درک معماری[۲]

هازل لانوِی. رومَن رانیش

ترجمه: امید راد. جابر دانش

پرسش «معماری چیست» در وهله اول ممکن است آنچنان واضح به نظر برسد که به سختی بتوان یک فصل کامل را به آن اختصاص داد. اکنون و در آینده بحث‌های فراوانی راجع به آنچه در این مقاله می گنجد صورت می‌گیرد. همه ما ایده‌ها و تصورات متعلق به خود را در این زمینه داریم. این فصل درباره مشکلات توضیح معماری به عنوان یک موضوع،و تعیین حد و مرز برای تعریف آن است. این توضیح همراه با نگاه به بعضی از روش‌های شرح معماری در گذشته خواهد بود. همچنین این بخش به بعضی از دلایل و شکستن بعضی تصورات پیشین می‌پردازد.

بنا به نظر لوکوربوزیه معماری « بازی استادانه درست و باشکوه احجام در نور» است. برای او معماری با یک حرف بزرگ A در ابتدای آن، تجربه‌ای احساسی و زیباشناسانه است. اما اگر تعریف ما از معماری منحصراً محدود به آن دسته از ساختمانهایی شود که روحمان را اعتلا می‌بخشد، آنچه به عنوان معماری می‌شناسیم بسیار محدود خواهد بود. با توجه به نگرش کلی، معماری به صورت هنر و علم ساختمان، یا یکی از هنرهای زیبا تعریف می‌شود؛ به این معنی که معماری زیبا در تضاد با هنرهای کاربردی یا صنعتی مانند مهندسی، با هنرهای زیبا سروکار دارد. هنگامی که کریستال پالاس در هایدپارک لندن در ۱۸۵۱ برپاشد از آن به خاطر فضا، روشنی و درخشش آن و به خاطر «صداقت و واقعیت ساخت» تمجید شد. اما « متقاعد شدیم که این معماری نیست. این بنا [یک اثر] مهندسی عالی، و در بالاترین سطحِ شایستگی است؛ اما معماری نیست.» بزرگترین منتقدان و نظریه‌پردازان آن روز مانند راسکین(John Ruskin) و ویلیام موریس (William Morris) در این بحث شرکت کردند. آنها به طور کلی [بر این] اتفاق کردند که فاصله بین معماری و ساختمان می‌تواند به این صورت جمع بسته شود. معماری= هنر+ ساختمان.

این تعریفی است که بعضی مردم امروز نیز با آن موافقند. اما این دوگانگی بین هنر در یک طرف، و سودمندی در طرف دیگر، موضوع ناخوشایندی است. این معادله درباره رابطه بین هنر و سودمندی سخنی نمی‌گوید و از تجربه ما از واقعیت و معمای معماری غفلت می‌کند. چنانچه ما انواع فراوان ساختمان‌هایی را که در قسمت‌های مختلف دنیا وجود دارند ملاحظه کنیم درمی‌یابیم بحث‌های زیادی راجع به آنچه در عنوان معماری می‌گنجد و آنچه که نمی‌گنجد وجود دارد. بسیاری عقیده دارند که بناهای مهم مانند کاخ‌ها، معابد،کلیساهای جامع و قلعه‌ها شامل این عنوان می‌شوند؛ اما درباره شمول کلبه‌ها، گاراژها یا ایستگاه های راه آهن موافق نیستند. پس اگرچه ممکن است از سقفهای کاهگلی پوشیده از خزه و دیوارهای یکدست کلبه‌های روستایی، یا منظری که تیر سقف به همراه گل در خانه‌های رعیتی، آمیخته با چشم‌انداز آفریقایی به وجود می‌آورد، لذت ببریم؛ اما گروهی معتقدند که اینها مصادیق معماری نیستند؛ زیرا به وسیله معماران طراحی نشده‌اند. پس با اینکه این گونه بناها لذت بصری به همراه دارند، ارزش مطالعه معماری برآنها فرض نمی‌شود. این کلبه‌ها و خانه‌های رعیتی مثالهایی از معماری سنتی یا بومی هستند که ایده‌های خاص و نکات زیبا شناسانه ای را ابرازمی‌کنند. آنها آگاهانه طراحی شده‌اند و از الگوهای سنتی ای پیروی می‌کنند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود.

با این همه، معماری بومی معماران منفرد را تحت تأثیر قرارداده است و حقیقتاً الهامی برای نوزایی ملی در انگلیس و آمریکا در دهه ۱۸۸۰ بوده است. این معماری بطور کلی جدا از معماری یادمانی بررسی شده؛ و به عنوان شاخه‌ای از انسان شناسی تاریخ

---

[۲] فصل دوم و سوم از کتاب.

ساختمان یا تاریخ اجتماعی دیده شده است.کتاب «معماری بدون معماران» (Bernard Rudofsky لندن ۱۹۶۵) همانطور که از عنوان آن بر می‌آید، پیشگامی در مطالعه معماری سنتی بود.

به دلیل اینکه معماری موضوعی بسیار وسیع است تلاشهای بسیاری برای محدود کردن آن یا شکستن آن به محدوده هایی که بیشتر قابل سنجش هستند صورت گرفته است. محدود کردن تعریف معماری به معماری عالی یا بناهای یادمانی، مانند کاخ‌ها، قلعه‌ها یا کلیساهای جامع راهی برای تعریف محدوده های موضوع است. بسیاری از کتابهای قدیمی این طرز فکر را به کار برده‌اند. این توضیح محدوده معماری، آنرا به معماری عالی یا کارهای کسانی که به معماران کلیدی توصیف می‌شوند، محدود می‌کند. به این معنی که افرادی که مایل به مطالعه انواع دیگر ساختمانها هستند کاری خارج از محدوده آنچه به عنوان معماری معرفی شده انجام می‌دهند. ساختمان کارخانه‌ها به عنوان باستانشناسی صنعتی و به عنوان نمایی از تاریخ کار و صنعت بررسی می‌شود. ایستگاه های راه‌آهن به عنوان قسمتی از تاریخ مهندسی و حمل و نقل و ساختمانهای قاب فولادی مانند آسمانخراشها یا بناهای فلزی شیشه ای، مانند کریستال پالاس به عنوان تاریخ ساخت و ساز مورد مطالعه قرار می‌گیرند. گروه بندی ساختمانها با توجه به استفاده از آنها مانند قلعه‌ها، کاخ‌ها، کارخانه‌ها یا ایستگاه های راه‌آهن، راه دیگری برای شکستن و محدود کردن موضوع است. مانند گروه بندی آنها با توجه به سبکشان یا مصالح مورد استفاده در ساختمانها.

نقش معمار

بسیاری از ما همعقیده‌ایم که واژه معماری شامل کلیساهای جامع قرون وسطی که در اروپای غربی ساخته شده‌اند می‌شود. اما آیا آنها به وسیله معماران طراحی شده‌اند؟ از شواهد در دسترس، گروهی نتیجه می‌گیرند که این کلیساهای جامع به وسیله راهبان، به عنوان هم کارگر و هم کارفرما طراحی شده‌اند. بقیه بر نقش سربنّا تأکید دارند و مکانیک ساختمان، به خصوص در کلیساهای بزرگ و پیچیده را مهم می‌دانند. بنابراین معمار در عمل به صورت مهندسی تجربی دیده می‌شود.در برداشتی دیگر، خلق کلیساهای جامع به صورت دستاورد هنرمندان گزینش شده بود که مهارت های شخصیشان را ارائه می‌دادند و با هم همکاری می‌کردند. هنوز مباحثه‌هایی درمورد حتی وجود داشتن معماران در قرون وسطی وجود دارد. اگرچه تاریخدانان تفسیرهای متعددی از شواهد و مدارک درباره کسانی که این کلیساهای جامع را ساختند دارند. ما هنوز این بناها را به عنوان معماری می‌شناسیم؛ چه یک معمار درگیر کار بوده باشد یا نه. ما این بناهای باشکوه را به عنوان هنر درک می‌کنیم و منبع سرمایه‌ایی که این بناها با آن ساخته شده و هدفی را که بناها به آن خدمت می‌کنند می‌شناسیم.

کلمه آرشیتکت از معنی یونانی لفظ« سازنده» گرفته شده است. archi به معنای رئیس و tecton به معنای سازنده. تقریباً از ۱۵۰ سال پیش تا زمان اخیر، نقش معمار شامل مساحی و ساختمان سازی، درست مانند مهندسی ارتش و شهری می شده است. ویتروویوس معمار رومی که در اولین قرن قبل از میلاد فعال بود در کتاب ده جلدی تأثیر گذارش De Architectura مجموعه مثالهایی کاملی از مهندسی ارتش و شهری گردآوری کرده است. همین طور معمار مهم رنسانس، پالادیو در کتابش Quattro libri dell Architectura (1570) طرح‌هایی برای مهندسی شهری و همچنین کلیساها، کاخ‌ها، مزارع و ویلاها جمع‌آوری کرده است. تنها با بالا رفتن تخصص در محدوده صنعت ساختمان بود که معمار از تاجرپیشگی دست کشید و به وضعیت و شأن حرفه‌ای دست یافت. جریانی که ریشه‌های آن در غرب به قرن ۱۸ می رسد. در چین منابعی از معماران با اسامی آنها وجود دارد که قدمت آن به قرن دهم میلادی می‌رسد. قدیمی‌ترین فهرست موجود به وسیله lichieh با نام « رساله‌ای در روش‌های معماری» در۱۱۰۳ م چاپ شده است. lichieh در ۱۰۹۲م به عنوان مقام مدیریت ساختمانها و ساخت و ساز کار می‌کرده و معمار تجربی برجسته و نویسنده قابلی بوده است.

در فرانسه جدایی مهندسی شهری و ارتشی به عنوان نظامی جدا از معماری از ۱۷۴۷ آغاز شد. هنگامی که یک مدرسه مهندسی شهری در پاریس به وسیله رودلف پرون Rudolphe perronet برپا شد. در بریتانیا جامعه مهندسان شهری در ۱۷۷۱ برپا گشت. جامعه مساحان در ۱۷۹۲ و انستیتو مهندسان مکانیک در ۱۸۴۷تشکیل شدند. Haward M Colvin در کتاب «مرجع زندگینامه معماران بریتانیایی» ۱۸۴۰- ۱۶۰۰ میلادی (لندن ۱۹۷۸) نام ۱۵۰۰ معمار را فهرست کرده است. از این گروه تنها حدود

۴۰ نفر درگیر ساخت کارخانه‌هایی بودند که ما آنها را به مراحل اولیه انقلاب صنعتی ربط می‌دهیم. این مهندسان بودند که ماشین را اختراع کردند و عمدتاً نیز آنها بودند که سازه‌هایی را برای جای دادن آنها طراحی کردند. دلیل این تغییرات تنها به تحول ساخت بنا که عمدتاً در اواسط قرن ۱۸ اتفاق افتاد ربط نداشت؛ بلکه همچنین با تقسیم رو به گسترش کار در تکنولوژی ساختمان، و گسترش انواع جدیدی از ساختمان مربوط بود.در جریان این تغییرات آنچه ما از واژه «معمار» درک می‌کنیم تغییر کرد.

گسترش حرفه معماری در بریتانیا با پایه گذاری انستیتو معماران انگلیسی به وسیله دونالدسون در سال ۱۸۳۴ و برپایی اولین کرسی معماری در دانشگاه ها آغاز شد. دونالدسون صاحب اولین کرسی معماری در دانشگاه Collegeلندن در ۱۸۴۱شد. انجمن سلطنتی معماران بریتانیایی RIBA برای جلوگیری از پایین آوردن شأن معماران به وسیله عناصر حرفه‌ای آلوده کننده، مانند کارگران، درودگران، کابینت سازان، آهنگران، نقاشان و مقاطعه کاران تاسیس شد. هدف دونالدسون، اولین دبیر انجمن، «بالابردن شخصیت معماران به عنوان مردان با سلیقه، مردان دانشمند و مردان باشرافت در خودمان» بود. استفاده از واژه مردان قابل توجه است. زیرا زنان اجازه ورود به حرفه معماری را تا انتهای قرن ۱۹ نداشتند. تا هنگامی که اِتل ماری چارلز، اولین زن عضو RIBA در ۱۸۹۸ شد. در طول تاریخ هرگز زنان، معماری را تجربه نکرده‌اند. اگر چه سهم آنها تا حد زیادی ناشناخته مانده است. در جوامع روستایی آنها بیشتر اوقات هم معمار و هم کارگر بوده اند؛ و ما هنوز می‌توانیم نمونه های آن را در کشورهای درحال توسعه امروز ببینیم.

معماران قهرمان و معماری قهرمانانه

طبیعت حرفه‌ای معماری با خود تأکیدی بر اهمیت شخص معمار به همراه آورد. تأکیدی که تاکنون ادامه یافته است.در کارگاه‌ها است که دانش‌آموزان معماری یاد می‌گیرند چگونه به فضاهایی که ما درون آن زندگی می کنیم شکل دهند؛ و چگونه محیط اطرافمان را بسازند. در کارگاه ها است که تمرین معماری به عنوان فعالیتی مجرد و منفرد و خلاقانه تلقین می‌شود. معماران بزرگ به عنوان قهرمانانی دیده می شوند که بیشتر اوقات علی رغم مخالفت‌ها و ناتوانی ها در درک اثرشان به تنهایی عناصر مجسمه واری خلق می‌کنند. این دیدِ بسته به معماران به عنوان قهرمان، همچنین مستلزم بی‌دانشی کسانی است که آنها را نمی فهمند؛ مانند کارفرماها، طراحان شهری و عموم مردم. کار گروهی و همکاری بین معماران و دیگر نظامها یا میان معماران و کارفرمایان، به ندرت مورد تأیید قرار می گیرند. این نظر با مجموعه کاملی از انتشارات حرفه ای معماری پشتیبانی می‌شود. نتیجه این تمایل به داشتن حق ویژه، تأکید بر نیروی ابتکار و نو آوری است. این امر در فعالیت‌های در حال انجام و در تاریخ معماری قابل مشاهده است. همچنین این تمایل باعث ایجاد تأکید بر زیبا شناسی به صورت امری غالب می‌شود؛ و توجه بسیار کمتری به گروه مردم درگیر در تولید ساختمانها ابرازمی‌دارد؛ یا نیازهای استفاده کنندگان کمتر مورد تأیید واقع می‌شود.

