گروه معماری و شهرسازی فیدار

آموزش نرم افزارهای تخصصی معماری و شهرسازی
مرجع دانلود رایگان فایل های شهرسازی و معماری

Instagram: Fidargroups

Telegram: Fidargroups

Youtube: Fidargroups

Website: Fidargroups

چاپ هشت

سیری در مبانی نظری معماری

تالیف: دکتر غلامحسین معماریان

Scanned with CamScanner

بسم الله الرحمن الرحیم

سیری در
مبانی نظری معماری

دکتر غلامحسین معماریان
استاد دانشگاه علم و صنعت ایران

ویرایش جدید

Scanned with CamScanner

فهرست مطالب

پیشگفتار ۱۷
بخش نخست: نگرش اقلیمی ۲۹
بخش دوم: نگرش شکلی ۶۱
بخش سوم: نگرش تاریخی- تکاملی ۱۲۹
بخش چهارم: نگرش فضاگرا ۲۰۹
بخش پنجم: نگرش فرهنگی- اجتماعی ۳۰۹
بخش ششم: نگرش معناگرا ۳۵۳
خاتمه ۴۴۷
فهرست منابع ۴۴۹
فهرست نامها ۴۵۷

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

تشکر و قدردانی

با حمد سپاس از خداوند یکتا که با رحمت خویش بر این بنده منت نهاد و او را هیچ گاه رها ننمود، روزی رسانی که همیشه بنده اش را روزی رسانده است.

این کتاب بدون یاری عزیزانی که در اینجا نام برخی از آنها آمده است به پایان نمی رسید لذا جا دارد از آنها تشکر و قدردانی شود. از خداوند خیر و نیکی برایشان آرزومندم:

نخست از همسرم خانم افراسیابی که با بردباری خود در یکی از سخت ترین سالهای زندگیم که با دوری خود خواسته از محیط دانشگاه همراه بود شرایط را طوری فراهم آورد تا این نوشته پدید آید و در ویراستاری کتاب مرا همراهی کرد. آقای دکتر قنواتی، سرکار خانم هرندی و آقای محمد صادق افراسیابی.

آقای مهندس محمدرضا طالبی برای صفحه آرایی کتاب.

خانم مهندس مهسا مجیدی برای بازبینی مجدد متن.

آقای مهندس محسن دهقان تفتی.

اساتید محترمی که از نگاره های کتاب ها و مقالات آنها در این کتاب بهره گرفته شده است.

سرکار خانم مریم آگهی برای نگارش رایانه ای.

سرکار خانم ریحانی برای راهنمایی‌های گرافیکی.

آقای محسن شیخ پاکدل از مدرسان لاهیجان برای ویراستاری بخشی از کار.

آقای دکتر صفایی پور برای ارایه نظر در بهتر شدن بخشهایی از کار.

آقای مهندس بهمن سلطان احمدی.

گروهی از دانشجویان کارشناسی ارشد معماری دانشگاه علم و صنعت، درس سیر اندیشه های معماری: خانمها و آقایان آتوسا ایزدی فر، هانیه عزیزی قومی، مروارید ملک محمدی، مسیح داوری، سینا ثمره شاه پسند، علی ولایتی، امین شیرزاد، مریم احمدی، فاطمه زهرا تاری و معصومه فراصتی.

و همراهی خوب برخی از پژوهشگران سابق دوره دکتری معماری واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، ازجمله آنها سرکار خانم دکتر شاه چراغی، دکتر قاسمی، مهندس مهاجری و دکتر محمودی.

و عزیزانی که نام آنها در اینجا از قلم افتاده است.

Scanned with CamScanner

توضیحات شکلهای رنگی به ترتیب:

اصفهان: نقش نام زیبای الله (جل) در ایوان قبله مسجد جامع اصفهان.

شیراز: مسجد مشیر. نماز مغرب تابستان در میانسرای مسجد.

اصفهان: مسجد جامع. این مسجد با حضور مردم در نمازهای چندگانه به یکی از زنده‌ترین فضاهای معماری ایرانی تبدیل شده است.

اصفهان: بافت پیرامون مسجد امام (شاه). چهره زشت دخالتهای معاصر پیرامون بیشتر بناهای تاریخی ما را فرا گرفته است.

شیراز: سردر یک خانه قدیمی. مکانی برای تجمع نوجوانان محل.

شیراز: دید به میانسرای یک خانه از زیرزمین. سرسبزی این فضا در زیرزمین به تصویر کشیده شده است.

اصفهان: مسجد جامع. نام مقدس محمد (ص) در ایوان قبله.

Scanned with CamScanner

به نام آفریدگار یکتا

پیشگفتار

حدود سی سال پیش، با برخی اساتید بزرگ معماری ایتالیا آشنا شدم. در آن موقع دانشجوی سال اول معماری شهر جنوا بودم. پروفسور مارتو، از اساتید برجسته و صاحب چندین عنوان کتاب، استاد درس ترکیب یک معماری ما بود. به موازات آن، درس ترکیب یک دیگری، زیر نظر پروفسور کانیجا - که او هم صاحب چندین کتاب بود - برگزار می‌شد. در دو کلاس سال نخست، تحت نظر اساتیدی دارای چندین کتاب و کوله باری از تجربه، در کنار کار عملی و تحقیق میدانی، ما می‌بایست کتاب‌های متعددی را می‌خواندیم تا با مبانی نظری استادان آشنا شویم و با آن بتوانیم « معماری را بخوانیم ». از آن پس تمامی دروس طراحی معماری و درس‌های وابسته به آن را با این اساتید گذراندم. هر چند که در همان دانشکده، اساتید دیگری چون ماریو بوتا، جان کارلو دکارلو و رنتزو پیانو هم حضور داشتند، امّا ترجیح دادم در عوض آشنایی کم با چند استاد از مکاتب گوناگون با یک مدرسه معماری، آشنایی عمیق تری داشته باشیم.

در سال ۱۳۶۵ به خواست خدا، افتخار دستیاری استاد پیرنیا را پیدا کردم. حدود هشت سال، در خدمت این استاد بزرگ بودم و با نگاه او به معماری ایران تا حدی آشنا شدم. این استاد بزرگ، زبان خاص خود را دارا بود و در مقاله‌ای که در این خصوص نگاشتم، به ویژگی‌های این زبان اشاره شده است.

در سال ۱۳۷۳ به دنیای تحقیق انگلوساکسونها یعنی کشور انگلستان وارد شدم. تجربه

Scanned with CamScanner

ایتالیا و ایران، با تجربیات به دست آمده در انگلستان، افق جدیدی را برایم باز نمود. در این نوشته به ویژگی‌های این دنیا اشاره خواهم کرد. پس از پایان دوره دکتری و مراجعه به ایران، مجموعه آنچه را که در بیست سال فرا گرفته بودم، به صورت دروس مختلف در دوره دکتری ارایه نمودم و این کار، حاصل سی سال کار تدریجی و آشنایی با چند محیط معماری در ایتالیا، ایران و انگلستان است.

هدف اصلی این نوشته، ارایه تصویری است درباره بخشی از آنچه در حیطه نظر، در معماری معاصر ایران روی داده است. آغاز این رویداد، احتمالاً از هنگامی است که گسستگی، در معماری گذشته ایران به وجود آمد و آن همراه با ورود الگوهای معماری از کشورهای دیگر بخصوص همسایه شمالی "روسیه" و اروپای غربی بود. از آن تاریخ، حداقل صدسال می‌گذرد. ولی شتاب آن از حدود ۷۰ سال پیش آغاز گشت. در این مدّت، معماری ایران دگرگون گشت و به صورت کنونی در آمد. اگر چه در این دوران تعدادی از معماران، تلاش نمودند تا در وضع موجود معماری تغییراتی ایجاد نمایند و به آن شخصیتی ایرانی دهند، اما معماری کنونی ما از « درد بی شخصیتی » به شدت رنج می‌برد. معماری‌یی نه ایرانی نه غربی. تحلیل ریشه‌های این درد، تحقیقی گسترده و بزرگ می‌طلبد. و این نوشته نیز این هدف را دنبال نمی‌کند. اما می‌توان برای فراهم نمودن بستر این تحقیق، کارهای مقدّماتی را انجام داد. یکی از آنها شناخت نگرش‌های موجود در محیط آموزشی، پژوهشی و ادبیات معماری ایران معاصر است. کافی است مجلّه‌های معماری، کتابها و مقالات را نگاه کرد و به آشفته بازار نگرشهای موجود پی برد. از آنجا که در مدت ۷۰ سال گذشته، هر آنچه که در جای دیگر متولد می شد و پای به ایران می‌گذاشت، به سرعت گسترش می‌یافت و دانشجویان معماری از آن برای دیدن معماری بهره می‌گرفتند، بنابراین ریشه‌یابی خارج از ایران این نگرشها به ما در فهم گوشه‌ای از آنچه در کشورمان می‌گذرد کمک می نماید.

آنچه در بخشهای گوناگون این کتاب، به عنوان "نگرش" آمده است، ممکن است در حیطه "شناخت" به آن نگرش گفته نشود و شاید دسته‌بندی‌های خاص خود را داشته باشد؛ اما به نظر می‌رسد در معماری، موضوع متفاوت است. معماران معاصر در مکان‌ها و زمان‌های مختلف، از آنچه در بخش‌هایی از علوم مختلف، مانند زیست‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه، دین شناسی و ... می‌گذرد بهره گرفته، آنها را به ابزاری برای نگاه به آنچه در دنیای معماری می‌گذرد تبدیل نموده‌اند. برای مثال شاید در جایی خارج از حیطه معماری، چیزی به نام "نگرش اقلیمی" وجود نداشته باشد اما معماران با بهره‌گیری ازعلوم مختلف، مانند

Scanned with CamScanner

زیست‌شناسی، آب و هواشناسی، تکنولوژی ساختمان و مهندسی چیزی را شکل داده‌اند که با آن بتوانند دنیای معماری را ببینند، تحلیل کنند و برای آن برنامه‌ریزی نمایند. همین موضوع برای نگرش شکلی، فضایی و ... وجود دارد. پیوند با دیگر علوم، نتایج خاصی را در برداشته که در بخشهای مختلف این نوشته، برخی از آنها آمده است.

بخش نخست، به نگرش اقلیمی اختصاص داده شده است. اقلیم به معنای امروزی آن، همان آب و هواست. از حدود چهل سال پیش، اقلیم و معماری به صورت مدرن و منظم به هم پیوند خورد و به وسیله ای تبدیل شد که معماران با آن بتوانند دنیای معماری را ببینند. این علم، در اندیشه برخی از معماران جا گرفت و برای توصیف و تحلیل واقعیت گذشته و هم چنین طراحی حال و آینده، از آن بهره گرفته شد. ویژگی این نگرش، کاربردی دیدن اجزاء و عناصر معماری است. هر جزیی به یک دلیل خاصِ اقلیمی، شکل گرفته و برای آینده نیز همین را باید انجام داد. اگر چه آغاز کنندگان این بحث، اهدافی معمارانه را دنبال می‌کردند اما به دلیل بحران‌های مختلف انرژی، مهندسین انرژی نیز، آن را گسترش دادند و اکنون معماری اقلیمی از دو سو کشیده می‌شود؛ از یک سو معماران که مایلند بدون وارد شدن به اعداد و ریاضیات، به پاسخ‌های خود دست یابند و از سوی دیگر مهندسین که هر جزء پدیده را با محاسبات پیچیده همراه می‌کنند و با عدد و حساب سرو کار دارند. در این بخش به سابقه موضوع در ایران، اشاره می‌شود و روش‌های کلی و عمومی یک تحلیل اقلیمی آورده شده است. در پایان، نقد برخی معاصرین از مطلق گرایی اقلیمی آمده است.

بخش دوم به نگرش شکلی اختصاص دارد. شکل، از ابزار بیان معماری است. اما برخی از محققین معماری آن را مساوی همه معماری قرار داده‌اند. نگاه و روش آنها به موضوع کاملاً شکلی است. در اینجا شکل به مفهوم هندسی آن، مّد نظر است. چیزی که با نقطه، خط، سطح، حجم، بافت، رنگ و ... تعریف می‌شود و با ترکیبِ آنها گسترش می‌یابد. در این بخش به چهار موضوع می‌پردازیم. برای نشان دادن سابقه دویست ساله آن، کار را با نظرات دوران، دانشمند سده هجدهم و نوزدهم فرانسه آغاز می‌کنیم. خواهیم دید که چگونه او واقعیت‌های موجود را به اشکال هندسی تبدیل می‌نماید و با وارد کردن اجزای معماری به فرایند شکلی خود، به طراحی برای آینده می‌اندیشد. دسته‌بندی‌های شکلی او از بناها، دویست سال است که به وسیله معماران و محققین تاریخ هنر، نقد و تحلیل می‌شود. دویست سال پس از او، کرایر روش او را دنبال می‌کند اما اکنون رایانه به کمک او آمده و در دسته بندی‌های شکلی او را یاری می‌دهد. هدف کرایر، پیوند بین گذشته و حال بود که در معماری مدرن به شدت نادیده گرفته شده بود. او از یک نگاه و فرآیند شکل بهره

Scanned with CamScanner

گرفته است. کار او از شهرسازی آغاز گشت و به معماری گسترش داده شد. نتیجه کارش دسته‌بندی بناهای تاریخ معماری، براساس نوع شکل و تغییرات آنها بود. استدمن در دهه ۱۹۸۰ روش گرامر شکل را ارایه داد. او نیز از رایانه کمک گرفت و به کمک ریاضیات و احتمالات به ترکیب شکل‌های متعدد در یک فرایند ذهنی پرداخت. او در این فرآیند، با وارد کردن چیزی که آن را مانع می‌نامد، به تحلیل وضع موجود ترکیب شکل‌ها می‌پردازد. برای این کار به حذف خواص هندسی اشکال می‌پردازد و اندازه و تناسب اجزا را نادیده می‌گیرد. استدمن معماری را ترکیب اشکال می‌داند و روش خود را براساس این نگاه طراحی کرده است. فهم و درک بنا به وسیله ساختار شکل آنها، پایان بخش نگرش شکلی است. هردگ سعی می‌کند با ابزار بصری مانند عکس، طرح، نمودار و نوشته به انتقال پیامهای یک بنا به مخاطب آن بپردازد و نتایج خوبی را نیز به دست می‌دهد. او از این راه، مرزشناسی شکلی معماری ایران مرکزی و خراسان شمالی (سمرقند و بخارا) را معرفی می‌نماید.

نگرش تاریخی – تکاملی یکی از بخشهای مهم این نوشته است. در این جا برای اولین بار در ایران به معرفی و تحلیل مدرسه موراتوری پرداخته شده است. تاریخ، علم کشف گذشته است. مورخ معماری، براساس مستندات به معرفی یک واقعیت تاریخی می‌پردازد. مهم ترین بخش کار او را تاریخ گذاری بنا تشکیل می‌دهد. بر اساس این عدد است که به زمان ساخت اثر وارد می‌شویم و رابطه متقابل بین اثر و فرهنگ زمان ساخت آن پدیدار می‌شود. یک وجه از علم تاریخ، به شکل یک نگرش برای معماران تبدیل شده و آنها اثر را با آن نگاه می‌بینند. با عاریه گرفتن از تاریخ تکامل گرا، بنا نیز به مثابه یک موجود یا یک "گونه" یا یک "شجره نسلی" تصور شده که از یک شکل ساده به شکلهای متکامل تبدیل شده است. کار مورخ معماری، بازسازی این روند تکاملی است. در اینجا بحث گونه یا تیپ مطرح می‌شود که یکی از بحث‌های مهم چند دهه اخیر معماران، در مناطق گوناگون جهان بوده است. ما نیز اشاره‌ای به گونه و گونه‌شناسی خواهیم داشت. بدنه اصلی این بخش به نگاه تاریخی – تکاملی موراتوری اختصاص داده شده است. موراتوری‌ها حدود شصت سال است که در دانشکده های معماری ایتالیا حضور مستمر و فعال دارند و ثمره کار آنها نشر تعداد زیادی کتاب و مقاله بوده است. آنها برای حل بحران موجود معماری، راه حل خود را برای آموزش، پژوهش و طراحی ارایه می دهند. تاریخ معماری، مرجع اصلی آنها بوده است و برای فهم واقعیت های تاریخی، بناها را مانند یک موجود که از یک گونه اولیه با تکامل تدریجی که به وضع کنونی در آمده، می بینند. معمار برای طراحی باید به بازسازی زنجیر تکاملی معماری بپردازد و با این بازسازی است که او قادر خواهد بود

Scanned with CamScanner

گسستگی معماری را بهبود بخشد. بازسازی زنجیر تکاملی به معنای، وارد شدن به ضمیر ناخود آگاه معماران گذشته است. در مدرسه موراتوری "گونه" به مفهوم "میراث دار فرهنگ معماری" معرفی شده است و از نظر آنها خواندن ارزشهای گونه شناسانه و عمل به آنها راه حل بحران معماری می‌باشد.

بخش چهارم درباره موضوع مهم معماری معاصر؛ "فضا" می باشد. این موضـــوع به چنان درجه اهمیتی رسید که برخی از معماران، معماری را به معادل فهم فضا می‌دانند. با مروری به واژه شناسی فضا می توان متوجه شد که تا چه حد این موضوع در محیط های آموزشی و طراحی ریشه دوانده و گسترش یافته است. زبان رایج کنونی معماری را می توان به نوعی "زبان فضایی" دانست. این بخش چهار زیر عنوان دارد. نظریه "معماری به مثابه فضای داخلی" از طرف برونو زوی در اواخر دهه ۱۹۴۰ میلادی مطرح گردید و چند دهه فضای آموزشی معماری را تحت تأثیر خود قرار داد. از نظر او چیزی "فضای معماری" گفته می‌شود که بتوان در آن حرکت کرد. آنچه که در آن حرکت صورت نگیرد در مقیاس معماری جای نمی گیرد. معیار خوب یا بد بودن فضا حرکت در آن است. با این معیار، او تاریخ معماری را مرور می‌نماید و دوره‌های تاریخی مختلف را بررسی می کند. زوی ابتدا کتاب "چگونه به معماری بنگریم" را نوشت و پس از حدود بیست سال کتاب "زبان مدرن معماری" را به چاپ رساند. در این کتابها، مبانی زبان مدرن معماری ارایه گردید. بر اساس این زبان، معمار می تواند معماری گذشته را بخواند و برای آینده طراحی نماید. این زبان در مقابل زبان کلاسیک معماری قرار می‌گیرد. معمار نباید از هیچ کدام از ویژگیهای زبان کلاسیک بهره گیرد. رد تقارن، تناسب، آهنگ و ریتم منظم از اصول این زبان است. یکی دیگر از محققین بزرگ معماری، گیدئین است که نظریه "تصور فضایی" را در دهه ۱۹۴۰ ارایه داد و کتاب ارزشمند او "فضا، زمان و معماری" هنوز هم مرجع بسیاری از اهل جامعه معماری است. نظریه تصور فضایی از مطالعه مدون تاریخ معماری، بخصوص از دوره رنسانس به بعد اخذ شده است. گیدئین برخلاف زوی که بخشی از بناهای تاریخ معماری جهان، مانند مصر و یونان باستان را مجسمه وار و غیر معماری می‌داند، آنها را مرحله‌ای از تصور فضایی تاریخ معماری می‌شمارد. هدف او پیوند بین معماری روز و معماری گذشته است. او تاریخ را پویا می بیند و بر نگاه بی طرفانه تاریخ معماری تأکید دارد. در یک گام عمیق تر، شولتز فضای معماری با فضای هستی را پیوند می دهد. در اینجا او به روان انسانِ درک کننده فضا وارد شده است. شولتز در کتاب "فضا، هستی، معماری" بر مبنای روان شناسی پیاژه و

Scanned with CamScanner

چگونه دیدن دنیا از نگاه یک " کودک" آن را به معماری پیوند می‌دهد و با این نگاه، محیط جغرافیایی، شهری و معماری را تحلیل می‌نماید. آخرین بخش نگرش فضایی، به فضا در معماری معاصر ایران اختصاص داده شده است. ادبیات معماری معاصر ایران به شدت تحت تأثیر نگرش فضاگرا قرار دارد. کافی است به نوشته‌های موجود درباره معماری مراجعه نمود و جایگاه این بحث را مشاهده کرد و اینکه "فضا" حرف نخست را در محیط‌های آموزشی معماری می‌زند. تا چندی پیش دانشجویان سال نخست، در بخشی از مبحث ترکیب، درسی به نام "فضاسازی" داشتند. در اینجا دو نگاه از دو مؤلف، یکی از محیط دانشگاهی و دیگری از محیط اجرایی بر گرفته و اجمالاً تحلیل شده است. دکتر فلامکی سی سال تجربیات خود درباره موضوع فضا را ارایه می‌دهد و مهندس میرمیران با هدف پیوند بین گذشته و حال نظریه "شفافیت فضایی" را عرضه می‌دارد. بخش چهارم، پیوند دهنده دو قسمت این کتاب است. سه بخش نخست به کالبد، شکل و کمیت‌ها توجه دارند و این تا حدی در نگرش فضا گرا ادامه می‌یابد؛ اما انسان و روان او در نگاه فضاگرای شولتز اهمیت می‌یابد و او به وجهی غیر کالبدی اشاره می‌نماید. اینجا حلقه اتصال بحث‌های کالبدی سه بخش پیشین، با دو بخش بعد از آن است.

در بخش پنجم نگرش فرهنگی و اجتماعی را خواهیم دید. از حدود سی سال پیش معمارانی با گرایش فرهنگی مانند راپاپورت و الیور به رد نظریه مطلق گرایی اقلیمی و تکنولوژیک و عوامل دیگر پرداختند. آنها فرهنگ را عامل اصلی تأثیر گذار بر شکل بناها بخصوص خانه معرفی نمودند و جنبه‌های خاصی از فرهنگ را مورد توجه قرار داده و به تأثیر دین، عقاید و آداب و رسوم توجه بیشتری نمودند. اطلاعات آنها از مطالعات میدانی به دست می‌آید. بررسی رفتارهای اجتماعی، تأثیر عوامل مختلف بر آنها و بروز آنها در فضای مورد استفاده، ثبت و تحلیل می‌گردد. این مطالعات بیشتر در بخشی از معماری به نام معماری بومی یا مردمی صورت می‌گیرد. در این بخش به نحو فضای معماری نیز خواهیم پرداخت. نحو فضا روشی است که از حدود دو دهه پیش در جهان گسترش یافته و روشی کاملاً انگلوساکسون است. نگاه این گروه به بنا، نگاهی اجتماعی است. بنا مکانی است که در آن وقایع اجتماعی روی می‌دهد. از نظر آنها بیش از جنبه هنری بنا، جنبه‌های اجتماعی اش دارای ارزش است. تحلیل وقایع اجتماعی در بنا که خود را به شکل " رابطه فضایی" نشان می‌دهد از اهداف اصلی محققین نحو فضاست. برای دستیابی به نتایج، از برنامه‌ای رایانه‌ای کمک گرفته می‌شود. با این برنامه فضاهای یک بنا و ارتباط آنها تبدیل به یک نمودار ترسیمی به نام "نمودار توجیهی" می‌گردد. هر نقطه از این نمودار،

Scanned with CamScanner

با یک عدد مشخص می شود و این عدد در برنامه ضبط می‌گردد. این اعداد برای مشخص نمودن درجه هم پیوندی و افتراق فضاها کاربرد دارد. درجه هم پیوندی بیشتر، نشان دهنده فضای عمومی‌تر و درجه افتراق بیشتر، نشان دهنده خصوصی بودن فضاست.

معناگرایی، آخرین بخش این کتاب است. نام گذاری این بخش تحت عنوان "معناگرایی" نشان دهنده این نیست که دیگر محققینی که در این کتاب به آنها پرداخته شده است به دنبال معنی و یا مفهوم نبوده‌اند، بدون شک هر طراح اهداف لایه‌بندی شده‌ای را دنبال می‌کند و معنا یکی از این لایه‌هاست. اما محققین معنا گرایی که در اینجا به آنها پرداخته می‌شود، به گونه‌ای دیگر به موضوع می‌نگرند. از نگاه آنها معماری تجلی دهنده برخی از اصول سنّت است. سنّت، مجموعه‌ای از قوانین است که یک جامعه انسانی را هدایت می‌کند و اصلی‌ترین این اصول، "وحدت" است. کشف پیام‌های سنّت از "اثـر" یکی از کارهای این گروه است. فهم و کشف معنای نهفته در پسِ کالبد بنا به شکلهای گوناگون صورت می گیرد. ما برای این منظور سه نوع نگاه را معرفی کرده‌ایم که آنها دارای مشترکاتی هستند، اما از سه منبع گوناگون بهره می‌گیرند. بورکهارت با بهره گیری از منابع گوناگون دینی بخصوص دین اسلام مانند قرآن کریم، احادیث نبوی، روایات ائمه اطهار (ع) و اندیشه‌های بزرگان دین به تعریف هنر اسلامی می‌پردازد و با تأکید بر اصل وحدت، به تفسیر آثار هنری در سرزمینهای اسلامی اقدام می‌کند. این آثار از کشورهای هند، ایران، ترکیه، مصر، شام و مغرب انتخاب شده‌اند. گروهی دیگر با پیوند عرفان و معماری، تفسیر خاص خود از معماری اسلامی ایران را ارایه می‌دهند. از این نگاه هر شیء دارای ظاهر و باطن است و کار معمار سالکِ طریقت، فهم باطن و دستیابی به وجه پنهان اشیاء می‌باشد. برای این منظور تصویری از عالم عرفان ترسیم و اجزای آن تعریف می‌شود. زندگی آموزشی - تخصصی معمار به همراه زندگی خانقاهی او و همراهی یک استاد (پیر) که او را در مسیر سخت خود سازی راهنمایی می‌کند مورد توجه می‌باشد.

تنها با فهم دنیای عرفان است که می‌توان به زبان به ظاهر دشوار اردلان و بختیار در کتاب حس وحدت خوگرفت. یکی از جالب‌ترین بخش‌های این نگرش، معرفی صور مثالی است. این صور، در عالم ملکوت جای دارند و آنچه در عالم خاکی دیده می‌شود تصاویر و یا جلوه‌هایی از آن عالم است. پایان بخش نگرش معنا گرایی به پیوند اشراق و معماری اختصاص داده شده است. استیرلن با طرح این موضوع که معماری ایرانی جلوه دهنده اندیشه های عالمان بزرگ اسلامی بوده است بر زندگی شیخ شهاب‌الدین سهروردی و حضور او در شهر اصفهان تمرکز می‌نماید. او تأثیر این حضور را بر آثار فرهنگی شهر دنبال

Scanned with CamScanner

می‌کند و با انتخاب و بررسی چند بنا مانند مسجد جامع و مسجد امام (شاه) اصفهان به دنبال این تأثیرات است. یکی از جالب ترین بحثهای این کتاب در اینجا شکل می‌گیرد و آن، تصویرسازی بهشت در عالم خاکی به وسیله معماران ایرانی بوده است. کشف و معرفی وجوه نمادین دیگر مانند آب و آینه، درخت طوبی و کاشی‌هایی با نقوش درخت، گنبد و درخت بهشتی، رنگ زمردین، عالم مثال و ... از بحثهای دیگر این محقّقِ فرانسوی است.

برای درک بهتر موضوع نگرش‌ها در این نوشته از روشی به نام مرزهای معماری بهره گرفته شده که بتوان بوسیله آن مرز دو نگرش و پیرو آن دو معماری را مشخص نمود. بحث مرزهای معماری نخستین بار بوسیله نگارنده به عنوان وسیله‌ای برای درک بهتر دانشجویان معماری از مباحث تاریخ معماری و معماری بومی بکار گرفته شد. پس از آن نیز موضوع در قالب پایان نامه کارشناسی ارشد پیگیری شد. در این پایان نامه پس از تعریف موضوع، مرزهای معماری خانه‌های دو شهر ایرانی تعریف شده است.

نحوه کاربرد موضوع مرز به عنوان ابزاری برای پژوهش به نوع سوال و روش پاسخ به آن باز می‌گردد. موضوعی که در بخشهای مختلف این کتاب بدنبال آن هستیم نگاه به معماری بوسیله چارچوبی است که یک نگرش آن را تعریف می کند. همچنین در مقایسه نگرشها به مرزبندهایی که آنها از معماری تعریف می‌کنند نیز پرداخته می‌شود. نگرش اقلیمی، شکلی، فضایی و ... هر کدام با تعریف خاص خود مرزی را با دیگری معین و مشخص می‌نمایند. به سخنی دیگر آنچه که مرزی را از مرز دیگر جدا می‌نماید می‌تواند متغیر باشد و نگرش کاربر در این مرزبندی نقش اساسی دارد.

در چند کلاس معماری درباره موضوع مرزهای معماری و عوامل بوجود آورنده آن سوال شد و دانشجویان بدون اینکه با مباحث نظری آشنایی کامل داشته باشند پاسخ‌های جالبی را ارایه نمودند که برخی از آنها با نظراتی که در این کتاب آمده نزدیکی دارد. به برخی از آنها در زیر اشاره می‌شود:

« معماری چیزی نیست جز تجسم مادی، افکار، سنن و آدابِ افراد و سرزمین سازنده‌اش که درکنار عواملی مانند اقلیم به بار می‌نشیند وخودنمایی می کند.

مرز به معنی فکرِ من، بینشِ من، که حاصل محیط من است می‌باشد.

مرزِ معماری همان مرزِ فرهنگی است. اگر بتوانیم محدوده‌ای را قائل به یک فرهنگ و منش خاص نماییم مسلماً معماری در آن حوزه نیز تعریف خاص و شکل مشخصی دارد. حال هرچه محدوده کوچکتر و فرهنگ جزیی‌تر باشد، می‌تواند مشابهت‌های بیشتری داشته باشد و معماریِ آن نیز یکسان و یک شکل‌تر است.

Scanned with CamScanner

فرهنگ مشابه+ اقلیم متفاوت = معماری متمایز.

هرجامعه‌ای دارای فرهنگ خاص خود است. فرهنگ، شالوده‌ی معماری آن جامعه را پایه گذاری می‌کند و معماری آن جامعه تصویر عینی آن فرهنگ می‌باشد. معماری هرجامعه مخصوص به خود آن جامعه است و خصوصیات متعلق به خود را داراست.

تأثیر پذیری هر فرهنگ از فرهنگ دیگر نشان دهنده‌ی عبور فرهنگها از مرزهای معماری است، اما معماری از پس این گذر باید با شرایط اجتماعی و خصوصیات آن جامعه مطابقت پیدا کند.

فرهنگِ هر جامعه پاسخگوی چگونگی شکل‌گیری فضاهای اجتماعی و خانوادگی است. بخشی از فرهنگ، آداب و رسوم آنهاست و هر کدام از آنها نیز فضاهایی خاص برای تعریف خود دارند. ایجاد این فضاها یعنی خلق معماری. فرهنگ، عامل اساسی شکل‌گیری مرزهاست و تفاوت در معماری از تفاوت در فرهنگ نشأت می‌گیرد (فرهنگ شامل تمدن، سنت، تاریخ، ادبیات، شیوه زندگی، مذهب و تاریخ است).

اقلیم و نوع مصالح با هم رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. نوعِ مصالح، اقلیم را تعریف می‌کند و اقلیم، نوع مصالح را و هر دو معماری یک منطقه را.

اقلیم‌های مشابه = معماریِ مشابه اقلیم‌های متفاوت = معماری های متفاوت. »

چنانکه خواهیم دید این عبارات به شکلی جامع و عمیق از سوی محققین بزرگ مورد مطالعه قرار گرفته است.

به آنچه در این کتاب آمده است می‌توان نگرشها و روشهای دیگری را افزود. متفکرینی چون الکساندر، ونتوری، کان و برخی از آنها می باشند. در دو دهه اخیر چندین محقق با روش نشانه شناسی به خواندن معماری پرداخته اند. بدون شک مطالعه و فهم این آثار دریچه های جدیدی را به روی ما خواهد گشود.

یادگاری برای آینده

آشفتگی فضای آموزشی و معماری ایران تنها به دلیل نبودِ مبانی نظری نیست بلکه به نظر می‌رسد این فضا از کمبودِ فضایی روحانی همراه با اخلاق انسانی رنج بسیار می‌برد، فضای روحانی که آن را از یک سو به جهان ملکوت و برخی از صفات الهی و از یک سوی دیگر به دنیای مادی پیوند دهد. نگارنده در جریان نگارش این کتاب، با تمام وجود این کمبود را احساس نموده است. برای دوری و رهایی از این جو به دوری اجباری

Scanned with CamScanner

از محیط دانشگاه متوسل شدم. این فاصله مرا به تفکر درباره آنچه در آن دانشکده معماری و شهرسازی و محیط‌های مشابه آن می‌گذرد وادار کرد.

کشور ما گنجینه ای از سرمایه های انسانی دارد که می توان با مدیریت صحیح از آنها برای ارتقاء کیفی و کمی کشور کمک گرفت. اما بنظر می رسد در این دوران به جای توجه داشتن به سرمایه‌های کیفی، کمیت گرایی مطلق حاکم بر این فضاها شده است. ارزیابی‌های کمّی و عددی از سرمایه‌های کیفی معیار اساسی "بودن" شده است و خبری از تمرکز بر کیفیت تولیدکنندگان محصولات فرهنگی نیست، در حالی‌که هنوز نتوانسته‌ایم به نیازهای جامعه معماری کشورمان پاسخ بگوییم، به حضور جهانی می‌اندیشیم و خواهان رقابت با دنیای علم جهانی هستیم آن هم با عرضه مقالات خارجی با نمایه و ... .

در بیرون از محیط دانشگاه با پدیده نابودی تدریجی شهرهای تاریخی بوسیله مسئولان محلی روبرو هستیم. تا چندی دیگر ما چیزی به عنوان بافت تاریخی شهرهای شیراز، اصفهان، کرمان، قم، مشهد، شهرهای سواحل خلیج فارس و ... نخواهیم داشت. بدین گونه منابع اصلی مطالعات تاریخی و هویتی را از دست خواهیم داد. آخرین نمونه آن تخریب بافت پیرامون مسجد نو شیراز توسط شهرداری شیراز در اردیبهشت ۱۳۹۱ بود. پیرامون این مسجد ۸۰۰ ساله کاملاً تخریب شده و مسجد جزیره‌ای شد و دور آن را چند خیابان در برگرفت. ده سال پیش نیز طرح بین الحرمین با تخریب چند هکتار از بافت تاریخی توسط همین شهرداری صورت گرفت. و همه اینها تحت نام توسعه شهری و حل معضلات شهری و ... می باشد.

ناپسندترین چیز در این وادی نحوه قضاوت به علم دیگران و سالها تجربیات آنهاست. قاضی حکم دهنده به علم دیگران، خود معلوم نیست تا چه حد عالم است. در هر حال شاکی به این نوع قضاوت، محکوم است. متأسفانه فضای علمی و اجرایی معماری ما دچار این دردها و بسیاری دردهای دیگر است. در اینجا مانند هر جای دیگر باید امید به رحمتِ خداوند داشت که او شنوا و دانا به همه چیز است. در این دنیای خاکی پیرامونمان گوشهای شنوای درد زیاد است اما یاری دهنده‌ای نیست و همدردیهای معدود دوستان نیز راه به جایی نمی‌برد. شاید بتوان زبان حال را با این غزل عارف بزرگ، حافظ شیرازی نشان داد:

یاری اندر کس نمی بینم، یـــــاران را چه شد

دوستی کـــی آخر آمد دوستداران را چه شد

Scanned with CamScanner

شهرِ یاران بود و خاکِ مهـــــربانان این دیـــار
مهـــــربانی کی سرآمد شهریاران را چه شد
گویِ توفیق و کرامت در میان افکنده‌انـــــد
کس به میدان در نمـی‌آید، سواران را چه شد
حافظ، اسرارِ الهی کس نمـی داند، خمـوش
از که مـــــی‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

اما آنچه نگارنده را ترغیب به کار بیشتر می نماید، بودن در کنار جوانان سرزنده و با استعداد این کشور است. با یاری طلبیدن از خداوند بزرگ برای حضوری شاداب در کنار این عزیزان امید دارد خداوند آن را به عنوان کرداری نیک بپذیرد. و به یاری خداوند و با صبر و شکیبایی این دوران نیز بگذرد و به قول شیخ اجل سعدی:

به جهـــان خّرم از آنم که جهان خّرم از اوست
عاشقم بر همه عـــالم که همه عالم از اوست

پاییز ۱۳۹۵

غلامحسین معماریان

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

بخش نخست

نگرش اقلیمی

Scanned with CamScanner

بخش نخست

نگرش اقلیمی: بنا به مثابه آسایشگاه اقلیمی

این نوشته با نگرش اقلیمی آغاز می‌شود. چنانکه در مقدمه کتاب آمد نام‌گذاری بخشهای این کتاب با عرف موجود درباره نگرش که جایگاه اصلی آن در حوزه شناخت و فلسفه و علوم دینی است متفاوت می‌باشد. شاید از منظر این علوم اقلیم یا شکل نتواند در حیطه نگرش قرار گیرد و کاربران حوزه‌های یاد شده آن را چیز دیگری بدانند. اما ما در اینجا از دنیای دیگری به نام معماری سخن می‌گوییم که کاربران آن با خط و طرح و خاک و گل و ساختمایه‌های دیگر سر و کار دارند. و گاهی یک اندیشه ساده مادی تبدیل به یک نگاه می‌شود مانند آنچه که در این بخش به آن خواهیم پرداخت.

نوشته‌های محققین بزرگ اقلیم گرا نشان می‌دهد که آنها با نگاهی مطلق بین همه چیز معماری را در اقلیم می‌بینند. آنها با اصولی که از بخشی از دانش محیط انسانی انتخاب می‌نمایند، در واقع عینکی را بر چشمان خود قرار می‌دهند که با آن بر اساس خواسته های دانش اقلیمی محیط مصنوع را می‌بینند. با یک مثال می‌توان این

Scanned with CamScanner

موضوع را روشن‌تر کرد. اگر ما بخواهیم مسیر تهران- اصفهان را با خودرو طی نماییم و در هنگام گذر از آن مسیر به محیط طبیعی و مصنوع اطراف خود بنگریم، اگر با عینک اقلیمی محیط اطراف جاده را ببینیم آنگونه که طراحان این عینک خواسته‌اند به محیط-های یاد شده خواهیم نگریست. اما می‌دانیم عینک یک وسیله است که در جلوی چشمان قرار می‌گیرد این عینک تابع چشمان است و چشمان تابع اندیشه. به سخن دیگر اندیشه فرد اقلیم‌گراست که با ابزار گوناگونی که در اختیار دارد به شخص، چگونه دیدن را القاء می‌کند.

عینک اقلیمی

به دلیل اینکه این دانش بر اندیشه استفاده کننده تاثیر می‌گذارد، می‌توان تاثیر اندیشه‌ای اقلیمی بر نوع دیدن را یک نوع نگرش دانست که با ابزار گوناگونش کاربر خود را ملزم به نگاهی خاص به محیط مصنوع می نماید. بنابراین در هنگام گذر از مسیر تهران- اصفهان آنچه که برای یک اقلیم‌گرا در اولویت دید قرار می‌گیرد ویژگی‌های آب و هوایی مسیر، تأثیر آن بر محیط طبیعی و ساخته‌های انسانی و دیدن پاسخهای معماری که با این شرایط اقلیمی سازگاری دارند خواهد بود. او در جستجوی پیوند بین شرایط آب و هوایی و عناصر سازنده آن با اجزاء معماری خواهد بود و از هر جزء معماری مانند نوع ساختمایه یا مصالح، سازه، فضا، رنگ، بافت شهری و ... تفسیری اقلیمی خواهد داشت.

پاسخ‌های اقلیمی

مطلق بینی اقلیمی به معنای این است که آب و هوا[1] را عامل نخست در شکل‌گیری فضای معماری و دیگر اجزای آن بدانیم. اگر چه فردی چون الگی[2] در حاشیه به عوامل تأثیر گذار دیگر معماری نیز اشاره‌ای دارد اما در تمامی مراحل کارش با نگرش اقلیمی معماری را تحلیل می کند. او در یک چارچوب مشخص و تعریف شده به پاسخهای خاص خود دست می‌یابد که توجه ننمودن به آنها به مانند نادیده گرفتن کل روند تجربی دستیابی به پاسخها خواهد بود.

1. Climate.
2. Olgyay.

Scanned with CamScanner

درباره این موضوع در ادامه مطالبی را خواهیم آورد.

به دلایل چندی نگرش اقلیمی در این نوشته مورد توجه قرار گرفته است:

دلایل پرداختن به موضوع

نخست، تأثیر و نفوذ این نگرش در فرهنگ آموزش معماری ایران بخصوص در محیط‌های آزمایشگاهی.

دوم، وجه کاربردی آن که در دنیا به پیشرفتهای بزرگی نایل آمد اما متأسفانه در جامعه ما تأثیر بسزایی نداشته است.

سوم، کاربرد آن به عنوان ابزاری برای خواندن معماری گذشته و بومی ایران.

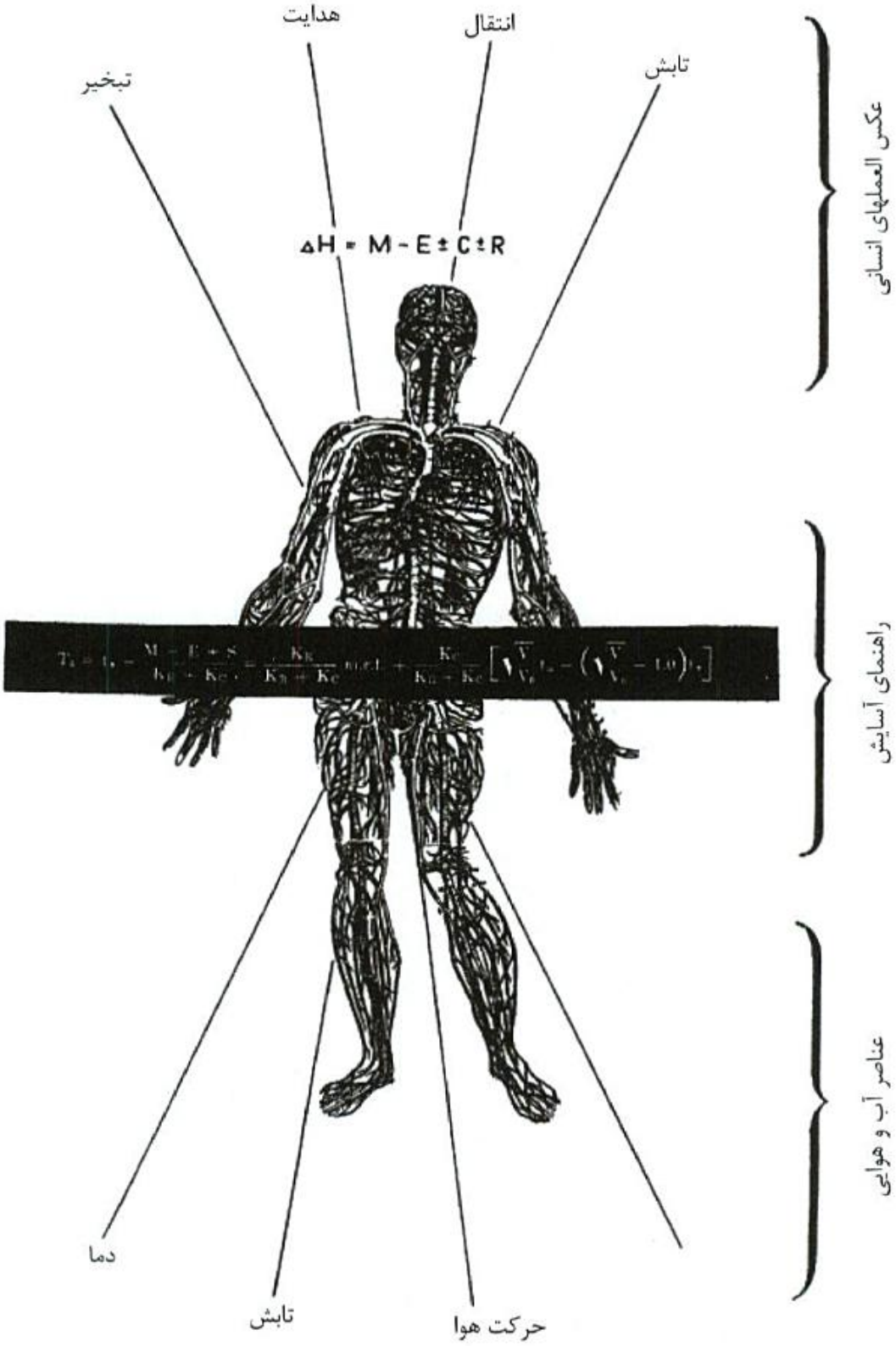
اقلیم گرایی و دنیای علوم تجربی

نگرش اقلیمی مانند هر نگرش دیگر معماری با کاربر خود از چگونه دیدن معماری می‌گوید. به او می‌گوید که بنا یک "آسایش‌گاه" اقلیمی است و آن را باید با شرایط محیطی طبیعی‌اش سنجید. یک اقلیم گرا برای دستیابی به مقصد، باید از ابزار خاصی بهره گیرد. این ابزار را علوم تجربی گوناگون در اختیار او قرار می‌دهند. این علوم ثمره چند قرن تلاش دانشمندان مختلف غربی می‌باشد. دانشمندان پیرو روش بیکن از اواسط قرن هفدهم میلادی با گردآوری مواد و اطلاعات، انجام آزمایش در سطحی وسیع و برگرفتن نتیجه از انبوه شواهد، روش علمی خود را بنیان نمودند.[۳] علوم مختلف تجربی با توجه به اجزای مورد تحلیل، کاربرد خاص خود را دارند. سه جزء اصلی نگرش اقلیمی انسان، سرپناه و محیط طبیعی می‌باشند. برای درک و فهم رابطه فیزیکی انسان با سرپناه و محیط اطرافش از علم زیست‌شناسی بهره گرفته می‌شود. در اینجا وظیفه این علم بررسی ساختار بدنی انسان، چگونگی تاثیر دماهای مختلف بر جسم انسان، چگونگی انتقال این دما به بیرون از جسم او، چگونگی جذب دما از خارج، شرایط مناسب دمایی برای او و مواردی مشابه دیگر می‌باشد.

زیست‌شناسی

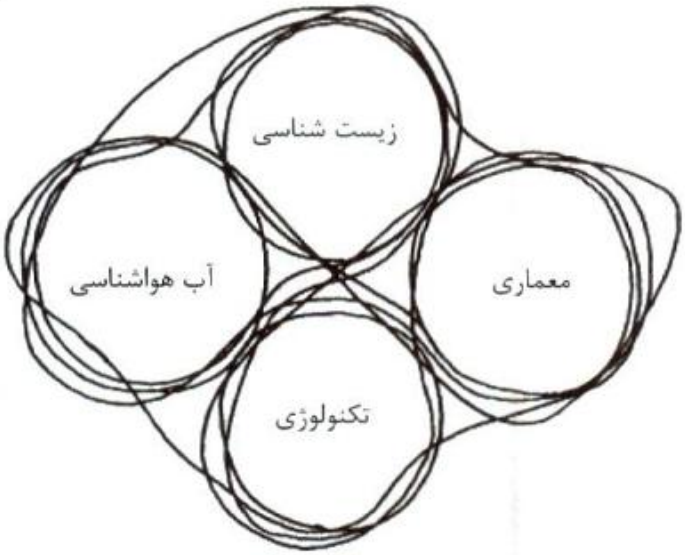
۳. برنال: ۱۳۸۰، ص ۳۲۰.

Scanned with CamScanner

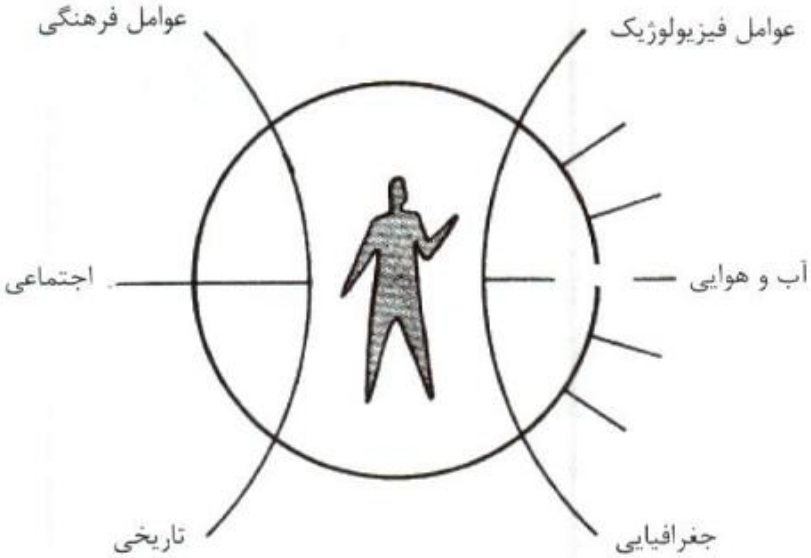


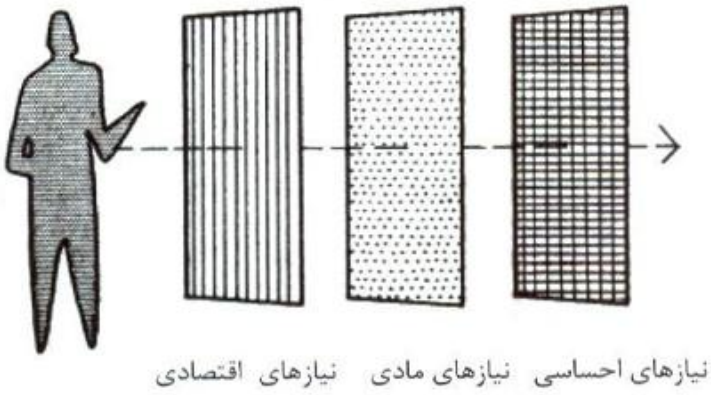
نگاره ۱-۱: انسان مورد تحلیل اقلیم گرایان، انسانی با وجوه کالبدی است. علـومی که برای این تحلیل استفاده می‌شود این وجوه کالبدی را پوشش می‌دهد. در این نگـاره در سوی چپ، علوم گوناگون مورد نظر آنها دیده می‌شود و در سوی راست اجزای هر کدام نشان داده شده است.(Olgyay:1963).

Scanned with CamScanner



نگاره ۲-۱: چهار علم بیولوژی، آب و هواشناسی، تکنولوژی و معماری در مطالعات اقلیمی به هم پیوند می‌خورند.





نگاره ۳-۱: عواملی که بر معماری تأثیر می‌گذارند در دو گروه نشان داده شده‌اند:
عوامل فرهنگی در برگیرنده، اخلاق، اجتماع و تاریخ. و عوامل محیطی شامل زمین‌شناسی، آب و هوا و جغرافیا.
انسان و نیازهای او از دید الگی: نیازهای اقتصادی، نیازهای فیزیکی- مادی، نیازهای احساسی.(Olgyay:1963).

Scanned with CamScanner

آب و هواشناسی

برای فهم آب و هـــوای محیط طبیعی از علم هواشنـــاسی بهره گرفته می‌شود. هر کدام از عناصر مختلف آب و هـــوایی مانند باد، تابش آفتاب، رطوبت و دما در یک مکان مشخص بوسیله متخصصین آب و هواشناسی و با ابزار خـــاص خود اندازه‌گیری شده در اختیار متخصصین گوناگون قرار می‌گیرد.

از اطلاعات بدست آمده می‌توان در جداول گوناگون زیست- اقلیمی بهـره گرفت و به اطلاعات مشخص‌تـری درباره رابطـه بنا و شرایط آب و هوایی آن محل دست یافت. اطلاعات بدست آمده در نهایت باید به اجزای معماری تبدیل گردند. بنابراین "علم ساختمان" و بخصوص ساختمایه‌شناسی (مصالح‌شناسی) و نیز متخصصین علوم مهندسی بخصوص مهندسی مکانیک سیالات، در تبدیل اطلاعات بدست آمده از حوزه آب و هواشناسی و بیولوژی به یک واقعیت معماری - ساختمانی نقش اساسی را دارند. تمامی علوم یاد شده بوسیله آزمایشات خاص و کاربرد یک فرایند ریاضی- فیزیکی به نتیجه می‌رسند.

سابقه موضوع: بحران اقتصادی

در اوایل دهه ۱۹۶۰ میلادی، کتاب طراحی اقلیمی الگی[4] به جامعه معماری آمریکا و سپس به جهان عرضه شد. این کتاب و سایر تحقیقات مشابه در جهت پاسخگویی به بحران اقتصادی احتمالی حاصل از کمبود نفت و فرآورده‌های آن بود. با توجه به نیاز غرب به واردات میلیون‌ها بشکه نفت از خاورمیانه و اینکه این مکان کانون جنگ‌های متعددی بود و حتی برخی از دولتهای منطقه از نفت به عنوان ابزاری سیاسی بهره می‌گرفتند، سیاست مداران و اقتصاد دانان کشورهای غربی را به اتخاذ سیاستهای صرفه جویانه واداشت. راه حل‌های عملی را دانشمندان درباره حل این مشکل می‌توانستند ارایه نمایند.

بحران انرژی

در دهه ۱۳۵۰ خورشیدی چند اثر درباره اقلیم و معماری در ایران انتشار یافت. مانند الگی، نویسندگان این آثار بدنبال منطق شکل و

4. Olgyay:1963.

Scanned with CamScanner

ایران و معماری اقلیمی

فضای معماری و بافتهای شهری در اقلیم‌های مختلف در برابر مسایل آب و هوایی بودند.[۵] در ایران نخستین فردی که در معماری به این مهم پرداخت مهندس محمود توسلی بود که کتاب معماری اقلیم گرم و خشک او در سال ۱۳۵۳ به چاپ رسید.

در این کتاب مانند دیگر کتابهای مشابه، نویسنده یک اقلیم از اقلیم‌های چهارگانه ایران را به عنوان نمونه کار خود انتخاب کرده و تأثیر عناصر آب و هوایی در اجزای مختلف معماری را بررسی می‌نماید. برای مثال درباره شهر یزد به راه حلهای اقلیمی- معماری زیر اشاره شده است:

گود نمودن حیاط از سطح کوچه برای جلوگیری از نفوذ گرد و غبار، رنگ روشن کاه گل، دیوارها و بام‌های ضخیم برای نفوذ کمتر حرارت حاصله از تابش خورشید، جهت‌گیری خانه برای بهره‌وری از تابش خورشید در زمستان و موارد متعدد مشابه اینها.[۶]

این کتاب تأثیر مهمی بر روند نگرش به معماری ایران داشت. در فضای آموزشی آن زمان کتابهایی که بوسیله آنها بتوان دانش معماری گذشته ایران را بخصوص در حوزه معماری بومی درک نمود بسیار کم بودند. شاید این نخستین اثر درباره معماری خانه‌های ایرانی بود که به چاپ می‌رسید. سالها بعد نیز تا اوایل دهه ۱۳۶۰ خورشیدی کار دیگری درباره این موضوع در دسترس نبود. روشن است در جامعه معماری تشنه، هنگام دستیابی به چنین آثاری به عنوان تنها مرجع قابل دسترس، شاهد تاثیرات آن نیز خواهیم بود. پس از این اثر، کتاب دیگری با چاپی بسیار محدود به نام معماری در اقلیم گرم و مرطوب ایران شهرهای دزفول و شوشتر به چاپ رسید که مانند کتاب پیشین نویسندگان سعی نمودند تا تأثیر آب و هوای گرم و مرطوب بر معماری این دو شهر را معرفی نمایند.

در دهه ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ خورشیدی کتب دیگری درباره موضوع نوشته شد و شاخص‌ترین آن کتاب اقلیم و معماری دکتر کسمایی

---

۵. توسلی: ۱۳۶۰، ص ۵۹.
۶. توسلی: ۱۳۶۰، ص۵۹-۶۰.

Scanned with CamScanner

می‌باشد. پس از آن چندین نوشته دیگر به چاپ رسید و تا این زمان نیز این روند ادامه دارد. با وجود اینکه در سی سال گذشته تعداد زیادی نوشته درباره اقلیم و معماری نگاشته شده اما تا اواسط دهه ۱۳۷۰ خورشیدی، کاربرد این علم در حد نوشته باقی ماند و تنها با احساس یک بحران اقتصادی در مصرف سوخت در ایران بحث بهینه‌سازی آن بطور جدی آغاز گردید. اما همانگونه که کمی جلوتر خواهیم دید هنوز هم در عرصه ساخت و ساز کاربرد عملی آن دیده نمی‌شود.

اقلیم و آب و هوا

واژه اقلیم ریشه‌ای یونانی داشته و معرب آن بصورت اقلیم درآمده است.[۷] در واژه‌نامه‌های فارسی به ناحیه‌ای از کره زمین که از حیث آب و هوا و اوضاع طبیعی از قطعات دیگر ممتاز باشد، کشور، مملکت و ولایت گفته می‌شود.[۸] آب و هوا[۹] حالت متوسط جوی زمین در یک مدت طولانی در محلی معین تعریف شده است.[۱۰] در برخی از مراجع اقلیم با آب و هوا یکی دانسته شده است.[۱۱]

در اینجا قصد نداریم وارد بحث ریشه‌های واژه‌شناسی اقلیم و آب و هوا شویم بلکه سعی داریم اشاره‌ای کوتاه به علم اقلیم‌شناسی و کاربرد جامعتر این واژه در پیش و پس از اسلام داشته باشیم.

یکی از قدیمی‌ترین تقسیمات اقلیمی در نزد ایرانیان پیش از اسلام دیده می شود. آنها معتقد بودند که جهان به هفت اقلیم تقسیم شده و در سرزمین مرکزی یا خونیرث یا کشور ایران، انسان زندگی می کرده است. این کشور در میان دیگر سرزمین‌ها جای داشت و شش سرزمین دیگر در گرداگرد آن جای می گرفتند.[۱۲]

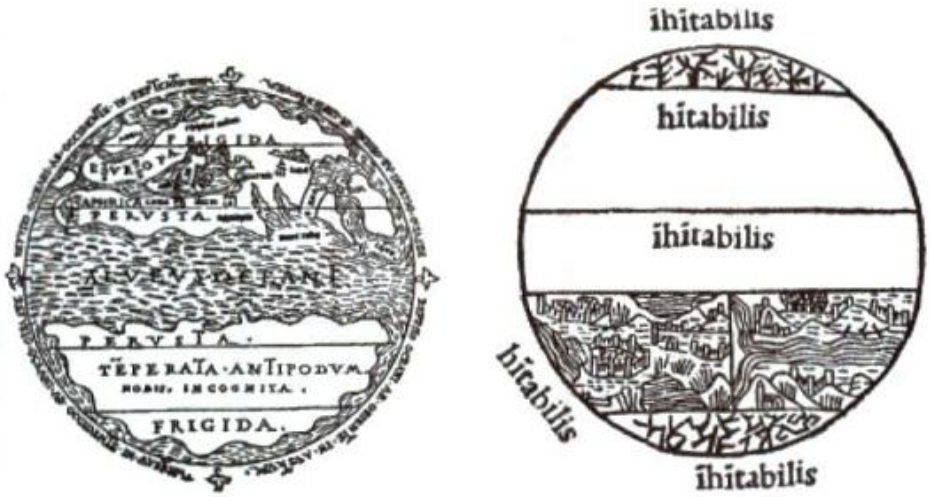
این تقسیم‌بندی در کار جغرافی دانان پس از اسلام ایران نیز دیده

۷. از Klima در یونانی آمده است.
۸. معین: ۱۳۸۲.

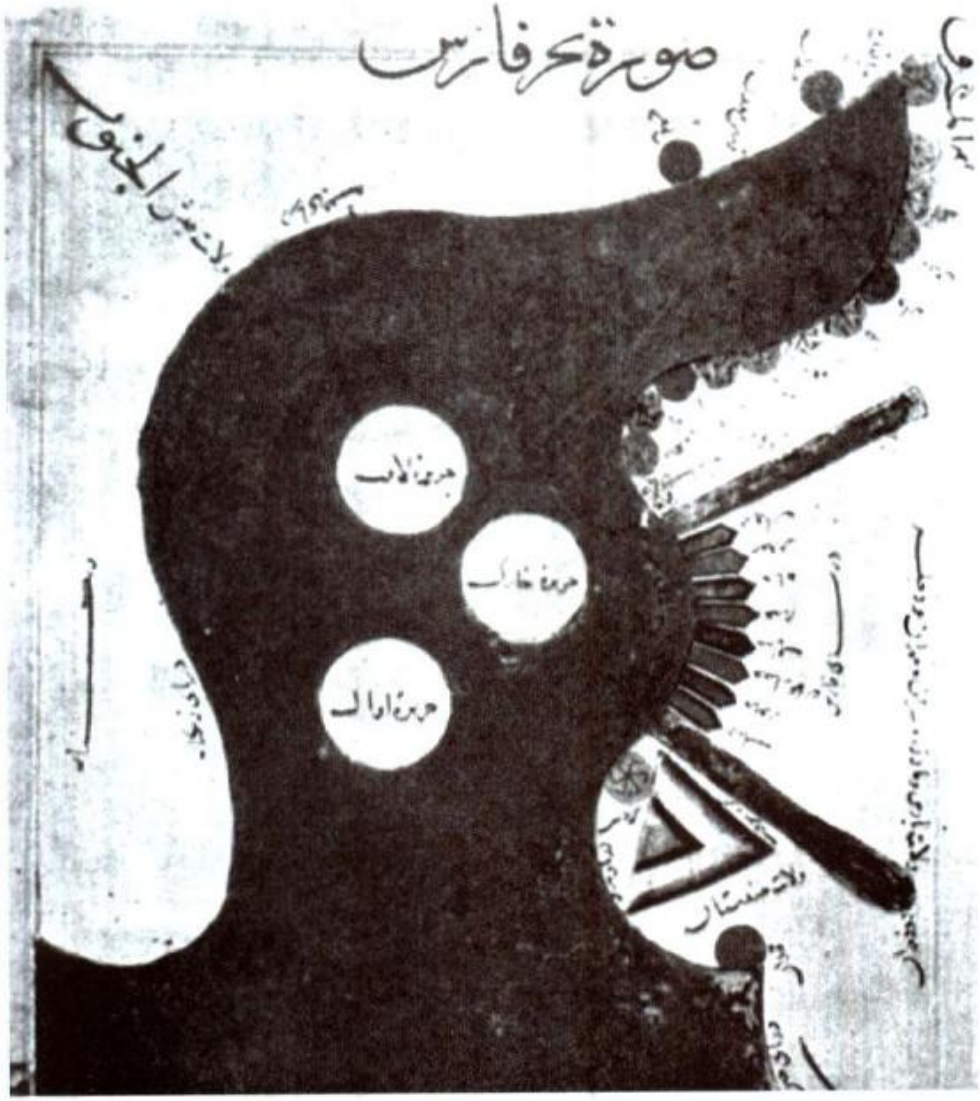
9. Climate.

۱۰. شایان: ۱۳۶۹، ص۷۱.
۱۱. همان، ص۷۱.
۱۲. بویس : ۱۳۸۱، ص۳۰.

Scanned with CamScanner



نگاره ۴-۱ : نقشه مکانهای مسکونی و غیرمسکونی کره خاکی به نقل از اروپائیان باستان. (Olgyay:1963).



نگاره ۵-۱: نقشه خلیج فارس از کتاب المسالک و الممالک اصطخری. در این نقشه چند جزیره در خلیج فارس دیده می‌شود. (اصطخری: ۱۳۶۸ ص ۱۰).

Scanned with CamScanner

نگاره ۶-۱: نقشه سرزمین پارس. در بالای نقشه دریای پارس دیده می‌شود. رودها به رنگ تیره‌تر نشان داده شده‌اند. از کتاب المسالک و الممالک اصطخری (اصطخری: ۱۳۶۸ ص ۱۰).

می‌شود. نکته قابل توجه در آثار جغرافی دانان دوران اسلامی تعریفی است که از اقلیم ارایه می‌شود که اقلیم را سرزمینی با مشخصات معین جغرافیایی، آب و هوایی، فرهنگی و اجتماعی آورده‌اند. اصطخری از جغرافی‌دانان قرن چهارم هجری در آغاز کتاب خود می‌نویسد: « اما بعد، چنین گوید خداوند سخن که مراد از تصنیف این کتاب آن است که اقلیم‌های روی زمین یاد کنیم آنچه دایره اسلام بدان محیط است. و قسمت این چنین ساختیم که هر موضعی معروف را اقلیمی نهادیم

Scanned with CamScanner

و هر چه به آن حدود پیوندد با آن یاد کنیم از شهرها و نواحی و کوهها و رودها و دریاها و بیابانها جمله در آن اقلیم گفته شود.»[۱۳]

آب و هوا و واژه اقلیم

در نوشتـــه‌های معاصر واژه اقلیم که در گذشته موارد یاد شده در یک سرزمین را در بر می‌گرفت به "آب و هـــوا" که تنها یکی از ویژگی‌های جغرافیایی یک سرزمین است تقلیل یافته است. ما نیز با توجه به رایج بودن آن در ادبیات معماری معاصر ایران واژه اقلیم را که همان معنای آب و هوا را داراست در این نوشته استفاده می‌کنیم.

۱-۱: فرایند روش اقلیمی

انتخاب نگرش اقلیمی که بر نحوه دیدن و اندیشیدن درباره معماری گذشته، حال و آینده تاثیر مشخصی می‌گذارد به معنی ورود به دنیایی از دانش‌های خاص و روشی خاص است. برای دستیابی به هدف مورد نظر باید فرایندی طی شود که در ادامه اشاره وار آن را مرور می‌نماییم. این فرایند را می‌توان به بخشهای زیر تقسیم نمود:

۱) انتخاب مکانی شخصی.

۲) شناسایی رابطه مکان مورد نظر و تقسیمات اقلیمی.

۳) بررسی اطلاعات آب و هوایی مکان مورد نظر.

۴) تحلیل اطلاعات بدست آمده.

۵) ارایه احکام معماری.[۱۴]

انتخاب مکان نخستین قدم در مسیر یک مطالعه اقلیمی است. هر دخل و تصرف در طبیعت (ساخت و سازهای انسانی) در مکانی با آب و هوای مشخص روی می‌دهد. مکانها را ما در اینجا آبادی‌ها و شهرها فرض می‌نماییم که دارای ویژگی‌های آب و هوایی می‌باشند. اگر آنها با دیگر مکان‌ها دارای مشترکات و یا شباهت‌هایی باشند در یک گروه آب و هوایی جای می‌گیرند. به عبارت دیگر شباهت در عناصر آب و هوایی در چند مکان، گونه‌شناسی اقلیمی را بوجود

۱۳. اصطخری : ۱۳۶۸، ص۳و۴.
۱۴. رازجویان: ۱۳۶۷، ص۵۷.

Scanned with CamScanner

می‌آورد که به آن تقسیمات اقلیمی گفته می‌شود. تعیین تقسیم بندی‌های اقلیمی بر عهده دانشمندان علم آب و هواشناسی و جغرافیا می‌باشد. یکی از رایج‌ترین تقسیم بندی‌ها متعلق به کوپن[۱۵] است که جهان را به چهار دسته آب و هوایی تقسیم می‌نماید. بر اساس تقسیم بندی کوپن ایران به چهار اقلیم معتدل و مرطوب، سرد، گرم و خشک و گرم و مرطوب تقسیم شده است.[۱۶] این گونه‌شناسی اقلیمی بعدها به شش و هشت دسته افزایش یافته و امکان تغییر در آن با مطالعات دقیق‌تر شرایط اقلیمی ایران وجود دارد. قرار گرفتن مکان‌های مختلف در هر کدام از اقلیم‌های یاد شده به معنای دستیابی به شرایط اقلیمی دقیق آن نیست. در بسیاری از موارد این نوع دسته‌بندی تنها می‌تواند شرایط کلی آن اقلیم را معین نماید و در برخی موارد حتی همخوانی با شرایط اقلیمی دسته یاد شده را نیز ندارد. برای نمونه، در پهنه‌بندی اقلیمی ایران آبادی‌ها و شهرهای کاشان، نطنز، اردستان، زواره و ابیانه در اقلیم گرم وخشک جای می‌گیرند. فاصله بین کاشان تا اردستان در حدود ۱۰۰ کیلومتر است و در شرق این مسیر بیابانها و بخشی از کویر و در غرب آن رشته کوه‌های مختلفی قرار دارند. هر کدام از آبادی‌های یاد شده دارای شرایط آب و هوایی خاص خود می‌باشند.

گونه‌شناسی اقلیمی

پهنه‌بندی اقلیمی ایران

کاشان در حاشیه بیابان‌های خشک قرار گرفته و آب و هوایی شبیه به یزد دارد. نطنز در دامنه کوه کرکس جای گرفته و آن را می‌توان یک باغ شهر نامید. ابیانه در دل کوه کرکس است و درخت‌زارها و دره‌های حاصل خیز با آب جاری چشمه‌ها، آن را کاملاً از آب و هوای کاشان متمایز می‌سازد. اردستان نیز یک باغ شهر بوده که متأسفانه در چند دهه اخیر تغییرات اساسی در بافت شهری آن روی داده است. در فاصله ۱۵ کیلومتری اردستان، زواره با آب و هوایی کاملاً بیابانی دیده می‌شود.

اگر بخواهیم اطلاعات عناصر[۱۷] یا عوامل[۱۸] آب و هوایی مانند دما، باد، رطوبت و تابش خورشید را صرفاً با توجه به تقسیمات اقلیمی

عناصر یا عوامل آب و هوایی

15. Koppen.

۱۶. کسمایی : ۱۳۶۳، ص ۱۶۰-۱۵۶.

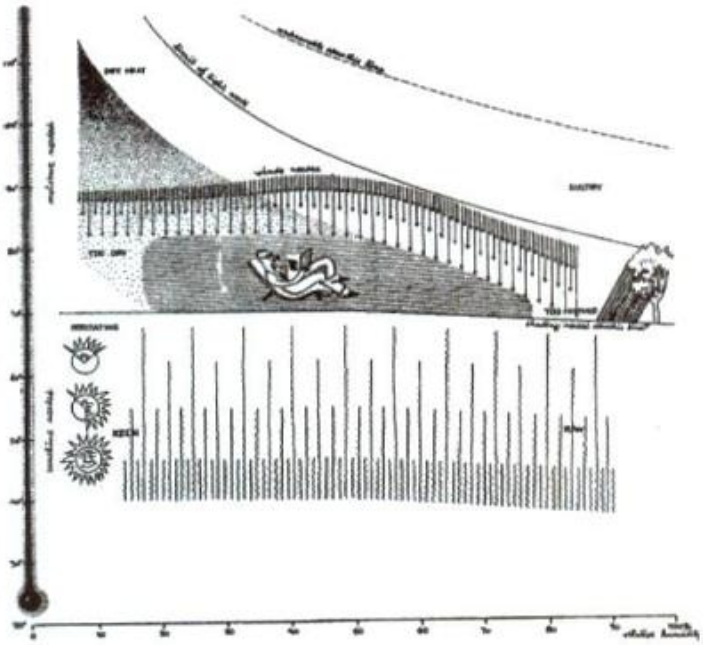
17. Elements.
18. Factors.

Scanned with CamScanner

آبادی‌های یاد شده که همه را در اقلیم گرم و خشک جای می‌دهد سنجش و تحلیل نماییم بدون شک نتایج بدست آمده از این فرایند حداقل برای دو آبادی ابیانه و نطنز غیر واقعی خواهد بود و درباره اردستان نیز تا حدی این مشکل وجود خواهد داشت. شاید آن اطلاعات تنها کاشان و زواره را که کاملاً شرایط آب و هوایی اقلیم گرم و خشک را دارا هستند پوشش دهد. با توجه به اینکه دستیابی به اطلاعات و تحلیل آنها معمولاً در شهرهای بزرگ و دور از مکان مورد مطالعه صورت می‌گیرد احتمال انحراف از واقعیت وجود دارد.

بندهای سوم و چهارم بررسی و تحلیل وضعیت آب و هوایی را می‌توان به سه مرحله تقسیم نمود:

- سنجش وضعیت گرمایی یک مکان به وسیله یکی از معیارهای راحتی.
- تهیه تقویم نیاز آب و هوایی.
- تحلیل تقویم نیاز آب و هوایی.[۱۹]



نگاره ۷-۱: نمودار زیست - اقلیمی. بر این نمودار منطقه آسایش در هر نقطه اقلیمی تعیین می‌شود. (Olgyay:1963)

۱۹. رازجویان: ۱۳۶۷، ص۱۰۸.

Scanned with CamScanner

ارایه احکام، آخرین بخش فرآیند روش اقلیمی است. تعیین احکام اجزای مختلف معماری را در بر می گیرد. دیوارها، پنجره ها، جهت‌گیری فضاها، سطوح و هر جزیی که به نوعی در آسایش اقلیمی دخالت داشته باشد مد نظر می‌باشد. خواندن و فهم احکام معماری گذشتگان و ارایه حکم برای حال و آینده بوسیله محقق اقلیم گرا انجام می گیرد. این احکام با توجه به شرایط اقلیمی معین می‌شوند. نمونه‌هایی از هر دو مورد یاد شده در زیر آمده است:

برای معماری مناطق گرم و خشک:

نوع مصالح: خشت و گل که دارای ظرفیت حرارتی می‌باشند.

پلان یا کارشیو ساختمانها : تا حد امکان متراکم و فشرده برای به حداقل رساندن تبادل حرارتی از طریق جداره‌های خارجی ساختمان.

بافت شهری: متراکم با فشردگی مجموعه.

نوع پوشش: تاق، گنبد از خشت خام یا گل.

رنگ سطوح: سفید به منظور تقلیل هر چه بیشتر حرارت ایجاد شده در دیوارها.

تعداد پنجره ها: حداقل ممکن. به منظور جلوگیری از نفوذ اشعه منعکس.

حیاط: مشجر با حوض آب. برای ایجاد رطوبت.

جهت استقرار ساختمان: جنوبی یا جنوب شرقی. این جهت از نظر کنترل و به حداقل رساندن نفوذ گرمایی ناشی از تابش آفتاب در بعدازظهر به داخل ساختمان مناسب‌ترین جهت است.[۲۰]

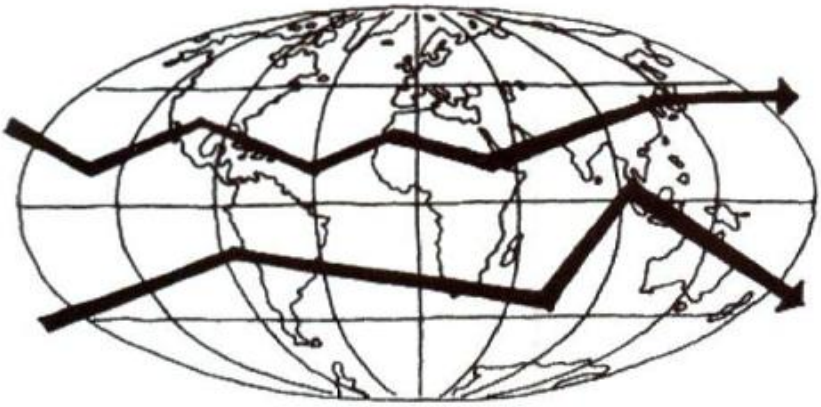
۲-۱: اقلیم گرایی، فضا، گونه و شکل

در بخشهای گوناگون این نوشته درباره سه موضوع مهم معماری: فضا، گونه و شکل مطالبی را به تفصیل خواهیم آورد. در اینجا از نگاه یک اقلیم گرا به سه موضوع یاد شده می‌نگریم. فضا از نگاه اقلیمی جایی

۲۰. کسمایی: ص۱۶۷-۱۶۵.

Scanned with CamScanner

است که باشنده می‌بایست در آن آرامش نسبی اقلیمی داشته باشد. بنابراین ظرف باشنده باید طوری طراحی گردد که او را به آسایش اقلیمی مورد نظر برساند. به سخنی دیگر فضای معماری به یک حجم مشخص تقلیل می یابد. این حجم با خصوصیات کالبدی یا فیزیکی آن سنجیده می شود و تابعی از عناصر و عوامل آب و هوایی دما، باد، رطوبت و تابش خورشید است. خصوصیات کالبدی آن مانند اندازه‌ها (طول، عرض، ارتفاع)، نسبت بین آنها، فشردگی و یا حجیم بودن، جهت‌گیری هندسی آن بوسیله سنجش و تحلیل عناصر آب و هوایی بدست می‌آیند. دیگر اجزای این حجم مانند دیوارها، بازشوها و پوشش نیز بدین‌گونه ارزیابی می‌شوند.



نگاره ۸-۱: ارتباط افقی تأثیر آب و هوایی در جهان.
این خطوط مشترکات اقلیمی سرزمینهای گوناگون را نشان می‌دهد.
(Olgyay:1963)

گونه یا تیپ در نگاه اقلیمی یک شیء است که ویژگی‌های مشترک معماری- اقلیمی گروهی از بناها را در یک اقلیم مشابه دارا باشد. بنابراین بودن در یک اقلیم مشابه و راه حل‌های معماری بکار رفته مشابه، دو عامل مهم درتعریف "گونه اقلیمی" می‌باشند. گونه‌شناسی اقلیمی، هم برای اجزای معماری مانند نوع مصالح و سازه ها قابل استفاده است و هم برای بناهایی با کارکرد خاص مانند خانه و مسجد و کلیسا و مدرسه. در هر دو مورد گونه‌شناسی، تحقیقات انجام شده زیادی وجود دارند. در اینجا به یک نمونه جهانی آن که در کتاب الگی آمده است اشاره می‌نماییم.

اساس این کار بر مبنای تأثیر زیاد محیط و اقلیم بر بناها استوار

Scanned with CamScanner

می‌باشد. از نگاه او مرزهای انسانی- سیاسی دخالت کمتری در این تأثیر گذاری دارند.[۲۱] با توجه به تقسیمات چندگانه اقلیمی جهان و ویژگی‌های اقلیمی هر مکان گونه شناسی از نوع آسمانه یا پوشش بناها را ارایه داده است. گونه‌های آسمانه در چهار نوع تخت، تاقی، با شیب کم و با شیب زیاد در یک نقشه از جهان ارایه شده است.

نگاره ۹-۱: دو نقشه از جهان. نقشه بالا چهاراقلیم گرم و مرطوب، گرم و خشک، معتدل و سرد را نشان می‌دهد. در نقشه زیر همان مکانها با در نظر گرفتن گونه شناسی پوششهای ساختمانی دیده می شوند. الگی برای اقلیمهای یاد شده چهار نوع پوشش تخت، تاقی، با شیب کم و با شیب زیاد را ارایه می‌دهد. (Olgyay:1963).

در این نقشه تقسیمات اقلیمی از جهان نشان داده شده است، ایران در منطقه‌ای با پوشش تاقی قرار داده شده است. اما با توجه به متنوع بودن معماری ایرانی، در بخشهای بزرگی از این سرزمین پوشش تخت و در شمال ایران پوشش شیبدار رایج است.

گونه شناسی اقلیمی بناهای یک اقلیم خاص مانند اقلیم گرم و خشک و گرم و مرطوب در ایران عرضه گردیده است.[۲۲] در اینجا

21. Olgyay: 1963, P. 6.

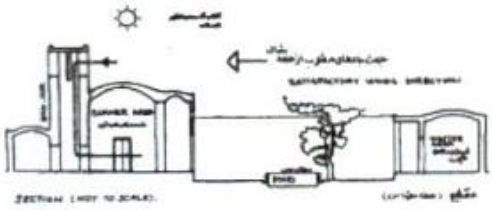
۲۲. توسلی: ۱۳۶۰ و ریوبی - رحیمیه: ۱۳۵۳.

Scanned with CamScanner

نیز با بررسی عناصر آب و هوایی در اقلیم گرم و خشک گونه‌شناسی خانه‌ها در آبادی‌های مختلف دیده می‌شود. برای نمونه خانه‌های شهر زواره (بر اساس نظر توسلی) در سه گونه چهارصفه، حوض‌خانه‌ای و سه قسمتی معرفی شده است. هر کدام از آنها دارای ویژگی‌های معماری‌ای است که پاسخگوی شرایط اقلیمی محل، می‌باشند.

شکل یا فرم

شکل یا فرم بنا در نگرش اقلیمی نیز مانند دو پدیده پیشین، تابعی از عناصر آب و هوایی هستند. شکل و خواص گوناگون آن (اندازه، تناسب و نسبت‌های آن)، رنگ و سطح هر کدام تحت تأثیر دما، تابش آفتاب، باد و رطوبت قرار می گیرند. شاید بیشترین تأثیر را تابش آفتاب و بارندگی برسطوح داشته باشد. بنابراین رابطه شکل و این عناصر آب و هوایی یکی از دغدغه‌های اقلیم گرایان است. به حداقل رساندن سطوح خارجی از معرض تابش مستقیم آفتاب در مناطق گرم و خشک، بکارگیـــری رنگ‌های روشن برای جذب کمتر دما، انتخاب بدنه‌های مسطح و یا منحنی و اندازه سطوح بخصوص بازشوها در منطقه مناسب با توجه به شرایط آب و هوایی، برخی ملاحظات



نگاره ۱۰-۱: زواره (در اقلیم گرم و خشک) سه گونه خانه برای این شهر معرفی شده است. خانه نوع سه قسمتی، چهار صفه و حوضخانه‌ای (توسلی: ۱۳۶۰).

Scanned with CamScanner

اقلیمی در رابطـــه با شکل بنا یا اجزای آن می‌باشد.

۳-۱: اقلیم و معماری ایرانی

راه حل‌های اقلیمی را می‌توان از ویژگی‌های بسیار مهم معماری ایرانی دانست. اگر معماری ایرانی بر روی چند پایه اصلی قرار گیرد، یکی از آنها اقلیم و پاسخ‌های معماری- اقلیمی است. در معماری این سرزمین چنان به موضوع اقلیم و آسایش محیطی توجه شده است که در کمتر جایی می‌توان نمونه آن را مشاهده کرد.

معماران ایرانی و اقلیم

ایرانیان در طول تاریخ چند هزار ساله معماری این سرزمین سعی نمودند تا با تدابیر گوناگون، در کنار طبیعت پیرامون خود محیطی را بوجود آوردند که باشنده در هر فصل و در هر ساعت از روز بتواند آسایش نسبی را با توجه به زمان بهره‌گیری از فضای مورد نظر داشته باشد. او در مکانی، که در تابستان گرمای طاقت فرسایی داشته است و در زمستان سرد با بهره‌گیری از نکات مثبت طبیعت همان محل، آسایش خانواده‌ها را فراهم می‌ساخته است. اگر در بالای سطح زمین دمای زیاد و تابش خورشید به او مجال زندگی را نداده است به زیر زمین روی آورده و با کندن زمین و در ارتفاعی پنج یا شش متری فضایی خنک را بوجود آورده است. او بدون هیچ وسیله مکانیکی که به محیط خود و دیگران لطمه زیست محیطی وارد نماید، تابستان گرم را در زیر زمین به بهاری خنک تبدیل می‌نماید. اختلافات دمای زیر زمین با حیاط و فضاهای دور آن گاهی تا ۲۰ درجه می‌رسد و این به معنی آب و هوایی بهاری در تابستان گرم است.

از تابش خورشید در زمستان با قرار دادن اتاقـــهای زمستانی در جبهه شمالی بهره گرفته است و اتاق کوچک با بازشوهای کم برای شبهای زمستان بوده است. در سوی مقابل آن تالار بزرگ و دیگر فضاهای تابستانی پشت به آفتاب جای می‌گرفتند. اما آنچه که در این میان بسیار مهم بوده است هم سویی دو عامل مهم (اقلیمی و فرهنگی) در طراحی بناها بوده است. معماران ایرانی به این نکته دست

Scanned with CamScanner

یافته بودند که فضاهای پشت به آفتاب و رو به آفتاب باید در دو سوی محـور اصلی بنا قرار گیرند. همزمان سعی نمودند این محور اصلی را با سوی قبله هماهنگ کنند. اگرچه سوی جغرافیایی محور قبله در ایران تا حد زیادی با جهت گیری اقلیمی فضاها مناسبت داشته است اما این نگاه دو سویه به معنی چند جنبه نگری معماران ایرانی می باشد. محور اصلی هندسی بنا محوری است که باشندگان را به "خانه خدایشان" پیوند می‌داده است. این چند جنبه نگری همانگونه که در بخشی جدا خواهیم آورد از ویژگی‌های مهم معماری ایرانی بوده است.

۴-۱: اقلیم گرایی در معرض نقد

نخستین انتقادها به مطلـق گـرایی اقلیمی، کمی پس از انتشـار کتـاب طراحی اقلیمی الگی توسط راپاپورت صورت گرفت. کتاب راپاپورت "فرهنگ و شکل خانه" نام دارد. همان‌گونه که ازعنوان آن می توان دریافت "فرهنگ" به نوعی در برابر"اقلیم" الگی قرار داده شده است. وجوه مختلف اندیشه راپاپورت در بخش نگرش فرهنگی-اجتماعی بیان می‌شود. آنچه در اینجا اهمیت دارد جای گرفتن موضوع اقلیم به عنوان موضوعی درجه دو در شکل‌دهی فرم یا شکل خانه است. راپاپورت برای ارایه بحث خود پاسخ به یک سؤال را ضروری می‌بیند: اگر اقلیم را عامل درجه یک در شکل یک خانه بدانیم پس چرا در یک مکان خاص با اقلیمی مشابه، انواع شکل خانه وجود دارد؟

مثالهای متعددی در این باره می تـوان ارایه داد. اگر بخواهیم این مثالها را با نمونه‌های ایرانی منطبق نماییم در هر شهر کوچک و بزرگ و در اقلیم‌های مشابه می‌توان نمونه‌هایی آورد. برای نمونه در شهر زواره که در ۱۵ کیلومتری شرق شهر اردستان جای گرفته است بر اسـاس مطالعـات میـدانی نگارنـده، چهارگونه مهم خـانه را می تـوان معرفـی نمود: خانه‌های چهارصفه، خانه‌هـای حوض‌خانه‌ای، خـانه سه قسمتی و خانه‌های ایوان‌دار. افزون بر اینها نمونه‌هـای ترکیبی نیز وجود دارد که ترکیبی از خانه چهارصفه و

Scanned with CamScanner

حوضخانه‌ای در کنار هم طراحی شده و هر کدام بخشی از یک خانه بزرگ را می‌سازند.

نمونه‌های ایرانی

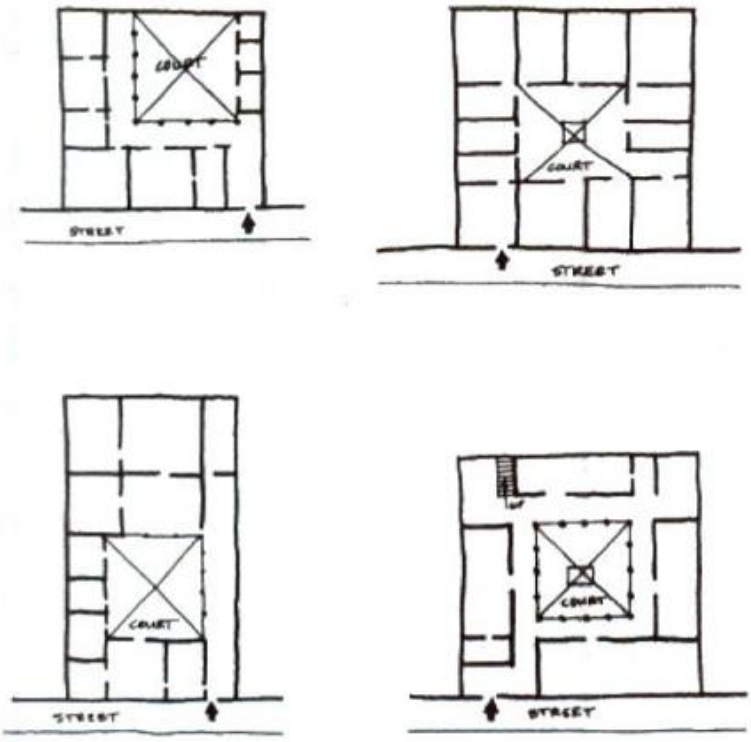
هر کدام از گونه‌های خانه‌های زواره‌ای شکل خاص خود را داراست. خانه چهارصفه نوع رایج تر خانه های زواره ای است. فضاهای این خانه در برگیرنده چهارصفه (یا ایوان) است که بر روی دو محور عمود بر هم جای می گیرند. در چهارگوشه هر کدام از اضلاع نقشه چهارگوش خانه، چهار اتاق طراحی شده اند. هر صفه و اتاق برای فصلی معین است و در مکان تلاقی دو محور عمودی صفه ها، میان خانه که فضایی سرپوشیده است جای دارد. بدین نحو ساکنین خانه های چهارصفه به جز در اوایل فصل بهار و احتمالاً شب‌های تابستان و هنگام بهره‌گیری از آفتاب ظهر زمستان، در فضایی کاملاً بسته قرار می گیرند. در اینجا چهارصفه کارکرد حیاط را دارد با این تفاوت که فضایی سرپوشیده و تاقدار است. در خانه چهارصفه حرکت‌های فصلی در داخل چند فضای سرپوشیده صورت می‌گیرد و حیاط نقش کمتری در حرکت‌های فصلی دارد.

زواره و چهارگونه خانه

در مقابل خانه چهارصفه که طرحی متراکم دارد، خانه حوضخانه‌ای قرار می گیرد. این خانه دارای یک حیاط مرکزی است و در سوی شمالی و جنوبی (قبله) بخشهای زمستانی و تابستانی جای می‌گیرند. این نوع خانه چیزی شبیه به خانه های ساده یزدی است. درسوی شمال آن اتاق شکم دریده زمستانی جای می گرفته که با باز نمودن ارسی‌های آن می‌توانستند از تابش آفتاب زمستانی بهره‌مند شوند.

در سوی قبله آن فضای تالار بزرگ مرکزی و اتاق‌های کوچک کنار آن و زیرزمین جای می‌گرفتند. در این حالت حرکتهای فصلی به کمک حیاط از شمال به جنوب و برعکس انجام می‌شد. حرکت‌های عمودی نیز در فصل تابستان به زیر زمین و یا بام در ظهرهای گرم و شبها صورت می‌گرفت. اگر اقلیم گرم و خشک به عنوان اصلی‌ترین عامل تاثیر گذار بر شکل این خانه‌ها تصور شود پس نتیجه یا محصول فرایند اقلیمی می‌بایست به یک شکل خانه می‌رسید اما در اینجا می‌بینیم که تنها با مقایسه دو خانه زوارهای چنین چیزی روی نداده است.

Scanned with CamScanner



نگـــاره۱۱-۱: چهار نوع خانه حیاط دار در چهار نقطـــه از جهان. بالا از راست به چپ: مصـر باستان، ونـــزوئلا. پائین: مراکـــش، مصـــر. راپاپورت معتقـد است که اگر هر اقلیـم برای خود گونه خـاص خانه را اجبار می نماید چگونه می تـوان یک نوع خانـه با حیـاط مرکزی را در اقلیمهـا و سرزمینهـــای گوناگـون داشت.
(RapoportAmos: 1969)

نمونه جالب دیگر را می توان در منطقـــه با وسعت کم گیلان مشاهده نمود. این استان سرسبز ایران دارای معماری بسیار متنوع و زیبای روستایی و شهری بوده است. متأسفانه در چند دهه اخیر آسیب های شدیدی به معماری روستایی این پهنه سرسبز جنگلی ایران که نمونه‌های آن در جاهای دیگر این سرزمین یافت نمی‌شود وارد آمده است. تا دو دهه پیش در حاشیه مسیرها می‌توانستیم خانه‌های روستایی گالی پوش گیلانی را مشاهده کنیم اما اکنون باید به عمق شالیزارها و جنگل‌ها وارد شد تا شاید بتوان نمونهای بومی از خانه‌های گیلانی را یافت. و یا اینکه خانه‌ها جمع آوری شده را در موزه‌ای در نزدیکی شهر رشت ببینیم. در تقسیمات اقلیمی ایران، استان گیلان در اقلیم معتدل و مرطوب قرار داده شده است هر چند که برخی از نقاط آن را باید در اقلیم سرد و کوهستانی قرار داد. این مکانهـا مورد توجه مردم دشت نشین در تابستان‌ها بوده و کوچ‌های فصلی تابستانی به سوی این مکانها صورت می گرفته است.

Scanned with CamScanner

خانه گیلانی

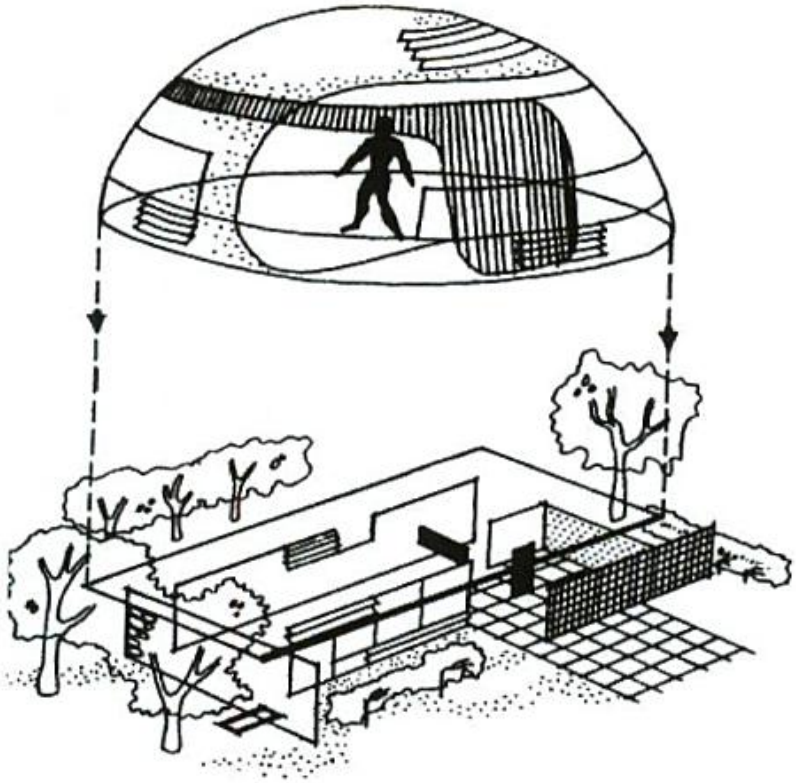
از میان چندین مکان مهم با ویژگی‌های معماری خانه خاص خود می‌توان محور شرقی و غربی لاهیجان تا فومن را انتخاب و به اختصار درباره گوناگونی شکل خانه‌ها علیرغم تشابه اقلیمی مطالبی را آورد.

بنا بر نگرش اقلیمی می بایست فرمول زیر را در این منطقه و مکانهای مشابه داشت:

اقلیم الف = معماری الف

اقلیم ب = معماری ب

به سخنی دیگر در اقلیم الف معماری ب نمی‌تواند جای بگیرد در صورتی که با توجه به آنچه درباره زواره توضیح داده شد و آنچه که در اینجا می‌آید در اقلیم الف (یا معتدل و مرطوب گیلان) خانه‌های ب + ج نیز وجود دارند.



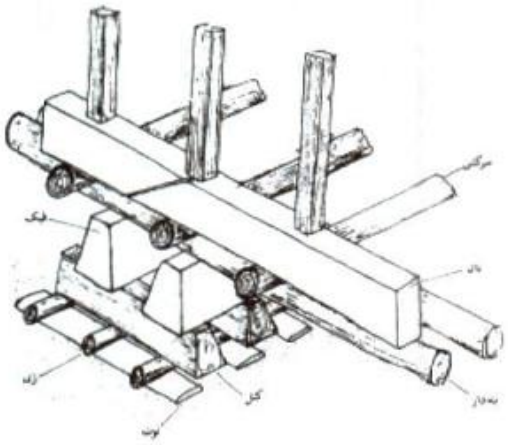
نگـــاره ۱۲-۱: طرح فرضی از یک سرپناه مناسب آسایش انسان. یک خانه باید عناصر محیطی را تصفیه، جذب و دفع نماید تا بتواند آن را برای آسایش ساکنینش فراهم آورد. سه عمل تصفیه، جذب و دفع در نیم کره بالا با بافت متفاوت نشان داده شده است و در زیر نمونه واقعی آن آمده است. (Olgyay:1963).

Scanned with CamScanner

معماری روستایی گیلان

در کنار محور شرقی- غربی شهرهای بزرگ لاهیجـــان، رشـــت و فـــومن جای می گیرند. در غربی ترین سوی محور و در منطقه‌ای کوهستانی شهرک ماسوله واقع شده است. از شاخصه های مهم معماری روستایی منطقه لاهیجان خانه‌های "شِکیلی" بودند. شِکیل مجموعه ای از قطعات چوبی ضخیم است که به صورت افقی روی هم قرار می گیرند و کف خانه بر روی آن با فاصله بین یک تا دو متر بالاتر از سطح زمین ساخته می شود. با چیدن این قطعات چوبی روی هم، در زیر کف اتاق‌ها و ایوان فضایی خالی شکل می گرفت. این عناصر مانع نفوذ رطوبت و جریان‌های آب سطحی ناشی از بارانهای سیل آسا می‌شد. اتاق‌ها و ایوان و تالار در یک یا دو طبقه بر روی این عناصر چوبی قرار می گرفتند. سقف‌های گالی‌پوش خانه ها دارای شیب زیاد بودند. این شیب در جایی که در معرض بادهای تند قرار می‌گرفت بیشتر بود و تا نزدیک سطح زمین ادامه می یافت.

ستونهای چوبی پیرامون اتاق‌ها و ایوان یک یا دو طبقه، ویژگی دهنده نمای بیرونی این خانه ها بودند. در پشت این ستون‌ها که لبه های بیرونی خانه را تعریف می نمودند ایوان، اتاق زمستانی (در طبقه اول) و اتاقهای تابستانی و تِلار یا تالار در طبقه دوم جای می گرفتند. خانه‌ای کنده شده از سطح زمین با شِکیل‌ها، ستون‌های چوبی پیرامون اتاقها و سقف شیبدار گالی پوش شکل نهایی خانه‌های روستایی منطقه لاهیجان را معین می‌نمود.



نگـــــاره ۱۳-۱: شکیل: عناصر چـــوبی که در زیر خانه های روستایی دشت لاهیجـــان قرار می گیرد. این عناصر در چند لایه می باشند و اتاق‌ها را به انـــدازه یک تا دو متر از سطح زمین مرطوب فاصله می دهد. چنین چیـــزی در مناطق دیگر گیـــلان مشاهده شده است.

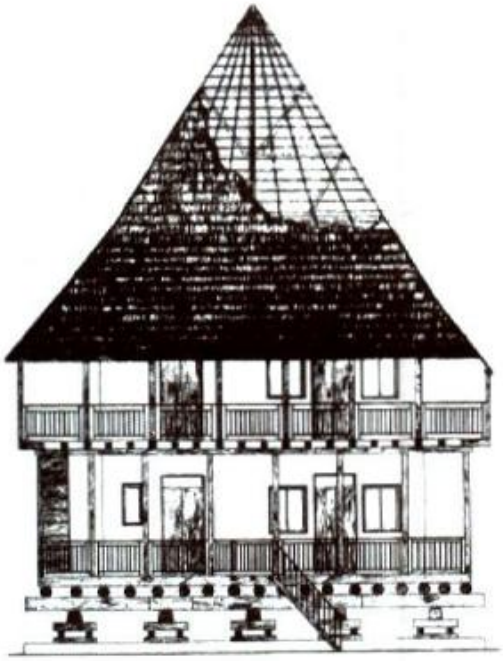
Scanned with CamScanner

منطقه فومنات

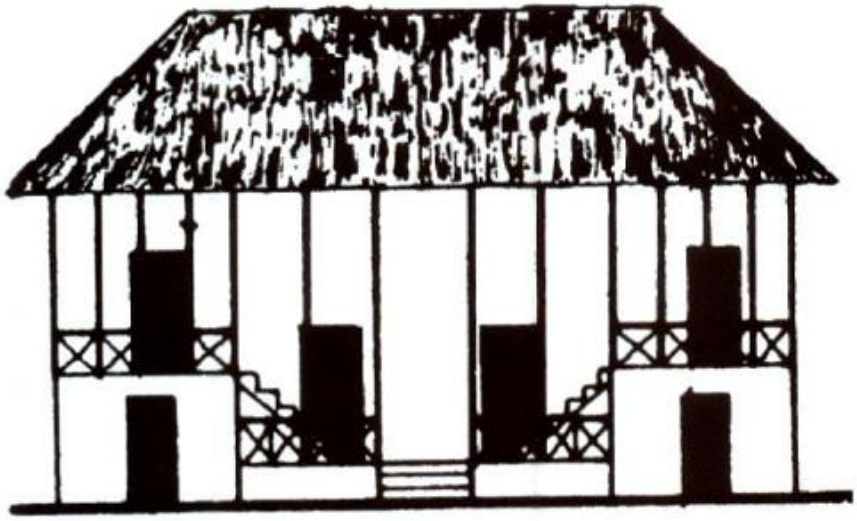
با حرکت به سوی فومنـــات در غرب گیلان که زمانی مرکز سیاسی-فرهنگی غرب استان بود، شکلهای دیگری از خانه‌ها را می‌توان مشاهده نمود. در اینجا از عناصر چوبی "شِکیل" خبری نیست. خانه‌ها با ارتفاع کمی از سطح زمین ساخته می‌شوند و در زیر آن عناصر عمودی چوبی به نام "سکت" جـای گیرد. روی سکتها را با گـل می‌پوشاننـد. بر روی این کرسی سازی نه چندان مرتفع، ایوان، اتاقهـا، تِلار، انباری و اتاق تابستانی جای می گیرد. قسمت‌های مختلف این خانه ها نسبت به سطح یا خط زمین دو ارتفاع متفاوت دارند. یک بخش از خانه در سوی چپ یا راست (نسبت به دید مخاطب) یک طبقه، و بخش دیگر دو طبقه می‌باشد. در بخش یک طبقه که بلندای آن به اندازه بخش دو طبقه است اتاق و ایوان جای می‌گیرند. این بخش برای زمستانها و اوایل بهار کاربرد دارد. در بخش دو طبقه خانه، انبارها و آشیانه حیوانات در زیر و اتـــاق تابستانی و تلار بر روی آن جای می گیرند. این فضاها بوسیله یک پلکان چوبی که در ایوان است قابل دسترسی می باشند. طبقه بالای آن دارای ویژگی‌های جالبی است که در خانه های روستایی لاهیجان دیده نشده است. اتاق تابستانی و یا بالاخانه در عقب قرار گرفته و در جلوی آن تـلار و در جلوی تالار دو ردیف ستون موازی هم به نام "غلامگردش" جای گرفته اند. غلامگردش به شکل راهرویی است که لبه های آن را ستونهای چوبی تعیین می‌نمایند و احتمالاً همان‌گونه که از نام آن بر می آید فضایی تعریف شده برای عبور است بدون اینکه به فضای تلار در هنگام استفاده لطمه‌ای وارد نماید. همه اینها رو به فضای باز حیاط یا "خانه محوطه" دارند.

چنانچه دیده می‌شود در دو مکان در یک اقلیم خاص تشابه در شکل خانه‌ها دیده نمی‌شود. اگر محور غربی به سوی منطقه ماسوله رودخان و ماسوله امتداد یابد و خانه های این مکانها را نیز با آنچه دیدیم مقایسه نماییم گوناگونی خانه‌ها بیشتر شده و نظریه اقلیم مشابه به مثابه شکل مشابه خانه زیر سوال می رود.

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۴،۱۵-۱: دو نما از دو خانه در دو مکان مختلف گیلان. در بالا یک خانه در دشت لاهیجان نشان داده شده است. شیب تند پوشش، ارتفاع بلند، ستونهای چوبی در حاشیه و کاربرد لی و گالی در پوشش از ویژگیهای آن می‌باشد.
در پایین یک خانه در منطقه غرب گیلان دیده می شود. خانه از سطح زمین ارتفاع کمی دارد. از عناصری به نام سَکَت برای کرسی آن استفاده شده و سوی چپ و راست خانه دو طبقه و فضای میانی یک طبقه می‌باشد. در یک منطقه اقلیمی معتدل و مرطوب می توان گوناگونی خانه ها را مشاهده نمود. (معماریان: ۱۳۷۱)



کاربردی نشدن تجربیات نظری در ایران

حدود سی سال است که محققین معماری به طرح مباحث اقلیم و معماری پرداخته‌اند. همانگونه که ذکر شد چند سال پس از انتشار کتاب طراحی اقلیمی اُلگی، کتاب معماری اقلیم گرم و خشک در ایران به چاپ رسید. از آن زمان تاکنون دهها کتاب و مقاله درباره این موضوع انتشار یافته است. در طی این مدت هزاران بنای فاقد

Scanned with CamScanner

جنبه‌های اقلیمی در ایران ساخته شده است. شاید بتوان گفت بیشتر خانه ها این گونه‌اند. از هنگام کنار گذاردن معماری سنتی ایرانی و ورود برخی مظاهر معماری غربی به ایران، آنچه ساخته شده پاسخگوی اقلیم، فرهنگ و شرایط زلزله خیز ایران نبوده است. آنچه که در ایران پیش از دوره پهلوی اول ساخته می‌شد براساس تجربیات چندین قرنه و سازگار با شرایط اقلیمی ایران بود. اما آنچه پس از آن ساخته شد ساختمان‌هایی بود که در تابستانها به کوره‌هایی گرم و در زمستان‌ها به سردخانه تبدیل می‌شود. با توجه به کشف نفت و دیگر فرآورده‌های آن و واردات وسایل مکانیکی خنک کننده این مشکل بنظر حل شده می‌آمد، اما بحرانهای دیگری چون آلودگی هوا و مصرف بالای مواد سوختی تا حدی جوامع دیگر را به سوی صرفه جویی سوق داده است. در ایران نیز چند سالی است که به این موضوع توجه شده است اما هنوز به یک فرهنگ عمومی تبدیل نشده است.

بنظر می‌رسد تا زمانی که وفور فرآورده‌های نفتی ارزان در ایران وجود دارد، شرایط به همین صورت ادامه خواهد یافت. هنوز هم در اوایل هزاره سوم میلادی و اواخر قرن چهاردهم هجری شمسی بناها بدون در نظر گرفتن شرایط اقلیمی ساخته می‌شوند.

یکی از دلایل این ضعف، نبودِ یک مدیریت هماهنگ بر آموزش و اجرا و ضمانت اجرایی با وجود قوانین مشخص برای اجبار نمودن سازندگان به ساخت و ساز با توجه به شرایط اقلیمی می باشد. اگرچه سازمانهای متولی این امر اقدام به تنظیم آیین نامه‌هایی تحت عنوان راهنمای مبحث نوزدهم مقررات ملی ساختمان "صرفه جویی در مصرف انرژی" [۲۳] را به چاپ رسانده‌اند اما متأسفانه این مقررات نیز بدلیل عدم الزام قانونی تنها در قفسه کتـــاب کتابخانه ها جای می‌گیرد. کشورهای زیادی در دنیا توانسته‌اند با الزام قانونی سازندگان ساختمانها، میلیاردها دلار صرفه جویی در مصرف انرژی داشته باشند. برخی از این کشورها تا حدود صد سال پیش به شرایط معماری-اقلیمی خود آنگونه که ایرانیان توجه داشتند، آشنایی نداشتند اما

۲۳. وزارت مسکن و شهرسازی، صرفه جویی در مصرف انرژی: ۱۳۷۸.

Scanned with CamScanner

اکنون آنها دارای ساخت و ساز دقیق براساس معیارهای اقلیمی خاص محل خود می‌باشند.

بحرانهای اقتصادی در رابطه با مصرف غیراستاندارد انرژی در ایران باعث شد که از دهه هفتاد هجری شمسی سازمان خاصی مسئولیت این موضوع را به عهده گیرد اما به نظر هنوز در عرصه ساخت و سازهای مرتبط با مسکن که بیشترین تعداد بنا از نظر ساخت و ساز در ایران را داراست، کمترین توجه به شرایط اقلیمی ایران دیده می‌شود. همچنین با گسترش تخریب محیطهای طبیعی بخصوص جنگل‌ها و مراتع و تأثیر آن بر آب و هوا و محیط زیست شهرها و آبادی‌ها، ایران در آینده‌ای نه چندان دور شاهد بحرانهای بزرگ زیست محیطی خواهد بود.

در دو دهه اخیر موضوع معماری پایدار جای معماری اقلیمی را گرفت هر چند در بطن آن توجه به اقلیم قرار دارد. متخصصین این موضوع اقلیم را در پیوند با دیگر عوامل مانند فرهنگ و اجتماع می‌بینند. اکنون آلودگی بیش از اندازه زمین و جو آن نگرانی اصلی متخصصین است و راه حل آن را در بازگشت به زمانی می‌دانند که انسان معاصر از سوختهای فسیلی استفاده نمی‌کرده است.

در عین حال نیاز به نگرشی خاص به طبیعت آنگونه که دکتر سید حسین نصر مطرح نموده است به شدت در جامعه ایرانی وجود دارد و آن احیاء معرفت متافیزیکی طبیعت است.[۲۴] معرفتی که هر چند از آن می‌گوییم اما متضاد با آن عمل می‌کنیم و آیات الهی مانند آب و درختان را که یکی منشاء زندگی و دیگری نمادی از زندگی است را با دستان خود نابود می‌کنیم.

کوچک نمودن معماری تا حد یک آسایشگاه اقلیمی

نگرش اقلیمی، یک بنا را مشابه یک شیء مکانیکی برای آسایش اقلیمی باشنده می‌بیند. کمّی گرایی که در علوم دیگر مانند

۲۴. سید حسین نصر: ۱۳۷۹، ص۳.

Scanned with CamScanner

زیست‌شناسی، فیزیک و مکانیک حرف نخست را می‌زند به عرصه معماری نیز وارد شده است که محاسن و معایبی نیز در برداشته است. از جمله محاسن آن بهینه سازی وضع موجود بر مبنای محاسبات کمّی برای ایجاد آسایش محیطی مناسب برای باشندگان است. در این راستا بهینه‌سازی مصرف انرژی و راه حلهای گوناگون آن مد نظر می‌باشد.

برای دستیابی به اهداف گوناگون نگرش اقلیمی، باید بنا را در حد یک شیء یا جسم در طبیعت تصور نمود که قرار است باشندگانی در آن جای گیرند. دستیابی به آسایش اقلیمی این باشندگان، در این شیء هدف اصلی یک طراح اقلیم گرا می باشد. سؤال مهم در اینجا این خواهد بود که آیا می توان یک بنا را که در اینجا یک جسم است جدای از دیگر عواملی که در شکل آن تأثیر می گذارند ملاحظه نمود. به سخنی دیگر همانگونه که در نوشته‌های محققین اقلیم گرا نیز آمده است اگر ما در یک روند مطالعه اقلیمی به یک شکل خاص از بنا دست یابیم، آیا روند دستیابی به شکل نهایی در اینجا پایان می یابد؟ اگر عوامل فرهنگی و اجتماعی موجب دستیابی به شکلی متفاوت باشند کدامین شکل را باید انتخاب نمود؟ شکلی که بوسیله یک فرایند اقلیمی بدست آمده است؟ و یا آنچه بوسیله یک فرایند فرهنگی- اجتماعی؟

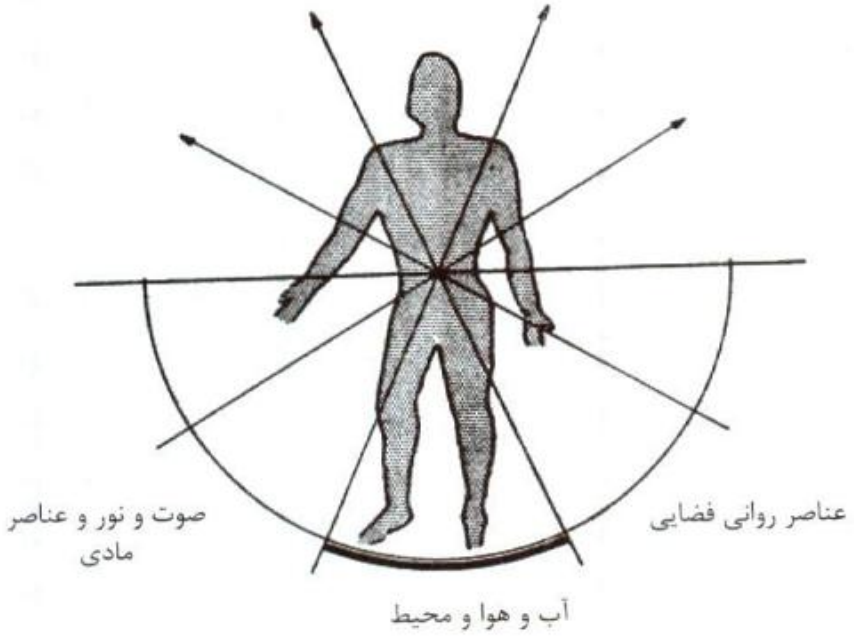
آسایش اقلیمی

در معماری چند هزار ساله ایرانی، مجموعه‌ای از عوامل گوناگون که اقلیم یکی از آنها بوده است دست در دست هم داده و شکل نهایی بنا را ساخته‌اند. باشنده حضور در یک فضای آسایش دهنده را حس می‌کند و همزمان در درون آن فضا پیام‌های بسیاری را دریافت می‌کند. نمونه آن را در مساجد، مدارس، خانه‌ها، بازار ایرانی و... می‌توان دید. هنگام حضور در یک مسجد ایرانی، برای نمونه مسجد جامع اصفهان، با توجه به هر فصل، فضای خاص آن طراحی شده است. گنبدخانه و ایوان و شبستان‌های بزرگ آن در سوی قبله درست همان‌جایی که بخش تابستانی مسجد را در بر می‌گیرد جای گرفته‌اند. فضای زمستانی آن شبستانی با آسمانه ای کوتاهتر در سوی غربی قرار

Scanned with CamScanner

دارد و هر کدام از ایوان‌ها نیز برای فصلی خاص قابل استفاده می باشند. در هر گوشه این مسجد می‌توان توجه به شرایط اقلیمی را مشاهده کرد اما شرایط اقلیمی مناسب و ایجاد آسایش اقلیمی برای باشنده، تنها یکی از ابزارهای معمار برای هدف یا اهداف خاصش بوده است. می‌توان گفت هدف اصلی او ایجاد محیطی معنوی بوده که مؤمنین را هر چه بیشتر به خالق آنها در این مکان خاص نزدیک بنماید. بنابراین فضاها و سطوح مختلف هر کدام ابزاری برای دستیابی به این هدف هستند. در اینجاست که معمار بوسیله آراستن سطوح با نوشته‌های قرآنی، نقوش هندسی و مقرنس‌ها که نمادی از طبقات آسمانی می‌باشند به نشان دادن وحدانیت الهی اقدام می‌نماید. در اینجا هر اندام معماری در یک نظام کلی طراحی وظیفه نمادین خاص خود را دارا می باشد.

انسان بوجود آورنده معماری است. با نگرش اقلیمی مطلق، انسان در حد یک موجود خاکی نیازمند آسایش آب و هوایی تقلیل



نیازهای مادی و فیزیولوژیک انسان و عکس‌العملهای آن

نگاره ۱۶-۱: در اینجا انسان کانون مرکزی معماری در نظر گرفته شده است. در بالای خط افقی عکس‌العملهای مادی و روانی انسان و در زیر خط اجزای آن آمده اند. اجزای آن عبارتند از : (برای عکس العمل) فیزیکی: نور و صوت. (برای عکس‌العمل محیطی): آب و هوایی. (برای عکس‌العمل) روانی: عناصر آن.(Olgyay:1963)

Scanned with CamScanner

می یابد. همانگونه که آمد توجه به شرایط اقلیمی یکی از پایه های مهم معماری ایرانی می‌باشد اما همه چیز به آن ختم نمی‌شود. انسان با تمامی نیازهایش که یکی از آنها نیاز مادی اوست در طراحی و خواندن گذشته‌اش می‌باید مورد توجه قرار گیرد. و این چیزی است که در نگرش اقلیمی نادیده گرفته می‌شود.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

بخش دوم
نگرش شکلی

Scanned with CamScanner

بخش دوم
نگرش شکلی

«معماری هنر ترکیب و اجرای ساختمان‌های عمومی و خصوصی است»

دوران ۱۸۰۲ - ۱۸۰۵ میلادی

پس از نگرش اقلیمی که بر مبنای علوم تجربه گرا ساختمان را شی ای کالبدی متاثر از محیط طبیعی خود می داند، به یکی دیگر از شاخه های زاده شده در علوم تجربی یعنی نگرش شکلی می پردازیم. پیش از ورود به پیشینه بحث شکل گرایی در معماری به اختصار به معنای واژه شکل و فرم اشاره ای داریم.

در فرهنگ معین شکل به معنای چهره، صورت، روی، سیما، پیکر، کالبد، رسم و طریقه، مانند، شبه، مثل و نگاره آمده است. فرم «ترکیب عناصری که مجموعه‌ای واحد را بوجود آورده‌اند، روش و سبکی که بین این عناصر هماهنگی برقرار کرده و به طور خلاصه عاملی که شخصیتی ممتاز به مجموعه واحد بخشیده» معنی شده است.[1] اگر چه در فرهنگ معین دو واژه شکل و فرم در دو جای متفاوت و با

۱. فرهنگ معین: ۱۳۸۲ ص ۶۲۳ و ۷۲۶.

Scanned with CamScanner

روشی گوناگون تعریف شده‌اند اما در ترجمه واژه فرم از انگلیسی به فارسی آن را معادل شکل، ریخت، ترکیب، وجه و... آورده‌اند.[۲]

با تمرکز بر معنای فرم معماری، دانشنامه معماری و شهرسازی آن را یک کمیت دو بعدی و یا سه بعدی،[۳] با ساختاری عینی تعریف نموده و این به مفهوم گسترش ابعاد و جهات آن در فضاست که بوسیله اجزایش روی می‌دهد.

تعریف شکل یا فرم

همچنین فرم، جنبه سه بعدی اجسام نیز تعریف شده است که از زوایای مختلف قابل دیدن باشد.[۴] این تعریف از فرم که در حوزه هنرهای بصری جای می‌گیرد با توجه به روند خلق یک اثر بصری ارایه شده است. هنرمند هنرهای بصری از ابزار خاصی بهره می‌گیرد. این ابزار، عناصر و نیروهای بصری به وسایل اثرگذار مانند قلم، مداد و رنگ و وسایل اثرپذیر مانند کاغذ، شیشه و مقوا تقسیم می‌شوند. هنرمند با بکارگیری نقطه، خط، سطح، حجم، شکل، رنگ، بافت، نور، ریتم، حرکت، فضا و زمان به شکل دهی اثر خود می‌پردازد.[۵]

قالب و محتوی

در تاریخ هنر، یک اثر هنری دارای دو وجه قالب (یا صورت یا شکل) و محتوی می باشد. معانی گوناگون می‌تواند در قالب‌های مختلف مانند پیکر، تصویر، بنا و نگاره ظهور کند. بحث قالب و محتوی از اساسی‌ترین مباحث مورخان تاریخ هنر در دوره‌های مختلف تاریخی است. پرداختن به ریشه‌های تاریخی بوجود آمدن شکل و یا شکل‌ها نوشته‌ای مستقل و به شرحی مفصل نیاز دارد. به تصویر کشیدن واقعیت‌های خارجی که انسانهای نخستین بر روی دیوار غارها ترسیم نموده‌اند و روند تکامل آن و یا ساخت نخستین سرپناه‌های انسانی با الهام خداوندی و یادگیری و تقلید از واقعیت‌های طبیعی مانند غار و درخت تا گسترش این سرپناه‌های کوچک به خانه های بزرگتر و ساخت مجموعه‌های عظیم در چند هزار سال پیش مباحثی مهم و قابل تحلیل و تفسیر می‌باشند. برای نمونه بررسی هر کدام از سرپناه‌های ساده تا خانه های بسیار پیچیده که از شکل‌های هندسی متنوع ایجاد شده‌اند و چگونگی دستیابی به این شکل‌ها توسط سازندگان آن در

۲. فرهنگ آریان پور: ۱۳۶۳.

3. Portoghesi:1968.

۴. نامی :۱۳۷۱، ص ۴۸.

۵. نامی: ۱۳۷۱، ص ۱۷.

Scanned with CamScanner

هزاران سال پیش نکات جالبی را به ما عرضه خواهد نمود.

نکته مهم در روند بکارگیری شکل در معماری، پیوند و رابطه آن با عناصر دیگری مانند سازه و یا ساختمان در ایجاد کارکردی خاص برای تحقق اثر مورد نظر است. همان‌گونه که در ادامه خواهیم دید محققین شکل‌گرا به گونه‌های مختلف به آن پرداخته‌اند. برخی صرفاً برای تفسیر و تحلیل آثار از یک روند شکلی محض بهره گرفته و بر مبنای یک فرایند کاملاً نظری عمل می کنند و برخی در تحلیل شکلی خود عناصری عینی از معماری مانند نوع مصالح و سازه را نیز دخالت داده، از این رهگذر به واقعیت بخشیدن به تجربیات شکلی خود می‌پردازند.

در یک تقسیم بندی کلی شاید بتوان کاربرد عناصر بصری برروی کاغذ یا الواح در روند طراحی یک بنا در تاریخ معماری را اینگونه برشمرد:

دوره نخست: هنگامی که برای ساخت بناها تنها یک فرایند ذهنی صورت می‌گرفت و برای بنا نقشه و یا ماکت وجود نداشت.

دوره دوم: بکار گیری از عناصر بصری و هندسی و انتقال آن بر روی کاغذ پیش از اجرای کار است که در معماری دوران اسلامی ایران و جهان اسلام و دوران گوتیک و رنسانس نمونه‌های آن بسیار دیده می‌شود.

دوره سوم: تلاش در انتقال واقعیت به شکلی نزدیک به عین بر روی کاغذ که با اختراع پرسپکتیو از دوران رنسانس در معماری غرب رواج یافت.

دوره چهارم: از سده هجدهم میلادی با بکارگیری هندسه ترسیمی به تبدیل واقعیت و تجزیه آن در نماهای گوناگون پرداخته شد که تاکنون ادامه دارد.

دوره آخر: عصر دنیای مجازی با قابلیت‌های خاص آن که اکنون در آن به سر می‌بریم.

پرداختن به دوره‌های یاد شده و تحلیل آنها خارج از روند بحث ما می‌باشد. ما در بخشهای مختلف کار به این دوره‌های تاریخی اشاره خواهیم نمود.

Scanned with CamScanner

مفهوم نگرش شکلی

شکل در تعریف عمومی آن در معماری "کمیتی دو بعدی و سه بعدی"، هم به عنوان ابزار و هم به عنوان نگرش به کل معماری مطرح شده است. آنچه که در اینجا مورد نظر ما می‌باشد آن وجه از شکل‌گرایی است که معماری را برابر ترکیب اشکال و یا روندی شکلی می بیند. اگر به مثال خود که مسافرت تهران به اصفهان است باز گردیم، یک محقق شکل‌گرا، از آنچه که در طول این مسیر می بیند مانند بناها و اندام‌های آن تعریف و تفسیری شکلی دارد. به سخنی دیگر شاخصه‌های شکلی اندام‌های بناست که اهمیت نخست را دارا هستند و بر اساس آنها می توان دو معماری را از هم متمایز کرد. این تمایز امکان دارد در دو مکان متفاوت دیده شود همان‌گونه که هردگ آن را در معماری ایران مرکزی و خراسان بزرگ دیده است و یا اینکه اشتراکات و تفاوت‌های شکلی مرز مکانی نداشته و با شباهت شکلی، یک بنای ایتالیایی و یک بنای ایرانی می‌توانند در یک گروه شکلی قرار گیرند. راب کرایر که به کار او در ادامه خواهیم پرداخت این‌گونه معماری جهان را می‌بیند.

تفسیر شکلی از معماری

سرچشمه مطالعات نوین شکل‌گرایان

قرن هجدهم و نوزدهم میلادی، علوم گوناگون در اروپای غربی بویژه فرانسه و انگلستان پیشرفت زیادی نمود. در سال‌های ۱۷۵۱ تا ۱۷۷۲، بیست و هشت جلد دانشنامه علوم، صنایع و پیشه‌ها در فرانسه به چاپ رسید. در اواخر همین قرن دانشسرای عالی پاریس، دانشکده پزشکی و از همه مهم‌تر دانشکده پلی تکنیک پاریس شکل گرفتند.[۶]

فضای آموزشی اروپا

دانشمندان بسیاری در این دانشکده‌ها پرورش یافتند و در پیشرفت علوم نقش بسزایی داشتند. برخی مورخان تاریخ علم به مقایسه علم در دو کشور فرانسه و انگستان که مکان‌های اصلی این پیشرفت بودند پرداخته و نتایج جالبی را ارایه داده اند. آنچه که در فرانسه روی می‌داد بنیان نهادن مباحث نظری در علوم گوناگون مانند ریاضیات و

۶. برنال : ۱۳۸۰، ص ۳۸۵.

Scanned with CamScanner

فیزیک بود. این علوم اقشار خاصی از جامعه را به خود جذب نموده بود که با اجرا و عمل کمتر سروکار داشتند.[۷] برعکس در انگلستان به تجربه کردن عملی نظریه‌ها پرداخته می‌شد. ثمره کار دانشمندان و صنعت‌گران انگلیسی تولید مصالح فلزی و اجرای نخستین پل‌های فلزی و ایجاد شبکه راه آهن و بسیاری دیگر از پیشرفت‌های علمی بخصوص در عرصه ساخت و ساز بود.

پلی تکنیک پاریس

در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم دوران[۸] به همراه دانشمندان دیگری چون لاپلاس و مونژ اساتید دانشکده پلی‌تکنیک پاریس بودند. همان‌گونه که از اسم این دانشکـــــده بر می‌آید آنجا محل تجمع رشته‌های فنی و مهندسی بود و هنگام تدریس دوران به رشته معماری کمتر توجه می‌شد. دوران با احساس این کمبود در پلی‌تکنیک در رفع این مشکل تلاش نمود و با تدریس دروس معماری بین سالهای ۱۷۹۵ تا ۱۸۳۰ و انتشار کتاب‌های خود در این راه گامهای بزرگی برداشت. اگر چه از آن زمان تاکنون حدود ۲۰۰ سال گذشته اما نوشته های او تاکنون بوسیله محققین زیادی مورد مطالعه و نقد قرار گرفته است. آنچه دوران در دو قرن پیش انجام داد از بسیاری جهات شبیه به آنچه است که شکل‌گرایان دوره معاصر و در اواخر قرن بیستم میلادی انجام داده‌اند و کتاب‌های آنها دو دهه از مراجع مهم دانشگاهی محسوب می‌شد. دوران و راب‌کرایر هر دو از مرزبندی‌های شکلی برای تفاوت بین دو معماری بهره گرفته‌اند. مبنای کار آنها همان‌گونه که خواهیم دید دسته‌بندی بناها براساس شکل نقشه آنهاست. هر چند که هر دو معمار به عوامل دیگر تاثیرگذار بر معماری نیز اشاراتی دارند اما آنها هم از نگرش شکلی و هم فرایند شکلی برای دیدن معماری بهره گرفته‌اند. درباره این موضوع بخشی مستقل اختصاص داده شده است (به ۲-۳ مراجعه شود).

علم زیست شناسی و معماری در قرن هجدهم و نوزدهم

قرن هجدهم و نوزدهم میلادی علوم مختلف مانند زیست‌شناسی، فیزیک و ریاضی و شیمـی پیشرفت زیـادی نمود. از میان این علوم

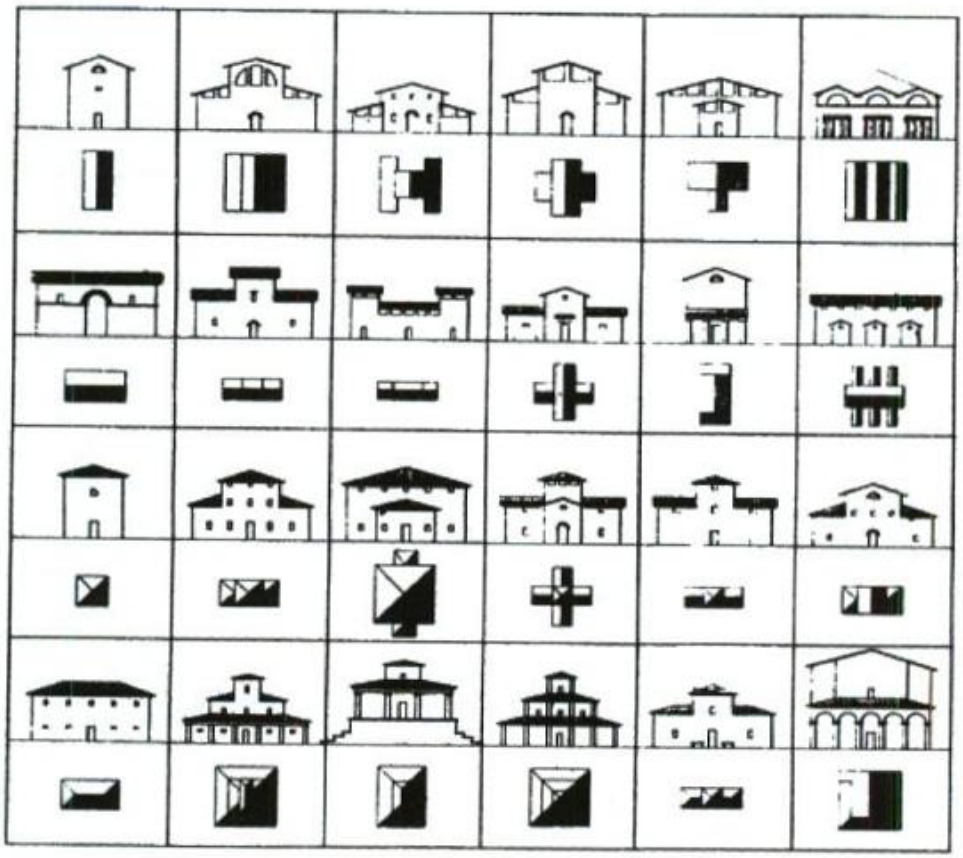
۷. برنال : ۱۳۸۰، ص۳۸۴.

8. Durand.

Scanned with CamScanner

زیست شناسی تأثیر بیشتری بر مباحث نظری معماری داشت. پرداختن به ریشه‌های موجودات از دغدغه‌های اصلی زیست شناسان بود. دو نظریه مهم درباره پیدایش موجودات وجود داشت که ما آنها را در بخش نگرش تاریخی- تکاملی خواهیم آورد اما به اختصار اشاره می‌شود که دو نظریه پیدایش مستقل انواع[9] و نظریه تغییر تدریجی صفات گونه‌ها[10] در محافل علم زیست‌شناسی مطرح بود. از دیدگاه نخست انواع موجودات دارای خلقتی جدا و مستقل بودند و کوویه[11] از ترویج دهندگان این نظریه بود. نظریه تغییر تدریجی انواع که بعدها توسط داروین تکمیل و انتشار یافت به ریشه مشترک یا شجره نسلی مشترک تأکید داشته و تکامل انواع را در یک روند تدریجی زمانی مطالعه می‌نماید.[12]

کوویه و داروین



نگـــاره ۱-۲: دوران ۱۸۰۰ میلادی. پوششهای شیب‌دار و ترکیب‌های گوناگون آن. پوشش شیب‌دار در نوع ساده آن و در جهات گوناگون در سمت چپ جدول دیده می‌شود. از سمت چپ به راست انواع ترکیب‌های پیچیده‌تر دیده می‌شود. (Wojtowicz Jery:1986)

9. Fixism.
10. Transformisme.
11. Cuvier.

۱۲. سحابی: ۱۳۵۱، ص۴.

Scanned with CamScanner

نظریه‌های زیست‌شناسی یاد شده در معماری و بخصوص مطالعه تاریخ معماری تأثیر گذاشت. با توجه به اینکه پیروان این نظریه‌ها با ریشه‌های تاریخی موجودات سرو کار داشتند و به یافتن شواهد برای اثبات نظریه خود متکی بودند، لذا بحث دسته‌بندی یافته‌ها مطرح شد. دوران که همزمان با رواج این دو تفکر زیست‌شناسی در رشته معماری تدریس می‌نمود بدون وارد شدن به بحث نظریه تاریخی - تکاملی بوفن[13] که یکی از طبیعی دانان و نویسندگان نظریه تغییر تدریجی بود از روش او بهره گرفت. این تأثیر را می‌توان به شکلهای مختلف در دسته‌بندی بناها با روند از ساده به پیچیده مشاهده نمود. دوران نیز به بهره‌گیری از روش زیست‌شناسان نمونه‌هایی از آثار تاریخی پیشین را انتخاب و دسته‌بندی کرد.

بوفن

۱-۲: دویست سال تجربه آموزشی

بدون شک تدریس معماری در دانشکده‌های فنی بخصوص پلی‌تکنیک‌ها کاری بسیار دشوار بوده و می باشد. این موضوع در دانشگاههای فنی امروز جهان که دارای رشته معماری هستند هنوز صادق است و به تأثیرات کمّی و بیشتر یک طرفه رشته‌های فنی بر معماری انجامیده است. رشته‌های فنی مانند مهندسی شیمی، مواد و رشته‌های نظری مانند ریاضی و فیزیک به مطالعه و تجربه کمیت‌ها می‌پردازند و در یک فرایند تجربی و عقلی واقعیات (از دیدگاه آنها) به اعداد و به زبان ریاضی تبدیل می‌گردند و نتایج بدست آمده حتی آنچه که در یک روند تجربی مورد آزمایش قرار می‌گیرد با زبان ریاضی بیان می‌گردد. در رشته‌های هنری بخصوص معماری، محصول از دل یک فرایند شکلی بدست می‌آید. شکل در اینجا ابزاری برای واقعیت بخشیدن است. حتی داده‌های ریاضی و فیزیکی نیز در نهایت در این فرایند قرار می‌گیرند و محصول نیز یک شیء با ویژگی‌های مشخص شکلی خواهد بود.

دوران با انتشار کتاب خود و بکارگیری علوم مختلف مانند زیست‌شناسی و هندسه در محتوی آن به "علمی نمودن" معماری توجه داشت. شاید نگارش این کتاب به دلیل وجود تضادی که در

13. Buffon.

Scanned with CamScanner

فرایند تولید محصول معماری و محصول مهندسی در دانشکـــده پلی‌تکنیک دیده می‌شد صورت گرفته باشد.

اصول کلیِ معماری

با هدف علمی نمودن معماری و اینکه آموزش معماری نباید بر مبنای مطالعه تنها یک بنا و یا سبک صورت گیرد دوران مطالعه "اصول کلی" [۱۴] معماری را مطرح کرد که کشف اصول کلی و معرفی آنها بر اساس شواهد موجود میسر می شد. این شواهد در معماری گذشته جهان و یا تاریخ معماری وجود داشت و دوران می‌بایست آنها را گردآوری و دسته‌بندی می‌نمود. این کار برای مرحله بعدی آن که یافتن اصول بود او را یاری می‌نمود.

روش دسته‌بندیِ بناها

او از معیارهای گوناگونی برای دسته بندی بناها بهره گرفت و آنها را با سه مبنا به سه گروه زیر تقسیم نمود:

۱. بر مبنای تاریخ بناها و دسته بندی آنها در دوره‌های تاریخی مانند مصر، روم و... .

۲. بر مبنای کارکرد آنها مانند تئاتر، بیمارستان و فضاهای تجاری.

۳. بر مبنـــای فرم یا شکل آنها مانند معـــابد با نقشه محدود، چهارگوش و... .[۱۵]

مبنای تاریخی دسته بندی بناها پیش از این توسط وینکلمن آلمانی در سال ۱۷۵۵ درباره معماری کلاسیک انجام شده بود. اما در کار دوران نگرش شکلی به بناها در هر سه مبنای دسته‌بندی (آنگونه که کمی جلوتر به آن اشاره خواهیم کرد) دیده می‌شود.

گذشته برای حال و آینده: فرایند شکلی دوران

در ابتدای این بخش نقل قولی از دوران آورده شد: «معماری هنر ترکیب و اجرای ساختمانهای عمومی و خصوصی است».[۱۶] این عبارت به خوبی نگاه او به معماری را نشان می‌دهد. با این نگاه و بوسیله یک فرایند شکلی که از گذشته آغاز می‌گردد، برای حال و آینده طراحی می‌شود، آنچه که مهم است تبدیل واقعیت‌های موجود به شکل‌های هندسی و دسته‌بندی آنها در گروه‌های مختلف است.

14. General Principle.
15. Leonardo Madrazzo:1994, P. 12.
16. Ibid: P .14.

Scanned with CamScanner

از این نگاه معماری دارای دو وجه علمی و هنری می‌باشد و برای وجه علمی آن از نظریه‌های تکامل گرایی بوفن و هندسه زمان خود بهره می‌گیرد. او برای وجه هنری معماری دارا بودن ذوق و استعداد را لازم می‌داند. تحقق وجه هنری به معنای کاربرد دانشی است که هنرمند از وجه علمی بدست آورده است. بنابراین می‌توان با تلاش و تمرین زیاد به وجه هنری معماری دست یافت.

فرآیند شکلی دوران

هدف از ساده نمودن معماری به دو وجه یاد شده و بکارگیری یک فرایند شکلی و گونه‌شناسی هندسی بناها، در اختیار قرار دادن اطلاعات به دست آمده به دانشجویان معماری بود تا بتوانند از آنها در طراحی و اجرای ساختمانهای روز فرانسه بهره ببرند. روش دوران در زمان کوتاهی در کشورهای دیگر مانند آلمان رواج یافت و کتاب او به عنوان یکی از مهمترین کتابهای معماری اروپا درآمد. تاریخ معماری مرجع اصلی دوران برای معرفی نگرش و روش او بود.

بی‌زمانی و بی‌مکانی نمونه‌ها

آنچه از کتابخانه بزرگ تاریخ معماری انتخاب می‌شد فارغ از زمان ساخت، سبک و مکان آن بود. بدین صورت مرزهای مکانی و زمانی از روند شناخت و تحلیل شکلی دوران کنار گذاشته می‌شد. از آنجا که او معماری را هنر"ترکیب" تعریف نموده بنابراین "ترکیب چه چیز" نخستین سوالی است که به ذهن مخاطب خطور می کند. دوران می‌گوید:

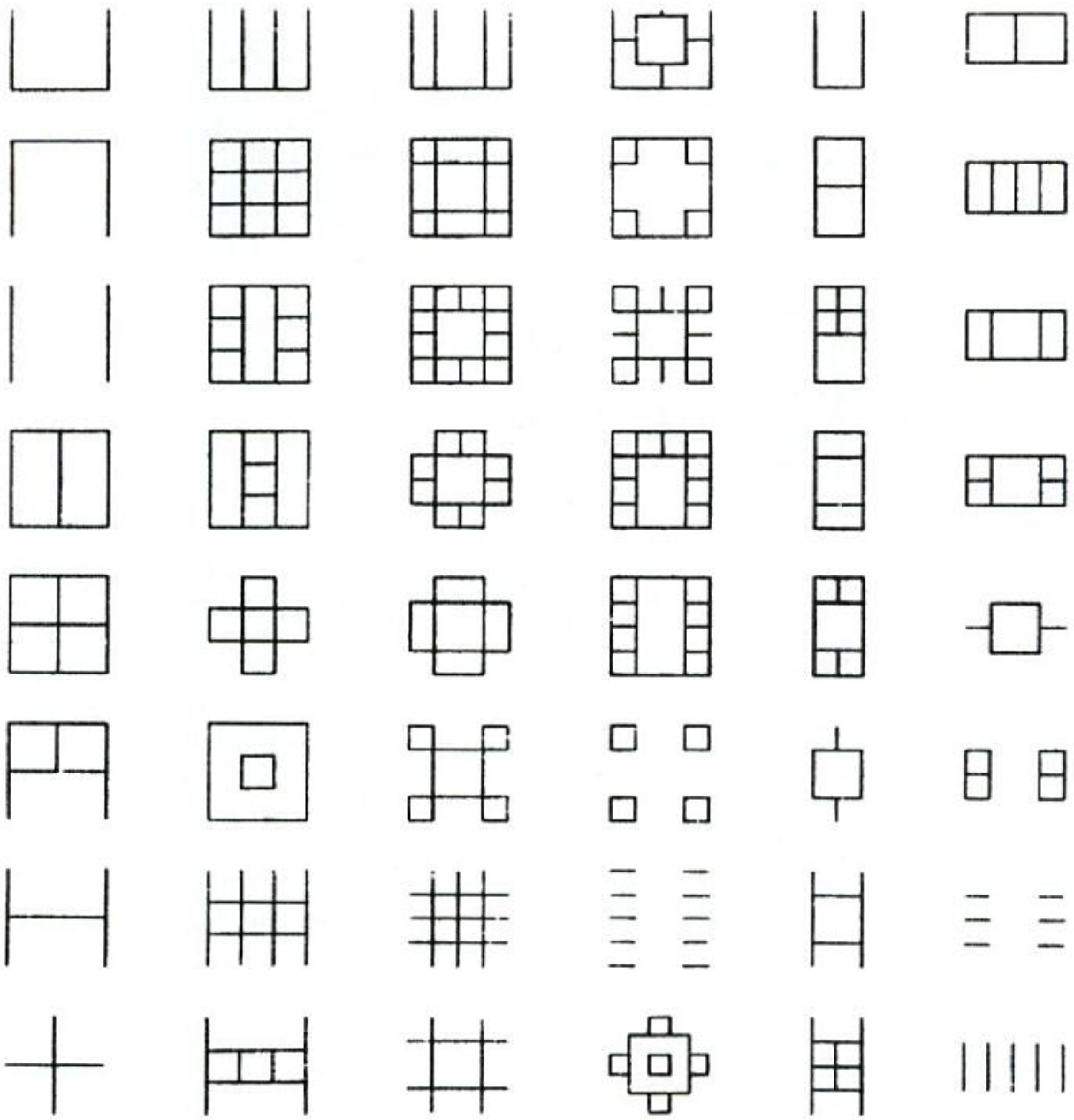
ترکیب اجزاء

« پیش از ترکیب ، باید دانست که با چه عناصری[17] این ترکیب صورت می‌گیرد. ترکیب کلی بنا چیزی نیست جز مونتاژ اجزاء[18] مرکب که اجزاء نیز از عناصری مانند دیوار، سقف، و غیره ساخته می‌شوند».[19]

از نمونه‌های ارایه شده دوران می‌توان عناصر معماری را بخوبی تشخیص داد. آنها دربرگیرنده بازشوها، ستون‌ها، دیوارها، قوس‌ها و تاق‌ها، پوشش‌ها، رواق‌ها و یک اتاق کوچک می‌باشند. اجزاء مرکب یا (پارت) ترکیبی از آنها را در برمی‌گیرد. شاید بتوان ترکیب رواق و اتاق و دو یا چند اتاق را تا جایی که هنوز ترکیب کلی

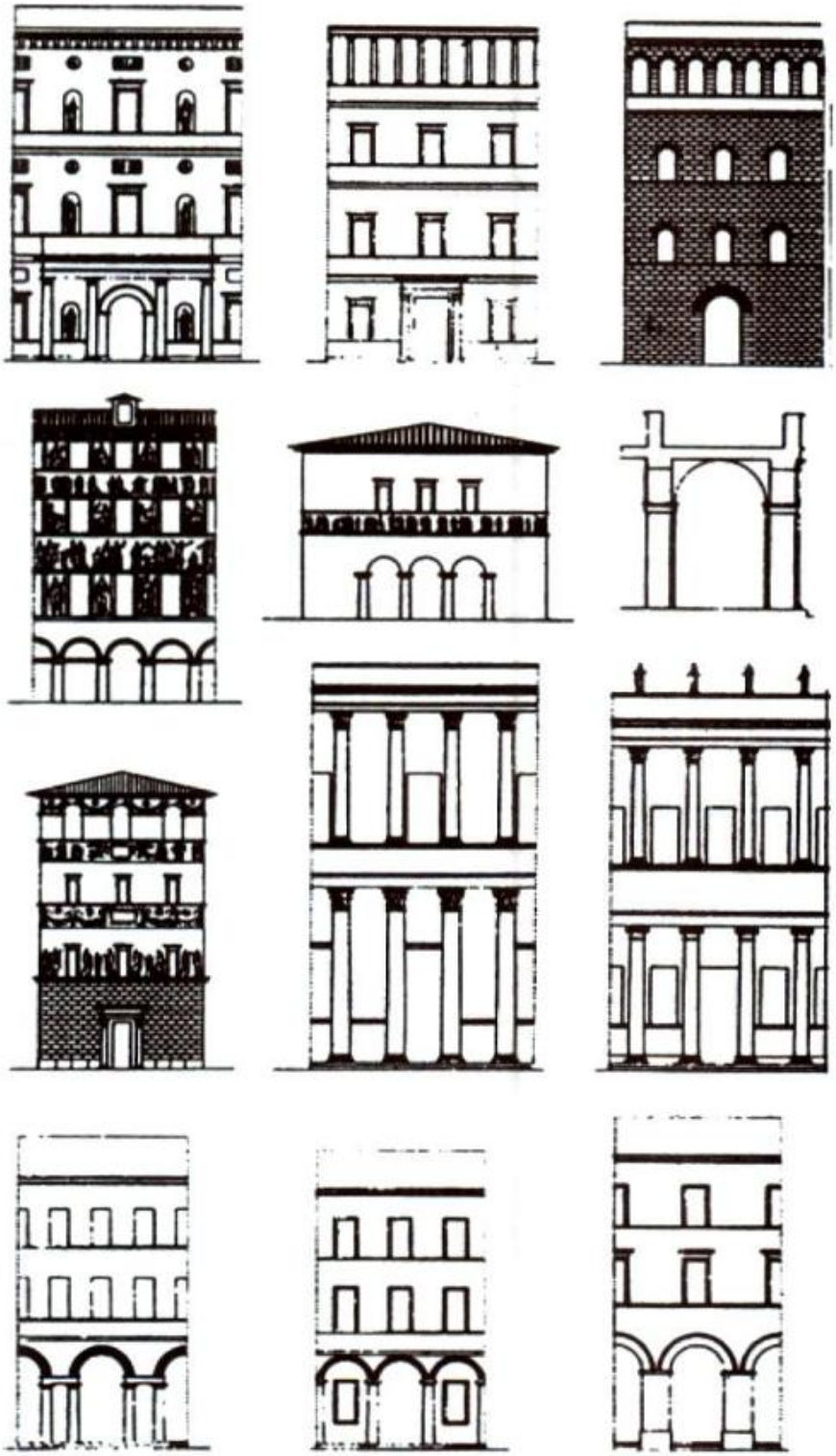
17. Elements.
18. Parts.
19. Wojtowicz : 1986, P.39.

