔ مهم‌ترین بنای باقی‌ماندهٔ دروئیدی انگلستان غربی، یعنی همان استون‌هنج، گذاشت (ت ۱). تیم مول، با تأمل در شواهد تاریخی، به تفسیر تازه‌ای از یکی از مهم‌ترین آثار معماری باث دست یافت؛ در حالی‌که [در آن زمان،] برخی از صاحب‌نظران نامدار به وی توصیه می‌کردند از توجه وود به دروئیدها ذکری به میان نیاورد؛ وگرنه ممکن است هرگز کسی به کتابش اعتنا نکند.

به میزانی که شواهد تاریخی تغییر کند، تفسیر ما از گذشته و حال متحول می‌شود؛ و به میزانی که درك ما از گذشته تحول یابد، تلقی ما از امروز تغییر می‌کند ــــ این ماجرایی [دوجانبه و] دیالکتیکی است. تلقی ما از گذشته و حال نتیجهٔ اقتضائات عصر ما و توانایی ما در درك مقام و موقع تاریخی‌مان است. طرز نگاه ما به وقایع تاریخی با عصری که در آن زندگی می‌کنیم مرتبط است و با قشر و طبقهٔ اجتماعی‌مان نسبت دارد. برخی از مردم قدرت فهمشان بیش از دیگران است و برخی بهتر می‌توانند در مفروضات عصر خود تأمل کنند. البته مراد از این سخنان مخالفت با ضرورت نگاه عینی به قضایا نیست.

(6) Tim Mowl
(7) Bath
(8) John Wood (the elder)
(9) Stonehenge
(10) Moon Temple
(11) Stanton Drew
(12) Jewish Cubit
(13) Druid
(14) Giorgio Vasari (1511-1574)

تحولات تاریخ‌نگاری معماری

تاریخ معماری به تأمل در همه نوع بنا و همه‌گونه محیط مصنوع، در عین توجه به بستر تاریخی آنها، می‌پردازد. از یك جهت، تاریخ معماری به اندازهٔ خود معماری قدیمی است؛ اما از جهت دیگر، مبحثی کاملاً معاصر است. اولین انجمن مورخان معماری در سال ۱۹۴۰ در ایالات متحد تأسیس شد. از آنجا که در گذشته تاریخ معماری را خود معماران می‌نوشتند، استقلال تاریخ معماری از معماری به منزلهٔ رشته‌ای مجزا رویداد جدیدی است. از این گذشته، از زمان یونان و روم باستان تا قرن شانزدهم، منتقدان معماری فقط دربارهٔ معماری معاصر خود می‌نوشتند. تا قرن شانزدهم وضع به همین منوال بود. جورجو وازاری[۱۴]، معمار نقاش معروف دورهٔ رُنسانس[۹]، هم که دربارهٔ معماری پیش از خود نوشت، هدفی جز شرح معماری زمان خود و اثبات حقانیت آن، نداشت.[۱۰]

این اندیشه که معماری همواره رو به کمال و پیشرفت و بناهای هر دوره بهتر از بناهای پیش از آن است مضمونی مشترك است که در اغلب نوشته‌های معماری، از قرن شانزدهم به بعد و حتی تا امروز، دیده می‌شود. این موضع نظری که در تاریخ‌نویسی‌های معماران به چشم می‌آید محل تردید و مناقشه هم بوده است؛ چرا که با چنین موضعی، گذشته تنها به نفع تأیید و تحکیم کارهای امروز مصادره می‌شود. در بسیاری از دوره‌ها، معماران از معماری گذشته متأثر شده‌اند. این تأثر یا خود را به شکل مقابله با گذشته، به منظور تأسیس معماری جدید و بهتری، آشکار کرده؛ یا چون منبع الهامی از معماری گذشته عمل کرده است. در ایتالیا، کاوش در ویرانه‌های معماری روم باستان

منبع الهام مؤثری برای معماران دورهٔ رنسانس آغازین[11] بود. در مقابل در بریتانیا، از نظر پیوجین[15][12] که در آغاز قرن نوزدهم مشتاق به تأسیس مجدد معماری گوتیك بود، برای کلیساهای مسیحی، سبك معماری کلاسیك [یونان و روم باستان] چیزی مطرود و خام و اصلاً ناشایست تلقی می‌شد. نفی معماری کلاسیك بخش مؤثری از مجادلات پیوجین برای دفاع از شایستگی معماری گوتیك بود ــــ مجادلاتی که مایهٔ پیدایش دورهٔ احیای گوتیك[13] و رشد آن شد. در این مثالها، معماری هر دوره، اصلاحی بر معماری پیش از آن تلقی شده است.

قرن هجدهم به جهت توسعهٔ تاریخ معماری دورهٔ مهمی است. در این عهد، گروهی از معماران و اندیشمندان به جای آنکه عوامانه معماری معاصر خود را نتیجهٔ عالی میراث تاریخی تلقی کنند، سبکهای پیش از خود را دوره‌هایی خاص با ارزش‌های خاص دانستند و ارج نهادند. آنان به نیت تعیین اصول و معیارهایی که قدر و اندازهٔ هر معماری عالی‌ای را معلوم کند، به روشی نظام‌مند به کشف و شناسایی معماری پیش از خود پرداختند. آنان به جای آنکه برای توجیه کارهای معماری خود به مطالعه سطحی معماری گذشته بپردازند، پا به راه فهم آن نهادند. برخی از صاحب‌نظران یوهان یوئاخیم وینکلمان[16][14] را پدر تاریخ هنر و معماری مدرن شناخته‌اند. کتاب تاریخ هنر باستان[15] او، در سال ۱۷۶۷ در درسدن[17] چاپ شد. مع‌هذا این اولین کتابی نبود که در این زمینه نوشته شد. پیش از این در شهر وین و در سال ۱۷۲۱، کتابی به نام *طرح معماری تاریخی*[16] به‌دست فیشر فُن ارلاخ[18]، که از معماران پیشگام باروك در اتریش و طراح کلیسای مشهور کارل در وین بود[17]، منتشر شد. در این کتاب، برای نخستین بار مباحثی دربارهٔ بناهای مصری و چینی و اسلامی هم عرضه شد. به همین سبب، می‌توان آن را اولین کتاب تاریخ تطبیقی معماری جهان دانست.

در فرانسه، قدیمی‌ترین انجمن مورخان معماری را جمعی تشکیل داد که خود به فرهنگستان سلطنتی معماری[18] وابسته بود که در سال ۱۶۷۱ تأسیس شد. در ۱۶۷۱، ژی. اف. فلیبین[19]، که دبیر فرهنگستان بود، کتاب *تاریخ زندگی و آثار بلندآوازه‌ترین معماران*[19] را منتشر کرد. در کتاب مذکور، برخلاف روش وازاری، معماری گذشته چون پیش‌درآمدی بر معماری کامل‌تر آن روز شرح نشد.