معماری یک فعالیت منفرد نیست. امروزه تنها می‌توان در محدوده شبکه‌ای از مؤسسات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی از عهده آن برآمد. نظام‌هایی مانند شوراهای محلی طراحی، ادارات بهداشت، خانه‌ها و محیط، مؤسسات اقتصادی مانند بانکها و شرکت‌های بیمه و تغییر قوانین، که ممکن است در یک حالت، توسعه را تسریع کنند و در حالت دیگر آن را کنترل کنند. لازم است این مؤسسات شناخته شود تا عواملی که ساخت محیط را تحت تأثیر قرارمی دهند درک شود. اگر معماری به تنهایی به عنوان قلمرو معماران دیده شود، چه قهرمانانه و چه غیر از آن، به آن معناست که مردم نه تنها درکشان را از نقش معماران در خلق محیط ساخته شده از دست می‌دهند، بلکه همچنین به فعالیت‌های آنان بدگمان می‌شوند و چنانچه نتایج برایشان خوشایند نباشد تنها معماران را مقصر می‌دانند.

عقیده اصالت فردی در ارتباط با هنر که معماری را فراگرفته بیشتر اوقات در تضاد چشمگیری با واقعیت‌های عملی قرار می‌گیرد. [این] واقعیت که معماران به عنوان عضوی از یک تیم کار می‌کنند، [نه به گونه فردی]. از قرن ۱۷ به بعد در بریتانیا کسانی که ساختمانها را طراحی کردند آماتورهای ثروتمند و با صنعتگران بسیار ماهر ساختمان، مانند بنّا یا نجّار بودند. در سال ۱۷۸۸ جان‌سوان (John soan) توانست شرح دهد که کار معمار نه تنها طراحی کردن، بلکه همچنین تخمین زدن، اداره کارها، کنترل مخارج، عمل کردن به عنوان واسطه میان مشتری و سازندگان، و حتی تسریع کردن توسعه نظری است. در قرن۱۹ فعالیتهای معماری بیشتر شامل مساحی، تهیه فهرست‌های مقادیر، ارزیابی اجاره ها و اجاره دادن ساختمانها بود تا طراحی.

با کمرنگ شدن تجارت ساختمان در قرن ۱۹و ایجاد مقاطعه کاری‌ها، ساختمان های عمده مانند کوبیتس Cubitts در لندن، معماران نقش بااهمیت نظارت بر کار، و ابلاغ جزئیات کامل مورد نیاز ساختمان به سازندگان را به عهده گرفتند. این معماران می‌توانستند برای خود کار کنند؛ یا حقوق‌بگیر شوند و برای پروژه‌های بزرگ معماری، شورای محلی، یا شرکتهای صنعتی و تجاری کار کنند.فیلیپ هاردویک، یک معمار حقوق‌بگیر بود که برای راه‌آهن لندن و بیرمنگام در دهه ۱۸۳۰ کار می‌کرد. از او خواسته شده بود تا طراحی و تعیین مشخصات تمام ساختمانهای جدید، اعلام آگهی مناقصه، شرکت در مقاطعه ها، ارزیابی بناها و نظارت بر کارهای ساختمانی، امتحان و تأیید گزارش های ساختمان، اداره‌کردن و نظارت تمام تعمیرات و اصلاحات ساختمانهای شرکت، جمع‌آوری اجاره‌ها و تهیه صورت دارایی‌های شرکت، و هر دارایی که ممکن است بعداً حاصل شود، ارزش گذاری همه متعلقات خریداری شده یا فروخته شده، حضور بهم رساندن درملاقات با کمیته‌ها، و گزارش همه کارهای صورت گرفته را انجام دهد.

در پایان قرن بیستم دوباره انشعابات متعددی در نقش معمار بوجود آمده است. در بعضی از پروژه‌های طراحی و ساخت، کار معمار به ایجاد خطوط کلی محدود شده و جزئیات نهایی به وسیله سازنده در طول ساخت گسترش می‌یابد. بعضی معماران، کمی بیشتر از یک تکنسین با نقشه‌کش هستند؛ یا در حالتی دیگر، کمی بیشتر از مقاطعه کاران یا بساز و بفروش‌ها، به خصوص در ایالات متحده. یک بساز و بفروش سرمایه را افزایش می‌دهد؛ سایت را تهیه و آماده کار می‌کند. یک تیم گسترش دهنده استخدام می‌کند و هنگامی که پروژه کامل می‌شود بیشتر اوقات مجموعه را با سود قابل ملاحظه می‌فروشد. معماران در این نقش در تضاد با نظریه غالب حرفه‌ای بودن، بیشتر شبیه مدیران مالی هستند.

طبیعت حمایت مالی و رابطه معماران و مصرف کنندگان نیز در فهم نقش معمار کمک می‌کند. تا قرن ۱۸ مشتری‌ها در طراحی بناها که معمولاً توسط خود آنها استفاده می‌شد دخالت زیادی داشتند. در قرن ۱۹ کارفرماهای بنا های تجاری و شهری ممکن بود کمیسیونی از کسانی باشند که اطلاعات کمی از معماری داشتند. ساختمانهایی که آنها در آن مأموریت داشتند شامل تالارهای شهر، بیمارستانها، زندان‌ها، ساختمان ادارات، انبارها و کارخانه‌ها بود. با رشد بساز و بفروش‌ها و واردِ کار شدن صندوق‌های حقوق بازنشستگی و سندیکای سرمایه گذاری در گسترش ساختمان‌های مالی ، بسیاری بناها به صورت نظری و حدسی ساخته شدند. در بسیاری پروژه‌ها کسانی که مورد مشورت قرار می‌گرفتند ممکن بود از مصرف کنندگان فاصله زیادی داشته باشند. این مطلب مشکلات خاصی را برای معمار که خود نیز ارتباط کمی با مصرف کنندگان داشت یا هیچ ارتباطی نداشت به وجود آورد.

اساس همه پروژه‌ها بودجه است و در بسیاری حالتها این موضوع تعیین می‌کند که یک طرح پیش خواهد رفت یا نه. مشخص کردن همه افراد و سازمانهای درگیر در ایجاد ساختمانها تقریباً بسیار مشکل خواهد بود. اما مهم است که فرم نهایی ساختمان و جریانهای تعیین کننده شناخته شود. تصور « معمار به مثابه قهرمان و هنرمند متعالی» هنگامی که ما نقش معمار را در زمینه این حقایق بیان می‌کنیم به نوعی تقلیل می‌یابد. ایده معمار قهرمان تا حدی به دید رمانتیک از معماران به عنوان هنرمندان، و تا حدی به ایدئولوژی اصالت فردی، و تا حدی به فرضیه‌ای که بالا بردن مرتبه معماران فردگرا را برای بهبود کار مناسب می‌داند بستگی دارد. حقیقتاً چندین معمار آمریکایی شامل مایکل گریوز و رابرت ونچوری شهرت و اعتباری به عنوان معماران صاحب سبک ایجاد کردند. کسانی که بعد از طراحی بیرون و درون ساختمانهای مهم، سبک قابل شناخت خود را به نما منضم کردند. (دید) قهرمانانه نسبت به معماری این ایده را تقویت می کندکه معماران فردگرا هستند که تاریخ را می‌سازند و نتیجتاً تاریخ معماری تاریخ معماران بزرگ و ساختمانهای عظیم است. تاریخچه، تک نگاری، بیوگرافی، نمایشگاه ها و فیلم ها تماماً این تمایل را تقویت می‌کنند. تحقیقات جدید بر روی یک ساختمان مهم یا معمار مهمی که از او غفلت شده، منتشر نشده باقی می ماند؛ زیرا ناشران تجاری موضوعات شناخته شده و مطمئن را دوست دارند و نمی خواهند خطر سرمایه گذاری بر روی موضوعی که تا کنون ناشناخته مانده است را بپذیرند. نقطه قوت این نوع برخورد در شرح آشکار موضوع و معمار فردگرا نهفته است. ولی ممکن است ضعفی در تمایل به جدا کردن معمار و غفلت از زمینه‌ای که در محدوده آن، معمار فردگرا فعالیت می‌کند، نهفته باشد. تأثیراتی که مهم هستند [اینها هستند؛]کارفرماها و مشتری‌ها، نیازهای استفاده کنندگان بالقوه، و گسترش زبان معماری که معماران از آن استفاده می‌کنند.[البته] دانستن اینکه بعضی معماران مهمترند و از بقیه نفوذ بیشتری دارند، درست به همان اندازه مهم است. همچنین لازم است بدانیم که فردگراها محصول جامعه خود هستند و تنها به وسیله

جستجوی کامل زمینه آنهاست که می‌توانیم کارهایشان را بفهمیم. بسیاری مطالعات نمونه‌ای از معماران فردگرا وجود دارد که موضوعاتشان کاملاً در محدوده زمینه و بستر معماران قراردارد. از میان آنها که به تازگی منتشر شده‌اند کتابهای «کلود نیکلا لدوکس»۱۸۰۶- ۱۸۳۶ از A.Vidlers، کمبریج. ۱۹۸۳، و «لوکوربوزیه، ایده‌ها و فرم » از W.Curtis.اکسفورد.۱۹۸۶ هستند.

در برابر معمار قهرمان، بنای قهرمانانه است که به عنوان ستاره‌ای بی‌مثال ارائه می‌شود. اگر چندین ناشر بر ساختمانهایی مشابه تمرکز کنند، این جریان تبلیغ چند ساختمان و ستاره‌سازی از این بنا، تبدیل به جریان تقویت اعتبار ناشرانی می‌شودکه از این بناها شرح و عکس تهیه می‌کنند و در این صورت، ایجاد تغییر در این چرخه بسیار مشکل خواهد شد. با رویکرد بیشتر این نوع برخورد، این خطر وجود دارد که ما دیگر به خود ساختمان توجه نکنیم. برج ایفل آنچنان در ذهن‌های ما به پاریس پیوسته که نمی‌توانیم درباره آن به عنوان ساختمانی فکر کنیم که برای هدف خاصی ساخته شده و در آغاز با بی‌حرمتی از آن استقبال شده است. اُپرای سیدنی در استرالیا به وسیله Ove Arup در ۱۹۷۲ کامل شد؛ شش سال بعد از اینکه معمار آن یُرن اوتزن پروژه را رها کرد. [این ساختمان] به عنوان یکی از عجایب قرن بیستم توسط خوانندگان Times Saturday Review انتخاب شد و یکی از سمبلهای شاعرانه استرالیا باقی ماند. برج پل در لندن و تاج محل در آگرا در هند مرکزی مثالهای دیگری از یادمانهای فرهنگی هستندکه از زمینه‌ای که در آن گسترش یافته‌اند جداشده‌اند. ما تمایل داریم که آنها را بدون دید منتقدانه ببینیم و هنوز نیروی سمبولیسم آنها را قبول داریم.

ایده بناهای قهرمانه یا برجسته در یک حالت، منطقی است. زیرا بعضی ساختمانها حقیقتاً بیشتر از بقیه ایستادگی می‌کنند. لویس مومفورد در کتاب مهمش «شهر در تاریخ» (هارموند زورت ۱۹۶۱) این گونه بحث می‌کند که شهرها همیشه بازتاب جوامعی هستند که آنها را ساخته‌اند. بناهایی که بر یک شهر قرون وسطی مشرف هستند، کلیسا و قصر، ساختمانِ قدرتِ جامعه در آن زمان را بازتاب می‌دهد. ساختمان‌های اصلی در شهرهای رنسانس و باروک نیز بازتاب قدرت کلیسا، دولت محلی و سلطنت هستند. در طول تاریخ، معماریِ قهرمانانه پیوسته به صورت بصری، ساختمان قدرت را در هر دوره‌ای بسیار مهم می‌کند. تمرکز بر ساختمانهای قهرمانانه یا به کارگیری سیستم ستاره‌سازی در معماری، ما را به دیدن بسیار محدود از موضوعاتمان رهبری می‌کند که قابل مقایسه با مطالعه تاریخ تنها با موضوعات شاه و ملکه است.

یکی از جامع‌ترین بررسی‌های صورت پذیرفته در باره ساختمانهای برجسته، سری ۴۶ جلدی «ساختمانهای انگلیس» است که به وسیله نیکولاس پوسنر Nikolaus pevsner تهیه شده و ۴۵ سال تهیه آن طول کشیده است. پوسنر و دستیارش خود را تنها به ساختمان های چشمگیر و برجسته مانند کاخ ها و کلیساها محدود نکردند. با این وجود آنها می بایست معیارهای خود را گسترش می‌دادند تا آنها را قادر کند تصمیم بگیرند که چه بنایی را انتخاب کنند و از چه بنایی صرفنظر کنند. Bridget Cherry و گروهش اکنون مشغول دوباره شناسی ساختمانهای انگلیسی، برای چاپ اصلاح شده این کتاب هستند و آنها باید تصمیم مشابهی درباره آنچه که این کتاب شامل آن می‌شود بگیرند. ساختمانهای کلیدی که به آنچه ما «معماری قهرمانانه» می‌گوییم شکل می‌دهد، تنها بخش کوچکی از محیط ساخته شده اطراف ما هستند؛ درست مانند کارهای معماران قهرمان. بخش اعظم محیط شهری به وسیله معماران قهرمان طراحی نشده‌اند. به طور مشخص محدوده‌ای از معماری که توجهی به آن نمی‌شود و اکثریت وسیعی از مردم در آن زندگی، کار و بازی می کنند و فوق‌العاده محدودشده است[چنین هستند].