Scanned with CamScanner



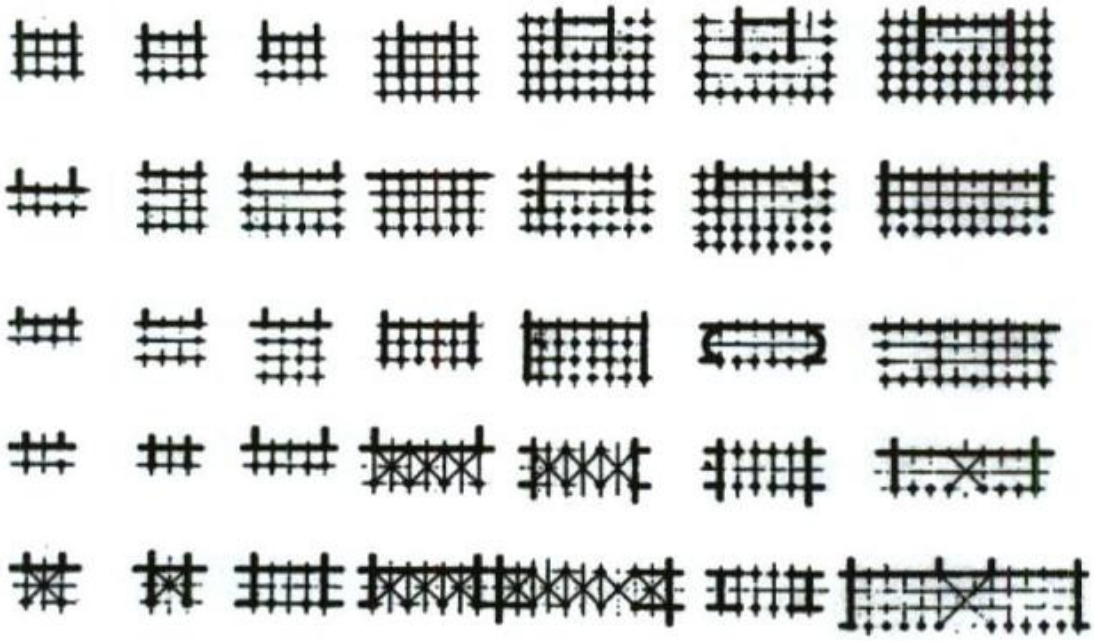
نگاره ۲-۲: دوران ۱۸۰۰ میلادی. ترکیب شکلها می تواند براساس محورهای اصلی و فرعی و از ساده به پیچیده صورت گیرد. ترکیب از تکرار محورها در جهات مختلف، تکرار شکلهای مربع و بازتاب آینه‌ای آن باشد.
(Wojtowicz Jery:1986)

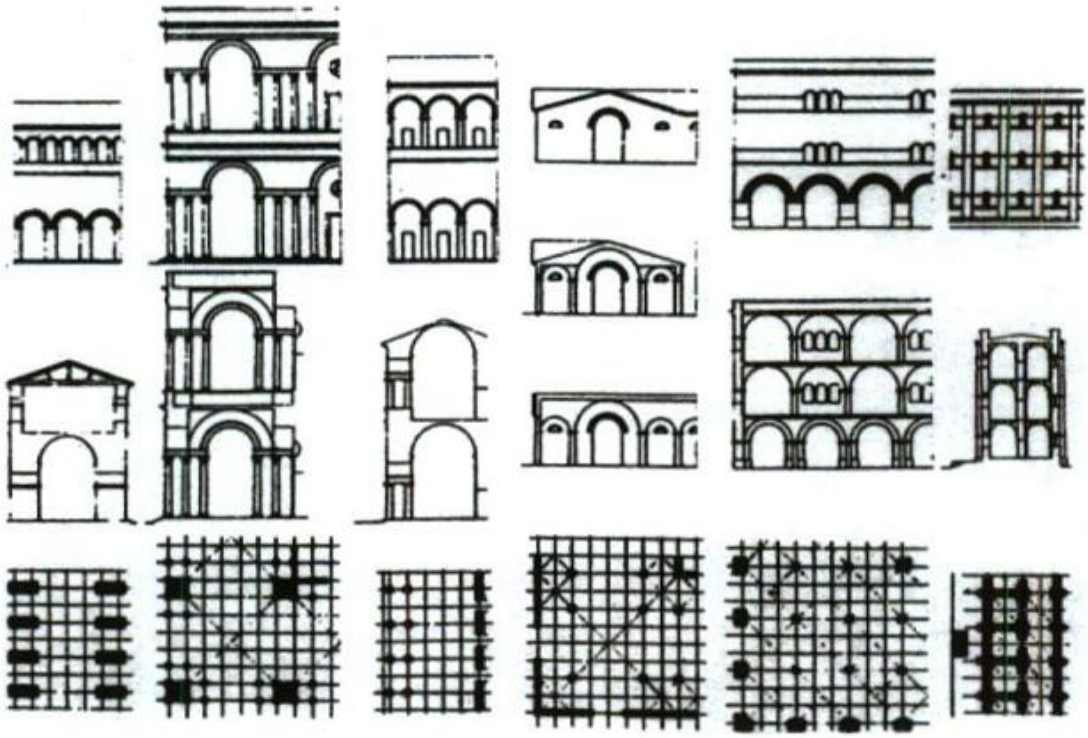
Scanned with CamScanner



نگاره ۳-۲: نقشه‌های دوران در ۱۸۰۰ در میلادی. دسته‌بندی نمای ساختمانها و اجزای گوناگون آن مقایسه درها، پنجره‌ها، پوشش و رواق طبقه همکف جالب می‌باشد. (Wojtowicz Jery:1986)

Scanned with CamScanner





نگاره ۴-۲: نقشه‌های دوران در ۱۸۰۰ میلادی. بالا: قرارگیری ستونها و دیوارها بر روی محورها. از سمت چپ به راست تعداد خانه‌های شطرنجی در عمق و طول زیاد می‌شود. علامتهای ضربدر نشان دهنده تاقهای چهار بخش و یا شش بخش می‌باشد. پایین: رابطه کارشیو (پلان)، مقطع و نما نشان داده شده است (Wojtowicz Jery:1986).

Scanned with CamScanner

دیده نمی‌شود نمونه‌هایی از اجزاء مرکب دانست هر چند که برخی از محققین تعریف دقیقی از اجزای مرکب یا پارت از دوران بدست نیاورده‌اند.[20] از ترکیب اجزای مرکب محصول نهایی و یا ساختمان شکل می‌گیرد. برای دسته بندی عناصر، اجزای مرکب و محصول نهایی به شکل‌هایی با ویژگی‌های مشترک تقسیم می‌شوند. او از شکل‌های پایه مانند: مربع، مستطیل و دایره بهره گرفته است و براساس خواص اشکال مانند محور تقارن و با عملیاتی چون دوران، تکرار و یا بازتاب[21] و یا حذف اجزای شکل، برای بدست آوردن ترکیب‌های متفاوت و متنوع عمل کرده است.

شکل‌های پایه

می‌توان مراحل مختلف فرایند شکلی دوران را به شرح زیر آورد:

۱. معرفی شکل‌های پایه و ترکیب‌های آن.

۲. ترسیم محورهای اصلی و فرعی شکل‌های یاد شده.

۳. جای دادن دیوارها بر روی محورها.

۴. جای دادن عناصر دیگر مانند ستون‌ها و پنجره‌ها بر روی شکل پیشین.

۵. ترسیم دیگر عناصر مانند دیوارهای فرعی، پلکان، اتاقها و رواقها.

۶. معرفی کامل ساختمان بدست آمده بوسیله نما و برش از آن.

مراحل چندگانه همه در جداول متنوع آورده شده و براساس ترکیب‌های شکلی که محصول نهایی روش دوران می‌باشند ساختمان مورد نظر قابل انتخاب شده و اجزاء برای ساخت، گزینش می‌شوند. دوران در یکی از صفحات کتاب خود نقشه پیچیده کلیسای سن پیتر واتیکان را به شکل‌های چهارگوش (بازیلیکا) و دایره (میدان) ساده نموده است و طرح پیشنهادی خود را که ترکیبی از یک میدان مستطیل شکل و یک فضای ساده گونه بازیلیک شکل می‌باشد ارایه کرده است.

ساده‌نمایی شکل‌ها

در یکی دیگر از جداول شکلی او نگاره‌های گوناگون از بام‌های شیب دار از ساده به پیچیده و ترکیب‌های گوناگون آن و نمای نهایی نشان داده شده است. این فرایند شکلی، دانشجویانی را که به شکل‌های

20. Ibid: P. 41.
21. Mirroring.

Scanned with CamScanner

پیچیده آشنایی نداشته و درکارهای خود به آنها نیاز داشتند در طراحی یاری می کرده است.

۲-۲: شکل گرایی در معماری معاصر

هنگامی که "دوران" کتابهای خود را با نگاه شکل‌گرا به جامعه علمی ارایه داد، اروپا در آغاز انقلاب صنعتـــی به سر می‌برد و تب و تاب پیشرفت علمی سریع در کشورهای غربی به شدت وجود داشت. سالها بعد و در دو دهه نخست قرن بیستم معماری مدرن شکل گرفت. بر خلاف نگاه "دوران" که تاریخ معماری را مرجعی مهم برای طراحی و فهم بهتر معماری می دانست، معماری مدرن شعار قطع رابطه با گذشته را مطرح نمود. این شعار تا دهه ۱۹۷۰ میلادی سر لوحه معماران مدرن بخصوص در دانشگاه‌ها بود. همان‌گونه که خواهیم دید زوی از نظریه پردازان و مورخان مهم معماری معاصر اروپا، نگاه به گذشته و بهره‌گیری از آن را عملی مرتجعانه معرفی نمود (بخش فضاگرایی را ببینید).

این نگاه باعث شد برای چند دهه تاریخ معماری از صحنه آموزش طراحی و فعالیتهای اجرایی کنار گذاشته شود. در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی بتدریج معمارانی از گوشه و کنار اروپای غربی به مخالفت با نظریه و شعار قطع رابطه با گذشته پرداختند. البته همانگونه که خواهیم دید در دهه ۱۹۴۰ میلادی معدود افرادی چون ساوریو موراتوری نقد معماری مدرن را مطرح نمودند. او در چند کتاب خود نگاه و روش خاصی را معرفی نمود اما بدلایلی که خواهد آمد این فرد و شاگردان او در جامعه معماری حاکم در ایتالیا مورد انزوا قرار داده شدند.

نو مدرنیستها

از میان معماران مدرن دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، چند معمـــار که به "نومدرنها"[۲۲] معروف بودند به نقش تاریخ معماری در طراحی تأکید کرده، آن را مرجعی مهم برای درک فضا و معماری اعلام نمودند. نظریه‌ها، روش ها و تجربیات این معماران در دو کتاب "معماری شهر"[۲۳]

22. Neomodernist.
23. Architecture of the City.

Scanned with CamScanner

رسی و کرایر

اثر آلدو رسیّ و "فضای شهری" [۲۴] اثر راب کرایر منتشر یافت. از این دو راب کرایر با نگرش شکلی ابزار و فرایند شکلی خود را نخست در کتـــاب فضای شهری و سپس در کتاب "ترکیب معماری" [۲۵] عرضه کرد.

هدف اصلی این معمار و محقق پی بردن به درک سنتی از پدیده معماری و شهر سازی بود. به اعتقاد او در شهرهای مدرن، اروپائیان این درک را از دست داده و باید آن دوباره بدست بیاورند. دلیل از دست دادن درک سنتی، تحریف حس تاریخ در دوره معاصر بوده و در معماری با شعار قطع رابطه با تاریخ که توسط برخی از بزرگان معماری مدرن بیان شده بود پیوند داشته است.[۲۶] کرایر این "تز" را دروغ محض می‌داند و به فقر کشیده شدن شهرسازی سده بیستم را به دلیل عدم رجوع به شهرسازی گذشته اروپا می‌داند.

شکل و مقیاس های محیط مصنوع

آنچه که بوسیله انســـان در محیط خاکی ســاخته شده در نگاه شکلی کرایر دارای مقیاسهای متفاوتی است. سه مقیاس شهر، معماری و معماری داخلی مورد توجه او بوده که ابتدا در مقیاس شهری تمرکز داشته است.

دو مقیاس مورد مطالعه کرایر و عناصر هر مقیاس

شهر و بنا

در نخستین اثر کرایر که در سال ۱۹۷۵ به زبان آلمانی منتشر شد او به شهر و عناصر آن پرداخته است. در همان جا او دو عنصر مهم شهری میدان و خیابان را با دو عنصر معماری اتاق و راهرو مقایسه نموده است.

---

24. Urban Space.
25. Architectural Composition.
26. Krier:1984 P. 16.

Scanned with CamScanner

عناصر پایه

عناصر پایه[۲۷] در دو مقیاس معماری و شهرسازی دارای ویژگی‌های هندسی مشترک هستند که به آن شکل فضایی[۲۸] گفته می‌شود. از نظر کرایر تفاوت اصلی عناصر در این دو مقیاس در اجزای سازنده آنها مانند ابعاد دیوارها (که محدود کننده آنهاست)، الگوی کارکرد و گردش هر کدام از آنها دیده می‌شود. در کتاب فضای شهری می‌توان واژه‌های متعددی که به فرهنگ واژگان نگرش شکلی مربوط می‌شود را دید. برخی از واژه‌های کلیدی آن در زیر آمده است. تعمق در این واژه‌ها ما را به دنیای نگرش و روش شکلی که در دو دهه گذشته مورد توجه بسیاری از جمله جامعه دانشگاهی ایران نیز بوده آشناتر می‌نماید:

واژه شناسی شکلی

(شکل فضایی) Spatial form

(الگوهای کارکرد) Patterns of function

(عناصر پایه) Basic elements

(الگوی فضایی)Spatial Pattern

(مدل فضایی) Spatial model

(الگوهای هندسی) Geometrical Pattern

(پیکربندی، هیئت) Configuration

(روند شکلی) Formal Procedure

(شکل‌های پایه) Basic forms

(واحد فضایی) Spatial Unit

(شکل‌های پایه معماری) Primary Architectural forms

(ترکیب فضایی) Spatial Composition

معماری داخلی

مقیاس کوچکتر از شهر، معماری و سپس معماری داخلی است. از موضوعات اصلی نگرش شکلی کرایر مقیاس‌ها و اجزای سازنده آن، فرایند شکل‌یابی و ارایه نمونه‌های تاریخی برای هر کدام از شکل‌های بدست آمده در هر مقیاس می‌باشد.

27. Basic elements.
28. Spatial form.

Scanned with CamScanner

فرایند شکلی:[29] ترجمه واقعیت‌های موجود به الگوهای هندسی

فرایند شکلی مراحل مختلفی را دربر می‌گیرد. در نگاه نخست، این فرایند ساده می نماید اما با ورود به هر مرحله و جزئیات آن به پیچیدگی‌های خاص آن پی می‌بریم. با توجه به اینکه ریشه فرایند شکلی کرایر از مقیاس شهری آغاز گشته است بنابراین مقایسه دو فرایند شهری، معماری و مقایسه تغییراتی که در این دو دیده می‌شود به ما در فهم نگرش و روش شکلی او کمک بیشتری می‌نماید.

گونه فضایی

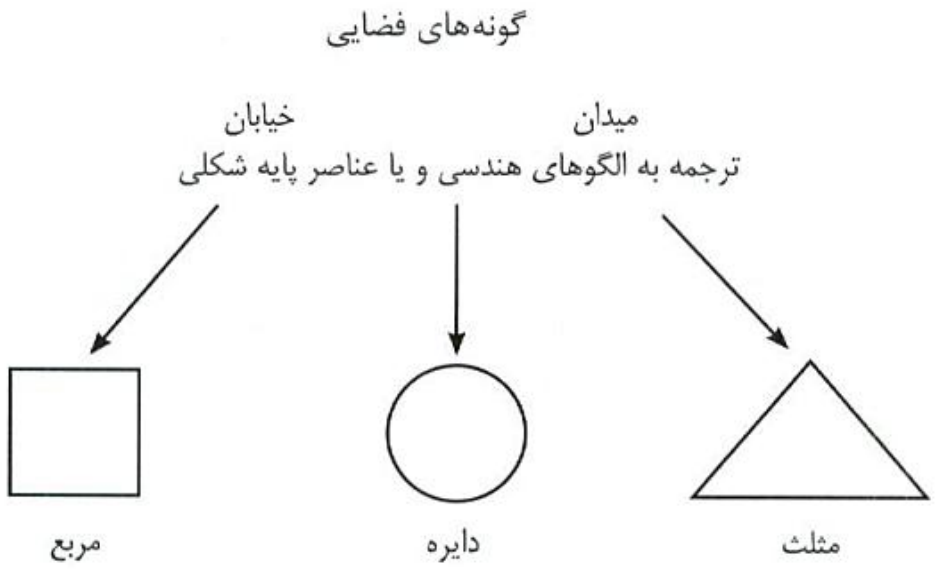
نخستین قدم در فرایند شکلی کرایر تبدیل یا ترجمه گونه‌های فضایی[30] که واقعیت‌های موجودند مانند میدان، خیابان و پلان ساختمان به شکل‌های پایه[31] است. بدین ترتیب هر اندام معماری و شهری قابل دسته‌بندی در گروهی وابسته به یک شکل پایه می‌باشد.

در ابتدای کار در مقیاس معماری درباره کارکرد، سازه، شکل و رابطه آنها بحث مفصلی شده است. در اینجا سعی شده است برای مخاطبین کتاب "ترکیب معماری" که دانشجویان و طراحان جوان می‌باشند با بیانی ساده و قابل درک به ارتباط سه موضوع کارکرد، سازه و شکل که چند دهه از طرف معماران مدرن کنار گذاشته شده بود پرداخته شود. شعار معماران مدرن مبنی بر

"تبعیت فرم از کارکرد" دراندیشه کرایر به ارتباط جدایی ناپذیر سه موضوع کارکرد، سازه و شکل تغییر یافته است. با این نگاه متفاوت او تغییراتی در ساختار بخش نخستین فرایند شکلی خود نسبت به آنچه که در مقیاس شهری انجام داده بود پدید

29. Formal procedure.
30. Spatial types.
31. Basic types, Basic shapes.

Scanned with CamScanner



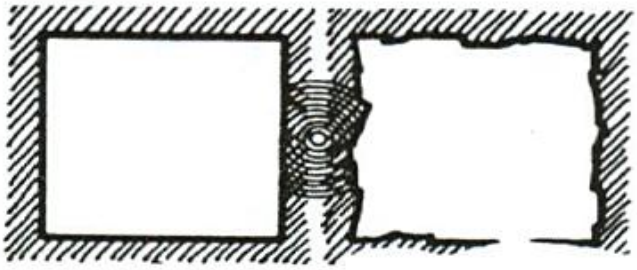
می‌آورد. در مقیاس شهری گونه‌های فضایی[32] بطور مستقیم به شکل‌های اولیه یا عناصر اولیه[33] ترجمه و تبدیل شده است. اما در مقیاس معماری تبدیل گونه‌های فضایی به عناصر اولیه (شکلهای پایه) با توجه به کارکرد و ساختمان آن صورت می‌گیرد. این تغییر اساسی از نگاه کرایر از روند طراحی ناشی می‌شود. بنظر او رئوس فرایند طراحی به شرح زیر می‌باشند:

عناصر اولیه

فرآیند طراحی

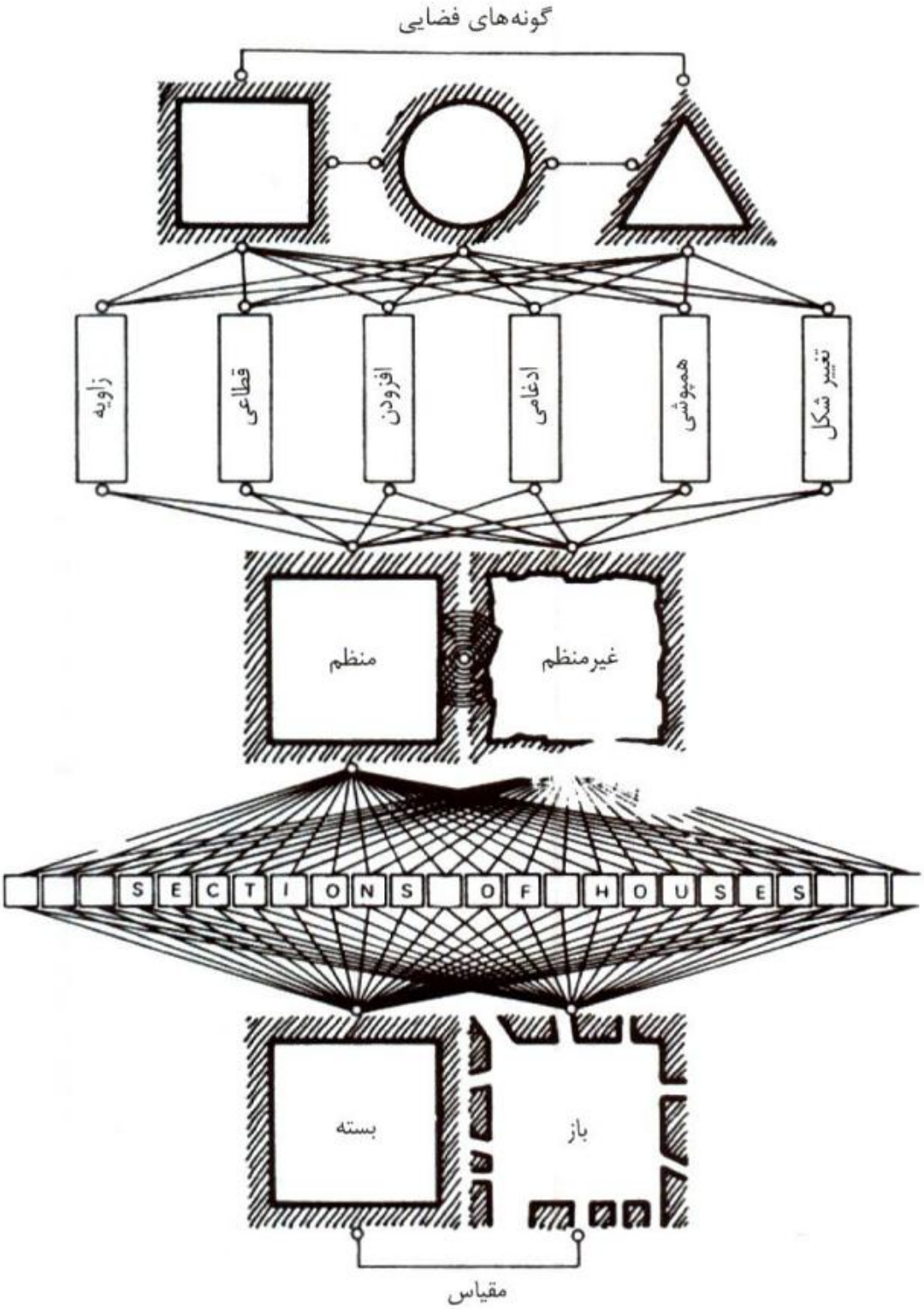
۱. ملاحظات کلی برای نظم دادن به کارکرد بنای مورد نظر.
۲. انتخاب مصالح مناسب.
۳. انتخاب ساختمان یا سازه مناسب.
۴. انتخاب الگوی هندسی.
۵. تبدیل الگوها و اشکال هندسی به پلان و نما (اجرایی کردن کار).

تغییرات شکلی



32. Spatial type.
33. Basic shapes or elements.

Scanned with CamScanner



نگاره ۵-۲: فرایند شکلی کرایر در مقیاس شهری. از بالا به پایین: سه شکل پایه مثلث، دایره و مربع. شکلهای پایه در زیر به شش حالت تغییر شکل می‌یابند و سپس در مرحله سوم به دو شکل منظم و نامنظم در می‌آیند. در چهار مرحله این دو شکل منظم و نامنظم با مقاطع خانه‌های دور فضای شهری (میدان و...) جمع می‌شود و در نهایت به گونه‌های فضایی بسته و باز تبدیل می‌شود. (Krier:1984).

Scanned with CamScanner

با نگاهی به این پنج مرحله ملاحظه می‌شود که بند نخست به کارکرد، بند دوم و سوم به ساختمان و سازه و دو بند آخر به شکل اختصاص داده شده است.

فرایند تبدیل شکلهای پایه یا عناصر پایه به فرمها و شکلهای فضایی در مقیاس شهری با افزودن شکل ساختمان‌های کنار میدان و یا خیابان ادامه می یابد.

۲۴ گونه ساختمانی
+
↓
نمای مناسب با کارکرد و
ساختمان خاص خود
=
↓
گونه های مختلف نماها در
جداول ارایه شده

۲۴ گونه ساختمانی و ترکیب آن با نمای مناسب و بدست آمدن نماهای گوناگون.

محصول نهایی: شکل یا فرم بسته و باز

مرحله ۵. محصولات نهایی، فرمها یا شکلهای فضایی باز و بسته می باشند که آخرین بخش فرایند شکلی است. شکل یا فرم بسته بوسیله ساختمان‌های پیرامون آن بسته شده و شکل یا فرم باز بوسیله مسیرها و یا عناصر دیگر با پیرامون آن ارتباط پیدا می کند.

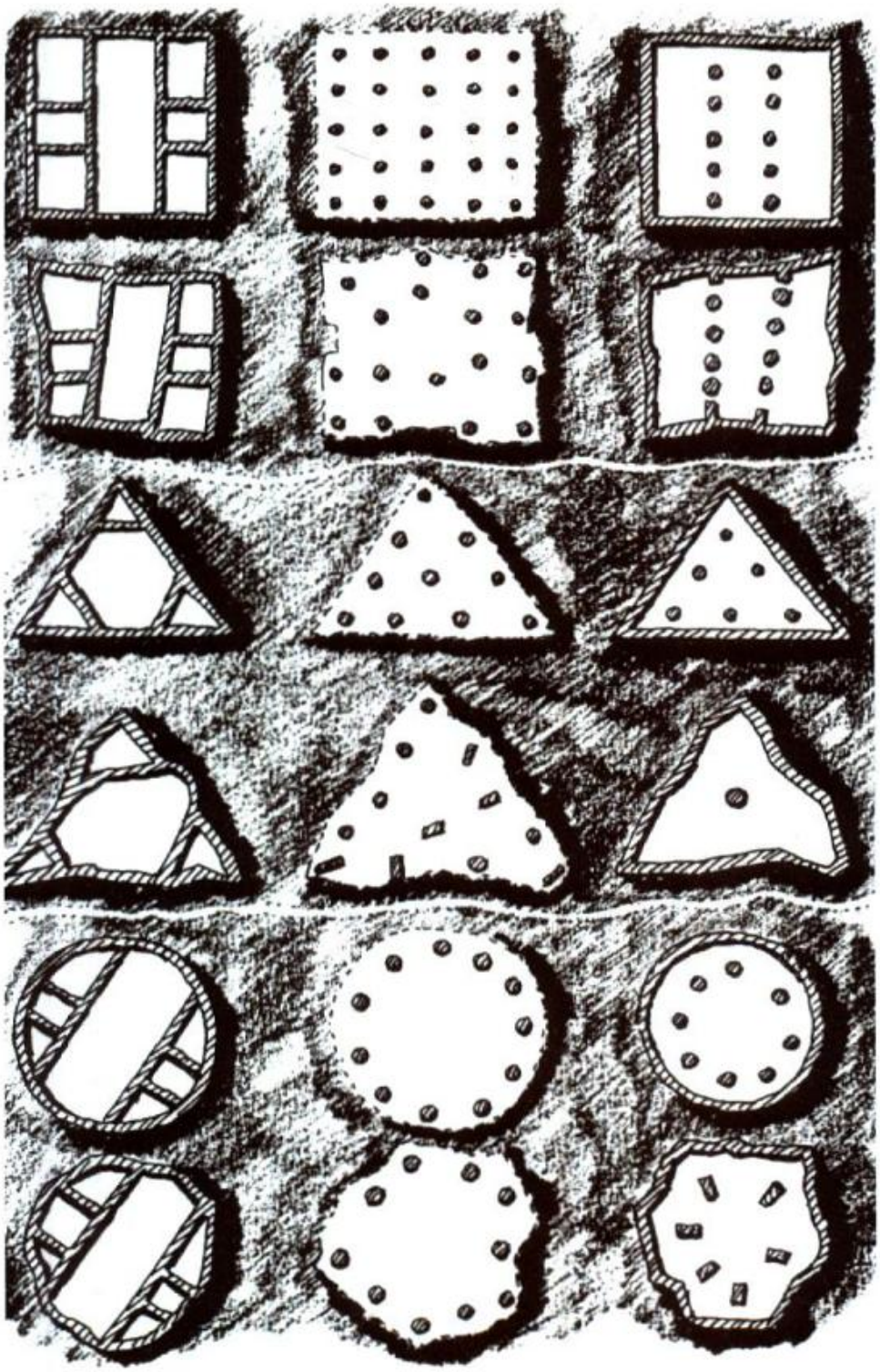
آنچه که در مرحله چهارم فرایند شکلی اتفاق می‌افتد در صفحات زیادی از کتاب فضای شهری تشریح و با نمونه‌های گوناگونی معرفی شده است. هر کدام از این ۲۴ گونه ساختمانی دارای یک نمای خاص خود است که با سه شکل پایه که تغییراتی نیز داشته‌اند جمع گشته و یک محصول را ارایه می‌دهد.

مقیاس معماری و فرایند شکلی

در مقیاس معماری با در نظر گرفتن کارکرد، سازه، و شکل(یا فرم)، فرایند شکلی تا حدودی پیچیده‌تر می‌شود. سه شکل یا عنصر پایه همان شکلهای پایه در مقیاس شهری هستند. پیش از آنکه مرحله دوم کار که همان تغییرات در شکلهای پایه است روی دهد، کرایر عامل سازه را با شکلهای پایه تلفیق می‌نماید بنابراین مراحل فرایند شکلی در مقیاس معماری به شرح زیر می‌باشد:

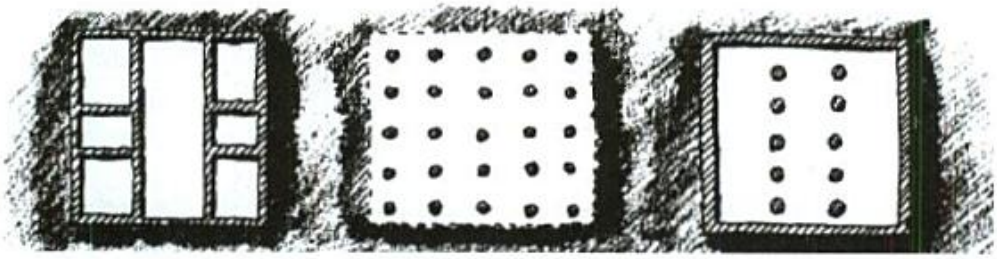
مرحله ۱. انتخاب سه شکل پایه.

Scanned with CamScanner

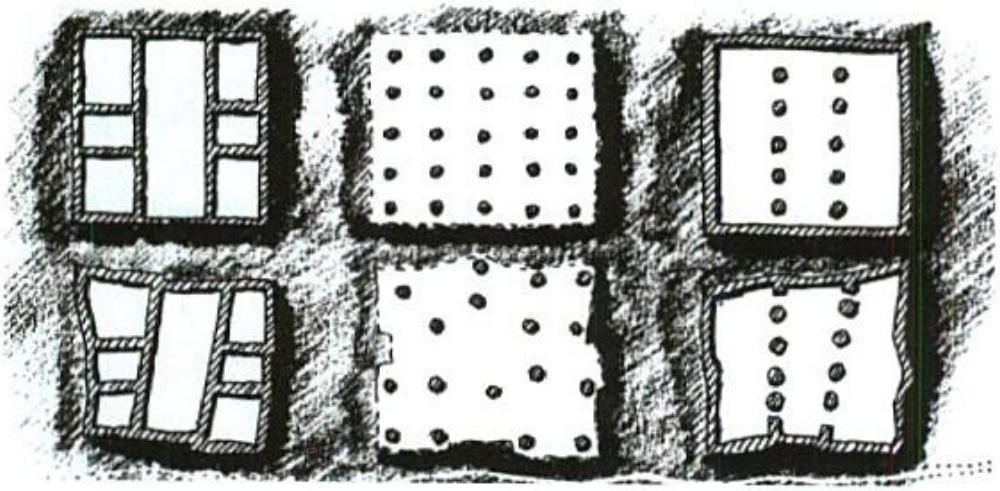


نگـــاره ۶-۲: فرایند شکلی مقیاس معماری کرایر. در اینجا سه شکل مربع، مثلث و دایره در دو نوع منظم و نامنظم و سه نوع ســـازه دیوار حمال، ستون و ترکیبی دیده می‌شود. (Krier:1984).

Scanned with CamScanner



نگاره ۷-۲: تشریح یک جزء از جدول شکلهای پایه معماری کرایر. در اینجا یک شکل پایه مربع با سه نوع ساختمان دیده می‌شود. از چپ به راست: با دیوارهای باربر، با ستونهای متعدد یا ساده اسکلتی و سازه ترکیبی دیوار باربر و ستونهای داخل فضا. (Krier:1991).



نگـــاره ۸-۲: شکل پایه مربع با سه نوع سازه در دو شکل منظـم و نامنظـم آمده است.

ترکیب شکل و سازه

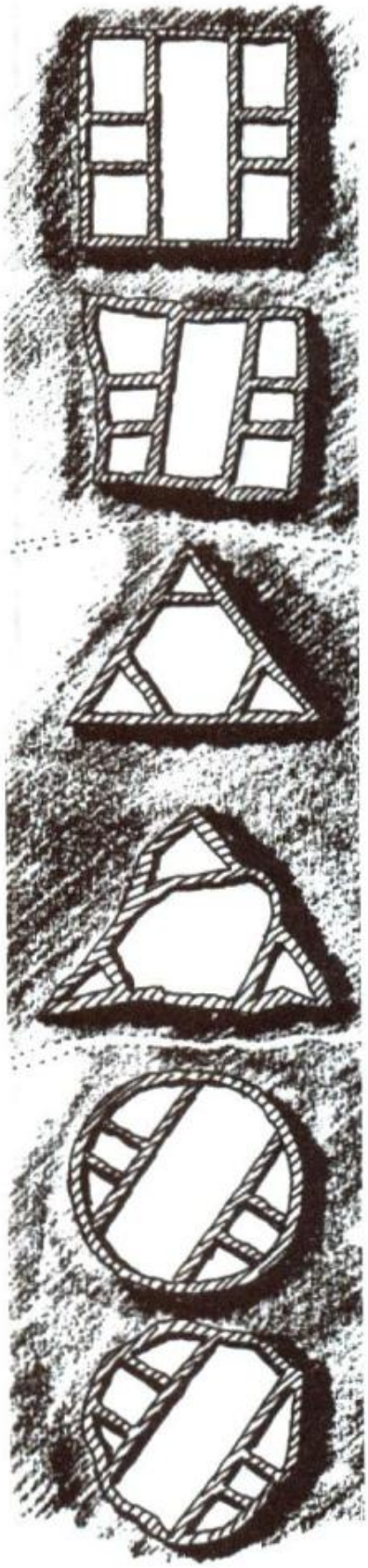
مرحله ۲. ترکیب سه شکل پایه با سه نوع سازه عمودی: دیوارهای باربر، ساختمان اسکلتی و ساختمان ترکیبی.

مرحله ۳. تغییرات شکلی در هر شکل پایه با یک سازه مشخص اعمال می‌شود. هفت نوع تغییر شکلی برای این مرحله در نظر گرفته شده است.

مرحله ۴. یافتن نمونه های مختلف از تاریخ معماری جهان برای هرکدام از شکلهای پایه تغییر یافته در مرحله ۳.

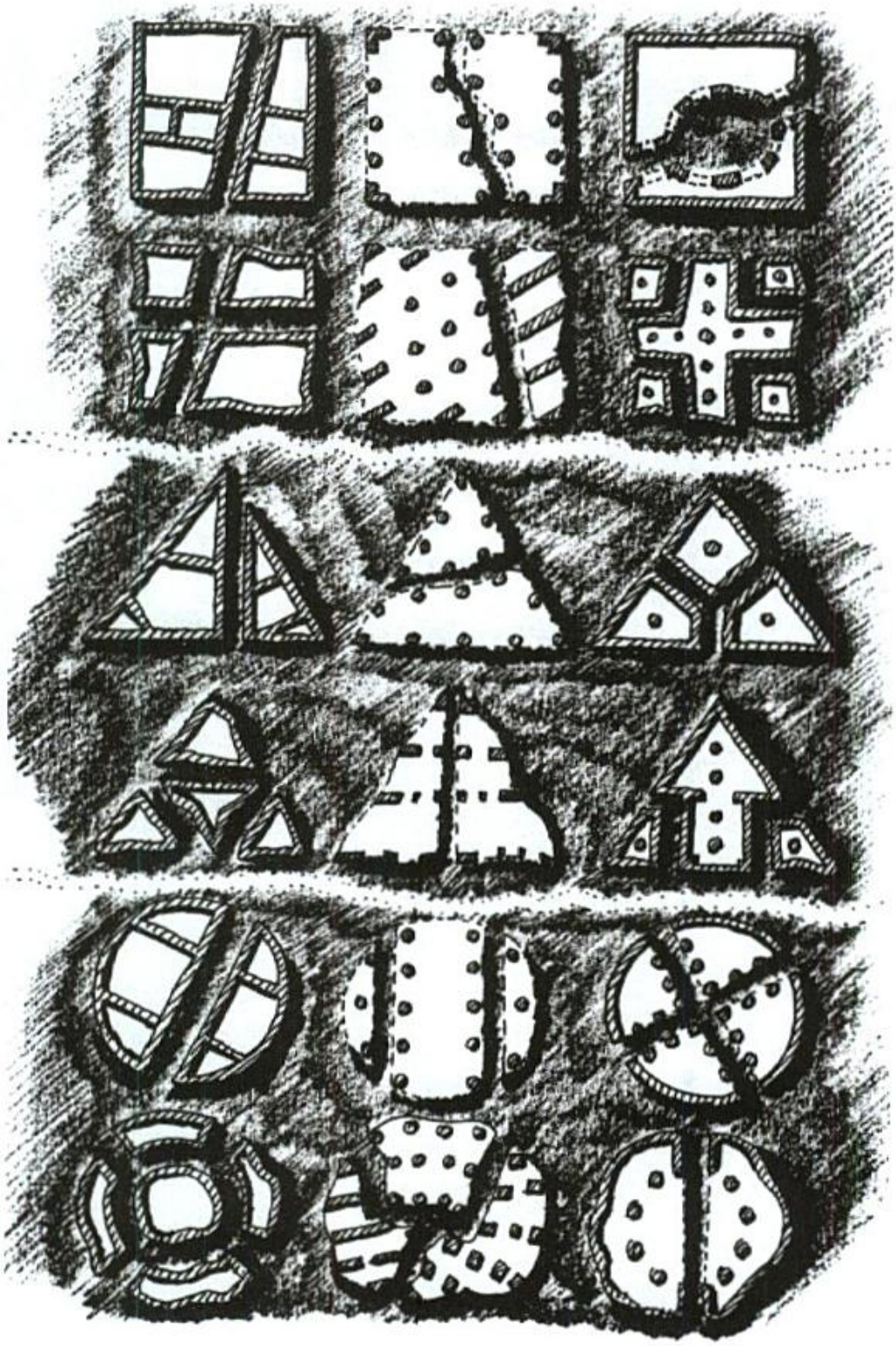
معیار مهم قرارگیری بناهای مختلف در کنار هم از سراسر جهان، تشابه شکلی آنهاست. تشابهی که باید با شکلهای پایه و تغییرات انجام داده شده در آن همخوانی داشته باشد. جداول زیادی به بخش پایانی

Scanned with CamScanner



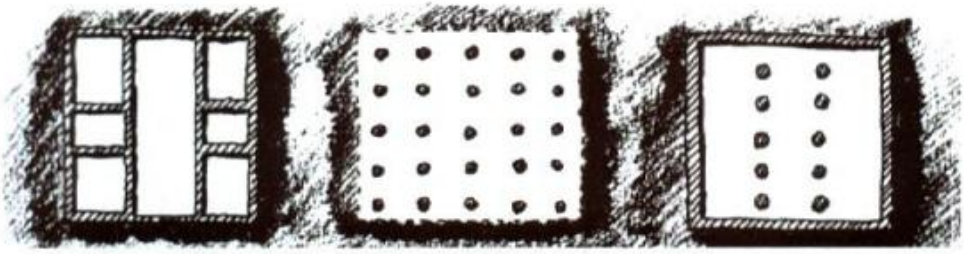
نگاره ۹-۲: سه شکل پایه مربع، مثلث و دایره با دیوار باربر و در دو حالت منظم و نامنظم. این سه شکل پایه با سه نوع سازه نشان داده شده است. (Krier:1991).

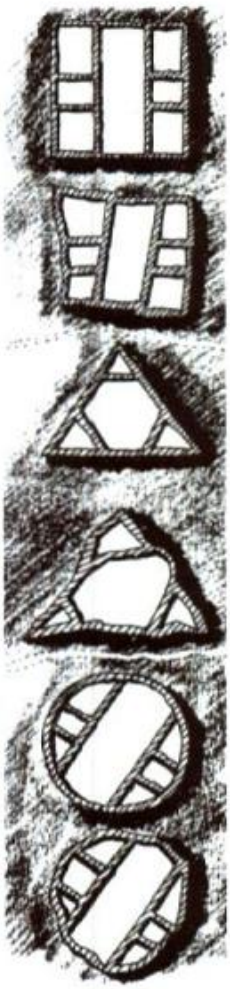
Scanned with CamScanner



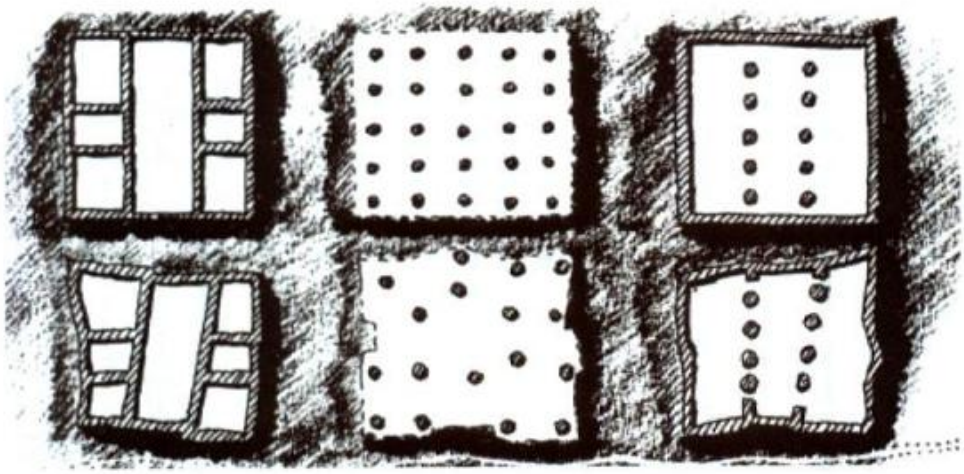
نگاره ۱۰-۲: سه شکل پایه مربع، مثلث و دایره در دو حالت منظم و نامنظم و با تغییر (شکست) شکل. (Krier:1991).

Scanned with CamScanner





نگاره ۱۱-۲: تشریح یک جزء از جدول شکلهای پایه معماری کرایر. در اینجا یک شکل پایه مربع با سه نوع ساختمان دیده می شود. از چپ به راست: با دیوارهای باربر، با ستونهای متعدد یا ساده اسکلتی و سازه ترکیبی دیوار باربر و ستونهای داخل فضا. (Krier:1991)
پایین: نگاره ۱۲-۲: شکل پایه مربع با سه نوع سازه در دو شکل منظم و نامنظم آمده است.
نگاره ۱۳-۲: (راست). سه شکل پایه مربع، مثلث و دایره با دیوار باربر و در دو حالت منظم و نامنظم. این سه شکل پایه با سه نوع سازه نشان داده شده است.



تغییر شکلی: شکست

کار اختصاص داده شده است. برای مثال در یکی از جداول[۳۴] شکل پایه چهارگوش بطور شکسته دیده شده است.[۳۵] شکست شکل در اینجا به معنای جدایی بخشی از شکل از قسمت دیگر آن است.

با توجه به این تغییر شکل و نوع سازه که با دیوارهای باربر در نظر گرفته شده است آتشکده نیاسر، مسجد امام اصفهان، گالری امانوئل در ایتالیا، خانه مصری و کالج کمبریج در یک گروه شکلی جای می گیرند.

تغییر شکل: الحاقی

در جدولی دیگر شکل پایه تغییری الحاقی داشته و در این گروه مسجد جامع اصفهان، هشت بهشت اصفهان، قصر پروتزی و چندین بنا با چنین اشتراک شکلی در کنار هم قرار داده شده اند. چنین

34. Krier, 1991: p. 60.
35. Breaking.

Scanned with CamScanner

توضیحاتی تا حـــدی به تفصیل، برای آشنایی با یک فرایند شکلی ضروری بنظر می رسد. یکی از اهداف ما در این کتاب توجه دادن مخاطبین بخصوص دانشجویان به ژرفای بیشتر نگرش و روش شکلی است.

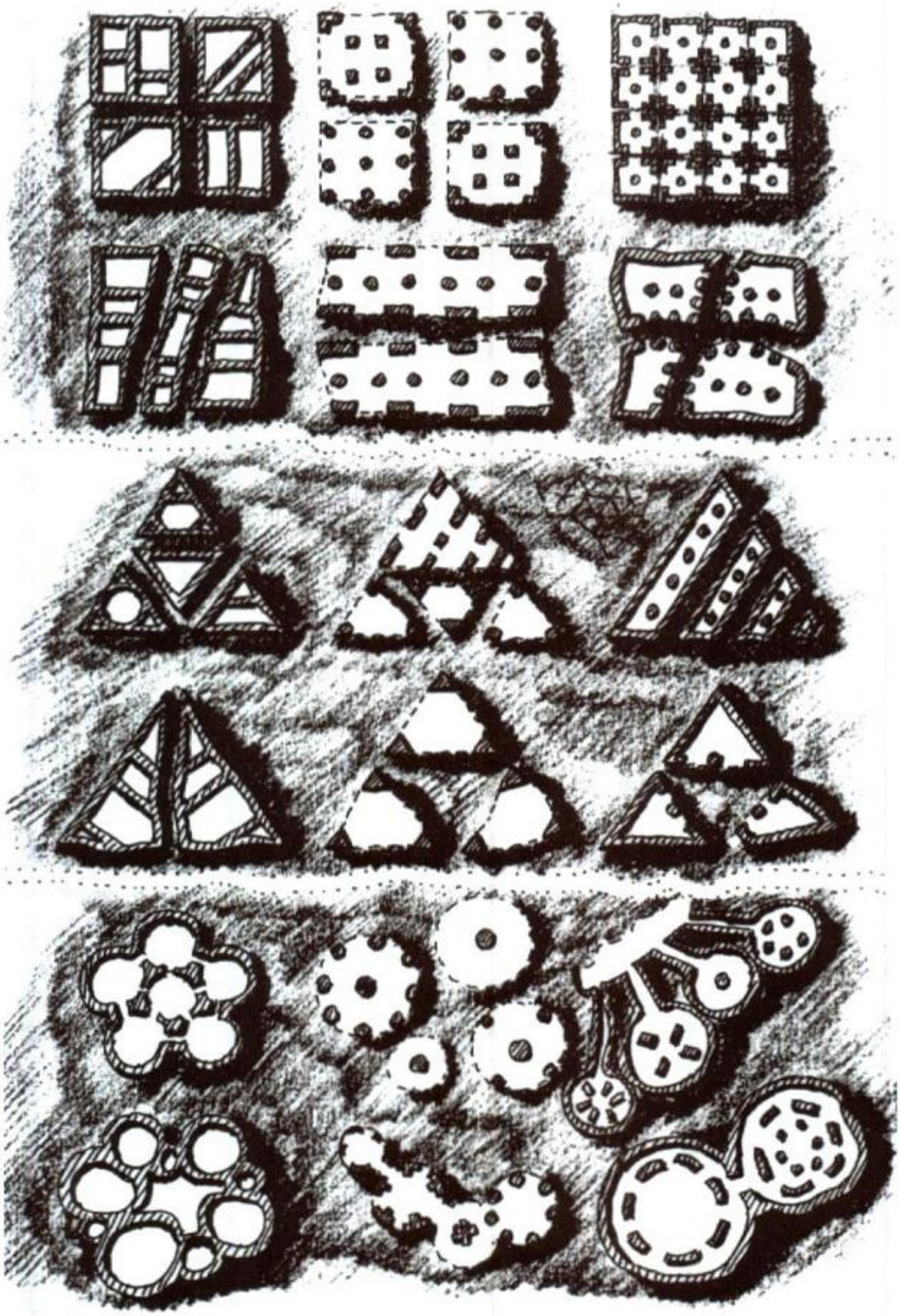
مقایسه روش دوران و کرایر

در سده هجدهم میلادی، علیرغم شتاب سریع علوم گوناگون و تشنگی علمی جامعه غربی، تاریخ معماری هنوز به عنوان مرجعی مهم برای معماران بود. افرادی چون ویولت لدوک، راسکین و دوران هر کدام به نوعی به معماری گذشته اروپا پرداختند. با توجه به پیشرفت علمی دیگر علوم، "دوران" سعی نمود معماری را با پیوند به دنیای زیست شناسی، ریاضیات و هندسه (ترسیمی) با ساختاری از این علوم معرفی نماید. دسته بندی‌های او برای ویژگیهای شکلی هر بنا، می توانست کمک بسزایی برای معماران جوان باشد تا بتوانند نمونه‌های مختلف تاریخی را بر مبنای مشترکات شکلی آنها در کنار هم ببینند. همچنین هدف دوران از این دسته بندی شکلی، کاربرد عملی آنها در جامعه آن زمان بوده است. با این روش برای نخستین بار تجربیات گذشته در یک دسته بندی منظم برای حل مشکل جامعه ی آن زمان در اختیار جامعه قرار می گرفت. کاری که چه به درست چه به اشتباه هنوز هم در معماری ایرانی روی نداده است و ما هر چند سطحی چنین کاری نکرده‌ایم.

در دهه ۱۹۷۵ میلادی، غرب دیگر دغدغه دو قرن پیش خود را نداشت. علوم مختلف پیشرفت بسزایی داشته و مردم این دوره به عصر اطلاعات و ارتباطات وارد شده بودند. کرایر از نخستین افرادی بود که با ارایه کتاب خود به قصد رویارویی با شعار نادیده گرفتن تاریخ در طراحی معماری اقدام کرد و این یکی از ارزشهای کار این معمار محقق است. در اوج قدرت حضور نظریه پردازان معماری مدرن و افرادی چون زوی که هر نوع کاربرد عناصر معماری گذشته را نوعی عمل ارتجاعی می‌دانستند، از درون آنها معمارانی چون کرایر به مقابله با این شعار مهلک پرداختند.

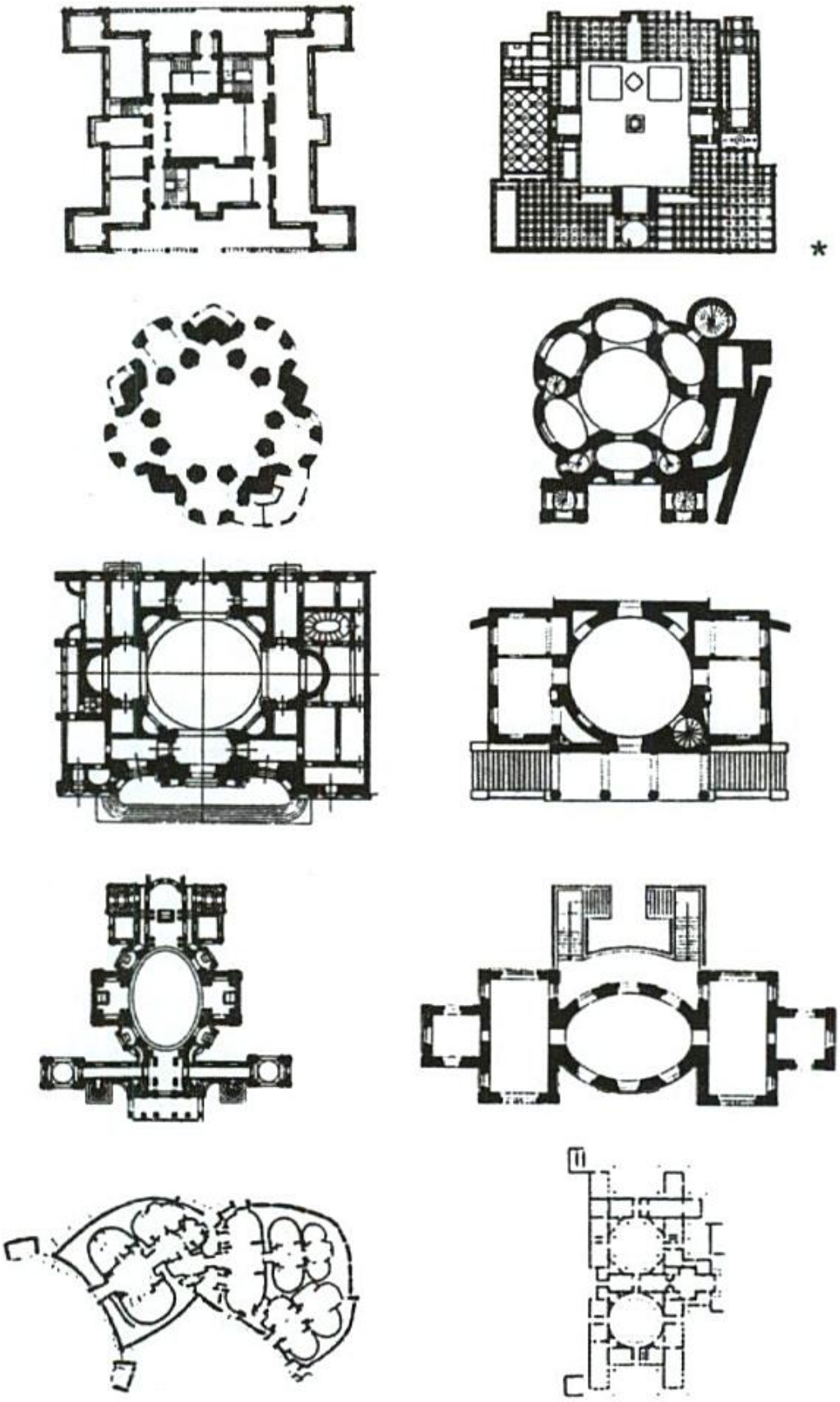
دسته بندی و جداول "دوران" و کرایر، به معماران ناآشنا به تاریخ

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۴-۲ : جدول شکلهای پایه منظم و نامنظم با تغییر "افزایش شکلی". در اینجا یک شکل به چند بخش کوچکتر تقسیم شده است. (Krier:1991).

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۵-۲ : نمونه‌های تاریخی برای جدول شکلهای پایه با تغییر "افزایش شکلی". در بالا سمت راست مسجد جامع اصفهان با این شکل نشان داده شده است. (Krier:1991).

Scanned with CamScanner

معماری این اجازه را می‌دهد تا بتوانند نمونه‌های متعددی از بناهای کوچک و بزرگ جهان را در کنار هم ببینند. اقدام کرایر را می‌توان به نوعی تخریب اولین سنگرهای ساخته شده توسط معماران مدرن از درون خودشان دانست. این نویسنده و محققین دیگر در باز کردن راه نگاه به تاریخ معماری از پیش قدمان بودند. این کار می‌توانست افق دید آنها را از نگاه شکلی وسعت بخشد و از دسته‌بندی خود بتوانند در طراحی (دهه ۱۹۷۰) بهره ببرند.

کرایر و توجه به تاریخ معماری

فرایند شکلی دوران و کرایـــر هر چند در مراحل شکلی آنها متفاوت می باشد اما دارای شباهت‌هایی نیز می‌باشند: انتخاب شکلهای پایه (چهار گوش و دایره) در کار هر دو معمار در مرحله نخست قرار دارد.

تغییرات شکل‌های پایه درهر دو کار رخ می‌دهد اما در روش دوران با یک نظم هندسی خاص اتفاق می‌افتد. شکل‌ها بر اساس یک یا دو محور هندسی‌شان تکرار و یا ادغام می‌شوند و روند این گسترش از ساده به پیچیده است، در حالی که در کار کرایر این تغییرات براساس تغییر شکل در یکی از اعضای شکل پایه رخ می‌دهد مانند پخ شدن زوایا و یا شکست شکل. شاید اگر "دوران" در آستانه هزاره سوم میلادی کتاب خود را به چاپ می‌رساند، برخی کاستی های فرآیند شکلی کرایر را که به آنها در ادامه اشاره خواهیم کرد برطرف می نمود.

نادیده گرفتن زمان و مکان در فرایند شکلی

مراجعه به تاریخ معماری می‌تواند به دو صورت سطحی و عمیق انجام گیرد. هر بنای مورد انتخاب از این دانشنامه بشری محصول زمان و مکان خویش بوده است. نگاه "دوران" و کرایر به معماری، نگاهی بی زمان و بی‌مکان است. آنها مرزهای زمانی و مکانی را کاملاً نادیده می‌گیرند و این تبعات خاص خود را دارد که یکی از آنها منجر به نگاه سطحی به معماری می‌شود. اگر چه نمی‌توان از "دوران" که در اوایل ۱۸۰۰ می‌زیسته انتظاری مشابه کرایر داشت زیرا در آن هنگام هنوز تاریخ معماری به شکل علمی آن رواج نیافته بود، اما در قرن بیستم بخصوص پس از نیمه‌ی نخست آن، تاریخ معماری رشد و پیشرفت خوبی داشته و کرایر با کمی توجه به آن شاید می‌توانست

Scanned with CamScanner

محصول مناسب تری را ارایه دهد. اگر تاریخ معماری و مراجعه به آن با نگاه سطحی او به عنوان مبنای کار معماران و دانشجویان قرار گیرد، این خطر را دارد که بجای دفاع از تاریخ به عنوان یک مرجع مهم، سطحی بودن آن رواج یافته و این ابزاری برای انتقاد به گروه مدافع تاریخ معماری تبدیل شود. همچنین هنگامی که شکل‌های پایه در دو روش "دوران" و کرایر ارایه می‌گردند، به دلایل انتخاب، تاریخ شکل گیری، نحوه کاربردشان در جوامع اولیه و معانی نمادین آنها اشاره نشده است. شاید برای یک مخاطب، دانستن نحوه شکل گیری و یا پیدایش نخستین سر پناههای با نقشه مثلث و دایره مهم و جالب باشد. و یا اینکه پاسخ به چرایی بکارگیری این شکلها و عوامل شکل دهنده آنها بتواند در فهم فرایند شکلی مخاطب را یاری نماید.

نپرداختن به وجوه زمان و مکان در انتخاب بناها و قرار دادن آنها درجداول گوناگون کتاب کرایر، نتایج معقولی حداقل برای آشنایان به معماری ایران و جهان ندارد. برای نمونه کرایر در هنگام معرفی سه شکل پایه و تغییر آن به صورت افزایش شکلی، نمونه بناهای موجود در تاریخ معماری با این نوع تغییر را معرفی می نماید. در اینجا مسجد جامع اصفهان از ۱۲۰۰ سال پیش در کنار یک بنای سده شانزدهم اروپایی قرار داده شده است.[۳۶] مسجد جامع در زندگی ۱۲۰۰ ساله خود شاهد تغییرات مهمی بوده است. حداقل برای دو قرن این مسجد دارای نقشه شبستانی بود. در قرن پنجم و ششم مسجد از طرح شبستانی به چهار ایوانی تغییر شکل داد. در همین زمان تاقهای جدید جایگزین تاقهای پیشین شدند و در بخشهایی نیز تاقها به همان شکل باقی ماندند. تعداد این تاق‌ها به ۴۷۰ عدد می رسد. اگر چه در کارشیو یا (پلان) تعداد زیادی ستون در شبستان‌های دور تا دور میان‌سرا (حیاط) دیده می شود اما این به معنی تکرار یک گونه تاق نیست. مسجد جامع اصفهان رازدار دوره های تاریخی مختلف است. از هنگامی که خلفای عباسی بر شهر حکومت داشتند، تا آل بویه، سلجوقیان، حمله مغول، ایلخانان، تیموریان، صفویان، فتنه اشرف افغان، قاجار و دوره معاصر.

کرایر و نمونه مسجد جامع اصفهان

تحولات خاص هر دوره تاریخی و تأثیر آن بر معماری مسجد و

36. Krier: 1991, p. 65.

Scanned with CamScanner

درس گرفتن از این رابطه دو طرفه از نکاتی است که برای هر معمار حتی در دوره معاصر قابل توجه و تعمق است. اگر معماران امروز ما آگاه باشند که چگونه فرهنگ، اجتماع و زمان بر کارشان اثرگذار است شاید به طراحی امروز خود به گونه‌ای دیگر اندیشیده و عمل می کردند. از طرف دیگر تجربه بودن در فضای مسجد جامع اصفهان با دیگر فضاهای معرفی شده در جدول بسیار متفاوت است.

شکل بنا و پیوند با محیط

هر بنا در یک مکان مشخص و سازگار با ویژگیهای اقلیمی آن مکان ساخته می شده است. در طول زمان، معماران سعی می کردند تا باشندگان آثار خود را در برابر شرایط اقلیمی در یک آسایش نسبی قرار دهند. همانگونه که در بخش پیش دیدیم، اقلیم در معماری ایرانی به عنوان یکی از پایه های اصلی آن بوده است. هنگامی که کرایر و "دوران" کارشیوهای (پلان) مختلفی از سراسر دنیا را در کنار هم قرار می‌دهند به تأثیر اقلیم در پیدایش و یا تغییرات این شکلها توجهی ندارند. برای نمونه اگرچه حیاط مرکزی در معماری ایرانی شکلی چهارگوش دارد اما بدون پوشش است و معماران ایرانی آن را به باغی این جهانی و آن جهانی و با سقفی از آسمان تبدیل نمودند. این شکل را نمی‌توان به راحتی در کنار دیگر شکلهای مشابه حتی با کارکرد حیاط قرار داد. همانگونه که در بخشهای بعد خواهیم دید معنای حیاط ایرانی با نمونه‌های مشابه آن در معماری یونان، روم و مصر متفاوت است. همچنین در دسته‌بندی او به تفاوت نقشه های حیاط مرکزی و کوشکی که در یکی از جداول او در کنار هم آمده است (مسجد امام اصفهان را در کنار آتشکده نیاسر قرار داده) اشاره نشده است. دلایل وجودی فضاها در یک شکل مانند یک بنای حیاط مرکزی و فضاهای چهار سوی آن و نقش آنها در فصول مختلف و برخی نکات دیگر نادیده گرفته می‌شود.

نادیده گرفتن اقلیم

رابطه مقیاس بنا و شکل

یک شکل چهار گوش را می‌توان در مقیاس یک اتاق کوچک و یا

Scanned with CamScanner

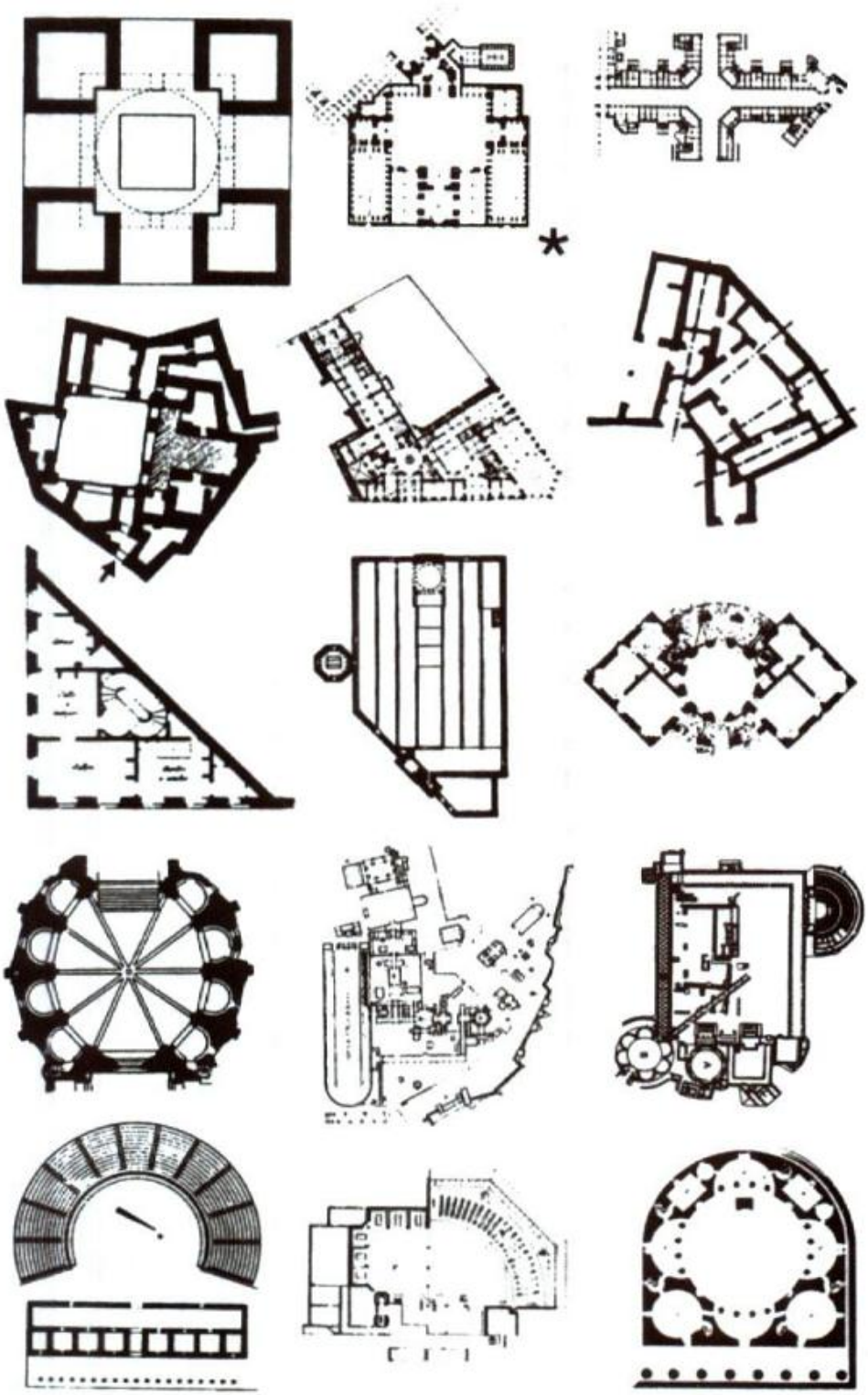
یک مسجد و یا کلیسای بزرگ داشت. این اتاق در مسجدی مانند مسجد جامع اصفهان و یا مسجد نو شیراز مساحتی حدود یک هزارم کل بنا را دارد.

می توانیم در شکل چهارگوش این بناها تغییری بر مبنای روش کرایر انجام دهیم و آن را مانند نگاره (۱۶-۲) شکلی شکسته تصور نماییم. هنگام ترسیم این شکل بر روی صفحه کاغذ به راحتی می‌توان با تغییر مقیاس بنای مسجد امام یا مسجد جامع اصفهان آن را در ابعاد یک مربع دو سانتیمتری در آورد و می توان در کنار آن یک اتاق کوچک با مساحت دو متر مربع داشت. با کوچک کردن بنای بزرگ و تبدیل آن به کارشیوی (پلان) کوچک می توان مرحله دوم فرایند شکلی یعنی تغییر شکل شکسته کارشیو (پلان) را دید. این کار در هنگامی که همه چیز برروی کاغذ روی می دهد ظاهراً مشکلی در پی ندارد. اما هنگامی که به عنوان یک باشنده و یک بازدید کننده به این بناها مراجعه می کنیم واقعیت و درک ما از آن چیز دیگری را نشان می‌دهد. در یکی از جداول کرایر، نگاره‌ای از فرمهای شکسته و نمونه های موجود آن در تاریخ معماری جهان، آتشکده نیاسر که حدود ۳۶ متر مربع مساحت دارد در کنار مسجد امام با مساحتی در حدود ده هزار متر مربع قرار داده شده است.

ویژگی شکلی هر دو این بناها شکست در شکل چهارگوش آنهاست. چهارتاقی یا آتشکده نیاسر بنایی از قرن دوم و یا اوایل قرن سوم میلادی است و مسجد امام از قرن هفدهم میلادی. آتشکده کارکرد خاص خود را داشته و محلی برای مراسم تقدیس آتش بوده و از

نگاره ۱۶-۲: بزرگ نمایی سه بنا از جدول بناهای تاریخی گرد آوری شده توسط کرایر. در سمت چپ آتشکده نیاسر، در وسط مسجد امام و در کنار یک گالری در ایتالیا نشان داده شده است. مقایسه مقیاس این بناها مهم می‌باشد.

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۷-۲: نمونه های تـــاریخی گرد آوری شده بناهای با تغییر شکل "شکست در نقشه" این بناها از سراسر جهان گردآوری شده و در بالا آتشکده نیاسر و مسجد امام اصفهان دیده می‌شوند. (Krier:1991).

Scanned with CamScanner

چهار سوی بیرون آن درون آن قابل دیدن بوده است. معمولاً آنها را بر روی یک جای بلند می‌ساختند تا شرکت کنندگان بتوانند مراسم را بهتر مشاهده کنند. در چهار سوی محورهای آتشکده، چهار تاق و بر روی آنها گنبدی کوچک جای می‌گرفته است. مسجد امام اصفهان نیز این دو محور اصلی را دارد اما با این تفاوت که در هر سوی محور، گنبدخانه یا ایوان و یا ترکیب هر دو دیده می‌شود. در محل تقاطع دو محور میانسرا (حیاط) جای می‌گیرد که پوشش آن آسمان آبی است. مسجد کارکردی متفاوت با آتشکده دارد. مسجد خود یک "درون" است در برابر فضاهای دیگری که در بیرون آن می‌باشند. باشنده از بیرون بنا شاهد مراسم نیست بلکه او خود یکی از برگزار کنندگان رسم ستایش "خداوند" در درون مسجد است. او و دیگر مؤمنین در صف جماعت رو به سوی مکه ایستاده و در این مراسم جمعی، خداوند را می‌ستایند.

سؤال مهم در اینجا این خواهد بود که آیا می توان با توجه به تشابه محورهای چهار سوی آتشکده و مسجد و بدون توجه به مقیاس و بدون توجه به رویدادهایی که بر روی این دو محور رخ می دهد آنها را در یک گروه شکلی قرار داد؟ بدون شک آرایش فضاهای گوناگون چهار سوی محور مسجد امام با چهار سوی آتشکده نیاسر قابل مقایسه نیست زیرا محور مسجد فضاهای ایوان و گنبدخانه را می‌آراید و محور آتشکده چهار تاق را.

تجزیه بنا به کارشیو (پلان) و معماری داخلی

"دوران" و کرایر با بهره‌گیری از ابزار هندسی مانند هندسه ترسیمی و یا سه بعدی های حجمی داخلی، در فرایند شکلی خود بناهای گوناگون از تاریخ معماری را شناسایی و دسته‌بندی می کنند. بنا به عنوان یک واقعیت سه بعدی که از هر زاویه دید شکل خاص خود را دارد به شکل‌های دو بعدی تجزیه می‌شود که ما در معماری آنها را کارشیو (پلان)، نما و برش می‌خوانیم. "دوران" در ۲۰۰ سال پیش، هنگام معرفی ترکیب کلی بنا، آن را در کارشیو (پلان) و نما و برش با هم نشان می‌دهد. کنار هم دیدن این سه تصویر نقش خوبی در فهم سه بعدی بنا در ذهن دارد، اما کرایر حتی اگر به سه موضوع مهم

Scanned with CamScanner

معماری یعنی کارکرد، شکل (فرم) و سازه در ابتدای کارش توجه می‌نماید و شکل‌های اولیه را نیز در جداول با کارشیو (پلان) و سازه آن نشان می دهد، اما هنگام ارایه نمونه ها هیچ توجهی به این ارتباط سه‌گانه نکرده است. دوباره به نمونه‌های آتشکده نیاسر و مسجد امام باز می گردیم. آتشکده نیاسر دارای یک گنبد مرکزی است که بر روی چهارتاق و چهار جرز قرار گرفته است. می توان این بنا را در گروه ساختمان‌های با دیوارهای باربر قرار داد. مسجد امام اصفهان ترکیبی از فضاهای با سازه های با دیوارهای باربر و ستون دار است. این ترکیب را نمی‌توان در نقشه ارایه شده دید. ایوان‌ها و گنبدخانه های این مسجد، دیوار و جرزهای باربر دارند. او شبستانهای آن ترکیب ستون و دیوار باربر. نقشه های ارایه شده تصویر درستی از کارکرد و اندامهای سازه ای بناهایی که تعداد آنها کم نیستند را ارایه نمی‌دهد.

دسته‌بندی عناصر معماری داخلی بخش زیادی از کتابهای "دوران" و کرایر را به خود اختصاص می دهد. همانگونه که دیدیم "دوران" ترکیب را در برگیرنده عناصر[37] و اجزاء[38] مرکب می دانست. آشنایی با این دو و کار آنها به معنای ورود به دنیای ترکیب می‌باشد. کرایر کارش را از مقیاس شهری که مقیاسی بزرگ است آغاز می نماید و سپس به مقیاس بنا و معماری داخلی می پردازد. هر کدام از این سه بخش، جدای از هم معرفی شده و عامل پیوند دهنده آنها سه شکل پایه و تغییرات در آنهاست. فضاهای داخلی نیز به صورت مجرد از کل بنا و در سه شکل مربع، دایره و مثلث و تغییرات آنها دیده می شود. اجزای این فضاها مانند ستون‌ها، پایه‌ها، درها، پنجره‌ها، پله‌ها و نمای آنها هر کدام در بخشی جداگانه دسته‌بندی شده و نمونه‌های تاریخی آنها آورده شده است. هر فضای یک بنا ارتباطی خاص با زمینه کلی‌تر آن که کل بناست پیدا می کند. باز شوها، نوع پوشش، اجزای بدنه ها و دیگر عناصر آن می توانند تحت تأثیر فضاهای پیرامون آن و آرایش کلی فضایی قرار گیرند. شاید مناسب‌تر می‌نمود که همان زمان که از شکل پایه با ساختمان خاص آن صحبت می‌شد، درباره معماری داخلی هر کدام از آنها نیز

37. Elements.
38. Parts.

Scanned with CamScanner

بحث می‌شد.

شکل گرایی و مرزهای معماری

یکی از موضوعات اصلی در بخشهای مختلف این نوشته، پرداختن به دلایل ایجاد مرزهای معماری است. به سخنی دیگر اگر معماری دو مکان را معماری الف و معماری ب تصور نماییم مرزهای جداکننده این دو معماری چه خواهد بود؟ با نگاه دوران و کرایر و افراد دیگری که نگاهی مشابه دارند، مرز دو معماری را دو شکل متفاوت بوجود می آورند. معماری بنای الف که با کارشیو (پلان) چهار گوش است می تواند هر بنایی در همه عالم خاکی را در بر گیرد. معماری الف که از شکل چهارگوش بهره می‌گیرد با معماری ب که از شکل مثلث یا دایره بهره گرفته بدلیل تفاوت شکل‌های پایه آنها دو مرز جدا می‌یابند.

جداول و تعداد شکلها

این دو مرزبندی را می‌توان در نگاره‌های زیادی که در کتاب ترکیب معماری آمده است دید. وجود این تعداد زیاد نگاره‌ها حاصل فرایند شکلی بکار گرفته شده است. سه شکل پایه و سه نوع سازه آن در دو حالت منظم و نامنظم آنها ۱۸ شکل را تولید می‌کنند. هر کدام از این شکلها در هفت "تغییر شکل" ضرب شده و تعداد ۱۲۶ شکل بدست می‌آید. قدم آخر یافتن نمونه‌هایی تاریخی برای هر کدام از این ۱۲۶ شکل است. برای فهم بهتر هر کدام از نمونه‌ها، مخاطب باید مروری به فرایند شکلی داشته باشد که این مرور نه تنها در روند فهم آن کار آسانی نیست بلکه احتمال سر در گم کردن مخاطب را نیز به همراه دارد.

می‌توان اشاره وار موارد زیر را درباره نگاه و روش "دوران" و کرایر آورد:

۱. در هر دو کار تشابه شکلی، بناها را به هم پیوند می‌دهد.

۲. مراجعه به تاریخ معماری در هر دو کار از اهمیت بالایی برخوردار است.

۳. مرز زمان و مکان در این نگاه جایی ندارد.

۴. عوامل مختلف تأثیر گذار بر شکل‌گیری بناهای مختلف در

Scanned with CamScanner

گروههـای شـکلی گوناگون نادیده گرفته شـده اسـت.

۵. هـر بنـا بـا توجه به شـکل پایه و تغییرات شـکلی آن شـخصیت می‌یابد.

۶. گزینـش نمونـه‌هـا و دسـته‌بنـدی آنها تـا حد زیادی کلیشـه‌ای است.

۷. نادیـده گرفتـن معانی نهفته درپس اشـکال در هـر دو کار دیده می‌شـود.

۳-۲: گرامر و دستور زبان شکل

روش انگلیسی استدمن

یک نوع دیگر نگاه شکلی به معمـــاری در دهه ۱۹۸۰میلادی معرفی گردید. در کشور انگلستان محققینی چون استدمن[۳۹] با روش علمی- تحلیلی خاص خود به موضوع شکل پرداختند. او با فرموله کردن و به زبان ریاضی در آوردن پلان‌های (کارشیو) معماری به تکثیر تعداد بی شماری کارشیو پرداخت و با بهره‌گیری از دنیای زبان شناسی و برخی مفاهیم آن، نگاه و روش خود را عرضه داشت. برای فهم بهتر نگاه استدمن به فهم چگونگی پیوند دنیای زبان‌شناسی و معماری باید توجه داشت.

زبان و معماری

او خود به چند مشابهت در دو حیطه زبان و معماری اشاره می‌کند. هنگامی که فرد به فراگیری یک زبان می‌پردازد و وارد محیط آموزشی می‌گردد به کسی تشبیه شده که وارد دانشکده معماری می‌شود و در مرحله نخست دو دنیای آموزشی شبیه به هم برای آنها معرفی شده است. وجه دوم شباهت این دو دنیا در نحوه نقد و دیدن تاریخ زبان و معماری است و وجه سوم شباهتها در دنیای حرفه‌ای کاربر زبان و کاربر معماری است. بدون اینکه وارد عمق این سه وجه تشابه شویم به آن بخشهایی از اشتراکات دو دنیای زبان و معماری اشاره می‌کنیم که استدمن برای بنیان نهادن بحث خود از آنها بهره می‌گیرد.

زبان شناسی معمارانه

واژه زبان شناسی معمارانه[۴۰] یکی از واژه‌های کلیدی استدمن بوده که وارد بحث "معماری شکلی" می‌شود. زبان شناسی از نگاه او از

39. Steadman.
40. Architectural Linguistic.

Scanned with CamScanner

دو بخش نحو یا سینتاکس و سمانتیک تشکیل شده است. نحو به ساختار جمله می‌پردازد و سمانتیک به ساختار معنایی آن توجه دارد. استدمن کار خود را بر بخش "نحو" [41]متمرکز می‌نماید. نحو فضای معماری بخش مستقلی در این نوشته را به خود اختصاص داده است که ما آن را زیر بخشی از نگرش فرهنگی- اجتماعی قرار داده‌ایم (به بخش پنجم مراجعه کنید). می‌توان نگاه استدمن به معماری را در مثالی که خود از فرایند خلق یک پلان می‌آورد تشخیص داد. در روشهای تجربی طراحی که معماران از آن بهره می‌گیرند، با هدف تولید یک کارشیو (پلان) یک فرایند طراحی شکل می‌گیرد. نخست معمار با در نظر گرفتن نیازهای باشنده و عوامل مختلف تأثیرگذار در فرایند طراحی مانند عوامل اجتماعی، فرهنگی، فنی و کارکردی به ارایه گزینه‌های (اتـــودهای) مختلف می‌پردازد و سپس بر اساس معیارهایی بهترین گزینه را انتخاب می‌کند. در این فرایند، خلاقیت معمار در جای جای کار دیده می‌شود. اینکه گزینه‌های معمار و گزینه آخر تا چه حد توانسته است "بهترین و مناسب‌ترین" پاسخ را به همراه داشته باشد تضمینی نداشته و همیشه امکان یک پله بالاتر از گزینه پیشین وجود دارد.

نحوِ فضا

هدف: تولید پلان

روش استدمن "روش جامع" نامیده شده است. در این روش تعداد بی‌شماری گزینه از یک کارشیو (پلان) معماری تولید شده و به کمیت نامحدودی از آنها دست می‌یابیم. پس از اینکه به تولید این محصولات "شکلی" پرداخته شد در این روند عامل "محدودیت‌ها"[42] اعمـــــال می‌شود. این محدودیت‌هـــا دربرگیرنده محدودیت‌های توپولوژیک، هندسی و خواص آن مانند ابعاد و تناسبات می‌باشند. پس از ورود محدودیت‌ها، تعدادی از احتمالات حذف شده و گزینه‌های خاص‌تری بدست می‌آید. این روش این قابلیت را دارد که در صورت نیاز بتوان فرایند دست‌یابی به گزینه‌ها را مجـدداً مرور نمود و در صورت بروز مشکل به "تولید مجدد" پرداخت.

روش جامع

برای تولید شکل‌های نامحدود از کارشیو، در وهله نخست باید هر آنچه که بنظر معمـــــاران "کیفیت طراحی" تصور شده کنار گذاشته

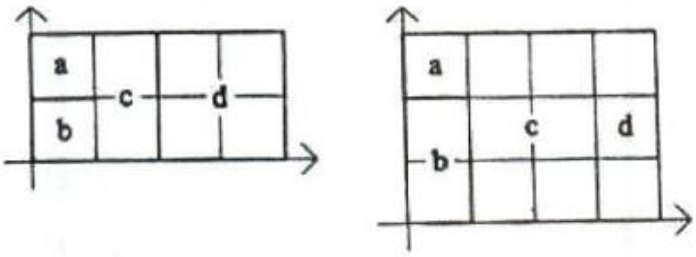
41. Formal Architecture.
42. Constraints.

Scanned with CamScanner

شکلهای بدون بُعد

شود. چیزهایی مانند ابعاد، تناسبات، شکل، هندسه، هم‌جواری فضاها، نور و ... مانند اینها نادیده گرفته می‌شوند و با ساده نمایی رایانه‌ای از شکل‌های "بدون بُعد" [۴۳] بهره گرفته می‌شود. با یک مثال این موضوع روشن‌تر بیان می‌شود. در نگاره (۱۸-۲) دو محور مختصات و چندین مربع که در بین این دو محور قرار گرفته‌اند دیده می‌شود. حروف a، b، c و d نشان دهنده تعداد فضاهای مورد نیاز است. تنها چیز مشخص در اینجا نیاز به این چهار فضا و همجوار نبودن فضای d با فضای a و b است. شبکه‌های مربع زمینه کار، دستیابی به هدف "بدون بُعد" بودن شکل‌ها را میسر می کند. بنابراین کار با مشخص شدن تعداد فضاها و اینکه چه فضاهایی نباید همجوار باشند آغاز شده و سپس در نگاره های بعدی گزینه های متعددی از "کشیدگی" شکل‌ها و یا "فاصله گذاری نسبی" آنها بدست آمده است. برای تولید بیشتر شکل‌ها از دو روش "تقارن" و "برش" شکلی استفاده شده است. در اینجا دو نوع تقارن چرخشی و محوری معرفی شده است. از نگاه هندسی در تقارن چرخشی تعداد فضاها و شکل آنها تغییری نمی‌یابد اما از نگاه معماری جهت طولی و عرضی شکل از اهمیت بالایی برخوردار است.

روشهای تولید شکلها



نگاره ۱۸-۲ : روش شکلی استدمن. ترجمه اتاقها و یا فضاهای یک بنا به شکلهای شطرنجی با خانه‌های مربع شکل. چهار نوع فضا a، b، c، d مشخص شده است و تمامی اجزای یک فضا مانند در و پنجره و ضخامت دیوارها و همچنین جهت گیری آنها نادیده گرفته شده است. در شکل سمت راست بدون در نظر گرفتن ابعاد اتاق و تناسبات آنها، ترکیبی جدید ارایه شده است. (Steadman:1989)

گراف‌ها

روش برش شکلها و تقسیم آنها به اجزای کوچکتر و یا افزودن به آنها کمک در تولید بیشتر گزینه ها می نماید. تا این مرحله استدمن به معرفی گزینه های مختلف از ترکیب شکلها می پردازد. مرحله پس از آن، دستیابی به ارتباط فضاها با هم است. در اینجا هر فضا با یک دایره کوچک[۴۴] نشان داده شده و "خط

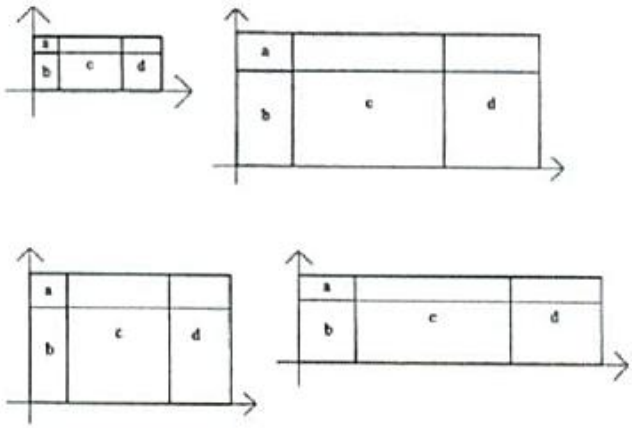
43. Dimensionless.
44. Vertex.

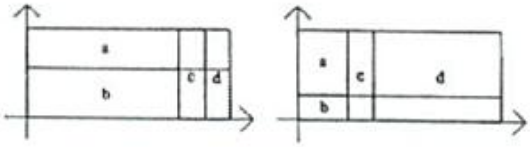
Scanned with CamScanner

راست" [۴۵] یا اتصال دهنده ارتباط دو فضا را نشان می دهد. به این نمودارها، "گـــراف" [۴۶] گفته می‌شود و از لحاظ شکلی دارای تنـــوع می‌باشند.

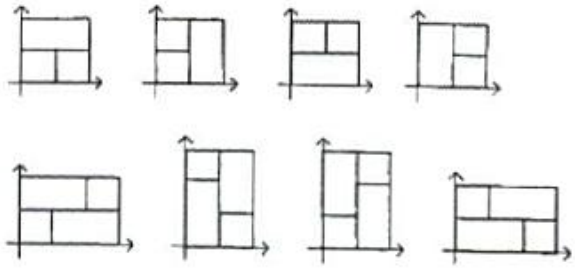
در یـک مرحلـه بالاتـر بـه بررسـی مـرز بیـن درون و بیـرون بیـن فضاهـای مـورد مطالعـه پرداختـه مـی شـود. درون بـه دو دسـته تقسـیم مـی‌شـود. فضاهایـی کـه نسـبت بـه فضـای خـارج در درون قـرار مـی گیرنـد و فضاهایـی کـه در درون یـک فضـای درونـی ترجـای مـی گیرنـد. همـه اینهـا در نمودارهـا نشـان داده می‌شود. مراحل گوناگون کار به پنج "حد" [۴۷] تقسیـم می‌شود. در نگاره (۲-۲۱) این حدود نشان داده شده است. در حد نخست تعداد فضاها

مراحل فرایند شکلی





نگاره ۱۹-۲: تولید شکلهای a ،b ،c ،d با کشیده شدن خانه‌های صفحه شطرنجی در دو محور و ایجاد فاصله بین خانه‌ها.



نگاره ۲۰-۲: با چرخش اشکال می‌توان حالتهای جدیدی را بدست آورد. استدمن به این حالت "روش تقارن" می‌گوید. (Steadman:1989).

45. Edge.
46. Graph.
47. Levels.

Scanned with CamScanner

مشخص می‌شود. حد دوم همجواری و رابطه فضاها را مشخص می‌نماید.

حد سوم یا "جایگزینی"[48] ارتباط درون و بیرون فضاها را نشان می‌دهد. در حد چهارم شکلها در کار حضور می‌یابند و در حد پنجم ابعاد، تناسبات و نوع شکلها دیده می‌شوند. آنچه تا اینجا از فرآیند شکلی طراحی اشاره وار آمد به زبان ریاضی رایانه و با نرم افزارهای رایانه ای انجام می گیرد. خواندن معماری گذشته با این نگرش و بهره‌گیری از این روش از قابلیت‌های کار استدمن است. او برای این کار از نوعی گونه‌شناسی بهره می گیرد. گونه‌شناسی به مفهوم شناخت انواع گونه‌ها براساس وجوه اشتراک آنهاست. مبنای این گونه‌شناسی تعداد اتاق‌ها می‌باشد. به سخنی دیگر در یک مکان خاص اگر تعدادی خانه وجود داشته باشد قرار دادن آنها در دسته‌های مختلف براساس تعداد اتاق آنها صورت می‌گیرد. در تحلیل شکلی خانه‌های یک مکان خاص دو حالت زیر در نظر گرفته می‌شود.

حالات ممکن

۱) تعداد خانه‌های موجود: وضع موجود.

۲) تعداد احتمال ترکیبات فضاهای آنها.

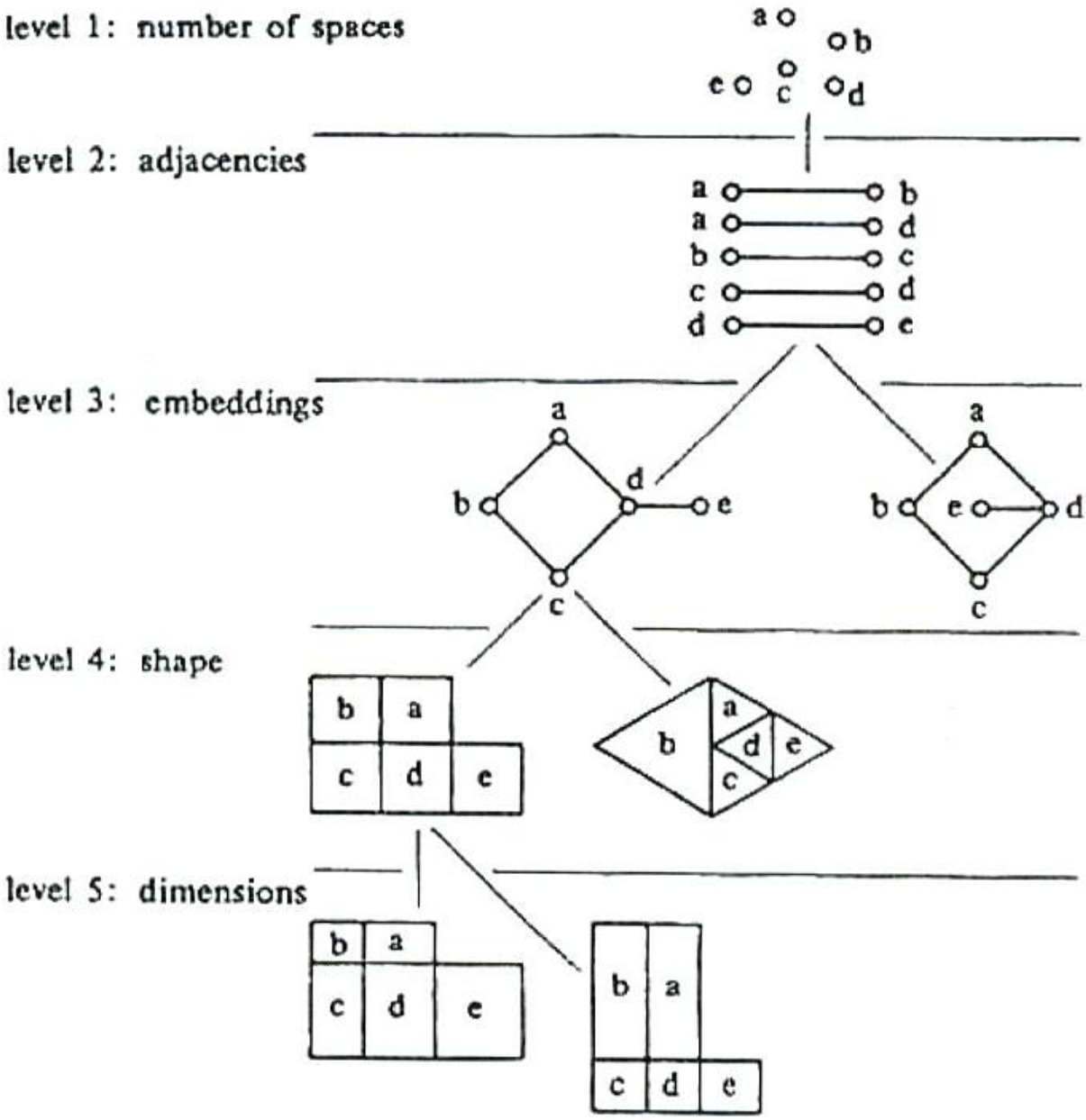
استدمن این دو را در مقابل هم قرار می دهد و به نتیجه گیری از کار می پردازد. در یک حالت می توان بدون در نظر گرفتن آنچه که در واقعیت رخ می دهد گزینه های گوناگون داشت. در نگاره (۲-۲۲) تعداد حالات ممکن ترکیب و ارتباط بین فضاها نشان داده شده است. همانگونه که دیده می‌شود برای نمونه ترکیب دو اتاق با شش حالت ممکن آمده و برای ترکیبهای دیگر نیز تعداد احتمالات مشخص شده است. در یک مثال خانه‌های انگلیسی بین سال ۱۶۰۳ تا ۱۷۰۰ میلادی معرفی شده‌اند. (نگاره ۲-۲۳). فضاهای این خانه‌ها گسترشی موازی با مسیر بیرون دارند و تا چهار فضا در کنار هم قرار گرفته‌اند. در پایین نگاره یک نما از خانه‌ها که در سه ستون نشان داده شده‌اند آمده است. در نگاره ۲-۲۴ ترجمه نقشه‌های خانه‌های انگلیسی در نگاره ۲-۲۳ به زبان شکلی استدمن نشان داده شده است. در این شکلها ارتباط بین فضاهای مختلف

ارتباطات فضایی

48. Embeding.

Scanned with CamScanner

خانه‌ها نشان داده شده و به هندسه و شکل اتاقها توجهی نمی‌شود. نمودارهای پیچیده‌تر به معنی دارا بودن ارتباط فضایی پیچیده‌تر است. دایره صفر فضای بیرون خانه است و دایره‌های بالای آن فضای



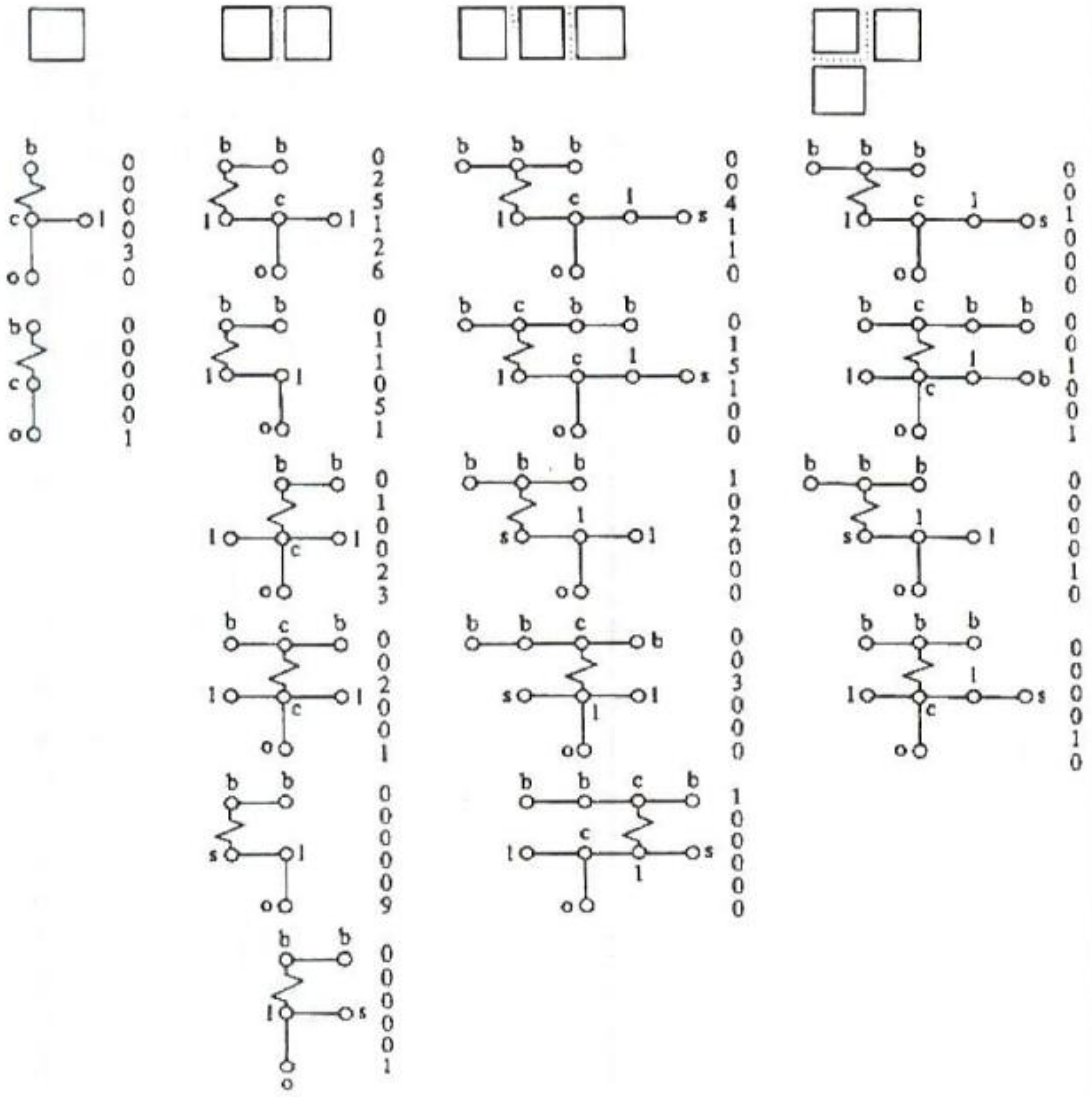
نگاره ۲۱-۲: مراحل مختلف روند شکلی استدمن. دسته‌بندی سطوح مختلف آن.
حد ۱: تعداد فضاها مشخص می شود.
حد ۲: تعیین رابطه همجواری بین فضاها.
حد ۳: ارتباط بین فضاها و رابطه درونی و بیرونی بودن آنها تعریف می‌شود.
حد ۴: حضور شکلها در روند کار با توجه به همجواری خواسته شده مشخص می‌شود.
حد ۵: وارد نمودن اندازه ها و ابعاد به روندکار.
(Steadman:1989).

Scanned with CamScanner

گوناگون خانه را معرفی می‌نمایند.

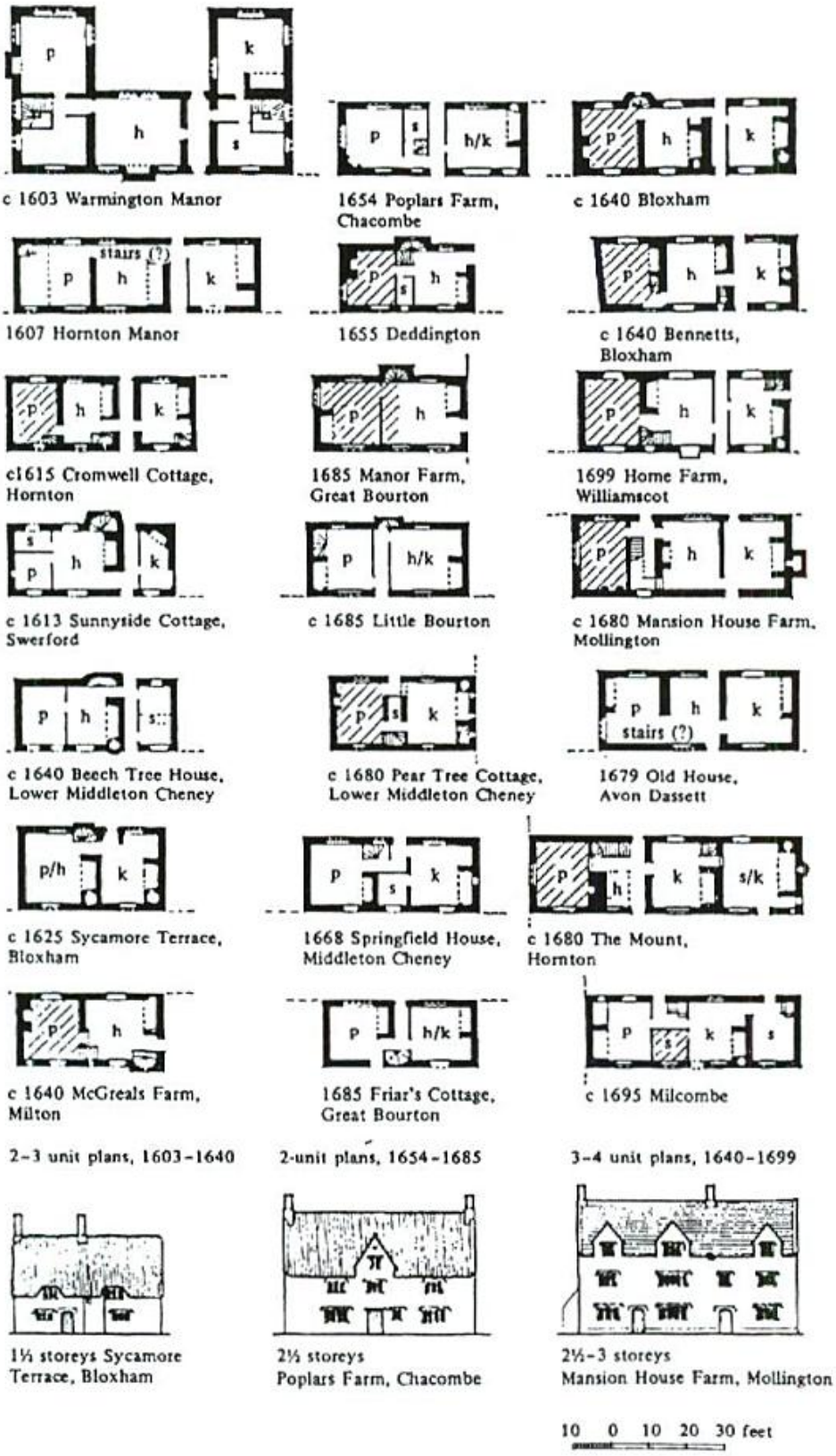
مقایسه وضع موجود با احتمالات ممکن منجر به حذف تعدادی از گزینه‌های احتمالی می‌شود. در اینجا محقق بدنبال دلیلی برای حذف این موارد خواهد بود:

آیا دلایل اقلیمی، فرهنگی، اجتماعی، شرایط زمین و مواردی دیگر عامل نبودِ این گزینه ها بوده است؟ و یا اینکه دلایل دیگری وجود داشته است؟ در اینجا محقق می‌تواند با کنکاش به دلایل



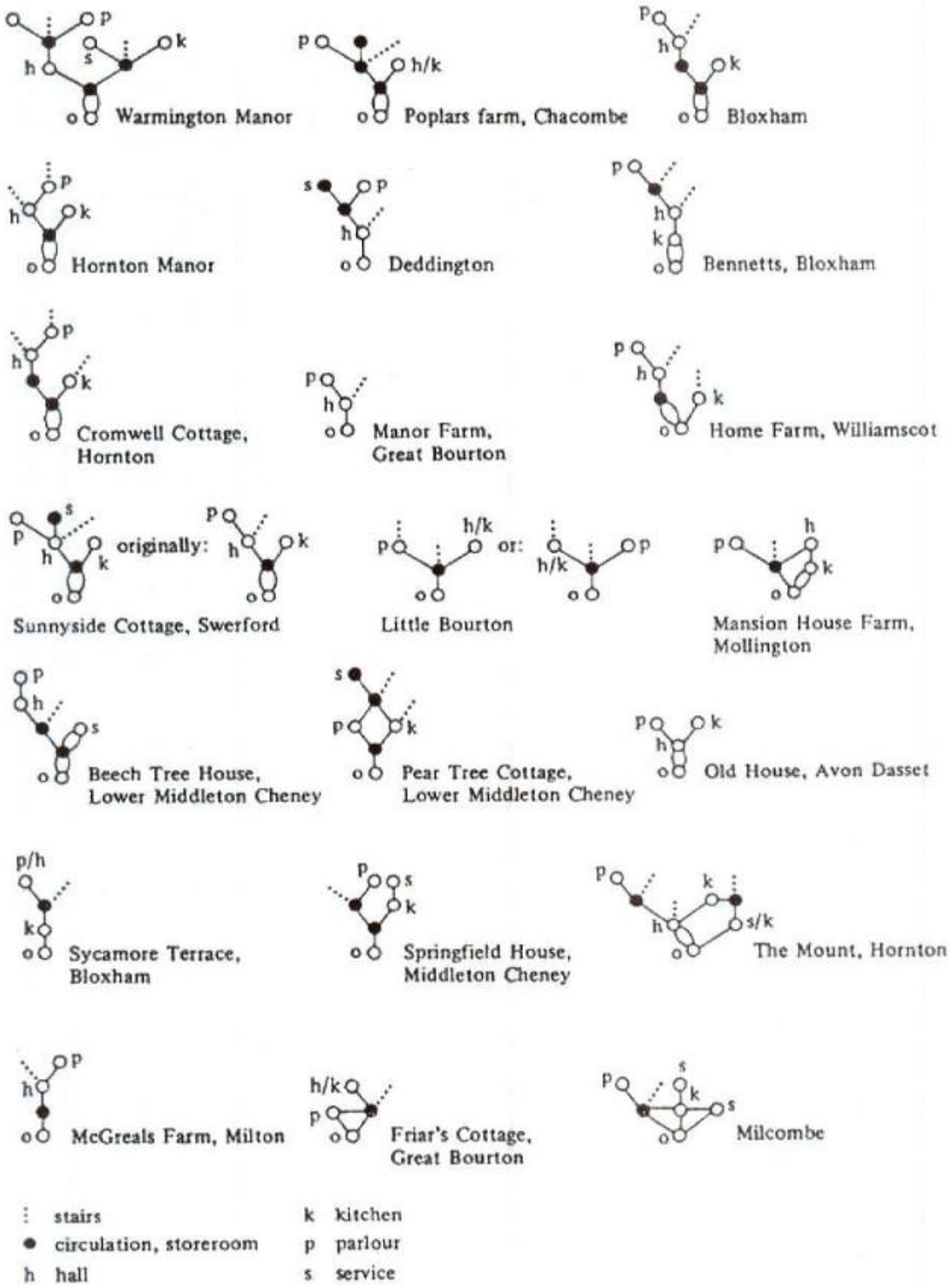
نگاره ۲۲-۲: نشان دادن ارتباط فضایی آن چیزی که موجود است در مقابل آن چیزی که امکانپذیر است. نوعی گونه شناسی شکلی با یک فرایند شکلی. امکان ترکیب یک شکل با فضای بیرون تا ترکیب چند فضا نشان داده شده است. تمامی این فرایند و اعداد و نسبت روابط آنها بوسیله رایانه محاسبه می‌گردد. (Steadman:1989).

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۳-۲: خانه‌های انگلیسی در یک دوره و مکان خاص. تعداد اتاقهای خانه‌ها متفاوت است و در پایین نمای شماتیک آنها نشان داده شده است. (Steadman:1989).

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۴-۲: نمودارهای توجیهی همان خانه‌ها. راهنمای اتاقها در پایین آمده است. نقطه صفر فضای بیرون خانه را نشان می‌دهد. ارتباط بین فضاها با یکدیگر در خانه‌های شکل ۲۳- ۲ ارایه شده است. برای توضیح بیشتر مراجعه شود به بخش پنجم همین کتاب. (Steadman:1989).

Scanned with CamScanner

محدویت‌ها[۴۹] دست یابد.

نمونه خانه‌های یزدی

در نمونه‌ای که برای شرایط ایران ترسیم شده خانه‌های یزدی نشان داده شده‌اند. در این جا تنها به فضای حیاط مرکزی و فضاهای مجاور آن اشاره شده بدون اینکه وارد جزء فضاها شویم. تعداد احتمالات ممکن برای ترکیب فضا حیاط مرکزی در چهار گونه خانه نشان داده شده است.

نمونه‌های موجود برداشت شده با آنچه با احتمالات ممکن بدست آمده است مقایسه شده‌اند و تعداد زیادی از احتمالات ممکن حذف شده‌اند. این حذف باید پاسخ مناسب خود را داشته باشد. دلایل این حذف در شرایط اقلیمی و فرهنگی یزد جستجو شد. تابستان‌های گرم و زمستانهای سرد این شهر و سوی محور قبله آرایش فضایی خاصی را برای خانه‌های این شهر مشخص می‌نمایند. سوی شمالی خانه یزدی برای زمستانها مناسب است. آفتاب صبح و ظهر زمستان به درون اتاقها رسوخ می‌کند. در تابستان، تالار بزرگ قبله فضای مناسبی برای غروب است. این دو فضای تابستانی و زمستانی را محور قبله جهتی فرهنگی - ایمانی می‌دهد.

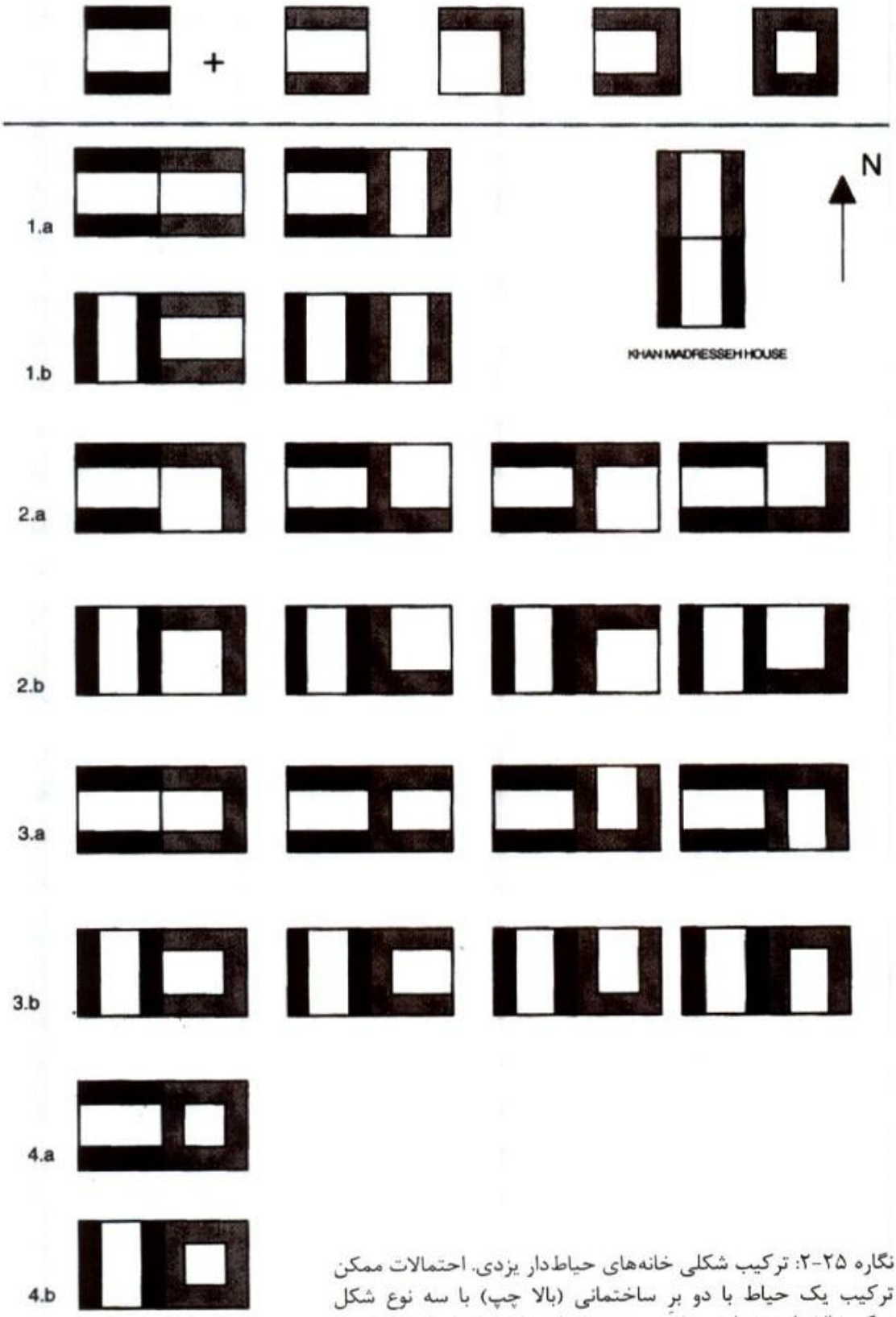
روش استدمن این امکان را می‌دهد که بتوان ارتباطات بین فضاها را بصورت شفاف و روشن با هم مقایسه نمود. نمودارهای ارتباطی و وضعیت فضاهای درونی با بیرون را نسبت به هم نشان می‌دهد. با مقایسه آنها می‌توان فضاهای پیوند دهنده و فضاهای منزوی را به راحتی باز شناخت. از میان این نمودار می‌توان به نمودارهای تیپ دست یافت. این "گونه‌ها" شبیه آن چیزی است که بیل هیلیر[۵۰] آنها را جنوتایپ معرفی می‌کند (بخش پنجم را ببینید). هیلیر از جنوتایپ تعریفی اجتماعی دارد و از روش نحو فضا یا "سینتاکس" و نمودارهای توجیهی بخوبی بهره می‌گیرد.

گونه‌شناسی

روش شکلی استدمن برای مطالعه "معماری خانه‌ها" در شمارگان بالای آن و در جایی که بحث تیپولوژی و یا گونه‌شناسی مطرح می‌شود کاربردی سودمند دارد. هنگامی که به مطالعه خانه‌ها در یک شهر پرداخته می‌شود با تعداد زیادی از آنها روبرو می‌شویم. در

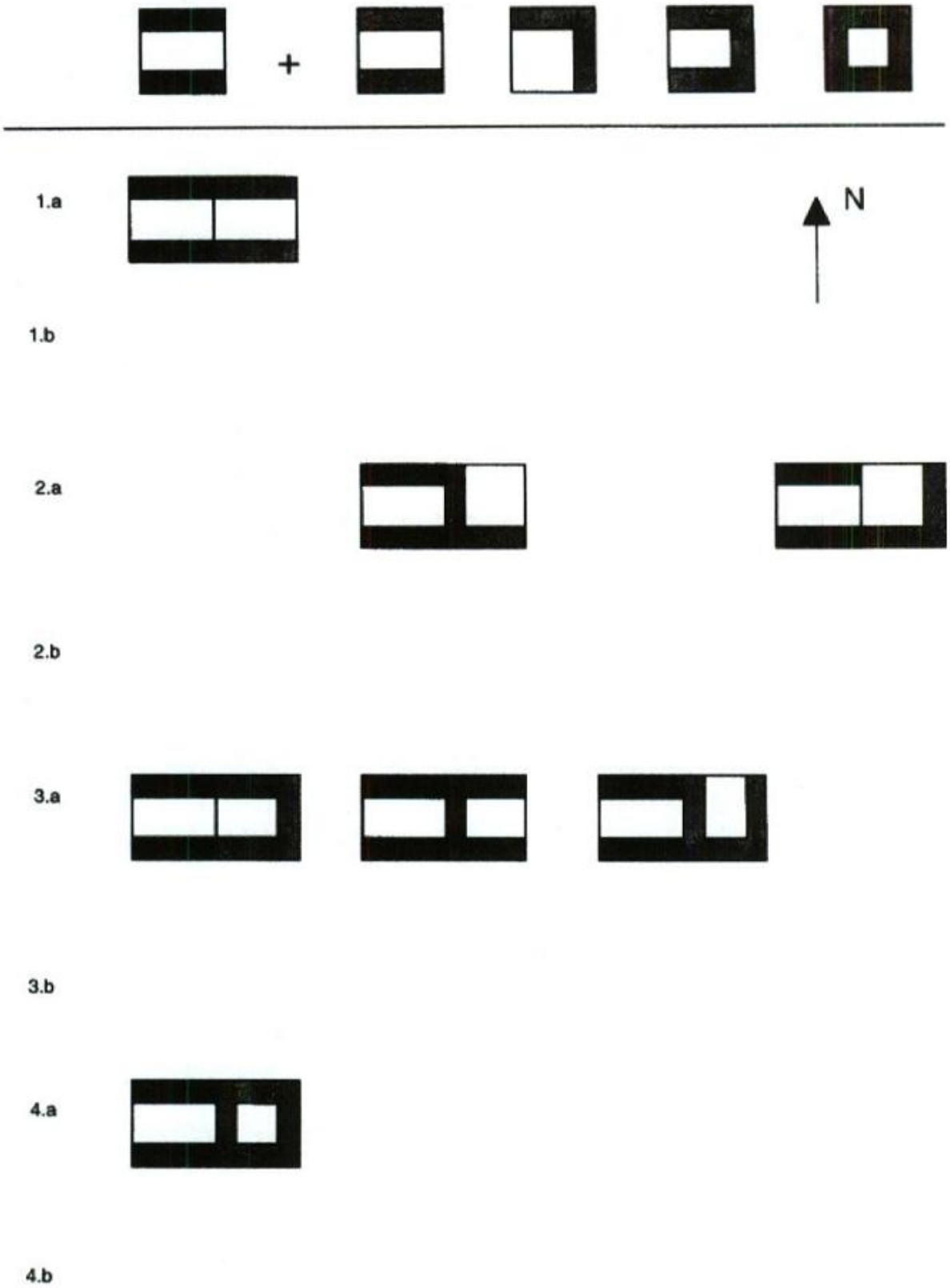
49. Constraints.
50. Bill Hillier.

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۵-۲: ترکیب شکلی خانه‌های حیاط‌دار یزدی. احتمالات ممکن ترکیب یک حیاط با دو بر ساختمانی (بالا چپ) با سه نوع شکل دیگر (بالا راست). این ترکیب بدون کمک رایانه انجام گرفته است. (Memarian:1998).

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۶-۲: خانه‌های یزدی. وضعیت موجـــود نمونه‌های برداشت شده. از میان احتمالات ممکن تنها این نمونه‌ها با شرایط اقلیمی یزد مطابقت دارند.

Scanned with CamScanner

شهرهایی چون شیراز و یزد تعداد آنها به بیش از هزار خانه می‌رسد. اخذ نتایج قابل تحلیل از این تعداد خانه در یک کار گونه شناسانه مشکل بنظر می‌رسد و در بیشتر موارد به توصیف آنها عمل شده تا به تحلیل آنها. این روش به ما قابلیت ساده نمایی را داده و بوسیله آن می‌توان نقشه یک خانه را به یک نمودار ساده تبدیل کرد و آن را خواند. مقایسه نمودارها نتایج گوناگونی بدست خواهد داد.

از سوی دیگر نگاه و روش استـــدمن به نادیده گرفتن برخی از جنبه‌های کیفی و معنایی معماری منجر می شود. معماران و بخصوص معماران ایرانی همه سعی و تلاششان دستیابی به یک "نقشه برتر" نبوده است، بلکه "نقشه یا شکل برتر" در اینجا کارشیو یا پلان یکی از ابزار آنها برای ابراز پیام های دنیای معماران بوده است. دنیای معمار ایرانی پر از معانی بوده و او این معانی را در کارشیو، نما، حجم، آسمانه و حتی آسمان و آب نشان می‌داده است. نگاه شکلی استدمن این دنیا را نادیده می‌گیرد و معمـــاری چند وجهی را در حد یک ترکیب شکلی، کوچـــک می‌نماید.

۴-۲: ساختار شکل و معماری

آنچه تاکنون دیدیم را می تـــوان در گروه گونه شناسی شکل‌ها قرار داد که براساس تشابه شکلی، گروه زیادی از بناهای نقاط مختلف جهـــان را می توان دسته‌بندی کرد. توجه به شکل و ساختار آن به گونـــه ای عمیق تر نیز صورت گرفتـــه است. هِردگ[۵۱] از محققین شکل گرایی است که با این نگاه و با ابزار بصری خود معماری ایران را مورد تحلیل و تفسیر قرار داده است. در اندیشه هِردگ معماری ایرانی دارای مرزهایی است که شاخصه های شکلی آنها را از هم متمایز می کند.

مرزبندی شکلی

وجود مرز از نگاه او بین دو معماری ایران مرکزی و ترکستان به معنی این است که در یک مکان از شکل و ترکیبات و ساختارخاص آن بهره گرفته شده و در مکان دیگر همین موارد به گونه‌ای دیگر دیده می‌شود. بنابراین ساختار شکلی بناهای دو مکان می‌توانند شخصیتی متفاوت به معماری آنجا بدهند.

51. Klaus Herdeg.

Scanned with CamScanner

بحث ساختـــار شکل و درک پیام آن بوسیله مخاطب از طرف محققین بسیاری در حوزه روان‌شناسی شکل و متخصصین هنرهای تصویری مورد مطالعه قرار گرفته است. این بحث از رابطه دیداری با یک شیء توسط هر فردی اعم از مردم عامی و معمار متخصص آغاز می‌گردد. هر شیء یک تصویر در ذهن بیننده می‌سازد. این تصویر در ذهن بیننده پردازش شده و براساس این پردازش و شرایط روانی آن را تعریف و یا تفسیر می‌نماید. برای مثال هنگامی که از دریا صحبت می‌شود آنهایی که آن را دیده‌اند تصویر خاص خود را از دریا دارند. آن کس که در آن شنا کرده به گونه‌ای دیگر آن را به تصویر می‌کشد، او افزون بر دیدن آن را نیز لمس کرده و از شنا کردن در آن چیزی به یاد دارد. اگر فردی فقط دریا را در عکس و تلویزیون دیده باشد مانند دو فرد دیگر درک از دریا نخواهد داشت. شاید او در ذهن خود تصویر خیالی از آن بسازد. بنابراین اگرچه سه فرد یاد شده دریا را دیده اند اما با توجه به تجربیات و احساسات خود، «دریا» بار تعریفی، توصیفی و معنایی خاص خود را در ذهن آنها ساخته است. بنابراین در درک یک فضا و بخصوص فضای معماری تجربه فرد و احساس او در فضا از اهمیت بالایی بر خوردار است، این چیزی است که در کار دوران و کرایر دیده نمی‌شد و احساس و درک از فضاهای معرفی شده در نوشته‌های آنها جایی ندارد.

ابزار بصری

چگونگی انتقال درک و احســـاس از فضا بوسیله ابزار مختلف از مباحث دیگر محققین این حوزه می‌باشد. در هنگام انتقـــال پیام افرادی که دریا را دیده‌اند، می‌توان از ابزار گوناگون بهره گرفت. فردی با گفتار به توصیف دریـــا می‌پردازد و دیگری با نوشته و نفر آخر با تصویر این عمل را انجام می‌دهد. این ابزار در زندگی روزمره ما کاربرد خاص خود را دارند. بسیاری از پیامها بوسیله گفتار و یا شنیدن انتقال یافته و بخشی نیز از طریق تصاویر، صورت می‌گیرد. اگر به عمق زبان نوشتاری و گفتاری و بصری بنگریم شاید به این نکته پی ببریم که علیرغم وجود تفاوت‌هایی در صورت آنها، فصل مشترک مهمی بین آنها وجود دارد و آن تبدیل هر پیام گفتاری و نوشتاری در ذهن دریافت کننده به یک تصویر است.

زبان نوشتاری به زبان بصری یا دیداری نزدیک تر است زیرا در

Scanned with CamScanner

زبان بصری و نوشتاری

این زبان پیام بوسیله شکلهایی به نام حروف و کلمات و جملات به مخاطب ارسال می گردد و در واقع اینها یک "واسطه تصویری" می باشند که بیننده با تصور آنها در ذهنش تصویرسازی می نماید. هنگامی که واژه سیب یا دریا نوشته می‌شود هر خواننده‌ای با دیدن آنها تصویری در ذهن خود می سازد. بنابراین می توان گفت اگر چه زبان نوشتاری و گفتاری تعریفی جدا از زبان بصری دارند اما پیامهای ارسالی آشنا در ذهن مخاطبین به تصویر کشیده می‌شود.

روشهای انتقالِ پیام بصری

شناخت زبان بصری برای درک انواع هنر و بخصوص معماری بسیار مهم و ضروری می نماید. معمار، در ذهن خود یک کلیت به نام بنا را شکل می‌دهد و هدف او تبدیل این ذهنیت به عینیت یا یک بنای واقعی است. مخاطبین این اثر ساخته شده با اثری نوشتاری و حتی مانند نگارگری که محصول نهایی بوسیله عناصر بصری بر روی یک صفحه کاغذی پدید می‌آید مواجه نیستند. در اینجا تصویر بنا در ذهن مخاطب او به شکل یک کلیت نقش می بندد. او می‌تواند بخش یا بخش‌هایی از بنا را در خاطره‌اش حفظ نماید و برای معرفی آن به دیگری از آنها بهره بگیرد. هر کدام از این بخشها در ذهن مخاطب یک تصویر را می‌سازد. این تصویر در برگیرنده عناصر مختلف بصری مانند خط، سطح، حجم، رنگ و غیره است. اینها همان عناصری هستند که معمار برای انتقال بسیاری از پیام‌های خود بهره گرفته است.

با توجه به فرهنگ رایج یک مکان خاص و شیوه رایج پیام رسانی در آنجا می توان پیامها را به سه روش باز نمایی، تجریدی و نمادین به مخاطبین انتقال داد. تأثیر بصری هر کدام از این سه روش در مخاطبین ممکن است یکسان نباشد. برای نمونه در معماری مسیحی کشورهایی چون ایتالیا و یا فرانسه از روش باز نمایی تصاویر بیشتر بهره گرفته شده است. تصویر چهره حضرت مسیح (ع) (البته به شکل غربی آن)، مریم مقدس، حواریون و صحنه‌های دیگر مذهبی با نگارگری و یا مجسمه‌سازی واقع گرا، در کلیساهای غربی بسیار دیده می‌شود.

روش تجریدی و نمادین

در سوی دیگر معماران مسلمان در کشورهای گوناگون سرزمین‌های اسلامی، از روش تجریدی و یا نمادین برای شکل دهی تصاویر خود بهره گرفته‌اند. برای نمونه تصویر آسمان و خورشید و ستارگان مانند

Scanned with CamScanner

نوع غربی آن واقعی نبوده بلکه آنها را با بکارگیری هندسه راست گوشه به نقوش گـــره که نقشی تجریدی است تبدیل نموده و یا نمونه‌های دیگر که در هر بنای دوران اسلامی قابل مشاهده است.

بیشتر محققین معماری از عناصر بصری برای انتقال تصویر از بنا به عنوان واقعیت موجود در نوشته‌های خود بهره گرفته‌اند. عناصر بصری در حد ابزار بوده و هدف اصلی محقق پی بردن به محتوای شکل و خواص ذاتی آن بوده است. ما در این بخش از نوشته درباره یکی از جنبه‌های مهم نگرش شکلی که عمیقاً به ساختار شکل در معماری توجه دارد می‌پردازیم.

هردگ

کلاوس هردگ نتایج کار خود را که در یک دهه بین سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۸۶ میلادی درباره معماری ایران انجام داده بود در کتابی به چاپ رسانده است.[۵۲] او نیز مانند دیگر متخصصین شکل‌گرا از ابزارهای بصری گوناگون بهره گرفته است. نقطه، خط، سطح، حجم، رنگ، بافت و نور و نقشه‌های هندسی از بناها و عکس‌های متنوع از ابزارهای اصلی او می‌باشند اما از ترکیب آنها به گونه‌ای بهره گرفته شده است که می‌توان بوسیله آنها به معانی نسبتاً عمیقی از معماری ایرانی دست یافت.

نخستین گام مهم برای درک ساختار شکل در معماری، حضور در محل و مشاهده نمونه‌ها در مقیاس معماری و شهرسازی است. این حضور و حس در محل به همراه مدارک و اسناد گوناگون مانند عکس، طرح‌های دستی، نوشته و نمودارها، محقق را در درک بیشتر اثر یاری می‌دهند. یک نقل قول از بیکن در روشن نمودن معنای ساختار شکل مخاطبین خود را یاری می‌نماید:

محتوای ساختار شکل

«یک میز دراز و یک میز مربع شکل یا صندلی‌هـــایی که کنار دیوارها چیده شده باشند، تفاوت‌هایی در شکل به نظر می‌رسند، اما در واقع در محتوا با یکدیگر متفاوتند: زیرا در مورد میز دراز کلیه تصمیمات در عمل بوسیله (کسی) گرفته می‌شود که در بالای میز می‌نشیند. اما در مورد میز دیگر که شکل مربع دارد از نظریات مشاورانی که در پایین میز می‌نشینند استفاده بیشتری می‌شود».[۵۳]

---

۵۲. هردگ: ۱۳۷۶.
۵۳. هردگ: ۱۳۷۶، ص ۴.

Scanned with CamScanner

چنین نگاهی به شکل و ساختار آن و محتوای نهفته در پسِ آن در تحلیل معماری ایرانی در کمتر کاری دیده می‌شود. از نگاه هردگ هر شکل دارای یک ساختار است. این ساختار را می‌توان یک "نظم نهفته" دانست که بر هر گونه شیء یا پدیده طبیعی یا ساخته انسانی تأثیر می‌گذارد.[۵۴] این تأثیر براساس خواص ذاتی شکل مانند تقارن (محوریت)، سلسله مراتب، اوج، تکرار وغیره صورت می‌گیرد. به هر کدام از این خواص ذاتی « می‌توان ارزشهای عملکردی و نمادین مشابه را نسبت داد».[۵۵] از نظر او خواص شکلها می‌توانند در زمان و مکان‌های گوناگون ثابت بمانند اما ارزش‌هایی که این شکلها ارایه می‌دهند قابل تغییر است. بنابراین ساختار شکل ویژگی‌های ثابتی را که در نهانِ آنها معانی برخواسته از فرهنگ محیط را در بر دارد، بیان می‌نماید.

برای فهم بیشتر و بهتر رابطه ساختار شکل و محتوای نهفته در آنها، می‌توان به نمونه‌های متعددی که هردگ از معماری ایرانی در دو منطقه مرکزی و خراسان بزرگ (به نظر او ترکستان) ارایه نموده مراجعه نمود. رابطه ابزار بصری بهره گرفته شده و پیامهای آنها بسیار آموزنده و قابل ستایش است.

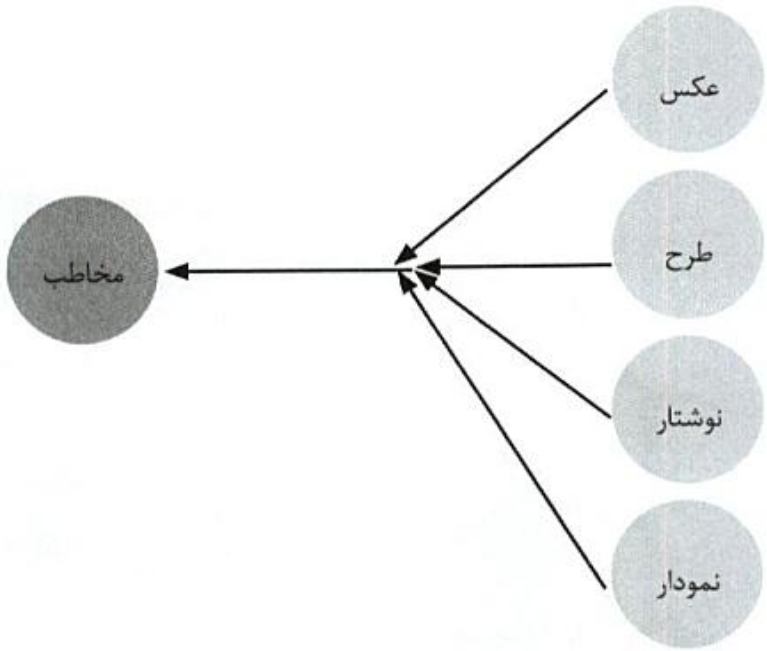
ابزار بصری تحلیل ساختار شکل

به تصویر کشیدن واقعیت موجود گوشه‌ای از معماری ایرانی با ابزار گوناگون قابل انجام است. عکس، نقشه، ماکت، طرح‌های دستی، نگارگری (یا نقاشی) از مواردی می‌باشند که به دانشجویان معماری آموخته می‌شود. از همین ابزار بعدها در محیط اجرایی نیز بهره گرفته می‌شود. همین ابزار از طرف هردگ به کار گمارده شده است. او با تعمق بیشتر بر هر کدام و تغییر متناسب در هر عضو بصری مانند نقطه، خط، سطح و بخصوص بافت و حجم تا حد زیادی توانسته است به هدف خود که انتقال پیام‌ها بوسیله ساختار هر شکل به مخاطب آن است، دست یابد.

نقشه‌های هندسی از کارشیو(پلان)، برش و نما و سه بعدی

۵۴. هردگ، ۱۳۷۶، ص ۹.
۵۵. هردگ: ۱۳۷۶.

Scanned with CamScanner



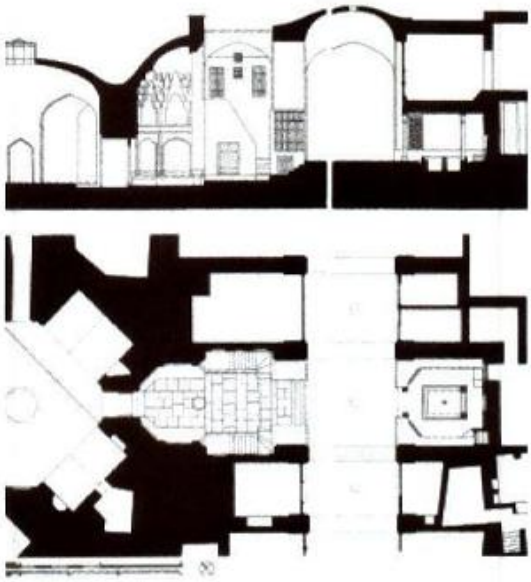
با ابزار گوناگون بصری می توان پیامها را به مخاطبین انتقال داد

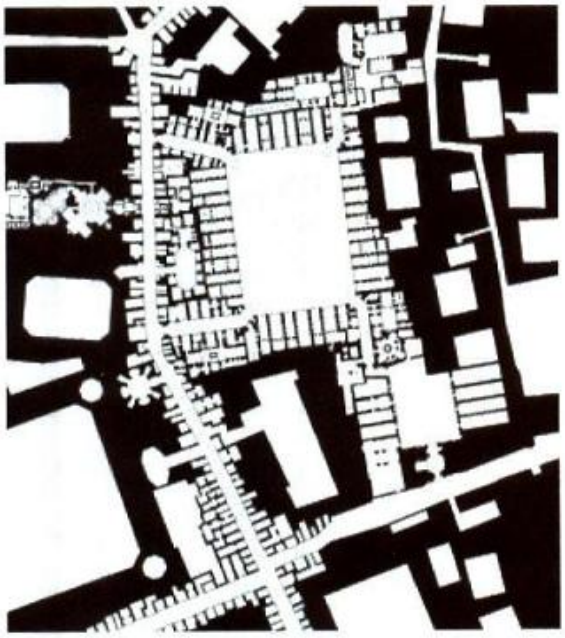
می‌توانند صرفاً برداشتی ساده از بنا تصور شوند. و یا اینکه با انتقال اطلاعات بیشتر در نقشه‌ها و تغییراتی در بافت سطوح، به نقشه‌های گویاتری که توانایی انتقال پیامهای بیشتری را به مخاطبین دارند تبدیل شوند. شاید برخی از این نقشه‌ها برای اهدافی مانند مرمت و یا سازماندهی فضایی مجدد بنا دارای ایراداتی باشند اما با توجه به مفهوم ساختار شکل، آنها به خوبی گویای پیام محقق می‌باشند. برای مثال در نقشه‌های برداشتی و مرمتی، سیاه نمودن جرزهای بزرگ بناها احتمال دارد جزییات روی دیوار را تحت تأثیر قرار دهد. اما هنگامی که هِردگ دیوارهای بنا و بافت اطراف را با هدف نشان دادن پیوند و ارتباط بنا با محیط اطراف بافت سیاه می‌کند، در فهم این معنا مخاطب را یاری می‌دهد.

انتقال پیام با نقشه‌های معماری

سه بعدی‌های انفجاری، نشان دادن اجزای سازه، عناصر بافت کف، دیوارها، عناصر اتاق، بافت حیاط یا میان‌سرا، بافت اجزای گوناگون باغ، سه بعدی‌های گوناگون از بخشهای مختلف شهر، میدان، مدرسه، مسجد، بازار، حمام، سه بعدی‌هایی که رابطه بنا و بافت اطراف و بنا و فضاهای داخلی آن را مشخص می‌نماید، مقاطع مختلف از بازار، کاروانسرا، حوضخانه و بسیاری نقشه‌های دقیق از جمله ابزارهای متنوع هندسی تحلیل ساختار شکل می‌باشند. این به همراه طرح‌های ساده دستی از هندسه شکلها، محورها، تقارن، تکرار، ارتباط

Scanned with CamScanner





نگاره ۲۷-۲ : روش بیان ترسیمی هردگ. او برای کار خود از انواع ترسیم‌ها بهره گرفته است.
کارشیو (پلان) شهری، معماری، انواع مقاطع و تصاویر سه بعدی، برش خورده هستند.
آنچه که در ارایه این شکلها برای هردگ اهمیت دارد پیام و بیان آنها و درک مخاطب از واقعیتی است که این شکلها بیان می‌دارند. (هردگ: ۱۳۷۶).

بین شکل‌ها، سه بعدی‌های حجمی ساده، بافت‌های لایه‌بندی شده شهری، مقاطع ساده از میادین، ایوانها، بازار منظم و خودرو(ارگانیک) و بسیاری از طرحهای دیگر با عکس‌های متنوع و زنده، دست در دست هم داده اند و تحلیل ساختار شکل او را می‌سازند.

