Focal Points of Architecture in Four Architectural Histories

Omid Shams

PhD Candidate, Faculty of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University

The differences between various architectural histories partly have their roots in the historian's 'viewpoint'. The architectural historian's view does not develop in a vacuum, and there is always a certain perspective involved. The historian's viewpoint does influence his or her questions, testimonies, and interpretations, but more crucially it highlights or conceals certain layers of architectural knowledge. The present paper studies some distinct viewpoints through which an architectural history views architecture. To do so, four distinct Western examples are chosen. Following a brief introduction of each example and its viewpoint through a descriptive and interpretive method, the historian's point of view is discussed in each. The focus here is on the Gothic cathedral and one of its significant examples, Chartres Cathedral. The books and the focus of each one's viewpoint are as follows:

1. *History of Architecture on the Comparative Method* (1905), views architecture as the artistic solving of building problems, and thereby Gothic cathedral as the outcome of the evolution of construction solutions;
2. *The Story of Western Architecture* (1979), adopts a Marxist theory of history, viewing architecture as the outcome of the role of the designer in the social division of labor, focusing on 'modes of production' in its explanations of the Gothic cathedral;
3. *A History of Architecture: Settings and Rituals* (1995), asserts a sociocultural nature for architecture and the Gothic cathedral, and hence studies it in terms of how it reflects the rituals held in it;
4. *Architecture, from Prehistory to Postmodernity* (2002), takes architecture as a spatio-visual monument-making art. According to this book in each monument, including the Gothic cathedral, the it's formal appearance, visual qualities of the space , and it's psychological effects are what make a work historically noteworthy.

Keywords: Architectural history, Historical viewpoint, changing aspect of architecture, Gothic cathedral, Chartres cathedral.

کانون‌های توجه معماری در چهار تاریخ‌نامهٔ معماری[1]

امید شمس[2]

دریافت: ۶ مهر ۱۳۹۸
پذیرش: ۲۱ اردیبهشت ۱۳۹۹
(صفحهٔ ۱۲۲-۱۰۹)

کلیدواژگان: تاریخ‌نامهٔ معماری، دیدگاه مورخ، جنبهٔ دگرگون‌شوندهٔ معماری، کلیسای جامع گوتیک، کلیسای شارتْر.

چکیده

تاریخ‌نامه‌های معماری گوناگون هستند. این گوناگونی تا اندازه‌ای از «دیدگاه» مورخ معماری سرچشمه می‌گیرد. مورخ معماری از ناکجا به معماری نظر نمی‌کند، بلکه همواره به‌ناگزیر از زاویه‌ای خاص به معماری می‌نگرد. اگرچه دیدگاه مورخ در مسئله‌ها، پرسش‌ها، میدان جست‌وجوی شواهد و نیز تفسیر آن‌ها اثر می‌گذارد، بیش و پیش از این‌ها جنبه یا لایه‌هایی از معماری را در چشم مورخ می‌آورد و هم‌زمان جنبه‌های دیگر را از چشم او می‌اندازد. موضوع مقالهٔ حاضر بررسی جنبه‌ای از معماری است که مورخ تاریخ‌نامهٔ معماری از دیدگاه خود بر آن نظر می‌کند. به این منظور در این مقاله چهار تاریخ‌نامهٔ مشهور معماری مغرب‌زمین، که از حیث دیدگاه تفاوت‌های آشکاری دارند، برگزیده شده است و پس از معرفی اجمالی هر تاریخ‌نامه و دیدگاه آن، با ترکیبی از راهبردهای توصیفی و تفسیری، نحوهٔ نظر کردن مورخ بر معماری کلیسای گوتیک و نیز یکی از نمونه‌های شاخص آن، کلیسای شارتْر فرانسه، شرح داده شده است: ۱. *تاریخ معماری به روش تطبیقی* که در آن معماری چون چاره‌جویی هنرمندانه‌ای برای حل مشکلات ساختمانی قلمداد می‌شود و کلیسای گوتیک از حیث اینکه راه حل‌های مشکلات ساختمانی و سازه‌ای چگونه «تطور» یافته است، شرح داده می‌شود. ۲. *داستان معماری غرب* که حاوی نظریه‌ای مارکسیستی دربارهٔ تاریخ است، نویسنده در این اثر معماری را محصول جایگاه طراح در نظام تقسیم کار اجتماعی می‌داند و در شرح کلیسای گوتیک به «شیوهٔ تولید» آن نظر می‌کند. ۳. کتاب *تاریخ معماری: صحنه‌ها و آیین‌ها* که در آن سرشت فرهنگی اجتماعی معماری و کلیسای گوتیک، از حیث اینکه چگونه جلوهٔ آیین‌های اجتماعی است، بررسی می‌شود. ۴. در *معماری از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم* از منظری صورت‌گرایانه و فضامدار به معماری نگریسته شده است. در این تاریخ‌نامه معماری هنری فضایی بصری و محصول آن بنایی یادمانی است. در هر بنای یادمانی، از جمله کلیسای گوتیک، ویژگی‌های صوری (فرمال) و کیفیت‌های بصری فضا و نیز تأثیر روان‌شناختی است که شایستهٔ ذکر در تاریخ است.

مقدمه

طی بیش از چهار سدهٔ اخیر نوشته‌هایی به نام «تاریخ معماری» نوشته شده است. با آنکه درون‌مایهٔ همهٔ این نوشته‌ها معماری است،

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده است با عنوان *شبکهٔ باور مورخ معماری، نسبت میان تاریخ‌نگاشت معماری با معرفت ضمنی معماری*، که به راهنمایی دکتر مهرداد قیومی بیدهندی در دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی اکنون در دست انجام است.

۲. دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی
o_shams@sbu.ac.ir

پرسش‌های تحقیق

۱. تاریخ‌نامه‌های معماریِ مورد نظر در مقالهٔ حاضر حاوی چهَ دیدگاه‌هایی هستند؟

۲. در این تاریخ‌نامه‌ها کانون توجه کدام جنبه یا لایه از معماری است؟

۳. مورخ‌های این آثار چگونه به کلیسای گوتیک نظر کرده‌اند؟

از حیث محتوا تنوع چشمگیری دارند؛ گاهی مستقل هستند و گاهی در دل تاریخ‌نامه‌های هنر، گاهی جهانی و گاهی منطقه‌ای هستند، گاهی از سرآغاز معماری هستند و گاهی محدود به دوره‌ای در میانه، گاهی مخاطبشان معمار است و گاهی دیگران، و نظایر این‌ها؛ اما علاوه بر این، تاریخ‌نامه‌های معماری را از «دیدگاه»های گوناگون نیز نوشته‌اند.

به زبان ساده، دیدگاه موضعی است که مورخ از آن به موضوعش می‌نگرد. دیدگاه گفته‌ها و کرده‌های گذشتگان را در نظر مورخ ناهمسطح می‌کند و برخی را بر برخی دیگر مرجح می‌نمایاند. دیدگاه چیزها (یا جنبه‌ای از چیزها) را در نظر مورخ ارزشمند یا بی‌ارزش می‌کند و انتخاب‌های او را معین می‌کند. مورخ منفعلانه و از ناکجا به عالم گذشته نظر نمی‌کند و چنین نیست که واقعیات گذشته به صورت بناها و کتیبه‌ها و... آمادهٔ استفادهٔ او باشد و او صرفاً آن‌ها را بردارد و در تاریخ‌نامه‌اش بیاورد؛ بلکه مورخ از نگرشی خاص در پی جست‌وجوی موضوعی برمی‌آید و به تناسبِ آن موضوع، میدانی را برای جست‌وجو برمی‌گزیند و شیوهٔ تحقیقی را پیش می‌گیرد[۳]. عمدهٔ اختلاف‌نظر مورخان نه در جنبه‌های فنیِ بررسی شواهد، بلکه ناشی از تأثیر دیدگاه در دو ستون اصلی کار تاریخی است: شاهدگزینی و تفسیر شواهد. باورهای سازندهٔ دیدگاه دو گونه است: نظریه‌های کلانی که مورخ دربارهٔ عالَم دارد (نظریه‌های تفسیری مورخ دربارهٔ تاریخ، باورهای اخلاقی، اندیشه‌های متافیزیکی و نیز باورهایی دربارهٔ سرشت انسانی، و...) و باورهای او دربارهٔ ارزش‌ها (اعتبارها، قراردادها، پسندها و ناپسندهای شخصی، و تعصب‌های گروهی)[۴].

بر این اساس، هر تاریخ‌نامهٔ معماری نیز حاصل نگریستن از دیدگاهی خاص است و از طریق آن تاریخ‌نامه می‌توان به دیدگاه مورخ پی برد. از میان تأثیرهای گوناگونی که دیدگاه مورخ در تاریخ‌نگاشت او دارد، پرسش این مقاله دربارهٔ رابطهٔ دیدگاه مورخ با جنبه یا حیثی از معماری است که مورخ در تاریخ‌نامه‌اش به آن نظر کرده است. به سخن دیگر، اگر بپذیریم که معماری پدیده‌ای است که جنبه‌ها و لایه‌های گوناگونی دارد، پرسش این مقاله این است که دیدگاه مورخ معماری چگونه در برگزینش جنبه‌ای از جنبه‌های معماری و نحوهٔ مطالعهٔ آن اثر می‌گذارد. در این مقاله پاسخ این پرسش به طریق پسین، نه پیشین، یعنی از طریق مقایسهٔ تطبیقی چهار تاریخ‌نامهٔ معماری جست‌وجو می‌شود: ۱) *تاریخ معماری به روش تطبیقی*، ۲)

۳. ادوارد هالت کار، *تاریخ چیست؟*، ص ۵۱–۵۲.