اگر بخواهیم سعی کنیم معماری و محیط ساخته شده اطراف را به طور کلی بفهمیم پس نیاز داریم توضیح آنچه مهم و پرمعنی است، و آنچه که نیست، را آغاز کنیم. برای اکثر ما جایی که زندگی می‌کنیم بسیار مهم است. هنوز دید قهرمانانه این موضوع را مناسب نمی‌بیند، مگر اینکه ما در یک کاخ یا در خانه‌ای که به وسیله یک معمار مهم طراحی شده باشد سکونت داشته باشیم.

ضروری است محدوده کامل ساختمانها در هر جامعه را در نظر بگیریم و حقیقتاً ضروری است آن جوامعی که در دوره‌های مشخصی، معماری کم ارزشی داشته‌اند نیز امتحان شوند. در اسپارت قدیم معماری یادمانی بسیار کمی وجود داشت و شهر هیچ باروی شهری نداشت. اندرو بالانتین (Andrew Ballantyne) بحث می‌کند که این بیانِ بسیار قویِ نظامگیری مهیب اسپارتی است که به معماری تدافعی نیازی نداشت؛ و بیانِ نبودِ «چیز بیهوده و آسانگیری» است. او این را در تضاد با استفاده واضح و برجسته آتنی های معاصر آنها از این استحکامات قرار می‌دهد. شهر آتن با تعداد زیاد ساختمانهای باشکوه که برای هر عملکرد شهری وجود داشت

شناخته شده است؛ و همواره دید وسیعی از معماری را به عنوان یادمان‌های بزرگ عرضه میکند. این یادمانها لازم هستند تا ما بتوانیم قضاوت آگاهانه در باره متقدمین یک جامعه و دستاوردهایشان انجام دهیم.

مطالعه هر نوع بنا آشکار می‌کند که آیا به وسیله معمار طراحی شده یا نه. هر بنا هزینه‌ای دارد که یا به وسیله کارفرما یا سازنده یا سازمانی تجاری پرداخت می‌شود. تمام بناها در رابطه ای خاص با محل قرارگیری‌شان و بناهای مجاور قرار دارند. فرم آنها به استفاده‌شان بستگی دارد و همچنین به مصالحی که با آنها ساخته شده‌اند. موفقیت آنها به عنوان بنا به فرم، ساخت، مصالح و بستر فیزیکی آنها بستگی دارد. حدود موضوع بسیار وسیع است و بناها نیاز ندارندکه از لحاظ زیباشناسی دلنشین باشند، برانگیزاننده باشد یا به وسیله معمار طراحی شده باشند تا بعدها درباره آن مطالعه شود.

مشکل سلیقه

بیشتر اوقات ما به این دلیل به مطالعه معماری کشیده می‌شویم که احساسی قوی نسبت به محیطمان و نسبت به آنچه دوست داریم و آنچه نمی‌پسندیم در ما وجود دارد. میان بناهای معاصر و بسیار محبوب امروز در اروپای غربی با توجه به تعداد مردمی که از آنها دیدار کرده‌اند، مرکز پمپیدو در پاریس (کار رنزو پیانو و ریچارد راجرز ۱۹۷۴)،بیمه لویدز لندن (ریچارد راجرز ۱۹۸۶) و گسترش اِشتاتس گالری در اشتوتگارت (جیمز استرلینگ و مایکل ویلفورد ۱۹۸۴) قرار دارند. هنگامی که افراد محلی این موقعیت را بدست آوردند که به یکی از طراح‌های رقیب برای ریچموند ریور ساید (غرب لندن) رأی دهند طراحی کلاسیک کوپین لان تری ۱۹۸۸ سه برابر محبوب‌تر از طراحی مدرن شد. مشخص شدن محبوبیت این بناها مهم است؛ زیرا زمینه‌ساز علاقه مردم به معماری می‌شود. اما سلیقه می‌تواند باعث بی‌ثباتی شود. هنگامی که تئاتر ملی (دنیس لاسدون) در لندن در ۱۹۷۵ گشایش یافت منتقدان گمان می‌کردند که ممکن است بزرگترین بنای مدرن در انگلیس باشد. حدود ۱۵ سال بعد عقیدهٔ پرنس چارلز [در باره آن] این بود: «راه ماهرانهِ ساختن یک نیروگاه اتمی در وسط لندن بدون اینکه کسی اعتراض کند». همهٔ ما سلیقه‌ها و پیش‌داوریهای خود را در معماری به مانند هر چیز دیگری داریم؛ و توجیهات ما، عقاید ما را ثابت می‌کنند. همه ما متفاوتیم. اما مهم این است که از آنچه شخصاً دوست داریم یا نمی‌پسندیم نتیجه‌گیری های تاریخی نکنیم. زیرا اگر یک سبک خاص ساختمانی را دوست نداشته باشیم به این معنی نیست که آن سبک از لحاظ تاریخی مهم نیست یا معماران دست‌اندرکار در ایجاد بنا کاملاً در اهدافشان اشتباه کرده‌اند. این بخصوص اکنون مهم است. زیرا بسیاری از منتقدان معماری، نویسندگان و تاریخدانان آنچنان مخالف هر گونه فرم مدرنیستی هستند که تلاشی برای شناخت چنان بناهایی با روشی واقعی بسیار مشکل است.

اگر سعی در شناختن تئاتر ملی به عنوان یک ساختمان داریم، صحیح نیست که چشمان خود را ببندیم و بگوییم تنفربرانگیز است.باید به ایده‌ها و ایده‌آلهایی که لاسدون را هنگام طراحی ساختمان ملهم ساخت نظر بیافکنیم. باید به خواستهای کارفرما، به سرمایه موجود، و نیز شیوه‌هایی که طی آن در مقاطع مختلف، در روند طولانی طرح بنا، تصمیمات اتخاذ می‌گشت توجه کنیم. باید به نقشی که ساختمان ایفا می‌کند توجه کنیم؛ بدین معنی که افرادی که به این تئاتر می‌روند، بازیگران و سایر کارکنان چگونه از بنا متأثر می‌شوند. علاوه بر این باید این زمانه را که تقریباً از واقعیت بیزاری دارد زیر سؤال ببریم تا خود را از تعصب امروزی دور کنیم و سعی کنیم به یک مفهوم از بنا دست یابیم که تا حد ممکن معقول و واقعی باشد.

درست است که مسلماً تفسیرها و تعبیرها در طول زمان تغییر می‌یابد و ما با توجه به علایق و چشم‌اندازهای امروزیمان،کمی متفاوت به گذشته نگاه می‌کنیم. واقعیات متفاوتی از گذشته با معنی می‌شوند و تفسیرهای ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند. لازم است سعی کنیم تا حد امکان واقع‌بین و معقول باشیم و در عین اینکه تصدیق کنیم توانایی ما برای واقع‌بین بودن، متأثر از مفروضات کنونی و وسعت دوران تاریخی و مکانی ماست. در آینده ممکن است تاریخ‌دانان دیدگاه های ما را به دقت و کمی متفاوت بررسی کنند. آنچه امروز فهمش برای ما مشکل است و یا ناخوشایند بنظر می‌رسد ممکن است در نسل‌های آینده شوق و رغبت ایجاد کند.

مجموعه اصطلاحات معماری

اگر بخواهیم بناها را درک کنیم و دریافتهای خود را به دیگران انتقال دهیم، باید بتوانیم بعضی جزئیات خاص را در بنا تشخیص دهیم و آنها را با نام درستشان فرا گیریم. یادگیری اصطلاحات معماری، همانند یادگیری یک زبان جدید است و متأسفانه اصطلاحات این زبان، کوتاه و ساده نیستند. در این کتاب ما اصطلاحاتی را مطرح می‌کنیم که به آنها نیاز داریم و توضیحات مختصر و واضح درباره آنها در واژه‌نامه ها آمده است. شمار زیادی از فرهنگهای معماری وجود دارد که شامل نمونه‌هایی هستند. این نمونه ها به وسیله شکل یا مثال توضیح داده شده‌اند و برای فراگرفتن اصطلاحات معماری مناسب هستند. این اصطلاحات برای بحث و بررسی ساختمان‌ها به صورت جزء به جزء ضرورند. هنگامی که به اصطلاحات معماری برخورد می‌کنید، همراه داشتن فرهنگ لغات خودتان لازم و ضروری است تا بتوانید به آن اصطلاحات دسترسی داشته باشید. فراگیری اصطلاحات معماری نه تنها ما را قادر به مطالعه و بحث در باره نکات باریک ساختمان‌ها می‌کند؛بلکه یک عامل مهم در بدست آوردن اطمینان و جرأت برای بحث و مطالعه نیز محسوب می‌شود. یکی از رساننده ترین و خوشایندترین راه ها برای ساختن این زبان جدید، دیدن و مشاهده بناها همراه با در دست داشتن یک کتاب راهنمای مناسب است. کتب راهنما توجه شما را به برجسته‌ترین نکته‌های یک بنا جلب خواهند کرد تا به آنها دقیق‌تر نگاه کنید؛ و شما را قادر خواهند ساخت که آنها را با اصطلاحات صحیح فراگیرید. بسیاری از ما که یک حرکت معماری را در بریتانیا توسعه داده‌ایم، فرهنگ معماری خود را عمدتاً از مسافرت به بخشهای مختلف کشور حاصل کرده‌ایم. در عین اینکه فرهنگ مناسب اختصاصی پوسنر با نام « ساختمان های انگلستان» را همراه خود داشته‌ایم.

جنبه دیگر اصطلاحات معماری، وابسته به راه و روشی است که طی آن موضوع معماری در کتابها مطرح شده است؛ یا به وسیله معماران و منتقدان معماری مورد بحث قرار گرفته است. وقتی می‌شنویم مردم از ساختمانهایی صحبت می‌کنند که دارای حرکت هستند، ساختمان‌هایی که دارای شخصیت خشن(مردانه) و یا نرم و لطیف (زنانه) هستند، ساختمان‌هایی که بیمار هستند، و ساختمانهایی که با انسان حرف می‌زنند، ممکن است تعجب کنیم. چون ما هم واقعاً همانگونه راجع به بناها حرف می‌زنیم.

شاید معنی ساختمان‌هایی که حرکت دارند این باشد که آنها دچار نشست هستند یا در حال تخریب هستند. در حالی که وقتی معماران و نویسندگان معماری درباره ساختمانهای دارای حرکت صحبت می‌کنند، منظورشان چیز نسبتاً متفاوتی است. اگر ما یک نمای دوران باروک را با یک نمای Georgian مقایسه کنیم، می‌فهمیم دومی نمایی دارد که هموار است. در و پنجره‌ها به گونه‌ای در دیوار قرار داده شده‌اند که با سطح تراز دیوار برابری می‌کنند (هم تراز هستند). به عبارت دیگر در و پنجره ها هموازی فراگیر نما را اصلاً نمی‌شکنند. این امر چشم بیننده را قادر می‌سازد که بطور پیوسته سرتاسر نما را ببینند. کلیسای باروک با ستونهای مدور و چهار گوش خود، راهرو مجلل و آراسته و گچ بریهای جسورانه بالای پنجره‌ها نمایی دارد که استادانه شکل گرفته است. پنجره‌ها و در ها خیلی عمیق و تورفته هستند. جزئیات دور و بر آنها بسیارمجسمه وار است و از لبه تراز دیوار جلوتر آمده، سایه‌هایی ایجادمی‌کند که بسته به وقت در روز و سال تغییر می‌کنند. بهار خواب Georgian با نمای صاف و متناسبش، ایستا و متقارن بنظر می‌رسد؛ در قیاس با نمای کلیسای باروک که فرمهای متفاوت و حرکت موجی آن، بدان حرکت می بخشد.

مفهومی که در ورای اصطلاحاتی نظیر «مذکر» و «مونث» درباره ساختمانها وجود دارد این است که می‌توانیم فرم‌های خاصی را با جنسیت‌های خاصی مرتبط بدانیم. بدین ترتیب که خطوط مستقیم و شکوهی که ممکن است در یک قصر برج و بارودار مشاهده کنیم، اشاره ضمنی بر مذکر بودن داشته باشد. در حالی که خطوط منحنی، نظیر آنچه که با سبک آرت نوو مرتبط می‌دانیم، بر تأنیث دلالت کند. بعضی افراد صفات مردانه و زنانه را در ترکیب‌های مختلف معماری مشاهده می‌کنند؛ برجها، آلت مردانه و مذکر هستند. گنبدها نمایانگر سینه و مونث هستند.کاربرد این قبیل اصطلاحات و این گونه تفسیر و تأویل‌ها چیز زیادی به فهم ما از معماری اضافه نمی‌کنند. به علاوه دیدگاه ما را به صورت کلیشه‌ای از آنچه مردبودن و زن بودن را شکل می‌دهد،بالاتر می‌برد و بنابراین قسمتی از چیزی است که برای خبره بودن باید دانست.