(15) A. W. N. Pugin (1812-1852)

روشن‌فکریِ قرن هجدهم تاریخ‌نگاری معماری را رشد و توسعه داد. طی این دوره، بسیاری از متفکران دربارهٔ مبانی عقلیِ جامعه و هر آنچه به آداب و دین و حکومت سلطنتی و زیبایی‌شناسی و تاریخ مربوط بود پرسش می‌کردند. با این پرسشگری بود که سرانجام انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی روی داد. روشن‌فکری گذشته را حلاجی می‌کرد تا دریابد چرا جهان این‌گونه است و به چه صورتهای دیگری می‌توانست درآید. [در این زمان،] کاوشهای پومپئی[20] و هرکولانوم[21] به منظور شناسایی گذشته، البته آن‌قدر که می‌شد از بررسی محوطه‌های باستانی یونان و روم و مصر چیزی به‌دست آورد، آغاز شد. موضوع نوپای تاریخ معماری به جانب دایرةالمعارف‌نویسی و همچنین مطالعه در شکل و سبك بناهای فخیمی چون کاخ و قصر و کلیسا و معبد متمایل شد. در ایالات متحد امریکا، ظهور و بسط تاریخ معماری در قرون نوزدهم و بیستم بسیار تحت نفوذ آلمان و فرانسه بود. صدها دانشجوی امریکایی در مدرسهٔ بوزار[22][20] پاریس تحصیل می‌کردند، با دفاتر معماری آنجا همکاری می‌کردند، و متعاقباً آموزه‌های خود را به خانه می‌بردند. همچنین پیوند دانش‌پژوهان آمریکایی و آلمانی در زمینهٔ تاریخ معماری در سراسر دو قرن مذکور ادامه داشت.[21]

(16) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

(17) Dresden

(18) J. B. Fischer von Erlach (1656-1723)

(19) J.F. Félebien

(20) Pompeii

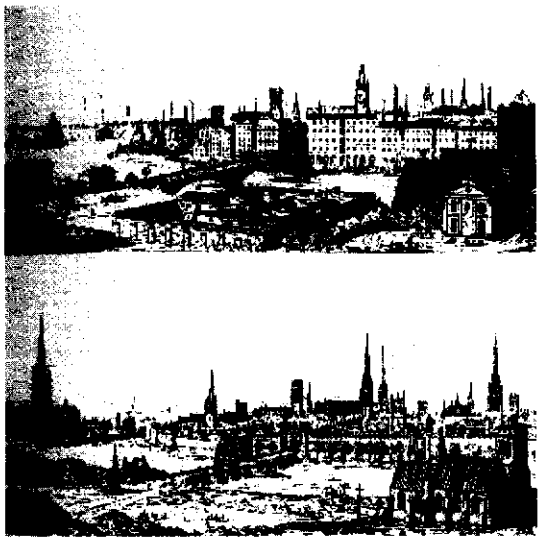
(21) Herculaneum

(22) Ecole des Baux-Arts

(23) Bannister Fletcher

حوزه‌های مطالعهٔ تاریخی

اولین مسئلهٔ هر معرفت جدید (یا در حال رشدی) تعیین مباحثی است که محور اصلی آن را شکل می‌دهد. مورخان متأخر معماری در وهلهٔ اول می‌کوشیدند با تحلیل شکل و سبك بناها، معماری دوره‌های مختلف و مناطق گوناگون را از یکدیگر تمیز دهند. یکی از کتبی که مطابق این شیوه نوشته شده پس از نزدیك به یك قرن هنوز در بازار کتاب یافت می‌شود و با نام بنیستر فلچر[23] در نزد نسلهای پیاپی دانشجویان معماری آشناست، کتاب معروف *تاریخ معماری برای دانشجویان، استادکاران، و علاقمندان، با نگاهی تطبیقی به سبکهای معماری از دوره‌های دور تاریخ*[22] است که اولین بار در سال ۱۸۹۶، چاپ شد. در پنجمین چاپ آن در سال ۱۹۰۵، عنوان *کتاب به تاریخ معماری به روش تطبیقی*[23] تغییر یافت؛ و البته، نوزدهمین چاپ آن نیز



ت۲. یکی از شهرهای کهن ویکتوریایی در مقایسه با تصویر یك شهر خیالی قرون وسطایی

ت۳. ویرانه‌های شهر کهن زیمبابوه

به سال ۱۹۸۷ انتشار یافت. در چاپ اخیر و چاپ پیش از آن، به علت مسائل نشر، بخش تطبیقی کتاب حذف شد. فلچر و پسرش در این کتاب روشهای کالبدشناسی تطبیقی و زیست‌شناسی تطبیقی را در تاریخ معماری به کار گرفتند.

مقایسه و تطبیق بناها، آن هم به منظور نشان دادن شباهتها و تفاوتهای‌شان، روشی است که هنوز هم هر دو گروه منتقدان و مورخان به کار می‌برند. این روش وقتی سودمند است که بناهایی که با هم مقایسه می‌شوند نکات مشترکی داشته باشند. فی‌المثل مقایسهٔ یک کلیسای قرون وسطایی با یک کلیسای ویکتوریایی دورهٔ احیای گوتیك، یا مقایسهٔ یك میدان نمایش[۲۴] رومی با یك ورزشگاه مدرن فوتبال بسیار روشنگر است. معهذا از مقایسهٔ بناهایی چون میدان نمایش رومی و کلیسایی ویکتوریایی، که نقاط مشترك اندکی دارند، چندان چیزی به‌دست نمی‌آید. روش مذکور برای آموزش نیز بسیار موفقیت‌آمیز است. کتاب *تقابلها*[۲۵]ی پیوجین طوفانی در برابر آن چیزی به پا کرد که وی آشفتگی معماری و محیط شهری آن زمان می‌نامید.

پیوجین در این کتاب، که در سال ۱۸۴۱ چاپ شد، تصاویری را که نشان‌دهندهٔ کیفیت نازل شهرها و معماری معاصر او بود در مقابل تصاویری قرار داد که معرّف کیفیت عالی شهر و معماری قرون وسطا بود (ت۲). با این کار، از یك طرف صفات والای معماری گوتیك را می‌ستود و، از طرف دیگر، زمختی و خامی معماری کلاسیك زمان خود را برملا می‌کرد. شهر قرون وسطایی محصور در باروها به همراه برج ناقوس کلیساها را، که چون نشانه‌هایی در سواد شهر قرار می‌گرفت، حاشیهٔ سرسبزی احاطه می‌کرد. در شهر قرن نوزدهمی، کارخانه‌ها و دودکشها با برج کلیساها کشمکش می‌کردند و فضای باز شهری به جایگاه آسایشگاههای روانی و کارخانه‌های تولید گاز و زندانهای شعاعی‌شکل تبدیل شده بود و جای کلیسای گوتیك قرون وسطایی را کلیساهایی به سبك کلاسیك گرفته بود.

تاریخ معماری در زمینهٔ معماری اروپایی رشد و توسعه یافت؛ و اگرچه فیشر فُن ارلاخ معماری غیراروپایی را نیز به کتاب ابتدایی خود در تاریخ معماری افزود، کماکان مطالعات تاریخ معماری در همان حوزهٔ معماری اروپایی ادامه یافت. حتی فلچر نیز تا سال ۱۹۵۹ از پرداختن به معماری افریقایی غفلت کرد. اضافه بر این، حتی اگر در این تاریخها معماری قاره‌هایی به جز اروپا یا امریکای شمالی نیز مطالعه می‌شد، همچنان طرز تلقی اروپامحوری مبنای کار بود؛ به‌طوری که معماری محلی و بومی را بدْوی و عقب‌مانده و، در نتیجه، خارج از تاریخ تلقی می‌کردند. مورخانی که به این نگاه به‌شدت اروپایی گرایش داشتند، غیرممکن بود باور کنند که معماری برجستهٔ افریقایی در ویرانه‌های آثار تاریخی کشور زیمبابوه را مردم محلی در قرن سیزدهم میلادی پدید آورده‌اند. نگاه آنان، قاعدتاً بایست چنین معماری‌ای را عربها یا تجار و کاشفان اروپایی پدید آورده باشند (ت ۳).

رویکردها در مطالعهٔ تاریخ

عجیب نیست که وقتی تاریخ معماری وقایع‌نگاری هزاران سال معماری را پی‌گرفت و شامل معماری تمامی جهان و همه نوع ساختمانی شد، طیف گسترده‌ای از رویکردها به تاریخ نیز در آن نشو و نما کرد. برخی معتقدند که تمامی

این رویکردها در قالب این سه دستهٔ اصلی قرار می‌گیرند: رویکرد عملی، رویکرد تاریخی، رویکرد زیباشناسانه.[۲۶] هدف رویکرد عملی آن است که معلوم کند چه چیزی ساخته شده، به چه هنگام برپا شده، و به وسیلهٔ چه کسی یا کسانی (از قبیل معمار و کارفرما و نظام کارفرمایی) ساخته شده است. در رویکرد تاریخی، دربارهٔ سبب ساختن بنا و نسبت آن با اوضاع و احوال اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و فرهنگی و دینی تحقیق می‌شود. با رویکرد زیباشناسانه نیز ویژگیها و مشخصه‌های بصری و سبکی بیان می‌شود و طرز تغییر سبکها و علل آن روشن می‌شود. اغلب تواریخ قدیمی‌تر معماری به دو رویکرد عملی یا زیباشناسانه گرایش داشتند.

