

دانش اگر در ثریا هم باشد مردمانی از سرزمین پارس بر آن دست خواهند یافت.

پیامبر اعظم (ص)

شرح جامع و نمونه سوالات

مبانی نظری مرمت

«هنر»

(مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی – مرمت اشیاء فرهنگی و تاریخی)

مولفان: ابوالفضل صادقی‌پور فیروزآباد – مریم خلیل‌زاده مقدم

انتشارات ارشد

پیشگفتار ناشر

خداوند بزرگ را شاکریم که فرصتی عنایت فرمود تا بتوانیم قدمی در جهت گسترش علم و فرهنگ کشور عزیزمان برداریم و مسیری هموار را در اختیار مخاطبان و داوطلبان علاقمند به ادامه تحصیل قرار دهیم. از آنجائی که درحوزه کتاب‌های درسی و کمک درسی کارشناسی ارشد کتاب‌های زیادی به رشته تحریر در آمده است با این حال وجود یک مجموعه جامع، دقیق، کامل و دارای رفرنس(منابع) مستند احساس می‌شود.

همیشه دغدغه داشتیم که ای کاش می‌شد تمامی منابع پراکنده و گاهاً دست نایافتنی کنکور در یک مجموعه به گونه‌ای جذاب و شیوا آماده می‌شد و همچنین سوالات دوره‌های قبل کنکور نیز به گونه‌ای تشریحی پاسخ داده می شدند، که خدشه‌ای بر آنها وارد نشود و خیال داوطلبان عزیز آنقدر آسوده باشد که اطلاعات مندرج در پاسخنامه‌ها را برای بهره‌گیری در آزمون خود بکار گیرند. این کار با یاری خداوند بزرگ و همکاری نخبه‌ترین دانشجویان و اساتید کشور در انتشارات ارشد هماهنگ گردید و در تمامی مقاطع تحصیلی از کاردانی به کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکتری در حوزهٔ آزمون‌های سراسری – آزاد و پیام نور بسته‌های آموزشی شامل کتاب‌های بانک سوالات و کتاب‌های شرح جامع درس آماده گردید. در تهیه مجموعه‌های فوق‌الذکر از فارغ‌التحصیلان کارشناسی ارشد و دکتری که حائز رتبه‌های تک رقمی کنکور می‌باشند، استفاده کرده‌ایم، تا شما عزیزان بتوانید در راستای افزایش توان علمی خود در جهت نیل به مقصود خویش نایل آیید. بدون تردید می‌توان گفت که برای اولین بار در نظام آموزشی کشور مجموعه‌ای به این سبک عرضه می‌شود که در کیفیت و کمیت بی‌نظیر بوده و تمامی نیازهای دانشجویان و داوطلبان عزیز را پوشش می‌دهد. امید است که استفاده از این مجموعه عزیزان را در جهت موفقیت در آزمون یاری رسانده باشد. در پایان لازم به ذکر است که بی نقصی محض از آن خداوند متعال می‌باشد، بنا براین از تمامی خوانندگان و داوطلبان عزیز خواهشمندیم نظرات سازنده خود را در مورد این کتاب به سایت انتشارات ارشد اعلام نمایند تا ما را در جهت هر چه بهتر آماده کردن این محصولات یاری رسانند.

با تشکر

ناشـــــر

www.arshadbook. ir

پیشگفتار مؤلف

اثر حاضر تحت عنوان «شرح جامع مبانی نظری مرمت» که در مقطع کارشناسی ارشد تهیه شده و تا جایی که اطلاع داریم علارغم چاپ عناوین گوناگون در این زمینه و به عللی که خارج از بحث ماست بطور رسمی مطالبی پیرامون این عنوان، کتاب جامعی به بازار عرضه نشده و اگر هم شده به شیوه‌ای کاملاً متفاوت بوده است.

هدف از تألیف این کتاب صرفاً راهنمایی و افزایش بنیه علمی و آموزشی دانشجویانی است که در گوشه و کنار در جستجوی منبعی از اینگونه اطلاعات می‌باشند.

در کتاب فوق سعی شده است مطالب به نحوی تنظیم شود که بتواند جوابگوی نیاز داوطلبان کنکور کارشناسی ارشد هنر و یا حتی داوطلبانی که در صدد شرکت در آزمون کاردانی به کارشناسی می‌باشند مفید واقع گردد.

سعی شده در این تألیف تا جایی که ممکن بوده از منابع و جزوات اصلی و تکمیلی استفاده شود تا داوطلبانی که وقت کافی جهت مطالعه و آماده‌سازی خود برای کنکور را ندارند در کمترین زمان ممکن بتوانند خود را به حد ایده‌آل ممکن برسانند.

در ضمن در این تألیف مجموعه تستها و سوالات آزمون‌های سراسری سالهای ۱۳۸۹-۱۳۷۱ آزمون کارشناسی ارشد جهت آمادگی هرچه بیشتر داوطلبان آزمون کارشناسی ارشد قرار بگیرد.

امیدواریم با نظرات و پیشنهادات سازنده خود ما را در رفع اشکالات احتمالی و بهتر ارائه دادن در چاپهای بعدی کتاب یاری دهید.

آرزو و سعی ما در موفقیت هرچه بیشتر شماست.

با تشکر

مؤلفین

فهرست مطالب

عنوان

پیشگفتار ناشر ۳

پیشگفتار مؤلف ۴

فصل اول: تاریخچه مرمت

بخش اول: تاریخچه مرمت درجهان ۱۵

۱- مرمت در دوران ماقبل قرون وسطی ۱۵

۲- مرمت در قرون وسطی ۱۳

۳- مرمت در دوره رنسانس ۱۴

۴-مرمت در دوره باروک ۱۶

۵-معماری و مرمت در زمان انقلاب صنعتی ۱۷

۶-مرمت در دوره نئوکلاسیسم ۱۹

۷-مرمت در دوره رومانتسیسم ۲۰

عوامل اصلی حفاظت مبتنی بر اصالت ۲۱

بخش دوم: تقسیم بندی روند حفاظت و مرمت در ایران ۲۷

۱- دوره اول (بین سالهای ۱۰۷۹ تا ۱۳۰۷ هجری شمسی) ۲۷

۲- دوره دوم (بین سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۳۹ هجری شمسی) ۲۸

۳-دوره سوم (بین سالهای ۱۳۳۹ تا ۱۳۵۶ هجری شمسی) ۳۰

۴-دوره چهارم (دوران پس از انقلاب اسلامی) ۳۱

نکات مهم درسی ۳۳

خلاصه فصل ۳۶

تست‌های آخر فصل ۳۵

فصل دوم: نظریه‌پردازان جهانی مرمت و سیر تحول آن

۱- اوژنن ویوله لدوک (۱۸۱۴- ۱۸۷۹) EUGEN VIOLLETLE DUC ۳۹
۲- اجان راسکین (۱۹۰۰ – ۱۸۱۸ م) JOHN RUSKIN ۴۱
۳- کامیلو بویی تو (۱۹۱۴-۱۸۳۶ م) CAMLLO BOITO ۴۵
۴-۰کامیلوسیت (۱۹۰۳-۱۸۴۳ م) CAMILLO SITTE ۴۶
:۵- ابلترامی (۱۹۳۳ - ۱۸۵۴ م)LUCA BELTRAMI ۴۵
۶- اردو بنه ولو(۱۹۳۳م) ۴۶
۷-لودویکو کوارونی (۱۹۸۷ - ۱۹۱۱م) LUDVICO QUARONI ۴۶
۸-گوستاو جیواوانی (جووانونی) ***CHEZAR BRANDI*** ۴۹
۹-چزار برندی CHEZAR BRANDI ۴۹
۱۰-یس مامفورد (۱۸۹۵م)LOIS MUFORD ۴۹
۱۱- کوین لینچ (۱۹۸۴ – ۱۹۱۸ م) KEVIN LYNCH ۴۹
۱۲- آلدوراسی (۱۹۹۷- ۱۹۱۸م)ALDO ROSSI ۴۹
۱۳- رابرت ونچوری (۱۹۲۵ م) ROBERT VENTURI ۴۸
۱۴- کریستوفر الکساندر (۱۹۳۶ م) CHRISTOPHER ALEXANDER ۵۰
۱۵- چارلز جنکز (۱۹۳۹ م) ۴۹
۱۶- برنارد چومی(۱۹۴۴ م) ۴۹
۱۷- تری فارل ۴۹
۱۸- ریچارد راجرز (۱۹۳۳م) ۴۹
۱۹- رنزو پیانو(۱۹۳۷ م) ۵۰
۲۰- کنستانتین دوکسیادس (۱۹۷۵- ۱۹۱۳ م) ۵۲
۲۱- لوکوربوزیه LE CORBUSIER ۵۲
۲۲- ابنزر هاوارد ۵۳
۲۳- ادموند بیکن (۲۰۰۵ – ۱۹۱۰ م) **EDMUND N.BACON** ۵۳
۲۴- پاتریک گدس PATRICK GEDDES ۵۴
نکات مهم درسی ۵۵
خلاصه فصل ۵۷
تست‌های آخر فصل ۵۶