4. W.H. Walsh, *Philosophy of History*, pp. 100–108.

داستان معماری غرب، ۳) *تاریخ معماری: صحنه‌ها و آیین‌ها*، ۴) *معماری، از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم*. این تاریخ‌نامه‌ها که از مشهورترین تاریخ‌نامه‌های معماری مغرب‌زمین هستند، در عین شباهت، از حیث دیدگاه تفاوت‌های آشکاری با یکدیگر دارند. در این مقاله پس از معرفی اجمالی هر تاریخ‌نامه، به روش تفسیر درونی دیدگاه تاریخ‌نامه‌ها، جنبه‌های توجهی که در هر یک به معماری شده است را، به صورت عمومی و نیز در کلیساهای گوتیک و یک نمونهٔ آن، یعنی کلیسای شارتْر[5] پاریس، بررسی می‌کنیم و سپس در مقایسهٔ این دیدگاه‌ها و جنبه‌ها با یکدیگر از شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها سخن می‌گوییم.

علاوه بر مقاله‌های مروری نگاشته‌شده دربارهٔ این تاریخ‌نامه‌ها، تاکنون دربارهٔ روش تاریخ‌نویسی برخی از این‌ها نیز تحقیق‌هایی شده است. کلثوم بایدار[6] تاریخ‌نامهٔ شمارهٔ یک را از حیث ریشه‌های گفتمان پسااستعماری آن بررسی می‌کند و طی بررسی ویراست‌های بیست‌گانهٔ کتاب نشان می‌دهد که چگونه این گفتمان خود را در دیدگاه مورخان کتاب و سیطرهٔ سبک‌های تاریخی (غربی) بر سبک‌های ناتاریخی (غیرغربی) نمایانده است.[7] تاریخ‌نامهٔ شمارهٔ سه موضوع تحقیق‌های پانایی‌یوتا پیلا[8] و فاطمهٔ باقری است. پیلا از طریق بررسی انتقادی این تاریخ‌نامه، به‌ویژه دربارهٔ تلقی گسترهٔ کوستوف از مصادیق معماری و نیز ریشه‌های تکثرگرای دیدگاه مورخ، می‌کوشد تا نشان دهد که مورخ مبتنی بر این دیدگاه نتوانسته است طیف یکدستی از بناها و دوره‌ها و مکان‌ها را در تاریخ‌نامهٔ خود بیاورد و در این‌ها تبعیض روا داشته است.[9] باقری نیز می‌کوشد ساختار پیدا و پنهان این تاریخ‌نامه را کشف کند و ارتباط بخش‌های گوناگون کتاب را با یکدیگر نشان دهد.[10] با وجود این، سخن هر دو نویسنده دربارهٔ دیدگاه تاریخ‌نامه وضوح ندارد و ارتباط آن با موضوع تاریخ‌نامه روشن نشده است. گلچین عارفی ضمن بررسی روش تاریخ‌نویسی تاریخ‌نامهٔ شمارهٔ چهار به دیدگاه این تاریخ‌نامه اجمالاً اشاره کرده است، اما دربارهٔ رابطهٔ این دیدگاه با کانون‌های توجه تاریخ‌نامه، به‌ویژه دربارهٔ بنایی خاص نظیر کلیسای گوتیک، سخنی نمی‌گوید.[11] توانایی هم تاریخ‌نامه‌های شمارهٔ یک و سه را صرفاً از حیث تلقی مورخ از مفهوم «گذشته» بررسی کرده است و اگرچه به دیدگاه این تاریخ‌نامه‌ها بی‌توجه نیست، تأثیر دیدگاه در تاریخ‌نویسی موضوع اصلی این تحقیق نیست[12].

۱. تاریخ‌نامهٔ *تاریخ معماری به روش تطبیقی*

تاریخ معماری به روش تطبیقی، نوشتهٔ بنیستر فلچر[13]، استاد کینگز کالج لندن و پسرش، بنیستر فلایت فلچر[14] است. ویراست اول این کتاب در سال ۱۸۹۶م در لندن منتشر شد و طی روند دائمی ویرایش و چاپ اخیراً به ویراست بیستم رسیده است. ویراست پنجم کتاب (۱۹۰۵م) مرجع مقالهٔ حاضر است.

۱. ۱. تاریخ معماری چون سیرِ «رشد» و «تطور» معماری

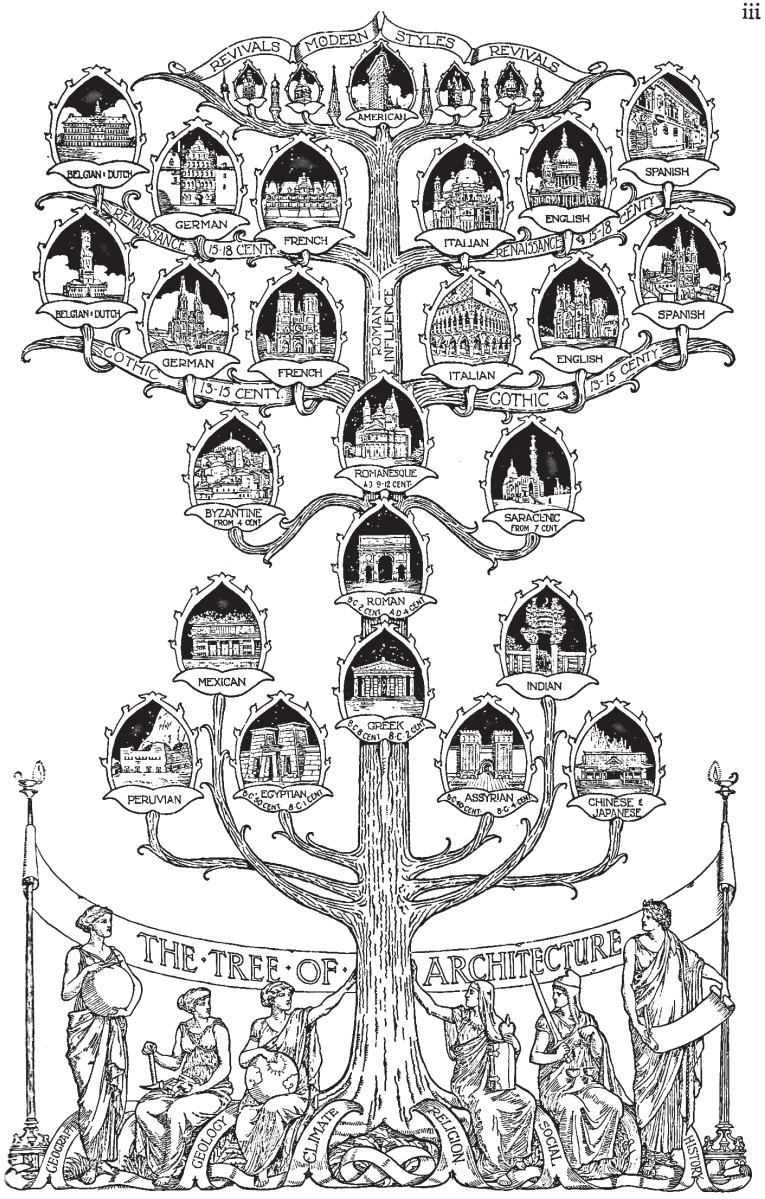
در این تاریخ‌نامه معماری گونه‌ای «هنر» است؛ هنری که اگرچه نیای آن سرپناه‌سازی‌های آغازین بشر و در امان ماندن از گزندهای طبیعت نظیر سرما و باران است، خود مادر همهٔ هنرهاست.[15] اما هر ساخت‌وسازی که آدمی می‌کند، معماری نیست؛ بلکه ساخت‌وسازی معماری است که «انگیزه‌ای هنری» در پس آن باشد.[16]

این تاریخ‌نامه دو مفهوم کانونی دارد: رشد[17] و تطور[18]؛ معماری آن‌گونه که در گذشته محقق شده است، در عین اینکه موجودی واحد و دارای ثبات است، از زمانی معین در گذشته متولد شده است و در مسیر رشد در برهه‌هایی خاص از طوری به طور دیگر درآمده است. نویسندگان کتاب این تصور را در شجره‌نامه‌ای در نخستین برگه‌های آن نگاشته‌اند. در این نگاره معماری در هیئت درختی است که شش ریشه دارد و برای رشد و تطور از آن‌ها تغذیه می‌کند: ریشه‌های جغرافیایی، زمین‌شناختی، اقلیمی، مذهبی، اجتماعی، و تاریخی[19] (ت ۱).

