از بازسازی سبکی تا نگهداری موزه ای

ترجمه و تالیف :دکتر احمد میرزا کوچک خوشنویس
استادیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین(ره)

چکیده

مطالعات موجود تا آغاز قرن۲۰ در مورد حفاظت اماکن با ارزش های میراثی به صورت مشترک حکایت از محکومیت روش های انتخاب شده بوسیله ویولت لودوک(Viollet- Le- Duc) و هوادارانش می کند(UNESCO,1950) اما چنین قضاوتی منصفانه نیست و لازم است پذیرفته شود که ویولت لودوک در پیشنهاد تفسیر ارتباط تاریخی با بناهای با ارزش و طرح روش هائی برای حفاظت آنها نسبت به ارزش های ذهنی اجتماعی به انتقاد پرداخت.

او بود که اهمیت معماری گوتیک و مجسمه های آن را در فرانسه کشف کرد، و نشان داد چطور آنها بیانگر نوع و هوش سرشار معماران فرانسوی بوده اند. او در تمایلات سیاسی و ادبی روزگار خود حامیانی پیدا کرده بود، به طوری که نظریات او به شکل فوق العاده ای نافذ بوده و زمانی که معماری قرون وسطا و مجسمه های آن در طول دوران انقلاب صنعتی در خطر تخریب بسیار جدی بود، با ادای احترام نسبت به سبک کلاسیک، زمینه بسیار وسیعی جهت حفاظت آنها پیدا کرد.

واژگان کلیدی:
جان راسکین، ویولت لودوک، حفاظت و مرمت، میراث فرهنگی، وحدت سبکی (آناستیلوز) تخریب بناهای تاریخی

مقدمه

تا اوایل قرن گذشته حفاظت معماری بایستی بر اساس شناختی انجام می شد که از ارزش های سنتی و احترام و حساسیت نسبت به مسائل مذهبی تأثیر می پذیرفت. با وجود این از نقطه نظر حفاظتی ممکن بود با انجام بعضی مداخلات بر اساس فنآوری انقلاب صنعتی و نظریه پردازی های بی پایه و اساس حفاظت که علمی نیز نبودند، بعضی ارزش ها از دست برود. حتی پل لئون(Leon،1917) که عملکرد او در مورد حفاظت بناهای با ارزش میراثی گواهی از مبارزه او با صنعت زدگی و احترام به روزهای گرامی گذشته میداد، اشاره می کند که امواج حرکت های بی پایه و اساس در مورد حفاظت میراث فرهنگی نمی تواند در مقابل اندیشه های ویولت لودوک استوار بماند، همان طور که در مقابل معاصرین او و جانشینانی که

اصول او را ترویج و دنبال کردند این امر امکان پذیر نبود. پل لئون به خوبی نشان داد حرکت و جنبش بزرگ مرمتی که توسط معمار فرانسوی ابداع شده بود کمک کرد تا گروه های بسیار مجرب و ماهری از صنعتگران شکل بگیرد که فعالیتشان تنها به یادمان های باستانی منحصر نمی گشت.

نمی توان قضاوت صحیح تاریخی نسبت به روش خاصی از اقدامات حفاظتی داشت، مگر آنکه آن روش را با دیگر روش های زمان خودش مقایسه نمود، بویژه زمانی که هنوز روش دیگری وجود نداشته باشد. بایستی پذیرفت که در امر حفاظت کلیسای نوتردام در پاریس نقشه های ویولت لودوک ملاحظه و احترام بیشتری نسبت به گروه ارویوف(Erveuf) نشان می داد، کسی که می خواست دو گلدسته به دو برج کلیسا اضافه کند و قسمت همسرایان متعلق به قرن هفدهم را بردارد و مجسمه های استثنائی و عجیب و غریبی در آن جایگزین سازد.

با وجود این جانشینان ویولت لودوک در تصور اینکه یادمان ها را بایستی تنها با یک سبک نگهداری نمایند، خطا کردند. به طوری که حتی اگر نیاز می شد کالبد بنا با تکرار های فنی و بصورت تخصصی باز آفرینی گردد تا به کاملترین خلوصی که در وضعیت قرن سیزدهمی خود داشت، برسد این کار انجام می شد. بر این اساس بود که احساس شد در جایگزینی قطعات تاریخی نرده پلکان کلیسای آمینز(Amiens))از قسمت های مشابه از کلیسای چارترز(Charters)کپی شود. حتی در جدا سازی سیمای معماری رنسانس که به بناهای یادمانی معماری گوتیک بین قرون پانزدهم تا هیجدهم اضافه شده بود، کمتر دودلی نشان داده شد. در کلیسای سنت لورنت(Saint Laurent) در پاریس ستون هائی که بروی نما افزوده شده بود، تخریب شد تا نمای معماری گوتیک آشکار شود. تنها نیاز به درک این مطلب وجود دارد که برای لودوک بقای دو سبک در یک بنای تاریخی بحث پوچی بود، زیرا باعث میشد تا کالبد بنا بطور آشکار از وحدت سبکی فاصله گیرد. و این با اصلی ترین هدف وحدت سبکی در تاریخ بنای یادمانی در تضاد بود، و نمی توانست مورد احترام باشد. (UNESCO,1950)

برای پیروان لودوک ارزش میراثی کلیسای سنت لورنت(Saint Laurent) برای این نبود که نفوذ کلاسیک را رد میکرد بلکه بخاطر آن بود که اشکال گوتیک را بصورت نشانه های فرهنگی در می آورد. حفاظت گران هم مانند همه مردم احساس میکردند که ایده آل آنها در هنر گوتیکی بیان میشد که در طول رنسانس از بین رفته بود. آنها فکر می کردند که هنرمندان جوان فرانسوی در اوایل قرن، یادمان های یونانی و رومی را مطالعه کرده و از سبک ستون های یونانی پیروی می کردند و در همان حال از کلیسای جامع کشور شان غفلت میکردند، کلیساهائی که ظاهری لطیف داشته و نبوغ و هوش سرشار از احساس هنر و مذهب را بیان می کردند.

در این میان انگلیس هرگز هوا خواه باسازسازی آن هم به صورت سبکی نبوده

است، و تنها به نگهداری موزه ای بقایای تاریخی دیر وکلیساهای کشورش قناعت کرده است. با توجه به شعار سبک راسکین(Ruskin) "بگذارید روزهای خاطره انگیز گذشته را به یاد آوریم" که در مقابل هر گونه مداخله در بناهای تاریخی می ایستاد، و با کشف این مطلب که تنها تعداد کمی نمونه بازسازی شده سبکی با روش ویولت لودوک در انگلیس آن زمان انجام شده بود، امر مرمت در انگلیس مورد انتقاد بوده و از ارزش می افتد.

به جز در تعمیرات غیر ضروری که بطور اتفاقی در کلیسای جامع شهر اکستر(Exter)انجام شد و با توجه به نبود هر گونه بازسازی مهم سبکی برای احیای معماری گوتیک در انگلیس، وقتی بقایای معماری گوتیک ملاحظه می شوند، از نمونه های بجای مانده احساس غمناک دوری از زمان رمانتیک بوجود می آید .(Clark, 1929) بعد از تجربیات عملی منفی بدست آمده کشورها، تحت نفوذ نظریات ویولت لودوک، در اوایل قرن بیستم این نیاز حس گردید که باید قوانین کلی جدیدی برای حفاظت بناهای تاریخی یادمانی تنظیم گردد. قوانین دقیق باید در ارتباط نزدیک با هر گزارش توصیفی باشد، مانند گزارشی که کارتادل رستورو (Carta del Restauro) در ارتباط با تجربه خود در ایتالیا چاپ کرد. در فرانسه مطالعه پل لئون نیز که قبلا بدان اشاره شد، منابع بسیار جالبی از اطلاعات را ارائه کرده که به شکل یک تحقیق تاریخی ارائه شد . (UNESCO, 1950)

معرفی دو نظریه پرداز مرمت

جان راسکین به دلیل شهرت فراوانش احتیاجی به معرفی ندارد، اما ویولت لودوک نیاز دارد. او در سال ۱۸۱۴ میلادی بدنیا آمده ولی راسکین در سال ۱۸۱۹میلادی . ویولت لودوک درسال ۱۸۷۹میلادی از دنیا رفت ولی راسکین تا سال ۱۹۰۰ میلادی در قید حیات بود. با این حال راسکین مردی بود که به عنوان یک مغز متفکر زمان خود جلوتر از بقیه بود، او به اندازه ای با مسائل ذهنی درگیر بود که در زمان مرگش تا مرز دیوانگی پیش رفت. وقتی راسکین کتاب "هفت چراغ معماری" (تاریخ انتشار ۱۸۴۹ میلادی) خود را نوشت، تأثیر زیادی بر معماری دوره خویش گذاشت.

سخنرانی های راسکین در ادینبورگ راجع به معماری و نقاشی نیز در ۱۸۵۴ م منتشر گشت. برخلاف راسکین ویولت لودوک یک عنصر اجرائی بود و از این جهت "واژه نامه مستدل معماری فرانسه" را بین سالهای ۶۸-۱۸۵۴ م نگاشت و کتاب "حفاظت از معماری تاریخی "خود را از ۱۸۶۳ تا ۱۸۷۲ م تهیه کرد، بدین دلیل بایستی اذعان داشت کتاب های او به ۲۰ یا ۲۵ سال اوج استفاده از مکتب ویکتورین در معماری تعلق داشته است.