Scanned with CamScanner

محتوای ساختار شکل

مطالعه ساختار شکل معماری دو منطقه مهم در تاریخ معماری ایران را در بر می‌گیرد: نخست ایران مرکزی شامل شهرهایی چون اصفهان، نایین، یزد، کرمان و شیراز با تمرکز بر شهر اصفهان و دوم شهرهای شمالی خراسان بزرگ مانند سمرقند، بخارا، و خیوه. در هر کدام از شهرها به مقیاسهای گوناگون از یک اتاق تا میان‌سرا یا حیاط، فضاهای بنا، بافت پیرامون بنا، بافت شهری و اجزای آن مانند بازار و میدان و باغها توجه شده است. برخی از ابزارهای بصری مانند نقشه‌های شهر و بافت شهری و محله‌ای اطلاعـــات مفیدی درباره تغییرات روی داده و شکل کلی آنها ارایه می‌دهند.

جایگاه اندامهای فضایی مورد مطالعه را نسبت به کل بافت شهری و یا بافت پیرامون، می توان با مقایسه نقشه ها تشخیص داد. با مقایسه شکل هندسی منظم میدان نقش جهان که در یک زمان طراحی شده و دربرگیرنده شکلهای هندسی چهارگوش منظم است با شکل نامنظم بافت پیرامون آن در قسمت شمالی، شرقی و جنوبی، پیام‌های خاص این تفاوت شکلی به مخاطبین انتقال داده می شود. این مقایسه را هردگ «صحنه کنش متقابل میان رشد خود به خودی یا خودرو (ارگانیک) و شهرسازی آگاهانه معرفی می کند.[۵۶] گام بعدی ارایه دلایل انجام این کار توسط شاه عباس می‌باشد. توضیحات نوشتاری کوتاه و طرح‌های ساده از رشد و گسترش شهر در دوره‌های مختلف برای فهم بیشتر موضوع ارایه شده است.

حضور در فضا و درک ساختار شکل

از آنجا که فهم بهتر ساختار شکل نیازمند حضور در محل است، افزون بر انتقال تجربیات شخصی هردگ، سعی شده است با توجه به جایگاه افراد مختلف در یک بخش از بافت شهری اصفهان، فهم و درک آنها از فضای آن بخش نیز به مخاطبین انتقال داده شود. از این رو او به مقایسه برداشتهای مختلف از میدان به وسیله افراد گوناگون پرداخته است و با ارایه پنج کارشیو (پلان) از میدان برداشت پنج گروه از مردم مانند روحانیون، کارکنان دولت، شهروندان معمولی، خانواده سلطنتی و توریستها را بیان کرده و در هر کدام از کارشیوها(پلان)

۵۶. هردگ: ۱۳۷۶، ص ۱۳.

Scanned with CamScanner

با کار بر روی بافت نقشه‌ها به رابطه فضاها و گروه‌های مخاطب آنها پرداخته شده است.

مقایسه ساختار شکل در مقیاسهای مختلف از سوی هردگ صورت گرفته است. او نقشه های میدان نقش جهان، یک مسجد با یک حیاط مرکزی، یک خانه با حیاط مرکزی و یک اتاق خانه را در کنار هم قرار می دهد و این چهار اندام شهری و معماری را دارای یک ساختار شکلی مشابه می داند. میدان نقش جهان دارای یک محور طولی شمالی - جنوبی است و یک محور شرقی - غربی آن را قطع می‌نماید. محور شمالی - جنوبی دو سردر مسجد امام (شاه) و قیصریه را پیوند می‌دهد. محور اصلی شرقی - غربی بناهای عالی قاپو و مسجد شیخ لطف الله را آرایش می دهد. این محور میدان را به دو قسمت متقارن در نمی آورد. بار بصری فضاهای جنوبی محور شرقی - غربی میدان که سه بنای مسجد امام، مسجد شیخ لطف الله و عالی قاپو در آن جای گرفته‌اند بیشتر است.

با کمی قدم زدن در قسمت بافت شمال غربی میدان به مسجد حکیم می‌رسیم. تا دو دهه پیش مسجد حکیم در یک بافت منسجم شهری جای می گرفت که متأسفانه با احداث خیابان جدید غربی آن بخشی از مسجد بصورت یک بنای یادمانی و بدون پیوند با بافت مسکونی پیرامون در آمده است. مسجد حکیم مانند بسیاری از مساجد مشابه دارای یک محور شمالی شرقی - جنوب غربی یا قبله است. این محور با ایجاد ایوان شمالی قوی تر شده و یک محور شرقی - غربی نیز دو ایوان دیگر را به هم پیوند می‌دهد. سایر فضاهای دور حیاط (میانسرا) به گونه‌ای با آن پیوند می یابند.[۵۷]

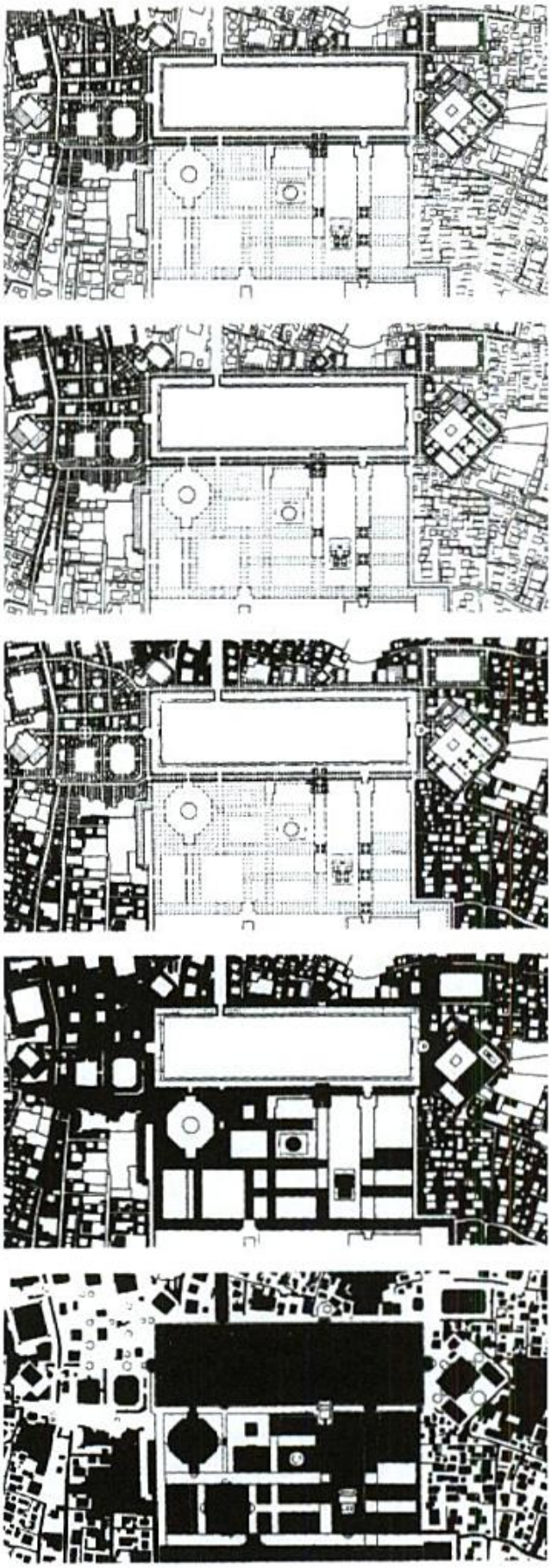
ساختار محوری چلیپایی

چنین سازماندهی فضایی با دو محور چلیپایی عمود بر هم در خانه‌ای با حیاط مرکزی نشان داده شده است. محور شمال شرقی - جنوب غربی یک خانه یزدی به عنوان نمونه نشان داده شده است. در دو سوی این محور اتاق اصلی زمستانی، ایوان و تالار بزرگ جای می‌گیرند. دیگر فضاها نیز در حاشیه میانسرا رو به سوی آن دارند.

یک اتاق نیز با ساختار شکلی مشابه نشان داده شده است. یک

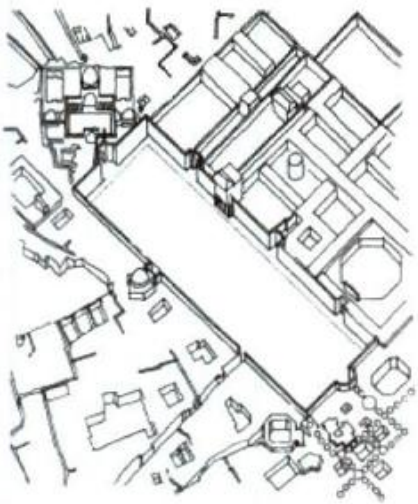
۵۷. هردگ: ۱۳۷۶، ص۲۱.

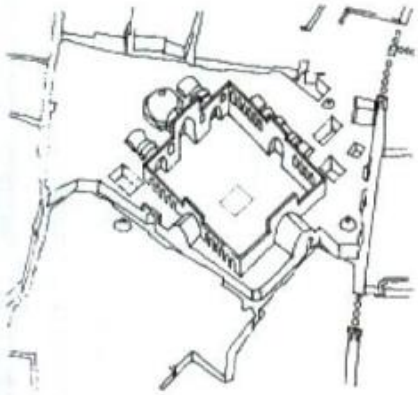
Scanned with CamScanner

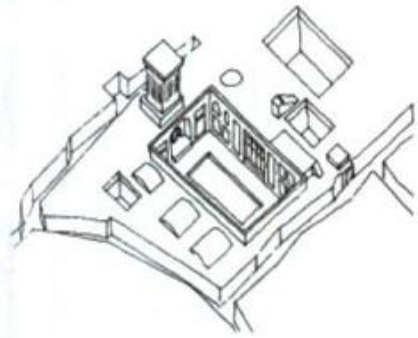


نگاره ۲۸-۲: ساختار شکل میدان نقش جهان از نگاه هردگ. با تغییر بافت و خطوط ترسیم، این حالات نشان داده شده است. او توصیف این میدان را از منظر افراد گوناگون جامعه بیان می‌دارد.
از بالا به پایین:
برداشت روحانیون از میدان.
برداشت کارکنان دولت.
برداشت شهروندان معمولی.
برداشت خانواده سلطنتی.
برداشت توریستها.
(هردگ: ۱۳۷۶).

Scanned with CamScanner







نگاره ۲۹-۲: ویژگی‌های ساختار شکل چهار فضای میدان، مسجد، خانه و اتاق نشان داده شده است. سازمان درونی حیاط مرکزی مسجد حکیم با حیاط مرکزی یک خانه نمونه و یک اتاق مشابه است. در هر مورد محور طولی یکسانی بر فضا تسلط دارد. یک یا چند محور عرضی فضاها را سازمان می‌دهند. رابطه میان فضاهای واقع در خارج حیاط مرکزی در کلیه نمونه ها با موفقیت سازمان یافته است... (از هردگ: ۱۳۷۶).

محور اصلی و یک محور فرعی آن را قطع می‌نماید. تاقچه های موجود در بدنه اتاق، محورهای فرعی‌تر را بوجود می‌آورند. سوالی که هردگ

Scanned with CamScanner

به آن پاسخ می‌گوید این است: این تشابه در ساختار شکل چه معنایی را می‌رساند؟ هردگ در مقدمه کتاب، شهر اسلامی را به مانند «یک بنای همه شمول که مفهوم اسلامی امت یا یگانگی همه آحاد مردم را بیانی قابل رؤیت می‌بخشد» معرفی می‌نماید. او بر مبنای تعریف واژه امت که در درون آن فرد و اجتماع به شکل جدایی ناپذیری به یکدیگر وابسته می‌باشند، اندامهای گوناگون یک شهر از یک اتاق تا یک میدان را به هم پیوند می‌دهد.[۵۸] اندیشه وجود یک "نسج واحد" شکلی به بناهای دیگر نیز تعمیم داده شده است. مقایسه ساختار هندسی یک اتاق خانه و یک حجره مدرسه که هر دو دارای یک محور عمودی رو به حیاط می‌باشند در تقویت اندیشه نسج واحد کمک کرده است. دیگر موضوعاتی که به عنوان محتوای ساختار شکل در معماری ایران مرکزی به آنها پرداخته شده به اختصار بدین شرح می‌باشند: پیوند مسجد در بافت، پیوستگی فضایی مساجد، روابط میان فضاها، نشان دادن یک کل منسجم، زنجیره فضایی، حریم‌های خانه، روابط میان فضای درونی باغ و فضای سبز آن.

در این نگرش شکلی، شهر اسلامی تعریف خاص خود را می‌یابد. با نگاهی به نقشه‌های گوناگونی که از بافت شهرهای اصفهان، کرمان و یزد ارایه گردیده است، سه لایه اصلی فضا که " فعالیت شهر اسلامی" را بوجود می‌آورند قابل تشخیص می‌باشند.[۵۹] این لایه‌ها با لکه‌گذاری بر روی نقشه شهری بخوبی دیده می‌شوند. لایه نخست در بالای سطح بامها، اشیاء پیکره‌سان نظیر گنبدها و بادگیرها را در بر می‌گیرد. لایه دوم در زیر لبه‌های بامها و حیاط‌هایی از همه نوع و همه اندازه را در برمی‌گیرد. لایه سوم فضاهای واقع در سطح زمین که نشانگر فضاهای رفت و آمدند می‌باشد.

در شهری مانند یزد تشخیص مرز لایه‌های گوناگون دشوار است. بهره‌گیری از مصالح رسی و خشتی وحدت شکلی عناصر مختلف شهری را تقویت نموده و مشخص نمودن مرزهای واضح برای املاک کار دشواری است. اینها ابزاری هستند که برای "تقویت حس وحدت" از آنها بهره گرفته شده است.[۶۰]

---

۵۸. هردگ: ۱۳۷۶، ص ۹.
۵۹. هردگ: همان، ص ۳۶.
۶۰. هردگ: همان، ص ۴۱.

Scanned with CamScanner

مطالعات میدانی و تجربیات حضور در فضاهای معماری ایرانی به به شمال شرقی ایران کنونی که در زمانی نه چندان دور خراسان بزرگ نام داشته گسترش داده شده است. سه شهر سمرقند، بخارا و خیوه که اکنون در کشور ازبکستان می باشند و قرن‌ها بخشی از ایران بزرگ بودند، با شهرهای ایران مرکزی مقایسه شده‌اند.

همان‌گونه که آمد، وجود میدان‌های بزرگ، مساجد و مدارس، خانه ها و حتی اتاق‌های چهارگوش منظم با محورهای طولی و عرضی، از ویژگی‌های ساختار هندسی ایران مرکزی معرفی شدند. در سمرقند، بخارا و خیوه به نوع دیگری از ساختار شکلی توجه شده است که او آن را "وضعیت چهره به چهره" معرفی می کند.[۶۱] این وضعیت به معنی قرار گرفتن سردرهای ورودی مساجد و مدارس در روبروی هم است. این سردرها در فضایی باز، طوری قرار می گیرند که یک میدان با شکل نامنظم را شکل می دهند. نمونه آن در شهر سمرقند میدان ریگستان است. پیرامون این میدان ذوزنقه‌ای شکل دو مدرسه الغ بیک و شیردر و مسجد طلاکاری جای گرفته‌اند. همین وضعیت در فضای میدان مانند جلوی مسجد کلان یا کالیان و مدرسه میر عرب در بخارا دیده می‌شود. در خیوه نیز چنین فضایی را می‌توان در مرکز شهر دید. او هندسه درون بناها را نیز با وضعیتی چهره به چهره معرفی می کند.

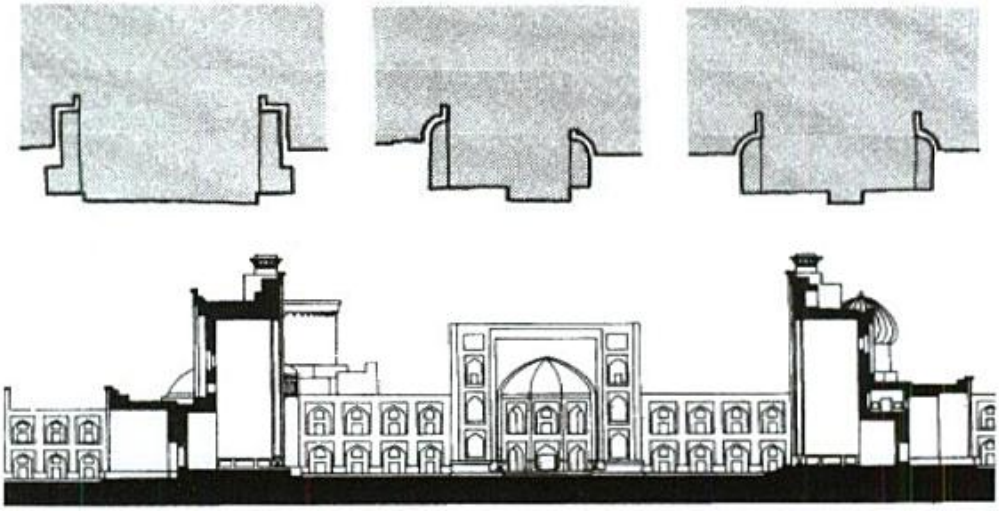
کوش: وضعیت چهره به چهره

البته در هندسه درونی یک تشابه بسیار نزدیک بین محورهای چلیپایی ایران مرکزی و خراسان بزرگ(در اینجا سمرقند و بخارا) وجود دارد که آن را نمی‌توان جدای از معماری ایران مرکزی دانست. به سخن دیگر اگر چه در بیرون بنا و در فضای شهری می توان وضعیت چهره به چهره را دید اما در درون، محورهای چلیپایی نقش اساسی در هر دو مکان را دارند. هردگ سعی نموده است با نسبت دادن تشابه وضعیت چهره به چهره ایوانهای مدارس با سردرهای بیرونی، آنها را با یک ساختار شکلی مشترک معرفی نماید.

در ایران مرکزی نظام محورهای هندسی چلیپایی، حاکم بر طراحی خانه بوده است. خانه‌های شمال خراسان بزرگ اندام‌های مشابهی مانند اتاق، ایوان، حیاط مرکزی، اندرونی و بیرونی داشته و از عناصر سازه‌ای

۶۱. هردگ:۱۳۷۶ همان، ص ۵۳.

Scanned with CamScanner



نگاره ۳۰-۲: سه بنای مدرسه طلایی کاری، مدرسه الغ بیک و مدرسه شیر در به شکل «کوش» یا چهره به چهره در کنار هم قرار می‌گیرد. به نظر هردگ این حالت در ایران مرکزی دیده نمی شود. نمونه‌های میدان نقش جهان و یا میدان ارگ کرمان به این شکل نیستند. (هردگ:۱۳۷۶، ص ۵۵).

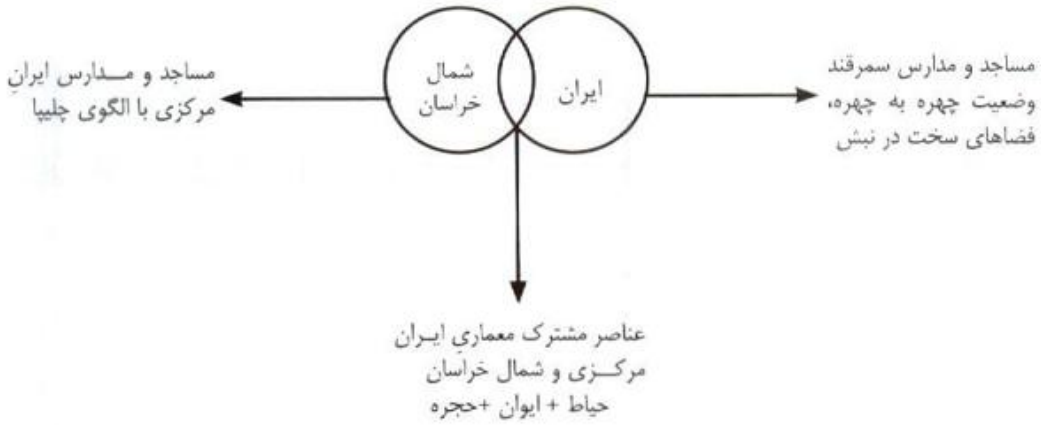
نگاره ۳۱-۲: نکته قابل توجه دیگر درباره معماری ایرانی در سمرقند و بخارا تضاد بین نمای بیرونی سردر که رو به میدان دارد با ایوان‌های درون مدارس و مساجد می باشد. بلندای سردرهای بناهایی چون الغ بیک، طلاکاری و شیردر سمرقند در تناسب با اضلاع میدان طراحی شده است. بلندای ایوانهای درون این بناها با تناسبات داخلی میان‌سرا یا حیاط کار می‌کند. بلندای سردر و ایوان پشت آن، در درون بنا اختلاف زیادی با هم دارند. از درون میان‌سرا، چهره بزرگ پشت سردر نمایان است و این تأثیر دیداری مناسبی در درون بنا نمی‌گذارد. مدرسه الغ بیک سمرقند. سردر بلند آن در تناسبات اجزای داخلی تاثیرگذار است. (از هردگ: ۱۳۷۶).

و از عناصر سازه‌ای چوبی برای ستونها و پوششها استفاده شده است. یکی از تفاوتهای اصلی در خانه های بخارا با ایران مرکزی، عناصر داخل حیاط یا میان‌سرا می باشد. یک آب انبـــار، سطوح مهتـابی مانند و اختلاف سطح های گوناگون در حیاط، اجزای سازنده یک حیاط خانه بخارایی می‌باشند.این اجزاء و شکل‌های هندسی متداخل و درهم پیوسته شخصیت اصلی خانه های بخارایی را شکل می‌دهد. البته باید افزود که چنین ساختار شکلی را می‌توان در معماری جنوب ایران نیز مشاهده کرد. این ساختار مختص به شمال خراسان بزرگ نبوده و شهرهایی مانند بوشهر، بندر لنگه، کنگ، دزفول و شوشتر نیز کمابیش ساختارهای هندسی مشابهی دارند. داشتن دیدی وسیع تر به معماری ایران برای دستیابی به نتایج واقعی تر مفید می باشد. در

شکل هندسی متداخل

Scanned with CamScanner

مکانهای نزدیک به ایران مرکزی می توان معماری‌ای متفاوت در ساختار شکلی آنها یافت. برای نمونه می‌توان به شهر بوشهر که تا شیراز راه چندانی ندارد و کوههای بلند و چند دشت میان این دو شهر جدایی انداخته اشاره کرد. بافت متراکم شهر بوشهر به دلیل کمبود جا شکل گرفته و متفاوتاز شیراز است. خانه‌ها در چند طبقه

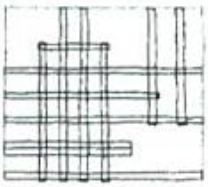


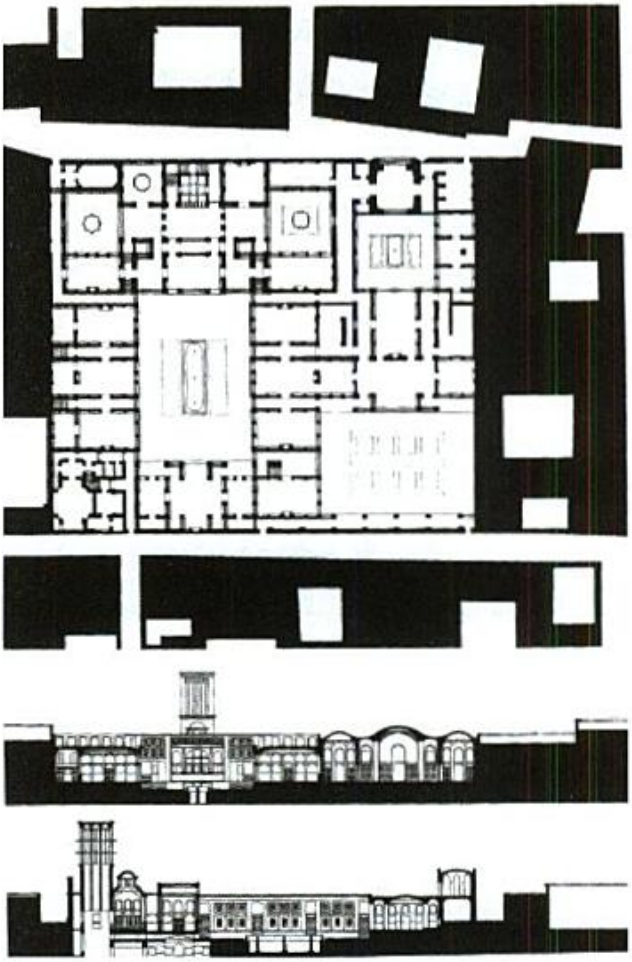
گسترش یافته‌اند و یک نوع رایج از حیاط مرکزی هندسه‌ای نا منظم داشته و اجزایی چون حوض، چاه و در برخی موارد آب انبار در آن جای می‌گیرند. این حیاط‌ها کاملاً با آنچه که در شیراز، اصفهان و یزد دیده می‌شود متفاوت هستند. آنها نقش اساسی در اقلیم گرم و مرطوب بوشهر داشته و بیشتر مانند یک هواکش عمل می کنند.

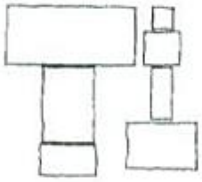
تجزیه فرهنگ معماری ایرانی با کاربرد زبان شکلی

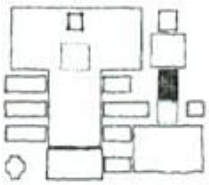
همانگونه که در بناهای ایران مرکزی مانند اصفهان و شمال خراسان بزرگ مانند بخارا و یا سمرقند دیده شد، بر مبنای ساختار شکل هر بنا، می توان به مرزشناسی معماری در مکان‌های گوناگون ایران دست یافت. این مرزشناسی می‌تواند به چند صورت انجام گیرد: نخست در زیر گروه یک فرهنگ خاص به نام فرهنگ ایرانی که ایران کنونی تا شمال خراسان بزرگ و برخی کشورهای شرقی و شمال غربی و حاشیه خلیج فارس را در بر می گیرد و یا تجزیه این فرهنگ بزرگ جهانی به فرهنگهای محلی با هدف استقلال دادن به آنها و پاره پاره نمودن فرهنگ ایرانی.

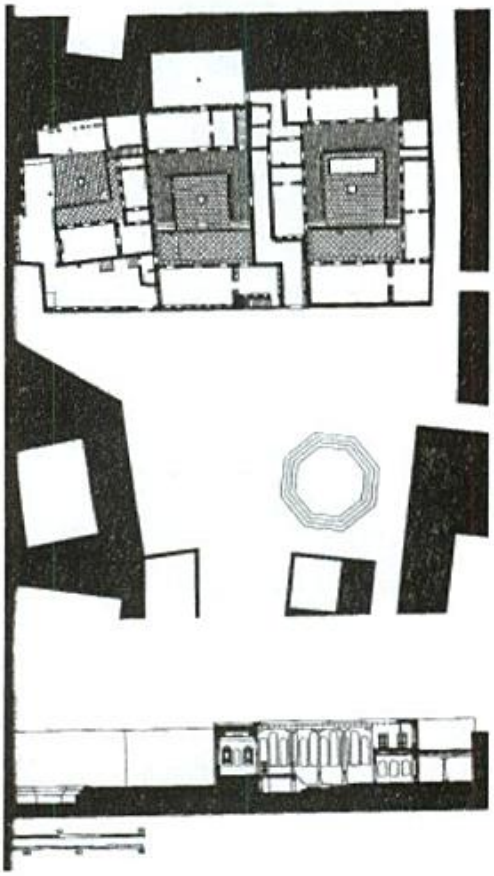
Scanned with CamScanner











نگاره ۳۲-۲ و ۳۳-۲ و ۳۴-۲: مقایسه دو طرح خانه در ایران مرکزی و شمال خراسان بزرگ (ترکستان).

خانه نواب رضوی یزد. ویژگیهای ساختار فضایی: فضا و ساختمانی چلیپایی با تقسیم‌بندی نقشه اصلی و فرعی... تقابل اقامتگاه های تابستانی و زمستانی و متصل کردن دو حیاط اصلی بوسیله یک اتاق دو طرفه. این اتاق برای پذیرایی از میهمانان محترم و بستگان دور در وضعیتی استثنایی قرار دارد.

ویژگی‌های ساختار شکل یک خانه (چپ). شمال خراسان بزرگ (ترکستان). « این خانه ترکستانی بر خلاف خانه‌های یزد و نایین با پیشروی یک آب انبار به داخل فضای باز خانه (حیاط) ویژگی معینی را به نمایش می گذارد. عنصر کانونی در این خانه‌ها به جای یک تالار مشرف و نمایان، وسط حیاط مرکزی‌ها است که با حوض کوچک مشخص می شوند. اتاقها هویت خاص خود را دارند که ارتباط با موقعیت حیاط مرکزی ندارد». (هردگ: ۱۳۷۶، ص ۶۲).

Scanned with CamScanner

ایران از هنگامی که به عنوان بزرگترین قدرت متمرکـــز در طول تاریخ جهانی در زمان هخامنشیان مطرح شد، تاکنون دستخوش فراز و نشیب‌های بسیاری در مرزهای جغرافیایی- سیاسی خود بوده است. در دوران هخـــامنشی ایران از هند تا مصر را در برمی‌گرفت و پس از حمله غارتگـــرانه اسکندر مقدونی این کشور چند سالی به دست سلوکیان اداره شد. پارتیان و ساسانیان حدود هشتصد سال بر ایران حکومت کردند و در این مدت مرزهای غربی و شمال غربی دچار نا آرامی‌هایی بود که با جنگ‌های متعدد و فرسایشی به حفظ مرزهای جغرافیایی و سیاسی ایران پرداختند. پس از ظهور اسلام، قرن‌ها اعراب، ترکان، مغولان و طوایف وابسته به آنها در بخشهای مختلف ایران حکومت کردند و در این میان تنها چند سلسله ایرانی که قدرتمندترین آنها آل بویه بودند ایران را اداره نمودند. انحرافاتی پس از اسلام در حکومت اسلامی بوجود آمد و به جای ولایت خاندان پاک امامان معصوم (ع)، منجر به حکومت امویان و عباسیان بر سرزمین‌های مسلمین شد. پس از آن با استقرار والیان این حکومت‌ها در ایران محدوده کنونی ایران تا سمرقند و شرقی ترین بخشهای افغانستان در سه قرن نخست زیر نظر امویان و عباسیان قرار داشت. خراسان بزرگ در دوره‌های مختلف تاریخی دستخوش حملات مکرر از ناحیه اقوام کوچ نشین شمال ایران بود و در دوره‌هایی کوتاه این اقوام بر برخی از نواحی آن تسلط یافتند اما این سرزمین دهها قرن به عنوان بخشی از ایران به حساب می‌آمد. محققین معمار و باستان شناس در دوره معاصر به گونه‌های مختلف با تاریخ هنر ایران روبرو شده‌اند. گروهی از آنها با نام گذاری دوره‌های مختلف معماری ایرانی و یا سبکهای معماری ریشه و شخصیت ایرانی آنها را زیر سؤال برده اند. نام گذاری دوره نخستین معماری ایرانی و سبک بوجود آمده مساجد به نام "سبک عربی" و تقسیم دوره‌های مختلف معماری به نامهای سلجوقی، مغول و یا تیموری که هیچ کدام ریشه در سرزمین ایران نداشتند برخی از این اقدامات است.

روش دیگر برای انزوای سرزمین ایران و شخصیت معماری ایرانی، تجزیه آن به معماری مکانهای مختلف است. این کار حدود سه دهه است که روی می‌دهد. بر این اساس معماری ایران بزرگ به

Scanned with CamScanner

معماری عربی خلیج (فارس)، معماری افغان، معماری توران و معماری ترکستان در حال تجزیه است و شاید در اندک زمانی دیگر معماری ایرانی تنها ناحیه مرکزی ایران را در بر گیرد. ایجاد جدایی بین ایران مرکزی و خراسان بزرگ به دو روش صورت گرفته است.

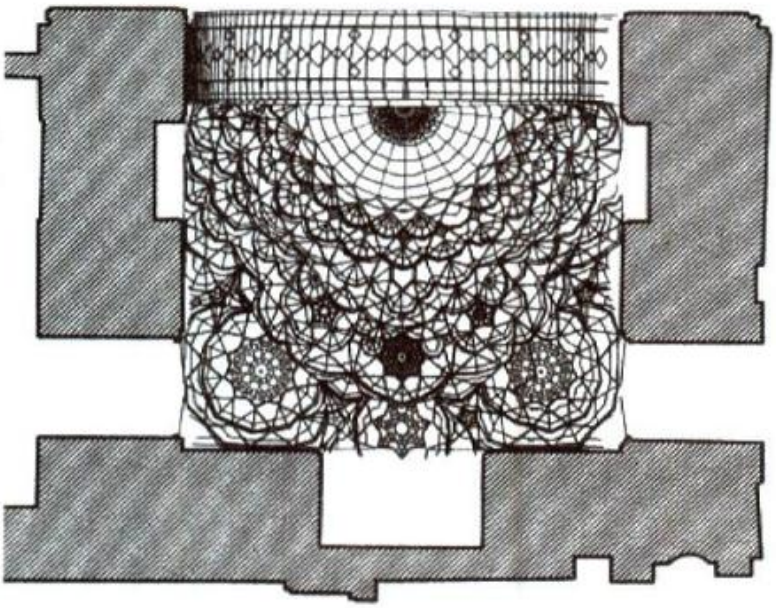
برخی محققین مانند گلمبک و ویلبر با استناد به مدارک تاریخی به هدف خود دست یافته و معماری آن منطقه را توران می‌نامند. و برخی دیگر مانند هردگ افزون بر اشاره‌ای تاریخی از راه مقایسه ساختار شکلی بناها به جدایی مرزها پرداخته‌اند. تاریخ معماری ایران نشان می‌دهد که معماران ایرانی در نقاط مختلف آن و در ساخت و سازهای گسترده خراسان بزرگ بخصوص بخش شمالی آن دست داشته‌اند. معماران بزرگی چون استاد قوام الدین شیرازی و غیاث‌الدین و اساتید دیگری از اصفهان و تبریز و قم و یزد بناهای متعددی در سرزمین خراسان بزرگ ساختند. بخشی از پیکر فرهنگ معماری ایرانی در خراسان بزرگ جای گرفته و حذف آن و یا جدا نمودن آن از پیکر اصلی اشتباه بنظر می‌رسد. البته این به معنی نبود تفاوت‌های فرهنگ بومی و تأثیر آن در معماری نیست. معماری ایرانی چنان تنوعی دارد که گاهی در دو شهر و آبادی نزدیک هم نیز تفاوتهای کالبدی زیادی دیده می‌شود.

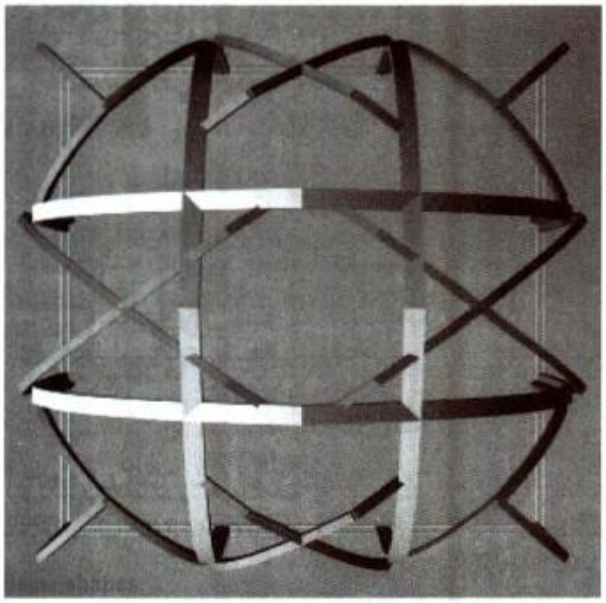
در خاتمه این نکته را نیز یاد آور شده که ساختار شکل در معماری ایرانی می‌تواند به بخشهای نادیده گرفته شده معماری ایرانی گسترش داده شود. بیشتر نقشه‌ها و تفسیرهای ارایه شده توسط هردگ بر مبنای کارشیو(پلان) کف است. این نقشه‌ها اطلاعات کمی درباره آنچه که در آسمانه (پوشش) رخ داده بدست می‌دهد. به جز میانسرا (حیاط) که آسمان واقعی آسمانه آن است تمامی فضاهای سر پوشیده با نوعی خاص از پوشش کار شده‌اند. دنیای پوشش‌های ایرانی بسیار جالب و عجیب و خارق العاده است. بسیاری از وجوه نمادین معماری ایرانی در این بخش جای می‌گیرند. نمادهایی از وحدانیت الهی، آسمان، خورشید، ستارگان، نور، طبقات آسمانی، گنبد مینا و عالم هستی را می‌توان در نقوش زیبا در اینجا دید. افزون بر این سطوح که درک و حس خاصی از فضای معماری ایرانی را به

نادیده گرفتنِ آسمانِ معماری ایرانی

Scanned with CamScanner

مخاطبین آنها انتقال می‌دهد، بدنه‌های عمودی سطوح شکل دهنده فضا نیز نقشی خاص در انتقال حس یاد شده دارند. کافی است تجربه حضور در یکی از بناهای ایرانی را داشته و تأثیر این سطوح بر مخاطب را از نزدیک حس نماییم. نمونه بسیار جالب آن را می‌توان در مسجد جامع اصفهان دید. هر کدام از فضاهای مسجد بخصوص چهار ایوان آن وظیفه ایجاد پیوند هر چه بیشتر معنوی با مخاطب را بر عهده دارند. بدنه‌های عمودی و آسمانه‌های آنها پیام‌های معنوی بسیاری را به مخاطبان خود انتقال می‌دهند. این بخش با اهمیت از معماری ایرانی در تحلیل ساختار شکل نادیده گرفته شده است.





نگاره ۳۵-۲ و ۳۶-۲: مسجد جامع اصفهان.
تاق بندی شبستان جنوب شرقی و مقرنس ایوان شرقی.
آسمانه بناهای ایرانی دنیایی از رمز و راز دارد که با نگاه شکلی دوران، کرایر، استدمن و هردگ نادیده گرفته می‌شود.

Scanned with CamScanner

بخش سوم

نگرش

تاریخی - تکاملی

Scanned with CamScanner

بخش سوم

نگرش تاریخی - تکاملی

در بخش پیش دیدیم که چگونه برخی از محققین شکل گرا تاریخ معماری را مرجعی مهم برای خواندن معماری قرار دادند. دوران، کرایر، هِردگ و تا حدی اِستدمن در این کار اشتراک نظر داشتند. روش گرامر یا دستور زبان شکل اِستدمن پس از سیر مراحل مختلف شکلی و ارایه تعداد زیادی احتمال به یک شکل که با نمونه اصلی تاریخی آن مطابقت داشت می‌رسید و همزمان به عوامل موثر در این شکل گیری نیز اشاره می‌نمود.

تاریخ معماری مورد توجه گروه بسیاری از محققین باستان‌شناس، تاریخ هنر و مرمت بوده و هست. در کشورهـــای پیشـــرفته، تاریخ معماری از اهمیت خاصی برخوردار است اما متأسفانه در ایران که یکی از کشورهای با سابقه و با تاریخ معماری بسیار کهن است چنین اهمیتی به این موضوع مهم دیده نمی‌شود. اهداف کاربردی مطالعات تاریخ معماری متفاوت می‌باشد. گروهی آن را به عنوان بخش مهمی از شناسنامه فرهنگی خود دانسته و برای پربار کردن صفحات این شناسنامه تلاش نموده‌اند. تاریخ معماری در فهم شکل‌گیری بناهای

Scanned with CamScanner

مختلف، تغییرات آنها، تحول، گسترش، دوران افتخار و دوران افول آن ما را یاری می‌کند.

نگاه کاربردی به گذشته برای ساخت آینده نیز یکی از موضوعات مهم مراجعه به تاریخ معماری بوده است. در بخش پیش دیدیم که "دوران" برای طراحی بناها در فرانسه در سده هجدهم به تاریخ معماری مراجعه نمود. کرایر نیز هدف خود را ارایه طرحهای جدید با بکارگیری شکلهای مورد استفاده از تاریخ معماری قرار داد. معماری پست مدرن در دهه هفتاد میلادی با هدف مراجعه به تاریخ معماری و بهره‌گیری از اجزای معماری گذشته شکل گرفت و بالاخره مدرسه موراتوری که در همین بخش به آن خواهیم پرداخت حدود ۵۰ سال فعالیت خود را بر مطالعه تاریخ معماری و بکارگیری آن در طراحی معماری متمرکز نموده است.

علم تاریخ

تاریخ در کل و تاریخ معماری در جزء یک علم است که برای دستیابی به اهداف مورد نظر تعیین شده، کاربر آن باید این علم را فرا گیرد. همانگونه که در عنوان این بخش دیده می‌شود پسوند تکاملی به تاریخ افزوده شده و در اینجا از آن به عنوان یک نگرش یاد شده است. در ادامه خواهیم دید که یک مورخ تاریخ معماری می‌تواند با بکارگیری یک روش تسلسلی و فهم تاریخ بناها، آنها را در طول یک زمان معین بر روی یک خط زمانی قرار دهد و به رویدادهای معماری مهم این دوره نیز اشاره داشته باشد. اما موضوع تنها به اینجا ختم نمی‌شود. محققین بسیاری بخصوص در غرب، یک بنا را دقیقاً آنگونه که محققین زیست‌شناسی تکامل گرا به یک موجود می‌نگرند یک "پدیده" گونه مانند می‌دانند که می‌تواند به یک "شجره نسلی"تعلق داشته باشد و در این گروه رشد و تکامل یابد. بر این اساس ما می‌توانیم نگاه تاریخی- تکاملی را نوعی نگرش به معماری دانسته و به آن توجه داشته باشیم. در ادامه خواهیم دید که چگونه مدرسه موراتوری معماری را اینگونه می‌نگرد.

زمان و مکان دو موضوع اصلی تاریخ می‌باشند. هر پدیده، شیء و بنا در یک مکان خاص و یک زمان مشخص شکل گرفته است. محقق تاریخ در نخستین قدم به کشف تاریخ شیء می‌پردازد. تاریخ بنا او را

Scanned with CamScanner

به دوره‌ای خاص از زندگی سازنده اثر می‌برد. بنابراین تاریخ گذاری کلید ورود به دنیای ساخت اثر است. اثر در هر زمانی که ساخته شده باشد نیاز به یک ظرف مکانی دارد. هر اثر در جایی از این کره خاکی ساخته شده و آن مکان دارای شخصیت خاص خود است. بازسازی شخصیت مکانی در دوره تاریخیِ شکل گیریِ اثر از فعالیتهای اصلی محقق تاریخ معماری است.

تاریخ و معماری

یک مورخ با یافتن مدارک و اسناد که مواد یا اطلاعات خام او می‌باشند و با پردازش و تحلیل آنها به هدف خود که تاریخ گذاری و بازسازی آن دوره تاریخی است می‌پردازد. هنگامی که بررسی تاریخی، یک دوره زمانی طولانی را در بر می‌گیرد از مدارک و اسناد زیادی باید بهره گرفت و یکی از این مدارک "بنا" می‌باشد. برای یک مورخ تاریخ عمومی، "بنا" تنها یک مدرک از میان دیگر مدارک است اما برای یک مورخ تاریخ هنر و معماری اصلی‌ترین مدرک است. در اینجا تفاوت کار یک مورخ به معنای عام آن با یک مورخ معمار مشخص می‌شود. هدف اصلی مورخ معمار پرداختن به این آثار است. در این راه باید قضاوتها براساس بی طرفی صورت گیرد و او از اِعمال نظر سلیقه‌ای پرهیز نماید.

یک مدرک تاریخی

اگر چه مدرک اصلی برای مورخ معمار "اثر" می‌باشد اما در بسیاری از موارد دستیابی به تاریخ آن بوسیله خود اثر روی نمی‌دهد. در این حالت باستان‌شناسان و منابع نوشتاری به کمک محقق معمار آمده تا بتوانند در تاریخ گذاری به او کمک نمایند. باستان‌شناسان نیز از علوم مختلف مانند شیمی، فیزیک اتمی و زمین‌شناسی در این راه بهره می‌گیرند. در اینجا با کار گروهی، جمعی از محققین رشته‌های گوناگون به کشف تاریخ اثر و زندگی آن پرداخته می شود.[1]

دست یابی به مدارک و مستندات تاریخی بخصوص برای بازسازی بخشهایی از تاریخ معماری ایران کاری بسیار دشوار است و این موضوع برای بناهایی که با زمان ما فاصله دورتری دارند دشوارتر است. برخی از آثار پیش از اسلام در ایران با دو تا سه

۱. گوردون چایلد: ۱۳۶۸.

Scanned with CamScanner

قرن اختلاف زمانی تاریخ گذاری شده‌اند. برای نمونه تاریخ ساخت ایوان مداین به دو پادشاه ساسانی شاپور و خسرو انوشیروان نسبت داده می‌شود و یا تاریخ ساخت کاخ سروستان قرن پنجم و یا ششم میلادی بیان شده است. بناهای صدر اسلام ایران نیز همین دشواریهای تاریخ‌گذاری را دارند اما هر چه به دوره خود نزدیک‌تر می‌شویم با وجود کتیبه‌های تاریخی در بناها و کتابهای نگاشته شده تاریخی می‌توان به زمان ساخت بنا راحت‌تر دست یافت. هنرِ مورخِ معمار و باستان‌شناس، دست‌یابی به تاریخ بنا و بازسازی دوره‌های تاریخی آن براساس مستندات است. آنها با این کار به بازسازی بخشی از شخصیت و یا هویت سرزمین مورد مطالعه می‌پردازند. براساس یافته‌های مورخان تاریخ معماری، مرزهای معماری هر سرزمین قابل تشخیص می‌شود و آنها ما را در مقایسه خود با دیگر سرزمین‌ها و فهم جایگاه تاریخی‌مان یاری می‌کنند. هنرِ مورخان تاریخ معماری هنگامی بیشتر اهمیت می‌یابد که آنها به زیستگاه‌ها و بناهای چند هزار سال پیش پرداخته و با ورود به دنیای آن دوران، تاریخ تمدن سرزمین مورد مطالعه را در ردیف نخستین تمدن‌های موجود جهانی قرار می‌دهند. برای نمونه در اثرِ کاوش‌های تپه زاغه، رازهایی از معماری و شهرسازی ۸۰۰۰ سالِ پیش ایران کشف شد. دکتر ملک شهمیرزادی در کاوش تپه زاغه قزوین توانست بخشی از تاریخ معماری ایران را از ۸۰۰۰ سال پیش به جهان باستان شناسی و معماری معرفی نماید. تا آن تاریخ (و متأسفانه در کتب

تاریخ ۸۰۰۰ ساله معماری ایران

نگاره ۱-۳: تپه زاغه. کاوش دکتر ملک شهمیرزادی. براساس این کاوشها معماری ایران تاریخی ۸۰۰۰ ساله یافت. در شکل، انواع خانه‌های بدست آمده در این محل نشان داده شده است. (از: مجله باستان‌شناسی و تاریخ).

Scanned with CamScanner

تاریخ هنر موجود در بازار کتاب کنونی ایران) پیدایش تاریخ هنر با دو تمدن چتل هویوک در ترکیه و اریحا در فلسطین آغاز می‌گردید. این دو تمدن به تمدنهای بین النهرین و سپس مصر و یونان و روم و در نهایت تمدن غربی متصل شده، زنجیر تاریخ معماری جهان را از دیدگاه محققین غربی شکل می‌دهد. با کشف تپه زاغه، فرهنگ ایرانی و بخصوص معماری ایرانی، به بخشی از این زنجیر تمدن بشری افزوده شده هر چند کتب تاریخی غربی نیز آن را نادیده گرفته اند.

افزون بر بنا که نقش اصلی در فهم معماری دوره‌ای خاص را ایفا می‌کند، اشیای کشف شده در محل نیز در فهم رویدادهای معماری آن زمان سهم مهمی دارند. برای نمونه در کاوش چغازنبیل تعدادی مهر سفالی در محل کشف شد. چند نمونه از مهرها نقوش بسیار جالبی را نشان می‌دهند. در یکی از آنها معبدی را که با شاخ‌های حیوانی آراسته شده می‌بینیم. در دیگری یک سیلوی محل نگهداری غلات دیده می‌شود. این سیلو با گنبد یا تاق پوشیده شده است. در یکی دیگر از آنها ساختمانی بر روی سازه‌ای خرپایی جای گرفته است. چنین شکلهایی می‌تواند به مورخ معماری در فهم سازه‌های ساختمانی موجود آن زمان یاری دهد.

شکل گیری هر شیء و یا پدیده در عرصه معماری بوسیله انسان صورت گرفته است. اصولاً معماری از هنگامی آغاز می گردد که انسان در یک محیط طبیعی وارد شده و به ساخت و ساز می‌پردازد. مورخِ تاریخ هنر و معماری هدف دیگری را نیز دنبال می کند و آن

نگاره ۲-۳ تا ۴-۳: مهرهای به دست‌آمده در چغازنبیل. بر روی این مهرها نقوش‌چندساختمان دیده می‌شود. دقت دراجزای این نقوش می‌تواند در بازسازی بخشی ازتاریخ معماری آن زمان کاربرد داشته باشد. (هینتز:۱۳۷۱)

Scanned with CamScanner

ورود به دنیای سازنده اثر است. برای این منظور مورخ معماری از اثر، زمان ساخت و مکان آن برای بازسازی اندیشه سازنده اثر بهره می‌گیرد. گاردنر از مورخان معروف تاریخ هنر هدف از آن را « شناخت و ارزیابی هنر از هر زمان و مکان و به وسیله هرکس» می‌داند. برای تاریخ معماری نیز همین موضوع صادق می باشد.

تاریخ گذاری بنا: هدف نخست مورخ معمار

مورخ معمار با انتخاب یک بنا که دارای یک مجهول است کار خود را آغاز می نماید. این مجهول "تاریخ بنا" است. تاریخ بنا در ظاهر یک عدد ساده است. شاید محصول کشف یک مورخ معمار این جمله ساده باشد: «گنبد خاکی یا تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان در سال ۴۸۱ هجری قمری ساخته شده است». برای افراد غیر آشنا با تاریخ معماری این تنها یک عدد است. اما برای آشنایان به این موضوع کشف این عدد می تواند دنیایی از اتفاقات را فرا رویشان قرار دهد. این عدد آنها را به زمان خاصی می‌رساند که در آن زمان شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی معینی بر جامعه زمان ساخت اثر حکمفرما بوده است. فهم رابطه ساخت اثر با آن زمان، دلیل شکل‌گیری اثر در آن زمان و اینکه اثر کشف شده با آن تاریخ مشخص چه نقشی در شکل‌دهی زنجیر معماری آن سرزمین داشته از موضوعات مورد توجه آشنایان با تاریخ معماری می‌باشد.

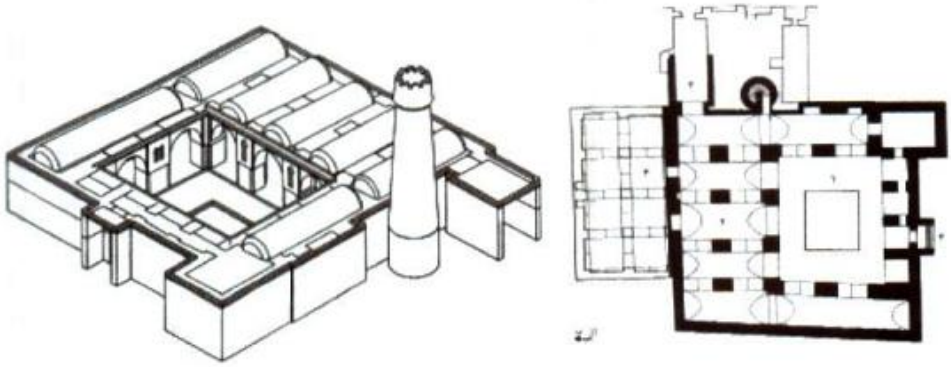
همانگونه که پیشتر نیز دیدیم در برخی موارد تاریخ‌گذاری بنا کار بسیار دشوار و شاید دست نیافتنی باشد و گاهی نیز امکان ارایه تاریخی ناصحیح در چندین دهه در تاریخ معماری یک سرزمین وجود دارد. به طور مثال مسجد جامع اردستان چندین دهه از بناهای سلجوقی قرن ششم معرفی شده بود. مورخین معمار بزرگی چون گدار و پوپ بر این تاریخ تأکید داشتند. این تاریخ ما را به دوره سلجوقیان و شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی آن زمان پیوند می‌دهد و این هنگامی است که اصفهان در اوج شکوفایی بود و مسجد جامع اصفهان نیز به مسجد چهار ایوانی تبدیل شد. در دهه ۱۳۶۰ خورشیدی دکتر شیرازی معمار بزرگ و مرمتگر نامدار ایرانی نظریه دیگری را ارایه داد. او با کشفیاتی در اثر پی

Scanned with CamScanner

برد که بنا به پیش از سلجوقیان تعلق دارد. این بنا ریشه در دوره حکومت عباسیان بر ایران داشت، این به معنی ظرف زمانی متفاوت است. مقایسه دو ظرف زمانی عباسیان و سلجوقیان و سبکهای معماری آن دوره‌ها به ما اهمیت کشف تاریخ مسجد جامع اردستان را نشان می‌دهد. تعداد کمی بنا از دوره استیلای حکومت عباسی بر ایران، بر جای مانده است. مسجد تاریخانه دامغان و مسجد اولیه جامع اصفهان دو بنا از این دوره تاریخی می‌باشند. با افزوده شدن مسجد اولیه اردستان با گروهی از بناهای شبستانی آشنا می شویم که استاد پیرنیا آنها را " مساجد بومسلمی" معرفی کرده است. آنها دارای یک حیاط مرکزی و چند فضای شبستانی پیرامونی می‌باشند. این طرح تا هنگام حضور آل بویه در ایران وجود داشت و در اواخر قرن پنجم هجری با انقلابی در معماری ایرانی که از اصفهان آغاز گشت از رواجش کاسته شد. در این تاریخ، گنبدخانه و ایوان که حضوری چندین قرنه در معماری پیش و پس از اسلام ایران داشتند در طرح شبستانی جا داده شدند و در اوایل قرن ششم هجری طرح شبستانی، کاملاً به چهار ایوانی تغییر داده شد و از شبستان به عنوان یک اندام مهم مسجد در چند جای مسجد جامع اصفهان بهره گرفته شد.

چگونگی پیدایش این تحول و تأثیر حدود هزار ساله آن بر معماری ایرانی هنوز هم سؤال اصلی بسیاری از محققین بوده که به گونه‌های مختلف به آن پاسخ گفته‌اند. اما همانگونه که می‌بینیم تاریخ‌گذاری دقیق می‌تواند دو مرز زمانی مختلف را تعریف نماید.

ابهام در تاریخ یک بنا و یا ارایه تاریخهای گوناگون از زمان ساخت



نگاره ۵-۳: مسجد جامع فهرج. درباره تاریخ ساخت این مسجد سه نظریه وجود دارد. نظریه استاد پیرنیا قرن اول هجری، نظریه دکتر شکوهی قرن دوم هجری و نظریه گروه باستان شناسان ایتالیایی قرن سوم.

Scanned with CamScanner

آن، ابهام در فهم بنا را به همراه خواهد داشت. این موضوع برای یک بنا مانند مسجد جامع فهرج که با سه تاریخ متفاوت معرفی شده است نیز صدق می‌کند. نخستین بار این مسجد را استاد محمد کریم پیرنیا به دنیای معماری معرفی کرد. تاریخ پیشنهادی استاد پیرنیا نیمه اول قرن اول هجری است (حدود ۵۰ هجری). پس از آن دو گروه دیگر نیز درباره این مسجد به تحقیق پرداختند و تاریخ دیگری را ارایه دادند و در نهایت سه تاریخ زیر معرفی شدند:

۱. تاریخ ۵۰ هجری: استاد محمد کریم پیرنیا.
۲. تاریخ ۱۵۰ هجری: دکتر شکوهی.
۳. تاریخ ۲۵۰ هجری: گروه ایتالیایی.

با توجه به اینکه در مسجد هیچ تاریخی به چشم نمی خورد محققین به منابع مکتوب مراجعه نموده و در آنجا هم مدرکی برای تاریخ گذاری دقیق بنا نیافتند. آنچه که بدست آمده است درباره منبردار بودن آبادی است که به معنای وجود مسجد جامع در پیش از قرن چهارم هجری می‌باشد. هر کدام از دوره‌های تاریخی یاد شده ویژگیهای خود را دارا می‌باشند. سال ۵۰ هجری بسیار نزدیک به وقایع صدر اسلام است. سال ۱۵۰ هجری دوره حکومت سلسله‌های عربی بر ایران است و سال ۲۵۰ هجری نیز این تسلط ادامه داشته با این تفاوت که حکومت‌های ایرانی مانند طاهریان و صفاریان در برخی نواحی ایران وجود داشتند و پس از آن سامانیان شکل گرفتند. بنابراین برای یک مکان مشخص سه ظرف زمانی تعریف شده است. اگر شرایط سیاسی، فرهنگی و اقتصادی هر دوران را در فهم بنا مؤثر بدانیم بنابراین ابهام در تاریخ ساخت نیز به معنای ابهام در فهم بنا و شرایط یاد شده خواهد بود.

هویت بخشی و تاریخ معماری

پیش از ورود به بحث نگرش تاریخی و تکاملی ضروری به نظر می‌رسد درباره یکی از کاربردهای مهم تاریخ معماری در چند دهه گذشته به مطالبی اشاره نماییم. کره خاکی ما از سرزمین‌های بسیاری تشکیل شده که هر کدام با مرز سیاسی-جغرافیایی از دیگری جدا می‌گردند. در بیشتر این کشورها برخی از مورخان در معرفی و

Scanned with CamScanner

مرزبندی ظرف مکانی و زمانی سرزمین خود تلاش نموده‌اند. این کار هم برای ساکنین کشور و هم برای دیگر کشورها صورت می گیرد. اطلاعات گوناگونی از این کار می‌توان بدست آورد:

نخست اینکه به ساکنین این ظرف مکانی از گذشته آنها گفته می‌شود. از هنگامی که سرزمین آنها غیر مسکونی بوده و از دورانی که به تدریج سکونت در آن شکل گرفته و آنچه تا کنون به آنها به ارث رسیده است. تاریخ معماری به آن بخش از این ظرف زمانی و مکانی می پردازد که ساکنین این ظرف شروع به ساخت و ساز در طبیعت بکر آن نمودند. بنابراین آغاز تاریخ معماری هر کشور با این عمل شروع شده و در ادامه آن نیز به هر ساخت و ساز دیگری که تاکنون صورت گرفته می پردازد.

از اوایل قرن هفدهم تاکنون تاریخ معماری جهت گیری خاصی نموده است. این زمان هنگامی است که اروپای غربی به پیشرفت‌های علمی دست یافت و همزمان به استعمار کشورهای دیگر اقدام نمود. به سخنی دیگر نوعی سلطه علمی و سیاسی در جهان شکل گرفت که تاکنون نیز ادامه دارد. برای توجیه این سلطه و برای کوچک شمردن ملتهای دیگر و یا حذف تدریجی آنها از صحنه تاریخ پیشرفت تمدن جهانی، "حذف" و"مسخ" دو هدف مهم قدرت‌های سیاسی جهان شد. با حذف تدریجی برخی از کشورها از این صحنه و جایگزینی خود به عنوان طراحان اصلی پیشرفت تمدن جهانی دستاویز سلطه برکشور مورد نظر را بدست می‌آوردند. اگر این عمل دشوار می‌نمود با " مسخ" تاریخ آن کشور و بزرگ نمایی کاذب تاریخ مردم آن سرزمین، آنها را مشغول به آن می‌نمودند غافل از اینکه این ابزاری برای ایجاد سکون در یک ملت است. این به معنی درجا زدن در زندگی یک ملت است و تا هنگامی که این درجا زدن باقیست سلطه طلبان راضی هستند، زیرا در کنار این اتفاق می‌توانند به اهداف سیاسی و اقتصادی خود دست یابند.

حذف یا مسخِ تاریخ معماری ایرانی

یکی از ابزار سلطه گران عالم سیاست و اقتصاد، برخی مورخان و بخصوص تاریخ نگاران معماری می‌باشند. ظاهراً آنها باید بی‌طرف به قضاوت بپردازند و بر طبق شواهد یافت شده و تحلیل آنها اعلام نظر نمایند. اما بنظر می رسد چیز دیگری روی داده است. برخورد این

Scanned with CamScanner

مورخان با تاریخ معماری را می‌توان به کلاس درسی با تعدادی دانش آموز مثال زد. هر دانش آموز را می توان یک سرزمین یا کشور در جهان محسوب نمود. معلم کلاس، مورخ معمار است. در این کلاس تعدادی دانش آموز مستعدَ وجود دارند اما معلم در هنگام برگزاری کلاس و ارزش یابی دانش آموزان به یک یا دو دانش آموز خوب توجه کافی نمی نماید و در ارزش گذاری نتیجه کار آنها در یک سال یا طول زندگی آموزشی آنها "سهل انگاری" می‌نماید. این واژه حالت خیلی خوش بینانه آن است که می‌توان در دفاع از این معلم بکار برد اما همیشه موضوع این نیست. گاهی او به عمد به این کار می‌پردازد. هدف او نادیده گرفتن، تخریب شخصیت و شخصیت دادن کاذب به شاگردان دیگر است. در این جا می توان گفت که معلم به چند شاگرد خاص توجه بیشتری می‌نماید زیرا با آنها در چیزی منفعت مشترک دارد. این " چیز" همان سلطه علمی، سیاسی و اقتصادی است.

اگر در جهانِ معماری چند شاگرد خوب وجود داشته باشند یکی از آنها حتماً "سرزمین ایران" است. مورخان تاریخ معماری که همان معلمان کلاس درس یاد شده می‌باشند این معماری را نادیده گرفته و در جایی هم که به آن نظر دارند در شخصیت آن ایجاد توهم و شک می‌نمایند و آن را با نامهایی چون معماری التقاطی، عربی، ترکی، مغولی و تیموری معرفی می کنند. در کنار این کوچک نمایی، به بزرگ نمایی خود (معماری سرزمینهای غربی) می پردازند و گویی که سرآغاز و پایان معماری در آنجا بوده است. متأسفانه بدلایل گوناگون که شاید یکی از آنها "مسخ" تاریخی باشد ما به تاریخ معماری سرزمینمان درست نپرداخته‌ایم. هر آنچه که از تاریخ معماری می‌دانیم در حد مبالغه و بیانیه‌های بزرگ است. همه ما تخت جمشید را می شناسیم اما اگر بخواهیم کمی به جزئیات آن و نحوه شکل گیری و تأثیرگذاری آن بر تاریخ معماری جهان بپردازیم دچار مشکل می‌شویم. اطلاع رسانی درباره این تاریخ با ارزش نیز با فنون شاعرانه و توصیفی ناکارآمد صورت می گیرد. کافی است کمی به برنامه‌های مستند معماری پخش شده از سیمای ایران نظر کنیم و به راحتی این مطلب را دریابیم.

همزمان با کوچک نمایی تمدنهای بزرگ مانند ایران، بزرگ‌نمایی

Scanned with CamScanner

و یا حتی شخصیت‌دهی به کشورهایی که تازه شکل گرفته‌اند بخوبی دیده می‌شود. حدود پنج دهه پیش در سرزمین فلسطین اتفاق ناگواری روی داد و با کمک استعمارگرانی چون انگلستان و آمریکا کشوری به نام اسرائیل شکل گرفت. این کشور در چند دهه گذشته با بکارگیری ابزارهای گوناگون به شخصیت بخشی به حکومت چند ساله خود پرداخته است. یکی از این ابزارها باستان‌شناسی و تاریخ معماری است. آنها معتقدند بیش از دو هزار سال پیش در این سرزمین بوده‌اند و برای اثبات آن به کاوشهای باستان‌شناسی دست زده و در زیر آثاری که از دوران اسلامی وجود دارد بقایای معبدی به نام سلیمان را یافته‌اند.

در نگاه نخست شاید این کشف، مهم جلوه نکند زیرا در هر محوطه تاریخی امکان یافتن لایه‌های تاریخی دیگر در زیر بنای موجود وجود دارد و این کار در گوشه و کنار دنیا رخ می‌دهد. اما هنگامی که این کشف به یک صفحه از کتاب تاریخ معماری جهان تبدیل می‌شود سؤالها و ابهاماتی را درپی دارد. در اواخر هزاره دوم میلادی کتابی مرجع به نام « تاریخ معماری جهان از پیش از تاریخ تا پست مدرن» به چاپ رسید. اگرچه هدف این کتاب تمرکز بر معماری غرب است اما هنگامی که از معماری ایران هخامنشی سخن می‌گوید آن را در حد یک صفحه می‌آورد و رو بروی آن کشف تاریخی صهیونیستها به نام "معبد سلیمان" قرار داده می‌شود.

در یک صفحه، کوچک نمایی تمدن ایران و در صفحه دیگر بزرگ نمایی مولودی دهشتناک نشان داده می‌شود. ما در ادامه به برخی از جنبه‌های عملی این کوچک نمایی اشاره خواهیم نمود.

محو صفحات تاریخ شهرهای دوران اسلامی ایران

در اردیبهشت ۱۳۹۱ بخشی از بافت تاریخی شیراز توسط شهرداری و چند سازمان دیگر دولتی تخریب شد. کمی پیشتر دیدیم که چگونه کشورهای مختلف در جهت هویت بخشی به خود تاریخ سازی کرده و سعی می‌کنند پیشینه خود را ورای آنچه واقعیت دارد نشان دهند.

عنوان این بخش دقیقاً مخالف موضوع هویت بخشی به مردم یک سرزمین است. محو صفحات تاریخ یک کشور به معنای پاک کردن

Scanned with CamScanner

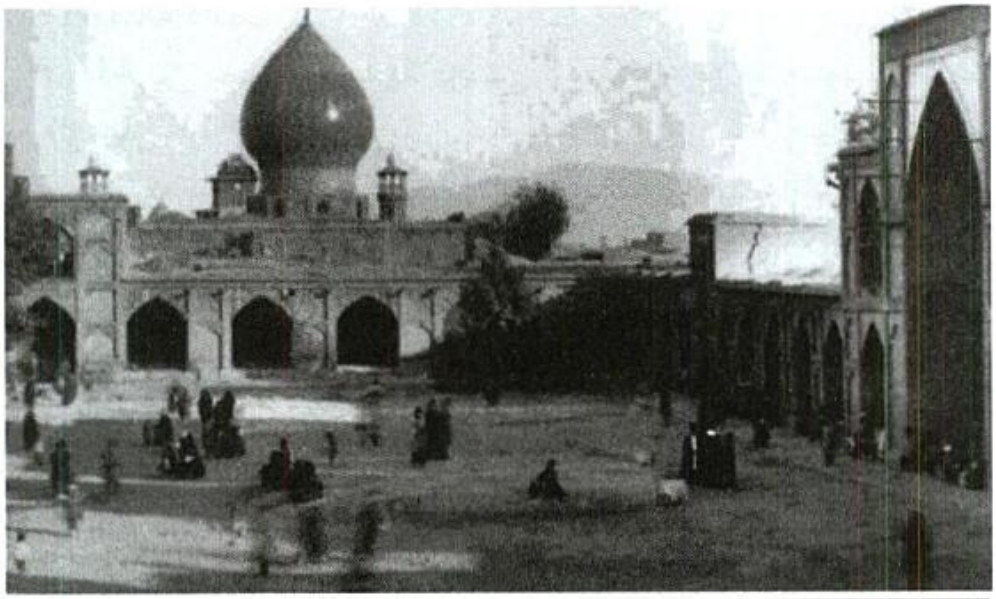
بخشهایی از تاریخ آنهاست. این چیزی است که در ایران در حال اتفاق است و در چند سال اخیر بشدت سرعت و گسترش یافته است.

شهر شیراز و شهرهای مشابه آن مانند اصفهان، مشهد، کاشان، بوشهر، تبریز، کرمان، قم و ...تا اواخر قاجار بافت تاریخی یکدست خود را حفظ کرده بودند. با ظهور حکومت پهلوی، رضا شاه با احداث خیابانهای جدید در شهرهای تاریخی نخستین اقدامات تخریب گرایانه را آغاز کرد:

"... رضا شاه نقشه شهر را جلوی خود می‌گذاشت، دو خط موازی روی آن می‌کشید که خیابان جدید می‌بایست در آنجا ساخته شود. مقامات محلی ناگزیر بودند پیش از بازدید رضا شاه، خیابان جدید را بسازند. ..."[۲].

بیشتر خیابانهای اصلی در بافتهای تاریخی شهرهای ایران از این دوران می باشند. در دوران پهلوی دوم شدت تخریبها در بافتهای تاریخی کمتر گشت و توجه به آنها بیشتر شد. اما در مواردی چون شهر مشهد بدلیل ایجاد محدودیتهای سیاسی، بافت اطراف حرم مطهر امام رضا(ع) تخریب شد و خیابانی وسیع حرم را احاطه کرد.

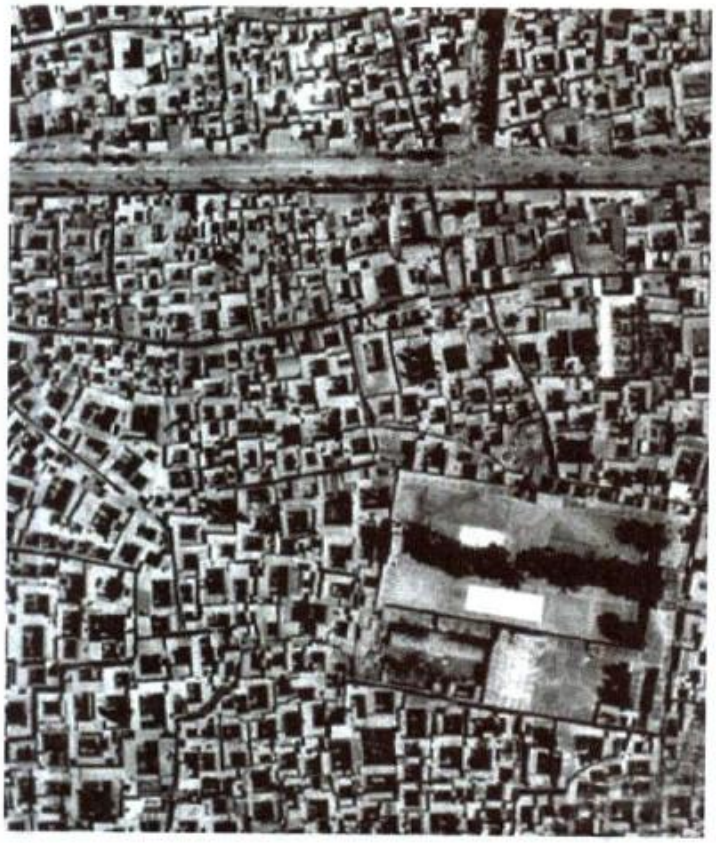
در سی سال گذشته شدت تخریبها افزایش یافته و نوع آن نیز تغییر یافته است. بافتها شهرهای تاریخی دوران اسلامی از درون تخریبی تدریجی را شاهد هستند. به طوری که با قدم زدن در محلات قدیمی کمتر نشانه‌ای از خانه‌های تاریخی دیده می‌شود.



نگاره ۶-۳: شیراز، مسجد نو در اواخر دوره قاجار. گنبد شاه چراغ (ع) در تصویر دیده می شود. حضور مردم در مسجد بخوبی مشهود است. مسجد در حال حاضر زندگی خود را از دست داده و فقط در یک روز از آن استفاده می‌شود. (از صانع، ۱۳۶۹).

۲. آوری، ۱۳۷۷، ص ۸۱.

Scanned with CamScanner

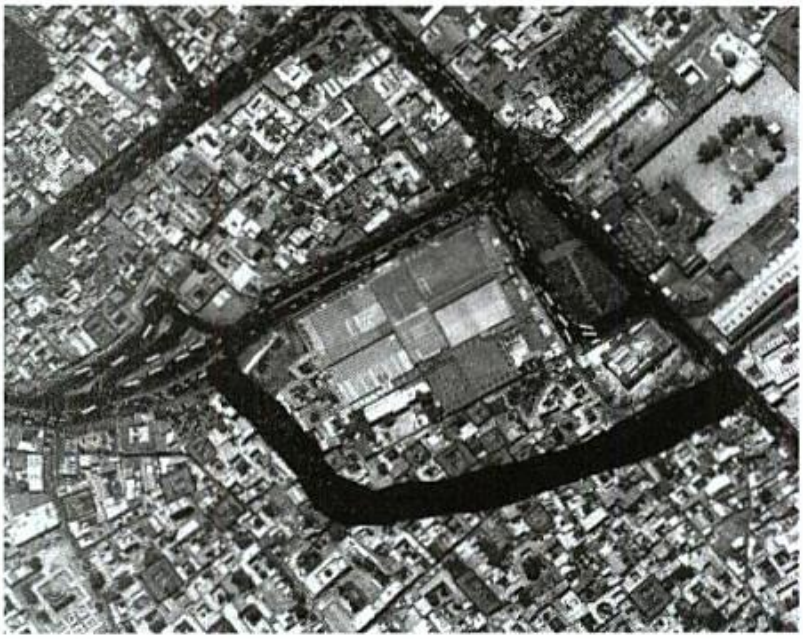


نگاره ۷-۳: شیراز، بافت پیرامون مسجد نو از سال ۶۱۰ هجری. خیابان شرقی غربی لطفعلی خان در زمان رضا شاه احداث شد. این عکس هوایی مربوط به سال ۱۳۳۵ می‌باشد. مسجد نو در پایین عکس دیده می‌شود. در دهه ۱۳۶۰ خیابانی در شمال مسجد احداث شد و تعداد زیادی خانه تاریخی تخریب شد. در سال ۱۳۹۱ خیابانی در غرب و جنوب آن باعث ویرانی کامل این بخش از شهر تاریخی شیراز شد. (از سازمان نقشه برداری).

شهر شیراز در اواخر قاجار حدود ۶۵۰۰ خانه تاریخی با معماری بومی داشته که اکنون تعداد آنها به ۶۰۰ خانه هم نمی‌رسد. وسعت تخریبها افزایش یافته است. در طرح موسوم به بین الحرمین که توسط شهرداری شیراز انجام گرفت در چند شب بیش از هفتاد هزار متر از بافت تاریخی تخریب شد. این بخش از شیراز، حداقل قدمتی ۱۲۰۰ ساله داشت.

در آخرین نمونه تخریبها، بخشی از ضلع غربی و جنوبی مسجد نو (از سال ۶۱۰) هجری ویران شد و جای آن را یک خیابان گرفت. این مسجد تاریخی که مورد بی مهری مسئولان وقت واقع شده تبدیل به جزیره ای که پیرامونش را خیابانهای جدید دربرگرفته‌اند شد و زندگی خود را کاملاً از دست داد. روزگاری مسجد نو محلی بسیار مهم برای فعالیتهای اجتماعی، دینی، آیینی و حتی مراسم ملی بود. در جایی قرار داشت که چند محله را به هم پیوند می‌داد. در تاریخ آمده است که محل حضور سعدی شیرازی و امیر وقت بوده است. و خانه‌ای با نام سعدی شیرازی در نزدیکی آن شناسایی شده است. تمامی اینها با تخریب بافت پیرامون از دست رفت. این اقدامات

Scanned with CamScanner



نگاره ۸-۳: عکس هوایی از مسجد نو و پیرامون آن. حیاط مسجد کاملاً با ایرانیت و صفحات فلزی پوشیده شده است. خیابان دهه ۱۳۶۰ در شمال آن دیده می‌شود. در غرب و جنوب مسجد نیز در سال ۱۳۹۱ خیابانی جدید احداث شد. (عکس از گوگل).

با نام توسعه شهری، اصلاح وضع موجود محلات و نامهایی اینچنین صورت گرفته است. چنین تخریبهایی پیرامون مدرسه خان شیراز، جایگاه تدریس ملاصدرای شیرازی انجام شده است و مرکز خریدی به وسعت دو هکتار در کنار مکان تدریس بزرگترین عالم دوران اسلامی در حال ساخت می باشد.

نتیجه این تخریبها از نگاه یک مورخ معمار چیست؟ کسانی که اصلی ترین منابعشان آثار معماری می باشد. بسیار روشن است. هر بنایی که تخریب شود یک شاهد تاریخی از بین می رود. و هر بخشی از محلات تخریب شود بخشی از تصویر زندگی اجتماعی مردمان آنها پاک می شود. نابودی منابع تاریخی به معنای نابودی بخشی از شناسنامه فرهنگی هر کشور است. و چقدر آسان برخی آگاهانه یا ناآگاهانه مشغول این پاکسازی هویتی دوران اسلامی ما می‌باشند.

۱-۳: دویست و پنجاه سال تدوین علمی تاریخ هنر و معماری

مانند دو بخش پیش که به پیشینه نگرشهای اقلیمی و شکلی اشاره کردیم در اینجا نیز اشاره ای مشابه به ریشه های شکل گیری، مراحل مختلف آن، مشکلات سد راه، تحولات و تغییرات علم تاریخ هنر و معماری خواهیم داشت. حداقل دستاورد این مرور نشان دادن تاریخ ۲۵۰ ساله فعالیت مستمر محققین غربی در زمینه توسعه این علم است. تا میانه قرن هجدهم میلادی (حدود ۱۷۵۰ میلادی) اطلاعات

Scanned with CamScanner

درباره اشیاء تاریخی در دست عتیقه فروشان و گرادآورندگان آنها بود. نحوه گردآوری این اطلاعات بر مبنای تجربیات شخصی و احتمالاً مقایسه بین آثار صورت می گرفت که در نهایت به ارایه یک تاریخ از اثر ختم می‌شد.

وینکلمن آلمانی

در سال ۱۷۵۵ میلادی محققی آلمانی به نام وینکلمن[3] برای نخستین بار به مطالعه مدون تاریخ هنر غرب پرداخت. وینکلمن با اشراف بر آثار موجود و مشاهده آنها درکشورهای گوناگون به ثبت، معرفی و سبک‌شناسی آنها اقدام نمود. روش او تا اواخر قرن هجدهم متداول بود اما از اواخر همین قرن گروهی به نقد روش او پرداختند و روش مطالعاتی تاریخی - تطبیقی را معرفی کردند.[4]

کتاب تاریخ هنر وینکلمن در سال ۱۷۶۴ منتشر شد. این کتاب مهم به زبان‌های گوناگون ترجمه گردید. محتوی اصلی کتاب درباره تاریخ هنر غرب بود اما درباره برخی از سرزمینهای شرقی مانند مصر به عنوان ریشه های شکل گیری هنر یونانی نیز مطالبی آمده است. آنچه که این کتاب را ارزشمندتر از کتاب های توصیفی می نماید، پرداختن به موضوعاتی چون مفاهیم کلی در هنر، فهم آثار به وسیله بازسازی تاریخی آن، جستجو و یافتن عناصر اساسی و مهم از هنگام پیدایش اثر و فهم معنای هنر است. دست یابی به این موضوعات بوسیله خواندن اثر صورت می گرفت و نتایج بدست آمده از این خواندن به عنوان "معیار" و یا " قوانین" مطرح شد. با این معیارها او می توانست به شناخت آثار هنری دیگر بپردازد و از مقایسه آنها به نتایج مورد نظر دست یابد. اثر یا شیء هنری تنها مرجع و شاهد قضاوت وینکلمن بود. او بدون مراجعه به منابع تاریخی نگاشته شده و تنها از تحلیل شکلی اثر به نتایج خود دست می یافت. همچنین او بر اساس تمایز شکلی بین آثار، مرزهای سبک‌های مختلف هنری را معرفی می کرد. بر این اساس وینکلمن توانست هنر یونانی را به چهار سبک تقسیم نماید. این اقدام او باعث شد که نخستین پله در تدوین علمی هنر غرب گذاشته شود و پس از آن، دیگران نیز با نقد کار او پله‌های دیگر این دانش را برپا ساختند.

معیارها و قوانین هنری

مهم ترین نقدی که در آن زمان به وینکلمن وارد شد، تحلیل

3. Winckelmann.
4. Bandinelli: 1981.

Scanned with CamScanner

صرفاً شکلی او از آثار بود. منتقدین او، این کار را نوعی " قضاوت شخصی" می‌دانستند. به نظر آنها قضاوت اثر باید بر مبنای مشاهدات و مستندات بیشتری صورت می گرفت. این روش وینکلمن باعث شد که ایرادات اساسی به کار وی وارد شود. وینکلمن بر مبنای ویژگیهای شکلی سردیسهای یونانی از آنها دسته بندی هایی انجام داد اما به این نکته توجه نداشت که پس از یونانیان، رومیان بدلیل علاقه زیاد خود به هنر یونانی و الگو قرار دادن آن بسیاری از سردیسهای یونانی را کپی کرده بودند. بعدها با دست یابی به منابع تاریخی به تقلیدی بودن این سردیسها پی برده شد و باعث شد که کار وینکلمن در سبک بندی این اشیاء زیر سؤال برود.[5]

اشاره به فهرست کتاب‌های وینکلمن که در حدود ۲۵۰ سال پیش به نگارش در آمده می تواند وسعت نگاه او به تاریخ هنر را تا حد زیادی نشان دهد. تحقیقات وینکلمن در ۱۰ کتاب به چاپ رسید. این در حالی است که پس از ۲۵۰ سال از آن تاریخ، هنوز چنین چیزی درباره هنر ایرانی بوسیله یک ایرانی روی نداده است. عناوین کتاب‌های وینکلمن به شرح زیر است:

۱. ریشه های هنر و تفاوت آن نزد مردم مختلف.
۲. هنر مصر، فنیقی و ایران.
۳. هنر اتروسک و روم.
۴. هنر یونان.
۵. زیبایی و هنر یونانی.
۶. ویژگیهای شکلی آثار.
۷. مسائل فنی.
۸. پیشرفت و افول هنر یونان.
۹. روند هنر یونانی تا زمان اسکندر.
۱۰. هنر یونانی در زمان اسکندر و روم.[6]

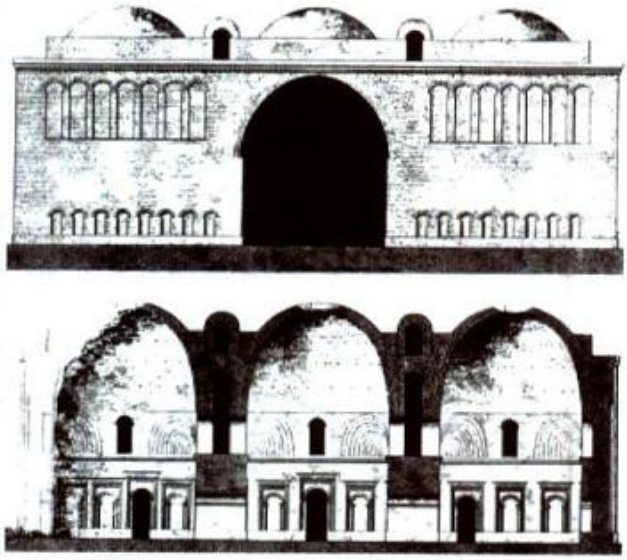
روش تاریخی تطبیقی

چندی پس از انتشارات کتاب او گروهی از محققین تاریخ هنر در حدود ۱۷۷۷میلادی، روش تاریخی - تطبیقی را عرضه داشتند. این گروه فهم درباره اثر، تاریخ آن، یافتن اطلاعات گوناگون درباره آن را بر مبنای منابع نگاشته شده قرار دادند و این چیزی بود که

5. Bandinelli:1981, PP. 11.28.
6. Bandinelli: 1981,PP.23.24.

Scanned with CamScanner

در کار وینکلمن نادیده گرفته شده بود. در این روش "منابع تاریخی" ارجحیت نخست را در ارزیابی اثر هنری داشتند. این به معنی وارد شدن به دنیای نوشته های تاریخی بود. نخستین اقدام در این کار "سازماندهی منابع تاریخی" مورد مطالعه و سپس بهره گیری از آنها بود. این به معنی مطالعه دقیق اثر و مقایسه آن با دیگر متون و شواهد تاریخی بود که بر اساس آنها بتوان تاریخ دقیقی از اثر ارایه کرد. با کمک این مراجع بود که مورخ هنر می‌توانست درباره "شیء هنری" قضاوت خود را اعلام نماید.



نگاره ۹-۳: آتشکده فیروزآباد. دو نظریه درباره کارکرد این بنا وجود دارد. نظریه رایج آن را کاخ اردشیر می‌نامد. مرحوم استاد محمد کریم پیرنیا براساس مستندات نوشتاری و همچنین معماری بنا، آن را آتشکده می‌نامد. هر کدام از این کارکردها تعریف خاص خود را دارد. نامگذاری دقیق می‌تواند ما را به دنیای درست این بنا وارد نماید. (از آثار سنتی ایران).

چند دهه است که این کار در ایران صورت می گیرد و کتاب‌های جغرافی‌دانان بزرگ ایرانی تصحیح و تحشیه می‌شوند. کتاب‌های اصطخری، مستوفی، ابن خردادبه و دیگران بوسیله محققین مختلف تصحیح و تحشیه شده اند باستان‌شناسان و معماران از این کتب برای برخی ارجاعات تاریخی در کار خود استفاده می کنند. اما بنظر می‌رسد در موارد مهمی نوعی اشتباه صورت گرفته است. نمونه آن را می‌توان درباره آتشکده فیروزآباد دید. مورخین تاریخ هنر ایران سالهاست که بنای بزرگ دارای سه گنبد در کنار یک برکه آب در فیروزآباد را " کاخ فیروزآباد یا اردشیر" می‌خوانند. آندره گدار و پوپ و حتی نویسندگان ایرانی احتمالاً به تبعیت از نظریه مادام دیولافوآ که در کتاب خود در سال ۱۸۸۷میلادی این بنا را کاخ یا قصر فیروزآباد خوانده این

Scanned with CamScanner

نظریـه را ترویـج کـرده‌اند.

استاد پیرنیا

تنها محقق معاصر که این بنا را آتشکده نامیده مرحوم محمد کریم پیرنیا است. مرجع او کتاب المسالک و الممالک (راهها و سرزمینها) اصطخری است که در حدود ۱۰۵۰ سال پیش نگاشته شده است. او در کتاب خود این مکان را آتشکده می نامد و درباره موقعیت دقیق مکانی آن اطلاعات جالبی را می دهد. ۹۵۰ سال پس از او و پیش از ورود مستشرقین به ایران، فرصت الدوله شیرازی نیز در کتاب "آثار عجم" این مکان را توصیف می نماید و آن را آتشکده بزرگ می نامد. این نام گذاری و تطبیق آن با اثر نگاه ما را به اثر تغییر می دهد. هنگامی که به این بنـا شخصیتی فرهنگی داده می‌شود و آن را آتشکده می‌نامند به دنیای پر رمز و راز آیین زرتشتی وارد شده و نخستین سؤال این خواهد بود که چرا و چگونه چنین مکان بزرگی که در نوع خود منحصر به فرد است به این امر اختصاص داده شده است؟ در پی آن رابطه با محیط پیرامـــون و بخصوص برکه جلوی آن مطرح می شود و دهها نکته دیگر که از این تغییر نام بدست می آید. با نامگذاری این اثر به "کاخ اردشیر" به دنیای دیگری پا می گذاریم. در گروه کاخها تا آنجا که جنبه های معماری آنها مد نظر است کاخهای دیگری مانند پاسارگاد و تخت جمشید و کاخ‌های ساسانی مانند سروستان و کاخ خسرو جای می‌گیرند و تصویری که از این معماری ارایه می گردد با دنیای آتشکده‌ها متفاوت است.

فرصت الدوله شیرازی

بازسازی زندگی یک بنا

یکی از اشتباهات فاحشی که در دوره معاصر توسط نگارندگان کتب تاریخ معماری روی می‌دهد مراجعه به منابع دست دوم به جای مراجع اصلی است. مراجع دست اول و یا اصلی، کتابهای مورخین و جغرافی دانان در پیش یا پس از اسلام ایران و جهان اسلام هستند. منابع یاد شده در بالا و مشابه آن در این گروه قرار می گیرند. گزارش‌های کاوشهای باستان شناسی یک مکان تاریخی نیز برای قضاوت درباره اثر بسیار مهم می‌باشند. نوشته‌های جغرافی‌دانان معاصر منابع دست دوم محسوب می‌شوند. برای نمونه کتاب معروف گای لسترنج به نام جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی که مجموعه نظرهای جغرافی دانان مختلف درباره سرزمین ایران و یا پیرامون آن است منبع دست دوم محسوب می شود. برای داشتن تصویری تاریخی

Scanned with CamScanner

بازسازی زندگی یک بنا

درباره مسجد جامع شیراز نخست باید منابع موجود تاریخی را دید و به بازسازی تاریخی بنا بوسیله این نوشته‌ها پرداخت و سپس به گزارش‌های باستان‌شناسی مراجعه کرد. این گزارشهـــا و مستندات پیوست آنها به ما تصویری از گذشته این بنا ارایه می‌دهد. در این میان به یک تضاد بزرگ در شخصیت این بنا پی می‌بریم. چهره کلی این مسجد در گذشته‌ای نه چندان دور با چهره حاضرش بسیار متفاوت بوده است. مسجد موجود، بنایی بازسازی شده به شکلی تقریباً متفاوت از بنای پیشین است. شاید تنها جای بنا که تصویری دقیق از گذشته آن ارایه می‌دهد خدایخانه باشد. چهره بنا که روزگاری سنگی بوده است کاملاً آجری شده و دو شبستان جدید با استخوان بندی فلزی در دو جای آن ساخته شده است. در اینجاست که گزارشهای باستان‌شناسی چند دهه پیش به همراه عکس‌هایی از بنا به محقق تاریخ معماری در بازسازی دقیق تر بنا در گذشته یاری می‌نمایند.

نگرش، سبک و منابع تاریخی - تطبیقی

از همان ابتدا که وینکلمن به سبک شناسی هنر یونان پرداخت نوعی نگرش خاص به آثار را نیز عرضه داشت. او اثر یا شیء هنری را در ویژگی های شکلی آن می‌دید. وظیفه مورخ هنر، سبک بندی آن شیء هنری با توجه به معیارهای بدست آمده شکلی بود. این نگرش را محققین تاریخی - تطبیقی نوعی برداشت شخصی از اثر تلقی نمودند و جایگزین آن را مطالعه دقیق اثر با پشتیبانی مهم منابع نوشتاری قرار دادند.

تفسیرهای گوناگون تاریخی

در قرن نوزدهم و بیستم با پیشرفت علوم مختلف در عرصه زیست شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، فلسفه و تاریخ، نگرشهای تکامل گرا، تجربی- آزمایشگاهی، ساختار گرا، جامعه شناختی و مادی گرایانه (ماتریالیستی) و به سخنی دیگر تفسیرهای گوناگون از" اثرهنری" رواج یافت. دلایل گوناگونی برای شکل گیری تفاسیر مختلف از شیئی هنری می‌توان ارایه داد. یکی از مهم‌ترین آنها فاصله زمانی بین شکل گیری اثر و مورخ معمار است. اگر بتوان بوسیله منابع نگاشته شده به بازسازی تاریخی از برخی بناها پرداخت این به معنی جامع بودن

Scanned with CamScanner

آن نیست. منابع نگاشته شده درباره بسیاری از بناها وجود ندارد و در این جا محقق از تفسیر خود بهره می‌گیرد. این تفسیر همان‌گونه که در ادامه نیز خواهیم دید نگرش محقق به جهان پیرامون را نیز نشان می‌دهد. به سخنی دیگر اندیشه‌ای است که او با آن دنیا را می‌بیند. محققین گوناگون بوسیله تفسیرهای خود به موضوعات خاصی تأکید دارند. در زیر اشاره وار برخی از آنها آمده است:

تعریف ماهیت هنر بر مبنای تفسیری ایده آلیستی و ارایه زیباترین و ایده‌آل ترین فرم هنری (نگاه وینکلمن).

اثر به مثابه یک شیء و ارایه تعریف و قوانین خاص علمی درباره آن (نگاه پوزیتیویسم).

ارایه جزئیات آناتومیک یا تشریح اجزای مختلف اثر به خصوص تندیس‌ها. (نگاه تشریحی - شکلی).

ارایه خطوط مشترک که آثار مختلف را در دوره‌های گوناگون به هم پیوند می‌دهد (نگاه ساختار گرایانه).

توجه و تأکید بر جامعه زمان ساخت اثر و رابطه متقابل این دو (نگاه جامعه شناختانه).

تأثیر روش تولید و شناخت اقتصاد زمان اثر به عنوان معلولی از شرایط اقتصادی (نگرش مارکسیستی).

۲-۳: تاریخ تسلسلی معماری

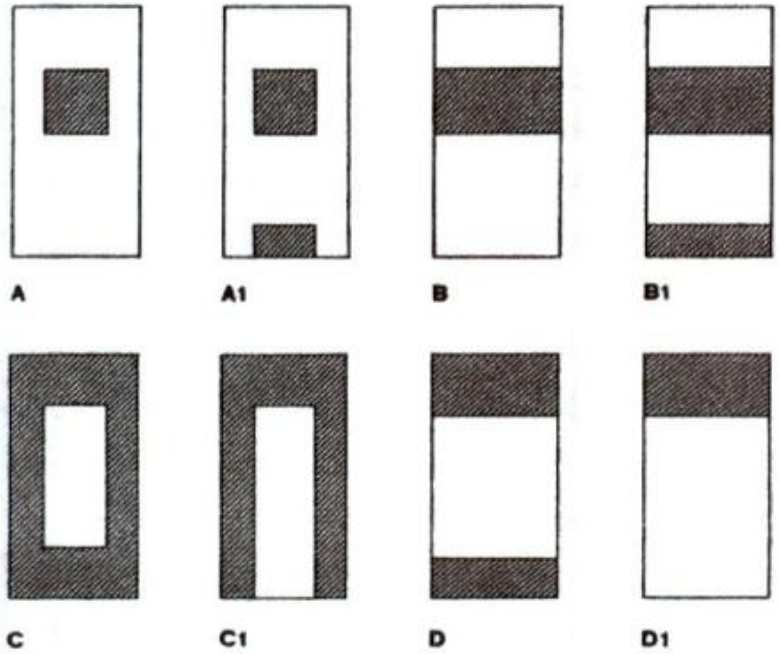
پیش از پرداختن به بحث اصلی این بخش درباره نگرش تاریخی - تکاملی، به روشی مرسوم در مطالعه تاریخ معماری به نام "روش تسلسلی" اشاره می‌کنیم. پس از اینکه تاریخ بناها در یک مکان خاص بدست آمد آنها را به ترتیب تاریخشان بر روی یک خط افقی که معرف زمان است در کنار هم قرار می‌دهند. این خط زمانی آغاز و پایانی دارد و در این محدوده زمانی آثار چیده می‌شوند. می توان مراحل مختلف روش تسلسلی را به شرح زیر آورد:

۱. انتخاب دوره تاریخی.
۲. شناسایی بناهای از دوره تاریخی مورد نظر و منابع دیگر.
۳. ترتیب بناها براساس تاریخ آنها.
۴. توصیف، تحلیل و استنتاج از منابع (نوشتاری و بناهای یاد شده).

Scanned with CamScanner

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد انتخاب دوره تاریخی و شناسایی بناهای آن دوره یک ارتباط خاص با هم دارند. اگر دوره تاریخی فاصله زمانی بیشتری با زمان حال داشته باشد تاریخ‌گذاری بناها و دست یابی به نمونه‌های متنوع دشوارتر است. برای مثال می‌توان به تاریخ معماری پیش از اسلام ایران اشاره نمود. بناها و محوطه های تاریخی کشف شده پیش از هخامنشی تعداد زیادی را در بر نمی‌گیرد و آنچه که بدست آمده بوسیله باستان‌شناسان معرفی و شناسایی شده و بیشتر در حد " کارشیو" یا پلان مجموعه است. در این حالت اطلاعات کمی از عناصر سازه‌ای و پوششهای بنا که از مهم‌ترین اجزای ساختمانی آن می‌باشند در دسترس قرار می‌گیرد.

در اینجا باستان‌شناس به بازسازی مجهولات می‌پردازد و آن را با ترسیم‌های بازسازی شده ارایه می‌دهد. از دوره هخامنشی نیز تعداد کمی بنا بجای مانده است و این شاید به پنج محوطه تاریخی پایان یابد. از دوره پارت‌ها متأسفانه بنای مهمی در ایران کنونی مشاهده نمی‌شود و به آنچه در بین‌النهرین و یا ترکمنستان کنونی بر جای مانده ارجاع می‌شود. از دوره ساسانی بناهای بیشتری باقی مانده و می‌توان تصویر مناسبی از معماری این دوره تاریخی ارایه داد. تعداد بناهای تاریخی صدر اسلام ایران اندک می‌باشند و تا قرن سوم هجری این وضعیت ادامه می‌یابد اما از این پس بناهای متعددی بجای مانده



نگاره ۱۰-۳: مطالعه تاریخی- تسلسلی خانه‌های محله جلفای اصفهان. در این کار خانه های محله مسیحی نشین اصفهان به روش تاریخی تسلسلی معرفی و تحلیل شده است. در اینجا گونه های بدست آمده در این محله با توجه به فضای پر و خالی آنها نشان داده شده است. (از کارپتیان: خانه‌های جلفای اصفهان).

Scanned with CamScanner

و می‌توان تصویر خوبی از معماری دوران اسلامی ارایه نمود.

واقعیت تاریخی

پس از دوره‌بندی و شناسایی بناها و ترتیب تاریخی آنها، مورخ به معرفی "واقعیت تاریخی" آنها می‌پردازد. با توجه به اینکه در طول تاریخ، بخشهای مختلف بنا دچار تغییر و یا مرمت گشته، یکی از کارهای مهم مورخ تاریخ معماری دستیابی به تاریخ تغییرات در بنا می باشد. توجه به اجزای اصلی بنا از زمان مورد نظر از دیگر موارد مهم در مطالعه تاریخی بناست. بررسی مقایسه‌ای بناهای مورد مطالعه از یک زمان خاص با دیگر بناهای مشابه و دستیابی به نتایج، بخش دیگری از کار را شکل می‌دهد. شباهت‌ها، تفاوت‌ها و گوناگونی روش‌های بکار گرفته شده قابل مقایسه می باشند. بیشتر محققین غربی معماری ایرانی مانند گدار، پوپ و گیرشمن از این روش بهره گرفته‌اند.

۳-۳: تاریخ، تکامل و معماری

علم تاریخ مانند دیگرعلوم زمان ما بسیار گسترده و دارای شاخ و برگهای زیادی است. این علم از جنبه‌های مختلف قابل بررسی است و در این نوشته تنها اشاره ای به آن می شود. ساده ترین نوع نگاه به آن دستیابی به اطلاعات تاریخی، تحلیل و استنتاج از آنهاست. در این حالت محقق "یک واقعیت تاریخی" را معرفی می‌نماید.[۷] به دوره تاریخی آن سفر می‌کند و آنچه در این دوره تاریخی روی داده را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. همانگونه که آمد در این روش، بناها به عنوان شواهد اصلی و منابع مکتوب در حمایت از شواهد اصلی بکار گرفته می‌شوند. گاهی از یک بنا هیچ اندامی باقی نمی‌ماند مانند شنب غازان خان در تبریز. در اینجا منابع نوشتاری برای بازسازی برخی بناها در اولویت قرار می گیرند.

تاریخ و دسته بندی اشیاء

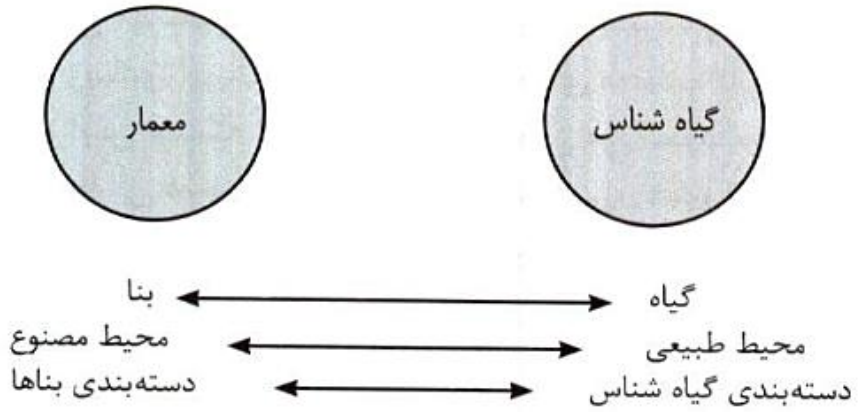
در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی، هنگامی که اروپای غرب به سوی پیشرفت علمی و صنعتی گام های بزرگی برمی داشت برخی

۷. کار: ۱۳۷۸، ص ۳۵.

Scanned with CamScanner

کارل لینه
۱۷۷۸-۱۷۰۷
میلادی

از دانشمندان به فکر دسته بندی علمی از موجودات زنده و دیگر اشیاء طبیعی افتادند. کارل لینه ئوس[۸] سوئدی (یکی از بزرگترین دانشمندان گیاه شناس و جانورشناس به شمار می آید که دسته بندی‌های علمی او هنوز هم مورد توجه بوده و کاربرد دارد. او در تقسیم بندی گیاهان دو ویژگی مهم "جنس" و "گونه" را اساس نام گذاری آنها قرار داد[۹] و آنها را در قالب یک "فرهنگ نام‌ها" که فهرستی کامل از نام موجودات را داشت ارایه نمود. اساس کار لینه بر مشاهدات عینی و جمع آوری مختلف نمونه ها بنیان نهاده شده بود. بنابراین بستر طبیعی جهان خاکی میدانگاه کار او بود. روش او بزودی در اروپا رواج یافت و در سال ۱۷۸۸ نخستین انجمن لینه در لندن تأسیس شد.[۱۰] دسته‌بندی لینه از آن جهت برای معماران زمان او و پس از آن مورد توجه قرار گرفت که چند وجه مهم این دسته‌بندی می توانست برای معماری نیز انجام گیرد. نخست، اشیاء معماری که مهم‌ترین آن بناها بودند مانند همان "موجوداتی" تصور می‌شدند که



مقایسه کار یک گیاه شناس و یک معمار در دسته بندی گیاه و بنا

لینه در علم خود به آنها توجه داشت. با توجه به "گونه" و "کارکرد" بناها می توانستند آنها را در دسته‌بندی‌هـــای خاصی مدون نمایند. دوم مشاهـــدات میدانی معمار مانند مشاهدات میدانی یک گیاه شناس قابل مقایسه بود. به سخنی دیگر اگر برای گیاه شناس "محیط طبیعی" میدان کار او محسوب می‌شد برای معمار "محیط" مصنوع بستر مشاهدات او بود شکل گیری هر محیط مصنوع در یک ظرف

---

۸ Carl Linnaeus
۹. برنال: ۱۳۸۰، ص ۴۵۸.
۱۰. برنال: ۱۳۸۰، ص ۴۵۸.

Scanned with CamScanner

زمانی خاص صورت گرفته است بنابر تاریخ معماری به عنوان علمی که در شناسایی اشیاء تاریخی به معمار کمک نموده مطرح می‌شد. در اینجا تاریخ معماری و دسته‌بندی علمی از بناها به هم پیوند می‌خورد.

زیست‌شناسی و تاریخ معماری

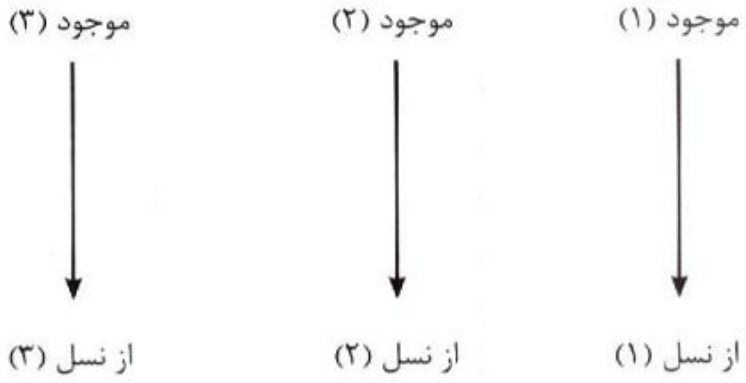
پیشرفت علوم تجربی در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی بخصوص در رشته‌های فیزیک، ریاضی و زیست‌شناسی ابزاری برای مهندسان و معماران شد تا با کاربرد آنها در رشته خود به نیازهای روز مردم سرزمین‌های خود پاسخ بگویند. به نظر آنها بکارگیری این علوم بخصوص در معماری به آن جنبه علمی می‌داد. در برابر عالمانی که به علم روز اعتقاد داشتند و از روش‌های تجربی برای دستیابی به نتایج خود بهره می‌گرفتند ظاهراً عالمان مذهبی کلیساها قرار می‌گرفتند. زیست‌شناسان تجربی قرن هجدهم و نوزدهم به دلایلی که خواهیم دید بیشتر از سایر دانشمندان در برابر عالمان دینی کلیسا قرار می‌گرفتند. زیست‌شناسی رشته‌ای است که به شناخت علمی موجودات زنده می‌پردازد. با توجه به اینکه کلیسا و کتاب مقدس مسیحیان نظرات مشخصی درباره خلقت موجودات ارایه می‌داد لذا هر نظریه‌ای که با آنها مخالفت داشت مورد سرکوب و حمله قرار می‌گرفت. چگونگی نگرش به خلقت موجودات اینگونه بیان شده است:

«در قدیم، در دوره تمدن یونان علمایی مانند آناگزیماندر و آمپدکلس به تغییر تدریجی موجودات زنده عقیده داشتند. مثلاً آمپد کلس (قرن پنجم قبل از میلاد) قبل از داروین، کیفیت تنازع بقاء و انتخاب اصلح را در تغییر انواع مؤثر می‌دانست. در قرون وسطی اطلاعات علمی عمومی درباره موجودات زنده از آنچه در آثار هندی‌ها و بابلی‌ها و یا در تورات ذکر شده بود، تجاوز نمی‌کرد... در قرون وسطی در تاریخ مسیحیت دوره رکود افکار و آراء علمی بود اما در عالم اسلام این سده‌ها، ادوار پر شکوه رواج علوم و معارف است... از ابتدای دوره رنسانس پیشرفتهای سریع مختلف و از جمله در علوم طبیعی حاصل شده و کتابهایی راجع به خواص و شناسایی موجودات زنده منتشر گردید. اما درباره پیدایش انواع موجودات، عقیده عمومی بر این بود که همه آنها خلقت جدا و مستقل از هم داشته و با آنکه

Scanned with CamScanner

در اوایل قرن نوزدهم هم علمایی نظیر لامارک نظریات مستدلی راجع به تغییر تدریجی و تکامل موجودات زنده منتشر کردند معذالک به تبعیت از افکار کلیسا، نظریه تغییر ناپذیر بودن صفات طبیعی موجودات یا مکتب فیکسیسم نظریه اصلی در مطالعات حیاتی قرار داشت».[۱۱]

بنابر نظریه تغییر نکردن صفات، انواع (موجودات) آنها خلقت جداگانه و مستقل دارند و بین این موجودات پیوستگی و یا ارتباطی نسلی وجود ندارد. می‌توان این نظریه را با نمودار زیر نشان داد:



نظریه دوم زیست‌شناسان که تأثیر مهمی در نگاه مورخان معمار داشته است نظریه «تغییر تدریجی صفات گونه‌ها و پیوستگی آنهاست».[۱۲] دانشمندانی از دو کشور فرانسه و انگلستان سردمداران این نظریه بودند. اعتقاد بر این است که پیش از دانشمندان قرن هجدهم و نوزدهم دانشمندان یونانی و برخی از دانشمندان مسلمان نیز چنین نظریه ای را ارایه داده بودند. اما آنچه که در اروپای غربی رخ داد بهره گیری از مشاهدات دقیق میدانی و علوم دیگر مانند زمین شناسی و رده بندی علمی بود.[۱۳] روشی که کارل لینه ابداع نموده بود به دانشمندان علوم زیست‌شناسی این توان را می‌داد که حیات در دنیا را در همه جا بخوانند.[۱۴] از دانشمندانی که درباره نظریه تغییر تدریجی موجودات به کار پرداختند می‌توان بوفون[۱۵]، لامارک[۱۶]،

۱۱. سحابی: ۱۳۵۱، ص ۳-۲.

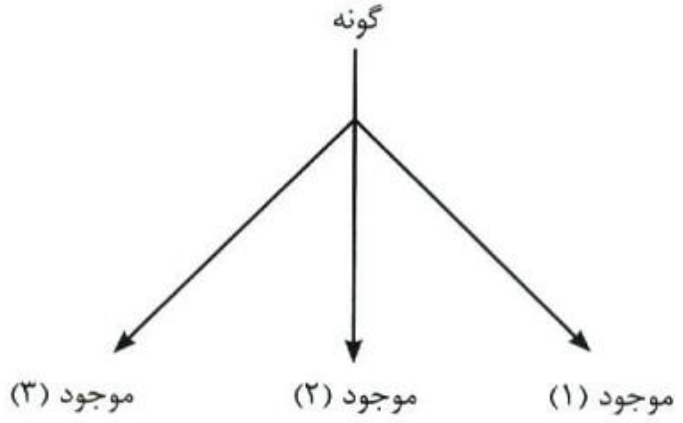
12. Transformism.

۱۳. سحابی: ۱۳۵۱، ص ۴.
۱۴. برنال، ۱۳۸۰، ص ۴۵۹-۴۵۸.

15. George Louis Buffon.
16. Jean Lamarck.

Scanned with CamScanner

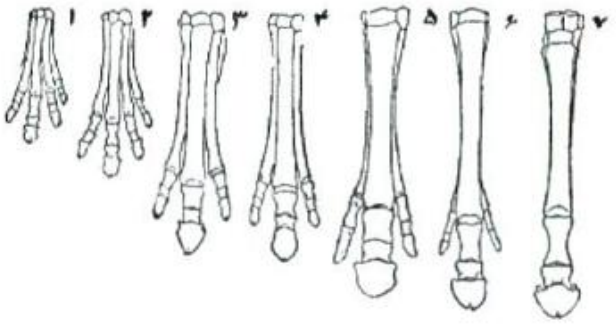
اراسموس داروین[17] و چالز داروین[18] را نام برد. عناوین اصلی نظریه تغییر تدریجی موجودات را می‌توان به شکل زیر آورد:



- گونه‌ها دارای صفاتی هستند.
- این صفات تغییر پذیر است.
- عوامل مختلف در تغییر صفات مؤثر است.
- انواع یا گونه‌ها می‌توانند به تدریج با تغییرات محیط سازش کنند.
- محیط مجموع شرایطی است که حیوان در آن زندگی می‌کند.
- با تغییر شرایط محیط انواع جدید از انواع پدید می‌آیند.
- تنازع بقاء در انتخاب طبیعی و پیدایش گونه‌های تازه و تکثیر و تغییر تدریجی آنها مؤثر است.[19]

نمودار زیر شجره نسلی چند موجود از یک گونه را نشان می دهد:

زیست‌شناسان تکامل‌گرا از علم زمین‌شناسی برای اثبات فرضیه های خود بهره گرفتند. آنها با یافتن سنگواره‌هایی از موجودات در لایه‌های

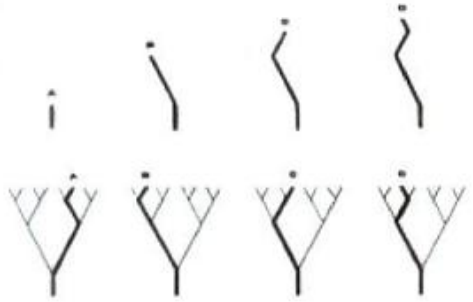


نگاره ۱۱-۳: صفحه پیش. نمونه تکاملی دست و انگشتان در انواعی که از ابتدای دوره اوسن از دوران سوم تا آخر آن دوران یکی پس از دیگری ظاهر شده اند و فسیل آنها در طبقات متوالی دوران سوم محفوظ است. (از یدالله سحابی به نقل آبل، ص ۹۱).

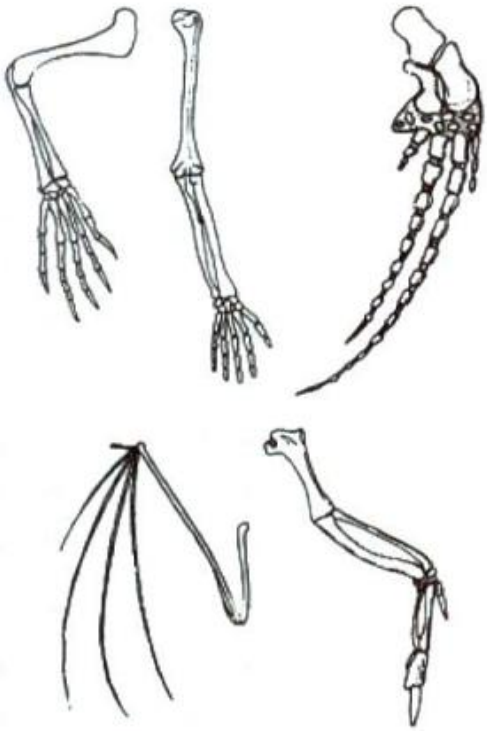
17. Erasmus Darwin.
18. Charles Darwin.

۱۹. ۱. سحابی: ۱۳۵۱، ص۴-۵.
۲. برنال: ۱۳۸۰، ص۴۶۱

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۲-۳: مدلهای تکاملی گسترش چهار «نوع» A، B، C، D. این مدلها در شرایطی خاص قابل گسترش به مدلهای زیرین هستند. از زیست شناسی و تشریح اندامهای دست که در نگاره پایین نشان داده شده برای بدست آوردن این مدل بهره گرفته شده است (از ساوریو موراتوری).



نگاره ۱۳-۳: اسکلت دست انسان و چند جاندار دیگر مانند مار، پرندگان. موراتوری از این مقایسه ها به مدلهای تکاملی خود دست می یابد. (Storia Architettura).

مختلف زمین بحث تقدم و تأخر هر کدام از گونه‌ها نسبت به دیگری را مطرح نمودند. اساس کار آنها بر یافتن شواهد از نقاط مختلف جهان و مشاهدات عینی از جانوران و بقایای آنها بود.

نشان دادن منشاء موجودات هم با هدفی علمی و هم سیاسی صورت می‌گرفت. همانگونه که آمد قدرت مذهبی و سیاسی کلیسا و نزاع آنها با دانشمندان باعث شده بود که دانشمندان علوم تجربی نیز خود را به شکلهای مختلف در برابر کلیسا قرار دهند. از اینرو یکی از اهداف داروین "شکستن طلسم مذهبی باستانی" مطرح شده بود.

پس از مدت کوتاهی نظریه داروین به ابزاری برای فلاسفه مادی، برخی جامعه شناسان و سیاسیون تبدیل شد. در معماری نیز برای

Scanned with CamScanner

زیست‌شناسی و گونه‌شناسی

توجیه علمی پدیده‌های مصنوع این روش بکار گرفته شد و به یکی از شاخه‌های مباحث گونه‌شناسی تبدیل گردید.

آنچه درباره موجودات زنده در زیست‌شناسی مطرح بود به روش زیر در معماری رواج داده شد:

۱. انتخاب گونه ساختمانی (مانند نوع موجودات زنده).
۲. یافتن ریشه مشترک گونه با گونه‌های دیگر ساختمانی.
۳. یافتن ارتباط بین گونه‌ها.
۴. رشد گونه و عوامل مؤثر در رشد.
۵. تغییرات مهم گونه و عوامل مؤثر در آن.
۶. تبدیل گونه اصلی به شاخه‌های مختلف گونه‌های ساختمانی.
۷. تکامل، افول و یا نابودی گونه و دلایل آن.

سیر یاد شده بر روی یک خط زمانی افقی دیده می‌شود. درآغاز خط زمانی، ریشه‌گونه و یا شکل نخستین آن قرار می‌گیرد و سپس

THE EVOLUTION OF
THE ENGLISH HOUSE

By
SIDNEY OLDALL ADDY, M.A.

Revised and Enlarged from the Author's Notes by
JOHN SUMMERSON
B.A.(Arch.), A.R.I.B.A.

With a Foreword by
CLOUGH WILLIAMS-ELLIS

ILLUSTRATED

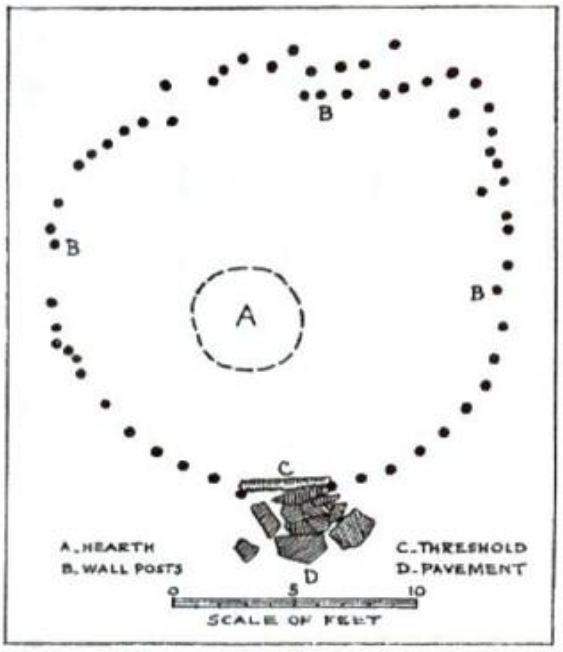
LONDON
GEORGE ALLEN & UNWIN LTD
MUSEUM STREET

نگاره ۱۴-۳: تصویر روی جلد کتاب تکامل خانه‌های انگلیسی که در اواخر قرن نوزدهم (۱۸۰۰ میلادی) به چاپ رسید. ادی در این کتاب حجیم به شکل جالبی خانه‌های انگلیسی را معرفی می‌نماید. از آن تاریخ حدود ۱۲۰ سال می‌گذرد.

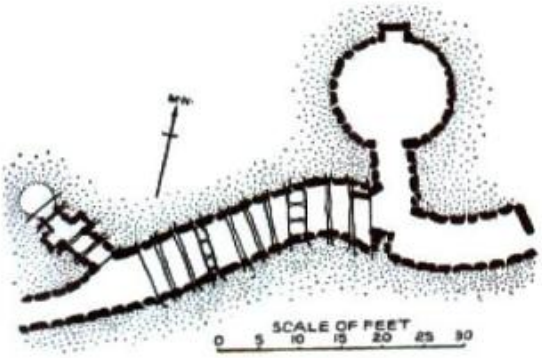
Scanned with CamScanner

مراحل مختلف یاد شده بر روی این خط جای می‌گیرند. این مراحل را می‌توان به سه دوره تقسیم نمود:

هر کدام از مراحل می توانند دارای زیر بخشهایی باشند. نظریه تغییر تدریجی گونه‌ها تأثیر به سزایی در تحقیقات معماری قرن نوزدهم بر جای گذاشت. در همان قرن کتابهایی درباره تکامل خانه های انگلیسی و پرداختن به ریشه‌های گونه‌های ساختمانی نگاشته شد. سیدنی ادی[20] در اواخر قرن نوزدهم کتاب *تکامل خانه‌های انگلیسی*



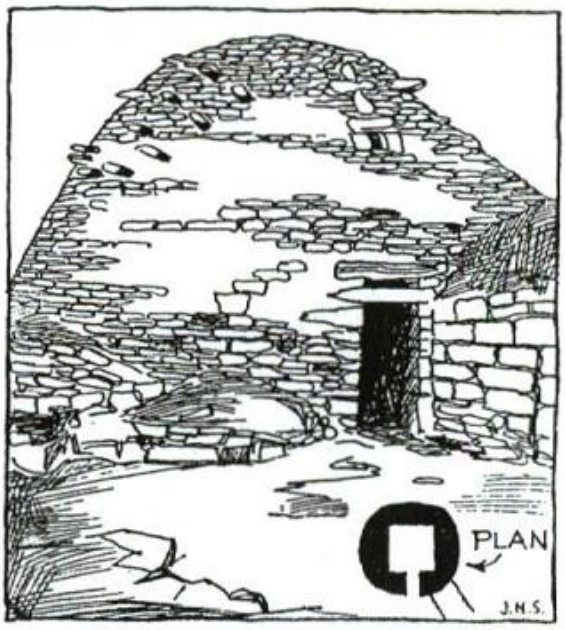
نگاره ۱۵-۳: مطالعه تاریخی-تکاملی سیدنی اَدی درباره خانه‌های انگلیسی. شواهد براساس کاوشهای باستان‌شناسانه بدست آمده است. این خانه سنگی در یکی از روستاهای انگلستان به نام گلاستون بری برداشت شده است.
A) تنور و بخاری
B) دیرکها
C) ورودی
D) عناصر کف
(از Sidney Addy)



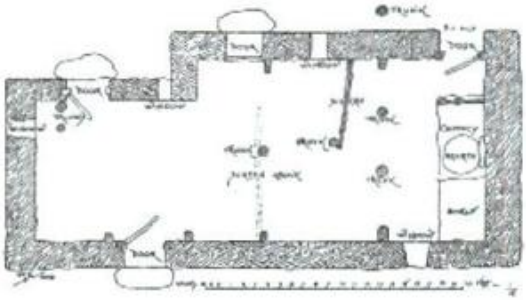
نگاره ۱۶-۳: کارشیو (پلان) یک سرپناه به نام فوگو در یکی از مناطق روستایی انگلستان.

20. Sidney Addy.

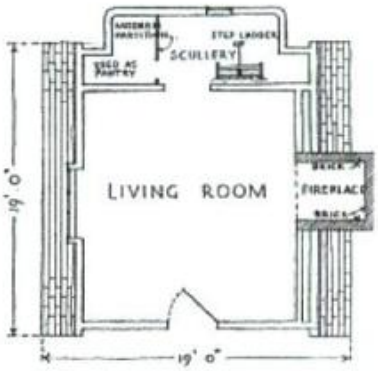
Scanned with CamScanner



نگـــــاره ۱۷-۳: یک سلول ساده در منطقه اسکلینگ میچل انگلستان.



نگـــــاره ۱۸-۳: مطالعـات تاریخی-تکاملی سیـــدنی ادی. یک خانـــه روستایی در نزدیکی منطقه ای به نام "استراتا فلوریدا" در انگلستان. پوشش این خانـــه بر سه تکیه گاه قرار دارد: دیوارها، دیرکهـــا و تنه‌هـای درخت موجود. اجزای ساختمانی این خانـــه در کارشیو آن نشان داده شده است.



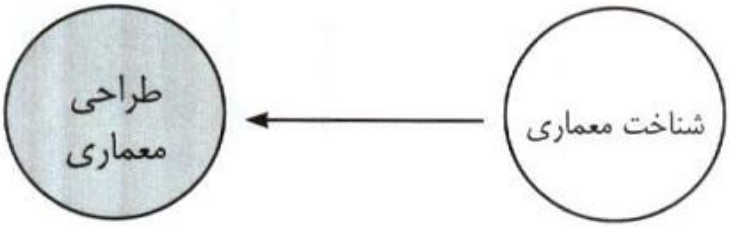
نگـــــاره ۱۹-۳: مطالعـات تاریخی - تکاملی سیـــدنی ادی. یک خـــانه ســـاده انگلیسی که "تیپـات هال" نامگـذاری شده است. ادی به دقت به اجـــزای خانه پرداخته است.

Scanned with CamScanner

را منتشر ساخت. این کتاب تا سال ۱۹۳۳ چهار بار تجدید چاپ شد. در نخستین بخش "ادی" به ریشه‌های خانه‌های انگلیسی و اروپایی می‌پردازد و کلبه‌هایی با نقشه مدور[21] را «ریشه» و قدیمی‌ترین سرپناه این سرزمین می‌داند. اساس کار او بر مشاهدات عینی از کشورهای گوناگون بنیان نهاده شده بود و در پی آن بود که از یک ریشه مشترک به انواع گونه‌های رایج دست یافت.

۳-۴ : مدرسه معماری تاریخی - تکاملی موراتوری

هدف از ارایه این بخش، معرفی مدرسه معماری موراتوری است که از پیروان مهم نگرش تاریخی - تکاملی به محیط مصنوع و معماری هستند. در این بخش خواهیم دید که چگونه این مدرسه معماری به ارایه ابزاری به خواندن معماری می‌پردازد و از پی این خواندن به طراحی در مقیاسهای مختلف توجه دارد. نظریه پردازان این مدرسه پیوندی بین اندیشه‌های معماری خود و اندیشه‌های چند فیلسوف



ایجاد کرده‌اند و بحث تاریخی- تکاملی را از نگاه ساده آن که بررسی کلیشه‌وار گونه‌هاست به مراحل بالاتری از شناخت سوق داده‌اند.این نگرش و روش آنها می‌تواند مورد توجه آن گروه از معمارانی باشدکه به طراحی معماری و بنیانهای فکری آن می‌اندیشند. این مدرسه معماری از گونه‌شناسی بهره‌های مختلفی گرفته است تا جایی که می‌توان به آن مدرسه گونه‌شناسی موراتوری نام داد.

حوزه آموزش، پژوهش و طراحی معماری

مدرسه موراتوری از معدود مدارسی است که در سه حوزه آموزش، پژوهش و طراحی به کار پرداخته است و کار آنها با توجه به اهدافشان در هر سه زمینه و بخصوص بخش آموزش و پژوهش نتایج خوبی داشته است. در اینجا مدرسه به معنای یک مکتب است که با گرد آمدن گروهی متفکر هم اندیش و هم جهت در محیطهای آموزشی

21. Round hut.

Scanned with CamScanner

- دانشگاهی کشور ایتالیا شکل گرفته است.

ساوریو موراتوری بنیـــان گذار این مدرسه معماری تا سال ۱۹۷۰ میلادی در ایتالیا می زیست. در سال ۱۹۳۰میلادی دانشجـــوی معماری بود و در دهه ۱۹۴۰ میلادی نخستین نوشته خود در نقد معماری مدرن به نام "تاریخ و نقد معماری معاصر"[۲۲] را به چاپ رساند. در دهه۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی هنگامی که معماری مدرن در اوج قدرت خود بود موراتوری با ارایه نظریه خود درباره تاریخ معماری به عنوان مرجعی مهم برای طراح پرداخت. برای ارایه تصویری از آنچه که در این بخش به آن پرداختـــه می‌شود عناوین اصلی آنها در زیر آورده می‌شود:

موضوعات اصلی مدرسه موراتوری

۱) انتقال ارزشهای گونه شناسانه.
۲) بحران هویت معماری و ریشه‌ها.
۳) راه حل بحران هویت.
۴) گونه‌شناسی و مدرسه موراتوری.
۵) نقد مدرسه موراتوری.

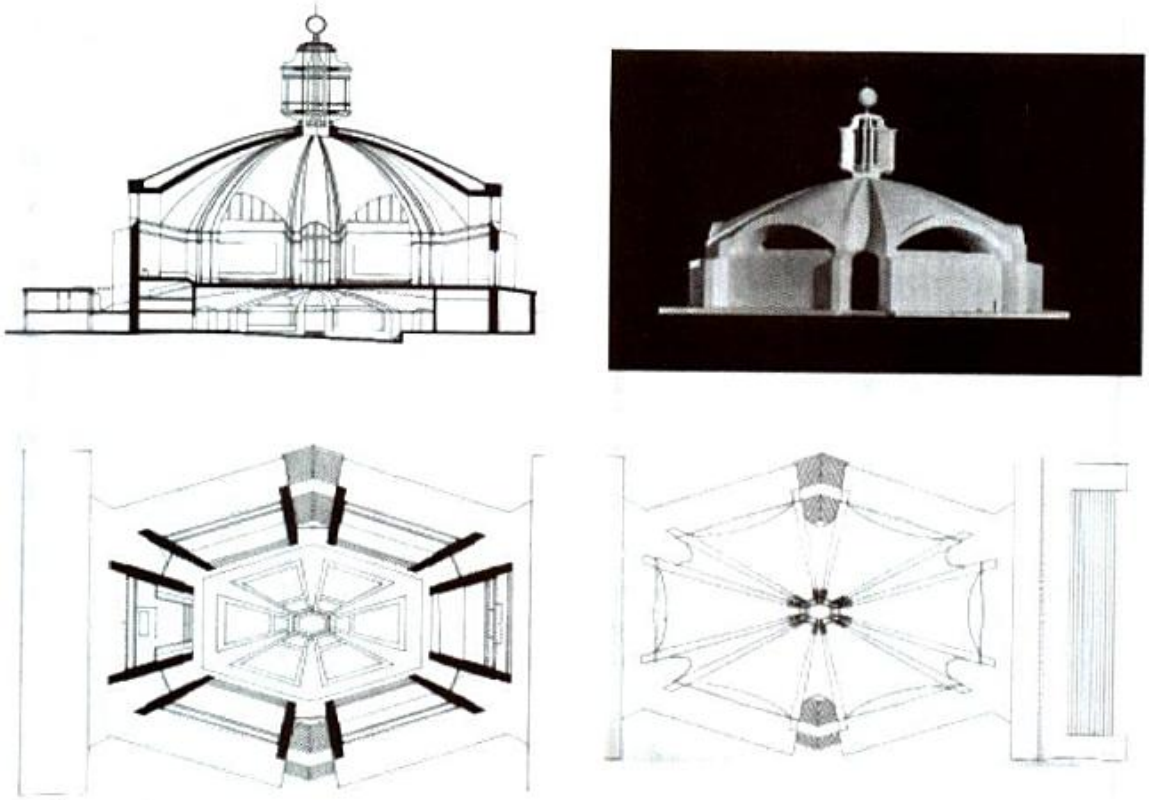
بنیان‌های فکری موراتوری

با مروری بر نوشته‌هـــای مختلف نظریه‌پردازان مدرسه موراتوری مانند ساوریو موراتوری[۲۳]، مارتوّ [۲۴] و کانیجا[۲۵] می‌توان نقش دو پدیده مهم " انسان" و "طبیعت" را در اندیشه معمارانه آنها دید. انسان در یک ظرف مکانی مشخص که محیط طبیعی او را در بر گرفته اقدام به ساخت و ساز می‌نماید. در این اندیشه انسان به عنوان ســـازنده و

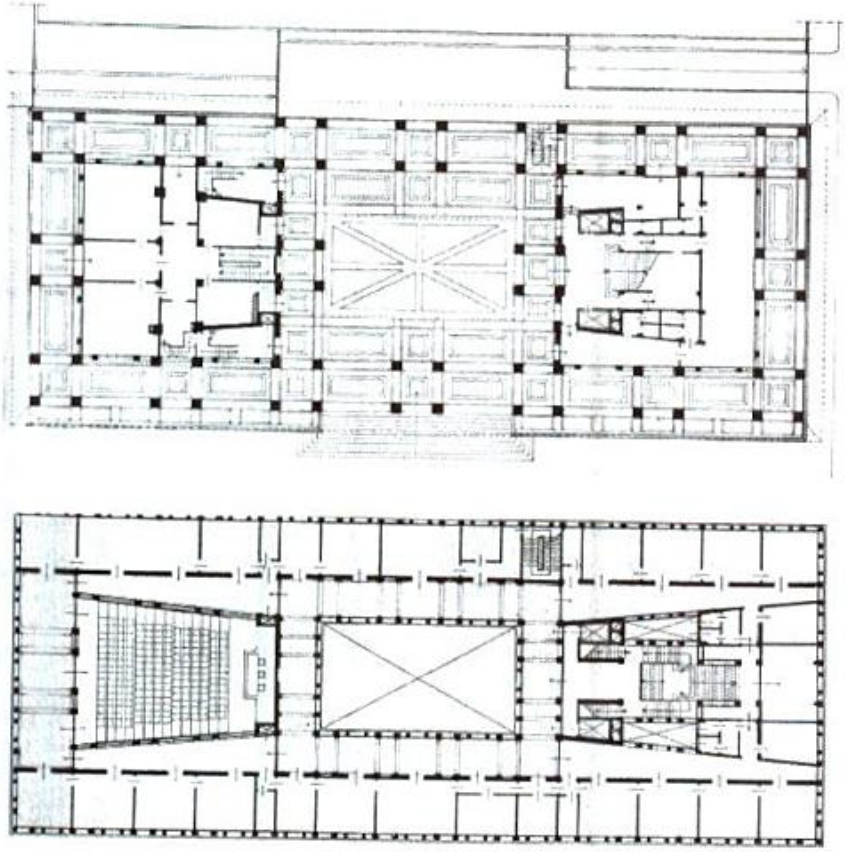
انسان و طبیعت

22. Muratori:1980.
23. Saverio Muratori.
24. Paolo Maretto.
25. Caniggia Gian Carlo.

Scanned with CamScanner



نگـــاره ۲۰-۳: طرحهـــای اجرا شده ساوریو موراتوری: او با هدف طراحی نظریه های خود را عرضه کرد و بناهای زیادی را در ایتالیا در دهه ۱۹۶۰ طـــراحی و اجرا نمود. در اینجا یک بنـــای خاص او که براساس معماری ایتالیایی طراحی شده آمده است. کلیسای جلوس مریم مقدس در رم. کارشیو و ماکت و مقاطع و نما. دهه ۱۹۶۰ میلادی، در اوج رواج معماری مدرن موراتوری این طرح را برای کلیسای مورد نظر ارایه نمود. (Storia Architettura)



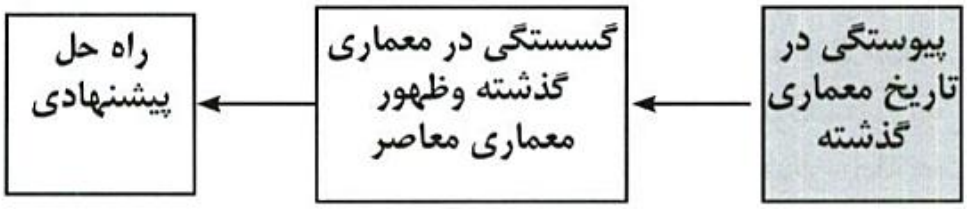
نگاره ۲۱-۳: ساوریو موراتوری. طراحـــی مقـر حزب دمکرات مسیحی ایتالیا در رم. تاریخ طراحی و شرکت در مســـابقه ۵۸-۱۹۵۴. ایـــن بنا بر اساس طـــرح خانه هـــای حیـــاط مرکـزی رمـــی به نام دموس ساخته شده است. (Storia Architettura).

Scanned with CamScanner

طبیعت به عنوان ظرف مکانی و تاریخ به عنوان زمان ساخت و رشد پدیده ساخته شده مطرح هستند. دوره های شکل گیری و گسترش اندیشه موراتوری به دو دوره پیش از جنگ جهانی دوم و پس از آن تقسیم می‌شود. در هر کدام از این دوره‌ها او از اندیشه‌های فیلسوفان گوناگونی بهره گرفته است. پیش از جنگ جهانی جوَانی جنتیله[۲۶] بیشترین تأثیر را بر موراتوری معمار گذاشت. موراتوری از نگاه جنتیله به وجود ماده و روح برای شیء بهره گرفت و آن را به معماری گسترش داد و بنا را دارای ماده و روح معرفی نمود.

پس از جنگ جهانی دوم و رویارویی موراتوری با اندیشه معماری مدرن، بیشترین آثار موراتوری شکل گرفت. برای این کار او از فیلسوفانی مانند کروچه، کانت، هگل و هایدگر بهره گرفت و هر کدام از بخشهای کار خود در ارتباط با معماری، انسان، تاریخ و طبیعت را براساس اندیشه های آنها بنیان نهاد. از آنجا که تاریخ معماری بستر اصلی کار موراتوری ها می‌باشد، درس گرفتن از آن و تاثیر آن بر معماری و معماران معاصر از اساسی ترین موضوعات این مدرسه می باشد. مقایسه معماری گذشته و اصل پیوستگی آن و دلایل گسستگی معماری سنتی و آغاز شکل گیری معماری مدرن مقدمه نوشته های نظریه پردازان این مدرسه معماری را به خود اختصاص می دهد. بخش مهمی از کار موراتوری ها به آغاز دوران گسست معماری اختصاص یافته و به دلایل فکری و تاثیر اجتماعی آن بر انسان معاصر غربی و تبعات آن مانند فردگرایی پرداخته می‌شود. از نگاه آنها این وجه مهم بود که معماران مدرن را به شعار « قطع ارتباط با تاریخ» رساند. پس از این موضوعات راه حل پیشنهادی برای حل بحران ارایه می گردد.

گسستگی معماری سنتی



۲۶.Giovanni Gentile.

Scanned with CamScanner

صاحب نظران مدرسه موراتوری به دلایل وجود پیوستگی معماری گذشته توجه داشته خصوصاً هنگامی که راهکارهای خود را در این باره ارایه می‌دهند.

پیوستگی معماری سنتی

اشاره‌وار برخی دلایل پیوستگی در معماری گذشته از نگاه [ایتالیا] موراتوریها در ادامه اشاره وار می‌آید:

- روش آموزش معماری گذشته.
- روش انتقال تجربیات معماری از نسلی به نسل دیگر.
- بستر فرهنگی محل آموزش معماری.
- روش انتقال ارزش‌های گونه‌شناسانه معماری.

برای ورود به مباحث یاد شده، موراتوری به تعریف و نگاه خود از انسان و طبیعت می‌پردازد و اینکه چگونه انسان با « دریافت از محیط» و« خواندن آن» به ساخت بنای خود اقدام می‌نماید.

معمار و انتقال ارزشهای گونه‌شناسانه

از نگاه موراتوریها معلم اصلی انسان در ساخت و ساز، طبیعت است. او از طبیعت فرا می‌گیرد و در آن به ساختن می‌پردازد. این دو، پیشتازان اصلی اندیشه مدرسه موراتوری می‌باشند. «انسان فرزند جهان (خاکی) است و جهان فرزند انسان».[۲۷] در نگاه آنها جهان پدیده‌ای مادی است که انسان در آن رها شده است و پس از چشم باز نمودن در این دنیا فرا گیری را آغاز می نماید. معماری در بخشی از این جهان مادی انسان شکل می‌گیرد.

ضمیر ناخودآگاه و خود آگاه

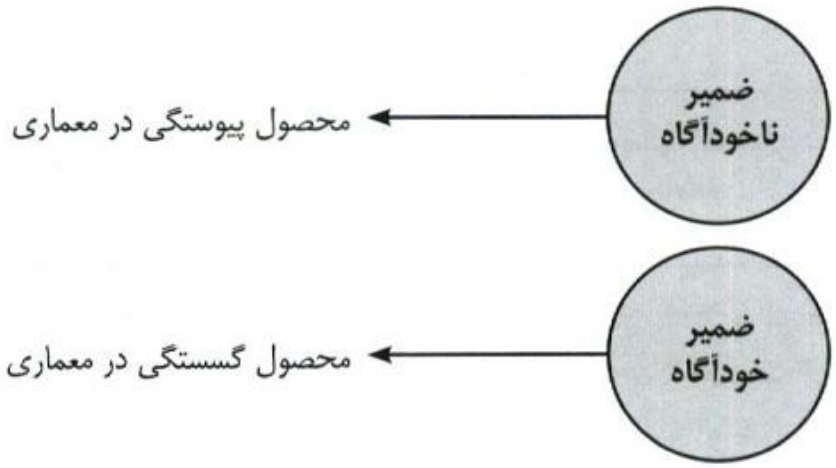
نحوه ثبت، درک و پردازش اطلاعات دریافتی از طبیعت به "ضمیر" انسان بستگی دارد. از نگاه مدرسه موراتوری انسان دارای دو ضمیر ناخودآگاه [۲۸] و خودآگاه[۲۹] است. ضمیر ناخودآگاه انسان، محل پذیرش اطلاعات معمار است. این ضمیر قدرت آن را دارد که بدون هیچ راهنمایی خارجی او را به مقصد مورد نظر هدایت کند. طبیعت در وهله نخست و سپس (با پیشرفت تدریجی انسان در ساخت و ساز)، اساتید معمار و محیط فرهنگی اطلاعات مربوط به ساخت را به ضمیر ناخودآگاه معمار انتقال می‌دادند. او با

27. Maretto: 1980, P. 64.
28. Coscienza Spontanea.
29. Coscienza Critica.

Scanned with CamScanner

بهره‌گیری از آنها به ساختن اقدام می کرده است. پروفسور کانیجا از نظریه پردازان بزرگ مدرسه موراتوری معتقد است با توجه به این‌که منبع دریافت اطلاعات معماران یک شهر ایتالیایی (مثلا فلورانس) محدود و مشترک بود بنابراین در محصولات آنها تشابه زیاد دیده می‌شود. این در معماری بومی و بخصوص در خانه‌های بافت تاریخی این شهر قابل توجه‌تر است.

ضمیر خودآگاه انسان بخش دیگری از ذهن او را تشکیل می‌دهد که بنا به نظر موراتوری تحت تأثیر عوامل بیرونی قرار می گیرد. پیوستگی در معماری گذشته بدلیل بهره گیری معماران از ضمیر ناخودآگاه آنان بوده و یکی از دلایل مهم گسستگی کاربرد ضمیر خودآگاه در معماری بوده است.



بحران معماری

در هنگام ظهور معماری مدرن که به عقیده آنها آغاز دوره بحران معماری معاصراست ضمیر خودآگاه جای ضمیر ناخودآگاه را در روند طراحی معماری گرفت. معمار امروز با توجه به اینکه در دوره‌ای کاملاً گسسته از معماری گذشته‌اش به سر می‌برد لذا باید بتواند با ابزاری که موراتوری‌ها در اختیار او قرار می‌دهند معماری گذشته مکان مورد نظر خود را "*بخواند*". آنچه که از پی این "خواندن" بدست می‌آید می‌تواند جایگزینی خوب برای آنچه که در گذشته در ضمیر ناخودآگاه ثبت و ضبط می‌شده باشد و مورد بهره‌برداری قرار گیرد. به سخنی دیگر معمار گذشته از گنجینه اطلاعات خود که "مقدم"[۳۰] نامیده

خواندن معماری

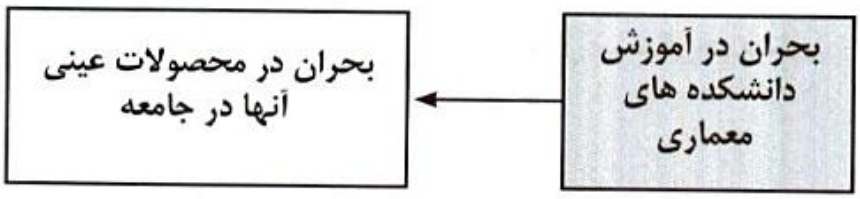
30. Analisi a Priori.

Scanned with CamScanner

می‌شده بهره می‌گرفته و معماران امروزی باید از تحلیل مؤخر[۳۱] بهره گیرند. تحلیل مؤخر به معنای خواندن معماری گذشته و درک و فهم آن برای طراحی در حال و آینده است. چگونگی «خواندن معماری» گذشته از مهمترین بخشهای کار موراتوریها می‌باشد.