یک «ساختمان بیمار» توضیح مختصری برای مجموع ساختمانهای بیمار (SBS) است. بدین معنی که استفاده کنندگان وقتی در یک ساختمان خاص می‌مانند بیمار می‌شوند. محیط داخلی چنین ساختمان‌هایی، وقتی که مردم داخل آن‌ها هستند باعث ناراحتی

آن‌ها می‌شوند؛ و وقتی ساختمان‌ها را ترک می‌کنند بیماریشان متوقف می‌شود. حساسیت‌ها، آسم، سردرد و بی حالی نشانه‌های (SBS) هستند که از علل بیشماری منتج می‌شوند. سیستم‌های تهویه، مواد شیمیایی که در کالبد بنا و یا در اسباب و تجهیزات به کار رفته‌اند، گرد و غبار و دود همگی ممکن است در این امر نقش داشته باشند. بالاخص ساختمان‌های اداری با تهویه مطبوع مستعد این ویژگی هستند. «ساختمان‌هایی که صحبت می‌کنند» اصطلاح دیگری است که امروزه اغلب در معماری بکار می‌رود. بعضی نویسندگان معماری استدلال می‌کنند که یک زبان ساختمانی به همراه لغات، اصطلاحات و دستور زبان وجود دارد. نیز اشاره دارند که ساختمانها نیز به زبانی همانند آنچه ما صحبت می‌کنیم، صحبت می‌کنند. زبان وسیله بیان و انتقال دادن مفاهیم است و براستی بناها ایده‌هایی که به آنها شکل داده‌اند را به وسیله تعداد زیادی ازعوامل ساختمانی بیان می‌کنند و انتقال می‌دهند.

معنی و استعاره

ما بناها را برحسب فرمشان، سازه، اصول زیباشناسانه و طریقه کاربردشان توسط خود و دیگران بررسی می‌کنیم. این امر واقعیت مشاهدات فیزیکی ما را تشکیل می‌دهد. لیکن ساختمانها فقط یک وجود مادی ندارند. آنها یک وجود استعاری و معنوی هم دارند. آنها با معنی هستند و پیامهای خاصی می‌دهند. دقیقاً به همان روشی که لباس پوشیدن و یا آرایش خانه ما یک پیام خاص درباره ما به مردم می‌دهد. خطوط سقفِ نمایشیِ اپرای سیدنی به طرق مختلف شبیه صدفهای دریایی و یا بادبانها توصیف شده‌اند. به عبارت دیگر فرم فیزیکی سقف، یک پیام سمبلیک و نمایشی هم داردکه به محل قرار گیری بنا در دریا و به قایقهای بادبانی در بندر سیدنی بر می‌گردد. زمانی که آدولف لوس در مسابقه برای ساختمان اداری روزنامه شیکاگو تریبون شرکت کرد، طرح او فرم یک ستون به خود گرفت؛ یک همانندی با ایده یک ستون ساخته شده از روزنامه.

بناها قصد اصلی ما برای رفع نیاز به امنیت و پناهگاه هستند و فرم آنها حاکی از وجوه این نیازهاست. یک خانه فقط پناهگاه و شرایط مطلوب را تامین نمی‌کند و در عین حال نشانه «مسکن» در سطحی عمیق است. یک کودک انگلیسی وقتی یک خانه را نقاشی می‌کند، با یک سقف شیب دار و شاید در و تعدادی پنجره، به راحتی به آن شخصیت می‌دهد. در اقلیم اروپای شمالی سقف شیب‌دار، توسعه یافته؛ زیرا فرمی است که باران و برف را سریعتر می‌ریزد. این فرم نمایانگر پناهگاه شده؛ دقیقاً همان‌گونه که شومینه نمایانگر وجود حرارت بود. این دو تواماً مفهومشان مسکن است، « سقف + شومینه». معماران زیادی از این سمبلیزم در کارشان استفاده کرده‌اند. درمیان آنها، معمار آمریکایی فرانک لوید رایت مشهورتر است. در خانه‌های او اوایل قرن بیستم، نشانه های خاص، شومینه‌های قرار گرفته در مرکز بودند که نشانه قلب خانه بودند؛ و سقف‌های برجسته با پیش‌آمدگی‌های بزرگ، نشانه پناهگاه.

بناها معانی درونی و باطنی دارند که منتج از فرم فضایی و قابل رؤیت آنهاست؛ و معانی بیرونی و ظاهری، که از سنت و استفاده اجتماعی حاصل شده است. یک راهرو وسیله‌ای برای دسترسی به یک بنا است. معنا و عملکرد آن از سبک و مقیاس آن قابل تشخیص است. بنابراین معنای یک در، در آن نهفته است. در خانه‌سازی های دوره ها و محل‌های خاص، می‌توان اتاقهایی را که از لحاظ اجتماعی پرمعنا ترین هستند، با مشاهده اندازه پنجره‌های آنها بشناسیم. در بهارخواب سبک Georgian ، پنجره‌های سطح طبقه اول بزرگتر از بقیه هستند و بر اهمیت اتاقهای پذیرایی در این طبقه اشاره دارند. فضای بیرونی نشان می‌دهد که چگونه فضای داخل ساختمان عمل می‌کند و این به معنای باطنی به بخشی از زبان معماری دوران Georgian تبدیل می‌شود. شیوه‌هایی که در آن فرم بعضی ساختمانهای خاص وابسته به عملکرد آنها دانسته می‌شود بخشی از معنای ظاهری بنا را بیان می‌کند. چون خانه های اروپای شمالی بطور نسبی سقفهای شیبدار دارند. فرم شیبدار، بیانگر مفهوم مسکن شده است. اگر در جایی یک سقف هموار مطرح شود، به صورت ناسازگار و غریب ظاهر خواهد شد؛ و ممکن است بخاطر فقدان معنی و محتوای بیانی‌اش مورد بی‌علاقگی قرار گیرد. این عدم علاقه ممکن است با جملات مناسب این گونه تفسیر شود که چنین سقفهایی از اثر آب و هوا محفوظ نمی‌مانند و لذا مناسب نیستند. ولی ممکن است علت واقعی عدم علاقه این امر نباشد.

معماری، محیطی برای زندگی ما تامین می‌کند. بناها فقط مکانهایی به عنوان پناهگاه فیزیکی نیستند؛ بلکه مکانهایی هستند که آداب اجتماعی ما آنجا پدید می‌آیند. طی قرن نوزدهم یک سری شیوه‌های جدید ساختمان سازی به منظور اینکه پیشرفتهای

اجتماعی شگفت انگیز قرن ۱۹، قرن اختراعات را در خود جای دهد، توسعه یافت. بانکها، ایستگاه های قطار، تئاترها، دادگاه ها، مغازه‌ها، سالن‌های اجتماعات شهری، بلوکهای آپارتمانی و دفاتر تجاری فرمهایی را توسعه دادند که به صورت صلب ثابت نشده بودند؛ ولی با وجود این قابل شناخت بودند. شما وارد یک تئاتر نمی‌شدید در حالی که انتظار دیدن یک کارمند بانک را داشته باشید. همچنین امکان نداشت ساختمان اجتماعات را با یک ایستگاه راه‌آهن اشتباه بگیرید. فرم فراگیر این ساختمانها، مقصود و محتوای آنها را بازگو می‌کرد. بعد از یک دوره زمانی ساختمانهایی که فعالیتهای اجتماعی، حقوقی، مذهبی و دیگر تشریفات را در خود جای داده بودند به صورت فرم‌هایی گسترش یافتند که پس از آن، این فرمها را با عملکرد آن ساختمانها شناختیم و ارتباط دادیم.

این امر یک روند دوطرفه است. ساختمان محیط فیزیکی را تامین می‌کند و در عین حال آداب اجتماعی خاص، مانند مسافرت با قطار، یا رفتن به تئاتر را نظیر یک سمبل برای آن ایجاد می‌کند. معنی ساختمانها به واسطه مشاهده، ظاهر می‌شود و شکل می‌گیرد. و ما مشاهداتمان را به نوبت مورد بررسی قرار می‌دهیم. بناها ماحصل یک واکنش تلفیقی از مشاهدات مورد تصور در ذهن را بازمی‌نمایانند و قدرت این واکنشها به واسطه فرهنگ، اعتقادات و انتظارات ما معلوم می‌شود. بناها درباره فرم و سازماندهی فضایی‌شان داستانها می‌گویند و در مورد چگونگی کاربردشان اشاراتی دارند. طرح فیزیکی آنها بعضی کاربردها را تسهیل می‌کند و از برخی دیگر جلوگیری می‌نماید. مسلماً تا وقتی که بطور خاصی مجذوب نشویم به پشت صحنه یک تئاتر نمی‌رویم. درون یک دادگاه، مکان یابی درست برای افرادی که در جریان اجرای قانون هستند (متهمین، قاضی، شاهدان و...) یک جزء لازم، و یک بخش ضروری طرح محسوب می‌شود؛ به منظور القاء این مفهوم که قانون، از افراد حمایت می کند. اگر یک ساختمان پیام نادرستی درباره نقش و عملکردش به ما بدهد. در درک آن دچار اختلال خواهیم شد.

معماری پست مدرن امروزی اصولاً درباره بیان مفاهیم است. در ابتدا پست مدرنیسم که در دهه ۱۹۶۰ اتفاق افتاد، یک واکنش در مقابل بعضی عوامل به جای مانده از مدرنیزم بود. عواملی مانند آپارتمانهای مرتفع، توسعه اقتصادی ساختمانها و کاربرد بتن که به وسیله مدرنیسم پایه‌گذاری شده بود. پست مدرنیستها گفتند، معماری مدرن مردم را منحرف کرد. زیرا مفهومی ارائه نمی‌کرد و رابطه ای برقرار نمی‌ساخت. بنابراین پست مدرنیسم به منظور ایجاد رابطه پدید آمد؛ و بیان مفاهیم به وسیله قرض گرفتن سبک هایی از دوران های گذشته، یا به وسیله اقتباس کردن جزئیات از ساختمانهای مجاور، و یا همخوانی با محیط در برگیرنده، صورت گرفت. بسط خانه سازی جدید ممکن است Neo Georgian باشد؛ و یا عناصری نظیر سه گوشی کنار شیروانی، پنجره عمودی آن و نحوه نگهداری سفالهای سقف را باهم بیامیزد و چیزی جدید ارائه دهد که این عوامل ترکیب شونده از معماری سنتی دوران قبل از صنعت سرچشمه می گیرند. بناهای اقتصادی (تجاری) پست مدرن در نماهایشان به صورت کلاسیک، گوتیک و دیگر سبکها ظاهر می‌شوند که مانند وسیله‌ای برای ارتباط و جذب مشتریان با نفوذ به کار می‌روند. در حالی که این عناصر فقط به بیرون ساختمان منحصر شده‌اند و به معنای صورتکهایی هستند که با آنچه در داخل می‌گذرد یا کاری ندارند، و یا بسیار کم رابطه دارند.

یکی از مقاصد مدرنیسم در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سعی در توسعه یک معماری نوین بود که در خور قرن بیستم باشد؛ که بر پایه مصالح جدید، فناوری‌های جدید ساخت و ساز، و یک تفکر جدید در کاربرد ساختمانها پایه گذاری شده بود. مدرنیسم سعی کرد معماری را از تسلط سبکها برهاند و مقاصدی کلی و عالمگیر داشت. مدرنیسم به یک جریان بین المللی تبدیل شد. ولی مدرنیستها مایل نبودند هنگام بنای ساختمان ها از فرهنگ یا محیط خاصی متأثر شوند. در مقابل، پست مدرنیسم سعی کرد که یک هویت محلی را به ظهور برساند. نظیر مثالی که در زیر توضیح داده می‌شود. ریچموند ریورساید یک طرح گسترش دفاتر تجاری توسط کوپین لان تری در کنار رودخانه تِیمز [لندن] است که ساکنان ریچموند آنرا خیلی دوست دارند. آنها مقیاس این ساختمان را می‌پسندند که با شهر مجاور به نوعی هماهنگی دارد. همچنین گوناگونی مصالح،و حال و هوای سنتی که از ترکیب کلی بنا احساس می‌شود مورد علاقه آنهاست. این حس به وسیله کاربرد یک صورت کلاسیک که منظور معمار برای ساختن یک معماری واقعی بوده، حاصل شده است. معماری «واقعی» در این مثال خاص، یعنی دیوارهای آجری صلب و سقفهای سنگی، یا سقفهایی که پشت جانپناه پنهان شده‌اند. عناصر کلاسیکی که توسط معمار به کار رفته اند جاودانی و فراگیر هستند؛ و بنا بر این برای همه دورانها مناسب هستند. ترکیب کلی بنا شبیه یک مجموعه خانه‌های شهری قرن هجدهم است. لیکن تِری این مدلهای کلاسیک قابل شناخت را برای ساختمانهای جدید، و یک

خواست جدید که دفاتر تجاری است، بکار برده است. او زبان کلاسیک جدید را از گذشته حاصل نکرد؛ آن طور که در رنسانس اتفاق افتاد. بسیاری از منتقدین فکر می‌کنند اثر اصلی طرح او به تقلید از سبک کلا سیک است. بنا یک سکو است که به طور ناموزون با دفاتر روشن و قابل دید که در داخل پلان آزاد دارند تداخل می‌کند. دیگران که تعداد زیادی از ساکنین ریچموند را شامل می‌شوند استدلال می‌کنندکه Richmond Riverside یک مجموعه واقعی از ساختمانهای Neo Georgian است. از آنجا که ریچموند عمدتاً یک شهر بزرگ قرن هجدهم است، طرح تری مناسب پیشینه تاریخی آن، و قابل قبول است. اگرچه چنین طرحی برای مراکز تجاری مدرن نیویورک یا پاریس مناسب نخواهد بود.

