

مقدمه

اول کتاب به آن اشاره می‌کند. دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی نویسنده ممکن است مورد قبول همه‌ی استفاده‌کنندگان و معماران نباشد. این امر به دلیل ماهیت قضاوت‌های شخصی و اصطلاحاً کارشناسانه‌ی معماران از چگونگی ارتباط بناها با هم است. با وجود این، اثر می‌تواند در فضای حرفه‌ای معماران ایرانی که اساساً روش ارزیابی آنها هنری و فن سالارانه یا کارشناسانه است، مورد استفاده قرار گیرد. با این همه ضرورت طرح روش‌های علمی و ارزیابی مردم‌سالارانه در جای خود باقی می‌ماند. این کتاب خود ضمن طرح مقوله‌ی زمینه‌گرایی در معماری، بستر لازم برای ارائه‌ی روش‌های علمی و ارزیابی مردم‌سالارانه از موضوعات معماری و طراحی شهری را نیز فراهم می‌آورد. در همین جا لازم است از کلیه‌ی کسانی که مشوق من در برگردان این اثر بوده‌اند، قدردانی نمایم.

معماری زمینه‌گرا نه تأکید بر تقلید دارد و نه مانع نوآوری و خلاقیت است. پیام آن ضرورت توجه به محیط کالبدی پیرامون اثر معماری است و نشان می‌دهد که این توجه می‌تواند هم برای خود اثر معماری و هم برای زمینه‌عاملی مثبت و تقویت‌کننده باشد. معماری زمینه‌گرا تلاشی است برای نشان دادن توان ایجاد محیط مطلوب بصری در مقیاسی کلان‌تر از معماری، در این میان معمار هنرمند با آفرینش اثری جدید در فضای شهری موجود، می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در توجه به زمینه ایفا کند. همین امر، بار مسؤلیت او را در قبال محیط شهری پیرامون افزایش می‌دهد. این مضمونی است که ادموند بیکن در کتاب طراحی شهرها تحت عنوان اصل دوم شخص بر آن تأکید می‌کند؛ اصلی که در معماری رنسانس رعایت شده و موفقیت فضاها و نماهای شهری این دوره را تضمین کرده است.

در ایران، معماری خیابانی پدیده‌ای ناتاریخی بوده که در نیم قرن اخیر شکل گرفته است. متأسفانه فقدان سابقه‌ی معماری خیابانی، همچنین تقارن ظهور این پدیده با دوران معماری مدرن و تفکر حاکم بر آن باعث شد که نوعی تقابل بین معماری با زمینه رخ دهد. اگرچه برولین در این اثر به نمونه‌های اروپایی و امریکایی اشاره می‌کند، ولی این نمونه‌ها می‌تواند نکات آموزنده‌ای برای معماران ما دربر داشته باشد. در این میان مهم آن است که بناها می‌توانند ضمن حفظ استقلال سبکی و نوآوری خود نسبت به بناهای مجاور نیز در همزیستی مسالمت‌آمیزی قرار گیرند. تلاش برای این همزیستی مسالمت‌آمیز گامی به سوی پذیرش دیگران اعم از کالبد فیزیکی تا روح اجتماعی سازنده‌ی کالبد فیزیکی است.

برولین در تدوین کتاب از روش هنری بر مبنای ارزیابی فن سالارانه بهره جسته و همین روش کاستی‌هایی را به وجود می‌آورد که خود نیز در بخش

فصل ۱ معرفی

برای همگون کردن ساختمان‌های جدید با قدیم مواجه می‌شوند. مورد بررسی قرار داده است. مضمون کتاب بر آن نیست که زیبایی مطلق طرح‌ها و موفقیت آنها در انجام عملکردهای مربوطه و یا ارتباط آنها با طبیعت را مورد ارزیابی قرار دهد. در نهایت مباحث کتاب گواه آن است که همه‌ی ساختمان‌ها لزوماً نباید با ساختمان‌های اطراف سازگاری و همگونی داشته باشند. بلکه مواردی نیز وجود دارد که به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و یا نمادین از تضادی مناسب و مطلوب برخوردار است. این موارد در پیوست الف مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

به عقیده‌ی من می‌توان نیازهای هر برنامه‌ی معماری را در پشت نمایی از هر سبک، از جمله سبک مدرن جای داد. و تئوری (۱۹۶۶) در کتاب «بیچیدگی و تضاد در معماری» نشان داد که پنهان کردن عملکردهای داخلی با فرم‌های خارجی در معماری قبل از مدرنیسم، روندی معمول بوده است. (من از واژه‌ی «مدرنیسم» برای اطلاق به مکتب طراحی قرن بیستم - برگرفته از سبک بین‌المللی - استفاده می‌کنم.) کاخ‌های ایتالیایی دوره‌ی رنسانس، نمای همگون داشتند که اتاق‌هایی با عملکردها و کاربردهای مختلف و ناهمگونی را در پشت خود پنهان می‌کردند. ساختمان‌های مدرن اولیه از فرم‌ها و جزئیات طرح کارخانه‌ها مشتاقانه برای ساختمان‌های اداری، مسکونی، تئاتر و غیره استفاده می‌کردند. در بطن این فرضیه مشخص است که با نمود صریح فضای داخلی در نمای بیرونی به هیچ ارزش و فضیلت متعالی تری دست یازیده نمی‌شود. این یکی از ارزش‌های مورد توجه مدرنیسم است که در اینجا کمتر از ارتباط بصری بین نمای ساختمان و زمینه‌ی معماری آن اهمیت دارد.

این بدان معنا نیست که بگوییم یک ساختمان نه می‌تواند ارتباط مطلوب با زمینه ایجاد کند و نه پیوستگی نزدیکی بین پلان و نمای آن برقرار سازد.

راه‌های چندی، برای طراحی ساختمان‌های جدید به صورتی همگون و موافق با زمینه‌ی معماری‌اش وجود دارد. از یک سو طراح می‌تواند عیناً عناصر معماری را از ساختمان‌های اطراف کپی کند و از سوی دیگر از فرم‌های کاملاً جدید برای دگرگون کردن و بهبود بخشیدن ویژگی‌های بصری ساختمان‌های موجود بهره جویید. نظریه‌ی «معماری زمینه‌گرا» مبتنی بر هر یک از این راهکارها و یا راهی میانه، رضایتبخش است. مشروط به اینکه با مهارت انجام گیرد. در هر شرایطی اگر به جای سبک‌های تقلیدی و یا نوآوری‌های افراطی، روابط بصری مستحکم و روشنی به وجود آمده باشد، مایه‌ی آزرده‌گی بصری نخواهد بود.

«معماری زمینه‌گرا» به مقوله‌ی سبک‌های معماری و چگونگی ایجاد هماهنگی میان ساختمان‌های مجاور - مربوط به دوره‌ها و یا سبک‌های مختلف - می‌پردازد. طی نیم قرن اخیر، موضوع توفیق در ایجاد چنین هماهنگی از توجه معماران به دور مانده است. حاصل آموزش معماری نیز به جای ایجاد سازگاری بصری بین ساختمان‌ها، برای ایجاد تقابل بین ساختمان‌های جدید و قدیم بوده است. معماران معاصر که خود اهمیتی به ترکیب کراوات خال خال گل باقلائی، پیراهن راه راه و کت چهارخانه با هم نمی‌دهند، برای چنین تأثیرگذاری بر شهرهایمان به شیوه‌ی معادل معماری همان ترکیب عجیب و غریب لباس نیز کمترین نگرانی ندارند.

کتاب «معماری زمینه‌گرا» قلمرو محدودی را شامل می‌شود و نمونه‌های آن تنها برگرفته از شهرهای اروپایی و آمریکایی است. در هر مورد چنین تصور شده که طراح خود، احترام و توجه به زمینه‌ای که ساختمان در آن جای گرفته را مد نظر داشته است. مگر آنکه خلاف آن در متن مورد بحث قرار گرفته باشد. این کتاب همچنین مشکلات بصری را که طراحان ضمن تلاش

وجود سطوح مختلف معنا هرگز مانع سازگاری و همگونی با زمینه نیست، ولی این اندیشه به طور کلی مدت‌ها توجه به زمینه را تحت‌الشعاع خود قرار داده بود.

هدف «معماری زمینه‌گرا» آشنایی با روش‌هایی است که برای ایجاد ارتباط بصری سازگار و همگون‌تر میان ساختمان‌ها، می‌توان از آن بهره جست. کتاب به نقد بناها و یا ثبت تاریخچه‌ی معماری آنها نمی‌پردازد، تنها برخی از موارد و نمونه‌های این کتاب کاملاً در جای‌گیری در زمینه بوده‌اند. البته نظر خوانندگان خواه‌ناخواه در ارزیابی موارد، متفاوت و متنوع خواهد بود. ضمن تدوین پیش‌نویس کتاب، شاهد بودم که گاه نظر برخی از همکاران مورد احترام من، با نظر من متفاوت بود. از این رو می‌توان حدس زد که واکنش خوانندگان نیز ممکن است دارای چنین تفاوتی باشد.

[چنین تفاوت‌هایی به دلیل استفاده از روش هنری در ارزیابی هماهنگی ساختمان‌ها با یکدیگر است. در این روش، معیار سنجش نظر کارشناسی یا نظر هنرمند است و بر نوعی فن‌سالاری تأکید دارد. با وجود این، تحقیقات لیندا گروت نیز که به روش علمی و با ارزیابی دیدگاه‌های مردم انجام شد، نتایج مطالعات برولین را تأیید می‌کند. - م]

در مورد برخی نمونه‌های مورد بحث، راه‌حل‌های دیگری برای طرح‌های موجود ارائه کرده‌ام. هدف این طرح‌های پیشنهادی برخلاف اهداف مدرنیست‌ها، سازگاری بین ساختمان‌ها و محیط پیرامونی آنها بوده است، که به تدریج با محیط خود درهم آمیخته‌اند. از خوانندگان نیز می‌خواهم که به این راهکارها با دید و بینش نو بنگرند، گویی آثار شصت سال مدرنیسم از ذهن ما رخت بریسته است. با توجه به هدف، باید تلاش کرد که این راهکارها را نه براساس ارزش ماهوی آنها به عنوان یک ترکیب معماری و یا نمونه‌یی از سبک‌هایی که در حوزه‌های حرفه‌ایشان مدت‌ها است مهجور مانده سنجید، بلکه باید براساس میزان موفقیت یا عدم موفقیت آنها در نیل به مقصود نهایی ارزیابی کرد. معیار چنین ارزیابی، میزان ارتباط سازگار و همگون با محیط پیرامونی خود است.

مشکلات توافق بر نحوه‌ی ارتباط موفق یا ناموفق ساختمان‌های جدید و قدیم در همایش ۱۹۷۷ که توسط مجمع ملی برای حفاظت تاریخی تشکیل شده بود، بر من روشن شد. در آنجا اسلایدهایی به نمایش درمی‌آمد که ساختمان‌های مجاور مختلفی را به مقایسه می‌گذاشت. برخی ساختمان‌ها همگون با زمینه و برخی دیگر ناهمگون با آن انگاشته می‌شد. مشکل آن بود که در بسیاری موارد بیننده نمی‌توانست با همگونی و ناهمگونی ارائه شده هم‌عقیده باشد. مسلماً تحلیل من از نمونه‌های این کتاب، برداشت شخصی است. هدف من بیشتر بحث‌انگیزی درباره‌ی مشکلات و ایجاد حساسیت و توجه بصری به موضوع سازگاری و هماهنگی با زمینه‌ی معماری است.

هرچه شخص بیشتر به بررسی مقوله‌ی سازگاری معماری جدید با قدیم بپردازد به موضوع علاقه‌مندتر می‌شود. مطمئناً این در مورد همه‌ی تخصص‌ها صادق است، ولی این امر برای من بخصوص در کنفرانسی که اخیراً در یکی از دانشکده‌های معماری به همراه یکی دیگر از همکارانم دعوت شده بودیم تا درباره‌ی موضوع سازگاری جدید با قدیم صحبت کنیم، کاملاً آشکار شد. من نظرات خود را در سخنرانی اصلی ابراز داشته و معمار دیگر، با تصاویری از کارهای خود که به اعتقاد او همگونی مطلوبی با زمینه‌های مربوط به خود را داشت، ارائه کرد.

هنگامی که هر دو کار ارائه شده به اتمام رسید، دبیر کنفرانس مرا به کناری کشید و ابراز نمود که او اسلایدهای ارائه شده‌ی معمار همکارم را یک سال پیش نیز - که تازه با موضوع آشنا شده بوده - دیده است، وی در آن زمان متقاعد شده بود که این آثار نمونه‌های موفقی در هماهنگی با زمینه است. ولی پس از مدتی مطالعه، بررسی عمیق‌تر و موشکافانه‌ی مسائل و ارتقاء آگاهی وی نسبت به موضوع این آثار، از نظر وی دیگر آثار موفقی محسوب نمی‌شد. به عبارتی هرچه (دیده) بیشتر با موضوع آشنا می‌شد، انتظارات او بیشتر می‌شد.

از این رو نمی‌توان انتظار داشت که با نگاهی اجمالی بر کتاب، حاصلی عاید خواننده‌ی بی‌توجه گردد، بلکه تنها تعصبات وی را محکم‌تر می‌کند. موضوع پیچیده است و نیاز به بررسی دقیق و فراغت بصری دارد. در پایان، امیدوارم مطالعه‌ی این کتاب بتواند تغییری در معیارهای ارزیابی ارتباط بین معماری جدید و قدیم در خوانندگان شکیبا به وجود آورد.

چگونه به نگرش کنونی خود دست یافتیم

بیشتر ساختمان‌های کنونی با محیط سنتی و غیرمدرن، مربوط به دوره‌های مختلف تاریخی هستند. برخی از این ساختمان‌ها حتی آگاهانه و عمدی زمینه‌ی خود را نادیده می‌گیرند، به‌طور کلی ایجاد سازگاری بین معماری «مدرن» با زمینه‌ی «مدرن» همواره آسان‌تر از ایجاد سازگاری معماری مدرن با زمینه‌ی غیرمدرن بوده است. بایستی توجه کرد این بدان معنا نیست که ساختمان‌های کنونی که زمینه‌ی غیرمدرن خود را نادیده می‌گیرند لزوماً نازیبا و بدناما بوده و یا در برخی موارد از زمینه‌ای که آترا نادیده انگاشته‌اند. کم‌اهمیت‌تر هستند؛ بلکه بی‌توجهی در انکار زمینه، اساساً ماهیت خودمحورانه و ضد اجتماعی حرکت مدرن را نشان می‌دهد.

اخیراً یکی از منتقدین معروف معماری در مورد طرحی که برای یک ساختمان جدید در میان تعدادی از خانه‌های ردیفی سبک احیای یونانی در روستای

گرینویچ تهیه شده بود، چنین نوشته است: ساختمانی که با زمینه‌ی خود به خوبی سازگار شود، راه‌حلی سبک و (از بعد نوآوری) ضعیف است. (به صفحه‌ی ۷۲ رجوع شود). راهکار صحیح و احتمالاً خلاقانه‌تر، «بیان شخصی معمارانه» بدون هیچ مصالحه‌ای است؛ بیانی که در زمان ما قوت آن براساس میزان نفی خشن و تند محیط اطراف سنجیده می‌شود. اگر یک طرح معماری از ساختمان‌های اطراف خود متمایز نباشد، از نظر اکثر هواداران معماری مدرن، آن طرح موفق، اصیل و خلاق نیست.

این بی‌تفاوتی ظاهری - و در واقع عناد - با تداوم همگون، حاصل عیجویی تند مدرنیست‌ها از فرم‌های رایج معماری است. قوانین مکتب معماری مدرن، تاریخ را مقوله‌ای نامربوط دانسته و بر این باور بود که عصر ما خاص است، بنابراین معماری آن نیز باید با گذشته متفاوت باشد. تنها چند دهه پیش بود که مدرنیست‌ها ادعا می‌کردند به‌زودی همه‌ی مردم جهان - که سلیقه‌های آنها از قیود موجود در اثر حرکت نوین رهانیده شده - خواستار زندگی در خانه‌هایی مشابه و شهرهای مدرن یکنواخت خواهند بود و همه‌ی این امور تجلی روح عصر ما است. (اگرچه عصر همواره متعلق به ما بود، تصمیم در مورد فرمی که آنرا بیان کند به نخبگان معمار تعلق داشت). به دلیل وجود همین باور، این نسل از معماران نیاز چندانی به وفق دادن کارهای خود با معماری گذشته‌ی پیرامون خود و از نظر آنان به نوعی منسوخ، ندیدند. آنها ساختمان‌های خود را چنان طراحی می‌کردند که گویی در یک خلأ بصری قرار خواهد گرفت. (او ربطی با ساختمان‌های پیرامون نخواهد داشت. - م]

امروزه، پی‌آمدهای مخرب این نگرش، در همه‌ی شهرهای بزرگ دنیا موجبات آزدگی بصری را فراهم آورده است. در حالی که پایه‌های مدرنیسم نزدیک به دو‌یست سال قدمت دارند، و از تفکر روماتیک هنرمندان سده‌های هجدهم و نوزدهم نشأت گرفته است.

در اوایل قرن گذشته، ظرفیت تولید انبوه انقلاب صنعتی موجب شکل‌گیری نخستین بازار انبوه برای انواع محصولات و از جمله آثار هنری گردید. بازار جدید با پسندهای طبقه‌ی متوسطه جامعه هماهنگ شد، زیرا آنها بیشترین نقدینگی را برای خرید این کالاها در اختیار داشتند. یک محصول چه یک کلاه و یا یک اثر نقاشی، اگر خریدار پیدا نمی‌کرد، بازرگانان رغبتی به آن نشان نمی‌دادند.

بدین ترتیب، هنرمندان رشته‌های مختلف ناگزیر بودند که خواسته‌های سلیقه‌سازان جدید را مد نظر قرار دهند. در همین زمان، هنرمندان روماتیک علیه عامیانه شدن هنر خویش شوریدند. بخشی از شورش و تمرد آنها به شکل تغییری ظریف در معنی هنر درآمد که تقریباً بکر و دست‌نخورده به ما رسیده است. هنرمندان روماتیک بر ابتکار و خلاقیت تأکیدی خاص ورزیدند.

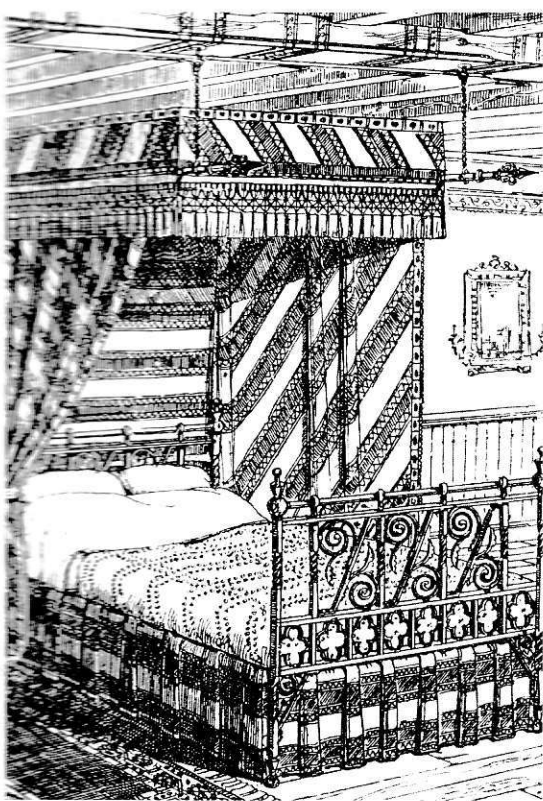
هارولد اوزبورن در مبانی نظری زیبایی و هنر می‌نویسد: «برای نخستین بار در طول تاریخ - به استثنای طرح قبلی مسأله در هنر چینی - ابتکار به‌عنوان معیاری ضروری برای هنر و هنرمند بزرگ شناخته شد.» (صفحه‌ی ۱۹۵) در گذشته ابتکار، معیار سنجش موفقیت هنرمند بوده است، ولی نه به‌عنوان تنها معیار سنجش و ارزیابی هنر به‌گونه‌ای که در برخی محافل قرن نوزدهم درآمده و تا امروز نیز ادامه یافته است. متأسفانه تأکید بر مقوله‌ی ابتکار آن قدر شدت داشت که باعث از بین رفتن تداوم بصری محیط کالبدی ما شده است. در آن زمان اگر می‌خواستید به‌عنوان یک هنرمند شناخته شوید، می‌بایستی نظریات زیبایی‌شناختی و سلیقه‌های عموم را به باد استهزاء گرفته و ارزش‌هایی نو برای خود بیافرینید. به عبارتی باید «بیان شخصی خود» را داشته باشید، در غیر این صورت تنها یک مقلد باقی می‌ماندید.

در نهایت تأکید بر نوغ و ابتکار جایگزین معیار قبلی، یعنی توجه به کیفیت ارائه‌ی هنری شد. هنرمندان رنسانس هرگز نگران نبودند نقاشی مریم و مسیح که موضوع کار آنها قرار می‌گرفت، هزاران بار پیش از آنها نیز کشیده شده بود. آنها به کیفیت اجرای خود با توجه به محدودیت‌های موجود می‌اندیشیدند. در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، حتی موضوعات سنتی هنر نیز مورد تردید واقع شد و به‌طوری که در این زمان می‌بینیم هنرمندانی چون میلث تابلو‌هایی از دهقانان را نقاشی می‌کند، که امری نوظهور و بی‌سابقه بوده است.

در اواسط قرن نوزدهم، برخی از نظریات روماتیک، به سایر رشته‌های تجسمی نیز راه یافت و موجب شکل‌گیری یک نهضت اصلاحی در انگلستان شد. از جمله اهداف این نهضت، ارتقاء سطح ذوق و سلیقه‌ی طبقه‌ی متوسط جامعه بود. نهضت هنر و پیشه که به‌طور رسمی در سال ۱۸۷۵ پایه‌گذاری شد و ویلیام موریس رهبری آن را بر عهده داشت، به بهترین شکلی این تلاش را برای آموزش هنری نشان می‌دهد. با این همه، در دهه‌ی ۱۸۹۰ شکست این اصلاح‌طلبان محرز و روشن شده بود که ذوق هنری طبقه‌ی متوسط ارتقاء نخواهد یافت یا حداقل به آن درجه‌ای نخواهد رسید که رضایت اصلاح‌طلبان را در بر داشته باشد.

این شیفتگی و دل‌مشغولی به خلاقیت - به مفهوم بیان درونی‌ترین احساسات هنرمند - و تمایل به تأثیر بر طبقه‌ی بورژوازی در کنار هم باعث ایجاد تغییری کاملاً متضاد در تعریف زیبایی معمارانه شد. در آغاز قرن حاضر کارخانه به موضوع قابل تحسین تبدیل شده و ویلای صاحب کارخانه هدف استهزاء زیبایی‌شناختی قرار گرفته بود. زشت، زیبا و زیبا، زشت شده بود. این خود نشان‌دهنده‌ی آغاز نهضت مدرن در معماری بود.