فصل سوم: اصطلاحات رایج مرمتی و بررسی انواع روش‌های مرمتی آثار تاریخی، فرهنگی و هنری

۱-میراث فرهنگی ۶۵
۲- مرمت «RESTORATION» ۶۸
۳- حفاظت «CONSERVATION» ۶۹
۴- درمان «TREATMENT» ۷۱

۵- مراقبت و جلوگیری «PRESERVATION» ۷۲
۶- پیشگیری از فرسایش (حفاظت غیر مستقیم) «PREVENTION» ۷۲
۷- مراقبت پیشگیرانه «PREVENTIVE CARE» ۷۲
۸- استحکام بخشی (حفاظت مستقیم) « CONSOLIDATION» ۷۳
۹- تثبیت و ثبات بخشی «STABILIZATION» ۷۳
۱۰- باز آفرینی «REPRODUCTION» ۷۴
۱۱-بازسازی «RECONSTRUCTION» ۷۴
۱۳- مستند نگاری«DOCUMENTATION» ۷۵
۱۵- پاتین «PATIN» ۷۶
۱۶- آزمایشات تشخیصی «DIAGNASTIC EXAMINATION» ۷۶
۱۷- حفاظتگر، مرمتگر «CONSERVATOR- RESTORER» ۷۶
۱۸- احیاء ۷۷
۱۹- عوامل تخریب و پوسیدگی ۷۸
عوامل طبیعی تخریب ۷۸
عوامل انسانی ۷۸
۲۰- نوسازی « RENOVATION » ۷۸
۲۱- حمایت «PROTECTION » ۷۸
۲۲- بهبود، سازماندهی و باز آبادانی«IMPROVEMENT» ۷۸
۲۳- حرایم آثار و ابنیه ۷۹
گونه های حرایم: ۷۹
حریم فنی‌ابنیه : ۷۹
۲۴- بافت و انواع آن ۸۰
بخش دوم: اصول مقدماتی حفاظت ۸۰
ارزش‌ها در حفاظت ۸۱
اصول اخلاقی حفاظت ۸۱
طرح حفاظتی از اماکن میراث فرهنگی ۸۳
۱- روش‌های مقدماتی برای حفاظت فهرست‌ها ۸۳
۲- یادآوری ۸۴
۳- ارزش میراثی مکان ۸۵
۴- اقدامات ضروری و مراحل آن ۸۵
احیاء بناهای تاریخی ۸۷
نقش مهارت‌ها در حفاظت ۸۸
مواد و مصالحی که در مرمت به کار می‌روند ۸۹

بازسازی محوطه اطراف محل حفاری ۹۰
بازسازی ساختمان‌ها ۹۰
بخش سوم: بررسی انواع روش‌های مرمتی آثار تاریخی، فرهنگی و هنری ۹۱
۱- مرمت حفاظتی ۹۱
۲- مرمت آناستیلوزی ۹۱
۳- مرمت تکمیلی ۹۳
۴- پاکسازی سبکی ۹۳
۵- مرمت تاریخی ۹۴
۶- مرمت استحکامی ۹۴
۷- مرمت جامع ۹۴
نکات مهم درسی ۹۵
خلاصه فصل ۹۷
تست‌های آخر فصل ۹۶

فصل چهارم: منشورها، قطعنامه‌ها و مصوبات جهانی مرمت شهری

۱- کنگره آتن (۱۹۳۱) ۱۱۵
۲-معاهده لاهه (۱۹۵۴ م) ۱۲۰
۳- کنگره گوبینو (۱۹۶۰ م) ۱۲۰
۴- توصیه‌نامه یونسکو (۱۹۶۲ م) ۱۲۱
۵- کنگره ونیز (۱۹۶۴ م) ۱۱۹
۶- اجلاس پاریس (۱۹۶۴ م) ۱۲۱
۷- کنگره رم (۱۹۷۲) ۱۲۱
۸- معاهده پاریس (۱۹۷۲ م) ۱۲۲
۹- بیانیه بوداپست (۱۹۷۲ م) ۱۲۲
۱۰- معاهده حفظ میراث و فرهنگ جهانی (۱۹۷۳ م) ۱۲۴
۱۱- کنگره بولونیا (۱۹۷۵ م) ۱۲۵
۱۲- بیانیه روتنبرگ (۱۹۷۵ م) ۱۲۵
۱۳- قطعنامه کنگره آمستردام (۱۹۷۵ م) ۱۲۶
۱۴- توصیه نامه نایروبی (۱۹۷۶ م) ۱۲۶
۱۵- منشور فلورانس (۱۹۸۲ م) ۱۲۷
۱۶- بیانیه درسدن (۱۹۸۲ م) ۱۲۷
۱۸- بیانیه لوزان (۱۹۹۰ م) ۱۲۸
۱۹- معاهده ماستریخت (۱۹۹۲م) ۱۲۸

۲۰- سند نارا (۱۹۹۴ م) ۱۲۹
۲۱- منشور صوفیه (۱۹۹۶م) ۱۲۹
۲۲- منشور بورا (۱۹۹۶م) ۱۳۰
۲۳- بیانیه استکهلم (۱۹۹۸م) ۱۳۰
۲۴- بیانیه ایکوموس (۱۹۹۸م) ۱۳۰
قوانین موجود مرمت ایتالیا ۱۳۲
• مقررات وزارت فرهنگ و آموزش عالی در مورد مرمت آثار باستانی ۱۹۳۸ ایتالیا: ۱۳۳
موادی از قانون حفظ آثار ملی (مصوب ۱۳ آبان ۱۳۰۹ شمسی) ۱۳۵
تقسیم‌بندی آثار باستانی ۱۳۵
رهنمودهای مدیریت برای محوطه‌های میراث فرهنگی ۹۱
برخی از تجارب جهانی مرمت شهری در برخی از کشورهای جهان ۱۳۷
سابقه مرمّت بافت تاریخی شهرها در ایران: ۱۴۰
بخش اول) کمیته میراث جهانی ۱۴۱
رهنمودهای مدیریت برای محوطه‌های میراث فرهنگی ۱۳۹
بخش سوم) نامزدسازی اموال برای ثبت در «فهرست میراث جهانی» ۱۴۲
بخش چهارم) مطالعه جامع ۱۴۴
بخش پنجم) اهداف حمایت و حفاظت ۱۴۴
نکات درسی ۱۴۶
خلاصه فصل ۱۴۸
تست‌های آخر فصل ۱۴۷

سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۱ ..... ۱۵۷
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۱ ..... ۱۶۱
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۲ ..... ۱۶۵
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۲ ..... ۱۶۹
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۳ ..... ۱۷۳
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۳ ..... ۱۷۷
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۵ ..... ۱۸۱
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۵ ..... ۱۸۶
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۶ ..... ۱۹۰
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۶ ..... ۱۹۴

سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۷ ..... ۱۹۸
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۷ ..... ۲۰۲
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۸ ..... ۲۰۶
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۸ ..... ۲۱۱
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۹ ..... ۲۱۵
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۷۹ ..... ۲۱۹
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۰ ..... ۲۲۳
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۰ ..... ۲۲۷
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۱ ..... ۲۳۰
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۱ ..... ۲۳۳
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۲ ..... ۲۳۶
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۲ ..... ۲۴۰
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۳ ..... ۲۴۴
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۳ ..... ۲۴۸
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۴ ..... ۲۵۲
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۴ ..... ۲۵۷
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۵ ..... ۲۶۱
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۵ ..... ۲۶۶
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۶ ..... ۲۷۰
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۶ ..... ۲۷۵
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۷ ..... ۲۷۹
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۷ ..... ۲۸۳
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۸ ..... ۲۸۷
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۸ ..... ۲۹۳
سؤالات مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۹ ..... ۲۹۸
پاسخنامه مبانی نظری مرمت سراسری سال ۱۳۸۹ ..... ۳۰۴
سؤالات مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۵ ..... ۳۱۲
پاسخنامه **مبانی نظری مرمت**آزاد سال ۱۳۸۵ ..... ۳۱۳

سؤالات مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۶ ..... ۳۱۵
پاسخنامه مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۶ ..... ۳۱۶
سؤالات مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۷ ..... ۳۱۸
پاسخنامه مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۷ ..... ۳۲۰
سؤالات مبانی نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۸ ..... ۳۲۳
پاسخنامه نظری مرمت آزاد سال ۱۳۸۸ ..... ۳۲۴

منابع و مآخذ ۳۲۶

فصل اول

تاریخچه مرمت

عناوین اصلی

- *تاریخچه مرمت در جهان*
- *تاریخچه مرمت در ایران*
- *تقسیم‌بندی روند حفاظت و مرمت در ایران*
- *رویدادهای مهم و تاریخی در مرمت ایران*
- **نکات مهم درسی**
- *خلاصه فصل*
- *تست‌های آخر فصل*
- *پاسخ تست‌های آخر فصل*

فصل اول

تاریخچه مرمت

بخش اول

تاریخچه مرمت درجهان

۱- مرمت در دوران ماقبل قرون وسطی

تا قرن ۵ میلادی سنت رایج دررابطه با آثار دراروپا چنین بود که ساختمان بناهای گذشته را تخریب می‌نمودند و بار دیگر بنای جدیدی درآن محل برپا می‌کردند مثلاً معابد را خراب می‌کردند و به جای آنها کلیسا می‌ساختند اما از قرن ۵ میلادی به بعد، دیگر چنین نکردند، بلکه درروش جدید، باقیمانده معابد را بازسازی و تعمیر می‌نمودند و تبدیل به کلیسا می‌کردند. این کاربه دلایل مختلف انجام می‌گرفت. ازجمله صرفه‌جویی در وقت و همینطور هزینه‌های لازم جهت ساخت یک بنای جدید و از سویی دیگر جنبه سیاسی مسئله، چرا که در این روش به طور غیرمستقیم نسل قبلی را با اعتقادات خاصشان به سوی نسل حاکم جدید می‌کشاندند، به این صورت که با تخریب نکردن بناهای اعتقادی شان مانند معابد، و با تبدیل همین بناها به اماکن اعتقادی جدید، رفته رفته آنها را به سوی اعتقادات خودشان می‌کشانیدند و این نکات در آن مقطع زمانی از تاریخ شرایط لازمه زمان و مکان بوده و باعث به وجود آمدن مرمت علمی شده است. در بحث مرمت ابنیه نکته دیگری که مؤثر افتاد، مسئله جنگ در اروپا بود. از زمان جنگ جهانی دوم به بعد به دلیل شرایط خاص پس از جنگ و خرابی‌های بیش از حد حاصل از آن، مسئله ترمیم و بازسازی آثار باقیمانده بیش از پیش مطرح گردید که بیشتر درخصوص مرمت معماری در استخوان‌بندی بناها انجام می‌گرفته و کمتر به نما و تزئینات آن پرداخته شده و از همین جا مرمت استحکامی حفاظتی به وجود آمدند.

۲- مرمت در دوره قرون وسطی

« اصالت مرمت در زیبا شناختی » مفهوم مسلط درقرون وسطی است. مرتبط با چنین تفکری، آنچه درمرمت و یا بازسازی یک اثر مورد توجه قرار می گرفت « شکل و ریخت» بود ؛ البته نه به این مفهوم که شکل و ریخت اثر بایستی براساس مستندات و آنچه که درواقع بود مرمت شود، بلکه با نگرش نسبی به موضوع زیبا شناختی، برخورد می‌شد، داوری درباره زیبایی، زشتی، درستی، نادرستی و درنهایت چگونگی اثر، پدیده‌ای بود که در چهارچوب مرمت معنا می‌یافت و نه آن مفهومی که متعلق به زمان خلق اثر بود. نوعی تغافل از تلاش برای یافتن پاسخ‌های صحیح بر طرح مرمت حاکم بود و چنین برخوردهای صوری را صحیح می‌پنداشتند. در این دوره توجهی به مسائل باستان‌شناسی نمی‌شده و تنها مسئله بازسازی از نظرشکل و فرم بنا مورد توجه بوده است و برای اصول زیبایی شناختی اهمیت فوق‌العاده‌ای قائل بودند.

۳- مرمت دردوره رنسانس

واژه «رنسانس» با معنا و محتوای « تولد دوباره» (یا احیای هوشیارانه سنت‌های ادبی و هنری روم و یونان باستان) در زبان‌های اروپایی رواج عمومی یافته و اینک بین‌المللی شده است. خصلت اصلی معماری رنسانس اهتمام و تلاش به افزودن کمال و زیبایی و تجمل و شکوهمندی بود برآنچه که در روم باستانی به ثمر رسیده بود، اما همه جا به حکم عقل و اعتدال و با پیروی از موازین دقیق ریاضی و تناسبات هماهنگ این عمل صورت می‌گرفت. آرمان معماری رنسانس ساختمانی براساس «نقشه متمرکز» بود با طاق قوسی و گنبدی ضخیم بربالای آن.

در این دوره پیکر تراشی از صورت نقشی بر دیوار به صورت پیکره واقعی درمقام هنری اصیل و فاخر که با حجم و با هستی سر وکار داشت، درخشیدن گرفت. با شروع سده شانزدهم، رنسانس وارد مرحله تکامل یافته شد که « رنسانس مترقی» عنوان یافته است، و مهمترین جنبه حلول آن نوعی تعالی طلبی و آرمانگری نوین در ذهن هنرآفرینان و بروز کمال بخش آن انگیزه در آثارشان بود. در دوره رنسانس معتقد بودند که: « اصالت مرمت در الگوی ذهنی» است. نحوه مرمت در دوره رنسانس به نوعی ادامه تفکرات مرمتی قرون وسطی است. اما از نوع متکامل آن، به نحوی که این تکامل فکری در زمینه مرمت چند تغییر را نیز به دنبال داشته است. تفاوت‌های عمده در مرمت‌های این دوره با مرمت‌های قرون وسطی دراحترام بیشتر به مسائل دیرینه شناسی و باستان شناسانه (آرکئولوژیک) اثر است. البته این احترام فقط تا حد قلم و کاغذ و نقشه است و در اصل و کالبد مرمت به صورت اجرایی جایگاهی ندارد، به این معنا که از اسناد و مدارک و نقشه‌ها برای شناخت اثر استفاده می‌شود. مرمت‌گران دراین دوره به اسناد و مدارک احترام می‌گذارند و لذا در مراحل مختلف اقدامات مستندنگاری از مرمت‌ها و یا تغییرات صورت گرفته انجام می‌شده است. جایگاه مستند نگاری و تهیه نقشه‌های دوره بندی اثر تا بدانجا بوده که گاهی پس از تهیه نقشه‌ها، کالبد اثر تخریب یا پاکسازی می‌شد و تنها آنچه از آن باقی می‌ماند، تعدادی برگ نوشته و یا نهایتاً یک مدل از اثر بوده است.

