اصول معماری در عصر نیست‌انگاری[1]

راجر اسکروتن
ترجمهٔ د. سمرقند

اشارهٔ مترجم:

راجر اسکروتن فیلسوف، منتقد، داستان‌نویس، دارای سوابق دانشگاهی در کمبریج، لندن و بوستون، و صاحب متجاوز از بیست کتاب است. از میان کتاب‌های او می‌توان از:

***Art and imagination** (هنر و تخیل)، 1974؛*

***The aesthetis of architecture** (زیبایی‌شناسی در معماری)، 1979،*

*و **The aesthetic understanding** (فهم زیباشناسانه)، 1983*

*نام برد. فرهنگ‌های جدید فلسفی یک جلدی و ده جلدی راتلج در مقالات هنر و زیباشناسی خود مکرراً به آثار اسکروتن ارجاع داده‌اند. مقالهٔ حاضر که از کتاب **What is Architecture?** (معماری چیست؟)، ویراستهٔ **Andrew Ballantie** (آندرو بلنتاین)، 2002، از انتشارات راتلج انتخاب شده. اول بار در 1994 تحت عنوان:*

***The Classial Vernacular Architectural principles in an Age of Nihilism** (معماری کلاسیک بومی: اصول معماری در یک عصر نیست‌انگاری) به چاپ رسیده است.*

*اسکروتن در این مقاله می‌خواهد بگوید که آموزش زیباشناسی لازم است؛ اما معماری مدرن آن را منحرف کرده است. او معتقد به لزوم هماهنگی ذوق عمومی است و به این دلیل، وظیفهٔ اکثریت معماران را همراهی با ذوق عمومی و پرهیز از وسوسه‌های خلاقیت می‌داند. به نظر او به هم پیوستگی معماری در گسترهٔ شهرها و تداوم تاریخی آن جایی برای «هنرنمایی» جدید باقی نمی‌گذارد. هنر بزرگ معماری به وجود آوردن نظام‌هایی است که به معمار معمولی کمک می‌کنند بناهای مورد نیاز زندگی روزمره را در ادامهٔ آنچه پیش از آن ساخته شده است بسازد. او به جای پرداختن به شاهکارها یا تک‌بناهای معروف علاقمند به «قلمرو عمومی» است که تک‌بناها باید در آن مستحیل شوند. حتی به نظر می‌رسد او تک بنا را شایستهٔ نام معماری نمی‌داند و معماری در نظر او چیزی است که کل محیط را کنترل می‌کند و اثر آن در تجربهٔ یک عمر دریافت می‌شود نه در یک مشاهدهٔ محدود. او در این مقاله غالباً به جای معمار (**architect**) از برآورندهٔ بنا (**builder**) نام می‌برد که ما نخواستیم آن را به سازنده، که در تلقی امروزی جامعه ما هیچ سنخیتی با معمار و کار معماری ندارد، ترجمه کنیم. او می‌گوید اکثر معماران آدم‌های معمولی یا کمی بالاتر از معمولی (**lesser mortals**) هستند و معماری به کار نبوغ‌آمیز احتیاج ندارد.*

*اسکروتن بسیار از واژه **discipline** استفاده می‌کند که ما آن را به «آموزه» که معنای انضباط هم در آن مستتر است ترجمه کرده‌ایم؛ و **order** را که در نظر اسکروتن عالی‌ترین مظهر هنر معماری است به «نظام». او در موارد متعددی به **moulding** اشاره میکند که ما به آن ابزارگیری می‌گوییم. ابزار یا **mould** همان الگو یا شابلون چوبی یا فلزی است که معکوس نقش برجسته ممتدی که باید به صورت حاشیهٔ تزیینی روی سطح گچی یا سیمانی ایجاد کند در لبهٔ آن بریده شده است. نقش برجسته ممتد روی سنگ هم تراشیده می‌شود که در آن صورت ابزار فقط آن را کنترل می‌کند.*

پژوهش و کوشش برای قانونمند کردن ذوق بر مبانی عینی، غالباً دشمن قضاوت زیباشناختی بوده است. اصرار متولیان امر بر موجه جلوه دادن این کوشش نابجا فرزندانشان را بر آنها می‌شوراند. فرزند شورشی که در مقابل زورگویی یک قانون ایستاد اندرز هیچ قانون دیگری را نمی‌پذیرد و به جای اینکه بار دیگر آموزه‌ای را که برایش تحمل‌ناپذیر شده است بپذیرد یک زیباشناسی بی‌قانون را ترجیح می‌دهد. در عین حال بیش از هر زمان دیگری به این آموزه احساس نیاز می‌کند: و هرچه شورش بزرگتر باشد این احساس نیاز عمیق‌تر است.