الف - سازگاری

۱- راسکین و لودوک هردو هواخواه سبک گوتیک در معماری بودند و هردو بیک اندازه این عظمت معماری گوتیک راستایش کرده اند، و مانند ادبیات سبک ویکتوریائی در آثار خویش از اشارات قرن سیزدهمی فرانسه

استفاده برده اند. هردو با یک عقب ماندگی زمانی در عصر گرایش به ویرانه های تاریخی در انگلستان می زیستند، یعنی پنجاه سال بعد از زمانیکه بازسازی نماز خانه در "وست مینستر" شروع شده بود.

۲- هردو طرفدار کار با سنگ و ارزش های دانش زمین شناسی در معماری بودند. ویولت لودوک کتابی راجع به "مونت بلانک" نوشت.(Le-Duc, (1876) او شیفته پرحرارت کوه های آلپ بود، درست همان طورکه جان راسکین بوده است. زمانی لودوک که کوهنورد ماهری هم بود در یک سفر کوهنوردی در شکاف عمیق یک کوه می افتد و تنها با خوش شانسی از این خطر نجات پیدا می کند (۱۸۷۰ م). عکس العمل راسکین در مقابل آلپ تنها ممکن است باعباراتی که وی درکتاب "هفت چراغ" اش نگاشته است بیان گردد اما متأسفانه نوشته های قوانین منطقی گوتیک از ویولت لودوک (کمبریج ۱۹۵۷ م) هرگز به صورت یک کتاب درنیامد.

ب) ناسازگاری

دراینجا به تضاد بین راسکین و ویولت لودوک اشاره می شود:

۱- راسکین یک نویسنده است اما لودوک یک آدم اجرائی کار.

در ۱۸۳۰ م ویولت لودوک در سنگربندی های انقلاب می جنگیده در حالی که انتقادات اجتماعی راسکین هیچ وقت به تحریک نیز نزدیک نشد تا مبدل به یک عمل خلاف شود، هر چند موریس بهترین شاگرد او بعدها به این کار دست زد. راسکین وقتی که دست به چند کار اجرائی زد تنها توانست نقشی در پیدایش چند "انجمن مذهبی" مانند انجمن مذهبی جرج مقدس (۱۸۷۱ م) و یا در جهت ساخت جاده "هانیکس" و یا تأسیس کارخانه چرخ نخ ریسی در "لاکی" (۱۸۷۶ م) و یا در صنعت پارچه کتانی در "لانگدیل" (۱۸۸۴ م) داشته باشد که اما همه کارهایش بدون نتیجه مانده است. امّا ویولت لودوک یک آدم اجرائی بود نه یک نویسنده الهام بخش و نه یک نویسنده ای که مهار نفس خود را کشیده است. این حقایقی روشن از هر دو نفر می باشد.

۲- نقاشی های راسکین همیشه رضایت بخش و اغلب درخشنده و متعالی می باشند در حالی که ویولت بر آنچه که بایستی تمرکز کند بندرت بحد بالای اغنا میرسد، هرچند شاید این مطلب بخاطر نقاشی های او از "بارون تیلور" و "قایق های نودیر" درسالهای ۱۸۳۸ م و بعداز آن عنوان شده است.

۳- راسکین رقیب خویش ویولت لودوک را درمیان ۸۰۰ تا ۱۲۰۰ هنرمند زمان خودش با هوشترین و متفکرترین راهنما و مفسر پدیده های نوظهور نامیده است. اما ویولت لودوک هرگز راسکین را در نوشته هایش مورد توجه خویش قرار نداده است، در حالی که "ماریی" نویسنده "کارین" بازرس کل آثار تاریخی (همان شغلی که دقیقا ویولت لودوک بر عهده داشته است) و به عنوان دوست در باره راسکین مقاله های زیادی در سال ۱۸۵۷ م نگاشته است.(Trahard, 1930:58) ویولت در ۱۸۵۰ م به انگلستان سفر می کند و وقتی او کتابی راجع به خانه سازی مدرن درسال ۱۸۵۷م چاپ می کند،

هیچ مطلبی را نسبت به راسکین اختصاص نمی دهد.

۴- ویولت لودوک به عنوان عضو عالیرتبه انستیتوی سلطنتی معماران انگلیس در سال ۱۸۵۴ جایزه گرفته است در حالی که راسکین مدال طلائی این انستیتوی سلطنتی را در ۲۰ سال بعد رد کرده است.

اینها همه اختلاف اساسی بین این دو را نمایش می دهد، اما بایستی دوباره تأکید کرد که راسکین تنها سخنران و نویسنده است درحالی که ویولت یک آدم اجرائی بوده است، و به عنوان یک معمار حفاظت کننده و بازرس کل بناهای تاریخی از سال ۱۸۵۳ م به بعد انجام وظیفه کرده است(Gout, 1914).

راسکین بیشتر به عنوان یک فرد مذهبی کلیسائی معرفی گشته است که غرق در انجیل های متنوع بوده ولی نه بعنوان یک عامل به دستورات آنها. کنت کلارک در مورد راسکین میگوید (Clark, 1964:51):

"دراسکین به احکام مقدس انجیل بیشتر بدین جهت اطمینان و ایمان دارد تا او را در مسائل و مشکلات زندگی نجاتش دهند."

ویولت لودوک یک آدم منکرخدا بود(Gout,1914:46)، درتشیع جنازه ی اوهیچ کشیشی شرکت نکرد و او بدن خود را به انجمن کالبد شکافی و مغز خود را به یک موزه بخشیده است.

ج- حال در اینجا دیدگاه های معماری این دو مورد بررسی قرار می گیرد:

بایستی یاد آور شد که هردو متفکر و عاشق سبک گوتیک بودند و از راه های مختلف به عقاید خود عمل کرده اند.

۱- "هفت چراغ معماری" راسکین که عبارت است از چراغ فداکاری، ایمان،حقیقت، قدرت، ایمان زیبائی، زندگی، خاطره، همه دارای کیفیات مهیجی می باشند اما به سختی به معماری مربوط می گردند، در حالی که ویولت لودوک درجلد دوم از کتاب لغت نامه اش خواننده را با مقالاتی راجع به محراب، طارمی، پایه های ساختمان کلیسا ی جامع (۱۰۰ صفحه)، نماز خانه، سرستون (۶۴ صفحه) روبرو می نماید.

۲- اما علیرغم این تضاد بین یک پیشگوی احساساتی و یک گزارشگر واقعیات بطور معمول راسکین و ویولت لودوک نقد و نظرات ثابتی نسبت به ارزش های معماری دارند. یکی از چراغ های راسکین چراغ حقیقت است(Ruskin,1849:56) ، او در آنجا از خواننده می خواهد که هیچ وقت به خودش دروغ نگوید و سپس فهرستی از حقه های حرفه ای معماری که بایستی معماران از آن دوری گزینند را ارائه می دهد، مانند نظراتی که از عناصر دوگانه در معماری و نه از یک حقیقت حمایت میکنند، نقاشی کردن سطوح به طوری که مواد و مصالح دیگری را نشان دهد، مانند آنکه روی سطح چوبی را مانند سنگ مرمر نقاشی کنند و استفاده از گچ کارهای قالبی و تزئیناتی که به طریق ماشینی و بصورت سری ساخته می شود. نمای سنگی مرمری برای یک دیوار آجری را صریحا رد می کند و می گوید:

« هیچکس باور نخواهد کرد که یک دیوار می تواند سراسر از سنگ مرمر باشد و همچنین

طلاکاری عناصر معماری را در ساختمان بدان منظور که آنها را همیشگی و غیر قابل پوسیدگی جلوه دهند نیز مورد باور نخواهد بود زیرا هیچکس باور نمی کند آنها بتوانند سراسر از طلا باشند.(Ruskin, 1849:78) » عطف به یادداشت دیگری که ۳۰ سال بعد راسکین در سال ۱۸۸۰ م اضافه می کند، نشان میدهد که او از ماشین تنفر دارد و می نویسد:

"ناصادق بودن ماشین امروز بر همگی ما آشکار شده است اما به زودی در تمام جهان از آن استفاده می گردد و می رود که یک عنصر جهانی باشد زیرا این روزها شبیه سازی بسیار انجام میگردد"
(Ruskin, 1849:83).

"چراغ حقیقت" ویولت لودوک نیز به همان درخشندگی راسکین است، او در کتاب "مرمت ساختمان های تاریخی" خود از معماران میخواهد که هرگز نبایستی علیه حقیقت کاری انجام دهند(Le Duce, 1863:451) و به این اعتقاد داشته باشند که بوسیله ی دروغ نمی توان به زیبائی (یا یک پدیده ی غیر حقیقی) دست یافت. او روکش سنگی بر روی ستون های آهنی پیش ساخته را مثال می زند و معتقد است که سنگ بایستی مانند سنگ ظاهر شود، آهن مانند آهن و چوب مانند چوب. پس راسکین و ویولت لودوک آنچه را که در معماری سبک ویکتوریائی واقعیت نامیده می شود، مصرا تأکید میکنند. از جنبه ی دیگری نیز ارتباطی بین این دو وجود دارد، جائیکه برای اول بار نوعی توافق کامل بین هم راسکین و لودوک حاصل شده و آن بررسی جنبهه های تاریخی سبک معماری گوتیک می باشد.