ما معتقدیم که دامنهٔ مباحث رشتهٔ معماری بسیار فراگیر و گسترده است؛ لیکن بسیاری از رویکردهایی که برای مطالعهٔ آن پدید آمده متضمن تمایلات تحویلگرانه[۲۴] بوده است. در روشهای تحویلگرانه، همواره موضوع بحث به حوزه‌های تخصصی بی‌شماری تقسیم می‌شود؛ هرچند که باید خاطرنشان کرد که این حوزه‌های تخصصی با گرایشهای جامعه و جرایدی که به این مطالب می‌پردازند نسبت دارد. این قضیه، تا حدودی، محصول روشی است که از اولین دوره‌های تاریخ‌نویسی در شرح و بررسی تاریخ معماری اختیار شده است. امروز هم تاریخ‌نگاری معماری [همچون گذشته، اما به نحوی جدید] به مباحثی چون اندیشه‌های مارکسیستی و فمینیستی و ساختارگرایانه و روان‌شناسانه و نشانه‌شناسانه و سیاسی_اجتماعی توجه دارد. در این زمینه، نظریه‌های زبان‌شناسانهٔ آلتوسر[۲۵]، بارت[۲۶]، سوسور[۲۷] و دریدا[۲۸]، و همچنین الگوهای تاریخی و انسان‌شناسانهٔ فوکو[۲۹] و لوی-استروس[۳۰]، و روانکاویهای فرهنگی منتقدانِ پسافرویدی‌ای چون لاکان[۳۱] مؤثر بوده است. بخشی از اهداف این جریانهای فکریْ شالوده‌شکنی سنتها و مجادله در عقاید مشهور و مجزوم است. در این نوشته، تنها می‌توانیم شمّه‌ای از این رویکردهای متنوع را معرفی کنیم. چه، فهم هر یك از این رویکردها، مستلزم مواجهه با حجم گسترده‌ای از مباحث نظری است. شاید از آنجا که ما در کتاب *فهم معماری* فصلی درباب دوره‌ها و سبکها نوشته‌ایم[۲۷]، چنین به‌نظر رسد که مدافع رویکرد زیباشناسانه‌ایم؛ در حالی‌که چنین نیست. اگر چنین کرده‌ایم، از آن روی بوده که روش مذکور در میان انواع رویکردها به تاریخ معماری رایج‌ترین روش بوده است. وانگهی، هدف اصلی ما از این کار آزمودن مفاهیم این رویکرد و روشن کردن آنها و شالوده‌شکنی آنهاست. رویکرد ما به هر دو روش عملی و زیباشناسانه توجه دارد و، در عین حال، دغدغه‌های زیست‌محیطی و فمینیستی را نیز شامل می‌شود.

تبیینهای تاریخ معماری

جستجوی عللی که باعث شده است معماری محل یا دوره‌ای، شکل معینی پیدا کند تبیینهای بسیاری را نیز پدید آورده است. این تبیینها به مورخان کمك می‌کند دوره‌ای را که مطالعه می‌کنند بهتر بفهمند و ملاکهایی بیابند که بر پایهٔ آن بتوان اطلاعات اصلی را از میان اطلاعات بی‌شمار تاریخی یافت؛ [اما از طرف دیگر، وجود این تبیینهای متعدد] خود مشکل تازه‌ای بر سر راه مورخان به وجود آورده است. در نظری کلی، تبیینهایی که از تحولات معماری می‌شود در قالب این چهار دستهٔ کلی قرار می‌گیرد: تبیینهای عقلی و فناورانه و ساختمانی، تبیینهای اجتماعی و دینی، تبیینهای اقتصادی و فرهنگی و سیاسی، و تبیینهای [متکی بر مضمون] روح زمانه. در تبیین فناورانه و عقلی، [تحولات معماری] را بر اساس دستاوردهای جدید فناوری و ساختمانی توجیه، و گاه این تحولات را به مثابه نتیجهٔ منطقی مسائل فناورانه و عملی معرفی می‌کنند. [مطابق این روش تبیین،] چنانچه به یك کلیسای جامع گوتیك نظر کنیم، خواهیم فهمید که از آن رو شکل مفصل و پیچیده‌ای یافته که در برپا ساختن آن بایست مسائل عملی‌ای چون نیاز به ایجاد بنایی رفیع و پوشاندن دهانه‌های بزرگ و ترکیب تعداد زیادی پنجرهٔ شیشه‌ای بزرگ حل شود. این روش تبیین را معماران و نظریه‌پردازان فرانسوی‌ای چون لوژیه[۳۲، ۲۸] و ویوله لو دوک[۳۳، ۲۹] بسیار به‌کار گرفته‌اند. تبیینی که مطابق آن، معماری مظهر اوضاع اجتماعی و اخلاقی و فلسفی دوره است متضمن این است که با کسب دانش کافی از آن اوضاع می‌توان احوال معماری آن دوره را دریافت. اما با قبول این فرض، هنوز این پرسش باقی می‌ماند که اصلاً دانش کافی چیست. همچنین مطابق این فرض، به جای آنکه جوامع موجوداتی زنده

(24) reductionist

(25) Louis Althusser

(26) Roland Barthes

(27) Ferdinand de Saussure

(28) Jacques Derrida

(29) Michel Foucalt

(30) Claude Levi-Strauss

(31) Jacques Lacan

(32) Abbé Laugier (1713-1769)

(33) Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)

و پیچیده تلقی شود، میان معماری هر دوره و اوضاع و احوال همان دوره نسبتی صریح و مستقیم برقرار است. اگر معتقد باشیم که می‌توان بر اساس اصول اخلاقی دربارهٔ معماری قضاوت کرد، آن‌گاه باید بگوییم که پاره‌ای از آثار معماری اخلاقی است و برخی نیست. صداقت و اخلاق در معماری اندیشه‌ای است که پیوجین مطرح کرد. وی، در کتاب *اصول یک معماری معنوی یا مسیحی*[۳۰]، بناهای گوتیک را تجزیه و تحلیل کرد و [در تحلیل خود،] صداقت معمارانه را با صداقت دینی برابر نمود. او می‌گفت که معماری گوتیک فقط سبک نیست؛ بلکه گوتیک یعنی اصول و قواعد ساختن، اصولی که به همان اندازه به دههٔ ۱۸۴۰ مربوط است که به قرون وسطا مربوط بوده است. پیوجین معتقد بود که همهٔ ساختمانها بازتاب اوضاع جامعه‌ای‌اند که در آن به‌وجود آمده‌اند؛ اما معماری گوتیک دربارهٔ مصالح و ساختمان‌سازی درس صداقت می‌دهد. [از نظر او،] صداقت در ساختمان، یعنی آنکه سازه‌اش آشکار باشد، و در عین استفاده از تزیینات، نباید سازهٔ بنا در زیر آن پنهان شود؛ و به هر حال، تزیین باید درخور شکل و معنای بنا باشد. صداقت در مصالح یعنی باید تمامی مصالح را با نظر به خصوصیات خاص خودشان انتخاب کرد و نباید آنها را چنان رنگ‌آمیزی کرد که چون مصالح دیگری به نظر آید. آراء پیوجین را جان راسکین[۳۴] و ویلیام موریس[۳۵] دنبال کردند و به یکی از منابع اصلی الهام جنبش هنر و پیشه[۳۱] و نهضت مدرنیسم بدل شد.[۳۲]

(34) John Ruskin
(35) William Morris

قایلان به تبیینی که مطابق آن، معماری بازتاب مصالح ساختمانی و اوضاع و احوال اقتصادی و فرهنگی زمان خود است، در پی آن‌اند که معماری را، به معنای وسیع کلمه، در بستر مادی‌اش قرار دهند. این کار را از طریق توجه به بناها، چه تک بناها و چه مجموعه بناها، و قرار دادن قاطعانهٔ آنها در بستر اقتصادی و اجتماعی و سیاسی‌شان انجام می‌دهند. پس در این رویکرد، با تشخیص کاربرد و شکل و ساختار و مصالح و موقعیت بناها، می‌کوشند معلوم کنند که بناهای مذکور چگونه و چرا ساخته شده و در زمان ساخت آنها چه مطالباتی از جانب منتقدین مطرح شده و بر ساخت آنها مؤثر افتاده است.