این داستان تازگی ندارد؛ و تقدیر انسان چنین بوده که از آن درس نگیرد مگر پس از آنکه سرش به سنگ خورده باشد. با این همه بکوشیم این درسی را که بحث‌های معماری مدرن بدون آن بی‌فایده است بیاموزیم. درست به همان دلیل که در هیچ مطالعه‌ای نباید عینیتی بیش از آنچه از آن به دست می‌آید انتظار داشته باشیم به کمتر از آن هم نباید راضی شویم. مادهٔ قضاوت زیباشناختی در احساس، تخیل و ذوق است. اما این مادهٔ درون ذهنی در بیرون ذهن شکل می‌گیرد: وارد محیط بحث می‌شود و شأن و ساختار یک رجحان معقول را پیدا می‌کند. بنابراین آموزش زیباشناسی هم مقدور و هم لازم است. شکست معماری مدرن ناشی از بدفهمی این آموزش و گرایش به طرد آموزه‌های راستین چشم و دل، در مقابل آموزهٔ کاذب عقل بود.

البته، پسند زیباشناختی هم مانند هر استعداد انسانی، ممکن است در سطح کودکانه و پرورش‌نیافته باقی بماند. مع هذا در معماری، ایستادگی در مقابل اصل خوشایندی دلیل خاص دارد. کسی که کارش برآوردن بناست خود را بر دیگران تحمیل می‌کند؛ و شکل و منظر کاری که او می‌کند مانند اخلاق و رفتار او موضوعی سزاوار نقد است. اینکه یک معمار بگوید من آن را می-

---

[1] Architectural principles in an age of nihilism
Roger Scruton/ Translated by D.Samarghand
از مجله معمار شماره 17

پسندم؛ یا حتی بگوید من و همکاران فرهیخته‌ام آن را می‌پسندیم، مسئله را حل نمی‌کند. او باید چگونگی کارش را توجیه کند؛ و مسئله این است که ادعای او و همکارانش چگونه ثابت می‌شود.

چنانکه در جای دیگر بحث کرده‌ام، طبیعت اجتماعی ما وادارمان می‌کند کوشش کنیم به نوعی هماهنگی در ذوق‌هایمان برسیم. هرچند ممکن است این کوشش به یک دسته اصول خاص نینجامد. اما تلاش مشترکی است برای دستیابی به راه حلی قابل قبول. شاید ارزش‌های زیباشناختی را راه‌حل‌هایی برای «مسئله هماهنگ سازی» قلمداد کردن عجیب به نظر بیاید. با این حال، در معماری نقش آنها همین و موکداً همین است. با تعمق زیباشناسانه می‌کوشیم دنیایی بسازیم که خودمان و دیگران را در خانهٔ خود حس کنیم. به این دلیل است که به ارزش‌های زیباشناختی اهمیت می‌دهیم و زندگی‌مان در مکان‌هایی که این ارزش‌ها پایمال شده و از بین رفته‌اند مصیبت بار می‌شود.

«بیگانگی» انسان در شهر مدرن معلول خیلی عوامل دیگر غیر از معماری است. اما کی می‌تواند منکر شود که معماری مدرن، با تحمیل لجوجانهٔ اشکال، احجام و تناسباتی که میانه‌ای با عادات زیباشناختی ما ندارند و متفرعنانه در مقابل فرزانگی و دستاورد گذشته می‌ایستند، نقش خاص خود را در ایجاد آن بازی کرده است؟

تصلب، توجیهات اخلاقی، و تعصب مقدس مآبانه، با همهٔ دافعه‌شان ، عیب اصلی مدرنیسم نبودند. اهتمام مدرنیسم برای آموزه تنها خصوصیت تبرئه‌کننده‌اش بود. اما آن آموزه‌ای دربارهٔ چیزهای نادرست بود. از ما می‌خواست با عملکرد، با فایدهٔ اجتماعی، با مواد و مصالح، و با اصول سیاسی صادق باشیم. از ما می‌خواست که «فرزند زمان خود» باشیم و از آن طرف معماری را به خدمت آن تجارت موهن نوشیوه کردن زندگی انسان، که تمدن ما را به سمت چنین مصیبتی سوق داده‌اند در آورد. مدرنیسم در همین حال آموزهٔ زیباشناسی متبلور در سنت کلاسیک را مثل یک محصول جنبی بی‌ارزش گذشته و نماد مناسک شاق آن به دور انداخت؛ [چون] فایده‌ای برای چنان آموزه‌ای قائل نبود؛ و حوصله آن چند منتقد شجاعی را که از آن به عنوان تنها آموزه معتبر دفاع می‌کردند نداشت.