5. Chartres Cathedral
6. Gülsüm Baydar
۷. نک:
G. Baydar, "Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's 'History of Architecture'".
8. Panayiota Pyla
۹. نک:
P. Pyla, "Historicizing Pedagogy: A Critique of Kostof's A History of Architecture".
۱۰. نک: فاطمه باقری، *تحلیل ساختاری کتاب تاریخ معماری اسپیرو کوستوف*.
۱۱. مهدی گلچین عارفی، «نقد روش تاریخ‌نویسی معماری از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم». ص ۸۰-۸۲.
۱۲. فاطمه توانایی مروی، *مفهوم گذشته در تاریخ‌نامه‌های معماری در مغرب‌زمین*، ص ۳۰-۳۴ و ۳۹-۴۲.
13. Banister Fletcher (1833-1899)
14. Banister Flight Fletcher (1866-1953)
15. B. Fletcher & B.F. Fletcher, *History of Architecture on the Comparative Method*, p. viii, 1.
16. Ibid, p. 4.
17. growth
18. evolution
19. Fletcher & Fletcher, ibid, p. iii.

ت ۱.
شجره‌نامهٔ معماری در تاریخ‌نامهٔ *تاریخ معماری به روش تطبیقی*، نخستین شاخهٔ بلند افقی که از میانهٔ تنهٔ درخت روییده نمودار دورهٔ گوتیک است؛ مأخذ: Fletcher & Fletcher, *History of Architecture*, p. III.

iii



در این تاریخ‌نامه رشد درخت معماری مرحله‌به‌مرحله است و هر مرحله «سبک» نامیده می‌شود. هنگامی‌که معماری نهالی جوان است نامش سبک یونانی است؛ وقتی کمی بزرگ‌تر می‌شود، به صورت سبک رومی و بعد سبک رومیانه[۲۰] درمی‌آید؛ هنگامی‌که نخستین شاخه‌های بلند از تنهٔ درخت می‌رویند، معماری به سبک گوتیک است؛ بزرگ‌تر که شد سبک رنسانس نام می‌گیرد؛ در آخر هم دوران بازگشت و مدرن است. این‌ها «سبک‌های تاریخی» معماری است. در تصور مؤلفان کتاب، سبکی تاریخی است که یا فرزند سبک‌های پیشین باشد یا والد سبک‌های پسین. اما سبک‌هایی نظیر بودایی، هندویی، اسلامی، پارسی، و...، که در مسیر اصلی رشد معماری نیستند و چون هرزشاخه‌هایی پیش از سبک یونانی از تنهٔ درخت بیرون زده‌اند و در مسیر خود به سبکی دیگر منجر نشده‌اند، «سبک‌های غیرتاریخی» نام گرفته‌اند و به همین دلیل مؤلفان آن‌ها را جدا از مسیر رشد شجرهٔ معماری تاریخی اروپا مطالعه کرده‌اند.[۲۱] اما نویسندگان سَبک معماری را به منزلهٔ چاره یا «راه حل مشکلات بنیادین»[۲۲] می‌دانند. به نظر می‌رسد منظور ایشان از مشکلات بنیادین دسته‌ای از مشکلات ساختمانی است که پدید آمدن هر بنا همواره و در همه جا در گرو حل آن‌هاست. مثلاً نویسندگان طرح (نقشهٔ) بنا و شش جزء ساختمانی آن را (دیوار، بازشو، سقف، ستون، قرنیز، و تزیین) در مقام مواضع بروز این مشکلات ذکر می‌کنند.[۲۳]

بدین ترتیب معماری چنین رشد می‌کند و تطور می‌یابد: انسان‌ها تحت شرایط جغرافیایی، زمین‌شناختی، اقلیمی، مذهبی، اجتماعی، و تاریخی‌ای که در آن می‌زیند، می‌کوشند تا مشکلات ساختمانی را چاره کنند. وقتی این مشکلات را با «مشخصه»ای[۲۴] ویژه، به‌صورت هنرمندانه چاره کنند که در عین تأثر از چاره‌های (سبک‌های) پیشینْ کیفیتی ویژه در بناها ــ در مقام کلی واحد ــ ایجاد شود، سبکی تازه به وجود می‌آید و معماری از سبک پیشین به‌صورت سبک جدید درمی‌آید.[۲۵] فرض‌های اساسی روش تاریخ‌نویسی این تاریخ‌نامه را می‌توان چنین بازنوشت:

۱. معماری کردن به معنای چاره کردن هنرمندانهٔ مشکلات بنیادینی نظیر مشکلات ساختمانی است.
۲. چون شیوهٔ چاره کردن مشکلات یادشده طی گذر زمان تغییر می‌کند، پس معماری می‌تواند دارای تاریخ باشد.
۳. تغییر یادشده امکان دیگری را هم فراهم می‌کند: امکان مقایسهٔ سبک‌ها و تناظر یک‌به‌یک مشکلات حل‌شده در هر یک.
۴. اما هر تغییری شایستهٔ ذکر در تاریخ معماری نیست، صرفاً تغییرهایی مهم هستند که دارای مشخصه‌ای ویژه باشند.
۵. تغییرهای مهم معماری را صرفاً از دیدگاه «تطوری» می‌توان توضیح داد (تبیین کرد[۲۶])، شیوه‌های شاخص حل مشکلات بنیادن از شیوه‌های پیشین سرچشمه گرفته‌اند و صورت متحول‌شدهٔ آن‌هایند. بنابراین برای تبیین هر شیوه باید توضیح داد که این شیوه چگونه نتیجهٔ دگرگونی شیوه‌های پیشین است.

۱. ۲. کلیسای گوتیک چون صورتی از تطور معماریِ طاقی

سبک گوتیک، به معنای شیوهٔ رایج چاره کردن مشکلات ساختمانی از سدهٔ سیزده تا پانزده در اروپا، نتیجهٔ تطور سبک پیش از خود (رومیانه) و «پیامد ضروری»[۲۷] آن بود و در مسیر رشد به سبک بعدی آن (رنسانس) انجامید. در نگارهٔ شجرهٔ معماری، این سه سبک که هر سه بر پایهٔ چَفد (قوس) شکل گرفته‌اند[۲۸]، از نیای اعظم خود، یعنی سبک رومی[۲۹]، اثر پذیرفته‌اند.

فلچر معماری گوتیک را سبکی واحد می‌داند که به شش صورت جلوه کرده است: گوتیک انگلستان و اسکاتلند، فرانسه، بلژیک و هلند، آلمان، ایتالیا، اسپانیا؛ اما در همهٔ این‌ها ساختمان را بر پایهٔ مشخصه یا عنصری واحد برپا کرده‌اند: چفد (طاق) تیزه‌ای[۳۰]. بنابراین شرط مصداق معماری گوتیک بودن هر بنا آن است که بر پایهٔ چفد تیزه‌ای برپا شده باشد و طرح و سقف و ستون و دیوار و تزیینش عمدتاً ناشی از اقتضائات این چفد باشد. نه‌فقط سازهٔ چفدپایه (طاقی) معماری گوتیک و دیوارها و ستون‌ها و طرح کلی بنا کاملاً با نظام تزیینات درمی‌آمیخت، بلکه این چفد احساس و اشتیاق مذهبی سده‌های سیزده تا پانزده در اروپا برای ساختن بناهای رفیع را کاملاً بازمی‌نمایاند.[۳۱]

در این تاریخ‌نامه شیوهٔ چاره کردن مشکلات ساختمانی بر پایهٔ چفد تیزه‌ای مثل صورت تحول‌یافتهٔ شیوهٔ چاره کردن مشکلات ساختمانی در دورهٔ رومیانه تبیین می‌شود. به این منظور در فصل مربوط به معماری گوتیک مفصلاً از مهارت معماران و بنایان گوتیک در بهره‌گیری از ساخت‌مایهٔ سنگی، کوشش برای دست‌یابی به قواعد جدیدی دربارهٔ کشسانی و تعادل، ترکیب چفد تیزه‌ای و چفد نیم‌دایره و ترک‌های[۳۲] سنگی در قالب طاق‌های تیزه‌ای ضربدری که بار ثقلی را از طریق تَرک‌ها ستون‌ها و بار جانبی به پشت‌بندهای معلق می‌رساند، خواست هنری و زیبایی‌شناختی زمانهٔ گوتیک برای تغییر شیوهٔ ساختمانی رومیانه و درنتیجه کاستن از جرز دیوارها و ستون‌ها، تبدیل دیوار حجیم سنگی به دیوار نازکی که پنجره‌هایی بلند با شیشه‌کاری‌های منقش دارد، و کاستن از هزینه‌های هنگفت جابه‌جایی سنگ سخن به میان آمده است.[۳۳]

در چنین تبیینی، مصادیق معماری دو نقش دارند: یکی تأیید جایگاه اساسی چفد تیزه‌ای در معماری گوتیک، و دیگری گردآوری شیوه‌های متنوع حل مشکلات ساختمانی بر پایهٔ چفد. بنابراین اگرچه کلیسایی مثل کلیسای اعظم شارتْر در مقام یکی از مصادیق مهم گوتیک آمده است، بیشتر در مقام مصداق مؤید مطرح است و در معرفی اجمالی آن صرفاً ویژگی‌هایی نظیر مدت ساخت، شاخص بودن بازوهای صلیبی در طرح کلی کلیسا، برج‌های ناقوس، مجسمه‌کاری‌های مفصل ورودی‌ها، و پنجرهٔ گرد منقش و پشت‌بندهای مطبق آن بسنده شده است.[۳۴]