بحران هویت در معماری معاصر

مباحث بیشتر صاحب نظران مدرسه موراتوری و دیگر پیروان آنها با نظریه بحران هویت در معماری معاصر آغاز می گردد. فهم ریشه‌های بحران و عوامل شکل‌گیری آن برای ارایه راه حل ضروری به نظر می‌رسد. به نظر آنها بحران معماری و شهرسازی در حوزه های آموزشی، پژوهشی و اجرایی حکمفرماست. از آنجا که معماران و طراحان آینده از دانشکده‌های معماری فارغ التحصیل می‌شوند بنابراین حل بحران باید از این مکان آغاز گردد.



ریشه‌های بحران - به اعتقاد آنها - باید در تاریخ ۲۰۰ سال گذشته اروپا جستجو شود. دو ویژگی مهم « فرد گرایی» و « مصرف گرایی» جوامع غربی و از دست دادن جنبه‌های اجتماعی و رو آوردن به آنچه جنبه‌های فردی زندگی نامیده شده است ریشه‌های این بحران معرفی شده‌اند.[۳۲]

عوامل بحران

عوامل شکل دهنده بحران در معماری یک سرزمین متفاوت می‌باشند. آنها این بحران را با بحران زبان‌های محلی، هنگامی که زبان لاتین بر این کشور تسلط یافت مقایسه نموده‌اند. زبان لاتین از خارج از ایتالیای آن زمان وارد این کشور شد و زبان وارداتی به دلایل سیاسی، اجتماعی در این کشور مسلط می‌شد و زبان‌های محلی، را تحت تأثیر خود قرار می‌داد. این تسلط باعث شد که زبان‌های محلی از زبان وارداتی چیزهایی را اخذ کنند.[۳۳] و به تدریج در پذیرش آنها

31. Analisi a Posteriori.
32. Caniggia: 1979, PP,15-20.
33. Ibid: P. 21.

Scanned with CamScanner

از زبان فرهنگ قوم مسلط و حاکم از خود توجه نشان دهند. همین رویداد را می‌توان در معماری ایتالیا مشاهده کرد. در دوره‌های مختلف تاریخی نفوذ فرهنگ‌های خارجی بر معماری این کشور دیده می‌شود. در هنگام حکومت امپراطوران روم، فرهنگ معماری چوبی از شمال اروپا به سرزمین ایتالیا وارد شد و معماری این کشور را تحت تأثیر قرار داد. در هنگام ظهور معماری گوتیک در شمال غربی کشور ایتالیا، و ورود به این سرزمین، معماری این کشور دوباره تحت تأثیر قرار گرفت و بناهای متعددی با این شیوه ساخته شدند. در ایتالیای قرن هجدهم میلادی نیز عناصری از معماری سرزمینهای دیگر مانند مصر و چین و کشورهای همسایه وارد این کشور شد. این نوع واردات نوعی تسلط فرهنگ معماری معرفی شده که به آن «استعمار فرهنگی» نیز گفته می‌شود.[۳۴]

ورود معماری از سرزمینهای دیگر به شیوه‌های گوناگون صورت گرفته است. کانیجا معتقد است که عناصر معماری وارداتی توسط مردم معمولی که خود بوجود آورنده معماری بومی یا مردمی سرزمین خود بودند صورت نگرفته است، بلکه قشری حاکم و سلطه گرا از داخل و یا خارج آن را وارد نموده‌اند. اگر این عمل توسط قشر حاکم داخلی صورت گیرد نوعی اعمال سلیقه شخصی بر فرهنگ محلی است. این عمل که فرد یا گروهی به جای بهره وری از فرهنگ محلی، اقدام به واردات فرهنگ بیگانه می‌نماید نخستین گامها به سوی فردگرایی است. بدین ترتیب به تدریج بناهایی با اعمال سلیقه شخصی یک یا چند فرد از قشر حاکم ساخته می‌شوند که هر کدام از بناها نماینده فرد گرایی افراد حاکم می‌باشد.

در مقابل این فرهنگ وارداتی معماری بومی و محلی قرار می‌گیرد. این معماری از یک فرهنگ مشخص محلی سخن می‌گوید. فرهنگی که به دست مردم همان محل شکل می‌گرفت، رشد می‌کرد و در رویدادهای سخت نیز تحت تأثیر قرار می‌گرفت اما بوسیله همان مردم با فرهنگ بومی سازگاری می‌یافت.

آنچه که در معماری معاصر و تحت نام معماری مدرن روی داد آغاز بحرانی شدید بود. این بحران در آموزش، طراحی و

34. Caniggia: 1979: P.24.

Scanned with CamScanner

تحقیقات معماری ظهور کرد. ریشه‌های بحران در «فردگرایی» و «سلطه فرهنگی یک اندیشه» که در بالا یک نمونه آن بیان شد باید جستجو شود. بروز عملی فردگرایی را می‌توان در روشهای طراحی معماران مدرن بخصوص در آموزش دانشکده‌های معماری مشاهده کرد. در نخستین قدم به دانشجو اجبار می‌شد که هر گونه پیوند با معماری گذشته در طراحی ممنوع بوده و او باید براساس مناسب ترین کارکرد برای فضای خواسته شده و توجه به روابط فضایی به طراحی بپردازد. در یک کلاس درس هر دانشجو باید متفاوت از دیگری طراحی نماید و کاربرد هر نوع ساختمایه و سازه تا آنجا که کارکرد مناسب ارایه گردد مجاز می‌باشد.

آموزش آتلیه‌ای

از نظر موراتوری‌ها روش تدریس " آتلیه‌ای"مشوق و گسترش دهنده فرهنگ " فرد گرایی" در آموزش معماری بوده است. دانشجو از ابتدا تا انتها دریک آتلیه تحت نظر یک استاد با گرایش معماری مدرن به کار می پردازد. استاد به دانشجو از قواعد معماری مدرن و آثار بزرگان این معماری می گوید. این قواعد و آنچه که از بزرگان معماری مدرن می‌بیند الگوهای طراحی او می‌شوند. از آنجا که اساتید معماری مدرن خود نیز تابع فردگرایی در روند طراحی می باشند بنابراین دانشجو در عمل، آموزشِ "فردگرا شدن" را دیده است.

محصول فردگرایی

این دانشجو پس از فارغ التحصیلی، در جامعه، محصولی مانند اساتید خود ارایه می‌دهد. محصولی که باید از دیگران متفاوت باشد و بدین نحو بر بحران محصولات معماری افزوده می‌شود. بحران تنها در طراحی معماری دیده نمی‌شود. اگر از یک معمار که در دانشکده‌های معماری (ایتالیا) آموزش دیده است خواسته شود که معماری گذشته را بخواند چگونه آن را خواهد خواند؟ دراینجا مسلماً دچار بحران در خواندن خواهد شد.

کلید نظریه موراتوری‌ها را باید در خواندن معماری جستجو کرد. به

Scanned with CamScanner

همارگی معماری و ضمیر ناخودآگاه

نظر آنها «خواندن»[۳۵] درست معماری به «ساختن» درست معماری رهنمون می‌شود. خواندن آن چیزی که در آن پیوستگی و همارگی دیده می‌شود، ما را به تفکر و پیوستگی و همارگی در طراحی سوق می‌دهد.

حل بحران معماری: رجوع به همارگی معماری گذشته

محصولات معمـــاران گذشته و معمـــاران معاصر در مراحل مختلف کار موراتوری‌ها مورد مقایسه قرار می‌گیرد. آنها با تأکید بر اینکه معماری مدرن مروج فرد گرایی در معماری بوده است، ریشه بحران را در افکار معماران معاصر جستجو می‌کنند. آن را در برابر معمـــاری گذشته (اروپا) قرار داده و از نوعی پیوستگی یا همارگی معماری گذشته سخن می‌گویند.

ضمیر ناخودآگاه حامل میراث فرهنگی معماری گذشته

یکی از دلایل این همارگی[۳۶] بهره گیری از ضمیر ناخودآگاه در طراحی و ساخت بود که به آن اشاره کردیم. دلیل دیگری که برای این موضوع ارایه می گردد نحوه آموزش معماری و روش انتقال آن بوده است. در گذشته تجربیات و اطلاعات معماری، نسل به نسل و از معمار به شاگردش انتقال می یافت. در هر مقطع زمانی و در هر مکان، معمار با ارجاع به این تجربیات و اطلاعات اقدام به ساختن می نمود. آنچه که به عنوان طرح جدید خلق می شد در بستری از آنچه از گذشته به او به ارث رسیده بود انجام می شد. به سخنی دیگر معمار میراث دار تجربیـــات گذشتگان خود بود. این را می تـــوان به نوعی «میراث فرهنگ معماری» در ضمیر ناخودآگاه معمار دانست. محصولات این میراث نشان دهنده « فرهنگ معماری» زمان و مکان اوست. میراث داری در معماری گذشته به معنای دنباله روی و ادامه راه گذشتگان و عمل به آن در بستر فرهنگی موجود بوده است. عمل در این بستر فرهنگی بر مبنای تجربه گذشتگان، محصولاتی یک دست و پیوستگی و همارگی معماری را دربرداشته است. میراث فرهنگ معماری گذشته از نگاه موراتوریها دارای ارزشهای گونه شناسانه[۳۷] بود و این ارزشها محصول فرهنگ جمعی بوده و نه فردی و سلایق شخصی. در اینجا

35. Lettura: reading.
36. Continuita.
37. Valori tipologici.

Scanned with CamScanner

گونه شناسی به عنوان یکی از مهمترین مبانی موراتوریها مطرح می شود و ما در ادامه به تفصیل به آن خواهیم پرداخت.

چگونگی بروز ارزشهای گونه‌شناسانه

پس از معرفی و تحلیل بحران در معماری معاصر و دلایل آن و مطرح شدن فردگرایی به عنوان اصلی ترین عامل این رویداد و پرداختن به محصولات معماری گذشته و همارگی آنها و اینکه این محصولات دارای ارزشهای گونه شناسانه بوده است، چگونگی بروز این ارزشها بخش دیگری از کار موراتوریها را به خود اختصاص می‌دهد. در اینجا به چند سوال پاسخ می دهند: نخست رابطه ذهن و عین، سپس ارتباط آن با معماری. آنها در اینجا از اندیشه های کروچه[38] بهره می گیرند. از نگاه موراتوریها انسان بوسیله ساختار ذهن خود واقعیتهای بیرون ذهن را به درون ذهنش انعکاس می دهد. او آنچه از طبیعت می‌بیند را در ذهنش تبدیل به ساختاری عددی کرده و براساس همین ساختار اقدام به عمل می کند. ذهن انسان همه چیز را در طبیعت می‌بیند و فرا می گیرد و هیچ چیز را خود خلق نمی کند.[39]

ذهن و عین

وظیفه ذهن تنها شناخت آن چیزی است که در واقعیت می‌بیند. ویژگی‌های گوناگون را در طبیعت می‌بیند و با پردازش آنها در ذهن خود توانایی عمل به چیزی شبیه به آنها را می‌یابد. انسانی که بر روی زمین زندگی می کند با طبیعت اطراف خود رابطه‌ای ناخودآگاه پیدا می‌کند و به مرور زمان این رابطه متقابل به یک سیستم اعمال کنشی و واکنشی تبدیل می گردد. این رابطه با ضمیر ناخودآگاه انسان که اعمال را فرا می گیرد پیوند می‌خورد. انسان دوره معاصر، این سیستم ناخودآگاه ارتباطی بین انسان و طبیعت را از هم گسست و این رابطه دچار مشکل شد.

ضمیر ناخودآگاه و طبیعت

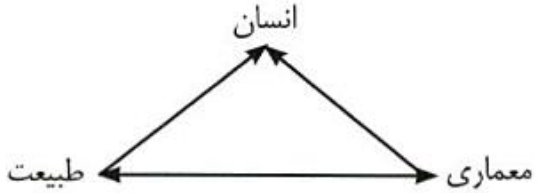
ارزش‌های گونه‌شناسانه در گذشته بوسیله ضمیر ناخودآگاه معمار بروز می‌یافت و همان‌گونه که آمد چون منبع دریافتی و عمل آنها ضمیر ناخودآگاه بوده می توان یکدستگی و همارگی را در معماری گذشته دید. آنچه که در این بخش از نظرات موراتوری ها دیده

بروز ارزشهای گونه شناسانه

38. Benedelto Croce.
39. Giannini: 1983, P.20.

Scanned with CamScanner

می‌شود رابطه‌ای است که بین انســـان، ذهن او و محصولاتش برقرار می‌شود. با توجه به اینکه در نگاه آنها انسان تنها یک مقلد از طبیعت است بنابراین هر آنچـــه که به عنوان محصول معماری بروز می‌کند می‌بایست دارای ویژگی‌های برگرفته از طبیعت باشد. در اینجا طبیعت آموزگار اصلی معمار یا تفکر موراتوری می‌باشد. انسان از طبیعت فرا می‌گیرد و مانند قواعد آموخته شده از طبیعت بنا را می‌سازد.



رابطه سه گانه در اندیشه موراتوریها

خواندن ارزشهای گونه‌شناسانه و عمل به آن

موراتوریها معتقدند اگر آنچه که به آنها از معمـــاری به ارث رسیده است دارای همارگی و پیوستگی است پس خواندن[40] و فهم آنها می تواند آنها را در راه رسیدن به یک معماری با ارزش‌های مشابه رهنمون کند. در اینجا تاریخ معماری بناهای بومی مرجع اصلیشان خواهد بود. در این بستر است که می توان تجربیات گذشتگان را دید و برای آینده از آنها بهره گرفت. خواندن معماری گذشته و ارزشهای گونه‌شناسی بستگی مستقیم به نحوه انتقال تجربیات گذشتگان که بوسیله ضمیر ناخودآگاه صورت می گرفته است دارد. برای رسیدن به نحوه خواندن بار دیگر مروری بر نحوه دریافت و عمل بوسیله ضمیر ناخودآگاه معماران خواهیم داشت.

معماری بومی

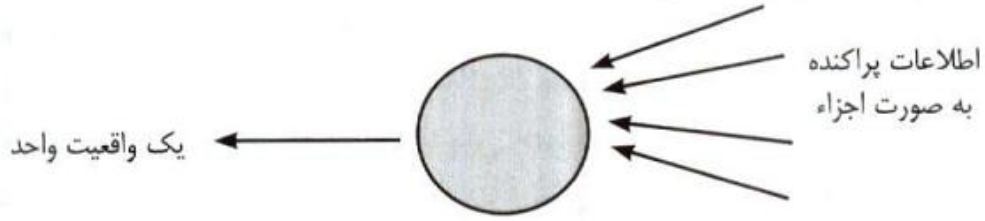
موراتوریها ضمیر ناخودآگاه را چیزی می دانند که هر فرد را در کارها راهنمایی می کند بدون اینکه او در این روند دست به انتخابی بزند. معمار گذشته با بهره گیری از ضمیر ناخودآگاه خود اقدام به طراحی و اجرا می‌کرده است و در این روند عوامل خارجی مانند ورود سبکهای بیگانه و یا اعمال قدرت فردی خاص تأثیر نداشته است. معماری برآمده از ضمیر ناخودآگاه معماری یکدست بوده که به آن در برخی از فرهنگها " ارگانیک"[41] نیز گفته می‌شود. بخشی از ضمیر که به انسان قدرت انتخاب و دخالت و تغییر در معماری

ضمیر ناخودآگاه و معماری ارگانیک

40. Lettura: reading.
41. Organica.

Scanned with CamScanner

بومی و یا معماری یکدست را می‌دهد ضمیرخودآگاه نام گرفته است. محصولی که بوسیله عمل به این ضمیر تولیـــد می شود محصولی یکدست نبوده و متفـــاوت با آنچه که از ضمیر ناخـــودآگاه تولید می‌شود است. اجبـــار در طراحی، ورود سبک‌های بیگانه و عمل به آن و اعمال قدرت شخصی عواملی هستند که بر تولیدات این ضمیر تأثیرگذار می‌باشند. نحوه چگونگی نقش بستن اطلاعات گوناگون در ضمیر ناخودآگاه از دیگر بخش‌های روند رسیدن به خواندن معماری می‌باشد. اطلاعـــات گوناگـــون دریافتـــی به صـــورت اجـــزای پراکنده می‌باشند. این اطلاعات در ضمیرناخودآگاه ترکیب شده و به صورت یک شکل واحد در می‌آیند. این اطلاعات و چگونگی شکل‌گیری آن را "ترکیب قبلی"[۴۲] می‌نامند.



ضمیرناخودآگاه ترکیب
دهنده اطلاعات
گوناگون معماری

برای فهم بهتر این موضوع می‌توان مثـــال زیر را آورد. یک شاگردِ معمار یا معمـــارِ آینده با کار در کنار استـــادش اطلاعات گوناگونی را فرا می گیرد. شناخت اجزای کالبـــدی مانند نوع مصالح، اجزای سازه‌ای، جزء فضاها و آرایه‌هـــا و هر آنچه در میدان عمل و تجربه

سرپناه‌های اولیه: آغاز مطالعات
موراتوریها

42. Sintesi a Priori.

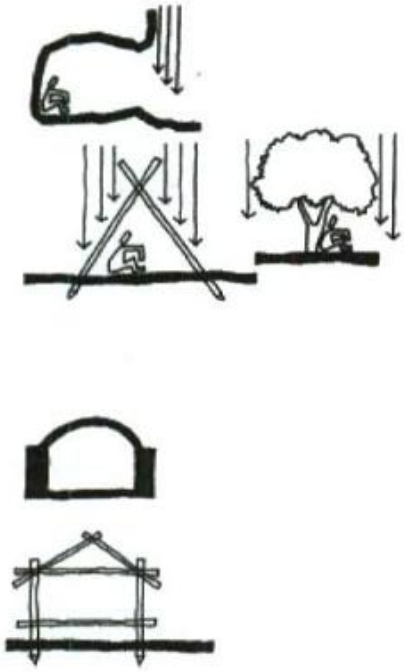
Scanned with CamScanner

می‌بیند در ضمیر ناخودآگاه او نقش بسته و در نهایت هنگام عمل به آن به یک محصول واحد تبدیل می‌شود. بنابراین واژه "ترکیب قبلی" اشارت به ترکیب اطلاعات و محصول واحد نهایی آن دارد و "قبلی بودن" آن به معنای نقش بستن آن در ضمیر معمار پیش از ساخت بنا است. با توجه به اینکه اطلاعات پراکنده از منابع مشخصی به معماران انتقال می‌یافته است بنابراین محصولی یکدست را در برداشته است.

گونه و ترکیب قبلی اطلاعات

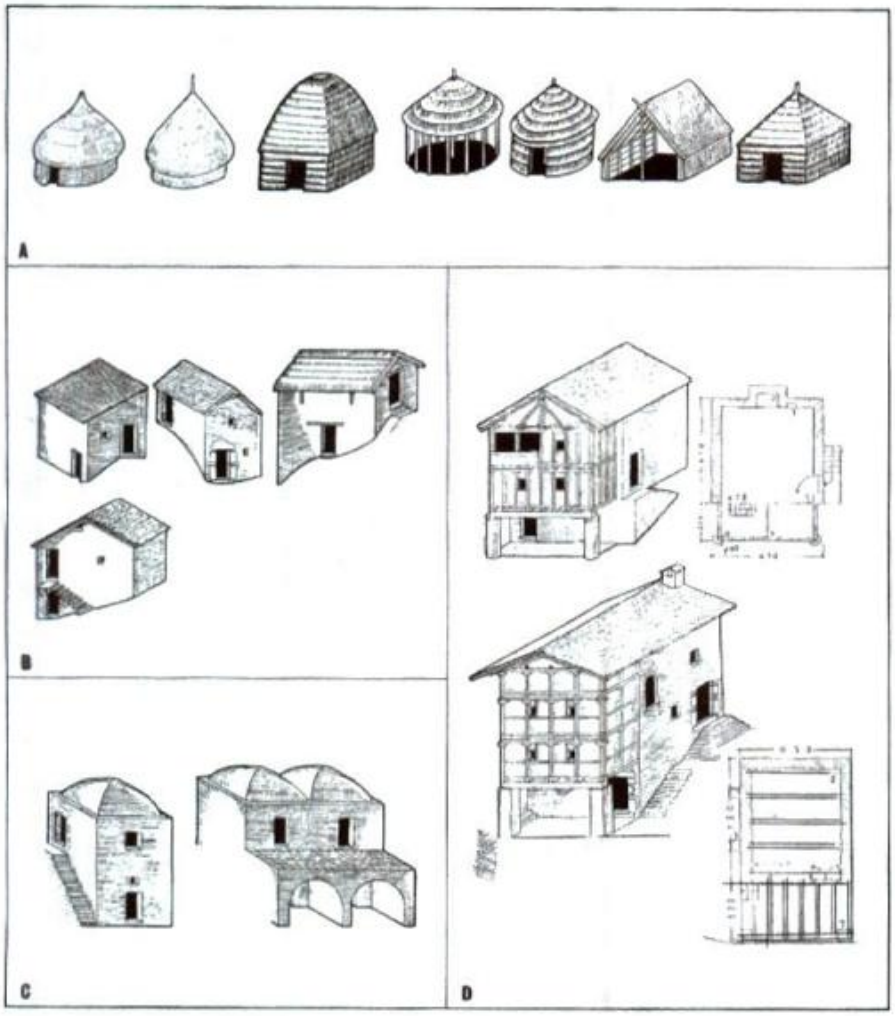
انتقال اطلاعات پراکنده از دنیای معماری به ضمیرناخودآگاه و محصول واحد آن، با چیزی به نام گونه یا تیپ نمودِ عینی پیدا می‌کرد. گونه از نگاه موراتوریها حامل تمامی ترکیب قبلی اطلاعات

نگاره ۲۲-۳: مثالهایی از ساختمانهای چوبی و سنگی. بنابر نظر موراتوریها در ساختمانهای چوبی کاربرد دیرکها و شمعهای چوبی در ابتدا و سپس ساختمانهای با دیوارها یا جرزهای سنگی و آجری و پوشش تخت چوبی ساخته می‌شود. دیوارهای باربر سنگی و آجری و حتی دیوارهای "شکیلی" رایج در منطقه آلپ در گروه ساختمانهای سنگین قرار می‌گیرد.(Chiappi:1980).



نگاره ۲۳-۳: غار و درخت دو الگوی مهم سرپناه‌های انسانی. این دو، پیشینه گونه پایه در اندیشه موراتوری‌ها را تشکیل می‌دهند. از غار سرپناه‌های سنگین تاقی ریشه می‌گیرد و از درخت سرپناه های سبک چوبی. (Chiappi:1980. P 40).

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۴-۳: گونه پایه و گسترش دو برابر (دوبل). A: گونه های پایه. D – C – B گسترش دو برابر. این گونه ها بین سالهای ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ در ایتالیا برداشت شده اند. Caniggia: 1979, P.) .(97

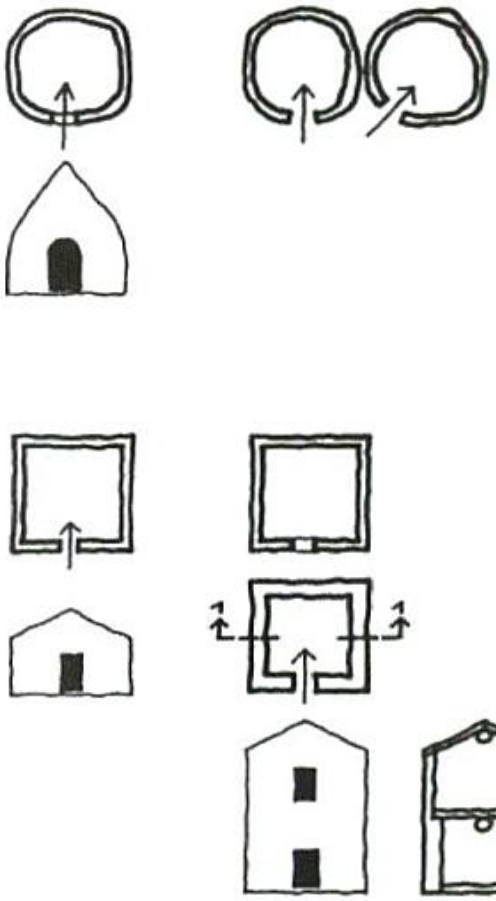
بوده است. معمار گذشته ارزشهای گونه شناسانه را در مفهوم گونه تبلور و آن را انتقال می‌داده است. معمار بوسیله مفهوم گونه و عمل براساس آن پیوند بین حال و گذشته را بوجود می‌آورده است. این پیوند به زنجیری از حلقه‌های به هم پیوسته که در طول تاریخ تکامل یافته تبدیل شده است. آنچه که در زمان حال ساخته می‌شود یک حلقه از آن زنجیر است. برای عمل صحیح و مناسب در زمان حال باید حلقه‌های دیگر زنجیر را خواند و شناخت. زنجیر کامل ترکیبی است از یک حلقه آغازین تا حلقه کنونی که موراتوری‌ها آن را روند گونه‌شناسی می‌نامند.

زنجیر تکاملی

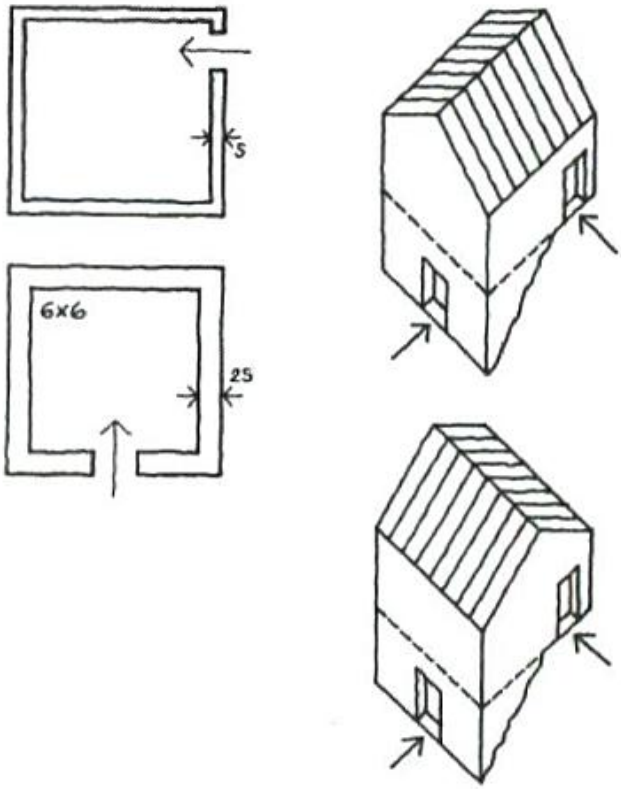
در ادامه به بحث درباره اجزای مختلف این زنجیر یا روند گونه‌شناسی خواهیم پرداخت تنها در اینجا یادآور می‌شویم که نقطه آغازین این زنجیر یک "گونه پایه" است. ریشه آنچه در حال وجود دارد در این

گونه پایه

Scanned with CamScanner



نگـــاره ۲۵-۳: بالا: گسترش دو برابر کلبه‌ای با کارشیو مدور. این کلبه در ارتفاع گسترش نداشته و گستـــرش آن افقی است. در پایین: نمونه گسترش دو برابر یک گونه پایه. تفـــاوت ضخامت دیوارها در طبقـــه پایین و بالا دیده می‌شود.
(Chiappi:1980. P .44).



نگـــاره ۲۶-۳: گسترش دو برابر گونه پایه در یک زمین شیب دار. در این حالت برای دسترسی به طبقه بالا از سطح شیب دار استفـــاده می‌شود. نوع و جهت پوشش به فرهنگ رایج محـــل بستگی دارد.
(Chiappi:1980. P .45).

Scanned with CamScanner

گونـه جستجو می‌شود. بازشنـــاسی این گونه از بخشهـای مهم کار موراتوریهاست. پس از بازشناسی گونـــه پایـــه، روند رشد آن بررسی می‌شود. این رشد تابع قوانینـــی است و عوامـــل مختلفی در آن تأثیرگذارند. قانون دو برابر شدن[43] در گسترش کالبـــدی گونه پایه لحاظ می‌شده است. به نظر آنها عوامل اقتصادی و نوع حرفه ساکنین خانه در گسترش و افزایش فضاها عامل اساسی بوده است. بدنه اصلی کار موراتوریها بازسازی روند گونه‌شناسی است. این روند بر روی یک خط افقی که نشان دهنده زمان است نشان داده می‌شود.

۵-۳: گونه و گونه‌شناسی

واژه تیپولوژی یا گونه شناسی[44] در فرهنگ غربی از ریشه کلمه تایپ[45] گرفته شده است. واژه تایپ نیز خود برگرفته از ریشه یونانی تپس[46] و تیپس[47] در زبان لاتین است. در زبان انگلیسی معادل واژه‌های مدل[48]، نمونه[49]، فرم[50]، دسته[51]، نماد[52] و ویژگی[53] قرار دارد. این واژه با دیگر واژه‌ها ترکیب شده و واژه‌های ترکیبی نو را بوجود آورده است. هر کدام از این واژه‌ها بار معنایی خاص خود را دارند. برای نمونه یکی از تعاریف واژه ارک تایپ[54] (به معنای الگوی آغازینه یا کهن الگو) خصیصه، سرشت، یا مَنِشی است که در زمان‌های بسیار دور در پندار آدمی شکل گرفته و در اثر گذشت زمان مبدل به یک کد ژنتیک شده است و از نسلی به نسل دیگر انتقـــال یافته است. در بخش معناگرایی خواهیم دید که آن را به عنوان یک واقعیت موجود که در عالم ملکوت وجود دارد و در این دنیا صورت‌هایی از آن دیده می‌شود می آورند.

ارک تایپ یا الگوی آغازینه

شناخت و کاربرد فراوان گونه‌شناسی در شاخه‌های مختلف علوم

43. Legge di Radoppio.
44. Typology.
45. Type.
46. Typos.
47. Topos.
48. Model.
49. Exemplar.
50. Form.
51. Class.
52. Symbol.
53. Character.
54. Archetype.

Scanned with CamScanner

از دیرباز تاکنون، بیانگر اهمیت به سزای آن است. از اواسط قرن هجدهم در معماری و باستان‌شناسی از گونه‌شناسی به عنوان ابزاری برای شناخت و دسته‌بندی بهره گرفته شد. حدود ۲۵۰ سال است که گونه‌شناسی در حوزه علـــوم مطرح شده است. پیش از این درباره کارهای لینه سوئـــدی که در علم گیاه‌شناسی انجام داد صحبت شد. دسته‌بندی علمی او باعث شد که دیگر دانشمندان نیز به این اقدام دست بزنند و از اواخر قرن هجدهم میلادی به معمـــاری نیز سرایت نماید. در علـوم دیگر مانند: زیست‌شنـاسی، روان‌شنـاسی، اقتصـاد، ریاضیات و علوم دیگر گونه‌شناسی جایگاهی خاص دارد. نمونه مهم آن در تغییر تدریجی انواع در علم زیست‌شناسی دیده شد. دستیابی به گونه‌های دارای یک ریشه واحد زیستی و دسته‌بندی آنها از اهداف مهم زیست‌شناسان تکامل‌گرا مانند داروین بوده است. در روان‌شناسی نیز دسته‌بندی الگوهای رفتاری انسان براساس یک حالت روحی یا روانی خاص کاربرد دارد. در علم اقتصاد و به ویژه در شاخه سوسیالیزم، دسته‌بندی طبقات اجتمـــاعی براساس منبع درآمد آنها نمادی از کاربرد تیپولوژی در عرصه‌های علمی است.

گونه‌شناسی درعرصه معماری

اشاره و توجه به گونه‌شناسی در نوشته‌های قدیمی از حدود دو هزار سال پیش به این طرف در آثار نویسندگان معمار و دیگر دانشمندان دیده می‌شود. ویتروی‌ـــوس در اثر مشهور خود تحت عنوان ده کتاب معماری (از حدود ۲۰۰۰ سال پیش) گونه‌های مختلف بناهای یونانی شامل خانه‌ها، معابد و ساختمان‌های عمومی را گروه‌بندی کرده است. هر کدام از اینها نیز به زیر گروههایی تقسیم شده‌اند. برای نمونه خانه‌ها به دسته‌هـــای حیـاط‌دار و بدون حیاط و یا براساس مکان قرارگیری آنها در شهر و روستا آمده است. خانه‌هـــای حیاط‌دار به پنج گونه تقسیم شده و معابد نیز بر اساس تعداد ستون‌های بیرونی و نظام‌های چهارگانه کلاسیک یونان به انواع خاصی تقسیم شده‌اند. اثر ویترویوس قرن‌ها الگوی معماران ایتالیایی بود. آلبرتی معمار معروف قرن پانزدهم کتـــابی مشابه ویترویـــوس نگاشت. در یکی از بخشهای کتاب به معابد و دسته‌بندی آنها براساس ویژگی‌های شکلی

ویترویوس

Scanned with CamScanner

اشاره کرد.

دانشمندان اسلامی در علوم مختلف مانند جانورشناسی و ریاضیات از مفهوم گونه‌شناسی بهره گرفتند. یکی از جالب‌ترین کارها در زمینه معماری بوسیله غیاث‌الدین جمشید کاشانی صورت گرفته است. او در قرن نهم هجری می‌زیسته و در ساخت رصدخانه شهر سمرقند همکاری جدی داشته است. یکی از کتابهای او کلید حساب یا مفتاح الحساب است. او در این کتاب بخشی را به محاسبه هندسی قوس (تاق)، تاق (ازج)، گنبد و مقرنس اختصاص داده و جداول محاسباتی بسیار جالبی را ارایه می‌دهد. برای معرفی انواع سازه‌ها او مطالعات میدانی گسترده ای را انجام داده و معتقد است که پیش از او چنین کاری صورت نگرفته است. در تعریف قوس (تاق) او ابتدا اجزای آن را تعریف نموده سپس به رسم هندسی آنها می‌پردازد. او قوسها را پنج نوع یا گونه (قسم) و هر کدام را برای شرایط خاص مکانی توصیه می‌کند. همچنین تعریف جالبی از گنبد ارایه می‌دهد که مشابه آن در قرن هفدهم میلادی توسط یک فرانسوی اما با زبان ریاضی مدرن به جامعه علمی عرضه شد.

غیاث‌الدین جمشید کاشانی

چنانکه دیدیم در قرن هجدهم و نوزدهم علوم گیاه‌شناسی و زیست شناسی در دسته بندی علمی موجودات بسیار کوشیدند و در این هنگام است که معماران و مهندسان نیز از این روشها تاثیر گرفتند و آنها را به حیطه معماری کشاندند. لاژی[55] در قرن هجدهم به ریشه‌های معماری می‌پردازد و سر پناههای ساده را مورد مطالعه قرار می‌دهد. "*دوران*" در اوایل قرن نوزدهم میلادی برای دسته‌بندی بناهای مختلف بر مبنای شکل کارشیو یا پلان آنها از گونه شناسی شکلی بهره گرفت. دی کانسی[56] در فرهنگ تاریخ معماری که در سال ۱۸۴۴ میلادی به چاپ رسید درباره گونه و مدل به بحث می پردازد. او گونه را یک طرح یا شِما می‌داند که قابلیت آن را دارد که در ذهن هنرمند تأثیر بگذارد اما مدل شیء یا ایده قابل تقلید و تکرار است.[57]

دی کانسی

بهره گیری از گونه شناسی در شناخت معماری تا اوایل قرن بیستم به طور جدی ادامه داشت. سیدنی ادی در کتاب تکامل خانه

55. Laujer.
56. Quatermere de Quincy.
57. De Quincy: 1844.

Scanned with CamScanner

انگلیسی و ماتسیوس[58] در کتاب خانه انگلیسی از گونه شناسی بهره گرفتند.

معماران مدرن ظاهراً مخالفت شدیدی با فکر گونه و گونه‌شناسی ابراز نمودند. گونه و کاربرد آن در طراحی، بدلیل اینکه مانعی مهم در خلاقیت معمار و دانشجوی معماری بوجود می‌آورد نمی‌توانست مورد استفاده قرار گیرد. این همان چیزی است که جان کارلو د کارلو به آن استریو تایپ یا "گونه مانع" یا "گونه انجماد کننده" نام می‌دهد.[59] هنگام بحث تولید انبوه موضوع گونه‌بندی یا تیپ نمودن مطرح می‌شود و بوسیله معماران مدرن بکار گرفته می‌شود.

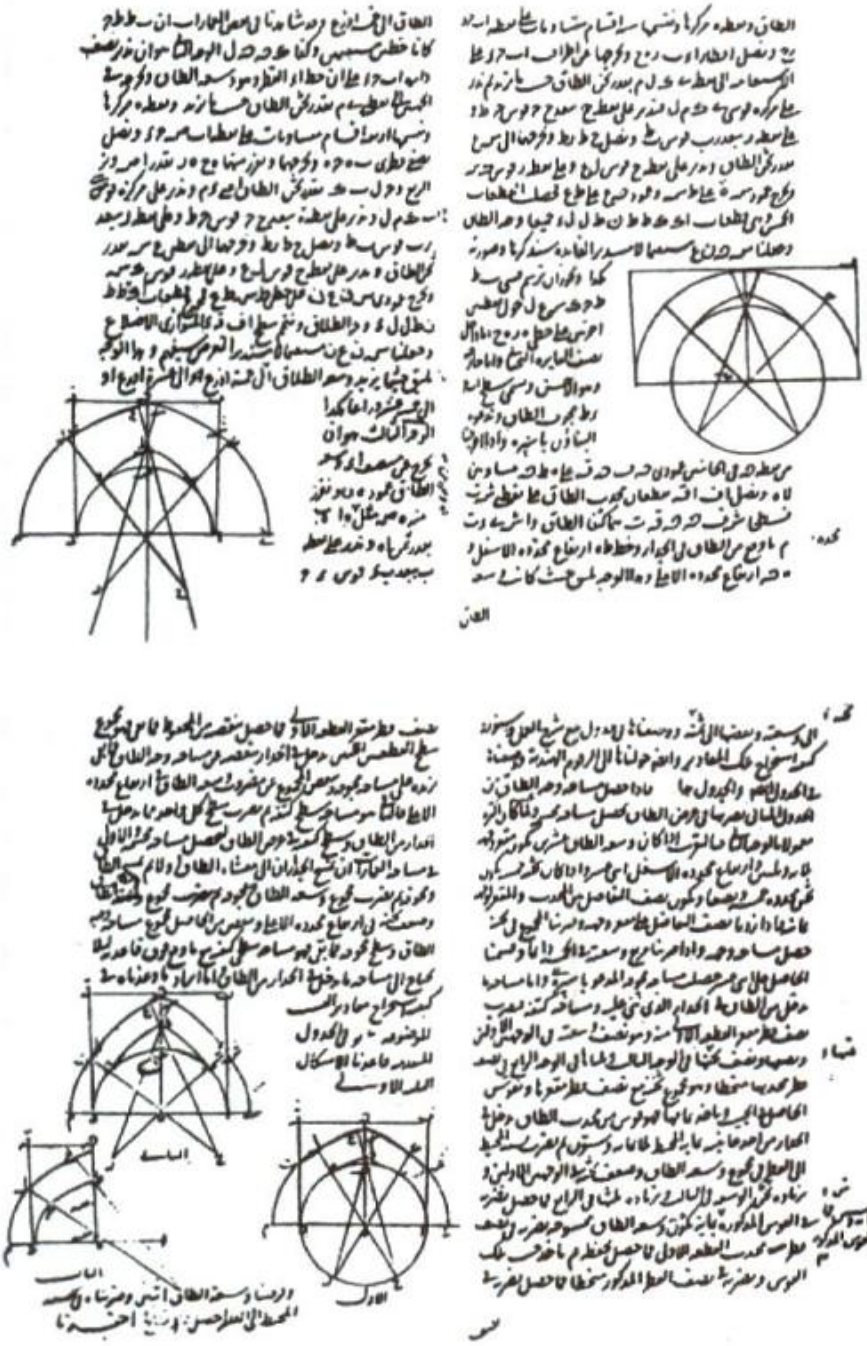
دو حوزه مکانی متفاوت برای کاربرد گونه و گونه شناسی در معماری می‌توان قایل شد. در جنوب اروپا و کشورهایی مانند ایتالیا و فرانسه که به جنبه های نظری موضوع بسیار پرداخته شده و موراتوریها یکی از آنها می‌باشند که با پیوند گونه شناسی با نظریه بحران و تکامل‌گرایی به آن مفهومی به اندازه همه معماری می‌دهند. در مقابل آنها به فرهنگ شمال اروپا یا انگلوساکسون می‌توان اشاره کرد که گونه را صرفاً با مفهومی شکلی می‌دانند و برای تحلیل آن از روش‌های کمّی نیز استفاده می‌کنند. برای نمونه مایکل رف[60] تحلیل شکلی از نقوش تخت جمشید را ارایه داده است. او با تنظیم جداول پر شماره، با قراردادن شکل‌های مختلف و یا اجزایی از آنها (برای مثال کفش‌های سربازان در سنگ نگاره ها)، به تفاوت‌ها و تشابهات آنها می‌پردازد. و یا معتقدین به اندیشه نحو فضا در معماری[61] از دو گونه "الگوی زیستی"[62] و "الگوی کالبدی"[63] نام می‌برند که نخستین آن الگوی ارتباط فضایی یک بنا را نشان می‌دهد که در دیگر بناها نیز قابل تکرار است و دومی به جسم یا کالبد بنا نظر دارد که می‌توان به آن گونه شکلی نام داد (بخش ۵ همین کتاب را ببینید).

گونه و گونه‌شناسی موضوعی با گستره جهانی است. بسیاری

58. Matesius.
59. De Carlo: 1985.
60. Michel Roaf.
61. Space Syntax.
62. Genotype.
63. Phenotype.

Scanned with CamScanner

از محققین مانند آلدو رُسی، آرگان، آیمونینو، کرایر و ... به آن پرداخته‌اند. ما پیش از این در بخش نگرش شکلی به گوشه‌هایی از آن اشاره نمودیم. در دهه ۱۹۹۰ میلادی موضوع گونه‌شناسی در دانشگاه‌های هاروارد، ام‌آی‌تی و بیرمنگام به بحث گذاشته شد و محصول آن دهها مقاله بود. این موضوع مانند بحث فضای معماری هنوز هم مورد علاقه محققین معماری است و در حدود سه دهه است که در ایران نیز به آن توجه می‌شود.



نگاره ۲۷-۳: یک صفحه از کتاب "کلید حساب" یا مفتاح الحساب غیاث‌الدین جمشید کاشانی. او در بخش تاق و ازج (قوس و تاق) گونه‌شناسی هندسی از قوسهای ایرانی ارایه می‌دهد.

گونه‌شناسی معماری در ایران

اندیشه دسته‌بندی بناها براساس وجوه مشترک آنها از حدود سه دهه پیش در ایران شکل گرفت. این موضوع بطور جدی نخست در دانشکده‌های معماری و شهرسازی مطرح شد و محصول آن چند پایان نامه کارشناسی ارشد بود. در کنار این فعالیت‌ها می‌توان به مطالعات جغرافیایی درباره شهرها و روستاهای ایران اشاره کرد. گونه‌شناسی یا "نمون‌شناسی" بخشی از این مطالعات را در بر می‌گیرد. با توجه به اینکه انتظار نمی‌رود تمرکز جغرافی دانان بر روی موضوعات معماری عمیق باشد، معمولاً گونه‌شناسی توصیف ساده ای از ویژگی‌های یک بنا را شامل می‌شود. یکی از این مطالعات درباره مسکن در روستای کندوان صورت گرفته است. ویژگی‌های کلی خانه‌های صخره‌ای این روستا مانند تعداد طبقات، فضاهای بسته مانند انباری طویله و جزء عناصر مانند ورودی و طرز قرارگیری اشیاء داخلی مورد بررسی قرار گرفته و توصیفی از آنها ارایه شده است.

در دهه ۱۳۵۰ خورشیدی نگاه اقلیمی به معماری آغاز گشت و دو رساله درباره معماری در اقلیم گرم و خشک و گرم و مرطوب به چاپ رسید. در هر دو رساله سعی شده در یک اقلیم مشخص به معرفی گونه‌های مختلف خانه‌ها پرداخته شود. با این نگرش هر مکان مشخص (در اینجا شهرها و روستاها) دربرگیرنده انواعی خاص از بناها می‌باشد که هر کدام به گونه‌ای به شرایط اقلیمی پاسخ می‌گویند. درباره این موضوع پیشتر به بحث پرداختیم.

دستیابی به الگوهای کاربردی

از دهه ۱۳۶۰ خورشیدی گونه‌شناسی یکی از موضوعات مورد علاقه دو سازمان دولتی بنیاد مسکن انقلاب اسلامی و سازمان تحقیقات ساختمان و مسکن شد. یکی از ویژگی های اهداف سازمان‌های یاد شده که در نوع خود در ایران نو به شمار می‌آمد بهره‌گیری کاربردی از گونه شناسی بود. چنین هدفی از طرف مدرسه موراتوری ایتالیا نیز دنبال شده با این تفاوت که مبانی نظری گونه‌شناسی در مدرسه ایتالیایی بسیار قوی تر دنبال می باشد. هر دو سازمان یاد شده هدف اصلی خود در مطالعات گونه‌شناسی را دستیابی به الگوهای مناسب برای طراحی ذکر نموده اند. بنظر می رسد مشکل اساسی در این تحقیقات کمبود یک تعریف مشخص از گونه و گونه شناسی است.

Scanned with CamScanner

مشخص نبودن روش دستیابی به هدف اصلی که ارایه گونه‌ها در یک مکان خاص است در این مطالعات کاملاً محسوس است.

یکی از دلایل این امر شاید تعدد تحقیقات بوسیله افراد مختلف بخصوص شرکتهای مشاور است. هر کدام از آنها از معیار متفاوتی بهره گرفته‌اند که گردهم آوردن این معیارها و روشها و مقایسه آنها با هم یک مطالعه مستقل و گسترده را طلب می کند.

۶ -۳: ترسیم روش گونه‌شناسی موراتوری

همانگونه که دیدیم، دست‌یابی به ارزشهای گونه‌شناسانه از اهداف اصلی مطالعات مدرسه موراتوری است. مراحل مختلف روش گونه‌شناسی موراتوری را می توان در سه مرحله زیر معرفی نمود:

۱) انتخاب مکان
۲) انتخاب مقیاس گونه‌شناسی
۳) روند گونه‌شناسی

انتخاب مکان

از دیدگاه موراتوری‌ها مکانِ مورد مطالعه از وجوه مختلف دارای اهمیت است. مکان جایی است که انسانِ سازنده، از طبیعت آن درس می‌گیرد. به سخنی دیگر معلم اصلی او مکانِ طبیعی و بستر قرارگیری بناها می‌باشد. هر مکان ویژگی‌های ساخت و ساز خاص خود را داراست. در طول تاریخ اطلاعات مختلف از محیط طبیعی و محیط مصنوع بر ضمیر ناخودآگاه معمار آن مکانِ خاص نقش بسته است و آنها به صورت " اطلاعات قبلی" پیش از ساخت بنای جدید در معمار وجود داشته است.

وظیفه معمار کنونی این است که با رجوع به این مکان خاص، ارزشهای گونه شناسانه را بخواند.

انتخاب مقیاس گونه‌شناسی

مقیاس انتخابی گستره‌ای از یک بنا تا یک منطقه را در بر می گیرد. بزرگترین مقیاس محیط طبیعی و عناصر آن است. مقیاس در اینجا به معنی وسعت دخالت انسان در طبیعت اطراف

Scanned with CamScanner

چهار مقیاس:
منطقه
شهر
بافت
بنا

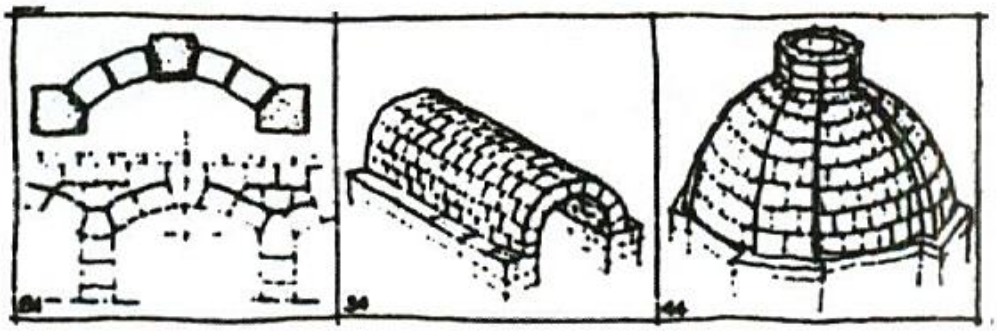
خود است. هنگامی که او در مکان مورد نظر به ساخت و ساز می پردازد به معنی دست بردن در یک محیط با مختصات طبیعی خاص خود است. این مختصات در برگیرنده عناصر طبیعی و دست ساخته‌هایی است که بوسیله آن می‌توان آن را از محیطی دیگر متمایز نمود. این مقیاس در مدرسه موراتوری‌ها به نام مقیاس منطقه‌ای[۶۴] خوانده می‌شود.

مقیاس دوم شهر و آبادی است. در این مکان مجموعه ساخته‌های انسانی مانند خانه ها، بناهای عمومی، مسیرها و میادین جای می گیرند. مقیاس سوم بافت و قطعه های شهری و روستایی است. بافت بخشی از بدنه شهر و آبادی را شکل می‌دهد که با تکرار آنها کل شهر و آبادی شکل می گیرند. کوچکترین مقیاس، معماری یا بنا است. هر بنا نیز به چهار جزء تقسیم می‌شود: ساختمایه، سازه، فضا و فرم. این تقسیمات چهارگانه از فلسفه کروچه اقتباس شده است و در کار موراتوری ها تقسیمات چهار گانه در همه جا دیده می‌شود.

تقسیمات چهارگانه برای مقیاس معماری به‌عناصر منطقه‌ای:

۱) ساختمایه یا مصالح (کوچکترین جزء)
۲) سازه (ترکیب جزء کوچک و شکل دهی اندام سازه ای)
۳) فضا (حرکت سازه و شکل دهی فضا)
۴) تیپ یا گونه معماری (شکل گیری فرم)

آنچه در این مقیاس دیده می‌شود برای مقیاسهای دیگر نیز تکرار می‌شود. هر مقیاس دارای چهار بخش است. در هر بخش کوچکترین جزء هر کدام در ابتدا آمده و روند تا جایی که به یک گونه مشخص و یا تیپ برسند ادامه می یابد. درباره این مقیاسها و مشکلات آن در ادامه مطالبی را خواهیم آورد.



نگاره ۲۸-۳: اجزای معماری مورد مطالعه موراتوریها در کوچکترین جزء.

64. Scala Territoriale.

Scanned with CamScanner

روند گونه‌شناسی

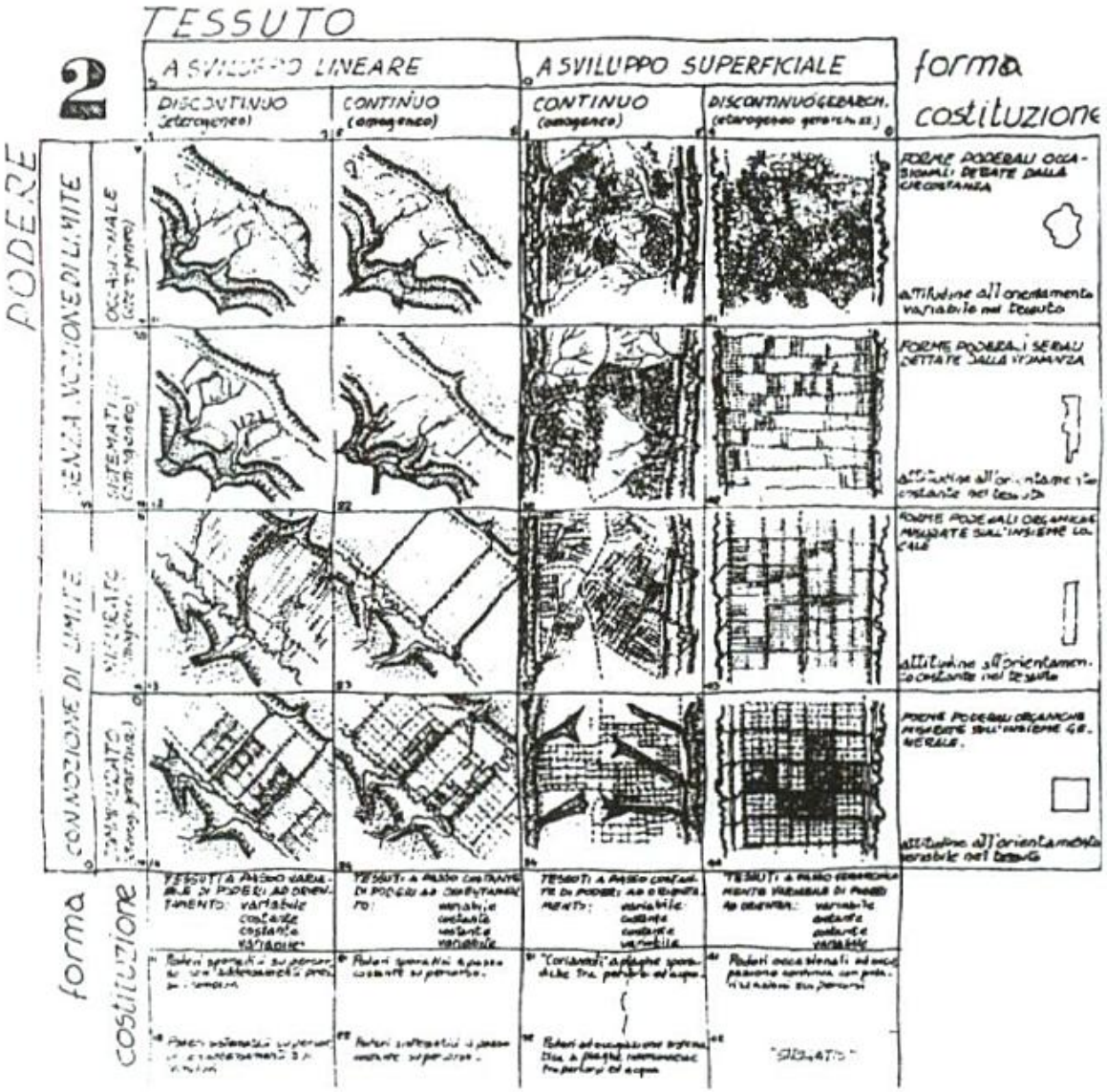
پس از انتخاب مکان و مقیاس مورد نظر، بازسازی زنجیر تاریخی تکاملی شیء مورد نظر صورت می‌گیرد. هدف از روند گونه‌شناسی، بازسازی این زنجیر است که در واقع بخشهایی از ضمیر ناخودآگاه معمار گذشته بوده است. در اینجا محقق برای نیل به هدفش از ضمیر خودآگاه و نقاد خود بهره می‌گیرد. گونه‌های مختلف موجود در مقیاس‌های یاد شده (منطقه، شهر، بافت و معماری) شرایط کنونی آنها را نشان می‌دهند و آنها را می‌توان آخرین حلقه زنجیر تکاملی گونه‌های آن مکان خاص دانست. کار محقق معمارِ گونه‌شناس، شناخت حلقه‌های دیگر این زنجیر است که در طول تاریخ شکل گرفته‌اند. به سخنی دیگر شناخت و بازسازی حلقه آغازین تا حلقه کنونی محور اصلی کار اوست. به اعتقاد موراتوری‌ها اگر این مسیر خوب شناسایی شود می‌توان حلقه مفقوده را که برای طراحی لازم است ترسیم نمود و این به معنی حل مسأله بحران معماری و ایجاد پیوستگی و تداوم بین گذشته و حال است.

بازسازی حلقه‌های مفقوده تکاملی

نگاره ۲۹-۳: اجزای معماری مورد مطالعه موراتوریها از کوچکترین جزء تا مقیاس منطقه را در بر می‌گیرد. شکل بالا برگرفته از کتاب پروفسور مارتو می‌باشد که در آن چهار مقیاس معماری نشان داده شده است.

Scanned with CamScanner

برای توضیح بهتر روند گونه‌شناسی به اختصار به مقیاس معماری و یا بنا که مورد توجه بیشتر پیروان مدرسه موراتوری است می‌پردازیم. روند گونه‌شناسی با موضوعی به نام رده‌بندی بنا آغاز می‌گردد. رده بندی بناها مانند غربال کردن آنهاست. در یک غربال با سوراخهای درشت‌تر اجسام بزرگتر می‌ماند و هر چه این سوراخها کوچک‌تر شوند بسته به بزرگی اجسام می‌توان اجسام بیشتری را در آن نگه داشت.



نگاره ۳۰-۳: یکی از جداول موراتوری. هدف آنها خواندن تمامی ساخته‌های انسانی در طبیعت است. در این جدول بافتهای گوناگون منطقه‌ای نشان داده شده است. ردیف افقی بالا دو نوع بافت با گسترش خطی و سطحی و ردیف عمودی سمت چپ دو نوع زمین مزروعی نشان داده شده است. تقسیمات چهارتایی در جدول دیده می‌شود.

Scanned with CamScanner

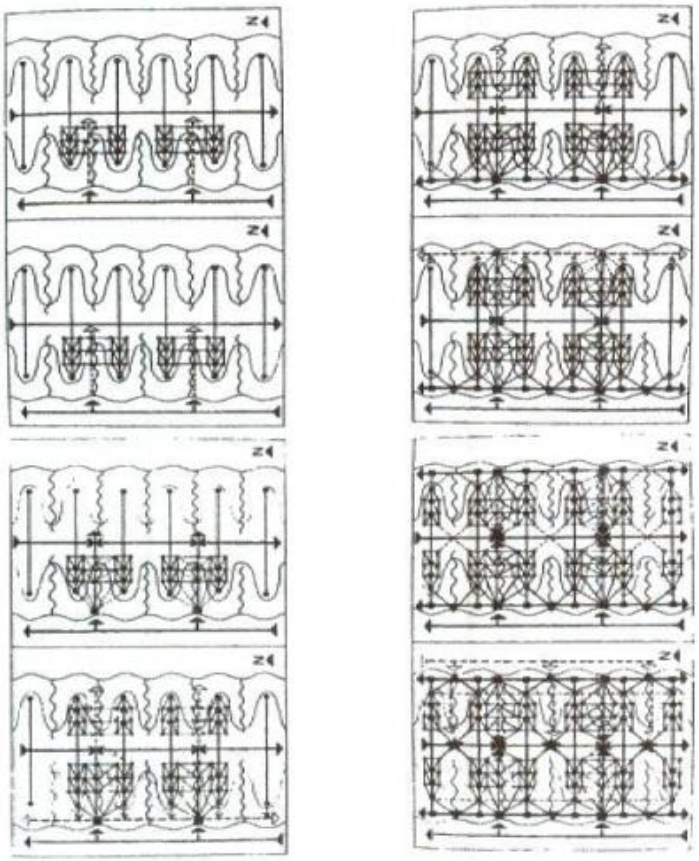
اگر هدف در رده بندی بنا مشخص باشد و نوع بنای مورد نظر مانند، کلیسا و دیگر ساختمانهای عمومی تعیین شود، بعد از غربالگری دیگر بناها در رده بندی قرار نمی‌گیرند.

رده‌بندی

در رده‌بندی بناهایی مانند خانه که تعداد آن از دیگر بناهای موجود در یک شهر یا آبادی بیشتر است، ریز رده‌بندی‌های گوناگونی می‌تواند صورت گیرد. موراتوری‌ها خانه‌های بدون حیاط مرکزی در ایتالیا را به دو نوع خانه ردیفی[65] و خطی[66] تقسیم می‌نمایند.

خانه‌ردیفی وخطی

خانه های ردیفی کوچک تر و معمولاً تک خانواری هستند. آنها در نمای بیرونی خود تصویری از آنچه که در درونشان می‌گذرد به نمایش می‌گذارند. این خانه ها در هر طبقه عرضی برابر یک اتاق دارند و

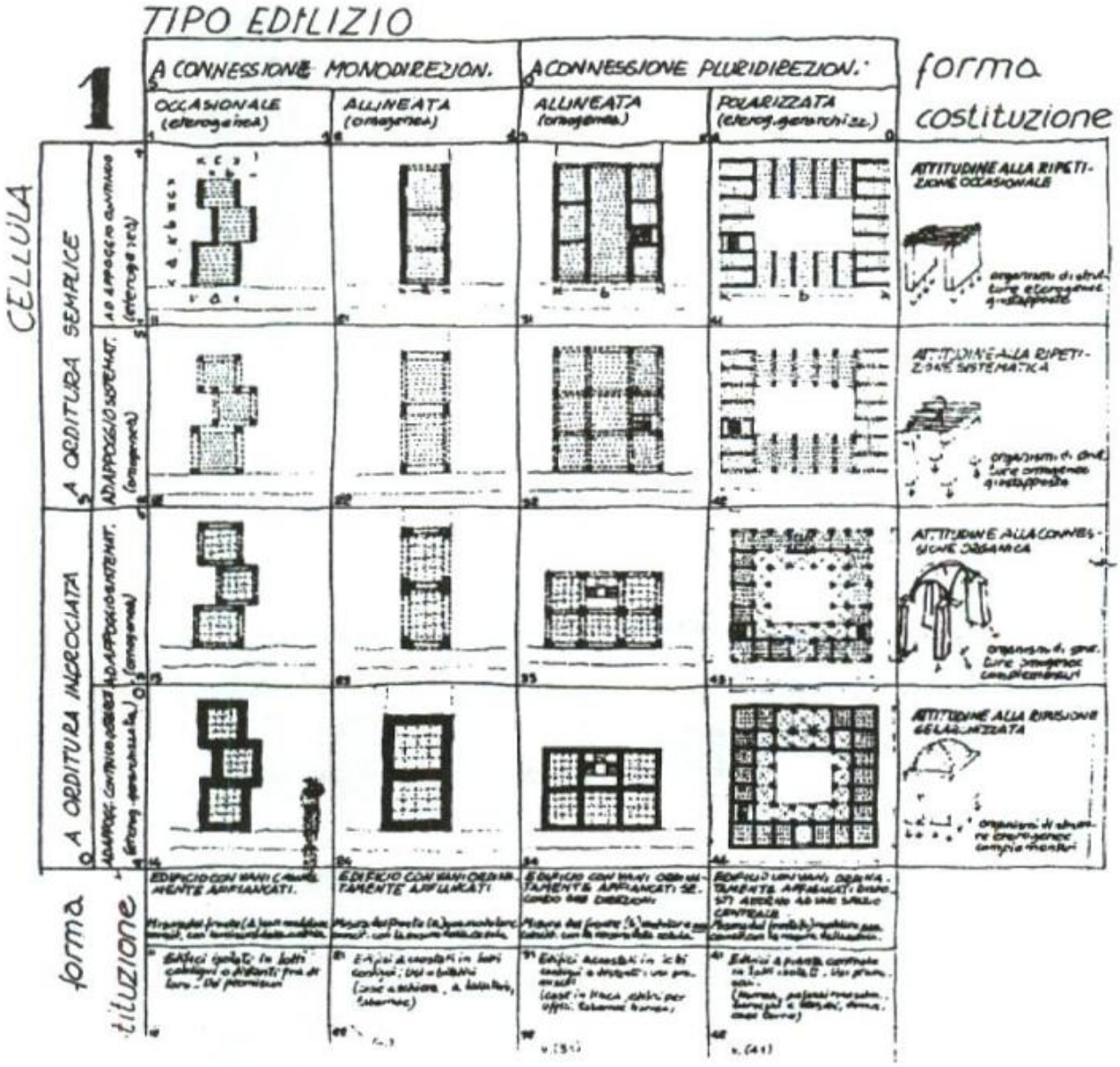


نگاره ۳۱-۳: در روش تاریخی-تکاملی موراتوری همه پدیده‌های "مصنوع" دارای یک روند شکل گیری تکاملی می‌باشند. در این نگاره جان کارلو کاتالدی سیر شکل گیری سرزمینهای داخلی ایتالیا را نشان می‌دهد. در بالای هر نگاره دریای آدرپاتیک و در پایین دریای غربی ایتالیا (دریای تیرن) قرار دارد. یک خط افقی، نخستین حرکت در شکل گیری بوده و خطهای عمودی هر کدام نشان دهنده آبادیهای شکل گرفته در طول تاریخ می‌باشند. (Cataldi: 1977, P. 43).

65. Casa in Linea.
66. Casa a Schiera.

Scanned with CamScanner

3 URBANISTICA

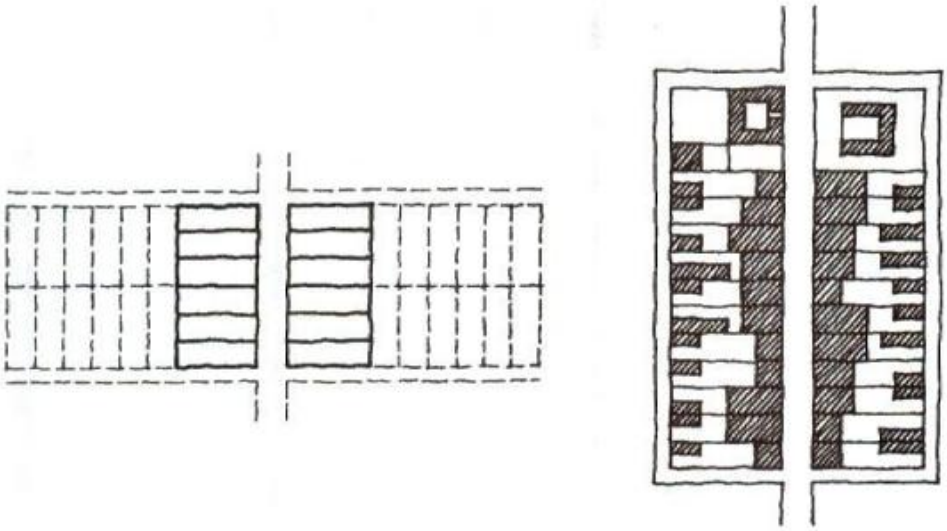


نگـــاره ۳۲-۳: مقیـــاس شهـری. یکی از جـــداول چهارتایی این مقیاس. در ردیف افقی دو نوع گونه ساختمـــانی با گسترش خطی و شبکـــه‌ای دیده می‌شود. در ستون سمت چپ سلولهـــای مـــورد گسترش دیده می‌شود.

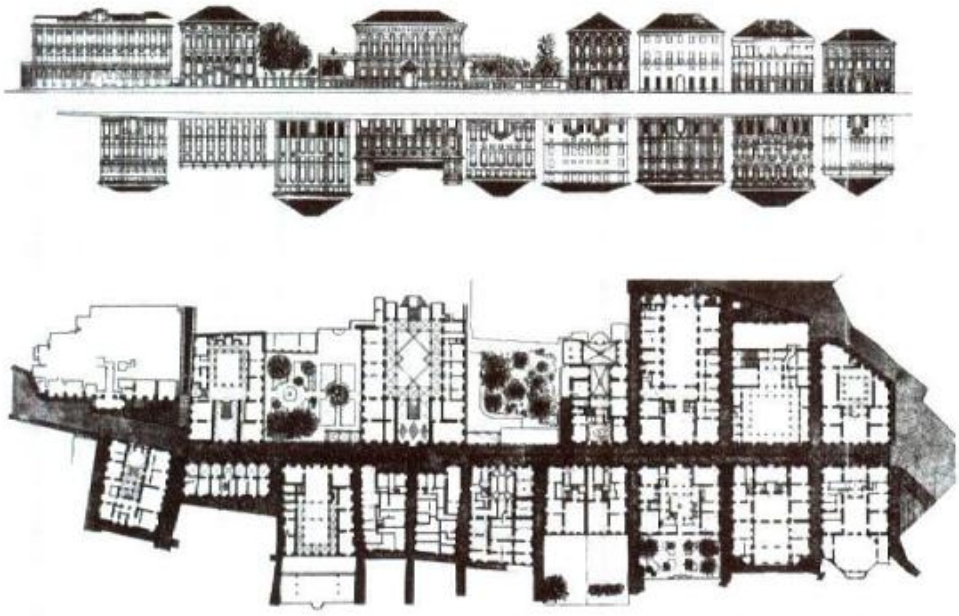
این فضا در چند طبقه قابل تکرار است. پله‌های با شیب تند ارتباط بین طبقات را میسر می‌سازد. خانه‌هـــای خطی شکل تکامل یافته خانه‌های ردیفی می‌باشند. آنها در نمای رو به خیابان به اندازه دو تا سه برابر خانه‌های ردیفی گسترش می‌یابند. یک پلکان مشترک برای واحدهای داخلی وجود دارد. این خانه برای چند خانوار طراحی شده است.

تکامل خانه‌های ردیفی

Scanned with CamScanner



نگـــاره ۳۳-۳: مقیاس بافت: کوچکترین جزء یک شهر در مدرسه موراتوری سازمان شهری پایه شکل می دهد. آن از یک مسیر و خانه های ردیفی که در کنار آن جای دارند بنیان می گیرد. ترکیب این سازمانهای شهری پایه قطعات شهری را می سازد (Chiappi:1980)



نگاره ۳۴-۳: مقیاس بافت شهری. شهر جنوا، خیابان نویا گاریبالدی. نمونه ای از یک بافت خاص شهری. اجزای این بافت را خانه های خطی بزرگ می سازند. (Caniggia, 1979, P. 125).

گسترش زمانی گونه

مطالعه وضع کنونی گونه‌ها در یک مکان تا زمان حال را شامل می‌شود. وضعیت کنونی می‌تواند از یک وضعیت قدیمی‌تر ناشی شود.

Scanned with CamScanner

در این مرحله از کار که پس از مشخص شدن مکان شکل گیری گونه (شهر یا آبادی) صورت می گیرد چندین کار انجام می‌شود. در نخستین اقدام تعریفی از گونه رایج ارایه می گردد. برای این منظور به مستندسازی وضعیت موجود از لحاظ کالبدی پرداخته می‌شود. کارکرد کنونی، ویژگی‌های کالبدی موجود مانند پنجره های جدید، بازشوها، فضاها و اجزای دیگر نما همه ثبت می‌شوند. پس از مستندسازی به بازسازی گذشته آن مانند کارکرد اصلی، شکل کالبدی پیشین و هر تغییری که در طول زمان رخ داده پرداخته می‌شود. این بازسازی می‌تواند با مقایسه با خانه‌های مشابه که شکل اصیل خود را حفظ نموده‌اند صورت گیرد.

بازشناسی گونه پایه

گونه پایه

گسترش زمانی یک گونه، سیر تکاملی آن را از یک گونه پایه تا وضعیت کنونی دربر می گیرد. بازسازی گونه اولیه و رشد آن تا رسیدن به وضعیت کنونی از مهم ترین بخشهای روند گونه شناسی است. گونه پایه[67] واحدی است که از آن گونه‌های کامل‌تر آغاز می گردند. این واحد، مشخصه‌های کالبدی خود را داراست. براساس نظر موراتوری‌ها این واحد بین ۲۵ تا ۳۵ متر مربع مساحت دارد.[68] در مقیاس کاربردی این واحد شامل یک تک اتاق می‌شده است. در این اتاق روزگاری فعالیت‌های یک خانوار انجام می‌شد.

سلول اولیه

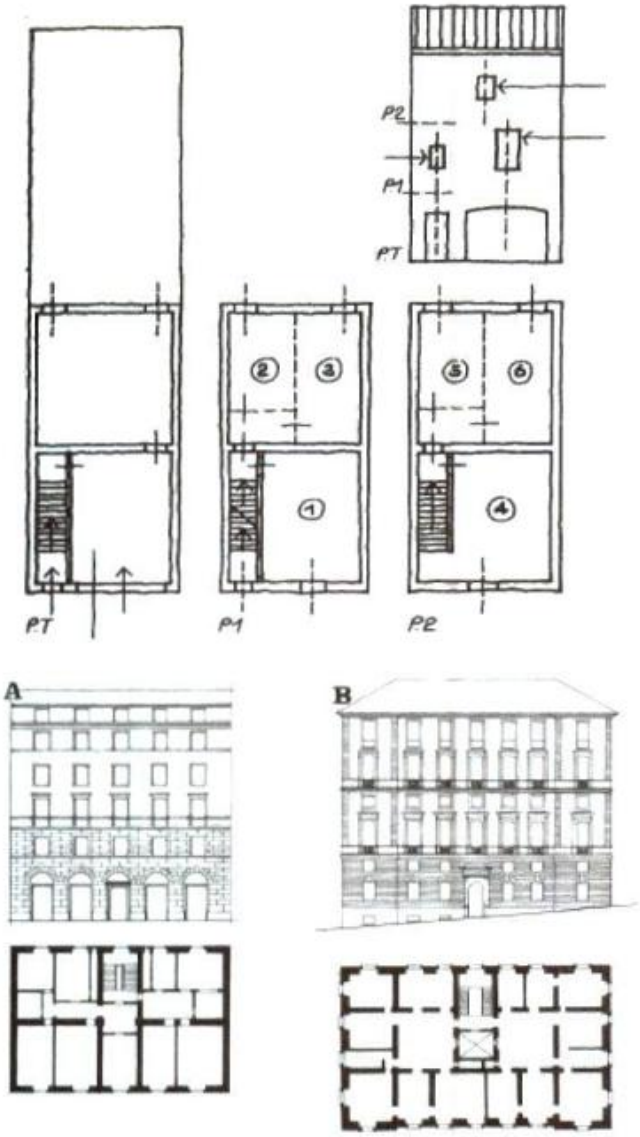
موراتوری ها گونه پایه را دارای ریشه‌ای قدیمی تر می دانند و آن را سلول نخستین یا اولیه[69] می‌دانند. این تعاریف دقیقاً آن چیزی است که در شاخه تکامل گرای علم زیست‌شناسی دیده می‌شود. اگرچه در هنگام ارایه نظریه داروین از سلول به عنوان کوچک ترین جزء یک موجود سخنی به میان نیامده است اما موراتوری‌ها با پیوند نظریه‌های مختلف زیست‌شناسی آن را در روند تکاملی گونه‌شناسی خود نشان می‌دهند:

زیست‌شناسی : سلول ← نوع یا شجره نسلی ← گونه‌های متکامل

موراتوری : سلول اولیه ← گونه اولیه ← گونه‌های متکامل

67. Tipo base.
68. Caniggia: 1979, P. 96.
69. Cellula elementare.

Scanned with CamScanner



نگاره ۳۵-۳ و ۳۶-۳: خانه ردیفی (بالا) و خانه خطی ایتالیایی. (پایین، چپ) خانه خطی شهر رم از اواخر قرن نوزدهم میلادی. (پایین، راست) خانه خطی جنوآیی. این دو، تکامل خانه‌های ردیفی می باشند که در نگاره‌های بعدی به روند تکاملی آنها اشاره می‌شود.

ترسیم رشد گونه از ساده به تکامل یافته

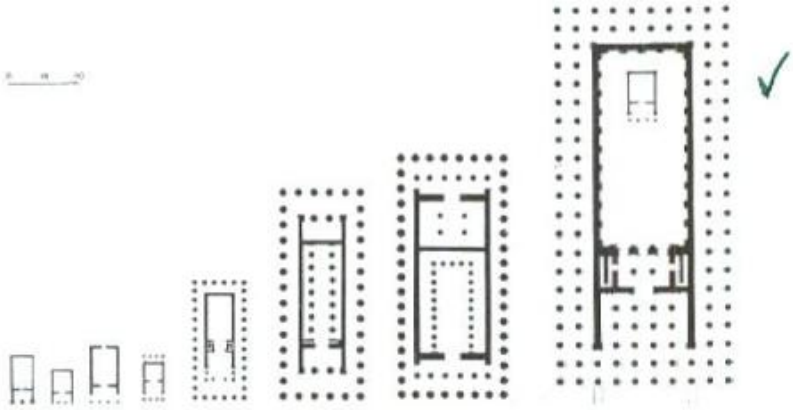
از گونه پایه تا گونه متکامل

مراحل گوناگون زندگی یک "گونه ساختمانی" از گونه پایه تا گونه متکامل بر روی یک خط زمانی و به صورت یک جدول به تصویر کشیده می‌شود. خط افقی نمودار گسترش زمانی است و خط عمودی نشان دهنده گسترش کالبدی و عمودی بنا می باشد. این خط زمانی برای زندگی یک گونه بنا در شهرهای مختلف تاریخی قابل مقایسه می باشد. کانیجا در کتاب خود یک گونه از خانه‌ها را در سه شهر

Scanned with CamScanner

ریشه یا شجره نسلی

جنوا، فلورانس و رم با هم مقایسه می‌کند.[۷۰] ریشه یا شجره نسلی در هر سه مکان یک گونه پایه مشابه است. در هر سه مکان یک اتـــاق کوچک که یک خانه تک اتاقی تصور می‌شود به عنوان ریشه یا گونه پایه قرار داده شده است (نگاره ۳۸-۳).



نگاره ۳۷-۳: تکامل کارشیو معابد یونانی. مانند هر بنایی می‌توان برای این معابد نیز یک روند تکاملی از گونه‌های ساده به نقشه‌های پیچیده‌تر تصور کرد. (Maretto: 1980, P. 82).

در شهر فلورانس (۳۸-۳) رشد این گونه اولیه از سمت چپ به راست دیده می‌شود. در طبقه همکف مغازه یا انبار جای می‌گیرد و بخش مسکونی در بالا جای دارد. این گسترش از خانه‌های تک خانواری تا چند خانواری در چهار طبقه ادامه یافته است. در شهر رم حضور پلکانهای خارجی در نمای رو به خیابان خانه‌ها جالب است و این در شهر جنوا به پلکان خارجی و رواق تغییر شکل داده است. خانه‌های جنوایی بیشترین گسترش را در ارتفاع داشته و تا شش طبقه رشد داشته‌اند. این به دلیل بافت متراکم بندری شهر بوده است.

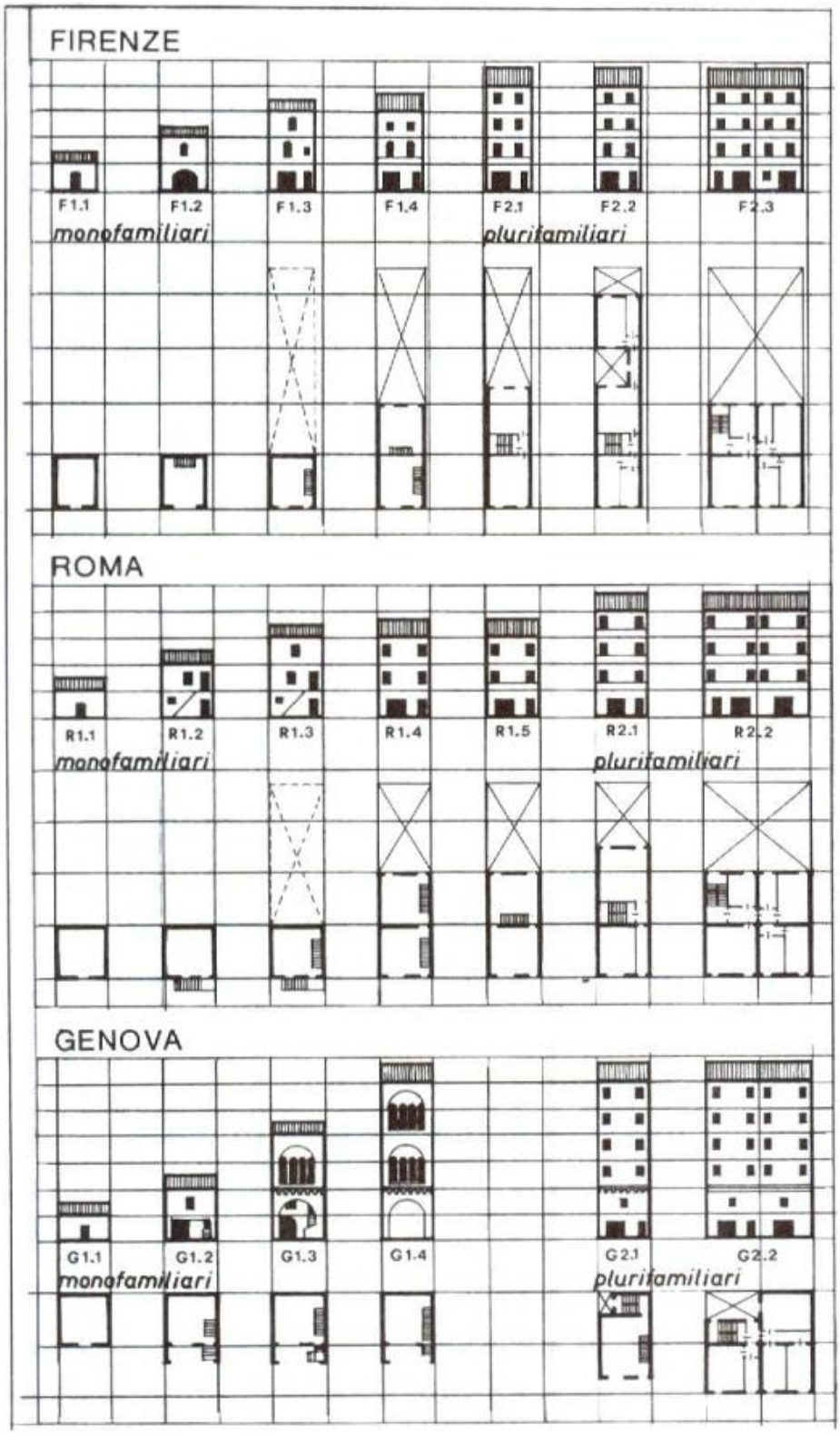
موراتوری‌ها با بازسازی روند گونه‌شناسی به هدف خود که بازسازی "ترکیب اطلاعات قبلی"[۷۱] ضمیر ناخودآگاه معماران گذشته است دست می‌یابند. این را می‌توان کلیدی‌ترین بخش موراتوری‌ها دانست.

۷-۳: نقد موراتوری‌ها

همانگونه که در ابتدای این بخش دیدیم، موراتوری‌ها با نگاهی جامع‌تر از شکل گرایان و اقلیم گرایان به معماری می‌نگرند. آنها برای طراحی نگرش و روش خود از علوم زیست‌شناسی، جغرافیا و

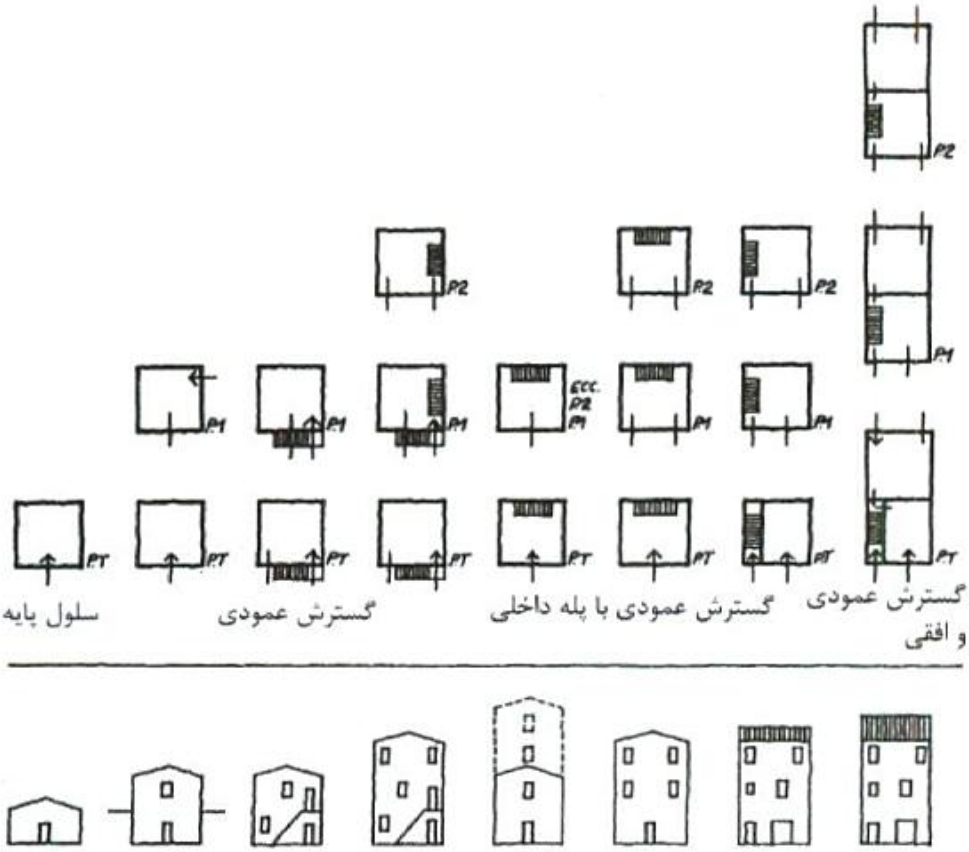
70. Caniggia: 1979, P. 101.
71. Sintesi a Priori.

Scanned with CamScanner

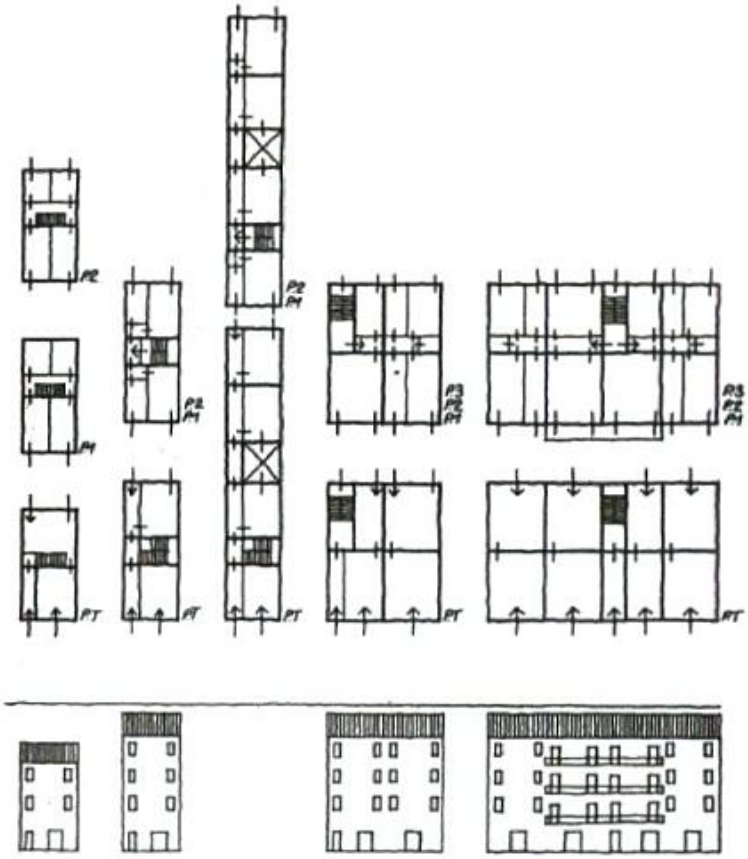


نگاره ۳۸-۳: زنجیر تکاملی خانه‌های ایتالیایی در سه شهر فلورانس، رم و جنوآ (از چپ به راست). در این جا بر روی یک خط افقی، تکامل خانه‌ها از یک سلول ساده به خانه‌های چند خانواری نشان داده شده است. بنظر موراتوریها بازسازی این روند یکی از کارهای مهم معمار معاصر است.(Caniggia, 1979, P. 101).

Scanned with CamScanner



نگاره ۳۹-۳: روند تکاملی گونه شناسی خانه ها: از گونه پایه تا خانه خطی (از چپ به راست). گسترش عمودی خانه ها بوسیله پلکانهای خارجی و داخلی نشان داده شده است. (Chiappi:1980).



نگاره ۴۰-۳ (ادامه بالا): روند تکاملی گونه شناسی خانه ها: از گونه ردیفی تا خانه خطی (از چپ به راست). گسترش عمودی خانه‌ها بوسیله پلکانهای داخلی نشان داده شده است. (Chiappi:1980).

Scanned with CamScanner

تاریخ بهره گرفته و با پیوند آنها به تفکرات فلسفی کروچه، کانت و برخی دیگر از فلاسفه معاصر عمق بیشتری به نگاه خود داده‌اند. نگاه ریشه‌ای تر آنها به بحران معماری معاصر و ارایه نظریه فردگرایی در مقابل جمع گرایی و ارایه راه حل بحران مؤید این نظر است. نقد نگاه تکامل گرای موراتوری در درجات مختلف قابل انجام است. بدون شک نقد فلسفی آن از طرف نگارنده که تخصصی در این موضوع ندارد قابل انجام نیست و نگارنده سعی می نماید در داخل محدوده یافته های خود از این مدرسه معماری، نسبت به نقد آن اقدام ورزد.

پیش از پرداختن به نکاتی که می‌توان احتمال اشکال را بر آنها وارد دانست نخست به ویژگی های مثبت مدرسه تکامل گرای موراتوری می‌پردازیم. انسان و طبیعت دو عضو اصلی اندیشه موراتوری ها می‌باشند. انسان موجودی است که کاملا از طبیعت نقش می پذیرد و مقلد اوست. او هنگامی که از طبیعت فرا می گیرد اقدام به ساخت در طبیعت می کند. منبع ادراکی این انسان ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه او می‌باشند که هر کدام محصولات خاص خود را دارند. طبیعت پدیده‌ای است که دارای نظم و قوانین خاص خود است. انسان با فراگیری این نظم و قوانین اقدام به ساخت بنایی می کند که دارای همان نظم و قوانین طبیعی است. انسان با دیدن غار و درخت به ساخت دو نوع بنا اقدام می کند که ریشه تمامی بناها می‌باشند. غارها نمونه بناهایی با مصالح یا ساختمایه سنگین می‌باشند و درختان الگوی بناهای چوبی در تمامی طول تاریخ هستند. انسان مورد نظر موراتوری ها انسانی است خاکی و مخلوق مطلق طبیعت. او هیچ رابطه‌ای با خالق خود ندارد و طبیعت نیز به همین گونه پدیده‌ای خود ساخته است.

دیگر موضوع اصلی موراتوریها، نظریه بحران معماری می باشد. این نظریه هنگامی ارایه شد که معماران جامعه غربی با پیروی از نظریه معماری مدرن در همه جا حضور داشتند و حتی افکار آنها به کشورهای شرقی مانند ایران وارد شده بود. در این شرایط که دانشکده‌های معماری، شرکتهای مشاور و رسانه‌های جمعی معماری در دست پیروان معماری مدرن بود موراتوری‌ها نظریه بحران معماری و نقش معماران مدرن در آن را مطرح کردند. کار در چنین محیطی بخصوص محیط های آموزشی بسیار دشوار بود اما آنها با کوشش و

Scanned with CamScanner

تلاش حدود ۵۰ ساله به تدریس، طراحی و تحقیق درباره مدرسه معماری خود پرداختند و نتیجه آن انتقال افکارشان به دیگر کشورهای غربی مانند انگلستان و آمریکا بود.[۷۲]

مدرسه هدفمند

مطرح کردن نظریه بحران به معنی هدفمند بودن مدرسه آنها می‌باشد. آنها با هدف حل مشکل بحران معماری به ارایه نظریه و روش خود پرداختند و نه تنها به گذشته بلکه به حال و آینده نیز نظر داشته و دارند.

کل نگری

کل نگری یکی دیگر از ویژگی‌های مهم این مدرسه معماری است. حوزه کاری آنها از یک منطقه با عناصر طبیعی آن و ساخته های بشری درون آن تا یک سرپناه کوچک را دربر می گیرد. از نگاه آنها پیوندی مستقیم بین این دو برقرار است. قوانینی بکار رفته در ساخت اندامهای طبیعت می تواند در ساخته های انسانی دیده شود زیرا او از طبیعت یاد گرفته است. یک درخت که عنصری از طبیعت جنگلی است دارای دیرکی عمودی یا همان تنه می‌باشد. انسان این تنه را در سرپناه خود تبدیل به یک ستون چوبی می کند و چتر درخت تبدیل به پوشش سرپناه می شود. عناصر سرپناه یا یک کلبه کوچک نیز بصورت روشمند در یک نظام چهارتایی در کنار هم قرار می گیرند. در این نظام، عناصر که ساختمایه یا مصالح می‌باشند در کنار هم تشکیل دهنده نوعی سازه هستند و سازه‌ها با حرکت در محورهای هندسی یک فضا را تشکیل داده، در نهایت شکل یا فرم نهایی بدست می آید. این نظام چهارتایی در مقیاس بافت، شهر و منطقه دیده می‌شود. بنا که یک مقیاس مستقل است نخستین عنصر مقیاس بعدی یعنی بافت است و اینگونه هر کدام از مقیاسها به هم پیوند می‌خورند.

نظریه خواندن معماری

ارایه نظریه «خواندن معماری و محیط مصنوع» از نکات با ارزش دیگر این مدرسه معماری است. اگرچه این بحث به نوعی تداعی کننده خواندن در حوزه ادبیات است اما از نگاه موراتوری‌ها خواندن معماری به آنها این اجـــازه را می‌دهد که بتوانند بر اســـاس آن به عمل و اجرا بپردازند. این به معنی کاربردی بودن خواندن است نه در جا زدن در خواندن. آنها برای خواندن ابزار خاص خود را ارایه می‌دهند و این به معنی معرفی برنامه‌ای مشخص برای هر بخش از

۷۲. برای مثال دو کنفرانس در دانشگاههای بیرمنگام انگلستان و ام آی تی آمریکا درباره آنها برگزار شد.

Scanned with CamScanner

کارشان است. با توجه به این نظریه، محققان بزرگ مدرسه موراتوری هر کدام به خواندن بخشی از محیط مصنوع پرداخته اند. پروفسور مارتو و کانیجا در مقیاس معماری بیشتر به کار پرداخته‌اند هر چند که در کتابهای خود چهار مقیاس واقعیت طبیعی و ساخته شده را بخوبی تشریح می‌نمایند. پروفسور جانّینی مقیاس منطقه‌ای را تشریح می کند و پروفسور کاتالدی افزون بر این مقیاس درباره سرپناهای اولیه و گونه شناسی سازه ها چندین کتاب به چاپ رسانده است. محققین دیگری نیز درباره گونه شناسی کلیساها، نماهای شهری، معماری روستایی، معماری داخلی، مرمت شهری و موضوعاتی مشابه ده‌ها کتاب به چاپ رسانده‌اند و در تکمیل نظریه خواندن معماری و محیط مصنوع کوشیده‌اند.

مارتو
جانینی
و کاتالدی

انسان مورد نظر موراتوری ها که در شاخه ای از تخصصهایش به معمار تبدیل می شود موجودی تنها و سرگردان بر روی کره خاکی است که پس از دیدن عناصر طبیعی مانند درخت و غار و یادگیری از آنها به ساختن می پردازد. ذهن او خالی از هرگونه اطلاعات است و تنها با انعکاس واقعیات طبیعی و پردازش ذهنی آنها اقدام به ساختن می کند. بنابراین او انسانی است مّقلد و کاملا وابسته به طبیعت. انسان همواره سعی می نماید تا قوانینی را که در اشیاء طبیعی وجود دارد فراگیرد و در کار خود آن را نشان دهد. این اشیاء در یک محدوده جغرافیایی یا محیط طبیعی به نام "منطقه"[۷۳] قرار دارند. انسان بوسیله قوه درونی که به آن ضمیر ناخودآگاه می گویند به دریافت اطلاعات و ساخت براساس آنها می‌پردازد. تولیدات یا محصولات ضمیر ناخودآگاه بناهای پایه[۷۴] هستند که برابر با بناهای بومی می باشد. محصولاتی که در این معماری تولید می‌شوند یکدست بوده و در طول تاریخ می توان همارگی یا پیوستگی را در آنها دید. هر آنچه که با این محصولات تفاوت داشته باشد یا در حیطه بناهای خاص قرار گیرد محصول ضمیر خودآگاه معمارانی خاص بوده است. بنابراین دو محصول معماری از دو ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه شکل می گیرند. یک سؤال مهم در اینجا این خواهد بود که آیا این دو محصول حاصل کار یک معمار با دو ضمیر متفاوت بوده و یا اینکه دو معمار با دو

73. Territorio.
74. Tipi edilizi.

Scanned with CamScanner

ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه آن را طراحی کرده‌اند:

معمار(۱)
با ضمیر ناخودآگاه ← ساخت بناهای پایه یا معماری بومی

معمار (۲)
با ضمیر خودآگاه ← ساخت بناهای خاص

یک معمار با هر دو ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه ← ساخت بناهای پایه (محصول ضمیر ناخودآگاه)
ساخت بناهای خاص (محصول ضمیرخودآگاه)

برای بیان روشن‌تر موضوع مثالی از معماری ایرانی می‌آوریم. بنابر نظر کانیجا یکی از نظریه پرداران سرشناس موراتوری بناهای پایه یا بومی محصول ضمیر ناخودآگاه و بناهای خاص محصول ضمیر خودآگاه بوده است. بناهای پایه برای مردم عادی و بوسیله آنها تولید می‌شده و بناهای خاص محصول قشری از افراد خاص بوده است. اگر بناهای پایه یکدست و شبیه هم بوده به این دلیل است که محصول یک ضمیر بوده است. اگر با این نظریه به معماری گذشته ایران بنگریم باید گفته شود که برای مثال در شیراز مساجد و مدارس بوسیله معمارانی خاص و خانه‌های مردم عادی بوسیله معماران دیگر ساخته شده‌اند که هر کدام در طراحی از ضمیر مختص خود بهره برده‌اند. با توجه به این موضوع که معماران ایرانی سازندگان بناها در ایران بوده‌اند و نه مردم عادی (که بنظر کانیجا بخشهای بزرگی از بناهای پایه شهرهای فلورانس، رم و جنوا را ساخته‌اند) آیا می‌توان پذیرفت که دو گروه معمار برای بناهای پایه و خاص اقدام به طراحی و اجراء می‌نموده‌اند؟

مردم عادی در مراحل مختلف ساخت و ساز بناها شرکت می‌کردند اما سازندگان اصلی بناهای شهری در ایران معماران بوده‌اند.

Scanned with CamScanner

شاید بتوان گفت تنها برای ساخت سرپناههای ساده مانند آلاچیقها، چادرهای عشـــایر و کلبه‌هـای کوچک، مردم عـــادی نقش اساسی داشته‌اند. نیاز به تخصص بالا درساخت انواع بناها، به خصوص آنهایی که از سازه‌های پیچیده تاقی بهره می گرفتند با حضور یک معمار یا یک بنّا مرتفع می شده است. بکارگیری این سازه‌ها همیشه همراه با تفکر، استدلال و بهره گیری از فنون اجرایی روز بوده و صرفاً انتقال اطلاعات به ضمیر ناخودآگاه باعث عمل و اجرای این فنون پیچیده نمی‌شده است.

انتقال سینه به سینه تجربیات گذشتگان به شاگردان در معماری ایران همچون معماری غرب روی می‌داده است. شاگرد به دست استاد می‌نگریست و به همراه منابع اطلاعاتی دیگر مانند بناهای موجود و دیگر اساتید محل و با کوشش و توانایی خود به آنها عمل می کرد و در این روند آنها را تکامل می‌بخشید. در این فرایند هر کسی به افتخار "معمار" شدن نایل نمی‌آمد. برخی از شاگردان در حد یک کارگر تا آخر عمر باقی می‌ماندند و برخی به یک بنّا مبدل شده و در صورت پیشرفت نام معمار را بر آنها می‌نهادند. این معماران حامل تجربیات گذشتگان خود بودند و منابع موثق از معماران قدیمی ایران به ما می گویند که معمار یک خانه و معمار یک مسجد می توانست یک نفر باشد. با توجه به نظریه موراتوری‌ها این به معنی بهره‌گیری از دو ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه در یک نفر است. یا یک نفر با دو محصول متفاوت. محصولِ معماری پایه یا خانه‌ها که نوعی یکدستی در آنها دیده می‌شود و محصولِ معماری خاص که یک مسجد یا مدرسه و یا هر بنایی دیگر است در ایران بدست یک معمار انجام می گرفت.

معمار ایرانی و سازه‌شناسی

سازه های تاقی اجرایی پیچیده و سخت دارند و لازم است که آنها بوسیله معماران و بنّاهای مجرب اجرا شوند. خانه‌های شهرهای ایرانی در مرکز ایـــران معمولاً دارای پوششهای تاقی می‌باشند. این پوششها متنوع بوده و به جز گنبد سایر تاقها مانند کلنبو، کژاوه و آهنگ را می‌توان در خانه‌هـــا دیـــد. این به معنی بهره‌گیری از یک فرد اجرایی متخصص است. با توجه به اینکه این تاقها توسط مردم عادی و حتی کارگران ساختمانی قابل اجراء نبوده بنابراین فرد یا افراد مشترکی که هم در خانه‌ها و هم در مساجد به ساخت اقدام

Scanned with CamScanner

می نمودند می بایست یکی بوده باشند. به دلایل یاد شده می توان گفت که نظریه جدایی تولیدکنندگان از دوضمیر ناخودآگاه و خودآگاه حداقل برای معماری ایرانی صدق نمی کند.

نگاه مطلق کالبدی به گونه

بنا بر نظر موراتوری‌ها میراث فرهنگ معماری یک مکان خاص در مفهوم گونه گرد می‌آمده و از نسلی به نسل دیگر انتقال می یافت. شناخت گونه به معنای شناخت این میراث بوده و بوسیله آن می‌توان ترکیب اطلاعات قبلی ضمیر ناخودآگاه معماران گذشته را بازسازی کرد. مفهوم گونه در هر چهار مقیاس معماری یا بنا، بافت، شهر و منطقه دیده می‌شود. آنچه که یک گونه را می‌سازد چیست؟

از نگاه موراتوری ها یک گونه را می توان براساس اجزای کالبدی آن تعریف کرد. اگر این جسم دارای مشخصه‌هایی باشد که معرف یا نماینده یک گروه از اشیاء باشد به آن گونه نام می‌نهند. از آنجا که یک بنا از چهار عنصر ساختمایه، سازه، فضا و شکل یا فرم تشکیل می‌شود لذا اشتراک در این چهار عنصر به معنای شکل گیری یک گونه است. در هنگام تعیین گونه اولیه یا ریشه تاریخی یک گونه ساختمانی در یک مکان به شی یی به نام بنا دست می یابیم که دارای چهار عنصر یاد شده است. در هنگام رشد و تکامل گونه اولیه در طول تاریخ این چهار عنصر رشد نموده و وجوه مشترک گونه یاد شده در هر دوره تاریخی می‌باشند. این گونه ساختمانی در طول تاریخ سفری زمینی و جسمانی دارد و مانند یک موجود زنده که برای بقای خود در زمین تلاش می کند و تکامل می‌یابد آن نیز رشد و تکامل می‌یابد تا به جسم کنونی خود برسد.

همان‌گونه که پیشتر نیز آمد عوامل رشد گونه عواملی مادی و جسمانی مانند اقتصاد و شرایط طبیعی و مانند اینها می‌باشد. از آنجا که نگاه موراتوری ها به جهان و انسان نگاهی خاکی و کاملاً مادی است انتظار نمی‌رود که به چیزی جز این بیاندیشند و چیزی فراتر از این در مفهوم گونه ببینند. اما باید توجه داشت که هنگامی که با این نگرش به مکان‌هایی چون شهرهای تاریخی ایران می‌نگریم دچار تناقض‌های زیادی می شویم. در اینجا برخی عوامل که در شکل‌دهی

Scanned with CamScanner

گونه‌ها تأثیرگذار می‌باشند خود را به مانند یک الگوی پنهان نشان می‌دهند و در نگاه نخست در جسم یا کالبد بنا قابل شناسایی نیستند. برای نمونه در خانه های ایرانی و کشورهای مسلمان، حریم های خصوصی و پذیرایی مهمان به ویژه مهمانان مرد، بخشی از طرح خانه را در بر می گیرند. شناسایی این حریم‌ها در خانه‌های کوچک کاری دشوار است زیرا تمام فعالیت‌ها در یک یا دو اتاق صورت می گیرد. اما با نگاهی عمیق‌تر و هنگام ثبت فعالیت‌ها در آن فضای کوچک می‌توان این حریم را دید. هنگامی که این فضای کوچک بزرگ می‌شود و بطور مثال به خانه‌ای با حیاط مرکزی تبدیل شده و سپس دارای چند حیاط می‌شود که یکی از آنها حیاط اندرونی و دیگری بیرونی است دیگر عوامل مادی شکل دهنده این فضاها نیستند بلکه عامل فرهنگی است که باعث جدایی این فضاها می شود. این چیزی است که در نگرش موراتوری‌ها به آن توجهی نشده است.

عامل فرهنگی و رشد گونه

عامل دیگر تاثیر گذار بر رشد و گسترش گونه‌ها اقلیم است. این عامل در گسترش فضاها بصورت عمودی نقش اساسی داشته است. اگر با روش موراتوری‌ها گونه پایه خانه‌های بوشهری را در ابتدای خط زمانی - تکاملی قرار دهیم و به بازسازی دوره‌های بعدی بپردازیم به خانه‌های دو تا سه طبقه خواهیم رسید. عامل رشد این خانه‌ها چه بوده است؟ آیا صرفاً نیاز به فضا برای خانوارهای بیشتر؟ بدون شک پاسخ این نخواهد بود.

عامل اقلیمی و رشد گونه

معماران بوشهری برای دستیابی مناسب به تهویه خانه در فصل گرم و مرطوب، ساخت فضاهای طبقات بالا را پیش بینی کرده‌اند. این طبقات مانند یک بادگیر، باد را به درون می کشند و با خنک نمودن فضاهای طبقات بالا آن را به داخل حیاط و دیگر فضاها هدایت می کنند. چنین راه حلی در مرکز ایران پاسخگو نبوده بلکه بجای رفتن به طبقات بالا در روز، به زیر زمین نقل مکان می‌کنند و بادگیر وظیفه جذب باد مناسب به داخل فضاهای زیرین خانه را دارد. بنابراین برای شناخت دقیق‌تر مراحل گسترش گونه اولیه نیاز ورود به مباحث فرهنگ، اقلیم و معماری می‌باشد.

Scanned with CamScanner

چهار مقیاس دخالت انسان در طبیعت

سابقه تدوین چهار مقیاس دخالت انسان در طبیعت در مدرسه موراتوری به حدود ۴۰ سال قبل می رسد. آنها برای نخستین بار در سال ۱۹۷۴ میلادی جداولی را تدوین نمودند که در آنها تمامی شکلهای دخالت‌های انسانی در طبیعت در چهار مقیاس منطقه، شهر، بافت و معماری باز شناسی و ترسیم شده است. با در نظر گرفتن چهار مقیاس و تقسیم هر مقیاس به چهار مقیاس دیگر جمعاً ۱۶ جدول بدست می‌آید. هر کدام از این جداول شانزده خانه داشته که مجموعاً ۲۵۶ خانه را شکل می‌دهد. آنها معتقدند که به این وسیله توانسته‌اند کل ساخته‌های انسانی و طبیعی را در این چهار مقیاس و در این ۲۵۶ خانه جدول دسته‌بندی نمایند. این به معنی «خواندن» و «معرفی» ساخته هـــای انسانی و طبیعی بوده و با مراجعه به آن خواندنِ مقیاسهای یاد شده تسهیل می‌شود

جداول موراتوریها

گونه‌شناسی به عنوان ابزاری مهم برای خواندنِ اجزای مقیاس‌های مختلف موراتوری‌ها کاربـــرد مهم خود را در اینجا نشـــان می‌دهد. مراجعه به این جداول چهارتایی برای آغاز کار یک موراتوری بسیار مهم است. زیرا او هنگام آغاز کار خود باید بداند که در کدام یک از مقیاس‌های دخالت انسان در طبیعت اقدام به کار می‌کند.

محققین مدرسه موراتوری در تدوین این مقیاس‌ها با هم اشتراک نظر ندارند. با ارایه یک جدول ساده به اشتراکات و تفاوت‌های چند محقق بـزرگ موراتوری اشـــاره می‌شود. چنانچـه در جـــدول دیده می‌شود در مقیاس‌های بزرگ مانند شهر و منطقه هر سه گروه با هم اشتراک نظر دارند. اما در مقیاس اول و دوم تفاوت‌هایی در آنها دیده می‌شود. کوچک‌ترین مقیاس با نامهای معماری داخلی، بنا و معماری معرفی شده‌اند. در جـــداول سال ۱۹۷۴ که بر اساس اندیشه های موراتوری تدوین شده است (ردیف نخست) معماری داخلی مقیاس نخست است و بنا در مقیاس دوم جای می گیرد اما کانیجا و مارتوّ بنا و معماری را در مقیاس نخست قرار دادند و مقیاس دوم مجموعه بناها یا بافت را در بر می گیرد. این تفاوت ما را به یک نکته اشارت می‌دهد و اینکـــه دلایل چنین تفاوتی در چه بوده و چرا در فاصله کوتاهی (حدود پنج سال) از تدوین جدول نخست بوسیله موراتوری‌ها

تفاوت مقیاسها

Scanned with CamScanner

مولف	مقیاس ۱	مقیاس۲	مقیاس۳	مقیاس۴
جدول ۱۹۷۴	معماری داخلی	بنا	شهر	منطقه
مارتو	معماری	بافت	شهر	منطقه
کانیجا	معماری پایه	بافت	شهر	منطقه

موراتوریها تمامی ساخته‌های انسانی در محیط را در چهار مقیاس ارایه می‌نمایند. این جدول آنها را با توجه به سه مولف اصلی آنها نشان می‌دهد.

چنین تفاوتی در آراء صاحب نظران آنها دیده می شود. دلیل این تفاوت از طرف تدوین کنندگان مطرح نشده است و بنظر می‌رسد هر کدام از آنها با اصل قرار دادن اندیشه خود به استوارسازی سایر مراحل کار پرداخته‌اند.

چگونگی شناسایی گونه‌های پایه

همانگونه که اشاره شد ترسیم روند گونه‌شناسی اصلی ترین بخش کار موراتوری‌ها را به خود اختصاص می‌دهد. محقق گونه‌شناس به کمک ضمیر ناخودآگاه خود و در یک شناخت "بعدی"[۷۵] یا "پسین" اقدام به شناسایی آنچه که بوسیله ضمیر ناخودآگاه معماران و سازندگان گذشته ساخته شده است می‌نماید. آغاز این زنجیر تکاملی یک گونه پایه است و پایان آن را تکامل یافته‌ترین گونه که می‌توان آن را در بافت تاریخی مورد تحقیق دید تشکیل می‌دهد.

دستیابی به گونه پایه

برای شناسایی و دست‌یابی گونه پایه به دو روش اقدام می‌شود. در حوزه شمالی اروپا بخصوص انگلستان مشاهدات عینی و کشفیات باستان‌شناسی اساس کار آنها را شکل می‌دهد. از نظر آنها بنیان‌سازی سیر تکاملی باید براساس شواهد تاریخی صورت گیرد همان‌گونه که زیست‌شناسان نیز با مطالعات میدانی به اطلاعات خود در زمینه تکامل موجودات دست یافتند. سیدنی ادی در کتاب تکامل خانه‌های انگلیسی به دنبال ریشه‌های آنها گشته و کلبه‌هایی با نقشه مدور را ریشه آنها می‌داند. موراتوری‌ها تا جایی که شواهد باستان‌شناسی در دسترس باشد از آنها بهره می‌گیرند اما این درباره

75. A Posteriori.

Scanned with CamScanner

بسیاری از آبادی‌های مورد مطالعه صدق نمی کند. در این حالت به بازسازی تصوری گونه پایه می پردازند. در شهرهایی چون جنوا، فلورانس یا رم که بافت تاریخی آنها مملو از خانه‌های بزرگ ردیفی و خطی در چند طبقه است دیگر نمی‌توان یک کلبه کوچک را یافت. راه حل آنها مراجعه به حومه این شهرها در درون جنگل‌ها، دشت‌ها و کوهستان‌هاست. این نخستین گام برای بازسازی گونه پایه است. در حال‌حاضر می‌توان در این مکان‌ها سرپناه‌های موقت و کلبه‌هایی را یافت که شباهت‌هایی به گونه اولیه دارد. در اینجا فرض بر این قرار می‌گیرد که گونه نخستین و یا اولیه این چنین شکلی داشته است.

بازسازی تصوری

شباهت سرپناه‌های ابتدایی و یا کلبه های بیرون شهری با گونه پایه تصوری، همیشه به معنی وجود چنین چیزی در گذشته های دور و به عنوان آغاز نقطه تکاملی گونه‌های بعدی نیست. شاید بتوان در یک تحلیل منطقی مدعی شد که اصل هر شکل پیچیده‌ای یک شکل ساده تر بوده است اما این را نمی‌توان به عنوان یک " اصل" برای آغاز روند گونه‌شناسی تکاملی دانست. عوامل گوناگونی می‌تواند در راه شناسایی گونه اولیه خلل ایجاد کند. یکی از آنها مهاجرت اقوام گوناگون از سرزمینی به سرزمین دیگر است که در هنگام استقرار در مکان جدید از تجربیات گذشته خود که از مکانی دیگر است بهره می‌گرفتند. آنها می‌توانستند جهت‌گیری گسترش بناهای یک آبادی را که به آن مهاجرت کرده بودند تا حدی تغییر دهند و حتی گونه‌های جدید تکامل یافته‌ای را در محل رواج دهند. ارایه یک مثال در روشن‌تر شدن این موضوع کمک می‌نماید.

گونه اولیه و نمونه های ایرانی

در منطقه غربی گیلان در محدوده فومنات تا آستارا کلبه هایی را می‌توان یافت که داری دیوارهای خشتی و پوششهای شیب‌دار می‌باشند. در بررسی میدانی که از گونه‌های اولیه و سرپناه‌های ساده در این محدوده صورت گرفت یک کلبه خشتی با ابعاد ۳×۲ متر شناسایی شد. با نگاه موراتوری ها این کلبه می‌تواند در آغاز زنجیر تکاملی گونه‌های ساختمانی این منطقه قرار گیرد. پس از بررسی‌های محلی و اظهار نظر معماران قدیمی مشخص شد که فرهنگ استفاده از خشت در ساختمانهای این محدوده مکانی از یک زمان مشخص توسط معماران، بنّایان و کارگرانی از شهرهای همسایه بخصوص از

Scanned with CamScanner

استان اردبیل به این بخش از گیلان وارد شده است. بدلیل عدم وجود مدارک نوشتاری درباره این موضوع، محققین تازه کار مدرسه موراتوری شاید در بازسازی تصوری خود "گونه اولیه" را با شکل تغییر یافته آن در آغاز زنجیر تکاملی قرار دهند که می‌تواند تمامی روند گونه‌شناسی را تحت تأثیر خود قرار دهد.

نکته دوم که درباره بازسازی گونه اولیه حائز اهمیت است رابطه شکلی - ساختمانی بین گونه‌های موجود گسترش یافته در شهرها و حومه آنهاست. در مواردی آنچه که در حومه شهرها یافت می‌شود با آنچه که در درون شهرها دیده می‌شود تفاوت گونه‌شناسانه اساسی دارند. برای نمونه در شهر یزد خانه‌های حیاط دار کوچک و بزرگ رایج می‌باشند. آنها را می‌توان در دو نوع حیاط مرکزی با و یا بدون گودال باغچه تقسیم نمود. در اطراف شهر که روزگاری مزرعه‌های کشاورزی بودند و اکنون به بیابان تبدیل شده است کلبه‌هایی (گنبه یا گنبد) با کارشیو (پلان) مدور شناسایی شدند که زمانی سرپناه موقت کشاورزان بوده است. گنبدهای گلی در یک یا دو طبقه ساخته شده و نوع دو طبقه آن فضای تابستانی و زمستانی دارد. در بازسازی حلقه‌های تکاملی خانه‌های یزدی پیوند تکاملی بین این سرپناه‌های ساده و خانه‌های حیاط مرکزی کاری دشوار می‌باشد.

بازسازی براساس فرایند از پیش تعیین شده

با اصل قرار دادن بازشناسی زنجیره تکاملی و اینکه باید به یک گونه پایه دست یافت و موارد دیگری که در زیر رئوس آنها آمده است موراتوری‌ها چارچوبی را شکل می‌دهند که عناصر آن از پیش تعیین شده است:

- دست‌یابی به گونه پایه.
- رشد کالبدی گونه پایه.
- اجزای چهارگانه هر مقیاس.
- تقسیمات چهارگانه دخالتهای انسانی در محیط.
- محصولات مشخص ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه.

هر کدام از موضوعات یاد شده "بایدهایی" است که یک پیرو مدرسه موراتوری آنها را می پذیرد و به آن عمل می کند. با دست یابی

Scanned with CamScanner

به قوانین رشد در هر مقیاس - بنا، بافت، شهر و منطقه- کار محقق به پایان می‌رسد و او توانسته است اطلاعات ضمیر ناخودآگاه سازندگان را بازسازی نماید. یافته‌ها می‌بایست مطابق آن جداول چهارگانه باشند و در غیر این صورت با واقعیت آنها مطابقت ندارد. این روش دستیابی به واقعیات را برخی از همکاران مدرسه موراتوری به " زندان" تشبیه کرده‌اند.[۷۶]

جداول به مثابه زندان

پدیده‌های معماری که دست ساخته‌های انسان می‌باشند با جسم و روح انسان سازنده آن پیوند خورده و فهم آنها به فهم جسم و روح او وابستگی شدید دارد. بنظر می رسد نمی‌توان آنها را در جدولی از پیش تعیین شده قرار داد. تنها با جستجو و کنکاش و بهره‌گیری از علوم مختلف و روش‌های گوناگون تحقیق می‌توان به آنها دست یافت.

علم تاریخ

علم تاریخ در قسم‌های مختلف آن دستاوردهای مهمی برای معماری داشته است. حداقل چیزی که این علم به ما می‌دهد تاریخ بنا و سرگذشت آن در طول تاریخ است. بدین وسیله می‌توان به دنیای زمانی و مکانی آن وارد شد و در صورت نیاز به نقش عوامل مختلف تأثیر گذار دست یافت. این عوامل می تواند بنیانهای یک تحقیق گسترده را شکل دهد. همانگونه که گیدئین با ارایه این عوامل به فضا، زمان و معماری در تاریخ می‌نگرد. در اینجا مورخ معمار به دنبال همان چیزی است که مورخ در جوامع گذشته به دنبال آن است و آن « علم به قواعد و سنن حاکم بر زندگی گذشته است که از مطالعه و بررسی و تحلیل حوادث و وقایع گذشته بدست می‌آید».[۷۷] موراتوری‌ها از یک قسم دیگر علم تاریخ هم برای خواندن تاریخ معماری بهره گرفته‌اند و آن فلسفه تاریخ است. فلسفه تاریخ « یعنی علم به تحولات و تصورات جامعه از مرحله‌ای به مرحله دیگر و قوانین حاکم بر این تحولات و تصورات».[۷۸] از دیدگاه موراتوری‌ها تاریخ هویتی مادی دارد و بر همین اساس جزء اصلی سازنده تاریخ معماری یک جسم مادی تصور می‌شود

76. Marinucci: 1984.

۷۷. مطهری، جامعه و تاریخ، ص ۵۹.
۷۸. همان، ص ۶۰.

Scanned with CamScanner

و این شیء رشد کالبدی و فیزیکی داشته تا به بالاترین دوره تکامل خود می‌رسد. آنچه که در این نحوه نگرش نادیده گرفته می‌شود روح و معنای نهفته در بناست. اصالت دادن به کالبد بنا و آن را فاقد هر گونه معنایی دانستن باعث شده است که نگرش موراتوری‌ها به یک نگرش ماشینی و مکانیکی تبدیل شود.

دکتر سید حسین نصر درباره نگاه تکاملی به نکات بسیار جالبی اشاره می کند که ما آن را خاتمه بخش این فصل از نوشته قرار می‌دهیم:

درباره فرضیه تکامل

« فرضیه تکامل، که به نوبه خود فرزند فلسفه قرن نوزدهم است به یک باور جزمی بیولوژیک تبدیل می‌شود که به صورت یک حقیقت بدیهی به دنیا عرضه می‌شود و علاوه بر این، همانند یک مد و رسم فکری رایج، در همه حوزه‌ها حضوری گسترده دارد، به نحوی که دیگر کسی موضوعی را به ذاته مطالعه نمی کند و بلکه تحول و یا تاریخ تحول آن موضوع را بررسی می کند... . در دنیایی که مراتب هستی معنای خود را از دست داده بود و جایی که نمونه اعلای واقعیت وجودی دیگر هیچ اهمیتی نداشت زمینه متافیزیکی و فلسفه که بشر را قادر سازد تا ظهور انواع جانداران مختلف و این همه رویاهای روح جهانی را تفسیر نماید، و جایی که از طریق گسترش خداگرایی طبیعی دستان خالق از خلقت جدا شده بود، توجیه و تبیین دیگری به غیر از تکامل زمانی نمی توانست برای کثرت انواع وجود داشته باشد. زنجیره هستی عمودی باید صورتی زمانمند و افقی به خود می گرفت فارغ از اینکه اتخاذ چنین دیدگاهی از لحاظ متافیزیکی و کلامی متضمن چه اندازه مهملات بود.

... فرضیه تکامل نگاهی ارگانیک برای علوم مادی بدست نداد، بلکه وسیله‌ای به دست بشر داد تا مراتب بالاتر را به پایین‌تر تقلیل دهد. فرمولی جادویی که برای تبیین موجودات، بدون نیاز به توسل و مراجعه به هر گونه اصول یا علل بالاتر قابلیت کاربرد داشت. همچنین این فرضیه دست به دست یک تاریخی گری رایج پیش می‌رفت که تقلیدی از فلسفه تاریخ مسحیت بود. اما فقط می توانست در جهان مسیحیت، جایی که خود حقیقت در زمان و تاریخ تجسم یافته بود به منصه ظهور برسد.

Scanned with CamScanner

... ظاهر موجه فرضیه تکامل مبتنی بر چندین عامل غیر علمی است که به فضای فلسفی کلی اروپا در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی تعلق دارند، عواملی چون اعتقاد به پیشرفت و نوعی خداباوری یا تألیه که دست خداوند خالق را از طبیعت مخلوق وی قطع می‌کند و واقعیت را به دو سطح ذهن و ماده تقلیل می‌دهد. تنها با وجود چنین اعتقاداتی بود که فرضیه تکامل می‌توانست عقلانی به نظر آید و پذیرش آن برای جهانی بسیار ساده باشد که بکلی سطوح مختلف هستی را گم کرده بود و طبیعت را به یک جهان جسمانی محض که به کلی از هر نظم وجودی دیگری منقطع شده بود تقلیل داده بود.

در پرتو این سابقه، زیست شناسان و زمین شناسان به قبول فرضیه تکامل پرداخته‌اند و معمولاً حتی از اینکه آن را در معرض یک رسیدگی دقیق روش شناختی و عملی قرار دهند یا اینکه اجازه دهند این فرضیه هم مثل هر فرضیه علمی دیگری مورد پرسش قرار گیرد امتناع می‌ورزند.

در اکثر کتبی که در این باب نوشته شده اند رخدادها چنان پشت سر هم ردیف شده‌اند که تکامل را بصورت یک حقیقت پا بر جا نشان دهند. بندرت دیدگاه‌های علما و دانشمندان شایسته احترامی که با تکامل مخالفت کرده‌اند در این کتاب‌ها عرضه شده‌اند. زیرا فرضیه تکامل در حلقه‌های زیست‌شناسی و زمین‌شناسی از چنان منزلتی برخوردار شده که با آنچه انسان در هر علم دیگری می‌بیند بسیار متفاوت است»[۷۹].

۷۹. نصر، ۱۳۷۹، ص ۲۶، ۹۲، ۱۶۸.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

بخش چهارم
نگرش فضاگرا

Scanned with CamScanner

بخش چهارم
نگرش فضاگرا

یکی از مهمترین موضوعات معماری در چند دهه گذشته «مقوله فضا» می‌باشد. واژه فضـــا در میان معمـــاران و دانشجویان معماری کاربردی روزمره دارد و بنظر می‌رسد بیش از واژه‌هایی چون گونه و فرم (شکل) متداول باشد. فضا و معانی مختلف آن افزون بر معماری در رشته های روانشناسی، جامعه شناسی، جغرافیا، فرهنگ شناسی، ریاضی و فیزیک از جهات گوناگون مورد بحث و تحقیق قرار گرفته است. در چند دهه گذشته چندین کتاب مرجع مهم مانند "فضا، زمان و معماری" و یا "فضا، هستی و معماری" منتشر شده و هنوز هم نوشته های متعددی درباره آن در حال انتشار است. این واژه در طول زندگی چند دهه ای خود در معماری با بیش از ۵۰ پسوند مورد استفاده قرار گرفته است. واژه فضا و ترکیب آن با دیگر واژه‌ها نوعی فرهنگ " فضای معماری" را بدست می دهد که حاصل تفکر محققین مختلف است. فرهنگِ واژه‌های فضای معماری در ساختار کتاب‌های نگاشته شده درباره موضوع نقش ویژه‌ای داشته و نگارندگان آنها برای ارایه چارچوب نظری خود و ساختار درونی نوشته های خود از آنها

Scanned with CamScanner

بهره بسیار گرفته‌اند.

در بخش پیش درباره تاریخ معماری و نوعی نگرش خاص که به آن نام تکامل گرایی دادیم بحث شد. در آنجا دیدیم که پیروان مدرسه موراتوری در تاریخ معماری بدنبال بازشناسی گونه بودند و برای این کار روند گونه شناسی را مطرح نمودند. فضا نیز به همین نحو مورد توجه محققین بوده، برای برخی از آنها اصلی ترین نقش را در زمان های گذشته داشته است. از این روست که محقق بزرگی چون گیدئین به کنکاش در این موضوع در تاریخ معماری غرب پرداخته است و با معیار قرار دادن برخی نکات معماری، از دوره رنسانس تا مدرن را تحلیل و نقد نموده است. در اینجا تاریخ معماری میدان کار محقق است و او سعی دارد بی طرفانه وقایع تاریخ معماری را تعریف نماید.

در این نوشته به چند محور اصلی درباره فضا اشاره می‌شود: نخست به نظریه "فضا به مثابه همه معماری" می پردازیم. این بحث در دهه ۱۹۴۰ میلادی آغاز می گردد و با نگاه خاص خود تاریخ معماری را می بیند و ابزار خواندن خاص خود را ارایه می نماید. پس از آن به مفهوم تصور فضایی پرداخته و خواهیم دید که چگونه بوسیله یک مطالعه تاریخی این مفهوم بدست می آید. در ادامه نگاه معماری مدرن به فضا را خواهیم دید. بحث ادراک فضای معماری که باشنده یا مصرف کننده در آن نقش کلیدی دارد یکی دیگر از بخش‌های کار است. شولتز نظرات بسیار جالبی درباره این موضوع ارایه داده است. و در خاتمه نظری به بحث فضای معماری در ایران خواهیم داشت. در این رابطه به فضا از زاویه دید یک محقق دانشگاهی و یک طراح معمار خواهیم پرداخت.

فضای معماری

برای فضای معماری تعاریف گوناگونی ارایه شده است. آنها بیش از هر چیز تحت تأثیر نگاه معرف آن قرار گرفته است. سابقه حضور واژه فضای معماری در حالت کلی آن به زمان جنگ جهانی اول در اروپا می رسد که از آن معمولاً برای توصیف کمّی یک مکان بهره می گرفتند، مانند فضای بزرگ، فضای کوچک، فضای حجیم[1]... .

1. Quaroni: 1977, P. 74.

Scanned with CamScanner

حجم
توده

در آن زمان واژه حجم و توده[2] کاربردی رایج تر داشته است. حجم تعریفی هندسی دارد و از حرکت سطح در طول یک محور بدست می‌آید. شکل بنا از بیرون در حالت سه بعدی نیز در مواردی حجم نامیده می شود. مجموعه ای از احجام نیز می‌توانستند معرف شکلی بنا از بیرون باشند. واژه توده کاربردهای گوناگونی داشته است. در اینجا بنا به مانند یک جسم دیده می‌شده که دارای کیفیت‌های گوناگون بوده است. واژه های توده کوچک، بزرگ، جسیم و یا توده سبک، شفاف، سخت و صاف برخی از کاربردهای این واژه را نشان می‌دهند. اگر حجم تنها کیفیت هندسی بنا را از بیرون نشان می دهد، توده جنس این حجم و تأثیرات بصری آن را مشخص می‌نماید.[3]

فضا و
ابزار بصری

چنانچه دیده می‌شود معماران برای تعریف جسم مورد نظرخود یعنی بنا از عناصر بصری بهره می گیرند. خط، سطح، بافت، حجم و رنگ در تعریف این جسم کمک نموده و در اینجا رابطه‌ای تنگاتنگ بین دنیای بصری و دنیای معماری بوجود می‌آید. واژه حجم پیش از اینکه مخاطب خود را به دنیای معماری نزدیک نماید او را به دنیای هندسه و شکلها پیوند می‌دهد. تنها هنگامی که باشنده یا مخاطب به عنوان انسان وارد آن می‌شده حجم به فضای درونی تبدیل می‌شده است. به سخنی دیگر برای بنا دو وجه را قائل می‌شدند: وجه درونی و وجه بیرونی. وجه درونی آن فضای داخلی نامیده می‌شده و آنچه از بیرون دیده می‌شود فضای بیرونی نام می گرفته است. کوارونی فضای بیرونی را معادل حجم می‌داند. حجم با سطوح، لبه‌ها و ترکیب دیگر احجام تعریف می‌شود و این عناصر هستند که آن را به یک شیء معماری مبدل می‌سازند.

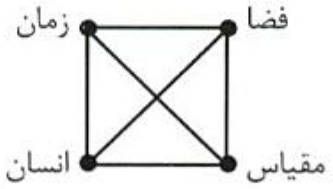
بنابر تعریف کوارونی برای فهم فضا می توان مثلثی را ترسیم نمود که در هر کدام از رئوس آن انسان، فضا و مقیاس قرار می گیرند:

بنابر نظر او، انسان اگر در داخل یک فضا به مقیاس اتاق قرار گیرد به آن فضای معماری می‌توان گفت و اگر در یک میدان شهری قرار

2. Mass.
3. Quarion: ibid.

Scanned with CamScanner

بگیرد به آن فضای شهری گفته می‌شود. بنابراین رابطه سه تایی بالا در تعریف فضا و مقیاس آن نقش اساسی دارد. عامل دیگری که نقش اساسی در درک فضا و تغییرات درونی آن دارد زمان می‌باشد. در این حالت می‌توان نموداری چهارتایی داشت که درهر کدام از رئوس آن افزون بر سه عنصر یاد شده "زمان" نیز جای می‌گیرد:



انسان و عامل زمان باعث پدید آوردن تجربیات گوناگون و حس‌های متفاوت در یک فضا می‌شوند. کوارونی مثال جالبی از یک اتاق ساده را برای این موضوع می‌آورد. اتاقی با میز و صندلی و یک فرد در نظر می گیریم. با تغییر جای هر کدام از این اشیاء حس فضایی مختلف بوجود می آید. تغییرات می‌تواند این گونه صورت گیرد:

۱. تغییر در شکل، اندازه و موقعیت اشیاء.

۲. تغییر در جا، شکل و اندازه (اجزای سطوح عمودی) مانند در و پنجره.

۳. تغییر در سطوح عمودی و افقی.

۴. تغییر در حجم کلی.

۵. تغییر در زوایا و تغییرات دیگر.

حس فضایی

هر کدام از این تغییرات نسبت به جای انسان درون فضا حس فضایی خاص خود را در مخاطب ایجاد می‌کند. بنابراین فضا و تعریف آن به مجموعه روابطی که بین باشنده آن و اجزای تشکیل دهنده فضا و تغییرات بوجود آمده در آن بستگی می یابد. نمودار چهارتایی یاد شده ابزاری برای نگاه به معماری از دیدگاه فضایی بوده و محققینی چون زوی و گیدئین از آن بهره گرفته‌اند. شولتز به یکی از اجزای این نمودار چهارتایی یعنی انسان توجه بیشتری داشته و درباره منابع درک او به تفصیل سخن می‌گوید. در پایان این بخش کوتاه می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که:

■ فضای معماری مشخصه‌های بصری خاص خود را دارد.

Scanned with CamScanner

■ فضای معماری با باشنده آن تعریف می‌شود.
■ فضای معماری حس‌های گوناگونی را در زمان‌های مختلف به مخاطب انتقال می‌دهد.
■ فضای معماری به دو فضای درونی و بیرونی قابل تقسیم است.

۱-۴: فضا به مثابه کلید فهم معماری

«اکنون باید دید ضعف مشخص تاریخ معماری که در جریان بحث‌های تاریخ هنر فراوان مطرح شده است چیست؟ بنا به مثابه مجسمه یا نقاشی داوری می‌شود. یعنی به صورت خارجی و سطحی، مانند پدیده‌های صرفاً شکل پذیر (پلاستیک) مورد قضاوت قرار می گیرد... . نارضایتی از تاریخ، ناشی از عدم شناخت بیشتر مردم از فضا و همچنین نتیجه ناموفق بودن تاریخ نویسان و ناقدان معماری در به کار بردن و اشاعه روشی معقول درباره مطالعه فضاهای بناست... .[۴]

مجسمه سازی نقاشی معماری

فضا عامل اساسی در معماری است. تملک فضا به معنی توان دیدن بنا و یافتن کلید فهم و شناخت آن است».[۵]

این سخنان از برونو زوی محقق و منتقد سرشناس ایتالیایی است که در چند دهه گذشته کتاب‌های متعددی درباره معماری و فضای معماری نگاشته است. دو مرجع اصلی ما در این بخش کتاب‌های او است زیرا اعتقاد بر این است که زوی یکی از تأثیرگذارترین و فعال ترین محققین گرایش معماری مدرن است که نوشته های او به عنوان مرجع در سراسر دنیا مخاطب دارد.

او عقیده دارد هنگامی که از تاریخ معماری سخن گفته می‌شود معیارهای پرداختن به آن بسیار مهم است. همانگونه که دیدیم یک مورخ معماری اگر بخواهد با اصول علم تاریخ به گذشته بپردازد باید براساس شواهد به بازسازی واقعیت تاریخی بپردازد وگرنه کار او دارای ارزش علمی نخواهد بود. در چند دهه گذشته بخصوص از دهه ۱۹۴۰ معماران با نگاه خاص خود به تاریخ معماری نگریسته اند و بدنبال معیار بدست آمده از شواهد تاریخی نبوده‌اند. نگاه کارکردی به فضای معماری یکی از آنهاست. در نقل قول آمده می توان به چند عنوان کلیدی زیر اشاره کرد:

۴. زوی، ۱۳۷۶، ص۷ و ۱۳.
۵. همان: ص۱۵.

Scanned with CamScanner

۱. ضعف مشخص تاریخ معماری و نارضایتی از آن.
۲. داوری بناها به مثابه مجسمه یا نقاشی.
۳. عدم شناخت فضای معماری.
۴. ارایه روش معقول برای مطالعه فضای معماری.
۵. فضا عامل اساسی در معماری.
۶. کلید فهم و شناخت معماری فضاست.

تاریخ معماری یک بستر و یک میدان بزرگ و پر از اشیاء گوناگون است. مورخان معماری سعی در فهم این اشیاء داشته با روش مستند خود و تأکید بر تاریخ بنا به معرفی آن می‌پردازند. مورخ معمار معمولاً به کاربرد دست آوردهای خود در طراحی معماری نمی اندیشد. هر چند کار آنها درک و دید خواننده را نسبت به حال و آینده وسیع‌تر می‌نماید. بنظر می‌رسد ضعف تاریخ معماری و نارضایتی که زوی از آن می‌گوید از نگاه "کاربردی" او به واقعیت‌های تاریخ معماری ریشه می گیرد. هنگامی که یک معمار به فعالیت‌های حرفه‌ای خود مشغول است و به تاریخ می نگرد معمولاً با دید کاربردی به آن توجه دارد و بدنبال حل مشکل طراحی خود است. در اینجا نوعی نارضایتی برای مخاطبین مورخان معمار بوجود می‌آید زیرا معمولاً مورخ تاریخ معماری راه حلی برای او ارایه نداده و معیارهای قضاوت طراح معمار با مورخ معمار متفاوت است.

مرزشناسی فضای معماری

تاریخ معماری از اشیاء گوناگونی سخن می گوید که در برگیرنده خانه، کاخ، مسجد، مدرسه، کلیسا، حمام، آسیاب و بسیاری از بناهای دیگر است. همه آنها دارای ویژگی های قابل بحث بوده و از دست ساخته‌های انسانی می‌باشند اما کدام یک را می‌توان فضای معماری دانست و مرز بین هر کدام چیست؟ آیا می‌توان خط مشخصی ترسیم کرد و مرز معماری آنها دانست؟ زوی کلید این موضوع را فهم فضای معماری می‌داند. با این کلید است که می‌توان بین مجسمه سازی و معماری تمایز قائل شد. او بین فضای معماری و دیگر چیزها که به اشتباه فضای معماری خوانده می‌شوند مرزی معین می کند:

۱. مرز بین معماری و مجسمه سازی.

Scanned with CamScanner

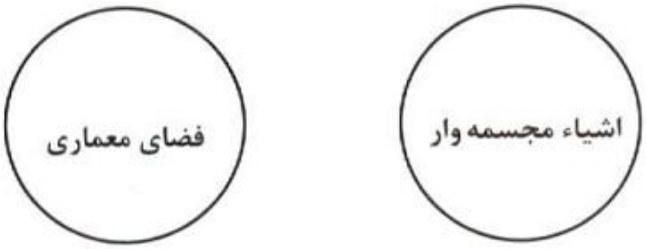
۲. مرز بین فضای معماری و فضای شهری.
۳. مرز بین حجم معماری و فضای معماری.

مرزشناسی موارد بالا از نگاه یک معمار مدرن فضاگرا کمک می نماید تا هنگام نگاه به تاریخ معماری و آنچه که مورخان معماری ارایه نموده اند تداخل بین مرزها را شناخته و آنچه را که آنها به عنوان فضای معماری معرفی می کنند از دیگری بازشناسی نماییم:

معماری و مجسمه سازی

«می‌دانیم که کتاب‌های تاریخ معماری پر از بحث‌هایی است که هیچ گونه ارتباطی با معماری ندارد. صفحات زیادی به نمای بناها اختصاص داده شده است اما اینها در ابعـــاد وسیعی به بحث های مجسمه‌سازی و پلاستیکی (شکل پذیر) مربوط می‌شوند نه به معماری و فضا. یک اوبلیسک (ستون‌های هرمی شکل مصری) یک حوض و فواره قدیمی، یک بنای تاریخی، یک تاق نصرت همگی آثاری هستند که می‌توان در تاریخ معماری آنها را مشاهده کرد این آثار می توانند شاهکارهایی شاعرانه باشند، اما معماری نیستند».[۶]

در این عبارت به عناصری اشاره شده است که در معماری جهان و ایران فراوان یافت می‌شوند. با مراجعه به تاریخ معماری ایران با این نگاه باید آثار زیر را در گروه اشیاء مجسمه وار قرار داد:



نگاره ۱-۴: تاق نصرت رومی. بنابر نظر زوی این شیء در گروه فضای معماری قرار نمی‌گیرد.

۶. زوی: ۱۳۷۶، ص ۲۲ و ۲۳.

Scanned with CamScanner

دروازه قرآن شیراز، مقبره حافظ، مقبره سعدی (کنونی)، دروازه‌های شهرهای قدیمی، سقاخانه‌ها، آب انبارها، چهار تاقی‌ها، آتشکده‌های ساسانی، مقابر، مناره‌ها و بناهای مشابه آنها.

معیار مرزبندی این دو گروه از اشیاء و فضای معماری با دیگر اشیاء بزرگتر از خود "تجربه فضایی"[۷] مطرح شده است. این تجربه فضایی با حرکت در فضا بدست می‌آید و با توجه به اینکه در آثار یاد شده حرکتی پیمایشی صورت نمی‌گیرد و اگر در بعضی نیز این حرکت دیده شود سریع و زود گذر است بنابراین از میان فضاهای معماری حذف می‌شوند. در مقیاس شهری نیز آن اشیایی که جنبه نمادین می‌یابند و مجسمه‌وار در یک جای شهر گنجانده می‌شوند از فضاهای معماری تمایز می‌یابند. بنابراین یک شیء مجسمه‌وار به دو صورت از فضای معماری قابل تفکیک است. نخست بدلیل مقیاس آن، که می‌تواند از فضاهای معماری کوچکتر باشد مانند مجسمه‌ها، حوض‌های آب و آب نماها و اشیایی این چنین و دوم بدلیل کاربرد آن در مقیاس شهری که می‌تواند آن را شکلی نمادین جلوه دهد و حرکتی در آن صورت نگیرد. معیار تجربه فضایی با حرکت در فضا در جملات زیر کاملاً مورد تأکید قرار گرفته است:

تجربه فضایی

«داوری معماری اساساً داوری درباره فضاهای داخلی بناست. اگر داوری به خاطر فقدان فضاهای داخلی عملی نباشد، بنا چه تاق تیتو باشد، چه ستون ترایانا و چه حوض و فواره برنینی، همگی خارج از حد معماری هستند و از آنجا که یک مجموعه حجمی به شمار می روند در صلاحیت داوری تاریخ شهرسازی قرار می گیرند و از جهت ارزش هنری، در رده تـاریخ مجسمه‌سازی قرار می گیرند».[۸] فضای داخلی و حرکتِ در آن معیار اصلی جدایی مرزهای اشیاء مختلف با فضای معماری است. ارزش در اینجا حرکت پیمایشی است و اگر

داوری معماری

7.Esperienza Spaziale.

۸. زوی: ۱۳۷۶، ص ۲۸.

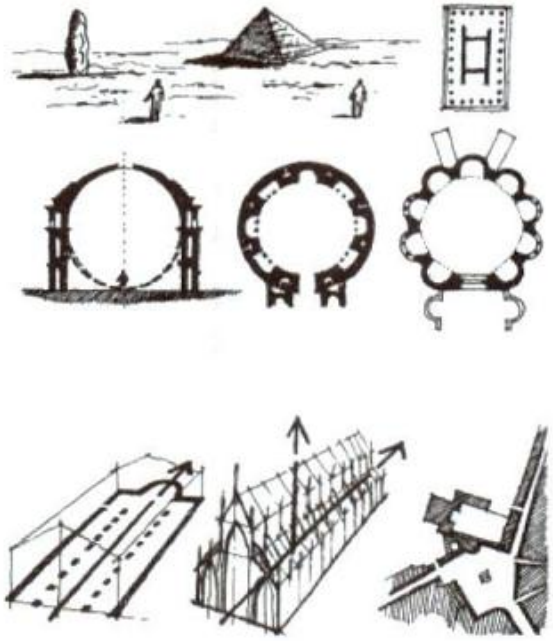
Scanned with CamScanner

چنین چیزی رخ ندهد به آن نمی‌توان فضای معماری گفت. می‌توان نظریه زوی را در مثلث زیر نشان داد:

نگاره ۲-۴: تاق نصرت رومی. به نظر زوی اندامی غیر معماری است.