پست مدرنیسم واکنشی است به ممنوعیت‌های مدرنیستی، [که] جزئیات کلاسیکی و گوتیکی ممنوع شده توسط پدر سختگیرش را به «بازی» می‌گیرد؛ و از آخرین بقایای معنی تهی‌شان می‌سازد. این نه بازیابی تاریخ، بلکه فروپاشی آن است. مدرنیسم لعنت تاریخ را برای خود خرید. پست مدرنیسم نه لعنت کسی را می‌خواهد و نه داعی لعنت کردن کسی را دارد. جزئیاتی که با آنها بازی می‌کند آن تزییناتی نیستند که او می‌پندارد: معنی آنها در نظام متبلور در آنهاست؛ و کاربردشان بدون اعتقاد به آن نظام، ضایع کردن دستاورد قرون است. چنین عملی به منزلهٔ سربلند کردن دوبارهٔ روح نیست انگاری است که از پیش سایهٔ شومش را بر مدرنیسم افکنده و شکل ستیهنده یک آیین را، در مقابل راست کیشی بی‌انعطاف مدرنیسم، به خود گرفته است. روی پیشخوان شوخی با فضیلت ها انواع سبکهای زندگی برای انتخاب ما چیده شده است. اما اثر تخریبی این تمرد از اثر تخریبی سخت-گیری پدرانه‌ای که الهام بخش آن بود کمتر نیست. فاصلهٔ ما با آموزه، در عین آزادی ای که نیازمند آنیم، اکنون حتی بیشتر شده است.

پس چشم امیدمان به کجا باشد؟ آرمان زیباشناختی بر کدام قوانین یا اصول باید تکیه کند و چگونه می‌توان آن قوانین و اصول را برای کسی که میانه‌ای با آنها ندارد توجیه کرد؟ من پیش از این در جانبداری از بعضی اصول سنتی طراحی بحث کرده‌ام. معهذا، کار معماری خوب انگیزه می‌خواهد و آن انگیزه را فلسفه‌ای که توصیه‌اش می‌کند نمی‌دهد،[بلکه] فرهنگ آن را به ما می‌دهد. به سخن دیگر، رسم گفتگو، تواضع و همدلی[می دهد] ؛که دشوار به دست می‌آید و آسان از دست می‌رود؛ و در آخرین تحلیل، از پارسایی قابل تفکیک نیست. اگر راسکین احترامی فوق همه منتقدان معماری کسب کرده است به خاطر داوری‌هایش نیست (که بیشتر نادرست و همه غیرمتعارف بودند)، بلکه به خاطر حفظ پارسایی در جزئی‌ترین مطالب خویش است. بیان این عقیدهٔ رایج از راسکین که هر کس با هر شرائط روحی می‌تواند مصالح، اَشکال و کار برآورندهٔ بنا را بفهمد تا حدی دور از انتظار است.

با این همه نباید همه چیز را از دست رفته پنداشت. یک تمدن در غیاب روح به وجود آورنده‌اش نیز می‌تواند « زمانه را رقم بزند». تمدن غربی با آموختن شیوه «رقم زدن زمانه» است که توانسته بعد از روشنگری این گونه دوام آورد؛ و آن تصویر مقبولی از خود از بازتولید کند که حیات ذهن در آن تداوم می‌یابد. تمدن ما از آن رو همچنان به تولید ساختارهای مورد پسند ما ادامه می‌دهد که توانست به تقدیس حقیقت خود در بارگاه قدس آموزش بپردازد. در اروپا و آمریکای قرن نوزدهم کوشش عجیبی صورت گرفت که

ارزشهای فرهنگ ما را در قالب یک علم دنیوی بریزند و آن علم را بدون کمک محراب و منبر از نسلی به نسل دیگر منتقل کنند.

در هیچ عرصه‌ای این فرایند بـه انـدازهٔ عرصـهٔ معمـاری موفق نشد. رساله‌های سخت کوشانهٔ احیاگران سـبکهای گوتیـک، یونانی و کلاسیک، ناقدان و مربیان سبکهای تلفیقی بوزار (مدرسـه هنرهای زیبا) همه حاوی یک دغدغهٔ اساسی و فوری بودند: اینکـه مبادا جزء بنیادی دانش از دست بـرود. اینکـه مبـادا نسـلهایی کـه ایمان معنی‌دهنده دیگر در قلبشان نمی‌تپد نتواننـد ودیعـهٔ معنـی را حفظ و جاودانی کنند. با مشـاهدهٔ معمـاری قـرن نـوزدهم اروپـا و آمریکا چه کسی می‌تواند منکر توفیق کوشش آنها بشود؟

مهمترین تحول ناشی از جنبش مدرن، اعلان جنگ بـی-قید و شرط علیه این سنت آموزشی بود. بعضی چیزهـا دیگـر بایـد آموزششان متوقـف مـی‌شـد. نـه چـون آزمـوده و ناکارآمـد یافتـه بودندشـان، بلکـه چـون محتـوای علمـی آنهـا جهـل متعصـبانهٔ روزگارشان را برنمی‌تابید. معماران تعمد داشتند کـه درس نخوانـده باشند. و نتیجه‌اش این شـد کـه بیشـتر آنهـایی کـه بعـد از جنـگ جهانی دوم به شهرت یا سوءشهرت رسیدند فاقد دانـش مـورد نیـاز شغل خود بودند. معمارانی که امروز از مدارس معماری بیرون مـی-آیند کشیدن بلد نیستند. نه کشیدن بدن انسان را، که تمام احساس انتظام بصری وابسته به ادراک آن است؛ و نه حتی کشیدن اشـکال بناها را. آنها تعمداً از نظام‌های معماری کلاسـیک بـی‌اطلاعنـد؛ و شناختی از سایه‌روشن، یا از نقش فنون ابزارگیری در متمایز کـردن آنها و از ساختمان تصـوری ندارنـد، جـز راه‌حلـی مهندسـی بـرای مسئله‌ای که در پلان مطرح شده است. ایـن وضـع نتیجـه برنامـه آموزش تجدید نظر شده‌ای است که لوکوربوزیه و باوهاوس پایـه-گذاری کردند. پس نباید تعجب کنیم اگر کوشش‌های معمار فـارغ-التحصیل از آموزش تجدید نظر شده، کمتر قرین موفقیت می‌شود.