۲. تاریخ‌نامهٔ *داستان معماری غرب*

داستان معماری غرب نوشتهٔ بیل رایزبِرو[۳۵] کتابی کوچک است که نخست در سال ۱۹۷۹ در ده فصل منتشر شد. اگرچه در

20. Romanesque
21. ibid, pp. 4-7, 603.
22. the solution of certain fundamental problems
23. Ibid, p. x.
24. architectural charachter
25. ibid, pp. ix-x.
26. explain
27. Ibid, p. 268.
28. Ibid, p. 6.
29. Roman Influence
30. pointed arch
31. Ibid, p. 6, 268.
32. ribs
33. Ibid, p. 268-270, 271-272.
34. Ibid, p. 373.
35. Bill Risebero (1938-)

سال‌های بعد سه ویراست مفصل‌تر از این کتاب انتشار یافت، ساختار و رویکرد کتاب تغییر چندانی نکرد. ویراست نخست کتاب مرجع مقالهٔ حاضر است.

در این تاریخ‌نامه اندیشهٔ اساسی برای توضیح تحول معماری نظریهٔ تاریخ کارل مارکس، اقتصاددان و فیلسوف نام‌آشنای سدهٔ نوزدهم، است. رایزبرو با تکیه بر این نظریه که در آن یگانه عامل تحول جوامع بشری نزاع طبقات اجتماعی است، می‌کوشد فراروایتی دربارهٔ معماری غرب عرضه کند. علاوه بر اشاره‌های مؤلف به آموزه‌های مارکس، اساس فصل‌بندی کتاب نیز دوره‌های نظریهٔ تاریخ مارکس است. فصل نخست دربارهٔ اروپای بدون نظام تقسیم کار، فصل دوم در مورد اروپای مسیحی متکی بر نظام برده‌داری است، و فصل سوم و چهارم به واکاوی دوران فئودالیسم در سدهٔ سیزده تا پانزده اختصاص دارد. از فصل پنج تا فصل نُه اوج و افول نظام سرمایه‌داری در اروپا در سده‌های چهارده تا هیجده و فصل آخر شروع دوران سوسیالیستی در سدهٔ بیستم بررسی شده است.

۲. ۱. تاریخ معماری چون سیر دگرگونیِ نظام تقسیم کار

رایزبرو در آغاز تاریخ‌نامه اعلان می‌کند که معماری «متاعی است که طراح آن را برای دیگران تولید کرده است».[۳۶] بنابراین معماری در نظر او شیئی است که محصول کنش تولید است و طراح تولیدکنندهٔ معماری است. در پسِ این تلقی، دیدگاه نویسنده دربارهٔ تاریخ نشسته است: بناها، در مقام محصولات طراحی، از آن حیث که محصول «شیوه و نظام تقسیم کار تولید» هستند اهمیت دارند و بنابراین تاریخ معماری داستان تغییر شیوهٔ تقسیم کار تولید است.

از این دیدگاه تولید بنا حاصل همکاری گروه‌های مختلف تولید است و طراح یکی از این عوامل است. هرگاه نسبت طراح با دیگر عوامل تولید و بهره‌برداری تغییر کند، نتیجهٔ طراحی نیز دیگرگون خواهد شد.[۳۷] بدین ترتیب داستان پانزده‌سده‌ایِ تولید معماری غرب از اقوام بدوی سده‌های نخست میلادی اروپا، که در نظام تقسیم کارِ تولیدشانْ طراح بنا از سازنده و بهره‌بردار جدا نبود، آغاز می‌شود و درنهایت به اواخر سدهٔ بیستم می‌انجامد؛ سده‌ای که در آن رابطهٔ فراهم‌آورندگان بنا و همهٔ اصناف و حِرَفی که در تولید بنا مشارکت دارند، از بهره‌بردار کاملاً گسسته است.

> داستان معماری غرب تبدیل دو وضع است به یکدیگر: تبدیل شدن خلاقیت بدوی بین انسان‌ها [اقوام سده‌های نخست میلادی] به پیچیدگی رابطه‌ها [رابطهٔ طراح با سازنده و بهره‌بردار] و انزوا[ی این‌ها از یکدیگر در سدهٔ بیستم].[۳۸]

بنابراین، رایزبرو طرح نظری مارکس دربارهٔ تحول جوامع بشری را بر تاریخ معماری می‌افکند و آن تاریخ را موجود واحد می‌داند که مسیر و مراحلی مشخص دارد و پس از طی این مراحل به مقصدی معین خواهد رسید. ازآنجاکه در این دیدگاه تغییر شیوهٔ تقسیم کار تولید بنا علت اصلی تغییر مراحل معماری فرض می‌شود، برای تبیین تغییر مراحل معماری کافی است که چگونگی تغییر شیوهٔ تولید شرح داده شود.

به نظر می‌رسد که بر تاریخ‌نامهٔ رایزبرو، همانند تاریخ‌نامهٔ پیشین (فلچر)، دیدگاهی تطوری حاکم است؛ تاریخ معماری مراحلی دارد و هر مرحله از درون مرحلهٔ قبل زاییده می‌شود، منتها به جای آنکه هر شیوهٔ حل مشکلات ساختمانی فرزند شیوهٔ پیشین باشد، در اینجا شیوهٔ تولید بناست که حاصل تطور شیوهٔ پیشین است و از دل آن شیوهٔ پیشین بیرون آمده است. در تاریخ‌نامهٔ فلچر مراحل و مقصد نهایی معماری از پیش مشخص نیست، حال آنکه مراحل و مبدأ و مقصد معماری در تاریخ‌نامهٔ رایزبرو از پیش معین و قطعی است. همچنین، اگر در تاریخ‌نامهٔ فلچر تغییر معماری به معنای تغییر شیوه‌های حل مشکلات ساختمانی است، در اینجا تغییر شیوه‌های تولید در پس هر گونه تغییر ظاهری معماری فرض می‌شود. به سخن دیگر فلچر تغییر معماری را با تکیه بر «چگونگی» شرح می‌دهد؛ حال‌آنکه

36. B. Risebero, *The Story of Western Architecture*, p. 7.
37. Ibid, p. 15.
38. Ibid, p. 7.

رایزبرو تغییر معماری را ناشی از «علت» و معماری را معلول آن علت می‌داند.

۲. ۲. کلیسای گوتیک چون کالای تولیدیِ طبقهٔ متوسط شهری

فصل چهار این تاریخ‌نامه به گوتیک در مقام «سَبک» معماری اختصاص دارد و سخن اصلی آن دربارهٔ تحول نظام ارباب رعیتی در سدهٔ سیزدهم اروپاست. رایزبرو بر این باور است که در سدهٔ سیزدهم، در پی فتوحات استعماری جنگ‌های صلیبی، ساختارهای اقتصادی طبقه‌ها و نهادهای اجتماعی تغییر کرد و نظام فئودالی، که اساس جوامع سده‌های میانه بود، به‌تدریج کم‌رنگ شد. بدین ترتیب نخست رعایا امکان یافتند تا در سلسله‌مراتب اجتماعی رشد کنند و زمین، که یگانه منبع ثروت بود، کم‌کم به کالایی تجاری تبدیل شد. با وجود مخالفت کلیسا برای تجارت زمین، طبقهٔ متوسط جدید سر از فرمان کلیسا پیچید و موفقیت تجاری را به رضایت اجتماعی نظام فئودالی ترجیح داد. در نتیجهٔ این تغییرهای اجتماعی، ساختمان که در سدهٔ دوازده نوعی سرمایه‌گذاری فئودالی بود و کلیسا و طبقهٔ اشراف در آن بیشترین نقش را داشتند، به‌آهستگی به کالایی تبدیل شد که محصول طبقهٔ متوسط شهریِ جدید بود. تا پیش از این زمان، بنای کلیساها را اغلب راهبان و پیشه‌ورانی می‌ساختند که بیشتر در مقام رعیت بودند و اجازه نداشتند اندیشه‌هایشان را با دیگران تبادل کنند، اما طبقهٔ متوسط جدید در شهرها انجمن‌های تجاری و اصناف پیشه‌وری را به وجود آورد و به‌این‌ترتیب هنرمندان و پیشه‌وران این امکان را یافتند که در کارهای ساختمانی وارد شوند. صنعت ساختمان مانند بقیهٔ صنایع از بندهای فئودالی رها و صنف مستقلی شد.[۳۹]

رایزبرو مدعی است که هر تغییر در نظام اجتماعیِ تولید به صورت‌هایی فنی زیبایی‌شناختی جلوه می‌کند. سبک گوتیک نیز جلوه‌ای است از تغییر در نظام اجتماعی و تقسیم کارِ تولید. رایزبرو گوتیک را سبکی می‌داند که نخستین بار کشیش و سیاست‌مداری فرانسوی به نام سوژه[۴۰]، در مقام طراح، در جریان بازسازی جایگاه کُر کلیسای اعظم سَن دِنی[۴۱] در نزدیکی پاریس در سال ۱۱۴۰م آن را ابداع یا تولید کرد. این ابداع کاربست عناصر ویژهٔ سبک گوتیک (طاق ترکین، پشت‌بند معلق، و چفد تیزه‌ای) یا منسجم کردن آن‌ها در طرح کلیسا نبود؛ بلکه نحوهٔ ترکیب این عناصر برای ایجاد رویکردی جدید در انتظام فضای کلیسا بود. در کلیسای رومیانه طراحْ فضاها را به بخش‌هایی منظم تقسیم می‌کرد، اما از سدهٔ دوازده به بعد طراح تقسیم‌های فضایی را کمرنگ، ستون‌ها را سبک‌تر، جرز دیوارهای تقسیم‌کننده را کمتر، شکل سقف‌ها را آزادتر کرد، و درنتیجه فضاهایی سیال‌تر به وجود آورد.