معماری امروز

مقصود اصلی معماری، حاصل کردن یک دیدگاه جامع، برای حال و آینده است که از ارتباطات امروز ما ناشی می‌شود.مضمون این امر و راه های رسیدن به آن در فصول بعد روشن‌تر شده است. امروزه پذیرفته‌ایم که تحقیق در مورد یک ساختمان صنعتی نظیر مخزن بنزین از همان اعتباری برخوردار است که تحقیق در مورد قصرها، کلیساهای جامع و مسکن در سبک های مختلف. ما هنوز بدنبال اصول زیبایی هستیم و به صورت ادیبانه، بناها را تجزیه و تحلیل می‌کنیم. همه ما می‌خواهیم محیطمان را بهبود ببخشیم. ولی ما این امور را فقط در تجزیه و تحلیل و یا ساختمانهای خاص جستجو نمی‌کنیم؛ بلکه بسته به محیطی که [ساختمان] در آن ساخته می‌شود، به عنوان یک عامل بسیار مهم، بررسی می کنیم.

بیشتر آگاهی‌ها درمورد معماری مربوط به امور بصری است. اگر در پی آن باشیم که یک محیط بامفهوم برای همه بسازیم، ماباید بفهمیم که چگونه به اینجا رسیده‌ایم. بدین معنی که به محتوای امروز و دورنمایی از گذشته بنگریم. فهم تاریخ به ما کمک می‌کند بفهمیم که چگونه به امروز رسیده‌ایم. این امر به ما اجازه می‌دهد برای آینده‌ای بهتر کار کنیم؛ و از قبول کورکورانه آنچه غیر قابل قبول می‌یابیم ممانعت می‌کند. چه استفاده کننده معماری، یا معمار، یا منتقد معماری باشیم.

معماری بر همه تأثیرگذار است و بنابراین همه ما باید در قبال آن احساس مسؤولیت کنیم. این وقتی امکان پذیر است که در باره آن بیشتر بدانیم. معماری مقوله‌ای است که باید از آن لذت برد و در آن با دیگران شریک شد. وقتی مردم بیشتری معماری را درک کردند، آنرا جدی گرفتند و از آن وحشتی نداشتند، با وسعت بیشتری در آن شرکت می‌کنند. در نتیجه شانس ما این است که محیط شهری گسترش خواهد یافت؛ و به خاطر آن چیزهایی که نمی‌پسندیم معماران را مسئول نخواهیم دانست. بلکه آنان را بخشی از گروهی می‌بینیم که ما را قادر می‌سازد به ایده‌آل هایمان نایل شویم.

فصل سوم: تاریخ معماری چیست؟

تاریخ معماری همچون سایر تاریخها، با درک کردن و یافتن تعاریفی برای گذشته مرتبط است. آنچه که موجب تفاوت آن با سایر تاریخها می‌شود ماهیت مدارک و شواهد قابل استفاده و نیز تفکیک‌هایی است که نوع ارزیابی را نسبت به این مدارک و شواهد آشکار می‌سازند. در هر مطالعه تاریخی نخستین قدم، جمع‌آوری حقایق است. اما حقایق خود به تنهایی مطلبی را بیان نمی‌کنند. برای معنی دادن به این حقایق، باید آنها را انتخاب کرده، تنظیم کنیم. سپس به تحلیل و ارزیابی آنها پرداخته و در نهایت هر کدام را درجای خود قرار دهیم. ادوارد کار E.H. Carr در کتاب «تاریخ چیست» به وضوح به این مطلب می‌پردازد. تاریخ از امروز شروع می‌شود؛ اما یکی از اشکالات عمده مطالعات امروزی آن، حجم اطلاعات مطلقی است که در دسترس می‌باشد و مشکلاتی است که در تعیین مفهوم آن وجود دارد.

تاریخ معماری با آنچه که ما به عنوان باستان‌شناسی، نوستالوژی (نگاه حسرت آمیز به گذشته)یا میراث فرهنگی می‌شناسیم فرق می‌کند. باستان‌شناسان به موضوعات و بناهای کهن، به دلیل قدمتشان، و نیز به دلیل حقایق در ارتباط با آنها علاقه دارند. در حالی که ممکن است آنها علاقه‌ای به علل نهفته در پیشرفت و تکامل این موضوعات نداشته باشند. نوستالوژی و صنعت میراث در باره گریز

(جهش) به گذشته‌اند؛ برای رسیدن به دنیایی متفاوت؛ جهانی که ممکن است زیبا و جذاب باشد، ولی نمی‌تواند با واقعیات زیادی از گذشته مربوط باشد. البته ما نمی‌گوییم که علاقه به کسب تجربیات باستانی، مثل مشاهده یک خانه زیبای تاریخی، نادرست است؛ ولی باید آگاه باشیم به اینکه ممکن است تصویری تحریف شده و یا جانبدارانه از گذشته را مشاهده نماییم.

تاریخ تلاشی است به منظور درک گذشته، به روشی انتقادی و با درنظر گرفتن یکسان سیمای مثبت و منفی آن. جریان تاریخ، جریانی پویا و زنده است نه یک جریان ایستا و ساکن. به طوری که تاریخ در ورای چشمان ما آشکار می‌شود؛ و زمان کنونی ما (حال)، بخشی از این جریان است که فهم ما را از گذشته تشکیل می‌دهد. تاریخ همچون معمایی نیست که بتوان آنرا حل کرد و کنار گذاشت. بلکه دقت نظری است به تعبیر تاریخی. آنچنان است که همواره راهی جهت رسیدن به یک تفسیر و تعبیر مجدد بازمی‌گذارد. هیچگاه زمانی نخواهد رسید که بتوانیم ادعا کنیم که هر چیز را مثلاً درمورد معماری قرون وسطی فهمیده‌ایم؛ و می دانیم که این هدف، انتظام نیست. ما معتقدیم که هدف از مطالعه معماری و تاریخ آن، فقط کوششی به منظور درک گذشته نیست؛ بلکه تلاشی است برای فهم چگونگی کاربرد گذشته و حال. مطالعه تاریخ معماری همچون سایر مطالعات تاریخی به نیاز ما جهت فهم زمان حال بستگی دارد. مبنای کار، این اعتقاد است که این فهم، بدون شناخت گذشته امکان پذیر نیست. زیرا با مطالعه گذشته می‌توان نسبت به فهم چگونگی رسیدن به امروز، و دریافتن درگیری هایمان (گرفتاریهایمان) در راه انتخاب و [گرفتن] تصمیمات پیچیده امیدوار بود.

مطالعه تاریخ، چه تاریخ معاصر و یا گذشته دور، ما را تشویق و دلگرم می‌کند تا بصورت انتقادی در مورد امروز و دیروز فکر کنیم. فقط با فهم گذشته است که می‌توان حال را درک کرد. حالی که زاییده آن گذشته است. فقط با درک چگونگی تأثیر متقابل حال و گذشته بر یکدیگر است که می‌توانیم نسبت به ساختن آینده‌ای بهتر امیدوار باشیم. بدون این منظر، ما در بند حال خواهیم بود؛ چرا که درک و فهممان محدود خواهد شد. بنابراین قادر نخواهیم بود که آلترناتیوها (چاره‌ها) را پیش‌بینی کنیم؛ یا راه‌حلهایی امکان پذیر برای انتخاب را تشخیص دهیم.

تاریخ معماری به گذشته محدود نمی‌شود؛ این تاریخ نقش فعالی را در گسترش معماری حال و آینده، طراحی شهرکها و محیط شهری بر عهده دارد. در حقیقت ممکن است بعضی به این بحث بپردازند که درتاریخ معماری، هر جذابیت سودایی (احساسی) فقط می‌تواند ناشی از تعهدی شدید نسبت به تمرین معماری رایج باشد. همچنین اعتقاد به محدود شدن توانایی شخص، ضمن مطالعه در گذشته؛ بدون التزامی برای دست یافتن به والاترین ایده‌آلهای معماری و محیط شهری نیز از جمله دلایل آن خواهد بود. اگر معماری، همانطور که ما فکر می‌کنیم، تمامی محیط ساخته شده را دربر گیرد، آنگاه تاریخ آن به همه ما مربوط خواهد بود. به دلیل آنکه مطالعه تاریخ، ما را به تفکر انتقادی تشویق می‌کند. همواره یکی از اعتراضات بیان شده در مقابل مطالعه تاریخ معاصر در هر ناحیه، تاریخ معمارانه، این است که آن می‌تواند مجادله و حتی مخاطره‌آمیز باشد. تفکر انتقادی درباره گذشته اخیر، از آنجا که یک کار مثبت است، مردم را در موقعیت آگاهی بالاتری قرار خواهد داد که این امر می‌تواند به عنوان اقدامی مخاطره آمیز تفسیر شود.

تاریخدانان مدرکی از گذشته را به منظور بازسازی هویت و علت وقایع رخ داده بکار می‌برند. در تاریخ معماری این مدرک ممکن است از خود ساختمانها و یا باقی‌مانده‌های آنها و نیز از اسنادی چون پلانها، ترسیمات، توصیفات، یادداشتها و یا سایر اسناد قدیمی بدست آید. تصویر بدست آمده از هر بازه زمانی تاریخ برای ما، از منابع باقی مانده بسیاری همچون نقاشیها (طرحها)، ادبیات، ساختمانها و سایر مصنوعات منتج می‌شود. مسئله‌ای که در باقیمانده‌های این منابع وجود دارد، و در حقیقت سرمنشأ تمامی مشکلات تاریخدانان می‌باشد، آن است که آنچه برای ما باقیمانده، نسبت به آنچه باقی نمانده، ممکن است حاوی معانی چندانی بناشد. (به عنوان نمونه) اهرام مصر، هزاران سال است که باقی مانده‌اند. اما مفهوم و معنای تاریخی آن، فقط جستجوی علت دوام و بقای آن نیست. این بناها بخشی از فرهنگی متنوع و غنی بودند. آنها حقایقی تاریخی‌اند؛ اما حقایقی که خودشان همچون سایر موارد جسیم(مانند هرم ها) فقط اولین مرحله در هر مطالعه تاریخی‌اند؛ و از زمانی که ارزیابی شده، درمتن کار تحقیق قرار گرفته و تفسیر شده اند مطالب کمی را به ما رسانده اند. تاریخدانان مختلف ممکن است برای یک حقیقت واحد، ارزشهای متفاوتی را قائل شوند که در این میان کشف مدرکی جدید ممکن است تئوریها و تفاسیر موجود را اصلاح کرده و یا تغییر دهد.

تاریخ نگاری

تاریخ معماری همچون هر شاخه‌ای از تاریخ، موضوعی ساکن و ایستا نیست. تفاسیر اغلب بصورت کاملاً ریشه‌ای تغییر می‌کنند. چرا که ما در روشنایی حاصله از مدارک جدید و پرسپکتیوها ی متغیر روزمره می‌توانیم چیزهایی را ببینیم (که سابق بر آن نمی دیدیم). تاریخ نگاری مطالعه راه هایی است که در آنها تفاسیر تاریخی یک بازه زمانی تغییرمی‌کنند. تغییر امیال و سلیقه‌ها در یک محدوده زمانی، ممکن است به یکباره معماری عظیمی را به تفسیر مجدد هدایت کند. در دهه ۱۸۵۰و ۱۸۶۰، در دوره سلطنت ملکه ویکتوریا، معماری حقیر شمرده می‌شد. بالاخص به وسیله مدرنیستهایی که نمی‌توانستند ستایش چیزی را ببینند. امروز هنوز هم ما از توانگری و پیچیدگی معماری دوران ویکتوریا لذت می‌بریم و در جستجوی حفظ آن، تا حد امکان هستیم. [ولی] اکنون مدرنیسم نزد بسیاری مورد لعن و تکفیر قرار دارد. این امر فقط شامل سؤالاتی از تغییر سلایق و ذائقه‌ها نیست. پیامدهای جدید، مشوق ما در طرح سؤالات مختلف می باشند. سؤالاتی که یک قرن پیش به سختی درباره‌شان فکر می‌شد. اگر هم مطرح می‌شدند افراد معدودی به طرح آنها می‌پرداختند. امروزه ارتباط ما با محیط باعث ایجاد سؤال در مورد استفاده از انرژی، هم در تولید و هم درنگهداری، و نیز نحوه استفاده از ساختمان ها می شود. پیامدهای فمنیستی، ما را به این سؤال سوق می دهد که نقش زنان در محیط ساخته شده چیست؟ و نیز چه راه هایی می‌توانند فرضیه هایی را طرح کنند که بازتاب تفاوت نوع جنسی باشد؟ امروزه شناخت پیامدها ممکن است مشوق ما در توجه به استراتژیهای مختلف طراحی و ساخت باشد.

پرسیدن سؤالات مختلف درباره گذشته می‌تواند هدایتگر ما در دگرگون ساختن تأکیدات و تفاسیر جدید باشد. زمانی که Tim Mowl در جستجوی Bath برای کتابش (john wood :Architect of obsession (1988,Bath بود، متوجه شد که john wood قبلاً استونهنج و معبد ماه را در Stanton drew بررسی کرده است. wood این گونه بحث و استدلال کرد که ، قطر سیرک در Bath، ۳۱۸ فوت است که همین اندازه در مورد استونهنج وجود دارد که برابر ۶۰ ذراع یهودی (یعنی ابعاد معبد دوم اورشیلم) بود. Bath اولین شهر انگلیسی وابسته به فراماسون بود که john wood نیز یک عضو نوعی از جامعه فراماسونری بود. او این گونه متقاعد شده بود که Bath مرکز کشیشان بریتانیا بوده؛ و اساس طراحی خود را درباره سیرک، برخلاف فرض نویسنده‌های قبلی، برکولُسئوم رُم قرار نداد. بنایی که در هر مرحله بیضوی بود. بلکه الگوی آن را باقیمانده بسیار مهم عمارت Droidic در غرب انگلستان، استونهنج قرار داد. بامشاهده مدرک تاریخی و پرسیدن سؤالاتی از آن مدرک، Tim Mowl به شرحی نوین از یکی از مهمترین چهره‌های معمارانه Bath دست یافت. با این حال او می‌پذیرفت که صورتها و پیکرهای پابرجا و محکم در این میدان، گذشته از تأکید Wood بر Droids در کتابش، ممکن است در آن هنگام جدی و موقرانه رفتار نکرده باشد.