ویولت لودوک می پرسد:(Le Duce, 1854)

آیا معماری که در قرون وسطی زندگی می کرده این معماری قابل تحسین (گوتیک) را آفریده؟ او چه امتیاز ویژه ای می توانسته داشته باشد؟

و خودش جواب میدهد،

نه به هیچ وجه امتیاز ویژه ای وجود نداشته، معمار، نقاش و مجسمه ساز تنها از بطن مردم بر می خواستند.

کلمات راسکین نیز مشابه است:
(Ruskin,1849:218)

ساختمان حاصل کار تمام یک فرهنگ و تمدن است در صورتی که تصویر ومجسمه کار فقط یک نفر است.

نقطه اشتراک دیگری بین راسکین وویولت لودوک وجود ندارد وهیچ توافق دیگری دیده نمی شود، در حقیقت تجسم کلی ایشان از گوتیک علیرغم مفاهیم ذکر شده قبلی کاملا با هم متفاوت است.

راسکین از ساختمان گوتیک مانند موجود زنده ای که مورد تحسین اوست یاد می کند و معتقد است این زیبائی را هنرمند سنگ کار (کنده کار روی سنگ) به خاطر آنکه کارش را دوست دارد، به ساختمان می بخشد، اما برای ویولت لودوک طراحی که ساختمانی منطقی و عقلانی را بوجود آورده باشد مورد تحسین قرار می گیرد.

راسکین به شکل زیبائی در کتاب "هفت چراغ معماری" و در فصل روح و طبیعت گوتیک در "سنگ های ونیز" این مورد را بررسی می کند. مسئولیت طراحی ساختمان و مسئولیت

تزئینات ساختمان در ردیف هم قرار می گیرند، می گوید:(Ruskin, 1845:218)
«یک فرد احمق، احمقانه می سازد و یک انسان با خرد با احساس و عقل و تنها آدم عفیف است که زیبائی را می تواند پدید آورد، در حالی که یک آدم بد طنیت اساسا شیطنت آفرین است».
جنبه دیگر عبارت از سؤالی است که می بایستی با توجه به تزئینات ساختمان بشکل ساده ای پرسیده شود (Ruskin, 1860a:425):
آیا سنگکارساختمانی که مشغول تزئینات کارخویش است در زمانی که به کارخویش مشغول بود از آن لذت میبرد؟
در کل راسکین راجع به طراح کمتر از تزئین کار یا تزئینات چی ساختمان صحبت می کند، او معتقد است آنطور که از معماری فهمیده میشود، از یک ساختمان محض طرح معماری آن نیست که جلوه می کند بلکه موضوع تزئینات آن نقش اصلی را دارد.
معماری بر اساس نوشته های او در "هفت چراغ معماری" صفتی است که به ساختمان نسبت داده میشود، مانند صفت های مطلق محترم و زیبا که در نبودش لزوم آن حس می گردد، او استحکام یک قلعه و یا دژ را مثال می زندن(Ruskin, 1860b:102).
هیچ کس نمی تواند قوانینی که ارتفاع استحکامات قلاع را تعیین می کند و یا موقعیت یک سنگر را تعریف می کند را قوانین معمارانه بنامد، اما اگر به سیمای سنگی آن قلاع نظامی چیزی اضافه گردد یک چهره غیر لازم پدید می آید مانند ردیفی از قالب ریزی های گچی، که آن معماری است.

یکبار دیگر این نکته مورد تأکید قرار می گیرد که مجسمه سازی و نقاشی اربابان و عناصر اصلی و مستقیم معماری برای راسکین می باشند، همه معماری غیر ازاین تنها ساختمان کردن است و تنها توده ای ازمصالح عالی ساختمانی است که درمحلی مناسب جای میگیرد و هیچ نکته ای ازهنرمتعالی را ندارد(Ruskin, 1860b:204).
در اینجا با توجه به اهمیت موضوع به ایده دیگری از راسکین که بسیار افراطی می باشد می پردازیم، وی معتقد است کنده کاری و نقاشی تنها زمانی می تواند هنری تعالی بخش باشند که از روی موضوعات طبیعی تقلید شده باشند. بنابراین صدای قضاوت نسبت به کیفیت کار نقاشان و کنده کاران از دانش طبیعی ایشان شنیده می شود.(Ruskin ,1857: 82)
بنابراین دید راسکین نسبت به طبیعت و روحیه ی گوتیک واقعا خلاصه ای از نگرش بر کار تزئینات ساختمانی است و معمار بایستی در کارگاه های سنگکاری با کارگرانش کارکند(Ruskin, 1860b:201).
.طبقه بندی راسکین که براساس آن سبک گوتیک معرفی می گردد بر اساس همین تزئینات در ساختمان ها می باشد. اولین مطلب این است که خود را بی عیب و نقص نشان دادن نوعی گستاخی، خامی و دوری از تمدن بحساب می آید، در صورتی که هیچ معماری نمی تواند حقیقتا عالی و اصیل بوده و در ضمن بی عیب و نقص نیز باشد. نقص و عیب به شکلی ضروری و جزء لاینفک زندگی انسانی است، و ضروری روند پیشرفت و تغییر میباشد.

تغییر پذیری در حقیقت بصورت یک طبقه بندی مجزا توصیف می گردد و باعث میشود سیمای یک ساختمان تظاهر به ابدی بودن را نکند(Ruskin ,1860b:204)

بنابراین طبیعت گرائی و یا عشق به موضوعات طبیعی چه مستقلا بمنظور بیان خود آنها و چه بعنوان کوششی جهت تبیین بی پرده آنها اجبارا خود را بوسیله اصول و قوانین هنری مطرح می سازد .(Ruskin,1860b:512)

مطلب بعدی حس و تمایل به قرار گیری در یک فضای باشکوه و دارای جمال می باشد. بر این اساس راسکین نسبت به جوهره گوتیک کم حرف بوده و تنها به دنبال ایمانی سخت و فعال میباشد که میتواند مولد انرژی ویژه جهت حرکت و تنش باشد. سختی این ایمان با سختی استخوان فیل های ما قبل تاریخ قابل مقایسه است و یا تنه ی یک درخت و این مفهوم میتواند در شکل های مختلف بین قسمت های باربر در ساختمان به نمایش گذاشته شود. سرانجام عناصر الحاقی که بخششی نا محدود از ثروتی ناچیز می باشند، این ثروت، بر اساس بینش راسکین، با مفهوم فروتنی در ساختمان نزدیک است. چون برای همه معماران سادگی در طراحی معماری همیشه امر کاملا مناسبی نیست. حالا می توان درک کرد راسکین تا چه حد با زیرکی بر کیفیات تاکید می کند و چطور سبک گوتیک را با احساس منحصر به فرد خویش بیان می دارد. اما همه اینها تنها احساس رومانتیک وی است، بدون دلیل و منطق. پس بطورخلاصه اگر چه راسکین نسبت به اینکه چطور معماری گوتیک می تواند شناخته شود مطلبی را آموزش می دهد، اما بهیچوجه راجع به جزئیات این سبک و یا روش دوره بندی آن صحبتی نمیکند، بلکه او تنها مکتبی را تدریس می کند و درباره خصوصیات آن توضیح میدهد او می گوید:

۱- ببین آیا ساختمان به شکلی است که بنظر می آید یک مرد قدرتمندی آن راساخته است؟ و به شکلی عظمت را به نمایش درمی آورد؟ یا اینکه بیانگر سهل انگاری است؟ آیا خود را به محیط اطراف خویش تحمیل می کند؟ و یا با تمایلات متعالی و کمال یاب مردمانی که گاهی پیروز و گاهی شکست خورده اند، مطابقت دارد؟ ببین از بینش وسیع و قدرت مردمانی که می توانند تجربیات گذشتگان را بکار گیرند الهام میگیرد؟ یا اینکه سرزنش کننده ایشان است؟ اگر ساختمان چنین شخصیتی داشته باشد خیلی خواستنی است، اگر چه خشونت از خود نمایش دهد، اما یک اصالت را به اثبات می رساند.

۲- مشاهده کن ببین آیا غیر منظم است و قسمت های متفاوت خود را با توجه به اهداف و کاربری های مختلف و متنوعش همساز می سازد؟ هیچکس حاضر نیست کاری که بر او اجبار کرده اند بپذیرد و انجام دهد. اگر یکی از انواع ساختمانی بتواند همیشه و بطور دقیق به همه ی عملکرد های مورد نیاز دیگر نیز جواب دهد مطمئن باشید که ساختمان بدی است و بسیار واضح است که هر چقدر نا منظم تر باشند بیشتر شانس خوب بودن را خواهد داشت.

۳- مشاهده کن آیا سبک آن از جامعیت

برخوردار است (بطور مثال سبک خانه سازی تراس دار) و در طراحی جزئیات متنوع است؟ اگر اینطور نباشد بطور مسلم بد می باشد.