مورخین اظهار کرده‌اند که تحول معیارهای زیبایی به این دلیل بوده که معماران بار دیگر اجازه دادند تا پرتوی استدلال و اصول هنری بر آثارشان

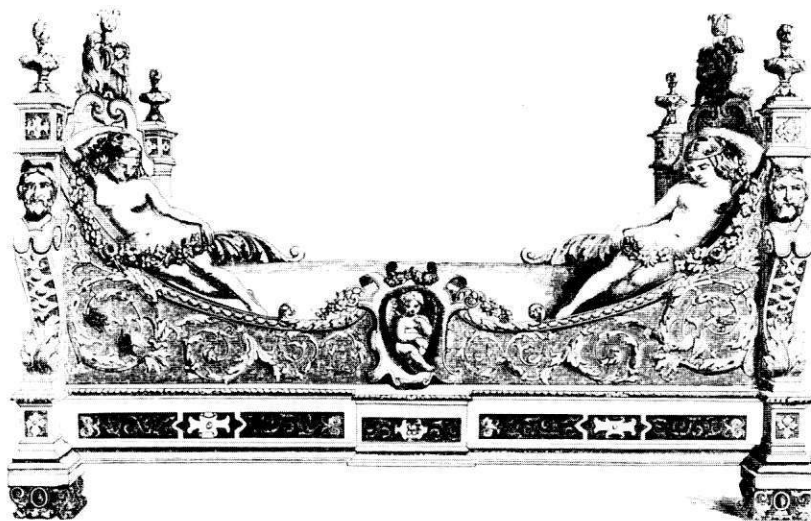


سرویس خواب چدن، طراحی توسط چارلز ایست لیک یکی از اعضای صاحب نفوذ نهضت اصلاح طلب در طراحی: طراحی «خوب» حدود سال ۱۸۷۸.

بنابد، ولی دقیقاً همان منطق، اصول و توجیه عملکردی - اقتصادی که در نهایت به نفع مدرنیست‌ها حکم صادر نمود، برای توجیه احیای گوتیک، قرن نوزدهم نیز به کار گرفته شده بود. این تغییر را به عنوان واکنش خشن نسبت به آنچه هنرمندان آن را ارزش‌های فاسد بورژوازی می‌دانستند بهتر می‌توان تبیین کرد. رهبری این نهضت را مردانی چون امیل زولا، اسکار وایلد، جورج برناردشاو و کلاویو بل به دست داشتند که به قول ژاک بارزون حساسیت‌هایشان برانگیخته شده بود. تا این زمان هنرمندان مصمم بودند طبقات متوسط را تربیت کنند (نوق هنری آنان را ارتقاء دهند)، ولی از این پس آنها موضع تهاجمی به خود گرفتند.

بیشتر ساختمان‌هایی که مدرنیست‌ها قبل از جنگ جهانی اول بنا کردند، ساختمان‌های صنعتی بود. چرا که به نظر می‌رسید که این سبک بیشترین تناسب را با صنعت داشته باشد. با این همه محدود کارفرمایانی بودند که جسارت استفاده از این مد جدید معماری را داشته باشند؛ آن هم در محیطی که برای مردم و نه برای ماشین‌ها و ابزارها شکل گرفته است.

در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۲۰، سبک مدرن در حلقه‌ی بیرون از معماران نیز به تدریج پذیرفته می‌شد، اما به آن به عنوان انتخاب دیگری در بین یک فهرست بلندبالا نگریسته می‌شد. بویژه این سبک، سبکی مناسب بود که برای ساختمان‌های تجاری و مسکن کارگران به کار برده می‌شد. هرچند برای مردم عادی تعجب‌آور است، اما مدرنیست‌ها هرگز به معماری خود به عنوان یک «سبک» - مورد قبول و باور لوتی چهاردهم یا رنسانس ایتالیایی - نمی‌اندیشند و آن



پایه‌ی تخت بلژیکی به سبک ایتالیایی که، به سال ۱۸۵۱، در کریستال پالاس لندن به نمایش درآمده است. این طرح، از نظر نهضت اصلاح طلب طراحی «بد» تلقی می‌شد.

را نتیجه‌ی منطقی و اجتناب‌ناپذیر ضروریات اقتصادی -- عملکردی می‌دانستند: به عبارتی: محصول منطقی و تغییرناپذیر عصر ما.

بی‌تفاوتی نسبت به نحوه‌ی تأثیر این سبک جدید معماری بر محیط پیرامون به‌طور طبیعی ریشه در همین دیدگاه روشنفکرانه داشت. چون این دیدگاه بر پایه‌ی وحی مُنزل عملکردگرایی استوار بود، سؤالاتی چون سازگاری با ساختمان‌های قدیم نه تنها نامربوط بود، بلکه حتی توهین به مقدسات تلقی می‌شد. به همین دلیل عده‌ای از معماران موضوع سازگاری جدید با قدیم را زیر سؤال برده و حتی امروزه نیز تعداد کمتری به این سؤال می‌اندیشند.

از دید یک مدرنیست شیفته، یک ساختمان باید نسبت به ساختمان‌های اطراف خود شاخص و بارز بوده و به‌عنوان نمادی از آینده مطرح شود. این ناهمگونی بصری در آن دوره به‌عنوان یک مشکل مطرح نبود. مدرنیست‌ها ورای این واقعیت‌های بصری، چشم به آینده‌ای آرمانی دوخته بودند که ساختمان‌های قدیمی‌تر، دیگر رویاهای آنها را خدشه‌دار نسازد. آنها و دیگر کسانی که خیالات واهی و خام مشابهی داشتند، نارسایی‌های بصری گذشته و حال را برای نیل به آینده‌ای باشکوه‌تر نادیده گرفته بودند.



برای توجیه جزئیات تزئینی مانند این مناره، سبک احیای گوتیک در کلیسای جامع سنت پاتریک نیویورک به کار رفته است که گفته می‌شود به ضرورت عملکردی - اقتصادی است؛ توجیهی که مدرنیست‌ها چند دهه‌ی بعد، برای فرم‌های ساده‌ی مدرنیسم به کار گرفتند. (جیمز رنویک، سال ۱۸۸۰-۱۸۸۴)



خانه‌های آپارتمانی، اثر میس ون درو، مجموعه‌ی مسکونی وایزنهوف، اشتوتگارت، آلمان؛ سال ۱۹۲۷.

شیوه‌ی نوین دیدن

خوشبختانه یا متأسفانه، رشد اقتصادی و اجتماعی شهرهای ما طبق پیش‌بینی مدرنیست‌ها به وقوع نپیوست و معماری مدرن و سنتی همچنان با ترکیبی نابینجار در کنار یکدیگر قرار دارند. با کم شدن پرتوی اندیشه آنان طی چند دهه، چشمان ما به نور کمتر عادت کرد و کم‌کم توانست روابط جدید و قدیم را به گونه‌ای دیگر بنگرد. تضاد میان سبک‌های سنتی و سبک «پیشرو» که گویی به نظر قابل قبول بود، اکنون ناگوار و خشن محسوب می‌شود.

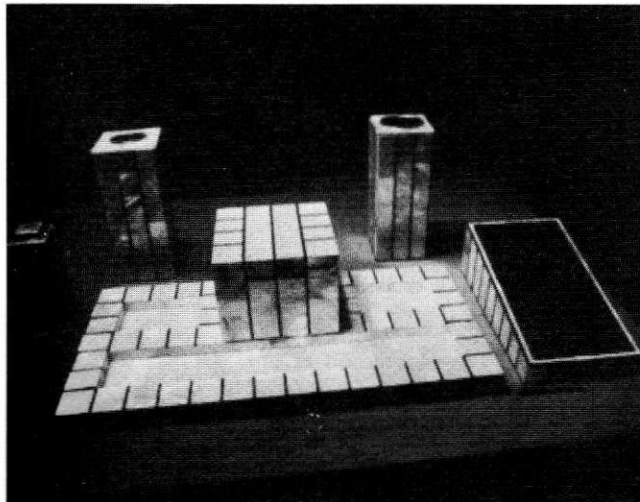
در سال‌های اخیر در بین مردم عادی، نشانه‌های فزاینده‌ای از مخالفت دیده می‌شود: موارد فراوانی که اهالی یک محله با هم متحد شده‌اند تا در برابر یک تعرض ناگوار دیگر معماری ناهمگون به محله خود ایستاده و آن را دفع کنند. احکام اخیر دادگاه‌ها مبنی بر عدم تناسب ساختمان‌های پیشنهادی با زمینه‌ی استقرار آنها، مشخص می‌کند که در آینده شاهد موارد بیشتری از این حرکت‌ها خواهیم بود. چرا درک ما در حال دگرگونی است؟ چرا امروزه ما این ساختمان‌ها را به گونه‌ای دیگر در محیط پیرامون آنها می‌بینیم؟

یک توضیح این است که آنچه زمانی عموم مردم اجتناب‌ناپذیر می‌پنداشتند - اگرچه «مدرن»، کارا و «متعلق به زمان» بود - امروزه آن را با دیدی واقع‌بینانه‌تر،

حاصل انتخاب الگوهای ساده‌ی زیباشناسی می‌انگارند. در آن زمان مردم تبلیغات نهضت مدرن - معماری جدید نتیجه‌ی منطقی تفکر استدلالی است - را باور داشته و آن را تنها یک مد می‌انگاشتند و فکر نمی‌کردند که راه حل دیگری نیز ممکن است وجود داشته باشد.

همچنین مردم به تدریج دریافته‌اند که در برابر یورش نهضت مدرن بی‌دفاع نیستند، پس بر آن شدند تا از بخشی از میراث معماری ارزشمند خود دفاع کنند.

با این همه، عنصر مرموز سلیقه یا مد وجود دارد که موضوعی را یک سال مطلوب جلوه می‌دهد و سال بعد آنها را نامطلوب می‌نمایند. این تغییرات بی‌پایه نباید ما را متعجب سازد. تغییرات مشابهی در حساسیت‌ها و ادراک زیبایی‌شناختی موجب تغییرات فاحشی در ذوق و سلیقه در گذشته بوده است. نگاهی به فاصله‌ی کوتاه زمانی بین آغاز پذیرش هنر نو (آرت نو) در اوایل قرن در قاره‌ی اروپا و اعتلای جوزف هافمن که در محافل هنری وین به «هافمن مربع‌ها» شهرت یافت - این مسأله را روشن می‌کند. اما در یک لحظه بی‌توجهی، به‌کارگیری اصول هنری هنر نو به حد تهوع‌آوری رسید، و استفاده از اتصال صفحات ساده و قائم به عنوان منبع شادمانی و انبساط خاطر مطرح شده و ذات و ماهیت اصلی این هنر گردید.



مجموعه‌ی میز کار از چوب آبوس، چرم، مروارید و نقره، اثر جوزف هافمن، وینر ورکشتات، حدود سال ۱۹۱۰.



صندلی چوب گردویی، آنتونیو گائودی، حدود سال ۱۹۰۲ (موزه‌ی هنر متروپلیتن، بنیاد جوزف هیزن)

رشته‌ای مستحکم برای طراحی زمینه‌گرا

مدرنیست‌ها از ابتدا بر آن بودند تا تاریخ معماری را چه به صورت نظری و چه عملی محو کرده و از بین ببرند. حمله‌ی آنها به کل معماری غیرمدرن، چنان شدید و براندازانه بود که با نگاهی به گذشته، کمتر می‌توان باور داشت که اصولاً هرگونه توجه به ارتباط سازگار بین معماری جدید و قدیم پایدار باشد. با این همه، یک رشته‌ی پیوند ظریف برای این ارتباطات وجود داشت که آن را می‌توان دقیقاً در دهه‌های اوج مدرنیست دنبال کرد. هرچند این کتاب نمی‌تواند دربرگیرنده‌ی تاریخچه‌ی کامل این ایده‌ها باشد، اما باید اشاره‌ای گذرا به تفکرات حاکم بر فرهنگ ضد نهضت مدرن داشته باشیم.

آرتور تریستان ادواریز، برنامه‌ریز برجسته‌ی انگلیسی، کتب چندی درباره‌ی معماری تدوین کرده است که بیشتر از سایر کتاب‌ها، «آداب خوب و بد در معماری» (۱۹۲۳) به این بحث مربوط می‌شود. این کتاب جنبه‌های مختلف موضوع را با دقت و حساسیت بررسی کرده است مطالعه‌ی این کتاب برای کلیه‌ی افراد علاقه‌مند به تداوم بصری در سیمای شهری، ارزشمند است.

امروزه، با اینکه می‌دانیم نهضت مدرن در سال ۱۹۲۳ زنده و پویا بود، ولی هنوز تأثیر چندانی بر انگلیس نگذاشته بود. در این زمان با علاقه و اشتیاق به سخنان ادواریز گوش فرا می‌دهیم که از عدم حساسیت معماران به زیبایی خیابان‌ها انتقاد کرده است. در عین حال درمی‌یابیم که او از کارهای لوکوربوزیه،

گروپوس یا برویر صحبت نمی‌کند، بلکه نورمن شاو - یکی از معماران دوره‌ی ویکتوریا - را مورد سرزنش قرار داده که به‌زعم ادواریز، او نمای خیابان رجنت را با ایجاد تغییراتی در اواخر قرن نوزدهم، خراب کرده است. بایستی اذعان داشت که مدرنیست‌ها خود کتابی در زمینه‌ی نادیده انگاشتن معماری پیرامون نوشته‌اند، اما بدون شک این کتاب را بازنگری و تکمیل کرده‌اند.

بخشی از بحث ادواریز برای یک معماری شهری خوب و متناسب با تمدن، به دنبال پیشرفت‌های پیش‌بینی نشده در فن آوری و توانایی ناشناخته‌ی شهروندان به منظور مقابله با ازدحام و اغتشاش، به مقابله گذارده شده است. وی این بحث بسیار حساس را مطرح کرد که اگر مجوز احداث آسمان خراش‌ها در لندن داده شود، موجب کم اهمیت شدن سنت پل خواهد شد. همچنین پیش‌بینی می‌کند که مشکلات مقابله با آتش‌سوزی و مسائل اجتناب‌ناپذیر تراکم ترافیک، بدون شک مانع از این امر خواهد شد.

سایر نکاتی که ادواریز در آن زمان، به آنها اشاره کرده است هنوز نیز به همان اندازه با اهمیت است. او می‌گوید مشکل اصلی، بیان احساسات معمار است (یا آنچه که بعداً تحت عنوان ابراز وجود معمار بدان اشاره می‌شود)، که اغلب باعث دگرگونی منظر خیابان شده است. وی فقدان تداوم در شهرهای مدرن را به فردگرایی و خودمحوری ویران‌گر معمار نسبت داده و دغدغه‌ی

خاطر و نگرانی از ایجاد را موجد تمایل به خلق عناصر تازه و نوظهور می‌داند. جالب اینجاست که او همه‌ی تقصیر را به گردن معماران می‌اندازد. به عقیده‌ی وی، حرص و طمع سازندگان، مخرب سیمای شهر نیست، بلکه عدم بهره‌گیری معمار از قدرت و موقعیت حرفه‌ایش است که مانع سوق کارفرمایان به راه‌حل‌های زیبا و مطلوب می‌شود.

ادواریز تصاویری جالب ارائه می‌کند، ولی تندروری مدرنیسم شرایطی را به وجود آورد که وی هرگز تصور آن را هم نمی‌کرد. این تصاویر برای ما آن قدرها تکان دهنده نیستند که برای او تکان دهنده بود. ما در شرایطی بزرگ شده‌ایم که به فقدان هرگونه تداوم در معماری شهری خو کرده‌ایم، بنابراین هرگونه تلاش - هرچند جزئی و ناچیز - برای ایجاد همگونی و سازگاری را بسیار ارج می‌نهیم.

«آداب خوب و بد در معماری» نوشته‌ای است زیبا که متأسفانه پاسخ مناسب برای ایجاد یک معماری شهری را دریافت نکرده است؛ پاسخی که در آن معماران همواره به ساختمان منفرد به‌عنوان بخشی از کلیت شهر می‌نگرند.

هنری هوپ رید نیز در کتاب شهر طلایی (۱۹۵۹) به بحث پیرامون موضوع سیمای شهر و تأثیر معماری مدرن بر آن پرداخته است. او از ابزاری گرافیکی مشابه ابزار به کار رفته در این کتاب، بهره برده و ساختمان‌های مدرن را در مقابل یک سبک قدیمی تر قرار داده است. این مجاورت ساختمان‌ها تنها بر روی کاغذ بوده و ساختمان‌ها آن گونه که در کتاب دیده می‌شود، در مجاورت هم قرار نگرفته‌اند. علاوه بر این، هدف از مقایسه‌های وی با موارد این کتاب، متفاوت است. هنری هوپ بر آن است تا با احیای سبک کلاسیسم امریکایی، آن را جایگزین سبک مدرن کند. هدف کتاب «معماری زمینه‌گرا» آن است که طراحان در هر سبکی که کار می‌کنند - چه انقلابی و چه محافظه‌کارانه - بدانند که حاصل کار آنها به‌عنوان بخشی از یک زمینه‌ی کلی‌تر مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌گیرد.

کتاب «تداوم و تغییر: حفاظت در برنامه‌ریزی شهری» (۱۹۷۱) نوشته‌ی الکساندر پایا جورجیو به شهرهایی با هسته‌های (وسیع) تاریخی توجه خاص مبذول داشته است. این کتاب حاوی اطلاعات ذی‌قیمتی درباره‌ی تغییرات مراکز تاریخی این شهرها می‌باشد، هرچند برخی از نتیجه‌گیری‌های آن - از جمله پیش‌بینی آنکه شهر آینده یک بنای عظیم خواهد بود - بدون شک از هم اکنون از درجه‌ی اعتبار ساقط است.

(۱) «معماری به عنوان وظیفه‌ی اولیه‌ی خود در این دوران بازسازی، تغییر در ارزش‌ها را در دستور کار خود قرار داده است... سبک‌های لوئی چهاردهم و پانزدهم یا گوتیک برای معماران، مانند پر بروی سربیک زن است... سبک‌ها یک دروغ‌اند.» لوکوربوزیه، به سوی معماری نوین، سال ۱۹۲۳.

پست مدرنیسم و تطبیق معماری جدید و قدیم

طی ده - پانزده سال گذشته، اصول نهضت مدرن مورد حمله قرار گرفته است. معمارانی که امروزه اصول و قوانین قابل قبول مدرنیسم را به زیر سؤال برده‌اند خود یک گروه منسجم - چه از نظر سبک معماری و چه مبانی نظری - را به وجود نمی‌آورند، اما به نظر می‌رسد که به دلیل سهولت امور ژورنالیستی تحت پوشش یک گروه به نام «پست مدرن» فعالیت می‌کنند.

به گفته‌ی رابرت استرن، معمار و نویسنده، پست مدرنیست‌ها در زمینه‌های زیر اصولی مشترک دارند: (۱) زمینه‌گرایی: امکان توسعه‌ی یک ساختمان در آینده و تمایل به ایجاد ارتباط میان ساختمان و محیط پیرامون آن. (۲) اشارت و کنایه. اشاره به تاریخ معماری به گونه‌ای که از حد انتخاب گذشته و به مقوله‌ای مبهم می‌رسد که گفته می‌شود «ارتباط، بین فرم، شکل و مفاهیمی است که در طی زمان یک شکل به خود گرفته است» (۳) گرایش به آرایه‌ها: لذتی ساده از آرایه‌بندی بنا.

با آنکه زمینه‌گرایی به عنوان اولین زمینه‌ی اصولی مشترک پست مدرنیست‌ها مطرح است، ولی در بسیاری از آثار معماران پست مدرن نیز به اندازه‌ی نسل قبل نسبت به زمینه بی‌توجهی شده است. بنابراین «معماری زمینه‌گرا» از پست مدرنیسم به عنوان یک نهضت صحیح نمی‌کند، بلکه تنها ساختمان‌های خاصی را مطرح می‌کند که در ارتباط با موضوع کتاب نکات جالب توجهی را نشان می‌دهد.

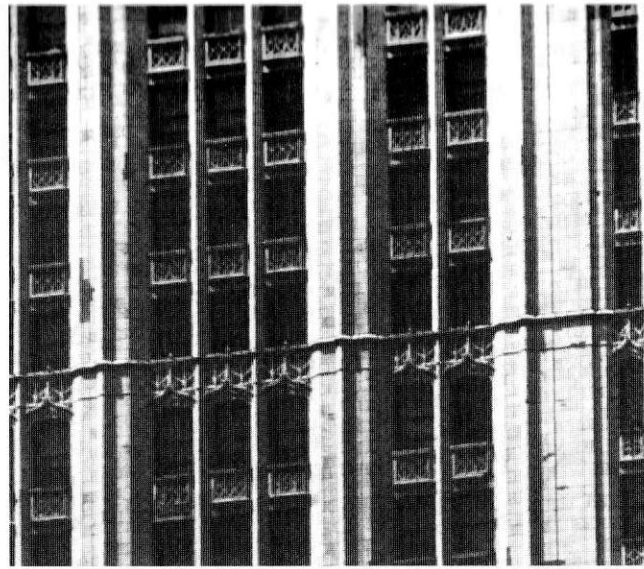
جریانات جدید مانند پست مدرنیسم، در اثر تغییرات طبیعی در «سبک‌های» معماری شکل گرفته است. امروزه برای انواع دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه و از جمله مدرنیسم، ارزشی مساوی قائل هستند، که خود نشان می‌دهد بدون شک نشانه‌ای از عدم اطمینان کلی نسبت به راه درست است؛ اگر اصولاً چیزی به عنوان راه درست وجود داشته باشد.



کامپو موپس، ونیز، هتل باور گرانوالد، نقشه‌ها به هیچ‌وجه تأثیر بصری ساختمان بر زمینه‌ی پیرامون خود را نشان نمی‌دهند.



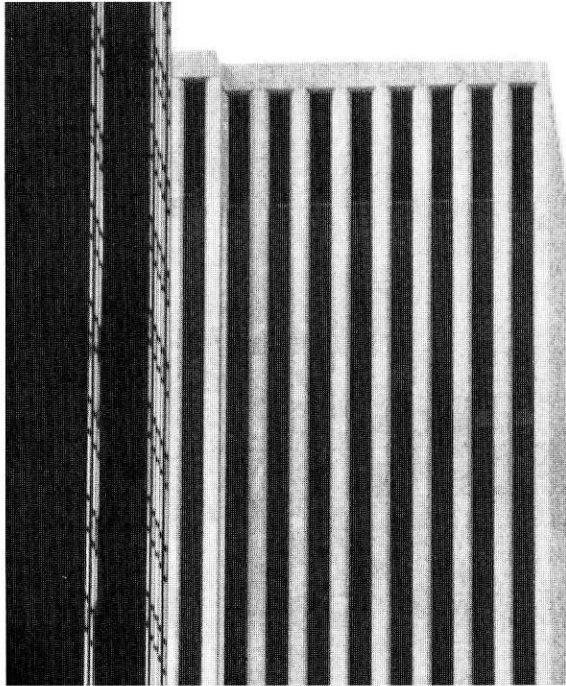
آسمان خراش افقی، امری روت و پسران، نیویورک سیتی.