می‌خواهم بعضی از اصولی را کـه مبـین آمـوزش معمـار قرن نوزدهمی بودند، و در جـای دیگـری بـا توضـیحات بیشـتری درباره دقایق تفاوت‌های آنها که نیازی به تکرارشان نیست به دفاع از آنها برخاسته‌ام، در اینجا بیاورم و پای آنها بایستم. به این ترتیـب یازده اصل بنیادین را پیش می‌نهم و آنگـاه کسـانی را کـه آنهـا را قبول ندارند به مبارزه می‌طلبم. سرانجام یازده اصل مشـخص‌تـر را که اعتبارشان به این اندازه آشکار نیست بر آنها می‌افزایم:

1- معماری اشاره‌ای انسانی در جهانی انسانی است و ماننـد هـر اشاره انسانی بر حسب معنایش [در باره آن] قضاوت می‌شود.

2- بر جهان انسانی، اصل «تقدم نمود» حکمفرماست. آنچـه بـر ما پنهان است معنایی نـدارد. (بنـابراین شـرم معنـا دارد، امـا جریان خونی که مسبب آن است معنا ندارد.) پس برای اینکه بدانید چگونه بسازید اول باید نمودها را بشناسید.

3- معماری، سودمند است به شرط آنکه در سـودمندی خلاصـه نشود. اهداف انسان دوره به دوره، دهه به دهـه، و سـال بـه سال تغییر می‌کنند. پس بناها باید تابع قـانون «تغییرپـذیری عملکرد» باشند. اگر نمی‌تواننـد کـاربری‌شـان را، از انبـار بـه گاراژ، به کلیسا، بلوک آپارتمانی، تغییر دهند بایـد جایشـان را به بناهای دیگری بدهند که مـی‌تواننـد. ظرفیـت سـاختمان برای قبول چنین تغییراتی، یـک دلیـل شایسـتگی آن اسـت. دلیلی که به چیزی در درون ما پاسخ می‌دهد کـه از عملکـرد گذرای مورد نیاز آن عمیق تر است. (این نگـرش در راسـتای آرزوی ماست. زیرا زمینه‌ساز «انتخاب امر زیبا» است.)

4- معماری نقش عمده‌ای در سـاختن «قلمـرو عمـومی» بـازی می‌کند؛ جایی که با دیگران آنجا جمع می‌شویم. معنا و حالت آن مجسم کننده و عرضه کنندهٔ یک «تجربه مدنی» اسـت و بر اساس انتظارات برآمده از آن تجربه، بایـد یـک بنـا مـورد قضاوت قرار بگیرد. پس از میان همه مجموعه‌های معمارانه، خیابان مهم‌ترینشان است.

5- معماری باید به الزاماتی که طبیعت انسانی بر او تحمیل می-کند حرمـت بگـذارد. ایـن الزامـات بـر دو نوعنـد: حیـوانی و انسـانی. در بُعـد حیـوانی، بادیـدن اشـیاء، موقعیـت خـود را تشخیص می‌دهیم؛ به حالت ایستاده حرکـت و زنـدگی مـی-کنیم؛ و در برابـر صـدمات، آسـیب پـذیریم. در بُعـد انسـانی، زندگی می‌کنیم و به کمک اخلاق، قانون، مـذهب، آمـوزش، تجارت و سیاست خودمـان را متحقـق مـی‌سـازیم. معمـاری پیرامون ما می‌تواند واقعیت و اعتبار این ملاحظات انسـانی را تأیید یا انکار کند؛ درست همان‌طور کـه مـی‌توانـد نیازهـای حیوانی ما را تأمین یا از ما دریغ کند. بناها باید حرمت هـر دو جنبهٔ حیوانی و انسانی طبیعـت مـا را نگـه دارنـد. آنهـا بایـد

«هویت‌هایی شایسته قلمرو عمومی» باشند. اگر نباشند مکانی برای سکونت ما تعریف نمی‌کنند.

6- اولین نیاز انسان نیاز به ارزش‌ها و دنیایی است که همگان ارزش‌های او را به رسمیت شناخته باشند. قلمرو عمومی باید یا یک اخلاق عمومی رسمیت یافته یا دست کم تلاش مشترک در راه رسیدن به آن را تجویز و تضمین کند.