(37) Nikolaus Pevsner
(38) Siegfried Giedion

تبیینی که به موجب آن، معماری بازتاب روح زمانه یا «تسایت‌گایست»[۳۶] است از آراء هگل متأثر است و در بخش اعظم قرن بیستم، نوعی چارچوب مفهومی برای فهم تحولات تاریخی هنر و معماری فراهم آورد. تلقی تاریخ به روندی رو به ترقی، اندیشهٔ اصلی مندرج در اصطلاح «روح زمانه» است. [مطابق این تلقی،] نیروی محرک پیشرفت تاریخی و نیروی پیش‌برندهٔ هر دوره «روح» بسط‌یابنده‌ای است که تمامی حوزه‌های تلاش انسانی را، چون دین و قانون و آداب و رسوم و اخلاق و فناوری و علم و هنر و معماری، در بر می‌گیرد و به همگی آنها وحدت می‌بخشد. مورخ باید مصالح و مواد مطالعات تاریخی را چنان شناسایی و طبقه‌بندی کند که بتواند مفاهیم و اندیشه‌های مشترک [هر دوره] را پیدا کند. مورخانی که اندیشهٔ روح زمانه را پذیرفته‌اند معتقدند که چون سبکهایی مانند نئوکلاسیسیسم در نیمهٔ قرن هجدهم، مدرنیسم در دههٔ ۱۹۲۰، یا پست‌مدرن در امروز، خود را در حوزه‌های مختلف هنری، چون معماری و نقاشی و طراحی اثاث و سفال‌سازی و طراحی لباس و ادبیات نشان داده‌اند، همه تجلی روح زمانه‌اند. شباهتهایی که میان آثار معماران و نقاشان و طراحان و نویسندگان وجود دارد نتیجهٔ زندگی آنان در یک دورهٔ زمانی مشترک است. تعبیر دیگر این مطلب می‌تواند چنین باشد: هر دوره و مکانی، با مصالحی که در اختیار می‌گذارد و با اوضاع روحی و معنوی‌ای که به‌وجود می‌آورد، به گسترش اَشکالِ فرهنگی منحصربه‌فردی میدان می‌دهد؛ و با آنکه سبکهای دیگری در حاشیهٔ آن وجود دارند و با آن هم‌زیستی می‌کنند، تنها یک سبک راستینِ بزرگ مظهر روح زمانه می‌شود. خطر قبول و اخذ این نظر آن است که محقق را وا می‌دارد که همواره به دنبال تداوم [و هماهنگی با روح زمانه] و در طلب تصویری یکدست باشد. [در این روش تبیین،] هر آنچه را با چنین تصویری همخوان نباشد به عمد نادیده می‌گیرند یا بی‌ارزش تلقی می‌کنند؛ چرا که نشانگر روح زمانه نیست.

مورخان اوایل قرن بیستم، همچون نیکولاوس پوزنر[۳۷] و زیگفرید گیدئون[۳۸]، در تلاشی که به منظور تقریر مدرنیسم به منزلهٔ تنها سبک راستین (صادقانه) می‌کردند، از مفهوم روح زمانه مدد گرفتند. آنان، پیش از آن که مدرنیسم به تفوقِ بی‌چون‌وچرای پس از

جنگ دوم جهانی‌اش برسد، تولید انبوه مصالحی چون شیشه و فولاد و بتون مسلح، و همچنین اشکال جدید حمل و نقل و شهرسازی رو به رشد را به منزلهٔ چهرهٔ اصلی و متمایزکنندهٔ جهان مدرن از پیش از آن معرفی کردند. آنان ادعا می‌کردند که مدرنیسم تنها سبکی است که با این وجوه جدید و روح زمانه همخوان و هماهنگ است. معماران و طراحان مدرنیست متعهد به استفاده از مصالح تازه و فناوری جدید و یافتن اشکال متناسب با آن‌اند. آنان تأمل دوباره‌ای در کارکرد معماری کردند تا به طرحها و نقشه‌های بدیع و پیشرفته‌ای برسند؛ و به‌ویژه از موضوعاتی مانند خانه‌سازی انبوه، مراکز بهداشت، بناهای صنعتی و برنامه‌ریزی شهری استقبال می‌کردند. در میان دو جنگ، فقط گروه کوچکی از معماران و طراحان پیشرو، اغلب در دو کشور آلمان و فرانسه، به عمل مطابق مدرنیسم می‌پرداختند. اگرچه در اروپا، نهضت مدرن با جریانهای دیگری چون آردکو[۳۹] و کلاسیسیسم و جنبش احیای معماری بومی[۴۰] و رمانتیسیسم ملی[۴۱] [۳۳] همزیستی می‌کرد، مورخان مدرنیست چنین سبکهایی را محصولات راستین زمانه نمی‌دانستند؛ بلکه آنها را حاصل طمع بی‌اندازه و فردگرایی افراطی می‌دانستند و به آنها چون ته‌مانده‌های منسوخ دورانی سپری‌شده می‌نگریستند.

به نظر می‌آید که مفهوم روح زمانه بر روش کار دنیس شارپ[۴۲]، در نگارش کتابش، *تاریخ بصری معماری قرن بیستم*[۳۴]، که نخستین بار درسال ۱۹۷۲ منتشر شد، مؤثر افتاده است. از عنوان کتاب چنین برمی‌آید که به بررسی ساختمانهای قرن بیستم اختصاص دارد؛ اما قضیه چیز دیگری است. آثاری که در کتاب شارپ معرفی شده است تنها به یك نهضت سبك‌دار تعلق دارد: همان نهضت مدرنیسم. شارپ، همچون اسلافش پوزنر و گیدئون، مدرنیسم را سبکی یافته بود که به زعم او تنها سبك راستین و برحق زمانه بود. [لیکن] گمان نمی‌کنیم که کسان زیادی از این همه غفلت او از باقی آثار معماری قرن بیستم خشنود باشند.

در همه رویکردها و تبیینهای معماری و تحولات آن رگه‌هایی از حقیقت وجود دارد. بناها از ارزشهای اخلاقی و اوضاع اقتصادی و اجتماعی و سیاسی دوره‌ای خبر می‌دهند که در آن پدید آمده‌اند. ممکن است برخی از بناها محصول خردگرایی و یا فناوری جدید باشند؛ ولی به فراخور هر بنا یا هر دوره‌ای، میزان تأثیر این عوامل متفاوت است.

ساختمانها و تاریخ معماری

بناها خود شواهدی از تاریخ خودند؛ اما گاهی اوقات، گشودن گره این شواهد کاری صعب و پیچیده می‌شود. اغلب بناهایی که بیش از چند دهه باقی‌مانده دچار تغییراتی شده است و بناهایی که عمری بیشتر دارد، به احتمال زیاد، به کرّات تغییر کرده است. چنانچه طرحها و ترسیماتی از این تغییرات در دست باشد، ممکن است سرنخهای خوبی به‌دست آید. لیکن اگر هیچ مدرك ترسیمی‌ای به‌دست نیاید، مدارك تحقیق به خود ترکیب و ساختار بنا محدود می‌شود؛ [در این هنگام،] حتی شالودهٔ بنا و نظام زه‌کشی آن نیز اهمیت می‌یابد. برخی از طرحهای بزرگ ساختمانی، همچون قصرهای عظیم یا کلیساهای جامع قرون‌وسطا، طی سالهای بسیار یا حتی قرنها ساخته شده است. در طی این زمان، به‌سبب محدودیتهای مالی و همچنین تغییر امکانات فنی و مصالح ساختمانی و احتیاجات و سلیقه‌ها، یا حتی به علت ویرانی بنا بر اثر آتش‌سوزی یا جنگ، نقشه‌ها و شکل بنا دچار تغییراتی شده است. شواهد چنین تغییراتی را می‌توان با بررسی ساختار بنا پیدا کرد؛ چنان‌که اغلب با تدقیق در کلیساهای جامع، شواهدی مبنی بر وجود بخشهایی از دوره‌های کاملاً متفاوت تاریخی پیدا می‌شود؛ از قبیل: تالار کلیسایی به شیوهٔ نورمانی[۳۵]، بازوی عرضی‌ای به شیوهٔ گوتیک مزیّن[۳۶] و جایگاه خوانندگانی[۳۷] به شیوهٔ گوتیک قائم[۳۸].