آسمان خراش عمودی، ساختمان کمپانی وول ورت؛ کاس گیلبرت (۱۹۱۳)، نیویورک سیتی.

در این مباحث، اغلب، توجهی صادقانه به ارتباط معماری جدید با زمینه‌ی آن دیده می‌شود، هرچند مانند هر نظریه‌ی دیگری از جمله معماری زمینه‌گرا، این مدعی‌ها را هم به خودی خود نباید ارزشمند تلقی نمود. نگاهی دقیق‌تر به ساختمان‌ها نشان می‌دهد که این مکاتب کمتر به همگون‌سازی با زمینه توجه داشته و اغلب در پی تحمیل سلیقه‌های زیبایی‌شناسی خاص خود هستند. در بیشتر موارد بحث در مورد زمینه تنها با این منظور عنوان می‌شود که چگونه با الحاق ساختمانی طبق اصول خاص، می‌توان باعث ارتقا و بهبود کیفی آن شد.

دیدگاه معماری زمینه‌گرا آن است که اصول زیبایی خاصی که توسط این گروه‌ها مطرح می‌شود باید تابع هدف بزرگ‌تر و عالی‌تر، یعنی خلق سیمای شهری مطلوب باشد، به طوری که بدون توجه به اصول خاص زیبایی‌شناختی جدید، معماری مدرن به شکلی سازگار با معماری قدیم تلفیق شده باشد. بهتر آن است که بررسی زمینه‌های گوناگون معماری توسط این گروه‌ها، در یک چارچوب وسیع‌تر فلسفی و با هدف شکل دادن به یک سیمای شهری منسجم بصری - و نه لزوماً با سبک همگون - انجام گیرد. این امر در مورد هر زمینه‌ای چه مدرن و چه غیرمدرن صدق می‌کند. با بررسی سیمای شهری پیش‌مدرن من معتقدم که سبک‌های معماری - تحت عنوان هر سبکی - می‌توانند بدون از دست دادن ویژگی‌های خود با زمینه‌ی موجود همگونی مطلوبی ایجاد کنند. در این میان، شاخه‌ی اصلی مدرنیسم که آرایه‌ها و سایر نمادهای فرهنگی مورد پذیرش در طی زمان را تحقیر نموده و هرگونه



آسمان خراش عمودی، ساختمان جنرال موتورز، ادوارد دورل استون، امری روت و پسران، مهندسين مشاور معمار (۱۹۲۸)، نیویورک سیتی.

التقاط را برای اثبات خلاقیت رد کرده است. مستثنی بوده و توان ایجاد ارتباط با زمینه‌ی خود را ندارد.

هدف

به‌طور مشخص همیشه مشکل توافق در مورد سازگاری یا عدم سازگاری با زمینه، وجود دارد. این مشکل بخصوص با این حقیقت که گاه تضاد یک ساختمان با محیط پیرامون آن امری مطلوب است، پیچیده‌تر می‌شود. معماری زمینه‌گرا بین پیش ما در سازگاری معماری جدید و قدیم و طرز نگرش طراحان و نظاره‌گران به ساختمان‌ها، قبل از ظهور مدرنیسم رابطه‌ای

مطلوب برقرار می‌سازد. درک نحوه‌ی شکل‌گیری این روابط بصری در گذشته، کمک می‌کند که راهکارهای جدیدی برای حال و آینده مطرح شود.

هدف من نه احیای سبک‌های تاریخی، بلکه احیای یک نگرش به کل زمینه‌ی معماری است. به‌طوری که معماران، شهرسازان و سرمایه‌گذاران به تأثیر بصری تغییراتی که خود در محیط پیرامون به وجود می‌آورند، نگاهی ژرف‌تر داشته باشند.

هدف کتاب «معماری زمینه‌گرا»، بررسی مشکلات خاص و کوچک در ایجاد ارتباط بین ساختمان‌های جدید و قدیم است؛ قبل از آنکه به بررسی مسائل بزرگ‌تر و در نتیجه انتزاعی‌تر وارد شود. من معتقدم درس‌هایی که از



آسمان خراش افقی. ساختمان سی‌تی کورپ، هیو استابیز (۱۹۷۸)، نیویورک سی‌تی.

غرابت سبک‌های معماری بخصوص در طراحی آسمان خراش‌ها به چشم می‌خورد. برای مثال آسمان خراش‌های اداری، همچنان همان عملکردهایی را بر عهده دارند که در زمان ابداع در اواخر سده‌ی نوزدهم بر عهده داشتند. آسمان خراش‌ها همچنان با همان محدودیت‌های اقتصادی، کاربردی بنا می‌شوند: نسبت راهرو به فضای اداری قابل استفاده، تعداد آسانسورها برای جابه‌جایی افراد در داخل آسمان خراش و غیره و فنون ساختمانی نیز تنها به لحاظ برخی جزئیات تغییر کرده‌اند: آسمان خراش‌ها همیشه دارای یک قاب ساختمانی بوده. از آهن یا بتن مسلح. و پیرامون این قاب ساختمانی را یک پوسته‌ی نازک یا ضخیم آجری، آهنی یا شیشه‌ای فراگرفته است. ولی نمای آسمان خراش‌ها به شکلی عجیب و منظم تغییر کرده است. به‌طوری که طی هر دهه یا پانزده سال از حالت افقی به عمودی تغییر یافته و در این زمان، تنها در فواصل بین دو دوره، توازن ایجاد شده و نماهایی چون ساختمان سی‌گرام و لیورهاوس شکل یافته است.

مشکلات کوچک می‌توان گرفت، موجب اصلاح و بهبود در صحنه‌ای وسیع‌تر خواهد شد.

از همه مهم‌تر آنکه، «معماری زمینه‌گرا» خواستار حفظ وضع موجود نبوده و مشوق حفظ و مومیایی کردن شهرهای قدیمی نیز نمی‌باشد. هرچند ممکن است در مواردی این امر مطلوب باشد. درک مقاومت مردمی که در یک محله زندگی می‌کنند و آن را «خانه‌ی» خود و نه یک زمینه‌ی معماری می‌دانند، تغییری ساده است. اما تفاوتی چشمگیر میان این محافظه‌کاری عادی و احتیاط آگاهانه وجود دارد، که از مشاهده‌ی از بین رفتن انسجام بصری محله در تجاوزات جسورانه‌ی سبک معماری مدرن نشأت گرفته است. محافظه‌کاری خشن عموم، بیش از آنکه ناشی از عدم علاقه در پذیرش تغییرات باشد به دلیل «ترس» از تأثیرات معماری مدرن است. این در حالی است که من تاکنون کمتر گروه متخصصی را همچون حفاظتی‌های خوش‌بینی که در همایش سال ۱۹۷۷ در مجمع ملی حفاظت تاریخی درباره‌ی سازگاری معماری جدید و قدیم گرد هم آمده بودند (بدون دلیل منطقی) نسبت به مدرنیسم باز و پذیرا دیدیم.

از دیدگاه من آگاهی بیشتر نسبت به زمینه یکی از وظایف کاملاً فراموش شده‌ی معماران، شهرسازان و سازندگان امروز است. این اعتقاد، حاصل نظریه‌پردازی درباره‌ی مفهوم معماری یا وظایف فلسفی و سیاسی مبهم معمار نیست، بلکه نتیجه‌ی نگاه به اطراف و درک موضوع تداوم بصری است که عامل موفقیت مکان‌هایی شده است که به نظر زیبا می‌آیند. نمونه‌های مورد بررسی نشان خواهند داد که روابط مطلوب معماری، به کیپی‌برداری از سبک‌های معماری و یا حتی پیروی بی‌چون و چرا از سیاهه‌ی بلندی از معیارهای طراحی بستگی ندارد؛ روابطی که امروزه برای کسانی که برای تداوم بصری در محیط زیست اهمیت قائل می‌شوند، به یک وسیله‌ی دفاعی تبدیل شده است

برای نیل دوباره به یک انسجام و وحدت بصری در محیط پیرامون، لازم است نگرش معماران تغییر یابد. همان‌طور که بعدها نیز خواهیم دید، این امر مستلزم تعریف مجدد «خلاقیت معمارانه» است.

نمونه‌های تاریخی سازگاری موفق

و روش‌های ساخت، همگی به کمک آمده و درجه‌ای از پیوستگی بصری اجتناب‌ناپذیر گردید. با این همه باز هم تصمیم‌گیری و انتخاب شخصی معمار، عاملی تعیین‌کننده بوده است. گرچه، معمولاً از این زاویه به موضوع نگاه نمی‌کنیم. ولی هر یک از سبک‌هایی که امروزه آنها را به عنوان یک سبک تاریخی می‌شناسیم، در زمان خود جدید و به عبارتی نوظهور بوده‌اند. برخلاف روش معمول امروز، این سبک‌های ابداعی نوظهور اغلب با دقت بسیار با زمینه‌ی معماری قدیمی‌تر ارتباط برقرار می‌کردند. طراحان زبردست خود بر آن بودند تا با ایجاد ارتباط بصری سازگار میان ساختمان‌های جدید و ساختمان‌های قدیمی‌تر، اختلاف میان سبک‌ها را به حداقل برسانند. حاصل این روش کار، سیمایی منسجم برای خیابان بوده که به لحاظ بصری بسیار غنی است. این انسجام و غنای بصری حاصل تقلید کلیشه‌وار نیست، بلکه مدیون توجه، دقت و ظرافت کار نسل‌هایی است که حیات یک خیابان را با الحاقات متنوع ولی سازگار خود تضمین کرده‌اند.

معماران معاصر نیز گاه از این توجه خاص معماران گذشته به ارتباط با زمینه یاد کرده‌اند. برای نمونه جورجیو واساری درباره‌ی طرح ساختمان نگهداری اشیاء متبرک که میکل‌آنژ برای سن لورنزو، کلیسای مدیچی در فلورانس ساخته می‌نویسد، که وی به موضوع ارتباط بنا با زمینه‌ی آن توجه خاص کرده است. ما نمی‌دانیم که آیا سایر تصمیمات که در این دوره گرفته شده نیز تا همین حد آگاهانه اتخاذ شده‌اند. هرچند وجود هماهنگی در سیمای کالبدی شهرهایی که سبک‌های متنوع معماری داشته‌اند، سؤال بی‌موردی به نظر می‌آید. در این زمان، ایجاد ارتباط بصری بین ساختمان‌های دوره‌های مختلف، به‌سادگی صورت می‌گرفته است، چرا که، این راه نیل به زیبایی بصری و کالبدی شناخته می‌شد.

معمولاً معماران از من می‌پرسند: «اگر آنچه شما در پی آن هستید صرفاً ساختمانی است که از همسایه‌هایش تقلید کند، چرا از معمار استفاده می‌کنید؟» برخلاف فرضی که در این سؤال نهفته است،* طراحی ساختمانی سازگار با زمینه‌ی آن در هر دوره‌ای نیازمند خلاقیت، استادی و استفاده‌ی خردمندانه از مهارت طراح بوده است. این امر هرگز بر تقلید صرف متکی نبوده است.

میلیون‌ها توریستی که هر ساله از شهرهای قدیمی اروپا دیدن می‌کنند تنها شیقه‌ی جنبه‌های تاریخی آن نیستند. زیبایی کالبد این شهرها آنها را جذب کرده است: زیبایی که خود عمدتاً به خاطر همگونی بصری این شهرهاست. اگرچه سبک‌های معماری به ندرت در این شهرها کاملاً همگون است، ولی چنین به نظر می‌رسد که سیمای قدیمی شهرها با دقت شکل گرفته و ترکیبی زیبا به وجود آورده است. این ترکیب زیبا به این دلیل ایجاد شده که طراحان طی قرن‌ها، رنج ارتباط دادن سبک‌های جدید با سبک‌های پیشین را بر خود هموار نموده‌اند. حاصل و نتیجه‌ی کالبدی نشان می‌دهد نسل‌های متوالی از یک الگوی کلی زیبایی‌شناختی پیروی می‌کرده‌اند. در این الگو طراحان، معماران و هنرمندان گمنام بدون از دست دادن خلاقیت یا کیفیت اثر خود به سیمای شهری موجود توجه می‌نموده‌اند. سبک‌هایی با این توالی گسترده به یک موجودیت کالبدی واحد و منسجم بدل شده و در عین حال هویت و شخصیت خاص ساختمان نیز حفظ شده است. در شهرهای قرون وسطایی جنوب آلمان نماهای گوتیک، رنسانس و باروک به خوبی و بدون از بین رفتن هویت و شخصیت خاص ساختمان، در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در اغلب شهرهای بزرگ‌تر اروپایی سبک النقطی قرن نوزدهم، سبک باروک قرن هجدهم و آرت دکوری قرن بیستم همزیستی مسالمت‌آمیزی دارند.*

در دوران ماقبل صنعت، پایداری سنت‌های اجتماعی و محدودیت مصالح

رواق‌ها، پادوآ، ایتالیا

هرچند طاق‌ها، طبقات و قرنیزها دارای ارتفاع، عرض و شکل‌های متنوعی هستند، تشابه آنها آشکار بوده در نتیجه حس تداوم قوی را به وجود آورده است.

نتیجه

به نظر می‌رسد که طراحی سازگار با زمینه، پیشتر در همه جا مورد توجه و متداول بوده است. از تنوع و قوت نمونه‌ها و موارد مذکور، کاملاً مشخص است که این توجه و احترام برای محیط پیرامونی مانعی بر خلاقیت و ابتکار طراحان نبوده است.

آن طور که از آثار امروز معماری برمی‌آید عموماً تصور می‌شود که آرایه‌بندی‌ها کم‌اهمیت‌ترین عنصر در ایجاد ارتباط ساختمان‌های جدید با ساختمان‌های قدیم هستند. در همین راستا فرض دیگر آن است که ایجاد شباهت‌های کلی میان بناهای جدید و قدیم - مانند ارتفاع، مصالح و حجم‌های مشابه - به تنهایی روابط دوستانه را تضمین می‌کند.

برعکس این نمونه‌های تاریخی نشان دادند که شباهت‌های کلی در ایجاد ارتباط سازگار ممکن است کمتر از آنچه ما فکر می‌کنیم اهمیت داشته باشد. (کلوپ U.C.G.B. صفحه ۸۷ رجوع کنید.) برای مثال در مورد ارتفاع بنا، ارتفاع ساختمان رکوردرز در بروکس کمتر از نصف ارتفاع ساختمان شهرداری است که در مجاورت آن قرار گرفته بود. (صفحه ۲۴). با این همه، این ساختمان ارتباط کاملاً سازگاری را با ساختمان مجاور خود برقرار کرده بود.

به نظر می‌رسد که آرایه‌ها، بافت بصری و تداعی حاصل از آن، غالباً روش مطمئن‌تری برای ایجاد رابطه‌ی بصری سازگار میان ساختمان‌هاست. همان‌طور که در بخش‌های بعدی خواهیم دید، این امر بدون توجه به سبک ساختمان‌ها کاملاً درست و به جاست.



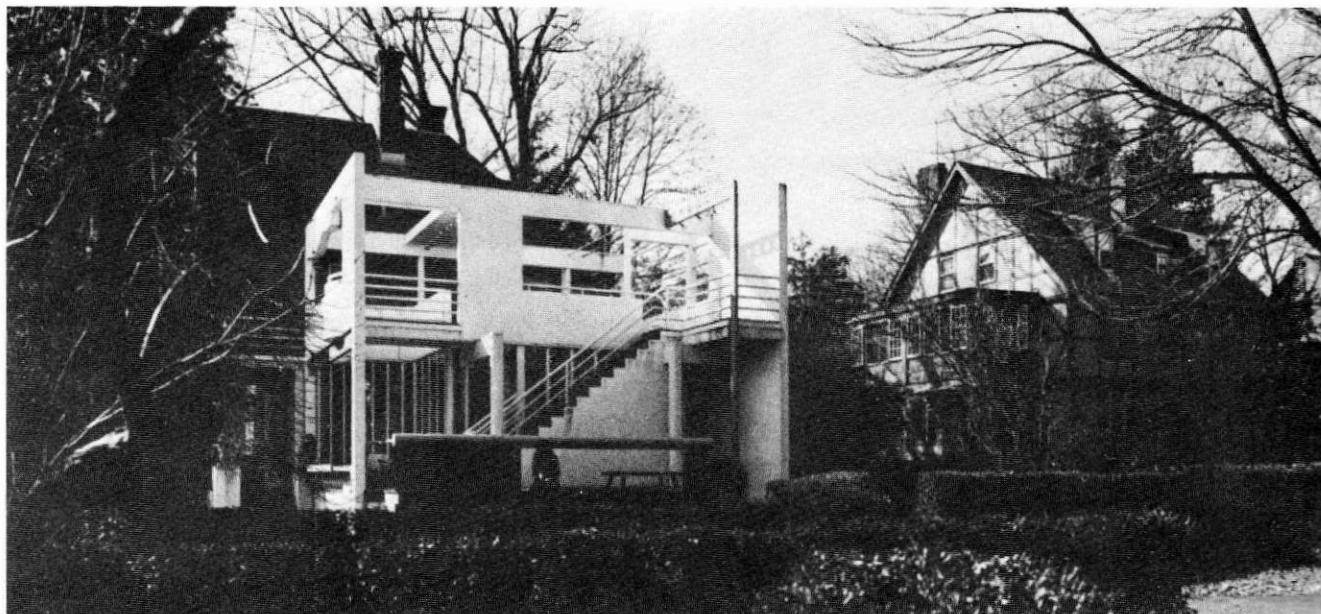
پادوآ، ایتالیا (زمان احداث نامعلوم)

دیدگاه مدرنیسم: تقابل جدید با قدیم فصل ۴

به راحتی گذشته‌ی تاریک و سیاه را نفی کرده است. بزرگ‌ترین اشتباه انقلابیون پرشور این بود که نمی‌توانستند تصور کنند که ساختمان‌های سنتی در دنیای جدید و گستاخ معماری، همچنان معنا و ارزش خود را حفظ می‌کند.

مدرنیست‌هایی که بر نابودی سبک‌های تاریخی تأکید می‌ورزیدند، نسبت به آینده‌ی باشکوه معماری نگاهی خوش‌بینانه داشتند. اعتقاد راسخ و شبه‌مذهبی مدرنیست‌ها به این نهضت که متکی بر پیش‌بینی‌های خام جامعه‌شناسانه بود و تصور می‌کردند که طی چند دهه‌ی آینده، همه‌ی مردم در بلوک‌های آپارتمانی عظیم زندگی کرده و در آشپزخانه‌های عمومی غذا خواهند پخت.

تضاد: بخش الحاقی به ویلای باناکراف، پرینستون، نیوجرسی؛ میشل گریوز (۱۹۶۹).



تضاد

نظام ارزشی نهضت مدرن - به گونه‌ای که لوکوربوزیه و گروپوس^۱ اعلام کردند - استفاده از اشارات تاریخی در طراحی را منع کرده و این کار را نادرست می‌انگاشت، زیرا با تعریف بسته‌ی معماران از «روح زمان» تطابق نداشت. نفی فرم‌های تاریخی، باعث می‌شد که هنگام قرار دادن یک ساختمان جدید در کنار ساختمانی قدیمی‌تر، هیچ راه‌حلی به نظر معماران مدرن نرسد. از آنجا که این ساختمان‌ها، به لحاظ سبک نمی‌توانستند ارتباط مناسبی با ساختمان‌های قدیمی‌تر پیدا کنند، به ناچار در تقابل با ساختمان‌های قدیم قرار می‌گرفتند. نوشته‌های معماری نیم قرن گذشته مملو از عباراتی چون هم‌جواری چشمگیر، و تضاد شدید میان ... است. انتظار می‌رود که رویارویی گستاخانه‌ی قدیم و جدید به دلیل ضربه‌ی وارده از این تقابل، ما را ناگزیر به پذیرش مشتاقانه‌ی آن می‌کند. بی‌شک اگر این کار با مهارت و استادی انجام شده باشد، تأثیری قوی خواهد داشت. ولی بدون تردید با تکرار تقابل‌ها از شدت اثر آنها کاسته خواهد شد. تقابل‌ها تنها هنگامی که استثنا هستند تأثیرگذارند، ولی متأسفانه امروزه خود به قانون تبدیل شده‌اند. شهرهای امروزی عرصه‌ی این تقابل‌ها شده و در نتیجه به جای زیبایی، اغتشاش و سردرگمی به وجود آمده است. (به بحث یادمان‌ها در صفحه ۱۳۷ رجوع کنید).

همچنان استقبال معماران از تقابل بیش از هماهنگی است. از یک سو ایجاد تقابل طی سال‌های متمادی تنها گزینه‌ی «حرفه‌ای» بوده و به همین دلیل نیز تنها راه‌حلی است که اکثر معماران امروز با آن آشنایی دارند. ولی ایده‌ی تقابل جنبه‌ای دیگر نیز دارد که نباید کم‌اهمیت تلقی گردد. این جنبه، سهولت کاربرد آن برای طراحان است. معماران بدون نگرانی از محکومیت به بی‌مسئولیتی - و به امید مبهم خلاق و مبتکر شناخته شدن - می‌توانند از یافتن راه‌حلی مناسب برای یک مسأله‌ی سخت طراحی طفره رفته و اعلام کنند که بدون توجه به طرح ارائه شده و تنها با ایجاد تضاد، رابطه‌ای مطلوب به وجود آورند. بدین ترتیب و با چنین استدلالی، راه‌حل‌های ضعیف و نامطلوب را توجیه کرده و نتایج کار اغلب به ایجاد محیطی سردرگم و گیج برای عموم ختم می‌شود. بنابراین آنچه که اغلب عدم رابطه است، به عنوان یک گزینه‌ی زیباشناخته مطرح می‌شود.

بدون بحث طولانی درباره‌ی این بدیهیات نیز می‌توانیم ببینیم که تنها ایجاد

تضاد بصری، ضامن بی‌چون و چرای جذابیت بصری نیست. در واقع حاصل چنین طراحی، اغلب مانند برخورد اتفاقی دو ساختمان بی‌ارتباط است، به طوری که بیننده به سختی می‌تواند بین مفهوم «تقابل و بی‌توجهی» در کار طراحی تفاوتی قائل شود.