تجربه فضایی[9]

بدون شک هر معمار محقق به دنبال معیارهایی است تا بتواند براساس آن آثار گذشته و حال را مورد ارزیابی قرار دهد و به آنها ارزش مثبت و یا منفی دهد. پاسخ‌های بدست آمده می‌تواند براساس نگاه محقق و



نگاره ۳-۴: زوی: فضای معماری به مثابه حرکت در فضا. او در این نگاره به سیر تاریخی فضای معماری اشاره می کند. در بالا معماری مصر و معبد یونانی نشان داده شده است. این دو معماری از نظر او در سیر فضای معماری قرار نمی گیرند. معماری رم به فضای معماری توجه بیشتری دارد و موضوع حرکت در معماری گوتیک (پایین) به حد بالای خود می‌رسد. در این معماری است که سطوح دیوارها سبک شده و زوی آن را قابل مقایسه با معماری مدرن می‌بیند (Zevi: 1973).

9. Spatial experience

Scanned with CamScanner

معمار متفاوت باشد. شکل، کارکرد، روابط و ترکیب آنها هر کدام می‌تواند معیاری برای ارزش گذاری باشد. یک فضاگرای مدرن عبارات زیر را برای ارزش گذاری بین معماری خوب و بد بیان می نماید:

«تعریف دقیق‌تری که امروز می‌توان از معماری داشت، این است که فضای داخلی آن چگونه منظور شده است. معماری خوب معماریی است که دارای *فضای داخلی* باشد و انسان را جذب کند، او را تربیت کند و او را به لحاظ معنوی رام کند، معماری بد معماریی است که فضای داخلی آن انسان را ناراحت کند و او را گریزان سازد، اما مسأله مهمتری که لازم است روشن شود، این است که آنچه فضا ندارد معماری نیست»[۱۰].

فضای داخلی

در این عبارات نیز حضور سه گانه انسان، فضا و حرکت مشاهده می‌شود. نظراتی که تاکنون از زوی ابراز شده است در چند مرحله قابل اختصار است: نخست او مرز بین معماری و مجسمه سازی و مقیاس شهری را بیان می کند. در مرحله بعد تأکید بر فهم فضای معماری نموده، سپس فضای داخلی را معیار ارزشی خود قرار می‌دهد. دارا بودن فضای داخلی، یک نگاه کلی کالبدی به معماری است اما هنگامی که از فضایی جذب کننده و تربیت کننده و ایجاد کننده آرامش معنوی در مخاطب و یا مصرف کننده صحبت می کند به جنبه‌های کیفی فضا نظر دارد.

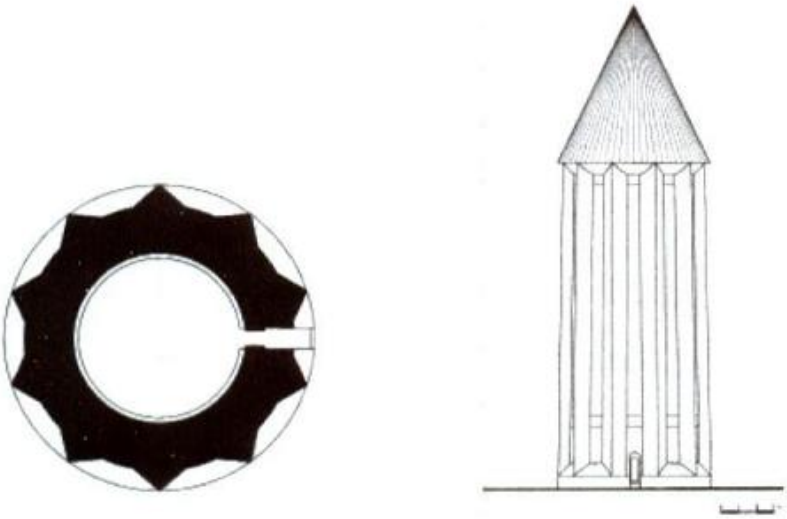
در مقابل معماری خوب به معماری بد است و آن معماریی است که جنبه‌های متضاد کیفی فضای خوب را داراست. ویژگی‌های ناراحت کنندگی و گریزانی از آن، برای فضای بد معماری آورده شده است. معنای فضای جذب کننده با بار معنوی که به انسان آرامش دهد در نوشته زوی نیامده است. جذب یک فضا شدن می تواند دلایل گوناگون داشته باشد و برای دو مخاطب آن دو معنای گوناگون داشته باشد. برای مثال کلسئوم رم فضایی بسیار جذاب برای جهانگردان است. این بنا براساس ایجاد یک نشاط کاذب برای مردم رم ساخته شد. آن را یکی از امپراطوران رم ساخت تا با گرد هم آوردن گروهی از مردم شهر رم در این مکان به آنها نشاط دهد و هزاران نفر، همه روزه شاهد رویدادهای درون آن باشند. آنها از اینکه گروهی به نام

۱۰. زوی، ۱۳۷۶، ص ۲۲.

Scanned with CamScanner

"گلادیاتورها" در مقابل شیران و ببران و از همه بدتر انسان‌های قاتل قرار می‌گرفتند و در نهایت کشته می‌شدند لذت می‌بردند. از طرف دیگر آنهایی که در درون زمین وسط کلسئوم به عنوان برده و یا گلادیاتور به نبرد برای زنده ماندن می پرداختند آن را یک قتلگاه می دیدند و نه تنها کلسئوم برایشان جذب کننده نبود بلکه یادِ بودن در آن تن آنها را می‌لرزاند. در اینجا معیار جذابیت و دارای ارزش معنوی آرام کننده بودن قابل تأمل بوده جای بحث دارد. به این موضوع در بخش آخر این نوشته خواهیم پرداخت.

درباره نظریه "آنچه که فضا ندارد معماری نیست" نیز همین ابهام و مشخص نبودن تعریف دقیق وجود دارد. جذابیت، ایجاد آرامش و دارا بودن بار معنایی همیشه در بنایی که دارای یک فضای داخلی است دیده نمی‌شود. چه بسا یک بنا دارای همه ویژگی‌های یاد شده باشد اما فاقد فضای داخلی باشد و نتوان در درون آن حرکت داشت. برای نمونه می توان به آرامگاه شاعر بزرگ حافظ شیرازی اشاره نمود. بر روی



نگاره ۴-۴ و ۵-۴: گنبد قابوس. این طرح و مشابه آن از نگاه زوی در مقیاس معماری جای نمی‌گیرند زیرا دارای فضای داخلی قابل حرکت نیستند.

قبر حافظ یک فضا با چند ستون و پوشش کاربندی جای می گیرد. برای رسیدن به سنگ قبر حافظ از چند پلکان باید گذشت و در زیر این کوشک ایستاد و برای او فاتحه‌ای خوانده و در واقع پایان راه یک زائر حافظ رسیدن به زیر کوشک است. این کوشک اگر چه بر طبق نظر زوی دارای فضای داخلی نیست اما یکی از جذاب ترین فضاها برای ایرانیان حافظ دوست است. این فضا ظرفی است برای قبر حافظ.

Scanned with CamScanner

آنچه که در درون این ظرف است به مانند طلا یا جواهری در داخل یک ویترین شیشه‌ای است. این رابطه متقابل بین ظرف و مظروف در ایجاد جذابیت و ایجاد آرامش در مخاطب نقش اساسی دارد.

فرهنگ واژه‌های فضاگرایی

می‌توان گفت آنچه توسط نظریه پردازان معماری معاصر با نگرش فضاگرایی در بین سال‌های ۱۹۴۰ تاکنـــون ارایه گردیده بیشترین تأثیر را بر معماران و دانشجویان معماری داشته است. هنوز هم، زبان اصلی گروه‌های یاد شده زبانی است که از طرف معماران و محققانی چون زوی تعریف و ارایه شده است. تأکید بر آثار زوی در این بخش نه بدلیل شهرت و اهمیت او در جامعه معماری جهانی بلکه بدلیل اندیشه او درباره معماری معاصر جهان و تئوریزه کردن زبان معماری مدرن است. برای چنین کاری هر محقق و نظریه‌پردازی واژگان خاص خود را ارایه می‌دهد. این واژگان در جهت استحکام دادن به نظریه "فضای داخلی معماری به مثابه عامل اساسی معماری" آنها را یاری می‌کند. بدون هیچ گونه اولویت بندی در معنای واژه‌ها به برخی از آنها در زیر اشاره می‌نماییم:

واژه شناسی فضایی

توازن فضایی، رابطه فضایی، نظم فضایی، تصور فضایی، جوهره فضایی، تجربه فضایی، تعریف فضایی، تداوم فضایی، درک فضایی، مفهوم فضایی، حدود فضایی، آزادی فضایی، ارزش فضایی، فضای مطلوب، آموزش فضایی، تفهیم فضایی، فرهنگ فضایی، ایده‌های فضایی، اصالت فضایی، انقلاب فضایی، فضای ساکن، فضای یکنواخت، محرک های فضایی، مفصل فضایی، استقرار فضایی، فضای منبسط، کشش فضایی، فشارهای فضایی، ایستایی فضایی، وجدان فضایی، تاریخ فضایی، تعادل فضایی، تم فضایی، مهار فضا، وحدت فضا، جنبش فضایی، فتح فضایی، تسخیر فضایی، دید فضایی، فرهنگ فضایی و کلمات فضایی. به این‌ها می‌توان ده‌ها واژه دیگر را که در زبان معماران متداول است افزود.

با تعریف‌های ارایه شده درباره فضای معماری و معیارهای خوب و بد برای داوری بناها در گذشته، و مرزشناسی بین معماری به مثابه فضای داخلی و دیگر مقیاس های ساخت و ساز انسان که در این حیطه قرار نمی‌گیرد، زوی به معرفی ابزارِ "خواندن" معماری گذشته

Scanned with CamScanner

می‌پردازد. این ابزار، کاربرد خاص خود را برای مرحله بعدی کار او یا نگاه به معماری گذشته براساس معیارهایش دارد.

معرفی مفاهیم فضایی مدرن بوسیله ابزار بصری

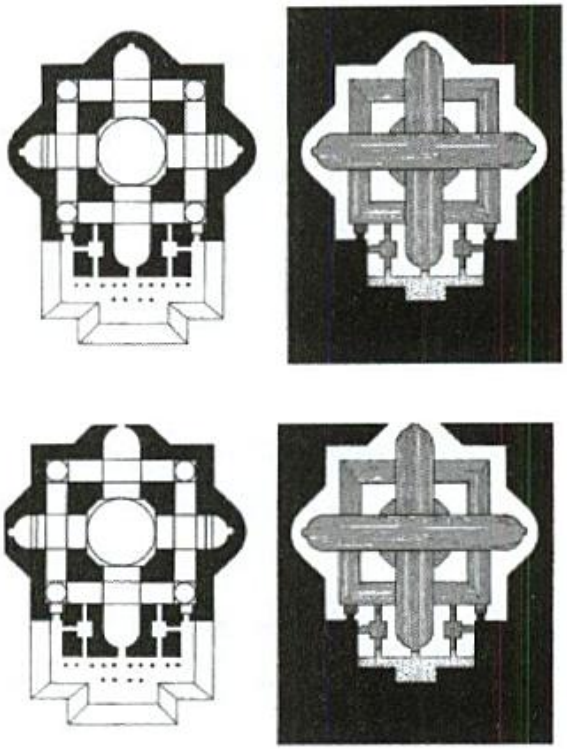
همانگونه که آمد فضای داخلی معماری عامل اساسی معماری معرفی شد و باید ابزار معرفی آن نیز ابزاری در خور این تعبیر باشد. زوی در جهت تکمیل نظریه خود به ابزار فهم بهترِ آن نیز توجه دارد. حضورِ در فضا و تجربه آن از نزدیک، جزیی از فضا شدن و خود تشکیل دهندهٔ فضا بودن و نظاره نمودن فضا با حرکت در آن، مناسب‌ترین ابزار فهم و درک و تجربه فضای معماری است.[۱۱]

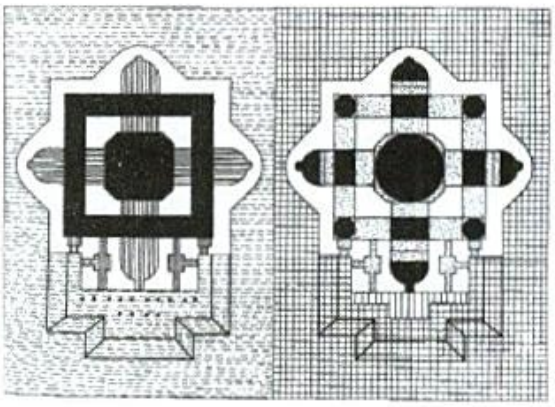
اما همیشه نمی‌توان انتظار داشت که مخاطبین معماری بتوانند فضاهای معماری را این‌گونه تجربه کنند. حضور در فضا در بسیاری موارد بسیار دشوار است. تصور نمایید که یک معمار یا دانشجوی معماری ایرانی بخواهد بناهای بیشمار کشورهای اروپای غربی را تجربه نماید و یا یک غربی بخواهد بناهای معماری ایرانی را اینگونه تجربه نماید. راه حل میانی، کار با ابزار بصری است که معماران در اختیار دارند تا بتوانند تجربه خود را انتقال دهند.. پلان (کارشیو)، نما، برش، ماکت، عکس و فیلم و اخیراً نیز نمایش رایانه‌ای فضاهای معماری، در معرفی و فهم فضای معماری می‌توانند کارساز باشند. از دیدگاه زوی تمامی این ابزار باید باید بر فضای معماری متمرکز شوند. اینها می‌بایست در آسان نمودن درک و برداشت ارزش‌های معماری مخاطب را یاری نمایند. پس هدف اصلی از ارایه بصری نشان دادن مفهوم فضای داخلی است. برای این منظور می‌توان از پلان (کارشیو) که وسیله‌ای اساسی در معرفی معماری است کار نمود استفاده نمود.[۱۲]

کارشیو نقشه افقی از بناست. این نقشه، فضاهای گوناگون را از یک ارتفاع مشخص نشان می‌دهد و محدوده فضایی بنا را نسبت به فضای بیرونی آن تعریف می‌کند. بنابراین با بکارگیری عناصر بصری چون بافت و رنگ بر روی نقشه می‌توان برخی ویژگی‌های فضای داخلی را مشخص نمود. عقیده زوی درباره این ویژگی‌ها را می‌توان عنوان وار

۱۱. زوی، ۱۳۷۶، ص ۵۰.
۱۲. زوی، ۱۳۷۶، ص ۳۲.

Scanned with CamScanner





نگاره ۶-۴ تا۱۱-۴ : بیان تصویری ارایه شده توسط زوی. نگاره ها با فنون مختلف ترسیمی بر فضای معماری تمرکز دارند. در هر کدام از این ترسیم ها به ارتباط فضاهای داخلی، رابطه درون و بیرون، فضاهای گردشی و حدود بنا توجه شده است. بنظر زوی این نحوه بیان در فهم فضای معماری کمک به سزایی دارد و با نقشه های خسته کننده مورخان معماری متفاوت است (Zevi: 1983).

به شرح زیر آورد. در پرانتز جلوی هر کدام، ابزار بصری بکار گرفته شده نیز دیده می‌شود:

- ■ نشان دادن اهمیت نخست فضا: (با حذف عناصر تزئینی از نقشه و ارجحیت نخست فضا).
- ■ تقویت و تعیین آزادی فضایی: اصولاً با توجه به اینکه هدف زوی نشان دادن آزادی فضایی است، این امر باید تقویت شود.
- ■ تعیین حدود فضای داخلی از خارج: (با سیاه نمودن بافت درون دیوارها).
- ■ تعیین حدود آزادی دید نظاره‌گر از خارج از بنا (با سیاه نمودن بافت درون دیوارها).

Scanned with CamScanner

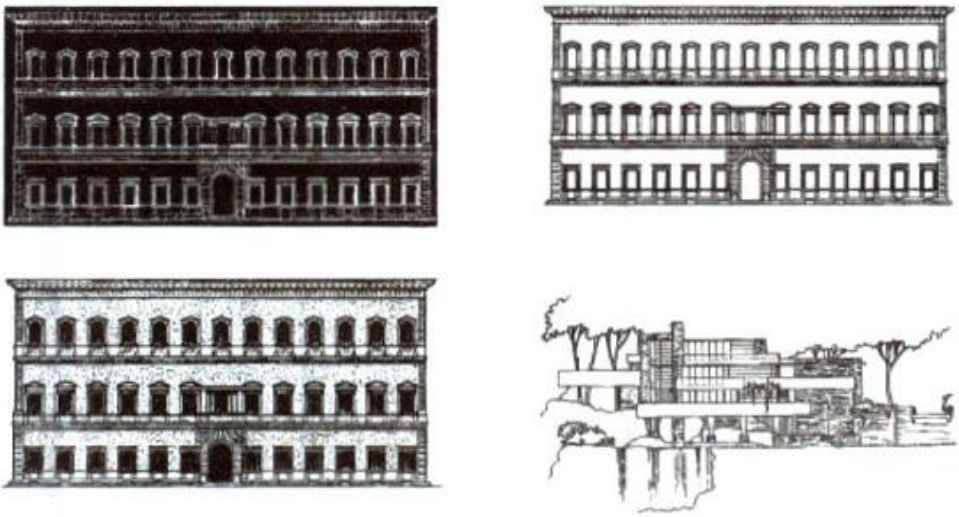
■ تعیین حدود دید ناظر از درون به بیرون بنا (با سیاه نمودن بافت درون دیوارها).
■ نشان دادن فضایی که تماشاگر در آن حرکت می‌کند (بوسیله سیاه نمودن بافت فضاهای داخلی).
■ مشخص کردن سلسله مراتب اهمیت فضاهای خالی (با سیاه نمودن بافت فضاهای اصلی و فرعی).

موارد مشابه را نیز می‌توان در نمای بنا نشان داد. اختلاف درجه نفوذ نور در اجسام مختلف نما، نشان دادن خلاءها، جدا نمودن شیء از آسمان با عناصر بصری گوناگون قابل ارایه است.

خواندن تاریخ معماری با معیار فضای داخلی

پس از اینکه معیارهای داوری مشخص شد و ابزار مناسب برای کار تعریف شد به دیدن و خواندن تاریخ معماری از نگاه زوی می‌رسیم. همان‌گونه که در ابتدای بخش آمد او سعی ندارد تاریخ معماری را مانند مورخان تاریخ معماری ببیند و بخواند. از نگاه او نیاز به رهایی و استقـــلال از «تابوی بنای تاریخی و باستان‌شناسی» می‌باشد[۱۳] با این نگاه دو راه می‌توان در پیش روی داشت:

نخست می‌توان «از سیستم بی معنی و قدیمی نمایش خصوصیات



نگاره ۱۲-۴ تا ۱۳-۴: نگاره‌هایی از نمای بناهای کلاسیک و مدرن. با بیان تصویری بر روی آنها می‌توان از نقشه‌های ساده، نقشه‌های گویاتری بدست آورد. رابطه فضای پر و خالی، سایه روشن، سطوح اصلی و فرعی و ... (Zevi: 1983).

۱۳. زوی: ۱۳۷۶، ص ۵۵.

Scanned with CamScanner

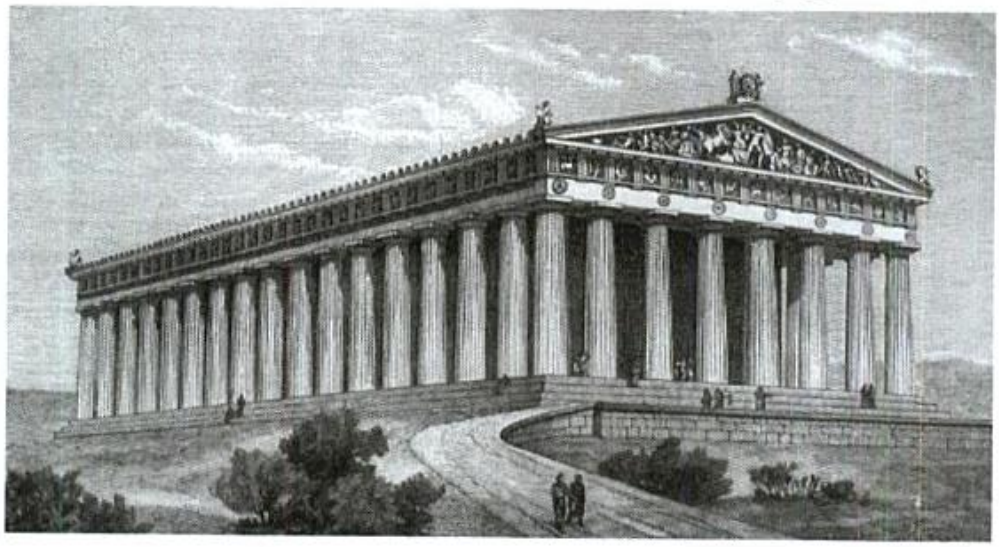
سبک‌های معماری» بهره برد و یا بوسیله عکس‌ها و نقشه‌های فراوان جوهره فضایی، سلیقه و ظرافت حجمی و جزئیات شکل پذیری (پلاستیکی) را تحلیل نمود.[۱۴] زوی از نوع دوم نگاه برای مروری بر ۲۰۰۰ سال معماری جهان از یونان باستان تا دوره معاصر بهره گرفته و ما در ادامه سعی خواهیم نمود اشـــاره‌وار به نکات برجسته آن بپردازیم.

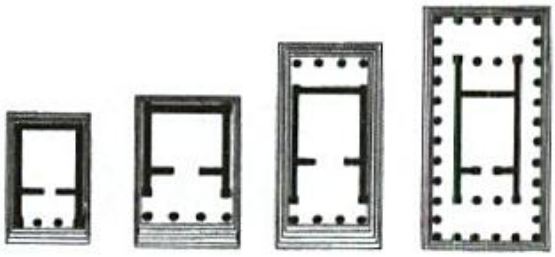
معماری یونان باستان

معابد یونانی مجسمه وار

«کسی که معبد یونانی را از لحاظ معماری و بیش از هر چیز مفهوم فضایی آن بررسی می‌کند، نمی‌تواند با خشم از آن دور نشود و با غضب به عنوان اثری غیر معماری به آن اشاره نکند، اما فردی که به پارتنون نزدیک می‌شود، آن را به مثابه مجسمه‌ای تحسین می‌کند».[۱۵]

در این عبارات می‌توان بخوبی داوری براساس معماری به مثابه فضای داخلی را مشاهده نمود. داوری درباره معابد یونانی بر اساس





نگـاره ۱۴-۴ و ۱۵-۴: انواع معابـد یونانی. این معابد در گروه آثار هنری قرار می‌گیرند. انسان در آن حرکتی ندارد. فضا برای خدایـان یونانیـان ساخته شده است. (Zevi: 1983)

۱۴. همان: ص ۵۴.
۱۵. همان: ص ۵۶.

Scanned with CamScanner

معبد یونانی فاقد فضای داخلی

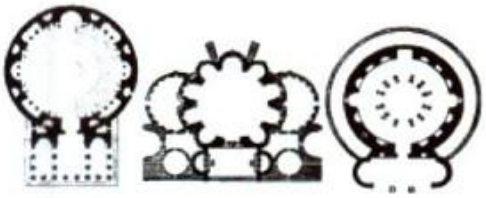
عناصر سازنده آن صورت می‌گیرد. یک حجم بزرگ که دور تا دور آن را ستون‌هایی در بر می‌گیرد و دارای یک فضای اصلی در مرکز است. بنظر زوی فضای خالی معابد یونانی فاقد اندیشه خلاق است زیرا نمی‌تواند به عملکردها و نیازهای اجتماعی پاسخ گوید. این فضا برای مردم عادی کارکرد نداشت و فضایی خاص برای خدایان بوده است. تنها مکانی که در این بنا قابل "قدم زدن" است رواقهای دور اتاق مرکزی است. هنگامی که ایتالیایی‌های عهد باستان معابد یونانی را در جنوب ایتالیا می‌ساختند رواقها را بزرگتر گرفتند و این به نظر «زوی» تمایل و درک مردم ایتالیا نسبت به فضا را نشان می‌دهد.[۱۶] بنابراین معماری یونانی را می‌توان دارای ویژگی‌های زیر دانست:

- مجسمه وار بودن.
- فقدان حرکت درونی.
- معابد به مثابه آثار غیر معماری.
- توجه به تزئینات و عناصر معماری در جهت تأکید بر مجسمه وار بودن معابد.[۱۷]

معماری روم

«خصوصیت اساسی فضای رومی، مبتنی بر مقاومت در نظر گرفته شده است و تقارن در فضاهای دایره ای و مستطیلی حاکمیت دارد». در معماری رومی فضای داخلی با کارشیو یا پلان مرکزی نقش مهمی دارد. زوی رومیان را با «الهامی قوی نسبت به موضوعات فضایی و حجمی و در نهایت الهامی درباره معماری» می‌داند.

فروم‌ها یا میادین بزرگ و حمام‌های رومی از نظر ایجاد حرکت فضایی با بناهای مجسمه‌وار یونانی کاملا متفاوت می‌باشند. کاربرد



نگاره ۱۶-۴ و ۱۷-۴: بناهای با کارشیو (پلان) مرکزی رمی. از نظر زوی این معماری با درجاتی به مفهوم حرکت در فضا نزدیک شده و قابل قرار گرفتن در این گروه می باشد. به سخنی دیگر می توان به آن معماری گفت.(Zevi: 1983).

۱۶. زوی: ۱۳۷۶، ص۵۹.
۱۷. همان: ص ۵۶-۵۸.

Scanned with CamScanner

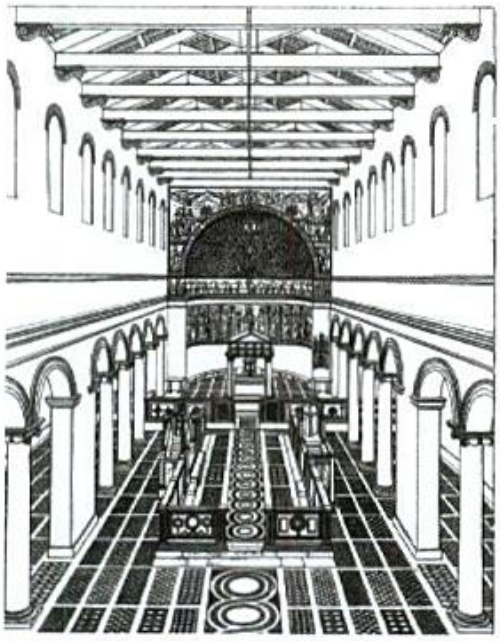
ستونهای داخلی که شکل مردگرد را در بازیلیک های رومی بوجود می‌آورند با ستونهای دورادور معابد یونانی کاملاً متفاوت است: «بردن ستون یونانی به داخل به معنی گردش در فضای بسته و جهت دادن تمام تزئینات پلاستیکی به سمت این فضا است».[۱۸]

معماری صدر مسیحیت

انقلاب فضایی

معماری مسیحیت انقلابی فضایی و عملکردی در معماری بوجود آورد. دلیل این موضوع از دیدگاه فضایی زوی کاملاً مشخص است. این معماری بیش از معماری‌های گذشته در ایجاد حرکت در فضای داخلی آن کوشیده است. اشاره‌وار دلایل آن را می‌توان به صورت زیر آورد:

- کلیسا مکان تجمع مردم بوده، مکانی برای دعا و نماز مؤمنان.
- انتخاب بازیلیک‌ها (تالار دادرسی) بدلیل نیاز به تجمع و حرکت بجای معابد رومی.
- بکارگیری ترکیبی از مقیاس انسانی یونانی و آگاهی فضای داخلی رومی.
- ایجاد خط حرکت برای مصرف‌کننده از ورود به بنا تا حرکت به سوی محراب.
- خصوصیات دینامیک فضا و ایجاد مسیر برای نظاره‌گر.



نگاره ۱۸-۴: معماری صدر مسیحیت، انقلابی بزرگ در تاریخ معماری بوجود آورد و بنابر نظر زوی توجه به حرکت در این معماری از معماری های پیشین آن بیشتر بود.

۱۸. زوی، ۱۳۷۶، ص ۶۲.

Scanned with CamScanner

- سمت دادن به انسان و هدایت او در فضا.
- در اختیار گرفتن خصوصیات پویایی انسان در جهان مسیحیت.

معماری بیزانس

در معماری بیزانس افزون بر رابطه افقی (محور افقی گسترش یابنده بر زمین)، محوری عمودی اهمیت می‌یابد چند ویژگی این معماری از لحاظ فضایی به شرح زیر است:

- شتاب در سمت عمودی و افقی فضایی.
- طراحی فضای منبسط که در کنار فضای مرکزی گسترش می‌یابند مانند ایا صوفیا.[۱۹]
- ایجاد صفحات نورانی و وسعت سطوح روشن.

معماری گوتیک

«معماری گوتیک موفق می‌گردد نوعی تداوم فضایی بین خارج و داخل را عملی سازد».[۲۰] از دیدگاه زوی معماران گوتیک در ایجاد فضا، بلندا دادن و فرم بخشی به آن بدون اینکه در انقطاع تداوم آن خللی بوجود بیاورند به موفقیت نایل شدند. در معماری گوتیک می‌توان ویژگی‌های زیر را دید:

- کامل شدن سیستم ساختمانی.
- نفی دیوارها.
- تداوم فضایی بین خارج و داخل.
- برداشتن پوسته‌ها.
- توسعه‌پذیری و امکان رشد برخی از اجزای آن.
- مفصل‌های بنا (در کلیساهای انگلیسی).[۲۱]

تداوم فضایی

معماری رنسانس

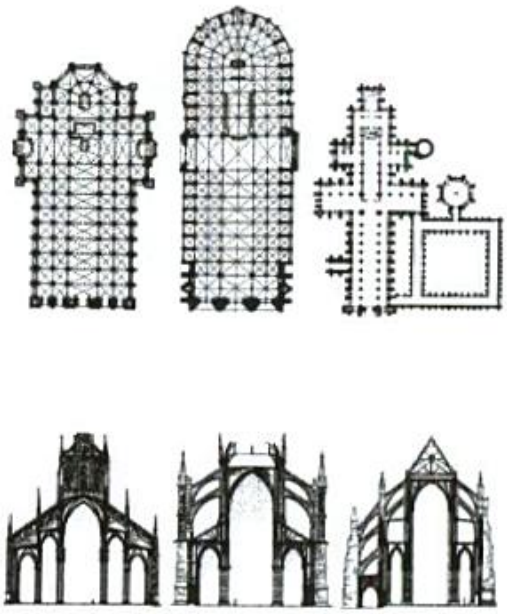
برخی از ویژگی‌های معماری رنسانس از دیدگاه فضایی اینگونه آمده است:

- طراحی بناهای با نقشه دایره برای نشان دادن مفهوم وحدت فضا.

۱۹. زوی: ۱۳۷۶، ص۶۹ تا ۷۱.
۲۰. همان، ص ۸۳.
۲۱. زوی: ۱۳۷۶، ص ۸۹

Scanned with CamScanner

- کنترل کامل هر گونه انرژی دینامیکی موجود در محورها.
- توازن منطقی و نظم دادن به فضا.
- محو شدن جهت خطی.



نگاره ۱۹-۴: معماری کلیساهای گوتیک: معماری گوتیک افزون بر دارا بودن ویژگی سازه ای جالب، دارای شفافیت سطوح است و این گامی است برای نزدیک شدن به پیوستگی فضایی بین درون و بیرون بنا. (Zevi: 1983)

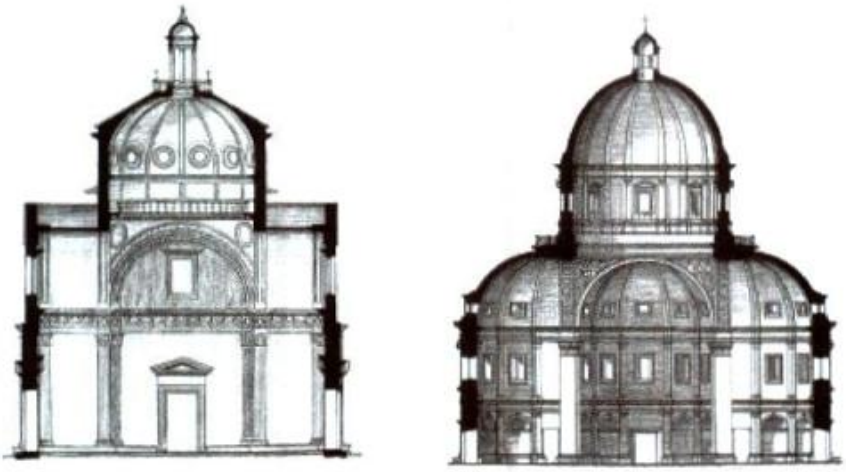
معماری باروک

«باروک آزادی فضایی است، آزادی فکری از قوانین قراردادی است، از هندسه مسطحه، از سکون، از تقارن و نیز از تضاد بین فضای داخل و خارج آزاد است». برخی ویژگی‌های معماری باروک بدین شرح است.[۲۲]

نگاره ۲۰-۴: کلیسایی از دوره رنسانس ایتالیا. سانتا ماریا دل فیوره برونلسکی. (Architecture: 2001).

۲۲. زوی: ۱۳۷۶، ص۱۰۴.

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۱-۴ و ۲۲-۴: کلیساهای رنسانس ایتالیا. سانتا ماریا دلا کنسالاتزیون. سانتا ماریا دلا کارچری. (Architecture: ۲۰۰۱).

- تاب خوردن دیوارها برای ایجاد فضایی جدید.
- تسخیر فضایی به آن حدی که فضا و حجم بخشهای تزئینی را در عمل معرفی می‌کنند.
- تداوم فضایی از پایین به بالا حتی در شکل بیضی گنبد.
- دید فضایی و درک آن به طور واحد.

معماری مدرن

«معماری مدرن براساس پلان آزاد بنا شده است و این خواستی اجتماعی است که دیگر بناهـــای اشرافی و بناهـــای یادواره‌ای را در معماری مطرح نمی‌کند، بلکه مساله خانه برای خانواده متوسط، محل سکونت کارگری و دهقـانی را به صورت مناسب مطـرح می‌کند. این خانه‌ها دیگر به صورت مکعب‌های خفقان‌آوری که بر روی یکدیگر قرار گرفته و خرد شده بودند نیستند و ...». [۲۳]

معماری مدرن از دیدگاه زوی اوج تکامل خلاقیت فضایی است. می‌توان به چند ویژگی آن اشاره نمود:

پلان آزاد

- طراحی براساس پلان (کارشیو) آزاد.
- ایجاد ارتباط مطلق بین فضای داخلی و خارجی.
- انعطاف و آزادی در ایجاد دیوارهای داخلی.
- جمع نمودن تمامی نکات مثبت تجربیات فضایی در طول تاریخ

۲۳. همان، ص۱۱۳.

Scanned with CamScanner

در معماری مدرن.

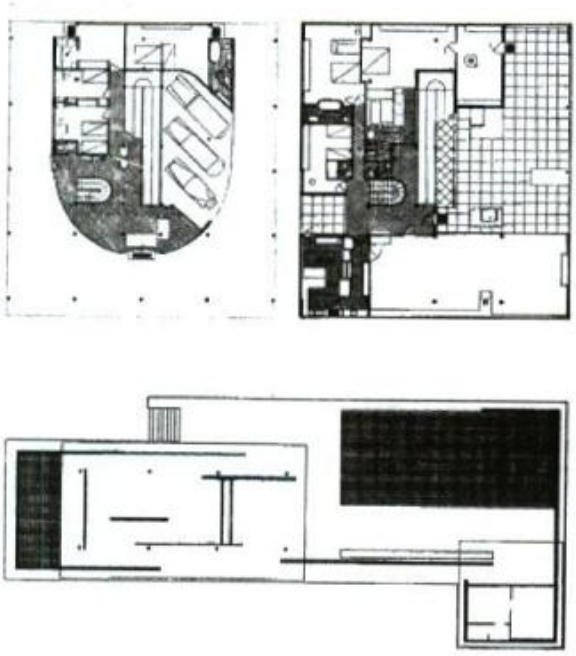
ارتباط درون و بیرون

- بهره‌وری از فناوری جدید بخصوص شیشه بجای دیوارها برای تحقق ارتباط درون و بیرون بنا.[۲۴]

از دیدگاه زوی معماری مدرن توانست به آرزوهای معماران گوتیک در ارتباط با فضا تحقق بخشد. «با تکنیک جدید گوهری را ارایه کرد و الهامات هنری به واقعیت پیوست، دیوارها به شیشه تبدیل شدند و ارتباط مطلق بین فضای داخلی و خارجی بوجود آورد».[۲۵]

۲ -۴: خواندن معماری و طراحی به زبان مدرن

آنچه که تاکنون آمد درباره خواندن معماری گذشته تا معاصر با نگاه زوی بود. او بوسیله معیارها و ابزارهایش ۲۰۰۰ سال تاریخ معماری را مرور نمود و نتایج خاص خود را عرضه داشت. با این عینک خاص اگر سفری از تهران به اصفهان داشته باشیم، بناهای



نگاره ۲۳-۴: آثاری از معماری معاصر. در این آثار پیوستگی فضایی، سیالیت و رابطه درون و بیرون بخوبی مشاهده می شود. این ویژگی هاست که بین معماری معاصر و معماری گوتیک پیوند ایجاد می کند. (Zevi: 1983)

مورد ملاحظه آنهایی خواهند بود که دارای ارجحیت فضایی باشند. مفهوم فضای داخلی در آنها دیده شود و هر آنچه که این دو را نداشته باشد در مقیاس معماری قرار نخواهد گرفت.

در بخش نگاه تاریخی تکاملی موراتوری‌ها به معماری، دیدیم چگونه

۲۴. زوی: ۱۳۷۶، ص۱۱۴-۱۱۷.
۲۵. همان: ص ۱۱۴.

Scanned with CamScanner

آنها خواندن درستِ معماری را عامل اصلی در حل مسأله گسستگی در معماری معاصر می‌دیدند. بنابراین خواندن معماری و بهره‌گیری از آنچه بدست می‌آمد هدف اصلی آنها بود. این بخش نیز با معرفی چگونگی خواندن معماری گذشته از نگاه فضاگرایی در معماری آغاز شد. در ادامه به نگاه آنها در طراحی معماری می پردازیم.

بنیان نظری طراحی معماری در ایران و جهان

زبان مدرن معماری

یکی از مهم‌ترین مراجع درباره بنیانهای طراحی در معماری مدرن، کتاب زبان مدرن معماری زوی است.[۲۶] این کتاب که در دهه ۱۹۷۰ انتشار یافت نشان دهنده تجمع اندیشه‌های معماران مدرن درباره شیوه دیدن معماری و طراحی می باشد. بنابراین ارجاع به اثر زوی به معنی ارجاع به مجموعه‌ای از آراء و اندیشه‌های است که حدوداً ۶۰ سال حاکمیت مطلق بر معماری جهان را داشته و هم اکنون نیز بنیان‌های آن در آموزش طراحی دانشکده‌های معماری ایران و بسیاری از نقاط جهان حاکم است.

آنچه از این به بعد خواهیم دید رابطه متقابل بین خواندن معماری و عمل به آن از دیدگاه معماران مدرن را نشان می‌دهد. «زبان مدرن معماری» ابزاری به مخاطب خود می‌دهد که بوسیله آن بتواند با آن سخن بگوید، ایجاد ارتباط کند و هنگامی که آثار معماری موجود را می‌بیند بتواند آنها را بوسیله این زبان بخواند. زوی در ابتدای کتاب خود بیان می کند که هنگام دیدن و خواندن یک اثر از معماری گذشته ممکن است سه حالت در مخاطب آن بوجود بیاید:

الف) مخاطب اثر معماری نمی‌تواند با زبان معماری مدرن، معماری گذشته را بخواند.

ب) سعی می‌کند که با زبان معماری مدرن آنچه را که از بنای گذشته می‌بیند بخواند و آنچه را نمی تواند نادیده بگیرد.

ج) قضاوت خود را بر مبنای قدرت فهم خود از اثر با زبان جدید قرار می‌دهد. با این بهره‌گیری از زبان می‌تواند داوری خود درباره بنا را افزایش دهد.

26. Il linguaggio moderno dell architettura.

Scanned with CamScanner

تقابل زبان معماری مدرن و معماری کلاسیک

در دهه ۱۹۲۰ میلادی معماران مدرن رسماً قطع رابطه با تاریخ معماری را اعلام نمودند. در دهه ۱۹۴۰ میلادی برونو زوی با نگاه خاص خود که از معماری مدرن نشأت گرفته بود تاریخ معماری را با نگاه فضایی و با تمرکز بر حرکت در فضا معرفی کرد. با توجه به حکومت مطلق این اندیشه، کمتر کسی در اروپای غربی و هر جای دیگر می توانست با این جریان غالب فکری به مبارزه برخیزد و یا بتواند نظریه‌ای که طراحی معماری را به تاریخ معماری پیوند دهد ارایه دهد. موراتوری‌ها به این کار اقدام نمودند اما به شدت تحت فشار و انزوا اقرار گرفتند. برای مثال در سال ۱۹۸۵ میلادی مجله معروف معماری کازابّلا[۲۷] یک شماره خود را به گونه‌شناسی معماری اختصاص داد. در این مجله آراء و نظرات عده زیادی از محققین بزرگ و سرشناس معماری مدرن و روز و برخی افراد کمتر شناخته شده آورده شد اما حتی یک مقاله به موراتوری‌ها اختصاص نیافت، با آنکه آنها بیشترین کتب و مقالات را درباره گونه‌شناسی در ایتالیا و حتی جهان نگاشته بودند. این برخلاف مشی دمکراتیک و لیبرالی آنها بود اما حذف اندیشه مخالف پدیده‌ای واقعی در عالم دانش و بخصوص دانش معماری در همه جهان است اما با توجه به فرهنگ هر کشور درجه آن متغیر است.

قوانین معماری کلاسیک

در اواسط دهه ۱۹۶۰ میلادی کتابی تحت عنوان زبان کلاسیک معماری[۲۸] در اروپا به چاپ رسید. محتوی کتاب درباره قوانین معماری کلاسیک اروپا، نظم، هندسه و تناسب و شیوه‌های معماری بود. انتشار این کتاب باعث شد تا یک بار دیگر منتقدین معماری و پیروان و نظریه پردازان معماری مدرن آراء و نظرات خود را براساس تجربیات ۵۰ ساله بروز دهند و این فرصت خوبی بدست داد تا اندیشه‌هایی که در آموزش و عمل رواج کامل داشت مکتوب و مدون گردد. کتاب زبان مدرن معماری بدون شک یکی از کتاب‌های با ارزش در تاریخ معماری باقی خواهد ماند زیرا هیچ کتاب دیگری بدین روشنی درباره اندیشه معماری مدرن سخن نمی گوید.

هدف از معرفی زبان مدرن معماری به نظر زوی، تنظیم قوانین و کدهای معماری مدرن است. تا آن زمان تنها معماری کلاسیک

27. Casabella.
28. The Classical Language of Architecture.

Scanned with CamScanner

کدها و قوانین معماری مدرن

توانسته بود به ارایه این قوانین اقدام ورزد. معرفی زبان معماری مدرن و قوانین آن، همان‌گونه که روی جلد کتاب نوشته شده است ارایه «قوانین ضد معماری کلاسیک» می باشد. بنابراین هر آنچه که در این کتاب دیده می‌شود در تقابل با معماری کلاسیک است. زوی سعی دارد دو عالم معماری را از هم جدا نماید و بخوبی به این کار عمل نموده است:

معماری کلاسیک: اسارت بار

پیش از ورود به معرفی قوانین معماری مدرن که براساس آنها باید اقدام به طراحی نمود باید ویژگی‌های زبان معماری کلاسیک معرفی شود. زوی این معماری را دارای زبانی مرده و گمراه کننده ذهن، تقلیل دهنده آزادی تفکر، غیر قابل ارتباط، اسارت بار، پر از تابوهای فرهنگی و ویژگی‌های مشابه می‌داند.[۲۹]

در مقابل این زبان، زبان معماری مدرن می‌ایستد. این زبان هر نوع قراردادهای از پیش تعیین شده را از ریشه رد می‌کند،

با نیروهای فشار تابوهای ساخته شده مبارزه می‌کند،

آزادی از قیود دارد،

آزادی در کاربرد عناصر معماری را مطرح می‌کند،

معماریی با قدرت انتخاب است،

دو معماری با دو زبان کاملاً جدا و در تقابل با هم (به نقل از زوی)

آزادی از قوانین معماری گذشته

.... و معماری مدرن به نبرد در مقابل و معماری کلاسیک و محدودیتهایش می‌پردازد. این نبرد به *آزادی معمار* مدرن می‌انجامد، آزادی از قیود گذشته، آزادی از قیودی که زوی آنها را غیر منطقی می‌داند و در مقابل آن، او "قیود منطقی" زبان معماری مدرن را ارایه می‌دهد.[۳۰]

29. Zevi: 1973, P.13.
30. Zevi: ibid.

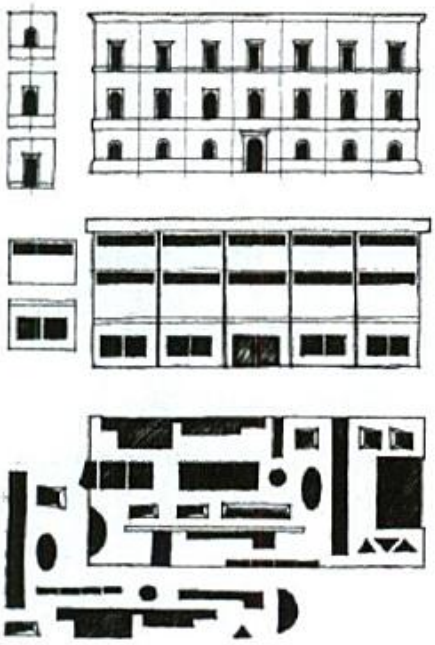
Scanned with CamScanner

اصل تبعیت فرم از کارکرد

برای وارد شدن به دنیای معماری مدرن یک اصل اساسی باید پذیرفته شود: «تبعیت فرم ازکارکرد». با پذیرش این اصل است که معمار مدرن آزاد خواهد بود که از هر عنصر در هر جا که بخواهد بهره ببرد تا جایی که به "کارکرد" مناسب دست یابد. آزادی در طراحی با مثال‌های متعددی در کتاب زبان مدرن معماری بیان شده است: برای نمونه زوی سوال می‌کند که یک پنجره در بنا در کجا می‌تواند کاربرد داشته باشد؟

اصل: کارکرد مناسب

از نگاه او جای پنجره در یک فضا ارتباط مستقیم با کارکرد فضا دارد. بهترین پاسخ پنجره با بهترین کارکرد فضا تناسب دارد. اگر به این کارکرد مناسب دست یافتیم دیگر از هر شکلی برای پنجره می‌توان استفاده نمود: مربع، مستطیل، مثلث و هر شکل دیگری و با هر اندازه ای می‌تواند در هر جای سطوح دیوارها قرار گیرد. می‌توان آنها را در بالا، پایین، گوشه، وسط و هر جایی قرار داد مادامی‌که با کارکرد فضا متناسب باشد. این پنجره می‌تواند با پنجره اتاق یا فضای کنار آن از نظر شکلی متفاوت باشد. هیچ دلیلی برای کاربرد پنجره‌های یک شکل در یک بنا وجود ندارد. اگر هر پنجره با یک اتاق کار می‌کند و هر اتاق کارکرد مناسب خود را داراست هیچ لزومی برای کاربرد شکل‌های یکدست برای پنجره ها وجود ندارد. این به معنای وفاداری



نگاره ۲۴-۴: جای پنجـــره در معمـــاری کلاسیک معماری مدرن کاذب و معماری مدرن. (بالا) در معماری کلاسیک پنجره ها در یک نظم خاص و براساس تقارن محوری بر نمای ساختمان جای گرفته اند. در معماری مدرن کاذب هنوز دغدغه مدولار کردن تکرار عناصر، رابطه پر و خالی و در یک خط قرار دادن عناصر وجود دارد. (نگاره وسط). (پایین) براساس زبان مدرن معماری در ابتدا عناصر (در و پنجره) تجزیه شده و سپس بدون هیچ تقارن، تناسب و دوری از شباهت با معماری کلاسیک بر روی کار قرار می‌گیرند. (Zevi: 1973, P.15).

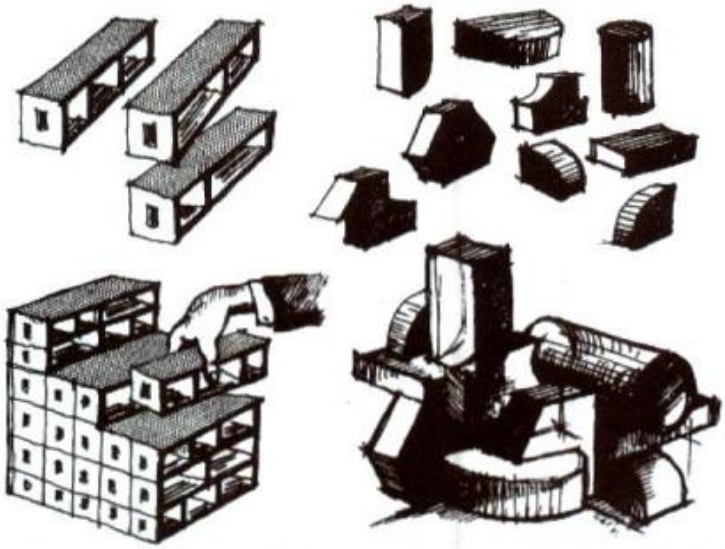
Scanned with CamScanner

به کارکرد و گریـز از هر نوع عامل شکلی است. مثالی که برای طراحی یک پنجره در یک اتاق آورده شد، می تواند به هر نوع عنصری در مقیاس معماری تا شهر سازی گسترش و تعمیم یابد. آنچه در این میان مهم است کارکرد یا فونکسیون است. نزدیکترین تعریف برای کارکرد در معماری «مجموعه وظایف، تکالیف و مسئولیت‌هایی که شخص [در اینجا بنا] بواسطه مقام یا حرفه خود دارد» می باشد. می توان با مثالی این تعریف را در معماری دید.

تعریف کارکرد

اتاق خواب در یک واحد مسکونی وظایف خاص خود را بر عهده دارد. این اتاق می‌تواند دربرگیرنده شش سطح محصور کننده و وسایل داخل آن باشد. با این عناصر ثابت و متحرک، این اتاق وظیفه خواب را بر عهده می‌گیرد و باشنده آن نیز با توجه به نیاز خود در این فضای ثابت لوازم خود را به نحوی قرار می‌دهد که بتواند از آن بهره خواب ببرد و نه نشیمن.

این اتاق هنگامی کارکرد خوب دارد که برای هدف آن یعنی خواب، بهترین و مناسب ترین پاسخ را بگوید. بنابراین هنگامی که وسایل خواب در این اتاق نسبت به اجزاء ثابت آن یعنی در، پنجره، کمد و ... به بهترین نحوه چیده شوند کارکرد مناسب خواهد داشت.



نگاره ۲۵-۴: مقایسه زبان کلاسیک معماری، مدرن کاذب و مدرن. در اینجا احجام با این سه زبان معماری ترکیب شده‌اند. در سمت چپ ترکیب احجام در معماری کلاسیک و مدرن کاذب دیده می‌شود. در اینجا احجام بصورت مدولار کنار و روی هم قرار گرفته‌اند. در سمت راست ترکیب احجام براساس زبان مدرن معماری دیده می‌شود. در ابتدا احجام تجزیه شده و سپس در کنار هم قرار می‌گیرند. احجام هیچگونه شباهت شکلی با هم ندارند. بنظر زوی این روش ترکیب در حفظ خلاقیت موثر است. (Zevi: 1973, P.18).

Scanned with CamScanner

برای دستیابی به کارکرد مناسب باید گزینه‌های متعددی از جابه‌جایی‌ها و قرارگیری عناصر مختلف اتاق نسبت به هم را آزمون نمود و از مقایسه آنها، بهترینشان را انتخاب کرد. این کار بدون طراحی نقشه اتاق و یا فکر به اجزای ساختمانی آن و تنها با نمودارهایی از روابط میان اجزاء قابل انجام است. زوی به آن "معماری بدون بنا" می‌گوید که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

در معماریی که به دنبال کارکردی بهتر است زیبا آن چیزی خواهد بود که خوب کار کند.[۳۱] با این نگرش، شکلها پیرو کارکردهایی می شوند که ساختمان برای آن ساخته شده است. با نگرشی این‌گونه به کارکرد در معماری مثال پنجره در یک اتاق یا فضا را می‌توان دوباره دید. زوی سؤال می‌کند که چرا باید طرح یک اتاق شکلی منظم داشته باشد؟ چرا چهارگوش، شش گوش، هشت گوش و هر شکل منظم دیگری[۳۲]. یک راه حل دیگر نیز وجود دارد و آن طراحی با "شکل یا فرم آزاد" است. به نظر او با هر فرمی می‌توان طراحی کرد تا جایی که بهترین کارکرد را به ما ارایه دهد. با این دید، هیچ نیازی نیست که اتاق‌ها با یک آهنگ منظم و سری‌وار در کنار هم قرار گیرند. اندازه، سطوح، پوشش، پنجره و دیگر اجزای آن می‌توانند در شکلهای گوناگون طراحی شوند مادامی که بهترین پاسخ کارکردی از فضای مورد نظر را بدست آوریم. زوی برای استحکام ادعای خود از پنج اصل مهم لکوربوزیه در معماری کمک می‌گیرد:

لکوربوزیه: پنج اصل معماری

۱) پلان آزاد.
۲) نمای آزاد.
۳) کاربرد پیلوت برای آزادسازی طبقه همکف.
۴) کاربرد پنجره های طولی که آن را از سازه‌های بنا آزاد می کند.
۵) آزادی در ساخت پوشش.[۳۳]

در ذهن معمار هیچ پیش فرض فهرست گونه‌ای یا کلیشه‌ای که در طراحی از آن تقلید نماید نباید وجود داشته باشد. وظیفه معمار مدرن آزادی از این "فهرست پیش ساخته" است. این "فهرست" در ذهن نقش می بندد و زوی آنها را «دگمها و خدایان ساختگی»

۳۱. هابرماس، ص ۷۸.

32. Zevi: 1973, P.18.
33. Zevi: 1973,P. 192.

Scanned with CamScanner

رهایی از دگمهای ساختگی

می‌نامد. چگونگی رهایی از این "دگمها و خدایان ساختگی" را زبان مدرن معماری تعیین می‌کند. این زبان واژه‌ها و ساختار خاص خود را دارد و با هدف مبارزه با معماری کلاسیک طراحی شده است. در هدف‌گذاری باید هدفها دقیقاً مشخص شوند و مبارزه و نشانه‌گیری دقیقاً به سوی آنها صورت گیرد. این نشانه‌ها چه هستند؟ در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌کنیم:

نشانه نخست: هندسه به مثابه یک غده سرطانی

هدف: مقابله با معماری کلاسیک

با هدف مقابله با معماری کلاسیک و قوانین آن باید نشانه‌های مشخصی از آن را هدف گرفت. نخستین هدف یا نشانه مورد حمله، هندسه معماری کلاسیک است. نشانه‌ای که از ابتدای ساخت سرپناه های ابتدایی بوسیله بشر تا پیش از معماری مدرن رواج داشت.

اصولاً هر شیء دارای خواص شکلی است و می‌توان آن را با عناصر بصری بر روی کاغذ انتقال داد. اجزای یک شکل از نقطه، خط، سطح، حجم و بافت می‌توانند به شکل منظم یا نامنظم در کنار هم قرار گیرند. بکارگیری شکل‌های منظم در معماری کلاسیک رواج کامل داشت. شعار "هندسه به مثابه یک غده سرطانی" به این نوع از بکارگیری شکل‌ها نظر دارد.[۳۴] برای به اثبات رساندن جنبه‌های منفی بکارگیری این اشکال، تاریخ ساخت و ساز بشری بار دیگر مرور می‌شود. این تاریخ به صحنه تقابل دو نوع شکل منظم و نامنظم که هر کدام نشان دهنده شرایط خاص اجتماعی- سیاسی زمان خود می‌باشد توصیف شده است. هندسه منظم نماد قدرت‌های دیکتاتوری و هندسه نامنظم با فرم‌های آزاد، نمادی از قدرت و زندگی مردمی بیان شده است.[۳۵]

زوی: هندسه منظم نماد دیکتاتوری

تاریخ بکارگیری هندسه آزاد، آنگونه که زوی اعتقاد دارد، به معماری اولیه جوامع بشری باز می‌گردد. در این جوامع هنگامی که یکی به ریاست قبیله می‌رسد از هندسه منظم برای مکان اقامت خود بهره می‌گیرد. یعنی که قدرت سیاسی است که شکل منظم را می‌طلبد. این روش تا دوره معاصر نیز ادامه داشته است. نماد شهری قدرت‌های دیکتاتوری معاصر بکارگیری هندسه منظم است: « تمامی سیاسیون مطلق گرا

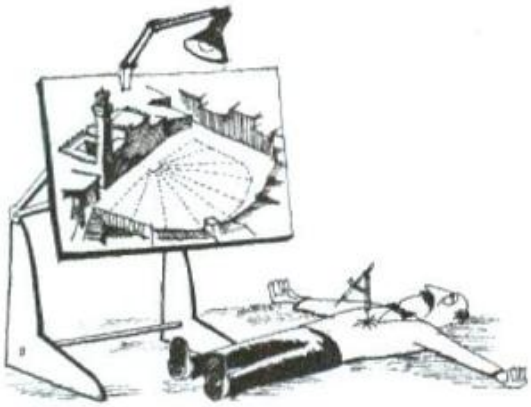
34. Zevi: 1973, PP.25-27.
35. Ibid.

Scanned with CamScanner

نگاره ۲۶-۴: زوی برای بیان نظرات خود از تصاویر طنز آمیز بهره می گیرد. بنظر زوی معمار با ابزاری چون خط کش T نمی‌تواند به معماری بیاندیشد. این ابزار او را مجبور به طراحی جعبه‌وار شبیه معماری کلاسیک می‌نماید. (Zevi: 1973).

شهرهای زیر سلطه خود را با یک محور تقارن آرایش می دهند و خطوط موازی و متقاطع دیگر در کنار آن قرار می گیرند».[۳۶]

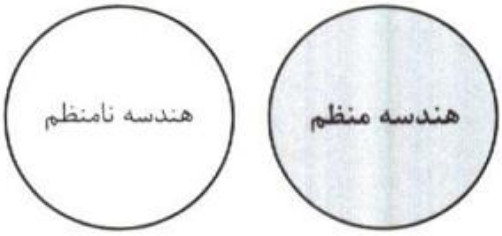
هندسه منظم با ابزاری مانند خط کش (T)، گونیا، پرگار، تکنیگراف و مانند اینها شکل می گیرد. با این ابزار است که می توان خطوط موازی، دایره ها، شکل‌های تکرار شونده مشابه، خطوط عمود بر هم ترسیم نمود. این شکلها به عقیده زوی مانند سلول‌های زندان هستند که همه را در خود محدود می کنند. این شکل‌ها هر انسانی را نشانه گرفته و برای مرگ او آماده به رگبار بستنش می‌باشند. برای فرار از این «زندان قفس وار» یک راه وجود دارد و آن بهره نگرفتن از ابزارهای یاد شده است. آنها باید کنار گذاشته شوند. باید بدنبال فرم‌های آزاد بود فرمهایی که از خطوط موازی و تقارن بهره نمی گیرند.[۳۷]



نگاره ۲۷-۴: با خط‌کش، میز و پرگار نمی توان چیزی شبیه به میدان در تصویر کشید. این ابزار، معماری جعبه‌وار را دیکته می کنند. (Zevi: 1973).

36. Zevi: 1973, P. 25.
37. Zevi: 1973: P. 27.

Scanned with CamScanner



تاریخ معماری صحنه نبـرد دو نوع شکل منظـم و نامنظـم نبرد بین آزادی و دیکتاتوری است (به نقل از زوی).

نشانه مورد هدف شماره دو: تقارن

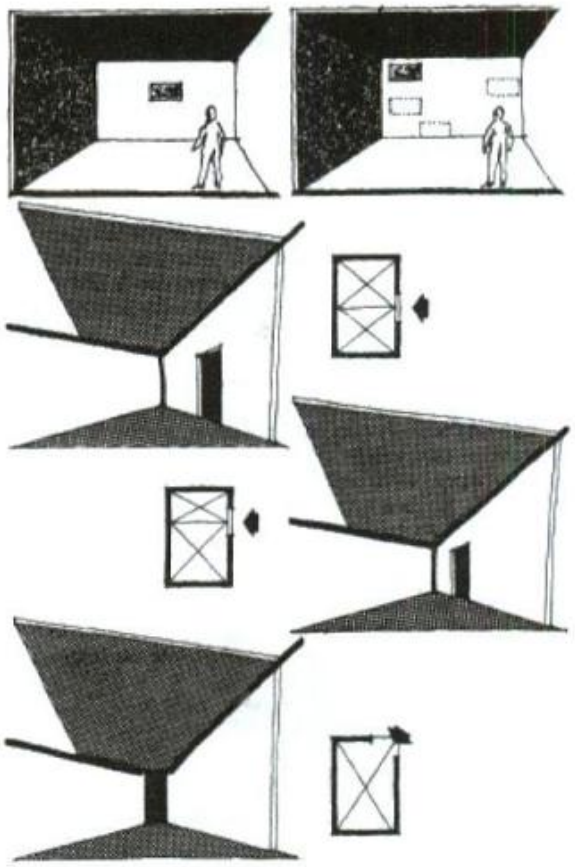
«اگر از شما سؤال شد یک عنصر معماری را در کجا قرار دهید، بگویید در هر جایی غیر از جایی که تقارن بوجود آورد».[۳۸] تقارن یکی از خواص هندسی شکلهای منظم است. مربع، مستطیل، دایره، مثلث و هر شکل ترکیبی که دارای یک محور تقارن باشد نشانه‌هایی از غده سرطانی هندسه منظم می‌باشند. تقارن از دیدگاه زوی نوعی طلسم است که باید نابود و ریشه کن شود. ریشه کنی غدد سرطانی از وظایف معمار مدرن است. برای روشن شدن این نگاه به اتاق و طراحی پنجره‌های آن اشاره می‌شود. اگر خواسته شود پنجره‌ای را در یکی از دیوارهای یک اتاق طراحی کنید در همه جا قرار دهید به جز محور تقارن دیوارهای آن. جای آن می‌تواند در بالا، پایین، گوشه راست، چپ و هر جایی باشد به جز محور تقارن آن. در برابر شکل متقارن، شکل نامتقارن به عنوان عضوی مهم از زبان مدرن معماری مطرح می‌شود.

ریشه کنی
غده سرطانی
تقارن

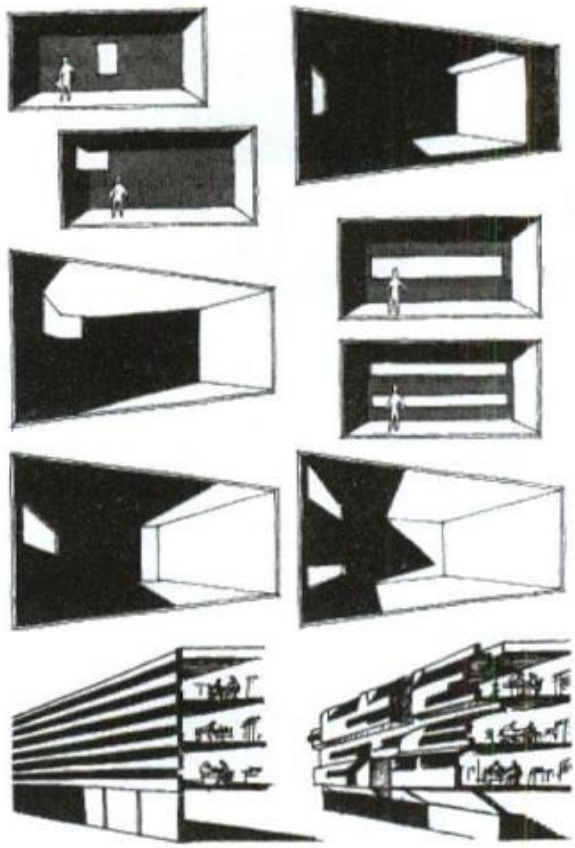
تا پیش از ظهور معماری پست مدرن در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی، آموزش طراحی دانشکده‌های معماری براساس آنچه تاکنون دیدیم و پس از این نیز خواهیم دید استوار شده بود. دانشجویان طراحی معماری که با اساتید گرایش مدرن به کار می‌پرداختند اجازه ترسیم شکلهای متقارن را نداشتند. کمتر استادی بدلایل این کار اشاره می‌کرد و از میان آنها زوی است که با صراحت و روشنی به این موضوع می‌پردازد. اتهامات متعددی به تقارن در معماری از طرف زوی وارد شده است. به نظر او تقارن نوعی "لطمه اقتصادی" است. تقارن به نیازهای منفی امنیتی قدرتمندان پاسخ می‌گوید. آنها ترس از انعطاف‌پذیری دارند و بوسیله تقـارن است که دیکتاتورهای بزرگ فاشیسم، نازیسم

38. Ibid:, P. 21.

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۸-۴: جای گیـــری پنجـــره و درب در یک اتـــاق. زوی اعتقاد دارد هر جای اتاق پنجره‌ها را قرار دهید جز در مرکز. بهترین جا از نظر او در گوشه می‌باشد. در اینجا قطرهای اتاق عمق بیشتری می‌یابند. (Zevi: 1973, P.20).

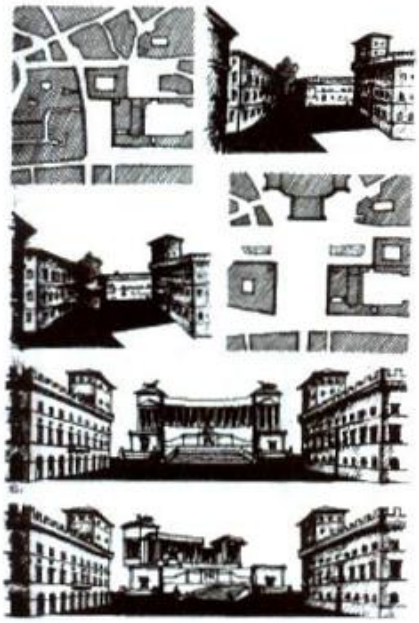


نگاره ۲۹-۴: چگونگی نورگیری یک اتاق. نورگیرها هرگز در مرکز سطوح پنجره قرار نگیرند. هر نوع راه حل دیگر قابل قبول است: پنجره‌های کنج، با یک نوار یا دو نوار افقی. در ایستگاه قطار رم (شکل پایین سمت چپ) دو ردیف افقی پنجره برای هر طبقه طراحی شده است که هنوز جای کار دارد. اما شکل پایین سمت راست قابل قبول تر است. این نوع طراحی بنظر گوناگونی کارکردی بهتری دارد. (Zevi: 1973, P.26)

Scanned with CamScanner

زوی: تقارن نمادی از ارتجاع

و روسیه استالینی و دیکتاتورهای آمریکای جنوبی قدرت خود را نشان می دادند[۳۹]. تقـارن نمادی از ارتجاع است. برای نشان دادن لطمه اقتصادی که از بکارگیری تقارن حاصل می‌شود مثالی ارایه می گردد. اگر یک بنا را به صورت متقارن با یک بلوک مرکزی و دو بلوک کوچکتر در محور تقارن بلوک اصلی قرار دهیم خواهیم دید که چگونه این تقارن به بنا لطمه اقتصادی وارد کرده است. با بکارگیری تقارن، فضاهای هر سه بلوک یا قطعه باید شکلی مشابه در نما داشته باشند. در صورتی که شاید این نیاز وجود نداشته باشد. بنظر زوی تنها تقارن اجبار در این کار می‌کند. اگر در بلوک سمت چپ یک آشپزخانه با کارکرد خاص خود را داشته باشیم، بنابر اصل تقارن، عناصر بلوک



نگاره ۳۰-۴: شکل نا متقـارن در برابر شکل متقارن. میدان ونیز در شهر رم. میدانی تنگ و دارای عمق. در انتها کاخ کوچک (پالتزتو) قرار دارد. در زیر آن همان میـدان با طرح دست آزاد لکوربوزیه دیده می‌شود.
در شکل پایین ساختمانی که به زوی آن را "ویکتوریان فرعـونی" می‌نامد جـای گرفته است. تقارن قوی این بنا باعث این نامگذاری شده است که خود را در برابر هرگونه شکل نامتقارن (در زیر) قرار می‌دهد.
(Zevi: 1973, P.23)

سمت راست در همان طبقه نیز این‌گونه باید طراحی شوند و این به معنی لطمه اقتصادی است. این تابوی تقارن است که این لطمه اقتصادی را بوجود می‌آورد.[۴۰]

تابوی تقارن

تقارن در معماری از زوایای مختلف از طرف زوی رد شده است. برای اثبات تاریخی آن مانند موارد دیگر به نمونه‌هایی در طول تاریخ معماری اشاره می کند که در آنها تقارن دیده نمی‌شود. میدان وِنیز در شهر رم یکی از میادین با شکل نامتقارن است. در عوض میدان ویکتوریان رم از تقارنی "فرعونانه" بهره گرفته است که نشان دهنده

39. Zevi: 1973, P. 22.
40. Ibid.

Scanned with CamScanner

شرایط اجتماعی زمان آن است.

نشانه مورد هدف شماره ۳: تناسب

از دیگر نشانه های غده سرطانی هندسه منظم، تناسب اجزای ساختمان است. بنظر زوی تناسب ابزاری است برای خواندن اجزای مختلف یک شکل که آن اجزا را در ارتباط با هم تعریف می‌کند. بنابراین می‌توان به تناسب یک ابزار وحدت دهنده نام داد. با نگاه کارکردی به فضا این سؤال مطرح می‌شود که اگر هر جزء یا اندام یک بنا کارکرد خاص خود را داشته باشد و هرکدام نیز مسئول انتقال پیامی‌خاص باشند چرا باید به آنها بوسیله تناسب، وحدت بخشید و تنها یک پیام را از آنها دریافت نمود؟ زوی موضوع تناسب در معماری را مانند تقارن مورد حمله شدید قرار می‌دهد. از دید او تناسب در معماری به معنای "ترورِ آزادی" است. همچنین آن را "ترورِ زندگی و ترور رشد" می‌داند.[۴۱]

«هر بار که یک ساختمان با اجزای متناسب دیده می‌شود آن را می‌توان تداعی کننده انجماد روند زندگی و با بیهودگی‌ها و پوچی‌های نهان در پشت آن دانست».[۴۲] بر مبنای اصل آزادی در طراحی تا بدست آوردن بهترین کارکرد، مبانی هندسی معماری کلاسیک مانند نظم، آهنگ، تناسب و تقارن همه به عنوان بیماری‌های خطرناک معماری گذشته خوانده می‌شوند. این چیزی است که باید معمار مدرن در برابر آن بایستد و آنها را رد نماید.

معماری ضد پرسپکتیو در برابر معماری پیرو پرسپکتیو

یکی دیگر از اصول مهم طراحی برای آینده توجه به اصل ضد پرسپکتیوی زبان مدرن معماری است. این اصل مانند دیگر اصول یاد شده به جدایی و تقابل دو معماری مدرن و کلاسیک نظر دارد. پرسپکتیو یک فن ترسیمی است که واقعیت سه بعدی را از یک یا چند نقطه دید به روی کاغذ و یا هر صفحه دو بعدی انتقال می‌دهد. برای این کار نسبت به نوع پرسپکتیو از خطوطی که بوسیله خط کش ترسیم می شود شکلی با خطوط متقاطع بدست می‌آید.

41. Zevi: 1973, PP. 38-40.
42. Ibid. pp. 39-40 .

Scanned with CamScanner

مورخین معماری درباره ظهور پرسپکتیو و کاربرد آن در معماری نظرات گوناگونی ارایه داده‌اند. برخی مانند گیدئین آن را ابزاری برای یک نوع تصور فضایی جدید در دوره رنسانس معرفی نموده‌اند. زوی نیز «کواتروچنتو»[۴۳] یا سده چهاردهم میلادی را زمان پیروزی پرسپکتیو دانسته اما تأثیرات آن را برای چهار صد سال پس از آن زمان بسیار بد بیان نموده است.

پیش‌تر دیدیم که ابزار مورد استفاده مانند خط‌کش و گونیا برای ترسیم شکل‌های منظم ابزاری محدود کننده برای معماران معاصر اعلام شد. با توجه به اینکه همان ابزار برای ترسیم پرسپکتیو یک بنا بکار گرفته می‌شود بنابراین محدودکننده بروز خلاقیت‌ها است و پرسپکتیو مواردی مشخص را به معمار دیکته می‌کند.

میکل آنژ: میدان کمپیدولیو

با زبان مدرن معماری می‌توان تاریخ معماری را خواند و آنچه را که با معیارهای آن مطابقت دارد از لابلای صفحات تاریخ بیرون آورد. زوی با معیار ضد پرسپکتیوی بدنبال معماران و نمونه‌های تاریخی می‌رود. در این راه میدان کمپیدولیو [۴۴] اثر میکل‌آنژ انتخاب می‌گردد. دلیل این انتخاب، کاربرد شکل ذوزنقه در طراحی میدان بجای شکل مستطیل است. زوی اعتقاد دارد که میکل‌آنژ می‌توانست از شکل متقارن مستطیل بهره گیرد و لبه‌های بیرونی دو ساختمان روبروی هم را در امتداد خطوط موازی جای دهد اما او این کار را نکرد. قرن‌ها این کار مهم میکل‌آنژ را کسی نمی‌فهمید زیرا با زبان رایج معماری منافات داشت. تنها هنگامی که زبان مدرن معماری بوجود آمد به بزرگی کار میکل‌آنژ پی برده شد. در زبان ضد پرسپکتیو مدرن این طرح جایگاه خود را یافت. به سخنی دیگر بر مبنای زبان مدرن معماری به برخی رازهای تاریخ معماری پی‌برده شد و یکی از آنها ایستادگی برخی معماران در برابر قوانین معماری کلاسیک بود. به نظر زوی به قانون در آوردن زبان مدرن معماری، شرایطی را فراهم آورد که نه تنها برای صحبت و ایجاد ارتباط در معماری روز مورد بهره قرار گیرد بلکه بوسیله آن بتوان آثار و افرادی که در گذشته در برابر معماری کلاسیک می‌ایستادند شناخت.[۴۵] با زبان جدید با روشی

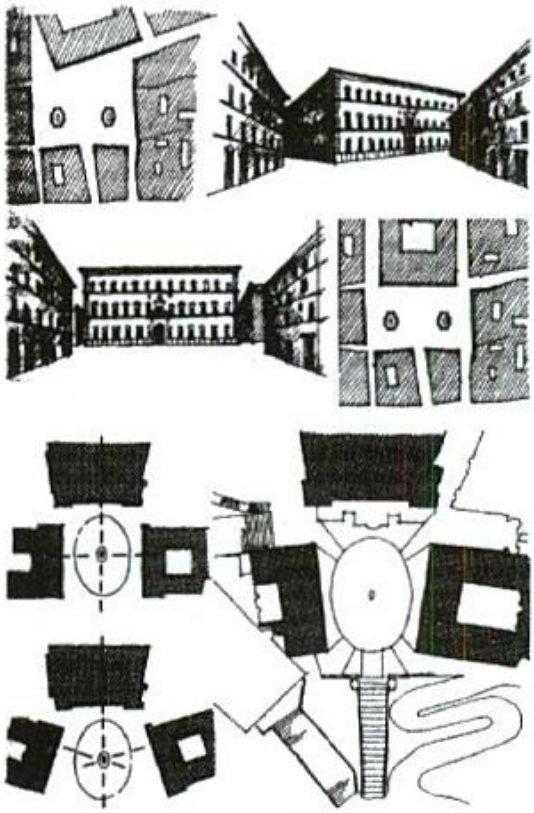
43. Quatrocento.
44. Campidoglio.
45. Zevi:1973, P.33.

Scanned with CamScanner

نو معماری را می‌توان نوشت و با روشی نو می‌توان آن را خواند. در اینجا یک تقابل بزرگ بین دو زبان بوجود می‌آید. چگونه می‌توان تا دیروز به زبانی دیگر سخن گفت و امروز با زبانی نو سخن گفت؟ این موضوع در عالم زبان و سخن امکان پذیر نمی‌باشد زیرا نیاز به یک بستر تاریخی- فرهنگی و از یک طرف زمانی دارد. چگونه می‌توان در عالم معماری تا دیروز به زبانی طراحی کرد و ساخت و امروز با زبان معماری مدرن طراحی نمود و نوشت؟

تاریخ معماری ابزاری برای هویت بخشی زبان معماری

زبان مدرن معماری که زوی درباره آن می‌گوید زبانی است که با آن می‌توان ارتباط ایجاد کرد. اما چگونه می‌توان پایه‌های این زبان نو را استحکام بخشید؟ چگونه می‌توان گفت که این زبان به یکباره پدید نیامده است و زبانی ریشه‌دار است؟ چگونه می‌توان به این زبان شخصیت بخشید؟ راهی که زوی انتخاب نموده است مراجعه به تاریخ معماری و ارایه ریشه‌های تاریخی برای آن است. چنانکه در مثالهای مختلف دیدیم آثاری از میکل‌آنژ، طرحی از بیاجو رسّتی[۴۶] و مانند آن



نگـــاره۳۱-۴: برای تعالی هر چه بیشتر دید سه بعدی بهتر بود که کاخ فارنز در رم کمی متمایل به راست بچرخد.(نگاره بالا). اما شکل واقعی آن اینگونه نیست و تصویری دو بعدی را در نما نشان می دهد.
در شکل پایین میکل آنژ خطوط موازی نماهای دو طرف میدان کملپیدولیو را نمی پذیـــرد و از شکل ذوزنقه ای در طراحی بهره می گیرد. زوی اعتقاد دارد قرنها معماران نمی توانستند این طرح را بفهمنـــد و تنها با زبان مدرن معمـــاری می توان با آن ارتباط برقرار کرد. (Zevi: 1973, P.31)

46. Biaggio Rossetti.

Scanned with CamScanner

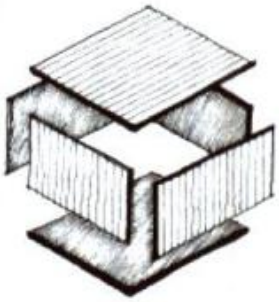
را ارایه می دهد و در مقابل آن برای رد معماری کلاسیک نیز از تاریخ معماری معاصر بخصوص کارهای ساخته شده در چین دوران مائو، روسیه استالینی و ایتالیای موسولینی معرفی می‌گردد.

تجزیه نگری اجزای چهار بعدی

معماری کلاسیک مانند جعبه‌ای است که با قفل‌های متعدد از همه طرف بسته شده است. در شکلی که نشان داده شده است گوشه‌ها، مفصل‌ها و هرجا که امکان نفوذ به جعبه است با چفت و بست و قفل بسته شده است. این مانند یک اتاق در معماری کلاسیک است. اتاقی بسته و زندان وار. معماری مدرن به یک عمل انقلابی دست می‌زند و شش جزء اتاق را از هم جدا می‌کند.[۴۷]

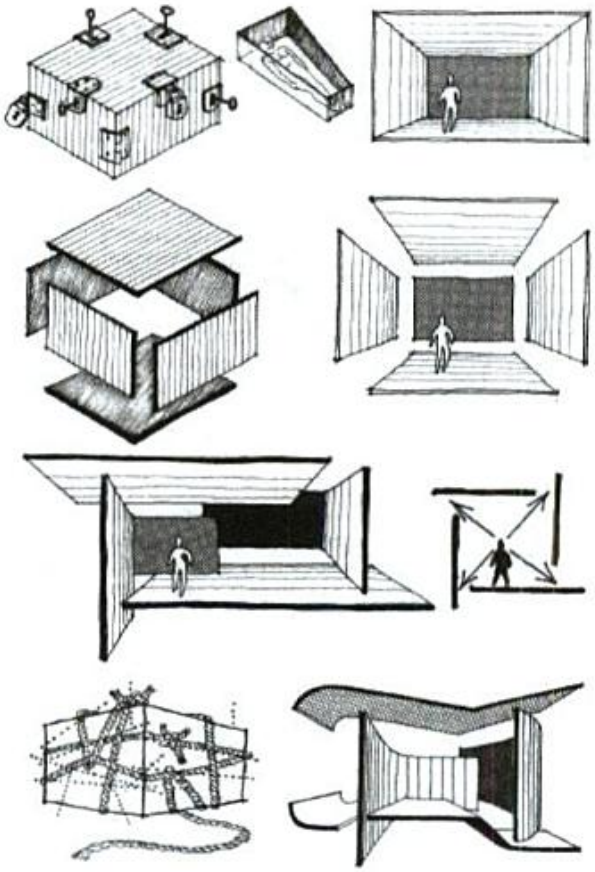
این شش جزء عبارتند از چهار سطح عمودی دیوارها و دو سطح افقی کف و سقف. معماری مدرن باید از حجم مکعبی این اتاق پرهیز کند. از حجم یکدست باید گریزان بود و باید هر گونه دید پرسپکتیوی را شکست. با جدا نمودن این شش سطح امکانهای جدیدی بدست می آید. نورگیری اتاق، دیگر تنها از سطوح عمودی صورت نمی‌گیرد و می‌توان از گوشه‌های هر سوی اتاق نور را به درون آورد. این عمل به فضا روح می‌بخشد و آن را زنده می‌گرداند.

تجزیه نگری می‌تواند در گوناگونی شکل هر سطح از شش سطح لحاظ شود. دیگر نیازی نیست که سطوح شکل چهارگوش داشته باشند بلکه می‌توان به هر کدام شکلی داد. می‌توان ترکیبی از سطوح چهارگوش، منحنی و منحنی مواج داشت. بنظر زوی با این روش می‌توان طرحی پویا (یا دینامیکی) در مقابل طرح‌های ایستای معماری کلاسیک داشت. برای حمایت از این تجزیه نگری شکلی او بر کارهای معاصر



47. Zevi.:1973, P. 37.

Scanned with CamScanner



نگاره۳۲-۴: برای تعالی هر چه بیشتر دید سه بعدی بهتر بود که کاخ فارنز در رم کمی متمایل به راست بچرخد(نگاره بالا). اما شکل واقعی آن اینگونه نیست و تصویری دو بعدی را در نما نشان می‌دهد. در شکل پایین میکل آنژ خطوط موازی نماهـای دو طرف میدان کملپیـدولیـو را می‌پذیرد و از شکل ذوزنقه‌ای در طراحی بهره می‌گیرد. زوی اعتقاد دارد قرنها معماران نمی توانستند این طرح را بفهمند و تنها با زبان مدرن معماری می توان با آن ارتباط برقرار کرد.
(Zevi: 1973, P.31)

نو شکل پذیران[۴۸] هلندی تکیه می‌کند. آنها با ایجاد سطوح منحنی شکل و موج‌دار و فرم‌های آزاد و بسیاری فرم‌های دیگر می‌توانستند گره‌ها و مفصل‌های سخت را از بین ببرند.

آموزش معماری و تجزیه نگری

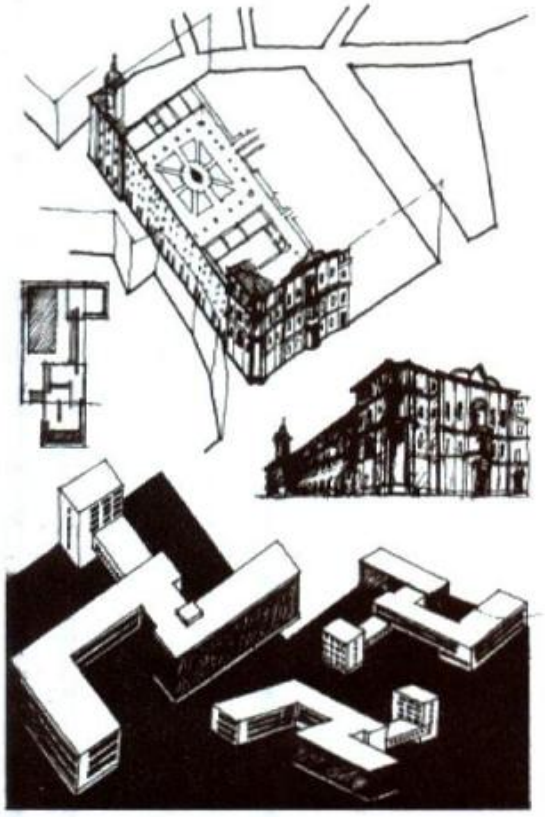
تجزیه نگری یکی از ارکان آموزش طراحی براساس زبان مدرن معماری است. در رشته‌های معماری بیشتر کشورهای جهان دروس گوناگونی به دانشجویان این رشته‌ها ارایه می‌شود. هر درس وظیفه پرورش بخشی از معماری را بر عهده دارد. طرح معماری، سازه معماری، شناخت مواد و مصالح، اقلیم‌شناسی و... هر کدام جدای از هم آموزش داده شده و هر درس نیز خود به زیر بخشهایی تجزیه می گردد. ترکیب مجموعه این اجزای تجزیه شده کاری بس دشوار است. این تجزیه نگری در دروس طراحی معماری به شکلی که زوی آن را می‌آورد دیده می شود. برای پرهیزدادن دانشجویان از فرمهای هندسی منظم، دانشجو مؤظف است پس از حل ارتباطات داخلی که با کارکرد آن پیوند دارد با فرمهای گوناگون در شش جزء یاد شده یک فضا، به حل مشکل خود بپردازد.

48. Neo plasticismo.

Scanned with CamScanner

گروپیوس:
مجموعه باهاوس

آنچه که تاکنون آمد با یک مثال از معماری مدرن نشان داده شده است. مجموعه باهاوس در دسا[۴۹] اثر گروپیوس از سه بخش خوابگاه، کلاسها و کارگاهها تشکیل شده است. اصل ضد پرسپکتیو معماری مدرن بخوبی در این بنا رعایت شده است. در طراحی این بنا سعی شده که نتوان آن را از یک زاویه بصورت کامل دید بلکه ناظر با قدم زدن در اطراف آن از هر زاویه بخشی از آن را می‌بیند. حرکت در ظرف "زمان" انجام می شود و این همان بعد چهارم معماری است که زوی در کتاب چگونه به معماری بنگریم از آن در تفسیر و تحلیل بناهای تاریخی بهره برده است. تجزیه نگری در طراحی این بنا دیده می شود. معمار با تجزیه بخشهای اصلی به خوابگاه، کلاس و کارگاه آنها را در بلوک‌های جدای از هم طراحی



نگاره۳۳-۴: تجزیه اجزای حجمی بنا از اصول مهم زبان مدرن معماری است. در بالا صومعه فیلیپینی در رم اثر فرانچسکو برمینی دیده می شود. در پایین مدرسه با هاوس اثر گروپیوس با زبان مدرن معماری آمده است. ترکیب احجام و کارکردهای گوناگون از ویژگی‌های این بناست. در وسط (راست) کار میس ون در روه در بارسلون دیده می شود. او نیز احجام طرحش را در ارتفاعات مختلف تجزیه می کند. (Zevi: 1973, P.39)

بعد چهارم
معماری

کرده است. هر کدام از این بخشها برای مخاطبان پیام‌های خاص خود را دارند. هرگونه ارتباط هماهنگ بین این بخش‌ها نادیده گرفته شده است. این اجزای پراکنده با رمپ و راهرو به هم ارتباط داده شده و به

49. Dessau.

Scanned with CamScanner

عمد سعی شده است که این عناصر ارتباطی بر پیام تجزیه و افتراق بین اجزاء تاکید نمایند.

اختلاف و ناسازگاری اجزا[50] به عنوان یکی از اصول اساسی زبان مدرن معماری است و باید از طرف پیروان این زبان رعایت گردد. آنچه از طرف برخی از طراحان در ایجاد هماهنگی بین اجزاء صورت می‌گیرد به معنی « کلاسیک نمودن زبان ضد کلاسیک» است. مثال زوی در این مورد پاویلیون میس ون در روهه در بارسلون است که به عنوان نمونه ای بسیار خوب، ناموزونی بین اجزاء را نشان می‌دهد. او اعتقاد دارد اگر این معمار پوشش‌های نامتقارن را در این بنا بکار می‌گرفت به اصل ناموزونی اجزاء نزدیکتر می‌شد.

اختلاف و ناسازگاری اجزای طرح

سازه آزاد و گوناگون با هدف آزادی بیشتر در طراحی

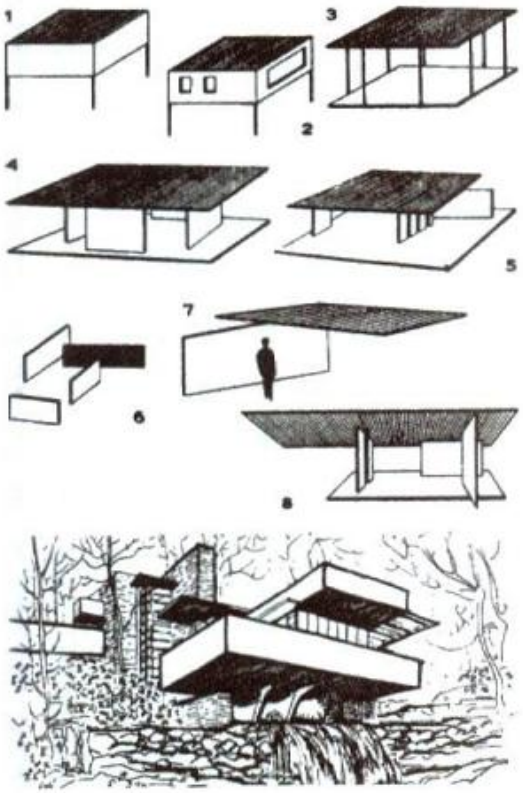
جعبه ساده بسته در کارهای زوی نماد "اتاق" در معماری کلاسیک است. این جعبه نمودار یک ساختمان چهارگوش است. آغازگر بحث سازه آزاد و رهایی از هرگونه پیش فرض که معماری کلاسیک اجبار می کند این اتاق جعبه‌وار است. برای رسیدن به آزادی نهایی در طراحی سازه می توان از یک روند تدریجی بهره گرفت. نخست می‌شود بر روی پوسته های عمودی آن پنجره‌های بزرگ و کوچک جای داد و نگران آن نبود که چه سازه‌ای باید آن را عینیت بخشد. مرحله دیگر حذف ستونها از گوشه‌های جعبه اتاق است. به نظر زوی مهندسی به او یاد داده است که گوشه ها مکان‌های خوب اقتصادی برای قرار دادن ستونهای حمال نیستند.[51] بنابراین می‌شود سازه‌های عمودی ستون را از گوشه‌ها برداشت. پس از آن می توان یک گام به جلو برداشت و از دیوارهای آزاد در درون جعبه اتاق بهره گرفت. با این روش سقف از لبه های دیوار بیرون می زند. تا اینجا جعبه اتاق را از سازه‌های مدولار عمودی مانند ستون‌ها، آزاد شده است. در جهت آزادسازی بیشتر می توان دیوارهای موجود را قطعه قطعه کرد و آنها در جاهای مختلف قرار داد. در اینجا دیگر دیوارها فضایی بسته بوجود نمی‌آورند. راه آزادسازی[52] به اینجا ختم

هدف: دستیابی به آزادی نهایی

50. Dissonanza.
51. Zevi: 1973, P.42.
52. Percorso di Liberazione.

Scanned with CamScanner

نمی‌شود. سطوح افقی و عمودی که دربرگیرنده عناصر سازه‌ای افقی و عمودی می‌باشند می‌توانند در هر جا و با هر اندیشه‌ای جای گیرند. از آنها می شود در ارتفاعات مختلف استفاده کرد و پوشش را تا آن حد که می‌خواهیم از دیوارها بیرون می‌آوریم. اگر سقف تخت از گوشه‌ها شروع نشود مانعی نخواهد بود زیرا می‌توان از آن آسمان را دید. بدین نحو اندیشه بسته بودن جعبه اتاق از همه زوایای آن زدوده می‌شود. او در نهایت طرح خانه آبشار فرانک لوید رایت را مثالی برای آنچه که تاکنون برای آزادی سازه‌ها گفته شد می آورد. قضاوت درباره آثار ساخته شده در دوران معاصر براساس معیار آزاد سازی سازه ها باید با توجه به آنچه که گفته شد انجام پذیرد. آثار متقارن پیر لویجی نِروی که بخاطر سازه‌های بتنی پیچیده آنها معروف شده اند یک نوع



نگاره۳۴-۴: چند طرح تصوری درباره بکار گیری سطوح و اجزای گوناگون یک فضا با سازه های آن که بوسیله فرانک لوید رایت تکامل و گسترش یافت. هدف از ارایه این تصاویر، رهایی از سازه‌های قوطی وار برای رسیدن به طرح آزاد از هر نظر است. در اینجا سطوح افقی و عمودی کاملاً از هم جدا شده و هر کدام تبدیل به یک عنصر سازه ای می‌شوند. (Zevi: 1973, P.42)

پیر لوییجی نروی

بازگشت به گذشته است بخصوص آنچه که در ورزشگاه شهر تورینو انجام داد. این اثر نشان دهنده افول خلاقیت نِروی بود.[۵۳] معمارانِ

53. Zevi: 1973, P. 46.

Scanned with CamScanner

مورد توجه زوی ریکاردو موراندی، فولر و ادوارد توراجا[۵۴] می باشند.

فن شناسی یا تکنولوژی جدید به معماران مدرن این امکان را می دهد تا بتوانند در جهت حذف عناصر معماری کلاسیک بیشتر بکوشند. فنون ترسیمی رایانه‌ای و شبیه‌سازی فضا پیش از ساخت آن و دیدن بنا از هر زاویه مورد نظر این امکان را فرا روی معماران قرار می‌دهد تا در جهت حذف زوایای راست گوشه و طرح سطوح موج‌دار راهی ساده‌تر در پیش داشته باشند. رایانه این قابلیت را بوجود آورده که سطوحی که هیچگاه نمی توانستیم با خط کش و گونیا ترسیم کنیم اکنون عملی سازیم. زوی معتقد است کامپیوتر توانسته است روند طراحی را «دمکراتیک» نماید زیرا باشنده در هنگام طراحی خانه یا بنایش می تواند با معمار همراه باشد.

طراحی دمکراتیک

سیالیت فضایی

سیالیت فضا رابطه‌ای تنگاتنگ با فضا و زمان دارد. زوی در کتاب چگونه به معماری بنگریم تقریباً تمامی محتوای آن را به این موضوع اختصاص داده بود. در آنجا دیدیم که معماری به مثابه فضای داخلی است و فضای داخلی تنها با حرکت در آن تعریف می شود. بر این اساس داوری درباره دوره‌های تاریخ معماری انجام می شود. بناهای مصری و بخصوص اهرام سه گانه تنها حجمهایی سنگین که خود را نشان می دهند می باشند. معابد یونان هنوز تا معماری فضاهای داخلی راه زیادی دارند و به نظر زوی انسان وار کردن احجام با نادیده گرفتن فضای داخلی همراه شده است. هزار سال پس از ساخت اهرام، مفهوم پویایی، حرکت و زمان در فضا بروز می‌نماید. در معماری کلیسا می‌توان معماری مسیرها[۵۵] را دید و همانگونه که پیشتر آمد این دوره انقلاب فضایی نام گرفت. سیالیت فضا به نظر زوی به معنی عمل به تمامی قواعدی است که تا اینجا بیان شد. هر آنچه تا کنون دیدیم در اینجا کنار هم قرار داده می‌شود: عدم تقارن، ضد پرسپکتیو، سازه‌های آزاد و... . با بکارگیری قواعد یاد شده به باشنده اثر، این امتیاز داده می شود تا با ایستادن در هر کجای آن آزادانه به هر زاویه که می‌خواهد بنگرد و این آزادی با حذف عناصر محدود کننده معماری

54. Eduardo Toraja.
55. Architettura di percorso.

Scanned with CamScanner

کلاسیک بدست می‌آید.

معماری مسیرها

با حذف عناصر محدود کننده فضا می‌توان مسیری آزاد را برای باشنده طراحی کرد. طراحی مسیر حرکت باشنده باید طوری صورت گیرد که از آغاز حرکتش پویایی پیمایشی را در آن فضا حس کند. در هیچکدام از بخشهای طراحی، از ورودی تا هال و نشیمن، اتاق مطالعه و اتاقهای خواب نباید حس ایستایی به باشنده دست دهد. فضا، در هنگام حرکت باید در او ایجاد تفکر نماید و این را زوی "تنش روشنفکرانه"[۵۶] نامیده است. ورود به هر فضا به معنای نوعی بیداری است. با هدف دستیابی به کارشیو یا پلان آزاد می‌توان با اصل قرار دادن انعطاف پذیری، تمامی مسیرهای حرکتی را برای باشنده طراحی کرد. برای عملی نمودن این اندیشه باید جداره‌های تقسیم کننده فضاهای داخلی برداشته شوند. با این کار می‌توان رسوخ هر فضا در فضای دیگر را داشت و سیالیت فضایی این گونه بدست می‌آید.

حرکت و پویایی

ویلا ساوا لکوربوزیه نمونه خوبی از معماری مسیرها را نشان می‌دهد. اندیشه حرکت و قدم زدن در بنا با ایجاد یک رمپ نمایان برای ارتباط بین طبقات بسیار تقویت شده است. برای خلق «معماری برای قدم زدن» می‌توان پلکانهای مدولار یک بنا که معمولاً در فضای جعبه مانند پلکان قرار می‌گیرند را حذف کرد. آنچه که رایت در موزه گوگنهایم نیویورک انجام داد حرکت و پویایی بیشتر را نشان می‌دهد. برای دستیابی به پویایی و حرکت بیشتر می‌توان از تغییر در عناصر کف بهره گرفت. این با عارضه‌های معماری کلاسیک مغایرت دارد.

معماری برای قدم زدن

معماری بدون بنا

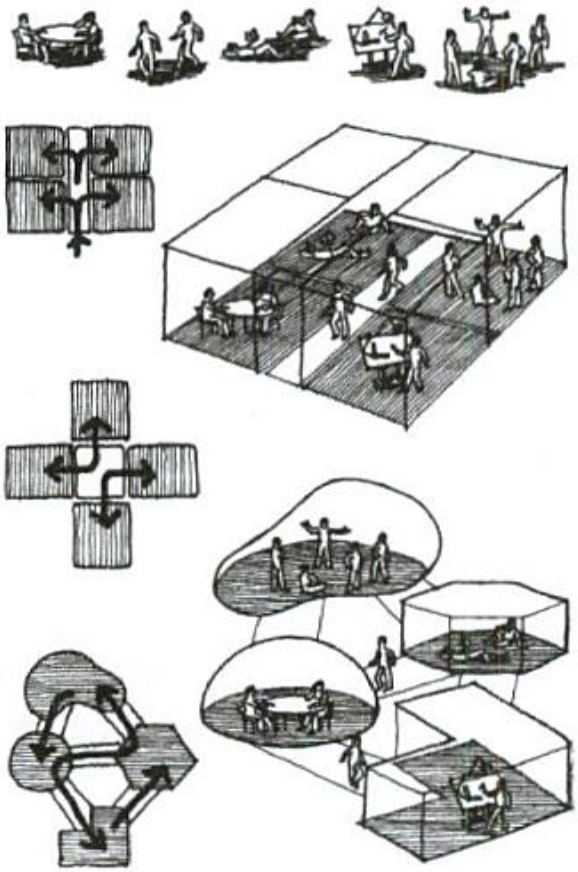
در جهت آزادسازی هرگونه قید و بند از ذهن طراح، اندیشه معماری بدون بنا از طرف او مطرح شده است. بنظر زوی در مرحله نخست باید به کارکرد بنا اندیشید. برای این کار نیاز است طراح با دقت و فرصت مناسب، کارکرد مورد نظر برای باشنده بنا را مطالعه کند. این مطالعه

56. Tensione intelletuale.

Scanned with CamScanner

باید فارغ از هرگونه ظرف مکانی باشد. تنها یک اصل درباره ظرف مکانی وجود دارد و آن بهره‌گیری از هر ظرفی به جز ظروف مکعبی شکل است. پس از مطالعه کارکرد بنا، به رابطه بین فضا (ظرف)، کارکرد و مسیرها فکر می‌شود. سیستمی از مسیرها فضاهای مورد نظر در یک بنا با یک کارکرد خاص را به هم پیوند می‌دهد. باید در نظر داشت که کارکردهای مورد نظر در فضاهای مدولار (پیمون وار) ریخته نشود. برای این منظور می‌توان از پلان آزاد در سطوح

پرهیز از هر طرح مدولار



نگاره ۳۵-۴: معماری بدون بنا. طراح باید کارکردهای مورد نیاز انسانی را بدون اینکه دغدغه ظرف آن را داشته باشد بطور عمیق مطالعه نماید.
(شکل بالا)
در هر حال باید از جداره‌ها و حجم‌های مدولار (پیمون وار) و منظم پرهیز نماید. زبان مدرن معماری بر پیروی فضاها از کارکرد و مسیرها تأکید دارد.
(Zevi: 1973, P.54)

مختلف ارتفاعی بهره گرفت. در زبان مدرن معماری کارکرد است که فضا و ارتباط بین آنها را تعریف می‌کند.

ادغام و یکپارچگی فضایی

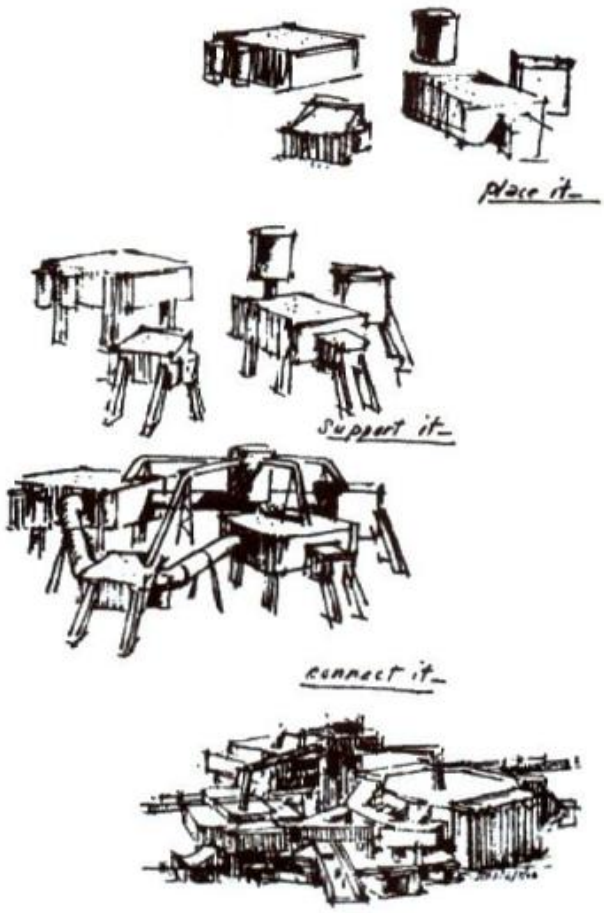
با هدف داشتن پلان آزاد، می‌توان آنچه را که تاکنون دیدیم به یک وحدت پویا رساند.[۵۷] تا اینجا تفکر اصلی بر این بود که ذهن را از

57. Zevi: 1973, PP.57-63.

Scanned with CamScanner

جعبه یا اتاق معماری کلاسیک آزاد نمود. به این منظور در هر بخش درباره تجزیه‌نگری بین اجزاء جعبه اتاق و ترکیب آن صحبت شد. ادغام و یکپارچگی اجزای فضایی در مقیاس‌های مختلف مانند بنا، محله، شهر و منطقه انجام‌پذیر است. ادغام و یکپارچگی فضایی در چند مرحله زیر صورت می‌گیرد:

۱) فهرست کردن کارکردهای مورد نیاز.
۲) تجزیه هر کارکرد به زیر عنوان‌های مختلف.
۳) بررسی رابطه بین کارکردها.
۴) ادغام و تداخل کارکردهای مختلف در یک بنا در محوطه، محوطه در محله و... . این روند در نگاره (۳۶-۴) نشان داده شده است. با در



نگاره ۳۶-۴: یک نمونه از طرح تداخل احجام و کارکردها در هم. اثری از جان جانسون. در بالا عناصر حجمی پایه "تاتر مامرز" در شهر اوکلاهاما دیده می‌شود.
سه مرحله برای آن در نظر گرفته شده است: جا دادن، حمایت گسترشی کردن و ارتباط دادن این احجام.
مرحله نخست: جا دادن. هر حجم (فضا) در جای خود قرار می گیرد.
مرحله دوم: با سازه‌های مناسب این احجام گسترش می یابند.
مرحله سوم: ارتباط دادن احجام بوسیله راهروهای تونلی و استوانه‌ای شکل. (Zevi: 1973, P.60).

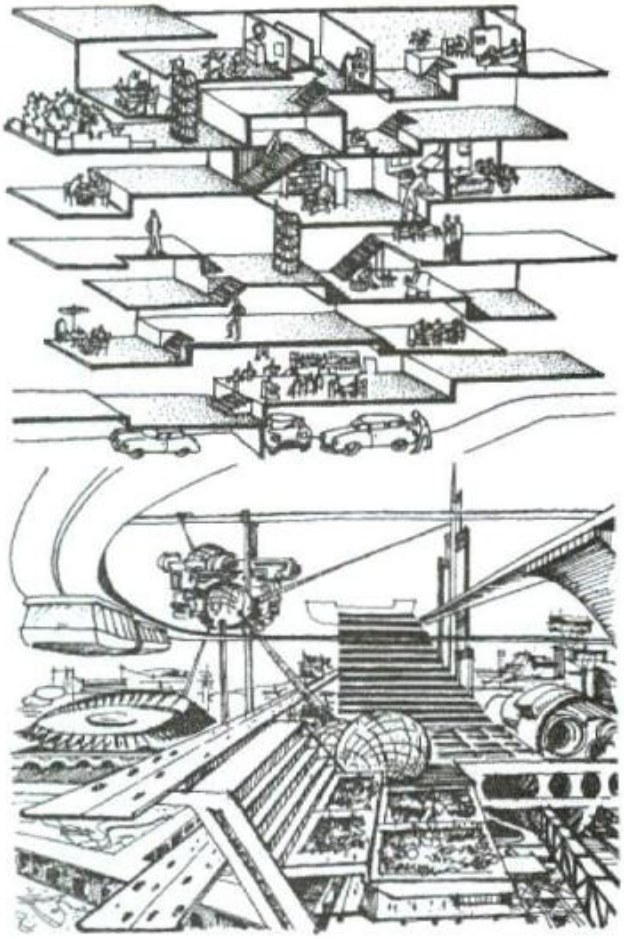
اصل ادغام فضاها

نظر گرفتن نوع ادغام و یکپارچگی فضایی به صورت افقی و یا عمودی مجموعه کارکردهای پیش بینی شده در این سطوح پخش می‌شود. در نگاره (۳۷-۴) ادغام و یکپارچگی عمودی دیده می‌شود. در این بنای

Scanned with CamScanner

فرضی کارکرد پارک خودرو، فضاهای جمعی، مسکونی، سبز و استراحت دیده شده است. هر کدام از این فضاها، کارکرد و روابط داخلی خاص خود را دارند. وظیفه معمار ادغام، یکپارچگی و ایجاد رابطه مناسب بین کارکردهای اصلی در طبقات است. اصل اساسی در این ادغام و یکپارچگی بهره‌گیری از اندیشه پلان آزاد و پرهیز از هرگونه نزدیکی به زبان معماری کلاسیک است. اصلی‌ترین عنصر پیوند دهنده عمودی، پلکان‌ها می‌باشند که با در نظر گرفتن اصل یاد شده از ساخت پلکان منظم باید پرهیز نمود. بهره گیری از پلکانهای چند جهته، منحنی شکل، رمپ - پله پیشنهاد شده است.

اصل یکپاچگی و تداخل فضاها



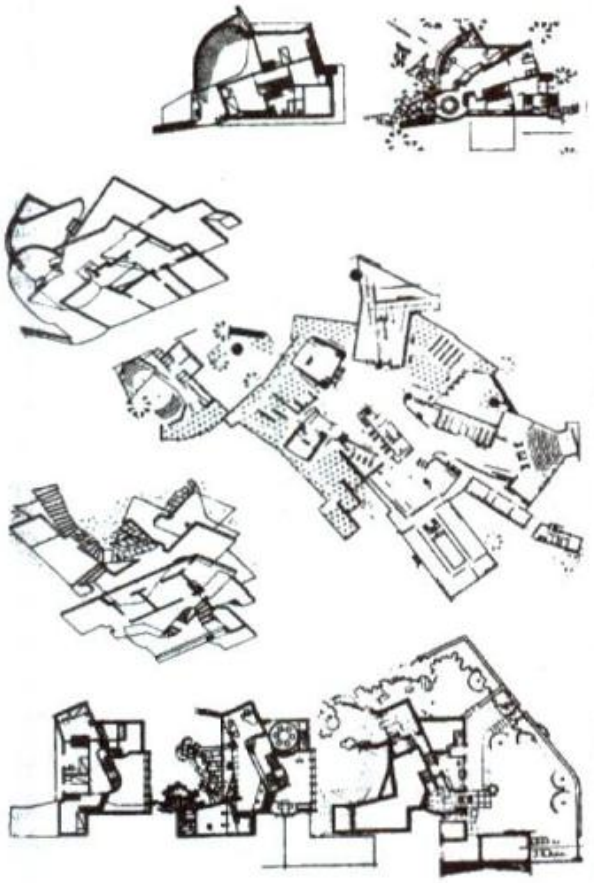
نگاره ۳۷-۴: ید و ایده مهم در زبان مدرن معماری. بالا: طرح یک مجموعه با یک کارکرد خاص اما با طراحی متنوع و گوناگون در طبقات مختلف. نگاره بالا چند ویژگی این زبان را نشان می دهد. از سطوح افقی یکنواخت می‌توان پرهیز کرد. در این شکل اختلاف سطوح مختلف حتی در یک واحد دیده می‌شود. از انواع مختلف پله بهره گرفته شده است. اتاقهای یک واحد در دو سطح طراحی شده اند.
در پایین: یک دید شهری از تداخل فضاهای گوناگون درهم. فضاهای مسکونی، خیابانها و پارکها که هرکدام بخشهایی از فضاهای جمعی (عمومی) مسکونی و ارتباطی هستند در هم تداخل می‌یابند. با این عناصر در ارتفاعات مختلف بازی شده است. (Zevi: 1973, P.58).

به جز این ارتباطات درونی، به اصلی دیگر نیز باید توجه نمود. هر آنچه که در داخل بنا روی می‌دهد باید فارغ از آنچه در نما انعکاس می‌یابد انجام شود. به سخنی دیگر معمار نباید دغدغه فکر به نمای بنای خود را در هنگام طراحی فضای داخلی آن داشته باشد. این به

Scanned with CamScanner

معنی نادیده گرفتن تفکر ارتباط هماهنگ پلان و نما بوده که در معماری گذشته وجود داشته و حذف آن از اهداف معماری مدرن می‌باشد.

اصل یکپارچگی و تداخل کارکردها به شکلی دیگر نیز امکان‌پذیر است. هنگام طراحی یک فضای آموزشی مانند مدرسه، کارکـــردهای دیگری مانند یک مرکز اجتماعی، اداری و یا فضایی دیگر را می‌توان با فضای آموزشی ادغام نمود. نمونه انجام شده این کار مجموعه



نگاره ۳۸-۴: طرحهای ضـــد هندسی یک معمـــــار مورد علاقه زوی. این طرحها ایده آلهای زوی می باشند. اینها نشان دهنده زبان مـــــدرن معماری مورد نظر او می‌باشند (Zevi: 1973, P.183).

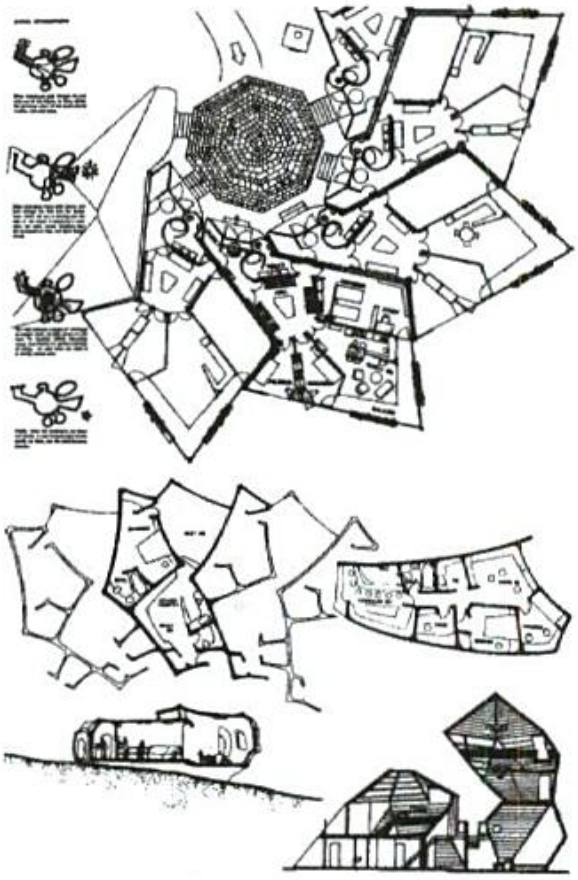
مجموعه مارسی لکوربوزیه

مسکونی لکوربوزیه در مارسی معرفی می‌شود.[۵۸] او در یک ساختمان چند طبقه مسکونی یکی از طبقات را به فروشگاه اختصاص داد. با در نظر گرفتن اصل یکپارچگی و ادغام دیگر جدایی حریم‌ها برای چند فضا با کارکردهای گوناگون وجود نخواهد داشت. فضای سبز به داخل مجموعه مسکونی نفوذ می کند. خیابانهای شهری و پلهای ارتباطی در کنار مجموعه‌های مسکونی جای گرفته و حتی می‌توانند به داخل

58. Zevi: 1973, PP. 61- 62.

Scanned with CamScanner

مجموعه‌ها نفوذ کنند.



نگاره ۳۹-۴: ارایه چند طرح ضد هندسه منظم از چند معمار جوان ژاپنی. زوی برای حمایت بحث خود به ارایه نمونه های گوناگون از سراسر جهان می پردازد. تنوع شکلها، تداخل سطوح در هم، آزادی طرح پلان، ضد تقارن، نمای متنوع، اختلاف سطوح نامنظم و هر آنچه که زوی درباره زبان مدرن معماری بیان می‌نماید در این سطوح و طرحهای پیشین دیده می‌شود.
(Zevi: 1973, P.183).

۳-۴: نظریه تصور فضایی[۵۹]

روشهای گوناگونی بوسیله محققین مختلف برای فهم فضای معماری در تاریخ معماری ارایه گردیده است. تا اینجای این بخش درباره نگاه کوارونی و زوی به فضای معماری مطالبی را آوردیم. تمرکز بیشتر بر زوی به دلیل تأثیرگذاری مستقیم و غیر مستقیم او بر معماری معاصر ایران می باشد. زوی با ارایه نظریه تجربه فضایی و فضای معماری به مثابه فضای داخلی که در آن حرکت صورت می گیرد، بیش از ۲۰۰۰ سال تاریخ معماری جهان را مرور کرد و بر اساس این معیار معماری دوره‌های مختلف را ارزش‌گذاری کرد. چنین نگاهی به تاریخ معماری، مورد قبول مورخان هنر و معماری نیست. همان‌گونه که در بخش‌های پیش اشاره شد محقق تاریخ معماری باید بوسیله شواهد و

58.Spatial conception

Scanned with CamScanner

مستندات تاریخی به نتایج دست یابد، نه اینکه اندیشه خود را پیش شرط قرار دهد و به عنوان معیار خوب و بد انتخاب نمونه ها قرار داده و بوسیله آن تاریخ معماری را محک بزند.

یکی از محققین بزرگی که بنظر می‌رسد با روش علمی تاریخ هنر به گذشته فضا در تاریخ معماری پرداخته گیدئین است. او در کتاب با ارزش خود به نام *فضا، زمان و معماری* با تأکید بر علم تاریخ به مثابه علمی پویا به تاریخ معماری با نگاهی جالب می‌پردازد. گیدئین ضمن تأکید بر بهره‌گیری صحیح از علم تاریخ معتقد است که انتقاد و سنجش یک زمان تنها از راه مدارک و شواهد آن زمان می تواند حاصل آید. احساس شخصی مورخ باید به حداقل برسد.[۶۰] او بر لزوم نقش تاریخ در بررسی حوزه‌های فعالیت‌های انسانی اینگونه می‌گوید:

گیدئین: فضا، زمان و معماری

«در زندگی هر دوره [تاریخی]، اگر رابطه‌ای که این دوره با گذشته دارد و یا ریشه‌هایی که آن را به آینده پیوند می‌دهد شناخته نگردد، بی مقصد و بر اساس از روزی به روز دیگر ادامه خواهد یافت. زمان ما به سختی از کوته‌بینی نحوه فکری این نیز بگذرد و از بی برنامگی ناشی از آن رنجور است. اما آشکار است که قیامی علیه این دید نزدیک بینانه در علم، هنر و صنعت در حال تکوین است. خواستی در حال رشد، با بررسی بسیط تمام حوزه‌های فعالیت انسانی وجود دارد. اینجا است که تاریخ باید نقشی مهم بازی کند. تاریخ می تواند برای دوره ما عوامل وجودی فراموش شده این دوره را آشکار کند. درست همانگونه که والدین ما می‌توانند عادات و رفتار زمان کودکی ما را که در تکوین طبایع ما تأثیر آنها همواره ادامه می‌یابند، به ما باز گویند، اگر چه یاد این عادات و رفتار از خاطر ما محو گشته باشد. ظهور سنتی نو و مطمئن مستلزم پیوستگی با گذشته است».[۶۱]

نقش تاریخ معماری

از این نگاه، تاریخ پویاست. پویایی به معنای یاری رساندن تاریخ به زندگی حال و آینده جامعه‌ای که مورخ در آن زندگی می کند است. درک گذشته در ابتدا باید با درک حال و زندگی جامعه‌ای که مورخ در آن است همراه باشد. «تنها وقتی که روح عصر خود وی در او راه یافت، آماده است که به بررسی راه‌های گذشته که نسل های قبل از

تاریخ پویا

۶۰. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۳۶.
۶۱. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۴۷.

Scanned with CamScanner

وی آن را سرسری انگاشته اند بپردازد».[۶۲]

راه حل برای آشفتگی‌ها و نابسامانی‌های معماری معاصر

مانند دیگر محققینی چون کرایر، موراتوری و زوی که در این نوشته به آنها اشاره شد، گیدئین نیز به دنبال ارایه راه حلهایی برای بحران موجود در معماری معاصر است. آشفتگی، خستگی[۶۳] و نابسامانی گرفتاری‌ای است که معماری این عصر به آن دچار است. گیدئین نظرات خود را در اوایل دهه ۱۹۴۰میلادی ارایه داد و کتاب او در سال ۱۹۴۱ به چاپ رسید و این در حدود دو تا سه دهه پس از ظهور رسمی معماری مدرن است. در این دهه موراتوری نیز به نقد معماری معاصر می‌پردازد و بنظر می‌رسد آنچه که در دهه ۱۹۷۰ میلادی به نام معماری پست مدرن ظهور کرد و به نقد و کنارگذاری معماری مدرن انجامید از سه دهه پیش از آن آغاز گردیده بود.

آشفتگی و نابسامانی در معماران

آشفتگی و نابسامانی‌ها در معماران آن زمان و ایجاد خستگی، به دلیل «عدم اطمینان» به شرایط موجود بود. محصول این شرایط عدم تعمق در اندیشه، گریز از واقعیات و بی تصمیمی عنوان شده است.[۶۴]

از دهه سوم قرن بیستم، افرادی چون گیدئین به ظهور و رواج معماریی بی ارزش به نام "معماری ژیگول پسند"[۶۵] هشدار دادند. این معماری خصیصه‌های گوناگونی دارد. این خصیصه‌ها در افرادی به نام «ژیگول‌ها» باید جستجو شوند. عیاشی، ولنگاری و از شاخه‌ای به شاخه‌ای پریدن و هر چیز را هوسانه نگریستن و یکباره از همه چیز سیر و ملول گشتن، از ویژگی‌های این معماری است.[۶۶] این معماری به دلیل « عدم اطمینان درونی» جامعه معماران پدید آمده و با توجه به آنکه ریشه در مدهای آمریکایی داشت مانند بسیاری از وجوه فرهنگی این کشور در جهان گسترش یافت.

عدم اطمینان چگونه در معماری شکل گرفت؟ نگاه برخی از معماران به معماریی که آن را مانند مد و پدیده‌ای زودگذر می‌پنداشتند و دلبستگی به ظواهر ناپایدار معماری جدید در بروز

۶۲. همان۶۵، ص ۲۷.

63. Confusione e fatica.

۶۴. گیدئین:۱۳۶۵، ص ۵.

65. Play- boy.(ترجمه از منوچهر مزینی)

۶۶. گیدئین: ص ۵.

Scanned with CamScanner

این عدم اطمینان تأثیر مهمی داشت. با توجه به اینکه پدیده‌ای به نام مد پس از چندی جایگزین می‌شود و بالاخره روزی ظواهری که به آن دل بسته می‌شود کنار گذاشته می‌شوند. بنابراین پیرو خود را به نوعی درماندگی می‌رساند. راه‌حل این بحران و مشکل اساسی از نظر گیدئین در معماری دهه ۱۹۶۰ میلادی دیده می‌شود. آنجا که معمارانی از سرزمینهای حاشیه تمدن غربی مانند فنلاند، برزیل و ژاپن کارهای درخوری ارایه دادند. برخی از معماران این سرزمین‌ها با توجه به «روابط احجام» و آزادی و سیلان فرم که شرایط لازم برای تکامل بیشتر معماری را بوجود می‌آورد کارهای نوینی را عرضه داشتند.[۶۷]

روابط احجام

معیارهای نظریه تصور فضایی

در یک روش علمی تاریخی، مستندات هستند که محقق را به کشف وقایع تاریخی هدایت می کنند. در این راه مورخ باید حداقل عقاید شخصی خود را بروز دهد و دلایل علمی دقیق را ارایه دهد. این روشی است که در ظاهر مورخان تاریخ هنر غرب آن را پی گرفته‌اند و ثمره آن ده‌ها کتاب و محصولات علمی دیگر شده است. مورخ با ورود به زمان مورد نظر خود مانند کسی عمل می کند که در آن زمان می‌زیسته و با وقتی بیشتر، آنچه را که شاید از دید مردم آن زمان پوشیده مانده را روشن می‌سازد.[۶۸] با ورود به زمان مورد نظر، مورخ می‌تواند به برخی رویدادهای زودگذر و رویدادهای اساسی پی ببرد. در معماری و هنر اینها خود را به مانند عناصر و عوامل متغیر و ثابت نشان می‌دهند. مورخ است که می‌تواند این رویدادها را شناسایی کند و مورد قضاوت قرار دهد. گیدئین در مطالعه تاریخ معماری جهان با تمرکز بر موضوع فضا دو نوع عامل اساسی ناپایدار را معرفی می‌کند:

«عوامل اساسی، عواملی هستند که حتی وقتی تحت فشار قرار گیرند ناگزیر به صورتی دیگر دوباره ظاهر شوند. ظهور دوباره این عوامل ما را از این حقیقت با خبر می کند که این عوامل سنتی جدید می‌سازند. از عوامل اساسی در معماری، فی المثل می‌توان از دیوار موجی شکل، ترکیب مساکن انسانی و طبیعت و گشودن طبقه اول

۶۷. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۶.
۶۸. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۳۷.

Scanned with CamScanner

عوامل اساسی

ساختمان به فضای آزاد یاد کرد. عوامل اساسی در قرن نوزدهم، امکان جدید ساختمان، استفاده از تولید یکجایی در صنعت و تغییر نظم و اساس جامعه [بوده] است.

عوامل ناپایدار

عوامل ناپایدار، در مقابل عوامل اساسی عوامل دیگری هستند که آنها نیز از قدرت محرکه یک زمان حاصل می‌آیند، اما این عوامل فاقد دیرپایی عوامل اساسی هستند و بر خلاف آنان هرگز جذب تاریخ نمی‌شوند. این عوامل وقتی که تازه ظاهر می‌شوند، بارقه و درخشندگی یک آتش بازی را دارند اما به اندازه همان آتش بازی موقتی هستند. گاهی این عوامل چون مد، ظاهری آراسته دارند - فی‌المثل مبل و صندلی [طرح] امپراطور روم در فرانسه - ما این عوامل را عوامل ناپایدار می‌نامیم».[۶۹]

دستیابی به معیارهای یاد شده و اصولاً هر معیاری در تاریخ معماری کاری بسیار دشوار است که هر محققی توانایی این کار را ندارد. یکی از مسائل در دستیابی به این معیارها فهم جنس آن و نحوه دست یابی به آنهاست. آنچه که به عنوان عوامل ثابت مطرح شده از جنس‌های مختلف می‌باشد و با مروری دیگر درباره آنها به بحث می‌پردازیم:

- دیوار موجی شکل (عامل شکلی).
- ترکیب ساکن انسانی و طبیعت (عامل فضایی).
- گشودن طبقه اول ساختمان به فضای آزاد (عامل فضایی).
- امکانات جدید ساختمان (در قرن نوزدهم) (عامل فنی).
- استفاده در تولید یکجایی در صنعت (عامل فنی).
- تغییر نظم و اساس جامعه (عامل اجتماعی).

اصل ثابت درباره هر کدام از عوامل اساسی یاد شده حضور دائمی آنها به شکلهای مختلف است. چنانچه دیده می‌شود عوامل بالا را می‌توان در چهار نوع خلاصه نمود. دیوار موجی به شکل آن تأکید دارد. ترکیب مساکن انسانی و طبیعت و گشودن طبقه اول ساختمان به فضای آزاد از ارتباط دو فضای درونی و بیرونی سخن می‌گوید. دو عامل امکانات جدید ساختمان و استفاده در تولید یکجایی در صنعت در گروه عوامل فنی قرار می‌گیرند. و بالاخره عامل تغییر نظم و اساس جامعه، جنسی اجتماعی دارد. برخلاف نظر زوی که با یک محک، کل

---

۶۹. گیدئین: ۱۳۶۵، همان.

Scanned with CamScanner

تاریخ معماری را مورد بررسی قرار می‌دهد. گیدئین برای دوره های تاریخی مختلف عوامل گوناگونی را عرضه می‌دارد. این نشان دهنده دو نوع برخورد با مقوله تاریخ معماری است که در ابتدای این بخش به آن اشاره نمودیم.

آنچه که به عنوان عوامل اصلی[۷۰] یاد شده است معلول عواملی اساسی تر می باشند. دیوار موجی به عنوان یک عامل و واقعیت اصلی تنها یک صورت یا شکل است و آن می‌تواند معلول رویدادهای دیگر تاریخی باشد. بنابراین می‌توان افزون بر پی بردن به عوامل و وقایع ثابت و متغیر، لایه های مختلف شکل گیری آنها را شناسایی کرد. برای مثال درباره رویداد بزرگ تاریخ معماری ایران در بکارگیری طرح چهار ایوانی در مساجد که از قرن پنجم و ششم هجری آغاز گشت ما به دو واقعیت تاریخی بر می‌خوریم. نخست شکل جدیدی است که در معماری ایرانی بروز می کند و آن بکارگیری چهار ایوان و گنبدخانه است. از نگاه گیدئین شاید بتوان به آن یک واقعیت تاریخی ثابت نام نهاد. واقعیتی دیگر را می‌توان در چگونگی و عوامل اصلی شکل گیری این طرح جستجو کرد.

دیوار موجی: عامل اصلی

تصور فضایی و سیر تاریخی آن

علیرغم اینکه در بحث معیارهای پایدار و ناپایدار گیدئین از چند جنس مختلف از وقایع سخن می گوید، اما همان‌گونه که از عنوان کتاب بر می‌آید «فضا» به عنوان موضوع اصلی مورد بررسی او در طول تاریخ معماری است. تاریخ معماری در اینجا به معنای یک خط زمانی است که از دوران باستان از تمدن‌های مصر و بین‌النهرین آغاز گشته، یونان، روم و دیگر دوره‌های تاریخ اروپای غربی را در برمی‌گیرد و به دوره معاصر اروپا ختم می‌گردد.

فهم تصور فضایی در تاریخ معماری ارتباط با فهم تعریف «حجم در

وظیفه محقق تاریخ معماری دستیابی به عوامل اساسی و عوامل ناپایدار معماری است

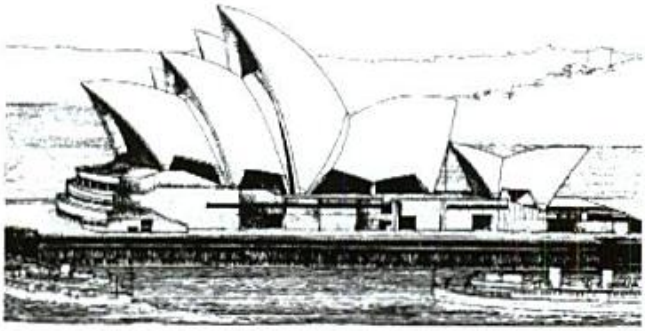
70. Fatti Fondamentali.(واقعیت – حقیقت اساسی)

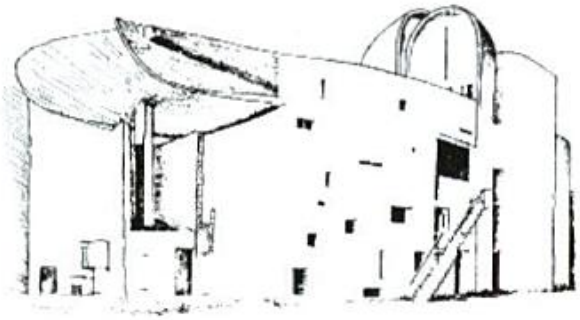
Scanned with CamScanner

فضا» دارد. گیدئین تعریف حجم در فضا را هم زمان با زیر سؤال رفتن برخی از آثار معماری معاصر توسط گروهی از معماران مدرن عرضه کرد. این آثار عبارت بودند از کلیسای رُنشان لکربوزیه، اپرای سیدنی یورن اوتزن و تالار جشن توکیو کار مائکارا و کاخ ملی ورزش در توکیو اثر کنتزو تانگه. دلیل زیر سؤال رفتن این آثار، در مرز هنری آنها بین معماری و مجسمه‌سازی است. گیدئین نظریه معماری به مثابه فضای داخلی را نمی‌پذیرد و آن را تصوری نسبی می‌داند.[۷۱] چنانکه دیدیم زوی یکی از رواج دهندگان نظریه یاد شده بود.

حجم در معماری

برای فهم حجم در فضا نیاز به توضیحی کوتاه است. هر جسم دارای حدودی خارجی است. این حدود تعیین کننده فرم یا شکل درونی جسم نیز می‌باشد. ترکیب این دو بخصوص از بعد یک ناظر که به محدوده بیرونی شکل نظر دارد ما را به تعریف حجم در فضا نزدیک می‌کند. در اینجا به سه موضوع جسم، فضای خارجی و ناظر آنها برمی‌خوریم:





نگـــاره ۴۰-۴ و ۴۱-۴: اپرای سیدنی و کلیسای رنشان: دو اثر که در هنگام ارایه نظریه گیدئین به مجسمه تشبیه شده و گیدئین آنها را محصول تصور جدید معماری معرفی نمود. (از چینگ: ۱۳۶۸).

در اینجا به اهمیت بالای حدود خارجی جسم در فضای خارجی تاکید می شود. گروهی از بناها در دوره‌های مختلف تاریخی تأکید بر حجم داشته و در ارتباط با احجام بناهای مختلف پیرامون خود

۷۱. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۱۴.

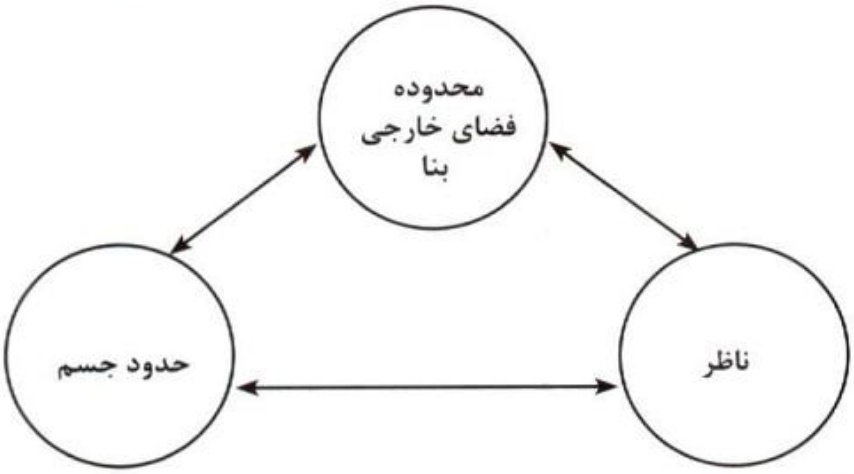
Scanned with CamScanner

می باشند. اهرام مصر و معبد پارتنون در این گروه قرار می گیرند. نخستین مرحله تصور فضایی اینگونه بیان می گردد:

مرحله نخست تصور فضایی

«مرحله نخست وقتی است که معنای تصور فضایی معنایش ترکیب احجام ساختمانهای مختلف با یکدیگر است و معمار به فضای داخلی ساختمان توجهی ندارد. این تصور فضایی نخستین، در معماری مصر، سومری و یونانی به منصه بروز رسیده است».[۷۲]

همانگونه که دیدیم زوی بناهای اهرام، پارتنون را در گروه آثارهنری



گیدئین برای رد نظریه بناهای مجسمه‌وار، این رابطه سه طرفه را ارایه می‌دهد.

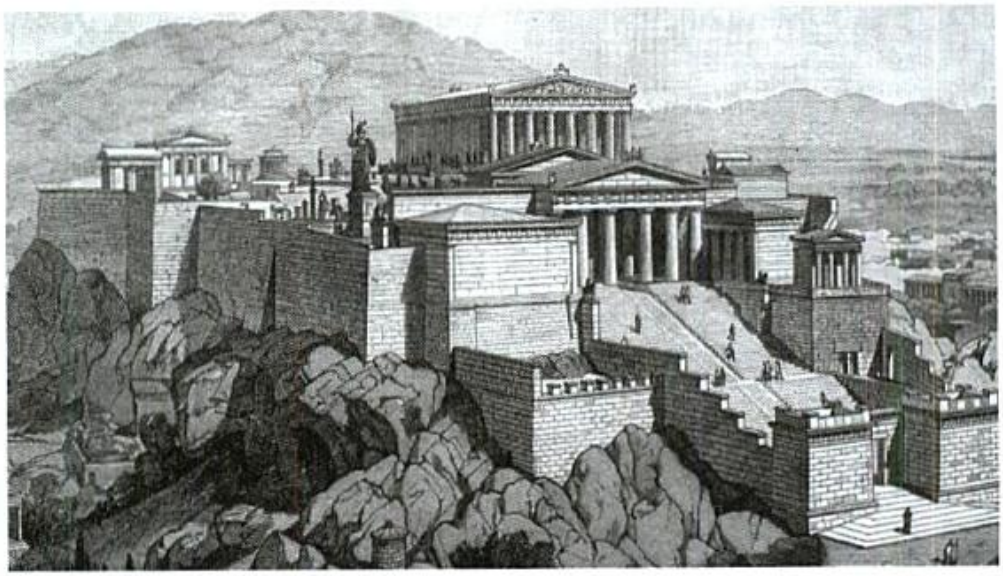
جای داده و آنها را اصلاً فضای معماری تلقی نمی‌کرد. بر خلاف زوی، گیدئین این نوع بناها را مرحله آغازین تصور فضایی قرار داده و آن را در ابتدای خط زمانی تصورات فضایی خود جای می‌دهد. این نگاه زوی و برخی معماران دهه ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ میلادی به چند طرح لکربوزیه و کنتزو تانگه و مجسمه‌وار دانستن بناهای آنها تعمیم داده شد.

مرحله دوم تصور فضایی از هنگام اواسط حکومت رومیان آغاز گشت:

«دومین مرحله، از میانه دوره روم [معماری روم] آغاز گشت و در این مرحله توجه به فضای داخلی ساختمانها و مسأله تاق زدن بزرگترین همّ و غمّ معمار گشت. پس دومین تصور فضایی معنایش توجه به فضای درونی ساختمان‌ها است. بنای پانتئون در روم آغاز این دوره [تصور فضایی] را مشخص می دارد که اگر چه به صور مختلف

۷۲. گیدئین، ۱۳۶۵، ص ۲۱.

Scanned with CamScanner



نگـــاره ۴۲-۴: نمونه‌ای از نخستین دوره تصور فضایی. در دوره نخست تصور فضایی معنایش ترکیب احجام ساختمانهای مختلف با یکدیگر است. مانند معابد یونانی و ساختمانهای پیرامون آن، گیدئین.

بروز کرد تا آخر قرن هجدهم ادامه یافت.

تصور فضایی معماری در قرن نوزدهم نسبت به قرون پیش از آن تغییری نکرد. در این قرن تمام صور مرحله دوم با یکدیگر درآمیختند و وحدت تصور فضایی قرون گذشته از میان رفت. ساختمان‌هایی که معرف روح زمان بودند نادیده گرفته شد».[۷۳]

مرحله دوم تصور فضایی از نگاه گیدئین به چهار زیر مرحله تقسیم می‌گردد. هر کدام از آنها صورتی متفاوت از هم دارند اما همه از همان اصل توجه به فضای داخلی نشأت می‌گیرند.

چند زیر مرحله مرحله دوم تصور فضایی

۱. از میانه دوره روم تا رنسانس.
۲. از رنسانس تا باروک.
۳. باروک.
۴. قرن نوزدهم.

مراحل یاد شده به روشنی در کار گیدئین بیان نمی‌شود و بنظر می‌رسد خواننده در ارتباط با مراحل تصور فضایی در یک ابهام گذاشته می شود. او در آغاز کتاب یادآور می شود که سه مرحله تصور فضایی وجود دارد که مرحله دوم آن از دوران رومی‌ها و مرحله سوم از اوایل قرن بیستم است اما در بخشی دیگر، از شکل‌گیری یک تصور "فضایی نو" در قرن پانزدهم میلادی یاد می کند. در اینجا توضیحی

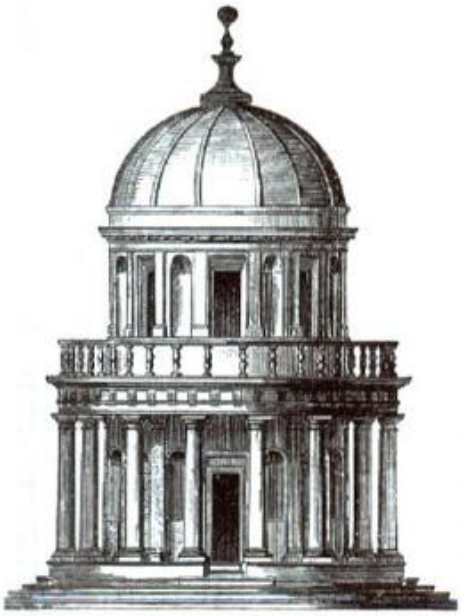
۷۳. گیدئین، ۱۳۶۵، ص ۲۱.

Scanned with CamScanner

داده نشده است که این صورتی از مرحله دوم تصور فضایی است. نگارنده بر اساس برداشت از تقسیم‌بندی آغاز کتاب او، به چهار زیر مرحله دوره دوم تصور فضایی دست یافته است.[۷۴]

مشخصه زیر مرحله نخست مرحله دوم تصور فضایی توجه به فضاهای مرکزی قوی در بنایی مانند پانتئون است. زیر مرحله دوم با ظهور "پرسپکتیو" یا علم مناظر و مرایا مشخص شده است.

«عوامل سازنده رنسانس خود را در فلورانس به اشکال مختلف آشکار کرد. ما فقط یکی از این فعل و انفعالات جدید را در نظر می گیریم که از آن تصور فضایی نو حاصل آمد. در آغاز قرن پانزدهم در فلورانس این تصور فضایی نو، با کشف پرسپکتیو، به زبانی هنرمندانه ترجمه گشت. در طول پنج قرن آینده، پرسپکتیو یکی از عوامل اساسی تاریخ هنر شد و معیار اعتراض ناپذیری گشت که هر اثر هنری باید بدان سنجیده شود. در قرن ۱۵میلادی اصول پرسپکتیو، تصور فضایی قرون وسطی و



نگـــاره ۴۳-۴: گیدئین. دوره دوم: در این دوره تصور فضایی توجه به فضای درونی ساختمانها بیشتر گشت. معماری رم تا پیش از دوران مدرن در این دوره از تصور فضایی قرار می گیرند. در نگاره اثر معروف برامانت از دوره رنسانس دیده می شود.

۷۴. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۲۱ و ص ۴۸.

Scanned with CamScanner

نحوه بیان هنری آن را که تصاویر را مسطح و فاقد عمق نشان می‌داد به کلی منقلب کرد. با اختراع پرسپکتیو، به یگانه نقطه نظر فرد ناظر وابسته‌اند»[۷۵].

در این عبارات نکات بسیار مهمی نهفته است. آغاز بکارگیری پرسپکتیو همزمان با دوران تحول و انقلاب اروپایی یا عصر نوزایی است. حرکتی که از این دوره تاریخی در اروپا آغاز گشت در قرن هجدهم و نوزدهم به انقلاب صنعتی ختم گشت. در این چند قرن پرسپکتیو حضوری سلطه وار در عرصه معماری داشت. پرسپکتیو به یک معیار یا محک برای سنجش اثر هنری تبدیل گشت. پرسپکتیو که می توان به آن نام نوعی ابزار هندسی نام داد به معیار ارزش‌گذاری آثار هنری تبدیل گشت و عامل مهم در مرزبندی معماری رنسانس با معماری پیش از آن شد. در اینجا هنر نقاشی پیشاهنگ معماری جدید گشت. نخستین افرادی که به پرسپکتیو در معماری پرداخته‌اند مازاچوّی نقاش و برونلسکی زرگر و معمار می‌باشند.