رایزبرو ــ بی‌آنکه برای مدعایش دلیل و گواهی بیاورد ــ استدلال می‌کند که این ابداع و نظایر آن ناشی از دو تحول در نظام تقسیم کار تولید بود:

نخست اینکه برای ساخت این دست بناها به طراح متخصص نیاز بود و مانند گذشته نبود که طراحی در مقام کاری غیرتخصصی به رعایا و راهبان و پیشه‌وران واگذار شده باشد؛

دوم اینکه این‌گونه بناها حاصل کوشش جمعی همهٔ گروه‌های جامعه بود، نه صرفاً تولید بخش مذهبی جامعه؛ به‌ویژه بر پایهٔ علم ساختمانی و ریاضیات غیرمسیحی و توانایی‌های استادکارهایی بود که آموخته و تجربه‌هایشان را بیرون از کلیسا کسب کرده بودند.[۴۲]

به نظر می‌رسد که تبیین یادشده بیشتر دربارهٔ «اهداف و انگیزه‌ها»ی ایجاد فضاهای سیال کلیساهاست، نه تبیین‌کنندهٔ شیوهٔ دستیابی عاملان معماری به ابداع یادشده و تبیین طرز ویژهٔ تحقق این کیفیت در کلیسای گوتیک.

از آنجا که مؤلف کتاب دربارهٔ سازوکار تأثیر شیوهٔ تولید بر سیالیت فضای کلیسای گوتیک نظر روشنی ندارد، دربارهٔ اینکه کدام بنا این تأثیر را بهتر از بقیه بازمی‌نمایاند، نیز معیاری

39. Ibid, pp. 15, 57-59.
40. Suger (1081-1151)
41. Basilique Saint-Denis
42. Risebero, *The Story of Western Architecture*, p. 61–62.

عرضه نمی‌کند. ازاین‌رو گرچه دربارهٔ کلیسای نوتردام[۴۳] پاریس به تقدم تاریخی آن، بلندای طاق‌های ترکین، پهنای ناو میانی با راهروهای جانبی، پشت‌بندهای معلق سه‌طبقه، برج‌های ناقوس، پنجرهٔ گرد ورودی، و حکاکی‌های انسان‌وار و پرظرافت و تأمل‌انگیز و تأثیرگذاری بنا اشاره می‌کند ولی اشاره‌اش به کلیسای شارتر ــ و تعدادی از کلیساهای دیگر ــ صرفاً محدود است به جذابیت و غنای دیداری مجسمه‌های تزیینی، رنگ‌آمیزی شیشه‌کاری‌های پنجره‌ها، و افق چشمگیری که این بنا و برج‌های ناقوسش به شهر شارتر بخشیده است.[۴۴]

۳. تاریخ‌نامهٔ *تاریخ معماری: صحنه‌ها و آیین‌ها*

اسپیرو کوستوف[۴۵]، نویسندهٔ *تاریخ معماری: صحنه‌ها و آیین‌ها*، از پرآوازه‌ترین مورخان معماری سدهٔ بیستم است. او این کتاب را نخست در سال ۱۹۸۵ منتشر کرد و پس از درگذشتش ویراست دوم با افزوده‌هایی عمدتاً برگرفته از دست‌نوشته‌های او در سال ۱۹۹۵ منتشر شد. مقالهٔ حاضر به ویراست اخیر ارجاع می‌کند.[۴۶]

۳. ۱. تاریخ معماری چون روند تحول نسبتِ آیین با مکان

کوستوف معماری را یکی از اقسام «کنش» آدمی می‌داند؛ کنشی که هم از حیث روش و هم هدف اجتماعی است: «معماری کنش ساختن مکان است برای استفادهٔ آیینی انسان».[۴۷] در این تلقی هر مکان بالقوه محصول معماری است، به شرطی که آدمی آن را به منظور برپاییِ «آیینی»[۴۸] انسانی ساخته باشد. آیین نوعی قصد ویژه و اجتماعی است؛ آیین هر مکان با کارکرد آن متفاوت است. به باور کوستوف برپایی مقابر شکوهمندی نظیر اهرام مصر یا کلیساهای عظیم گوتیک را نمی‌شود صرفاً با کارکرد[۴۹] آن‌ها ــ دفن جسد ــ توضیح داد، بلکه در پس این بناها قصدی انسانی برای برپایی آداب‌ورسوم تدفین نشسته است. تدفین نوعی آیین است. در این دیدگاه در هر زمانه و زمینه‌ای آیین است که صورت مکان را شکل می‌دهد و برای فهم معماری باید آیین‌های جاری در کالبدها را جست و شناخت.[۵۰]

اجتماعی بودن سرشت معماری پیامد دیگری هم دارد: آیین‌ها همواره در مکان‌هایی برپا می‌شود که برای جامعه مقبول باشد. کوستوف اینها را «گونه‌بنا»[۵۱] می‌نامد:

> گونه‌بنا صورتی معمارانه است که برای قصدی خاص ابداع شده و در اثر استفادهٔ مکرر ــ چه به لحاظ بصری و چه آیینی ــ به مقبولیتی عام رسیده است.[۵۲]

بنابراین کوستوف تحول معماری را بر پایهٔ نوعی قصدباوری جمعی و بیشتر از طریق رجوع به «مضمون‌هایی فرهنگی»[۵۳] موردِ اجماع جامعه تبیین می‌کند. او برای پاسخ به این پرسش که چگونه هر بنایی صحنهٔ برپایی آیینی است، به مقوله‌هایی مراجعه می‌کند که لزوماً به کالبد بناها مربوط نیست. او می‌کوشد که این مقوله‌ها را در صحنهٔ وسیعی بکاود و این صحنه را «سیاق تام معماری»[۵۴] نام می‌نهد.[۵۵]

اتخاذ این دیدگاه پیامدهایی آشکار برای تاریخ معماری کوستوف دارد. از جملهٔ مهم‌ترین پیامدهایش این است که میدان جست‌وجوی شواهد را به‌گونه‌ای چشمگیر می‌گسترد. او تصریح می‌کند که حتی مکانی چون غار انسان‌های نخستین ــ که معمولاً آن را نیای معماری می‌پندارند، نه مصداق معماری ــ در نظر او محصول کنش معماری است و بنابراین از جملهٔ شواهد تاریخی معماری است.[۵۶]

بنابراین، فرض‌های اصلی تاریخ‌نگاری در این تاریخ‌نامه چنین است:

۱. آدمی با هدف برگزاری «آیین» مکان‌هایی می‌سازد.

۲. اگر این مکان‌ها مقبولیتی عام بیابند، می‌شوند مصادیقی از «گونه‌بنا».

۳. هر گاه آیین تغییر کند (یا بازتفسیر شود)، گونه‌بناها و مصادیقشان هم تغییر می‌کنند.

43. Notre-Dame cathedral
44. Ibid, pp. 68, 69.
45. Spiro Kostof (1936-1991)
۴۶. برای آشـــنایی با ســـاختار پیدا و پنهان کتاب نک: باقری، همان.
47. S. Kostof & G. Castillo, *A History of Architecture*, pp. 7, 21.
48. ritual
49. function
50. ibid, p. 18–19.
51. Building Type
52. Ibid, p. 35.
53. Ibid.
54. Total Context of Architecture
55. Ibid, pp. 7-8.
56. Ibid, p. 21.

۴. چون آیین‌ها و درنتیجه مکان‌ها طی گذر زمان «تغییر» می‌کنند، پس معماری می‌تواند دارای تاریخ باشد.
۵. برای تاریخ‌نویسی معماری، مورخ در هر دوره‌ای نخست گونه‌بناها و آیین‌های متناسب با هر یک را می‌یابد.
۶. سپس مورخ می‌اندیشد که مصادیق گونه‌بنا طی زمان چگونه تغییر کرده است.
۷. او این تغییرها را بر پایهٔ «تغییر (یا بازتفسیر) آیین‌ها» و با رجوع به «سیاق تام معماری» تبیین/ تفسیر می‌کند.