برخلاف قرون وسطی، دراین دوره به مدارک قدیمی توجه می‌شده و از مدارک و نقشه‌های موجود درموزه‌ها و همچنین نوشته‌های قدیمی یونانی و لاتین برای شناسائی کامل بنا استفاده می‌کرده‌اند. استفاده از آثار هنری به صورت مدل رایج بوده و پاره‌ای اوقات پس از انجام رولوه‌های دقیق و تهیه نقشه‌ها، حتی دست به تخریب بنا می‌زدند و تنها نقشه‌ها را برای استفاده‌های بعدی حفظ می‌کردند.

۴- مرمت در دوره باروک

در دوران رو به پایین سده شانزدهم در هنر و ادب دوران رنسانس تحولی نوین پدید آمد که با عنوان «باروک» مشخص شده است. نهضت باروک در ایتالیا پاگرفت و قسمت اعظم اروپا را به زیر پوشش خود در آورد. مطالعه درباره هنر باروک به صورت جدی در قرن بیستم آغاز شد. به ویژه در سال ۱۹۱۰ که تصمیم گرفتند آن را در گذشته و در تاریخ معینی قرار داده و مطالعه کنند.

تحقیقات درباره باروک که با اثر « ولفلین» (wolfflin) پژوهشگر آلمانی (۱۹۴۵-۱۸۶۴) آغاز شده بود، بعدها به صورت گسترده‌ای دوام یافت. باروک طبق گفته « سن سیمون» ، « اقدامی خلاف آداب رایج» و « ولفلین » باروک را« نقطه مقابل هنر کلاسیک مستقیم و محدود» می‌داند. به این ترتیب به طور خلاصه می‌گویند باروک آن چیزی است که کلاسیک نیست. مبهم، متظاهر و غیرعادی است. باروک هنر تظاهر و تلألو است و برپایه نظام مقابله، شباهت و قرینه‌سازی بنا شده است. در معماری باروک نماهای متموج، خطوط متقاطع، سردرهایی که دارای خطوط شکسته و مدورند، سطوحی که با شیارها و حفره‌های ناصاف پرشده‌اند و همه اینها، ضربان و حیاتی به بنا می‌دهد که گویی می‌خواهد از جای خود حرکت کند. پس به

این ترتیب، اولین مشخصه هنر باروک، حرکت و استحاله است. اکنون به مشخصهٔ دوم می‌پردازیم که: هنر باروک در رابطه با بین تزیین و ساختمان اصلی اثر، نسبت خاصی به وجود می‌آورد که به معکوس شدن روابط عادی و معمول منجر می‌شود، تزیینات به جای اینکه خود را با شرایط تطبیق دهند، خود را از این قید آزاد کرده و به جای اینکه ارزش پیکر اثر را بالا برد، گویی مستقلاً برای خود زندگی می‌کند و چنان عمل می‌کند که گویی اثر فقط به عنوان تکیه‌گاه تزیینات است. پس مشخصه دوم عبارت است از تسلط تزیینات.

در دوره باروک « اصالت مرمت در شاخص شدن » است. به طور منطقی مرمت اقدامی در خدمت اثر محسوب می‌شود، ولیکن در دوره باروک چنان به نظرمی آید که اثر در خدمت مرمت است. به عبارتی دیگر در این دوره، مرمت به نحوی انجام می‌شده که در نظر بیننده، شاخص تر بنماید و در واقع توجه بیشتر به بخش مرمتی یا الحاقی باشد تا به خود اثر، به نحوی که بخش مرمتی در مقایسه با اصل اثر در درجه اول اهمیت قرار گیرد. بر این اساس مرمتگر مجاز بود در اثر دخالت نماید. طبیعتاً همانگونه که « مرمت » نسبت به اثر، پراهمیت بوده، مرمتگر نیز از جایگاه ارزشمندتری نسبت به خالق اولیه اثر هنری، برخوردار بوده و در حقیقت به ذوق، اندیشه و تفکرات خالص اثر آن‌گونه که باید احترام گذارده نمی‌شده است.

در راستای تفکرات ذکرشده دراین دوره، ویژگی‌های هنری و یا معماری سبک باروک نیز به سبک اصلی اثر رجحان و برتری داشته و چون مرمت دردوره باروک بوده، ضمن مرمت ویژگی‌های هنری این دوره بر اثر تحمیل می‌شده و به این ترتیب با سوء استفاده از کالبد اصلی، اثر هنری جدیدی خلق می‌شده است. اثر هنری با این فرق که « احتمالاً چنین بوده» یا « بایدچنین باشد» تحت الشعاع قرار می‌گرفته است. درصورتی‌که بخش‌هایی از کالبد اثر از جایگاه خود جدا شده باشند، آنها را در موقعیت اصیل خود مرمت نمی‌کردند بلکه براساس خواسته‌های مرمت گردان از آنها در تزئینات یا کالبد دیگری استفاده شده و بخش‌های جدیدی به آنها الحاق می‌شد. مثلاً اگر مجسمه پرنده‌ای موجود بود، برای تکمیل آن آبشار، حوض آب و یا دیگر فضاسازی‌ها خلق می‌گردید.

۵-معماری و مرمت در زمان انقلاب صنعتی

معماری همراه با نقاشی و مجسمه‌سازی هنرهای بزرگ سه گانه را تشکیل می‌دهند، این هنر و دو هنر دیگر با داشتن یک سیستم وسیع از قواعد و مقررات کامل شده اند که تعدادی از این قواعد از آثار باستانی اخذ شده و توسط هنرمندان به وجود آمده است. این قوانین از آنجا که بر روی ماهیت اشیاء و تجربه گذشتگان بنیان‌گذاری شده است به صورت یک طبیعت ثانی در آمده است. این نظم را می‌توان مانند جهتی که ناخودآگاه یا از روی مطالعه و تفکر و تذکر اختیار شده باشد به صورت‌های مختلف تفسیر کرد. اما به هرحال محدودیت‌هایی که از این نظم ناشی می‌شود در آخر نتایج پرثمری را به بار می‌آورد.

وجود برخی از قواعد کلی و یگانگی و وحدت بیان معماری، قابلیت تطبیق آن با موقعیت‌های مختلف و قابلیت انتقال نتایج آن را درکارهای دیگر حفظ می‌کند و از آنجا که به مدل‌های ایده‌آل- نه نمونه‌های واقعی – مربوط می‌شود قوه ابتکار هنرمند را زیاد محدود نمی‌کند و هنرمند درعین‌حال در تقلید از این مدلها به صور مختلف و متعدد آزاد است. می‌توان گفت که آزادی فردی در چهارچوبی محدود شده است که در زمینه مقایسه و ارزیابی کارها را آسان‌تر می‌سازد. از طرف دیگر به علت سنجش مسائل و مقایسه آنها در یک محدوده ثابت، تفسیرهای متفاوتی که از آثار معماری به عمل آمده است، اهمیت فوق العاده‌ای احراز می‌نماید. به این ترتیب در سه قرن گذشته مجموعه آثار کلاسیک در تمام کشورهای متمدن مورد استفاده قرارگرفته و برای رفع احتیاجات عملی بیشمار، کارهای انجام شده تقریباً صورت واقعی به خود گرفته است. می‌شود گفت که سیستم معماری کلاسیک بر روی یک قرارداد اولیه بنا شده است و آن این است که خصوصیات لازمی را که ماوراء محدودیت‌های تاریخی قرار دارند در یک کار بخصوص متجلی سازند و قوانین فرض طبیعی و تغییرناپذیر معماری کم و بیش

از مونومانهای رومن، از آثار «ویترو ویو» معمار ایتالیایی قرن اول پیش از میلاد و کارهای تجربی استادان مدرن اقتباس شده است و آن جنبه جهانی که به آن نسبت داده می‌شود خاصیتی تاریخی، نمایشی و نادرست است. قراردادی را که از آن صحبت شد هرگز نمی‌توان در چهارچوب فرهنگ کلاسیک مستقیماً مشخص کرد. اما گاه‌گاه ظهور این قراردادها به صورت حد و مانعی در مقابل برخی از تجربیات عمیق‌تر آنچنان نیرویی ایجاد می‌کند که خود محرک پیشرفت فرهنگ معماری، به ویژه در آخرین مرحله می‌گردد.