نقاشی و معماری

گیدئین درباره یکی از کارهای تأثیرگذار بر معماری در آغاز رنسانس اینگونه می‌گوید: «نقاشی دیواری تری نی تی کار مازاچّو ... تمام کمپوزیسیون، با تاق گهواره ای عظیمی احاطه شده و این نکته است که معنای آن را برای ما بیشتر می‌کند. نقطه پرسپکتیو این تاق بسیار پایین گرفته شده تا تمام عظمت آن به دیده آید. این نقاشی دیواری در زمانی ترسیم شد که هنوز قسمت داخلی هیچ یک از بناهای رنسانس تکمیل نگشته بود و به نظر می رسد نمودار اولین موفقیتی باشد در تجسم احساس دوره رنسانس با عوامل معماری با احساسی که خود از بسط پرسپکتیو مایه می‌گرفت. این نقاشی تسلط شگفت انگیز بر عواملی را که به تازگی کشف شده، احساس فضایی نو را بوجود آورده بود مصور می‌داشت و عظمت آن غیر قابل انکار بود».[۷۶]

مازاچو

نخستین نمود تصور فضایی نو در دوره رنسانس در کلیسای پاتزی فلورانس اثر برونلسکی دیده می‌شود. « فضای داخلی کلیسای کوچک پاتزی نقطه شروعی برای تمام کلیساهای دوره رنسانس بود که نقشه تمرکز یافته داشتند. داخل این کلیسا از تجمع قسمتهای مختلف کوچکتر که شکل هندسی آنها کاملاً شناختنی است بوجود آمده و

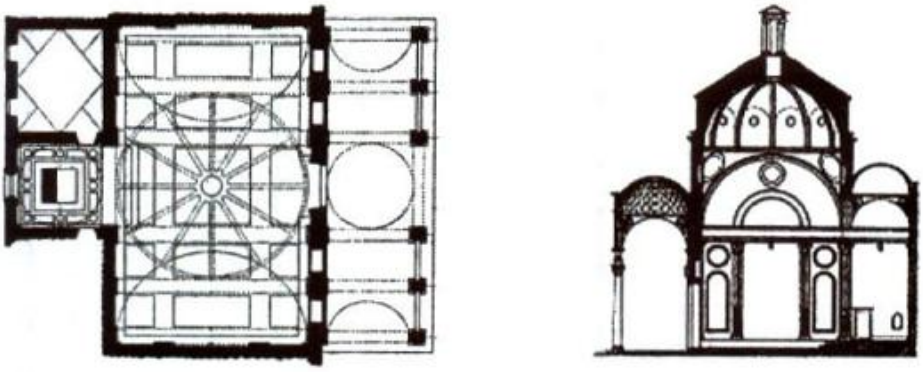
۷۵ گیدئین:۱۳۶۵،ص۴۸.
۷۶ همان

Scanned with CamScanner

برونلسکی: نمازخانه پاتزی

این قسمتها با سنگ کاری‌هایی به رنگ‌های متضاد که مانند قابی آنها را در بر می‌گیرند به وضوح از یکدیگر متمایز می‌شوند. فضای داخلی این کلیسا از تازگی تقلید ناپذیری برخوردار است که قبل ازآن وجود نداشته...».[۷۷]

افزون بر این اتفاقات که در درون کلیسا دیده می‌شود رویدادی دیگر در نمای این کلیسا رخ می دهد که بنظر گیدئین یکی از موضوعات مهم نوآوری‌های معماری است. نمای بیرونی کلیسا در عوض یک جداره باربر سنگین خود را به صورت یک پرده نشان می‌دهد: «آزادی دیوار از وظیفه حمل بار که در اینجا آشکار می‌شود از این پس در معماری اهمیت فوق العاده می‌یابد».[۷۸]



نگاره ۴۴-۴: برونلسکی. کلیسای (نمازخانه) پاتزی فلورانس. بنظر گیدئین فضای داخلی این کلیسا نقطه آغازی برای کلیساهای دوره رنسانس با نقشه متمرکز بود. (Murray: 1986).

زیر مرحله سوم (از دوره دوم تصور فضایی) از هنگام عصر باروک اروپا آغاز می گردد. از این دوره با بکارگیری یک عنصر مهم، تغییرات مهمی در چهره بناها ظهور می کند و آغازگر حرکتی نو در معماری اروپا می گردد. تا پیش از این نمای بناها، بخصوص از هنگامی که نمازخانه پاتزی توسط برونلسکی ساخته شد، دربرگیرنده یک صفحه عمودی تخت بود. عناصر این صفحه تخت را ستونها، قوسهای نیم دایره و قاب‌های تزئینی شکل می دادند. دیوارهای موجی شکل که ابداع کننده آنها فرانچسکو بُرّمینی[۷۹] بود از این پس در نمای بناهای دوره باروک رواج می یابد.

باروک و دیوار موجی

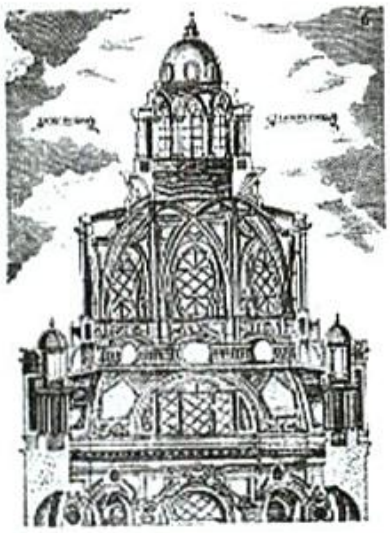
۷۷. گیدئین: ۳۶۵، ص ۵۴.
۷۸. همان، ص ۵۵.

79. Francesco Borromini.

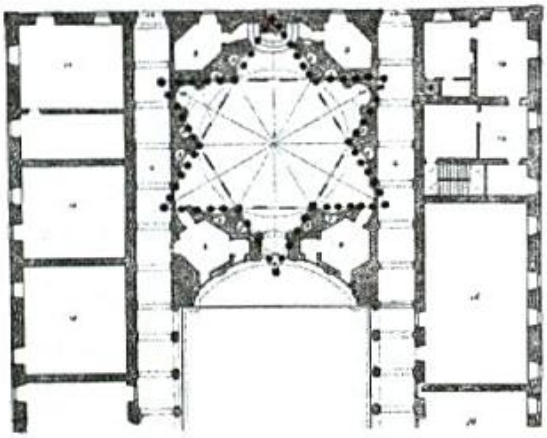
Scanned with CamScanner

گیدئین درباره دیوارهای موجی اظهار می‌دارد:

«اگر قصد از ساختن این دیوار صرفاً تزیینی بود توجه ما را به خود نمی‌خواند... پیش رفتگی و پس رفتگی سطح نمای بنا را که با ساختن اجزایی برجسته و متفاوت در شکل یا ساختن تاقچه‌هایی فرورفته بوجود آمده. معمـــار انگاری با ترکیب حجم‌های مختلف در فضا مجسمه‌ای ساخته است. سطح برجسته و فرو رفته این مجسمه که به شکل موجی ساخته شده، نور را به جلوی بنا هدایت می کند. فرانچسکو برمینی موفق شد، صرفاً با وسایل معماری، در فضای آزاد، همان تأثیری را بیافریند که نقاشان هم عصر وی با سایه روشن در کارهایشان بوجود می آوردند... ابداع دیوار موجی شکل توسط برمینی انگاری به سنگ تحرک داده و آن را به صورت ماده ای درآورده که به دست معمار شکل گرفته باشد. دیوار موجی شکل مکمل طبیعی حجم‌های سیالی است که در یکدیگر نفوذ می‌یابند و



نگاره ۴۵-۴: گوارینو گوارینی. معمار مهم دیگر دوره باروک. طرح کلیسای سن لورنتزو در شهر تورین ایتالیا از اوست. او در کارهایش از تاقهـــای رایج در معماری اسلامی بهره زیادی گرفت. (از گیدئین،۱۳۶۵: ص ۱۱۵و ص۱۰۹).



نگاره ۴۶-۴: فرانچسکو برمینی: سانت ایوو، رم، ۶۲- ۱۶۴۲. این معمار در طراحی دیوارهای موج دار و حس حرکت دیداری کارهای مهمی را شکل داده است. دیواره های موج دار حرکت چشم را از پایین به بالا می‌کشاند. این حرکت تا بالاترین نقطه گنبد ادامه می یابد. (از (گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۱۰۹).

Scanned with CamScanner

نقشه‌ای متحرک ورزنده پدید می‌آورند».[۸۰]

حرکت و تحرک

حرکت و تحرک در اجزای معماری، ویژگی بارز آثار بُرمینی است. در فضای داخلی کلیسای سن ایوو بُرمینی حرکت از بدنه‌های عمودی فضای داخلی تا به گنبد آن دیده می‌شود. این به معنی ایجاد سطوحی شکل‌پذیر (پلاستیک) در داخل بنـــاست که از پایین پوسته های عمودی آغاز گشته و تا گنبد استمرار می‌یابد.

بنابراین به اختصار می توان ویژگی‌های این زیر مرحله را اینگونه آورد:

- ابداع دیوار موجی شکل.
- تحرک بصری از کف تا گنبد بنا.
- ترکیب مجسمه سازی و معماری بخصوص در کارهای برمینی.
- ترکیب حجم های ساختمانی در فضا.
- ایجاد خاصیت شکل پذیری در فرمهای قدیمی.
- ایجاد حس حرکت در معماری.

سومین مرحله تصور فضایی: فضا و زمان

این مرحله از تصور فضایی در واقع پاسخی است که گیدئین به مخالفان طرحهایی چون کلیسای رنشان و اپرای سیدنی می دهد. در ابتدای این بخش دیدیم که برخی معماران این بناها را به علت نزدیکی زیاد آنها به مجسمه سازی مورد انتقاد قرار می‌دادند. سومین مرحله تصور فضایی این بناها و برخی دیگر از آثار مدرن را دربر می گیرد:

از دست رفتن اعتبار پرسپکتیو

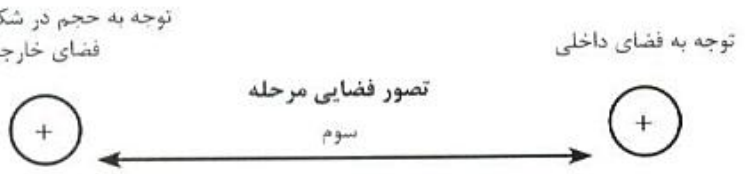
«سومین تصور فضایی که شاخص مرحله سوم است با پیدایش انقلاب اپتیکی - وقتی که پرسپکتیو از یک نقطه دید اعتبار خود را از دست داد - بوجود آمد که نتایج عمیق اساسی برای معماری و شهرسازی داشت. در این دوره دوباره اهمیت حجم در شکل دادن به فضای خارج مورد توجه قرار گرفت و در حقیقت از یک جانب تصور فضایی نخستین دوباره زنده شد و از جانب دیگر توجه به فضای داخلی ساختمان‌ها که در مرحله دوم به منصه بروز رسیده بود به قوت خود باقی ماند، اگر چه برای مسأله تاق زدن راه‌های کاملاً

۸۰. گیدئین، ۱۳۶۵، ص ۱۰۷-۱۰۸-۱۰۹.

Scanned with CamScanner

تازه بوجود آمد».[۸۱]

دو وجه مثبت مرحله سوم تصور فضایی



ریشه‌های مرحله سوم تصور فضایی مانند آنچه درباره دوره رنسانس دیدیم در هنر نقاشی دیده شده است. در دوره رنسانس پرسپکتیو از هنر نقاشی وارد معماری شد و در اوایل قرن بیستم از نقاشی «کوبیسم». ورود کوبیسم به عرصه نقاشی به معنی رهایی اصول پرسپکتیو بود که حدود چهارصد سال بر معماری و نقاشی حکومت می کرد. اساس پرسپکتیو بر توصیف یک شیء از یک نقطه بود.

حرکت با شیء در فضا

«توصیف کامل یک شیء تنها از یک نقطه غیر ممکن است چرا که با تغییر نقطه دید خصوصیات شیء عوض می‌شود. از همین رو اساس تصور فضایی جدید بر یک نقطه دید نیست. هنرمند برای بیان مقصود خود، از نقاط دید متعدد استفاده می کند و در این صورت با تصور جدید امکان ترسیم یک شیء در فضا، بی شمار است. در حقیقت برای اینکه تصور دقیقی از شیء داشته باشد باید خود را همراه شیء در فضا حرکت دهد... تصور فضایی جدید در هنر که برای نخستین بار پس از رنسانس بوجود آمد موجب شد که امکان دیدار اشیاء در فضا خودآگاهانه فزونی یابد با نقاشی کوبیسم این امکان تازه را به کمال مصور داشت». [۸۲]

معماری مدرن الگوی حرکت و انتزاع را از نقاشی کوبیسم می پذیرد. گیدئین.

۸۱. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۲۱ و ۲۲.
۸۲. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۳۶۳.

Scanned with CamScanner

در مقابل نقاشی کلاسیک که بر مبنای پرسپکتیو شکل می‌گرفت نگاهی پرسپکتیو شکنانه قرار گرفت. ویژگی‌های نقاشی کوبیسم را می‌توان اینگونه برشمرد:

- وسعت دادن به دید مخاطب.
- شکافتن درون اشیاء برای درک ترکیب آن.
- شکستن سطوح طبیعی اشیاء و رسم آنها شبیه تراشهای الماس.
- ترکیبی از خطوط و سطوح.
- اصالت یافتن سطوح با یکدیگر.

زمان: بعد چهارم

نظریه بعد چهارم معماری یعنی "زمان" از این پس جزیی جدایی ناپذیر در تحلیل معماری معاصر بخصوص آثار بزرگان آن مانند گروپیوس، لکربوزیه و ون دِر روه می‌شود. گیدئین چند نظریه اصلی درباره زمان در علم را اینگونه بیان می کند:

«در دهه نخستین قرن حاضر در علم فیزیک تغییری عمیق صورت گرفت که شاید مهم ترین تغییر در این علم از زمان ارسطو و فیثاغورث تا آن زمان باشد. این تغییر، بیش از همه چیز، تصور زمان را دگرگون کرد. پیش از این دو تعبیر، زمان مستقل از اشیاء و پدیده‌های دیگر و بی‌آنکه توجه شخص بدان تأثیر کند پیش می‌رود.

دوم تعبیری ذهنی که زمان فقط به شخص بستگی دارد و به حواس او مربوط است... . به سال ۱۹۰۸ میلادی ریاضیدان بزرگ هرمان مینکوسکی در جامعه محققین علوم طبیعی در آلمان برای نخستین بار با اطمینان و به دقت اعلام کرد که تصور زمان از این پس تغییر می‌یابد. وی گفت: فضا به تنهایی و زمان محکوم به نیستی است و تنها وحدتی از این دو حیات آنها را میسر می‌دارد... در عرصه هنر نیز مسائل مشابه ناشی از این تغییر بوجود آمد. با استفاده از بعد جدید: فضا - زمان، در شیوه‌های هنری اصیل مانند کوبیسم و فوتوریسم حوزه دید انسان وسعت یافت». [۸۳]

کوبیسم و فوتوریسم

اندیشه جدید درباره فضا و زمان در علوم نظری و همزمانی آن در نقاشی کوبیسم، در معماری نیز نفوذ نمود و منجر به طراحی بناهای جدید بر اساس این اندیشه شد. تفاوت اساسی در این دو هنر در

۸۳. گیدئین:۱۳۶۵، ص ۳۶۹.

Scanned with CamScanner

کاربرد مواد و مصالح آنها و مقیاس آثار دیده می‌شود. یک نقاش کار خود را بر روی یک تابلو با مداد و رنگ انجام می‌دهد در حالی که معمار برای ایجاد مفهوم حرکت، مقیاسی دهها تا صدها برابر بزرگتر از تابلو نقاشی دارد. در نقاشی با نگاه به تابلو می‌توان تمامی آن را در حیطه نگاه یا چشم دید اما در معماری تصاویر مختلف با حرکت دیداری و پیمایشی در جلوی دیدگان قرار می‌گیرند.

حرکت، فضا و زمان

حرکت، فضا و زمان از ابتدای دهه ۱۹۱۰ میلادی در آثار گروپیوس دیده می شود و گیدئین بخش نسبتاً قابل توجهی را به او و لکوربوزیه اختصاص داده است. آثار این معماران با توجه به تصور فضایی نو معرفی شده‌اند. در زیر به برخی از آنها اشاره می‌نماییم:

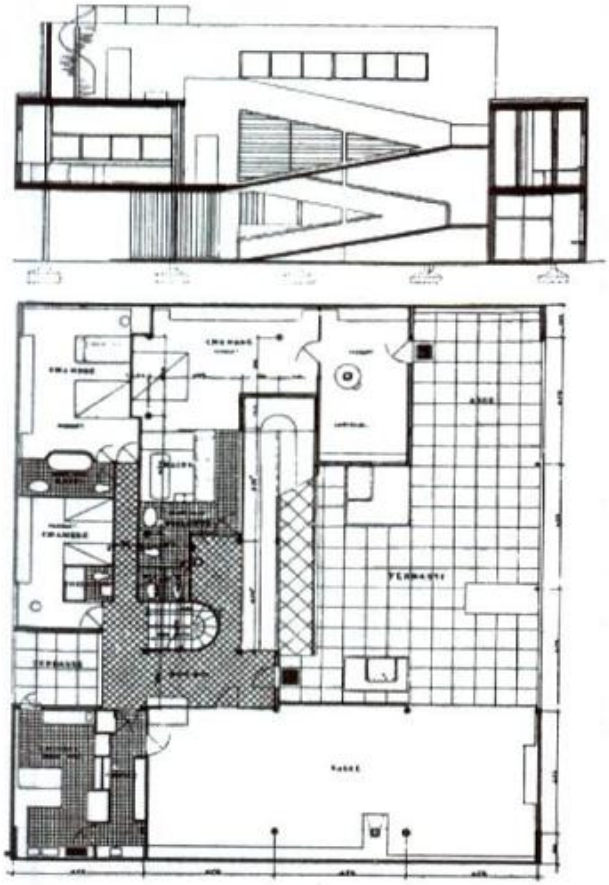
- بکارگیری روش آزادانه در ترکیب احجام مختلف.
- معلق ساختن احجام در فضا.
- ایجاد تجسم حقیقی در فضا با بکارگیری شیشه در سطوح خارجی و پلکان مدور در پشت شیشه‌ها.
- بکارگیری رابطه جدیدی بین بار و تکیه‌گاه آنها و حذف روش کلاسیک.
- تداخل و نفوذ مکعبها در یکدیگر (روابط حجمی متداخل) بدون تشخیص مرزهای آنها.
- درک وحدت مجموعه ساختمانی (مدرسه باهاوس) با حرکت در دور آن.
- فهم و درک بنا از چند نقطه و نه یک نقطه.
- نقش دیوار به عنوان یک پرده نازک.
- نشان دادن درون و بیرون در آن واحد با بکارگیری شیشه.
- پنهان ساختن ستونهای باربر در پشت شیشه‌ها. «گروپیوس: دیوار یک بنا چون پرده‌ای است که وظیفه آن صرفاً محفوظ داشتن داخل بنا از باران، سرما و سر و صدای خارج است. در معماری جدید استفاده از شیشه از این رو اهمیت روز افزون می‌یابد که با ذات آن سبکی و شفافیت عجین است».[۸۴]
- ایجاد مجموعه‌ای ساختمانی مرکب از چند ساختمان با کارکرد متفاوت.

۸۴. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۳۹۷.

Scanned with CamScanner

■ ایجاد سبکی و تعلیق.

تجسم بخشیدن به تصور فضایی نو از اهداف لکوربوزیه عنوان شده است. او معمار و نقاشی بود که از این دو به عنوان ابزاری برای تجسم بخشیدن به این تصور بهـــره می گرفت.[۸۵] درباره پنج اصـل معروف معماری لکوربوزیه پیشتر اشاره کردیم. این اصول پایه کارهای



نگاره ۴۷-۴: «ویلا ساوا لکوربوزیه (گیدئین، ۱۳۶۵، ص ۴۳۱).

لکوربوزیه بود. برای نشان دادن مفهوم فضا - زمان در کار او به تحلیل گیدئین در این باره اشاره می کنیم:

"درک معنای معماری ویلای ساوا از یک نقطه دید غیر ممکن است. این ساختمان به معنی واقعی مظهر فضا - زمان است. این خانه چنانکه قبلاً گذشت مکعبی کامل نیست، بلکه از بالا و پایین، از بیرون و درون آن قسمتی برداشته شده است. مقطعی از هر قسمت این خانه خوب نشان می‌دهد که هر جزیی از آن در فضای خارج نفوذ می یابد..."

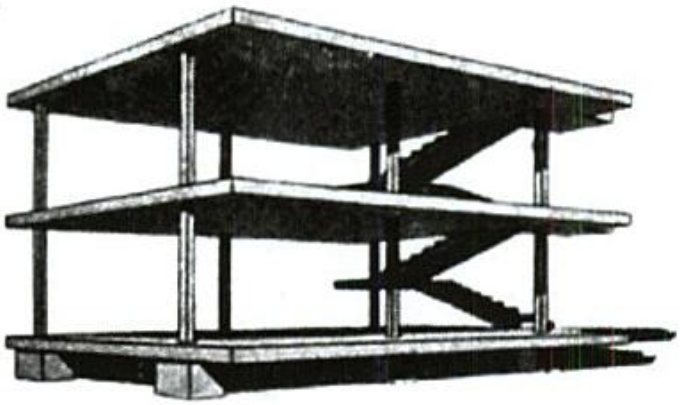
۸۵. همان: ص۴۲۵.

Scanned with CamScanner

برمینی در برخی از کلیساهایی که در اواخر دوره باروک ساخت تقریباً موفق شد فضای داخل و خارج ساختمان را با یکدیگر ترکیب کند. اما این امر برای نخستین بار فقط در عصر ما با ساختن برج ایفل صورت گرفت که روش‌های مهندسی تازه آن را میسر داشته بود. [این امر] بعد از ایفل در اواخر دهه دوم قرن حاضر میسر شد و در خانه‌های مسکونی فضای داخل به محیط بیرون راه داده شد. امکان انجام چنین امری در شیوه ساختمانی اسکلتی نهفته بود. اما معماری چون لکوربوزیه لازم بود که آن را بشناسد و در هماهنگی با تصور فضایی جدید از آن استفاده نماید. غرض او از نامیدن *ساختمان معنوی*[۸۶] درست همین بود». [۸۷]

راه حل بحران: پیوستگی فضای داخلی و خارجی

در شروع این بخش دیدیم که گیدئین بحث خود را با مشکل امروز معماری جهان (دهه ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰ میلادی) آغاز کرد. از نگاه او سه مرحله تصور فضایی وجود داشته که کاملترین آنها در دوره معاصر دیده می‌شود. در مرحله نخست تصور فضایی احجام اهمیت داشت و در مرحله دوم فضای داخلی و تنها در دوره معاصر است که معمار بطور کامل موفق می‌شود تا بین این دو سازگاری بوجود آورد. بنابراین



نگاره ۴۸-۴: طرح معروف لکوربوزیه در بکار گیری اسکلت بتن مسلح برای اهداف معماری خود. او پنج اصل خود را در جهت اندیشه "طراحی آزاد" ارایه داد. (گیدئین: ۱۳۶۵).

انتقاد از نزدیکی بین مجسمه‌سازی و معماری که در کلیسای رنشان و یا اپرای سیدنی از طرف برخی معماران آن زمان مطرح شد از نگاه گیدئین موفقیت معمار معاصر است. بنظر او:

«در معماری، سنتی نو در حال تکوین است که یکی از مظاهر آن

86. Construction Spirituelle.

۸۷. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۴۳۱ و ۴۳۲.

Scanned with CamScanner

حدوث همزمان سکون و تحرک

حدوث هم زمان سکون و تحرک در کارهای معماری است. سکون که ساختمان به حکم طبیعت خود واجد آن است و تحرکی که از رابطه حجم های مختلف با یکدیگر بوجود می‌آید. از همین رو بازی احجام در فضای خارج که در آغاز تمدن، توجه معماران بدان معطوف بوده دوباره قدر و ارزش می‌یابد و در ساختمان‌هایی نظیر کلیسای رنشان، اپرای سیدنی و تالار جشن توکیو این همه نظر معمار را به خود می‌خواند. در کلیسای رنشان فی المثل فضای داخلی ثابت نیست بلکه پیوستگی ابدی با فضای خارج یافته است...».[۸۸]

۴-۴: فضای معماری و ادراک محیط

پیش از این مطالبی درباره اندیشه های کوارونی، زوی و گیدئین و نگرش آنها نسبت به موضوع فضای معماری آمد. آغاز حرکت ما با نظرات بسیار کالبدی زوی همراه بود و تا حدی با نظرات کوارونی تکمیل گردید. گیدئین فضای معماری را عمیق تر مورد بررسی قرار داد و از لابلای تاریخ معماری به تصورات مختلف فضایی دست یافت. آنچه که در نوشته ها و نگرش این محققین دیده می‌شود نقش کم رنگ حضور انسان به عنوان باشنده اصلی فضای معماری است و هم‌زمان یک رابطه کم رنگ دو طرفه بین دنیای انسان و فضای او. اگر چه عامل زمان به عنوان بعد چهارم معماری مطرح می‌شود اما اگر منظور از زمان حرکت انسان در فضا باشد می توان گفت که زندگی انسان هیچ‌گاه بدون حرکت پیمایشی در فضا نبوده و در معماری باستان مشرق زمین مانند بین‌النهرین، مصر و ایران این جنبه را می‌توان دید و دسته‌بندی او به نظر ناقص می‌آید.

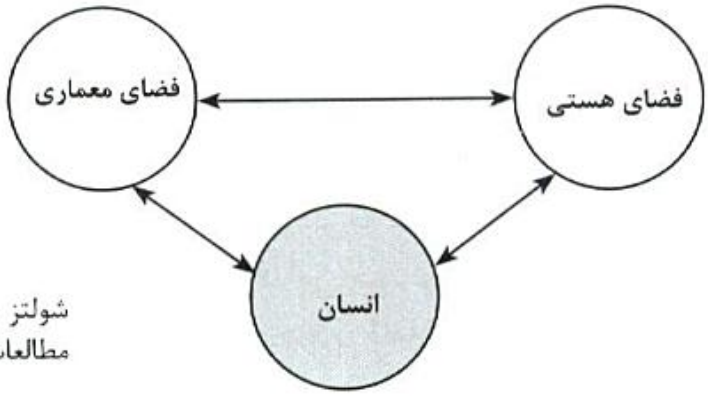
در اوایل دهه ۱۹۷۰ کریستین نوربرگ(ی) شولتز دیدی نو از فضای معماری را مطرح می‌کند. بارزترین وجه این نگاه حضور عمیق تر انسان در فهم فضا و ایجاد یک رابطه سه‌گانه بین انسان، فضای هستی و فضای معماری است:

بر رابطه انسان و فضای معماری در مطالعات ادراک محیطی تمرکز خاصی می‌شود

۸۸. گیدئین: ۱۳۶۵، ص ۱۶-۱۷.

Scanned with CamScanner

همانگونه که خواهیم دید در این نگاه انسان موجودی متفکر است که سعی می‌نماید با شرایطی که محیط فرا روی او قرار می‌دهد آن را معنی‌دار سازد. انسانی که پا به فضای هستی می‌گذارد در آن تفکر



شولتز بر این رابطه سه طرفه در مطالعات معماری تمرکز دارد

نموده و با درک آن به آفرینش فضا یا «قوام بخشیدن به فضای هستی» می‌پردازد. هر کدام از سه عنصر نمودار بالا در روند توصیف و تعریف نظریه فضای هستی حضور اساسی داشته و در بخشهای مختلف کتاب هستی، فضا و معماری درباره آنها به تفصیل سخن گفته شده است.

شولتز

برای پایه‌ریزی و تداوم بحث تئوری فضای هستی شولتز از سه حوزه فلسفه، روان شناسی و معماری کمک گرفته است.[۸۹] حوزه‌های فلسفه و روان‌شناسی بطور مشخص در تحلیل فضایی زوی و گیدئین دیده نمی‌شود. اما مبانی کار شولتز بر اندیشه‌های فیلسوفانی چون مرلو پونتی و هایدگر و روانشناسانی چون پیاژه استوار گردیده است. بدون بهره‌گیری از اندیشه و محصولات این متفکرین کار شولتز عملی نمی‌شد. از این رو می‌توان نگاه شولتز به معماری را تا حدی نزدیک به نگاه مدرسه موراتوری به معماری دانست. آنها نیز سعی نمودند با بکارگیری آراء اندیشمندان و فیلسوفان مختلف به نگاه و روش خود قوام نظری بیشتری دهند.

سه حوزه فلسفه روانشناسی و معماری

انسان و فضای هستی

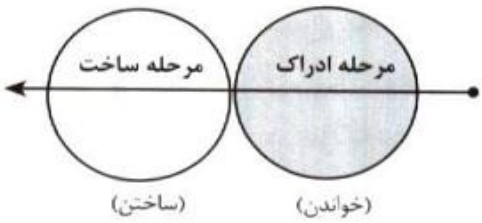
برای تعریف انسانِ فضای هستی، شولتز از علم روان شناسی محیط بهره زیـــادی می‌گیرد. انســان در فضــای هستی، که کمی جلوتر به

۸۹. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۳.

Scanned with CamScanner

تعریف آن خواهیم پرداخت، به دنیا می‌آید، بزرگ می‌شود و می‌میرد. این انسان دارای چه ویژگی‌هایی است و چگونه دنیا را می بیند؟ نگاه شولتز به انسان را می‌توان در بخشهای مختلف نوشته‌های او یافت. پیش از آنکه به روند تکاملی ادراک انسان در آغاز زندگی و یا دوران کودکی بپردازیم در ابتدا تنها به چند عبارت از شولتز اشاره می‌نماییم:

«با تقسیم‌بندی جهان به حوزه‌هایی که بوسیله جهات طبیعی مشخص می شد، انسان قدیمی پناهگاهی برای خود بدست آورد، طولی نکشید که خود را سرگردان و بدون کمک احساس نمود، به طوری که در روی نقشه جغرافیایی خودش نسبت به فضاها و محلهای خالی توانست در داخل طرح جامع کاملاً به هم پیوسته‌ای جایگزین شود...».[۹۰]



شولتز دو مرحله را برای شکل‌گیری یک اثر معرفی می‌دارد. مرحله ادراک و مرحله ساخت

انسان سرگردان

انسان مورد نظر شولتز مانند انسان مورد نظر موراتوری‌ها، انسانی سرگردان در روی کره زمین تلقی می‌شود. به ریشه‌های شکل‌گیری او اشاره‌ای نمی‌شود. در این نگاه منبع درک انسان، هستی او بوده و با توجه به ساختار درونی او از درکِ از این هستی است که اقدام به ساختن می نماید. می توان دو مرحله برای روند ساختن بوسیله انسان ترسیم نمود. مرحله نخست "درک" او از فضای هستی است و مرحله دوم "ساختن" او براساس درک از فضای هستی است.

انسان و درک محیط

در نظریه فضای هستی شولتز اساسی ترین بخش بحث، رابطه انسان و ادراک محیطش و نحوه نگرش به محیط پیرامونش است. براین اساس است که معیارهای دیدن فضای هستی و معماری مطرح گردیده و بخشهای دیگر کار سازماندهی می‌شود. این بحث براساس روان‌شناسی پیاژه استوار گردیده است.

---

۹۰. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۴۱.

Scanned with CamScanner

روان شناسی پیاژه

«پیاژه ثابت می‌کند که فکر پیدایش یک دنیای نظام یافته، به تدریج و در زمان کودکی بوجود می‌آید (شاید براساس چند ادراک مستقیم که دارای اولویت هستند)، و الزاماً اینکه این دنیای نظام یافته یک رشته از تصورات فضایی را که در حال گسترش هستند، در بر می‌گیرد و حال باید دید که چگونه این گسترش انجام می‌گیرد؟ پیاژه معمولاً با به کار بردن بقاء این روند را مشخص می‌سازد. اساسی‌ترین تجربه این است که اشیاء ماندنی و دائمی هستند، اگر چه ممکن است آنها از میان رفته و یا تغییر ماهیت بدهند».[۹۱]

ریشه های ادراک محیط در کودک

چنانکه آمد ریشه‌های ادراک محیط از هنگام کودکی انسان دیده می‌شود و براساس یافته‌های تجربی روان شناسان محیط به دوره‌های دیگر رشد انسان بسط داده می‌شود. کودک از هنگام ارتباط با محیط اطرافش انواع پدیده ها و یا اشیاء را می بیند. برای این ارتباط دو مرحله متفاوت قائل شده‌اند. نخست اینکه در یک دوره کودک نسبت به پدیده‌های ثابت و متغیر جستجوی خاصی را انجام نمی‌دهد. در مرحله دیگر او فرا می‌گیرد که چگونه بین اشیاء ثابت و متغییر تفاوت قائل شود.[۹۲] در اینجا نکته بسیار اساسی در تمایز بین اشیاء نهفته است. از این هنگام است که اشیاء ثابت مرجعی برای دیگر اشیاء متغیر می شوند. در اینجا «مفهوم فضا و تصور فضا به عنوان نظامی از مکانها برای یافتن یک محل اتکای وجودی شرط لازم است».[۹۳]

نوع رابطه بین کودک و اشیاء از مباحث مهم دیگر ادراک محیط است. «رابطه اولیه ای که به این فضاها نظم و ترکیب می‌بخشد دارای خصوصیت موضعی[۹۴] (توپولوژیکی) بوده و حتی پیش از جای گرفتن "شکل" و "اندازه" برقرار شده‌اند.

شناخت موضعی به فواصل و ابعاد و زوایا و مساحت های پایدار مربوط نبوده بلکه بر روابطی چون نزدیکی[۹۵]، دوری، درون یکدیگر بودن[۹۶] و بسته بودن را در بر می‌گیرد.[۹۷] شولتز این روابط را تقارن،

۹۱ شولتز:۱۳۵۳، ص ۲۸
۹۲. شولتز:۱۳۵۳، ص ۲۸.
۹۳. همان.

94. Topologic.
95. Vicinanza.
96. Recinzione.

۹۷. پیاژه ۱۳۸۳، ص ۸۲.

Scanned with CamScanner

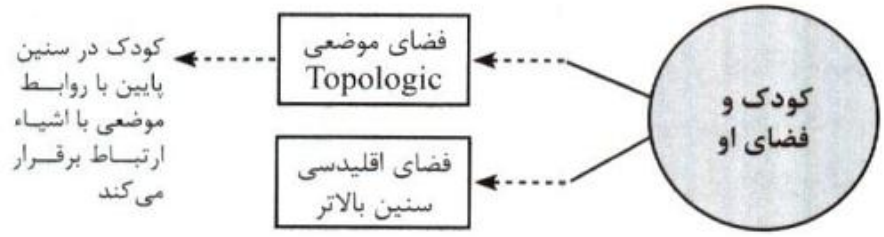
تفارق[۹۸]، توالی[۹۹] و ترادف، ترتیب (درونی و بیرونی) و تداوم[۱۰۰] می نامد. طرحهای موضعی در آغاز به خود اشیاء بستگی دارند، ابتدایی ترین نظم ها بر مبنای رابطه تقارنی حاصل می شود، و مجموعه‌ای که به این صورت بوجود می آید، بصورت کلیاتی انسجام نیافته است که با تداوم و تقارب مشخص می شود.[۱۰۱]

پیاژه در این باره اینگونه می گوید:

شناخت موضعی یا توپولوژیک

«نخستین فضای کودک پیش از آنکه تصویری و مطابق با قواعد متری اقلیدسی باشد، توپولوژیکی است. برای مثال، در یک مرحله از رشد، کودک مربع، مستطیل، دایره و بیضی و جز آن را به صورت منحنی بسته، بدون خط و زاویه (تقریباً پس از سن چهار سالگی، کودک تا حدودی موفق به رسم مربع می شود) و شکل صلیب و هلال و جز آن را به صورت منحنی باز می کشد. ما در بررسی کودکان سه ساله، که در زمینه نقاشی، در فاصله میان خط خطی کردن و واقع گرایی ناقص قرار داشتند و قادر نبودند از روی یک مربع کپی کنند، مشاهده کردیم که می توانند به خوبی از روی یک شکل بسته، که شامل یک دایره کوچک در داخل یا پیرامون آن است، بکشند...».[۱۰۲]

در نموداری که در این صفحه و صفحه روبرو نشان داده شده است رابطه کودک با محیط او بر اساس درک موضعی یا توپولوژیک

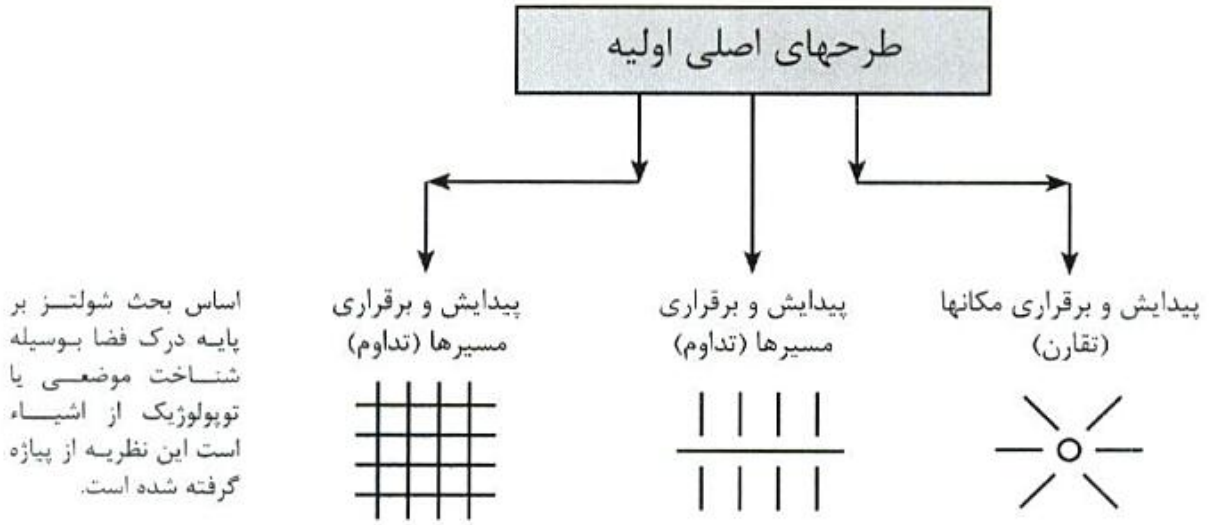


اشیاء نشان داده شده است همچنین روابطی که در شناخت موضعی مطرح است دیده می شود. برای روشن تر شدن این موضوع می توان با یک مثال آن را بیان نمود. یک کودک یک درخت کوچک در حیاط خانه را که در آن هیچ شیء دیگری وجود ندارد براساس خواص هندسی شکل مانند اندازه، ارتفاع، نسبت ها و یا تناسبات آن

98. Separazione.
99. Successione.
100. Continiuta.

۱۰۱. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۳۰.
۱۰۲. پیاژه: ۱۳۸۳، ۸۲.

Scanned with CamScanner



شیء با دیگر اشیاء نمی بیند بلکه رابطه این شیء نسبت به اشیاء پیرامون آن مطرح می باشد. بر این اساس این درخت می تواند یک "مرکز" نسبت به دیگر اشیاء برای او تصور شود.

فضای هستی

در بحث نظریه فضای هستی، پس از روش ارتباط انسان با محیطش، تعریف، توصیف و تحلیل فضای هستی از اهمیت کلیدی برخوردار است. از اینها می‌توان نگاه شولتز به جهان، انسان و معماری را دریافت کرد. بنظر شولتز فضای هستی خصوصیتی مادی دارد.[۱۰۳] در درجه‌بندی یا حدودی که از فضای هستی ارایه می گردد می توان به این خصوصیات بیشتر پی برد. دو ویژگی مهم را می توان درباره فضای هستی از نگاه شولتز برجسته نمود:

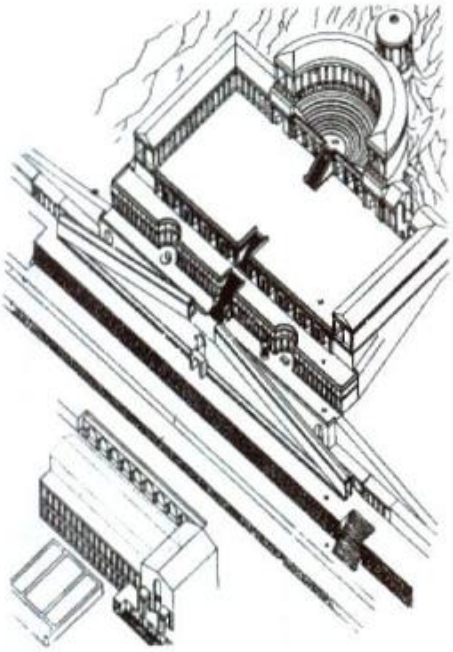
۱. شناخت موضعی یا توپولوژیک انسان از فضای هستی.

۲. درجه‌بندی فضای هستی و کنش و واکنش بین آنها.

همانگونه که اشاره شد شناخت موضعی یا توپولوژیک انسان از فضای هستی به معنای وجود روابطی چون تقارن، تداوم و تقارب در دیدن اجزای فضای هستی بوسیله انسان است. آنها در طرح‌های اصلی تشکیل دهنده عناصر فضای هستی نمود می یابند. این عناصر عبارتند از مکان (و مرکز)، مسیر و حوزه. این سه عنصر تشکیل دهنده فضای معماری نیز خواهند بود. در نمودارهای زیر این رابطه نشان داده شده است:

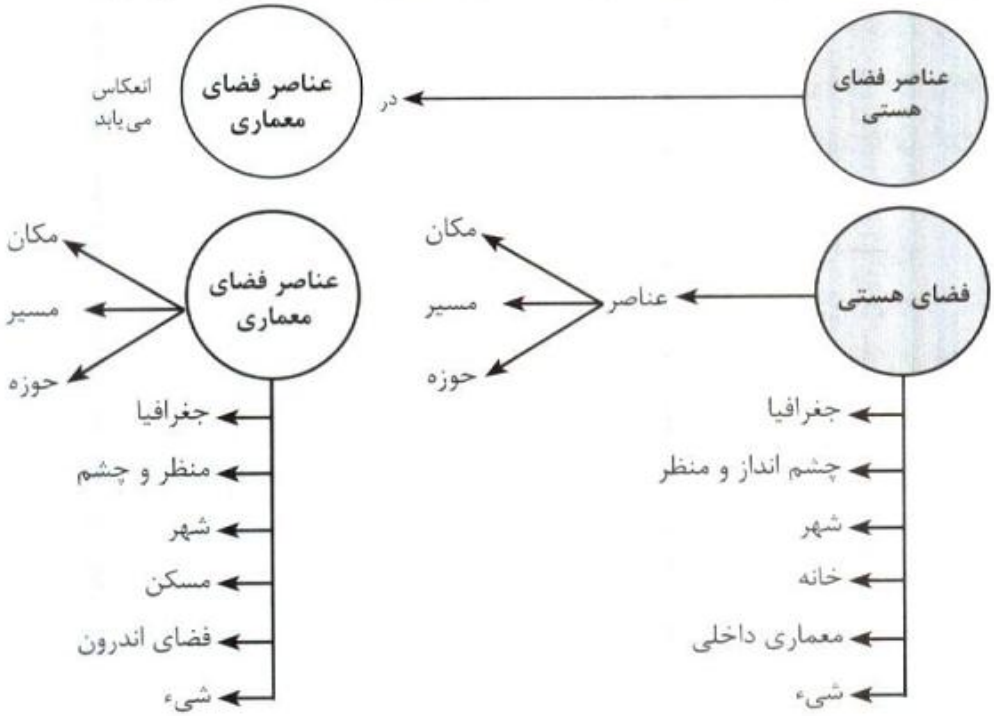
۱۰۳. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۲۷.

Scanned with CamScanner



نگاره ۴۹-۴: معبد فورتونا در ایتالیا. شولتز مباحث نظری خود را با مصادیق تاریخی حمایت می کند. کار او به دو بخش ارایه نظریه و خواندن معماری تقسیم می‌شود.

طرحهای توپولوژیک[۱۰۴] یا موضعی و طرحهای هندسی اقلیدسی[۱۰۵] در دو دوره مختلف رشد انسان در طول تاریخ برای فهم و ایجاد رابطه در محیط بکار گرفته شده اند. دوره تاریخی نخست به انسان‌های نخستین باز می‌گردد. شولتز معتقد است که انسان نخستین ابتدا از طرحهای موضعی در جهت‌یابی خود در فضای هستی بهره می‌گرفت.



شولتز: انعکاس فضای هستی را در فضای معماری می توان دید. به همین منظور او فضای هستی را شش دسته تقسیم می نماید. همین درجات را می توان درباره فضای معماری مشاهده کرد. انسان واقعیات فضای هستی را بوسیله روابط موضعی یا توپولوژیک آنها درک می‌کند و همین درباره درک فضای معماری صدق می کند.

104. Schemi Topologici.
105. Schemi geometrici.

Scanned with CamScanner

این انسان در ابتدا اندیشه‌ای درباره طرح‌های هندسی اقلیدسی و خواص آنها در ذهن خود نداشت.[۱۰۶]

مکان، مسیر و حوزه

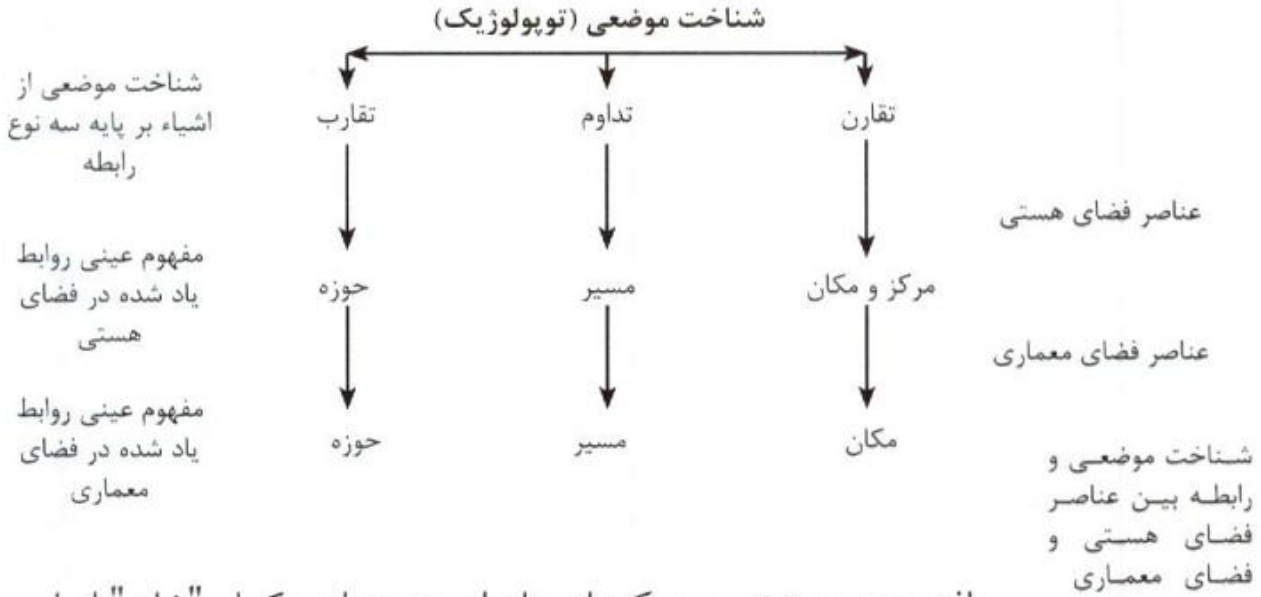
با این فرض که انسان نخستین بدین‌گونه از طرحهای موضعی بهره می‌گرفت و محیط خود را در قالب مکان و مرکز، مسیر و حوزه می‌دیده است شولتز به معنای مرکز، مسیر و حوزه در اندیشه بشر در طول تاریخ می‌پردازد. برای درک بهتر مفهوم مرکز و مکان در فضای هستی و فضای معماری، در اینجا اشاره‌ای به برخی نظرات شولتز از کتاب هستی، فضا و معماری می‌نماییم.

بنظر او مفهوم مکان و مرکز در فضای هستی به دو صورت بوسیله انسان مورد استفاده قرار گرفته است. نخست برای سازماندهی کلی عناصر محیط خود و دوم به عنوان نقاطی مرجع در محیط. درباره مورد نخست پیش از این مطالبی آورده شد اما برای مورد دوم اینگونه اهمیت قائل می‌شود:

« احتیاج بشر به [مراکز] بقدری شدید است که بشر از روزگاران قدیم تا به حال، تمام جهان را بصورت وجود تمرکز یافته ای تصور کرده است. در بسیاری از افسانه ها، مرکز جهان بصورت یک درخت یا یک ستون، عنوان شده که کنایه ای از محور عمودی دنیا بود. کوهها نیز همانند نقاط تلاقی آسمان و زمین تصور شده بودند. یونانیان قدیم "ناف" عالم یا (امفالوس) را در دلفی تصور کرده، و رومیان قدیم نیز کاپیتول را به عنوان کانون عالم قلمداد می کردند. کعبه برای مسلمانان هنوز هم مرکز عالم است... بنابراین اگر مرکز عالم مبین یک ایده‌آل یا هدف عمومی یا بهشت گم شده باشد، کلمه "خانه" نیز معنی نزدیک‌تر عینی‌تری دارد. در واقع به سادگی به ما نشان می دهد که دنیای شخصی بشر مرکزی بخصوص به خود دارد... مفهوم منزل، به عنوان مرکز دنیای فردی، از زمان کودکی سرچشمه می گیرد. اولین نقاط عطف، به منزل و مأوی مربوط شده، و فقط کودک قادر است که به آرامی حدود آن را پشت سر بگذارد... بدین ترتیب از آغاز طفولیت، مرکز به بشر نشان می‌دهد که در مقابل شیء معلوم، کدام است و تا اندازه‌ای جهان هراس انگیز اطراف چیست؟... همینطور که انسان رشد می کند، کردارهای فردی تفاوت و تزاید

106. Shultz 1982, p.28.

Scanned with CamScanner



شناخت موضعی و رابطه بین عناصر فضای هستی و فضای معماری

یافته و بدین ترتیب، مرکزهای تازه‌ای به عنوان مکمل "خانه" اصلی و اولیه پا به عرصه وجود می گذارد کلیه مراکز، محل‌های حرکات و کردارها هستند، یعنی محل هایی که در آن جا فعالیت‌های ویژه صورت می‌گیرد و یا محلهای با مراودات اجتماعی از قبیل منازل اقوام و دوستان».[۱۰۷]

از متن بالا موارد زیر را می‌توان استنباط نمود:

- مفهوم مرکز در فضای هستی دارای دو وجه است: وجه سازمان دهنده به عناصر گوناگون هستی و وجه ارجاع دهنده.
- مفهوم مرکز در بیشتر جوامع بشری وجود داشته و دارد.
- مفهوم مرکز با نمادها و عناصر نشان داده می‌شود.
- مفهوم مرکز به معنی نقطه برخورد محورهای زمینی و آسمانی است.
- در دنیای روزمره و شخصی مرکز و مراکز وجود دارند.
- خانه یکی از عینی‌ترین مراکز در دنیای شخصی بشر است.
- مفهوم مرکز از هنگام کودکی در ذهن او شکل می‌یابد.
- درطول رشد انسان به تعداد مراکز در دنیای شخصی و اجتماعی افزوده می‌شود.

فضای هستی از نگاه شولتز مفهومی کیفی دارد و معماری به این مفاهیم قوام می‌بخشد. نحوه این قوام بخشیدن را می‌توان در مفهوم مکان و مرکز در فضای معماری دید:

۱۰۷. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۳۱ و ۳۲.

Scanned with CamScanner

مرکز

«تعریف مرکز از نقطه نظر معماری... ابداع یک مکان یا در اصطلاح لینچ یادمان است. یادمان‌ها محل‌هایی استراتژیک هستند که تماشاگر می تواند وارد آن شود، یا اینکه نوعی ارتباط مسیرهاست... لینچ از عارضه زمینی به عنوان نمایشگر اصل دلبستگی‌هایی که ظاهری و بیرونی بودن در نظر بیننده تلقی شده باشد، یاد می کند. اغلبِ عوارض زمینی درحکم مراکزی در عالم هستی هستند. ولی اصولاً عملکرد آنها، بیشتر برای مشخص نمودن حدود یا جهات است. در اصل تعیین یک محل، بر طبق اصول تقارن حد گشتالت پایه‌گذاری می شود. تقارن[108] وتسلسل[109] عناصر را بوجود می‌آورد. که آن عبارت از تراکم توده‌هاست. از اینرو در طی دوره تاریخ معماری، به گرایشی، برای مشخص نمودن یک محل به منظور توسعه ی مجتمع ها، برخورد می کنیم. ازطرف دیگر [حوزه] محوطه، فضایی را مشخص می کند که از اطراف خود، همانند یک محل ویژه مجزا شده باشد. چنین فضاهایی، به صورت غارهای فعلی در طبیعت یافت می‌شوند. تشریفات مذهبی در مغاره‌ها برگزار می‌شدند و به علاوه مرکز و کانون هدف به وسیله توده متمرکزی که در داخل غار جایگزین شده تعیین می شود... در اهرام مصری با حالت و موضع محکمی از موجودیت مطلق روبرو می‌شویم، در حقیقت آن محلی برای انجام فعالیت‌های بشری نبوده، بلکه هدف از آن نشان دادن مسیر زندگی می‌باشد. بطورکلی مقابر دارای شکل تمرکزیافته واقعی هستند. شایستگی توانایی یک توده، برای استفاده به عنوان یک مرکز با موضوع تمرکز توصیف می‌شود. تمرکز عملکردی از هدف اصلی و طرز جزییات است. تمرکز بوسیله یک سطح تداومی محدود و به وسیله تقارن تقویت شده است. لذا کره زمین دارای حداکثر تمرکز می‌باشد. همچنین تمرکز با تفکیک تشدید شده است بدین معنی که وقتی توده متراکمی در رابطه با محیط اطرافش سر به فلک بکشد، محوری عمودی در اطراف آن فضای منتظمی ضرورت می یابد. جدا بودن آکروپولیس در آتن از حوزه نا مقدس اطرافش، نه تنها مایه فزونی تقدسش است بلکه آن را برای کلیه نواحی اطراف تبدیل به یک مرکز متشکل می کند».[110]

108. Proximity.
109. Chiusura.

۱۱۰. شولتز؛ ۱۳۵۳، ص ۸۰ - ۷۹.

Scanned with CamScanner

مراکز و یادمانها در جوامع و دوره های تاریخی مختلف نمودهای کالبدی خاص خود را می‌یابند. به دو نمونه اهرام مصر و آکروپولیس آتن در بالا اشاره شد. از جملات آمده می‌توان درباره مکان و یادمان (مرکز) در فضای معماری موارد زیر را استنباط نمود:

- مراکز و یادمان‌ها مکان‌هایی استراتژیک هستند.
- مراکز و یادمان‌ها محل برخورد چند مسیر بوده که یک گره را شکل می‌دهند.

مراکز و یادمانها

- مراکز و یادمان‌ها می توانند نشان دهنده معانی فوق مادی باشند.
- مراکز و یادمان‌ها می‌توانند فاقد فضای درونی باشند مانند اهرام مصر.
- ایجاد مراکز در محیط به معنی ایجاد اهدافی مشخص برای مخاطبین آنهاست.
- ایجاد مرکز می تواند بوسیله مختصات هندسی آن صورت گیرد مانند محور عمودی آکروپولیس.

خواندن فضای هستی و معماری در درجات و مقیاسهای مختلف

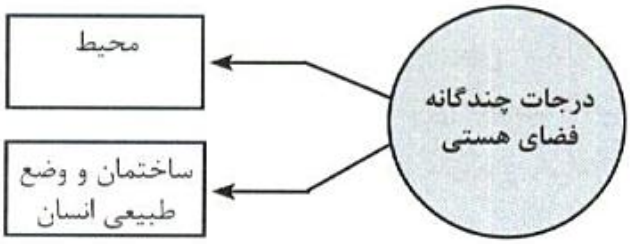
فضای هستی یک مفهوم ذهنی و کلی است. سه طرح اصلی[۱۱۱] موضعی شکل دهنده عناصر فضای[۱۱۲] هستی می باشند. این مفهوم کلی خود را در درجات[۱۱۳] مختلف نشان می دهد. این درجات چندگانه بوسیله محیط و ساختمان و وضع طبیعی[۱۱۴] انسان مشخص می شوند. شولتز آنها را به پنج دسته تقسیم می‌نماید:

۱. جغرافیا
۲. منظر و عارضه زمینی
۳. شهر
۴. خانه
۵. اشیاء

حصول این درجات به عوامل مختلفی بستگی دارد. برای مثال درجه شیء، از مقایسه اندازه انسان و اشیا و در مقیاس اندام انسان به دست می آید. آنچه را که انسان با دست حس می کند، اندازه

111. Schemi Fondamentali.
112. Elementi dello spazio essenziale.
113. Livelli.
114. Costituzione

Scanned with CamScanner



درجات چندگانه از رابطه انسان و وضع طبیعی او و مقیاسهای محیطی شکل می‌گیرند

می‌گیرد و اشیایی که او در رابطه با فعالیتهایی مانند نشستن، ایستادن و یا دراز کشیدن با آنها سر و کار دارد در این گروه قرار می‌گیرند.[۱۱۵] درجه خانه با انواع دیگر فعالیتها بوجود می آید. حرکاتی که در این فضا صورت می‌گیرد گسترده تر از آنچه که او با اشیاء کوچکتر انجام می‌دهد است. به این حرکات باید نیازهای مکانی انسان به این درجه را افزود. "شکل عمومی" زندگی یا به سخنی دیگر رابطه انسان با انسانهای دیگر که بوجود آورنده روابط اجتماعی است درجه شهری را شکل می‌دهد. منظر یا عارضه زمینی[۱۱۶] و جغرافیا نیز درجات بزرگتر را می‌سازند. در توصیف این درجات ما به یکی از آنها یعنی "خانه" در فضای هستی و فضای معماری اشاره می‌کنیم.

درجات فضای هستی

خانه برای انسان مفهومی درونی دارد و دنیای خصوصی او را از دنیای روابط اجتماعی که در بیرون فضا روی می‌دهد جدا می‌سازد. شولتز به زیبایی از مفهوم خانه در وجود بشر یاد می‌کند:

«... پس خانه به صورت مرکزیتی برای وجود بشر در می‌آید. یعنی محلی که کودک در آنجا یاد می‌گیرد و وجود خود را در دنیا در می یابد، یعنی مکانی که بشر از آنجا راه می‌افتد و باز به آنجا باز می‌گردد».[۱۱۷]

چنانچه می بینیم مفهوم مرکزیت که از ادراک موضعی به اشیاء در انسان بوجود می‌آید در عبارات بالا دیده می‌شود. مکان رشد، یادگیری، خود را با دنیای بیرون هماهنگ کردن، محل آغاز و پایان حرکتها، مکان بازیابی هویت بشری و مطالبی دیگر که همگی موضوعاتی هستند که در ادبیات شولتز دیده می شود.

با این ادبیات شولتز فضای داخلی یک خانه را می خواند. او این فضا را بافت خانه می نامد و با نگاه موضعی آن را می بیند. این بافت با "مکان ها" و "مسیرها" مشخص می‌شود که مکان همان ترجمه

۱۱۵. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۴۸.

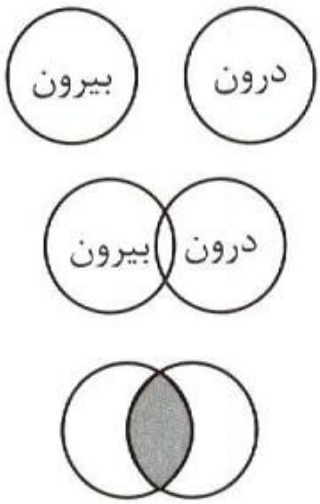
116. Landscape.

۱۱۷. همان ص ۵۷.

Scanned with CamScanner

همجواری (تقارن) است و مسیرها ترجمه تداوم بین مکان‌هاست. «وقتی که آلبرتی خانه را شهر کوچکی نامید وی احتمالاً دریافت که ما هم در خانه ها و هم در شهرها زندگی می کنیم و عوامل اولیه فضای هستی مشخص کننده ی هر دوی آنها می‌باشد. اما این مقیاس بطور کامل نمی‌تواند معتبر باشد. لذا خانه همان اهمیتی را که شهر به مسیر می‌دهد، نمی‌دهد. در حالی‌که شهر اساساً بوسیله مسیرهایش ادامه حیات می‌دهد».[۱۱۸]

هنگامی که از "مسکن" در یکی از درجات فضای معماری بحث می‌شود به آن جنبه ملموس‌تر و حسی‌تر داده شده است و آن را یک شیء کاملاً احساسی و ادراکی تعریف می‌کند. در اینجا شولتز آنچه را که در تعریف خانه در فضای هستی آورد و آن را مفهوم اندرون دانست با نمونه‌های عینی نشان می‌دهد. برای داشتن مفهوم اندرون یا درون باید از ابزاری بهره گرفت. بیرون و درون در یک جا با هم مرز مشترک می‌یابند و آن دیوار جدا کننده دو فضاست. جایی که درِ ورودی قرار می‌گیرد. در نمونه های معماری رومی، بیزانتی و مسیحی برای این



کاملاً از هم جدا و دارای مرزی مشخص هستند

سعی در ایجاد یک تداوم بین بیرون و درون شده است مانند آثار برمینی

همپوشی بین درون و بیرون زیاد شده مانند معماری مدرن

شولتز سیر تاریخی پیوند فضای بیرون و درون را معرفی می نماید. به نظر او در معماری مدرن بیرون و درون همپوش می شوند. به سخنی دیگر مفهوم اندرون کم رنگ می شود

جدایی دو حریم خصوصی یعنی خانه و بیرون آن تعریف شده است و تا تحلیل دیوارهای موجی آثار برمینی ادامه یافته است. سیری را که شولتز ارایه می‌دهد به معماری مدرن ختم می‌شود:

بیرون و درون

«فکر فضای اندرون، به عنوان اساس خانه در معماری ارتدکس (مدرن)، از بین رفته است، و یک فضای پیوسته ایده آل، بدون وجه

۱۱۸. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۵۸.

Scanned with CamScanner

تمایز، بین اندرون و بیرون جایگزین آن گشته است».[۱۱۹]

شولتز نگاه کیفی خود به معماری و دیگر ساخته های انسانی در محیط مصنوع را در دیگر کتابهایش پی می گیرد. شاید بتوان یک سیر تکاملی را در نگرش او مشخص کرد. او در کتاب نخستش تمرکز خود را بر ادراک موضعی قرار داد. در کتاب مفهوم سکونت شناخت گونهِ شناسانه و ریخت شناسانه را نیز وارد می کند. اما آنچه که در آثار این محقق بزرگ بسیار مهم است پرداختن به معانی نهفته در پس عناصر فضای هستی است. در اینجا از درک سخن گفته می‌شود و از نحوه فهم فضا در روان انسان. از اینکه او چگونه با این مفاهیم به فضای هستی خود عینیت می‌بخشد. و اینها با موضوعات نسبتاً سطحی زوی بسیار متفاوت است.

۵-۴: معماری معاصر ایران و فضاگرایی

همانگونه که در ابتدای همین بخش آمد نگرش فضاگرا بخصوص شاخه کارکردگرای آن بیشترین تأثیر را بر آموزش معماری و نحوه دیدن معماری گذشته و حال داشته است. دلایل آن عمیق و گسترده است و در این نوشته تنها به آن اشاره‌ای خواهیم داشت. از اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی تغییرات بزرگ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در ایران رخ داد. نفوذ دولتهای بیگانه در امور داخلی ایران نهایتاً به استقرار حکومتی کاملاً وابسته به آنها انجامید. پیدایش این حکومت مدیون برنامه ریزی ها و اقدامات عملی برخی دولتهای بیگانه بود. ظهور این حکومت در اوایل قرن چهاردهم خورشیدی به معنای حضور موارد متعددی از جنبه های فرهنگی غیر آشنا با زندگی ایرانیان بود. در مورد محیط مصنوع نیز این تغییرات بخوبی چهره نشان داد. عمدتاً این تغییرات با بهره گیری از اندیشه های مستقیم و غیر مستقیم معماران غربی صورت می گرفت و تا ورود معماران فارغ التحصیل از خارج از کشور سخن نخست از آنِ این معماران بود. ساخت خیابانهای بزرگ در دل بافت های تاریخی، بنیان گذاری ساختمان های بزرگ دولتی و ظهور نوعی معماری عامیانه کم ارزش از ویژگی های این دوره است. اگر چه در

۱۱۹. شولتز: ۱۳۵۳، ص ۱۳۷.

Scanned with CamScanner

همین دوره ساختمان‌هایی با چهره باستانی ساخته شدند اما بنظر می‌رسد این امر تحت برنامه‌ای مشخص برای قرار دادن گذشته پیش از اسلام در برابر گذشته پس از اسلام ایران بود و نه برای ایجاد تکیه‌گاه قوی هویتی که براساس آن بتوان شخصیت ایرانی معاصر را بازسازی نمود.

پس از دوره پهلوی اول و ورود معماران ایرانی فارغ التحصیل از خارج از کشور، روند تغییرات در معماری ایرانی بسیار گسترده‌تر گشت و در نهایت به معماریی رسید که اکنون شاهد آن هستیم. درباره معماری معاصر متخصصین این موضوع مطالب زیادی را عرضه داشته‌اند. آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد حضور بحث فضا در زوایای مختلف معماری ایرانی در چند دهه گذشته است. بدون شک نمی‌توان گفت که بحث فضا از بطن معماری معاصر ایرانی سرچشمه گرفته است و مانند بسیاری از موضوعات و مباحث دیگر معماری، ریشه‌های آن را باید در غرب جستجو کرد. در یک نگاه کلی می‌توان به دو گروه از صاحب‌نظران این موضوع اشاره کرد.

گروه نخست که حضور چند دهه‌ای در دانشگاه‌های ایران داشته و در این مدت به تولید آثار متعدد علمی اقدام نموده‌اند و هنوز هم برخی از آثار به عنوان مراجع اصلی مورد استفاده قرار می‌گیرد که در این بین ما به برخی از زوایای اندیشه دکتر فلامکی درباره فضا مروری خواهیم داشت. گروه دوم معمارانی هستند که از دنیای طراحی و اجرا به دانشگاه وارد شده، تجربیات عینی خود را تئوریزه کرده‌اند و می‌توان گفت نتایج علمی آنها در برگیرنده تجربیات عملی و مباحث نظری می‌باشد. از این گروه به مهندس سید هادی میرمیران اشاره خواهیم نمود که مباحث جالبی درباره فضای معماری ارایه می‌دهد.

سه دهه بحث درباره فضای معماری

موضوع فضای معماری حدود ۳۰ سال که در دانشکده‌های معماری ایران حضور نظری دارد. دکتر منصور فلامکی در کتاب "باز زنده‌سازی بناها و شهرهای تاریخی" به بحث درباره فضای معماری پرداخته و در کتاب "ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری" نیز فضای معماری جایگاه ویژه‌ای دارد. بنظر در این دو کتاب که در فاصله حدود ۲۵

Scanned with CamScanner

سال از هم به چاپ رسیده‌اند، نوعی تکامل و یا گسترش درباره این موضوع در ایران و جهان به بحث گذاشته شده است.

واژگانی که فلامکی برای بیان مبحث فضا بکار می‌برد بسیار شبیه به واژگان متداول دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی می باشد: فضای داخلی، فضای باز، فضای بسته، تحرک فضایی، فضای واسط، فضای مکث، فضای گذر، روابط فضایی، حس فضایی و... . برخی از آنها می‌باشند. این واژگان و تعاریف ارایه شده از طرف او ما را به دنیای زوی، گیدئین و تا حدی شولتز پیوند می‌دهد.

بحث فضا در اندیشه فلامکی با تعریف معماری پیوند خورده است. او در تعریف خاصی که از معماری ارایه می‌دهد تقریباً آن را برابر با روابط فضـــایی معرفی می‌نماید: «روابط فضایی هر یک از مکانها- حجمهای سازنده و ترکیب کننده یک ساختمان با سایر مکانها- حجمها و با شالوده بنا، ماهیت و موجودیت غیر قابل لمسی دارد که قابل درک است: این همان برداشتی است که با تعریف خاص معماری انطباق پیدا می کند.»[۱۲۰] یکی از ویژگی‌هایی که برای فضا و فضای معماری بیان شده است قابل لمس نبودن آن است، اما اینها دارای عناصری تعیین کننده و محدود کننده « قابل اندازه‌گیری و ترکیب مجدد» می‌باشند. این عناصر در برگیرنده کفها، سقفها، ستونها، پله‌ها، مناره‌ها، رواقها و ... می‌باشند.[۱۲۱]

خصوصیات هندسی این فضاهای غیر قابل لمس مانند اندازه ها تابعی از حرکت انسان در فضای ساخته شده بوده و او آنها را قابل درک می‌دانـد. بنابـراین می‌توان خصوصیـات و ویژگی‌هـای فضای معماری و اجزای سازنده آن را قابل لمس، غیر قابل لمس یا قابل درک بیان کرد. ویژگی‌های تأثیرگذار دیگر که بر انسان و درک او از فضا مطرح می‌شود رنگ و نور، صوت و نحوه پخش آن در فضا و برداشت ذهنی- فردی اشخاص در ارتباط با اندوخته‌ها و تجـــارب آنهاست. فلامکی در جایی دیگر تعریف معمـــاری را این گونه بیان می‌دارد: «معماری به معنای خلق شالوده کالبدی -فضایی برای جوابگویی به نیاز انسانها دانشی است تجربی و ...».[۱۲۲]

۱۲۰. فلامکی: ۱۳۵۵، ص ۴۴.
۱۲۱. همان: ص ۴۵.
۱۲۲. فلامکی: ۱۳۵۵، ص ۵۰.

Scanned with CamScanner

پس از تعریف ارایه شده از فضا، واژگان و تعاریف گوناگون در بخشی به نام «تحلیل فضای معماری تاریخی» محک می‌خورد. در اینجاست که مطالب و توضیحات نظری تبدیل به "زبانی" برای ارتباط می‌شود. به سخنی دیگر محقق برای خواندن معماری از این زبان بهره می‌گیرد و قابلیت ارتباط با آن را نشان می‌دهد.

تحلیل فضای معماری تاریخی

اثر مهم دکتر فلامکی "باز زنده‌سازی بناها و شهرهای تاریخی" با هدف شیوه بررسی معماری برای باز زنده سازی تألیف شده است و از این کتاب انتظار مباحث نظری گسترده درباره فضای معماری نیست. اما از آنجا که این مؤلف گرانقدر در این اثر بر تحلیل معماری-فضایی بناهایی چون مسجد نظری خاص دارد و می تـوان ابزار «خواندن معماری» را در آن دید، نگارنده به این نوشته با اهمیتی ویژه توجه دارد. بخش تحلیل فضای معماری تاریخی به دو بخش مسیرها و مکانها در فضای معماری ایران و ترکیبات فضایی در معماری ایران تقسیم می‌شود. هر دو بخش به روشنی نگاه فلامکی به معماری ایرانی را نشان می‌دهد. مسیرها و مکان‌ها به حرکت باشنده در فضای ایرانی نظر دارد. حرکت در معماری بحثی است که زوی خواندن معماری گذشته را براساس آن بنیان نهاده و فلامکی که از پیروان و دوستداران اوست از این تأثیر جدا نبوده است. توجه به معماری مسیرها و ویژگی‌های آن فلامکی را به تقسیم بندی خاصی می رساند. او بناهای تاریخی را براساس طراحی مسیر آنها دو گونه می داند. نخست بناهایی که طراحی مسیر آنها به شکلی است که مناسب‌ترین احساسها در شخص پیاده برانگیخته شوند.[۱۲۳] و دوم بناهایی که برای "دیده شدن از دور" طراحی شده‌اند. تحلیل فضای این دو گونه بنا با توجه به مسیرهای آنها می تواند متفاوت باشد. بنظر می رسد براساس همین نگاه، او دسته‌بندی خاصی از مساجد ایرانی دارد. مساجد ایرانی از نگاه او به دو دسته تقسیم می‌شوند. نخست مساجدی که در طول تاریخ دارای سیر تحول بوده و به تدریج با بافت پیرامون آن پیوند خورده‌اند و دوم مساجدی که

۱۲۳. فلامکی: ۱۳۵۵، ص ۵۶.

Scanned with CamScanner

از بافت پیرامون خود مستقل و جدا بوده‌اند. تحلیل عناصر فضایی هر کدام از این مساجد مانند ورودی‌ها، راهروها، فضاهای سرپوشیده و سرباز دارای تفاوت‌هایی است. بخش ترکیبات فضایی در معماری ایران موجودیت کالبدی آنها را مورد توجه قرار می‌دهد. در اینجا بنا به سه بخش فضای سرپوشیده، فضای باز و فضای نیمه سرپوشیده تقسیم شده‌اند:

هر کدام از این بخشهای موجودیت دهنده، بخصوص فضای نیمه سرپوشیده مورد تحلیل قرار گرفته و ویژگی‌های آنها بخصوص از نگاه کالبدی بیان شده است. برای نمونه تحلیل او درباره ایوان اینگونه آمده است:

«...اندیشه اصلی یا مایه اولیه فکری بوجود آمدن ایوان را می‌توان در نیاز ساکنان به معنای واسطه که قادر باشد با فراهم آوردن امکان مکث یا توقف، حین گذشتن از فضای باز با فضای داخلی و بالعکس به پاره‌ای عملکردهای جنبی جواب دهد، و بخصوص با توجه به شرایط اقلیمی مانع تبادل سریع حرارت و نور از داخل به خارج (در فصلهای سرد) و از خارج به داخل بخش سرپوشیده (در فصل‌های گرم) گردد خلاصه کرد....

مجموعه عناصری که ایوانها را به وجود می‌آورند، علاوه بر کف (که معمولاً دارای پوشش متفاوت از کف فضاهای مجاور است)، دیوارهای جنبی، سقف و ستونها هستند که محل قرارگیری، ابعاد و میزان خارج شدنشان از بدنه اصلی بنا در رابطه با ویژگی‌های ساختمانی شالوده بنا و حجم و عمق آن معین می‌گردد».[۱۲۴]

در کتاب ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری نیز او بر هدفی کاربردی تمرکز نموده و آن چگونگی دستیابی به معماری متعالی است.

برای دستیابی به این هدف باید وضع موجود اندیشه‌ها را شناخت و بین این دو پیوند ایجاد کرد. فضا و فضای معماری در این بستر مورد تحلیل قرار می‌گیرند. در اثر قبلی او به جنبه های کالبدی فضا تاکید شده است. اما در اینجا فضا با اندیشه‌های فلسفی و عرفانی پیوند خورده و روح متفاوتی می‌یابد.

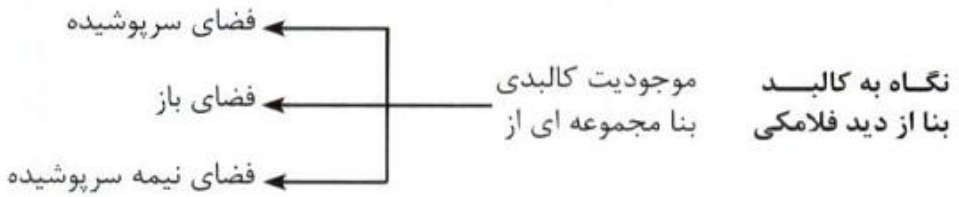
۱۲۴. فلامکی: ۱۳۵۵، ص ۶۲.

Scanned with CamScanner

از نکات مهم دیگر قابل اشاره، پرداختن به موضوع فضا در کنار موضوعاتی چون زمان، شکل و ادراک است. این چهار موضوع به عنوان "ابزارهای اساسی اولیه" معرفی شده‌اند که «برای هر سخن و فرآورده تناور شده که به زبانی متعارف و معمول معماری دانسته می‌شود» لازم می‌باشد.[۱۲۵] در بخش‌های پیش دیدیم که افزون بر موضوع فضا، زمان، شکل و ادراک موضوعاتی چون گونه یا تیپ و تاریخ، (چنان‌که در ادامه خواهیم دید) فرهنگ و معنا نیز در روند شناخت اندیشه‌های معماری مهم هستند. شاید دلیل تمرکز بر این چهار موضوع گرایش خاص نویسنده آن باشد. گرایشی که ریشه در اندیشه‌های چهار دهه گذشته افرادی چون زوی، گیدئین، شولتز و تا حدی شکل گرایان دهه ۱۹۷۰ مانند کرایر دارد.

فضا و نظریه تداوم معماری ایرانی

موضوع تداوم معماری گذشته ایران تا پیش از دوران پهلوی و بحران معماری معاصر که خود را با چهره هرج و مرج، آشوب و گسستگی نشان می‌دهد از موضوعاتی است که تعدادی از محققین و معماران معاصر ایران به آن پرداخته‌اند و برای آن نیز راه حلهای خود را عرضه داشته اند. مرحوم مهندس میرمیران از جمله این افراد است که فضای معماری در بحثهای او نقش اساسی دارد. پرداختن به تاریخ معماری گذشته ایران و درس گرفتن از آن بنیان



مباحث این معمار است. از پرداختن به این گذشته است که به استمرار و تکامل آن پی برده می‌شود و می‌توان اصول، مبانی و الگوهای آن را یافت و به دلایل این حرکت استمرار انگیز پی برد. اصولاً پرداختن به گذشته از این نگاه، پرداختنی با هدفِ کاربردی است. در اینجا تاریخ همانگونه که گیدئین نیز به آن توجه داشت بستری برای حال و آینده است.

۱۲۵. فلامکی: ۱۳۸۱، ص دوازده.

Scanned with CamScanner

اگر معماری ایران تا پیش از دوره پهلوی دارای تداوم بوده است بنابراین می توان امروز نیز با ارایه راه حلهایی این تداوم را بوجود آورد. برای دستیابی به آن باید تجربیات موفق و ناموفق دوران معاصر معماری ایرانی را دید و به ارایه راه حل پرداخت. از این رو بررسی اجمالی تاریخ گرایی و نقطه مخالف آن در معماری معاصر اهمیت دارد و میرمیران نیز در یکی از نوشته‌های خود به این موضوع می‌پردازد.

از نگاه او دو جریان اصلی پس از ظهور معماری پهلوی اول در معماری ایران دیده می‌شود. نخست جریانی که به معماری گذشته توجه داشته اما از ابزارهای گوناگونی بهره گرفته‌اند و نتایج مختلفی را نیز دربر داشته‌اند. از آنها یک گروه بسیار سطحی نگر با موضوع برخورد و از گذشته تنها به صورتها می‌پردازد و گروه دیگر کیفیت بهتری را دنبال نموده و از عناصر معماری گذشته به صورت سمبلیک و یا نمادین بهره می‌گیرد.[۱۲۶]

شناخت اندیشه‌ها ← فرآورده معماری متعالی

آثار گروه نخست از نظر او منحط و فاقد ارزش و آثار گروه دوم نیز «دارای ارزش مهمی نبوده و ره به جایی نبرده». با ظهور معماری پست مدرن و توجه آن به تاریخ معماری، برخی از معماران ایرانی نیز تلاش نمودند تا در آثار خود با معماری گذشته پیوندی بوجود آورند.

جریان تاریخ گرا

«از سال ۱۹۷۰میلادی به بعد که معماری مدرن سالهای آخر خود را می گذراند و اصولاً در معماری نیز یک جریان تاریخ‌گرا پدید آمده بود، چند معمار ایرانی کوشیدند آثاری در پیوند با معماری گذشته ایران پدید آورند که کیفیت بالاتری از آثار مشابه پیشین داشت، لیکن این [پدید آورندگان این] آثار نیز روح و اصول معماری ایران را به درستی درک نکرده بودند و به خصوص در یک مرحله تکاملی نسبت به معماری گذشته ایران قرار نداشتند».[۱۲۷]

مشکلاتی که جریانهای یاد شده در بالا که آنها را می‌توان "جریان تاریخ‌گرا" نامید داشتند خلاصه‌وار به شرح زیر است:

۱۲۶. میرمیران: ۱۳۸۳، ص ۱۹.
۱۲۷. همان، ص ۱۹.

Scanned with CamScanner

- سطحی نگری.
- بکارگیری عناصر کلیشه‌ای.
- عدم فهم صحیح روح و اصول معماری ایرانی.
- عدم قرارگیری در یک مرحله تکاملی نسبت به معماری گذشته ایران.

در مقابل گروه تاریخ‌گرا، مقلدان از معماری غربی وجود داشتند که بنابر نظر میرمیران آنها نیز نتوانستند به دلایل زیر به عمق معماری پست مدرن پی برده و نتیجه کارشان تقلید ناشیانه از جریان معماری معاصر شد:

- عدم ارتباط با معماری معاصر جهان.
- تأخیر در انتقال مبانی و اصول معماری معاصر جهان به ایران.
- عدم تسلط بر اصول معماری معاصر و بد فهمی آنها.[۱۲۸]

جریان تاریخ‌گرا پس از انقلاب اسلامی با تکیه بر معماری گذشته ایران سعی نمودند تا هویتی مستقل از خود ارایه دهند اما بنظر میرمیران «برخورد آنها، با معمـــاری گذشته ایران یک برخورد سطحی و ظاهری بود و عناصر کلیشه‌ای معماری فرا مدرن نیز به وفور و به صورت تصنعی در این آثار به کار گرفته شده‌اند».

راه حل بحران: معماری بی‌زمان و بی‌مکان

با توجه به عدم موفقیت معماران تاریخ‌گرای ایرانی در ایجاد پیوند بین گذشته و حال، برخی از معماران معاصر (از جمله میرمیران) تلاش کردند تا راه حل‌هایی جهت رفع این مشکل عرضه دارند. در اینجا او نظریه معماری بی‌زمان و بی‌مکان را مطرح می کند. مفهوم بی‌زمان و بی‌مکان می‌بایست در یک روند فکری دنبال شود که از معماری گذشته ایران آغاز گشته و به خلق فرمها و فضاها ختم می‌شود.

بنابر نظر میرمیران برای دستیابی به هدف پیوند معماری گذشته و حال و ایجاد تداوم و استمرار بین این دو معماری می بایست به گذشته معماری توجهی عمیق داشت. توجه عمیق به معنای فهم روح کلی، فهم اصول و مبانی آن و بکارگیری این اصول به خصوص در جهت تداوم و تکامل معماری گذشته و حال می باشد. تعریف معماری

هدف: پیوند با معماری گذشته

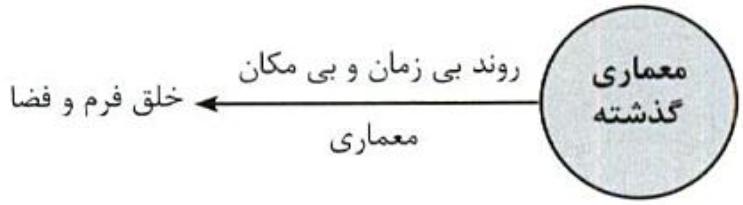
۱۲۸. میرمیران: ۱۳۸۳، ص ۱۹.

Scanned with CamScanner

بی‌زمان و بی‌مکان این‌گونه آمده است:

«این نوعی از معماری است که از طریق تحلیل معماری گذشته سرزمینهای مختلف و حرکت در عمق و کوشش در جهت نزدیک شدن به جوهره آثار معماری در تمامی زمان‌ها و مکان‌ها وجود دارد، راه به سوی یک معماری بی زمان و بی مکان می‌برد، نه آن نوع معماری که به علت عدم توجه به فرهنگ عظیم بشری یک معماری بدون مکان را توصیه می کند. باید توجه داشت که معماری سرزمین‌های مختلف و

جوهره آثار معماری



همچنین زمان‌های گوناگون با پرده‌های سنگین از یکدیگر جدا نشده است، اگر چه هر سرزمین و هر زمانی معماری خاص خود را داشته و در آینده نیز خواهد داشت، لیکن در یک تحلیل ژرف خطوط واحدی کلیه آثار معماری را در تمامی زمان‌ها و سرزمین‌ها به یکدیگر پیوند می‌دهد، به نظر می‌رسد تمامی آثار با ارزش معماری، هنگامی که با یکدیگر و یکجا بررسی شوند از دو ویژگی اصلی برخوردارند:

اول اینکه معماری جهان در مجموع یک سیر تکاملی را نشان می‌دهد و تمامی عناصر، اجزای این سیر تکاملی‌اند و مشخصه این سیر تکاملی عظیم که در بیش از چند هزار سال رخ داده است، حرکت عمومی آثار معماری به موازات حرکت کلی جهان هستی، یعنی حرکت از یک کیفیت مادی به یک کیفیت روحی و به بیان معمارانه، کم کردن ماده و افزایش فضاست».[۱۲۹]

کاستن ماده و افزایش فضا

معرفی خطوط واحدی که پیوند دهنده آثار معماری در همه زمان‌ها و همه مکان‌ها می‌باشد اساس بحث میرمیران در بی زمانی و بی‌مکانی معماری است. از نگاه او دو ویژگی مشترک در تمامی آثار شاخص معماری جهان دیده می‌شود. در یک سیر تکاملی که در تاریخ چند هزار ساله معماری جهان دیده می‌شود حرکتی به سوی کاستن

سیر تکاملی معماری جهان

۱۲۹. میرمیران، ۱۳۸۳، ص ۱۹.

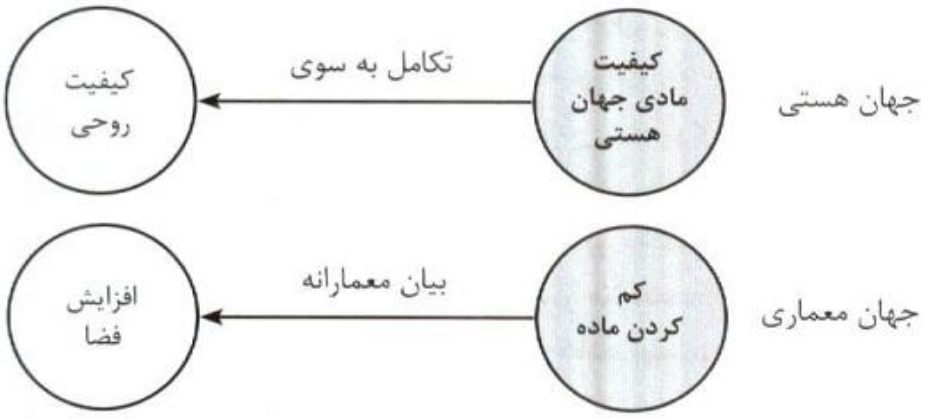
Scanned with CamScanner

ماده و افزایش فضا دیده می‌شود. این حرکت برگرفته از حرکت کلی جهان هستی از کیفیت مادی به یک کیفیت روحی است:

ویژگی دوم پیوند دهنده آثار شاخص معماری جهان یا وجه مشترک آنها، خلاقیت معرفی شده است. خلاقیت «به دو شکل در اثر بروز می‌کند: یکی *خلاقیت نظری*، یعنی آن مبنای فکری که [یک] اثر معماری براساس آن استوار می‌شود و دیگر *خلاقیت فضایی* است که بخش معمارانه آن اثر را تشکیل می‌دهد. هر اثر معماری که فاقد خلاقیت باشد نمی‌تواند در سلسله عظیم آثار تاریخ معماری جهانی جایی داشته باشد».[۱۳۰]

خلاقیت
خلاقیت نظری
خلاقیت فضایی

دو ویژگی پیونددهنده آثار در معماری جهان یعنی کاستن از ماده و افزیش فضا و خلاقیت برای تحلیل معماری گذشته ایران بکارگرفته شده است.



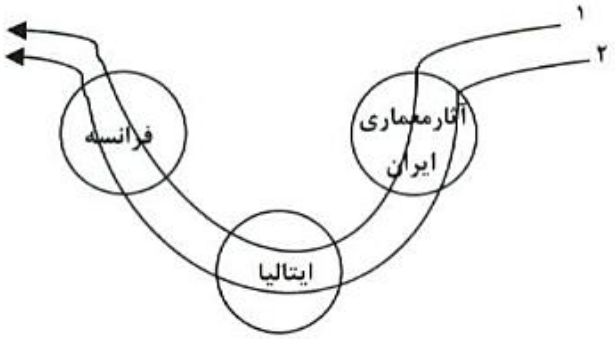
اصول، مبانی و الگوهای معماری ایرانی

چگونگی بکارگیری اصول، مبانی و الگوهای معماری ایرانی و تبدیل آنها به خط و طرح، پایان بخش مباحث نظری میرمیران است. از نظر او اگر چه ما در معماری ایرانی ترکیب و تکثیر شکلها و پیچیدگی آنها را داریم اما می‌توان به اصول و مبانی و الگوهایی دست یافت که حضور دائم در معماری داشته و به صورتهای گوناگون و تکامل یافته خود را نشان داده‌اند.

«[این شکلها] با حضور ممتد در دوره‌های بعدی [اصول و مبانی

۱۳۰. میرمیران: ۱۳۸۳، همان.

Scanned with CamScanner



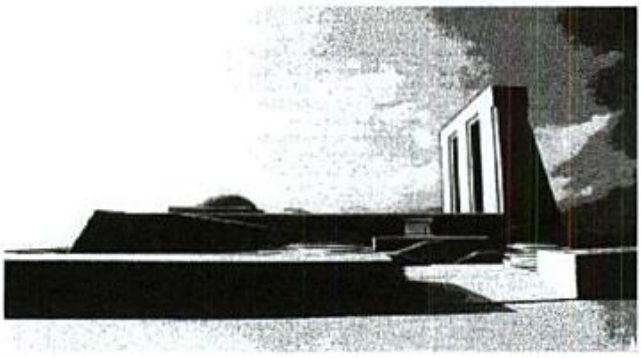
دو ویژگی پیوند دهنده آثار درمعماری جهان:
۱) کاستن از ماده و افزایش فضا.
۲) خلاقیت نظری و عملی.

و الگوها] تکامل و پالایش یافته، دارای هویتی مستقل از زمان شده‌اند و مفهوم عامی را از یک الگو یا عنصر معماری اولیه [ارایه] می‌دهند که شأن تجریدی یافته و دارای تصویری ذهنی و حامل بار عاطفی است. اگر بپذیریم که این کیفیت معروض زمان نیست، بار دیگر اجازه خواهیم یافت که از آنها در شکل تجریدی خود در معماری استفاده کنیم».[۱۳۱]

همین روند درباره بکارگیری مفاهیم و مضامین فرهنگی و تبدیل آنها به بیان معمـــاری دیده می‌شود. مفاهیم و مضـامین فرهنگی «نباید» به صورت مستقیم در معرض« خلاقیت فضایی قرار گرفته و به اثر معماری تبدیل شوند بلکه باید در یک روند خلاقیت فکری از یک تجرید عبور کنند و به یک بیان یا ایده معمارانه بدل شوند و خلاقیت فضایی، پس از آن به تلاش برای تحقق بخشیدن به این ایده معمارانه برخیزد».[۱۳۲]

خواندن معماری از زاویه فضایی

آنچه تاکنون آمد مباحث نظریی است که با هدف پیوند گذشته، حال و آینده شکل گرفته است. تمرکز اصلی بحث بر دست‌یابی به الگوهای



نگاره ۵۰-۴: میرمیران. طرح فرهنگستان‌های ایران. بر اساس اندیشه او الگوهای معماری گذشته، و تجریدی کردنشان می توان از آنها در طراحی امروز بکار گرفت. (مجله معمار، شماره ۳).

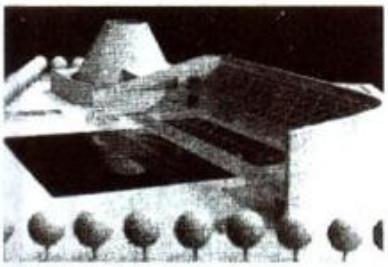
۱۳۱. میرمیران: ۱۳۸۳، ص ۱۹.
۱۳۲. میرمیران: ۱۳۸۳، همان.

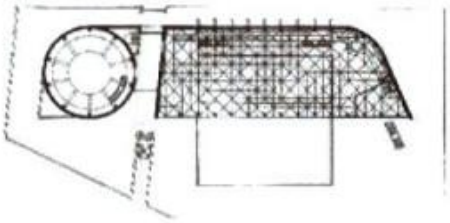
Scanned with CamScanner

روند بهره‌گیری از الگوهای تاریخ معماری

بی‌زمان و بی‌مکان بوده که بوسیله خواندن معماری قابل انجام است. میرمیران بدین وسیله توانسته است ابزاری را برای خواندن معماری گذشته ارایه کند. نخستین گام، انتخاب یک دوره تاریخی و سنجش آن دوره با دوره‌های گذشته آن است. او دوره قاجار را انتخاب نموده و از«زاویه فضایی» به آن نگریسته است. دلایل این انتخاب بدین شرح است:

- افزایش خلاقیت‌های فضایی.
- تنوع فضاهای بیشتر.
- خلق فضاهای نوین.
- دستیابی به گشایش و سبکی بیشتر فضاها.
- تکامل الگوهای قدیمی معماری ایرانی در جهت گسترش فضا.





نگاره ۵۱-۴: میرمیران. مجموعه ورزشی رفسنجان. بکارگیری الگوی طرح یخچال‌های قدیمی در این اثر دیده می‌شود. (مجله معمار، شماره ۳).

Scanned with CamScanner

چنین برخوردی به تاریخ معماری بسیار شبیه به نگاه زوی است. همانگونه که آمد، زوی با ارایه نظریه فضای داخلی معماری و حرکت در آن، چندین قرن معماری جهان را مرور و ارزش‌گذاری نمود. همین روش بوسیله میرمیران از "زاویه فضایی" بکار گرفته شده است.

ارزش گذاری فضایی

برای اینکه بتوان به معماری یک دوره، نمره خوب، بد و یا متوسط داد نیاز به معیارهایی داریم. زوی آنچه را که فضای داخلی نداشت از دایره معماری بیرون نهاد و با معیار فضای داخلی بر معماری دوره های مختلف ارزش نهاد. همین روش در کار میرمیران دیده می‌شود. افزایش خلاقیت‌ها، تنوع فضایی، خلق فضاهای نوین، گشایش و سبکی بیشتر فضاها در یک روند تکاملی دیده شده است. اگر خط زمان را برای تاریخ معماری ایرانی ترسیم نماییم، بنابراین نظر باید تکامل را در گشایش[۱۳۳]، شفافیت[۱۳۴] و سبکی[۱۳۵] داشته باشیم و در این‌صورت است که به آنها ارزش مثبت داده می‌شود. همچنین به همراه این موارد فضایی، بناها از زاویه دید شکلی و آرایه‌ای نیز ارزش گذاری شده و تکامل فضا و شکل با هم مقایسه می شوند. هرگونه خلاقیت، گسترش و تنوع فضایی در رابطه با معیارهای یاد شده صورت می‌گیرد.

گشایش، شفافیت و سبکی

وجوه اصلی فضایی و معیارها

گشایش، شفافیت و سبکی در طراحی به عنوان بخشهایی از اندامهای یک بنا جلوه گر می شوند که از آنها به « وجوه فضایی» یاد شده است. دو وجه فضایی حیاط و گنبدخانه مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و مسیر تاریخی معیارهای یاد شده برای آنها بررسی شده است. گشایش، شفافیت و سبکی سه اصطلاح معماران مدرن است که گیدئین نیز هنگام بررسی معماری گروپیوس و لکربوزیه به آنها اشاره کرد. این سه اصطلاح در رابطه با دو فضای درون و بیرون کاربرد دارند. برای مثال اگر یک فضا مانند اتاق یا گنبدخانه بوسیله

133. Expansion.
134. Transparency.
135. Legerity.

Scanned with CamScanner

یک دیوار از فضای بیرون آن جدا شده باشد دارای گشایش فضایی است. اگر این دیوار از شیشه و یا مصالحی باشد که بین دو فضای درون و بیرون ارتباطی دیداری ایجاد کند، شفافیت را خواهیم داشت و اگر ساختمایه و یا مصالح از جنس سبک بوده و یا از ابزاری بهره گرفته شود که بجای دیوارهای سنگین آن را به پرده‌های سبک تبدیل نماید سبکی را خواهیم داشت. بر مبنای این تعاریف خواهیم دید که چگونه وجه فضایی حیاط و گنبدخانه با این معیارها مورد سنجش قرار گرفته‌اند.

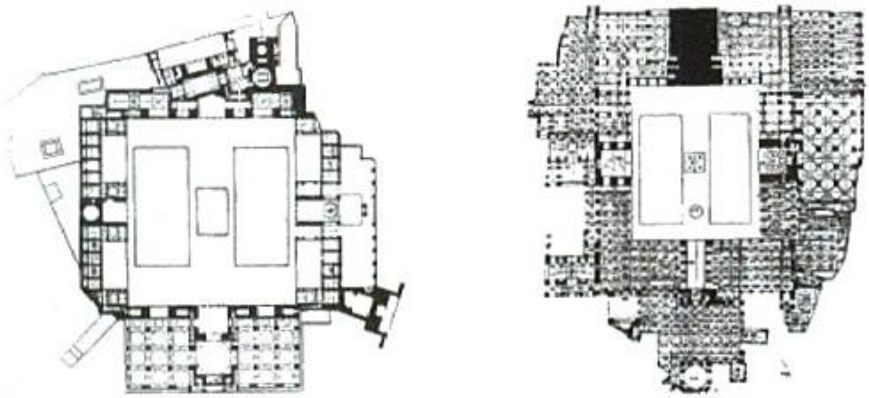
در تاریخ معماری ایران بخصوص دوران اسلامی حیاط مرکزی نقش اساسی داشته است. از اوایل قرن ششم هجری ایوان‌ها در چهار سوی حیاط مسجد جامع اصفهان جای می گیرند. ایوانها فضاهایی هستند که از یک سو به حیاط باز می‌باشند. بنظر میرمیران این نخستین شکل گشادگی فضایی بوده و پس از آن در دوره‌های بعد نوآوری‌هایی در خصوص گشادگی صورت گرفته است. در حیاط برخی از مساجد و مدارس اصفهان مانند مسجد امام، مدرسه صدر و مدرسه چهارباغ و نمای مسجد حکیم می توان این نوآوری ها را دید. در مسجد امام اصفهان با طراحی دو حیاط کوچک در جنوب شرقی و غربی آن، با چند گشادگی (در اینجا مقصود تاق نما) پیوندی بین حیاط بزرگ و حیاطهای کوچک بوجود آمده است.

در مدارس چهار باغ و صدر اصفهان گشادگی فضایی با طراحی چهار حیاط کوچک هشت وجهی انجام شده است و معمار مسجد حکیم تاق نماهایی را در طبقه بالای نمای حیاط جای داده است که نگاه مخاطب را به فضای آسمان پشت آن توجه می‌دهد.

بنظر میرمیران اوج تکامل گشایش فضایی در دوره قاجار دیده می‌شود. او می گوید: «لیکن کار اساسی در این زمینه، یعنی گشایش فضایی حیاط، در دوره قاجار صورت می‌گیرد و راه حل‌های متعددی برای آن ارایه می شود».[۱۳۶] تکامل سیلان و گشایش فضایی در این نمونه‌ها به صورت جدی افزایش یافته است. راه حلهای بکار گرفته شده برای ایجاد گشایش و سیلان فضایی، چهار یا هشت مهتابی است (حیاطک) که در طبقات بالای مدرسه - مسجد دیده می شود. طبقه همکف

۱۳۶. میرمیران: ۱۳۷۹، ص ۵۴.

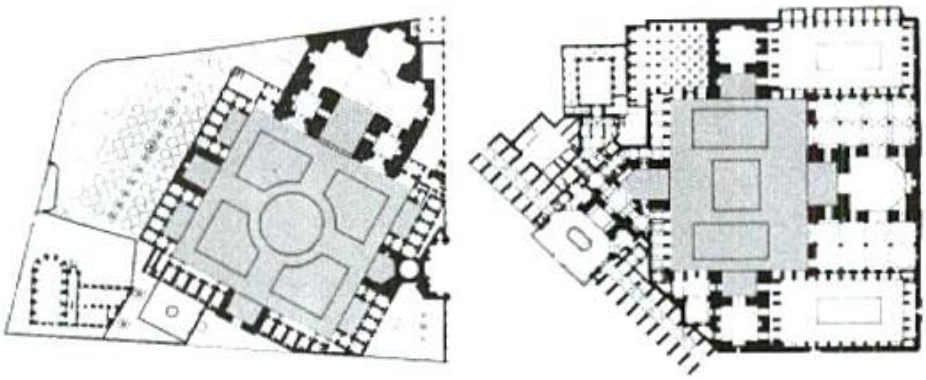
Scanned with CamScanner



نگاره ۵۲-۴: تحلیل معماری ایرانی از زاویه فضایی. دو وجه فضایی گنبد خانه و ایوان در این نگاره ها نشان داده شده است. از منظر میرمیران سیر تکاملی معماری ایرانی به سوی پیوستگی هر چه بیشتر فضاهای معماری بوده است. مساجد مورد نمونه: مسجد جامع اصفهان و مسجد و مدرسه سید اصفهان. (میرمیران، ۱۳۷۹)

مسجد سید اصفهان کارکرد مسجد را دارد و شبستان‌های زمستانی و تابستانی در سه سوی حیاط جای گرفته‌اند. حجره‌های مدرسه بر روی شبستان‌های شرقی و غربی ساخته شده‌اند. چهار مهتابی (فضای ایوان مانند بدون سقف) در جلوی حجره‌ها قرار دارند. این مهتابی‌ها نوعی فرورفتگی‌های بزرگ ایجاد کرده‌اند که دید مخاطب را به عمق فضا توجه می دهد. در مدرسه سپهسالار یا شهید مطهری از این مهتابی‌ها در چهار سوی حیاط بهره گرفته شده که به اعتقاد میرمیران اوج سیلان فضایی بوده، سبکی فضای حیاط را زیادتر نموده است.

وجه فضایی دیگر مساجد بررسی شده از زاویه فضایی "گنبدخانه" است. هدف از بررسی این وجه فضایی، تکامل سیلان و گشایش



نگاره ۵۳-۴: تحلیل معماری ایرانی از زاویه فضایی در دو وجه فضایی حیاط و ایوان.مسجد امام (شاه) اصفهان و مدرسه سپهسالار یا شهید مطهری تهران (میرمیران: ۱۳۷۹).

Scanned with CamScanner

فضایی آن است. گنبدخانه از قرن پنجم هجری در مسجد جامع اصفهان ساخته شد. گنبد مسجد بر روی چهار جرز قرار می‌گیرد. فضاهای مجاور گنبدخانه ایوان و شبستان‌ها می‌باشند. ارتباط بین گنبدخانه و فضاهای یاد شده بوسیله درگاه‌های کوچک و بزرگ صورت می‌گرفته است. میرمیران در پی آن بوده که بیشترین تکامل ارتباط بین گنبدخانه و فضاهای مجاور آن را بدست آورد. از نگاه او پیوستگی بیشتر بین این فضاها، از نیات معماران ایرانی بوده است.[۱۳۷]

با این نگاه محقق به جستجوی نمونه های مختلف می پردازد. مساجد امام اصفهان، گوهرشاد مشهد و مدرسه سپهسالار یا شهید مطهری تهران نمونه‌های خوبی از ارایه این راه حل می‌باشند. چگونگی دست یابی به این امر بوسیله حذف تدریجی دیوارهای بین دو فضا انجام شده است. برای مثال در مسجد گوهر شاد دیوار بین گنبدخانه و ایوان قبله کاملاً برداشته شده و"گشایش فضایی عالی‌تری" بدست آمده است. حداکثر گشایش فضایی در مدرسه سپهسالار یا شهید مطهری تهران دیده می‌شود. در اینجا «با انتخاب یک پلان چلیپایی علاوه بر آنکه مانند مسجد گوهر شاد فضای گنبدخانه را با فضای ایوان و فضای حیاط در ارتباط مستقیم قرار می‌دهد، ارتباط آن را با فضای جانبی هم بدون هیچ مانعی تأمین می کند. در اینجا فضا به حداکثر گشادگی و سیلان خود در الگوی گنبدخانه‌ها می‌رسد و گنبد کیفیت معلق و بی‌وزنی را بدست می‌آورد. در مجموع فضای گنبدخانه این مدرسه را می‌توان نقطه تکامل الگوی گنبدخانه‌ها از نظر گشایش فضایی دانست».[۱۳۸]

حداکثر گشادگی و سیلان

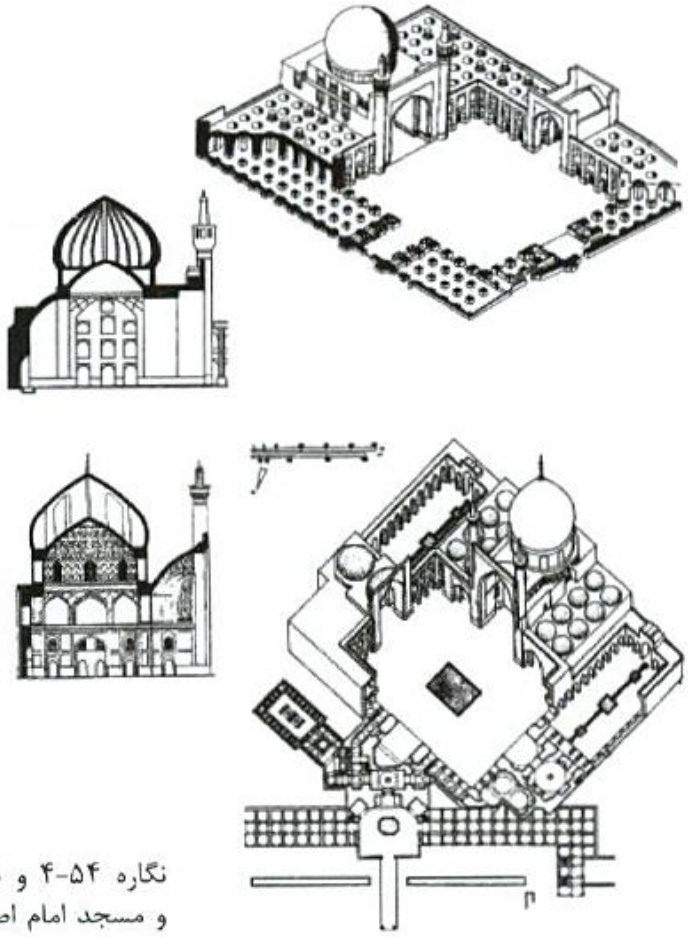
از نگاه "زاویه فضایی"، معماری قاجار اصول، مبانی و الگوهای قدیم معماری ایران را ارتقاء بخشید و با جسارتی تحسین برانگیز نوآوری‌هایی از نظر فضا بوجود آورد. در اینجا به اصول و مبانی و الگوهای قدیم اشاره شده است که در بحث نظری میرمیران اینها مواردی بودند که با تجریدی شدن قابلیت بهره‌وری در معماری معاصر را دارند. می‌توان در پایان به این نتیجه رسید که موضوعاتی چون شفافیت، گشایش و سبکی از اصول و مبانی بوده و الگوها نیز در کالبد بناها مانند حیاط و گنبدخانه و فضای مشابه نمود پیدا می کرده است.

۱۳۷. میرمیران: ۱۳۷۹، ص ۵۶.
۱۳۸. میرمیران: ۱۳۷۹، ص ۵۶.

Scanned with CamScanner

در این بخش با آثار چند محقق معمار بزرگ در زمینه فضای معماری آشنا شدیم. نظرات خاص آنها درباره این موضوع هنوز هم زبان رایج بسیاری از معماران ایرانی می‌باشد. نظرات هر کدام از این محققین را می‌توان به شکل گسترده و عمیق‌تر مورد تجزیه و تحلیل و نقد قرار داد. در اینجا هدف ما معرفی نظرات شاخص آنها به فضای معماری بود.

نقد و تحلیل نگرش فضاگرا از جنبه‌های مختلف قابل انجام است. در تمامی موارد یاد شده از زوی، گیدئین، شولتز، فلامکی و میرمیران حضور انسان به عنوان یک جزء از تعریف فضایی دیده می‌شود اما این حضور در برخی کم رنگ و در برخی پررنگ تر است. زوی و گیدئین انسان را به شکل یک ناظر می‌بینند. حضور او در فضا به



نگاره ۵۴-۴ و ۵۵-۴: مسجد گوهرشاد مشهد و مسجد امام اصفهان.میرمیران در هر دو بنا به دنبال نشان دادن سبکی و شفافیت در بناست. (میرمیران، ۱۳۷۹).

Scanned with CamScanner

عنوان یک تجربه‌کننده و بیننده است که با حرکت و قدم زدن فضا را تجربه می‌کند. گیدئین از تصویری که معماری هر دوره در محیط ایجاد کرده سخن می‌گوید. تصوری که در ذهن نقش بسته و در چند دوره تاریخی تغییر می‌کند. اما شولتز مبنای خود را ادراک انسان در فضای هستی قرار می‌دهد. بر این اساس به علم روان‌شناسی پیاژه مراجعه نموده و نگاه موضعی به اشیاء و محیط را مطرح می‌کند. این نگاه مبنای تحلیل او از فضای هستی و فضای معماری را شکل می‌دهد. انسان نقش کلیدی تر در فهم فضا پیدا می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که هر کدام از این سه محقق فضاگرا وارد حوزه چند علم مختلف می‌شوند.

نگاه برخی از محققین یاد شده به فضا، بزرگ شماردن آن به اندازه همه معماری است. می‌توان گفت که زوی معماری را به مثابه فضای داخلی می‌داند. گیدئین معماری را برابر با تصورات فضایی سه گانه خود قرار می‌دهد. بر نگارنده روشن نیست که آیا این سه تصور فضایی از دلِ تاریخ، بدون پیش فرضهای اثبات شده بدست آمده است و یا اینکه بر مبنای نگاه معمارانِ فضا گرای زمان نگارش کتاب به این نتایج دست یافته است. شولتز معماری را واقعیتی فیزیکی در فضای هستی می‌بیند. فضای هستی سازنده مفاهیم فکری و روانی انسان است و در معماری است که به این مفاهیم فکری و روانی تجسم عینی بخشیده می‌شود. ریشه اندیشه فلامکی نیز در ادبیات معماری سه محقق غربی یاد شده و افزوده شدن مقوله شکل دیده می‌شود. فضا، شکل، زمان و درک چهار مقوله اصلی مورد بررسی او می‌باشند. میرمیران جهت تکاملی آثار معماری را از ماده به روح و یا از ماده (صلبیت) به فضا می‌بینند. این روند در نهایت به دست یابی الگوهای شکلی ختم می‌شود.

ترجمان شکلی یا صوری از فضـــا در کارهای زوی، گیدئین و میرمیران و حتی تا حدودی شولتز دیده می‌شود. تقلیل فضا به یک محل پیمایش و دیدن زوایای مختلف آن، سه تصور فضایی که در قالب سه شکل یا روابط بین شکلها نشان داده می‌شوند، دست یابی به الگوهای شکلی-فضایی از تاریخ و حتی نگاه موضعی یا توپولوژیک به اشیاء و محیط همه از یک جریان مشترک فکری شکلی سخن

Scanned with CamScanner

می گویند. ارتباط فضـــای درونی و بیرونی و شفافیت پوسته ها یا مرزهای این دو فضا، فصل مشترک کار زوی، گیدئین و میرمیران است. تنها شولتز است که با نگاه عمیق‌تر خود به فضا، این موضوع را مصادف با از میان رفتن هویت فضای درون نسبت به بیرون می‌داند.

اگر چه برخی معتقدند که معماران معاصر ایرانی نتوانسته‌اند بخوبی اصول معماری مدرن را درک کنند اما باید توجه داشت در صورت فهم درست و ارتباط صحیح با افکار فضاگرایی چون زوی که شاخصه های هندسی معماری سنتی را از بنیاد زیر سوال می برد آیا معماری ما می‌توانست بهتر از آن چیزی باشد که اکنون است. بنظر می‌رسد بنیاد افکار او در هر حال نقش ویرانگر در معماری سرزمینی چون ایران داشته است و معماری امروز ما از افکار او و مانند او تبعیت می کند.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

بخش پنجم

نگرش

فرهنگی - اجتماعی

Scanned with CamScanner

بخش پنجم

نگرش فرهنگی - اجتماعی

تا اینجا به نگرش‌ها و روشهایی پرداختیم که دارای یک فصل مشترک اصلی بودند که آن اهمیت به صورت و کالبد بود. هر چند در برخی از آنها مانند نگاه شولتز به موضوع کیفی تر پرداخته می شد اما نگاه حاکم بر این نگرشها نگاه عمیق به لایه های معنایی و یا عوامل تاثیر گذار بر صورتها نبود. در این بخش و بخش بعدی به دنیایی متفاوت گام می نهیم. در اینجا محققین بر آن نیستند تا در ابتدای کار براساس معیارهای شکلی، یا اقلیمی و یا فضایی یک بنا را تحلیل نمایند بلکه مخاطب خود را با دنیای فرهنگی و یا معنایی باشندگان بناها آشنا نموده و سپس معماری آن را معرفی و تحلیل می کنند. در نگرش فرهنگی - اجتماعی همه گروهها از مردمان سرزمین های کره خاکی، از مردم با زندگی قبیله ای و اولیه تا مردم جوامع شهرنشین و ساخته های آنها قابل مطالعه و کنکاش می باشند. در بخش بعد خواهیم دید که چگونه پدیدآورندگان آثار معماری بر مبنای معنای سنت که از منابع دینی اخذ شده است به کار پرداخته اند.

نگرش فرهنگی- اجتماعی و معنایی هم در نوع نگاه خود و هم در روش برخورد با موضوع معماری تفاوتهایی با یکدیگر دارند. معناگرایان، به

Scanned with CamScanner

دو عالم ماده و معنا اعتقاد داشته و جسم و کالبد را نمودی از مفاهیم عالم معنا می دانند. در حقیقت جسم و کالبد رمزهایی را به همراه دارد که محقق معناگرا باید آن ها را کشف نماید. بازسازی عالم معنا و تأثیر آن در کالبد و جسم بنا کار اصلی اوست. عالم معنا که بخشی از زندگی دینی یک فرد را می سازد بر رفتارها و روابط اجتماعی او تأثیر می گذارد. محققین با نگرش فرهنگی و اجتماعی از اینجا وارد عرصه تحقیق می‌شوند و به ثبت و تحلیل رفتارها، آداب و رسوم و تأثیر آن بر ساخته های بشری می‌پردازند.

برای دستیابی به نتایج مورد نظر، محققین فرهنگی-اجتماعی از روشهای تحقیق موجود در علوم اجتماعی، مردم شناسی و علوم رفتاری بهره می گیرند. بازسازی صحیح رفتارها و روابط اجتماعی با مطالعات کتابخانه ای و میدانی صورت می‌گیرد. انواع منابع نوشتاری درباره موضوع از دیگر محققین کمک به سزایی در فهم جامعه مورد نظر می نماید. روش متداول در تحقیقات فرهنگی- اجتماعی مطالعه میدانی است. در اینجا محقق به جامعه مورد نظرش وارد شده و با ابزار خاص خود به سنجش رفتارها و روابط اجتماعی می پردازد.

«در این روش، پژوهشگر پای به میدان عمل می نهد و به دنبال یافتن و عرضه داشتن نکات، مسایل، مواد و پدیده هایی است که در زندگی مردم وجود داشته یا وجود دارند، ولی چنانچه شایسته است شناخته نشده اند و مورد توجه قرار نگرفته اند، در حالی که از ارزش و اهمیتی برخوردارند که می توانند نقش یا تأثیری در باز شناخت نمودهای زندگی در گذشته داشته باشند. در این شیوه پژوهشگر کمتر به کتاب و مقاله و نوشته پناه می برد و کمتر اسیر گوشه گیری و مطالعه است، از همان ابتدا پای به میدان می نهد و به کاویدن زندگی، تاریخ، اندیشه ها، عقاید و شیوه های کار و روش های زیست، اعتقادات، آداب و رسوم و سنت ها می پردازد ... . مبنای این گونه تحقیق براساس تماس با مردم است، چه در شهر و چه در روستا، چه در میان عشایر و چه در بین کوه نشینان و نیز رو به رو شدن با آثار به جای مانده پیشینیان».[1]

ریشه های نگرش فرهنگی-اجتماعی به شکل امروز آن در معماری را باید در علوم جامعه شناسی و فرهنگ شناسی جستجو نمود. رویدادهایی که در قرن هجدهم و نوزدهم در علوم گوناگون رخ داد و در قرن بیستم

۱. همایونی: ۱۳۸۲، ص ۱۲.

Scanned with CamScanner

ادامه یافت منجر به پیدایش نوعی« علمی نگری» به تمامی پدیده های موجود از جمله جامعه و فرهنگ شد. جامعه شناسی علمی کنونی، آنگونه که جامعه شناسان معتقدند مرهون فعالیتهای چندین قرنه علمای اسلامی بوده و یکی از عالمان بزرگ این حوزه « ابن خلدون» دانشمند مسلمان قرن هشتم هجری (۷۳۲- ۸۰۸ هجری) است. اثر این دانشمند بزرگ به مقدمه ابن خلدون معروف است. او برای ارایه نظریه های خود به آثار مورخان و مؤلفان علوم تاریخ و جغرافیا مراجعه نموده آنها را نقد کرده و روش خاص خود را ارایه می دهد:

ابن خلدون

« چون کتب این جماعت را مطالعه کردم و حقیقت گذشته و اکنون را بیازمودم، دیده قریحه را از خواب غفلت گشودم و چون مفلس بودم در بازار تصنیف به چانه زنی پرداختم و کتابی در تاریخ ساختم که در آن از روی احوال نژادها و نسلهای پی در پی برداشتم و آن را از حیث اخبار و نظریات بابواب و فصولی تقسیم کردم و علل و موجبات آغاز تشکیل دولتها و تمدنها را در آن آشکار ساختم و آن را بر ذکر اخبار ملت‌هایی بنیان نهادم که در قرون اخیر بلاد مغرب [مراکش و مغرب و مقرنس] را آبادان ساخته و در سرتاسر نواحی و شهرهای آن سکونت گزیده اند ... و مقاصد تاریخ خود را بکمال تهذیب کردم و آن را در خور فهم دانشمندان و خواص گردانیدم و در ترتیب و فصل بندی راهی شگفت پیمودم و از میان مقاصد گوناگون برای آن روشی بدیع و اسلوب و شیوه ای ابتکار آمیز اختراع کردم و کیفیات اجتماع و تمدن و عوارض ذاتی آنها را در اجتماع انسانی روی می دهد شرح دادم، چنانکه خواننده را به علل و موجبات حوادث آشنا می‌کند و برخوردار می سازد».[۲]

ابن خلدون در بخشهای مختلف کتاب خود درباره شهر، بنا و ساخته‌های بشری به بحث می پردازد. نگاه عمیق به اثر او بخصوص بخش‌هایی از آن که درباره شهرها و بناهاست می تواند در فهم محیط های مصنوع کمک شایانی نماید. در زیر به چند عنوان اصلی آن اشاره می نماییم:

- شهر به مفهوم پناهگاه انسانی.
- انواع آبادیهای انسانی.
- اقلیمهای هفت گانه و ویژگیهای هر کدام.
- سکونتگاهها و اقلیم های گوناگون.[۳]

۲. ابن خلدون: ۱۳۶۶، ص ۶-۷.
۳. ابن خلدون، ۱۳۶۶: ص ۲۲۷، ص ۲۳۰.

Scanned with CamScanner

- ریشه های شهر نشینی در بادیه نشینی.

موضوع جامعه شناسان

از اوایل قرن بیستم، جامعه شناسان اروپایی و آمریکایی نظریه های گوناگون خود در علم جامعه شناسی را عرضه داشتند.[۴] موضوع جامعه شناسان مقیاس‌های مختلف اجتماعات انسانی از یک فرد تا خانواده و مجموع چند خانوار را دربر می گیرد. هر کدام از این اجتماعات انسانی فعالیت‌های خود را در یک یا چند مکان فیزیکی انجام می دهند. این نوع فعالیت‌ها در انواع بناها مانند خانه، معبد، بازار، کوچه، خیابان و میادین و هر نوع فضای دیگری صورت می گیرد. این فضاها منابع بسیار مهمی برای پی بردن به روابط اجتماعی است. برای تحلیل فضاهای انسانی و روابط اجتماعی صورت گرفته در آن می توان به آن ریشه تاریخی داد. به سخنی دیگر آغاز کار می تواند از سرپناه های ساده انسانی در جوامع اولیه آغاز گردد. چنین جوامعی هنوز بر روی کره خاکی موجود می باشند و با فهم این جوامع می توان به نحوه گسترش جوامع پیشرفته دست یافت. نقش جامعه شناس، در اینجا پی بردن به شیوه های زندگی اجتماعی انسانها چه در جوامع ابتدایی و چه در جوامع بزرگ روستایی و شهری است. در این روند موضوعات متعددی چون انسانهای اجتماعی و اجتماعات انسانی، آداب و رسوم و الگوهای ثبات و دگرگونی اجتماعی و مانند آن قابل مطالعه و تحلیل است.

۲۵۰ تعریف برای فرهنگ

فرهنگ نیز مانند اجتماع انسانی از موضوعات مهمی است که فرهنگ شناسان و محققین رشته های وابسته به آن مانند مردم شناسی به آن پرداخته اند. دغدغه اصلی فرهنگ شناسان فهم فرهنگ مردم یک سرزمین است. با توجه به حدود ۲۵۰ تعریف از فرهنگ، این کار بسی دشوار است.[۵] پرداختن به شباهت‌ها و تفاوت‌های این تعاریف دویست و پنجاه گانه خود نوشته و یا نوشته های متعددی را می طلبد و این از حیطه فعالیت معماران محقق موضوع فرهنگ و معماری خارج است. محققین معمار بیشتر از میان تعاریف متعدد فرهنگ، بر آداب و رسوم، سنت‌ها، کردارهای اجتماعی، افکار و اعتقادات و نقش آنها در معماری تمرکز داشته اند. از این منظر وظیفه هر بنا به عنوان جزیی از فرهنگ معماری، عینیت بخشیدن به یک اندیشه ذهنی بوسیله ظرف خاص آن است و بدین ترتیب این ظرف نمودی خواهد بود برای سنجش این فرهنگ، لذا هر ساختمان خود به یک

۴. محسنی: ۱۳۶۳، ص ۴۱.
۵. همان ص ۱۶۴.

Scanned with CamScanner

شاهد فرهنگی تبدیل می شود.

ظرف مکانی، فرهنگ و روابط اجتماعی

اجزای اصلی یک جامعه را افراد آن تشکیل می دهند. در جامعه ابتدایی و یا گسترش یافته، هر فرد منزوی از دیگران نیست و به دلایل مختلف از جمله «نیاز» با دیگر افراد جامعه ارتباط برقرار می کند. هر رابطه اجتماعی نیاز به یک ظرف مکانی دارد. مقیاس این ظرف گوناگون است. مقیاسهای مکانی در برگیرنده بنا، شهر، منطقه، بین منطقه، سرزمین و فراسرزمین می باشد. هر کدام از این ظرفهای مکانی، بنابر کارکرد مورد نظر دربرگیرنده فضاهای گوناگون هستند. برای نمونه، مقیاس بنا دربرگیرنده چادر و آلاچیق کوچ نشینان، خانه‌های شهری و روستایی و بناهای عمومی مانند مسجد، مدرسه، بازار، کاروان‌سرا و بسیاری دیگر از بناها می‌باشد.

راپاپورت و الیور

از حدود چهل سال پیش تاکنون محققین نامداری چون آموس راپاپورت[6] و پاول الیور[7] با نگرش خاص فرهنگی - اجتماعی خود به موضوع معماری، فرهنگ و جامعه پرداخته اند. حاصل کار این نویسندگان و پیروان آنها انتشار صدها مقاله و کتاب درباره این موضوع می باشد. همچنین برای گسترش آن، دوره های آموزشی تخصصی دانشگاهی درباره موضوع شکل گرفته است. این محققین موضوع اصلی خود را با نام "معماری بومی"، "معماری مردمی" و "معماری عامیانه" معرفی نموده‌اند. این معماری در برابر معماری یادمانی و یا معماری رسمی قرار داده شده است. به اعتقاد آنها معماری یادمانی از هنگام ظهور علم تاریخ هنر موضوع اصلی مورخین بوده در حالی که بسیاری از مردم در گذشته در بناهایی می زیستند که از نگاه مورخان هنر دارای ارزش‌های هنری و زیبایی شناسی بناهای یادمانی نبوده اند. ثمره این مرزبندی ساخته های انسانی، توجه به بخش بزرگی از معماری گذشتگان بود که تا آن زمان نادیده انگاشته می‌شد و از آن پس بسیاری از آنها به عنوان ظرف مکانی و "شاهد فرهنگی" مهمی از زندگی مردمان گذشته حفظ و ثبت شده اند. در برابر معماری بومی، معماری رسمی یا یادمانی قرار می گیرد. این گروه بناهایی چون کاخ‌ها، خانه های قشر خاصی از مردم مانند حاکمان و رجال سیاسی و افراد مرفه و ثروتمند را دربر می‌گیرد. این اقشار زندگی متفاوتی از عامه مردم داشته و تعداد بناهای موجود بجای

معماری بومی

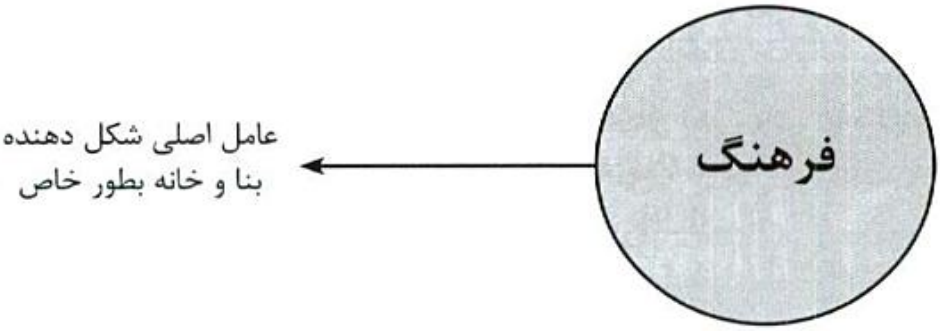
6. Amos Rapaport.
7. Paul Oliver.

Scanned with CamScanner

مانده از آنها بسیار کمتر از قشر مردم عادی است.

در هر ظرف مکانی فعالیتهایی رخ می دهد. محقق فرهنگ گرا سعی در بازسازی این فعالیت‌ها دارد. این کار را می توان از فعالیت‌های یک خانواده در خانه آغاز کرد. هر فرد در یک خانواده نقش خاص خود را دارد که می توان آن را در خانه اش ثبت نمود. مرد خانواده، زن و فرزندان مجموعه‌ای از فعالیت‌ها را در خانه انجام می دهند و هر کدام در برابر دیگری دارای وظیفه ای است. فعالیت‌ها و مجموعه فعالیت‌ها نمود خاص خود را در فضای معماری دارند. به سخنی دیگر هر فضا می تواند نشان دهنده نوع فعالیتی باشد که در آن صورت می گیرد. رابطه افراد این خانواده در چاردیواری خانه محدود نمی شود و در محیط عمومی نیز گسترش می یابد. هر کدام از این فعالیتها نوعی مکان عمومی خاص خود را می طلبد. معابد، مساجد، فروشگاهها، محل کار و دیگر فضاهای اینچنین نیز فضاهای حوزه عمومی را شکل می‌دهند.

محققین فرهنگ گرا یک نظریه بسیار مهم در این خصوص ارایه می دهند. آنها معتقدند شکل ظرف مکانی، (در اینجا خانه، مسجد، ...) معلولی است از فرهنگ آن جامعه. به سخنی دیگر به رد نظریه های علل اقلیمی، اقتصادی، تکنولوژیک و ... می پردازند که هر کدام یکی از این علل را عامل اصلی شکل گیری بنا می دانند. بنابر نگرش فرهنگی - اجتماعی، بنا محصولی است که در پیوند با طبیعت، اجتماع، ایدئولوژی، جهان بینی، روش زندگی، نیازهای اجتماعی و روانی، نیازهای مادی، نیازهای فردی و گروهی، منابع اقتصادی و فنون قابل دسترس شکل می گیرد.[8]



8. Rapaport: 1969.

Scanned with CamScanner

۱-۵: خواندن معماری: عوامل غیر مادی تعیین کننده[۹]

برخی صاحب نظـــران نگرش فرهنگ گرا نیروهـــای تأثیرگـــذار بر شکل گیری بنا را به دو گروه عوامل تعیین کننده غیر مادی و عوامل تعیین کننده مادی[۱۰] تقسیم می نمایند. عامل[۱۱] به نیروها، شرایط و تأثیراتی گفته می شود که با دیگر چیزها عمل نموده و حاصل آن نتیجه ای خاص را در برداشته باشد.[۱۲] بنابراین شناخت نیروها و شرایط و تأثیرات اجتماعی و فرهنگی آنها بر شکل و کالبد بنا از وظایف محققین فرهنگرا می باشد.

عوامل فرهنگی

انگیزه مطرح شدن این نظریه به شرایط فرهنگی - اجتماعی دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ باز می‌گردد. در بخش نخست این نوشته درباره نگرش اقلیمی و تعریف معماری از این نگاه مطالبی آوردیم. اقلیم گرایان شرایط اقلیمی را شکل دهنده اصلی بنـــا بر می شمردند. در آنجا دیدیم که برابر نمودن علم با تجربه گرایی محض که از قرن هفدهم بطور جدی آغاز شد، در قرن هجدهم و نوزدهم محصولات خاص خود را ارایه داد. با این نگاه هر چه از آزمون تجربی موفق بیرون می آمد "محصولی علمی" خوانده می شد. مادی گرایان نیز از این نگاه برای حمایت نظرات سیاسی- اجتماعی خود بهره گرفتند. بنابر نظر آنها بخصوص گرایش مارکسیستی، اقتصاد زیر بنای هر چیز در یک جامعه بوده و تحلیل آن تنها در یک فرایند علمی میسر است. از این نگاه، بنا و هر آنچه دست ساخته انسان بود بر اساس شرایط اقتصادی شکل می‌گرفت و شناخت آن با علوم تجربی و کمّی امکان پذیر بود.

راپاپورت نظریه پرداز فرهنگ گرا در برابر نگاه مادی به معماری، کتاب «فرهنگ و شکل خانه» را به جامعه معماری عرضه کرد. او معتقد است که یک بنا، بیانگر تداخل عوامل پیچیده و پر شمار و کنش و واکنش‌های متقابل آنهاست. در واقع انتخاب یک عامل واحد به محدود نمودن تعریف از موضوع ختم می شود.

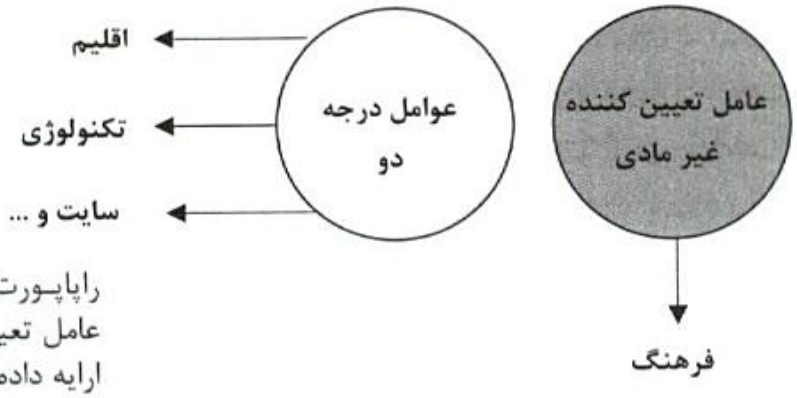
فرهنگ، و شکل خانه

راپاپورت برای بنیان نهادن بحث خود (و در ادامه در بخشهای مختلف کتاب خود) به توضیح عوامل تعیین کننده غیر مادی و عوامل درجه دو و یا متغیرها اشاره می کند:

---

9. Non Physical determinist.
10. Physical determinist.
11. Factor.
12. Longman: 1987.

Scanned with CamScanner



راپاپورت نظریه فرهنگ به مثابه عامل تعیین کننده در شکل خانه را ارایه داده است

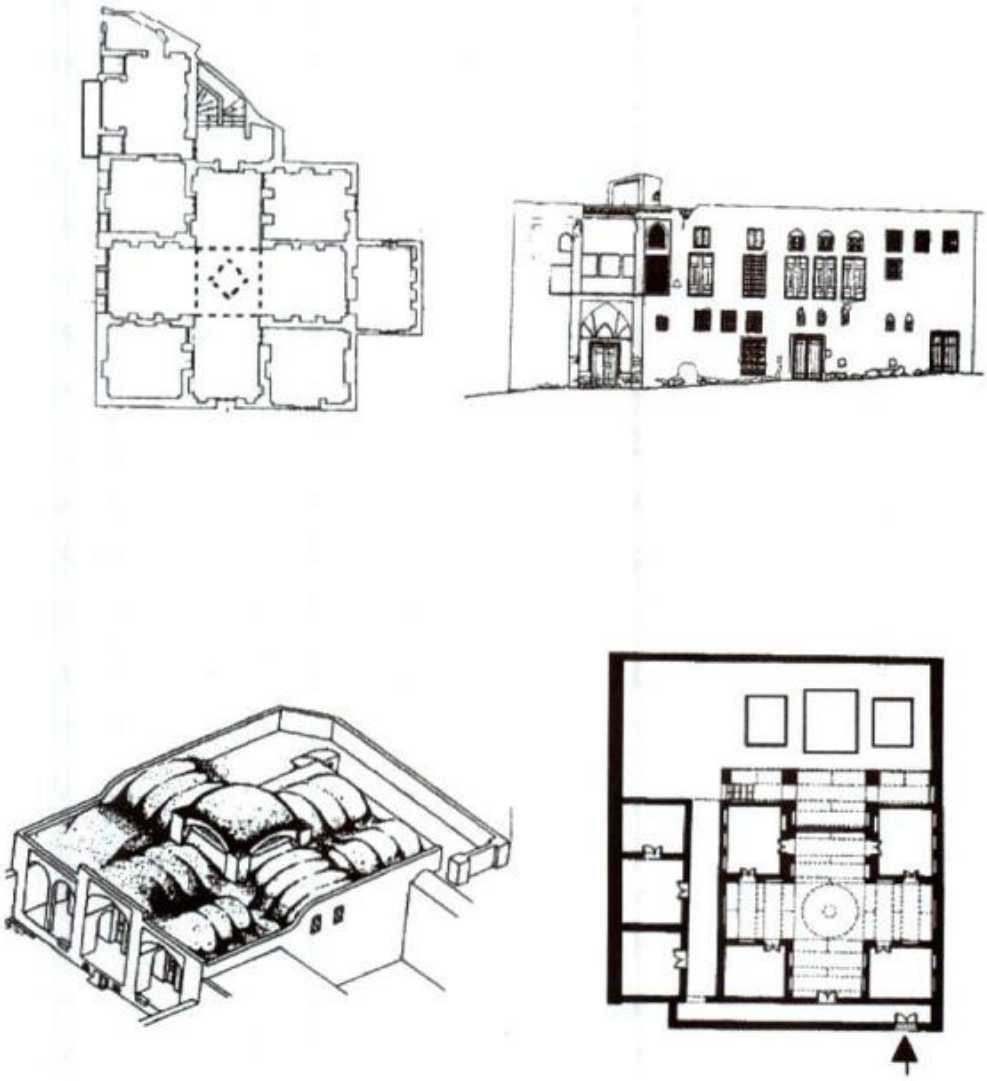
رد نظریه جبرگرایی اقلیم، تکنولوژی و سایت

برای اثبات نظریه تاثیر عوامل تعیین کننده غیر مادی بر شکل گیری بنا، نخست باید به رد نظریه هایی پرداخت که علت اصلی را در عواملی چون اقلیم و تکنولوژی می بینند. نظریه علت اقلیم در فرم (شکل) معماری به بیان این موضوع می پردازد که مشغولیت اولیه انسان نخستین، ایجاد سر پناه بدلایل اقلیمی بوده و راپاپورت آن را جبر اقلیم در تعیین فرم (شکل) بنا و در اینجا خانه می نامد. براساس این نظریه، ما خانه را می سازیم تا آب و هوای ثابتی را در درون آن حفظ کنیم و هوای نامناسب را در خارج ساختمان نگاهداریم. او با تأکید بر اینکه سرپناه، نخستین جایگاه را در نبرد لاینقطع زندگی انسان با محیط پیرامون خود دارد به طرح یک سؤال می پردازد. چرا در یک مکان خاص اقلیمی، ما گوناگونی شکلها یا فرم‌ها را داریم؟ برای نمونه در کشور یونان هم خانه‌های حیاط دار و هم بدون حیاط ساخته شده است. در آمریکای جنوبی که خاستگاه خانه‌های حیاط دار نبوده چرا اینگونه خانه ها دیده می شود؟ آیا در آنجا نیز عامل اقلیم تعیین کننده بوده است. ما در بخش نخست درباره این سؤال و پاسخ آن در شرایط اقلیمی ایران سخن گفتیم. راپاپورت پاسخ خود را با زیر سؤال بردن اینکه "خانه" یا سرپناه در همه کره خاکی نیاز اولیه انسانها بوده آغاز می نماید. او اثبات می کند که در بخشهایی از کره زمین مانند جنوب شرقی آسیا، آمریکای جنوبی و استرالیا تعدادی از قبایل "بی‌خانه" می باشند (خانه به مفهومی که در تصور ماست). برخی از این قبایل نشان داده اند که قابلیت ساختن ساختمان‌های کپری و مخروطی را دارند اما خود در زیر سرپناه‌ها زندگی نمی‌کنند بلکه در عوض محافظی مانند "باد شکن" دارند که برای آنها حکم سرپناه را دارد. علیرغم اینکه در این مکان‌ها اقلیم به گونه ای است که نیاز به سرپناه شدیداً احساس می شود اما آنها ترجیح می دهند در مکانی متفاوت با سر پناه‌های رایج در جهان

Scanned with CamScanner

زندگی کنند. برعکس در جایی که اقلیم فشاری به ساکنین آن نمی آورد تنوع در ساخت سرپناه‌های گوناگون دیده می‌شود. نمونه‌های این شرایط در اقیانوسیه دیده شده است.

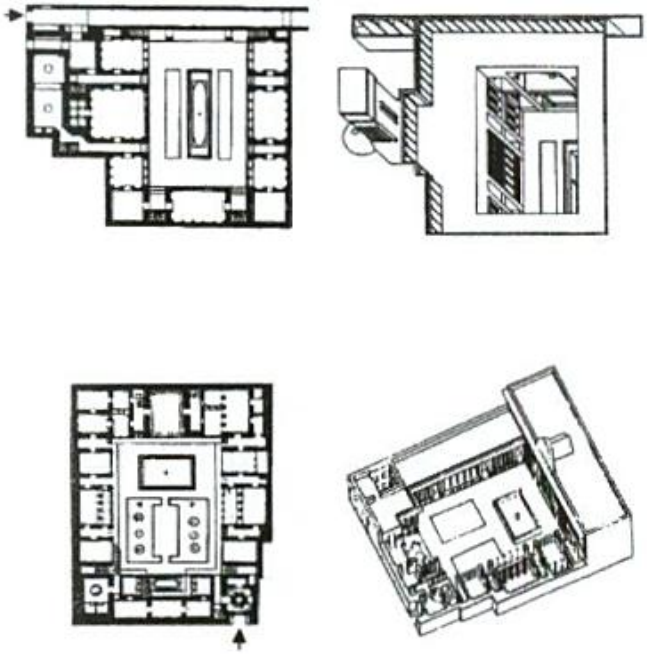
وجود راه‌حل‌های غیر اقلیمی که مرتباً مورد استفاده قرار می گیرند ما را به زیر سؤال بردن نظرات بسیار سخت جبرگرایی اقلیمی وا می دارد و به ما می‌گوید که در این میان نیروهای دیگری در جریان هستند که باید مورد توجه قرار گیرند. در اینجا راپاپورت به رفتارهایی اشاره می‌کند که از نقطه نظر اقلیمی شاید غیرعقلانی باشند. اعتقادات مذهبی، آیین‌ها، ویژگی‌های



نگاره ۱-۵: دو خانه چهار صفه در ابیانه (بالا) و زواره (پایین). خانه چهار صفه در شهرها و آبادیهای گوناگون ایران دیده می‌شود. علیرغم گوناگونی اقلیمی، شباهت در کاربرد یک نقشه مشابه نشان دهنده تأثیرگذاری عوامل دیگری جز اقلیم بر انتخاب شکل خانه‌ها می‌باشد. (Memarian: 1998).

Scanned with CamScanner

طبقاتی اجتماع و مواردی دیگر می‌توانند نیروهای اصلی غیراقلیمی باشند. نمونه آورده شده در اثبات این‌نظر، ساختمان‌هایی درجنگل‌های غرب آمازون است. برخی از قبایل در خانه‌های بزرگ چند خانواری زندگی می‌کنند که دیوارها و سقف آنها از لایه های ضخیم کاه گل پوشیده شده است. این برای منطقه ای که نیاز به گردش هوا دارد راه حلی مناسب نیست. شاید دلیل بهره گیری غیر اقلیمی از این سر پناه، ویژگی نمادین آن باشد و امکان اینکه چنین ساختمانی ریشه در جای دیگر داشته باشد و به این مکان وارد شده باشد وجود دارد. راه حل های غیر اقلیمی در بسیاری از نقاط جهان دیده می شود و راپاپورت مثال‌های متعددی از آنها را آورده است. بنابراین نمونه ها نظریه "عامل اقلیم" به عنوان علت نخست در شکل بناها و در اینجا خانه ها زیر سؤال برده می شود.



نگاره ۲-۵: دو خانه با حیاط مرکزی در یزد (بالا) و شیراز (پایین). کارشیو (پلان) این دو خانه تشابهات زیادی با هم دارند و به راحتی نمی توان تشخیص داد که کدام نقشه به چه شهری تعلق دارد. تنها با رجوع به نقشه سه بعدی می‌توان وجه تمایزی بین این دو خانـــه یافت. وجود بادگیر، ذهن ما را به منطقه گرم و خشک مرکزی ایران می برد اگر اقلیم را عامل اصلی شکل‌گیری طرح کارشیو بدانیم چرا در دو شهر با آب و هوایی متفاوت دو طرح مشابه وجود دارد. راپاپورت عامل فرهنگ را در چگونـگـی این شکل گیـــری موثر می‌داند. (Memarian: 1998).