طی تاریخ، مردم بناها را بر اساس نیازهای‌شان تغییر داده و اصلاح کرده‌اند. از وقتی که حمل و نقل کالا از طریق دریا منسوخ شد، بارانداز‌ها و انبارها بی‌استفاده ماند. اما به جای آنکه آنها را تخریب کنند، به بناهای مسکونی، یا موزه و مغازه و غذاخوری، بدل کردند. طی زمان، تعداد افراد خانواده تغییر می‌کند و اگر جابه‌جایی میسر نباشد، می‌توان با اصلاح طرح خانه و افزودن بخشهایی به آن یا حتی ساختن اتاقهایی در زیر شیروانی، آن را با تغییرات همساز کرد. با معاینهٔ شکل و طرح بنا، می‌توان این تغییرات را تشخیص داد. [برای این کار،] می‌توان به تغییراتی

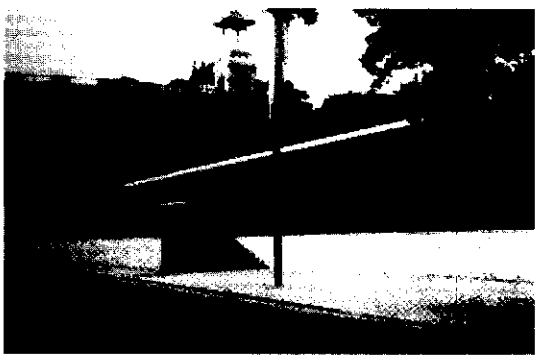
(39) art deco
(40) vernacular revival
(41) national romanticism
(42) Dennis Sharp

که در تزیینات بنا و آجرکاریها داده‌اند، پنجره‌هایی که بزرگ‌تر یا کوچک‌تر یا مسدود شده، و تغییرات شکل و شیب بام، توجه کرد. مثلاً ممکن است [با نظر به کلیسایی] دریابیم که جایگاه خوانندگان آن بخشی نیست که بعداً بدان افزوده باشند؛ بلکه [از پیش وجود داشته، اما] بعدها آن را بازسازی کرده‌اند. کلیساهای قرن دوازدهم بامهایی شیب‌دار و مرتفع داشت؛ اما در قرن پانزدهم، بام شیب‌دارشان به بام تخت تبدیل شد. اگر به کلیسای قرن دوازدهمی‌ای بنگرید که بخش جایگاه خوانندگانش در قرن پانزدهم ساخته شده، احتمالاً در سنگ‌چینهای دیوار شرقی تالار (بر فراز جایگاه خوانندگان)، رد و نشانی از سقف شیب‌دار بلند و قدیمی‌تری پیدا خواهید کرد. [همچنین با معاینهٔ] خانه‌های هم‌شکل و ردیفی ویکتوریایی، خواهید دید که با تخریب دیوار جداکنندهٔ دو اتاق نشیمن طبقهٔ همکف، اتاق گسترده‌ای پدید آورده‌اند. چنانچه به محل دیوارِ برچیده بنگرید، احیاناً شاه‌تیری می‌یابید که بر دو سوی دهانهٔ درگاهی نشسته است. آن تیر را به منظور تحمل بار طبقهٔ بالا [در محل دیوار پیشین میان دو اتاق] به بنا افزوده‌اند. با پیدایش نظام حرارت مرکزی در ساختمانها، بخاریهای دیواری به موجودات زایدی تبدیل شد و برای آنکه فضاهای داخلی بیشتری به‌دست آید، به‌تدریج آنها را برچیدند.

(43) Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

امروز بسیاری از کلیساها بی‌استفاده مانده؛ زیرا جمعیت عبادت‌کنندگان کاهش یافته است. [به همین علت،] برخی از کلیساها را به پاره‌های کوچک‌تری تقسیم کرده‌اند، تا با شمار اندک عبادت‌کنندگان متناسب شود و بقیهٔ قسمتها را هم به کاربریهای تازه اختصاص داده‌اند. اگر تغییرات چنان باشد که کماکان فضای بزرگ و اصلی کلیسا قابل استفاده بماند، هنوز چیزی از کیفیت فضایی کلیسای اصلی باقی است. اما اگر بنای کلیسا به سطوح و طبقات مختلف تقسیم شود، مشخصه‌های کلی کلیسا از دست می‌رود و احیاناً آنچه از اصل بنا باقی می‌ماند فقط شکل و شمایل بیرونی آن است. [در این صورت،] فضای باابهت تالار کلیسا و پنجره‌های منقوش و رنگین و همچنین جایگاه خوانندگان و محراب مقدس آن به‌کلی دگرگون و خراب می‌شود. در برج ناقوس کلیسا هم، جایی تنگ و عجیب و غریب برای زندگی می‌سازند و دیگر هیچ‌گاه ناقوسها برای اعلام حضور کلیسا در میان همسایگان به صدا در نمی‌آید. در درون، سرستونهای مجزای گل‌دار[۳۹] همراه با برجستگیهای[۴۰] به شکل پیکرهٔ فرشته در زیر سقف، به عناصر تزیینی سطوح منفرد دیوارها بدل می‌شود که شاید به‌کلی نابجا بنماید. در بیرون، ردپای تغییر شکل و کاربرد جدید بنا در پنجره‌های طبقات جدید و روزنه‌های سقفی آخرین طبقه و همچنین باغ و توقفگاه وسایل نقلیه به جای حیاط کلیسا ظاهر می‌شود و داغ خود را بر چهرهٔ بنا باقی می‌گذارد (ت۳). تشخیص تغییر و تبدیلات بناها، موقعیت خوبی برای فهم طرح بنای اصلی به‌وجود می‌آورد؛ اما گاهی اوقات، شناخت طرح و شکل بنایی که دیگر وجود ندارد مستلزم خیال‌پردازی مفصلی است. معاینهٔ بنا به منظور پیدا کردن شواهدی از تغییرات آن مبدأ جستجوی علل تغییرات آن است. با این کار، مبنای خوبی برای فهم تاریخ بنا فراهم می‌شود.

بسیاری از بناها به‌کلی تخریب شده؛ اما گاهی یکی از آنها بازسازی شده است. بازسازیْ نکات جالب توجهی به همراه دارد. اگر نقشه‌های بنای اصلی باقی مانده باشد، می‌توان بنا را به دقت و با همان شکل و اندازهٔ اصلی بازسازی کرد. در این‌صورت، میان اولی و دومی تفاوتی به‌وجود نمی‌آید. یکی از تصمیمهایی که به منظور برگزاری المپیك بارسلون ۱۹۹۲ گرفته شد، بازسازی غرفهٔ بارسلون میس وان‌در روئه[۴۳] [۴۱] در همان محل اولیهٔ آن و بر همان بستر قدیمی نمایشگاه بین‌المللی بارسلون ۱۹۲۹، بود. هیچ نقشه‌ای از جزئیات بنای اولیه در اختیار نبود؛ لذا، کار بازسازی بر اساس عکسها و راهنماییهای معمار [متصدی بازسازی] بنا انجام شد. این اتفاق هم خوب بود و هم بد؛ چرا که [اگرچه، نمی‌شد بازسازی را کاملاً مطابق با ساختمان اصلی انجام داد،] به قول میس‌وان‌در روئه، کار بازسازی همواره فرصتی برای اصلاح طرح اولیه است. هنگام بازسازی غرفه، ستونها را دقیقاً در همان جای ستونهای اولیه قرار دادند. از طرفی، ساختمان اصلی بر هیچ کرسی‌ای ننشسته بود و ممکن بود در معرض آبهای سطحی قرارگیرد. لذا در مرحلهٔ بازسازی، کرسی‌ای برای آن ساختند و در آن، جایی برای نظام حرارت مرکزی و مخزن آب قرار دادند. سنگهای مرمر رگه‌دار و تراورتن و مرمر را از همان



ت ۴ (راست). کلیسای ویکتوریایی تغییریافتهٔ یوحنای حواری، لستر (۱۸۵۳-۱۸۵۴)

ت ۵ (چپ). غرفهٔ بازسازی‌شدهٔ بارسلون، ۱۹۹۲ (استودیو پی. ای. آر. و بنیاد میس)

معدنی تهیه کردند که سنگهای بنای اصلی از آن تهیه شده بود؛ اما شیشه‌هایی با همان مایه‌رنگ شیشه‌های اصلی پیدا نشد؛ لذا از شیشه‌های شفاف استفاده کردند (ت۴).