۴- در آخر مجسمه سازی را فرا بخوان.

در آخر مبحث مجسمه سازی مطرح می گردد و نه بحث معماری و این برای راسکین آغاز زندگی است. قوس های تیزه دار سقف، طاقی ها، چهار طاقی های پروانه وار معماری گوتیک هیچکدام مطرح نمی شود و نه حتی مجسمه های خود آن ابنیه بلکه وقتی اینها و عناصر دیگر کنار هم می آیند زندگی بوجود می آید. او گفته بود که اشیاء نجابت و یا بی نجابتی شان را با تناسب و تمامیتی که وجودشان با محیط زندگی اطراف او درهستی بر قرار میکند عنوان می نمایند.(Ruskin, 1860b: 184) این مطلب نیز پیامی از چراغ زندگی او برای ما است.

با چراغ های فداکاری ایمان و حقیقت، چراغ زیبائی به این مطلب توجه می کند که تزئینات و ارتباط آن ها با اشکال طبیعی و آبستره و انتزاع از آن ها باعث تبلور این مطلب میگردد. اما هنوز کلماتی بایستی عنوان گردد، چراغ خاطره و اطاعت، در این مبحث وجود دارد که راسکین به تکاپوی یافتن مطالبی عمیقتر جلو میرود. اگر چه جهت حرکتش دورتر و خلاف جهان ویولت لودوک است. ساختمان های شهری و روستائی وقتی خاطره انگیز شده و بیاد ماندنی می گردند که در حقیقت خویش بی نقص جلوه کنند. عظمت یک ساختمان به سنگ های آن ارتباطی ندارد و نه حتی به استفاده از سطوح زرین آن بلکه به عصر و دوره ای که به آن تعلق دارد مربوط است. بدین جهت راسکین خیلی به سختی به نگهداری و حفاظت ابنیه تاریخی نگاه میکرد آنچه که معماری بایستی راجع به ساختمان های جدید بگوید بایستی سبکهای آن باشد؟

آیا دنیا تمام میشود اگر بدون معماری خود پرستانه ای باشد که تنها خود را می خواهد و یا سبک جدیدی را همراه بیاورد ما هیچ سبک جدیدی در معماری نمیخواهیم . . . اهمیتی ندارد که حق به اندازه ی یک خرده شیشه با معماری قدیم و یا جدید اختلاف داشته باشد. . . اشکال معماری کاملا برای ما شناخته شده است، و خیلی بهتر از هر یک از ما ها یک انسان که دارای نعمتی ذاتی است، هر سبکی که در حال تداوم است را میتواند انتخاب کند. . . و در آن کار خواهد کرد و در آن بزرگی و سروری خواهد نمود.

اما چه سبکی بایستی ادامه داشته باشد؟ جواب راسکین شگفت آوراست:

انتخاب دروغ خواهد بود.

اما در بین چهار سبک ذیل که عبارتند از:

اول - بیزانس و رومانسک

دوم اوایل گوتیک از جمهوری ایتالیای غربی

سوم - گوتیک ونیزی در تداوم کلی خود

چهارم -تزئینات اولیه انگلیسی.

راسکین انتخاب خویش را که به طور صادقانه مورد دوم یعنی معماری شهرهای فلورانس و سینا و مخصوصا گیوتو و کامپانیل و بعد آن شماره سوم معماری کاخ ونیزی منظور او می باشد، مطرح نمی کند و می نویسد:

معماری هرگز نمی تواند آرایشی و تزئینی باشد به جز زمانی که ذهنی است و هرگز از یک

قانون ملی سخت و دقیق ، مانند قوانینی که مذهب و سیاست و مسائل ارتباط اجتماعی و چه باید کردها را قاعده مند می کند، پیروی نمیکند.

اگرچه در انگلستان اشخاصی مانند پوگین، اسکات و دیگران سبک تزئینات اولیه انگلیسی را انتخاب کرده بودند، اما راسکین بعنوان سبک جدید و اولیه برای زمانه خود توجهی به آنها نکرده و تنها سبک گوتیک ونیزی را انتخاب کرده و آن را جهانی می کند، سبک خرابه های آثار تاریخی، و کمی بعدها نمازخانه وست مینستر.

اما همان طور که (Gout ,1914)تأکید میکند برای ویولت که فردی سیاسی بود این حرکت افراطی تنها می توانست در آرمانی غیر مذهبی تفهیم گردد. گسترش این مطلب با آدم های معمولی (مانند کنده کاران راسکین) انجام شده و در مقابل رهبانیت ایستاده است. ولی همواره هنرها توسط افرادی مانند لوئی چهاردهم و آکادمی علمی اش که هیچ بفکر هدایت آن نبوده اند، مدیریت شده است. (Le Duce, 1854:18)

در حالی که برای راسکین آفرینندگی مستقل کلیسای جامع یک بنای بدون تزئین و خشنی بود، برای لودوک یک طراحی با هوش و سطح بالائی بود. برای او معماری گوتیک براساس قطعیت دلایل و علوم استوار شده بود و او در لغت نامه اش(Gout, 1914:92) و در سراسر همه مقالات خود بیش از هرکس دیگر نسبت به این معنی که چه قوه ابتکاری در ساختمان گوتیک مطرح شده اقدام کرده است.(1963 ,Middelton) او تنها تابع نظریه پردازهای فرانسوی اولیه ای بود که قدم به قدم از "دلمور" در قرن شانزدهم، "اند" در قرن هفدهم، "کردموی" و "فریز" تا قرن هیجدهم کشیده شده بودند. مطلب خیلی عاقلانه ای است و یکی از مباحث که ویولت لودوک در توصیه های خویش نسبت به معماری گوتیک و ساخت جدید اعلام کرده و برای همیشه در دفاع از معماری کلاسیک و آکادمی معماری ایتالیا به سبک معماری ملی گوتیک فرانسه روی آورده بود، عدم پیروی و تقلید کورکورانه بود. اگر چه او در ساخت کلیساهای خود به آن عمل کرده، آنچه که او در آغاز کتاب "حفاظت تاریخی "خود نوشته است(Le Duce,1863:22): گذشته ها گذشته، البته بایستی با دقت به جستجوی آن پرداخت، نه تنها آن را بایستی احیاء کرد بلکه بایستی آن را جهت بکارگیری آماده ساخت.

در حقیقت هر شخصی بایستی بین تفکر مذهبی ویولت و تفکر ساختمان های مذهبی او تمایز قائل گردد، بیشتر الفاظ افراطی و یا ضد مذهبی او ذهنی است اما درمورد ساختمان های مذهبی مثالهای او چنین است او می گوید: (Le Duce, 1863:451)

آنچه را که ما احتیاج داریم این چنین است: یک هماهنگی بین شکل و نیازها و روشهای ساختمانی . . . هماهنگی فرم با نیاز ها و توجه به نیازها و دیگر روش های ساختمانی بایستی نسبت به برنامه و روش های ساختمانی راستگو بود . . . بایستی شرائط تحمیل شده در کار که از سمت نیازهای موجود رخ میدهد را

پوشش داد و جواب داد

... بایستی مصالح را نسبت به کیفیت و خواص آن بکار برد. بایستی جان کلام را در خلاصه ترین صرف کلمات بکار برد، برای ساختن یک جعبه بهتر است بدانیم که چه چیزی در آن جعبه می خواهیم نگهداری کنیم.(Le Duce, 1857: 2)

این بی معنی است که برای همه ی پنجره های ساختمان یک شکل و فرم ظاهری قائل شد در حالی که داخل اتاق ها عملکردهای مختلفی در حال انجام است. این بی معنی است که برای تالار شهر نمائی شبیه به یک کلیسا طراحی کرد یا نمای خارجی کلیسا با فضای داخلی آن (میدان مارلن در پاریس) در حال تضاد باشد و غیر آن.

مهندسینی که برای قطار راه آهن ساخته اند هرگز در خواب هم نمی دیدند که بایستی از یک اتاقک درشکه و کالسکه کپی و تقلید کنند. اگر معماران امروز نمی خواهند تا این گره کور حرفه ای را باز نمایند بایستی سازندگان ماهری باشند که آماده استفاده از تمامی منابع اجتماعی گردند .(Le Duce, 1863:478)

در مقابل این تفکر روشنگرانه ویولت لودوک، راسکین از عصرخویش متنفر بود مخصوصا دشمن تغییرات اجتماعی بود که درحال و شرف انجام بود. از ۱۸۵۷ پیشرفت نظریات هنر و معماری او برای مدت زیادی از تندی و تیزی بررسی ها و انتقادات اجتماعی برخوردار بود. راسکین مینویسد: (Ruskin, 1874:414)

این احساس بیهودگی است که سعی شود زیبائی را در سایه ابهام بگذاریم در حالیکه مسائل واقعی آنرا به تغییرات وادارند.

دراین زمان اتحاد جرج گیلد مقدس و جاده هینکس و غیره می توانند مثال هائی از این قبیل باشند که همگی آنها توجهات آدم های غیر حرفه ای را در انجام سبک غیر متعارف نشان میداد. هر نوع کار زشت، بیهوده و زهرآلود که در کشورهای دیگر انسان ها از آن می ترسند و یا برای آن ارزشی قائل نیستند، شاید باید وظیفه انگلستان باشد که انجام دهد.