اما پیروان فلسفه روشنگری در قرن هیجدهم می‌خواستند که تمام سازمانها و نهادهای موروثی و قدیمی را با دیدی منطقی بسنجند. آنان با منطبق ساختن روح منطق با فرهنگ معماری و با تجزیه و تحلیل عینی مصالح معماری موجود و مطالعه منابع تاریخی یعنی معماری باستانی و رنسانس، آنچه که از قرن پانزدهم به بعد در بوته تاریکی مانده بود، یعنی حیطه دقیق و قابل دسترس قواعد فرمال کلاسیسم را روشن و آشکار می‌سازند و بدین طریق موفق می‌شدند که جنبه جهانی این قواعد را منکر شده، آنها را به طریقی صحیح از دیدگاه تاریخی ارزیابی کنند. با این کار فرضیه‌های کلاسیسم را زیر و رو کرده و بعد از سه قرن به جنبشی که بر پایه این قوانین بنا شده بود، خاتمه دهند.

جنبش جدید قبلاً در نیمه اول قرن با تغییر روش در ایجاد محصولات معماری و مطالعات باستان‌شناسی شروع شده بود. برای مثال تحول معماری قرن ۱۴ و ۱۵م را در فرانسه یا دگرگونی جهت معماری باروک روم در۱۷۳۰م و زمان «کلمنت دوازدهم» را در نظر می‌گیریم، در این تحول توجه به مفاهیم مذهبی نمایان‌تر و کنترل منطقی برطرح پروژه‌ها مشهودتر و سیستماتیک‌تر شده است و تمایل به تجزیه و تحلیل تمام قسمت‌های یک ساختمان، پیوستگی بیان معماری باروک، که تاکنون پذیرفته شده بود به حداقل خود تقلیل می‌دهد و ترجیح می‌دهند که قواعد و قوانین نماسازی را نادیده گرفته و استخوان‌بندی ستونها و سرستونها را در معرض دید قرار دهند.

در همین زمان، شناخت بناهای باستانی با استفاده از کنترل مستقیم و نه از طریق نظریه‌های تقریبی به صورت امری ضروری درمی آید و با غروب رنسانس علی‌رغم علاقه و اشتیاق شدید « اومانیستها»، میراث باستانی با استفاده از روش‌های سیستماتیک کشف می‌شود. در همین دوره، کاوش‌های باستان‌شناسی در« ارکولانو۱۷۱۱م»، «پالاتین ۱۷۲۹م» و« ویلا آدریانا درتیولی ۱۷۳۴م» شروع می‌شود و برای اولین بار گردآورده‌های نتایج این فعالیت‌ها منتشر می‌شود.

حفظ و نگهداری اشیاء قدیمی از یک سرگرمی خصوصی به صورت یک امر عمومی درآمد و در سال ۱۷۳۲ اولین موزه عمومی مجسمه‌های باستانی در روم در «کامپی دولیو» افتتاح شد. در سال ۱۷۳۹ مجموعه‌های واتیکان و در سال ۱۷۵۰ مجموعه‌های هنری در پاریس در معرض تماشای عموم قرار گرفت. در سال ۱۷۵۳، « اسلون » اشیاء هنری خود را به مردم انگلیس تقدیم می‌دارد و خانه‌اش را در « بلومزبری » از سال ۱۷۵۹به روی مردم می‌گشاید که بعدها به صورت « بریتیش میوزیوم » در می‌آید. آنچه که در نیمه اول قرن گردآوری شده بود در اختیار « وینکلمن» قرار می‌گیرد و وی نیز در شروع نیمه دوم قرن آنها را به طریقی حساب شده و استدلالی تنظیم می‌کند.

وینکلمن در سال ۱۷۵۵ به روم می‌رود و کتاب مهم او به نام « تاریخ هنر باستانی » در سال ۱۷۶۴ از طبع خارج می‌شود. این شخص برای اولین‌بار به جای اینکه کارهای هنری باستانی را مطابق مدروز تجزیه و تحلیل می‌کند، آن را به صورت آنچه که واقعاً هست مورد مطالعه قرار می‌دهد و به همین دلیل شایسته است که او را پایه گذار تاریخ هنر بدانیم. وی ضمناً پیشنهاد می‌کند که هنر باستانی به عنوان «سرمشق» تلقی شود و در نتیجه جنبش نو یعنی « نئوکلاسیسم» را بنیان می‌گذارد.

وینکلمن منظور خود را این گونه بیان می‌کند:

«کسانی که تا به حال با زیبائی سر وکار داشته‌اند به خاطرتنبلی و نه از روی نادانی و تنها از ایده‌های متافیزیکی آن تغذیه کرده اند. اول زیبائی بی‌اندازه‌ای را تصور کرده و بعد آن را در مجسمه‌های یونان یافته اند. اما به جای آنکه آن را عیناً نشان دهند،

از آن به زبانی انتزاعی سخن گفته‌اند. درست مانند اینکه تمام بناها نابوده شده و از دست رفته باشد. در سال ۱۷۶۳ وینکلمن این توصیف شگفت‌انگیز را می‌نویسد: « احساس واقعی زیبایی مانند دوغاب گچی است که به روی سر « آپولو» ریخته شده و تمام قسمت‌های آن را بپوشاند.» در این گفتار همان روحیه تجسس. بی‌تعصب و اعتماد به قدرت شخصی که از آنان قبلاً درباره اختراعات و ابتکارات صنعتی صحبت شد، وجود دارد و در همین زمانی که در آن فرهنگ هنری وقت محدود می‌شود، اعلان شد. در حقیقت زمانی که قواعد کلاسیک از طریق تجربه شناخته شد، به صورت مدل‌های قراردادی برای هنرمندان زمان درآمد، بدین ترتیب اگرچه با ادامه یافتن فرم‌های قدیمی به ظاهر چیزی عوض نشد، ولی در اصل فرهنگ زمان زیر و رو شد. زیرا که دیگر حدی بین قواعد کلی و آنچه که مرحله عمل در می‌آید وجود نداشت و مدل‌های فرضی می‌توانستند عیناً دیده شوند. پذیرش این مدلها به تصمیم ذهنی هنرمند بستگی داشت. کلاسیسم در لحظه‌ای که صورت عملی به خود گرفت به صورت یک قرارداد آزاد درآمده و به هیئت « نئوکلاسیسم» تجلی کرد. این طریقه تازه، همانطورکه درباره تمام فرم‌های گذشته مانند قرون وسطی و غیره صدق می‌کند، به زودی در ماوراء فرم‌های کلاسیک نیز توسعه یافت و منجر به احیای مجدد مکتب‌های نئوگوتیک، نئوبیزانس، و... شد. نویسندگان آنگلوساکسون به این جنبش « هیستوری سیزم» نام نهادند.

مکتب هیستوری سیزم را می‌توان به عنوان لغو ضمن فرهنگ رنسانس شناخت و به منزلهٔ سرود پایانی است که به دوران سه قرنی کلاسیسم اروپا خاتمه داد.

این مکتب در ارتباط با تغییرات اقتصادی و اجتماعی و ترقیات بعدی، مانند دری است که به سوی آینده بازمی‌شود زیرا که به خاطر پذیرش انتزاعی بیان معماری کهن، راه را برای مقتضیات تازه باز کرد و در عین حال تجربیات تازه را که منتهی به جنبش مدرن شد، به ثمر رساند.