معماران و تاریخ معماری

«مطالعهٔ معماری بدون توجه به جنبه‌های تاریخی آن عواقب فاجعه‌باری در پی دارد.»[۴۲] از اواخر قرن نوزدهم، تدریس تاریخ معماری در مدارس معماری انگلستان به منزلهٔ بخش ضروری برنامهٔ آموزشی آغاز شد؛ اما اَشکال بسیار متنوعی هم پیدا کرد. در آغاز قرن بیستم، دبلیو. آر. لتابی(۴۴)[۴۳] در مدرسهٔ اصلی هنر و پیشه و در مدرسهٔ ساختمان‌سازی بریکستون(۴۵) لندن، با آموزش سبک‌شناسانهٔ تاریخ مخالفت کرد و، در عوض، تاریخ معماری را چون مجموعه‌ای از تجارب ساختمانی تدریس کرد. وی، به اوضاع و احوال کلی و مصالح ساختمانی‌ای توجه می‌کرد که امکان رشد ساختمانهای رومی با طاق مدور یا کلیساهای جامع گوتیك را فراهم می‌آورد و معماری را راه‌حل خردمندانهٔ مسائل سازه‌ای و ساختاری می‌دید.

در دانشگاههای انگلیسی، شیوه‌های دیگری نیز رواج یافت. رجینالد بلامفیلد(۴۶)[۴۴] از مدعیان سرسخت یکی از این شیوه‌ها بود. او از نظام آموزشی مدرسهٔ بوزار پاریس طرف‌داری می‌کرد و معتقد بود که هدف از مطالعهٔ شاهکارهای گذشته آن است که بدانیم چگونه به آن درجه از زیبایی رسیده‌اند. وی با تدقیق در شیوهٔ انتظام فضایی و آرایش سطوح و احجام و اشکال و تناسبات، و همچنین طرز عمل با مصالح، اصول ترکیب آن شاهکارها را تحلیل می‌کرد. به اعتقاد بلامفیلد، دانشجویان به مدد چنین تحلیلهایی خود می‌توانستند طرز طراحی چنان اشکال دل‌پذیری را پیدا کنند. بلامفیلد به طیف محدودی از انواع ساختمانی توجه می‌کرد و علاقه‌ای به این نداشت که بناها چگونه و به چه سبب ساخته می‌شود.

پس از جنگ جهانی دوم، مهم‌ترین جریان مؤثر بر مدارس معماری جریانی بود که والتر گروپیوس(۴۷)[۴۵] در مدرسهٔ باوهاوس(۴۸) (که در ۱۹۱۹ در وایمار(۴۹) تأسیس شد) بنیاد نهاد. در این مدرسه، درس تاریخ را مانعی بر سر راه خلاقیت و نوآوری می‌دیدند؛ به همین سبب آن را از برنامهٔ آموزشی حذف کردند. [به نظر ارباب این مدرسه،] اصول و قواعد طراحی را باید از طریق کار عملی طراحی و اجرا آموخت. با این حال، پس از گذشت سه سال [از تأسیس مدرسه]، درس تاریخ معماری نیز عرضه شد؛ اما تنها در مقام وسیله‌ای برای تثبیت و تحکیم آن اصولی که دانشجویان [در خلال کارهای عملی‌شان] یافته بودند. گروپیوس معماری هر دوره را محصول منحصربه‌فرد امکانات خاص اجتماعی و مصالح در دسترس همان دوره می‌دانست و معتقد بود که دانشجویان باید امکانات دورهٔ خود را بشناسند و با اختیار شیوهٔ طراحی‌ای که همواره به نیازهای جدید و مصالح روز معطوف است، راهی به سوی اشکال جدید و مناسب روز پیدا کنند. در تمامی این روشها، صرفاً تصویری محدود از معماری گذشته ترسیم می‌شود و، در نتیجه، نوعی پیش‌داوری دربارهٔ آینده رقم می‌خورد. به جای اختیار نگاهی گسترده [و خالی از تعصب]، گذشته فقط برای تأیید تصویری ناقص از راه آینده مصرف می‌شود.[۴۶]

اخیراً در باب نسبت تاریخ معماری با آموزش معماری نظرهای جدیدی مطرح شده است. یکی از این گرایشها که از نظام آموزشی مدرسهٔ بوزار پاریس متأثر است، تاریخ معماری را به نیت حمایت از روشهای طراحی

(44) William Richard Lethaby (1857-1931)

(45) Brixton

(46) Sir Reginald Theodore Blomfield (1856-1942)

(47) Walter Gropius (1833-1969)

(48) Bauhaus

(49) Weimar

خاصی دنبال می‌کند. امروزه تاریخ معماری مبحثی است که کاملاً به رسمیت شناخته می‌شود؛ معهذا تلقیهای مختلفی از آن می‌شود. برخی معماری گذشته را زنجیری پیوسته می‌بینند و مدعی‌اند که باید اندیشه‌ها و مضمونهای پی‌درپی و مکرر آن را مطالعه کرد، تا مشابهتهای تجارب تاریخی و تجارب جاری شناخته شود. در مقابل، برخی دیگر می‌گویند باید تاریخ معماری را به‌مثابهٔ روند تغییر مدام تفسیر کرد و تأکید بر شیوه‌های افتراق امروز و گذشته اهمیت دارد. تلقی تاریخ معماری به منزلهٔ بخشی از جریان اجتماعی کلی‌تر رویکرد تاریخی محضی است که برای معماران و اندیشه‌های آنان اولویت قایل نیست. برخی از مدارس فرانسوی در دروس تاریخ معماری خود بر مباحث جامعه‌شناسی و شهرسازی تأکید می‌کنند.[۴۷]

نقش تاریخ معماری در معماری امروز در تنوع سبکهایی که در طراحی بناهای معاصر به کار گرفته می‌شود مشهود است. معماران و منتقدان معماری و سرمایه‌گذاران ساختمانی و برنامه‌ریزان شهری دربارهٔ نقش تاریخ معماری [در معماری امروز] و آنچه از میان سبکهای تاریخی مناسب امروز است دیدگاههای تند و متعارضی دارند. برای آنکه معماران بتوانند واکنش درستی به تاریخ نشان دهند، ابتدا باید تاریخ را به‌خوبی بفهمند و به ایده‌های رایج معمارانه در قالب چارچوب تاریخی وسیع‌تری بنگرند. برای آن دسته از ما که بیشتر عمر و زندگی خود را در شهرهای بزرگی سپری کرده‌ایم که مشحون از آثار تاریخی معماری است، شاید اطلاع از این واقعیت که در بعضی نقاط روستایی ایالات متحد امریکا مردمانی زندگی می‌کنند که هیچ‌گاه با بنایی با بیش از پنجاه سال عمر مواجه نشده‌اند و هیچ‌گاه به شهری بزرگ نرفته‌اند قدری حیرت‌آور باشد. چنین مردمی بسیار بیش از ما نیازمند فهم عمیق تاریخ معماری‌اند.[۴۸] □

کتاب‌نامه

Architects' Journal (12 June 1991).