اگر او انگلستان زمان خویش را اینطور دیده، پس هیچ جای شگفتی نیست که نسبت به مواد ساختمانی جدید چون آهن و شیشه بد خوئی داشته باشد و نسبت به عملکردهای جدید ساختمانی چون ایستگاه راه آهن که جهت استفاده ی قطارهای مسافربری ساخته میشد بنویسد:

دیگرهیچکس نسبت به انجام کمک به دیگران داوطلب نخواهد شد.

او راجع به ایستگاه ها گفته است:(Ruskin, 1874: 414)

«بهتر است طلا را در قله ی کوه قاف مدفون کنید تا آنکه آن را در تزئینات ایستگاه راه آهن بکار بگیرید».

و حتی به صورت خیلی با ادبانه در اوایل فصل یکم از کتاب "هفت چراغ معماری" وقتی از مثال هائی از عناصر غیر معماری استفاده می کند از مواردی چون "لانه زنبور"، "سوراخ موش" و غیره از "ایستگاه راه آهن" نیز مثال می سازد. بعد در ارتباط با فولاد می گوید:

«لحظه ای که آهن در نازلترین درجه جای سنگ را می گیرد ... ساختمان از بین می رود

(باز می ایستد). . . تا به حقیقت معماری برسد».

در حقیقت عبارت راسکین خیلی بیشتر به مسأله نا سازگاری درگیر میشود، زمانی است که احتمالا نظام جدید مهندسی و حقوق معمارانه گسترش پیدا می کند به ناچار ساختمانی فلزی انتخاب می گردد.

اما سقف های آهنی و ستون ها (شمع گذاری) در ایستگاه های راه آهن ما . . . بهیچ وجه اصلا جزو معماری محسوب نمی گردند.

حالا اگر با ویولت لودوک مقایسه شود، اول از همه بعضی تصاویر از جلد دوم کتاب "بازرسی حفاظت بناهای تاریخی" او انتخاب میشود. شما می توانید فولاد برهنه را که به صورت واضح خود را نشان می دهد به صورت افراطی مشاهده کنید در جاهائی که جهت حمایت طاق ها با دهانه های وسیع و گسترده و همچنین به صورت میله های فولادی تکیه گاهی استفاده شده اند. نه اینکه ویولت شروع کننده اینهاست، لابروسته از میله های فولادی و خرپا های آهنی در سقف و بصورت برهنه در معماری بنای "کتابخانه ژنویو مقدس" در سال های ۵۰ - ۱۸۴۳ استفاده برده بود و "بویلیو" نیز چند کلیسا را با استفاده از میله های فولادی و شمع های آهنی تکیه گاهی در سال های دهه های ۱۸۵۰ ساخت، که درمیان آنها کلیسا "اوژن مقدس" در پاریس سال های ۵۵ ۱۸۵۴ از همه بهتر شناخته شده است.(Pevsner, 1960) امّا وقتی متن با تصاویر ویولت لودوک منطبق می شود، این مطلب تصدیق می شود که چرا معماران تشویق می شدند تا دنبال اشکالی باشند که با ویژگی های فولاد و طرز تهیه ی کارخانه ای آن مناسب باشد. (Le Duce, 1863:511)

استفاده دیگر فولاد که ویولت آن را پیشنهاد داشت و نبایستی آن را به وسعت زیاد استفاده کرد، تنها در طبقات خانه های خصوصی، دیوارهای حائل و چارچوب پلکان ها نبود. استفاده دیگر از فولاد جفت و جور شدن اجزاء بنا در کارگاه ساختمانی و در محل بنا به هم بود، البته این اول بار توسط پاکستون در ساخت قصر شیشه ای کریستال پالاس ۱۸۵۰ انجام شد، یعنی درست همان ساختمانی را که راسکین آن را مورد استهزاء قرار میداد، او عقیده داشت که قصر شیشه ای چیزی جز یک گلخانه بسیار بزرگ نبود که قبل از آن به آن عظمت ساخته نشده بود و تنها چیزی که نیاز داشت تنها ریاضیات معمولی بود. در اینجا هر دو نفر روبروی هم صحبت می کند لودوک بی پرده است در حالیکه راسکین همیشه در لفافه صحبت می کند. بعضی از آثار طراحی ساختمان ویولت را امتحان کنید، پی می برید که تا چه اندازه راسکین ترسو است، هم در کلمات وهم در طراحی، می توانید تنها با دقت به خانه های او که در سال ۱۸۶۰ در "اپرا" طراحی کرده به این موضوع پی ببرید. اما نکته قابل توجه در حفاظت ابنیه قدیمی است که حالت هر دو نفر با هم عوض میشوند.

ویولت لودوک فرد بسیار فعال و پر کاری بود که در حفاظت بنا های تاریخی فرانسه شرکت داشت. او در تعمیر و بازسازی کلیسا های جامع به اندازه تعمیر و بازسازی قصرها و

شهرها ی باستانی شرکت جست، پیرفوندز و دیوارهای کارکامونه شاید معروفترین مثالها باشند. راسکین راجع به مرمت می نویسد:

مرمت حفاظتی به یک معنا بیشترین تخریبی است که یک بنای تاریخی از آن می تواند رنج ببرد.(Ruskin, 1849:24) اما ویولت لودوک حتی یک مرمت گرَ وفاداری که همه انتظار دارند، نیز نبود. او در "لغت نامه اش" نوشت:

حفاظت یک ساختمان تنها نگهداری آن نیست و یا تعمیر آن و یا به شکل اول در آوردن آن، بلکه در آوردن بنا به شکل و وضعیت کاملی است که ممکن است هرگز به هیچ دوره ای تعلق نداشته باشد (Le-Duc, 1854:14) و او بر این اساس عمل میکرده است. او صاحب مکتب بزرگی بود، زیرا او که آشنا به همه نماسازی های معماری در مکاتب مختلف بود و به تمام جزئیات معماری در همه دوره های آن در دوران قرون وسطی آگاه بود. زمانی که او سالن اصلی کلیسای کلرمونت فرانسه را در سال های ۶۵ ۱۸۶۴ توسعه داد و به نمای قسمت غربی اضافاتی انجام داد، به تاریخ معماری سالن اصلی کلیسا (یعنی سال های ۵۹ - ۱۳۴۰) بی توجه بوده است، و نما را خیلی جلوتر با سبک معماری اوایل تا اواسط قرن سیزدهم ساخته است.

در مقایسه با لودوک که هرگز احساساتی نبوده است، راسکین با آن عبارت افراطی اش از احساس عمیق بیشتری برخوردار بوده است، به این شکل که او ما را به نگاه کردن به ابنیه معماری سبک گوتیک دعوت میکند. همانطور که قبلا اشاره رفت معتقد بود که زندگی همانند یک کل است که روح آن تنها بوسیله ی دستان چشمان کارگران پدید می آید (Le-Duc,1854:242) اگر پوسته ی ساختمان را بردارید شما معماری را کشته اید. البته این ارتباطی با طرح معبد یونانی که زمینه کاری پالادین درقرن هیجدهم بود نخواهد داشت و بایستی دانست که آنها نه به راسکین و نه با ویولت لودوک ارتباطی نداشته اند. پس در عین حالی که ویولت حفاظت ساختمان های تاریخی و به شکل اول در آوردن آنها را تا زمانی که زنده بود ادامه داد، راسکین چند سال قبل ازمرگ ویولت اصول حفاظتی و نگهداری ابنیه تاریخی را بجای مرمت کردن ویولت پیشنهاد کرد و در این ارتباط به تأسیس جامعه حفاظت از آثار باستانی همت گماشت.

تاریخ بنیاد چنین جامعه ای که هنوز نیز به طور قوی به کار خود ادامه می دهد سال ۱۸۷۷ می باشد و بنیانگزار آن معروفترین و شناخته شده ترین شاگرد راسکین، یعنی ویلیام موریس بود. پس در اینجا تداوم اقدامات راسکین تا زمان حاضر بچشم می خورد، همانطور که حامیان دیدگاه ویولت تا زمان حاضر استوار بر عقاید خویش پا فشاری میکنند. اما بایستی اذعان نمود اهمیت ادعای ویولت برای ابنیه ی جدید و نوین میباشد در صورتی که راسکین به ساختمان های قدیمی می اندیشد، مهمتر از این منطقی بودن ویولت نسبت به سبک معماری گوتیک می باشد در صورتی که راسکین در این امر بسیار احساساتی است. در سراسر گفته ها و نوشته های راسکین دلایل او غیر قابل منطقی