وقتی که حقایق مختلف، بامعنی می‌شوند بر تفاسیر ما از گذشته و حال اثر می‌گذارند. اگر از گذشته به اَشکال متفاوت تقدیرکنیم، این امر بر تفکر ما از حال تأثیرگذار خواهد بود. به عبارت دیگر، این جریانات منطقی است. ادراک ما از گذشته و حال به وسیله بازه زمانی که در آن زندگی می‌کنیم، و نیز توانایی ما در فهم این بازه زمانی، و موقعیتمان معین و معلوم می‌شود. واقعیت (وجود خارجی) مربوط به محدوده زمانی ای که در آن زندگی می‌کنیم می‌باشد؛ و نیز به اینکه ما چه نوع مردمی هستیم. برخی مردم نسبت به سایرین فهم وسیع تری دارند؛ و برخی نسبت به سایرین بهتر می‌توانند از فرضیات زمان خودشان سؤال کنند. اما بدان معنی نیست که ما نباید سعی کنیم تا حد امکان وابسته به عوامل بیرونی وخارجی باشیم.

تحول تاریخ معماری

تاریخ معماری با درک همه اقسام ساختمانها و مطالعه محیط ساخته شده درزمینه تاریخی خود مرتبط است. این موضوع به یک مفهوم، به همان قدمت معماری است؛ و در مفهومی دیگر نسبتاً جدید است. اولین مجمع تاریخ شناسان معماری مورخ ۱۹۴۰ در ایالات متحده تشکیل شد. چون تاریخ معماری، به عنوان موضوعی واضح و منظم، از هر آنچه که به عنوان معماری نسبتاً جدید مطرح است جدا شمرده می شد، درگذشته این گرایش وجود داشت که تاریخ‌های معماری عمدتاً به وسیله معماران نوشته شود. علاوه بر این

از زمان یونان و روم باستان تا قرن شانزدهم، منتقدین معماری در باب معماری نیز می نوشته‌اند. این قضیه تا قرن شانزدهم، که این تغییرات رخ داد، اتفاق نیفتاده بود؛ آن وقتی که واساری نقاش و معمار دوره رنسانس، مطالبی در باره معماری گذشته نوشت. این اقدام او در ارتباط با معماری زمان خودش و به عنوان توجیهی در مورد برتری آن بود.

این نظر که «جریانات معماری و ساختمانهای یک دوره خاصِ زمانی، بهتر از نمونه‌های قبلی خود هستند.»، مطلبی است که بیشتر نوشته‌های معماری قرن شانزدهم به بعد را در خود خلاصه می‌کند. هنوز هم این مطلب امری بدیهی و آشکار است. معماران در نوشتارهای تاریخی‌شان تمایل به مقوله‌های مجادله آمیز دارند، که در آن معماری گذشته را برای توجیه و تأیید اعتبار معماری زمان حال استفاده می کنند. در بسیاری از محدوده های زمانی، معماران به شدت تحت نفوذ معماری گذشته قرار گرفته‌اند. این تأثیر ممکن است فرم‌هایی را بوجود آورد که حاصل عکس‌العملی در برابر گذشته، و یا الهامی از معماران پیشین باشد؛ و منجر به تأسیس معماری جدید و بهتری گردد.

باقی ماندن خرابه‌های بناهای روم باستان در ایتالیا، القاء و الهامی مثبت در معماران رنسانس متقدم آنجا بوجود آورد. درمقابل، در آغاز قرن ۱۹ پیوجین قصد تأسیس و پایه گذاری مجدد معماری گوتیک را در بریتانیا داشت. [چون] معماری کلاسیک غیر دینی، بربرانه و مخصوصاً برای کلیسای مسیحی نامناسب بود. گرایش منفی پیوجین نسبت به معماری کلاسیک، یکی از مهمترین بخشهای استدلال او برای شایستگی گوتیک بود. این امر باعث گسترش تجدید حیات گوتیک شد. درهر کدام از این مثالها، معماری معاصر جدید به عنوان امری اصلاحی نسبت به اتفاقات مقدم بر آن نگریسته شده است.

قرن ۱۸ عصر مهمی در گسترش تاریخ معماری است. برخی از معماران و روشنفکران به جای ساده‌نگری به معماری معاصر، به عنوان آخرین و یا بهترین بیان سنت معماری که از گذشته به ارث رسیده، به تقدیر از زمانهای گذشته و شیوه‌هایی از معماری، به عنوان وجهی متمایز و ویژگی برتر پرداختند. آنها کاوشی اصولی را در معماری اولیه آغاز کردند تا اصول و ضوابطی را که قادر به سنجش این معماری عظیم است، شناسایی کنند. در این فعالیت سعیشان بر این بود که معماری را، به جای استفاده سهل از آن (به خوبی) درک کنند تا بتوانند کارها و تمرینات زمان خود را مورد حمایت قرار دهند. Gohann Joachim winckelman (68-1717) گاهی اوقات به عنوان پدر تاریخ معماری و هنرمندان شناخته می‌شود. کتاب « تاریخ هنر باستان» او در Deresden و به سال ۱۷۶۷ چاپ شد. اما این اولین اقدام از این نوع نبود. J.B.(1665-1723 Fischer یکی از پیشگامان معماری باروک در اتریش و طراح Karlskirche در وینا بود؛ که کتابی به عنوان « طراحی معماری تاریخی» را در زمینه تاریخ اولیه در وینا (۱۷۲۱) منتشر کرد. این اولین کتابی بود که شامل ساختمانهای مصری، چینی و اسلامی می‌شد؛ و براستی می‌توانست مدعی اولین تاریخ تطبیقی معماری جهان باشد.

در فرانسه اولین گروه تاریخدانان معماری را جمعی تشکیل داده‌اند که مرتبط با آکادمی رویال معماری بود. این آکادمی به سال ۱۶۷۱ تاسیس شد. در سال ۱۶۸۷ J.F. Felibien (1665-1733) که منشی آکادمی بود کتاب «تاریخ زندگی و اقدامات اکثریت معماران شاخص» را منتشر کرد. این کتاب شرحی از معماری گذشته را بیان می‌داشت که بر خلاف واساری، از آن به عنوان مقدمه‌ای بر معماری برتر امروزین یاد نمی‌کرد.

جریان روشنفکری قرن ۱۸ مشوق گسترش تاریخ معماری بود. درمدت این محدوده زمانی، بسیاری از روشنفکران، مبانی عقلانی جامعه را مورد سؤال و تحقیق قرار دادند. نیز در هر چه که به عنوان کیش وآیین، رژیم سلطنتی، زیبایی شناسی و تاریخ فرض شده بود، تردید کردند. این سؤالات بودکه نهایتاً به تولد انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی منتهی شد. روشنفکری، گذشته را در بوته آزمایش قرار می‌داد تا بتواند پی به این مطلب ببرد که چرا جهان این گونه است و سایر بدیل های آن چه می‌تواند باشد؟ حفاری های پمپی و هرکولانیوم باعث ظهور حقایقی از گذشته شد و نیز امکان مشاهداتی را از مکانهای کلاسیک باستانی و مصری فراهم آورد. گسترش و پیشرفت اخیر تاریخ معماری باعث ایجاد دائره‌المعارفی در این حوزه و نیز تمرکز آن بر روی فرم‌ها و شیوه‌ها و انواع ساختمانهای متهورانه همچون قصرها ، قلعه‌ها، کلیساها و معابد شد. گسترش تاریخ معماری درقرن ۱۹ و ۲۰ در ایالات متحده به شدت تحت تأثیر آلمان و فرانسه بود. هزاران دانشجوی آمریکایی معماری را در پاریس در Ecole des Beaux-Arts می‌خوانند و با

کارگاه ها مأنوس می‌شدند و این تأثیر را به همراه خود به وطنشان باز می‌گرداندند. پیوند بین تحقیقات آلمان و آمریکا در زمینه تاریخ معماری در بخش عمده هر دو قرن تأکید دارد.

هدف

در هر موضوع گسترده و جدید اولین مسئله شناختن و فهرست کردن مواردی است که هسته اصلی آن موضوع را تشکیل می‌دهد. به نظر می‌رسد اولین تاریخهای معماری به صورت ابتدایی، قادر به شناخت و تمییز معماری زمانهای مختلف و مکانهای جغرافیایی مختلف، به لحاظ تحلیل فرمها و سبکهای معماری، بودند. کتابی که اساس آن بر این خط مشی استوار است، هنوز بعد از تقریباً یک قرن در حال چاپ است و برای نسل دانشجویان معماری آشنا به نام Bannister Fletcher است. کتاب «تاریخ معماری برای دانشجویان حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای با دیدی مقایسه‌ای نسبت به سبک های اولیه » اولین بار در سال ۱۸۹۶ منتشر شد. ویرایش پنجم در سال ۱۹۰۵ با عنوان « یک تاریخ معماری با شیوه های تطبیقی (مقایسه‌ای)». و در سال ۱۹۸۷ نوزدهمین ویرایش آن منتشر شد. بخش تطبیقی کتاب قبلی، در این ویرایش حذف شده بود تا حجم انتشار پایین نگه داشته شود. این روش که به وسیله تیم پدر و پسر اتخاذ شده بود می‌بایست تکنیک‌های تشریح (کالبدشکافی) و حیاتی تطبیقی را بر معماری اعمال می‌کرد.

مقایسه و مقابله ساختمانها به جهت آشکارسازی شباهتها و اختلافها هنوز نیز تکنیکی است که به وسیله منتقدین و مورخین امروزی اعمال می‌شود. زمانی این روش مفید خواهد بود که ساختمانهای مورد مقایسه نقاط مشترکی داشته باشند. بطور مثال می‌توان یک کلیسای قرون وسطی را با نمونه تجدید شده گوتیکی آن در دوره ویکتوریا مقایسه نمود. یا یک آرنای Arena رم رابا یک استادیوم مدرن فوتبال. چون هر کدام از این دو مثال کارکردهای مشابهی دارند. هر چند ممکن است در مقایسه ساختمانها نقاط مشترک کمی وجود داشته باشد؛ مثل آرنای رم و کلیسای ویکتوریا.

این تکنیک هنوز هم در هدفهای آموزشی با موفقیت به کار می‌رود.کتاب «تقابل ها» اثر پیوجین در سال ۱۸۳۶ حرکتی بحث انگیز بود. حرکتی در برابر آنچه که او به عنوان ترس از معماری و محیط شهری زمان خود می دید. در ویرایش سال ۱۸۴۱ این کتاب مثالهایی را برای نشان دادن تقابل و تضاد کیفیتهای منفی شهرهای معاصر و معماری آنها، با کیفیات مثبت همان شهرها در دوران قرون وسطی، کنار هم گذاشت. در این فعالیت، او نسبت به فضیلت معماری گوتیک ابراز خرسندی کرد؛ در حالی که توجه بسیار دقیقی نسبت به بربریت معماری کلاسیک روز داشت.

شهرهای محصور شده قرون وسطی با کلیساهای نوک تیز که خط آسمان را نشانه‌گذاری می‌کنند،به وسیله حومه باز شهر محاط می‌شوند. در شهر قرن نوزدهم کارخانه‌ها و دودکش‌های آنها، با نوک های مخروطی شکل کلیساها رقابت می‌کردند. میدانهای باز اکنون سیمای یک بیمارستان روانی را تداعی می‌کنند؛ یک کارخانه گاز و یک زندان (که به صورت شعاعی طراحی شده) و کلیسای گوتیک قرون وسطایی که به وسیله نمونه کلا سیک آن جایگزین شده است.

تاریخ معماری در اروپا گسترش یافت. هر چند Fischer Von Erlach معماری غیر اروپایی را نیز در بخش تاریخ پیشین موضوعی قرار داد که نقطه اصلی مطالعه در حال جریان وی را جهت رسیدن به معماری اروپایی تشکیل می‌داد. در حقیقت تا سال ۱۹۵۹ Bannister Fletcher هر گونه مرجع معماری افریقا را کنار می‌زد. از این گذشته اگر هم معماری اقلیم‌ها (قاره ها) نسبت به اروپا با آمریکای شمالی مطرح شده بود؛ برای این بود که از دیدگاه اروپای مرکزی مورد مطالعه قرار گیرد. چون معماری بومی به عنوان « معماری بدوی غیر قابل تغییر» و بنابراین، غیر تاریخی نگریسته می‌شد.[گرچه] این غیر ممکن بود که بخش عمده ساختمانهای آفریقایی، مانند خرابه‌های زیمبابوه بزرگ در قرن سیزدهم به وسیله مردم محلی ساخته شده باشد. این مطلب جای بحث و مشاجره بود که این ساختمانها باید وسیله اعراب گذشته یا بازرگانان و مکتشفان اروپایی ساخته شده باشند. در این کتاب سعی مان بر این است که از تمرکز انحصاری [بر معماری] اروپایی پرهیز کنیم و کتاب شامل مثالهایی از معماری همه جهان شود.

خط مشی ها

از زمانی که تاریخ معماری گاهشماری هزاران سال را اندازه گیری می‌کند، شامل همه جهان و همه اقسام بناها می‌شود. (بنابراین)یافتن خط مشی‌های بسیار متنوع در آنچه که امروزه گسترش یافته است، غیرمنتظره نیست. موضوع بعضی از بناها به نظر می‌رسد که در حوزه سه خط مشی عمده قرار دارند: عملی، تاریخی، زیبایی شناسی. هدف عملی بدنبال تحقیق و اثبات این مطلب است که: چه چیزی، در چه زمانی، و به وسیله چه کسی ساخته شده است؟ بنابراین هدف عملی می‌تواند شامل معمار، حافظ و مشوق و شیوه نگهداری آن [اثر] شود. هدف تاریخی طالب کشف دلیل ساخت بنا و ارتباط آن با محیط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و مذهبی است. هدف زیبایی شناسی نیز بدنبال تشریح تفاوتهای سبک شناسی و هنری، و توضیح چگونگی و دلیل تغییر سبکها می باشد.تاریخهای قدیمی معماری [هم] بر خط مشی‌های عملی و زیبایی شناسی تأکید داشتند.