Carr, Edward H. *What Is History?*, ed. R. W. Davies, London, Penguin Books. 1987.

Crook, J. M. "Architecture and History", in *Architectural History*, vol. 27 (1984).

Felebien, J. F. *The History of the Life and Works of the Most Celebrated Architects.*

Fischer von Erlach, J. B. *The Design of History Architecture.*

Fletcher, Sir Bannister. *A History of Architechture,* London, Butterworths, 1987.

Fletcher, Sir Bannister. *A History of Architecture for the Srudents, Craftsman and Amateur, Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period.*

Fletcher, Sir Bannister. *A History of Architecture on the Comparative Method.*

Jackson, N. "Report of Architectural History Education in Undergraduate Departments of Architecture," Philadelphia, Society of Architectural Historians, 1989, p. 1, in G. Wright and J. Parks, *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975,* Princeton, Temple Hoyne Buell Center for the Study of Architecture, Columbia University, Princeton Architectural Press, 1990.

Mowl, Tim. *John Wood: Architect of Obsession,* Bath, 1988.

Pugin, A. W. N. *Contrasts,* 1836.

Sharp, Dennis. *A visual History of Twentieth Century Architecture.*

Swenarton, M. "The Role of History in Architectural Education", in *Architectural History*, vol. 30 (1987).

Viollet-Le-Duc, Eugene-Emmanuel. *True Principles of Pointed or Christian Architecture.*

Watkin, D. *Morality and Architecture,* Oxford, Clarendon Press, 1977.

Watkin, D. *The Rise of Architectural History,* London, Architectural Press, 1980.

Winckelmann, Johann Joachim. *History of the Arts of Antiquity.*

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:

Hazel Conway & Rowan, Roanisch, "What is Architectural History?" in *Understanding Architecture*, London, Routledge, 1994, PP. 29-44.

خانم هیزل کانوی مورخ مستقل در زمینهٔ معماری و فضای باز است. وی عضو هیئت انجمن ویکتورین و مشاور آن در زمینهٔ پارک و باغ و همچنین عضو گروه مشاور انجمن فضاهای باز است. او نویسندهٔ کتابهای متعددی، از جمله

People's Parks, Cambridge University press 1991.

است.

راوئن رونیش استاد تاریخ معماری در دانشگاه دو مونتفورد و محقق انجمن ویکتورین در شهر لایسستر است. خانم رونیش، دربارهٔ معماری ماشانا در زیمبابوه و معماری اواخر قرن بیستم هند و معماریهای بومی تحقیق می‌کند.

۲. استادیار دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی.

3. Carr, *What Is History?*

۴. کتابی که این نوشته بدان تعلق دارد در ۱۹۹۴ منتشر و دست‌کم یکی‌دو سال پیش از آن نوشته شده است. در آن زمان، یعنی در پایان دههٔ ۱۹۸۰، جریانهای جدید معماری، به‌ویژه جریان پُست‌مدرن (اغلب با گرایشهای تاریخی)، کاملاً بر کرسی نشسته و خرده‌گیری از نهضت مدرن رایج بود؛ به‌طوری که منتقدان از شکست معماری مدرن و تاریخ قطعی مرگ آن سخن می‌گفتند. جالب اینجاست که اکنون پس از بیست سال که از زمان چاپ کتاب مذکور می‌گذرد، و با وجود آنکه هنوز معایب معماری مدرن مورد بحث و گفتگو است؛ دیگر خود جریان پست‌مدرن آن روز نیز کم‌طرفدار است و کارنامهٔ آن بر میز داوری قرار گرفته و، البته، خرده‌گیران آن هم کم نیستند. حتی جریانهایی نیز برای احیای نهضت مدرن سر برآورده‌اند و در این کار جدیت دارند. باری، همین اتفاقات و همین تغییر در تعبیر و تفسیر جریانهای معماری، مؤید نظر نویسندگان کتاب مبنی بر تغییر تفاسیر تاریخی در سیر زمان و از دیدگاههای جدید است.ـ م.

5.Mowl, *John Wood: Architect of Obsession.*

۶. شهری در انگلستان. رومیان در قرن اول میلادی چشمه‌های آب گرم در آنجا کشف کردند و دیوارها و حمامهای مجللی ساختند. در قرن هجدهم، جان وود و پسرش خیابانها و عمارتهای آن را طرح ریختند. (با استفاده از *دایرةالمعارف فارسی*، مدخل «باث»).ـ و.

۷. جان وود پدر (۱۷۰۴-۱۷۵۴) و جان وود پسر (۱۷۲۸-۱۷۸۱)، معماران انگلیسی. جان وود پدر طراح پارک پرایر (Prior Park) (۱۷۳۵-۱۷۴۸)، به سبک پالادیویی در شهر باث بود. اما کار برجستهٔ وی بازطراحی شهر باث (میدان ملکه و سیرک) بود. کارهای وی را پسرش دنبال کرد؛ او همان کسی است که رویال کرسنت (Royal Crescent) لندن را طراحی کرده است.

8. Druid

مذهب قوم سلت در بریتانیا و ایرلند و فرانسهٔ قدیم

۹. نویسندهٔ کتاب مشهور *زندگانی معماران، نقاشان و پیکرتراشان ایتالیایی* (۱۵۵۰)، نقاش و معمار اوفیزی (Uffizi) در فلورانس. ستایشها و حمایتهای وازاری از آثار میکلانژ تأثیر بسیاری بر سلیقهٔ معماری آن روز گذاشت. ـ م.

10. Watkin, *The Rise of Architectural History.*

11. Early Renaissance.

معمولاً مرحلهٔ آغازین رنسانس را در حدود سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۴۲۰م می‌دانند. ـ م.

۱۲. معمار انگلیسی که با نوشته‌های پرشور خود به خردگرایی و توجه به ارزشهای اخلاقی در طراحی معماری اهمیت بسیار می‌داد. وی با این نوشته‌ها تأثیری اساسی بر رشد نهضت احیای گوتیک گذاشت. او معمار پرکاری در زمینهٔ طراحی کلیسا و توجه به مفاهیم و مضامین آن بود. طراحی اسباب و اثاث خانه‌های پارلمان انگلستان کار او بود. بهترین آثار او عبارت است از: سنت جایلز و چیدل در استفردشر (۱۸۴۱-۱۸۴۶)، کلیسای اعظم کاتولیکی ناتینگم (۱۸۴۲-۱۸۴۴)، خانهٔ شخصی‌اش در گرینج (۱۸۴۳)، کلیسای سنت آوگوستین در رمزگیت (۱۸۴۶-۱۸۵۱).

۱۳. نهضت احیای گوتیک جنبشی در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم بود که سبک گوتیک و صنایع آن را احیای کرد.

۱۴. فردی از خانواده سادهٔ پروسی که در بیشتر زندگی خود به کتابداری در رم مشغول بود. وی به‌واسطهٔ حمایت و جانب‌داری از آثار هنر و معماری یونان شهرت یافت؛ اگرچه هیچ‌گاه سفری به یونان نکرد.

15. *History of the Arts of Antiquity*

16. *The Design of Historic Architecture*

۱۷. در سال ۱۷۰۴، او را به سمت معمار دربار وین گماردند. شاهکار او کلیسای کارل (Karlskirche) در وین است که با نقشهٔ بیضی‌شکلش یادآور آثار امپراتوری روم است.

18. Académie Royale d' Architecture

19. *The History of the Life and Works of the Most Celebrated Architects*

۲۰. مدرسهٔ هنرهای زیبا، مدرسه‌ای در پاریس که از سال ۱۸۱۹ محل آموزش دانشگاهی معماری بود و از هر ملیتی دانشجو می‌پذیرفت. این مدرسه نوعی کلاسیسیسم خردگرایانه را تبلیغ می‌کرد. فرهنگستان فرانسوی رم، در پیوند با فعالیت‌های این مدرسه، دوره‌های پیشرفتهٔ آموزشی برای برندگان مسابقهٔ سالیانهٔ جایزهٔ بزرگ رم برگزار می‌کرد. این مدرسه در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بسیاری از معماران امریکایی را به خود جذب کرد.