دیدگاه اجتماعی کوستوف آشکارا در فرض‌های او دربارهٔ تاریخ‌نویس اثر می‌گذارد؛ او دامنهٔ شواهد معماری را می‌گسترد، معماری را از حیثی اجتماعی دگرگون‌شونده می‌پندارد، و این دگرگونی بر پایهٔ عوامل اجتماعی آن را شرح می‌دهد. نگاه اجتماعی کوستوف از وجهی او را به تاریخ رایزبرو شبیه می‌کند، در یکی عامل تغییر آیین اجتماعی است و در دیگری شیوه‌های تولید و تقسیم کار اجتماعی؛ اما برخلاف رایزبرو، کوستوف تاریخ معماری را چون موجودی واحد با مسیری معین تصور نمی‌کند، بلکه می‌کوشد تغییرهای معماری را بیابد، دوره‌شناسی کند، و شرح دهد.

همچنین برخلاف فلچر که تغییرهای ساختمانی را در کانون توجه می‌نهد و آن هر تغییر را زاییدهٔ تغییرهای پیشین می‌داند، کوستوف تغییرهای سازه‌ای و ساختمانی را نیز با تکیه بر نگاه اجتماعی خود شرح می‌دهد و آیین‌های اثرگذر در معماری را زادهٔ آیین‌های پیشین و پسین نمی‌داند.

۳. ۲. کلیسای گوتیک چون صحنه‌ای نورانی برای برگزاری آیینی نوتفسیر

کوستوف گوتیک را در مقام «سبک»، در فصلی با عنوان «شیوهٔ فرانسوی» بررسی می‌کند. او ضمن مخالفت با این باور، سَبکیِ رایج که در آن معماری گوتیک از اعقابِ معماری رومیانه و در نتیجهٔ نوعی پیشرفت تلقی می‌شود، اعلان می‌کند که «کلیسای رومیانه از جنبهٔ صورت، احساس، و خصلت‌ها با [...] کلیسای گوتیک کاملاً متفاوت است».[۵۷] به باور او کلیسا هم در دورهٔ رومیانه و هم گوتیک تصویری از بهشت یا شهر خداست؛ اما در کتب مقدس دینی دورهٔ رومیانه شهر خدا جایی است که قبل از ورود به آن رویدادهای وحشتناک و عظیمی رخ می‌دهد و این معنا در هنر و معماری رومیانه، به‌ویژه در ورودی و فضای داخل کلیسای رومیانه، متجلی است. در مقابل، شهر خدا در کتب مقدس گوتیک (و باورهای جمعی این دوره) جایی جواهرنشان، روشن، و درخشان است، دیوارهایی از یشم دارد و شهر همچون آبگینه‌ای بلورین از زر ناب است.[۵۸]

بنابراین، کلیسای گوتیک مصداقی جدید است از گونه‌بنایی موجود، صحنهٔ برپایی آیینی است که تفسیری تازه یافته است. چنین تفسیر تازه‌ای از شهر خدا ایجاب می‌کند که کلیسای رومیانه دیگر مناسب برگزاری آیین مرتبط با کلیسا نباشد. به باور کوستوف، آنچه معماری گوتیک را به لحاظ زیبایی‌شناختی و خداشناختی از معماری رومیانه متمایز می‌کند، توجه ویژه به نور است. محیط نورانی کلیسای گوتیک، در مقام جلوهٔ کالبدی، مضمونی فرهنگی اجتماعی، به نسبتِ داخل تیره و تار کلیسای رومیانه، نخستین مشخصهٔ بارز کلیساهای اعظم گوتیک است؛ نور که از غربال نگاره‌های رنگی شیشه‌کاری‌های پنجره‌های کلیسا می‌گذرد، شخصیتی کاملاً نو می‌یابد و می‌شود آن را به مسیح نسبت داد.[۵۹]

اگرچه در دیدگاه کوستوف نور و روشنی از حیث ارتباط با آیین کلیسا اهمیت دارد، او به وجه سازه‌ای و فناورانهٔ معماری گوتیک نیز توجه دارد. باوجوداین، منطق سازه‌ای و تمایل به کاهش ساخت‌مایه‌ها و توزیع منعطف آن‌ها ــ که در تاریخ‌نامه‌ای مثل تاریخ فلچر در کانون توجه است ــ در نظر کوستوف در خدمت بیان بینش اجتماعی گوتیک است و ماهیتی مستقل ندارد.[۶۰]

در این تاریخ‌نامه کلیسای اعظم شارتر در مقام نمونهٔ اعلای

57. Ibid, p. 296.
58. Ibid, pp. 331-332.
59. Ibid.
60. Ibid, pp. 332-333.

گوتیک آغازین است. کوستوف این کلیسا را مصداقی متناسب با آیینی نوتفسیر و متفاوت با کلیسای رومیانه تبیین می‌کند و ویژگی‌های کالبد بنا نظیر طول نسبتاً کوتاه شبستان جدید، بلندی طاق‌ها، پنجرهٔ گرد منقش[۶۱] در سردر جدید، روشنی شبستان، و جایگاه کر را با توجه اندیشه‌اش دربارهٔ آیین نوظهور کلیسایی و کیفیت روشنی کلیسا شرح می‌دهد. به نظر کوستوف ابداعات راهبی به نام سوژه در بازسازی جایگاه کُر کلیسای سن دنی که آن را تبدیل به فضایی نورانی و درخشان می‌کرد، در پدید آمدن فضای نورانی کلیسای شارتر بی‌شک مؤثر بوده است. (ت ۲).

اگرچه کوستوف میان شبستان کلیسای شارتر و شبستان کلیسای رومیانه شباهت‌هایی در طاق‌های سنگی، نماهای داخلی مطبق، و سلسله‌ای از دهانه‌های مستطیلی محصور با ستون‌ها می‌بیند، اما در دیدگاه او این شباهت‌ها چندان سرنوشت‌ساز نیست؛ بلکه تفاوت این کلیساها را ناشی از بینشی می‌داند که در پس آن‌هاست:

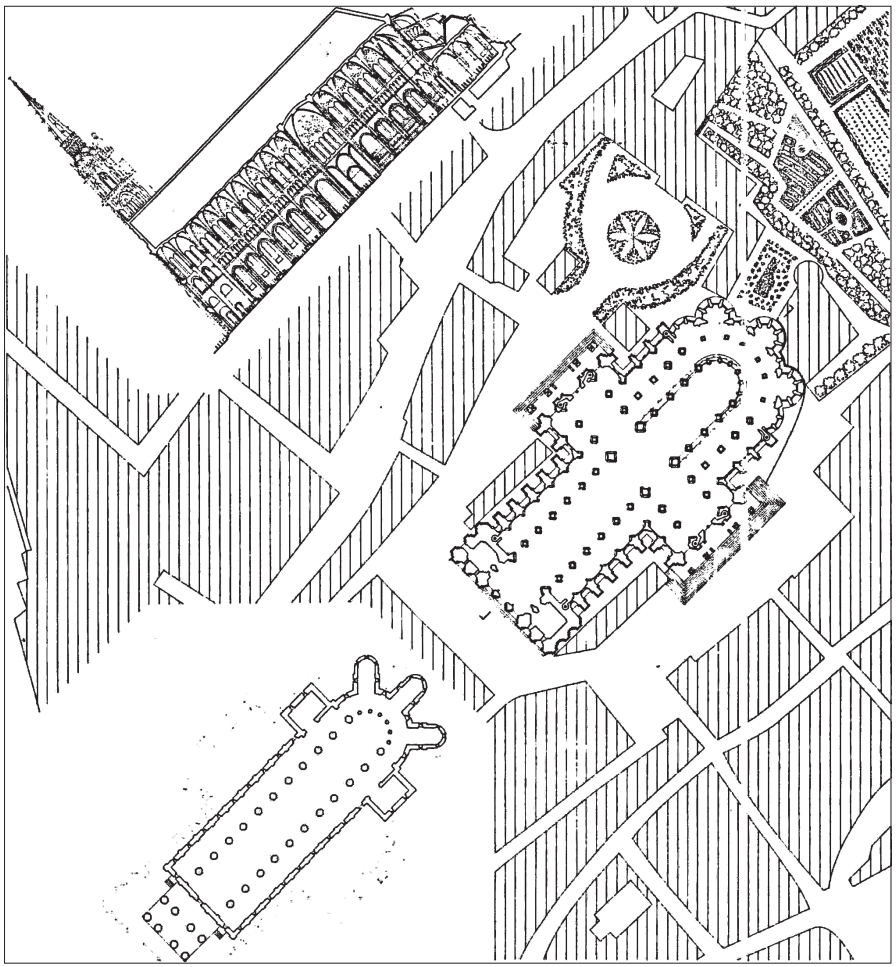
> کلیسای رومیانه بیشتر این بخش‌های فضایی و [...] سنگین را به سمت شرق، به سوی جایگاه کُر می‌برد. حال‌آنکه در کلیسای شارتر آشکارا وحدت حاکم است. کلیسای رومیانه بنایی غول‌پیکر است و برای آنکه ناراحت‌کننده به نظر نرسد سطحش را با تزیینات پوشانده‌اند. در مقابل، در کلیسای شارتر کوشیده‌اند که از حجم دیوارها بکاهند. [...] اگر کلیسای رومیانه با نیروی جاذبه در جنگ است، کلیسای شارتر با جاذبهٔ زمین در تعادلی ظریف است. در شارتر سازه و کالبد اصلاً از هم جدا نیست؛ هر جزء بنا [از شدت رعنایی] چون عنصری خطی است. [...] بنای کلیسای شارتر، سراسر، در درون و بیرون، چون نیرویی فعال، جوینده و یابندهٔ تعادل خود است.[۶۲]