به اعتقاد ما معماری موضوعی فراگیر است. اما بسیاری از خط مشی‌ها که برای مطالعه آن گسترش پیدا کرده‌اند بصورت یک گرایش تقلیل می‌یابند. گفتنی است تمایل و توجهی نیز برای اینکه یک موضوع به ویژگیهای زیادی تفکیک شود، تعدادی هم با جامعه و وقایع روزانه‌شان، وجود داشته است. این تا حدی نتیجه راهی بود که در آن تاریخ معماری در مراحل ابتدایی گسترش‌اش شناخته شده بود. امروزه تاریخ معماری بازتابی از تماس و برخورد ایده‌های فمینیستی، مارکسیستی، ساختارگرایی، روانشناسی، نیمه منطقی و اجتماعی سیاسی است. این امر واکنشی است نسبت به تئوریهای زبان شناسی هوسرل، بارت، سوسور و دریدا؛ و نیز به همان میزان نسبت به مدلهای تاریخی و انسان شناسی فوکو، و لوی اشتراوس و روانکاوی های فرهنگی منتقدین پسافرویدی مانند لاکان. قسمتی از هدف آن (تاریخ معماری)، واسازی سنت و ایجاد پرسش و تردید در باره مسائل آشنا و ایده‌های تردیدناپذیر می‌باشد. در اینجا ما تنها می‌توانیم قدمهای اولیه را در خط مشی‌های متنوع، جهت فهم معماری معرفی کنیم. هر خط مشی به غنای موضوع می‌افزاید. با داخل کردن یک فصل زمانی و سبکی، ممکن است که مدافع خط مشی ویژه‌ای به نظر برسیم. ولی این چنین نیست. ما آنرا داخل کرده‌ایم، چرا که یکی از گسترده‌ترین خط مشی هاست. و هدف ما آزمایش، توضیح، و واسازی بخشی از مفاهیم آن است. خط مشی ما آن است که با نیازهای عملی و زیبایی شناسی مرتبط باشد. این امر شامل دو حالت green (شاداب) و فمینیست می‌شود. اساس تمامی این کتاب، امید ما به توسعه حالت دموکراتیک در معماری است.

تبیین تاریخ معماری

جستجوی فهم اینکه چرا معماری در مکان و زمان آن گونه گسترش یافته، هدایتگر ما به بسیاری از توضیحات خواهد بود. این توضیحات، مورخین را در فهم زمانی که مورد مطالعه است، و نیز در تعریف اصول سازماندهی برای توانگری در انتخاب، و تمییز بین اطلاعات یاری رسانده‌اند. اما این توضیحات به مسائل جدی و مهم‌تری نیز رهنمون می‌باشند.توضیحات تغییر معماری عموماً به چهار دسته مهم تقسیم می‌شوند: «عقلانی، تکنولوژیک و ساختاری»، «اجتماعی و مذهبی»،«اقتصادی و فرهنگی و سیاسی»، و «روح زمان».

تبیین عقلانی و تکنیکی از معماری ممکن است به سهولت طالب پاسخهایی در دوره‌های پیشرفت نوین تکنیکی و ساختاری باشد؛ یا ممکن است علت گسترش و پیشرفت معماری هر دوره را نتیجه منطق اعمال شده به مسائل تکنولوژیکی یا عملی بدانند. اگر ما به کلیساهای جامع قرون وسطایی مطابق این منطق بنگریم، دلیل ظهور فرمهای پیچیده در کلیساهای جامع گوتیک را، به جهت واکنشی خواهیم یافت در مسائل عملیِ مطرح شده در ساخته شدن بناهای بلند؛ مثل پوشاندن دهانه های وسیع، و بهم پیوستن پنجره های شیشه ای گسترش یافته.توضیح منطقی معماری، خط مشیی بود که به وسیله معماران و تئوریسین های فرانسوی همچون Viollet-le-Duc ,laugier بسیار گسترش یافته بود.

در این ضمن، توضیحی که معماری از شرایط اجتماعی، اخلاقی و فلسفی زمان ارائه دهد، بیان می‌دارد که آگاهی کافی از شرایط فوق، پیش‌بینی معماری آینده را امکان پذیر خواهد نمود. اما این توضیح سؤالی را نیز بر این مضمون مطرح می‌کندکه: دانش

کافی چیست؟ همچنین (این توضیح) بر رابطه و نسبتی ساده و صریح، بین معماری و شرایط، دلالت دارد تا تصدیق کندکه همه جوامع ارگانیزم‌های پیچیده‌ای هستند. اگر توجیه اخلاقی برای معماری وجود داشته باشد، استدلال و اثبات اینکه بعضی از معماریها اخلاقی و صادقانه‌اند و بعضی نه، امکان پذیر خواهد بود.

اصل صداقت اخلاقی معمارانه را پیوجین در کتاب « اصول برجسته و صحیح معماری مسیحی» در ۱۸۴۱ مطرح کرد. او ساختمانهای گوتیک را تجزیه و تحلیل کرده و صداقت معمارانه را برابر با صداقت دینی، مفروض داشته است. او طرح می‌کند که گوتیک یک سبک نبود؛ اما یک اصل ساخت و ساز بود؛ و نیز اینکه آن اصول، مرتبط با دوره قرون وسطی بود؛ همچون ارتباط اصول کتاب با دهه ۱۸۴۰. پیوجین می‌گوید که همه ساختمانها بازتاب جامعه ای هستند که در آن ساخته شده‌اند. اماگوتیک درسهای ویژه‌ای برای آموزش به ما داشت که مربوط به صداقت و صراحت در ساخت و ساز و مصالح بود. صداقت ساخت و ساز، یعنی آنکه ساختار(سازه) یک بنا باید آشکار باشد. می‌توان از تزیینات استفاده نمود، اما به شرطی که ساختمان را پیچیده نکند؛ و در شکل و مفهوم، متناسب آن باشد. صداقت در مصالح، یعنی اینکه تمام مواد باید به خاطر کیفیات خاص‌شان انتخاب شده باشند؛ و نباید طوری رنگ آمیزی شوند که شبیه سایر مواد به نظر برسند. نظرات پیوجین به وسیله جان راسکین، ویلیام موریس و دیگران گسترش پیدا کرد و بدین ترتیب یکی از انگیزه‌ها و الهامات انقلاب صنعتی و هنری و مدرنیسم را فراهم آورد.

این بیان که « معماری، بازتاب مصالح و شرایط اقتصادی و فرهنگی زمان است» در وسیع ترین حالت، معماری را وابسته مواد آن قرار می‌دهد. این امر با تمرکز بر روی ساختمانها، به صورت فردی و یا گروهی، و قراردادن آنها بطور ثابت در زمینه اقتصادی، اجتماعی و سیاسی شان انجام می‌شود. سپس این خط مشی با مشخصه‌های عملکرد، فرم، ساختار، مصالح و موقعیت شان، کوشش می کند تا چگونگی و علت ساخت، و نیز واکنشها و پاسخهای انتقادی به آن ها را در زمان ساختشان توضیح دهد و تبیین کند.

توضیحی که معماری را بازتابی از روح زمان (Zeitgeist)می‌بیند، از هگل می‌باشد؛ که باعث ایجاد یک قالب ادراکی در جهت فهم پیشرفت تاریخی هنر و معماری، در بخش عمدهٔ این قرن شده است. محور موضوع Zeitgeist، اعتقاد به تاریخ، به عنوان جریانی مترقی و تکاملی است. این گونه تصور می‌شد که اصول محرک و ارتقاء دهنده جریانات تاریخ به هر دورهٔ زمانی، روح (به تدریج) توسعه یافته‌ای می باشد که با نفوذ خود اشتراکاتی (وحدتی) را در هر ناحیه از تلاش بشری، مذهب، قانون، سنت، اخلاق، تکنولوژی، علم، هنر و معماری ایجاد می‌کند.

هر مورخی باید مواد را بشناسد و طبقه‌بندی کند؛ چرا که در جریان بررسی نیز ایده‌ها و نظرات مشترکی آشکار خواهد شد. آنها که نظریهٔ Zeitgeist را پذیرفته اند اظهار نموده‌اند که ظهور سبکهایی چون نئوکلاسیسیم در میانهٔ قرن ۱۸، مدرنیسم در دههٔ ۱۹۲۰، یا پست مدرنیسم امروزی در بخشهای مختلف هنرهایی چون معماری، نقاشی، مبلمان، سفالگری، پوشاک و ادبیات، آنها را در زمرهٔ مظاهر Zeitgeist قرار می‌دهد. تشابهات (همسازی‌ها و همانندی‌ها) در کار معماران، نقاشان، طراحان و نویسندگان نتیجه زندگی در یک دورهٔ زمانی واحد بود. به بیان دیگر، اینکه هر دوره زمانی و مکانی، با مصالح ظاهرشده، و حالات روحانی‌شان به ترکیب‌های فرهنگی واحد خودشان ارتقاء می‌یابند؛ و اینکه همچنین بسیاری از سبکها ممکن است در یک زمان با هم زیست کنند، درستی رویکرد Zeitgeist را منعکس می‌کند. خطر این تفسیر این است که مشوق و تقویت کنندهٔ جستجوی سازگاری (ثبات)، جهت ایجاد یک تصویر مرتبط خواهد بود. در نتیجه آنچه که در این تصویر (قالب) نگنجد، نادیده نگاشته خواهد شد؛ یا اینکه کم ارزش جلوه خواهد کرد. چرا که نمی‌تواند نفوذ روح Zeitgeist را به تمامی نشان دهد.

در تلاش برای بنیان نهادن مدرنیسم به عنوان تنها سبک صحیح معماری، اولین مورخین قرن بیستم همچون Nkolaus Pevsner و Siegfries Giedion مفهوم Zeitgeist را بکار گرفتند. دقیقاً قبل از اینکه مدرنیسم به برتری خودش برسد؛که بعد از جنگ جهانی دوم به این برتری رسیده بود؛ آنها محصولات توده‌ای، شیشه، فولاد، بتن پیش تنیده، فرمهای جدید حمل و نقل و نیز شهرسازی گسترش یافته را به عنوان آیندهٔ غالبی که جهان مدرن قرن بیستم را از دوره‌های پیشین تمیز می‌دهد، معرفی کردند. آنان به سراغ این بحث رفتند که مدرنیسم تنها سبکی است که با این سیما و چهره و بنابراین با روح زمان سازگاری دارد. معماران مدرن تسلیم استفاده از مواد و تکنولوژی جدید شدند و فرمهایی را که متناسب آنها بود کشف کردند. آنها در عملکرد معماری تحقیق کردند تا به پلانها و

طرح‌های بدیع و مترقی اجتماعی دست یابند؛ به ویژه از پروژه‌های برای خانه‌سازی توده‌ای، مراکز درمانی، ساختمان‌های صنعتی، و طراحی شهری استقبال کردند. در مدت زمان بین دو جنگ، گروه کوچکی از پیشگامان معماری (معماران و طراحان پیشگام) که به مدرنیسم می‌پرداختند عمدتاً در آلمان و فرانسه بودند. مدرنیسم در اروپا، در کنار هنر دکوراسیون، کلاسیسیسم، احیاء (آداب و سنتهای) بومی و محلی رمانتیسیسم ملی گرایانه می‌زیست. این سبکها در دید مورخین مدرنیست محصولات واقعی زمانی محسوب نمی‌شدند؛اما نسبتاً به عنوان نتیجه تجارت انبوه، فردگرایی متمرد، یا به عنوان بقایای سبکهای متعلق به زمانهای پیشین مورد توجه قرار می‌گرفتند.

به نظر می‌رسد مفهوم Zeitgeist، خط مشی Sennis Sharp را در کتاب «یک تاریخ بصری از معماری قرن بیستم» (لندن)،که اولین بار در سال ۱۹۷۲ چاپ شد، به ما نشان می‌دهد. از عنوان کتاب ممکن است بررسی ساختمانهای قرن بیستم را انتظار داشته باشیم. اما اینگونه نیست. کارهایی که منتخب Sharpمی‌باشد، فقط به وسیله یک جنبش سبک شناسی (یعنی)مدرنیسم تهیه شده بود. مانند افراد پیشین (Gideon , Pevsner و Sharp)روشی را در مدرنیسم انتخاب کرد که به اعتقاد وی صحیح و نهایتاً برترین شیوه زمانی است. چشم پوشی و رد همه شیوه‌های دیگر ساختمان‌سازی ایجاد شده در جهان در این قرن برای تعداد کمی رضایت بخش بود.

همه خط مشی‌ها و تفاسیر معماری و تغییر آن رگه هایی از حقیقت داشتند. ساختمانها ارزشهای اخلاقی و زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی زمانی را که در آن بوجود آمده بودند بازتاب می‌کنند. آنها ممکن است بطور مثال محصول عقل‌گرایی با تکنولوژی جدید باشند. اما در هر ساختمان و هر دوره زمانی تعادل تأثیرات متغیر است.