7- تجربهٔ زیباشناختی پیرایه‌ای اختیاری بر دستگاه ذهنی ما نیست. برعکس، نتیجه قهری توجه ما به نمودهاست. من اشیاء را می‌بینم؛ اما معنی آنها را هم می‌فهمم؛ و معنا می‌تواند تجربه را سرشار کند. بنابراین نمود همان جایی است که تماشا و خودیابی در آنجا آرام و قرار می‌یابد.

8- زیباشناسی زندگی هر روزه عبارت است از فرایند دائمی تطابق بین نمودهای اشیاء و ارزشهای مردمی که آنها را می‌سازند و تماشا می‌کنند. همین که لازمهٔ سعادت ما تلاش مشترک در راه یک اخلاق عمومی است بزرگترین دلیل است بر لزوم تلاش مشترک در راه ذوق عمومی فهم زیباشناختی. باید همه کوشش‌های عمومی ما، از طریق وفق دادن جهان با عواطف ما و عواطف ما با جهان، مثل دستی شکل دهنده عمل کند تا بر هر چیز وحشی unheimlich که در ورای ماست غلبه کند. پس نباید هرگز از تلاش برای یافتن اشکالی که هماهنگی اخلاقی جامعه را به صورت معانی قابل مشاهده نمایش می‌دهند دست برداریم.

9- زیبایی شیئی زیبا بخاطر رابطه‌اش با این یا آن میل نیست. از آن خوشمان می‌آید برای اینکه سرشاری زندگی انسانی را به خاطرمان می‌آورد، تا بالاتر از میل به مرتبهٔ رضایت نایل شویم. به عبارت دیگر، با ما در سفر روحانی‌مان همراه است؛ و ما با احساس همبستگی موجود در زندگی اخلاقی با آن یکی می‌شویم.

10- بنابراین، ذوق قضاوت و نقد اجزای لایتغیر فهم زیباشناختی‌اند. اینگونه نگاه کردن به دنیا که معنا را در خود نمود نمود بجوییم. همان درخواست به رسمیت شناختن عمومی چیزی است که می‌بینیم این کار شرکت جستن در بحث عقلی جامعه و درخواست قبول و همدلی از همنوعان است.

11- پس هر معماری جدی باید نیازهای ذوق را برآورد. زبانی عمومی برای شکل عرضه کند که به کمک آن مردم بتوانند بناهای خود را نقد و ارزیابی کنند. دربارهٔ نمودهای درست و غلط به توافق برسند. و به این وسیله قلمروی عمومی بنا کنند که منعکس‌کنندهٔ طبیعت اجتماعی آنها باشد.

اکنون خوب است از ادامهٔ بحث اندکی درنگ کنم. ارزش‌های زیباشناختی در معماری دشمنان زیادی داشته است ـ فایده‌گرایان ساخت گرایان مارکسیست‌های دو آتشه، و هنرستیزان. من بر سر این عقیده ایستاده‌ام که فهم زیباشناختی واقعاً قابل حذف از زندگی ما نیست. اما در بیان یازده اصل خود به نفع این دیدگاه استدلالی نکرده‌ام. علاوه بر این دفاع از آنچه من گفته‌ام مستلزم دفاع از کل یک فرهنگ و شیوه زندگی پرورش یافته با آن است. من نمی‌توانم با کسانی که از آن بیزارند،یا کساین که به کلی احساسشان را نسبت به اعتبار آن از دست داده‌اند. حرفی داشته باشم اگر آنها فرهنگ آبا و اجدادی خود را از دست داده‌اند وظیفه خودشان است که فرهنگ دیگری جایش بگذارند. وظیفه من نیست که متقاعدشان کنم در اشتباهند. این وظیفه‌ای است که منتقدان تمدن هرگز انجام نداده‌اند. گفتمان‌های بزرگ معماری ـ توسط آلبرتی سرلیو پالادیو و راسکین ـ از درون فرهنگی نوشته می‌شد که ما اکنون وارث آنیم. گفتمان‌های سنت شکنان ـ لوکوربوزیه هانس مه یر و گروپیوس نه منادی فرهنگی دیگر یا دستگاه عالی‌تری از ارزش‌ها بلکه منادی نوعی سرگشتگی، نوعی «فرهنگ‌زدایی»اند که ـ هرچند به کمک نظریه تحکیم شده باشد ـ هیچ حجتی علیه سنتی که می‌کوشد تخریبش کند ندارد. همین گونه‌اند سبک‌های نقدی که می‌کوشند با کم گرفتن از یک «علم» که آنها را تبیین کند پایه مسلمات ما را سست کنند. ممکن است نظریهٔ مارکسیستی که ذوق را وابسته به ایدئولوژی می‌کند پایهٔ اعتماد به نفس مرا سست کند. اما با این همه قادر نیست علیه ذوقیات من اقامه دلیل کند ذوق ضروری وجود موجود عاقل است و ارزیابی‌های آن ـ مانند ارزیابی‌های اخلاق ـ از نهاد او برمی‌خیزند. و قابل تصدیق یا تکذیب توسط «علم» تبیین کنندهٔ آنها نیستند.