و اتصال

در گذشته و قبل از دوران مدرنیسم، ارتباط و اتصال مستقیم الحاقات جدید به ساختمان‌های موجود، امری غیرمعمول نبود. با این همه، معماران معاصر در ایجاد چنین ارتباط مستقیمی با تاریخ ناتوان بوده‌اند. پیروان نهضت مدرن ظاهراً با هر نوع اقتباسی از گذشته مخالفت کرده و با این همه مانند معماران سایر اعصار، از حساسیت بصری خوبی برخوردار بودند. در نتیجه پذیرای هیچ اغتشاش بصری نبودند. تمایل آنها به خلوص و سادگی موجب می‌شد که نتوانند اغتشاش بالقوه‌ی ناشی از ارتباط میان طرح‌های ساده و جدید با ساختمان‌های قدیمی‌تر را نادیده انگارند. آنها این مسأله را با قرار دادن یک عقب‌نشینی - که گاه «اتصال» نامیده می‌شود - بین ساختمان قدیم و جدید حل کردند. در دوران تحصیل در دانشگاه بیل، معمول بود که ما هرگاه نمی‌دانستیم چگونه مشکل رابطه‌ی بصری بین طرح‌های خود و ساختمان‌های موجود را حل کنیم، استفاده از اتصال پیشنهاد می‌شد.

چند نوع اتصال وجود دارد. برخی عقب‌نشینی‌ها از سطح اصلی نما، به شکل واقعی هستند. این نوع اتصال، با توجه به اندازه‌ی ساختمان می‌تواند تنها چند سانتی متر بوده و یا تا ۳ الی ۴/۵ متر باشد. اتصال همچنین می‌تواند هم‌سطح با نمای ساختمان قدیمی، ولی با مصالحی متفاوت از مصالح ساختمان قدیمی باشد.

اتصال هم یک عقب‌نشینی واقعی از نمای موجود و هم یک عقب‌نشینی نمادین از گذشته است. زبان طراحی مدرن در محل تماس محو شده و سطحی خنثی شکل می‌گیرد و این تصور به وجود می‌آید که دو ساختمان واقعاً با هم رویه‌رو نشده است. البته واژه‌ی «اتصال» نام درستی برای این پدیده نیست. این روشی کلاسیک برای انکار واقعیت بصری است تا بتوان به افسانه‌ی توجه به زمینه تحقق بخشید. این نوع اتصال هرگز روی ارتباطی برقرار نمی‌کند، بلکه فقط تقاضای عدم رقابت کرده و وانمود می‌کند که عناصر متخاصم هیچ‌گاه با هم مواجه نشده‌اند.

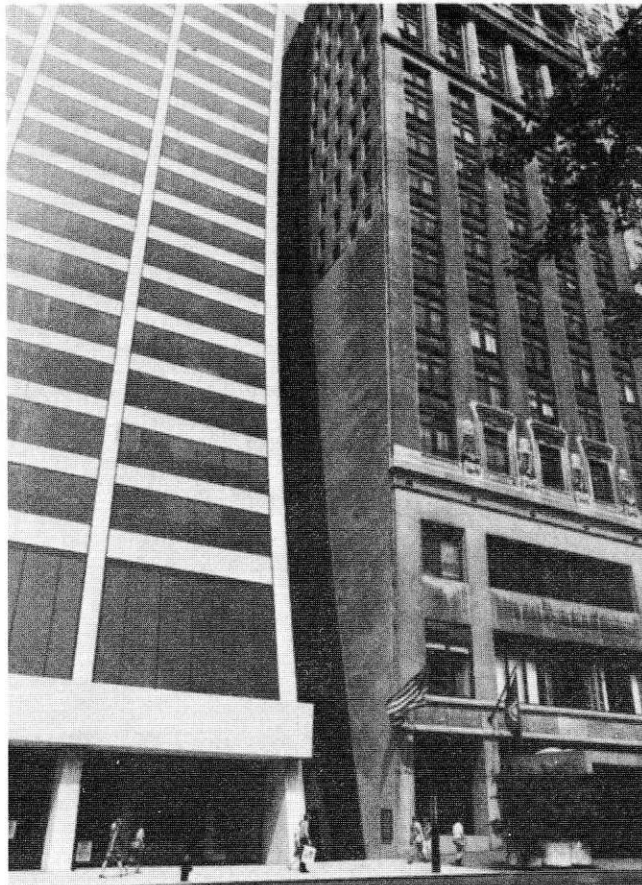
گاه طراحان با آگاهی از تضاد و درگیری بین عناصر قدیم و جدید بر آن می‌شوند که با حداکثر عقب‌نشینی ممکن، این تضاد و درگیری را به حداقل برسانند. علی‌رغم سادگی نسبی این راه‌حل و در صورتی که انعطاف‌ناپذیری فلسفه‌ی طراح، راه‌حل‌های مستقیم‌تر و مناسب‌تر را نفی نماید، گزینه‌ای

(۱) «امروزه برخی از گذشته رخ داده که به ما اجازه می‌دهد، ارتباط با بُعدی جدید از معماری، متناسب با تمدن تکنیکی زمان ما برقرار شود؛ ریخت‌شناسی سبک‌های مرده از بین رفته است؛ و ما به صداقت اندیشه و احساس باز می‌گردیم.»
والتر گروپوس، معماری جدید و باوهاوس، موما، سال ۱۹۳۷.

مناسب و غیر جنجالی است. این راه حل می گوید که: «من جدید هستم، ولی سعی می کنم حتی الامکان فاصله‌ی احترام آمیزی را (نسبت به طرح‌های قبلی) رعایت کنم.» میزان عقب نشینی ممکن است قابل توجه باشد. مقر انجمن معماران امریکایی AIA که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در واشنگتن دی سی ساخته شد، برای دوری جستن از ساختمان اوکتاگون هاوس دوره‌ی فدرال، چنان به انتهای دیگر قطعه زمین چسبیده که گویی تا اندازه‌ای از بودن در آنجا آشفته است.

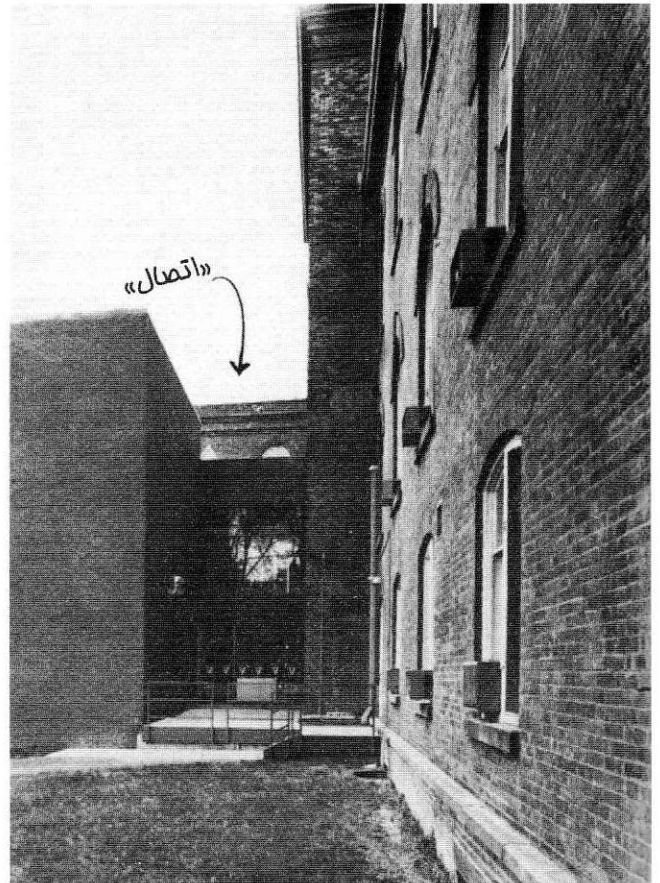
نمونه‌های ذیل، شیوه‌های مختلف ایجاد تضاد و اتصال میان جدید و قدیم را نشان می‌دهد.

اتصال



سمت چپ) ساختمان گریس، نیویورک سیتی: اس. او. ام (۱۹۷۲).

«اتصال»



«اتصال» بین ساختمان اصلی جیمز رنویک (۱۸۶۵) و مرکز دانشکده‌ی واسار (۱۹۷۷). ساختمان اصلی به سبک امپراطوری دوم فرانسه طراحی شده است. الحاق توسط شلپی بولفینچ ریچاردسون و آبوت انجام شده است.

فصل ۹ یادمان‌ها

کلیسا، میفتر، لندن

یک یادمان کوچک، چنین پدیده‌ای برای متباین بودن لزوماً نبایستی بزرگ باشد.

موزه‌ی گوگنهایم، نیویورک سیتی (فرانک لوید رایت، سال ۱۹۵۹)

نمای ماریچی گوگنهایم، از نماهای سنگی متداول خیابان پنجم متمایز و برجسته‌تر است.



موزه‌ی گوگنهایم، نیویورک سیتی؛ فرانک لوید رایت (۱۹۵۹).

یادمان‌ها از هر نوع که باشند - اعم از شهری، مذهبی، دانشگاهی، مربوط به مؤسسات یا هر نوع دیگر - از موارد بارز و آشکاری هستند که «تضاد و تباينشان» با زمینه‌ی معماری موجود می‌تواند همواره قابل قبول بوده و انتخابی به جا باشد.

میدان کاتدرال، دلفت، هلند

کاتدرال (کلیسای جامع) عظیم در یک طرف میدان و در مقابل ساختمان شهرداری قرار گرفته و در دو سمت دیگر میدان، خانه‌های تجار و بازرگانان قرار دارد.



کلیسا، میفتر، لندن؛ یادمان کوچک

فصل ۱۰ نتیجه گیری

شده است؟) تعداد کمی از افراد ممتاز این حرفه به طراحی ساختمان‌های سازگار با زمینه می‌پردازند، برعکس همان‌طور که در خانه‌های خیابان یازدهم (صفحه ۷۲) دیدیم، اغلب به نظر می‌رسد که ساختمان‌های جدید پرچمی، به دست گرفته‌اند تا معرف شخصیت وجودی آنها باشد.

من قبلاً به ریشه‌های رومانتیک قرن نوزدهم در نیاز به بیان شخصی - که به منظور اثبات نبوغ شخصی مطرح شد - به قیمت نادیده انگاشتن زمینه‌ی کار، اشاره کردم. این امر با تعریف بسیار محدود از خلاقیت در معماری رابطه‌ی تنگاتنگ دارد. طرز تفکر امروز ما باعث می‌شود که اگر ساختمان‌های طراحی شده، به خوبی با محیط اطراف عجین شده باشد، برای خلاقیت طراحان آن ارزشی قائل نشویم.

تعریف کنونی ما از اصالت هنری و اندیشه در تطبیق معماری جدید و قدیم، مانند دو عنصر آب و روغن ترکیب‌ناپذیر هستند. به‌طور مثال اگر بخواهیم به هویت یک محله احترام گذارده و ساختمان جدیدی را چنان سازگار و متناسب با آن طراحی کنیم که به راحتی قابل تشخیص نباشد، این ایده با این نگرش که خلاقیت، اساسی‌ترین معیار سنجش توانایی هنرمند است، تضاد پیدا می‌کند. حال اگر یک ساختمان بسیار خوب با زمینه‌ی خود پیوند یابد، چنین تصور می‌شود که معمار چندان مبتکر نبوده است. به او بیشتر به دید یک مقلد نگریسته می‌شود که از خود ایده‌ای ندارد و به ناچار با اقتباس ایده‌هایی از دیگران و با دخل و تصرف در آنها طرح خود را ارائه کرده است. هرچند این همان کاری است که میکال آنژ در سن لورنزو و کریستوفر رن در آکسفورد بدان عمل کردند.

آموزش و فعالیت حرفه‌ای امروز معماری به این تعریف محدود و بسته از

از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ تعداد فزاینده‌ای از معماران، اصول مدرنیسم را زیر سؤال بردند تا از حد محدودیت‌های موجود فراتر رفته و تعابیر جدیدی از هنر و پیشه‌ی خود به دست دهند. در این راستا، این معماران بر اهمیت کلی زمینه‌ی تاریخی تأکید کردند. آنها امری را پذیرفتند که عموم مردم در تمام این مدت بدان آگاه بودند و آن اینکه تداعی معانی تاریخی در معماری حائز اهمیت است. ولی این معماران در اغلب مواقع از عناصر تاریخی به صورتی اتفاقی و بدون هیچ‌گونه ارتباطی با محیط پیرامون بهره می‌گیرند. آنها فقط می‌خواهند نامشان در تاریخ معماری ثبت شود، ولی این واقعیت بصری ساده که ساختمان‌های جدید در بستر و زمینه‌ی معماری موجود دیده می‌شود، را به دست فراموشی می‌سپارند. (در این مورد نمونه‌های خاصی چون خانه‌ی لانگ که توسط استرن و هاگمن طراحی شده و الحاقات میشل گریوز به ساختمان کلگهورن به ذهن خطور می‌کند. صفحه ۸۹). بنابراین قدم بعدی، پذیرش این نکته است که زمینه‌ی (خاص)، خود یک منبع معتبر، اساسی و حتی الهام‌بخش در طراحی است.

نفس (خود)

در راه تقویت تداوم بصری در طراحی معماری، چندین مانع تقریباً حل‌نشده‌ی وجود دارد. از بارزترین موانع، نفس معمار است. معماران جوان از همان اوان تعلیمات خود می‌آموزند که چگونه ساختمان‌هایی متمایز از محیط و زمینه طراحی کنند تا جزء ساختمان‌های طراحی شده شناخته شود. این امر هدف و مفهوم خلاقیت در عصر حاضر است. (بدین ترتیب معمار می‌تواند اعتبار و حیثیت مورد نیاز را نیز کسب کند، چون اگر ساختمان کاملاً بارز و آشکار نباشد، چه کسی متوجه خواهد شد که این اثر یک ساختمان طراحی

خلاقیت فردی منجر شده و بر بارقه‌ی نبوغی که بایستی در وجود هر معماری باشد، تأکید می‌ورزد. اکثر معماران نابغه نیستند، بلکه احتمالاً طراحان و وظیفه‌شناسی هستند که از استعداد های متوسط برخوردارند. احتمالاً تنها یک یا دو معمار در طول یک نسل افراد استثنایی هستند، ولی ما به همه القا می‌کنیم که باید چنان عمل کنند که گویی یکی از این نوابغ هستند. در صورتی که بهتر است آنها را به طراحی ساختمان‌هایی معقول ترغیب کنیم تا حس وجود تداوم بصری در محیط زیست را به وجود می‌آورد. در نتیجه بسیاری از معماران امروزی، احساس می‌کنند که اگر اثری خارق‌العاده چه به لحاظ فرمی و چه ایده خلق نکنند، کاری بی‌ارزش انجام داده‌اند.

این مسأله‌ی کوچکی نیست و تکرار عواقب وخیم حاکمیت این تفکر، طی چهل سال اخیر در شهرهای ما ضرورتی ندارد. گفته می‌شود که محدودیت‌های طراحی، نبوغ حقیقی را در نطفه خفه می‌کند. در مقابل من معتقدم که طراح واقعاً خلاق، توان مقابله با محدودیت‌ها را دارد. تنها کسانی که به استعداد خویش اعتقاد چندانی نداشته و از اندک مایه‌های درونی برخوردارند، از وجود محدودیت‌ها مضطرب می‌شوند.

مسئولیت معمار به طور قابل توجهی با سایر هنرمندان متفاوت است. آثار نقاشی در موزه‌ها به نمایش درمی‌آیند و مردم در تماشای آنها مختارند، ولی معمار ناخواسته زندگی روزمره‌ی مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به طور مثال اگر اذعان کنیم که راه‌حل ساده و ابتدایی درگیری بین طراحی سازگار با زمینه و ضرورت بیان شخصی، آن است که «بیان خلاقیت معمارانه» را به ساختمانی تعبیر کنیم که در کنار سایر نکات به خوبی با زمینه‌ی خود سازگار باشد و همچنین تأکید کمتری بر انواع ناپخته‌تر خلاقیت - از اصالت تا نوآوری - کرده و بیشتر بر تلطیف محدوده‌های زیبایی یک زمینه بصری، چه مدرن و چه سنتی تأکید نمود.

امروزه معمارانی که می‌خواهند طرح خود را با زمینه‌ی موجود پیوند دهند، با مشکل بزرگی مواجه هستند. این مشکل، به دلیل عدم مهارت و یا ناآشنایی با ویژگی‌های بصری سایر سبک‌ها نیست، چنین مسائلی را نسبتاً به سهولت می‌توان فرا گرفت. مشکل مانند درگیری درونی نویسندگان است؛ وجود مانعی روانی که ریشه در تعریف کنونی ما از خلاقیت دارد.

آیا به سبک خاص زمان (خود) نیاز داریم؟

خطر دیگر اینکه ما بار دیگر در تفکر سبک معماری زمان خود بمانیم. نخست آنکه این واژه در این عبارت، همواره گزینشی بوده و تنها معمار و افرادی را دربر می‌گیرد که در ارزش‌های زیبایی‌شناسی وی شریک بوده و یا

امکانات اجرا را برای وی فراهم آورند. بی‌شک مفهوم نمادهای معماری معنی‌دار «زمان ما» برای کشاورز، فضاورد و معمار متفاوت است. دوم آنکه با نگاهی به اطراف، مشخص می‌شود که عمده‌ترین مشکل بصری شهرهای ما، انسجام و تداوم است. ما بایستی از تفکرات سبک زمان خود فراتر رفته و به سبک‌های مناسب برای زمینه‌های مختلف دست یابیم. توجه به روحیه‌ی زمان «از توجه به روحیه‌ی مکان» به عنوان یک اندیشه‌ی معماری، اعتبار و اهمیت کمتری دارد.

این بدان مفهوم نیست که یک محله، هیچ‌گاه نمی‌تواند تغییر یابد؛ همچنین به معنای احیای ساده‌لوحانه‌ی سبک‌های تاریخی نیز نیست. مانند بازگشت به ایوان‌های یونانی و یا نقاط ویکتوریایی. در واقع، زمانی که ساختمان‌های التقاطی قرن نوزدهم به زمینه‌ی خود توجه داشتند، ولی در بیشتر موارد این نوع التقاط، برای هر عملکرد خاص بدون توجه به زمینه، سبکی خاص را عنوان می‌کرد. کلاسیک برای بانک‌ها، گوتیک برای کلیسا و سبک کوئین آن برای کلبه‌های روستایی.

بنابراین پیشنهاد من نوعی انتخاب روشفکرانه‌ی التقاطی نیست که سبکی را بدون توجه به محیط پیرامون آن برگزیند، بلکه «نگاهی وابسته‌تر» به ویژگی‌های بصری است تا در انتخاب به طراح کمک کند. یک روش طراحی، که به دلیل الهام از «روحیه‌ی مکان»، موجب تقویت هویت محله شود. تاریخ نشان داده است که سبک‌های مختلف معماری می‌توانند در کنار یکدیگر شکل گرفته و در عین حال، هویت خاص زیبایی‌شناسی خود را نیز حفظ کنند. این امر تنها مستلزم ارزیابی آگاهانه و دقیق علائم بصری زمینه و وجود طراحانی است که از مهارت برای خلق ساختمان‌های سازگار و پاسخگو بهره جویند. اینکه این امر آیا با کپی‌برداری معمولی انجام شده و یا از آخرین ابتکارات معماری جدید برخوردار است، نبایستی موضوع مورد توجه باشد. آنچه اهمیت دارد «تشابه خانوادگی» است، چشم بایستی حس کند که پدیده‌ای متجانس به محیط افزوده شده است.

نیل به این تشابه خانوادگی، بویژه هنگامی که طراح محدود به فرهنگ لغات مدرنیسم است، مشکل می‌شود. فرم‌های مدرن حاصل مکتبی است که به شدت با تلفیق ساختمان‌های جدید با زمینه‌های موجود معماری مخالفت می‌ورزد. نباید دستخوش ادعاهای مدافعان معماری ناسازگار شد که می‌گویند این بنا این‌گونه دیده می‌شود، چون به «زمان ما» تعلق دارد. اگر امروزه خانه یا کاخ ساخته می‌شود، متعلق به زمان ماست و وجهی از وجوه زندگی امروز را نشان می‌دهد. ولی هیچ‌کس نمی‌تواند مفهوم «زمان ما» را برای همه به درستی تعریف کند.

موانع در برابر نگاه وابسته:

چندین دیدگاه معاصر دیگر نیز، مانع حرکت به سوی طراحی مؤثر و موافق با زمینه می‌شود. یکی از این بینش‌ها که خود میراث مستقیم مدرنیسم است، ترس از اقتباس فرم‌های قدیمی‌تر معماری است. این میراث حتی معتبرترین منتقدین را وادار کرده تا درباره‌ی معماری که امروزه تلاش می‌کنند تا آثار خود را با تاریخ معماری پیوند دهند، با حالتی پوزش‌طلبانه صحبت کنند. منتقدین با دلسوزی بسیار به ما اطمینان می‌دهند که این «التقاط ساده» نیست، بلکه مسیری خاص است، به همین دلیل در معنای نمادهای فرهنگی ارزشمندتر است.

تفسیر مجدد فرم‌های نخستین معماری، روشی واقعی و طبیعی برای ارج نهادن به زمینه است و تقریباً همه‌ی سبک‌های معماری تا پیش از دوران مدرن با آن مخالفتی نداشته‌اند. سیری در تحول معماری کورنتی دوران یونان باستان، اروپای قرون وسطی، دوره‌ی رنسانس تا دوران آرت دکو، مبین این امر است. همیشه تفسیر جدیدی از معماری وجود داشته، ولی هر اثر معماری به شیوه‌ی خود تأثیری از گذشته را نیز حفظ کرده است؛ تنها طی قرن بیستم این روش رد شد.

در هر صورت اگر بخواهیم ساختمان جدیدی، پیوندی مستحکم با ساختمان‌های مجاور خود داشته باشد، اقتباس از مایه‌ی اصلی یا فرم‌ها اجتناب‌ناپذیر است. این ارتباط می‌تواند به چند روش انجام شود:

کپی‌برداری نزدیک از درون مایه‌ی اصلی طرح موجود: الحاق به موزه‌ی فریک، (صفحه ۱۲۴).

استفاده از اساس فرم‌های مشابه ولی با چیدمانی جدید: خانه‌ی برانت، برمودا (صفحه ۹۴).

ابداع فرم‌های جدیدی با همان تأثیر بصری فرم‌های قدیمی، بازار کوئینسی، بوستن، (صفحه ۱۲۲).

تجرید (انتزاع)، فرم‌های اولیه، ساختمان ملی پرمنت، واشنگتن دی سی (صفحه ۱۲۰)

میزان تجرید فرم‌های اولیه، تأثیر بارزی بر قابلیت شناخت آنها می‌گذارد. هرچه فرم‌ها انتزاعی‌تر باشد، ارتباط آنها با منبع اولیه مشکل‌تر و شناخت آنها ناممکن می‌شود. الحاق کله‌هورن (صفحه ۸۹) و ساختمان ملی پرمنت (صفحه ۱۲۰) تنوع درجه انتزاع را نشان می‌دهد. اتصالات در الحاق کله‌هورن به طرز نومیدانه‌ای مبهم است، در حالی که ساختمان دیگر، علی‌رغم ساده کردن فرم‌های اولیه، شباهت آشکار خود را حفظ کرده است. میزان دخل و تصرف در طرح اولیه ضمن حفظ تشابه خانوادگی، امری است که به مهارت طراح بستگی دارد.