۴. تاریخ‌نامهٔ معماری، از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم

این تاریخ‌نامه به قلم ماروین تِرکتِنبِرگ[۶۳] و ایزابل های‌مَن[۶۴] است. ویراست نخست این کتاب در سال ۱۹۸۶ و ویراست دوم آن در ۲۰۰۲ منتشر شد. ویراست اخیر مرجع مقالهٔ حاضر است.[۶۵]

۴. ۱. تاریخ معماری چون سیر تحول تأثیر «حسی دیداری» بناها بر بیننده

نویسندگان در مقدمهٔ این تاریخ‌نامه تعریف مشهور ویتروویوس از معماری را می‌آورند و می‌پذیرند: «معماری وحدت استحکام، سودمندی، و زیبایی است». به باور ایشان معماری سه وجه



ت ۲. نقشه و نمای کلیسای شارتر، کوستوف برخلاف مورخان دیگر نقشهٔ این کلیسا را به صورت منفرد نیاورده و آن را در میانهٔ بافت شهر شارتر تصویر کرده است؛ مأخذ: Kostof & Castillo, *A History of Architecture*, p. 335.

سازه‌ای و کاربردی و بصری دارد و محصول آن در عین سخت و محکم بودن، سودمند است و زیبا. با وجود این، تلقی دیگر نویسندگان از معماری چون گونه‌ای هنر «فضایی بصری»[۶۶] دو پیامد منطقی دارد: نخست اینکه به نظر می‌رسد ایشان «زیبایی بصری» را از دو وجه دیگرِ معماری پراهمیت‌تر می‌شمارند و دوم، تلقی ایشان از معماری در دیدگاهی ریشه دارد که از میان همهٔ جنبه‌های معماری عمدتاً به «فضا» اصالت می‌دهد. بنابراین، در میان آثار ساختهٔ آدمی هرچه اثر از جنبهٔ فضا و تأثیر بصری شاخص‌تر باشد، در نظر نویسندگان شایستگی بیشتری برای ذکر در تاریخ معماری دارد. همین دیدگاه است که باعث می‌شود نویسندگان اعلان کنند که تاریخ‌نامهٔ خود را صرفاً به آثار «یادمانی»[۶۷] معماری اختصاص می‌دهند؛ بناهایی که استوارند، شخصیتی کاملاً منفرد دارند و طراحی و ساخت ماهرانهٔ آن‌ها چنان است که کار کنند، نمادین باشند، و بمانند.[۶۸]

اگرچه نویسندگان کتاب ادعا می‌کنند که بناهای یادمانی را با توجه به «زمینهٔ مکانی و اسلوب تاریخی» تفسیر می‌کنند،[۶۹] در این تاریخ‌نامه در شرح بیشتر بناهای یادمانی از سیاق مکانی و اجتماعی آن‌ها سخنی نیست و صرفاً به فضا و ویژگی صوری و آثار بصری آن بر بیننده بسنده کرده‌اند.

ترکتنبرگ در شرح ویژگی‌های صوری فضا از تأثیرهایی سخن می‌گوید که «تجربهٔ حسیِ دیداری» فضا به لحاظ روان‌شناختی بر «بیننده» می‌گذارد. مثلاً در سرآغاز فصل معماری گوتیک تأثیر احساسی و روانی بنای کلیسای اعظم آمی‌ین[۷۰] فرانسه در مقام خالص‌ترین مصداق معماری گوتیک[۷۱] را چنین شرح می‌دهند:

> داخل کلیسا صرفاً بزرگ نیست، بلکه [در مقایسه با کلیسای رومیانه] آشکارا شخصیتی متفاوت دارد. فضای معماری رومیانه عموماً فضایی خالی و بی‌تحرک و در میان پوستهٔ سنگی عظیمی بود. در مقابل، فضای کلیسای آمی‌ین پرجنب‌وجوش و پویا به نظر می‌رسد؛ نیرویی وسیع که سقفی بلند برمی‌افرازد و فرم‌های اسکلت‌وار به نهایت نازکی می‌رساند. علاوه بر اهمیت بصری سنگ‌کاری فضا و ناآرامی و تسلط انرژی‌ای که فضا دارد، فضای کلیسا نه‌فقط بلندبالا است، بلکه در طول شبستان پیش می‌رود و درنهایت در انحنای جایگاه کُر کلیسا آرام می‌گیرد.[۷۲]

مهم‌ترین فرض‌های مؤثر در این تاریخ‌نامه را می‌توان چنین دانست:

۱. معماری هنری فضایی بصری است و بناهای یادمانی بارزترین مصادیق آنند.

۲. این بناها (فضاها) در بیننده اثری «حسی تجربی» (روان‌شناختی) می‌گذارند.

۳. آثار روان‌شناختی بناها بر بیننده در طی زمان «تغییر» کرده است، پس معماری می‌تواند دارای تاریخ باشد.

۴. در هر زمان، هم نحوهٔ تأثیر بنا بر بیننده متفاوت با زمان‌های دیگر است و هم عامل ایجاد آن اثر.

۵. کار مورخ معماری این است که اثر روان‌شناختی بنا را بر بینندهٔ تاریخی تشخیص و عوامل پدید آمدن این تأثیر را شرح دهد.

در این تاریخ‌نامه اثری شاهد تلقی می‌شود که اثرگذاری حسی تجربیِ آن بر بیننده شاخص و بارز باشد و تأثیرهای اجتماعی یا اقتصادی معماری بر مخاطب ــ که در تاریخ‌نامه‌های کوستوف و رایزبرو اهمیت داشت ــ در اینجا موضوع توجه نیست. همچنین، وجه متغیر معماری مشکل‌گشایی ساختمانی و شیوهٔ تولید بنا و برگزاری آیین نیست، بلکه اثرگذاری معماری است بر بیننده. فرض مورخ این است که بینندهٔ بنا و نیز تأثیر بناهای یادمانی بر او هر دو در طول زمان دگرگون می‌شوند و ازاین‌رو لزومی ندارد که تأثیرهای روان‌شناختی بنا بر بیننده ناشی از تأثیرهای پیشین باشند یا به تأثیرهای پسین منجر شوند.

۴. ۲. کلیسای گوتیک چون بنایی با چهرهٔ اُخروی و متعال

در تاریخ‌نامهٔ یادشده معماری گوتیک در فصلی مستقل به همین نام، کمی بلندتر از فصل‌های دیگر کتاب شرح داده شده است

61. rose window
62. Ibid, p. 341.
63. Marvin Trachtenberg (1939-)
64. Isabelle Hyman (1930-)
۶۵. برای آشنایی با ساختار کتاب نک: گلچین عارفی، «نقد روش تاریخ‌نویسی معماری از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم».
66. spatiovisual art; M. Trachtenberg & I. Hyman, *Architecture, from Prehistory to Postmodernity*, p. 49.
67. monumental architecture
68. Ibid, pp. 49-50.
69. Ibid, p. 50.
70. Amiens Cathedral
71. Ibid, p. 242.
72. Ibid, p. 223.

و در طول فصل از ویژگی‌هایی نظیر نحوهٔ ترکیب ساختمانی عناصر کالبدی معماری گوتیک، ویژگی‌های دیداری آن‌ها نظیر باریکی و شکل چندپَرِ ستون‌ها، اندازهٔ پنجره‌ها، بلندای شبستان‌ها، انتظام پلان، موقعیت ورودی‌ها، و... سخن است. نویسندگان معماری گوتیک را دارای سه عنصر کالبدی ویژه، یعنی طاق تَرکین و پشت‌بند معلق و چَفد تیزه‌ای می‌دانند و آن‌ها را در آغاز فصل در بندی مستقل شرح می‌دهند.

با وجود این، نویسندگان اعلان می‌کنند که معماری گوتیک تجسدِ «بینشی اُخروی و متعال» است. پیش از طرح این مدعا نویسندگان سه دیدگاه رایج مورخان معماری دربارهٔ معماری گوتیک را نقد می‌کنند و هیچ‌یک را تبیین‌کنندهٔ جادو و شگفتی معماری کلیسای گوتیک نمی‌دانند. شرح این دیدگاه‌ها چنین است: دیدگاه سازه‌ای که مطابق آن سازندگان گوتیک هیچ اندیشه‌ای جز تبدیل بناهای حجیم رومیانه به سازه‌های سنگی مسلح استخوانی نداشتند، دیدگاه هنرهای بصری که در آن بر عناصر خطی صور سبُک و پویای معماری گوتیک یا بر نقش نور تأکید می‌کردند، و سوم دیدگاه نمادین که بر اساس آن کلیسای اعظم بیانی نمادین بود که جریان‌های مذهبی و فکری سده‌های میانه نظیر اسکولاستیسیسم را شامل می‌شد.[۷۳] سپس ایشان در تفسیر خود این سه تفسیر را در نظامی ذومراتب می‌نشانند.