جبر شکل سازه

راپاپورت سپس نظریه " جبر شکل سازه" را زیر سؤال می برد. این نظریه که بر اساس تکامل گرایی داروینیسم بوجود آمده است یک سیر تاریخی جبری را برای شکل گیری سازه های ساختمانی بیان می دارد. سرپناههای ساده دارای سازه ای ساده بوده و همین‌طور که این سرپناهها به سوی تکامل پیش می روند سازه های آن نیز تکامل می‌یابند. بنابراین جبراً و در یک فرآیند تکاملی سازه شکل می‌گیرد و شکل سازه تأثیر مستقیم بر شکل ساختمان دارد. راپاپورت اندیشه تکاملی سازه‌های ساده به پیچیده را

Scanned with CamScanner

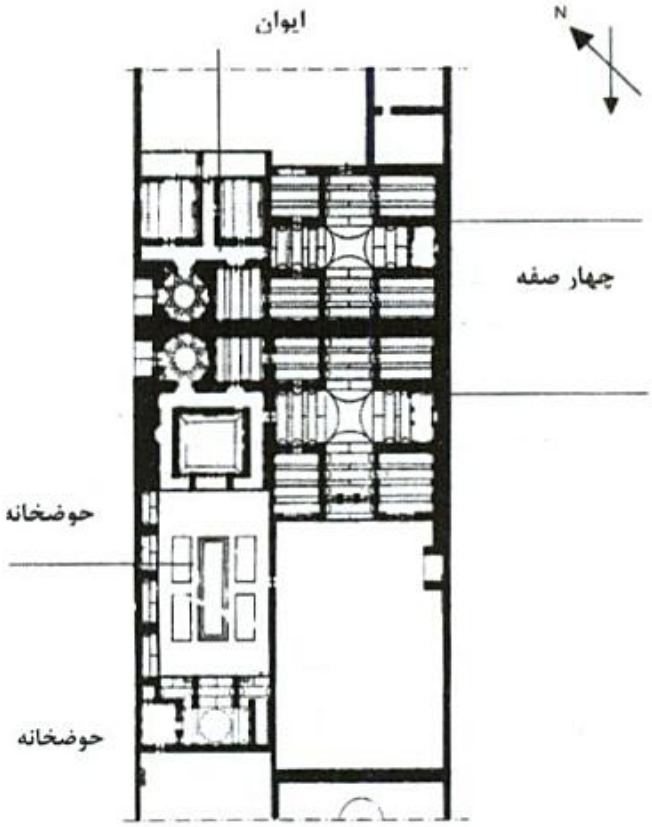
زیر سؤال می‌برد و بیان می دارد که نظریه ای که آسانی کاربرد و ساخت فرم‌های مدور سقف را مقدم بر پوشش‌های چهار گوش می داند قابل تردید است. در مناطقی از جهان هر دو نوع پوشش در یک محل بکار گرفته شده‌اند و در سرزمین‌هایی چون مصر و بین النهرین خانه های مردم با طرح چهار گوش ساخته شده و در یک فرآیند تکاملی خانه های با پوشش مدور در این مکانها دیده نمی شود.

از نگاه راپاپورت باید نقش سازه در فرایند طراحی نگریسته شود. آیا سازنده با هدف دارا بودن سازه ای با شکل خاص اقدام به طراحی می نماید و یا هدف او ساخت یک فضاست. با این نگاه، سازه و پوششها به عنوان عوامل تعیین کننده اصلی در شکل فضا نمی باشند. بلکه آنها را می‌توان ابزاری که تا حدی در شکل نهایی تغییراتی ایجاد می کنند دانست.

دیگر نظریه ای که به رد آن پرداخته شده " عامل سایت" یا مکان و تأثیر آن در شکل‌گیری و تعیین کنندگی شکل بنا و خانه است. بر اساس این نظریه قرار گیری بنا در یک مکان خاص مانند تپه و دامنه کوه سازنده را به ساخت یک شکل خاص از بنا هدایت می کند. او برای اثبات نظریه خود استدلالی ساده را بیان می دارد. در زمین هایی که خصوصیات شبیه به هم دارند خانه هایی با گوناگونی بسیار ساخته شده است. به اعتقاد او کاری که مکان ساخت یک بنا صورت می دهد آن است که کاربرد بعضی از فرمها را ناممکن می گرداند. برای نمونه در جایی که آب یا رودخانه نیست نمی توان خانه شناور ساخت، اما از انواع شکلهای دیگر بهره گرفته شده است. نمونه های جالب این بحث را می توان در ایران نیز مشاهده کرد. خانه های شهرک ماسوله و روستای ابیانه که بر روی سطح شیب دار ساخته شده قابل مقایسه می باشند. در این دو آبادی، اگرچه شباهتهایی در نمای خانه ها دیده می شود اما الگوهای بکار رفته در ابیانه متنوع تر از ماسوله می باشند. در اینجا می توان ترکیب طرح‌های چهار صفه با خانه‌های ساده را بر روی سطوح شیب دار دید. چهار صفه طرحی است که می‌توان در مناطق مرکزی ایران مانند زواره، اطراف کاشان، یزد و در زمین‌های مسطح مشاهده کرد. اما در ابیانه این طرح بر روی سطوح شیب دار ساخته شده است. بنابراین دیدگاه دستیابی به یک شکل واحد بنا در زمین‌های مشابه قابل رد می باشد.

چهار صفه در زواره و ابیانه

Scanned with CamScanner



نگاره ۳-۵: شهر زواره. چند خانه در همسایگی یکدیگر در یکی از محلات شهر. در این کارشیو (پلان) سه طرح گوناگون دیده می شود. در طرف راست دو خانه چهار صفه و در سوی چپ دو خانه حوضخانه‌ای (پایین) و ایوان دار (بالا) دیده می‌شود. اگر اقلیم عامل اصلی شکل دهی طرح خانه ها تصور شود باید یک طرح مشابه یا تا حدی مشابه را داشته باشیم در صورتی که در این شهر کوچک تنوع طرحهای خانه ها بخوبی دیده می شود. (Memarian: 1998).

عامل فرهنگی-اجتماعی

فرضیه اصلی راپاپورت این است که شکل خانه تنها نتیجه مستقیم نیروهای فیزیکی یا هر علت مجرد دیگر نیست بلکه نتیجه گسترده عواملَ اجتماعی-فرهنگی است. شکل مسکن به نوبه خود بوسیله شرایط اقلیمی، روش‌های ساختمان سازی (سازه ای) و مواد قابل دسترس و تکنولوژی قابل تغییر است اما آنها را نمی‌توان نیروهای اولیه نامید. راپاپورت به آنها عوامل درجه دو یا تغییردهنده[۱۳] می‌گوید. این به معنی این است که تفاوت در ارزش‌های فرهنگی، گوناگونی در شکل خانه را سبب می شود. نیروهای فرهنگی- اجتماعی بر بسیاری از رفتاهای ما در زندگی تأثیر می‌گذارد: آرزوها، نوع پوشش، مطالعه، سبک زندگی، معماری داخلی، نوع غذا خوردن و ... همه می توانند تحت تأثیر این نیروهای اصلی قرار گیرند.

در اینجا به عامل مذهب به عنوان نیروی محرکه ای مهم اشاره می شود. این نیرو قابلیت آن را دارا بوده (بنظر او در جوامع اولیه و پیش از دوره صنعتی) که در شکل خانه ها و بناها تأثیر اساسی بگذارد و آنها را به یک شکل خاص هدایت نماید. مذهب تصویری مشخص از عالم هستی ارایه داده

13.Modifying Factor .

Scanned with CamScanner

عامل مذهب: نیروی محرکه در شکل خانه

و سازندگان بناها سعی می کردند این تصویر را در ساختمان خود نشان دهند. راپاپورت مثالهای متعددی در این باره ارایه می دهد. اشاره او به خانه‌های قبایلی در کشور آفریقایی مالی بسیاری جالب است. در دو آبادی "دوگان" و "بامبارا" در این کشور، هر موضوع و حادثه اجتماعی می تواند دارای دو وجه مادی - کارکردی و "نمادین" باشد. اشیای خانه در عین حال که کارکرد خاص خود را دارند دارای ویژگی‌های نمادین (سمبولیک) نیز می باشند. زمین‌های کشاورزی در عین حال که برای صاحبانش سودآوری و منفعت مادی دارند بازتابی از نظم عالم هستی هستند. روستاهای آنها به صورت جفت ساخته شده اند تا آسمان و زمین را تداعی نمایند و مزارع به گونه مارپیچی درست شده اند زیرا که (به اعتقاد مردم دوگان) جهان مارپیچی و حلزونی خلق شده است. خانه مدلی از عالم هستی در یک مقیاس کوچک تر است. خانه های چند طبقه متعلق به عالی ترین رهبران سیاسی و مذهبی است و نشانی از قدرت می باشند. به نمایش گذاشتن این خانه ها با اهداف مختلفی از جمله مانعی برای دور کردن ارواح مردگان صورت گرفته است.

عوامل تاثیرگذار

با توجه به گستردگی و تعدد عوامل و نیروهای فرهنگی- اجتماعی تأثیرگذار اصلی بر شکل خانه، راپاپورت برخی از آنها را بیشتر مورد توجه قرار می دهد. او به چند عامل تأثیر گذار به شرح زیر اشاره می نماید:

- نیازهای اولیه انسان مانند خواب، غذا و تشکیل خانواده.
- نیاز به حریم های خصوصی و عمومی.
- تعاملات اجتماعی.
- ساختار خانواده، پدر سالاری و زن سالاری.

این عوامل فرهنگی و اجتماعی طیف متنوعی از موضوعات دیگر را تحت تأثیر قرار می دهند. برای مثال یکی از الگوهای رفتاری ایرانیان در طول تاریخ چند هزار ساله شان "مهمان نوازی" بوده و می باشد. هر ایرانی احترام به مهمان را امری مهم و تا حدی واجب می شمارد. برای شناخت تاریخ این رفتار می توان به مستندات گوناگون مراجعه نمود. مدارک موجود تأکید کننده این ویژگی رفتاری از زمان کوروش، حکومت ساسانی، و از هنگام پذیرش اسلام تا به امروز است. این رفتار در بنا به اشکال مختلف نمود پیدا کرده است. اختصاص یک فضا برای مهمان یکی از پاسخها به این رفتار بوده است. شکل گیری یک ساختمان مجزا و خاص برای مهمان در قشرهایی

Scanned with CamScanner

خاص از جامعه سنتی رایج بوده و آنچه که به نام "بیرونی" خوانده می شد مؤید این امر است.

در دوره معاصر بخصوص دهه ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ هجری خورشیـــدی، بدلایل شرایط اقتصادی، تغییراتی در الگوی مسکن قشر وسیعی از مردم ایران پدید آمد. بدلیل نیاز به مسکن از یک سو، و عدم تمکن مالی قشرهای وسیعی از مردم از سوی دیگر، واحدهای آپارتمانی ۵۰-۶۰ متری در سطح وسیعی ساخته شد. این مساحت کوچک قاعدتاً نمی تواند برای خانواده های با جمعیت سه یا چهار نفر به بالا مناسب باشد. این مسکن کوچک حتی برای زندگی یک خانواده دو نفره نیز مناسب نیست و مردم از روی ناچاری به آن پناه آورده اند. در چنین خانه ای چگونه می توان چندین مهمان را جای داد؟ بنابراین ساکنین آنها به تغییر در نوع رفتار خود در رابطه با مهمان اقدام می نمایند و رفته رفته بجای "مهمان نوازی"، رفتار "مهمان گریزی" رایج می گردد.

مهمان نوازی و مهمان گریزی

با توجه به عوامل یاد شده فرهنگی- اجتماعی نمونه های متعددی از ساختمان‌ها و مجتمع های زیستی مورد مطالعه قرار گرفته و دستاوردهای جالبی را به همراه داشته است. آموس راپاپورت و پاول الیور در سی‌سال گذشته عمر خود را وقف مطالعه معماری و شهر سازی با این نگرش نموده‌اند. باز شناسی رابطه فرهنگ و دست ساخته انسان با مطالعه دقیق میدانی بدست می آید. فرهنگ، روابط اجتماعی و تاثیر آن بر کالبد قابلیت بوجود آوردن مرزهای معماری را داراست و می‌توان بوسیله اجزایشان هر کدام را از دیگری باز شناخت.

پابلو[14] و هوگانز[15] نمونه هایی از ساختمان‌های مورد مطالعه در آمریکاست که راپاپورت براساس ابزارهای مطالعاتی خود به "خواندن" معماری آنها از زاویه فرهنگی- اجتماعی اقدام کرده است. پابلوها بافتی متراکم دارند و مصالح بکار رفته در آنها از سنگ می باشد. پابلوها در کنار هم قرار گرفته چند تای آن با داشتن یک فضای باز مرکزی خود را از مجموعه های مشابه در آبادی متمایز می‌کنند. هر خانه اتاق‌هایی با مساحت شش تا دوازده متر مربع دارد. کف اتاق‌ها با گل و سنگ پوشیده شده است. تنها عنصر ثابت اتاق‌ها آتشدان و یا آسیاب غله می باشد. پابلو به شرایط اقلیمی سرد و گرم آنجا پاسخی خوب داده است.

پابلو و هوگانز

14. Pueblo.
15. Hugans.

Scanned with CamScanner

در پس این ویژگی‌های کالبدی محقق فرهنگ‌گرا به دنبال شناخت نیروهای شکل دهنده آنهاست. هر کدام از این ویژگی‌ها می‌تواند به یکی از این نیروها پیوند بخورد. راپاپورت به چند خصیصه مهم که نمود کالبدی دارند اشاره می نماید. مردم سرزمین پابلوها، به جهانی هماهنگ و عناصری متکی بر یکدیگر اعتقاد دارند. عناصر این جهان مانند خدایان، طبیعت و انسانها در همزیستی مسالمت آمیز دیده می شوند. این خصیصه فرهنگی بر رابطه پابلو با محیط پیرامونش تأثیر می‌گذارد و آن را به شکلی متعادل در می‌آورد. خصیصه اجتماعی زن سالاری و زندگی عشیره ای خود را به شکلی خاص در سرزمین پابلوها نشان می دهد. خانه مادر(ی) زن حتی پس از ازدواج، خانه اصلی او به شمار می رود. واحد اجتماعی خانواده شامل زن، شوهر، فرزندان مجرد، دختران متأهل و خویشاوندان همسران آنهاست. در این اجتماع خانه مادری، مرکز گسترش خانه‌های بستگان می‌باشد. خانه‌های دیگر اعضای واحد اجتماعی در جوار خانه مادری و یا روی آن ساخته می شود.

زن سالاری و شکل خانه

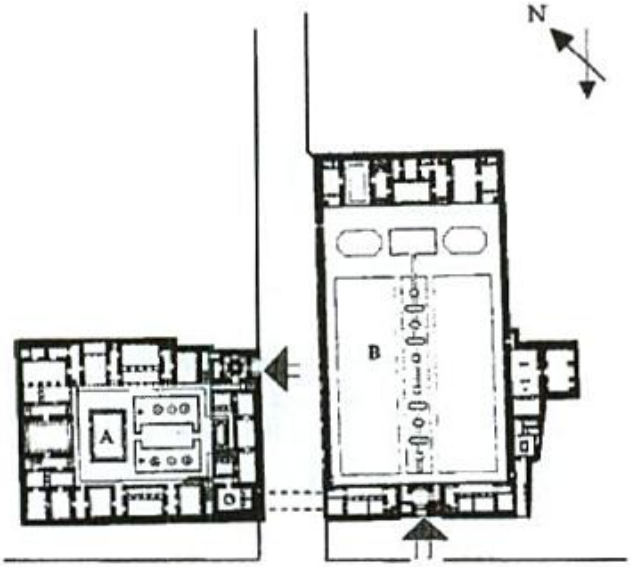
در اعمال ساکنین سرزمین پابلوها، نیایش خدایان جایگاه ویژه ای دارد. آنها برای این نیاز، یک اتاق نیایش در مرکز اتاق‌ها اختصاص می دهند. همچنین مجموع چند پابلو دارای یک فضای اصلی است که مراسم مهم و اصلی مذهبی در آن انجام می گیرد. چنانکه دیده می شود راپاپورت به سه خصیصه نگرش به جهان، ارتباط با خدایان بوسیله نیایش و نقش زن در روابط اجتماعی اشاره می کند. جنس هر کدام از این خصیصه ها ورای ماده است و به جهان اعتقادی و فرهنگی- اجتماعی ساکنین آنها اشارت دارد. در بخش بعد خواهیم دید که محققین معناگرا در بازسازی جهان اندیشه و اعتقادات سازندگان بناها تعمق بیشتری دارند و دنیای ماورای طبیعی معماران را به خوبی به تصویر می کشند.

مرزهای فرهنگی- اجتماعی و مرزهای معماری

در دهه های ۱۹۷۰ و ۸۰ میلادی اندیشه های راپاپورت و الیور گسترش یافت و معیارهای فرهنگی- اجتماعی ابزاری برای مطالعات معماری و شهر سازی شد و تعداد زیادی مقاله و کتاب درباره موضوع نگاشته شد. همانگونه که نگرش اقلیمی در میان سرزمینهای مختلف گسترش یافت، در هر سرزمین سعی شد تا براساس الفبا و کلمات و دستور زبان آن سرزمین،

Scanned with CamScanner

نگاره ۴-۵: کارشیو یک آلاچیق ترکمن (اوبه یا یورت). از نگاه فرهنگی- اجتماعی بررسی رفتارهای اجتماعی و جنبه‌های فرهنگی ساکنین این خانه ترکمن در درجه نخست اولویت قرار دارد. با مطالعه میدانی، جایگاه هر فرد در این آلاچیق ثبت می شود. درون این آلاچیق به چهار بخش تقسیم شده است. هنگام زندگی روزمره فضای داخلی به دو بخش زن و مرد تقسیم می شود: زن جایگاه و ملزومات خاص خود را دارد. هنگام حضور مهمان بخش انتهایی برای دو قسم از مهمانان است. یک سوی آن برای حضور افراد بسیار خاص و یک سوی دیگر برای مهمانان بطور عموم. چند تخته فرش و گلیم لوله شده در آنجا قرار داده شده که در هنگام حضور مهمان به احترام او در جلوی پایش آنها را باز می کنند.



نگاره ۵-۵: شیراز. خانه زینت الملک و نارنجستان قوام. اندرونی و بیرونی. دلیل فرهنگی عامل شکل گیری دو حیاط برای یک خانه در ایران است. یک حیاط برای زندگی خصوصی و یک حیاط برای مهمان و یا محل کار و پذیرایی از بزرگان سیاسی و اقتصادی شهر. ارتباط دو حیاط از زیر بوسیله یک راهروی تونل مانند صورت می گیرد. از میان دو حیاط یک کوچه گذر می کند و هر حیاط ورودی خاص خود را دارد. (Memarian: 1998).

معماری آن جا خوانده شود، از نگرش فرهنگی-اجتماعی نیز برای خواندن معماری سرزمین‌های گوناگون بهره گرفته شده است. عبارات زیر ما را به موضوع مرزهای فرهنگی و مرزهای معماری نزدیک می نماید:

خانه انگلیسی
خانه عرب

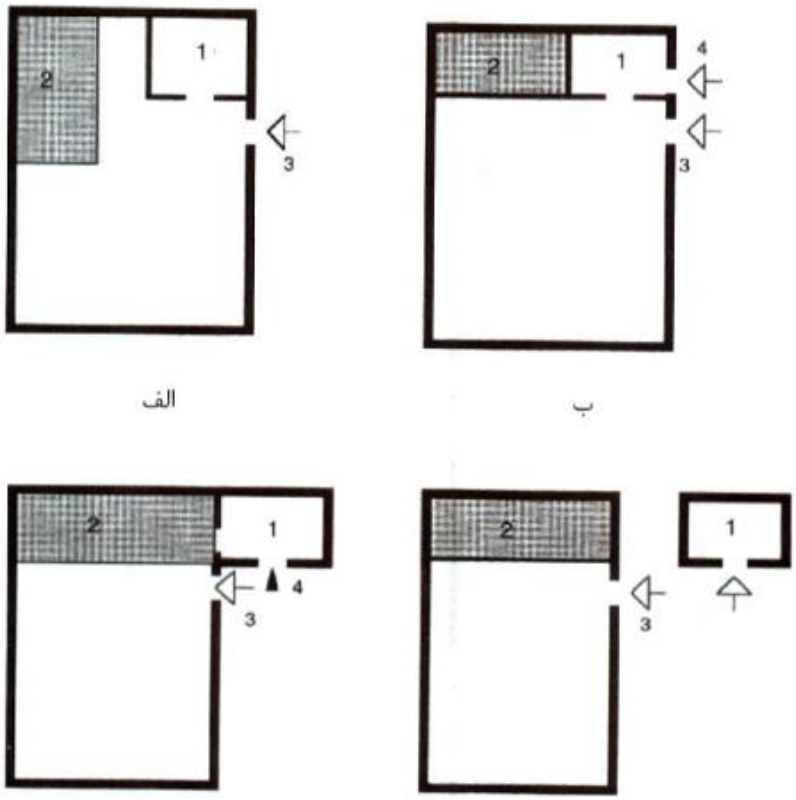
«خانه یک انگلیسی قلعه اوست»،

«به خانه من [عرب] خوش آمدی. خانه من خانه توست».[۱۶]

این دو عبارت از دو فرهنگ متفاوت اخذ شده است. نخست ویژگی اصلی خانه در فرهنگ یک انگلیسی که آن را مانند یک قلعه تعریف می نماید. این قلعه دارای یک قلمرو مشخص، با دیوارهای حفاظتی و برج‌های دیده بانی است. آن را برای حفاظت و امنیتِ بیشترِ ساکنین آن می سازند. نفوذ به این برجها بسیار سخت است و حریم خصوصیش بر همه چیز آن

16. The Arab Houses: 1986. p. 25.

Scanned with CamScanner



نگاره ۶-۵: بررسی تأثیر وجوه مختلف فرهنگ بر شکل گیری انواع فضاها بخشی از کارهای فرهنگ گرایان است. احترام به مهمان، پذیرایی و فضای خاص او در خانه‌های گوناگون قابل تعمق و بررسی است. در این نگاره ها چهار مکان فضای مهمان یا مجلس یا مضیف که در سرزمین خوزستان و هرمزگان رایج است دیده می شود. جدایی حریم‌ها تا جدا شدن کامل فضای مهمان (مرد) از کل خانه انجام شده است.
۱) مضیف یا مجلس ۲) حریم خصوصی ۳) ورودی اصلی ۴) ورودی اتاق مهمان یا مجلس یا مضیف.
الف) حریم خصوصی و مهمان در یک حیاط قرار دارند. ب) اتاق مهمان ورودی جدا دارد. ج) اتاق مهمان از بخش خصوصی جدا شده اما دیوار مشترک دارند. د) مضیف یا اتاق مهمان مرد کاملاً از حریم خصوصی جدا می شود.

مهمان و خانه انگلیسی

حاکم است. خانه امروز یک انگلیسی ترجمه کالبدی خوبی از این عبارت است. انگلیسی‌ها بر خلاف دیگر سرزمین‌های اروپایی به خانه های چند خانواری علاقه چندانی نداشته و تمایل به یک "چار دیواری" جدا و مستقل برای سکونت خود دارند. خانه کوچک آنها دو طبقه است. طبقه همکف بخش ناهار خوری و نشیمن است. فضایی به نام پذیرایی در این خانه ها وجود ندارد. اتاق نشیمن دارای سه عدد مبل است.[۱۷] این سه برای یک خانواده چهار نفری مناسب است. مهمان در این خانه ها جایگاه خاصی

17.Three Piece.

Scanned with CamScanner

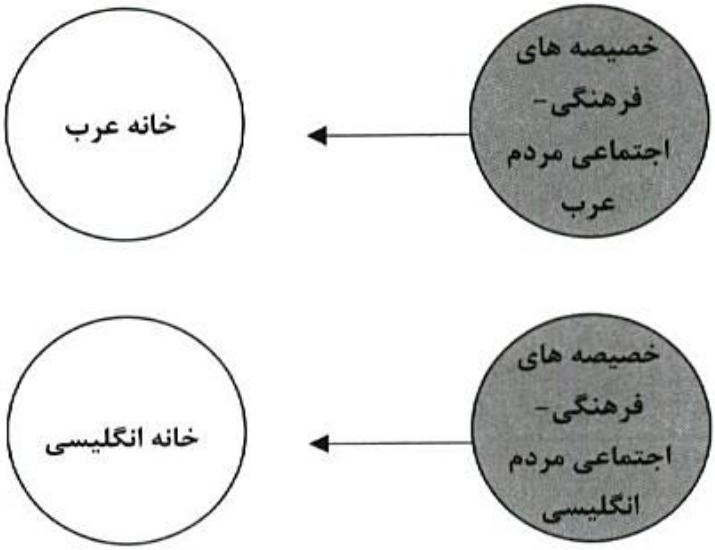
مهمان و خانه عرب مسلمان

ندارد و معمولاً از مهمانان به صورت سرپایی پذیرایی می شوند.

جمله دوم ویژگی‌های رفتاری یک عرب [مسلمان] را نشان می دهد. جمله با خوش آمد گویی آغاز می گردد. چیزی که در سرزمین‌های شرقی و بخصوص کشورهای مسلمان دیده می شود. در ادامه میزبان، خانه خود را به مهمان تقدیم می کند. این نشانِ تقدیم احترامات است و نه ملکیت خانه. نویسنده این جملات هدفی خاص را دنبال می کند. او می گوید که الگوهای رفتاری می توانند در کالبد بنا و در اینجا خانه دیده شوند. افزون بر این الگوها، تقسیمات اجتماعی، پدر سالاری، روابط اجتماعی، مهمان نوازی، حریم ها و درجات آنها، ملاحظات اجتماعی- اقلیمی، نیازهای اجتماعی مذهبی، خواسته های اجتماعی، ناهمگنی اجتماعی، سیستمهای فرهنگی و اجتماعی، ارتباطات اجتماعی، سیستم فعالیتها و بسیاری موضوعات دیگر در مقاله این نویسنده و نوشته های این چنینی مورد اشاره قرار گرفته است.

به جز این موضوعات که خود نیازمند نوشته ای جداگانه است آنچه که برای ما در اینجا اهمیت دارد تعریف مرزهای فرهنگی- سرزمینی با نامهای عرب و یا انگلیسی است. برگزار کنندگان کنفرانس "خانه عرب" به ویژگی‌های مشترک خانه های سرزمین‌های تعریف شده با نام "عرب" بر مبنای وجوه فرهنگی- اجتماعی آنها پرداخته اند. به سخنی دیگر می توان گفت که خانه های عرب دارای وجوهی هستند که آنها را از دیگر خانه ها (در اینجا خانه های انگلیسی) متمایز می کند.

می توان این تمایز در وجوه فرهنگی- اجتماعی را با نمودار زیر نشان داد:



Scanned with CamScanner

نگرش فرهنگی-اجتماعی از یک سو افق های جدیدی را به روی محققین معماری گشود و مباحث معماری را از ابعاد مادی آن خارج نمود اما از یک سو ابزاری برای ایجاد مرزهای شدید فرهنگی- اجتماعی گردید. تأکید بر مرزبندی قومی- فرهنگی در نوشته های نویسندگان و محققین معماری عرب به وفور دیده می شود. آنها با تعریفی که از دنیای عرب ارایه می دهند مرز این " قوم" را با اقوام و سرزمینهای دیگر مشخص نموده و در تحکیم این عقیده تلاش می کنند. این نوع نگاه "ملی گرایانه" تنها به این مرزبندی و نگاه به درون خود ختم نمی شود. آنها با به عاریت گرفتن وجوه فرهنگی که به یک سرزمین خاص تعلق ندارد در تحکیم قوم‌گرایی عرب تلاش می کنند. عاریت از دین بزرگ اسلام و ریختن آن در ظرف قومیت عرب یکی از روشهای آنهاست.

در حدود ۱۴۰۰ سال پیش، از سرزمین عربستان کنونی پیامبر بزرگ اسلام محمد رسول الله (ص) به پا خاست و مردم جهان را به این دین بزرگ دعوت نمود. آن حضرت از اعقاب حضرت اسماعیل (ع) بود که به همراه پدر بزرگوارش حضرت ابراهیم (ع) به شبه جزیره عرب مهاجرت کردند. دین اسلام مردم جهان را به ایجاد پیوندهای قومی دعوت نمی نماید بلکه معیار این پیوند دستورات اسلامی است. اندیشه اسلامی از همان ابتدای ظهورش نشان داد که قابلیت بزرگِ گذر از مرزهای سیاسی و جغرافیایی را دارد و به سرعت گسترش یافت و در دلهای مخاطبینش جای گرفت. این نکته را نیز باید پذیرفت که قوم عرب در پیش از اسلام در جاهلیت کامل به سر می برد و یکی از تاسف بارترین نشانه های جاهلیت آنها زنده به گور کردن دختران بود. سر پناه های بیشتر مردم این قوم چادر بود و جامعه حاکم را قبایل بادیه نشین شکل می دادند. یکی از نشانه های بزرگ الهی را می توان در تأثیر اسلام بر این قوم بادیه نشین مشاهده کرد. دین اسلام در مدت کوتاهی از این قوم، مردمی با ایمان و خداپرست ساخت که با تکیه بر پیامهای الهی رسول (ص)، انقلابی بزرگ در سرزمین خود و دیگر سرزمینها بوجود آوردند.

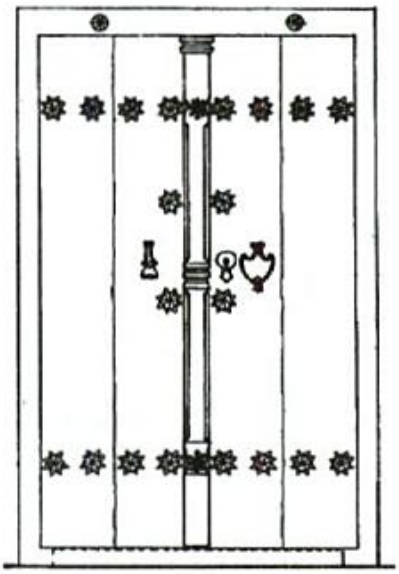
پیامهای الهی ریشه های شرک و جاهلیت عرب را در عمق وجودشان خشکاند و تأثیر شگرفی بر روابط اجتماعی آنها گذاشت. تا پیش از ورود دین اسلام به سرزمین عربستان، مردم روابط اجتماعی خود را بر پایه تفکرات دوران جاهلیت قرار می دادند. از نگاه معماری یکی از نشانه های

Scanned with CamScanner

روابط اجتماعی جاهلیت عرب را می توان در نحوه ورود به خانه های یکدیگر دید. در آن زمان در سرزمین عرب هر فردی به خود این اجازه را می داد که بدون اجازه و از راه در ورودی و یا دیوار خانه و یا بام وارد خانه دیگری شود. اگر فرض بگیریم که در هر حال ساکنین خانه های عرب حداقل حریم خصوصی را برای برخی از فعالیت‌های خود نیاز داشتند بنابراین چنین روش ورود به خانه یکدیگر به معنی شکستن حریم‌های خصوصی ساکنین آن خانه ها بود.

دین اسلام تغییری بزرگ در این نحوه ی رفتار بوجود آورد. وحی الهی بر پیامبر (ص) نازل شد و به مؤمنین فرمود: « ای اهل ایمان، هرگز به هیچ خانه ای مگر خانه های خودتان، تا آنکه با عملی ورود خود را اعلام کنید، وارد نشوید و به اهل خانه سلام کنید (و) این برای شما بهتر است، امید است که متذکر شوید».[۱۸]

رسوخ این آیات الهی در دل مؤمنین و تغییر رفتار اجتماعی با تکیه بر این آیات به نمودهای کالبدی بسیار جالبی در معماری جهان اسلام منجر شد. ساخت انواع کوبه و حلقه برای به صدا در آوردن در به هنگام ورود به خانه، ساخت دیوارهایی به نام "حجاب" در پشت درِ ورودی برای جلوگیری از دید به داخل خانه، ساخت هشتی ها و راهروهای پر پیچ و خم و راه حل‌های مشابه در معماری سرزمین‌های اسلامی دیده می شود.



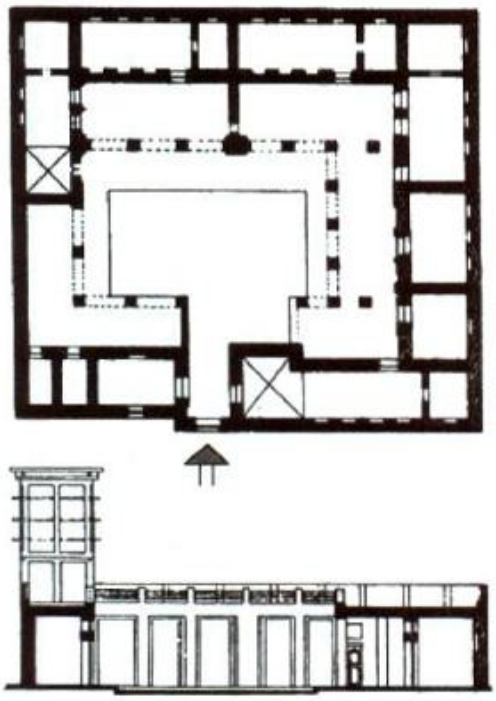
نگاره ۷-۵: تا پیش از اسلام مردم سرزمین شبه جزیره عرب بدون اجازه وارد خانه یکدیگر شده و یا از راه بام به این کار اقدام می کردند. دین اسلام تأکید بر اجازه ورود از ساکنین خانه داشته و تا زمانی که آنها اجازه نداده اند نباید وارد خانه شد. در سرزمینهای اسلامی راه حلهای گوناگونی برای اعلام خبر به ساکنین خانه بکار گرفته شده است. یکی از آنها کاربرد کوبه و حلقه است. کوبه برای مردان و با صدای بم و حلقه برای زنان و با صدای زیر. چنین ویژگیهای فرهنگی و پاسخ معماری آن مورد توجه فرهنگ گرایان است. (Memarian: 1998).

۱۸. سوره مبارکه نور: ۲۶.

Scanned with CamScanner

به جز عاریت گرفتن از دین اسلام برای تقویت قومیت عرب، عاریت از معماری سرزمین‌های دیگر و آن را به نام خود معرفی کردن، بخشی از تلاشهای برخی از نویسندگان معمار عرب بوده است. همانگونه که می دانیم هنگام ظهور اسلام شبه جزیره عربستان معماری پیشرفته ای نداشت. دو سرزمین ایران و روم در آن زمان معماری قابل توجهی داشتند. پس از ورود اسلام به این دو سرزمین (یا بخشهایی از سرزمین روم) تبادل تجربیات بین نقاط مختلف دنیای اسلام بوجود آمد. معماران ایرانی در سرزمین عراق، یمن و جزایر و سرزمین‌های جنوب خلیج فارس حضور یافتند و معماران سرزمین‌های غربی به گونه ای مشابه به ساخت و ساز اقدام نمودند. معماران کنونی برخی از سرزمین‌های عرب، تجربیات منتقل شده به سرزمین‌های خود را با نام معماری عرب می‌خوانند. کافی است به کشورهای حاشیه خلیج فارس مراجعه نمود و آثار بجای مانده از ایرانیان ساکن این سرزمین‌ها را مشاهده کرد. آنها بدون اشاره به ریشه های معماری، خانه های "محله بستکی" دوبی را معرفی می نمایند و آنها را خانه های عرب می‌خوانند. در حالی که از ریشه نام بستک که از آبادیهای جنوب ایران است با خبرند. آنچه در آنجا ساخته شده کاملاً از خانه های جنوب ایران برگرفته شده است. از این تاسف بار تر عدم تلاش مناسب ما در معرفی معماری سرزمین ایران است.

معماری ایرانی در جنوب خلیج فارس



نگاره ۸-۵: یک خانه با حیاط مرکزی و بادگیر در حاشیه خلیج فارس. معماری ایران تأثیر به سزایی بر معماری سرزمینهای جنوب خلیج فارس داشته است و تا چندی پیش برخی از این سرزمینها جزیی از خاک ایران محسوب می شدند که با دخالت بیگانگان مانند بخشهای شمالی و شرقی، آنها را از ایران جدا نمودند. معماری ایرانی در این سرزمینها اکنون به نام معماری عرب خوانده می شود. یکی از مکانهای بسیار جالب برای دیدن تأثیر معماری ایرانی محله بستکی امارت نشین دوبی می باشد. در آنجا مانند این خانه بسیار دیده می‌شود. (از مرکز اسناد دانشکده معماری و شهر سازی دانشگاه علم و صنعت ایران).

Scanned with CamScanner

معماری جهانی: حذف مرزهای فرهنگ بومی

اگر گروهی از محققین عرب سعی می نمایند معماری خاص قوم خود را با تکیه بر "ملی گرایی عرب" و عاریت گرفتن از فرهنگ اسلامی و معماری سرزمین‌های دیگر به جهانیان معرفی نمایند. گروهی نیز از سرزمین‌های غربی به گسترش اندیشه معماری خود اقدام نموده اند. پیشتر درباره اندیشه معماری مدرن و ابزاری که برای طراحی معماری معرفی کردند مطالبی آوردیم. براساس این اندیشه هر معمار با حل مسأله کارکردی در هر جای دنیا می تواند طرح خود را به اجرا در آورد. با این نگاه نیازی به حضور در محل نبوده و تمامی روابط کارکردی در روی میز کار انجام می شود و با بکارگیری هر نوع مواد و مصالح و تکنولوژی می توان ظرف مخصوص آن کارکرد را ساخت. "سبک بین المللی" به معنای سبکی برای همه جاست. مرزهای جغرافیایی را در می نوردد و قابلیت کاربرد در همه جا را دارد و در واقع نوعی شعار "بی مرزی معماری" را مطرح می کند. نقطه آغازین این نظریه در غرب و در فرانسه شکل گرفت. اندیشه سبک بین المللی در محیط فرهنگی آن زمان اروپا پا گرفت و رشد نمود. بنابراین نمی‌توان ادعا کرد که سبک بین المللی بدون پیوند با این محیط فرهنگی بوده باشد. به سخنی دیگر می توان گفت که نوعی معماری با "بار فرهنگی" اروپایی را به همراه دارد. بار فرهنگی سبک اروپایی نزول طراحی بنا به طراحی یک "ماشین" است. ماشینی خوب کار می کند که اجزای آن درست در کنار هم چیده شوند. هر چقدر در این چیدمان و ترکیب اجزا بیشتر کار شود محصول بهتری خواهیم داشت. فضاهای یک بنا نیز این گونه اند. در رابطه با یک نیاز خاص می توان با چیدمان مناسب فضاها بهترین کارکرد را داشت.

طراحی بنا به مثابه یک ماشین

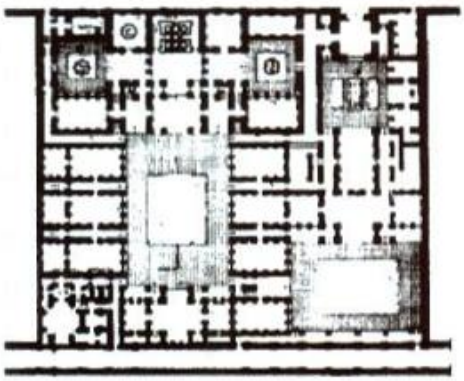
نتیجه بکارگیری معماری سبک بین الملل در کشورهای شرقی، از بین رفتن فرهنگ معماری بومی بود. شاید شرقیان به این سبک اینگونه می‌نگرند: اگر در کشورهای غربی چنین اندیشه‌ای شکل گرفت، کشورهایی که مهد تمدن و علم معاصرند، چرا نمی توان آن را در کشورهای خود تقلید نمود؟ بنابراین اندیشه تقلید از سبک بین الملل جای خود را به اندیشه خلاقیت بر مبنای معماری بومی هر سرزمین داد. نتیجه این تقلید و ورود این اندیشه چیزی است که در سرزمین‌های گوناگون از جمله ایران مشاهده می کنیم.

Scanned with CamScanner

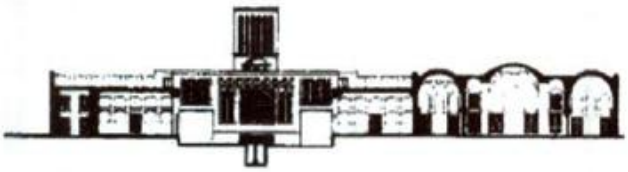
نظریه جهانی شدن

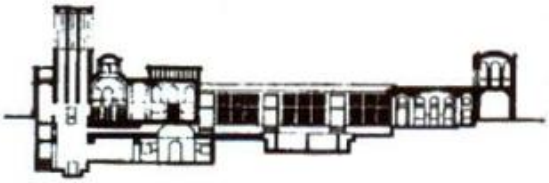
پس از گذشت حدود شصت سال از معرفی سبک بین المللی، اندیشه دهکده جهانی و معماری جهانی به شکلی دیگر ظهور کرده است. علم ارتباطات و ابزار آن دسترسی ملتها به فرهنگ و آداب و حتی سلایق یکدیگر را آسان کرده است. دیگر به حضور فیزیکی در سرزمین های دیگران برای آشنایی سریع با فرهنگ و اجتماع مردمان آنها نیازی نیست. کاربر با سیر در شبکه های جهانی اطلاعات، وارد دنیای دیگران می شود. در این دنیا ظاهراً مرزی وجود ندارد و تنها با فشار یک دکمه ارتباط برقرار می شود. در عالم اقتصاد نیز نظریه "جهانی شدن" به شدت دنبال می گردد و شاید قوه محرکه این اندیشه باشد. براساس این نظریه مرزهای کشورها برای ورود و خروج اجناس بر روی یکدیگر باز می باشد. در این مسابقه آنهایی پیروزند که قدرتمندترند و اجناس خود را با کیفیت و کمیت بهتری ارایه می دهند. نتیجه این نبرد نابرابر حذف اقتصادهای محلی خواهد بود.

در معماری جهانی نیز همین اتفاق روی می دهد. نتیجه این مسابقه نابرابر حذف معماری بومی و جایگزینی آن با معماری وارداتی خواهد بود.



نگاره ۹-۵: یزد. خانه نواب رضوی. یک خانه با شش حیاط. دلیل شکل‌گیری چنین خانه ای با این تعداد حیاط را نمی توان در اقلیم یا تکنولوژی و یا سایت جستجو نمود. ویژگی پدر سالاری جامعه سنتی ایران بر چنین طرحهایی تأثیر مستقیم داشته است. پدر خانواده به همراه پسران خود در این مجموعه زندگی می کردند. (پیرنیا: ۱۳۷۱).





Scanned with CamScanner

۲-۵: نحو فضای معماری: تحلیل روابط اجتماعی فضا [۱۹]

نگرش اجتماعی- فرهنگی با ابزار گوناگونی به فهم و تحلیل معماری می پردازد. آنچه تاکنون دیدیم نوع رایج آن است و مطالعات میدانی منبع اصلی اطلاعاتی و تحلیلی آنها می باشد. در این بخش به موضوعی نسبتاً نو در جهان معماری می پردازیم که تاکنون در ایران به جز تعدادی کم مقاله فارسی نوشته ای درباره آن وجود ندارد. نگاه بنیان گذاران نحو فضای معماری نگاهی اجتماعی بوده که با بهره گیری از ابزار گوناگون، تحلیل خاص خود را از معماری و شهرسازی ارایه می دهند.

استدمن
هیلیر
هانسن

روش اسپیس سینتکس که در اینجا به "نحو فضا" ترجمه شده است قرابت موضوعی و مفهومی با شیوه دسته بندی واژگان در ادبیات داشته که آن را نحو می نامند. به کارگیری این روش از اوایل دهه هفتاد در انگلستان رواج یافت. به مدد این روش که اولین بار از سوی استدمن،[۲۰] بیل هیلیر و جولیان هانسن[۲۱] مطرح شد، باب تازه ای از مبحث ریخت شناسی در معماری گشایش یافت. هدف اصلی محققین درگیر با این موضوع پی بردن به روابط اجتماعی در فضا مانند ایجاد حریم ها و درجه خصوصی و عمومی بودن فضاها می باشد. برای رسیدن به این اهداف از نمودارهای توجیهی استفاده شده است.[۲۲]

معنا واژه سینتکس یا نحو

نحو در ادبیات

به طور کلی واژه سینتکس در ادبیات به معنای نظم کلمات در جمله است. روابط بین کلمات از منظری به دو نوع سینتگماتیک[۲۳] و اسیشیتیو[۲۴] دسته بندی شده است. نخستین مشتق از نقش های متفاوتی است که کلمات در ساختار یک جمله بازی می کنند. در زبان عربی و فارسی می توان واژه نحو را برای آن برگزید. در تضاد با این مفهوم اسیشیتیو یا وابسته به تداعی، بیانگر نقش کلمات در خارج از جمله است، که در ادبیات ما به علم صرف اتلاق می شود.

نزدیکی ریشه لغوی واژه نحو یا سینتکس به واژه سینتاکتیک علم

19. Space syntax.
20. Steadman.
21. Bill Hillier and Julian Hanson.
۲۲. نگارنده چندسال در محضر یکی از اساتید این موضوع "دکتر براون" در دانشکده معماری منچستر در این باره به تحقیق پرداخته و این نوشته بخشی از تحقیق را شامل می‌شود.
23. Syntagmatic.
24. Associative.

Scanned with CamScanner

نشانه شناسی و از همه مهمتر نزدیکی معنایی این دو واژه به یکدیگر (یعنی در اولی مشخصات بالقوه و کاملاً فردی "فضا" و در دومی مشخصات ظاهری و نمادین هر نشانه)، نزدیکی موضوع مورد نظر ما در معماری را به زبان‌شناسی و نشانه شناسی که هر یک مبداء پیدایش برخی بحث های فلسفی و اجتماعی کاربردی هستند، نشان می دهد.

نحو فضا در معماری

همان‌گونه که گفته شد روش نحو فضا روشی تقریباً نو است و هر چند که حدود سی سال از شکل‌گیری آن می گذرد، اما تنها در یک دهه گذشته گسترش زیادی یافته و نتایج آن به دنیای تحقیقات معماری راه پیدا کرده است. همچنین یکی از روش هایی است که به نوعی در تجزیه و تحلیل فضاهای بناهای گوناگون به ویژه خانه به کار گرفته شده است. اوایل دهه هفتاد میلادی، درست زمانی که روش شکلی کرایر[۲۵] به جهان معماری عرضه گردید، روش نحو فضا از طرف چند صاحبنظر و دانشمند انگلیسی معرفی شد. از این گروه استدمن، هیلیر و هانسن شاخص تر از دیگران می‌باشند. استدمن پدید آورنده کتاب « شکل شناسی معماری »[۲۶] است و دو نفر دیگر کتاب ها و مقالات متعددی درباره موضوع عرضه داشته اند. ما در بخش نگرش شکلی به او اشاره داشتیم.

استدمن در کتاب خود بیشتر به مبانی نظری شکل شناسی معماری پرداخته است. به زبان ساده، او ترکیب هندسی فضاهای مختلف یک بنا را با ترکیب های احتمالی مختلف مقایسه می نماید. برای نمونه ترکیب یک اتاق و یک راهرو را با تمامی احتمالات موجود ترکیب در نظر گرفته و از میان آن ها، آن چه را که منطق عملکردی و نمود واقعی تری دارد، معرفی می کند. تمامی این ترکیب های احتمالی شکلها در عالم نظر صورت می گیرد. هیلیر و هانسن اعتقاد دارند که آنها از مطالعات نظری پا را فراتر گذاشته و به آنها جنبه کاربردی داده اند. مرحله اول کار آن ها در دهه هفتاد محیط های واقعی، بناهای بومی، مجتمع های ارگانیک را شامل می شد و یافتن عوامل مولد و الگوهای پنهان یا جنو تایپ ها[۲۷] که در ورای اشکال یا فرم های فضایی بودند، دغدغه اصلی آن ها بود.

کاربردی شدن مباحث نظری

25. Rob Krier.
26. Steadman: 1989.
27. Genotype.

Scanned with CamScanner

مراحل گسترش نحو فضا

مرحله دوم گسترش روش نحو فضا در دهه هشتاد میلادی اتفاق افتاد. آنها برای رسیدن به هدف خود فن ترسیمی را به نام "نمودارهای توجیهی"[۲۸] ارایه دادند. این روش ترسیمی به آن‌ها امکان شبیه سازی الگوهای مختلف فضایی را می داد. همچنین در کتاب مهم "منطق اجتماعی فضا"[۲۹] که از طرف دانشگاه کمبریج به چاپ رسید مبانی نظری نگرش و روش خود را معرفی کردند.

در این مرحله روش نحو گسترش و رواج زیادی می یافت. مرحله سوم جهانی شدن نحو فضای معماری است. این روش به دو صورت در نقاط مختلف جهان رواج پیدا کرد: نخست به وسیله آثار به چاپ رسیده و تشکیل سمینارهای داخلی و سپس توسط تعداد زیادی فارغ التحصیل خارجی (از کشورهایی مانند، ترکیه، ایران، کشورهای آفریقایی، عرب و غیره) از یکی از دانشگاه‌های لندن. در دو دهه گذشته چندین کنفرانس بین المللی در انگلستان، برزیل و آمریکا درباره این موضوع برگزار شد.

نگاه اجتماعی به معماری

خواندن بنا: بازشناخت روابط اجتماعی

پدید آورندگان این روش به آثار هنری در کل و بناهای معماری به طور خاص، دیدی اجتماعی دارند. آن ها معتقدند که برای خلق آثار هنری به جز بناها، کارکرد و سبک آن از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. یک شیء هنری با مصالحی خاص، می بایست بهترین کارکرد را داشته و هنرمند با ذوق و تجربه خود با استفاده از ابزارهای مختلف مانند تزیینات، به آن بار معنایی دهد. هر چند شاید بتوان برخی از ویژگی های اجتماعی را از طرح و کارکرد شیء مورد نظر باز شناخت، اما تا حدودی می توان روابط اجتماعی مردمان زمان شکل گیری آن را با خواندن بناها باز شناخت.

سازنده و یا معمار بنا هر چند که یک شکل واحد را بوجود می آورد اما برای رسیدن به این شکل واحد فضاهایی را در کنار هم انتظام داده است. یک بنا به معنای خلق فضا(ها) به وسیله اندامهایی مشخص است. این فضاها جهت کارکردهای خاص برای باشندگان آن ها شکل می گیرند. هر فضا نوعی ارتباط خاص بین باشندگان و فضای مورد نظر را بوجود می آورد. در اینجا، انتظام فضاها در کنار هم به معنی ارتباطات درونی فضاها ست که به وسیله باشنده آن استفاده می شود. بنابراین می توان با شناخت ارتباطات

28. Justified graph.
29. Hiller. Bill, Hanson. Julienne, 1984.

Scanned with CamScanner

فضایی و روابط اجتماعی باشندگان آن ها را باز شناخت.

با این زمینه فکری است که بنا به عنوان یک شیء اجتماعی و معماری به مثابه محصول هنر اجتماعی نگریسته می شود و فرم یا شکل نهایی بنا با یک سیستم از ارتباطات فضایی دیده می شود. روندی که از این به بعد معرفی خواهد شد در حول محور این نگرش اجتماعی به بنا استوار گشته است.

ارتباطات فضایی

سینتکس یا نحو در اینجا به معنی بررسی ارتباط هر واحد فضایی در یک مجموعه از فضاهای همجوار است، درست مانند بررسی یک واژه در داخل یک متن و ارتباط آن با دیگر واژه ها. اگر بنا یک شیء مرکب از یک سیستم ارتباطات فضایی تلقی شود، نمود این سیستم ارتباطی در قالب یک طرح خواهد بود. شناخت این طرح ها و الگوها به معنی شناخت روابط اجتماعی است که در داخل فضاها اتفاق می افتد. شناخت روابط اجتماعی در فضاها به معنی شناخت فعالیت های باشندگان در داخل فضاهاست. این فعالیت ها و روابط در فضا در درجه اول اهمیت قرار می گیرند تا شکل کلی فضا. در نهایت ارایه دهندگان " نحو فضا" معتقدند که با کاربرد آن می توان روابط اجتماعی در بنا را به خوبی فهمید و آن را تجزیه و تحلیل کرد.

ابزار خواندن بنا

بنیان گذاران این نگرش اجتماعی ابزار خاصی برای خواندن معماری معرفی می کنند. آنها با پیوند چند حوزه علمی مانند ریاضیات، کامپیوتر، زیست شناسی و جامعه شناسی نگرش و روش خود را طراحی نموده اند. برای ورود به این حوزه ها باید واژگان خاص این نگرش را شناخت و با فهم آنها به خواندن معماری پرداخت.

در اینجا اشاره ای به کاربرد برخی اصطلاحات خاص مانند ژن -گونه یا

Scanned with CamScanner

(جنو تایپ)[30] (الگوی زیستی پنهان) و فنو تایپ[31] یا گونه کالبدی خواهیم داشت. بدون این که وارد معانی عمیق این دو واژه شویم، پیش از هر چیز، استفاده از دو پسوند تایپ یا گونه برای هر دو واژه دیده می شود که به معنی اشتراکاتی است که هر کدام از واژه ها به عنوان نماینده ای از گروهی از الگوها یا فرم ها ارایه می دهند. هیلیر و هانسن برای رسیدن به هدف خود یعنی تحلیل روابط فضایی، تعاریف پایه ای و ابزار اجرایی را معرفی می کنند. تعاریف پایه ای شامل سینتکس، جنوتایپ و فنوتایپ می شود.

ژن-گونه

جنوتایپ (که شاید بتوان آن را الگوی زیستی نامید) به قوانین انتزاعی نهفته در یک فرم فضایی گفته می شود. این واژه ای است که در زیست شناسی کاربرد دارد. معنای کلی آن مجموعه اطلاعاتی است که در درون یک نوع یا "گونه موجود" وجود دارد و این اطلاعات درونی است که بر فرم شیء حکومت دارد.[32] بوسیله جنو تایپ، گونه یا نوع با موجودات گروه خود در گذشته و آینده پیوند می یابد. تضمین زندگی و بقاء آن و تشابهش با دیگری بستگی به این اطلاعات ژنتیک دارد و تکامل و استحکام آن و استمرار زندگیش را عملی می نماید. ژن-گونه (گونه زیستی یا الگوی زیستی پنهان در معماری) نیز همان اطلاعات درونی است که در فضای معماری نهفته است. در فضای معماری روابط اجتماعی که از رفتار باشندگان و یا مصرف کنندگان آنها ناشی شده قابل بازشناسی است.

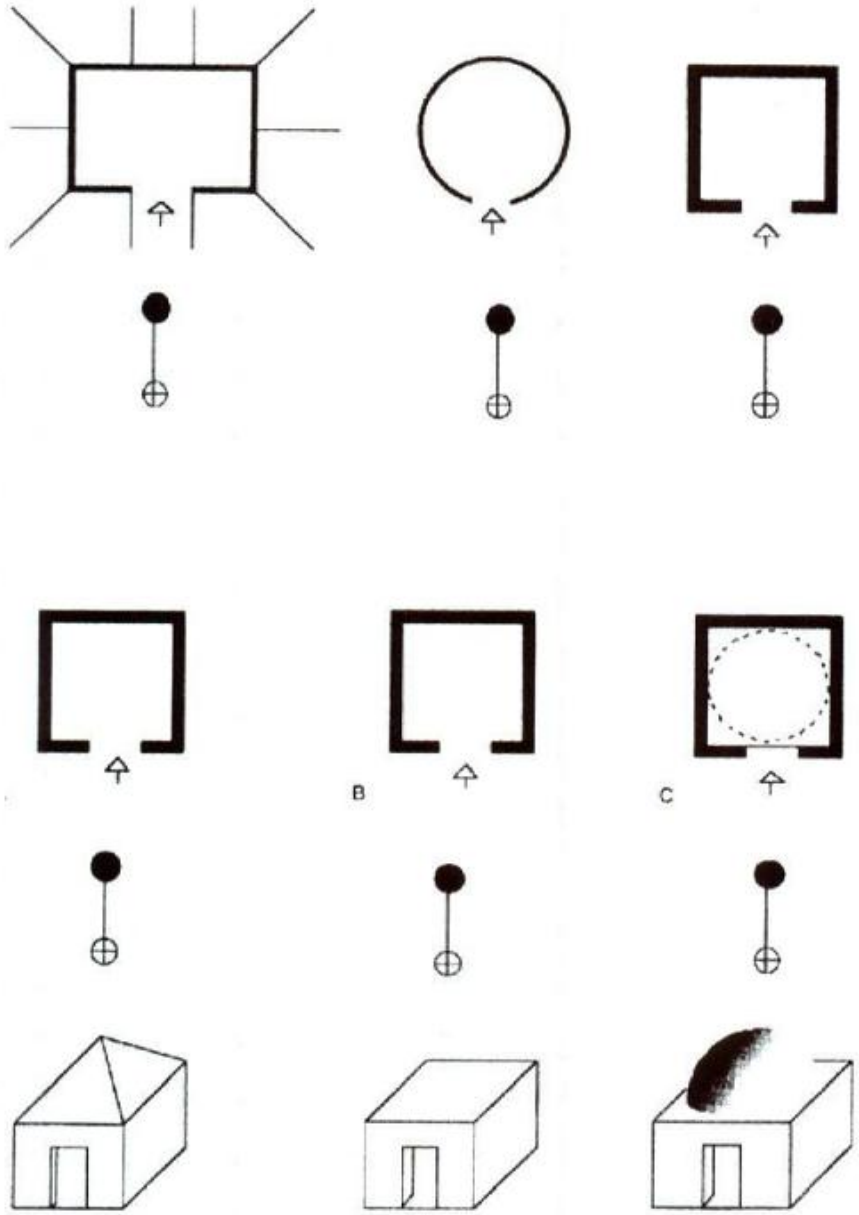
فنو تایپ: کالبد یا جسم بنا

ظاهر یا جسم موجود "فنوتایپ" در معماری، کالبد یک بناست که خود را در قالب یک گونه نشان می دهد. برای درک بهتر آن می توان دو واژه یاد شده را با نمونه هایی که هیلیر و هانسن ارایه داده اند، معرفی کرد. یک کمپ ارتش که متشکل از تعدادی اجزاء مانند انواع چادرها، آشپزخانه، انبار و فضاهای دیگر است، در نظر گرفته می شود. این اجزاء بنابر روابطی، در یک محوطه یا سایت چیده می شوند. قرار گیری این اجزاء تابعی است از مسایل امنیتی، دسترسی های آسان بین برخی اجزاء و دیگر عواملی که

دو خانه در دو منطقه ایران. از نگاه فرهنگی اجتماعی هیلیر شکل خانه ها در تحلیل آنها نقشی نداشته بلکه باید به دنبال فهم روابط فضایی بود.

30. Genotype.
31. Phenotype.
32. Hillier 1984, p. 42.

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۰-۵: چند سر پناه و کلبه و نمودار توجیهی آنها. از بالا (چپ): سیاه چادر، آلاچیق ترکمن و یک کلبه ساده با کارشیو (پلان) چهار گوش. پایین: یک کلبه با سقف شیب دار، یک کلبه با پوشش تخت و یک کلبه با پوشش تاقی. نمودار توجیهی از یک دایره توخالی و یک دایره توپر سیاه و یک خط تشکیل می شود. نمودار توجیهی بدست آمده را می توان جنوتایپ یا گونه زیستی نامید. شکل یا فرم‌کلی ساختمان فنوتایپ یا گونه کالبدی آن است.
(Memarian: 1998).

در یک سایت نظامی باید مورد توجه قرار گیرد. روابط بین فضاها که بر اساس روابط کاربران آنها شکل گرفته است خود را به شکل یک الگو و یا طرح نشان می دهد که قابلیت کاربرد و تکرار را در دیگر سایت ها یا محوطه ها دارد. در اینجا سایت یا محوطه و اجزاء فیزیکی دیگر فنوتایپ

Scanned with CamScanner

است و آن طرح ها و الگوهای پنهان تکرار شونده جنوتایپ می باشند. اگر برای نمونه این کمپ در دل کویر و یا دامنه یک تپه یا منطقه ای جنگلی برپا شود از همان الگوی [زیستی] پنهان روابط فضایی استفاده می شود. به عبارت دیگر اگر چه فنوتایپ تغییر می کند جنوتایپ تغییری نمی یابد. فهم جنوتایپ خود به معنی شناخت ساختار اجتماعی، ارتباطات اجزاء با هم، الگوی فعالیت های نظام یافته و بار اجتماعی آنهاست.

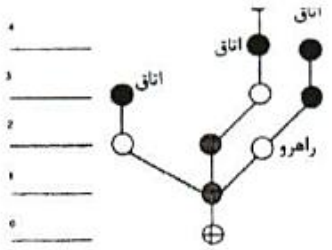
فنوتایپ که همان گونه کالبدی است در شکل های گوناگون قابل تغییر است در حالی که می توان در این شکل های گوناگون یک گونه جنوتایپ داشت . بنابراین تعداد جنوتایپ ها می تواند کمتر از فنوتایپ باشند. برای جنوتایپ نمی توان محدوده زمانی و مکانی قایل شد چون شاید بتوان یک نوع جنوتایپ را در یک یا چند بنا در دو مکان متفاوت و در زمان‌های مختلف دید.

نمودار توجیهی

برای خواندن جنوتایپ و روابط اجتماعی موجود در فضاها (که همانند یک متن است) از ابزاری ترسیمی به نام نمودار توجیهی[۳۳] استفاده می شود. این نمودار، ویژگی های ارتباطی داخلی پلان را نشان می دهد و وسیله ای برای دستیابی به اهداف ابداع کنندگان این روش است. ساختار این نمودار بسیار ساده است. اجزاء تشکیل دهنده آن دایره و خط است. دایره[۳۴] به چند شکل نشان داده می شود:

اجزای نمودار توجیهی

- دایره خالی و پر: نمودار تمامی فضاها.
- دایره همراه با ضربدر یا به اضافه: نمودار مبداء حرکت یا خارج[۳۵].
- خط عمودی: نمودار عمق و ارتباط رده ای فضاها.
- خط افقی: نمودار ارتباط فضاهای هم رده.
- خطوط مایل و در برخی موارد خطوط منحنی: نشان دهنده ارتباط بین



33 Justified Graph.
34. Vertices.
35. Carrier or Roots.

Scanned with CamScanner

فضاها (این خطوط دو دایره را به هم متصل می کند).
- صفحه شطرنجی (پنهان یا حاضر).
- اعداد: نشان دهنده عمق رده ها[۳۶] هستند که در کنار صفحه شطرنجی می‌آید به سخنی دیگر نشان دهنده عمق هر فضا نسبت به فضای خارج می‌باشند.

دایره های پر و خالی، هر دو برای نشان دادن فضاها به کار می روند. اگر فضاهای ارتباطی مانند حیاط، راهرو و پلکان با دایره تو خالی و فضاهای دیگر با دایره توپر مشخص شود نمودار برای مخاطبان خود خواناتر خواهد بود. هنگامی که نمودار گردشی[۳۷] یک بنا با نمودارهای توجیهی ترسیم می شود اجزای نمودار هر یک ترجمان روابط فضایی بنا می باشد. نمودار از رده صفر، ریشه یا مبدأ آغاز می گردد. این به معنی فضایی در خارج از بناست. فضایی عمومی که قابل تردد برای هر فردی از جامعه مورد نظر است. این دایره به وسیله خطی عمودی به یک فضای داخلی وصل می شود. در این حالت فضا یک رده "عمیق تر" شده است.

نمودار گردشی

عمق[۳۸] بار معنایی اجتماعی دارد. هنگامی که باشنده، از فضای بیرون یا مبدأ یک عمق به داخل آمده است به معنی جدایی حریم عمومی از خصوصی است. یعنی اگر غریبه ای بخواهد وارد بنا شود باید از مبدأ به اندازه یک فضا گذر کند. سپس یک درجه به ایجاد فضایی خصوصی‌تر نزدیک تر شده ایم. این به معنی سلسله مراتب اجتماعی[۳۹] و یا یک عملکرد اجتماعی[۴۰] معرفی شده است.

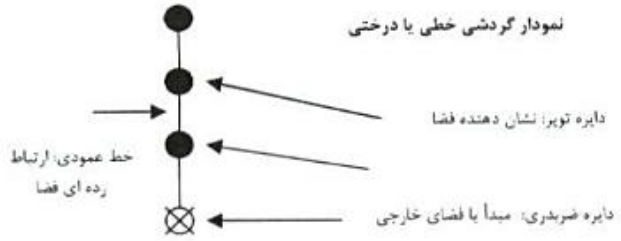
اتصال بین اجزای نمودار، یا دایره ها که هر کدام نمودار یک فضا می باشند در شکل های مختلف دیده می شوند. یک نوع آن الگوی خطی[۴۱] و یک نوع الگوی چرخشی[۴۲] است. الگوی خطی از یک دایره با خطی عمودی به دایره دیگر وصل می شود. این به معنی قرار گیری چند فضای تو در تو است. به عبارتی دیگر باید از یک فضا گذشت تا به فضای دیگر رسید. الگوی چرخشی به معنی ارتباط حداقل سه فضا با یکدیگر است. به عبارت دیگر اگر هم زمان بتوان به دو فضا دسترسی داشت این دو فضا در

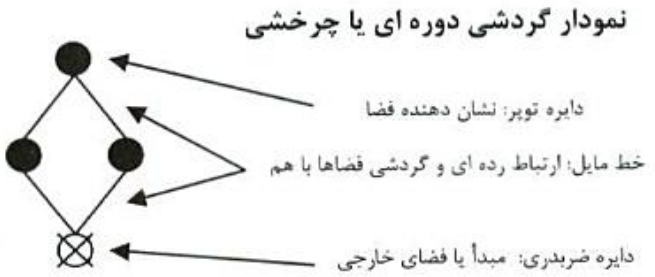
الگوی خطی

نمودار درختی و چرخشی

36. Levels.
37. Access pattern.
38. Depth.
39. Socil Hierarchy.
40. Socil Function.
41. Linear pattern.
42. Cyclic - ring pattern.

Scanned with CamScanner





یک رده عمیق تر از فضای پیشین قرار می گیرند. اگر دو اتاق یا فضایی که در کنار هم قرار می گیرند به وسیله دری با هم ارتباط داشته باشند با یک خط افقی در نمودار نشان داده می شود. الگوی خطی و چرخشی هر کدام معانی اجتماعی خود را دارند. الگوی خطی به ما می گوید که برای گذر از هر فضا از یک فضای دیگر باید گذشت. هر رده عمیق تر شدن به معنی افزایش درجه خصوصی شدن فضاهای در عمق است.

کل نمودارها نیز به دو شکل نمودار درختی[۴۳] و توزیعی[۴۴] معرفی شده است. هر کدام از این نمودارهای کلی که نشان دهنده ارتباط تمامی فضاهای یک بناست، دارای معانی اجتماعی خاص خود است. یکی از نتایجی که از شکل کلی نمودارها اخذ می شود، یافتن درجه هم پیوندی[۴۵] و افتراق[۴۶] فضاها در ارتباط با فضای بیرونی یا مبدأ و هر فضا با فضای دیگر است. این نمودارها در قالب یک برنامه رایانه ای قابل ترسیم و درجات عمق فضاها نسبت به نقطه مبدأ قابل محاسبه می باشند. هنگامی که هر فضا نسبت به فضای قبلی خود در رده ای عمیق تر قرار می گیرد و هنگامی که یک فضا با فضاهای دیگر ارتباط پیمایشی بیشتری پیدا می کند، رایانه آن را نسبت به نقطه مبدأ محاسبه کرده و یک عدد را به دست می دهد. فضای با ارتباط بیشتر با دیگر فضاها نشان دهنده درجه هم پیوندی بیشتر آن فضاهاست و برعکس فضاهای با ارتباط کمتر با درجه هم پیوندی کمتر می باشند.

درجه هم پیوندی

43. Non Distributed System
44. Distributed System.
45. Integration.
46. Segregation.

Scanned with CamScanner

درجه افتراق

با مقایسه اعداد به دست آمده می توان درجه هم پیوندی و افتراق فضاها را به دست آورد. طراحان این نمودار اعتقاد دارند که هر چه درجه افتراق فضا بیشتر باشد نشان دهنده خصوصی‌تر بودن فضا خواهد بود و هر چه یک فضا درجه هم پیوندی بالایی داشته باشد به معنی داشتن رابطه با فضاهای دیگر است که به تعبیری نشان دهنده عمومی تر بودن فضا می باشد. این نمودارهای گردشی درک سریعی از ارتباط فضاهـــا به مخاطبین خود می دهد. با ترسیم چنین نمـــوداری می توان حرکت پیمایشی در بنا را به صورت شفاف دید.

تحلیل نمودارها

ساده نمایی
نقشه بنا

همان گونه که بیان شد به اعتقاد ابداع کنندگان این روش، ارتباطات اجتماعی خود را به شکل حرکت هایی که توسط باشندگان در فضا صورت می گیرد نشان می‌دهند. به وسیله این نمودارها می توان یک پلان پیچیده را به نموداری ساده ترجمه نمود.[۴۷] به سخنی دیگر یک بنا به عنوان یک متن، چیز پیچیده ای است که با این روش، ترجمانی ساده پیدا می کند. مقایسه نمودارهای مختلف گردشی با هم، نتایج جالبی را ارایه می‌دهد، در این مقایسه تفاوت ها و اشتراکات در ارتباطات گردشی به راحتی قابل تشخیص است. مقایسه درجه افتراق و هم پیوندی در بناها و بررسی دلایل افتراق و هم پیوندی نتایج دیگری است که از این نمودارها می توان به دست آورد.

نمودارهای گردشی به دو شکل قابل نقد، تجزیه و تحلیل است. نخست ساختار کلی نمودار و ارتباط اجزاء آن، سپس عواملی که بر نظام گردشی و ارتباطات یک بنا و در نتیجه نمودار تأثیر گذار هستند. همان گونه که دیدیم فضاهای یک بنا با شکل دایره در نمودار توجیهی نشان داده می شود. هر فضا مانند یک اتاق ارسی، یک اتاق سه دری، انبار، راهرو، حیاط، هشتی و ... با یک دایره تو خالی یا توپر نشان داده می شود. به کارگیری چنین نشانه‌هایی، تصویر دقیقی از واقعیت های عملکردی و شکلی فضاهای بنا یا خانه مورد مطالعه را به دست نمی دهد. در این نمودار ترسیمی، اندازه فضا مشخص نیست. یک اتاق ارسی بزرگ با همان نشانه ای دیده می شود که یک انباری کوچک، آن چه مهم است درجه ارتباط این فضاها با یکدیگر

47. Brown: F.E, 1986, Brown, Frank. E: 1996.

Scanned with CamScanner

نادیده گرفتنِ هندسه و ...

و همگی با بیرون (مبدأ) خود است. همچنین شکل فضا را در نمودار نمی توان دید. یک فضا با نقشه کشیده از لحاظ شکلی در مخاطبین خود نوعی احساس حرکت را بوجود می آورد و یک فضای مرکزی نوعی دیگر از احساس حرکت را. همچنین در این نوع نمودار نوع مصالح، سازه و تزیینات قابل تشخیص نمی باشد. در معماری ایرانی در بسیاری موارد معمار با شکل، ابعاد، کاربرد متنوع مصالح، اجزاء خاص مانند شباک و فخر مدین با مخاطب ایجاد ارتباط می کند و او را به فضایی هدایت می کند.

شکل کلی نمودارهای توجیهی نیز قابل بحث و نقد است. نمودارهای توجیهی چند بنا یا به هم شبیه بوده یا با هم متفاوت می باشند. اگر فرض گرفته شود دو نمودار درختی شبیه به هم از دو بنا داشته باشیم آیا این به معنی داشتن نتایج شبیه به هم است و آیا نتایج به دست آمده به معنی داشتن روابط اجتماعی مشابه است و آیا اصولاً نمودار به دست آمده همیشه معنی یا ترجمه ای اجتماعی دارند؟

از طرف دیگر این سؤال پیش می آیـــد که آیا دو نمودار متفاوت می توانند ترجمه ای اجتماعی شبیه به هم را ارایه دهند، در نگاره ۱۲-۵ یک نمودار خطی- درختی و یک نمـودار دوره ای (سیکلی) دیده می شود، آیا تفاوت در شکل آنها به معنی داشتن نتایج یا ترجمه های اجتماعی متفاوت است؟ آیا برای مثال نمودار چرخشی به معنی داشتن حریم خصوصی کمتر نسبت به نمودار درختی است یا بر عکس؟

مشکلات نمودارها

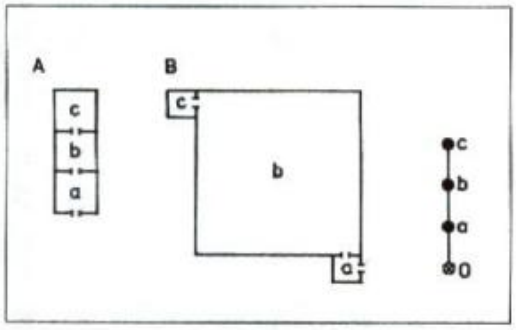
مشکل دیگر نمودارهای توجیهی که از سوی برخی محققان به آن پرداخته شده است نحوه محاسبه مبدأ در یک بنا با چند ورودی مجزاست. اگر برای نمونه، نقشه ساده یک بنا را در نظر بگیریم از ورودی A می توان یک نمودار توجیهی خطی را ترسیم نمود که در عمیق ترین بخش آن تبدیل به دو یا چند شاخه می شود در حالی که اگر از فضای خارج، هم زمان ورودی های B و A را در نظر بگیریم نمودار توجیهی ترسیم شده تغییرمی کند. آیا این تغییر شکل در نمودار با دو ورودی متفاوت از یک خانه به معنی دو ترجمه از روابط اجتماعی متفاوت در یک بنا است؟

توجه نداشتن به هندسه دو بعدی و سه بعدی اندامهای فضایی در این نمودار، در انتقال مفاهیم تأثیر گذار است. برای نمونه هنگامی که فردی به حیاط ایرانی ایوان دار وارد می شود و روبروی خود بخش رو به قبله ایوان بزرگ و رواق های کنار آن را می بیند، آیا هندسه این اندام فضایی و خواص

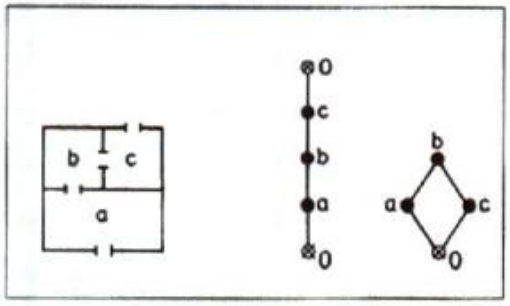
Scanned with CamScanner

مختلف آن مانند ابعاد، اندازه و شکل در انتخاب وی در حرکت تأثیر گذار نیست؟ آیا مخاطب این معمار، راه خود را از رواق های کوچک تر انتخاب می کند و یا این که ایوان بزرگ مانند دروازه ای او را دعوت به دیدن فضای پشت خود یعنی گنبد خانه می‌کند؟ در حالی که با ترسیم نمودار رواق‌های اطراف ایوان و ایوان در یک عمق قرار می گیرند. این به معنی نادیده گرفتن تأثیر عوامل شکلی و هندسی در نحوه حرکت باشندگان است.

نمونه دیگری را در ارتباط با تأثیر اجزاء ساختمانی در حرکت و گردش یک بنا می توان ارایه داد: فرض کنید فردی در بازار وکیل شیراز در حال قدم زدن است. او در مکانی سرپوشیده متشکل از تاق های مختلف قرار دارد. نوع پوشش رایج و تکرار شونده برای دهانه های مختلف آن از نوع کاربندی ۱۰ یا ۱۲ است. ناگهان نوع پوشش در یکی از دهانه های بازار

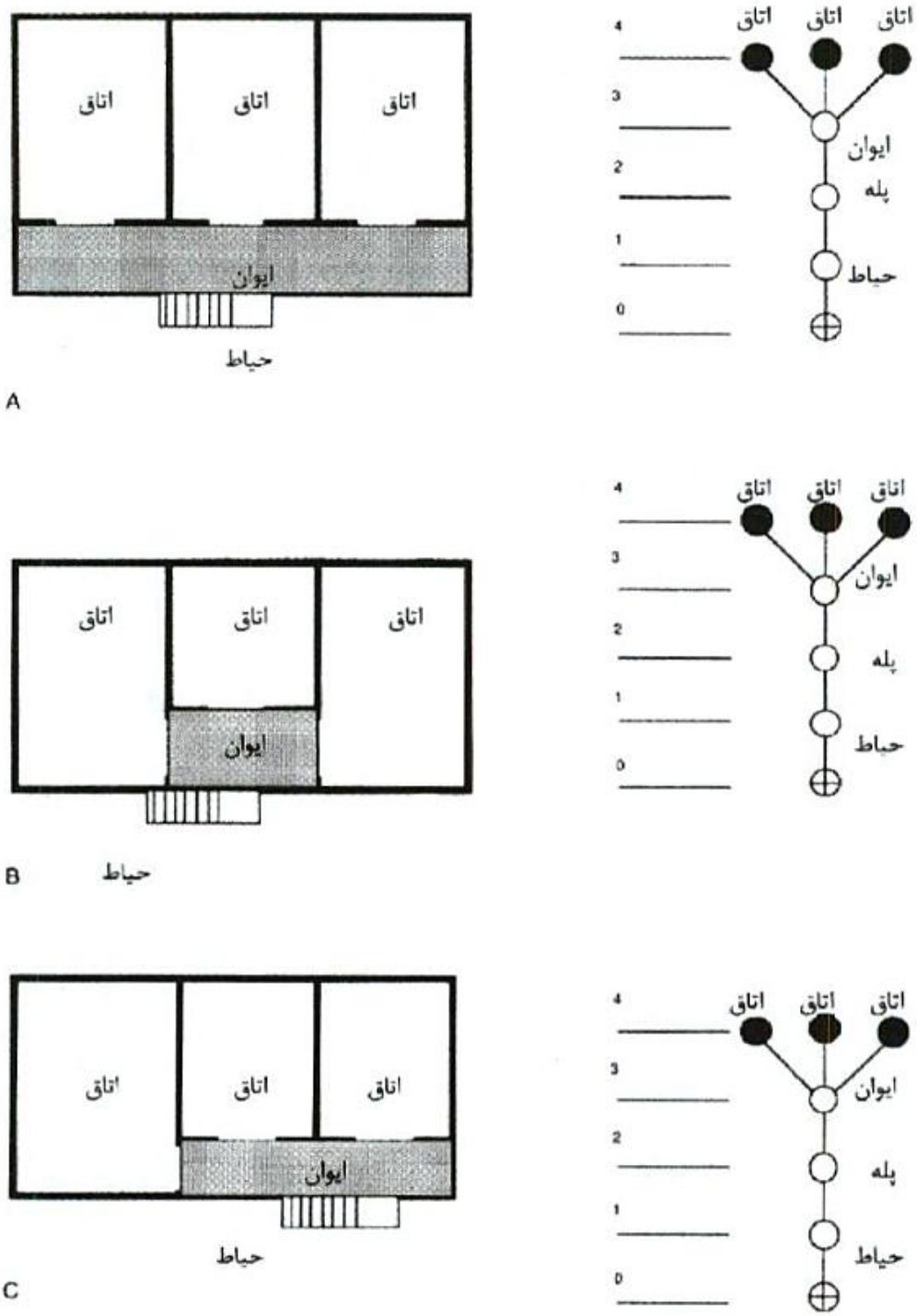


نگاره ۱۱-۵: نمودار توجیهی برای دو کارشیو (پلان) متفاوت. نمودار توجیهی خطی است و چهار فضای a، b، c و d را نشان می‌دهد. کارشیو (پلان) سمت راست یک اتاق بزرگ با دو اتاق کوچک در ورودی و گوشه سمت چپ بالا را در بر می گیرد. اتاق b اینجا بسیار بزرگتر از دو اتاق دیگر است. در سمت چپ، یک ساختمان با سه اتاق تو در تو با اندازه برابر دیده می شود. از نمودار توجیهی خطی نمی‌توان به خصوصیات هندسی فضاها پی برد. این نمودار قابلیت ایجاد تمایز بین یک فضای مهم مانند (b) در نگاره سمت راست با (b) در نگاره سمت چپ که به اندازه دیگر فضاها می باشد را ندارد.(Brown, F.E, 1986).



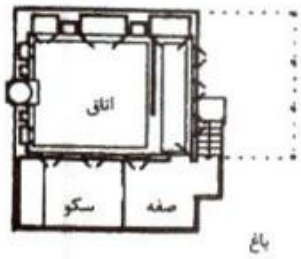
نگاره ۱۲-۵: دو نمودار توجیهی متفاوت برای یک ساختمان. در نمودار سمت راست نقطه (۰) بیرون بنا از دو سوی ساختمان تصور شده است. از ورودی پایین به اتاق (a) و از ورودی بالا به اتاق(c) دسترسی داشته و هر دو به اتاق (b) که در عمق بیشتری قرار دارد وصل می شوند. این نمودار چرخشی دارای دو رده عمق است. نمودار دیگر خطی است و از بیرون (۰) آغاز شده اتاقهای (b)، (a) و (c) را به هم متصل نموده و به نقطه (۰) بیرون در بالای نقشه می رسد. این نمودار دارای چهار رده عمق است. نمودار خطی بالاترین درجه خصوصی بودن را برای نقطه(۰) بیرون ارایه می دهد..(Brown, F.E, 1986).

Scanned with CamScanner

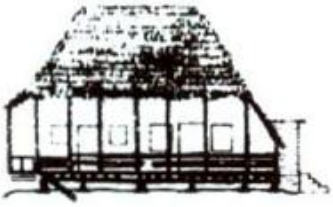


نگاره ۱۳-۵: سه خانه ایوان دار. ایوان به شکلهای مختلف در این سه خانه دیده می شود: ایوان سرتاسری، ایوان در وسط و ایوان در یک طرف ساختمان. در نحو فضای معماری شکل کالبدی ساختمان یا فنوتایپ این سه خانه نقشی در تحلیل ندارد. بلکه روابط اجتماعی که در آنها صورت می گیرد اهمیت دارد. جنوتایپ (یا گونه زیستی) این سه خانه یک شکل است. در هر سه، اتاقها در رده آخر نمودار قرار می گیرند. این به معنی عمق یکسان و یا درجه برابر بودن حریم اتاقها می باشد.(Memarian: 1998).

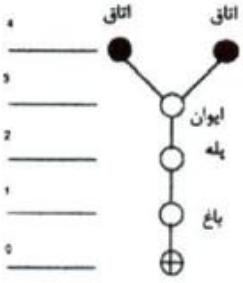
Scanned with CamScanner

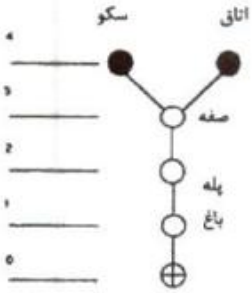


ترکیه



گیلان - ایران





نگاره ۱۴-۵: دو خانه در دو کشور مختلف ایران و ترکیه. خانه ایرانی از استان گیلان انتخاب شده است.(نگاره چپ). خانه دارای دو اتاق، تالار یا ایوان و محوطه حیاط است. خانه ترکی نیز دارای یک اتاق بزرگ است. فضای نیمه باز جلوی اتاق به دو بخش صفه و (سَکی) یا سکو تقسیم می‌شود. نمودار توجیهی هر دو خانه یک شکل است. با توجه به اهمیت سکو در خانه های ترکی آن را در نمودار توجیهی با یک دایره سیاه نشان داده ایم. مقایسه نمودارها به ما می گوید که یک فضا مانند سکو و یک اتاق در خانه گیلانی به یک شکل نشان داده می شوند در صورتی که اهمیت یک فضای بسته مانند اتاق نمی تواند مانند سکو تصور شود.(Memarian: 1998).

تغییر کرده و از کاربندی ۱۶ استفاده شده است. در اینجا معمار با این تغییر شکلی سازه که با تزیینات پر کارتری همراه است یک پیام را به مخاطب می رساند و آن وجود یک مسیر جدید در این بخش بازار است. بنابراین هر چند که نمودار گردشی بازار وکیل یک نمودار توجیهی خطی- درختی است اما آنچه که در مخاطب احساس انتخاب یک راه جدید را بوجود می آورد، به کارگیری هنرمندانه اجزای مختلف معماری است. در این میان

Scanned with CamScanner

ارتباطات بصری نقش بسیار مهمی دارند که نمودارهای گردشی از آن ترجمه ای ارایه نمی دهند.

در هیچ کدام از کارهای نگاشته شده درباره نحو فضا، درباره عوامل تأثیرگذار بر روابط گردشی و حرکت هایی که در یک بنا اتفاق می افتد بحثی نشده است. اگر چه در روش نحو فضا دیگر عوامل نیز نادیده گرفته شده است، اما آیا می توان برای نمونه از تأثیر اقلیم بر روابط گردشی سخن نگفت؟ این دقیقاً مانند نگرش یک سویه ایست که برای تحلیل و مطالعه معماری از طرف اقلیم گراها و شکل گراها (مانند کرایر) دیده می شود که هر کدام با نادیده گرفتن یا کم رنگ کردن دیگر عوامل تأثیر گذار تحلیل خود از بنا را ارایه می دهند.

عوامل تاثیر گذار بر روابط اجتماعی

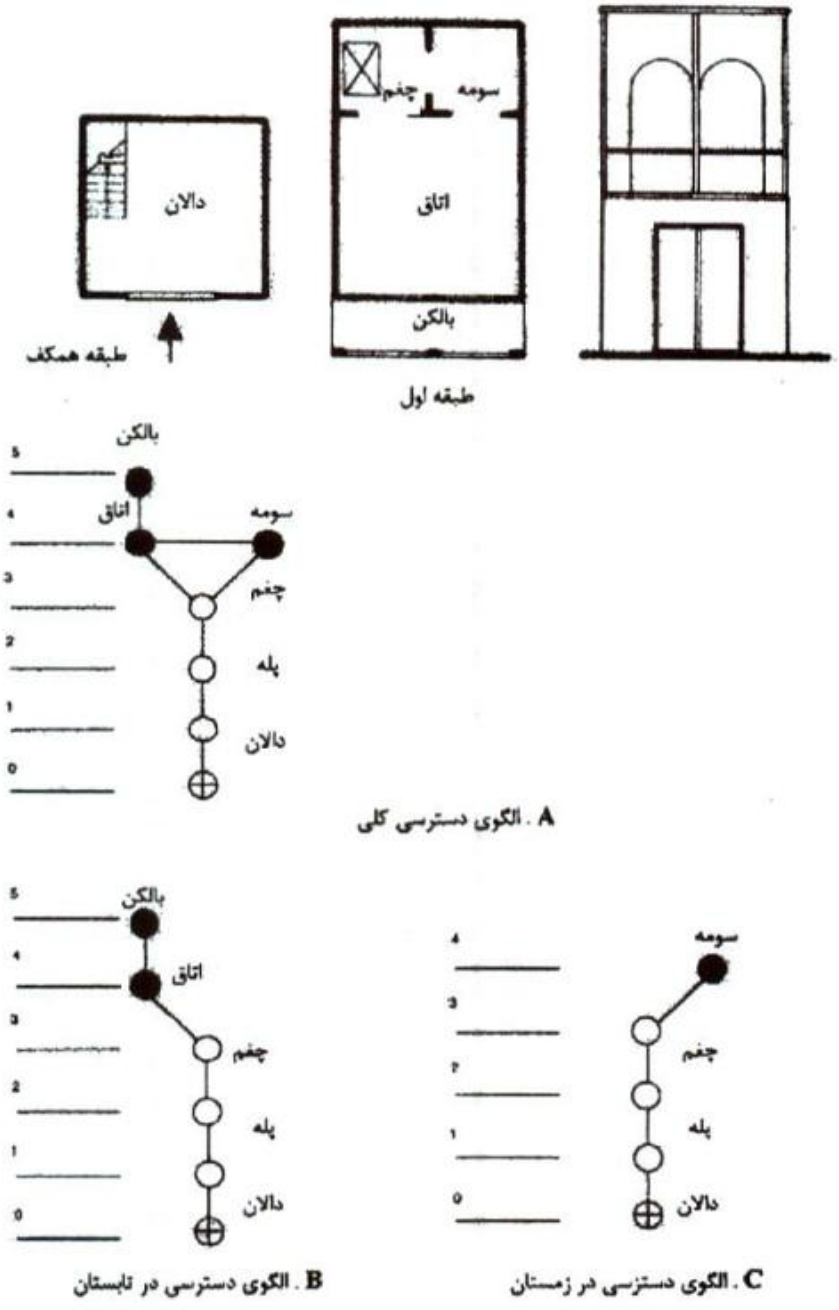
عاملی چون اقلیم در معماری و به ویژه در معماری ایران از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است. در ایران می توان آن را یکی از ستون ها یا پایه های معماری این کشور برشمرد. توجه به اقلیم و ایجاد شرایطی مناسب برای باشندگان مختلف و به خصوص خانه ها، در سرپناه های ساده مانند آلاچیق ها و چادرهای عشایر و خانه های کوچک و بزرگ شهری در همه جای ایران دیده می شود. اقلیم، شکل های مختلف حرکت و گردش در یک بنا را تحت تأثیر قرار می دهد و این موضوع در نحوه ترسیم نمودارهای توجیهی بسیار مهم است. در این مقاله پرداختن دقیق به موضوع تأثیر عوامل مختلف بر حرکت و گردش و ترسیم نمودارهای توجیهی مختلف و تحلیل آنها میسر نیست و خود نوشته ای دیگر را می طلبد.

نگاره های ۵-۱۵ تا ۵-۱۸

در پایان می توان مباحث این بخش از نوشته درباره نگرش فرهنگی-اجتماعی را خلاصه وار آورد:

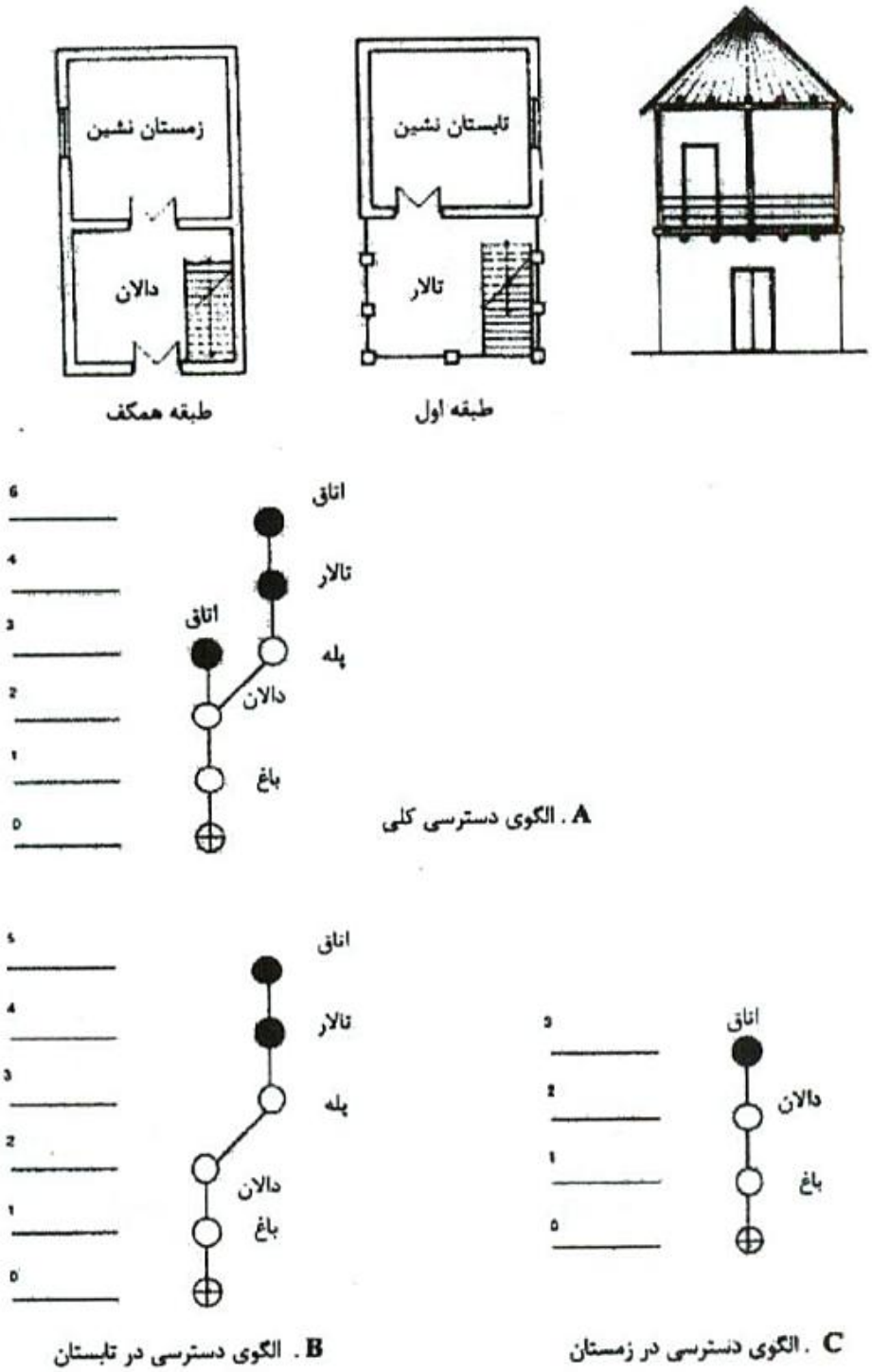
- دو گونه برخورد با موضوع بررسی شد. روش را پاپورت با مطالعات میدانی و روش خاص تحلیلی نحو فضای معماری.
- هدف روش نحو فضا، بررسی روابط اجتماعی در فضای معماری است. البته متذکر می شود که این روش در تحلیل فضاهای شهری نیز به کار گرفته شده است.
- از ابزاری شکلی به نام نمودارهای توجیهی برای ترجمه این روابط به الگوهای ترسیمی بهره گرفته شده است. شناخت جنو تایپ (گونه های زیستی یا الگوهای پنهان) یکی از اهداف دیگر این روش است.

Scanned with CamScanner



نگاره ۱۵-۵: یک خانه در ماسوله. خانه در دو طبقه ساخته شده است. در طبقه همکف دالان و پلکان و در طبقه بالا چغم، سومه، اتاق و بالکن قرار دارند. نمودار توجیهی کلی آنها در بالا دیده می شود. این نمودار مورد قبول متخصصین نحو فضا می باشد. در این نمودار بالکن (تالار پیش) بیشترین عمق را دارد در حالی که خصوصی ترین فضای خانه نمی باشد. نگارنده دو نمودار زیر را پیشنهاد نموده است. روابط فضایی در یک خانه ایرانی تحت تأثیر عوامل مختلف از جمله اقلیم است. ایرانیان فضاهای تابستانی و زمستانی را برای خانه های خود پیش بینی کرده اند. نمودار کلی نحو فضای معماری به این موضوع توجهی ندارد. نمودار فصل تابستان دارای عمق بیشتری است. در زمستان سومه یا اتاق زمستانی عمق بیشتری دارد. در هر حالت عمق بیشتر نشان دهنده خصوصی بودن بیشتر فضا نیست. (Memarian: 1998).

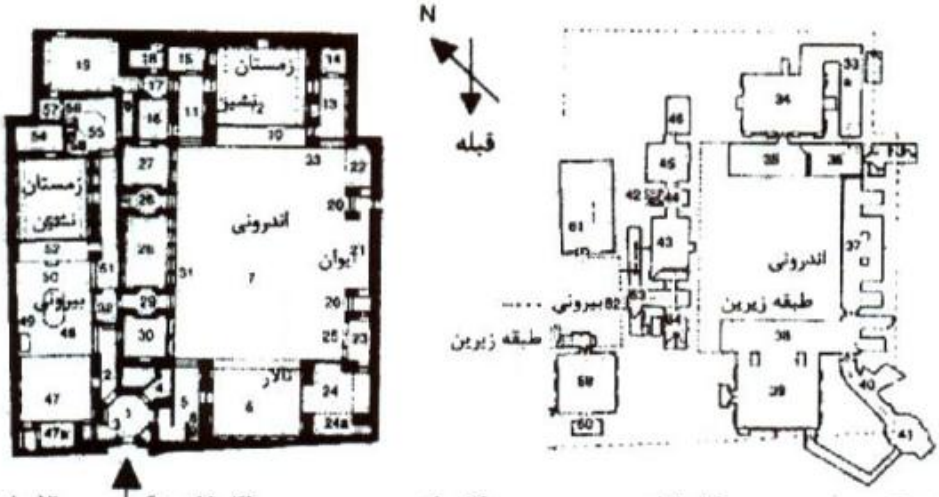
Scanned with CamScanner



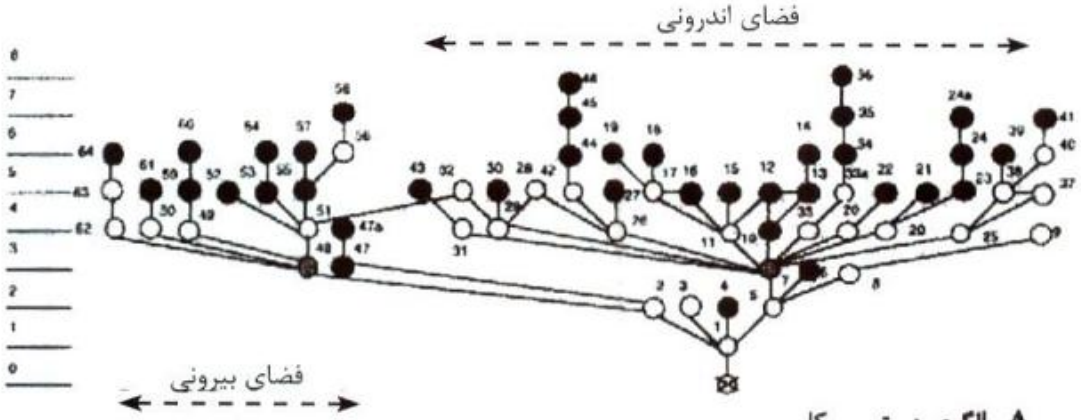
نگاره ۱۶-۵: یک خانه در ماسوله رود خان.

خانه های روستایی این منطقه در دو طبقه ساخته شده اند. در طبقه همکف فضاهای زمستانی و در طبقه بالا فضاهای تابستانی قرار دارند. در بالا نمودار توجیهی کلی خانه دیده می شود. در نمودارهای پایین الگوهای دسترسی در زمستان و تابستان آمده است. همانگونه که در نمودار دسترسی در زمستان دیده می شود کلیه فضاهای طبقه بالا در این فصل کارکرد ندارند. در عوض فضاهای طبقه همکف به جز دالان در تابستان مورد سکونت نیستند. نمودارهای توجیهی کلی این تفاوتها را نشان نمی دهد.(Memarian: 1998).

Scanned with CamScanner



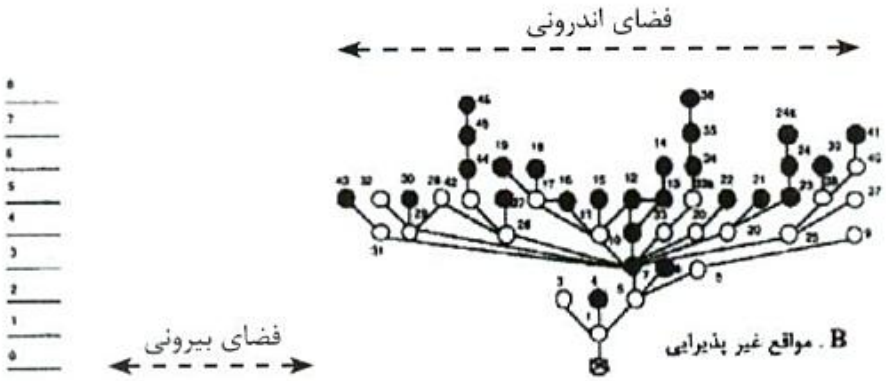
۱ ـ هشتی	۱۴ ـ انباری	۲۶ ـ راهرو	۳۹ ـ اتاق بزرگ	۵۲ ـ ایوان
۲ ـ راهرو	۱۵ ـ انباری	۲۷ ـ اتاق	۴۰ ـ پله	۵۳ ـ زمستان نشین
۳ ـ پله	۱۶ ـ اتاق کوچک	۲۸ ـ اتاق بزرگ	۴۱ ـ پایاب	۵۴ـ انباری
۴ـ اتاق چاه‌آب	۱۷ ـ راهرو	۲۹ ـ راهرو	۴۲ ـ پله	۵۵ـ حوضخانه
۵ ـ راهرو	۱۸ ـ توالت	۳۰ ـ اتاق	۴۳ ـ اتاق	۵۶ ـ پله
۶ ـ تالار	۱۹ ـ آشپزخانه	۳۱ ـ پله زیرزمین	۴۴ ـ راهرو	۵۷ ـ انباری
۷ ـ حیاط خصوصی	۲۰ ـ پله	۳۲ ـ راهرو	۴۵ ـ اتاق	۵۸ ـ اتاق پشت‌بام
۸ ـ پله	۲۱ ـ ایوان	۳۳ ـ پله و راهرو	۴۶ ـ انباری	۵۹ ـ اتاق بزرگ
۹ ـ اتاق طبقه اول	۲۲ ـ ایوان	۳۴ ـ تابستان نشین	۴۷ ـ تالار	۶۰ ـ پایاب
۱۰ ـ ایوان	۲۳ ـ اتاق	۳۵ ـ انباری	۴۸ ـ حیاط پذیرایی	۶۱ ـ اتاق
۱۱ ـ راهرو	۲۴ ـ تابستان نشین	۳۶ ـ انباری	۴۹ ـ پله زیرزمین	۶۲ ـ پله
۱۲ ـ زمستان نشین	۲۴a ـ بادگیر	۳۷ ـ راهرو وسیع	۵۰ ـ پله زیرزمین	۶۳ ـ راهرو
۱۳ ـ اتاق کوچک	۲۵ ـ پله زیرزمین	۳۸ ـ راهرو	۵۱ ـ راهرو	۶۴ ـ حمام



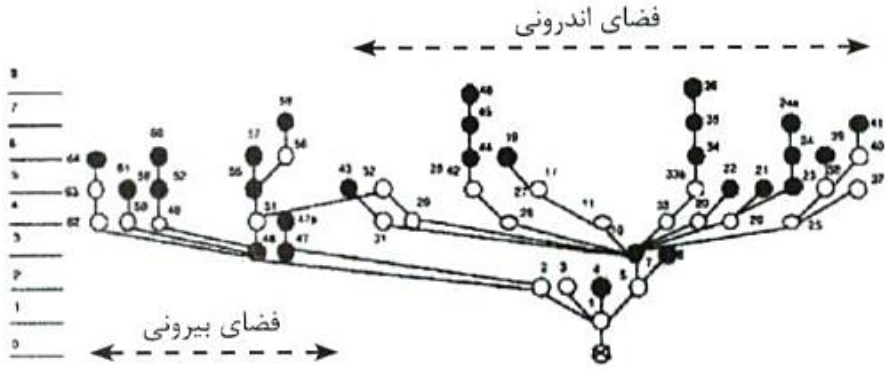
A . الگوی دسترسی کلی

نگاره ۱۷-۵: یزد، خانه رسولیان. (محل کنونی دانشکده معماری و شهر سازی یزد). این خانه دارای فضاهای زیادی است. ۶۳ فضا در این خانه شناسایی شدند. نمودار توجیهی و یا الگوی دسترسی آن بسیار پیچیده است. برای سهولت بیشتر فضاهای اندرونی و بیرونی آن در سوی راست و چپ نمودار نشان داده شده اند. دایره های تو خالی فضاهای ارتباطی مانند راهروها و پلکانها می باشند. نقش این عناصر در ایجاد ارتباط بین فضاهای مختلف در این نمودار به روشنی خوانده می شود. نمودار کلی به فصلی بودن فضاها توجهی ندارد.(Memarian: 1998).

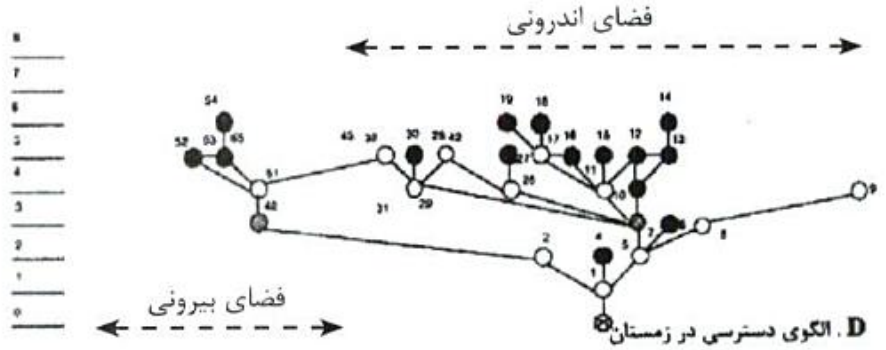
Scanned with CamScanner



B . مواقع غیر پذیرایی



C. الگوی دسترسی در تابستان



D . الگوی دسترسی در زمستان

نگاره ۱۸-۵: نمودارهای توجیهی خانه رسولیان با توجه به دو عامل زمان کاربرد فضاها و فصل کاربرد فضاها. هر دوی این عوامل در نمودار کلی و معمول توجیهی در نظر گرفته نمی شوند. در بالا عامل زمان وارد نمودار شده و می بینیم که در هنگام نبودن مهمان، بخش بیرونی هیچ کارکردی ندارد. در دو نمودار زیر الگوی دسترسی در تابستان و زمستان نشان داده شده است. اگر این دو نمودار را با نمودار کلی (نگاره ۱۷-۵) مقایسه نمائیم خواهیم دید که در هر فصل بسیاری از فضاها کاربرد ندارند. و این به معنی عدم وجود روابط فضایی در این فصول است. (Memarian: 1998).

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

بخش ششم

نگرش معناگرا

Scanned with CamScanner

بخش ششم
نگرش معناگرا

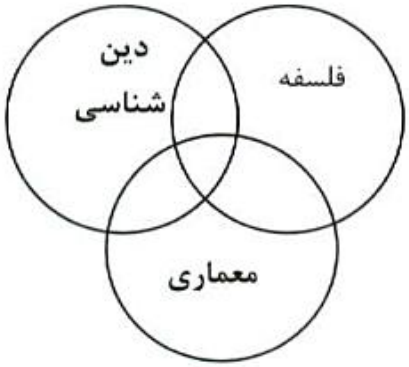
این نوشته را با نگرش تجربی اقلیمی آغاز نمودیم. نگرشی که کاملاً به جنبه های مادی و کالبدی معماری توجه دارد و برای دستیابی به نتایج مورد نظر از یک روند تجربی - عددی بهره می گیرد. نگرش‌های شکلی، تاریخی- تکاملی و فضاگرا نیز معماری را خارج از صورت (شکل) نمی دیدند. از میان آنها، فضاگرایانی که این مقوله را با هستی مورد نظرشان پیوند می‌دادند پا را فراتر گذاشته به موضوع ادراک انسان و رابطه اش با محیط پرداخته اند. ادراک محیط براساس نگاهی موضعی یا توپولوژیک صورت گرفته که این خود نوعی دیگر از شکلی دیدن جهان و معماری است. فرهنگ گرایان با تعاریف خود از فرهنگ وجوه غیر کالبدی معماری را دیده و بدنبال پاسخهای خود درباره موضوع فرهنگ و اجتماع و معماری می باشند.

آخرین بخش این نوشته به نگرشی اختصاص داده شده که به معماری و موضوعات وابسته به آن با نگاهی متفاوت از آنچه تاکنون دیدیم می پردازد. نظریه پردازان این نگاه، معماری را در کالبد آن نمی بینند بلکه آن را نمودی از معانی پر رمز و راز می دانند. در اینجا شیء یا اثر هنری

Scanned with CamScanner

ابزاری است برای رساندن پیامهای معنوی یا آن جهانی. محققین این حوزه از دنیای فلسفه و دین شناسی و تاریخ هنر بهره می گیرند. بزرگانی چون کومارا سوآمی، هانری کربن، سید حسین نصر، تیتوس بورکهارت، هانری استیرلن و چندین فرد شاخص دیگر بیش از نیم قرن است که به جستجو، تفحص و نشر در این حوزه دنبال کرده و پس از وفات برخی از آنها، آثارشان مراجع اصلی محققین علاقمند این موضوع می باشد.

کربن
نصر
بورکهارت
استیرلن



سه دنیای مختلف علوم در بحث معناگرایی به هم پیوند می‌خورند.

در بخش های پیشین محققان معمار از دیدگاه های گوناگون ارایه دهندگان نظریه های مختلف درباره معماری بودند. برخی از آنها به موضوع "معنی معماری و یا سکونت" توجهی خاص داشتند. از میان آنها می توانیم به شولتز، هردگ، میرمیران، و بخصوص محققین فرهنگی اجتماعی اشاره نماییم. با توجه به اینکه موضوع اصلی آنها فضا، شکل، فرهنگ و اجتماع بود و درباره آن موضوعات به لایه های عمیق تری پرداختند که به آنها اشاره کردیم. در این بخش به موضوعی می پردازیم که با دنیای معنوی پیوند شدیدی می خورد و فهم معنا برای آنها در اولویت نخست است. در این کتاب سعی می شود به آن بخشی از معناگرایی پرداخته شود که به فرهنگ سرزمین ایران نزدیکی دارد زیرا موضوع هنر معنوی سرزمین‌های گوناگون با فرهنگهای مختلف را دربر می گیرد.[1]

کربنْ

هانری کربن فیلسوف فرانسوی یکی از بزرگ ترین محققین حکمت معنوی ایران و فلسفه اسلامی است. دکتر نصر درباره او می نویسد که در ابتدا تحت تأثیر فلسفه پدیدار شناسی ادموند هوسرل و فلسفه وجود

۱. برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به مجموعه آثار دفتر مطالعات دینی هنر حوزه هنری و به طور خاص مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی.

Scanned with CamScanner

مارتین هایدگر قرار گرفت:

« راقم [دکتر نصر] این سطور به خاطر دارد هنگامی که ده سال پیش با کربن به مناسبت انعقاد اولین کنفرانس راجع به تشیع به استرازبورگ رفته بودیم، روزی برقله تپه زیبایی که فرانسه و آلمان را از هم جدا می کند سفر کردیم. او نگاهی به جنگل‌های آن سوی مرز افکند و گفت هنگامی که جوان بودم از همین راه عبور کردم و وارد آلمان شدم تا با هایدگر ملاقات کنم، لکن پس از کشف سهروردی و ملاصدرا و سایر حکمای ایران دیگر مرا حاجتی به سفر به آن سوی این مرز نیست». [۲]

کومارا سوامی

آناندا کومارا سوامی محقق سرشناس هنر معنوی، آثار زیادی درباره هنر اصیل شرق نگاشته است. نصر می گوید، هنگامی کومارا سوامی از هنر رمزی سخن راند که غرب اصلاً فراموش کرده بود که رمز چیست؟ و آن هنری که عالم ماده را به عالم روح می پیوندد کدام است.

تیتوس بورکهارت سوئیسی پدید آورنده آثار بسیاری درباره هنر دینی است. او برای تحقیق درباره اسلام سفرهای زیادی به کشورهای اسلامی انجام داد. او در یکی از مدارس علمیه فاس مراکش به تحصیل پرداخت و به فهم معنای هنرهای اسلامی نیز دلبستگی داشت.

نصر

دکتر سید حسین نصر [۳] دهها کتاب و مقاله درباره موضوعات فلسفی، حکمای مسلمان و علم و تمدن اسلامی نگاشته است و یکی از بزرگترین محققین موضوع هنر اسلامی است. او چند دهه پیش از رشته فیزیک از انستیتو تکنولوژی ماساچوست (ام‌آی‌تی) فارغ التحصیل شد و سپس به دنیای علوم انسانی وارد شد و از آن پس نوشته‌های زیادی درباره موضوعات یاد شده نگاشت. دیگر محققین هنر معنوی از گرایش‌های علوم انسانی به معماری نظر افکنده اند اما نادر اردلان شاید برای نخستین بار در ایران از دنیای معماری و با یاری دنیای عرفان توانست نگاهی خاص از معماری ایرانی ارایه دهد.

مسأله: بحران معنوی

بحران جوامع انسانی و معماری بحثی بود که در بخشهای مختلف این کتاب به آن پرداختیم. بحران انرژی، بحران فردگرایی غربی و بحران هویت و معماری مدرن از طرف محققین مختلف مطرح شد و برای آن نیز

۲. نصر، ۱۳۷۶، ص ۱۲ و ۱۳.

۳. استاد مطالعات اسلامی دانشگاه جورج واشنگتن و استاد سابق دانشکده فلسفه دانشگاه تهران.

Scanned with CamScanner

راه‌حل‌هایی ارایه گردید. محققین معناگرا به دلایل گوناگونی به این موضوع پرداخته اند. برخی از آنها به عنوان بخشی از موضوعات مورد تحقیق خود و در یک مقایسه تطبیقی به عالم معنا وارد شده و آن را در برابر عالم ماده قرار داده اند.

نظریه بحران معنوی

محققینی چون نصر و بورکهارت نظریه بحران معنویت در دنیای معاصر بخصوص مغرب زمین را مطرح می کنند. دکتر نصر در کتاب خود به نام "انسان و طبیعت" به دقت و تفصیل به موضوع بحران معنوی می پردازد. بورکهارت در کتاب "هنر مقدس" به ریشه های تاریخی سقوط هنر معنوی اشاره می کند:

«به اعتباری، سقوط پیش از ظهور رنسانس به معنای حقیقی کلمه، در هنر گوتیک آغاز شد. هنر رومی وار، نمودگار حالت تعادل و توازن در هنر غرب و هنر بوزنطی (بیزانسی)، نمودار همان حالت در هنر شرق مسیحی است. هنر گوتیک خاصه در مراحل پیشرفته اش، نمایشگر گسترش یک طرفه و برتری عنصر عقل و بیشتر نمودار جهش و خیزش است تا مبین سیر و نظر تأمل... . رنسانس کشف و شهود را که رمز، ظرف و محمل آن است، به خاطر عقل بخشی برهانی رها می کند.... هنر باروک واکنشی است در قبال فردگرایی رنسانس و انجماد اشکال به صورت نسخه ها و ضابطه های یونانی و رومی و متوالیاً جدایی آنها از یکدیگر... بهترین آفرینشهای تجسمی هنر باروک از قلمرو مذهب خارج اند و عبارتند از میدانها و فواره ها .... در سراسر این فرایند انحطاط، اجباراً کیفیت فردی هنرمندان مطرح و مورد سؤال نیست .... در هر مرحله انحطاط که از دوران رنسانس آغاز شد، زیبایی‌ها جزیی پدیدار می گردند و فضایلی چهره می نمایند، اما این همه نمی تواند فقدان جوهر اساسی را جبران کند. تمامی این عظمت به چه کارمان می آید اگر اشتیاق حسرت آلود نامتناهی که در آدمی مادرزاد است ناکام بماند»[۴].

بحران و انحطاط در دوران انقلاب صنعتی و پس از آن با چهره‌ای "علمی- تجربی" رخ می نماید.

« با ظهور تمدن صنعتی چنین وحدت اندام واری درهم می شکند، و انسان خود را نه با طبیعت همچون مادر، بلکه با ماده بی جان که به اشکال ساز و کارهای هماره مستقل تر...، روبه رو می بیند. [در اینجا] هنرمند

۴. بورکهارت: ۱۳۶۹، ص ۲۰۵-۲۰۰.

Scanned with CamScanner

هم دیگر حتی نوعی فیلسوف یا صانع بدانگونه که در دوران رنسانس بود نیست، بلکه فقط جست و جوگری منزوی، بی مبدأ و بی هدف است، اگر به منزله واسطه و میانداری برای تماشاگران خویش و یا مسخره ای نباشد که با کارهایش آنان را می خنداند. این بحران در نیمه دوم قرن نوزدهم پدید آمد....

[در دوره معاصر] ... هنر دیگر نه آسمانی داشت و نه زمینی، یعنی نه فقط فاقد پس زمینه ما بعد الطبیعی بود، بلکه مبنایی از لحاظ استاد کاری نیز نداشت، به قسمی که هنر در راه توسعه، اجباراً از کنار بعضی امکانات نیمه آشکار به شتاب گذشت و در قلمرو و ذهنیت فردی محض فرو افتاد و این سقوط به سببِ آنکه دیگر هیچ زبان جهانی یا جمعی، بر هنر الزام نشد، یعنی هنر الزاماً نتوانست زبانی جهانی یا جمعی به دست آورد، بسی عمیق بود. هنرمند با واپس خزی به سوی خویش، به جست و جوی منابع نوین الهام برآمد، اما چون از آن پس دروازه آسمان بسته بود، و دنیای محسوسات نیز دیگر پرستیده نمی شد، گه‌گاه به سوی ناحیه آشفته و در هم ناخودآگاهی راهی گشود. و بدین گونه نیروی جدیدی که مستقل از جهان تجربیات و غیر قابل وارسی از برای فرد معمولی و دارای قدرت تلقینی سرایت بخش بود، برانگیخت و به راه انداخت: اگر نتوانم موجودات آسمان را به تسلیم وا دارم، جهان زیر زمینی دوزخ را به جنب و جوش می کشانم. آنچه از این ظلمات ناخودآگاهی بالا می آید و به سطوح روان می رسد، بی‌گمان هیچ ربطی با رمز پردازی هنرهای کهن وش یا سنت گرا ندارد، در این پریشان گویی‌ها و تخلفات نابخردانه، نه صور مثالی بلکه پست ترین فضولات روان، نه رمزها، بلکه اشباح انعکاس می یابند». [۵]

چنین بحرانی نه تنها در عرصه هنر بلکه در عرصه ارتباط انسان و طبیعت مطرح شده است. دکتر سید حسین نصر نظریه بحران معنوی در ارتباط با انسان و طبیعت را مطرح نموده است. سرچشمه های بحران معنوی یاد شده در کنار گذاردن وجه مقدس طبیعت در نگاه انسان معاصر به آن است. همان‌گونه که در تاریخ هنر، بورکهارت به مسیر انحطاط اشاره نمود درباره تاریخ رابطه انسان و طبیعت و نگاه زمینی به آن نصر نیز به مسیر تاریخی این بحران اشاره می نماید. با توجه به نزدیکی مباحث بورکهارت و نصر در اینجا به چند جمله از کتاب انسان و طبیعت دکتر نصر اشاره می نماییم.

۵. بورکهارت: ۱۳۶۹، ص ۲۰۸.

Scanned with CamScanner

«برای حصول به صلح و آرامش با طبیعت ابتدا به صلح و آشتی با نظم روحانی و معنوی [عالم] نیاز است. برای صلح و آشتی با زمین، ابتدا باید با آسمان آشتی کرد. جز وفادار ماندن انسان به این اندیشه که وجود وی انعکاسی از چیزی است که از قلمرو وی صرفاً انسانی فراتر و متعالی تر است راهی برای اینکه از انسانیت خویش دفاع کند و به واسطه اختراعات و ابداعات و حیطه های فکری خویش دچار مسائل فرو آدمی نشود وجود ندارد ... برای اصلاح این وضع [تخریب ارزش قدسی و معنوی طبیعت]، معرفت متافیزیکی طبیعت باید از نو احیا شده و ماهیت قدسی طبیعت دوباره بدان باز گردانده شود. به منظور نیل به چنین هدفی باید تاریخ و فلسفه علم در رابطه با الهیات و کلام مسیحی و فلسفه قدیمی طبیعت که در جریان بخش اعظمی از تاریخ اروپا وجود داشته از نو بررسی شود».[۶]

بحث نصر را می توان به دو بخش موارد بحران و راه حل‌های بحران تقسیم نمود. عناوین برخی از موضوعات آنها را می توان اشاره وار چنین آورد:

ریشه‌های بحران

ریشه های بحران، حذف طبیعت از زندگی شهری کنونی، سکولاریزه شدن معنای هستی، عدم توازن و تعادل بین انسان و طبیعت، طبیعت و تقدس، استفاده بی حد و حصر از همه گونه منابع طبیعی، فتح آسمانهای دنیوی، در خطر بودن اصل وجودی انسان، دنیوی شدن علوم طبیعی، تهی کردن ماده کائنات از ویژگی مقدس آن، خصلت کمیت گرانه علم جدید و ... .

برای حل مشکل بحران معنوی راه حلهایی ارایه گردیده است. نصر نظر خود در این باره را این گونه بیان می دارد:

دانش متافیزیک

«آنچه مورد نیاز است پر کردن این شکافهای دیواره های علم به وسیله نور از بالاست، و نه تاریکی از پایین. علم را باید با یک متافیزیک از بالا در هم آمیخت تا اینکه واقعیات بلا منازع آن همچنین بتوانند اهمیتی معنوی کسب کنند ... و هرگز نباید فراموش کرد که نزد انسان غیر متجدد " خواه باستانی و یا معاصر " کل ماده عالم دارای وجهی مقدس است. افلاک با انسان سخن می گوید و همه پدیده های آن معنادار است. آنان نمودهای درجه بالاتری از واقعیت هستند که قلمرو کیهانی همزمان پوشیده و آشکار می‌سازد و ....[۷]

۶. نصر: ۱۳۷۹، ص ۲-۳.
۷. نصر: ۱۳۷۹، ص ۱۳-۴۱.

Scanned with CamScanner

... [متا فیزیک] دانشی که فقدان آن به مستقیم ترین وجه مسئول وضع ناگوار جدید ماست، دانش واقعیت مطلق (حق) است. [متا فیزیک] یک تئوری واقعیت (حقیقت) است که تحقق آن به معنای پاکی و کمال معنوی است. لذا فقط در چارچوب یک سنت وحیانی قابل حصول است. شهود متافیزیکی می تواند در هر جا به وقوع بپیوندد زیرا نسیم روح هر جا که میلش بکشد خواهد وزید. این علم برین حق، که در پرتوی خاص همان عرفان و معرفت خفی است، تنها علمی است که می تواند بین وجود مطلق [خداوند] و نسبی و نمود و واقعیت تمیز بگذارد. تنها در پرتو آن است که بشر می‌تواند بین سطوح واقعیت و حالات هستی تفاوت قائل شود و قادر باشد تا درطرح کلی موجودات هر چیز را درجای خاص خود ببیند... .[۸]

... نظریه متافیزیکی می تواند ا زطریق برداشتن مانع خفه کننده ای که عقل گرایی بر نگاه بشر به طبیعت تحمل کرده است به کشف مجدد طبیعت بکر کمک نماید. نیاز به کشف دوباره طبیعتی دست نخورده، به عنوان منبع حقیقت و زیبایی صرفاً نیازی احساسی و عاطفی نیست، بلکه در دقیق ترین معنای عقلانی آن ضرورت دارد. طبیعت باید به عنوان تصدیق کننده و مددکار معنوی و حتی وسیله فیض و رحمت دیده شود، به جای اینکه به مثابه واقعیت تیره و تاریکی باشد که امروزه ملحوظ می شود. طبیعت باید دگر باره به وسیله ای برای یاد آوری بهشت و حالت برکت و سعادتی که بشر طبیعتاً به دنبال آن است تبدیل شود».[۹]

اهداف هنر معناگرا

همان‌گونه که دیدیم مشکل حل بحران موجود در هنر و علم، در پیوند آنها به منشاء آسمانی و الهی جهان می باشد. این وجه است که به طبیعت، آسمان و هنر جنبه تقدس می بخشد. با اتصال هنر به منشاء آسمانی، دنیایی دیگر در روبروی مورخ هنر گشوده می شود. دنیایی پر رمز و راز. دنیایی هماهنگ و تحت فرمان یک خالق. این پیوند آسمانی بسیاری از موضوعات را به عنوان هدف هنر معنایی مطرح می نماید.

«هدف غایی هنر مقدس، فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تأثرات

۸. همان ص ۱۰۱- ۱۰۲.
۹. نصر: ۱۳۷۹ ص ۱۵۷.

Scanned with CamScanner

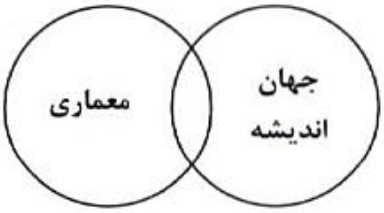
نیست، بلکه هنر مقدس، رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی، از هر دستاویزی مستغنی است ... ریشه و اصل آسمانی دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراء عالم صوراند ... هنر مقدس نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید متعلق به واقعیات درشتناک و ناپایدار می رهاند».[۱۰]

معناگرایی در هنرهای دینی گوناگون در جهان، مورد توجه محققین بوده و می باشد. هنر هندو، مسیحیت، اسلام، تائو و بودایی بصورت منفرد و مقایسه ای مطالعه، معرفی و تحلیل گردیده است. از آنجا که نگارنده این نوشته و مخاطبین آن، در بخشی از دنیای اسلام زندگی می کنیم و با این فرهنگ آشنایی بیشتری داریم و نوشته های متعددی درباره آن وجود دارد، لذا در ادامه به آن بخش از معناگرایی می پردازیم که دنیای پر رمز و راز ایرانی را در بر می گیرد.

۱- ۶: معماری و جهان اندیشه دینی

معماری معنا گرا در این نوشته به سه گروه تقسیم شده است. منظور از این تقسیم بندی فهم بهتر موضوعات و دنیای محققین معنا گراست. گروه نخست به معماری معنا گرا و جهان اندیشه دینی اختصاص داده شده است. بورکهارت و نصر را می توان از بزرگان این گروه دانست. منابع اصلی این محققین کتاب وحی، گفتارهای پیشوایان دینی، علما و فلاسفه اسلامی می باشند. گروه نسبتاً زیادی از محققین پس از انقلاب ایران اسلامی ادامه دهندگان این راه می باشند. افرادی چون دکتر ندیمی، مهندس نقره کار، دکتر حجت، دکتر علی آبادی و دکتر رهنورد را می توان در این گروه قرار داد. معماری معناگرا و دنیای عرفان و دنیای اشراق دو بخش دیگر این نوشته را به خود اختصاص می دهد. منابع اصلی این دو همانگونه که از اسمشان بر می آید عرفان و اشراق سهروردی می باشد.

محققین ایرانی هنر معنایی



بورکهارت از منابع گوناگون اندیشه دینی در ارایه نظرات خود بهره می گیرد.

۱۰. بورکهارت: ۱۳۶۹، ص ۱۰.

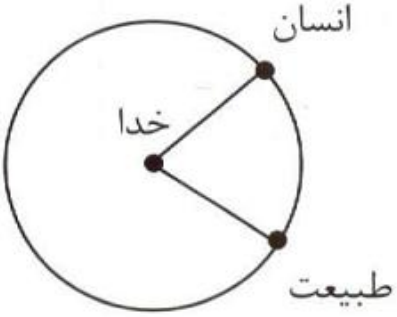
Scanned with CamScanner

در بخش نخست این نوشته با تمرکز برنگاه بورکهارت به معماری معنوی به چگونگی پیوند جهان اندیشه اسلامی و معماری می پردازیم.

مرزشناسی هنر دینی و غیر دینی

هنرمند و سرچشمه پایان نایافتنی

هنر معنایی پیوندی دو سویه بین دو جهان برقرار می کند، این جهان و آنچه در آنست را به جهانی دیگر پیوند می‌دهد. هنرمند با اتصال خود به آن جهان به سرچشمه‌ای پایان نیافتنی دست می یابد و خود را از آن سرچشمه سیراب می‌کند. او نمودی از آنچه می بیند را در آثارش متجلی می‌نماید. این پیوند دو سویه در مذاهب یا دین های الهی وجود دارد. این راهی است که خداوند برای هدایت انسان و برای او ترسیم می نماید. بنابراین در یک سوی آن نور عالم، خالق هستی و قدرت لایزال قرار می گیرد. این به معنی قرار دادن انسان در سوی دیگر و یا در برابر خدا نیست. زیرا انسان آفریده اوست و وابسته به او. بنابراین خداوند در مرکز عالم قرار می گیرد و هر چه از اوست را می‌توان بر روی کمان‌های دایره ای اینچنین تصور کرد:



یگانگی خداوند مانند مرکز دایره است که همه چیز از او منشاء می‌شود.
وحدانیت الهی مهمترین اصل در تحلیل هنر اسلامی که تجلیش در قالبهای گوناگون دیده می شود.

شناخت مسیر یا راهی که پروردگار عالم ترسیم نموده با کتاب وحی او میسر است. در این کتاب است که خداوند با کلمات پیام خود را به انسانها می رساند. این کتاب مرزهای مشخص بین راه الهی و غیر الهی را معرفی می نماید. هر آنچه از اوست الهی است و هر آنچه از نفس انسان و شیطان است غیر الهی. با مراجعه به کتاب مقدس می توان مرز بین دین الهی و غیر الهی را تمیز داد. هنرها نیز می توانند منابعی الهی و غیر الهی داشته باشند. منابع تغذیه این هنر اگر متصل به او و آیاتش او باشد (و در آیات او نیز بدنبال خداوند باشد) آن را در زمره هنر دینی قرار می دهد و اگر جز این باشد هنر غیر دینی خوانده می شود. هم هنر دینی و هم هنر غیر دینی

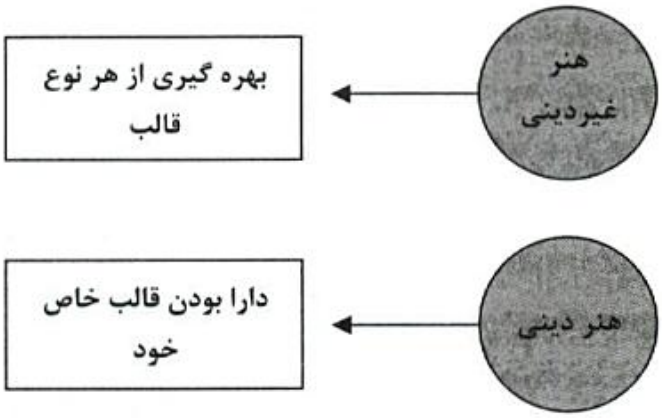
Scanned with CamScanner

قالب هنر دینی

برای انتقال پیام خود نیاز به قالب یا قالبهایی دارند. هنرمند با انتخاب یکی از این قالبها پیام خود را به مخاطبش می رساند. رابطه بین قالب و محتوی در هنر دینی و غیر دینی موضوع بحث محققین معناگرا بوده است. در اینجا دو فرضیه را می توان مطرح کرد:

هنر دینی با هر قالبی قابل انتقال است.

هنر دینی قالب خاص خود را دارد.



برداشت از رابطه قالب و هنر غیر دینی و دینی بر مبنای بورکهارت

بورکهارت در تحلیل خود بر این اعتقاد است که هنر دینی نمی تواند از هر قالبی بهره گیرد و هم معنا و هم صورت باید از یک چشمه سیراب شوند تا بتوان به آن نام هنر دینی داد.[۱۱]

«هر قالب و صورتی نمودار یک کیفیت و حال خاص [می باشد]. ممکن است موضوع مذهبی یک اثر هنری، به نحوی به خود اثر افزوده شده و با زبان صوری اش بی ارتباط باشد، چنانکه هنر مسیحی از دروانِ رنسانس به بعد این مسأله را ثابت می کند. بنابراین آثار هنری اساساً غیر دینی و عرفی ای وجود دارند که موضوعاتشان مذهبی است اما هیچ اثر هنر دینی نمی توان یافت که صورت و قالب عرفی و غیر دینی داشته باشد، زیرا صورت و معنی با یکدیگر تناسب و شباهت کامل دارند. یک رؤیت باطنی بالضروره و به وساطت یک زبان صوری بیان می شود. اگر این زبان وجود نداشته باشد و هنر به اصطلاح دینی صورت و قالب خود را از یک هنر غیر دینی به عاریت گیرد، آن وقت دیگر بینش معنوی از چیزها وجود ندارد». [۱۲]

هنر دینی مرزهای خود را با مشخصه های درونی از دیگر هنرها جدا

۱۱. بورکهارت: ۱۳۷۶، ص ۸۲.
۱۲. همان، ص ۸۱ و ۸۲.

Scanned with CamScanner

می نماید. افزون بر رابطه صورت و معنا در هنر دینی، نحوه انتقال آن بین هنرمندان، منشاء آسمانی این هنر، ویژگی روح هنر دینی، ذات آن، و ساحت جاودانه آن و موارد بسیار دیگری در این مرزبندی نقش اساسی دارند. در زیر به اختصار آنچه را که بورکهارت در این مورد مطرح می نماید می آوریم:

«ذات رمزی هنر دینی: هنر دینی با تجدید و تکرار آفرینش یا صنع الهی به صورت مجمل در قالب تمثیلات[۱۳]، نشان دهنده ذات رمزی و نمادی[۱۴] جهان است و بدین گونه روح انسان را از قید وابستگی به وقایع مادی خام و گذرا رهایی می بخشد.

-اصل آسمانی: هنر دینی اصلی آسمانی و ملکوتی دارد زیرا نمونه های هنر دینی جلوه حقایق لاهوتی است.

- ابزار انتقال: معانی و قواعد هنر دینی بوسیله سنت دارای نیرویی مرموز و پنهانی است که سراسر یک تمدن را تحت تأثیر قرار می دهد و حتی تعیین‌کننده هنرها و حرفه هایی می شود که بی واسطه و بلا فصل هدف خاص دینی ندارند. هیچ اثر سنتی یعنی وابسته به اصول تغییر ناپذیر وجود ندارد که ظاهرش رساننده نوعی شادی خلاق روح نباشد».[۱۵]

اگر بپذیریم که مشخصه های هنر دینی، آنچه تاکنون دیدیم است می توان مشخصه های هنر غیر دینی را نیز معرفی نمود. هنر غیر دینی هنری است که پیوندی با منبع وحی ندارد، با خالق عالم ارتباطی برقرار نمی‌کند. از جهانی زمینی سخن می گوید بدون آنکه از خالق این جهان بگوید. انسان را به جای خدا می نشاند. طبیعت را ابزاری برای منافع سلطه جویانه خود می داند. خدایان ساختگی را بجای خدای واحد می نشاند و ... .

معنای سنت

در بخشهای گذشته هنگامی که به شکل گرایی و فضاگرایی پرداختیم، دیدیم که چگونه شکل و فضا به عنوان صورتهایی از معماری به اصل

۱۳. یک روایت است که پوشیده خوانده شود به‌طوری‌که معنا(ها)ی دیگری را هم به خود بگیرد. تمثیل، توصیف یک چیز است، زیر پوشش چیزی دیگر. تمثیل برای رسیدن به اهداف نهایی خود از نمادهای گوناگون سود می‌جوید.

۱۴. نَماد (که مَظهَر و سَمبُل هم نامیده شده) نشانه‌ای است که نشانگر یک اندیشه، شیء، مفهوم، چگونگی و جز اینها می‌تواند باشد.نماد می‌تواند یک شیء مادی باشد که شکلش بطور طبیعی یا بر پایه قرارداد با چیزی که به آن اشاره می‌کند پیوند داشته باشد.

۱۵. بورکهارت، ۱۳۷۶، ص ۸۶-۸۱.

Scanned with CamScanner

کار محققین تبدیل شدند. گروهی از آنها راه حل بحران های موجود را دست یابی به شکلهایی (هندسی یا فضایی) می دانستند که در تاریخ معماری گذشته وجود داشته و معماران معاصر توانستند با خلاقیت خود آنها را تکامل دهند و به چشم اندازی نو در هنر دست یابند. هنر مدرن و معاصر افتخار این را دارد که به فرمهایی نو در عالم فرمها یا شکلها در تاریخ دست یافته است. در برابر این نوع تفکر بورکهارت نظر خود درباره پیدایش صورتها در هنر را ارایه می نماید. همانگونه که پیشتر درباره منابع در هنر معناگرا آمد، آنها پرداختن به آثار هنری را آنگونه که در تاریخ هنر رایج است مناسب برخورد با هنر دینی نمی دانند. نمونه هایی از آن را در بخش نگرش تاریخی که تاریخ فضای معماری را اصل کار خود قرار داده آوردیم و دیدیم که دستاوردهای آنها از جنس شکلی بوده و کمتر به چیزی فراتر از آن دست یافته بودند. بورکهارت می گوید: « هر صورتی با توجه به محدودیتش بالضروره محکوم به زمان است و مانند تمام پدیدارهای تاریخی، صور به وجود آمده و توسعه می یـابد و سپس انحطاط یافته و می میرد. بنابراین علم تاریخ هنر به اجبار یک علم تاریخی است».[۱۶]

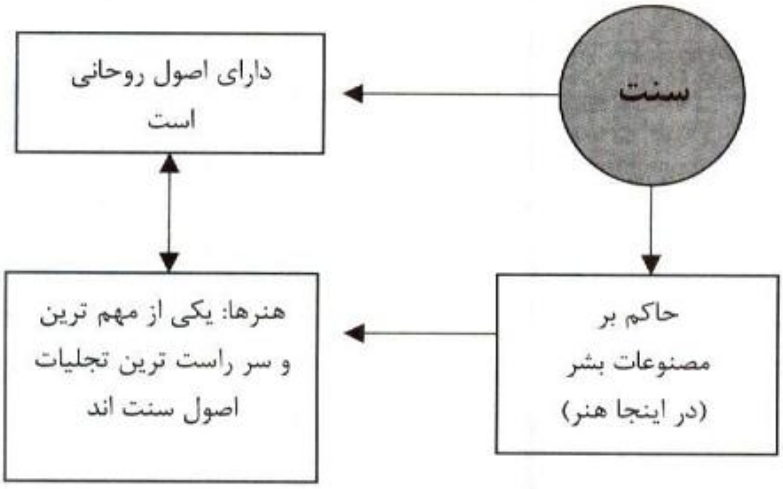
برای آنکه به صورت ها نپرداخت و به دنیای هنر دینی وارد شد و در آنجا رابطه بین صورت و معنا را یافت و به عامل جاودانه هنر دینی (در اینجا اسلامی) دست یافت، از طرف برخی از صاحب نظران هنر دینی و معنایی بحث سنت که پیشتر نیز به اختصار مطالبی درباره آن آمد مطرح گردیده است. نظرات بورکهارت و نصر درباره این موضوع بیشتر از سایرین به فارسی برگردان شده است و ما در اینجا نظر نصر را درباره موضوع سنت می آوریم: « امروزه هیچ چیز به هنگام تر از آن حقیقت ازلی، از آن پیامی نیست که از سنت می آید و مقتضای حال است چرا که همواره مقتضی بوده است. چنین پیامی تعلق به اکنون دارد که همیشه بوده، هست و خواهد بود. سخن از سنت، سخن از اصول تبدیل ناپذیریست با منشاء آسمانی و سخن از کاربردشان در مقاطع مختلفی از زمان و مکان. در عین حال سخن از تداوم آموزه های خاص و صوری قدسی است که محملهایی هستند برای انتقال این آموزه ها به انسان و به فعلیت درآمدن تعالیم سنت در درون انسان. سنت، در حدی که اینجا به تعریف آمد، نه خلق و خوی و عادت است، نه شیوه گذاری یک عصر مستعجل. سنت که ضروری ترین

نصر:
تعریف سنت

۱۶. بورکهارت: ۱۳۷۶ ج، ص ۶۶.

Scanned with CamScanner

عنصرش مذهب به معنای عام آن است، مادام که تمدن نشأت گرفته از آن قومی که این سنت حکم اصل رهنمون را برایشان دارد، پایدار است. بقاء و دوام خواهد داشت و حتی هنگامی که بقای ظاهری اش متوقف می‌شود به تمامی تسلیم مرگ نخواهد شد. در این حال، سایه زمینی‌اش ناپدید می شود و خود سنت در واقعیت ذاتی و روحانی اش به مبداء آسمانی خود باز می گردد».[۱۷]



چنانکه دیده می شود سنت ویژگی های زیر را داراست:

- اصول تبدیل ناپذیر.
- منشاء آسمانی.
- تعلیم پذیری.
- قابل بهره گیری در زمانها و مکانهای مختلف.
- مذهب به عنوان عنصری از سنت.
- دارای بقای ظاهری و باطنی.

« هر جا سنت حکم براند، خواه در جوامع سنتی، خواه در تمدن‌هایی که بر بخش عمده ای از تاریخ سلطه داشته اند، هر وجهی از حیات، و نه فقط مصنوعات بشر (هنرها)، با اصول روحانی سنت مرتبط خواهد بود. در حقیقت، هنرها یکی از مهم ترین و سر راست ترین تجلیات اصول سنت اند چرا که انسان در میان صور زندگی می کند و برای گرایش سوی متعالی باید به صوری احاطه شود که مثل متعالی را پژواک می دهند».[۱۸]

۱۷. اردلان: ۱۳۸۰، ص ک.
۱۸. نصر، در اردلان: ۱۳۸۰، ص ک.

Scanned with CamScanner

چنین تعریفی از سنت، به آن پویایی می دهد و و متفاوت از تعریف رایج از سنت که به شیوه ها و روش زندگی یک گروه از مردم یا یک قوم نظر دارد است. نگاه شکلی یا صوری به سنت به معنی "روش زندگی" آن را تا حد یک شیء فیزیکی تقلیل می دهد در حالی که تعریف معنایی از سنت آن را تا حد اصول متعالی عروج می دهد. آنچه از این پس از هنر معنایی خواهیم دید با این معنای سنت پیوند می خورد.

ریشه ها و هویت بخشی

پیشتر در نگرش تاریخی- تکاملی به حضور موضوع ریشه به عنوان یک بحث اصلی آنها اشاره کردیم. در آنجا دیدیم که پرداختن به ریشه یک شیء به معنی یافتن سر نخ تکامل مادی و کالبدی اوست. برای نمونه اگر صورت انسان در زمان حال این چنین است بدلیل سیر تکاملی اوست و این سیر از آغازش تاکنون قابل بازسازی است. این موضوع برای ریشه های معماری یک مکان یا یک شیء معماری نیز صادق است. بارزترین جلوه آن را در اندیشه و آثار موراتوری ها دیدیم. پرداختن به ریشه ها در نگاه معناگرایان با نگاه کالبدی و شکل گرا تفاوت‌های اساسی دارد. در نگاه معنایی محقق به دنبال آن نیست که تکامل کالبدی را بیابد بلکه بدنبال ریشه شکل گیری پیوند معنا و کالبد و کیفیت این ارتباط است.

یکی از دلایل پرداختن به ریشه ها، نقش اساسی و مهم آن در هویت بخشی به پیروان کنونی یک دین و یا یک مسلک خاص است. از هنگام شکل گیری یک دین جدید الهی که در استمرار ادیان الهی پیشین آمده است، پیروان آن خود را با هویت و یا شخصیتی جدید می دیدند. این شخصیت جدید بوسیله اندیشه های دین نوظهور معرفی می شده. متأسفانه منابع اصلی دین‌های الهی در طول زمان بدست پیروان آنها به انحراف کشیده شده و تنها دین اسلام از این قاعده خارج است زیرا منبع اصلی آن، قرآن کریم تغییری نیافته است. ظهور دین جدید به معنای پیام‌های جدید است. این پیام‌ها تاکید بر پیام‌های اصیل دین‌های الهی پیشین داشته و ویژگی های منحصر بفرد دین جدید را به همراه دارند. مجموعه این پیام‌ها شخصیت نوینی به پیروان دین خود می دهد.