بنظر میرسد اما این از قدرتمندی او نمی کاهد، بهمین دلیل است که او در نبرد به خاطر حفاظت ابنیه آثار باستانی پیروز شد وشاید بهمین دلیل است که ویولت در اجراء جرأت استفاده از مواد ساختمانی جدید را در ساختمانهای تاریخی داشت. اما سؤال اینجاست که چرا لودوک توانست برای استفاده از آهن در اشکال جدید پیشنهاداتی ارائه دهد، چیزی که معمولا در ارتباط با مصالح جدید ساختمانی مورد سؤال و در خواست بوده است؟ چرا افراد و شخصیت های دیگری همچون پوگین، اسکات، بورگرز، رابرت کر، و همه ی آن کسانی که جهت استفاده از آهن و فولاد در ساختمان صحبت کرده اند و نسبت به نیازمعماری به سبک جدید سخنوری کرده اند، چنین نکرده اند؟ و چرا هیچ شخص دیگری دست به این کار نزد، البته به جز پاکستون که به اصول علمی باغبانی آشنا بود و یا مهندسین پل سازی یا امور دریائی مانند او که قایق باری را در منطقه شیرنس طراحی کردند و حقیقتا تنها تعدادی از معماران مانند پیتر الیس که گمنام مانده بودند توانستند از آهن و فولاد به شکل جدیدش که اقتضا می کرد در معماری ابنیه استفاده بردند. چرا چنین اختلاف فاحشی در تفکر و ابراز او وجود داشت؟

عکس العمل احساس گرائی رمانتیک در مقابل نظام آکادمیک بدون شک به شناخته شدن بیانگری هنر قرون وسطائی کمک کرد تا راه برای مطالعه نظام مند مدرن در مورد انسان هموار نماید. بر این اساس لازم بود پذیرفته شود که فرانسه بیشتر به تجربه در جزئیات نمای خارجی بنا رویکرد داشت تا به روح رنسانس ایتالیائی، و بدین ترتیب ستون ها و سنتوری های سردرها که در ساختمان ها نگهداشته شدند، هیچکدام کم ارزشتر از ضروریات گوتیک نبودند. بدین ترتیب نه تنها بطور مثال، در برج و مناره های کلیسای تورز(Tours) مورد اصلی همین نوع برخورد بود، بلکه حتی در ساختمان های جدید نیز استخوانبندی کلی و جزئیات معماری کلاسیک الهامگر اصول گوتیک بوده است نه الهام بخش معماری رنسانس.

در بقایای سنت باستانی محلی در فرانسه احساس می شد که علیرغم انتخاب فرم هائی ساده، که ریتم اصیل اولیه را آشکارا بیان میکرد، برتری افقی بر بقایای عمودی بنا و فاصله آشکار در جزئیات برش سنگ ها به صورت نرم و قابل تغییر، خط میزان ارتفاع منحنی ها و استفاده از گل رس در تزئینات گچبری، استفاده بست چوبی و فلزی، قرنیز و سردر، بدون شک آثار معماری کلاسیک را نشان می داد. اما اوایل قرن نوزدهم سنت قرون وسطائی معماری فرانسوی که توسط تحصیلکرده ها و هنرمندان و رهبران طبقات عمومی فراموش شده بود، در حوزه های فرانسوی احیا شد.

تغییراتی که بر اساس تمایل به هنر گوتیک انجام شد پی در پی تقابل شدید و لگام گسیخته ای بین صاحبان مبانی نظری حفاظت و باستان شناسی را مطرح کرد. باستان شناسان تنها فرم های کهنه را می پذیرفتند و موقعیت زمانی خود را غیر محترم شمرده و به حساب نمی آوردند. اشتباه این تمایل مخالفت با ارزش های محیطی

بود که از نظر ارزش های زیبائی شناسی مورد نکوهش قرار می گرفت، ارزش های زیبائی شناسی که بایستی راهنمای هر کار حفاظتی می شد. چنین قضاوتی را البته نمی شد به طور کامل خنثی کرد و به یک آشتی قطعی دست یافت، بنابراین امکان دستیابی به یک راهبرد قطعی وجود نداشت، نقطه نظرات باستان شناسان نیز به ندرت مانع کار میشد بویژه چون سلطنت و کلیسا طرف حفاظت گران را می گرفتند، اما مشکل قبلی حفاظت به قصد و آرزوی برگشت به گذشته ها و بعدها بخاطر نیاز به محو آثار بجای مانده از انقلاب بر جا مانده بود.

فرانسه براستی اولین کشوری بود که تخصص ویژه ای در حفاظت بناهای با ارزش پیدا کرده بود، و به طور کلی روش های حفاظتی این کشور بود که در دیگر کشورها استفاده میشد، و در اینجا تنها به خلاصه ای از روش های مورد استفاده قرن نوزدهم فرانسه در یادمان های حفاظت شده بسنده شد، با وجود این لازم بود به مثال های حفاظتی دیگر کشورهای اروپا نیز که از این روش استفاده برده بودند توجه کرد.

در کشورهای دیگری همچون ایتالیا که بدلیل میراث غنی نیاکانش مسئولیتی سنگین تر از دیگر کشورها داشت، روش فرانسوی نفوذ پیدا کرده بود. با وجود این کارهای مرمتی قابل توجه و رضایتمندانه ای مطابق با استاندارد های دوران امروز انجام گرفت. در حدود نیم قرن پس از ویولت لودوک مرمت کلوزیوم و هنر تیتوس(Titus)در رم اول تحت رژیم ناپلئون و بعدها تحت دولت پیوس(Pius) هفتم قابل توجه می باشد. اول به استحکام بخشی در محل پرشیب و تقریبا عمودی اقدام شد، یعنی جایی که بایستی پشت بندها وشمع های قوی استفاده می شد تا یادمان تاریخی را نگهدارد. اهداف کار حفاظتی را نمی شد مخفی کرد، و مواد ساختمانی استفاده شده به طور کامل متفاوت از اصل بود. روش والادیر(Valadier) و حفاظت گران همراه او کاملا متفاوت با کارگران سازنده طاق تیتوس بود، اگر چه قسمت های جدید با مصالح ساختمانی متفاوت از قدیم ساخته شد. تازگی در انتخاب یک اصل در فرایند معماری جدید بود که در نتیجه به شکل موفق برای حفاظت ضعیف نواحی باستانی و هم در حفاظت بناهای یادمانی مدرن استفاده شد. استفاده از بناهای گلی اطراف و تزئینات غیر مجسمه ای که بطور قوی با سنت های کهنه در تضاد بود، اما وحدت و یکپارچگی اصیل سازه را بازسازی سبکی می کرد. متأسفانه در این مثال در مواردی استثناء هم وجود دارد پس شرایط فرهنگی گسترش این روش یا دکترین را یک امر مطبوع و خوشایند نکرد.

بازسازی نماهای جدید سانتا ماریا دل فیوره(Santa Maria Del Fiore) وسانتا (کروس Santa Croce) در فلورانس به جای آنکه هماهنگی با دیگر دیوار های ساختمانی مد نظر قرار گیرد، در هر اقدام دوباره یک وحدت و یکپارچگی سبکی متصور انجام شده بود که نفوذ روش های ویولت لودوک را منعکس می سازد. ممکن بود به تجربه حفاظت کاستلو اسفورزسکو(Castello Sforzesco) در

میلان توجه کرد که متاسفانه همه بقایای با ارزش گرانبها و نفیس تزئینات نمای قدیمی فوندکو دی تورچی(Fondaco Dei Turchi) در ونیز را تخریب کرد، تا نمای جدید را بازسازی نماید. تنها پس از انجام چنین اشتباهات احمقانه ای مشکلات حفاظت ایتالیا از نقطه نظر مدرن دستاویز این و آن گشت، بویژه در طول دوره بین دو جنگ جهانی وبا نیروی جنبش جدید نتایج قابل توجه در اصول مورد بحث بدست آمد.

اما اغلب اتفاق می افتد که شهر وندان یک شهر آرزو کنند که بناهای تاریخی شان که از یاد رفته اند دوباره به صورت دقیق به همان شکلی که از قبل بوده اند بازسازی گردند. بایستی پذیرفت اغلب به منظور ارج گذاشتن به این بناها یک بازسازی وفادارانه لازم است تا زمینه های انتقادی را برروی خود باز نکند، با وجود این ممکن است احساس شود که یک نیاز فوری از طرف کل شهر مطرح باشد. برای مثال، برج سان مارکو (San Marco)در ونیز(Venice) ، در اوایل قرن نوزدهم بازسازی شد و پی درپی بعنوان یک مثال کلاسیک بازسازی مورد توجه و تأکید قرار گرفت. و همچنین پل سانتاترینیتا(Santa Trinita) در فلورانس، که در ۱۹۴۵توسط آلمانی ها تخریب شد، همگی کارشناسان متخصصین ضرورت بازسازی و تأکید بر خلوص آن را بر شمردند.

در هر مورد سعی بر این است تا آثار عتیقه غیر ملموس کنار گذارده شده و اگر نیاز شود قسمت های جدیدی اضافه شود. دقت بر این است که ساختمان آنها بصورت شماتیک انجام گردد و با مصالحی متفاوت از آن چه که در اول ساخته شده بود، تا از هر گونه گمراهی پرهیز گردد. بدین ترتیب آناستیلوز(Anastylois) یا بازسازی سبکی یک بنای تاریخی با کمک قسمت های ریخته شده روی زمین آنطور که در ستون دوریک بازیلیکای پوسپی، معبد پستوم، بنای یادمانی تاریخی سکارا در مصر و معبد بعلبک در لبنان مشاهده می شد یا جمع آوری دیگر عناصر جدا شده از هم روا شمرده می شود.