استدلالات ساختارگرایان پساساختارگرایان، ساخت شکنان پساساخت شکنان، پسا ـ پسا ساختارگرا ـ ساختارشکنان و امثالهم نیز به دلیل مشابهی فاقد ارزش است. حتی به فرض درست بودن هم هیچ نتایج زیباشناختی در بر ندارند. انبوهی مغالطات منطقی‌اند که فریبندگی‌شان در آن است که غلبه بر آموزه مفروضی را بدون نیاز به فهمیدن آن به عهده می‌گیرند اما این غلبه دروغین است، غلبه ساحری است که تا اراده کنید دیگر باورش نداشته باشید طلسمش باطل می‌شود.

حالا می‌خواهم بر پایهٔ یازده اصل نظری خود به یازده اصل اقتباس شده برسم که شالودهٔ دستور نامه‌ای در قلمرو غایتها باشند.

12- مسئله معماری مسئله شیوه‌هاست، نه مسئله هنر. هرگز شباهت به مسئله‌ای ندارد که واگنر به هنگام ساختن تریستان با آن روبرو بود. یا مسئله‌ای که مانه و کوربه هنگامی که می‌کوشیدند جهان مدرن را آن‌طور که واقعاً به نظر می‌رسید نقاشی کنند. با آن مواجه بودند. این مسائل هنری که نوابغ با آن سرو کار پیدا کردند مستلزم آشوب‌ها، براندازی‌ها و انکار یا بازسازی ساختارهای سنتی بودند. درست به همین دلیل است که ماجراجویی‌های سبک سازانهٔ ناشی از آنها نباید بهانه به دست آن آدمهای کمی بالاتر از معمولی بدهد که وظیفه آنها فقط زینت دادن و انسانی کردن جهان است.

مسئلهٔ معماری مسئله آن کمی بالاتر از معمولی‌هاست ـ که اکثریت معماران جز آنها باید به حساب آورد. ایدهٔ «خلاقیت» برگرفته از پیروزی‌های بزرگ هنر مدرن را سرمشق کار خود قرار دادن توسط چنین افرادی نه تنها نهایت خودپسندی است بلکه تهدیدی عمومی است که باید آماده وضع قانون علیه آن شویم. مسئلهٔ ما این است که معماری با توانایی متوسط با چه آموزه‌ای می‌تواند شایستگی‌های زیباشناسانه را کسب کند؟ پاسخ را میتوان در «ثابت‌های» زیباشناختی جست که ارزش‌های آنها برای هر کس که دنبال کار برآوردن بنا باشد قابل درک است.

13- اولین ثابت مقیاس است برای ایجاد رابطه شخصی با یک بنا باید شخص بتواند بدون تقلا و بدون احساس حقارت یا وحشت از حضور آن با چشمانش آن را درک کند ما فقط تحت شرایط خاصی از بناهای کوه پیکر یکنواخت (مانند اهرام مصر) یا بی‌اندازه بلند خوشحال می‌شویم. مناره‌های یک کلیسای جامع گوتیک، برج‌های منهتن که با هم مسابقه گذاشته‌اند این توده‌های سنگ و شیشه در پرواز که چون پرندگان عظیم‌الجثه از جلو چشم ما بالا می‌جهند. جز اتفاقات نادرند که تحت شرایط خاص طراحی می‌شوند و تحت شرایط خاص دیگری دست نامرئی قدرت بازار بالاشان می‌برد. آنها با قدعلم کردن در مقابل عادات بصری ما را به هیجان می‌آورند. اگر کلیسای جامع ما را نمی‌ترساند برای این است که هدفش عبادت است: هدیه‌ای است به پیشگاه خداوند و کوششی برای عروج به سوی او با سرانگشتان منزهی از سنگ اما آنچه در منهتن به هیجانمان می‌آورد آزرده‌مان هم می‌کند: احساس آدمی غره شده به خود که از حدود خود تجاوز کرده و بی‌محابا دارایی‌اش را هدر می‌دهد. سنگینی کوه آسای اهرام نیز با مهابتش است که ما را تحت تاثیر قرار می‌دهد. زمان در این توده‌های سنگین از حرکت باز ایستاده و در تابوتی فاقد هوا زیر تخته‌سنگی ترسناک، محبوس می‌شوند.

چنین بناهایی نمی‌توانند سرمش برآورندهٔ معمولی بنا در شرایط زندگی روزمره شوند. او باید به نظر آدمی توی خیابان بیشترین اهمیت را بدهد. بنا باید رویش به عابر باشد عابر نباید مجبور شود سرش را با ترس بالا کند یا با فروتنی خود را جمع کند و در اثر احساس حقارت کنار بکشد.