یکی از نتایج مستقیم هیستوری سیزم، تقسیم وظایف معمار است. جدائی بین طرح پروژه و اجرای آن در زمان رنسانس، یعنی وقتی که طراح کلیه تصمیات را به خود اختصاص داده و تنها اجرای ساختمان بنا را به عهده دیگران می‌گذاشت شروع شد.

۶-مرمت در دوره نئوکلاسیسم

در دوره نئوکلاسیسم و رومانتی سیسم « اصالت مرمت درسلسله مراتب آن» است. که این شیوه را « فیلولوژی » می نامند. مرمت فیلولوژی یا مرمت تاریخی و تطبیقی روشی است علمی که در آن، مرمت بیشتر جنبه صنعتی و فنی به خود گرفته و از جنبه‌های هنرمندانه آن کاسته می‌شود. طی این روش، باستان‌شناسان با مطالعات باستان شناسانه اثر را مطالعه و تکمیل می‌کنند. در این راستا توجه به فرهنگ بصری نیز از ضروریات است.

در دوره نئوکلاسیسم سعی می‌شود که توجه هنرمند به دوره کلاسیک معطوف شده، ارزش حقیقی را فقط متعلق به این مکتب قلمداد نمایند. طرح نمونه‌های مرمت در دوره نئوکلاسیسیم مشکل است زیرا اصلاً با کار مرمت صورت نگرفته و یا مرمت آنچنان انجام شده که هیچ تفاوتی با اصل اثر ندارد و تمامی مراحل مطالعه و تحقیق توسط باستان‌شناسان صورت گرفته و برنامه‌یزی می‌شده است.

به خاطر اهمیت خاصی که آثار دوره کلاسیک در دوره نئوکلاسیک پیدا می‌کنند، تمامی تلاش ممکن برای مرمت آثار دوره کلاسیک، چه برای فروش و چه برای حفظ آثار قدیمی صورت می‌گرفته و حتی گاهی مدارک کافی برای مطالعه اثر وجود نداشته و از روی حدس و گمان دست به این کار می‌زدند که به نظر وینکلمن حتی آثار، در شمار آثار هنری محسوب نمی‌شوند.

به هر حال در مرمت‌های این دوره، به خاطر حفظ پاره‌ای منافع، آثار دوره کلاسیک را که قبلاً مرمت شده بود و آثار مرمت در آنها دیده می‌شد، دوباره مرمت می‌کردند تا اثر دست‌خوردگی در آن بارز نباشد و زیبایی اثر به طور کامل حفظ شود.

در قرن ۱۹ با به دست‌گیری ثروت توسط افراد نوکیسه که سلیقه‌ای متفاوت و متمایل به تقلید از اشرافیت داشتند، این روند تجدید بنا یا ساختن بناهایی به اسلوب گذشته متداولتر شد.

در حقیقت در زمانی که قواعد کلاسیک از طریق تجربه شناخته شد، به صورت مدلهایی قراردادی برای هنرمندان زمان درآمد. بدین ترتیب اگرچه با ادامه یافتن فرم‌های قدیمی به ظاهر چیزی عوض نشده، ولی در اصل فرهنگ زمان زیر و رو شد، زیرا که دیگر حدی بین قواعد کلی و آنچه که به مرحله عمل در می‌آمد، وجود نداشت. مدلهای فرضی می‌توانستند عیناً دیده شوند. پذیرش این مدلها به تصمیم ذهنی هنرمند بستگی داشت. کلاسیسم در لحظه‌ای که صورت عملی به خود گرفت به صورت یک قرارداد آزاد در آمده و به هیأت نئوکلاسیسم تجلی کرد.

همانطور که قبلاً اشاره شد، وینکلمن (۱۷۸۶- ۱۷۱۷م) در سال ۱۷۵۵ به ایتالیا رفته و به دستور کاردینال آلبانی مجموعه هنری ایشان را به صورت موزه‌ای تنظیم می‌نماید و با اینکه مرمت دراین دوره مشخصات دوره باروک را داراست، وینکلمن این کار را با اصول علمی به انجام می‌رساند. وینکلمن هر چند با شیوه مرمت دوره رنسانس موافق است ولی معتقد است که تعمیر آثار هنری باید از روی مدارک کتبی و با توجه به تحقیقات و با رعایت سلسله مراتب (Filologico) صورت پذیرد و از این رو، متُد باروک را نمی‌پسندد و معتقد است که مرمت‌کنندگان پیرو این شیوه در آثار هنری دست می‌برند.

جوانی کازانوا (۱۷۷۰) معتقد است که مرمت‌کنندگان اثر هنری را از بین می‌برند و تنها در صورتی‌که مرمت از روی سبک شناسی صورت پذیرد قابل قبول خواهد بود.

لازم به تذکر است که روش Filologico یا رعایت سلسله مراتب روش علمی بوده که در آن کارمرمت بیشتر به صنعت نزدیک شده تا به هنر و طی آن باستان‌شناسان با مطالعات علمی، اثر را تکمیل می‌کردند و بیشتر توجهشان معطوف به فرهنگ هنری بوده است.

به نظر «بارتولومئو» شناسائی کامل اثر از طریق مدارک کتبی و تجربیات شخصی لازم است و تأکید می‌کند که قسمت مرمت شده باید با حفظ سبک خاص خود، دست خورده بودن خود را نشان بدهد. بنابراین مرمت‌کنندگان باید شناخت کاملی نسبت به سبک‌های مختلف داشته باشند. وی اضافه می‌کند که کار مرمت فقط برای نگهداری اثر نبوده بلکه مسئولیت حفظ و انتقال پیام اثر هنری را نیز به عهده دارد.

۷-مرمت در دوره رومانتسیسم

«رومانتسیسم» اصطلاحی مربوط به تاریخ هنرهای نوین است که حاوی سبک‌هایی است که از چارچوب سنت‌ها و میثاق‌های کلاسیک فراتر رفته و ارزش تجربه ژرف شخصی را به عنوان بیانگر قدرت زیست قهرمانه و اعتبار روح آدمی اهمیت می‌دهد تا آنجا که به حساسیت‌های آتشین رمانتسیسم منجرمی‌شود. با اینکه جنبش رمانتسیسم در فاصله سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰ میلادی طلوع و غروب کرد، اما در روزگار خود، از مرزهای سیاسی و ملی فراتر رفت و تبدیل به جنبشی اروپایی شد و تا به امروز اثرات آن در عرصه حیات تمدن جدید نیز دوام آورده است.

این اصطلاح در اواخر سده ۱۸ درمیان عده‌ای از متفکران و منتقدان آلمانی مطرح شد که هدفشان متمایز ساختن خصایل مدرن از ویژگی‌های کلاسیک در عرصه هنرها بود.

البته کلمه رومانتیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تغییرات شاعرانه به کارمی رفت، پس از مدتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه، اسپانیا و روسیه شد و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات و هنر حاکم بود. پیشروان رمانتسیسم که به بنیان فلسفی کار خود شکل دادند، در آلمان شامل برادران شِلگل، نُوالیس، گوته، شیلر، شلایرماخر و فیلسوف مشهور شلینگ بود. همزمان در انگلستان، ویلیام وردزورث، کلریج، لردبایرون، شلی و والتراسکات آثارخود را منتشر کردند و در فرانسه نیز

شاتوبریان، مادام دواستال، الکساندردوما، ویکتورهوگو و آلفرد دوموسه کارخود را شروع کرده بودند.

رومانتسیسم در طول حیات خود دارای خصوصیات و برنامه‌ای می‌شود که به صورت اصول اساسی می‌توان آنها را بیان نمود: آزادی، شخصیت، هیجان و احساسات، گریز و سیاحت، کشف و شهود و علاقه به دین.