پست مدرنیسم و تطبیق جدید و قدیم

معماران و نویسندگان پست مدرن، تاریخ را به مثابه‌ی منبع الهام معتبر دوباره مطرح می‌کنند. درباره‌ی مطلوبیت این ایده، عقاید مختلف بسیاری وجود دارد. همان‌طور که در مقدمه اشاره کردم، رابرت استرن به صراحت می‌گوید که دلیل این امر، مرتبط کردن ساختمان با زمینه‌ی آن است؛ ولی این ایده با توجه به ساختمان‌های طراحی شده‌ی پست مدرن، همان است که چارلز جنکز در کتاب خود «زبان معماری پست مدرن» بیان کرده است. با توجه‌ی دقیق و موشکافانه به مطالب جنکز، درمی‌یابیم که وی به دنبال هدفی متفاوت‌تر با نظر استرن و پیشنهاد من است.^۱

«التقاط‌گرایی تند» جنکز، قربانی متزلزل با یک سبک دیگر عصر ما دارد. او تصور می‌کند که «نتایج» هنوز آن قدر متقاعد کننده نیست که بتوان از یک شیوه و سبک جدید صحبت کرد. نکته این است که ما دوباره در انتظار شکل‌گیری سبک جدید و مدرن عصر خود هستیم. این حقیقت، یعنی شکل‌گیری یک سبک قابل تشخیص، نشان می‌دهد که ارتباط با زمینه در نهایت در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد.

به نظر می‌رسد که معماری پست مدرن نیز این امر را تصدیق می‌کند. بویژه آثاری که جنکز بدان‌ها اشاره می‌کند؛ مانند آثار لوسین کرول و آتلیه‌ی دانشگاه لوین. بسیاری از معماران پست مدرن هم، مانند مدرنیست‌ها، خالق معماری «مجرد» هستند. از این دیدگاه، تفاوت اندکی بین سبک پست مدرن (برای همه‌جا) و سبک مدرن (برای همه‌جا) وجود دارد. این تنها یک تغییر ظاهری معماری است.

«معمار به عنوان گربه‌ی چی‌شایر»

تأکیدی که برخی از ساختمان‌های پست مدرن بر طنز و کنایه دارد، نشان دهنده‌ی نوعی اضطراب از ورود به دنیای ممنوعه‌ی التقاط است. ستون‌های حجاری، کنج‌ها و گوشه‌های کنده‌کاری کارتون مانند خانه‌ی برانت اثر وتوری و روش، با ظرافتی خاص توجه ما را به تفاوت اساسی بین این خانه و بقیه‌ی خانه‌های برمودا جلب می‌کند. این جزئیات بی‌اشتیاقی معمار به ناپدید شدن کامل از طرح خانه‌ای کاملاً منطبق با سنن محلی را نشان می‌دهد. این امر معمار را بر آن می‌دارد که به یک طنز شیرین روی آورده و این عناصر سستی را در قالبی اندک متفاوت و به نوعی غیرمنتظره به نمایش درآورد.

(۱) نگاه کنید به «پی‌نویس» در کتاب رویکردهای جدید در معماری آمریکایی، نوشته‌ی استرن (برازیلو، سال ۱۹۷۷) «در زمینه‌ی ۱ و ۲» طراحی شهری، بهار ۱۹۷۷ و زمستان ۱۹۷۷-۱۹۷۸؛ شکست معماری مدرن، نوشته‌ی برنت برولین چاپ ون نستراند، سال ۱۹۷۶.

گزینه ها

اگر فرض کنیم که در یک محله به لحاظ بصری همگون، معمار سعی دارد که به این همگونی ارج گذارد، دو راه حل اساسی و چند راه حل واسط دیگر در این بین وجود دارد.

ایجاد ارتباطی مبهم تر با زمینه

بسیاری از محلات می توانند ساختمان های قدیم و جدید را در کنار هم تحمل کرده و یا حتی از آن سود برند، مشروط بر آنکه زبان جدید با خصوصیات زمینه‌ی موجود، ارتباطی مطلوب داشته باشد. سازگاری ابداعی مشکل ترین روش می باشد، زیرا تعصبات مدرن مانع تلطیف حساسیت های ما شده، تا بتوانیم نخست ارتباطات محکم و متقاعد کننده ای برقرار کنیم و سپس به ابداع و ابتکار نست زنییم برای بیشتر طراحان «متنکر بودن» کار چندان دشواری نیست، مشکل زمانی به وجود می آید که ترکیب ابتکار با یک احساس قوی پایدار، مورد نظر باشد.

ارتباطی نزدیک تر با زمینه

یک روش مستقیم تر برای پیوند معماری جدید با زمینه‌ی همگون بصری موجود، استفاده از مضمون اصلی است که کم و بیش بایستی مستقیماً برگرفته از سبک موجود - خواه باروک متأخر یا مدرن اولیه - باشد. در حالی که طراحان معاصر مشکل چندان در ایجاد ارتباط مبهم و انتزاعی ساختمان با زمینه ندارند - همان طور که در نمونه‌ی کتابخانه عمومی بوستن و بخش الحاقی آن صفحه ۶۴ دیده می شود - ولی اغلب آنها التقاط واضح تر را غیر قابل قبول می دانند. چنین به نظر می رسد که انجام چنین کاری از پایه، به آزادی خلاقیت آنان ضربه می زند. ولی ترس از محدودیت های مانع خلاقیت، نشان می دهد که ماهیت طراحی به درستی شناخته نشده است. معماران معمولاً از آزادی در طراحی بیم داشته و به دنبال پذیرش محدودیت های مستحکم اصول زیبایی شناسی هستند.

قوانین کنونی حاکم بر مدرنیسم و تا حدودی پست مدرنیسم، محدوده های وسیعی از فضای بالقوه‌ی خلاقیت که در اختیار معماران قدیم بود - از جمله کار کردن در سبکی خاص - را حذف کرده است. قوانین معماری مدرن نه تنها روحیه ای خلاق به دست نمی دهد، بلکه طراحان را به پیمودن راهی مشخص محدود می سازد. با نگاهی گذرا به مجلات معماری سال های اخیر، می بینید که اغلب ساختمان های مدرن به هم شباهت بسیاری دارند. آنها به همان فرم های ساده، رنگ ها و جزئیات محدود بسنده کرده اند. اگر این ساختمان ها پیچیده باشند، این پیچیدگی نیز از قطعات کوچک و نسبتاً ساده

این حالت جابه جایی کاملاً آشکار است، زیرا طنز وسیله ای برای فاصله گرفتن از اثر بوده و به نوعی شخص را از الزام به رعایت ویژگی های جریان راستین معماری، که نامطمئن تر از همیشه به نظر می رسد، برحذر می دارد.

البته معماران حق دارند نسبت به چنین تعهدی که در نهایت موجب خروج آنان از قلمروی شناخته شده‌ی معماری و ورود به عرصه های جدید است، بی اشتیاق باشند. تا همین اواخر، معدود طراحانی بودند که حاضر شدند به این فضا گام نهند. هنوز هم مسأله برای بسیاری قابل قبول بوده، ولی حل آن تنها نیازمند زمان است.

علی رغم اموری که می تواند پست مدرنیسم را از طراحی همگون با زمینه دور کند، بسیاری از گرایشات پست مدرنیسم موافق طراحی زمینه گراست. پست مدرنیسم تنوع، نمادگرایی و تزئینات را به معماری برگردانده است و فراگیری طراحی در سبک های مختلف، از ضروریات طراحی سازگار با زمینه و در محیط های گوناگون می باشد.

ارتباط نزدیک تر معمار با استفاده کنندگان ساختمان، با به کارگیری نمادهای آشنای فرهنگی نیز، بخشی اساسی از طراحی یک زمینه‌ی خاص است.

با این همه در درون این افکار، جنبه ای منحوس وجود دارد. جنکز می گوید موضوع مهم «زبان» معماری، «پیام» آن است. هنگامی که وجود مکتب را به عنوان «پیش شرط بیان مؤثر» بدانیم، دوباره به همان جایگاه اندیشه‌ی مدرنیسم بازگشته ایم. این باور که سبک باید باز نمود گزینش زیبایی شناسانه، همچنین در خدمت یک مکتب باشد، بیش از آنکه تفکری امریکایی باشد، اندیشه ای اروپایی است. این تفکر، یادآور نهضت مدرن زاده‌ی اروپاست، که سبک هنری را به تفکر سیاسی چپ مرتبط کرد: ارتباطی که بسیاری از مدارس امروز اروپا بر آن اصرار می ورزند.

ارتباط بین معماری و مکتب، در نهایت ارتباطی تیره و تار است. در دوره های مختلف، هم فاشیست ها و هم کمونیست ها معماری مدرن را تأیید کرده اند. ارتباط معماری با ایده های انتزاعی (به این امید که به ایده ها وسعت بخشد و یا حتی تنها به شکلی آن را بیان کنند که افراد زیادی بتوانند آن را درک کنند) در واقع، نشان دهنده‌ی بیش از حد بزرگ دانستن قدرت طراح می باشد. این اشتباه را شصت سال پیش مدرنیست ها مرتکب شدند، احتمالاً نسل جدید نیز با معماری به اصطلاح پست مدرن، مجدداً مرتکب آن خواهند شد. وقوع چنین امری، باز هم به همان دلایل بیهوده‌ی گذشته است که عبارت است از تلاش برای «مدیدن روح» به یک نهضت زیبایی شناسانه - سبک ساده و در عین حال قابل ستایش معماری - با چنان بار معنایی و دلالت مفهومی که بیش از حد توان آن بوده، به جای آنکه تنها بر ارزش های زیبایی شناسانه‌ی آن تأکید شود.

به وجود آمده است تا با روش‌های سنتی، استفاده از فرم‌های بزرگ‌تر و ایجاد جزئیاتی چون گچ‌بری‌ها و غیره.

به عبارت دیگر، طراحان مدرن تقریباً همیشه تحت محدودیت‌های شدید زیباشناسی «که خود برگزیده‌اند»، کار می‌کنند. مهم‌ترین نکته در اینجا همان بحث اصول زیباشناسی برگزیده‌ی فرد است. مشکلات زمانی بروز می‌کند که معمار باید زبان زیباشناسی خود را جایگزین زبانی متناسب با زمینه کند، که لزوماً مورد علاقه‌ی او نمی‌باشد. به نظر می‌رسد که این امر به خودی خود موجب از دست رفتن وحشت‌انگیز اعتماد هنری وی می‌شود که به صورت از دست رفتن آزادی خلاقه، چهره می‌نماید.

ما می‌توانیم بر این تصور باطل غلبه کنیم. یکی از راه‌های مبارزه با این مسأله، تأکید بر «مهارت» معمار در مدارس معماری است. با بیان روش‌های مختلف ترکیب فضا، فرم، رنگ، بافت و خط می‌توان چنین احساسی را منتقل کرد. مدرنیست‌ها این امر را به مجموعه‌ای منحصر به فرد از فرم‌های معماری محدود کرده بودند که آن را امری پذیرفته شده در عصر ما تلقی می‌کردند. اگر طراحان به خوبی مهارت‌های لازم را بیاموزند، بایستی علی‌رغم زبان مورد استفاده‌ی معماری، قادر به انتقال حس معماری باشند.

خلاقیت معمارانه، نبایستی مانند دوره‌های اخیر، بر اساس سبک کار معمار سنجیده شود، بلکه باید بر اساس مهارت و ظرافتی که وی در به‌کارگیری زبان سبک خاص دارد، مورد ارزیابی قرار گیرد. تا ده سال پیش، چنین کاری در هیچ‌یک از مدارس معماری (امریکا) میسر نبود. اگر شما در هر سبکی به جز سبک مدرن طراحی می‌کردید، مورد تمسخر قرار می‌گرفتید. ولی امروزه چنین طراحی در سبک‌های مختلف امکان‌پذیر است.

اگرچه امروزه طراحانی هستند که مایلند از قید فرم‌های مدرنیسم رها شوند، ولی یا باورهای غلط به‌جامانده از دوران مدرنیسم مانع آنها شده و یا به کل از راه بازگشته‌اند. چرا که هرگز نیاموخته بودند که چگونه آرایه‌های جدیدی خلق کنند و یا چگونه آرایه‌های قدیم را به کار گیرند.

برخی معماران دلیل استفاده از فرم‌های مدرن را پیشرفت‌های فن‌آورانه ذکر می‌کنند. ولی باید توجه داشت که فن‌آوری تنها بر گزینه‌های موجود می‌افزاید و به عبارتی فرم‌ها را تحمیل نمی‌کند. فرم‌های غریب بخش الحاقی نگارخانه‌ی ملی در واشنگتن، با همان مصالح و فنونی اجرا شده که فرم‌های نئوکلاسیک نگارخانه‌ی اصلی در مجاورت آن شکل گرفته است.

افرادی که با ایجاد ارتباط نزدیک‌تر مخالفت می‌کنند، معتقدند که پس از مدتی، تشخیص شبهه‌کیی از اصل مشکل می‌شود.^۲ اگر بدانیم ناهایی که تصور می‌کردیم مربوط به سده‌ی چهاردهم هستند، به سده‌ی نوزدهم تعلق

دارند، آیا از زیبایی خیابان کاسته خواهد شد؟ آیا از زیبایی مارین پلاتز مونیخ به این دلیل که ساختمان زیبای شهرداری آن به سبک گوتیک و در واقع یک بنای شوگوتیک است (۱۹۰۸) کاسته می‌شود. آیا می‌توان لذت دیدن یک ساختمان زیبا - بدون توجه به زمان ساخت آن - را با فخرفروشی صرف شعارهای یک سبک خاص معماری، قیاس نمود؟

این‌گونه جهت دادن ذهنی به زیبایی بصری، روشی محدودکننده برای ارزیابی بصری است. این کار همانند آن است که در یک موزه، قبل از تماشای نقاشی، به توضیحات اثر توجه کنید تا بفهمید که چقدر بایستی به اثر علاقه‌مند شوید. اگر ساختمانی خوب بنا شده و ارتباط آن با زمینه از نظر بصری آزردهنده نیست، به چه دلیل باید با آن مخالفت کرد.

پاسخ در تأکید بر ارزش‌های اخلاقی مدرنیست‌ها در ارزیابی بصری نهفته است. بر این اساس، چنانچه معلوم شود بنایی که مربوط به سال ۱۹۰۰ است، به نظر می‌آید به سال ۱۴۰۰ ساخته شده است، بی‌توجه به مهارت طراحی و ساخت آن، به عنوان یک اثر غیرصادقانه ارزیابی می‌شود. حرکت دوستانه‌ی اقتباس از ساختمان‌های مجاور برای نیل به ارتباطی سازگارتر، بسیار بهتر از حرکت ضداجتماعی نفی ساختمان‌های مجاور است که در نهایت تنها برای «ارضای نفس یک فرد» انجام می‌شود. من بعید می‌دانم که به جز یادمان‌ها در صورت بی‌تفاوتی یا تخاصم نسبت به محیط پیرامون بتوانیم به معماری شهری واقعاً مطلوبی برسیم.

معماران دربارهی خطاهای التقاط‌گرایی ناله و فریاد سر داده و به ابتذال سازندگان خانه‌های ویلایی استعماری با طرح طبقات شکسته اشاره می‌کنند. انتقاد در این سطح کاملاً قابل قبول است، ولی مشکل نه در اصل قضیه‌ی التقاط‌گرایی، بلکه در روش اجرای آن نهفته است. این خانه‌ها جالب نیستند، نه به این لحاظ که از یک «سبک تاریخی منسوخ» استفاده کرده‌اند، بلکه چون ابزاری که به آنها شکل داده، خود بدون مهارت، سلیقه و ظرافت به کار گرفته شده است. به طور کلی تنها معماران جوانی که کمتر درگیر سنت‌های دست‌وپاگیر مدرنیست‌ها بوده‌اند، خواهند توانست دیدگاه پذیراتری نسبت به تاریخ داشته باشند. آنها ممکن است بتوانند از فرم‌های تاریخی به صورتی آزادانه‌تر برای خلق آثار معماری استفاده کنند، به طوری که مبین همراهی و احترام بیشتری برای زمینه باشد.

(۲) "True or false: Living Architecture, Old, and New," Carl Feiss and Terry B. Morton, Historic Preservation, Vol. ۲۰, April - June, ۱۹۶۸.

تلاش برای بازآموزی روش طراحی در زمینه

استفاده از «اتصال» داروی دردهای معماران بوده و این امکان را فراهم آورده تا با تظاهر به نادیده گرفتن ساختمان قدیمی، همه‌ی مشکلات تطبیق ساختمان‌های جدید و قدیم را حل کنند. در صورت وجود «اتصال»، می‌توان هر آنچه در سوی دیگر قرار گرفته است را نادیده بگیریم.

پیشنهاد من این است که برای بازآموزی مهارت‌های طراحی سازگار با زمینه، اولین اقدام حذف «اتصال» از زبان معماری امروز می‌باشد. نخست باید مشکل بصری ارتباط مستقیم با وضع موجود را حل کنیم، برای ایجاد روابط بصری مورد نیاز بقیه‌ی طرح، می‌توان از آموخته‌های خود در ایجاد ارتباط مستقیم، با سهولت بیشتری استفاده کرد.

هنگام طراحی یک بنای مستقل در زمینه‌ی موجود، بافت بصری اساساً از جزئیات خردمقیاس (آرایه‌ها) شکل گرفته و حائز اهمیت خاص است. اگرچه این راه حل توصیه نمی‌شود، ولی شخص می‌تواند علی‌رغم نادیده انگاشتن بسیاری از اصول نظری مهم طراحی، باز هم در حفظ بافت بصری موفق باشد. برای درک عناصر تشکیل دهنده، بایستی عناصر مؤثر بر هویت معماری را در بستر موجود بررسی کرد.

آرایه‌ها:

آرایه (تزیین) در موضوع مورد توجه ما، اهمیت ویژه‌ای دارد. بررسی سؤالات خاصی که به صورتی اجتناب‌ناپذیر مطرح می‌شود، لزوم آن را ایجاب می‌کند.

هزینه‌ی یک ساختمان هم برای کارفرما و هم معمار حائز اهمیت است. امروزه اکثر ما تصور می‌کنیم که هزینه‌ی احداث بنایی که از آرایه‌های سنتی استفاده می‌کند، بایستی بیشتر از یک ساختمان مدرن صاف و ساده و فاقد آرایه‌های سنتی باشد.

طی چند دهه‌ی گذشته، به ما چنین القا شده که طراحی مدرن به دلیل اقتصادی بودن مطلوب است. یکی از دلایل این امر، حذف آرایه‌های پرهزینه ذکر شده است. ولی معماری مدرن، تنها آرایه‌های سنتی را حذف کرده و در مقابل دارای آرایه‌های خاص خود بوده که اغلب به همان اندازه هزینه‌بر می‌باشد. تنها علتی که ما متوجه این آرایه‌ها نیستیم، اینکه شکل آن با تصور معمول ما از آرایه‌ها متفاوت است. حتی امروزه نیز از واژه‌ی آرایه به‌طور خاص برای انواع تزیینات (آرایه‌ها) سنتی و تاریخی استفاده می‌شود. برای مثال، این واژه به‌ندرت برای کیلومترها جرزهای تزیینی

بی‌فایده‌ای به کار می‌رود که در برج‌های اداری که از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد توسط افرادی مانند میس ون دررو و با شعار «کمتر بهتر است»، مورد استفاده قرار گرفت.^۳ هرچند با رجوع به لغت‌نامه، در زیر واژه‌ی تزیینات مشاهده می‌کنیم که به معنی وسیله‌ی آراستن است. بسیاری از جزئیات مدرن در این دسته جای می‌گیرند؛ از جمله می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: استفاده از کنسول‌های (طره) وسیعی که به جای آن می‌توان از ستون استفاده کرد؛ دهانه‌های بزرگی که به جای آن می‌توان ستون‌هایی در حد ستون‌های موجود و معمول تعبیه کرد، به جای به کار بردن سطوح شیشه‌ای وسیع، آجر یا مصالح ارزان‌تر را جایگزین کرد؛ جزئیات بسیار ظریف مانند اتصالات خاص، شیشه‌های قوس‌دار و انواع جوش با فولاد ضدزنگ؛ استفاده از مصالح نامعمول (ساختمان سیگرم با پوشش برنزی) و بالاخره احتمالاً نامشخص‌ترین موضوع، یعنی سادگی معماری مدرن که مستلزم دقت و توجه بسیار زیاد در نحوه‌ی به‌کارگیری مصالح و احداث ساختمان است و متأسفانه به‌سختی می‌توان آنها را حفظ و نگهداری کرد. بخش الحاقی به نگارخانه‌ی ملی که در صفحه‌ی ۱۱۰ نشان داده شد، بدون شک صاف و ساده است. ولی مهارت لازم برای اجرای آن احتمالاً همان‌قدر هزینه‌بر بوده است که بخش الحاقی مجموعه‌ی فریک دربر داشته است. در اینجا اجرای دقیق طرح مورد نظر معمار، مستلزم استفاده از کابینت‌سازان با دستمزد بسیار زیاد بوده است. بالاخره بایستی از تزیینات نهایی معماری مدرن، یعنی کلیت بنا یاد کرد که فرمی تندیس‌گون دارد و آن را به یک آرایه تبدیل کرده است.

هیچ‌یک از این امور لزوماً و به‌خودی‌خود نازیبا، بدترکیب یا مسرفانه نیستند. ساختمان‌های زیبایی مدرن با مصالح عالی و جزئیات ظریف به زندگی ما غنا می‌بخشند، ولی در عین حال احداث این ساختمان‌ها به این صورت بسیار پرهزینه‌تر است. بنابراین هنگامی که ایجاد ارتباط یک ساختمان جدید با زمینه‌ی آن مستلزم هزینه‌ای بیشتر برای تزیینات است چه به صورت سنتی و چه مدرن، به یاد داشته باشید که هرچند بودجه‌های امروزی برای تزیینات خاص و کمتری در نظر گرفته شده، ولی در واقع تزیینات به‌ندرت حذف شده است. علاوه بر این، اگرچه به‌طور کلی تزیینات هزینه را بالا می‌برد، ولی مردم معمولاً این هزینه را راحت‌تر از هزینه‌های دیگر می‌پردازند.

(۳) ساختمان سیگرم تقریباً ۳۷/۰۰۰ فوت تزیینات برنز بدون هر گونه هدف، عملکردی دارد.

برای معماران: سوالات مشترک معماری در زمینه

۱) در چه مرحله‌ای شما برای زمینه ارزش قائل می‌شوید؟

این نخستین نکته‌ی تصمیم‌گیری است؛ تصمیمی که باید به‌طور مشترک توسط معمار، کارفرما و ساکنین محله اتخاذ شود. ضوابط و راهنمای چنین تصمیمی باید براساس میراث فرهنگی، اهمیت تاریخی، جذابیت و میزان همگونی بصری تدوین شود.