14- پس بناها باید رو داشته باشند تا همانطور که ما روبروی آنها می‌ایستیم آنها هم روبروی ما بایستند. جلوه زیباشناختی در روها متمرکز است. مدرنیسم نه فقط اصول قدیمی مقیاس را نابود کرد بلکه مفهوم درست رو در بنا را هم از بین برد. بنای مدرنیستی نه جهتی دارد نه گرایشی به ممتاز بودن و نه نقطه شروعی به سوی محدوده‌اش. به چیزی رو نمی‌کند. به چیزی خوش آمد نمی‌گوید نه لبخندی می‌زند و نه سری تکان می‌دهد چگونه می‌توانستیم از خود بیگانه نشویم؟

15- به همین دلیل اولین اصول ترکیب مربوط به نظام نماهاست. ولی برای محقق کردن این اصول باید خود را از سلطه پلان آزاد کنیم. معمار «نافرهیخته» اصولاً وظیفه خود

نمی‌داند که نمودهای جهان را مطالعه کند او را گذاشته‌اند روبروی یک تخته رسم و گفته‌اند پلان بکشد او با استفاده از روش آکسونومتریک می‌تواند پلان‌هایش را سه بعدی کند. نتیجه این کار «سبک افقی» است. نوعی سبک یا بی‌سبکی که از ترکیب لایه‌های دوبعدی به دست می‌آید. نمونه‌های اصلی ساختمان مدرنیستی را این سبک به وجود آورده است.

هنجارهای بد آن را می‌توان به چهار علت منسوب کرد. که همه آنها از اعمال سلطه پلان همکف ناشی می‌شوند. اول، نظم غیرطبیعی خط پیرامونی، دوم که ناشی از اولی است. احتیاج به زمینی که پلان در آن بگنجد و در نتیجه پاک سازی بی‌رحمانهٔ محیط. سوم نبود یک نمای واضح و قابل فهم. چهارم نفی خیابان (ناشی از خصوصیات پیش گفته). چنین بناهایی یا با فاصله‌های کم و نامنظم و خارج از ردیف قرار می‌گیرند یا خودشان را به جلو می‌کشند و بی‌حالت و بی‌معنی به فضا خیره می‌شوند. آنها مانند جانیان روانی بی‌احساس، تشنهٔ قدرت و بی‌اعتنا به همه آداب شهرهای قدیمی ما در آنها عرض اندام می‌کنند.

16- ترکیب از جزییات تشکیل می‌شود و اصول ترکیب مبتنی بر حس جزییات است. در اینجا هم تاثیر نافرهیختگی مدرنیستی مشاهده می‌شود. دشمنی با تزیین باعث غفلت از جزییات و تأکید بر خط و فرم به عنوان متغیرهای ترکیب شد گویی معماری را می‌شد فقط با فراگرفتن هندسه فهمید. و ساختمان از ریختن یک ماده نرم و شکل‌پذیر در قالب پدید آمده است. (و به عبارتی این دقیقاً همان نحوه‌ای است که بناهای مدرنیستی ساخته شده‌اند)

به هر حال کلماتی مانند «شکل»، «تناسب»، «نظام» و «هماهنگی» وقتی قابل اطلاق به ساختمان است که ساختمان از اجزا معنی‌داری تشکیل شده باشد هماهنگی هماهنگی بین اجزاست. تناسب نسبت بین قسمت‌های متمایز است. وقس علی هذا. شکل بنا فقط وقتی قابل تشخیص است که جزییاتی دیوارهای آن را به قسمتهایی تقسیم و قابل تمایز کنند.

17- پس آموزهٔ راستین سبک نحوه چیدن جزییات است. بنابراین کار هر روزه ساخت باید مبتنی بر دستورنامه‌ای باشد دفترچه جزییاتی که به محض احتیاج در اختیار قرار گیرد. و با استفاده از آن بتوان وحدت‌های قابل ادراک را شکل داد. همه نظامهای معماری چنین دستورنامه‌ای را برای خود درست کرده‌اند. (حتی اگر به جای چاپ بر اوراق کاغذ در مغز و دست سازندگان قرار گرفته باشند.) آنها اجزای قابل اتصال قواعد ترکیب و واژه‌نامه شکل را در اختیار ما می‌گذارند. به کمک آنها معمار می‌تواند با گنجها کنار بیاید. در فضاهای کوچک و بسته بسازد. و کلاً در همه شرایط گوناگونی که زمین و خیابان پیرامون آن بر او تحمیل می‌کنند نوعی هماهنگی به وجود آورد

18- هنر ترکیب وقتی اثربخش است که مبتنی بر نظم و تکرار باشد. جزییات خوب آنهایی هستند که قابل تکرارند. آنهایی که نیاز ما به وزن (ریتم)، همانندی و تقارن را برمی‌آورند. ابداع چنین جزییاتی و در عین حال به آنها شخصیت و زندگی دادن موهبتی نیست که به هر معماری در هر دوره‌ای اعطا شده باشد. متقابلاً کشفیات بزرگ معماری نیز در همین جاست. ارزش سنت کلاسیک در نظریهٔ نظام‌ها متبلور شده است که زیبایی را در آموزه کار هر روزه تعبیه کرده‌اند و کشفیات هنرمندان راستین را در دسترس آدمهای معمولی قرار داده‌اند تا اجرا و الگوبرداریز در آنها جای نبوغ را بگیرد.