در دوره رمانتسیسم، مرمت آثار تاریخی در اروپا از مبحث صورت قدیمی‌اش خارج می‌شود و امکانات ویژه‌ای را برای ارزیابی اغلب کارهای مرمتی عرضه می‌کند. گرایش‌های اصلی در زمینه مرمت معماری و دیگر آثار تاریخی و هنری در همین دوره پا گرفت و تمایلات رمانتیک با علاقه‌مندی‌ها و عشق ورزی‌های خاص به محیط طبیعی و زیبایی‌های آن از یک سو و شناخت علمی در زمینه‌های هنری از سوی دیگر به عنوان مباحث انتقادی معرفی می‌شوند و منتقد و تاریخ هنرنویسی چون وینکلمن و پس از آن میلیزیا در رأس تئوریسین‌ها و تاریخ‌نویسان معماری کلاسیک و هواداران اصالت معماری دوره رمانتیک قرار می گیرند. البته نظریات وینکلمن به عنوان بهترین تئوریسین یا منتقد معماری قرن هیجدهم هیچگاه به صورت مستقیم در امر مرمت معماری دخالت نداشته است اما در زمینه‌های فکری که بر پایه تحلیل و تعریف‌های وی و دیگران پدید آمد، با فاصله زمانی محدود، بهترین یا معروف‌ترین مرمت‌کنندگان معماری را سیراب کرد.

در این دوره به نامهایی می‌رسیم که در زندگی پربار خویش، دورانی که از اوایل قرن نوزدهم تا نخستین دهه‌های قرن بیستم میلادی امتداد یافت و در واقع با تدوین منشورها و قطعنامه‌هایی در کنگره‌های بین‌المللی به آخر رسید. در این دوره است که باستان‌شناسی معماری، نقد هنر و تاریخ نگاری معماری و مرمت معماری از یکدیگر تمیز داده می‌شوند. از میان کوشندگان این دوره پنج تن هستند که موقعیت بهتر و تحرک فکری بیشتری ارائه دادند، از جمله ویوله لدو فرانسوی (۱۸۷۹-۱۸۱۴) ، جان راسکین انگلیسی (۱۹۰۰-۱۸۱۹) ، لوکابلترامی (۱۹۳۳-۱۸۵۴) ، کامیلوبویی تو ایتالیایی (۱۹۱۴-۱۸۳۶) وکامیلوسیت اتریشی (۱۹۰۳-۱۸۴۳) .

نتیجتاً باید عرض کرد که نظریات و مباحث گسترده منتقدین، معماران و متفکران رومانتیک، زمینه را برای تهیه، تدوین و تصویب قوانین بین المللی ۱۹۳۱ آتن، قوانین ۱۹۶۴ ونیز و قوانین مرمتی و حفاظتی ایتالیا و انگلستان و همچنین انواع روش‌های باززنده‌سازی معماری فراهم کرد. همچنین باید متذکر شد که برای بررسی ایده‌ها، نظریه‌ها، تئوری‌ها و منشورهای مربوط به حفاظت و مرمت آثار تاریخی باید به یک نقطه عطف اصلی که منشاء گرفته از فرهنگ اروپای مرکزی و غربی از سده هیجدهم تا دهه‌های آخر نوزدهم و اوایل قرن بیستم است توجه کرد، تئوری‌ها و نظریه‌هایی که ریشه آنها را باید در زمان رمانتیسم جستجو کرد.

بالاخره این دوره را چنین می‌توان مشخص ساخت که پیش از آغاز آن، پراکندگی و جدایی تجربه‌ها از یکدیگر، با کمی تعداد کارهای مرمتی توأم بود. اما در زمان رمانتیسم ؛تئوری‌ها و تجربه‌های باززنده‌سازی معماری به صورت متراکم توسعه پیدا کرده و نظریاتی که هر یک مکمل نظریات قبلی بود از طریق تجربه، انتقاد، راهنمایی، تدوین تئوری‌ها و ابداع روش‌های جالب تا قرن فعلی و در روزگار ما امتداد یافت که نشان‌دهنده حضور ریشه‌دار احساس و تفکر رمانتیسم است.

عوامل اصلی حفاظت مبتنی بر اصالت

از نیمه دوم سدهٔ نوزدهم در سرتاسر اروپا و آمریکا، پیشرفت صنایع، شهرسازی، گسترش نواحی مسکونی، راه‌ها و نیز دستبرد انسان بر میراث‌های طبیعی، به سه طریق عرصه را در مواریث فرهنگی تنگ کرد:

اول، بسیاری از آثار باستانی، ویران و غیر قابل استفاده روزمره بودند و در نظر بسیاری از افراد بی‌تفاوت، سد راه ترقی و مایهٔ عقب ماندگی اجتماعی جلوه می‌نمودند، آنان معتقد بودند که بهتر است این «آثار مرده» را بردارند و به جای آنها بناهای زیباتر و جدیدتر بسازند. این وضعیت به ویژه در شهرهای اروپایی، فجایع جبران ناپذیری به بار آورد.

دلیل دوم مسأله مالکیت بود. هر مکانی که دارای اثری قدیمی بود، صاحب آن از نگهداری آن خودداری می‌کرد تا بتواند ساخت و ساز و نوکاری مطلوب خود را انجام دهد. بدین سان آثار قدیمی محو می‌شدند و عامل سوم به خطر افتادن بناهای قدیمی، مطابق سبکی همگون با محیط و زمان و یک دست کردن آثار مختلف هر زمان بود که در فرانسه و انگلستان و دیگر کشورها به وضعی نامناسب، اصالت آثار را از میان می‌برد، و از آنها چیزهایی می‌ساخت که نه نو شمرده می‌شد و نه کهنه به حساب می‌آمد.

این سه عامل واکنش شدید هنردوستان را در پی داشت که چاره کار را در وضع قوانین دولتی برای حفاظت آثار و وادار کردن مالکان به فروش املاکی که دارای آثار تاریخی بودند، دیدند. همچنین برای تشویق دولت‌ها و صاحب منصبان به گذراندن چنان قوانینی، انجمن‌های صنفی برای مطالعه و تعمیر بناهای تاریخی تأسیس کرده و مسأله حفاظت و مرمت اصولی را با انتشار آثار دقیق و مستند، مقبول خاص و عام کردند، به گونه ای که در بسیاری از کشورها، اعتراض متخصصان را برانگیخت. جان راسکین (John Ruskin)، در سال ۱۸۵۰ اعتراض خود را اینگونه بیان کرد:

معنای کلمه را نه مردم عادی می‌فهمند و نه متولیان حفاظت آثار ملی، این کلمه در واقع کامل ترین نوع ویرانی است که می‌توان بر بنایی وارد کرد، نوعی ویرانی که هیچ چیز به جای نمی‌گذارد و با توصیفات نادرست از آن چه از میان رفته همراه است. بازسازی (یعنی تعمیر کاذب) مهر عنصری از بنا که زمانی بزرگ و زیبا بوده، شدنی نیست، در واقع به همان اندازه نشدنی است که بخواهیم مرده‌ای را زنده کنیم. آنچه من «جان یک اثر» خوانده‌ام، همان روحی است که دست و چشم سازندهٔ اثر در آن دمیده و هرگز باز یافتنی نیست. البته می‌توان در عهدی جدیدتر، روحی تازه در آن دمید، اما با این کار، اصالت آن اثر از میان می‌رود و دیگر بنایی قدیمی به شمار نخواهد رفت. البته روح سازنده‌ای را که مرده است نمی‌توان احضار کرد و به او دستور داد تا با دست و فکر دیگری آن آثار را باز سازد.

راسکین پیشنهاد می‌کند اگر حتماً لازم باشد. در بنای قدیمی مداخله‌ای انجام شود، تنها باید به صورت مرمت استحکامی باشد که انجام آن مجاز است، و مرمت نیز فقط با هدف جلوگیری از ویرانی بیشتر به دست زمانه و بشر منحصر شود. هر عملی فراتر از این، عدم رعایت اصالت در هنر است و با ذوق سلیم نیز توجیه پذیر نیست. بیست سال بعد ویلیام موریس اعلامیه‌ای منتشر کرد که پایه گذار اصول مرمت امروزی شمرده می‌شود. او اعتقاد داشت معماری، هنری است که از مردم برخاسته و متعلق به همه مردم است. بنابراین بناهای باستانی نیز میراث همگانی است و باید به هر وضعی که دارند، نگه داشته شوند.