بناها و تاریخ معماری

ساختمانها خود ملاک تاریخ خویش را فراهم می‌کنند. ولی گشایش و حل این مسله ممکن است با پیچیدگی زیادی در اثبات آن ملاک روبرو شود. اکثر ساختمانهایی که وجود داشته‌اند (بیش ازچند دهه)تغییر کرده‌اند و بیشتر از یک ساختمان عمر کرده، به احتمال زیاد در بخش از زمان تغییر کرده اند. اگر ترسیمات و طرحهایی (از تغییرات)تهیه شده باشد ممکن است اثری از بعضی از تغییرات آشکار شود. اما اگر هیچ طرحی وجود نداشته باشد مدرک منحصر می‌شود به ترکیب خود ساختمان، شامل فونداسیون و آبگذر. تعدادی از پروژه‌های ساختمانی بزرگ همچون دژهای عظیم قرون وسطی و کاتدرالها در طول سالیان دراز یا قرنها ساخته شده‌اند. در این دوران نقشه و فرم آنها یا به اقتضای وسایل موجود تغییرمی کرد. همان گونه که تکنولوژی، مواد، نیازها و سلایق تغییرمی‌کرد. یا بدلیل نتیجه حاصل از خسارت آتش‌سوزی یا جنگ، دستخوش تغییر می‌شد. اثر و نشان این نمونه تغییرات در ساختمانها قابل مشاهده است. در برخورد با هر کاتدرال بزرگتر، حتماً بخشهایی از این دوره‌های زمانی مختلف آشکار می‌شود؛ شاید یک چرخ مانند نورمانی (style nave) یک سبک مزین (Iransept) و یک سبک عمودی (chancel).

در تمام طول تاریخ مردم تغییر و تبدیل ساختمانها را جهت استفاده‌های جدید و به عنوان نیازهای جایگزین شده طلب کرده‌اند. هر گاه متدهای واردات و صادرات کالاها از طریق دریا تغییر کرد، بندرگاه ها و انبارهای گمرکی قدیمی که بناهای زائدی به نظر می‌رسیدند، به جای آنکه خراب شوند به آپارتمانها، موزه‌ها، مغازه‌ها و رستورانها تبدیل می‌شوند. در طول زندگیمان تعداد افراد خانواده ما تغییر می کند. اگر امکان جابجایی خانه وجود نداشته باشد ممکن است آن تغییرات را با تغییر در خانه‌مان همساز کنیم. همچون اضافه کردن بخشهای الحاقی و ساخت اتاقهایی در زیر شیروانی. ممکن است قادر باشیم برخی از این تغییرات را با آزمایش بر اساس یک ساختمان بشناسیم. ممکن است به تغییراتی در پیرایه، آجر کاری، پنجره‌هایی که مسدود شده‌اند یا در اندازه‌های مختلف هستند توجه کنیم و تغییراتی در شیب بام و فرم آن انجام دهیم. به طور مثال ممکن است کشف کنیم که chancelیک کلیسا دقیقاً آخرین ضمیمه آن نبوده، اما در تاریخ دیرتری بازسازی شده است. کلیساهای قرن دوازدهم دارای سقفهای پرشیب شدند. اما در قرن یازدهم شیب سقفها کم شد. اگر به یک کلیسای قرن ۱۲ و یک chancel قرن ۱۵ بنگریم ممکن است در سازه سنگی دیوار در انتهای سالن بالای chancel اثراتی از یک بام جدید تر، مرتفع تر و پرشیب تر chancelرا بیابیم. در خانه تراس دار دوران ویکتوریا دراتاق نشیمن در طبقه همکف ممکن است یک تیر بلند از فولاد پیش تنیده (RSJ) را ببنیم که دهانه را پوشانده است و بر روی دیوارهای

انتهایی ایستا شده (خوابیده)؛ که این مورد برای حمل وزن طبقات فوقانی بدان الحاق شده است. با ظهور حرارت مرکزی دودکشها لوازمی زائد شدند که به منظور دستیابی به فضای داخلی بیشترممکن بود جابجا شده باشند.

امروزه بسیاری از کلیساها به موازات اینکه حضار کلیسا رفته رفته تقلیل یافته‌اند، زائد و اضافی محسوب می شوند.تعدادی از آنها به قسمتهای کوچکتر برای جماعت های کوچکتر تقسیم شده‌اند و بقیه نیز به کاربردهای جدید مبدل شده‌اند. اگر تبدیلات باعث ایجاد کاربری برای یک فضای بزرگ اصلی شوند ممکن است مقداری از کیفیت کلیسای اصلی حفظ شود. اما اگر تمام ساختمانها به سطوحی تقسیم شود دیگر تمام مفهوم کلیسا، شاید به جز جداره بیرونی، از بین خواهد رفت. هیبت فضای سالن در کلیسا، راهروهایی که برای حرکت دسته جمعی استفاده می‌شود، شیشه‌های رنگ شده پنجره‌ها و chancel با انوار مقدس آن همگی خراب خواهند شد. قلعه ممکن است فضایی غیر عادی را، هرچند تاحدی دیگر، برای زندگی مهیا کند. اما رنگها، نه خیلی طولانی، حضور کلیسا را در همسایگی آن اشاعه خواهند داد. سرستونهای مزین محفوظ شده و angle corbel ممکن است دکوراسیون سطوح دیوارهای فردی را، جایی که کاملاً خارج از مکان به نظر می‌رسند، خاتمه دهد. اثر نشانه های کاربردی جدید به ناچار در سطوح خارجی باقی خواهد ماند. پنجره‌های جدید برای تراز طبقات جدید، پنجره شیروانی در سقف برای طبقات بالاتر و یک پارکینگ ماشین، باغ و گاراژ به جای حیاط کلیسا. شناخت تغییرات و تبدیلات ما را در درک طراحی ساختمانهای اصلی در موقعیت بهتری قرارمی دهد و ممکن است گام بلندی در تصور و ادراک شخصیت فضاهای اصلی و فرم‌های بی سابقه ایجاد کند. آزمایش ساختمانها برای اثبات تبدیل و تغییر کاربری آنها اولین نقطه در جهت کشف دلایل این تغییرات است و زمینه‌ای را جهت درک تاریخ ساختمان فراهم می‌کند.

بسیاری از ساختمانها بطور کامل نابود شده‌اند. اما گاهی اوقات یکی از آنهایی که خراب شده مجدداً بازسازی شده است. بازسازیها یک مسئله جالب را بوجود می‌آورند. زیرا هر چند ممکن است طرح‌های اصلی جهت بازسازی دقیق شکل و اندازه ساختمان وجود داشته باشد ولی بازهم امکان بروز اختلافاتی میان آن دو وجود دارد. در جشن المپیک بارسلون در سال ۱۹۹۲ تصمیم گرفته شد که پاویون اصلی بارسلون ساخته میس ون در روهه در همان مکان اصلی‌اش در ۱۹۲۹ و در زمین نمایشگاه‌های بین‌المللی بارسلونا بازسازی شود. در حالیکه هیچ طرحی همراه با جزئیات کامل از بخشهای اصلی موجود نبود. بازسازی از روی عکسها و با کمک معماران انجام شد. مشاهده نمونه بازسازی انجام شده به قدری بود که حتی مکان ستونها دقیقاً منطبق با ستونهای مشابه‌اش در فونداسیون نمونه اصلی بود. اگر چه در فهم و برداشتها، تفاوتهایی بین آن دو وجود داشت. ساختمان اصلی زیرزمین نداشت و مساله طوفان و سیل برای آن معضلی بود. لکن ساختمان بازسازی شده به منظور جادادن حرارت و آب، یک زیرزمین داشت. در نمونه بازسازی شده از سنگهای رنگارنگ،تراورتن، مرمر و سنگهای چهار گوشه استفاده شده بود که در نمونه اصلی آن وجود داشت. اما تولید شیشه‌هایی دقیقاً با همان رنگ نمونه اصلی غیر ممکن بود. بنابراین در ساختمان جدید شیشه‌های شفاف استفاده شد.

معماران و تاریخ معماری

مطالعه معماری بدون در نظر گرفتن کنش‌های آن نتایج وحشتناکی را به دنبال خواهد داشت. از اواخر قرن ۱۹، آموزش تاریخ معماری در مدارس انگلستان به عنوان یک بخش لاینفک برنامه آموزشی مورد توجه قرار گرفت. اما روش نوین آن بسیار تغییر کرده است. در آغاز این قرن W.R.lethaby در مدرسه مرکزی هنر و صنعت و مدرسه ساختمان Braxton لندن درباره مرتبط بودن سبک و تاریخ معماری جایگزینی امروزی به عنوان یک دوره تجربیات ساختمانی به بحث پرداخت. او با توجه به شرایط ومصالح سازه‌های تاقهای روسی با کاتدرالهای گوتیک، معماری را راه حل عقلانی مسائل سازه‌ای می‌دید.

در دانشگاه های انگلیس، خط مشی متفاوتی آغاز شد و Reginald Bloomfield Bسرسخت ترین معرف آن بود. Bloomfield مدافع سیستم آموزشی Ecole des Beaux Arts در پاریس بود. به نظر او بخش عمده گذشته باید در جهت فهم چگونگی دستیابی و حل مسائل زیبایی شناسی در آن مطالعه شود. او به تجزیه و تحلیل اصول کافی ترکیب بخشهای اصلی در وضعیت‌های مختلف سطوح توده‌ها، فرم، تناسب، و رفتار مصالح پرداخت و فکر می‌کرد که به وسیله این تجزیه و تحلیل‌ها دانشجویان قادر به یادگیری ساختن فرم

های مطلوب خواهند بود. Bloomfield با تعداد محدودی از اقسام ساختمانها مرتبط شده بود که علاقه ای به چگونگی و دلیل ساخته شدن آنها نداشت.

بعد از جنگ جهانی دوم خط مشیی که به وسیله والتر گروپیوس در مدرسه باهاوس، تاسیس به سال ۱۹۱۹، جایگزین شده تأثیر عمده‌ای برمدارس معماری گذاشت. در آنجا به تاریخ به عنوان مانعی و بازدارنده در پیشرفت قدرت خلاقه نگریسته می‌شد. بنابراین در ابتدا جایی در برنامه آموزشی نداشت. اصول طراحی نتیجه فعالیت عملی در طراحی و ساخت بودند. با این حال بعد از سه سال تاریخ معماری در مدرسه باهاوس به عنوان یکی از وسائل بازبینی اصول کشف شده به وسیله دانشجویان معرفی شد. گروپیوس معماری دوره‌های خاص گذشته را محصول بی‌مانند جامعه و شرایط مصالح آن دوره می‌دانست. به وسیله آن (تاریخ ها) دانشجویان قادر به ارزیابی یافته‌های خود در باره دوره‌های زمانی بودند. طراحی برای نیازهای مدرن و کاربرد مصالح مدرن، پیشرفت فرمهای مناسب جدیدی را موجب می‌شد. هر کدام از این خط مشی‌ها دیدی مدافعانه ازمعماری گذشته و پیشداوری معماری آینده را عرضه می کرد. این گذشته بود که به جای کشف روشهای روشنفکرانه ممکن، هر دید ویژه نسبت به چگونگی پیشرفت به سوی آینده را تأیید و تصدیق می‌کرد.

اخیراً با تلاش معماران در چگونگی نگرش به تاریخ معماری، تغییری بوجود آمده است. تمایل به استفاده از مطالعات گزینش شده از گذشته برای تأیید یک خط مشی طراحی خاصی که در مدارس تحت تأثیر سیستم هنرهای زیبا و در جریان مدرنیسم بعد از جنگ جهانی دوم وجود داشت، حال دیگر آنچنان معتبر به نظر نمی‌رسد. امروزه تاریخ معماری به عنوان یک موضوع در جایگاه حقیقی‌اش دیده می‌شود. اما با وجود این، گرایش ها به آن در حال تغییر است. بعضی به گذشته معماری به عنوان یک سلسله می‌نگرند و بر مطالعات متمرکز بر تکرار ایده‌ها و موضوعات تأکید دارند. چرا که (به نظر آنها) شباهت های خط مشی‌ها را می توان بین گذشته و تمدن معماری جاری یافت.

اما سایرین نظری مخالف آن دارند؛ و اظهار می‌دارند که به تاریخ باید همچون جریانی نگریست که دائماً و پیوسته در حال تغییر است. آنها بر روشهایی تأکید دارند که به وسیله آنها تفاوت گذشته از حال آشکار می‌شود. نگرش به تاریخ معماری به عنوان بخشی از جریان عظیم اجتماعی بیانگر خط مشی تاریخی دقیقی است که عمدتاً بر معماران و ایده‌های آنها متمرکز نشده است.سایر مدارس معماری همچون نمونه‌های موجود در فرانسه بر جامعه شناسی و شهرسازی در تاریخ معماری تأکید دارند.

نقش تاریخ معماری در معماری امروز در تنوع شیوه‌های استفاده شده درساختمانهای معاصر آشکار و بدیهی است. معماران، منتقدین نقش تاریخ معماری، اشخاص دخیل در گسترش آن و طراحان، نگرش‌های ناسازگار و محکمی در باره نقش تاریخ معماری و مقتضیات امروزی کردن سبکهای خاصی از گذشته دارند. معماران برای آن که بتوانند واکنشی عالمانه نسبت به گذشته نشان دهند لازم است فهم خوبی از آن داشته باشند و توانایی قرار دادن ایده‌های رایج معماری در داخل قالب تاریخی بزرگتری را داشته باشند. برای دسته‌ای ازما که مدت زیادی از عمرشان را در شهرهای بزرگ و با آگاهی از تاریخ معماری زندگی کرده‌اند شاید دانستن این مطلب غیر منتظره باشد که مردمانی در ایالت‌های روستایی اصلی امریکا هستند که ممکن است هرگز تا به حال از کنار ساختمانی که بیشتر از ۵۰ سال عمر دارد عبور نکرده باشند و ممکن است هرگز یک شهر بزرگ را ندیده باشند. چنین مردمی به تجربه کافی از تاریخ معماری نیاز وسیع تری دارند.