19- چنانکه نظامها به روشنی نشان می‌دهند آموزه راستین شکل بیش از خط افقی بر خط قائم تأکید دارد هنر طراحی هنر تجمع عمودی است. چیزی را روی چیز دیگر گذاشتن تا نظامی ساخته شود که بتواند به طور موزونی در هر جانب گسترش یابد در سایه چنین نظامی است که ساختمانها برای ایستادن در مقابل آماده می‌شوند. مانند ما که در مقابل آنهاییم. و چهره‌ای انسانی پیدا می‌کنند که باعث سرور ما می‌شود.

20- برای دستیابی به نمایی با نظامی عمودی. باید نور سایه و اقلیم به خدمت گرفته سطح دیوار تقسیم و بر بازشوها تأکید شود. به زبان دیگر باید از فنون ابزارگیری استفاده نمود.

منسوخ کردن فنون ابزارگیری یک فاجعه بصری بود که آثار آن را به روشنی میتوان در شهر مدرن آمریکایی به چشم دید زشتی واقعی از خود آسمان خراش نبود از عریان کردن

آسمان خراش از همه آن خطوط سایه ها وعلائم پیچ و تاب داری بود که منبع حیاط و نشاط آن بودند. بدون ابزارگیری هیچ فضایی بیان نمی‌شود. لبه‌ها مثل تیغ تیز می‌شوند. ساختمانها بی‌کلاهک و دیوارها فاقد جبهه می‌شوند (زیرا حرکت جانبی همان اهمیت بصری حرکت به بالا و پایین را دارد). درها و پنجره‌ها دیگر جرز و ستونی در طرفین و کتیبه‌ای در پیشانی خود ندارند و سوراخی در دیوار بیش نیستند. هیچ چیزی «جفت و جور» نمی‌شود هیچ جزیی قاب گرفته مشخص، تشدید یا تلطیف نمی‌شود همه چیز حداقل، بی‌روح، عبوس وسرد است. خلاصه اینکه فنون ابزارگیری پیش شرط تأدب به ادب معماری و منبع تسلط ما بر سایه روشن است.

21- در عالم معماری ساختمانی که دارای چهره انسانی باشد نه تنها مدیون جزییات بلکه همچنین مدیون مصالح است. آنها باید برای دست مطبوع برای چشم دعوتگر و با حرکات ما سازگار باشند. زنگاری هم روی آنها را بگیرد تا مرور زمان اثر ساییدگی و سالخوردگی را در چهره آنها بگذارد. طول عمر ساختمان هم باید مثل خود ساختمان نشانهٔ زندگی باشد. فناپذیری متناهی بودن غم صبوری و زوال را باید در سیمای او بتوان دید این است که بتن اگر هم برای ایجاد زیبایی در حجم‌های بزرگی مثل گنبد پانتئن مناسب باشد. برای برآورندهٔ معمولی بنا مادهٔ مناسبی نیست.

22- موزه چنین سازنده‌ای فارغ از اینکه شکل زمینی که در آن کار می‌کند چیست و بی‌اینکه آسیبی به نظام محیط پیرامون خود بزند. عبارت است از قدرت ادراک، ترسیم، مقایسه و نقد جزییات و سپس ترکیب آن جزییات در اشکال منظم و هماهنگ.

این بیست و دو اصل نه خود یک سبک بلکه فقط ساختار یک سبک را تعیین می‌کنند اما البته آنها در هماهنگی با سنت معماری غربی تا جنگ جهانی اولند و دستور نامه‌های کلاسیکی و گوتیکی قرن نوزدهم بر آنها صحه گذاشته‌اند. اما تنها فراگرفتن دستورنامه کفایت نمی‌کند آموزش را باید قبل از به کاربردنش کسب کرد و سوال این است که این آموزش چه ساختاری باید داشته باشد. من فکر می‌کنم معمار آرمان‌خواه باید وارد جهان شود و چشم‌هایش را به کار بیندازد. باید رساله‌های بزرگ معماری را بخواند و یاد بگیرد که سایه‌هایی را که خطوط ابزارگیری‌ها و تزیینات یک برش عمودی کامل روی نظام قرنطی می‌اندازند ترسیم کند. تازه شاید برای اولین پروژه‌اش آماده شده باشد ترسیم نمای فیمابین دو ساختمان موجود به گونه‌ای که کسی نتواند از تماشای آن خودداری کند.

اما چنین آموزشی نیازمند کوشش فکری و تواضع روحی است و در مدارس معماری همه چیز آموزش داده می‌شود غیر از این دو.