اگر معلوم شد زمینه‌ی موجود بی‌ارزش است، باید سنت منطقه را در نظر گرفت. ولی اگر منطقه نیز فاقد سنتی ارزشمند بود، شما خود تصمیم‌گیرنده هستید. در این صورت، امید است که معماران آینده این تلاش شما را به‌عنوان یک نقطه قوت دیده و در طرح‌های خود لحاظ کنند.

اگر زمینه باارزش است، بایستی با در نظر گرفتن ویژگی‌های بصری آن طراحی کنید، حال این امر ممکن است به صورت تقلید کامل و یا خلق طراحی نوآورانه باشد. ولی همواره بایستی به پی‌آمدهای بصری طرح خود توجه داشته باشید. مفاهیم متداول «صداقت و یکپارچگی» معماری را آن‌گونه که آموخته‌اید، فراموش کنید؛ این مفاهیم را پیامبرانی دروغین به ما آموخته‌اند.

به خاطر داشته باشید که شما همواره در یک بستر و زمینه‌ی خاص و موجود طراحی می‌کنید. اگر در محله‌ای طراحی می‌کنید که به نظر شما علی‌رغم برخی عناصر گسلنده، دارای انسجام بصری است، ساختمانی را طراحی کنید که به خوبی بیان‌کننده‌ی این حس باشد. اگر مایلید دست به نوآوری بزنید، ضرورتی برای آن وجود ندارد. از کپی نمونه‌ی اصلی تترسید؛ برخی از معماران برجسته‌ی غرب نیز دست به چنین کاری زده‌اند.

اگر در شرایط تحول قرار گرفتید، به‌طوری که جدید و قدیم برای ایجاد یک زمینه‌ی کلی در رقابت با هم بوده و ساختمان‌های جدید توجهی به ساختمان‌های

قدیم ندارند، شما باید یکی از دو جبهه را برگزینید: موردی که شما و ساکنین تصور می‌کنید زیباترین و یا بامعنی‌ترین است. اگر گزینش به‌سختی میسر است، تسلیم خواسته‌ی ساکنین شوید. آنها بیش از شما در این محیط زندگی کرده‌اند.

[کار را] با یک ساختمان جدید نامطلوب شروع نکنید؛ تنها به این دلیل که جدیدترین دستاوردها را به نمایش بگذارید.

۲) زمانی که زمینه به لحاظ سبک همگون نبوده، بلکه آمیزه‌ای از سبک‌ها است، چه می‌کنید؟

زمانی دیدگاه معمول این بود که اگر زمینه کاملاً همگون نباشد، پس اصلاً زمینه‌ای وجود ندارد. هرچند این بیان به نظر منطقی می‌آید (احتمالاً چون کلامی دیرآشناست) ولی مشکل اصلی این است که ما نیاموخته‌ایم در چنین شرایطی در جست‌وجوی تداوم بصری باشیم. منظور، انواع ارتباطات آشکار مانند ارتفاع قرنیزها و یا سبک‌های تاریخی مشابه نیست، بلکه همگونی و تداومی است که میان ساختمان ملی پرمنتت و ساختمان اداری بنای قدیمی (صفحه ۱۲۰) و یا میان کوئینسی مارکت والحاقت آن (صفحه ۱۲۲) و یا خانه‌های شهری خیابان پارک و ویژگی‌های عمومی محله‌ی مربوطه (صفحه ۱۲۸) وجود دارد. از آنجا که چشم ما به این‌گونه روابط بصری خو نکرده، زمانی که با ترکیبی از سبک‌ها روبه‌رو می‌شویم، به‌جای جست‌وجوی اصول هماهنگ بصری موجود آن، نومیدانه دست از کار می‌شویم.

۳) چه هنگام ایجاد تباین با زمینه اقدامی صحیح است؟

در برخی موارد خاص نفی شدید گذشته به لحاظ نمادی بودن، نه تنها صحیح، بلکه ضروری است. ممکن است ارائه‌ی چشم‌اندازی کوتاه و گذرا به آینده و

یا زدودن بخشی از گذشته‌ی نامطلوب ضروری بوده و روحی نو به محیط دمیده شود. پس از تقسیم هند در سال ۱۹۴۷ نهر و به موضوع دلیل احداث شهر جدید شاندیگار به عنوان پایتخت ایالت پنجاب اشاره کرد. با توجه به شرایط نابسامان آن زمان، درستی این ایده را به سختی می‌توان زیر سؤال برد. اگرچه اهمیت نمادین این حرکت ارزشمند است، ولی نیاز به نوعی تداوم فرهنگی و بصری را نباید کم‌اهمیت انگاشت. همان‌طور که بعدها معلوم شد، بسیاری از ایده‌های معماری شاندیگار که حاصل اندیشه‌ی «طراحان غربی» بود، با نیازهای مردم هند مناسبتی نداشت. آینده همیشه ریشه در حال دارد.

یادمان‌ها اعم از نهادی، شهری، مذهبی یا فرهنگی می‌توانند بدون مشکل با زمینه‌ی خود متمایز باشد. ولی این ساختمان‌ها نیز مشکلات خاص خود را دارد. ضلع شرقی نگارخانه‌ی ملی در واشنگتن دی سی یک یادمان است. هرچند خود الحاقی به یک یادمان مهم‌تر، یعنی نگارخانه‌ی اصلی بوده و در نهایت جزئی از مجموعه‌ی بزرگ «مال» است.

۴) چه هنگام تغییرات جزئی تر صحیح و به جا است؟

تغییرات جزئی‌تر به دلایل متعددی انجام می‌شوند: فرسودگی، رشد اقتصادی، منسوخ شدن فنون (قوطی شیشه‌ای)، مهاجرت‌ها و حوادث طبیعی. همچنین این امر ممکن است فقط به دلیل دلگیری از محیط اطرافمان باشد. هرگاه تغییرات جزئی رخ می‌دهد، بایستی توجه داشت که اغلب می‌توان تداوم بصری را حفظ کرد؛ بدین معنی که علی‌رغم حفظ سازگاری بصری به تنوع نیز دست یافت.

۵) آیا طراحی در زمینه لزوماً به یکنواختی منجر می‌شود؟

بین یک زمینه‌ی منسجم بصری - ساختمان‌های مختلف با ویژگی‌های بصری مشترک - و محیطی کاملاً قابل پیش‌بینی تفاوت وجود دارد. شهر مدرن روتردام که پس از جنگ جهانی ساخته شد، دارای یکنواختی است؛ همچنین برخی از حومه‌های کارگری قرن نوزدهم لندن و برخی از حومه‌های هلند و آمریکا که در همین زمان ساخته شده‌اند، این گونه‌اند. در این موارد، ممکن است ایجاد اندکی تنوع مطلوب باشد، گرچه مانند همه‌ی سؤالات مشابه، مسأله‌ی پسندها در میان است. به نظر من قرار دادن یک خانه‌ی سنتی هلندی در میان منطقه‌ای با آپارتمان‌های مدرن کسالت‌بار در روتردام همواره یک تضاد مطلوب است. ولی از سوی دیگر قرارگیری یک ساختمان مدرن در یک خیابان سنتی هلندی، تقریباً همیشه واقعه‌ای نامطلوب محسوب می‌شود.

۶) چگونه فکر تداوم سازگار بصری در کلان‌ترین مقیاس شهرسازی اجرا می‌شود؟

خانه‌سازی‌های وسیع، طرح‌های نوسازی شهری و شهرهای جدید مشکلی

دیگر را مطرح می‌کنند. اگر برای یک نوع شهر، هیچ زمینه‌ی معماری خاصی وجود ندارد، بدان معنا است که محدودیت‌های بصری اندکی برای طراح وجود داشته است. باید به سبک‌های موجود در منطقه و مفهوم آنها برای تجارب بصری وسیع‌تر توجه داشته باشید و مبحث خانه‌ی لانگ در کنکیتکات (صفحه ۸۹) را به خاطر آورید، که حافظه‌ی بصری قوی بوده و گاه ارتباطاتی را برخلاف بعد زمانی و مکانی به وجود می‌آورد.

به استثنای پروژه‌های شهرهای جدید، پروژه‌های بزرگ‌تر معمولاً در زمینه‌های موجود شکل می‌گیرند. با این همه، آنها معمولاً به حدی بزرگ هستند که به‌طور مستقل شکل گرفته و نیازی به برقراری ارتباط مستقیم با زمینه ندارند. ولی به بخش‌های حاشیه‌ی پروژه باید توجه کرد، زیرا می‌تواند بر حس تداوم منطقه یا محله اثر گذارد. نوع برخوردها براساس وسعت محدوده‌ی کار متفاوت است. پروژه می‌تواند از توسعه‌ی دو یا سه قطعه شروع شود و تا یک یا چندین بلوک شهری را دربرگیرد.

فرض کنید که به ماشش بلوک در نزدیکی مرکز شهر داده شده تا در آنها پروژه‌ای اجرا کنیم. در صورتی که زمینه ارزش توجه کردن را داشته باشد، راه‌حل‌ها کدام است؟

- ۱) ارتباط کل پروژه با زمینه‌ی موجود.
- ۲) ارتباط حاشیه‌ی پروژه با زمینه‌ی موجود و تغییر تدریجی یا شدید ویژگی‌های بصری در محدوده‌ی پروژه.
- ۳) وارد کردن طرحی کاملاً متفاوت - متداول‌ترین روش سال‌های اخیر - به عنوان «نمادی از آینده».

۷) آیا حفظ تداوم بصری در یک محله بدان مفهوم است که هیچ تغییری امکان‌پذیر نیست؟

به‌طور مسلم اینگونه نیست. ایجاد حس تداوم بصری به معنای مومیایی کردن یک محله نیست. این مسأله بایستی از نمونه‌های تاریخی مشخص باشد. تنوع، ابتکار و تغییر در محدوده‌ی یک سنت بصری ثابت و منسجم امکان‌پذیر است. ولی در سال‌های اخیر مشخص شده که نیل به چنین تداومی، هنگامی مشکل می‌شود که طراحان پایبند به اصول زیباشناسانه‌ای باشند که خصومتی شدید با سنت‌ها داشته و ارتباط نزدیک با زمینه را خطری مستقیم برای خلاقیت بدانند.

۸) در این بین تمایل به نوآوری چه می‌شود؟

تمایل به نوآوری همچنان مناسب و به‌جا می‌باشد. ولی مسلماً توجه به زمینه‌ی معماری، مانع بروز نوآوری و حتی بدعت در حیات معماری یک شهر نمی‌شود. خیابان‌های هلند مانند دیگر نمونه‌های تاریخی و معاصر گواه این مسأله می‌باشد.

ضوابط طراحی معماری در بافت‌های تاریخی

چکیده

یکی از مشکلات شهرهای ما، توسعه ناهمگون و نامتعادل آنهاست. عدم توجه به گذشته، شامل محیط تاریخی، طبیعی بافت‌ها و بناها به لحاظ مسائل مختلف، اعم از بافت جمعیتی و فرهنگی و کالبد مابه ازای آن و هماهنگی توسعه جدید با بافت قدیمی یا ساخته شده اطراف، علاوه بر ناهمگونی و ایجاد هرج و مرج در سیمای شهری، و از بین رفتن تدریجی هویت شهرها، و عدم تطابق فرهنگی، تبعات دیگری نیز به دنبال خواهد داشت، چراکه معماری سنتی و بومی هر محل، در یک تداوم تاریخی و در راستای یک سیاست مبتنی بر استمرار به تدریج و در طول سالیان متمادی با طبیعت و محیط اطراف شکل گرفته است. طیف این مقوله می‌تواند جنبه‌های گوناگون فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی را در بر داشته باشد.

توجه کافی به توسعه پایدار شهرهای کشور، لزوماً نگاه به گذشته را پررنگ تر خواهد کرد. این نوشته بر آن است تا ضمن بررسی منشورها، بیانیه‌ها و اصول جهانی مطرح شده در حوزه طراحی در بافت‌های تاریخی، به چگونگی طراحی معماری در این محدوده‌ها بپردازد، ضمن اینکه رعایت اصالت و یکپارچگی موجود در آنها را به عنوان یک اصل خدشه ناپذیر می‌پندارد. لذا پس از مطالعه معیارهای مطرح شده از سوی نظریه‌پردازان این امر، دستیابی به اصولی درباره طراحی معماری در کنار بافتهای قدیمی را میسر گرداند. این امر، طیف وسیعی از مداخلات مرمتی و حفاظتی و ساخت و سازهای جدید در مجاورت و یا درون این بافت‌ها را شامل می‌شود. در این مقاله، با تنظیم جدولی مبتنی بر اصول کلی طراحی معماری و مداخلات مرمتی در بافت‌های تاریخی، به تطبیق ضوابط و دستورالعمل‌های بین‌المللی مرتبط با آنها با رویکرد بومی‌سازی پرداخته شد.

کلید واژه‌ها:

ضوابط طراحی معماری، بافتهای تاریخی درون شهری، مدیریت تغییر، پیوستگی و یکپارچگی، زیبایی، سنت و اصالت.

مقدمه

همراه با رشد جمعیت، توسعه زیستگاههای مسکونی گریزناپذیر است، اما این توسعه در صورتی که ناموزون و به گونه‌ای شتابزده صورت پذیرد، منجر به ناهماهنگی و مخدوش شدن بافت قدیم می‌گردد. عدم توجه به گذشته شهرها و روند شکل‌گیری و توسعه تاریخی آنها، سبب شده تا توسعه امروزی آنها به گونه‌ای نامتناسب با شکل و هنجارهای شهر تاریخی صورت بگیرد. آنچه مسلم است، تغییر، جزء جدایی‌ناپذیر جهان ماده است و این چیزی است که نتیجه مستقیم گذشت زمان است. بنا براین، موضوع مهم در مواجهه با بافت‌های تاریخی مسأله زمان سپری شده و دست‌نیافتنی است، که حوادث تاریخی و بناهایی ارزشمند را در یک مجموعه به یادگار گذاشته است. آنچه که در برخورد با این فضاها باید مورد توجه قرار گیرد مسأله تغییر و مدیریت این تغییرات است، امری که به صورت ارگانیک و در طول مدت زمان در فضای شهری گاه به آهستگی و گاه همچون امروز با سرعتی غیرقابل انکار اتفاق افتاده است (ورتینگتن، ۱۹۹۸).^۱

با اینکه در سال‌های اخیر، توجه به روند فرسایشی بافت تاریخی شهرها و تجدید حیات مجدد آنها، در دستور کار نهادهای مسئول قرار گرفته و تمهیداتی هم در این راستا صورت گرفته - اما متأسفانه شاهد آن هستیم - آن است که روز به روز، این هسته‌های تاریخی ارزشمند یکی پس از دیگری در میان پیشرفت‌های نوین محیط‌های شهری خاموش شده و از بین می‌روند. شاید نگاهی کنجکاوانه‌تر و اقداماتی جسورانه‌تر لازم است تا به ریشه‌یابی دقیق نیازها و امکانات این بافت‌های ارزشمند پرداخته شود تا با بررسی فعالیت‌هایی که تاکنون صورت گرفته و نقد سنجیده آنها به راه حل‌های مطمئن‌تر جهت احیای این هسته‌های تاریخی دست یافت. با توجه به گستردگی

فضاهای تاریخی شهری در سرتاسر ایران و تنوع آب و هوایی موجود در این پهنه، لزوم مطالعات گسترده و یاری جستن از متخصصین خبره در سطح بین‌المللی امری اجتناب‌ناپذیر می‌نماید.

هدف از این مطالعه، بررسی شیوه‌های مناسب و قابل اجرا در برخورد با بافت‌های تاریخی در شهرهای تاریخی درگیر با نوزایی درون بافتی است. اینکه چگونه می‌توان این بافت‌ها را در دل توسعه‌های جدید شهری حفظ کرد و جایگاه کاربردی مناسبی در شهرهای جدید برای آنها یافت، از بنیادی‌ترین موضوعات مورد نظر این مقاله است. از سوی دیگر، چگونه می‌توان ارتباط منطقی بین این پوسته‌های تاریخی با بافت کهن پسین آنها پیدا کرد، تا از این ره بتوان این مجموعه‌های شهری ارزشمند را در کنار فضاهای نوین، مورد بازخوانی و حفاظت قرار داد.

این ضوابط می‌تواند دارای ابعاد متنوعی از چگونگی تنظیم مناسبات زیستی، زیرساخت‌های سکونتی، طراحی شبکه دسترسی‌ها و روابط اجتماعی و فرهنگی حاکم و همچنین پرداختن به کالبد این بافت‌ها باشد. در عین اهمیت کلیه این جوانب، و لزوم پرداختن به همگی آنها با یک درجه اهمیت، این مقاله بر آن است تا به کالبد و نحوه برخورد با آن بپردازد که عینی‌ترین و ملموس‌ترین جنبه در اولین نگاه می‌باشد.

تعریف ضوابط طراحی معماری در بافت‌های تاریخی درون شهری، موضوعی بسیار حساس و قابل توجه است که همواره و در طول چند دهه گذشته از سوی مجامع بین‌المللی مورد مطالعه قرار گرفته و در نتیجه آن، چندین و چند منشور و بیانیه بین‌المللی حاصل شده است. به علاوه، نظریه پردازان به فراخور و با تأکید بر ارزشهای فرهنگی، تاریخی این گونه بافت‌ها مسأله را از ابعاد گوناگون مورد تحلیل قرار داده و نظریات جامعی را در این زمینه مطرح ساخته‌اند. هدف در این مطالعه، دستیابی و تجمیع

با دستورالعمل های بین المللی جهت کاربرد در مواجهه با بافت های تاریخی.

نگاهی به تاریخچه اصول و منشورهای ارائه شده در خصوص طراحی معماری در بافت های تاریخی

با نگاهی به جنبش های صورت گرفته در خصوص حفاظت میراث^۲ در طول ۵۰ سال گذشته، نخستین نتیجه ای که حاصل می شود، این است که به طور کلی در طول هر یک دهه، کمیته بین المللی حفاظت^۳ روی یافتن راه حلی برای یک و یا دو چالش مهم و اصلی تمرکز داشته، در حالی که ممانعتی با سایر موضوعات مهمی که مشخص کننده یک دوره ماندگار هستند، ندارد.

از جمله، دهه ۱۹۶۰ به نام دهه اجماع نظریه های ساختمانی^۴ خوانده می شود. دهه ۱۹۷۰، دهه فهرست بندی میراث^۵ است، دهه ۱۹۸۰ دهه مدیریت محوطه ها^۶ بود؛ و دهه ۱۹۹۰ به عنوان دهه پذیرش و تعریف مقوله میراث نو^۷ بود، مانند: چشم اندازهای فرهنگی^۸، محوطه های مقدس^۹، زیستگاه های بومی^{۱۰}، که اینها اشتیاق محافل و مناظره های جهانی را در خصوص تعریف معنا و مفهوم اصالت برانگیخت. نتایج به دست آمده در طی دهه ۱۹۹۰، راه را برای دستیابی به ارزش های فرهنگی مادی و غیرمادی ویژگی های کالبدی در یک محوطه باز کرد و در طول مدت همین دهه سبب شد تا کاوش های گسترده ای در حوزه حفاظت از وجوه ناملموس میراث ساخته شده^{۱۱} (مصنوع) صورت گیرد. (آراوز، ۲۰۰۸)^{۱۲}

جنبش های صورت گرفته در طی دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ م. بیشتر شامل حفاظت به شکل زمینه گرا و تلاش برای همساز و هماهنگ کردن گذشته با زمان حال و یا «قدیم» با «جدید» بود. البته این فرایند با

ضوابط کلی طراحی و مداخلات معماری و مرمتی در بافت های تاریخی درون شهری است که تاکنون در سطح بین المللی و گاه در محافل داخلی مطرح شده اند. جهت گیری کلی ارائه راهکارهای عمومی مطرح شده است، تا از طریق دسته بندی و استخراج موضوعات پایه و اساسی مطرح در این حوزه و پی گیری راهکارهای پیشنهادی برای هر یک، الگویی جهت ارائه و استفاده آن در بافت های تاریخی کشور تهیه شود.

طراحی جدولی با این رویکرد، گامی جهت دستیابی به این مهم بود. هدف اصلی یافتن راهی برای فعال نمودن این ضوابط در حوزه مرمت شهری در شهرهای تاریخی کشور ایران بوده و نظر بر نزدیک نمودن آن به نیازهای بومی و مسایل عمده درگیر با بافت های تاریخی شهرهای کشور است. قابل ذکر است که در مطالعه، توجه عمده به منابع و تجارب بین المللی بوده و منابع داخلی هم با همین رویکرد مورد کنکاش قرار گرفته اند. سیر مطالعه صورت گرفته در این راستا به شرح زیر است:

مطالعه و بررسی تاریخچه موضوع در سطح بین المللی؛ مطالعه، بررسی و استخراج ضوابط مرتبط با موضوع از منشورها، بیانیه ها و دستورالعمل های بین المللی؛ مطالعه و بررسی منابع مکتوب داخلی و استخراج موضوعات مطرح شده در آنها؛ مطالعه و بررسی ضوابط مطرح شده از سوی نظریه پردازان و نگاهی به تجارب جهانی صورت گرفته در این راستا؛ جمع و دسته بندی ضوابط به ترتیب اولویت آنها در منابع مورد مطالعه و نیز بر اساس نیازهای موجود در بافت های تاریخی کشورمان تدقیق و تفکیک مسایل مورد نظر در طراحی معماری در بافت های تاریخی جهت انطباق با ضوابط مطروحه؛ ارائه و تنظیم جدولی جهت تنظیم ضوابط طراحی استخراجی و تطبیق آنها

که صحبت از بناهای منفرد به میان است و چه زمانی که هسته‌های کامل شهری مورد نظرند. ماده ۶۷ می‌گوید: مشروط بر آن که حفاظت آنچه گفتیم مستلزم از خود گذشتگی گروه‌های انسانی نباشد که با شرایط غیر بهداشتی درگیر هستند.