21. Watkin, op. cit., Ch2.

22. *A History of Architecture for the Students, Craftsman and Amateur, Being a Comparative View of the Historical Styles from the Earliest Period*.

23. *A History of Architecture on the Comparative Method.*

24. Arena

25. *Contrasts* (1836)

26. D. Watkin, op. cit., pp. vii-viii.

۲۷. منظور فصل Styles and Periods در کتابی است که این مقاله را از آن برگرفته‌ایم. ـ و.

۲۸. روحانی مسیحی فرانسوی و نظریه‌پرداز مدافع معماری نئوکلاسیک. وی در

Essay sur L'Architecture (1753)

ادعا می‌کند که باید معماری کلاسیک روزگار او به اصول کلبه‌های ابتدایی رجعت کند؛ شبیه همان چیزی که در معماری معابد یونانی رخ داده است. او خردگرایی بود معتقد به معماری‌ای فروکاسته به عناصر اصلی سازه‌ای‌اش، مانند ستون و تیر و خرپا؛ و تزیین مفرط را مردود می‌شمرد. لوژیه تأثیر شدیدی بر ژاک ژرمن سوفلو و جان سون داشت.

۲۹. معمار، نویسنده، عالم و مرمتگر فرانسوی که اندیشه‌هایش دربارهٔ معماری گوتیک نه‌تنها بر معاصرانش تأثیر بسیار گذاشت، که حتی بر معماران موفق و برجستهٔ نسل بعد، چون ویکتور هورتا (Victor Horta) و اکتور گیمار (Hector Guimard) نیز مؤثر بود.

30. *True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841)

31. arts and crafts movement

نهضت احیای صنایع سنتی و معماری بومی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در بریتانیا و اروپا و امریکا. معماران و طراحان متمایل به این جریان هنری، تحت تأثیر نهضت احیای گوتیک و به‌ویژه اندیشه‌های جان راسکین و ویلیام موریس،

خلاقانه و مبتکرانه به دنبال رجعت به مصالح و فنون سنتی، صداقت در طراحی و سطح عالی کارهای دستی بودند.

32.Watkin, *Morality and Architecture.*

۳۳. گرایش به جانب معماری سنتی ملی به منزلهٔ بخشی از آرزوی دست‌یابی به هویت ملی و بومی. این جریان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اسکاندیناوی آغاز شد، در انگلستان از نهضت هنر و پیشه الهام گرفت و در امریکا از سبک شینگل (shinggle). بناهای برجستهٔ این جریان عبارت است از: تالار شهر کپنهاگ و کلیسای جامع تمپر (Tampere).

34. *A visual History of Twentieth Century Architecture* (London)

۳۵. سبکی در معماری که با استیلای نورمانها بر انگلستان در ۱۰۶۶ رواج یافت. مشخصه‌های این سبک عبارت است از: قوسهای نیم‌دایره و جرزها و پایه‌های حجیم. رُمانسک نام دیگر این سبک در برخی نقاط اروپاست.

36. decorated-style

مرحله‌ای از معماری گوتیک انگلیسی، از ۱۲۵۰ تا ۱۳۶۰، که به سطوح پرتزیین با خطوط منحنی به‌هم‌پیوسته چون شبکه‌ای تورمانند شناخته می‌شود.

37. chancel

جایگاه خوانندگان؛ بخش انتهایی شرقی کلیسا که گروه خوانندگان و روحانیون در آن قرار می‌گیرند و محراب مقدس نیز در آن واقع می‌شود.

38. perpendicular style

آخرین مرحلهٔ معماری گوتیک در انگلستان که به پنجره‌هایی چون شبکهٔ توری با خطوط عمودی و افقی مستقیم، قوسهای تخت و طاقهای پیچیده و اغلب بادبزنی شکل شناخته می‌شود. این شیوه در قرن چهاردهم رواج و حتی تا قرن شانزدهم ادامه یافت.

39. floriated

کنده‌کاری و حکاکی و حجاری به شکل برگ یا گل

40. corbel

قطعه‌های برجسته‌ای که در زیر یک سر تیر یا هر عنصر افقی دیگر قرار می‌گیرد و بار آن را تحمل می‌کند. ممکن است طاق یا قوسی از مجموعه‌ای از این قطعات به این نحو تشکیل شود که هر قطعه از قطعهٔ زیرین پیش بنشیند.

۴۱. معمار آلمانی و پر تأثیر در توسعهٔ نهضت مدرن. او طی سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ مدیر باوهاوس بود. در ۱۹۳۸، مدرس معماری مدرسهٔ فناوری ایلینویز در شیکاگو شد و، به دنبال آن، تعداد زیاد و متنوعی ساختمان طراحی کرد که جملگی بر پایهٔ آموزهٔ مشهورش «هرچه کمتر، بهتر» بنا شده بود. شیوهٔ او با جزئیات پیچیده و حجم‌پردازی، در نزد معماران کم‌استعداد دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به معماری بازاری «جعبهٔ شیشه‌ای» بدل شد که در واکنش بر ضد مدرنیسم دخیل بود.

42. *Regius Professor of History,* Oxford, 1884, quoted in J.M. Crook. "Architecture and History" p. 570.

۴۳. معمار و مدرس معماری انگلیسی که نقش مهمی در نهضت هنر و پیشه داشت. او نخستین مدیر مدرسهٔ مرکزی هنر و پیشهٔ لندن بود؛ مدرسه‌ای که اصول آموزشی آن بر آموزه‌های ویلیام موریس بنا شده بود . اندک آثار او عبارت است از: ملسنز در اورکنی (۱۸۹۸)، و کلیسای بسیار مبتکرانه در براکهمپتون در هوفوردشر (۱۹۰۰-۱۹۰۲).

۴۴. معمار و مورخ معماری انگلیسی، که از آراء شاو (R.N. Shaw) و معماری رنسانسی انگلستان و فرانسه متأثر بود. او طرفدار جریان احیای معماری نو- جرجی (neo-Gorgian) در اوایل قرن دوازدهم میلادی انگلستان بود. *تاریخ معماری رنسانس در انگلستان از ۱۵۰۰ تا ۱۸۰۰* (۱۸۹۷) و *تاریخ معماری فرانسه از ۱۴۹۴ تا ۱۶۶۱ و از ۱۶۶۱ تا ۱۷۷۴* (۲۱-۱۹۱۱) از جملهٔ کتابهای اوست.

۴۵. معمار و نویسنده و مدیر مدرسهٔ باوهاوس، نخست در وایمار و سپس در دساو (Dessau)، در آلمان. گروپیوس در آن مدرسه روش جدیدی را برای آموزش هنرمندان و معماران و طراحان پایه گذاشت. تأثیر روش و فلسفهٔ آموزشی باوهاوس در تمامی مدارس سراسر اروپا و آمریکا گسترش یافت و این تأثیر تا دههٔ ۱۹۷۰ باقی ماند. این روش تأثیر تعیین‌کننده‌ای در رشد و گسترش معماری مدرن گذاشت. با تسلط ناسیونال سوسیالیسم، گروپیوس آلمان را در سال ۱۹۳۴ ترک گفت؛ نخست به بریتانیا رفت و سپس عازم تدریس در دانشگاه هاروارد در آمریکا شد. وی در امریکا شیوهٔ آموزشی خود را ادامه داد و، در عین حال، دفتر معماری خود را به نام آرکیتکتس کِلَبرتیو (Architects Collaborative) تأسیس کرد.

46. M. Swenarton, "The Role of History in Architectural Education."

47. *Architects' Journal,* (12 June 1991), p. 14.

48. N. Jackson, *Report of Architectural History Education in Undergraduate Departments of architecture*, Philadelphia, Society of Architectural Historians, 1989, p. 1, in G. Wright and J. Parks, *The History of History in American Schools of Architecture 1865-1975.*