به باور ایشان هدف معمار گوتیک این بود که «کلیسای اعظم، به منزلهٔ خانهٔ روح‌القدس در زمین، باید چهره‌ای اخروی داشته باشد». بنابراین او اجزای صوری نظیر فضا، نور، خط، هندسه، مجسمه‌ها، شیشه‌کاری‌های رنگین را به نحوی به کار می‌گرفت که بنا دارای «تعالی صوریِ (فرمال) حساب‌شده و الهام‌شده نسبت به محدودیت‌های زمینی» باشد. همچنین اجزای سازه‌ای (طاق ترکین، چفد تیزه‌ای، و پشت‌بند معلق) را چنان به کار می‌گرفت که بیننده با نوعی احساس شگفتی گمان کند که بنای کلیسای گوتیک را نیروهایی از ورای طبیعت یا معجزه و لطف خدا چنین برپا داشته است، نحوهٔ ظهور برتری ایمان بر عقل.[۷۴] داستان کلیسای گوتیک داستان به خدمت گرفتن اجزای صوری و سازه‌ای برای ایجاد «چهره‌ای اخروی» و درنتیجه ایجاد تأثیری حسی دیداری ویژه بر بیننده است.

بر همین اساس مؤلفان برای تبیین معماری کلیسای شارتر ــ که در نظر ایشان مصداق بارز دگردیسی ساخت چهرهٔ یادمانی کلیسا است[۷۵] ــ می‌کوشند نیات و تصمیم‌های معمار برای رسیدن به چهرهٔ متعال و اخروی گوتیک را «کشف» کنند و شرح دهند. ترکتنبرگ نیت معمار ناشناس شارتر را ساختن بنایی می‌داند که نسبت به بناهای گوتیک آغازین کاملاً ساده‌تر باشد و در عین یادمانی بودن و داشتن خطوط واضح و پویای معماری گوتیک عاری از جزئیات منحرف‌کننده باشد. به باور او معمار شارتر، برای رسیدن به این سادگی، عناصر معماری گوتیک نظیر طاق ترکین، نظام استخوانی، و دیوارها را به طرزی نوین اولویت‌بندی کرد و از طریق کاستن از عناصر ساختمانی و ترکیب برخی از آن‌ها با هم الگوی نوینی را برای کلیسای گوتیک بنیان نهاد. او تصمیم‌های معمار شارتر از قبیل پرهیز از طاق‌هایی شش‌تَرکی و بهره‌گیری از طاق‌های سادهٔ چهارتَرکی، ادغام دو گونه ستون و ابداع گونهٔ جدیدی از ستون، کاستن از اجزای دیوار (نظیر رواق‌ها و ردیف پنجره‌ها) برای افزایش یادمان‌واری بنا، و حفظ تمامیت پنجره‌های مشبک برای ورود نور بیشتر به کلیسا را ابداع‌های سازه‌ای بنا، به‌ویژهٔ در نظام پشت‌بندهای معلق کلیسا در پشتیبانی از بلندی و رهایی دیوارهای شبستان و نظایر این‌ها می‌داند و بدین ترتیب شرح می‌دهد که چگونه چنین تصمیم‌هایی به ایجاد چهره‌ای حساب‌شده، روشن، و آکنده از نیرویی نوین و تصویری بی‌بدیل از تعالی انجامید.[۷۶]

۵. نتیجه

تاریخ‌نامه‌های یادشده در مقالهٔ حاضر هر یک از دیدگاهی به معماری حکایت دارند. اگرچه دیدگاه در پرسش‌ها، میدان جست‌وجو، طرز تلقی از شاهد، چگونگی تفسیر، و زنجیرکردن

73. Ibid, pp. 223-225
74. Ibid, p. 225.
75. Ibid, p. 233.
76. Ibid, p. 233-235.

رویدادها اثر می‌گذارد، بیش و پیش از این‌ها جنبه یا لایه‌ای از معماری را برمی‌کشد که مورخ پیش‌تر آن را شایستهٔ «دیدن» فرض کرده است. این دیدگاه‌ها و جنبه‌های کانونی توجه آن‌ها را می‌توان دربارهٔ کلیسای گوتیک به صورت زیر بازنوشت:

۱. در تاریخ‌نامهٔ *تاریخ معماری به روش تطبیقی* از دیدگاهی «تطوری» سبک گوتیک مرحله‌ای مشخص از رشد موجود واحدی به نام معماری پنداشته و چون شیوه‌ای دانسته شده که مشکلات ساختمانی مربوط به طرح کلی کلیسای گوتیک و سقف و بام و دیوار و غیرهٔ آن را با تکیه بر چفد تیزه‌ای، به‌نحوی که نمایانندهٔ شخصیت مذهبی آن دوران باشد، چاره کرده‌اند. شیوهٔ ساختمانی گوتیک میراث‌دار راه حل‌های چفدپایهٔ معماری رومیانه است، مستقیماً از شیوه‌های رومیانه سرچشمه گرفته است، و مولد شیوهٔ ساختمانی سبک رنسانس است.

۲. کلیسای گوتیک در تاریخ‌نامهٔ *داستان معماری غرب* نه چون چاره‌ای برای مشکلات ساختمانی، بلکه محصول «تطوری» دیگر است: شیوهٔ تولید و تقسیم کار اجتماعیِ در طبقهٔ شهری نوظهور سدهٔ سیزدهم اروپا. معمار گوتیک که در نظام تقسیم کار جدید استقلال داشت، در مقام یکی از عوامل اجتماعی تولید کلیسا، با دیدگاهی این‌جهانی، کلیسایی طراحی کرد که فضاهای آن به نسبت با کلیسای رومیانه بسیار سیال‌تر بود.

۳. در تاریخ‌نامهٔ کوستوف کلیسای گوتیک سرشتی اجتماعی فرهنگی دارد؛ یعنی مورخ کلیسای گوتیک را چون مکان برپایی نوعی آیین اجتماعی می‌پندارد و تحول آن را بر اساس تحول آیین شرح می‌دهد. در این تاریخ‌نامه آیین‌ها (یا سبک‌های معماری) از دل سبک‌های پیشین بیرون نیامده‌اند و از آن‌ها مستقل هستند. مسیحیان دورهٔ گوتیک آیین مسیحیت را امیدوارانه، عقلانی، روشن، و به دور از هراس‌های اُخروی دورهٔ پیشین تفسیر کردند و درنتیجه کلیسایی نورانی ساختند که با عبور نور از شیشه‌کاری‌های بلند رنگی، پنجره‌های قدیِ کلیسا کیفیتی روحانی و نوین می‌یافتند.

۴. در *تاریخ‌نامهٔ معماری از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم* کلیسای گوتیک بنایی یادمانی است که بر بیننده آثار حسی تجربی شگرفی می‌گذارد. این تأثیر ــ که با تأثیر کلیسای ادوار دیگر بر بیننده متفاوت است ــ ناشی از بینش اخروی رایج در آن دوران است. در این تاریخ‌نامه معمار گوتیک صورهای معماری و اجزای سازه‌ای را به نحوی به خدمت می‌گیرد تا بیننده به لحاظ روانی کلیسا را چون فضایی متعال، معلق، و آویخته از نیروهای آسمانی تجربه کند.

منابع و مآخذ

باقری، فاطمه. *تحلیل ساختاری کتاب تاریخ معماری اسپیرو کوستوف*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، ۱۳۹۶.

توانایی مروی، فاطمه. *مفهوم گذشته در تاریخ‌نامه‌های معماری در مغرب‌زمین*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، ۱۳۹۴.

کار، ادوارد هالت. *تاریخ چیست؟*، ترجمهٔ حسن کامشاد، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۹.

گلچین عارفی، مهدی. «نقد روش تاریخ‌نویسی معماری از پیشاتاریخ تا پسامدرنیسم»، در *پژوهش‌های معماری و هنر*، دفتر اول، ۱۳۹۴، ص ۹۲–۷۹.

Baydar, Gülsüm. "Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's 'History of Architecture'", in *Assemblage*, 35 (1998), pp. 7-17.

Fletcher, Banister & Banister F. Fletcher. *History of Architecture on the Comparative Method for the Student Craftsman and Amateur*, 5th ed., London: Batsford, 1905.

Kostof, Spiro & Greg Castillo. *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford University Press, 1995.

Pyla, Panayiota. "Historicizing Pedagogy: A Critique of Kostof's A History of Architecture", in *Journal of Architectural Education*, Vol. 52, No. 4 (1999), pp. 216-225.

Risebero, Bill. *The Story of Western Architecture*, Herbert Press, 1979.

Trachtenberg, Marvin & Isabelle Hyman. *Architecture, from Prehistory to Postmodernity*, Harry N. Abrams, 2002.

Walsh, William Henry. *Philosophy of History: An Introduction*, Harper, 1960.