بر مبنای ماده ۷۰ این منشور، به کار بردن سبک‌های گذشته در ساختمان‌های جدید واقع در محوطه‌های تاریخی به اتکای ادعاهای زیبایی شناسانه، به عواقب نامیمونی منجر می‌شود. به هیچ صورت نباید اجازه داد که این عادت تداوم یابد و به هر شکلی، اینگونه خواسته‌ها و اقدامات عملی شوند. و بر مبنای ماده ۹۵: منافع خصوصی، مشروط و تحت لوای منافع عمومی خواهند بود. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴)

نکته حائز اهمیت این است که بهسازی و مرمت بافت‌های شهری، به طور مجزا و مستقل و به عنوان یک مجموعه شهری زنده و پویا تا قبل از جنگ جهانی دوم هیچ گاه مورد توجه این کنگره‌ها قرار نگرفته بود. اولین سمینار بین المللی که به طور آشکاری به مرمت و حفاظت و بهسازی بافت‌های شهری توجه می‌کند، کنگره گوئیو^{۲۶} در سال ۱۹۶۰م. است. در این کنگره، اهمیت وضعیت اجتماعی شهرها ذکر گردیده و موارد و موضوعات بازسازی در یک قسمت از شهرها به عنوان عملی اجتماعی تلقی می‌گردد و از مقامات دولتی خواسته شده برای محافظت جنبه‌های هنری یک فضای زنده اقدامات لازم به عمل آید. (پورجعفر، ۱۳۸۳)

در ۱۹۶۲م. توصیه نامه یونسکو^{۲۷} به منظور حفاظت از زیبایی و ویژگی‌های مجموعه و چشم‌اندازهای محیطی شهری و روستایی تدوین گردید. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴) دو سال بعد در کنگره بین‌المللی ونیز^{۲۸} (۱۹۶۴م.) هم موضوع مرمت و بهسازی بافت‌های شهری مورد تأکید قرار گرفت. در اولین ماده از این قطعنامه آمده است: «مفهوم اثر تاریخی نه

تأکید بر «قدیم» و با توجه به مقیاس ساختمان‌ها، مصالح و سبک‌های معماری همراه بود.

سرانجام این فرایند به تفسیر آزادانه‌تری از ساختمان‌ها و محدوده‌های تاریخی تبدیل شد - در پس زمینه‌گرایی کامل - مباحثات ادامه داری در مورد این که چه چیز باید در پس ظاهر مکان ساخته شود تا به سوی سازماندهی فضایی با خصایص فرهنگی عمیق گام برداریم، شکل گرفت. این جهت‌گیری پیش از آن که رسمی باشد وضعیتی تمثیلی است که براساس سازماندهی محیط شکل می‌گیرد.

در کوتاه مدّت با توسعه این رویکرد - در محدوده زمانی در حدود ۱۰۰ سال - گستره‌ای از ایده‌ها و برنامه‌هایی برای ارجاع و نگاه به گذشته را به دست آمد: حمایت^{۱۳}، مراقبت^{۱۴}، مرمت^{۱۵}، بازسازی^{۱۶}، حفاظت^{۱۷}، زمینه‌گرایی^{۱۸}، بازتفسیر^{۱۹} و باز تفسیر انتقادی^{۲۰}. بر این اساس، شاید بتوان رویکردهای کلی دیگری را که شامل احساس قدرشناسی نسبت به گذشته‌اند، مثل ایجاد هماهنگی^{۲۱}، اتصال^{۲۲} و درجه‌بندی^{۲۳} را اضافه کرد. مراقبت، محافظت و سایر فرایندها را می‌توان به صورت همزمان حتی برای یک محدوده اعمال کرد. به هر صورت، این بدان معناست که وقتی با فرصت‌هایی برای بازسازی در وضعیت‌های نامناسب شهری مواجه شویم باید به انتخاب برنامه‌ای مناسب که متشکل از ترکیبی از فعالیت‌های فوق‌الذکر است توجه بسیاری مبذول داشت. (جی رو، ۲۰۰۶)^{۲۴}

ابعاد جهانی مسأله

در سال ۱۹۳۱م. در شهر تاریخی آتن^{۲۵} انجمنی از باستان‌شناسان، معماران و مطلعان امور ابنیه اجتماع کردند و مقرراتی برای حفظ آثار باستانی تدوین نمودند، در ماده ۶۵ این منشور چنین آمده است: ارزش‌های معماری باید محافظت شوند، چه آن‌گاه

در آن، مجتمع های معماری، محله های شهری و روستایی است.

- کیفیت دوباره بخشیدن به محله های کهن، بدون دگرگونی های اساسی در ترکیب اجتماعی ساکنان. چند توصیه مهم کنگره آمستردام که مورد توجه است: ۱- ضرورت حفاظت از میراث معمارانه به عنوان یکی از اهداف اصلی طراحی شهری و ساماندهی سرزمین. در این رابطه، سیاست طراحی منطقه ای باید در برگیرنده نیازهای مربوط به حفاظت از میراث معمارانه انسانی باشد.

۲- حفاظت فراگیر به تصمیمات محلی مسئولیت بخشیده، آنها را متعهد کرده و شهروندان را به مشارکت می خواند. یکی از زیرمجموعه های این حفاظت فراگیر شامل تحلیل بافت مجموعه های شهری و روستایی برای بازشناخت شالوده های فضایی - کالبدی، کاربری های پیچیده آنها و ویژگی ها یا مشخصات کالبدی، فضایی مکان های معمولی می شود.

۳- شناخت عوامل اجتماعی مؤثر در سیاست گذاری اقدامات حفاظتی فراگیر و جامع با این هدف که حفاظت به معنای ادغام میراث فرهنگی و کالبدی در زندگی اجتماعی است. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴)

در سال ۱۹۷۶، نوزدهمین اجلاس یونسکو در نایروبی به بیانیه ای انجامید که مسائل زیر در آن مطرح شد: در این بیانیه، ضمن انتقاد از شیوه های شهرسازی مدرن و تأثیر منفی آن بر بافت ها و مراکز تاریخی شهری و روستایی، ارائه یک برنامه حفاظتی را در دستور کار خود قرار داده و بر مداخله جامع مرمت شهری در این حوزه و مشارکت مالکان و ساکنان و جلوگیری از جا به جایی مردم بومی از محل سکونت خود تأکید می ورزد. این بیانیه همچنین پیشنهاد می کند که حداقل تغییرات در الگوی سکونتی ساکنان منطقه اتفاق افتاده و الگوهای مرسوم

فقط شامل ساخته های معماری منفرد می گردد بلکه فضای شهری و مناظر را نیز در برمی گیرد». در سال ۱۹۷۲م. باردیگر در کنگره رم^{۲۹} تأکید می شود: «... اصالت و شخصیت کلی ارگانیزم های شهری باید مورد حفاظت قرار بگیرد ...».

در همان سال، ضمن سومین اجلاس کمیته ایکوموس در بوداپست، بیانیه ای صادر شده که بر اهمیت مجموعه های تاریخی و قدیمی به صورت بخشی از محیط انسانی تأکید دارد. هدف اصلی این بیانیه، تأکید بر استفاده از معماری معاصر در مجموعه های ساختمانی و باز زنده سازی ابنیه یا بافت با عملکرد مناسب است. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴)

در ژوئیه ۱۹۷۳م. در کنگره ایکوموس^{۳۰} در شهر تاریخی زوریخ^{۳۱} سوئیس^{۳۲}، سال ۱۹۷۵م. را به عنوان سال اروپایی ذخائر معماری اعلام کردند و قرار شد، بررسی جامعی تحت عنوان «آینده ای برای گذشته ما» صورت بگیرد. برخی از مهمترین خواسته های کنگره ایکوموس به شرح زیر بود:

- شناخت حقایق ناشی از آگاهی و توجه عامه به ارزش اجتماعی معماری.

- شناخت آمادگیها و استقبالی که جامعه نوصنعتی پیشرفته اروپا به خصایص فرهنگی ویژه اش از امر حفاظت و احیای بناها و محوطه های تاریخی خواهد کرد.

- نحوه یا نحوه های همکاری و مقابله مقامات مسئول دولتی محلی با این فعالیت جدید در توفیق یافتن به امری که هدفش اجرای بعضی طرح های نمونه است. (پورجعفر، ۱۳۸۳)

کنگره آمستردام^{۳۳} در سال ۱۹۷۵ تدوین منشور اروپایی ثروت معماری^{۳۴} را در دستور کار قرار داد. این کنگره بر ملاحظاتی تأکید داشت که برخی از آنها عبارتند از:

- ثروت معمارانه اروپایی شامل ساختمان های با ارزش استثنایی منفرد و فضاهای محیط بر آن و محاط

خ- کارهای خاص و گوناگونی که شهر یا منطقه شهری در طول زمان به دست آورده است.

علاوه بر آن، این منشور بر لزوم مشارکت ساکنین و مداخله آنان در حفاظت شهرها تأکید داشته و حفاظت شهر تاریخی را مستلزم دوراندیشی، یک رهیافت منظم و انضباط عمل می‌داند. (غنی و همکاران، ۱۳۸۶)

بیانیه مکزیکوسیتی، در سال ۱۹۹۹م. در دوازدهمین مجمع عمومی ایکوموس در مکزیکوسیتی^{۳۶} ارائه شد. این بیانیه بر مفهوم جامع و جهانی میراث و تعامل آن با گردشگری تأکید دارد و آن را وسیله‌ای برای تبادل فرهنگی تلقی می‌کند. طبق این بیانیه فعالیت‌های گردشگری و حفاظتی در بافت‌ها و مجموعه‌های تاریخی باید با احترام بر علایق، سنن و خواست‌های مردم محلی و منطقه‌ای در جهت ارتقای سطح زندگی آنان همراه شود و این گونه اقدامات را می‌توان در قالب برنامه‌های آموزشی، تشریحی و تفسیری به انجام رساند. برخی اصول پیشنهادی این بیانیه عبارتند از: - ارزیابی میراث طبیعی، فرهنگی، تاریخی و هنری در دل توسعه پایدار و صنعت گردشگری. - ارزیابی مداوم اثرهای گردشگری بر مجموعه‌های میراث فرهنگی و تاریخی. - توجه به حرمت مکان‌ها، فعالیت‌های معنوی و سنت‌ها و هدایت گردشگران برای احترام بدین ارزش‌ها از طریق اطلاع رسانی مداوم. همین بیانیه در سال ۲۰۰۰م. مصوب دوازدهمین مجمع عمومی ایکوموس در مکزیکو به منظور حفاظت از میراث ساخت و سازهای بومی تدوین شد. این بیانیه، میراث ساخت و سازهای بومی را نمایانگر زندگی معاصر، سند تاریخی جامعه و بخشی از منظر فرهنگی می‌داند و معتقد است که آنها در معرض خطرند. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴)

و مطلوب در نوسازی در بافت‌های تاریخی رعایت شوند.

در سال ۱۹۸۲م. و در سومین اجلاس کشورهای آمریکایی بیانیه ترینیدا^{۳۵} از سوی کمیته مکزیکوی ایکوموس در ترینیدا تنظیم شد. این بیانیه، حفاظت، بهسازی و باززنده سازی سکونتگاههای کوچک با مشارکت مردم را به عنوان وظیفه اخلاقی دولتمردان و مردم تلقی می‌کند. در این بیانیه، انجام کلیه اقدامات رفاهی، متناسب با سنت‌ها و شیوه‌های زندگی ساکنان در دستور کار قرار گرفته است. این بیانیه، بر باززنده سازی سکونتگاه‌های کوچک، تداوم معماری بومی و استفاده از مصالح محلی (بوم آورد) تأکید دارد. (حبیبی و مقصودی، ۱۳۸۴)

منشور حفاظت از شهرها و مناطق شهری تاریخی (اکتبر ۱۹۸۷ - ایکوموس) بر لزوم حفظ و مراقبت از مناطق شهری تاریخی بزرگ و کوچک شامل شهرها، شهرستان‌ها و مراکز یا محله‌های تاریخی به اضافه محیط طبیعی و یا ساخته دست بشر تأکید کرده و اصول زیر را در این رابطه بیان می‌دارد:

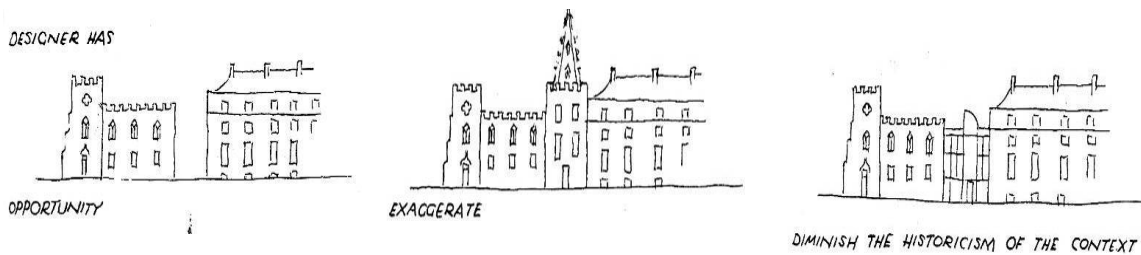
- خصوصیات که باید حفظ شوند، ویژگی تاریخی بودن شهر یا منطقه شهری و همه عناصر مادی و معنوی که این ویژگی را متجلی می‌سازند، دربرمی‌گیرند. بخصوص:

الف- الگوهای شهری که با معابر و خیابان‌ها مشخص می‌شود.

ب- ارتباطات بین ساختمان‌ها و فضاهای سبز و باز.

ج- شکل ظاهری - داخلی و خارجی - ساختمان‌ها که با مقیاس، اندازه، سبک، مصالح ساختمانی، رنگ و تزئینات مشخص می‌شود.

ح- ارتباط میان شهر یا منطقه شهری و محیط اطراف آن، هم محیط طبیعی و هم محیط ساخته دست بشر.



تصویر شماره ۲-۲- کاهش یا افزایش متن تاریخی (وارن، ۱۹۹۸)

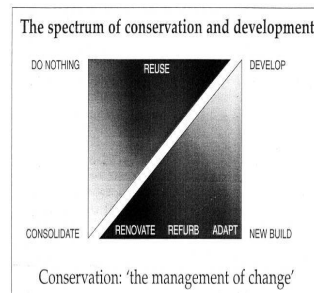
تمایل افزونی برای پایداری با محیط اطرافمان حس می‌گردد، تمایلی برای حفظ اشیاء و مکانهایی که با آنها رشد نموده و آشناییم و نسبت به آن احساس هیجان و عشق داریم.

در هنگام کار با محیط تاریخی، نیازمند حساسیت به ریشه‌ها هستیم. هدف، حفظ ارزشهای گذشته است، در حالی که آمادگی تغییر بعضی اجزاء به منظور درج اجزای جدید برای انطباق یافتن با الگوهای نوین فعالیت، تکنولوژیهای در حال توسعه و امکان ادامه زندگی بنا و بافت فراهم می‌گردد. به عبارت دیگر، طراح خوب، تغییر و تعدیل را به گونه‌ای مدیریت می‌نماید که نه تنها گذشته را حفظ نماید، بلکه چیزی را به درک ما اضافه نموده در عین حال که موقعیتهایی را برای آیندگان می‌گشاید؛ چرا که بناها و بافتهای تاریخی برای زنده ماندن نیازمند آن هستند که مورد استفاده قرار گیرند. بافت جدید و قدیم را بایستی در هم تنید و بافت تا به فرایندی فراتر از صرفاً استفاده مجدد از بافت دست یازید. (ورتینگتن، ۱۹۹۸) ۳۷

شهرها در طول تاریخ، تغییرپذیری داشته‌اند و بقای شهرها همراه با استمرار زندگی روزمره شهروندان صورت گرفته و تغییر شکل واحدهای معماری - شهری توانسته است تضمین کننده بقای موجودیت و تداوم زندگی مدنی باشد. این مطلب در مورد شهرهای ایران اهمیت ویژه‌ای دارد و می‌تواند به عنوان یکی از ویژگی‌های شهری ایران در دوران

ضوابط کلی طراحی

از مطالعه منشورها و بیانیه‌ها چنین برمی‌آید که از بین تمامی مسایل گوناگون مطرح در حوزه مداخلات



تصویر شماره ۱- طیف حفاظت و توسعه (ورتینگتن، ۱۹۹۸)

معماری و مرمتی در بافت‌های تاریخی، بخش‌هایی بین تمامی این بافت‌ها و مناطق (صرف نظر از اقلیم، فرهنگ و پیشینه تاریخی آنها) مشترک هستند. این مسایل که به عنوان ضوابط کلی طراحی در حوزه معماری و مرمت بافت تلقی می‌شوند، از دیدگاه نظریه پردازان مورد بررسی قرار می‌گیرد:

- **مدیریت تغییر:** به هنگام تفکر در بافت‌های قدیمی شهرها، چیزی که به صورت جداناپذیری از آن در ذهن خطور می‌نماید، مسأله زمان و گذشت زمان است. گذر زمان نیز به نوبه خود عجین با تغییر است. تغییر یک عامل، موجبات تغییر در دیگر عوامل وابسته را فراهم می‌نماید. بنا براین، نیاز به مدیریت این تغییر امری است که نباید نادیده گرفت. مسأله دیگر بافت‌های قدیمی امر توسعه و طراحی معماری در کنار این بافت‌هاست. برای انطباق با تغییر فزاینده،

در هنگام طراحی توجه به خصوصیات متن تاریخی مشتمل بر مقیاس، توده، بافت، فرم حجمی و سبک، حائز اهمیت هستند. سبک بنا آشنایی و مأنوس بودن را منعکس می نماید و کیفیت سبک بستگی به طراحی خوب معماری، یکپارچگی، بافت و شالوده، حجم و توده، ترکیب بندی و ریتم دارد. در ارزیابی طراحی یک بنا باید بیشتر به کیفیت آن توجه نمود نه به سبکی ویژه.

- پیوستگی: تمامی سیاستگزاران بر لزوم حس پیوستگی از پرسپکتیوهای مختلف، فارغ از هر گونه سبک، محیط، مشتریان و طراحان، تأکید می کنند. نکات برجسته ای که در مورد پروژه های جدید انجام یافته در نواحی مهم تاریخی قابل تأمل است، این است که همگی در عین توجه به تاریخ، به واژگان معماری قرن بیستم نیز توجه نموده اند؛ به گونه ای که می توان گفت: معماری مدرن امروزی دیگر قطع رابطه با گذشته و سنت ها نیست. (ورتینگن، ۱۹۹۸)^{۴۰}

- یکپارچگی: در حین ایجاد هر تغییری، حفظ یکپارچگی اصلی است که عمیقاً تمامی دیگر جنبه های طراحی را تحت تأثیر قرار می دهد. بدون یکپارچگی، کیفیات مقیاس، بافت، رنگ، تناسب و جزئیات کاربردی محدود خواهند داشت. البته واضح است بنایی که تمامی این ضوابط را دارا باشد، مقبولیت بیشتری در متن تاریخی پیدا خواهد کرد. اما فقدان یکپارچگی موجب کج فهمی می گردد. بنابراین، هر ساخت و سازی که اجازه نوآوری و خلاقیت را داده و در عین حال کمترین آسیب بصری را موجب گردد، به ایده آل ها نزدیک تر است.

- زیبایی: اساسی ترین ضابطه به اعتقاد کانتاکزینو - که ابتدا و انتهای هر گونه ضابطه ای است، زیبایی است. دیگر ملزومات عبارتند از:

بیان صحیح از عملکرد بنا؛ یکپارچگی یا صداقت در ساخت؛ سادگی طراحی که در عین اینکه به نیازها

رشد بازرگانی و توسعه صنایع دستی مورد بررسی قرار بگیرد. تغییرپذیری فضای شهری در ذات شهر قدیمی با ارزشی که به دست ما سپرده می شود، وجود دارد. شهر قدیمی که به دلیل پذیرفتن فعل و انفعالات گوناگون در فضای کالبدی اش، توانسته موجودیت حیاتی خود را پایدار نگه دارد، چگونه خواهد توانست از امروز به بعد تحت حفاظت مطلق قرار گرفته و تغییر شکل فضای کالبدی خود را متوقف سازد؟ (فلامکی، ۱۳۸۴)

- دریافت مضامین نهفته در بافتهای تاریخی: در توجه به بافت های تاریخی می باید به مفاهیم و مضامین نهفته در آنها دقت نمود، نه اینکه صرفاً به تقلید از این آثار پرداخت و لباس و پوشش سبکی تاریخی را به ساختمانها پوشاند که مضافاً موجب تحریف در زمان ساخت شده و تعلق بافت تاریخی را نیز فراهم خواهد آورد (وارن، ۱۹۹۸)^{۳۸}. در عین حال، نمی باید این تأثیر و دستیابی به تعادل با بافت قدیمی، مانع نوآوریهای معماری گردد.

مسئولیت طراحان: طراحان با حساسیت نسبت به محیط تاریخی، مسئولیت بزرگی را نسبت به کار خویش حس خواهند نمود. حس این آگاهی که کارشان می تواند بر زمان ظاهر در تاریخ که محیط آن را آشکار می سازد، تأثیر گذار باشد. اگر طرح بی جهت تاریخی باشد، ممکن است باعث شود محیط بیش از حد تعادل، ظاهری تاریخی بیابد. بالعکس اگر مصالح جدید و مخل تزریق گردد کیفیت تاریخی محیط کاهش خواهد یافت. بنابراین، قدرت طراحان در این است که با حس مسئولیت، احترام به شخصیت ویژه محیط و نگرش اصولی نسبت به تغییر، توسط کاهش یا افزایش متن تاریخی، موجبات بهبود بافت را فراهم آورند. (وارن، ۱۹۹۸)^{۳۹}

وجود هر زمینه تاریخی الگوهای پیچیده ای از تأثیرات و فشارهایی را بر اطرافش ایجاد خواهد نمود.

بناهای مدرن جای آن خالی است. عموماً در بناهای مدرن جزئیات غایب هستند و بنا خالی از مدلسازی یا مفصل بندی است که همین امر موجب فقر معماری مدرن می شود.

ج - سادگی: دیگر کیفیت معماری وابسته به زیبایی، سادگی است. زیبایی با حقیقت و سادگی عجین است، ولی الزاماً هر چه ساده باشد زیبا نخواهد بود. روبرت و توری^{۴۲} در کتاب «پیچیدگی و تضاد در معماری» اینگونه اظهار می دارد: تعریف زیبایی معادل سادگی است و جسم زیبا هیچ بخش زائدی نخواهد داشت. از نظر ابه لاگیر نیز سادگی با صداقت عجین است به مانند طبیعت که «آشکار»، «با صداقت» و «راستگو» است. (کانتاکزینو، ۱۹۹۸)^{۴۳}

د- هماهنگی: ایجاد هماهنگی موضوعی وابسته به ارتباط و نسبت است. خلاقیت می تواند اجزای متفاوت قدیم و جدید را به کلّیتی واحد تبدیل کند. یک بنا می تواند درون خودش هماهنگ باشد و یا با ابنیه همجواریش هماهنگ گردد. همچنانکه می تواند با ابنیه مجاورش در تضاد باشد، در حالی که درجات متفاوتی از تضاد وجود دارد. بر طبق نظر استراوینسکی «تضاد، المانی از تنوع است، اما توجه ما را تقسیم می کند. ایجاد تضاد به طور مشابه نیز ایجاد شده تا تشنه وحدت باشد». (استراوینسکی، ۱۹۷۴)^{۴۴} ثبات و سازگاری، نظم و قاعده، آداب و رسوم و قواعد یک خیابان یا میدان، یا هم جنسی و یک جوری یک ناحیه باید در هر کار جدیدی مورد احترام قرار گیرد؛ و برای نشان دادن این احترام، لازم است ابتدا کیفیات مکان مورد شناسایی، ارزیابی و درک قرار گیرد، همچون خصوصیات ارتفاع، توده و حجم و خطوط محیطی ضروری است، قبل از اینکه به درمان نما پرداخته شود. اغلب اوقات، مناسب ترین و هماهنگ ترین طراحیها کاملاً معمولی هستند، مانند

پاسخگو است، بخش زائدی را نمایش نمی دهد و بالاخره هماهنگی که هم در درون بنا و هم در ارتباط با محیط شهری گسترده تر اطرافش، مورد نیاز است.