از آن زمان به بعد امید به حفاظت همه قسمت های یک بنای یادمانی هنری با جذابیت تاریخی بدون ملاحظه به دوره ی تاریخی شان کاملا جایگزین اندیشه قدیمی می شود، اما در بعضی موارد بایستی تأکید گردد تا بین قسمت واقعی ارزش هنری و آن قسمت از بناهای یادمانی که بطور محض تغییر شکل یافته مطلب روشن گردد. به عبارت دیگر حفاظت بایستی بر اساس یک ارزیابی زیبائی شناسی و تاریخی همه دوره های یک بنای یادمانی باشد و قسمت هائی که بدون ارزش بوده و بعدها به اثر زیبای واقعی اضافه شده، بایستی کنار گذارده شود تا هارمونی اصیل حفاظت انتخاب گردد. این که یک اثر زشت را باید بخاطر تاریخی بودنش با دید احترام و زیبا نگریست صحیح به نظر نمی رسد.

همچنین ارزشمند است که از حفاظت گران نسبت به مشکلات جدید پرسید تا نسبت به حل مسائل سالهای اخیر بویژه در کشورهائی که از جنگ رنج برده اند تجربه اندوخت. آیا در موقعیت جدید به چه راه حل هائی دست

یازیده اند؟ قبل از تخریب توسط جنگ حفاظت یا حداقل تغییر در یک بنای یادمانی همیشه بطور نزدیک و با نیاز به تغییر کم و بیش قابل گسترش در حفاظت ظواهر اصیل یک اثر انجام می گردد، اگر چه امکان حتی خراب شدن یا شبیه به خراب شدن موجود باشد، اما امری فوری نیست. به هَرحال امروز لازم است مبالغ هنگفتی برای نجات بقایای بناهای قدیمی که نمی توان از نظر قیمتی ارزش گذاری کرد، پرداخت گردد . این آثار قیمتی هنری با بی خبری و غفلت از استاندارد های جامعه متمدن ناسازگاری را بدنبال خواهند داشت.

قبل از جنگ دوم جهانی، تقریبا در همگی کشورها عادت به پاکسازی قسمت های غیر لازم نهفته در یک بنای تاریخی وجود داشت. برای مثال دیوارهائی که نگاه و دید به یک چراغ و فانوس دریائی را می بست یا یک ایوان مهتابی تخریب می شد تا سنگ های خراشیده در سر ستون ها و رگ چینی آجرها آشکار گردد. چنین کاری با ملاحظه ی علائق و فرهنگ خیلی خوب رهبری و اداره می شد، با وجود این امروز لازم است تا با مصالحه عمل کرد و همیشه بر طبق قوانین کلی مرمت اقدام ننمود. بازسازی ساختمان های به طور کلی مخروبه توصیه نمی گردد، اگر چه در بعضی حوزه ها این انتظار راجع به تعداد کمی از ساختمان های بسیار مهم مطرح می گردند مانند سان مارکو در ونیز که مورد توجه قرار گرفت. اما چه روشی بایستی برای چنین منظوری انتخاب می گردید. یک بنای نیمه مخروبه باستانی همچون تخت جمشید که به خاطر آثار هنری تاریخی اش ارزشمند بوده و مورد تأکید است اگر یک بنای یادمانی زنده ای است و هنوز عملکرد اصیل خودش را جوابگو می باشد به جای اینکه بطور محض با نظر به اهمیت باستانشناسی اش مورد توجه باشد می توان با راه حلی آسان قسمت های جدید ارزشمندش را دوباره بر پا کرد و با بازگرداندن قسمت های کم شده از قطعات تاریخی هزینه ای برای نجات بنا با انجام زمان بندی پرداخت. امروزه از روش انگلیسی آشنائی خوبی وجود دارد که گاهی اوقات برای بقایای کاروانسراها و خانه های قدیمی و برای بعضی از بناهای یادمانی تخریب شده انتخاب می گردد. اما چنین راه حلی نمی تواند در همه موارد مطرح باشد برای اینکه این مسئله با تخریب قسمت های مختلف تزئینی همراه است مانند نقاشی های روی سنگ گچ، گچ کاری های روکار ساختمان و چنین چیزی می تواند فقط در صورتی محافظت گردد که سر پناه مناسبی داشته باشد، بیشتر از این امکان ندارد که قسمت های مختلف ساختمانی را محافظت کرد. زیرا دیوارهای معمولی با روکش و اندود گچی به طور معمول نمی توانند در مقابل آب وهوای مرطوب بایستند فاکتور و مشخصه دیگر زیبائی سنگ های کهنه در مخروبه ها زمانی است که دیوارهای معمولی یا گچ مخروبه و بی سر پرست رها شده بنظر می رسد.

خوشبختانه در کشور ما بناهای یادمانی به شکل اصلی نگهداری شده زیرا با مصالحی ساخته شده اند که چنین حفاظتی را لازم می شمارد مانند کلیه بناهای سنگی دوران

هخامنشی و ساسانی در استان فارس امّا بناهای خشتی همچون ارگ بم که قسمت های زیادی از آن در طول جنگ ها و فرسایش طبیعی تخریب شده، نمی توانسته شبیه به مورد قبل نگهداری شوند و بر این اساس نمی توانسته در مقابل شرایط جوی ایستادگی کند.

همچنین با بَرانگیخته شدن توجهات مراکز دانشگاهی بایستی نسبت به بازسازی سبکی و پاکسازی های افراطی که اغلب در بناهای میراثی ایران قابل مشاهده است، تأسف خورد، به طوری که حتی با تجربه ترین چشم ها نمی توانند قسمت های کهنه را از نو تشخیص دهند. در تفاوت این قسمت ها در آثار گرانبهائی مانند حمام های تاریخی در اصفهان زنگار کهنگی آنچنان برداشته شده که احتمالا غیر ممکن باشد تا به طور کامل کالای بازیابی شده را از یادمان تاریخی تخریب شده، جدا کرد و یا وسعت تخریب را بر آورد نمود. امّا شاید مشکلات گیج کننده بازسازی سبکی در ایران کمتر از ایتالیا، فرانسه و انگلیس بوده است.

نقد کارهای لودوک (وحدت سبکی)

به طورکلی در همگی کشورها و در امر مسائل مرمتی تا زمان انجام همایش کارشناسان یونسکو در ۱۹۴۹، از روش ها و دستورالعمل های قدیمی استفاده میشد و این نیاز حس می گردید که بعد از جنگ نیاز به بازنگری در این روش و دستورالعمل ها لازم می آید.

دیدگاه های پذیرفته شده بعدی درست مقابل آن توسعه یافتگی و پیشگامی توسط ویولت لودوک قرار گرفت. بازسازی یادمان ها بر اساس قیاس شباهت سبکی (وحدت سبکی آناستیلوز) یا نگهداری شکل ها از نظر نوعی اشتباه پنداشته می شد و قطعی ترین راه و روش تأکید به نقش هر مقطع تاریخی در زندگی یک بنای یادمانی داشت. اینجا بایستی این نیز اضافه شود که گسترش بحث و انتقاد های تاریخ معاصر نظرگاه های پیشین را نسبت به تاریخ بناهای یادمانی تغییر داد و بدین ترتیب مسئله حفاظت نیز تأثیر خاص خود را گرفت.

مسئله سبک قدیم که متأسفانه در همگی کتب و دستورالعمل های ساخت و سازهای آن زمان نشر و بیان می شد، روزگار خاص خود را داشت و حفاظت گران قدیمی با توجه به طرح دوباره "وحدت سبکی" تصور می کردند به یک حقیقت بنیادی احترام می گذاردند، در حالی که آنها به اشخاص ظاهرنگری یک ملالغتی تبدیل شده بودند که هیچ ردی از مراحل مختلف تاریخ بناهای یادمانی را بجای نمی گذاردند. عکس العمل به این نظرگاه تاریخی با گسترش "باستانشناسی" همراه شد و حفاظت گران را وادار کرد به حفاظت خالص از سبک واحد اصرار ورزند، و حفاظت را به یک حداقل مورد نیاز منحصر نمایند. لازم است به برخورد موجود بین این دو نکته بین کارشناسان و عموم مردم توجه کرد، بویژه در سال های بعد زمانی که مسائل حفاظتی باید به طور مستقیم و براساس توجه عمومی انجام شود. متخصصین خاطرنشان کرده اند که بناهای یادمانی تاریخی مخروبه نبایستی به شکل اصلی شان بازسازی شوند بلکه بایستی

طرح های جدیدی ارائه شود، حتی برای آثاری که قبل از تخریب بیانگر یک سنت و افتخاری بوده اند.در انگلستان به جای تعمیر کردن بناها آنها را به صورت خرابه نگهداشته و دور آنها را باغ می ساختند، بنابراین بناها با چمنزارهای سر سبز و گل ها محصور شدند. این خرابه ها یک نوع فضای رمانتیک سحر انگیز پیدا می کردند. اگرچه ارائه راهبردهائی که در آن هماهنگی با احساس عمومی انگلیس فضائی شاد کننده پدید میآورد هیچ سرزنش کننده نبود، بسیاری از ساختمان ها بهمین شکل توسعه ساختاری پیدا کردند و بنظر می رسید آنها را بعنوان یک نمای طبیعی دوباره فرا خوانده اند.