وی همچنین توضیح می‌دهد که در گذشته، هر عهدی سبکی مخصوص در معماری داشته است، اما اکنون هر کس، به دلخواه، هر چیزی را مایل بوده از بناهای برداشته و یا به آنها می‌افزاید و هر سبکی را با سبک دیگر به صورتی ناهنجار تلقیق می‌کند، اما در واقع تعمیرات اصیل و هماهنگ قرون ۱۲ تا ۱۷ را که خود روحی تازه داشتند، برمی‌افکند. این در حالی است که خود این تعمیرات درست پیشین، آموزنده و سازنده بوده‌اند. اما امروزه آنان که به «مرمت» بناها می‌پردازند، به دلخواه خود، کمی و کاستی، افزونی، تغییر و تبدیل روا می‌دارند و پای بند هیچ قانونی نیستند. آنچه را فرض می‌کنند که هنرمند اصلی باید انجام می‌داده است، خود انجام می‌دهند، آثار باستانی را از ریخت، سبک، تزئینات و اضافات اصلی می‌اندازند و کار و سرمایه‌ای زیاد را بر سر چیزی غیر اصیل و بی روح هدر می‌دهند. موریس گوشزد کرد که اکنون معماران، متولیان رسمی آثار باستانی‌اند و مردم عادی باید بیاندیشند که چه مقدار از میراث دینی، فکری و سنتی گذشتگان از میان برده شده است و امکان بازآوردنشان نیز وجود ندارد و چگونه می‌توان از بناها را که روحشان، جزء لایتجزای همان دین و افکار و سنن بوده است، بازسازی کرد. از مرمت‌های انجام شده، آنچه بد بوده، همان خالی کردن آثار از جالب‌ترین ساختارهای آنها بوده و آنچه به اصطلاح درست بوده، تنها تقلیدی بیجان و غیر اصیل از تصویری قدیمی، به دست سازنده‌ای جدید است. اکنون اگر بپرسند

کدام یک از آثار باقی مانده را باید نگه داشت، در پاسخ باید گفت، هر آنچه که به دیدهٔ زیبا، هنرمندانه، خوش منظر، تاریخی، باستانی و یا بزرگ و شکوهمند است باید نگه داشته شود؛ یا به عبارت دیگر، هر آنچه که مردم فرهیخته و هنرشناس قابل بحث و بررسی بدانند قابل نگهداری است. بنابراین به خاطر همهٔ این بناها، زمان‌ها و سبک‌های کهن است که حفاظت باید به جای مرمت قرار گیرد، فرسودگی باید با نگهداری مداوم انجام شود. فرم و سیما، مواد ساختاری و تزئینات فعلی بنا نباید دست بخورد و اگر بنایی قابل استفاده روزانه برای مقصود اصلی‌اش نیست، باید نگه داشته شود و ترکیب آن به هم نخورد.

این بحث‌ها که نتیجهٔ آن تأسیس «انجمن حفاظت آثار باستانی» بود، تأثیری مثبت داشت و در واقع دوران جدید حفاظت آثار باستانی، با تأسیس این انجمن آغازشده است. به همین ترتیب دانشوران اروپایی در کشورهای مختلف نیز همین گونه فکر می‌کردند، چنان که کامیلو بویی تو بنیان گذار حفاظت در ایتالیا می‌گفت: «برای حفظ اصالت بهتر است آثار را تثبیت، استحکام بخشی کنیم تا مرمت، و بهتر است مرمت کنیم تا مرمت کاذب که همان بازسازی است». کامیلو بویی تو هوا دار حفظ «اصالت تاریخی» در معماری بود، یعنی به آثار معماری فقط از نظر ساخت و ترکیب نمی‌گریست و معتقد بود هر بنایی زادهٔ عهدی به خصوص و نماینده تاریخ مردمی خاص بوده است و به همین دلیل، «سبک» و «زیبایی» در آن کمتر از جنبه میراثی آن اهمیت دارد که باید محترم شمرده و حفاظت شود؛ هر گونه دستکاری در آن فریب کاری است و به اصالت آن لطمه وارد می‌آورد و در یک کلام «جان» آن را می‌گیرد. اصل دیگری که بویی تو بدان معتقد بود، مسألهٔ «مرمت اضطراری» بود، بدین معنا که در صورت اضطرار برای مداخله حفاظتی، باید آن را تثبیت و استحکام بخشی کرد و نه مرمت، اگر هم مرمت لازم باشد، باید حداقل بوده و «بازسازی» تلقی نشود.

اصل سوم این بود که برای هر بنایی باید تا حد امکان مدارک و اسناد تاریخی گردآوری شود و از حدس و قیاس استفاده نشود. اصل چهارم بویی تو این بود که وقتی «مرمت اضطراری» پیش آید، هر گونه اضافات جدید و لازم برای استحکام اثر را باید طوری انجام داد که هم مبنای منطقی داشته باشد و هم در عین حفظ سیمای فعلی اثر، از لحاظ سازه و خصوصیات دیگر متمایز بنماید. اصل پنجم بویی تو می‌گوید هر اضافاتی که در دوره‌های تاریخی بر اثری انجام داده‌اند، خود باید به عنوان شاهد تاریخی همان دوره‌ها نگه داشته شود، مگر آن که این اضافات چهره اصلی بنای اولیه را پوشانیده باشد. این اصول کم کم در جاهای دیگر نیز مورد قبول واقع شد و در مجمع بین المللی حفاظت آتن (۱۹۳۱) کلیات آن تصویب شد که به صورت مقرراتی جهان در آمد و بعدها گوستاو جیووانونی آن را اصلاح و تکمیل کرد و به صورت اصولی درآورد که به نام «مرمت علمی» مشهور شده است.

یکی دیگر از گام‌های مهم حفاظت مدرن، همکاری‌های بین المللی بود که از حدود ۱۸۸۹ به صورت تشکیل کنگره‌های جهانی حفاظت آثار باستانی در شهرهای مختلف اروپا پای گرفت و امر حفاظت از جنبهٔ محلی، به صورت مسأله‌ای جهانی درآمد. فرانسه، در ۱۸۸۷ یکی از بهترین قوانین و تشکیلات رسمی حفاظت آثار باستانی را بنا نهاد و دو سال پس از آن، پذیرای مجمع جهانی حفاظت میراث‌های هنری و آثار تاریخی شد. شیوهٔ فرانسویان در امر حفاظت که مبتنی بر دخالت دولت در کلیهٔ امور مربوط به شناسایی، ثبت و حفاظت آثار فرهنگی و تاریخی بود، منشاء پیشرفت‌های فراوان در مفهوم اصالت و یکپارچگی بناهای باستانی گردید.

در ۱۹۰۰ نخستین مجمع حفاظت میراث‌های باستانی در آلمان در شهر درسدن تشکیل شد و در آن حفاظت اصیل را به نحوی روشن تعریف کردند: اصل اساسی در هر گونه عمل حفاظتی، باید نگهداری دقیق و بی چون و چرای اصالت سازه در کلیهٔ شاخص‌ها، مانند طرح اثر، مواد ساختمانی، سبک و شیوهٔ ساخت و فنون معماری آن باشد. هر عملی باید تا حد امکان با نهایت وفاداری نسبت به اصالت اثر انجام گردد. هنرمند مرمت‌گر به هیچ روی نباید کوچکترین اعمال نفوذ مشخصی ازنظر سبک و سازه به عمل آورد و فقط باید دقت هر چه تمام‌تر، از سبک و خصوصیات اثر اصلی پیروی نماید.

قوانین و سازمان‌های حفاظتی در آلمان، انگلستان، ایتالیا، اتریش، هلند، کشورهای اسکاندیناوی، ترکیه، مصر، روسیه و