وی علیرغم دیگر نظریات رایج، بازگشت به سبکهای بومی اولیه و استفاده از مصالح سنتی را راه حلی مؤثر ندانسته و بر حفاظت از مقیاس، بافت و هماهنگی تأکید می نماید. (کانتاکزینو، ۱۹۹۸)^{۴۱}

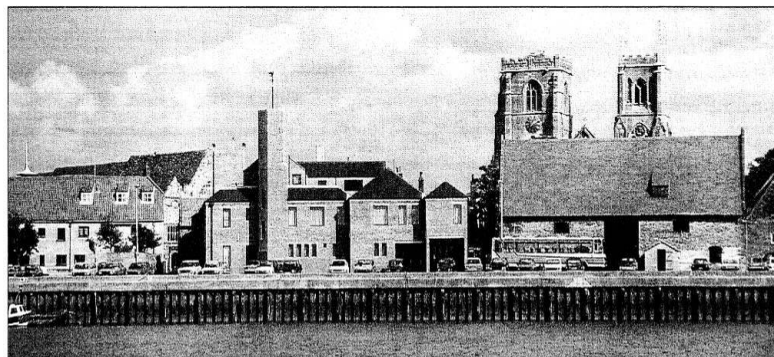
الف - راستی و حقیقت: راستی، دارای جنبه های گوناگون است. بیانی صادقانه از عملکرد یک بنا که ما را قادر می سازد تا آن را آنچنان که هست، تشخیص دهیم. طراحی نماهایی که نمایانگر پلان و مقطع بنا و منعکس کننده وحدت فضایی داخلی هستند.

ب - یکپارچگی: وجه دیگری از راستی، یکپارچگی یا درستکاری است. به طور نمونه اگر ضوابط معماری سنتی در اتصال بخش های مجزا، مفصل بندی را رعایت می کند، ساختمانهای جدید نیز می توانند این ضوابط را در مجموعه ساخت و ساز خود رعایت نمایند. یا به طور مثال، نیازمند آن هستیم تا عملکرد بنا را بشناسیم، طریقی که بنا به نیازهای به خصوصی همچون کارآیی انرژی پاسخگوست، شیوه ای که بنا ساخته می شود، مصالحی که با آن ساخته می شود و گونه ای که در پلان کلی ناحیه جایگزین می گردد. طراحی، علاوه بر نما، پلان و مقطع را نیز شامل می گردد. یک نما، باید نه تنها به خیابان یا میدان روبروی خود توجه کند، بلکه باید با پلان و مقطع پشت خود نیز ارتباط داشته باشد. نمایی که حقیقت را پنهان کند یا سعی در فریب دادن نماید، آشکارا مانعی است در جهت ادراک و تقدیر آن.

جزئیات در معماری مدرن شبیه تزئینات یا دکوراسیون در معماری سنتی است. قوانین معماری سنتی در طی سالیان به تزئینات نقشی فراتر داده و در عین لذت بخشی به چشمان بیننده، بالاخص در درون بنا، حسی از نظم و مقیاس ایجاد می کند که در

تعبیر فیلسوف برجسته لیونل تیریلینگ^{۴۸} راه حل های بسیاری برای ارائه گسترده تر مفهوم و اهمیت آن در

دادگاه طراحی شده توسط لئونارد ماناسه. (کانتاکزینو، ۱۹۹۸)^{۴۵}



تصویر شماره ۲-۳. دادگاه مرکز کینگز لین (کانتاکزینو، ۱۹۹۸)

مبحث حاضر (این پژوهش) وجود دارد. اول این که اصالت را می توان مشخصاً به تعلق داشتن به شخص، جامعه، مکان و زمان خاصی تعبیر کرد. ایده اساسی دیگری را که در هر کار به عنوان درون مایه اساسی و معیاری برای اصالت مطرح می کند، نقش مایه اصلی است که مکرراً در اثر به کار گرفته می شود. به طور جامع تر، این مبحث می تواند نشان دهنده کل یک منطقه و یا شیوه زندگی باشد. به عنوان نمونه، شهر اصفهان لبریز از نقش مایه ها است که در بازارها، میدان ها و باغ هایش و به طور کلی در روش زندگی مردمانش حضور دارد. به طور خلاصه می توان گفت: کارهای اصیل نقش مایه هایی درون دارند که نه فقط برای ادراک خود کارها، بلکه به خاطر واقع شدن در مکانی خاص و در زمانی خاص نقش اصلی دارند. اینگونه نقش مایه های تکرار شونده، می توانند مافوق زمان، مکان و بدون از دست دادن اهمیت خود حتی زمانی که به طور سطحی تغییر می کنند یا به روز می شوند، وجود داشته باشند. به طور مثال، ویژگی های ضروری درونی و فضایی طراحی شهری حتی اگر به گونه های مختلف و به طور سطحی ارائه شود، می تواند از صفت مشابهی بهره مند باشد. به طور واضح، این کاربرد از مکانی به مکان دیگر متفاوت

- سنت و هویت: رویکرد مداوم به نوحواهی و مدرنیسم زائیده نیازهای اجتماعی و اقدامات مقطعی و شتابزده است و حوزه و محدوده ساختار سنتی را با تغییرات عمده روبه رو ساخته است. (کیانی، ۱۳۸۵) در طراحی نوین در محوطه های تاریخی توجه به سنت ها بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که به عنوان نیروی محرکه شهر عمل می کند. معماران قدیمی، بر اتصال خود با تاریخ، تأکیدی فراوان داشتند و تلاش کردند تا تاریخی تصویری را باز آفرینی نمایند و در عین نگاه به گذشته مدرن نیز داشتند. (آدام، ۱۹۹۸)^{۴۶} پیتر جی رو، در این ارتباط به سنت و اصالت پرداخته و معتقد است: «سنت می تواند شامل معیارهایی باشد، برای این که استفاده از چه چیزی در بافت، «درست» و «مناسب» است. اگر بخواهیم در معنای آن دقیق تر شویم، سنت از کلمه لاتین «ترادیتی - یو»^{۴۷} سرچشمه گرفته که در رم باستان تا حدودی به معنای انتقال از زمانی به زمان دیگر، راهنمایی دادن و تا حدودی راهنمایی مفید ارائه کردن است. در بسیاری از موقعیت ها، سنت با این مفهوم وام گیری از گذشته در اکثر موارد - اما نه همیشه - ایفای نقش خواهد کرد. اصالت، بدون شک ارزش و هدفی پسندیده برای طراحی شهری در بافت سنتی در هر زمانی است. به

شیوه‌های مدیریتی و برنامه‌ریزی در برخورد با بافت‌های تاریخی است. از این رو تلاش شده، تا نیازها و کمبودهای مدیریتی و کالبدی موجود در محدوده بافت‌های تاریخی مورد تأکید قرار گیرد.

به طور عمده، در حال حاضر، بافت‌های تاریخی درون شهری کشور با مشکلات عمده‌ای در حوزه کالبد معماری، منظر، شبکه دسترسی‌ها، یکپارچگی درونی بافت و مالکیت ابنیه درگیر هستند. البته، مسائل ریزتر و فراوان‌تری نیز به چشم می‌خورد که گاه در مناطق مختلف به شکل‌های گوناگون بروز پیدا کرده‌اند. البته، بسیاری از آنها از همین چند مسأله عمده مطرح شده سرچشمه می‌گیرند. لذا در این پژوهش، رویکرد عمده بر مسایل عمومی‌تر استوار شده و جداولی جهت بررسی و ارائه راهکارهای بین‌المللی در رابطه با آنها تنظیم گردیده است.

- **وجه خاص طراحی:** وجوه خاص طراحی

معماری در برخورد با بافت‌های تاریخی را می‌توان به شرح زیر بیان نمود:

۱) کالبد معماری در بافت تاریخی

الف) گونه‌شناسی

ب) الگو

ج) مواد و مصالح

د) دانه‌بندی

و) عرصه و اعیان

ه) جزئیات معماری

ی) هماهنگی با محیط طبیعی پیرامونی

۲) پیوستگی و یکپارچگی بافت تاریخی و بافت

پیرامونی ملحق به آن

۳) کاربری‌های موجود و ملحق به بافت:

الف) معیشت

ب) تطابق با محیط اطراف

۴) شبکه دسترسی‌های بافت تاریخی

۵) منظر بافت تاریخی

خواهد بود و این که دستورالعمل خاصی برای پیروی در تمام نقاط وجود ندارد و در هر زمینه‌ای باید به ارزش‌های درونی‌اش توجه کرد، واضح است. (جی رو، ۱۳۸۴)^{۴۹}

تجربه بررسی توازن میان حفظ بافت تاریخی و ساخت و ساز جدید در شهر بوستون^{۵۰}، نشان داد: ممکن است شایستگی بناها در اصالت تاریخی شان باشد و نشانه آن هم سنت گرای ضابطه‌مند در اجزا و عناصر آنهاست. ترکیب‌بندی‌های استوار از آجر قرمز با پوسته نازکی از تزئینات و یک یا دو برگبر^{۵۱} یا گچبری در بالای ورودی و برای اقلان نیازهای «سبک بوستون» پدید آمدند. این تزئینات اگر که سنت‌گرایی مصنوعی نباشند، معماری بوستون را بسیار لطیف ساخته‌اند. (کریگر، ۱۳۸۴)^{۵۲}

اصول و ضوابط مدون طراحی در بافت تاریخی

لزوم توجه و به کارگیری منشورها و آیین‌نامه‌ها در حوزه اجرا و به خصوص در برخورد با بافت‌های تاریخی امری بدیهی است، اما اینکه تا چه اندازه این دستورالعمل‌ها به کار گرفته می‌شوند و مسئولین و مجریان شهری به آنها پایبند هستند، مسأله دیگری است. در نگاه کلی آنچه به عنوان یک اصل فراموش شده به چالش گذاشته می‌شود، کاربردی کردن همین دستورالعمل‌ها در برنامه‌ریزی بافت‌های تاریخی شهری است. وفاداری به دستورالعمل‌های ذکر شده و بومی کردن آنها براساس نیازهای موجود در یک بافت تاریخی، باید به عنوان یک هدف در دستور کار هر برنامه‌مردمی و حفاظتی بافت قرار گیرد. در این پژوهش، جهت نیل به این هدف، به بررسی وجوه خاص طراحی در محیط‌های تاریخی پرداخته شد. در ادامه اصول و ضوابط مرتبط با این وجوه مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. در این استخراج و انطباق، نکته اساسی که مورد توجه قرار دارد، کاربرد

الف) تراکم
ب) پراکندگی
- ضوابط و استانداردهای مدون:

ج) خط آسمان
۶) مالکیت ابنیه در بافت‌های تاریخی

جدول شماره ۱. ضوابط و دستورالعمل‌های طراحی معماری در بافت‌های تاریخی در تطبیق با وجوه خاص طراحی معماری در آنها

ضوابط و استانداردهای مدون	وجوه خاص طراحی
لزوم حفظ الگوهای معماری سنتی در طراحی در بافت‌های تاریخی هماهنگی با محیط طبیعی و مقوله زیست محیطی و جغرافیایی هماهنگی با محیط تاریخی حساسیت به ریشه‌ها لزوم مدیریت تغییر با گذشت زمان توجه به زیبایی بافت، سادگی طراحی در عین توجه به نظم، وحدت، ارتباط و وابستگی، تعادل و هماهنگی و پرهیز از تضاد زیاد توجه به شکل و فرم و ترکیبات به کار رفته در ابنیه و بافت پیرامونی آنها	کالبد معماری الف) گونه شناسی ب) الگو ج) مواد و مصالح د) دانه بندی و) عرصه و اعیان ه) جزئیات معماری ی) هماهنگی با محیط طبیعی پیرامونی
حفاظت به شکل زمینه گرا (هماهنگی جدید با قدیم) اصالت و شخصیت کلی ارگانیزم‌های شهری باید مود حفاظت قرار بگیرد. حفاظت فراگیر: شامل تحلیل کالبدی-فضایی و بازساخت شالوده‌های آن کیفیت دوباره بخشیدن به محله‌های کهن بدون دگرگونی‌های اساسی در ترکیب اجتماعی ساکنان دقت در مضامین نهفته در بافت تاریخی لزوم ایجاد یکپارچگی در متن تاریخی	پیوستگی و یکپارچگی

جدول شماره ۲. ضوابط و دستورالعمل‌های طراحی معماری در بافت‌های تاریخی در تطبیق با وجوه خاص طراحی معماری در آنها

ضوابط و استانداردهای مدون	وجوه خاص طراحی
توجه به ارزش‌های اجتماعی معماری و شناخت حقایق ناشی از آگاهی عامه به این موضوع توجه به کار و ویژه‌های گوناگونی که منطقه شهری در طول زمان به دست آورده است توجه به کاربری‌های هماهنگ با کالبد تاریخی توجه به اصل تغییر در نوع معیشت ساکنین بافت اجرای فعالیت‌های گردشگری و حفاظتی در بافت‌ها و مجموعه‌های تاریخی با احترام بر علایق، سنن و خواست مردم محلی در جهت ارتقای سطح زندگی آنان کاربری که بتواند بخشی از نیازهای خدماتی مورد نظر را تأمین کند هماهنگی با محیط و اقلیم حفظ مناسبات زیستی اصیل و پرهیز از تغییرات دستوری	۳- کاربری الف) معیشت ب) تطابق با محیط اطراف
حفظ الگوهای شهر تاریخی شامل شبکه معابر و خیابان‌ها حفظ نظام ارتباطی بین محلات و محورهای حرکتی شهر تاریخی (همچون بازار و ابنیه عمومی) تقویت میدل‌ها و کاتالیزورها مدیریت ترافیک به جای مهندسی ترافیک صرف تأمین پارکینگ‌ها و توقف گاه‌های موقتی و دائمی	۴- شبکه دسترسی
لزوم حفظ پیوستگی در خط آسمان نهایی لزوم حس پیوستگی از پرسپکتیوهای مختلف ایجاد ارتباط بین ساختمان‌ها با فضاها، سبز و باز توجه به سنت‌ها به عنوان نیروی محرکه شهرها	۵- منظر بافت تاریخی الف) تراکم ب) پراکندگی ج) خط آسمان
تدوین و تنظیم قوانین متناسب در راستای اهداف حفاظت و احیای بافت تشویق و ایجاد انگیزه در ساکنین بومی بافت‌های تاریخی جهت حفظ ارزش‌های بومی بافت و جلوگیری از خروج آنان از بافت تاریخی	۶- مالکیت

تغییرات پیش آمده است. عدم برنامه ریزی صحیح و بی توجهی به روند روزافزون ساخت و سازها و تغییرات بی برنامه ای که در بافت های تاریخی فرسوده پیش می آید، سبب تخریب بیش از اندازه این محدوده ها شده است تا جایی که این بافت ها امروز خود، یکی از ناهنجاری ها و معضلات شهری به حساب می آیند، به جای اینکه یک عنصر ارزشمند، پویا و تأثیرگذار در ماهیت شهری باشد.

اصول و ضوابط استخراج شده در این پژوهش، گامی کوچک در جهت نظام مند ساختن طراحی ها و مداخلات جدید در بافت های تاریخی است. رعایت این اصول و به خصوص بومی ساختن آنها، در راستای نیازهای محلی و جغرافیایی هر منطقه می تواند تأثیر بسزایی در روند حفاظت شهرهای تاریخی رو به نوزایی درون بافتی داشته باشد. ارائه ضوابط این چنینی و تدقیق جزئیات اصول طراحی معماری برگرفته از هویت بومی معماری و شهرسازی منطقه، مهم ترین گامی است که امروز باید در برنامه های مدیریتی و حفاظتی این بافت ها گنجانده شود.

نتیجه گیری

توجه به بافت های تاریخی به عنوان قلب تپنده و ساختار اصلی شهرهای تاریخی، مسأله مهمی است که گاهی در برنامه ریزی طرح های جامع و توسعه های شهری نوین به فراموشی سپرده می شود. این که ماهیت تاریخی، فرهنگی، معماری و در یک کلام زیست بومی یک سرزمین به جرم کهنه شدن و عدم تطابق با پیشرفت های روز محکوم به زوال و نابودی شود، اتفاقی است که امروز به وفور در شهرهای تاریخی کشور پیش می آید. ادامه این روند یعنی فراموشی، بی هویتی و از دست دادن تمامی تعلقات بومی و فرهنگی.

در بررسی دیدگاه های مجامع جهانی به مسأله ارزش های تاریخی موجود در بافت تاریخی شهرها، سعی شد تا با مرور این ارزش ها، به راهکار مناسبی در برخورد و حفاظت از آن دست پیدا کرد. بنابراین اصول و ضوابط طراحی معماری در بافت های تاریخی به عنوان یک اصل مطرح شد تا از این راه بتوان به مقوله حفاظت هدفمند پرداخت.

ضعف اصلی موجود در بافت های تاریخی شهری، عدم هماهنگی این محدوده ها با پیشرفت ها و نیازهای نوین شهری، فرسودگی کالبدی و جاماندگی از

یادداشت ها:

- 1- Worthington
- 2- Heritage-conservation
- 3- The international preservation community
- 4- Building theoretical consensus
- 5- Heritage inventories
- 6- Site management
- 7- New heritage
- 8- Cultural landscapes
- 9- Sacred sites
- 10- Vernacular settlements
- 11- Built heritage
- 12- G.F.Araoz
- 13- Protection
- 14- Preservation

- 15- Restoration
- 16- Reconstruction
- 17- Conservation
- 18- Contextualism
- 19- Re-interpretation
- 20- Critical Re-interpretation
- 21- Juxtaposition
- 22- Hybridization
- 23- Gradation
- 24- P.G.Rowe
- 25- Athens
- 26- Gubbio
- 28- UNESCO
- 29- Venice
- 30- Rome

- | | |
|--|---------------------|
| 31- ICOMOS | 42- Contacuzino |
| 32- Zurich | 43- Robert Venturi |
| 33- Switzerland | 44- Contacuzino |
| 34- Amsterdam | 45- Stravinsky |
| 35- Architectural Heritage | 46- Contacuzino |
| 36- Tlaxcala | 47- Adam |
| 37- 12 th General Assembly Mexico | 48- traditio |
| 38- Worthington | 49- Lionel Trilling |
| 39- Warren | 50- P.G.Rowe |
| 40- Warren | 51- Boston |
| 41- Worthington | 52- motif |
| 27- Alex Krieger | |

منابع و مآخذ

- ۱- جی.رو، پیتز، (۱۳۸۴)، گفتگوی جهانی: طراحی شهری در بافتهای تاریخی در زمان حاضر، مجله آبادی، شماره ۴۹، ۶ و ۷.
- ۲- حبیبی، سید محسن و ملیحه مقصودی، (۱۳۸۴)، مرمت شهری (تعاریف، نظریه‌ها، تجارب، منشورها و قطعنامه‌های جهانی، روشها و اقدامات شهری)، تهران، دانشگاه تهران.
- ۳- کریگر، آلکس، ترجمه: مزدک مزدی، (۱۳۸۴)، تداوم، گسترش و باز تعریف سنتهای شهرسازی (جستجوی توازن میان حفظ و توسعه در بوستون)، مجله آبادی، شماره ۴۹، صص ۲۲-۳۰.
- ۴- پورجعفر، محمدرضا، (۱۳۸۳)، مبانی بهسازی و نوسازی بافت قدیم شهرها، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.
- ۵- غفاری، علی و مهبان کتابی، (۱۳۸۴)، معماری جدید در بافت سنتی طراحی دانشکده هنر و معماری در بافت قدیم بوشهر، فصلنامه شهرسازی و معماری آبادی، شماره ۴۹، صص ۶۶-۸۱.
- ۶- کیانی، مصطفی و گلزار یونسی، (۱۳۸۵)، طراحی در محدوده‌های تاریخی و نگرشی بر یک طرح باززنده سازی در مجموعه تاریخی شوشتر، فصلنامه شهرسازی و معماری آبادی، شماره ۵۱، صص ۷۴-۷۹.
- ۷- اهری، ز، م. حبیبی، (۱۳۷۴)، زبان طراحی شهری در شهرهای کهن، مجموعه مقالات تاریخ معماری و شهرسازی ایران ارگ بم - کرمان، ج ۱، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ۸- حبیبی، ک. و ا. پوراحمد، و ا. مشکینی، (۱۳۸۶)، بهسازی و نوسازی بافت‌های کهن شهری، شرکت عمران و بهسازی شهری ایران.
- ۴- غنمی، ا. و ی. صمدی، و س. چراغچی، (۱۳۸۶)، مجموعه قوانین، مقررات، آیین نامه‌ها و معاهدات سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، معاونت فرهنگی و ارتباطات.
- ۱۰- فلامکی، م. م. (۱۳۸۴) سیری در تجارب مرمت شهری «از ونیز تا شیراز» (چاپ دوم)، نشر فضا.
- ۱۱- کلاتری، ح. و ا. پوراحمد، (۱۳۸۵)، فنون و تجارب برنامه ریزی مرمت بافت تاریخی شهرها، پژوهشگاه علوم انسانی، فرهنگ و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

منابع لاتین

- 1- ADAM, R. (1998) Tradition: the driving force of urban identity. IN WARREN, J., WORTHINGTON, J. & TAYLOR, S. (Eds.) *Context: new buildings in historic settings*. York, Architectural Press.
- 2- CANTACUZINO, S. (1998) Assessing quality: the pertinent criteria for designing buildings in historic settings. IN WARREN, J., WORTHINGTON, J. & TAYLOR, S. (Eds.) *Context: new buildings in historic settings*. York, Architectural Press
- 3- STRAVINSKY, I. (1974) *The poetics of Music*, Harvard, Harvard University Press
- 4- WARREN, J. (1998) The historic context: principles and philosophies. IN WARREN, J., WORTHINGTON, J. & TAYLOR, S. (Eds.) *Context: new buildings in historic settings*. York, Architectural Press.
- 5- WORTHINGTON, J. (1998) managing and moderating change. IN WARREN, J., WORTHINGTON, J. & TAYLOR, S. (Eds.) *Context: new buildings in historic settings*. York, Architectural Press.
- 6- Araoz, G.F. (2008) 'World-Heritage historic urban landscapes: defining and protecting authenticity' APT 2008-Association for Preservation Technology International, 2/3 July, 33-37.
- 7- <http://www.jstor.org> (2008), (2009), (2010)
- 8- <http://www.icomos.org> (2008), (2010)
- 9- <http://www.UNESCO.org> (2008)