بازسازی کهنه و نو

بایستی در هر قسمت مناسب ترین راه حل در بازسازی انجام شود و در موقع لزوم مراقبت شود تا نو و کهنه بطور وضوح با هم ترکیب شوند و قسمت بازسازی شده آشکارا خود را از بقیه جدا کند. البته این بدین معنی نیست که این قسمت از نظر خطوط و فضاها نباید به طور همگون با الگوی پیشین مطابقت داشته باشد. بنابر این در طرح جدید مرمت گر بایستی در تمایل به حل یک سری از مشکلات جزئی کاملا به ابتکار و خلاقیت دست بزند. اغلب با یک پدیده از دانش تاریخ و هنر روبرو خواهد شد و نبایستی مسئله با تخصص در تجربه فنی اشتباه شود. به عبارت دیگر در تخریب های در مقیاس وسیع غیر ممکن است تا امر حفاظت را با خطوط تعریف شده شطرنجی در جهت جوابگوئی به یک سری از مشکلات منفرد محدود نگهداشت. حفاظت با هدف نگهداری یا استحکام بخشی ساده بایستی راهی به بازسازی قسمت های مهم از یک بنا باز کند، در نتیجه به دلیل بعضی مسائل در حفاظت ساختمان ممکن است یک بنای جدید اضافه شود، در این حالت تجربه گذشته اجازه نمی دهد یک بازسازی تقلیدی محض از فضای قدیمی یا یک مخلوط قدیم و جدید بوجود آید، حتی در زمانی که پذیرش این روش های محدود لازم باشد. اگر قسمت های باقیمانده یادمان اصلی هنوز مورد احترام قرار می گیرد، ممکن است توجه به آفرینش یک اثر جدید نیاز شود، به طوری که طرح و شخصیت آن در نسبت هائی با فضای اصلی فاصله داشته باشد، پس به طور محض این یک آمیختگی کهنه و نو می باشد که بهیچ وجه جابجائی ارزش ها را به دنبال نخواهد داشت.

آشکار است که امکان ندارد قوانینی برای اجرای چنین برنامه ای مطرح باشد، درصورتی که بر قراری خواسته های کلی را می توان مد نظر قرار داد که نیاز به آفرینش یک واحد زیبائی شناختی جدید عنوان اصلی راهنمائی پروژه حفاظتی می باشد.

واضح است ذهنیت و تربیت حفاظت گران قدیمی با این اصل سازنده ترکیب دوباره ای می طلبد و بلکه تحت یک شرایط بسیار سخت جدید ترکیب گردد. با وجود این بایستی پذیرفت که تمایلات معماری مدرن حل این مشکل را سهل کرده است. سادگی و شفافیت سازه، مطالعه دقیق ارتباطات منظم و هماهنگ

و توزیع مناسب روشنائی امکان استفاده از مصالح جدید و استفاده زیاد از بتن مسلح برای حل پیچیده ترین مشکلات حفاظتی در دوره های مختلف مطرح بوده و این توانائی وجود دارد تا موارد ویژه ای که بر این اساس با موفقیت ساخته شده ارائه و تاکید شود.

در همین ارتباط بهتر است بناهای کهنی که به موزه های هنری تغییر عملکرد داده اند و دیدگاه غیر پویای معماری مدرن را داشته اند دوباره مطرح گردند. در چنین مواردی از حفاظت بود که انسان شناسی مدرن پیشنهاد گردید و استفاده از ابزار آلات جدید و مبلمان هنری مدرن بدست آمده مطرح شد.

نتایج بدست آمده خیلی رضایتمندانه و متقاعد کننده خواهد بود. موفقیت این نمایشگاه های مدرن بخاطر کنار گذاشتن دیدگاه های غیر اجرائی در برگزاری آنها در موقعیت مناطق باستانی است. دیگر یک حمام قدیمی یا یک اتاق در کاخ رنسانس نبایستی به همان شکل که در قبل بود مبلمان می گردید، بنابراین به حفاظت گران تأکید میشد تا می توانند راجع به موزه شناسی بیشتر بی آموزند.

نتایج بیشتری که بدست آمد به اصول کلی حفاظت مدرن مربوط می شد و نشان می داد که لزوم آشنائی بیشتر با مشکلات طرح شده پیدا می شود و به جهت گوناگونی بسیار زیاد بناها، فرایند ثابتی که باید از آن پیروی کرد ارائه نمی شود. قوانین حفاظت در جهت جوابگوئی به نیازهای مدرن کافی نبود زیرا تمایل به محدود کردن خطر در روش های قطعی معماری داشت و بر همین اساس یک روش تعریف شده خطی و مسلم که برای ما شناخته شده باشد تا در موارد قطعی اعلان و اظهار نظرکنیم را غیر ممکن میساخت.

امروز ترسیم یک جدائی و شکاف بین پیش گامان و سنتی کارها ملحوظ است، بین نوجویان و کسانی که منتظر نشسته اند تا بهترین را انتخاب کنند، یعنی بین دو گروه این اختلاف عمیق وجود دارد.

در ارتباط با مرمت معماری هیچ مدرسه پیشگام و نو آوری وجود ندارد، برای اینکه هیچ مدرسه ای نمی خواهد مورد بی مهری واقع شود و مانند نقاشان قرن نوزدهمی خود و عقایدشان را تنها در محدوده ی کارگاه نقاشی شان حبس می کنند، نقاشی می کنند و از گرسنگی و فقر رنج می کشند، این البته ممکن است که یک شعار جدی باشد که اگر مشتری نباشد معماری بوجود نخواهد آمد.

بنابراین مرمت معماری نیاز به کسانی را دارد که آمادگی زمینه سازی ادعانامه ای با دنیای زمان خویش که در آن زندگی می کنند، دارند. ممکن است چنین گفته شود که ویولت لودوک در کلمات و ترسیمات نظریه های بی اساسی در ارتباط با حفاظت ساختمان گوتیک معرفی کرده باشد. امّا افراطی گری در امر مرمت بناهای تاریخی (به دلایل گوناگون) تنها بعد از سال ۱۸۹۰ یا حتی ۱۹۰۰ م ممکن نشد بلکه خیلی جلوتر از اجرای آن بوقوع پیوسته بود که در ارتباط با تغییر بنیان های فکری نسبت به حفاظت ابنیه تاریخی بود.

منابع و ماخذ

1) Clark, Kenneth (1929) ***Presentation of the Gothic Arcitecture Remain*** ; London, Scribber.
2) Clark, Kenneth (1964) ***Ruskin Today*** ; London, Pelican Book.
3) Cook, E.T. & Wedderburn, A. (eds.) (1912) ***The Complete Works of John Ruskin*** , 39 vols, known as the Library Edition.
4) Gout, Paul (1914) ***Viollet-le-Duc***.
5) Leon, Paul (1917)" Historic Monuments" ; ***Conservation and Restoration***, Paris, Surense.
6) Middelton, R. (1962) "The Abbe de Cordemoy"; ***The Journal of the Warburg*** , Vol 15.
7) Middelton, R. (1963) "The Graeco-Gothic Ideal"; **The Journal of the Courtaul Institutes**, Vol 16.
8) Pevsner, N. (1969) ***Ruskin & Viollet-le-Duc*** ; London, Thames and Hudson.
9) Ruskin, John (1849)***Seven Lamps of Architecture*** ; London, Lib. Ed.
10) Ruskin, John (1857) ***The Elements of Drawing*** ; London, Lib. Ed.
11) Ruskin, John (1860a) ***Modern Pinters*** ; London, Lib. Ed.
12) Ruskin, John (1860b) ***The Stones of Venice***; London, Lib. Ed.
13) Ruskin, John (1874) ***The Queen of the Air*** ; London, Lib. Ed.
14) Trahard, Pierre (1930) ***La Vieillesse de Prosper Merimee***.
15) UNESCO, (1950) ***The Historic & Artistic Monuments and Site and Archeological Excavations*** ; Paris, Vol 3, No. 1.
16) Viollet le Duc (1852) ***Revue Generale d'Architecture*** ; Paris.
17) Viollet le Duc (1854) ***Dictionnaire ; Introduction***, Paris.
18) Viollet le Duc (1863) ***Entretiens*** ;Paris.
19) Viollet le Duc (1875) ***Habitions Modernes*** ; Paris.

Anastylosie and Museum Preservation

Ahmad Mirza Kouchak Khoshnevis
Of Imam Khomeini International University

Two different attitudes about conservation of cultural heritage were presented.
Ruskinians with romantic sense of view positioned against Viollet Le Duc's rationalistic solutions. "Preservation" has been established only by Ruskin's followers in opposite with any kind of intervention degree of conservation into historic and cultural fabric of heritage buildings.

Unlikely "restoration" of "reconstruction" has been used for saving of a great number of historic buildings by Le Duc. However the spirit of unity in style has been proposed to demolish those of buildings parts which were added to the orginal buildings. It was shown to what extent buildings of heritage have to be restored or preserved.