منابع ریشه ها

منابع پرداختن به ریشه ها، نوشته ها و آثار موجود می باشند. بنابراین پرداختن به ریشه های هنر اسلامی به معنای بهره گیری از آیات وحی الهی

Scanned with CamScanner

در مقام اول و پس از آن احادیث و روایات و کتب تاریخی و در نهایت آثاری مانند خانه کعبه و مساجد اولیه اسلام می باشند. منبع اصلی محققین هنر معناگرای اسلامی قرآن کریم می باشد. از این کتاب است که اصل بسیار مهم و غیر قابل تغییر اسلام یعنی "وحدانیت الهی" استخراج می شود. دین اسلام با تأکید مطلق بر یکتا بودن خالق هستی در همه شرایط قابل تصور، مرز خود را با دیگر ادیان مشخص می نماید. هیچ چیزی نمی تواند در این اصل خدشه وارد آورد. هر آنچه که رنگی از شرک داشته باشد و خدایی دیگر را با *خدای یکتا* تصور نماید محکوم به زوال و مرگ است و پذیرفتنی نیست. سراسر کتاب آسمانی قرآن کریم بر یکتایی خداوند بزرگ تأکید می کند و همین کتاب بزرگترین گناه را شرک به خداوند معرفی می نماید.

اصل وحدت

بنابراین پرداختن به ریشه ها می تواند به معنای پرداختن به "اصول" باشد. فهم یک اصل به نام *وحدانیت الهی* به معنای فهم آن چیزی است که به تمامی هنر و تمدن یک گروه انسانی به نام مسلمانان جهت می بخشد.

از ریشه ها می توان به نحوه طراحی جهان هستی پی برد. در بخش نگرش فضاگرا دیدیم که شولتز چگونه فضای معماری را به فضای هستی پیوند زد و تعریف خود از فضای هستی را ارایه داد و در حقیقت او به طراحی جهان مورد نظرش پرداخت. طراحی او از نگاه یک انسان غربی صورت گرفت. او جهان هستی را شامل جغرافیا، عارضه زمینی، شهر، خانه و شیء دانست و آنچه که به عالم دیگر تعلق داشت را خاص انسان گذشته نامید. اما در نگاه یک محقق هنر معناگرای اسلامی، ریشه های طراحی هستی، در نگاه خالق به انسان و هستی نهفته است. بنابراین او به جستجو و فهم طراحی خالق مخلوقات عالم می پردازد. نگاه خداوند به انسان و هستی را می توان از آیات در کتاب وحی و در عالم او دریافت.

در طراحی جهان خداوندی، انسان جایگاهی خاص دارد. فهم این جایگاه و شخصیت انسان مخلوق خداوند نقش کلیدی در فهم هنر معنایی دارد. این با تعمق در ریشه ها میسر است. خداوند بزرگ در طراحی عالم به انسان جایگاه "خلیفهٔ الهی" یا جانشین خود را می دهد. خداوند در چندین آیات قرآنی این جایگاه انسان را معرفی می نماید. خلیفه یا جانشین "بی نهایت بودن" مسئولیتی بسیار بزرگ است که در عالم طراحی شده الهی هیچ کس این بار امانت را به دوش نگرفت جز انسان. زیرا اوست که در

Scanned with CamScanner

طراحی اش روح الهی و خاک و گل را با هم درآمیخته است. این روح الهی است که انسان را به روح ملکوتی بی نهایت خداوندی پیوند می دهد و هیچ موجودی این ویژگی را دارا نیست.

پرداختن به ریشه ها، به معنای فهم پیوند انسان با دیگر آیات الهی است. طبیعت و همه آنچه در اوست، آسمان و کیهان، روح، ماده و هر آنچه خداوند در این جهان و آن جهان طراحی نموده است با انسان به عنوان شاخص ترین مخلوقات الهی به هم پیوند و گره می خورند. آنها در این نظام در برابر هم قرار نمی گیرند. بلکه با هم در یک جهت و به یک سوی حرکت می نمایند.

پرداختن به ریشه ها به معنای فهم آن چیزی است که خداوند از آغاز خلقت زمین و انسان به آن نظر داشته و بوسیله ادیان توحیدی آن را گسترش و رواج داده است. در این روند محقق هنر معناگرا ادیان الهی را زنجیری به هم پیوسته می‌بیند. پیوستگی که به دین اسلام ختم می شود. هر چند که متأسفانه بدلیل تحریف‌هایی که در ادیان پیش از اسلام رخ داده پیروان آنها دین اسلام را در این زنجیره الهی نمی بینند و خود را دینهای مستقل با مرزهایی مشخص می گمارند. آنها با روش‌های گوناگون به شخصیت بخشی و استقلال دادن به خود عمل نموده اند. در اینجا شخصیت‌هایی چون "من یک یهودی هستم"، "من یک مسیحی هستم" و "من یک مسلمان هستم" شکل می گیرند.

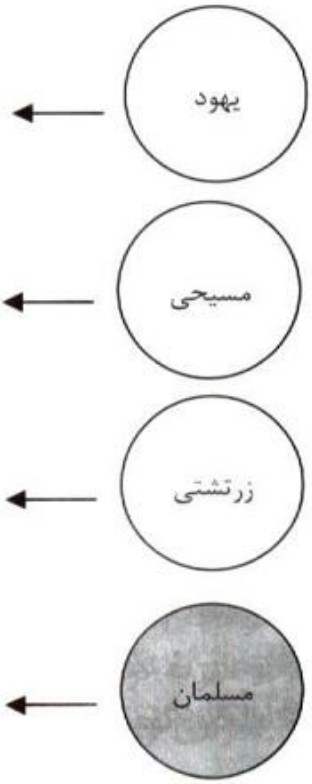
در این روند، اسلام یک "منِ توحیدی" را عرضه می‌دارد. چیزی که ادیان توحیدی را به هم پیوند می دهد و بر این اساس یک مسلمان، ادیان توحیدی پیش از اسلام را به رسمیت می شناسد. اما این یک طرف موضوع است و طرف دیگر آن برخوردی است که برخی از پیروان ادیان دیگر با مسلمانان صدر اسلام داشته اند و بر آن اساس خداوند بزرگ برای مسلمین عناصر و عوامل هویت بخش خاص خود را اهداء نموده است. کتاب آسمانی قرآن کریم شخصیت یک مسلمان را در همه ابعاد آن معین می نماید. این کتاب است که افزون بر آنچه در ادیان توحیدی پیشین درباره یگانگی خداوند آمده حجت را بر مسلمین و پیروان ادیان دیگر تمام می دارد.

هویت مکانی

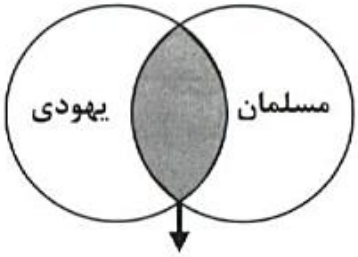
پرداختن به ریشه ها می تواند به معنای فهم نقش مکانهای هویت بخش

Scanned with CamScanner

یک هنر دینی باشد. هنگامی که یک مسلمان به عنوان "منِ مسلمان" خود را در برابر پیروان مذاهب دیگر می بیند مقایسه ای ناخودآگاه بین خود و دیگری انجام می دهد. شاید این سؤال برایش مطرح شود: چه چیزی مرا از او متمایز می کند؟ پاسخ آن را شاید اینگونه دهد: کتاب آسمانیم. اما هنگامی که او خود را در برابر یک پیرو دین یهودی قرار می دهد می بیند که یک یهودی افزون بر کتاب آسمانی، خود را بر روی زمین وابسته به مکان‌هایی مقدس می‌داند و فضایی قدسی-کالبدی خاص خود را معرفی می کند. بنابراین وجه تمایز او افزون بر دارا بودن کتاب آسمانی، مکانی به نام قدس الاقداس است. با وجود مهاجرت‌های متعددی که قوم یهود در طول تاریخ داشته اما هنوز هم این مکان، جایی برای جهت دادن به عبادت‌های روزانه آنهاست. آنها بدنبال یافتن و حتی بازسازی مکان‌های هویتی دیگری برای خود می‌باشند که با تکیه بر آنها بتوانند وابستگی مکانی خود را به سرزمین بیت‌المقدس بیشتر جلوه دهند و پس از آن به خود ریشه تاریخی دهند و البته برای گروهی از آنها این بهانه ای باشد برای حضور دائمی آنها و حتی غصب مکانهای مقدس مسلمانان. هویت بخشی مکانی برای سایر ادیان نیز وجود دارد. زرتشتیان با سه آتشکده مقدس بزرگ در ایران و بسیاری از



Scanned with CamScanner

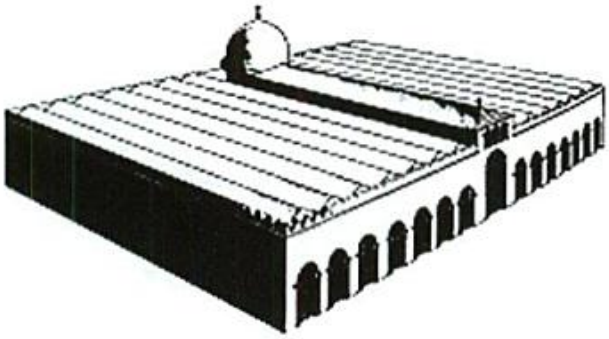


تا ماه ۱۷ هجری بیت المقدس قبله مشترک برای عبادات روزانه مسلمین و یهودیان بود

آتشکده های کوچک و مسیحیان با کلیساهای بزرگ و کوچک و وجود مرکزی به نام واتیکان به معرفی بخشی از شخصیت خود اقدام کرده و می کنند.

هر کدام از ادیان یاد شده در عبادت‌های روزانه از مکان‌های مقدس بهره می گرفتند. هنگام ظهور اسلام، مردمانی با ادیان مسیحی، یهودی و زرتشتی پیرامون شبه جزیره عربستان را در برگرفته بودند و حتی تعدادی از پیروان آن ادیان در شبه جزیره و یا مکان دعوت پیامبر (ص) به اسلام زندگی می‌کردند.

مسلمانان تا ۱۷ ماه پس از هجرت به سوی بیت المقدس نماز می‌گزاردند و خداوند را ستایش می نمودند. بنابراین تا این زمان یک وجه هویت مکانی مشترک بین آنها و یهودیان دیده می شد.



نگاره ۱-۶: مسجدالاقصی قبله نخست مسلمین. تا ماه هفدهم پس از هجرت این مسجد قبله مسلمین بود. پس از این تاریخ قبله مسلمین به مکه مکرمه تغییر کرد. این مکان مقدس، بخشی از هویت یا شخصیت مسلمانان را شکل می دهد.

نگاره ۲-۶: قبه الصخره. مکان معراج حضرت رسول (ص). طرح کنونی از سال ۶۹ هجری است.

Scanned with CamScanner

چنانچه در تاریخ آمده است، این مکان مقدس مشترک باعث شده بود که برخی از یهودیان خود را بالاتر از مسلمین تصور نمایند و آن را وسیله ای برای مباهات و سر کوفت مسلمین قرار دهند.

«یهودیان برخود هموار نمی‌کردند که کسی که از نسل یهود نیست به پیغمبری بشناسند. این بود که آنها هم پس از چندی مخالفت خود را با حضرت محمد (ص) آشکار کردند ... یهودیان گفتند آن پیغمبر که ما انتظار او را داشتیم محمد نیست و در مقابل آیات قرآن، تورات و انجیل را به رخ مسلمانان می کشیدند و می گفتند آنچه قرآن می گوید، با آنچه در کتابهای ماست یکی نیست.[۱۹]

یهودیان هم چنان درباره نداشتن قبله مشخص برای مسلمین، حضرت محمد (ص) را سرزنش می نمودند. یهودیان می گفتند محمد قبله نداشت تا آنکه ما بدو یاد دادیم».[۲۰]

قبله مسلمین

در شعبان سال دوم هجری رویداد بزرگی در تاریخ اسلام رخ داد. هنگامی که حضرت محمد (ص) در حال خواندن نماز ظهر بودند آیه ای بر ایشان از طرف خداوند یکتا وحی شد:

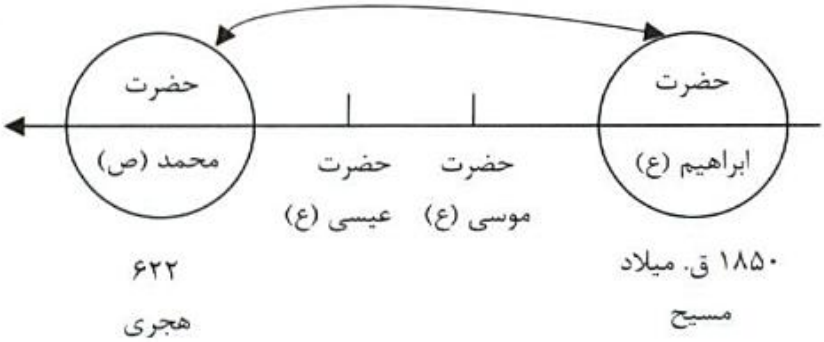
«ما تو را دیدیم که روی در آسمان می چرخاندی
پس تو را به قبله ای که خشنود شوی بر می گردانیم
پس به سوی مسجد الحرام روی کن
و شما مسلمین هر جا که هستید به آن سمت روی کنید
و اهل کتاب می دانند که این تغییرِ به حق
از جانب پروردگارشان است
و خدا از آنچه می کنند غافل نیست».[۲۱]

این رویداد بزرگ، مکان مشترک مقدس بین مسلمین و یهودیان را تغییر داد و خانه کعبه قبله مسلمین شد و بیت المقدس به عنوان مکانی مقدس و قبله نخست مسلمین برای همیشه نزد مسلمین، محترم به یادگار ماند. خداوند بزرگ با این تغییر به مسلمانان مکان هویتی مشخص اعطا فرمودند و این مکان به عنوان بخشی از شخصیت یک مسلمان در آمد. بدینوسیله مسلمین زندگی روزانه خود را بخصوص در هنگام نمازگزاردن با روی کردن به این مکان مقدس جهت بخشیدند. زیارت این مکان و

۱۹. شهیدی: ۱۳۷۳، ص ۶۸.
۲۰. همان: ص ۶۹.
۲۱. قرآن کریم: سوره بقره، آیه ۱۴۴، ترجمه الهی قمشه ای.

Scanned with CamScanner

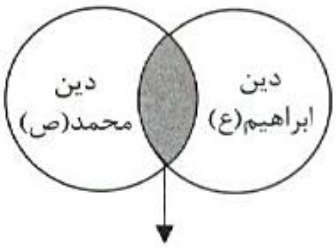
انجام عمل حج برای مسلمین در صورت دارا بودن شرایط شرعی، عملی واجب است و از آرزوهای مسلمین حضور در این مکان و دیدن این خانه مقدس است. خانه خدا در زندگی یک مسلمان، در هر جای جهان که باشد، حضوری مستمر دارد. مسلمان با روی کردن به طرف آن مرزهای جغرافیایی را پس می نهد و بخصوص در هنگام برپایی نماز، آن را مانند تصویری در روبروی خود می بیند.



دو دین توحیدی ابراهیم(ع) و محمد رسول الله(ص) در مکان مقدس خانه کعبه به هم پیوند می خورند.

این مکان نمادی از یک پیوند معنوی و تاریخی بین دو پیامبر توحیدی بزرگ حضرت ابراهیم (ع) و حضرت محمد (ص) است. فاصله زمانی این دو پیامبر الهی حدود ۲۴ قرن است. حضرت ابراهیم (ع) خانه کعبه را در سرزمینی خشک به امر خدا به پا ساخت. پس از او، هر چند که این مکان مورد احترام اهالی بود اما پس از چندی محل قرار گیری بتان مشرکان شد. پس از وحی خداوند بزرگ در انتخاب خانه کعبه به عنوان قبله مسلمانان، زنجیره زمانی ۲۴ قرنه دو پیامبر توحیدی به هم پیوند خورد.

در اینجا نه تنها بین دو دین توحیدی اسلام محمدی و اسلام ابراهیمی پیوند ایجاد شد بلکه دیگر ادیان الهی نیز با این زنجیره توحیدی با هم متصل شدند. از این پس و با تکیه بر قرآن کریم و مکان مقدس خانه کعبه، مسلمانان بخشی از شخصیت خود را در ادیان الهی از ابراهیم(ع) تا حضرت محمد (ص) می دیدند. قرآن کریم در آیات مختلف از حضرت ابراهیم (ع)



خانه کعبه پیوندی معنوی بین دو پیامبر توحیدی ایجاد کرد

Scanned with CamScanner

یاد می کند و او را منادی توحید می داند. کسی که خود را اولین مسلمان خواند. او به امر خدا در برابر مشرکین بت پرست ایستاد و بتهای آنها را شکست و به خواست خدا از انتقام شیطانی مشرکین نجات یافت. حضرت محمد (ص) نیز بزرگترین منادی توحید بود. او هنگامی که وارد مکه شد دستور داد تمامی بتها را شکستند و این مکان مقدس را از وجود خدایان ساختگی مشرکین پاک ساخت.

تعریف معماری

یک محقق معناگرا در پرداختن به ریشه های معماری یک دین مقدس و گسترش آن در یک دوره تاریخی تعریف مشخص خود از معماری را ارایه می دهد. این تعریف جدای از تعریف هنر مقدس نیست، با این تفاوت که چون معماری با محیط انسانی پیوند می خورد و وجهی کالبدی نیز دارد تعاریف آن تا حدی از هنرهای دیگر متمایز می شود:

« هنر اسلامی بطور کلی می کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری و اولیه خود را بازیابد و بنابر این از هرگونه بت دوری می ورزد حتی به معنای نسبی و موقت آن. هیچ چیز نباید حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قرار گیرد....[۲۲]

هنر اسلامی ایجاد یک نوع خلاء می کند و همه پریشانی‌ها و تمایلات شهوانی را ازمیان بر می دارد و نظامی را جایگزین آن می سازد که مبین تعادل و آرامش و صلح است.

اهمیت معماری در هنر اسلامی

از این امر می توان فوراً به اهمیت اساسی و مرکزی معماری در هنر اسلامی پی برد. گرچه پیغمبر (ص) فرمودند که خداوند امت خود را مورد عنایت قرار داده و تمام سطح زمین را جایگاه عبادات او قرار داده است، معماریی است که در اماکن پر جمعیت باید صفا و آرامش را که همه جا در طبیعت یافت می شود از نو ایجاد کند ...[۲۳]

همه معماری های اسلامی می کوشیدند تا فضایی به وجود آورند که کاملاً متکی به خود است و همه جا در تمام مقامات خود کلیه صفات و کیفیات فضا را متجلی می سازد ... ..[۲۴]

فضای کیفی صرفاً بعد و امتداد نیست بلکه به عنوان مرتبه ای از وجود

۲۲. بورکهارت:۱۳۷۶ ج، ص ۶۹.
۲۳. بورکهارت: ۱۳۷۶، ج، ص ۷۰.
۲۴. همان.

Scanned with CamScanner

در حال وجد، تجربه می شود. معماری سنتی، انسان را به مشاهده و شهود سوق می دهد...[۲۵]

پیغمبر (ص) فرمود: " ان الله کتب الاحسان علی کل شیء". کمال یا زیبایی شیء در حمد و ثنای آن از پروردگار است یا به عبارت دیگر یک شیء کامل یا زیباست تا حدی که یک صفت الهی را متجلی می سازد. پس ما نمی‌توانیم کمال هیچ شیء را بدست آوریم مگر اینکه بدانیم چگونه آن شیء می‌تواند آینه صفت خداوند باشد.

جنبه کیفی هندسه

اگر معماری را به عنوان نمونه برگزینیم می بینیم که پایه مادی آن فن معمار است و علمی که با آن سر و کار دارد هندسه است. در معماری سنتی هندسه محدود به جنبه های کم و بیش کمّی نیست مانند مهندسی جدید، بلکه جنبه کیفی دارد که در قوانین تناسب و هم آهنگی نمایان است و توسط آن یک بنا وحدت تقریباً بی مانند خود را بدست می آورد.[۲۶]

نیز معماری اسلامی سعی نمی کند که سنگینی طبیعی سنگ را با نشان دادن یک حرکت صعودی در سنگ مرتفع سازد. چنانکه در معماری گوتیک متداول است ... در معماری اسلامی ماده سنگین و بی شکل با حکاکی طرحهای تزیینی زخرفی(نقش و نگار) و اسلیمی و حجاری به اشکال مقرنس و مشبک سبکی شبیه به اشیاء حاکی ماوراء یافته است و بدینوسیله نور بر هزار جهت تابیده و سنگ و گچ را مبدل به یک جواهر قیمتی می سازد.[۲۷]

معماری مقدس از آن رو زیباست که وابسته است به مرکزی ترین کانون وظایف بشری که همانا پیوند دادن و نزدیک ساختن آسمان و زمین است... [۲۸]

وظیفه مکان مقدس گشودن دروازه ای است به جهان آینده».[۲۹]

جملاتی که در بالا به شکل نقل قول مستقیم آمد برای نشان دادن معنای معماری از نگاه یک محقق معناگرا بیان شد. همه آنها به یک نوع معماری را از وجه کالبدی صرف آن مبرا دانسته و وجوه معنایی آن را مورد تأکید قرار داده اند. ایجاد محیطی متعادل، همراه با آرامش و صلح برای

۲۵. همان: ص ۷۲.
۲۶. بورکهارت: ۱۳۷۶، ص ۷۵.
۲۷. بورکهارت:۱۳۷۶، الف، ص ۵۵.
۲۸. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۱۵۶.
۲۹. همان ص ۱۸۱.

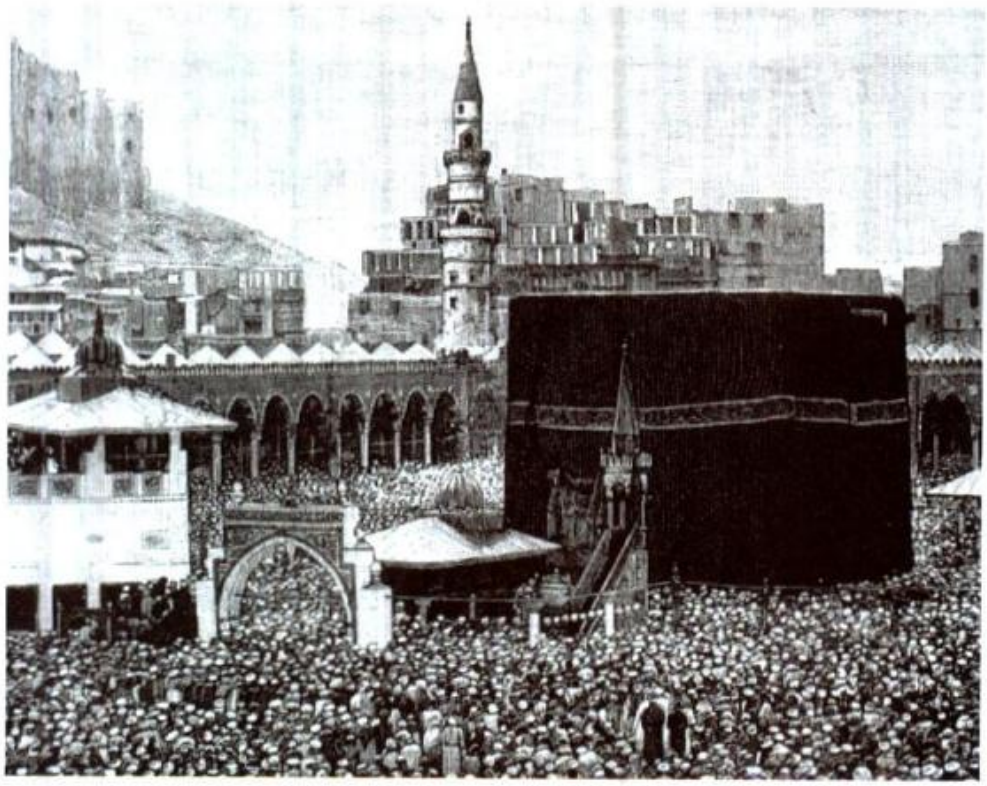
Scanned with CamScanner

باشنده ای به نام انسان از اهداف این معماری است. بر این مبنا فضای کیفی تعریف می شود. فضایی که وجد انسان را به همراه دارد و او را به مشاهده و شهود وا می دارد. این احساس تنها با حس درون چیزی بودن همراه نیست بلکه پیوندی که بین باشنده و فضا ایجاد می شود در اولویت قرار دارد. این پیوند او را به جهانی دیگر مرتبط می سازد. جهانی که بخشی از هستی یک مسلمان است.

شناخت ریشه های معماری معنوی

جستجوی راز و رمزها

نگاه خاص محققان معناگرا به معماری آنها را از مورخان هنر دوره معاصر متمایز می نماید. محقق معناگرا در جستجوی رمز و رازهای یک بناست و مورخ هنر بدنبال زیبا شناختی صوری یا شکلی بنا یا بناها در طول تاریخ... این موضوع را می توان در تحلیل خانه کعبه به عنوان مرجع و منبع مهم هر مسلمان در زندگی روزانه اش دید. بورکهارت معتقد است که "خانه کعبه" از بعد هنری و زیبا شناسی برای یک محقق تاریخ هنر چیز مهمی را ارایه نمی دهد. یک بنای مکعبی شکل که با پارچه سیاه پوشانده می شود. بر روی سطوح مختلف این مکعب هیچ نقش هنری دیده نمی شود. یک



نگاره ۳-۶: خانه کعبه: قبله مسلمین. یک بنای مکعبی شکل ساده سیاه پوش. بورکهارت این بنا را در گروه هنر ازلی قرار می دهد. هنری با ساحت معنوی و دارای رمز و تمثیل. (Architecture:2001).

Scanned with CamScanner

مکعبِ به تمام معنا ساده که در طول زندگیش چندین بار خراب و بازسازی شده است. پیش از فتح آن بوسیله حضرت محمد (ص) از طرف مشرکین به بتکده ای تبدیل شده بود.

دلایل پرداختن به این بنای مقدس سهم آن در شعایر مسلمانان بوده و اینکه آن تنها اثری است که «سهمی اجباری در عبادت مسلمانان دارد».[۳۰] این خانه از نگاه بورکهارت یک اثر هنری به معنای امروزی تاریخ هنر نیست بلکه آن را متعلق به بخشی از هنر به نام هنر ازلی می داند. شاخصه این هنر، ساحت معنوی آن است که با رمز، تمثیل و یا وحی مطابقت می کند. «این امر بدین معنی است که رمز و تمثیل درونیِ کعبه، هم در شکل آن و هم در آداب و شعایری که با آن ارتباط دارد هر چیزی را که در هنر مقدس بیان شده است، چون نطفه دربرمی گیرد».[۳۱]

ارایه تحلیل معنایی از یک اثر مانند خانه کعبه ما را در جهت یکی از اهداف اصلی این نوشته که « خواندن» یک اثر بوسیله ابزار مناسب آن است یاری می نماید. این اثر اگر از نگاه یک شکل گرا دیده شود تنها یک مکعب ساده سنگی است، چیزی در حد یک کلبه ساده مکعب شکل. اگر از نگاه فضاگرای زوی دیده می شود اصلاً به آن نمی توان یک اثر معماری اتلاق کرد زیرا همه چیز گرداگرد آن صورت می گیرد. از نگاه تصور فضایی گیدئین و یا الگوهای شکلی ثابت میرمیران نیز چیز خاصی را ارائه نمی‌دهد. اما یک محقق معناگرا در پسِ این شکل ساده رمز و رازهایی را می بیند که هیچ کدام از نگرش‌های پیشین توجهی به آن ندارند. برخی از این ویژگیها را می توان به شرح زیر آورد:

ویژگیهای نمادین این بنا: خانه کعبه نقش بسیار مهمی در پیوند بین ادیان الهی دارد. همان‌گونه که پیشتر نیز آمد آن «مبین حلقه ارتباط میان اسلام و دین ابراهیمی و بنابراین اصل و منشاء ادیان توحیدی است».[۳۲] این خانه یادی است از تلاش ابراهیم و اسماعیل (ع) برای ساخت مکانی برای اجرای سنت حج.

«کعبه هم مرکز است و هم اصل: این‌ها دو جنبه یک حقیقت معنوی واحد یا به تعبیر دیگر دو انتخابِ اساسی هر طریقه معنوی به شمار می روند».[۳۳] «پوشاندن بنای کعبه با کَسوِ، مبین جنبه انتزاعی و از سوی دیگر نمایشگر

۳۰. بورکهارت: ۱۳۷۶، هـ، ص ۳۵.
۳۱. همان: ص ۳۶.
۳۲. بورکهارت: ۱۳۷۶، هـ ص ۳۵.
۳۳. بورکهارت: ۱۳۷۶، ص ۳۶.

Scanned with CamScanner

جنبه رمزی و عرفانی این بنای مقدس است. پوشاندن یک بنای مقدس به مثابه تلقی کردن آن چون موجود زنده و یا صندوقی است که تأثیر معنوی دارد».[۳۴]

ویژگیهای هندسی: خانه کعبه مکعبی نامنظم است، طول آن ۱۲ متر، عرض آن ۱۰ متر و ارتفاع آن ۱۶ متر است.

« مکعب با مفهوم مرکز ارتباط دارد، زیرا آن تبلوری از همه فضاست و هر یک از سطوح آن با یکی از جهات اصلی یعنی اوج و حضیض و چهار سمت مطابقت می‌کند ولی باید به خاطر داشت که حتی در چنین حالتی طرز قرار گرفتن کعبه کاملاً با این طرح نامبرده شده تطبیق نمی کند، زیرا چهار گوشه کعبه است و نه چهار جانب آن که روبروی چهار جهت اصلی قرار گرفته است، بدون شک به این دلیل است که چهار جهت اصلی در تصور اعراب به معنای چهار رکن عالم است». [۳۵]

خواندن معماری اسلامی

فهم سنت و اصول آن، به کاربر آنها در معماری توانایی خواندن را می‌دهد. او با نگاه خاص خود به عناصر هستی و در اینجا به موضوع تخصصی خود یعنی معماری به تفسیری خاص دست می یابد. بورکهارت توانسته است با عینک حکمت گرای خود، هنر و بخصوص معماری معنایی سرزمینهای گوناگون از جمله هنر و معماری اسلامی را تحلیل نماید. پیش از این به گوشه‌هایی از آن درباره خانه کعبه اشاره نمودیم. این نگاه به خواندن بخش بزرگی از معماری سرزمین های اسلامی نیز گسترش داده شده است. خواندن معماری اسلامی با نگاه بورکهارت از جنبه‌های مختلف دارای اهمیت است. نخست، بنظر می رسد او اشراف کاملی به این هنر در سرزمین های گوناگون دارد. دوم اینکه درباره هنر معماری صدر اسلام و بخصوص هنر اسلامی در دوران پس از خلفای راشدین و مرزهای سرزمینی آن تمرکز خاصی دارد. او همچنین مرز معنایی خاصی برای هنر در دوران حکومت امویان مطرح می نماید. سپس یک بررسی مقایسه ای جالب از معماری چند بنا در سرزمینهای گوناگون ارایه می دهد. وجه مشترک تمامی بخشهای کار او دستیابی به معنا در پسِ کالبد معماری است.

هنگام ظهور اسلام، دو کشور قدرتمند جهان، ایران و روم، بر دنیای آن

۳۴. همان: ص ۳۷.
۳۵. بورکهرت: ۱۳۷۶، هـ ص ۳۸.

Scanned with CamScanner

ایران و بیزانس

زمان حاکم بودند و هر کدام در نشان دادن قدرت سیاسی خود از ابزارهای گوناگون بهره می گرفتند. یکی از ابزارهای مهم آنها معماری بود. ساخت بناهای بزرگ و تبلیغ بر بزرگی آنها در تیسفون و روم شرقی دیده می شد. خاطره بزرگی ایوان مداین هنوز هم در ذهن ایرانیان باقی مانده است. از آن طرف کلیسای ایاصوفیا با بزرگی افسانه ای خود نماد امپراطوری روم شرقی گردید.

در این هنگام قدرت سومی در سرزمین عربستان ابراز وجود نمود. این قدرت ابزار هنری خاصی در دست نداشت. به جز کتاب وحی و مؤمنینی خالص ابزار دیگری برای ابراز قدرت سیاسی خود نداشت. همان‌گونه که دیدیم خداوند بزرگ برای هویت بخشی مکانی، خانه کعبه را تکیه گاه مسلمین قرار داد. نخستین مساجدی که به دست پیامبر(ص) ساخته شدند، مسجد قبا و مسجد مدینه بودند. هر دوی این مکان‌ها معماریی بسیار ساده داشتند: یک حیاط مرکزی با شبستانی ساده در سوی قبله. این معماری برگیره یا الگوی بسیاری از مساجد صدر اسلام در نقاط مختلف سرزمین های اسلامی از جمله ایران شد. طرح شبستانی در سرزمین ایران با ترجمه‌ای ایرانی ظهور کرد و در سرزمین های غربی اسلام نیز ترجمه‌ای نسبت به مکان ساخت آن یافت.

جایگاه معراج حضرت رسول(ص)

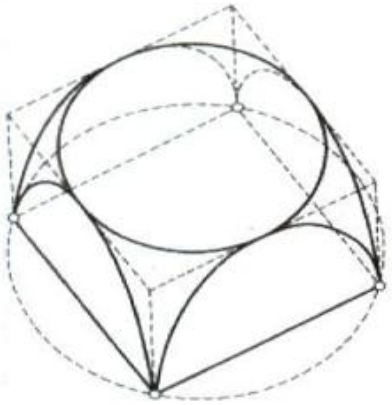
بورکهارت به دو بنای قبه الصخـــره و مسجـــد بزرگ دمشق غرب سرزمین های اسلامی با نگاه خاص خود می‌نگرد. بنای قبه الصخره در سال ۶۹ هجری توسط عبدالملک اموی ساخته شد. این بنا چیزهایی از معماری بیزانسی را در خود دارد و بورکهارت به نمونه‌هایی از کلیساهایی که با طرحی شبیه به آن ساخته شده‌اند اشاره می نماید. این مکان مقدس جایگاه عروج پیامبر اسلام محمد (ص) بوده است. در شب معراج آن حضرت سفری روحانی به این مکان داشته و از آنجا به سوی پروردگار عروج

نگاره ۴-۶: قبه الصخـــره. مکان معراج حضرت رسول (ص). طرح کنونی از سال ۶۹ هجری است. درباره این طرح و ویژگی‌های نمادین آن مطالب جالبی را بیان می دارد. ترکیب دایره و مربع نمادی از دو عنصر عالم هستی می‌باشند. دایره منحنی گنبد نمودار فضای افلاکی است و مربع و شکلهای نزدیک به آن نماد زمین و خاک است.

Scanned with CamScanner

می‌نمایند. همچنین قبله نخست مسلمین نیز در همین مجموعه بوده است و این دو ویژگی آن را به مکانی خاص برای مسلمانان تبدیل نموده است. بورکهارت به چندین ویژگی معنایی این بنا از جمله معنای شکل و کاربرد اعداد مقدس در آن اشاره دارد.

از نگاه او دو شکل دایره و مربع هر کدام نمادی از دو جزء عالم هستی می‌باشند. دایره و منحنی گنبد نمودار فضای افلاکی است و مربع و شکل‌های نزدیک به آن نماد زمین و خاک است.[۳۶]



نگاره ۵-۶: از نگاه معنا گرایانه، هر جزیی از یک بنا دارای معانی و راز و رمز است. بورکهارت شکل چهارگوش و مکعبی شکل زیر گنبد را نمادی از عالم خاکی و گنبد روی آن را نمادی از آسمان می داند.

نقش اعداد مقدس

دایره چه در سطح و چه در فضا مظهر حرکت و آسمان است و مربع مظهر سکون و ایستایی. از اعداد مقدس نیز برای انتقال پیام های خاص بهره گرفته شده است. تعداد ستون‌ها و جرزهای بکار رفته در بنا ۴۰ عدد است. این عدد از ۲۸ ستون و ۱۲ جرز بدست می‌آید. «این عدد با شمار پاکانی که به گفته پیامبر (ص) ستون‌های جهان در همه اعصار هستند برابر است. این هشت ضلعی (نقشه بنا)، چهار دروازه ورودی دارد. این چهار دروازه به چهار سوی جهات اصلی باز می شوند و بدین‌گونه پنداری ساختمان در مرکز جهان قرار داده شده است».[۳۷]

نگاه معنایی به هنر معماری ابزاری به دست کاربر آن می دهد تا براساس آن بتواند مرز میان هنرهای گوناگون را شناسایی نماید. بورکهارت از این ابزار برای مرز شناسی میان هنر توحیدی و هنر شرک آلود بهره می‌گیرد. نگاه توحیدی به عالم به معنای همه چیز را از خدا دانستن است. در برابر آن، نگاه شرک آلود به عالم قرار می گیرد که در برابر خداوند یکتا، خدایان ساختگی خود را قرار می‌دهد. یکی از آنها، هوای نفس

۳۶. بورکهارت: هنر اسلامی، ص ۲۴.
۳۷. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۲۴-۲۵.

Scanned with CamScanner

است. هوای نفسی که او را به قدرت طلبی، سلطه بر دیگران، غرق شدن در لذات دنیایی و ... قرار می‌دهد. نمود حکومتی آن را می توان در حکومت امویان دید که خود را با حیله و جنایت میراث دار اسلام گردانید و علی رغم داشتن نام حکومت اسلامی، موجب انحرافهای بزرگی در جهان اسلام شد. شهر دمشق که در روزگار حکومت حضرت علی (ع) مرکز فتنه و دشمنی علیه او بود پایتخت این حکومت گردید. بورکهارت ویژگی های این حکومت شرک آلود را این چنینی معرفی می نماید:

بورکهارت: هنر دنیوی امویان

- دنیوی بودن هنر آنها.
- شکوه دنیوی آنها.
- دشمنی با علویان.
- شیفتگی به می.
- پیوند با عربیت.
- عدم پیروی از سنت پیامبر.
- شیفتگی به موسیقی و پای کوبی.
- بکار گماردن خویشان خود بر امور مهم.[۳۸]

حاکمان سلطه گر اموی برای نشان دادن زندگی اشرافی خود از هنر دنیوی بهره گرفتند. ساخت کاخ‌های بزرگ، مساجد با شکوه برای جلوه گر نمودن قدرت خود و تخریب یادگارهای صدر اسلام به بهانه نوسازی آنها برخی از کارهای آنهاست. در مورد آخر می توان به تخریب یادگارهای حضرت رسول (ص) در مدینه اشاره کرد که بوسیله ولید خلیفه اموی تخریب شد و با این کار یکی از مقدس ترین مکان‌های مسلمین، جایگاه حضرت رسول (ص)، خانه او و مسجد یادگار او را از بین برد. این تخریبها تا دوران معاصر توسط وهابیون ادامه یافت.

بین سالهای ۸۸ تا ۹۶ هجری، مسجد اموی دمشق ساخته شد. این مسجد احتمالاً در مکانی که یک کلیسا جای داشته بنا می شود. هیلن برند معتقد است این کلیسا از مسیحیان خریداری شده است.[۳۹] این مسجد بزرگ اضلاعی به طول ۱۶۰ متر و عرض ۱۰۰ متر دارد. بخش قبله آن دارای شبستان بزرگ با ستون‌های متعدد و پوشش چوبی است. بر روی محور قبله یک گنبد خانه جای دارد و در سوی دیوار قبله آن مقصوره ای نفیس ساخته شده است. بورکهارت درباره این مسجد

۳۸. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۲۸.
۳۹. هیلن برند: ۱۳۸۰، ص ۶۹.

Scanned with CamScanner

می نویسد:

« شیوه کامیابی اموی در واقع با سادگی و متانت مسجد در آغاز اسلام هماهنگی نداشت. ولید از نظر سیاسی درست می اندیشید که همه مهارت‌های هنری و فنی زمان را در خدمت اسلام [حکومت خود] بگیرد. تاریخ این نظر او را باطل ندانسته است. زیرا شکوهمندی‌ها و خودفروشیهای امویان نتوانست روح فقری را که در اسلام جنبه اساسی داشت از میان بردارد و بعدها توازنی میان زیبایی "که همانا نمود ثروت و بلند پروازی است" با سادگی فراهم شد».[۴۰]

ابزارهای بیان تجلی وحدت

معماران مسلمان برای تجلی اندیشه وحدت در آثارشان از ابزار گوناگون بهره گرفته اند. بورکهارت به سه مورد آن این‌گونه اشاره می کند:

۱. هندسه: که وحدت را درنظم فضایی جلوه گر می‌سازد.

۲. وزن: وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می سازد.

۳. روشنایی: که نسبت آن با شکل‌های قابل رویت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود.[۴۱]

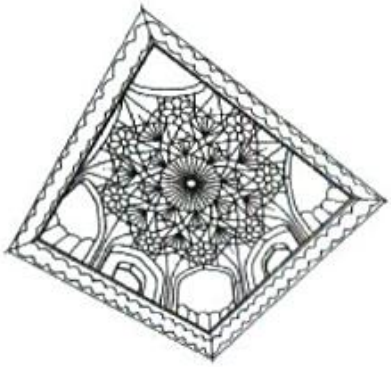
بورکهارت هر کدام از ابزار یاد شده را هم در اجزای معماری و هم در کلیت بنا جستجو می‌کند. جستجوی نور، هندسه، وزن و ... در مواد و مصالح، آرایه ها، سازه ها و فضاهای معماری، در جای جای کتاب او دیده می شود. او معتقد است معماران سرزمینهای اسلامی سعی نموده اند تا از مواد ساده ساختمانی جواهرهای قیمتی بسازند تا به هدف خود که نشان دادن نور است دست یابند.

نگاره ۶-۶: هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الهی نزدیک نیست. بدین جهت است که هنرمندان اسلامی می کوشند تا در آنچه می آفرینند از این عامل به منتها حد ممکن بهره گیری کنند "مقرنس هم گونه ای جلب کردن و پخش کردن نور است به درجات دقیق و باریک. در میان نمونه های معماری اسلامی که در جلوه گر ساختن نور دارای اهمیتی هستند نخست الحمرا در غرناطه است (اسپانیا) ». (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص ۸۹-۸۸).

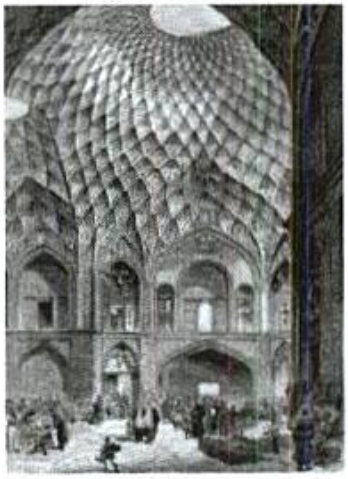
۴۰. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۳۳.

۴۱. بورکهارت: هنر اسلامی، ص ۸۷.

Scanned with CamScanner



نگاره ۷-۶: تصویر آسمان در تاق یک بنای اسلامی. «مضمون اساسی اسلام همانا وحدتی است که همواره در همه جا و همه آن موجود است و تنها باید آن را بازشناخت. پس کوشش آدمیان تنها شناختن و نمایان ساختن این وحدت است که در هر فرد و سراسر وجود هست». نقوش هندسی دو بعدی و اجسام حجم گونه مانند مقرنس و یزدی بندی برای تداعی معنی وحدت بکار گرفته می شوند. تمامی خطوط و نقوش به یک نقطه ختم می شوند و آن مرکز تاق و جایی که نور به درون می تابد است.



نگاره ۸-۶: کاشان. یزدی‌بندی یکی از تیمچه‌های معروف بازار. معماران مسلمان ایرانی هر فضایی را با یاد خالق هستی می‌آرایند و از او و آیاتش می‌گویند. آسمانه این تیمچه که محلی تجاری است تصویر آسمان آرمانی معمار را نشان می‌دهد. (Architecture: 2001)

«تاق‌های مسلسل حیاط الحمراء و برخی از مساجد مغرب (در مراکش و الجزیره) یک احساس و صفای کامل به مخاطب خود می بخشد و به نظر می رسد که آنها از اشعه های درخشان نور بافته شده اند و در واقع نور است که به بلور تبدیل شده است. انسان فکر می کند که ماده درونی اتاق‌های پیوسته اصلاً سنگ نیست بلکه نور الهی است و آن عقل خلاق است که به صورت اسرار آمیزی در همه چیز منزل دارد».[۴۲]

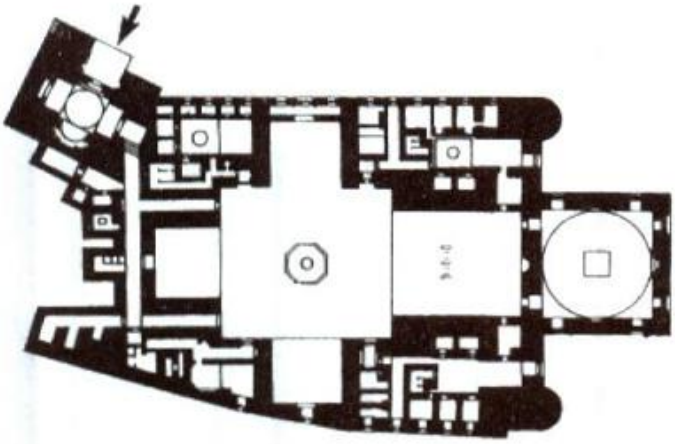
چنین نگاهی به تاق، قوس و گنبد و معانی نهفته در پشت شکل آنها نیز بیان شده است. منحنی قوس‌ها و تاق‌ها و گنبدها و خواص هندسی آنها پیام‌هایی همچون صعود به بالا یا عروج، طبقات آسمانی و گنبد آسمانی را می تواند به همراه داشته باشد. هر کدام از این‌پیام‌ها و معانی در جای خود معرفی و تحلیل شده است.

فضاهایی همچون شبستان، حیاط، ایوانها و گنبدخانه مساجد در یک فرهنگ نامه معنایی هر کدام تفسیر خاص خود را دارند. در همین بخش و هنگامی که به نگاه عرفانی و اشراقی و معماری می‌پردازیم خواهیم دید که در نگرش معنایی چگونه هر جزیی می‌تواند پیامی از عالم معنایی خاص را

۴۲. بورکهارت،۱۳۷۶ (الف)، ص ۵۵.

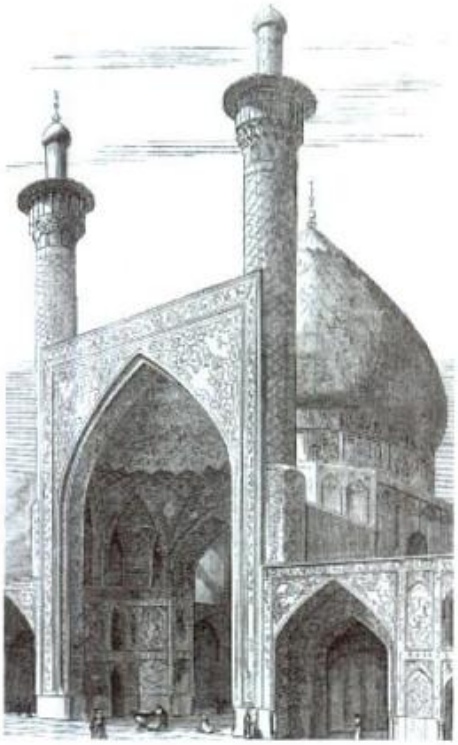
Scanned with CamScanner

ارایه نماید. بورکهارت در تفسیر طرح چهار ایوانه مدرسه و مسجد سلطان حسن قاهره شرحی خاص را ارایه می نماید. به اعتقاد او چهار ایوان این مدرسه به چهار رکن شرایع سنت پیوند دارد. هر کدام از ایوانهای این مدرسه با توجه به اهمیت آنها نزد مصریان به یکی از ارکان شرایع اختصاص



نگاره ۹-۶: قاهره، مدرسه و مسجد سلطان حسن (۷۶۲ هجری). بنای چهار ایوانی. بورکهارت این چهار ایوان را برابر با ارکان چهارگانه شرایع سنت و جماعت می‌داند.

داده شده است. ایوان بزرگتر سوی قبله که از همه وسیع تر است، «از آن رکن حنفی است که در مصر پیروانش اکثریت دارند و شبستان مقابل آن از آنِ مالکی و [دو ایوان] راست و چپ قبله به ترتیب مال شافعی و حنبلی است». [۴۳]

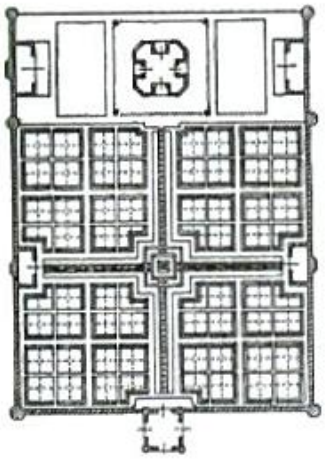


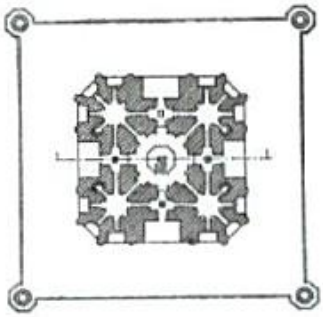
نگاره ۱۰-۶: اصفهان. مسجد امام یا شاه. مسجدی با سبک ایرانی چهار ایوانه. از نگاه معناگرای بورکهارت هر کدام از اجزای این مدرسه معنای خاص خود را دارند. «دروازه، طاقچه، گنبد که شکلهایی هستند پیوسته وابسته به گونه ای کیفیت مقدس، در بنای مسجدها نقشی عمده دارند. دروازه، یادآور ازلی دروازه بهشت است ... از لحاظی محراب دروازه دستیابی به نهان است و ایوان که پیش آن نهاده شده همانا چهره آن است و دروازه مسجد خلاصه ای است از همه این مکان مقدس، زیرا که وظیفه مکان مقدس همانا گشودن دروازه ای است به جهان آینده». (بورکهارت، ۱۳۶۵،ص ۱۸۱). (Architecture: 2001).

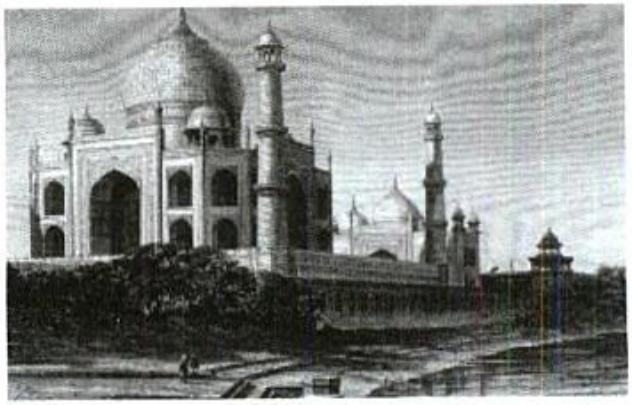
۴۳. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۱۴۷.

Scanned with CamScanner

از این نگاه پیام‌های معنایی متعددی از معماری ایرانی عرضه گردیده است. در تحلیل مسجد امام یا شاه اصفهان عناصر متعددی چون حیاط، سردر، ایوان، محراب، در و ... رمز گشایی شده و معانی آنها آشکار گردیده است. سردر ورودی مسجد به مانند دروازه بهشت توصیف شده است. وجود سردر میان دو منار به یگانگی تنها محور جهان تشبیه شده است. عناصر گوناگون در مسجد وظیفه ورود به آن را به عهده دارند، سردر ورودی، ایوان‌هایی که همچون دروازه ای برای فضای پشت آنهاست. محراب نیز اینگونه تعریف شده است: «از لحاظی محراب دروازه دستیابی به نهان است







نگاره ۱۱-۶ و ۱۲-۶: تاج محل (۱۰۶۵-۱۰۴۹ هجری). یکی از معماران آن ملامرشد شیرازی است. «طرح آن از مضمون یک حدیث سرچشمه گرفته است در توصیف بهشت از زبان پیامبر اکرم که مشتمل است بر گنبدی بسیار بزرگ از مروارید سفید نهاده بر چهار دیوار که بر آنها چهار حرف الاهی رحمن (آمرزیده) نگاشته شده است. از هر یک از این حروف رود رحمت جاری است....». (بورکهارت،۱۳۶۵،ص۱۸۹).
(Islam: 1972 و Architecture:2001).

Scanned with CamScanner

و ایوان که پیش آن نهاده شده همانا چهره آن است و سردر خلاصه ای است از همه این مکان مقدس زیرا که وظیفه مکان مقدس همانا گشودن دروازه ای به جهان آینده».[۴۴]

معنای در

در: «در جهان اندیشه اسلامی این تنها می تواند یاد آوریک امر باشد که در مکالمات روزمره هم وجود دارد. فی المثل از درِ رحمت خدا سخن می گویند و عنوان "در" به کسانی داده می شود که در روایت‌ها نقش میانجی و رابط را به عهده دارند. مانند آنکه پیامبر اکرم (ص) فرموده‌اند: «من شهر علمم و علی در آن». [۴۵]

یکی از جالب ترین بخشهای کار بورکهارت توصیف معنایی تاج محل است. به نظر او طرح تاج محل از مضمون یک حدیث سرچشمه گرفته است.

«در توصیف بهشت از زبان پیامبر اکرم (ص) به معماری الهی بسیار مهمی دست می یابیم. بهشت توصیف شده دارای گنبدی بسیار بزرگ از مروارید سفید است که بر چهار دیوار که بر آنها چهار حرف الهی نگاشته شده نهاده شده است. این حروف هر کدام سرچشمه رود رحمت الهی است. چون این حدیث را با دیگر حدیث‌های نبوی بسنجیم بدین جا می‌رسیم که مروارید سفید ماده ای است که جهان از آن آفریده شده است و این چیزی نیست جز روح کل یا عقل اول در جنبه فوق العاده شکل پذیرش که در حقیقت همانا مثل عالی یا همزاد برتر سرشت زن باشد».[۴۶]

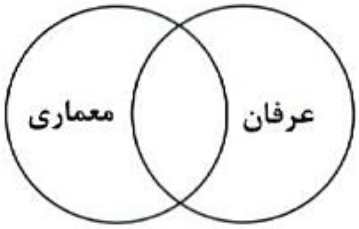
بورکهارت در فرازی زیبا از وحدت به عنوان زیر بنای همه چیز در هنر اسلامی یاد می کند. «معماری مقدس از آن رو زیباست که وابسته است به مرکزی‌ترین کانون وظایف بشری که همانا پیوند دادن و نزدیک ساختن آسمان و زمین است».[۴۷]

۲-۶: معماری و دنیای عرفان

این بخش به شاخه ای از معناگرایی که دنیای عرفان و تصوف را به معماری پیوند می دهد و بر اساس آن به خواندن معماری گذشته و طراحی برای آینده اقدام می نمایند اختصاص یافته است. در این نگاه عالم و آنچه

۴۴. بورکهارت: ۱۳۶۵، ص ۱۷۴.
۴۵. همان.
۴۶. همان، ص ۱۸۹.
۴۷. همان، ص ۷۵.

Scanned with CamScanner



دو دنیای عرفان و معماری از سوی برخی از معناگرایان به هم پیوند می‌خورد

در آن است از نگاه یک صوفی و یا عارف نگریسته می شود. یک بنا و یا اثر معماری نیز از این زاویه نگریسته می شوند. در اینجا خواندن معماری وابستگی مستقیم به دنیای عرفانی آنها دارد. بدون شناخت دنیای عرفان و آنچه که در آن روی می دهد نمی توان هنرمند عارف، اثر و یا محصول او را شناخت. با ورود به این دنیا و شناخت اجزایش، اصول حاکم بر آن، تعاریف مختلف، و در نهایت چگونه دیدن عالم هستی از نگاه یک عارف قابل فهم می شود. فهم منبع درکِ عارف به ما یاری می نماید تا با نگاه او به اثر و محصولاتش نظر بیافکنیم.

جهان عارف و خواندن معماری

در دهه ۱۳۵۰ خورشیدی، گروهی از معماران ایرانی با گرایش به تاریخ معماری ایرانی آثار نوشتاری و معماری چندی از خود به جای گذاشته اند. از میان آنها نادر اردلان شاخص ترین می باشد. او افزون بر ساخت بناهای

کلیات روند برخورد اردلان به موضوع عرفان و معماری

Scanned with CamScanner

متعدد به ارایه مبانی نظری خود پرداخت. اندیشه او درباره معماری ایرانی در کتاب حس وحدت آمده است. در مقدمه این کتاب که به قلم دکتر سید حسین نصر نگاشته شده است پیوند اثر با اندیشه های این استاد بزرگ فلسفه علم اسلامی کاملاً مشخص است. اردلان و بختیار (نویسنده همکار) در همان مسیری قدم گذاردند که اساتیدی چون نصر، بورکهارت و شوان پیش از آنها ویژگیهای این مسیر را ترسیم نموده بودند. تعریف "سنت" و "جامعه سنتی" از نگاه این گروه، محور اصلی اردلان در تألیف این کتاب می باشد. در جامعه سنتی اصول سنت جاری بوده و بر این اساس آثار هنری پیام هایی از این اصول را می رسانند.

سنت و جامعه سنتی

ارتباط بین اصول سنت و بیان آن در یک اثر هنری در نمودار نشان داده شده است. درباره اجزای این نمودار در بخشهای مختلف این نوشته مطالبی خواهیم آورد. آنچه که در اینجا به آن اشاره می کنیم پایان این نمودار است که به اثر هنری ختم می شود و این اثر در به واسطه هنرمند و جامعه سنتی به اصول سنت پیوند می خورد.

همان‌گونه که آمد برای خواندن معماری از منظر اردلان باید به دنیای عرفان وارد شد. در ادامه اشاره‌ای به این دنیا خواهیم داشت و برای آن از کتاب مرجع آشنایی با علوم اسلامی (کلام و عرفان) شهید مطهری و آثاری دیگر بهره گرفته ایم. علم عرفان یکی از علومی است که در دوران اسلامی گسترش و تکامل یافته است. برای آن دو وجه فرهنگی و اجتماعی قائل شده اند. وجه فرهنگی آن همان عرفان است و اهل آن را عارف می خوانند. وجه اجتماعی آن تصوف است که اهل آن را صوفی می خوانند.[۴۸] اردلان در تصویر سازی دنیای هنرمند مسلمان بر وجه اجتماعی آن یعنی تصوف و هنرمند صوفی تأکید دارد. اما از آنجا که هنرمند دارای تولید یا محصولی فرهنگی است می توان به او هنرمند عارف نیز گفت. عرفان به دو شاخه عملی و نظری تقسیم شده است. بخش عملی به "روابط و وظائف انسان با خودش و با جهان و با خدا" پرداخته آن را بیان نموده و توضیح می دهد.[۴۹]

عارف و عرفان

« این بخش از عرفان علم سیر و سلوک نامیده می شود. در این بخش از عرفان توضیح داده می شود که سالک برای اینکه به قله منبع انسانیت، یعنی توحید برسد از کجا باید آغاز کند و چه منازل و مراحلی را باید به ترتیب طی کند و در منازل بین راه چه احوالی برای او رخ دهد و چه

هدف: دستیابی به توحید

۴۸. مطهری: عرفان ص ۷۰.
۴۹. همان: ص ۷۲.

Scanned with CamScanner

وارداتی بر او وارد می شود. و البته همه این منازل و مراحل باید با اشراف و مراقبت یک انسان کامل و پخته که قبلاً این راه را طی کرده و از رسم و راه منزلها، آگاه است صورت گیرد و اگر همت انسان کاملی بدرقه راه نباشد خطر گمراهی است».[۵۰]

فیلسوف و عارف

بخش دوم عرفان، عرفان نظری است. « عرفان نظری به تفسیر هستی می پردازد، درباره خدا و جهان و انسان بحث می نماید».[۵۱]... فلسفه در استدلالات خود تنها به مبادی و اصول عقلی تکیه می کند و عرفان مبادی و اصول به اصطلاح کشفی را مایه استدلال قرار می‌دهد و آنگاه آنها را با زبان عقل توضیح می دهد. استدلالات عقلی فلسفی مانند مطالبی است که به زبانی نوشته شده است و با همان زبان اصلی مطالعه شود، ولی استدلالات عرفانی مانند مطالبی است که از زبان دیگر ترجمه شده باشد. یعنی عارف لااقل به ادعای خودش آنچه را که با دیده دل و با تمام وجود خود شهود کرده است با زبان عقل توضیح می دهد... نوع بینش فیلسوف با عارف متفاوت است. فیلسوف می خواهد جهان را فهم کند، یعنی می خواهد تصویری صحیح و نسبتاً جامع و کامل از جهان در ذهن خود داشته باشد، از نظر فیلسوف حد اعلای کمال انسان این است که جهان را آن چنانکه هست با عقل خود دریابد به طوری که جهان در وجود او، وجود عقلانی بیابد و او جهانی شود عقلانی.

سیر و سلوک منازل

از نظر عارف کمال انسان این نیست که صرفاً در ذهن خود تصویری از هستی داشته باشد، بلکه به این است که با قدم سیر و سلوک به اصلی که از آنجا آمده است باز گردد و دوری و فاصله را با ذات حق از بین ببرد و در بساط قرب از خود فانی و به او باقی گردد.... ابزار فیلسوف عقل و منطق و استدلال است ولی ابزار کار عارف، دل و مجاهده و تصفیه و تهذیب و حرکت و تکاپو در باطن است....»

از نظر عرفان معرفت الله معرفت همه چیز است، همه چیز در پرتو معرفت الله و از وجه توحیدی باید شناخته شود.... معرفت مطلوب عارف، معرفت حضوری و شهودی است، نظیر معرفتی است که برای یک آزمایشگر در آزمایشگاه حاصل شود... وسیله ای که عارف به کار می برد قلب و تصفیه و تهذیب و تکمیل نفس است.... عارف می خواهد با تمام وجودش حرکت کند و به کنه حقیقت هستی برسد و مانند قطره ای که به دریا

۵۰. مطهری: عرفان ص ۷۲.
۵۱. همان، ص ۷۶.

Scanned with CamScanner

می پیوندد به حقیقت بپیوندد.... عارف که کمال را در رسیدن می داند نه در فهمیدن، برای وصول به مقصد اصلی و عرفان حقیقی، عبور از یک سلسله منازل و مراحل مقامات را لازم و ضروری می داند و نام آن را سیر و سلوک می گذارد.[۵۲]

مسائل گوناگونی که جهان بینی عرفانی به آن پرداخته است عنوان وار به شرح زیر می باشد:

وحدت وجود: وجود منحصراً واحد است و آن خداست، وجود یعنی وجود حق.

وحدت تجلی: جهان با یک تجلی حق بوجود آمده.

خلقت جهان: خلقت تجلی عشق است و جهان از عشق بوجود آمده است و با نیروی عشق باز می گردد.

سریان عشق: تسبیح عمومی موجودات است و ذره ای در جهان نیست که از آنچه آن را عشق به حق می نامند خالی باشد.

جمال، زیبایی و عدل: مظهر جمال حق است و مظهر جلال حق است.

بازگشت اشیاء به حق: اشیاء از همان مبداء که بوجود آمده اند از همان جا که آمده اند به همان جا باز می گردند.

انسان: مظهر تام و تمام اسماء و صفات الهی است و مظهر اسماء حق است و به تعبیر دینی و قرآنی او را خلیفه الله الاعظم می دانند و مظهر روح خدا می دانند.[۵۳]

شریعت، طریقت و حقیقت

یکی از موضوعاتی که در بحث اردلان محوریت دارد، بحث شریعت، طریقت و حقیقت و ارتباط آن با معماراست. از این سه طریقت است که بیشترین سهم را بر هنرمند و اثر او می‌گذارد. طریقتِ هنرمند عارف راهی است که او در زندگی عرفانی و هنریش طی می‌کند.

«عرفا معتقدند که باطن شریعت (احکام و مقررات) راه است و آن را طریقت می خوانند و پایان این راه حقیقت است یعنی توحید.... که پس از فناء عارف از خود و انانیت خود دست می‌دهد. [عارف] معتقد است که شریعت وسیله ای است برای حقیقت».[۵۴]

---

۵۲. مطهری: ص ۱۲۴، ۱۲۵.

۵۳. مطهری: تماشاگه راز، ص ۱۳۵-۱۴۷

۵۴. مطهری: عرفان، ص ۸۰-۸۳.

Scanned with CamScanner

«سیر و سلوک دارای مراحل مختلف است. در دنیای عرفا و صوفیان راه یا طریقت به مراحل مختلف تقسیم شده و در این مراحل اعمال گوناگونی صورت می گیرد. نماز، روزه، ذکر، ورد، تلاوت قرآن و سایر عبادات رسمی اسلامی از سلسله اعمال این مراحل است».[۵۵]

هر کدام از موارد آمده درباره عرفان بوسیله متخصصین و عالمان مختلف مورد بحث و تعمق قرار گرفته است. هدف از ارایه این تصویر، پیوند دادن بخشهای گوناگون کار اردلان به عرفان علمی و نظری است. او در اثر خود از دنیای عارف اشاره وار می‌گذرد. بدون فهم این دنیا و ارتباطات درونی آن فهم کار اردلان دشوار خواهد بود.

معمار، اثر و دنیای عرفان

انسان دنیای عرفان اسلامی، همان گونه که مختصراً آمد، نگرشی خاص به خالق هستی و اجزای عالم او دارد. در این دنیا همه چیز جز ذات حق به سوی او در حرکتند. این انسان در جامعه ای زندگی می کند که اصول سنت بر آن حاکم است. این اصول همه قشرها را از مردم عام تا متخصصین و عالمان را تحت پوشش قرار می دهد. هنرمندان و در اینجا معماران نیز از این قاعده جدا نمی باشند. یک هنرمند معمار یکی از کاربران این اصول است. این اصول در وجود اویند و هدایت گر او به سر منزل مقصودش. معمار وظیفه دارد در این جامعه سنتی براساس اصول سنت اثر خود را شکل دهد.

در اینجا معمار خود را انسانی مخلوق آفریدگار یکتا می بیند و می‌داند هدف پروردگار از خلقتش چیست. اردلان این انسان را این گونه توصیف می کند:

«آدمیزاد که واپسین مظهر آفرینش و تجلی حق به شمار می آید، جایی میان عالم محسوس و عالم معقول قرار دارد. از جمله ی آفریدگان تنها آدمی توانست از عقل و تمامی امکانات آن آگاه گردد. آدمی که بنابر حدیث نبوی ("خداوند آدم را به صورت خویش آفرید") به صورت خداوند آفریده شده، دارای قوایی است که تجلیات صفات هفت گانه حق تعالی، یعنی حیات و علم و قدرت و ارادت و سمع و بصر و کلام هستند. او مرکزیت عالم است، یعنی ملتقای آن ساحت اعتلائی "طولی" که سوی آفریننده راه

۵۵. کیانی: ۱۳۸۰، ص ۴۱۱.

Scanned with CamScanner

می برد و ساخت "عرض" این جهان گذرا. به این دلیل دریافتی که انسان با اصل از واقعیت دارد شامل جنبه ی کیفی و جنبه ی کمی است و به توازنی می انجامد که او قادر است میان جهان مادی از سویی و جهان معنوی از سوی دیگر [ارتباط] برقرار کند».[۵۶]

اردلان با تکیه بر نگاه اسلامی صفات دیگری برای انسان می‌آورد:

- انسان تجلیگاه اسماء و صفات الهی.
- انسان خلیفه و جانشین خداوند بر زمین.
- انسان سرور و سیطره بر آفریدگان.
- "انسان کامل" عالی ترین نمونه آفرینش.
- مظهر انسان کامل پیامبر اسلام (ص).

از طریق انسان کامل است « که جمله چیزها می توانند به مبداء باز گردند. این سیر خلاقه به سوی حق تعالی - که خود در تمامی آدمیان امکان و قوه ی مکنونه ای است - اساس رستگاری معنوی آدمی است».[۵۷]

از این منظر انسان در هنرش روح خود را از عالم زمینی کنده به سوی عالم ملکوت عروج می‌نماید. او از طریق کارش به کمال معنوی می‌رسد و با "هنر یزدانی" سهیم می گردد. هنرمندِ معمار در کار خویش خود را نشان نمی‌دهد. او خود را وسیله ای برای اهداف معنوی اش می‌داند: « هنر سنتی بیشتر بی امضاء است، یا اگر نام هنرمند آمده، باری، معلومات اندکی پیرامون زندگی اش در دست است. هنرمند را به خود معرفتیْ است در همان‌حال که گمنام می‌ماند».

زبانی که این هنرمند برای انتقال پیام‌های معنوی دنیای عرفانی خود بهره می گیرد، زبان نمادین است.

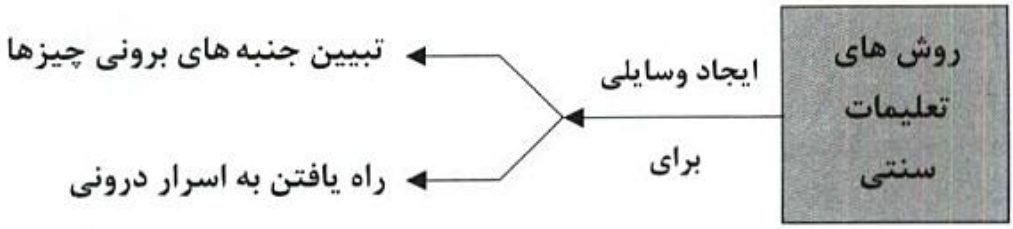
زبان نمادها

« زبان نمادها مبین دانشی است که از راه عقل حاصل می گردد که همانا معرفت است.... صورنمادین که جنبه‌های محسوسی از واقعیت ماوراء طبیعی چیزهایند، موجودیت خود را دارند، خواه انسان از آنها با خبر باشد یا نباشد. انسان نمادها را نمی‌آفریند بلکه بدست آنها دگرگون می‌شود ... نمادها به دو نوع اساسی‌اند: طبیعی و وحیانی، یا عام و خاص. نمادهای طبیعی، از قبیل فرایندهای‌طبیعت، انتظاماتی با نظامی قرینه یا یکنواخت، یا هر دو را تشکیل می‌دهند. آدمی از راه صور هنری اش، این انتظام‌ها را سرمشق قرار می‌دهد و با خلق صورهندسی که نسبت

۵۶. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۹.
۵۷. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۹.

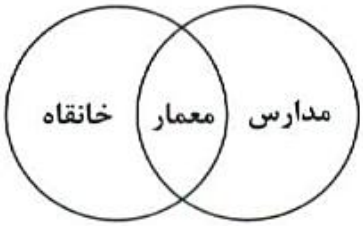
Scanned with CamScanner

به مرکزشان قرینه‌اند نمادی از وحدت بدست می‌دهد که نخستین اصل اسلام است (توحید)...
نمادهای وحیانی نمادهـــایی خاص اند که سنت‌های مختلف جهان آنها را تأیید و تقدیس کرده و بسته به زبان و صورتی که در آن وحی شده اند تنوع می یابند. ... اعداد، بویژه تبدیل به نوع پر قدرتی از نمادگرائی می گردند که در صور مختلف قابل درک توسط هر یک از حواس یافت می شوند .... این نوع نماد گرایی بازتابی از وحدت در کثرت است ...». [۵۸]



معمار هنرمند در جامعه سنتی آموزش خاص خود را می دید. در آن نظام آموزشی رابطه تنگاتنگی بین گرایش ها و گروه‌های مختلف علمی وجود داشت. در تعلیمات سنتی «روش هایش انسان را به تبیین جنبه های برونی چیزها آشنا می سازد و در همان حال برای راه یافتن به اسرار درونی وسیله ای فراهم می آورد».[۵۹]

این همان چیزی است که اردلان در ابتدای کتاب خود به عنوان پیش فرض مطرح می کند. از این نگاه هر چیز دارای معنای ظاهری و باطنی است. فهم معنای برونی و درونی آن چیز که در اینجا "یک اثر" است برای خواندن آنچه که در گذشته رخ داده و ساخت چیزی که دارای معنای ظاهری و باطنی باشد هدف اوست. تعلیمات سنتی پرورش دهنده علماء و اساتید صنعت گر و هنرمند است. در این میان هنرمندان معمار افزون



۵۸. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۶.
۵۹. همان: ص ۹.

Scanned with CamScanner

بر تعلیم نزد اساتید، نزد مرشدان صوفی نیز تعلیم می دیده اند. اردلان بدین‌وسیله معماران را به دنیای صوفیان و یا عرفا پیوند می دهد.

در مدارس، علوم گوناگونی مانند حساب، هندسه، نجوم، موسیقی و علم مناظر (اپتیک) آموزش داده می شد. رابطه استاد - شاگردی در این مدارس مانند دیگر بخش‌های آموزشی جامعه وجود داشته است. افزون بر این فضای آموزشی اردلان اعتقاد دارد که خانقاه نیز نقش مهمی در آموزش معمار داشته است. خانقاه که « مرکزی است که فرد مستعد در آنجا بالاترین حد دانش ممکن را تعلیم می بیند» مکان آموزشی است که به زندگی معمار جامعه سنتی مورد نظر اردلان پیوند می خورده است. آنچه که در خانقاه صورت می گیرد در برگیرنده « برنامه های عملی و مراسم و نظامات خانقاهی است که شامل ریاضت‌های های نفسانی و مجاهدتهای گوناگون صوفیه می‌گردد، و خود همین سلسله برنامه هاست که در آن مسیر حرکت مریدان و کیفیت سیر و سلوک رهروان مسلک تصوف معین و مشخص می‌گردد و برای انجام دادن آن، کانون‌های خانقاهی به وجود آمده است ... بیشتر این کانون‌های خانقاهی، از دیدگاه صوفیان، مرکزی بوده است برای امر تعلیم و تربیت اسلامی و تزکیه نفس و نیز جایگاهی برای خویشتن‌شناسی و خدایابی و خداشناسی». [۶۰]

مدرسه و خانقاه

از این نگاه معمار - هنرمند را در یک نظام اجتماعی منسجم و تحت تعلیمات سنتی تابع اصول سنت می بیند، استاد صنعتگر به هنروری تبدیل می شود « که در فرآیند آفرینش سهیم می شود: از راه شعائر سنتی که آماده اش می سازند آثار هنری ئی بیافریند که بازتابی از صور در ملکوت یا عالم مثال دارند. هدف این شعائر ذاتاً یکی است - خلق یک حالت آگاهی که به تفکر در چند و چون حقیقت الهی راه دهد». [۶۱]

اثر یا محصول هنرمند

هنرمند سالکِ طریقت محصول یا اثر خاص خود را می آفریند. همانگونه که دیدیم استاد صنعتگر در بخشی از فرآیند آفرینش الهی سهیم می‌گردد. بنابراین اثر او دارای چند ویژگی خواهد بود که اشاره وار چنین می باشند:

- اثر بازتابی است از صور در ملکوت یا عالم مثال.

۶۰. کیانی: ۱۳۸۰، ص ۱۶-۱۷.
۶۱. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۱۰.

Scanned with CamScanner

-اثر وسیله ای است برای عروج معنوی هنرمند.
- اثر آزاد کننده هنرمند از تعلقات بوده و عروج روح او را در پی دارد.
- اثر نمایشگر تعادل، صفا و صلح و سلم است.
- اثر (صور هنری) قادر است انسان را به شئون والاتر هستی و سرانجام وحدت رهنمون شود.

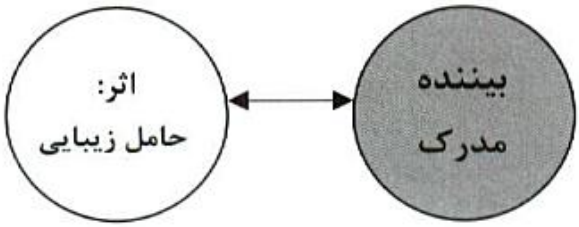
جستجوی واقعیت برونی و درونی

خواندن یک چیز (در اینجا "اثر") به معنای خواندن ظاهر و باطن است :
« برای شناخت تمامیت یک چیز باید نه تنها در جستجوی واقعیت برونی و گذرایش باشیم بلکه واقعیت ذاتی و درونی اش را جستجو کنیم - آنچه که مأمن جمال جاودانی هر چیزی است. برای شناخت به تمام معنی این مظاهر و تجلیات الهی از درونی و برونی، یا محسوسات و معقولات، باید بتوانیم آنها را به اصلشان بازگردانیم. این کار به کمک تأویل مسیر می‌شود. تأویل پلی است میان ظاهری و باطنی، بصیرتی ست به صورت محسوس از جوهر درونی‌اش که پیش نمونه‌ی الهی را متجلی می‌سازد. تأویل با ارایه‌ی کلیدی برای درک رمزیات عالم شهادت، صورت را از رهگذر زبان تاریخی (دهر) به اصل آن تجلی ربط می دهد.

تأویل

برای تأویل، به فلسفه نبوی و نیز معرفت نیاز است. تنها پس از آن است که می توان در زمان درونی نفس سیر کرد. رویدادها در حد گسترش عرض فاقد اهمیت اند، بلکه از رهگذر این رویدادها می توان به تشخیصی دست یافت در جهت محور طولی که زمین را به آسمان ها پیوند می دهد ... راهی که به مدد تأویل از ظاهری به باطنی ختم می شود فقط به میانجی عقل پیمودنی است. عقل بدین سان وسیله ای می گردد برای معرفت». [۶۲]

یکی از نکات کلیدی که اردلان به آن اشاره دارد بحث زیبایی یک شیء یا اثر هنری است. او زیبایی یا جمال را امری برون ذهنی دانسته است. شیء یا اثر در اینجا ظرفی است که حامل زیبایی و جمال است، آنها



رابطه بین اثر و بیننده از مواردی است که اردلان به آن می‌پردازد

۶۲. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۵.

Scanned with CamScanner

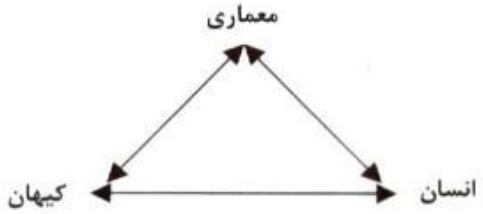
در درون اویند. زیبایی و جمال در درون " مُدرک" نیست زیرا "مُدرک" می تواند گاهی مستعد درک زیبایی باشد و گاهی نباشد.

معماری

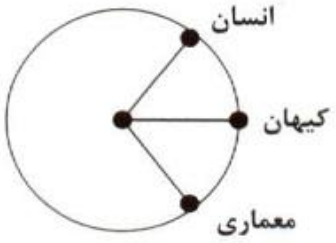
در نظام وحدت گرای جامعه سنتی اسلامی، معماری جایگاهی خاص می یابد. معماری به عنوان یک پدیده در این جامعه وحدت‌گرا نشان دهنده اصل وحدت است.

اصل وحدت

«مبنای شناخت و درک معماری سنتی اسلامی که اصول معماری قدسی را از مسجد تا هر واحد معماری دیگر و در نهایت تا خود طراحی شهرک و شهر گسترش می دهد، رابطه بین کیهان و انسان به مفهوم سنتی حضرت آدم آسمانی و معماری است. وانگهی این رابطه از اصل الهی که سرچشمه‌ی همه این واقعیت هاست استمرار می یابد و ریشه در آن دارد. به عبارتی دیگر، از دید سنتی انسان و کیهان خود محصول هنر قدسی‌اند. انسان، کیهان و معماری قدسی، از حیث واقعیت هستی شناسی شان، نهایتاً وابسته به ذات الهی اند. ... باید گفت همه مقوله‌های کیهان شناسی، انسان شناسی و فلسفه ی هنر به طور سنتی، مصداق کاربردهای متعدد اصول لاهوتی [متافیزیکی] در حوزه های متفاوتند».[۶۳]



رابطه ای که در اینجا مطرح می شود رابطه ای سه گانه است:



۶۳. مقدمه نصر در کتاب حس وحدت. اردلان: ۱۳۸۰، ص ل.

Scanned with CamScanner

این رابطـه با در نظر گرفتن دایره ای با یک مرکـــز از آن جهت که نشان دهنده منشاء خلقت هر سه خداوند است بدین شکل در می آید:

حضور روح ملکوتی

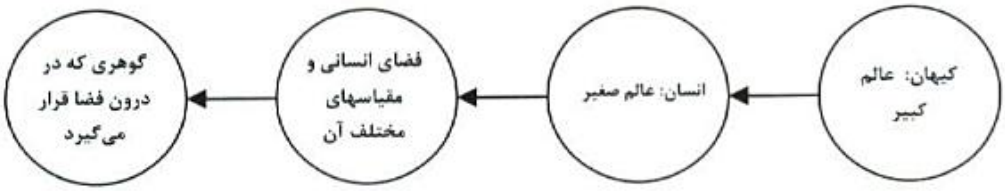
وجه مشترک این سه در نگاه معناگرای با منبع اسلامی -عرفانی حضور روح ملکوتی در آنهاست: «انسان معبدی ست که روح در آن سکنی گرفته است، کیهان نیز عیناً چون انسان از همان روح جان می گیرد. مسجد در عین حال خانه ی خداست، بنایی که انسان باید حضور الهی را در آن حس کند و از نزول رحمت باری تعالی که از روح منبعث می شود فیض برد».[۶۴]

در دیدگاه توحیدی، سنت نه تنها کلیت معماری بلکه اجزای آن را نیز پوشش می‌دهد. فضا، نور، رنگ، سطح و ماده اجزایی هستند که با نگاه معناگرایانه به آنها نگریسته شده است. از این دیدگاه معماری در میان آفرینشهای انسان نقشی بسیار محوری می یابد. معماری ارایه دهنده ابزار گوناگون در جهت نشان دادن مفهوم وحدت است. بخش معماری کار اردلان به معرفی ارکان «بنیادی هر معماری» و یا فضا، شکل، سطح، رنگ و ماده، مفهوم صور سنتی و درجات تحقق اختصاص دارد. در هر کدام از این بخشها پرداختن به باطن و نهان صورتها حرف نخست محققان است.

ارکان بنیادی معماری

یکی ا ز کلیدی ترین و مهم ترین بخشهای نگرش عرفانی به معماری در تعریف ارکان بنیادی معماری دیده می شود. اردلان بدون آنکه ذکری از روش دستیابی به ارکان معماری نماید، آنها را به فضا، شکل، سطح، رنگ و ماده تقسیم می نماید. از این جا او وارد دنیای معماری می‌شود و به هر کدام از ارکان یاد شده با نگاه خاص خود می نگرد. با توجه به اهمیت این موضوع ما به مواردی از آن اشاره می نماییم.

فضا: در تعریف فضای معماری، یک مسیر از کل به جزء طی می شود و سپس دوباره به کل می رسد. نمودار زیر این مسیر را نشان می‌دهد:



۶۴. اردلان: ۱۳۸۰، ص ل.

Scanned with CamScanner

کیهان
و کره خاکی

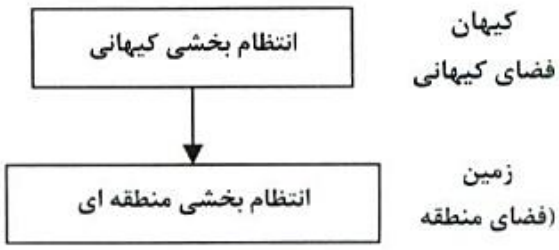
کیهان عالمی است که کره خاکی انسان و جایگاه زندگی او در آن جای گرفته است. در اینجا انسان بین خود و این عالم بزرگ پیوندی را می بیند. انسان در بالای سر خود آسمان یا فضایی بی کرانه را می یابد که پر از ستارگان درخشان است. عالم کبیر یا کیهان نیز مانند انسان دارای نظم در خلقتش می‌باشد. انسان سعی می‌نماید تا به کیهان بر اساس اندیشه خود نظم ببخشد و از اینجا جهات هندسی نظام بخش کیهان شکل می گیرند که در آن "جمله آفرینش" واقع شده است.[۶۵] پس از "انتظام بخشی" به فضای کیهانی، انتظام بخشیدن منطقه ای صورت می گیرد.

انتظام بخشی منطقه ای مربوط به مکان یابی انسان در یک منطقه است. این مکان یابی که محل استقرار شهر یا آبادی را دربر می گیرد از میان کنش[۶۶] بین "مکانیت معین" با مواضع برجسته بدست می آید. مکانیت معین آبادی و شهر است و مواضع برجسته عناصر طبیعی مانند کوهها می باشند. این عناصر طبیعی محیط پیرامون شهرها و آبادی‌ها را محصور نموده. «شهر هسته‌ی مرکز می گردد، میان فضایی منطقه ای که اغلب مرکز گریزانه با فضایی جغرافیایی به ابعاد وسیع وابستگی می یابد».[۶۷]

انسان مرتبط با این محیط طبیعی به آن شخصیت می دهد و با حجاریهایی بر بدنه کوه بخصوص در تنگه ها، دروازه های منطقه ای را شکل می دهد. این دروازه های طبیعی به همراه مسیرها و درختان سبزی که در حاشیه نهرهای قناتها جای می گیرند، مخاطب خود را به سوی شهر رهنمون می کنند.

۶۵. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۱۳.
۶۶. سنتز Synthesis.
۶۷. اردلان: ص ۱۳.

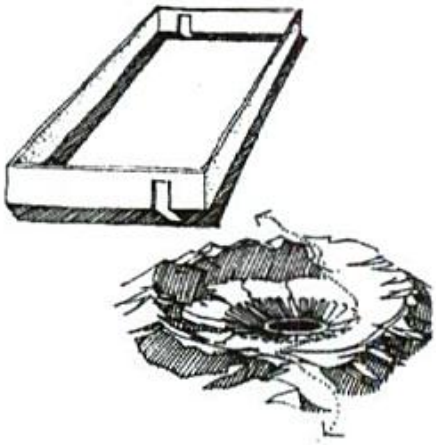
Scanned with CamScanner



انتظام بخشی به اجزای کـــره خاکی در پیوند با کیهان صورت می گیرد

پیوند شهر و کیهان

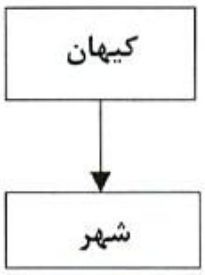
پس از مقیاس منطقه، مقیاس شهر که انسان در درون آن زندگی می کند به عالم کبیر یا کیهان پیوند داده می شود. این پیوند را می توان در



نگاره ۱۳-۶: از نگاه عرفانی اردلان فضا در مقیاس های گوناگون آن هر کدام معنـــایی ماورایی دارد. دیده باید از جسم و صورت شیء به معنـــای باطنی آن دست یابد. فضای معماری با فضای هستی که عالم کبیـــر و صغیـــر را در بر می گیرد پیوند می خورد. فضاهای منطقه ای یکی از مقیاس هاست. کوهها و شکل محصور کننـــده آنها می تواند به ترجمه ای کالبدی از فضای محصـــور با دیـــوار تبدیل شود. (اردلان، ۱۳۸۰، ص ۱۲).

تطبیق جهات محورهای شهری با جهات کیهانی مشاهده نمود. دو سوی محور دروازه های شهر قرار می گیرند و می توان به تعداد دروازه های شهر جهات زیر را داشت:

۱. چهار جهت اصلی.
۲. هشت جهت = چهار جهت اصلی به اضافه چهار دروازه ی آسمان.
۳. دروازه - بروج دوازه گانه.



جهات سنجیده

عناصر مختلف شهری نیز "جهات سنجیده" خاص خود را دارند. جهت گیری فضای خانه ها برای جذب بیشتر تابش آفتاب در زمستان ها، جهت گیری

Scanned with CamScanner

بادگیرها برای جذب باد مناسب و جهت گیری محراب مساجد به سوی کعبه: «در همان حال محرابی بر جدار مسجدی این فضا را به مرکز الارض، مکه، میقات آسمان و زمین، معطوف می کند و از این روی، مکانی پدید می‌آید که سرانجام، به مفهومی نمادین، به کلمه الله راه می‌برد. درون این فضای متعین، که مختصاتی معلوم دارد، مکان انسان قـــرار گرفته است: او که، در مقام عالم صغیر، دربردارنده هر آن چیزی است که عالم کبیر را می سازد».[۶۸]

نگاره ۱۴-۶: شهر ایرانی با دو نظام فضایی دیده شده است. نظام فضایی اولیه (اصلی) و ثانویه (فرعی). این تقسیم بندی بر اساس حرکت محور بازار و آنچه از آن شاخه می گیرد صورت گرفته است. (اردلان، ۱۳۸۰، ص۱۵).

نگاه عرفانی به فضا که آن را دارای "رکن باطنی" می‌داند به جنبه‌های دیگر فضای معماری نیز نظر دارد. فضای کیفی که جای دهنده جسم انسان است مانند ظرفی است که در درون آن گوهری به نام انسان جای می‌گیرد. از طرفی دیگر این فضا با عالم کیهانی پیوند می خورد و دو عالم کبیر و صغیر در آنجا به هم متصل می شوند. در این نگاه کیفی به فضا، "کاربرد کمی" آن در جهت ایجاد یک "فضای مثبت و زنده وار" مطرح می‌شود.« این برداشت - که فضاست، نه کل، که می باید به پیدایش صورت راهبرد شود - اساس درک سنت معماری ایران اسلامی است». [۶۹]

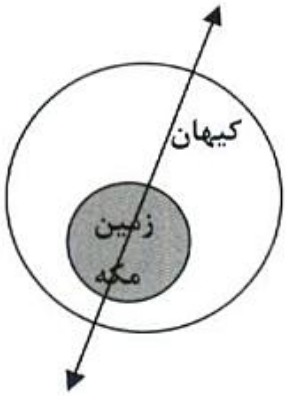
فضا
فضای مثبت

بر اساس این تعریف یک نوع فرهنگ واژه های فضای معماری شکل می گیرد: فضای مثبت، فضای بی مانع (خلاء)، تداوم فضایی، فضای مواج، سازمانبندی مرکز گرایانه فضا، فضای انفعالی، فضاهای مثبت فاعلی، فضاهای نقر شده و نظام‌های فضایی.[۷۰]

همچنین جنبه های کاربردی فضا و تأثیر شرایط اقلیمی و اجتماعی بر آن و محصولات بوجود آمده از این فرآیند مورد توجه می‌باشد. حیاط‌مداری

۶۸. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۱۵.
۶۹. همان: ص ۱۵.
۷۰. همان: ص ۱۵ و ۱۷.

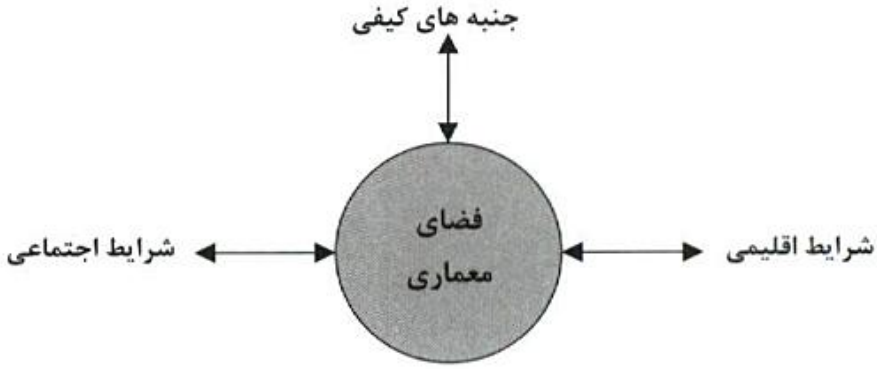
Scanned with CamScanner



از مکان خانه کعبه، محـور زمـین از محور آسمان می گذرد و بدین‌گونه هر دو به هم پیوند می خورند.

یکی از این محصولات است. این محصول در معماری ایران برای یک زندگی سالم تعریف شده و همچنین "روابط‌خویشاوندی جامعه سنتی" که ملاحظه ای اجتماعی است. تاکید بر مرکز گرایی در کاربرد فضا نشان دهنده مرکزیتی است که بر مبنای اهمیت نقش خانواده در جامعه سنتی بوجود می آید.

یکی از ویژگی‌های فضایی در معماری ایرانی وجود فضای مواج ذکر



از نگاه اردلان فضای معماری اسلامی جنبه کیفی داشتـه و به شرایط اقلیمی و اجتماعی پیوند می خورد

شده است. موج دارای سیلان است و منحنی وار از موانع گذر می نماید. این فضا محصول نگاه تداوم فضایی مثبت است. اردلان معتقد است که معماران ایرانی سعی داشته اند انسان را از میان "فضای بی مانع (خلاء)" عبور دهند و نه از میان توده جامد (ملاء) و بر این اساس هیچ « تداوم گسلی یا سدی در راه عبور انسان پدید نمی‌آورد. آدمی، متداوماً، در فضایی مواج و گسترنده که پیوسته یکتاست پیش می رود».[۷۱]

یکی از موضوعات جالب دیگر که در بحث فضای معماری اردلان به آن پرداخته شده است سلسله مراتب هم‌بندی‌های فضایی[۷۲] است. در این

۷۱. اردلان، ۱۳۸۰، ص ۱۷.

72. Spatial Linkage.

Scanned with CamScanner

راستا دو نوع نظام فضایی اولیه[۷۳] و نظام فضایی ثانویه[۷۴] معرفی گردیده است. نمود این نظام در اندام‌های شهری دیده می شود. نظام فضایی اولیه با راسته بازار شکل می گیرد. مسجد، مدرسه، قصر و دیگر فضاها و یا دروازه های اصلی به راسته اصلی بازار وصل می شوند. نظام فضایی ثانویه از نظام فضایی اولیه شاخه می گیرد. کوچه ها، دکان‌ها، مدارس، مساجد، کاروانسراها و حتی بعضی خانه ها به راسته اصلی وصل می شوند. راسته به مسیر اصلی رودخانه و فضاهای وصل شده به آن مانند شاخه های رودخانه می باشند.[۷۵] برای توصیف نحوه اتصال از الگوهای همبندی فضاها بهره گرفته شده است. فهم این الگو در خواندن اجزای فضایی نقش مهم دارد.

« همبندی یک فضا به فضای دیگر ناگزیر از الگوی بنیادی اتصال، انتقال و وصول پیروی می کند».

نگاره ۱۵-۶: همبندی یک فضا با فضای دیگر. اردلان این همبندی را تابع الگوی اصلی اتصال، انتقال و وصول می داند. این الگو در اشیایی چون ظروف سرامیک و در طبیعت در گیاهان دیده می‌شود. «این صور ما را به یاد الگوهای مشهود در حیات گیاهی می‌اندازد و به این ترتیب قوانین تمثیل (شباهت صور) با طبیعت به هماهنگی می رسد. (اردلان، ۱۳۸۰، ص۱۶).

فضای وصولی

« .... کیفیت فاعلی فضای مثبت به کندوکاو اتصال فضایی می پردازد، روند انتقال را، همچون هوای جاری از میان مجرای تنگ، سیل آسا می‌پیماید، در فضاهای وصولی گشایش می‌یابد، غشاء گنبد را به درون می آماساند و آنها را کشیده و استوار می‌گرداند، دیوارهای حجره ها را همانند تونشستگی محراب‌ها تبدیل به حجم‌های متعالی می نماید،

73. Primary Space system.
74. Secondry Space system.

۷۵. اردلان، ۱۳۸۰، ص ۱۷.

Scanned with CamScanner

و آرایش رویه‌ها را گواهان شاعرانه ای می‌گرداند بر آهنگ نفس به بازگشت به جایی که از آن آمده است.

حاصل کار یک معماری درون‌گراست. جدایی ناپذیر از بافت منظر شهر، معماری ای حاکی از اینکه عمل خلاقه به احجام درون فضا کمتر کار دارد تا به حفظ خود فضا. درست همچنان که روح تعیین بخش عالمی ست که نفس در آن سیر می‌کند. انسان مقیم نیز شکل‌هایی می آفریند که فضاهایی را در میان می گیرند که نفس گوهرین انسان می تواند درون‌شان دم زند».[۷۶]

شکل، سطح، رنگ و ماده دیگر ارکان بنیادی معماری است که اردلان با نگاه عرفانی خود به آن پرداخته است. ویژگی اصلی مشترک بین تمامی آنها تعاریف معنایی از "باطن" آنهاست. اردلان بر خلاف آنچه که در معماری معاصر ایرانی مطرح بوده به موضوعات یاد شده عمق داد و از تعاریف سطحی و مادی روز پرهیز کرد و آنها را بر طبق دیدگاه عرفانی خود به " اصلشان" وصل نمود. در زیر اشاره وار مواردی از آنها آورده شده است:

شکل سطح رنگ ماده

شکل:

« شکل از تحدید فضای ساخته شده نتیجه می شود. اعداد آحاد[۷۷] این تعین فضایی اند و هندسه مبین تشخیص این اعداد[۷۸].

انسان سنتی تمامی آفرینش را فیضانی از یکی ، از واحد، می شمارد و به این مکاشفه می رسد که او و طبیعت در ساختار و تناسب اشتراکی دارند که از راه ریاضیات سنجیدنی ست: از آن سو، تمامی آفریده های انسان و طبیعت به مثابه صوری هستند پذیرای قوانین ریاضی تشابه، تقارن و هندسه».[۷۹]

هندسه و ریاضیات

انتظام و تناسب به منزله ی قوانینی کیهانی اند و بر عهده آدمی ست تا فرآیند ایشان را از راه حساب، هندسه و هماهنگی دریابد.

"واحد در حد خالق، با نقطه آغاز می شود، با دو در حد خط، حرکت می‌گیرد که دوران شعاع وارش کره را پدید می آورد. کره آشکارترین نماد توحید است و تقسیماتش به چندضلعی‌های محاط منتظم اساس تمامی قوانین سنتی تناسب را تشکیل می دهد."

۷۶. اردلان، ص ۱۷.

77. Units.
78. Personality.

۷۹. اردلان،۱۳۸۰، ص ۲۱.

Scanned with CamScanner

- شش، نخستین عدد کامل از لحاظ ریاضی، نه فقط مبین قد متناسب آدمی که همچنین نماینده ی جهات اصلی حرکت و سطح مکعب است. بدین سان شش عدد جسم و نظام با تناسبی قلمداد می شود که برای تعین بخشیدن یا بسط دادن جسم در فضا مناسب‌تر از همه است.[۸۰]
- علم عدد بر طبیعت حکمفرماست، در حد راهی برای دریافتن وحدت.[۸۱]
- هندسه در حد تبیینی از تشخیص اعداد، به انسان سنتی امکان کاوشی ژرف تر در فرایندهای طبیعت را می دهد. عدد یک نقطه را پدید می‌آورد، ۲ خط را و ۳ مثلث را ... .
- مثلث، مربع و دایره اشکال صرف نیستند، ذاتاً واقعیتی را دربر دارند که درکِ آن از راه تأویل آدمی را به عالم مثال و سرانجام به حقیقت رهنمون می شود.
- معماری سنتی را می توان به مثابه گسترش مایه بنیادی تبدیل دایره به مربع از طریق مثلث به شمار آورد. مربع متجسم ترین صورت خلقت، در حد زمین، نماینده کمیت است، حال آنکه دایره، در حد آسمان نماینده کیفیت، و این دو از طریق مثلث که متضمن هر دو جنبه است ادغام می‌شوند.
- در چشم انداز اسلامی مفهوم مندل به مثل یا اسماء و صفات الهی ربط یافت. پیغمبر (ص) در شرح معراج خود از گنبد مروارید عظیمی سخن می گوید نهاده بر مربعی، با چهار ستون کنجی که بر آن رمز چهار پاره‌ی قرآن نوشته بود « بسم الله الرحمن الرحیم» و از آن چهار نهر برکت روانه بود. گنبد بر مربعی قرار داشت و حد فاصل آن هشت گوشه ای بود نماد ملائک هشتگانه، که به نوبه با هشت شاخه گلباد همخوانی داشتند.[۸۲]

سطح :

« در تعیین سلسله مراتب تعین فضایی، شکلها به سطحهای خود محدودند. از این روی، سطحها می‌توانند کارکردی دوگانه داشته باشند. جسماً می توانند شکل را حدود بخشند و از این رهگذر، فضاهای کیهانی

۸۰. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۲۵.
۸۱. همان: ص ۲۵.
۸۲. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۳۱.

Scanned with CamScanner

این جهانی را متبلور سازند.

معناً ممکن است با توسعه‌ی کیفیات متعالی شان نفس را فرا سوی مکان‌های دست ساز آدمی به درجات عالی تری از درون بینی رهنمون شوند.[۸۳]

- کیفیات متعالی سطح از هر یک از طریقه های زیر نشو و نما می‌یابد:
  از طریق اصالت و غنای فطری خود ماده ها.
  از طریق نقش بندی و آرایش سطح.
  از طریق اثرات تلفیقی ماده هایی اصیل که نقش بندی‌های روی سطح را پدید می آورند.
- اصیل گردانی سطح‌ها از راه تبدیل ماده، قصد اولیه ی سطح آرایی‌ست، تنها از این راه است که ماده می تواند از سنگینی خود به درآید ... حاصل کار به در کشیدن شیء از هر تعبیر خصوصی و گنجانیدن کل هنر در قلمرو آن چه ازلی ست خواهد بود.[۸۴]
- سطح‌ها مکانی در دل دارند، یا حسی از مکان، همچنان‌که هر یک از ابعاد " یا مساحات " مقصود مشخصی دارند و نمادی از مفهوم ماورایی خاصی به دست می دهند. در سلسله مراتب ابعاد سطح، الگوها در پیوستن یک سطح به دیگری سهیم می شوند. هر چیزی به آنچه فرا سوی اوست محدود می شود، در به دیوار، دیوار به آسمانه، آسمانه به آسمان».[۸۵]

رنگ :

« در سنت اسلامی، رنگ اصولاً از دیدگاهی ما بعد الطبیعی در نظر گرفته می شود، چیزی که ناظر بر دوگانگی نور و ظلمت در حد امکانات همیشگی مضمر(پوشیده، نهان داشته) در عالم مثل است. عالم رنگ خالی از تضاد نمی تواند باشد. این عجب کاین رنگ از بیرنگ خاست. بیرنگ، یا نور محض، خود قلمرو وجود ناب و احدیت است که محل افتراق نیست. نور که تعیین یافت سرچشمه هستی می گردد ...». [۸۶]

---

۸۳. همان: ص ۳۳.
۸۴. همان: ص ۳۵.
۸۵. اردلان: ۱۳۸۰، ص ۳۱
۸۶. همان: ص ۳۳.

Scanned with CamScanner

ماده :

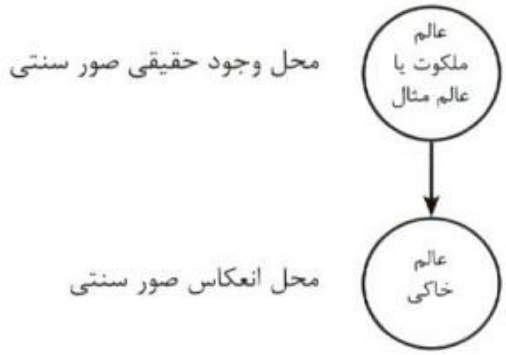
« مفهوم سنتی ماده تفاوتی ژرف با نظر جهان امروزین دارد. نه اینکه ماده خود دگرگون شده باشد، بلکه توانایی آدمی به اینکه تا عمق دریابدش فرو کاسته است. علوم سنتی برآنند تا به ذات و گوهر درونی همه چیز پی‌برند و تحقق ببخشد. علوم‌سنتی از قبیل کیمیا، که با عالم‌جسمانی سروکار دارند، از دانش انتظامی ماده بهره می‌گیرند و به دانش درونی چیزها دست می یابند».[۸۷]

تحقق مفاهیم: صور سنتی

پس از پرداختن به ارکان معماری که پیشتر به آنها اشاره شد، یکی از جالب ترین بخشهای کار اردلان تحت عنوان "مفهوم صور سنتی" ارایه می شود. این بخش براساس نحوه نگاه عرفانی و شاید تا حدی اشراقی نویسندگان آن تدوین شده است. نحوه پیدایش صور سنتی رابطه مستقیم با چگونگی نحوه آفرینش اجزای هستی دارد.

نگاه عرفانی، یک اصل را به این شکل مطرح می نماید: « پایان‌ها بازگشت به آغازهاست». برای بازگشت به آغاز، حرکت یا به صورت خطی است که در این صورت حرکت از نقطه ای در آغاز بر یک خط صورت می‌گیرد و به یک نقطه پایانی می رسد و بر همان خط باید به عقب بازگشت. یا اینکه حرکت بر روی دایره صورت می گیرد که در این صورت از هر جا بر محیط دایره صورت گیرد با طی کل محیط به همان نقطه می رسند. این حرکت بر روی دایره به قوس عروج و نزول مراحل هفت گانه معروف است.[۸۸] قطر دایره که عمود بر خط افق است به هفت قسمت تقسیم شده که هر کدام نشان دهنده عالم‌هایی هستند که انسان از عالم

قوس
عروج و نزول



۸۷. اردلان:۱۳۸۰، ص ۳۵.
۸۸. همان، ص ۷.

Scanned with CamScanner

نگاره ۱۶-۶: قوس عروج و نزول مراحل هفت گانه. انسان همان نقطه ی محوری میان قوس نزول و عروج است. ... جائی میان عالم محسوس و عالم معقول قرار دارد ... عروج خلاقه به سوی عرش الهی در سطوح هفت گانه ی تحقق به میانجی لطائف سعبه ی (هفت گانه) آدمی انجام پذیرد. عالم مثال یا ملکوت (عالم مثل معلقه) که بازتابی از سطوح بالاتر وجود و هستی هست. (در مرحله چهارم جای دارد) این ملکوت همان مکانی است که تمام صور سنتی آن را انعکاس می دهند. (اردلان، ۱۳۸۰، ص۷).

خاکی به بالا طی می نماید. چهارمین عالم که به نام عالم ملکوت است، مخزن صور است که به نظر اردلان معماران سنتی عارف انعکاس دهنده این صور در زمین هستند.

صور نوعی و قالبهای ساختمانی

صور نوعی، شکل دهنده قالب‌های ساختمانی[89] در معماری سنتی هستند. از هر کدام از آنها هم می توان به صورت منفرد و هم در یک نظام فضایی پیوسته بهره گرفت. از این منظر بطور نمونه "میل" هم قابلیت کارایی منفرد را دارد و هم در مجموعه ای از فضاهای به هم پیوسته مانند مناره در مسجد کاربرد دارد. چهارتاقی و باغ نیز بدین‌گونه می باشند. هر کدام فضایی مستقل مانند آتشکده و باغ‌های ایرانی را شکل می دهند و هم در مجموعه فضایی مانند مسجد کاربرد داشته است. آنچه که در این روند مهم می نماید رابطه سه گانه‌ای است که اردلان به آن توجه دارد.

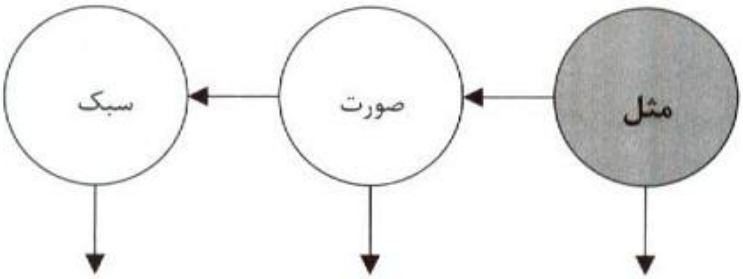
خواندن مصنوعه های انسانی: از شهر تا بنا

اردلان آنچه را انسان در عالم خاکی و در مقیاس‌های گوناگون از شهر تا بنا ساخته است را دسته بندی و یا درجه بندی می کند. او در بخشی از کتاب حس وحدت که به آن درجات تحقق[90] نام نهاده است شهر را در برگیرنده صور مادی گوناگون « که از راه نظام مقرری از روابط، که نمایشگر مُثل آسمانی اند، به اتحاد در آمده است» معرفی می نماید.[91] اصل وحدت بوسیله شکل‌های گوناگون و فضاهای کمی و کیفی در شهرها و آبادی‌ها

89. Building block.
90. Levels of Realization.

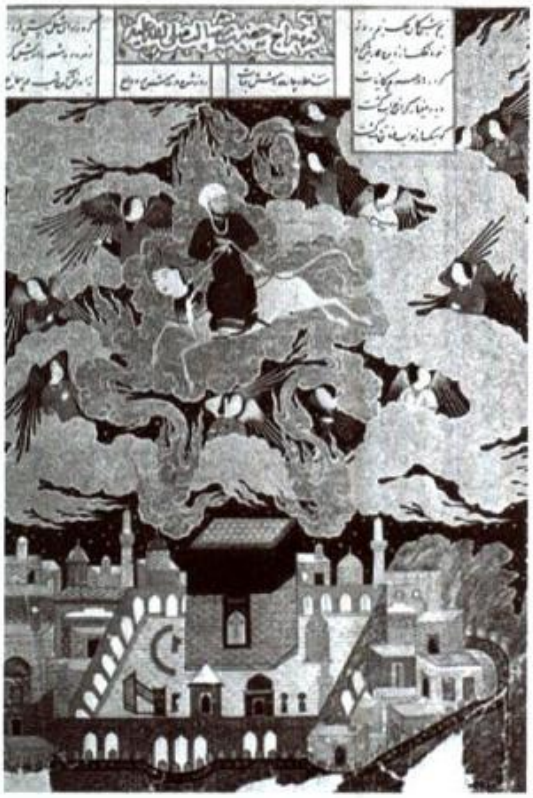
۹۱. اردلان، ۱۳۸۰، ص ۷۹.

Scanned with CamScanner

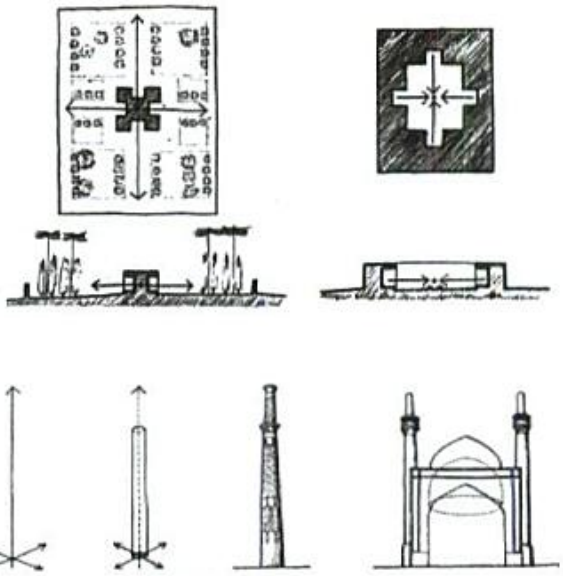


۱) تکرار بهشت	باغ حیاط	باغ فین مدرسه نیم آور
۲) کوه مقدس	تخت	تخت جمشید
۳) انتقال طریقت	ایوان تالار	مسجد جامع چهل ستون ورودی محراب
۴) وحدت	سپهر گنبد	مسجد جامع گنبد شما لی
۵) محور معرفت وجود	میل ـ مناره	مناره علی

یکی از اساسی ترین بخشهای نگاه عرفانی و اشراقی به معماری ایجاد رابطه بین عالم ملکوت و خاکی است. از این نگاه هر آنچه در این جهان ساخته می شود صورتی از مثل عالم ملکوت است.

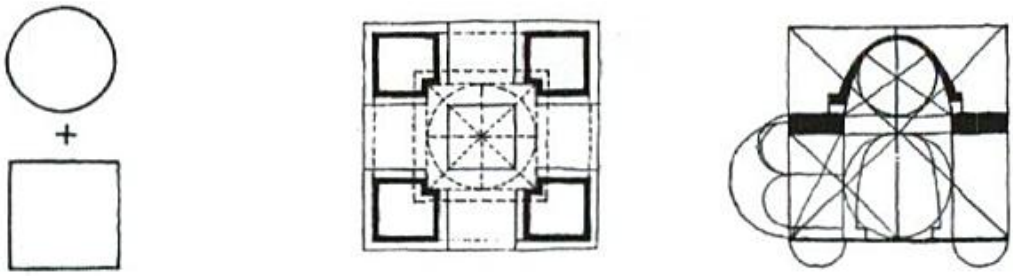


Scanned with CamScanner



نگاره ۱۷-۶: صور سنتی در معماری عرفانی ایرانی ریشه در عالم مثال دارند که آن بر قوس عروج و نزول این عالم در مرحله چهارم قرار دارد. هر چه در عالم خاکی دیده می شود ریشه در این عالم دارد. فهم و درک صور مادی به معنای فهم آنها در عالم ملکوت است. اردلان چندین مُثل را که با صورتهای گوناگون جلوه می کنند معرفی می نماید.
باغ و حیاط صورتهایی از مثل تکرار بهشت می باشند. «باغ و حیاط، مکمل فلات گرم و کم آب ایران، اهمیت خود را در عصر اسلام در حد صوری تصوری از فردوس حفظ می‌کنند... » (اردلان ۱۳۸۰، ص۶۸).

نگاره ۱۸-۶: اردلان. طرح تصوری مناره. « اصطلاح مناره یا منار، بنابر معانی ریشه اش یعنی "فروزشگاه نار" یا "تابشگاه نور". شاید که رسانای رابطه ای با برجهای آتشگاهی زردتشتیان باشد. یک نمونه برجسته از این دست در فیروزآباد یافت می شود: شهرهای ساسانی با نقشه مندل واری که درست در مرکزش آتشگاهی برج سان قد افراشته است. در دوران اسلامی .... مناره در حد مثال، خود نمایشگر محور هستی آدمی ست. نمایشگر آن ساحت اعتلائی و طولی ست که به وجود ماده آدمی عمق یا ارتفاعی معنوی می افزاید که در غیر این صورت آدمی دو بعدی می نمود. از جنبه ظاهری، نماینده آدمی ست، صورتی متعین که میان مخلوقات تنها او در عالم عمود برپا می ایستد؛ از جنبه باطنی، یادآور روح آدمی ست (که) حسرت بازگشت به خاستگاه ازلی اش را دارد. (اردلان، ۱۳۸۰، ص ۷۳).



نگاره ۱۹-۶: اردلان. طرح تصوری چارتاق. از لحاظ شکل، گنبدی ست که بر مربعی؛ با چهار تاقنما قرار گرفته باشد. روی نقشه به شکل مندل. بهترین بقایای باستانی چهارتاق را می‌توان در نیایشگاه‌های ساسانی یافت که کانونشان همان آتش نمادین شعله ور بود .... حجم مکعب پایه اش که به مثابه آدم، زمین، یا بهشت روی زمین فرض می شود، نماد عالی ایستایی ست و متجسم ترین مظهر و تجلی آفریدگار. چارتاق به ارکان چهارگانه خود یادآور چهار عنصر و چهار جهت، چهار باد، چهار فصل و چهار رنگ است. خلاصه چهارتاق جنبه هائی از زندگانی دنیوی را به عالم تخیل عرضه می کند که بنیادی اند و ظاهرا، استوارترین جنبه های این حیات سپنجی.
بر این فضای چهارگوش، گنبد دوار یا کروی نشانده شده است که نمایشگر جهان کیفیت ناب یا عالم سرور است. گنبد که نماد گر سبکی و تحرک کلی روح است، در حکم صورتی ست که نه آغازی دارد و نه انجامی. یگانه نقطه ی عطفش مرکز اوست. گذرگاه آن محور معنوی که با محور مربع مستقر در زیر پیوندش می دهد .... (اردلان، ۱۳۸۰، ص۷۵).

Scanned with CamScanner

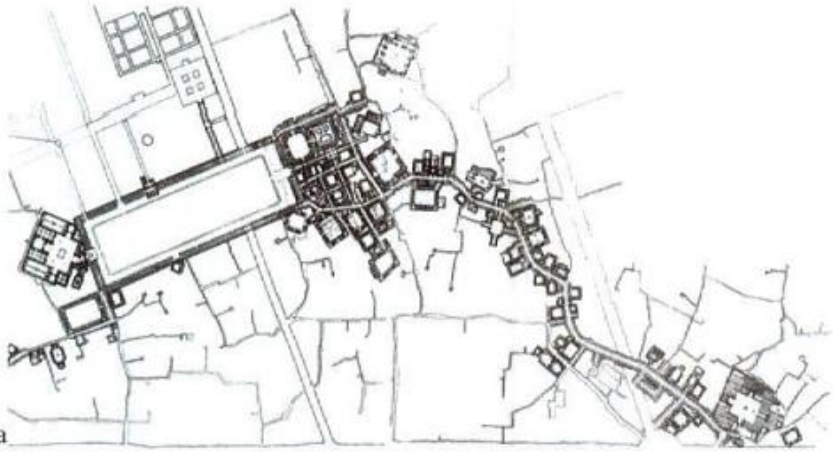
و با سه نوع سازمان‌بندی طبیعی[92]، هندسی[93] و هماهنگ[94] گسترش یافته است.

درجات تحقق

«آدمی با این سه راه بنیادی به محیطش شکل می‌دهد. بادیه گردان و روستائیان، که از دیگران به طبیعت نزدیکترند، نظم و انتظام طبیعی را گسترش دادند. نظم هندسی به مثابه گونه‌ای وحدت، در وحدت با نظام کهن‌ترین شهرهای آدمی مرتبط است. نظم با نواخت و هماهنگ موجد کثرت در وحدت است، موجد شکل‌های هندسی‌ای که در چارچوب یک هندسه ی فرا آگاهانه در الگوهای طبیعی با یکدیگر پیوند یافته‌اند».[95]

نمونه موردی که با نگاه عرفانی اردلان خوانده شده است شهر اصفهان می‌باشد. توجه به تاریخ شکل گیری نظام‌های اولیه، ثانویه (فرع) و ثالثه (فرع فرع) مورد باز شناختی قرار گرفته است. از آنجا که توجه ما به بناها و

نگاره ۲۰-۶: پایین: شهر اصفهان از مسجد جامع تا میدان نقش جهان. اردلان برای محک زدن مبانی نظری خود، شهر اصفهان قدیم را انتخاب نموده است. او با نگاه عرفانی خود به داخل بناهای گوناگون از مسجد جامع اصفهان تا مسجد امام (شاه) اصفهان می رود و با عینک خاصش آنها را تحلیل می کند.
راست: بافت پیرامون مسجد جامع اصفهان.



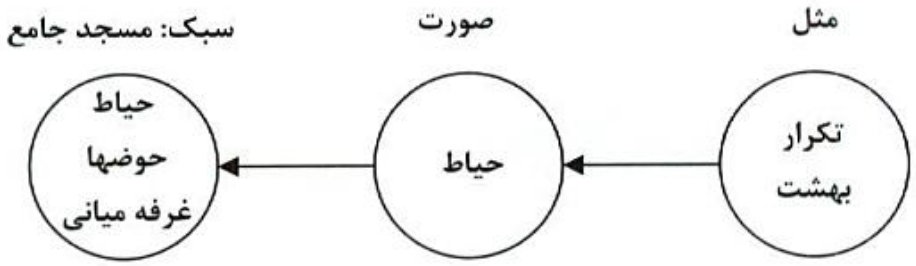
92. Natura
93. Geometric.
94. Harmonic.

۹۵. اردلان، ص ۷۹.

Scanned with CamScanner

نحوه خواندن آن با این نگاه است در اینجا به معماری مسجد جامع از این نگاه اشاره می کنیم.

مسجد جامع اصفهان به عنوان یکی از سرچشمه های معماری اسلامی ایران معرفی شده است. اجزای مختلف مسجد مانند ورودی، حیاط یا میان‌سرا، حوض، غرفه میانی حیاط، ایوان‌ها، شبستان ها، دو گنبد خانه، تاق‌های گوناگون، ستون‌های متعدد، گنبد و تزئینات آجری با یک هدف خاص و آن دستیابی به نهان این اجزا دیده شده است. فهم نهان این اجزاء که پیشتر در مفاهیم صور آمد به ارکان معماری مورد نظر او بستگی دارد.



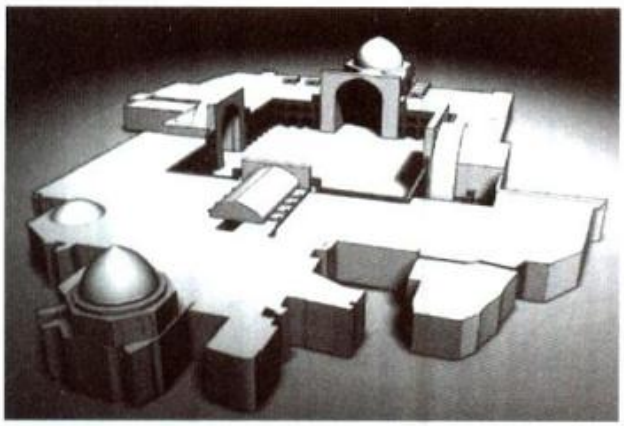
این صور خود نیز به مُثل که آن جهانی هستند متصل می باشند. شاید بتوان این روابط را در نمودار ساده زیر نشان داد:

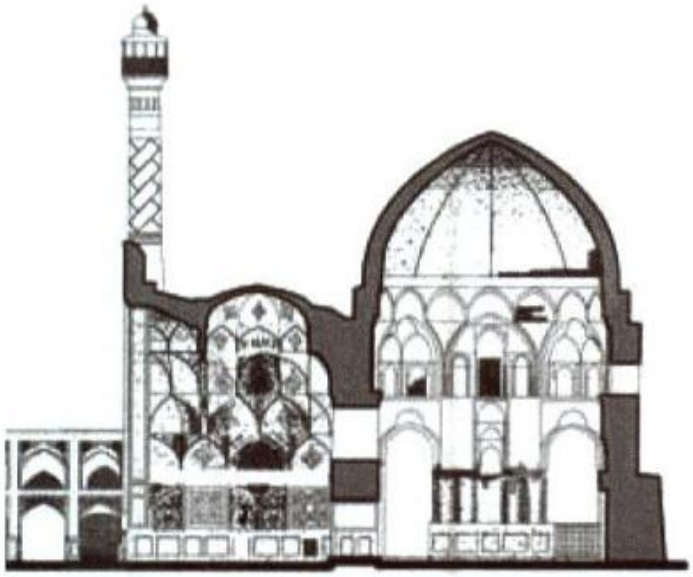
«از آجر فرش برهنه کف، دو تخت‌گاه کوتاه بالا می‌نشیند و حوض گردی با دوره ای دالبردار و حوضی مرکزی که کوشک چارتاقی در میان دارد. تخت‌های آجری (مهتابی)، هر یک با محرابی فرو نشسته و رو به قبله، جایگاه هایی هستند برای اقامه نماز در فضای آزاد و هم از این رو از سطح سراسری که پیاده روست برجسته ترند. حوض دالبردار، که به شکل نیلوفر آبی دوازده گلبرگی‌ست، نماد کهن آفتابگردان را ابقاء می‌کند. این نماد سنتی باروری در بر دارنده ی آب هستی زاست که همراه آفتاب، مولد بیشترین قوه برای رشد است - هم نهاده ای آشکار از مفاهیم نمادینی حاکی از امید و بقاء ... .

حوض کوشک دار مرکزی، چون میان کل حیاط در نظر گرفته شود، با باز پرداخت بهشت در شمایل نگاری قدما وفق می دهد. دیواره های حاصر با اسلیمی‌ها و طرح‌های هندسی یکترازه و چند ترازه باز آفریننده ایده بیشه مقدسی ست محیط بر کوشکی مرکزی که از آن چهار نهر

Scanned with CamScanner

جدا می گردد ... .
قدرت غایی مسجد جامع، پس، به کاشفیت اوست. مکانی‌ست نمایشگر کهن‌ترین تحقیقات میان کنش آجر با آجر، شکل با فضا و فضا با نور. مکانی‌ست که آنجا دستمایه‌ای واحد-آجر-کف و دیوارو سقف را می‌سازد و اعجاز همنشینی آن سه به اتحاد "عقل فعال" با واحد می‌انجامد[۹۶].

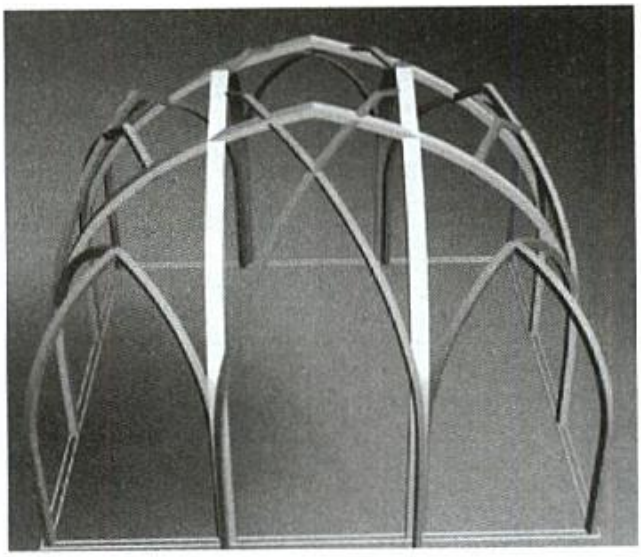




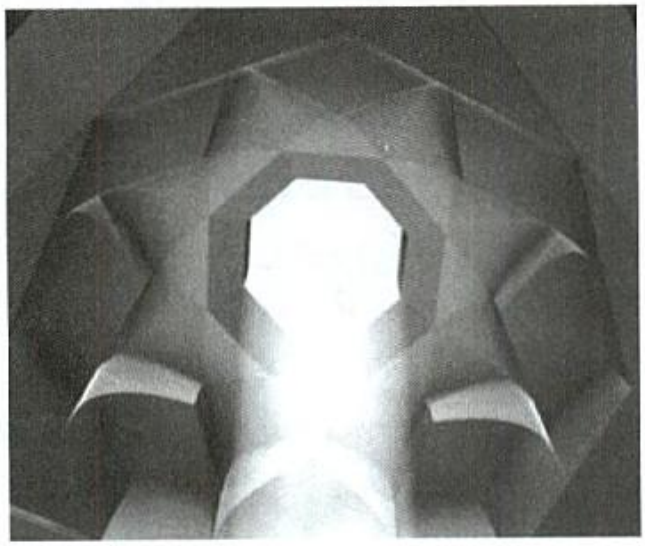
نگاره ۲۱-۶: مسجد جامع اصفهان. نقشه صفه صاحب و گنبد قبله یا نظام الملک.
هر جزئی از این بنا گویای معانی عمیق می باشند. محقق معناگرا بدنبال این معانی نهفته در پشت صورتهاست. از این منظر در اینجا اشاره به مفهوم ایوان می شود. "درون دهانه نیرومند غار مانندش، رشته مهمی از فضا های وابسته آغاز می شوند که دستخوش مایه گردی‌اند. می توان گفت سردر بزرگ با سه خیز غول آسا به مدخل محرابگاه فرود می آید: با پیمودن فواصل سه گانه ای که نمایشگر مقرنسهای آجری هستند. ایوان هیچ محراب گاه دیگری نمایشگر چنین انتقال گاهی نیست. انتقال گاهی چنین ساخته و پرداخته میان جهان گذرا و فانی که مکعب صحن نمادی از آنان است و فضای زمینی درون گنبد خانه، آن مدخل باز همچون گذرگاهی نمادین برای فضا و آدمیست. .. (اردلان، ۱۳۸۰، ص۱۰۶).

۹۶.اردلان:۱۳۸۰، ص ۱۰۶-۱۰۸.

Scanned with CamScanner



نگـــاره ۲۲-۶: "... در چشم‌انداز اسلامی مفهوم مندل به مُثل یا اسماء و صفات الهی ربط یافت. پیغمبر (ص) در شرح معراج خود از گنبد مروارید عظیمی سخن می گوید نهـــاده بر مربعی، با چهار ستون کنجی که بر آن رمز چهارپاره قرآن نوشته بود « بسم الله- الرحمن- الرحیم» و از آن چهار نهر برکت روانه بود. گنبد بر مربعی قرار داشت و حد فاصل آن هشت گوشه بود نماد ملائک هشت گانه، کلمه العرش، که به نوبه با هشت شاخه گلباد همخوانی داشتند. این طرح، در نقشه هندسی، به گونه هشت پری پویا دیده می‌شود که از مرکزی پدید آمده، در میان مربعی محاط یا منقوش در دایره تشکیل دو چلیپا می دهد." (اردلان، ۱۳۸۰، ص م).

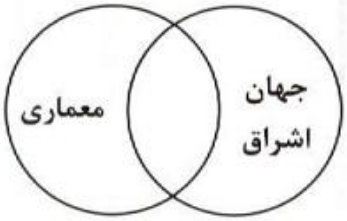


نگاره ۲۳-۶: معماری اسلامی، بویژه در ایران زمین تاکید خاصی بر نور دارد. در داخل یک مسجد انگار که نور درون صور مادی تبلور یافته است چنانکه همواره آیـــه شریفه نور در قرآن به انسان مؤمن یادآور می‌شود : « الله نور السمـــوات و الارض» (اردلان: ۱۳۸۰، ص۲).

Scanned with CamScanner

۳-۶: معماری و دنیای اشراق

در دو بخش گذشته، دو شاخه از نگاه معناگرا به معماری ایرانی را مرور نمودیم. در بخش اول، دیدگاه‌های بورکهارت که مبتنی بر اصل وحدت و اتکاء بر شواهد مکتوب اسلامی بود، مورد بررسی قرار گرفت. او با تکیه بر حکمت به عنوان ابزاری برای « قرار دادن هر چیز در جای خود» و با کمک اصول و اندیشه‌های اسلامی، به پی ریزی نگرش و روش خود درباره معماری اسلامی پرداخته است.



در دومین بخش، اردلان با نگاه عرفانی خود، دنیای معماری ایرانی را مورد ارزیابی قرار داده است و اینکه دنیای عرفان، از ابزار شهودی برای فهم حقیقت - که یکی است - بهره می گیرد. در این روند مراحل هفتگانه از دنیای خاکی انسان تا بالاترین عالم تصور شده و این مراحل در قوس عروج و نزول مشخص گردیده است که ما پیشتر به آن اشاره کردیم.

اشاره ای به جهان اشراق

همانگونه که پیشتر نیز آمد، نگاه معنا گرا به معماری ایرانی، بوسیله برخی از عالمان فلسفه، مورخان هنر و کسانی‌که نگاه تطبیقی به دین داشتند، مورد استفاده قرار گرفت. اساتیدی چون کربن، بورکهارت و استیرلن با ورود به دنیای فکری ایرانیان، آثار با ارزشی را در این زمینه عرضه داشتند. از آنجا که معناگرایی بوسیله دانشمندان فلسفه و الهیات رشد و گسترش یافت و ادبیات خاص و دشوار خود را دارد برای نگارنده موضوعی دشوار بوده که تنها توانسته است اندازه ای کوچک از آن را درک و معرفی نماید. ناگزیر برای انتقال مفاهیم آنها باید نقل قولها و دیدگاه‌های اساتید بزرگِ غربیِ و برخی بزرگان ایرانی آورده شود. آنچه که در بخشهای پیشین به عنوان حکمت و عرفان و در اینجا اشراق آورده می شود برداشتی از آثار این بزرگان است. استاد مطهری، چهار روش فکری اسلامی را معرفی می نماید و فلسفه اشراق را درون این مجموعه مورد ارزیابی قرار می دهد:

چهار روش فکری اسلامی

Scanned with CamScanner

۱. روشِ فلسفی - استدلالی مشایی

پیروان این روش، بوعلی سینا، خواجه نصیر طوسی، میرداماد ابن رشد و افرادِ زیاد دیگری بودند. مظهر و نماینده کامل این مکتب، بوعلی سینا است. در این روش برای کشف حقیقت تکیه فقط بر استدلال و برهان عقلی است.[۹۷]

۲. روشِ سلوکیِ عرفانی

روشِ عرفانیِ و تصوّف، فقط و فقط بر تصفیه و تهذیب نفس، بر اساس سلوک الی الله و تقرب به حق تا مرحله وصول به حقیقت تکیه دارد و به هیچ وجه، اعتمادی به استدلالات و براهین عقلی ندارد و در واقع پای استدلالیان را چوبین می شمارد.

در این روش؛ هدف، تنها کشف حقیقت نیست، بلکه رسیدن به حقیقت است. روش عرفانی، پیروان زیادی دارد و عرفای نامداری در جهان اسلام ظهور کرده اند. از آن جمله اند: بایزید بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، مولانا، خواجه عبدالله انصاری، محی الدین عربی و کم البته در نوع تفکر و روشهای آنها تفاوت‌هایی هم هست اما هدف یکی است.

۳. روش استدلالی کلامی

متکلمین، مانند مشاییون بر استدلالات عقلی تکیه دارند با تفاوتهای ظریفی که در جزئیات و اهداف آنها با فلاسفه مشایی می توان مشاهده کرد.[۹۸]

۴. روش حکمی اشراقی

پایه گذار این جریان نیرومند فکری که از آن به عنوان حکمت اشراقی یاد می شود، شیخ شهاب الدین سهروردی است. او معتقد بود فرهنگ معنوی و معقول ایران باستان، نباید به دست فراموشی سپرده شود و برای حکمت نظری و آنچه به فلسفه نور مربوط می شد، اهمیت زیادی قائل شد.

سهروردی در سال ۵۴۹ هجری قمری، مطابق با ۱۱۵۳ میلادی در سهرورد زنجان متولد شد. هنوز بسیار جوان بود که به مسافرت و مصاحبت با جماعت صوفیه پرداخت و به خلوت، مجاهدت روحانی، تفکر، مراقبه در

۹۷. مطهری: فلسفه، ص ۱۵۲-۱۵۳.
۹۸. مطهری: فلسفه، ص ۱۵۴.

Scanned with CamScanner

عوالم معنوی و سیر و سلوک در مراتب عرفانی مشغول شد. او زمانی در برابر فقهای شهر حلب، جانب احتیاط را فرو گذاشت، تا او را متهم کردند. در همین ایام بود که صلاح الدین ایوبی، قدرت یافته و بر خاندان فاطمیان پیروز شده بود. کلمات و بیانات سهروردی نیز، گاه با پاره ای از عبارات این طایفه، بسیار نزدیک می شد. علمای ظاهربین به این نزاع فلسفی و جدال کلامی، رنگ سیاسی دادند، تا صلاح الدین فرمان به قتل سهروردی داد و او در پنجم رجب ۵۸۷ هجری، فدای قهر و خشونت گردید.[۹۹]

آنچه در فلسفه اشراق، دارای اهمیت وافر است، مصنفاتِ اشراقی سهروردی است که در تاریخ فلسفه ی اسلامی بی نظیر است. او در کتاب حکمت الاشراق خود، تفسیری فلسفی از سفر روح به دست می دهد که آغازش تطهیر و تزکیه و پایانش اشراق است. بخشِ دوم این کتاب، با وصفی از ماهیت بدیهی نور، با طبقه بندی موجودات مختلف به اعتبار شفافیت آنها و تقسیم نور به انواع متعدد و مختلف آغاز می شود.

سهروردی در این بخش، منشأ عقل را نوری می داند که همه عقول را منور ساخته و ایرانیان قدیم، آن را به همین نام می نامیدند. او پس از بحث درباره مراتب طولی و عرضی عالم فرشتگان، تحلیل اشراقی از رویت و دیدن، نقش نور و رابطه اینها با اشراق عرضه می دارد.[۱۰۰]

مقصود از حکمت اشراق یا اشراقی عبارت از حکمتی است بر اساس اشراق و اشراق به منزله اصل و سرچشمه این حکمت، معانی متعددی چون کشف، اظهار و ظهور نور وجود را داراست. مشاهده‌ای وجدانی و معاینه‌ای عرفانی است که بوسیله آن، حقیقت وجود، همچون خورشیدی که در آسمان جسمانی، طلوع و شروق می‌کند، برای انسان، حضور اشیاء را آشکار می‌سازد. در واقع لفظ اشراق، همانطور که در عالم محسوس، بر فروغ بامدادی و پدیدارشدن سپیده صبحگاهی، در نخستین پرتو خورشید، دلالت دارد، در آسمانِ معقول جان هم، بر پیدایی نور مجردِ معرفت، دلالت می‌کند.

این مبحث، ناتمام می ماند، اگر به ملاصدرای شیرازی (متوفی در سال ۱۰۵۰ هجری) " ولو به صورت خیلی مختصر " اشاره ای نشود.

مکتب فکری صدرالمتألّهین شیرازی، که از آن به عنوان «حکمت متعالیه» یاد می شد، نقطه تلاقی چهار جریان، در جهان اسلام است.

۹۹. کربن: ۱۳۸۲، ص ۴۰.
۱۰۰. امین رضوی: ۱۳۷۷، ص ۳۷-۳۸.

Scanned with CamScanner

حکمت متعالیه‌ی ملاصدرا، از لحاظ روش، شبیه مکتب اشراقی است؛ یعنی به استدلال و کشف شهود، توأماً معتقد است، ولی از نظر اصول و استنتاجات، متفاوت می باشد. از جمله کارهای مهم ملاصدرا، این بود که به مباحث فلسفی - که از نوع سیر و سلوک فکری و عقلی است - نظام و ترتیبی داد، شبیهِ آنچه که عرفا، در سلوک قلبی و روحی بیان کردند.[۱۰۱]

معماری و عالم مثال

در مقدمه ای که ذکر شد، معرفی اجمالی از اندیشه‌های شیخ اشراق بیان گردید. هدف از این مقدمه، ضمنِ ارایه تصویر کلی از اندیشه این شیخ بزرگ، پرداختن به ارتباطی است که استیرلن، بین این اندیشه و معماری بوجود می آورد. پیشتر درباره عالم مثال و مفاهیم صور، در هنگام پرداختن به اندیشه های اردلان، به بحث پرداختیم اما از آنجا که در بحث استیرلن، عالم مثال نقش اساسی و مرکزی دارد، درباره آن اشاره وار، مطالبی را می آوریم.

بر اساس نظریه‌ی مُثل، آنچه که در این جهان مشاهده می شود، اصل و حقیقت‌شان، در جهان دیگر وجود دارد و افراد این جهان، به منزله سایه ها و عکس‌هایِ حقایقِ آن جهانی می باشند و همگی، دارای یک اصل و حقیقت در جهان دیگرند. انسانِ اصیل و حقیقی، انسانِ آن جهانی است و همچنین است برای سایر اشیاء. افلاطون آن حقایق را ایده می نامد. در دوره اسلامی، کلمه «ایده» به «مثال» ترجمه شده است و مجموع آن حقایق، به نام مثل افلاطونی خوانده می شود که شیخ اشراق، سخت طرفدار آن است.

نظریه اساسی مهم دیگر افلاطون، درباره روح آدمی است. او معتقد است که روحها، قبل از تعلّق به بدنها، در عالمی برتر و بالاتر که همان عالم مثل است، مخلوق و موجود بوده و پس از خلق شدن بدن، روح به آن تعلّق می یابد و در آن جایگزین می شود.[۱۰۲]

سهروردی هم در رسالات متعدد خود و مخصوصا در آواز پر جبراییل، به وجودهای مثالی اشاره دارد که ذهن نورانی انسانی، می تواند شاهد آن باشد.

طبیعتِ عالم مثال، چنان است که ضمیر انسان، می تواند این موجوداتِ

۱۰۱. مطهری: فلسفه، ص ۱۵۸.
۱۰۲. مطهری: فلسفه، ص ۱۴۷- ۱۴۸.

Scanned with CamScanner

مجرّد و انتزاعی را مشاهده کند. او به هنگام توصیفِ عوالم مثال، چند اصطلاح بکار می برد که اختصاصاً از خود اوست، مانند «نا کجا آباد» (سرزمین هیچ کجا امّا آباد)، «خراب آباد» (سرزمین ویران امّا آباد) و شهرستان جان، که همه آنها را، وی با اقلیم هشتم منطبق می داند.[۱۰۳]

او این اقلیم خیالی را منشأ وجودی عالم برزخ یا گیتی می داند. از دیدگاه سهروردی؛ عالم خیال، نقشه روحانیِ اقلیمی است که فقط کسانی می توانند آن را ببینند که از فهم عام و ظاهر، روی گردانیده و به تأویل تکیه کنند. دیدن عالم مُثُل، مستلزم فراتر رفتن از کلّیه ی موانع است برای گذشتن از نقطه ای که سهروردی، به بیانی نمادین، آن را کوه قاف می نامد. آنگاه شخص به شهرهای اسرارآمیز این عالم که منزلگاه این وجودهای روحانی است، می رسد.[۱۰۴]

سهروردی، در حکمت الاشراقِ خود، به چندین شهرِ این عالم خیالی اشاره می کند که همه آنها به اقلیم هشتم تعلّق دارند. این شهرها عبارتند از: «جابلقا، جابرصا و هورقَلیا». شهرهایی که هیچ جا نیستند. هور قَلیا، نماینده مُثُل عالم افلاک است. زیبایی عجایبِ هور قلیا را فقط، صاحبانِ نفسهایِ مطهّر، به چشم باطن می توانند ببینند و موسیقی شگفت انگیزش را، تنها، یابندگان حقیقت می توانند بشنوند.

او بحث خود را با ذکر این نکته، خاتمه می دهد که ریشه وجودی زیبایی‌ها، اشکال و صور ظاهری این عالم، در اقلیم هشتم است و آن، جهانی واقعی، امّا قابل دسترسی برای گروهی معدود است. بنابراین، ناکجا آباد محلی است فراتر از عالم صورتها، زمان و مکان. سرزمینی است دست یافتنی فقط برای کسی که در طریقت رنج ببرد.[۱۰۵]

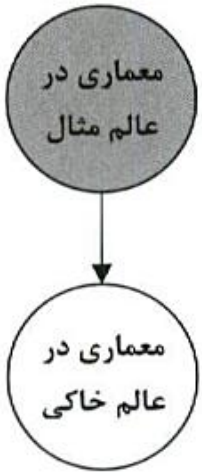
عقل سرخ

شیخ شهاب الدین سهروردی در شرح گوشه ای از عالم مثال در کتاب عقل سرخ خود این گونه بیان می دارد: «پس پیر را گفتم: درخت طوبی، چه چیزیست و کجا باشد؟ گفت: درخت طوبی، درختی عظیم است. هر کس که بهشتی بُوَد، چون به بهشت رود، آن درخت را در بهشت ببیند. و در میانِ این یازده کوه، که شرح دادیم، کوهی است، او در آن کوه است. گفتم: آن را هیچ میوه بُوَد؟ گفت: هر میوه ای که تو در جهان می بینی، بر آن درخت باشد و این میوه ای که پیش توست، همه از

۱۰۳. امین رضوی: ۱۳۷۷، ص ۱۴۱-۱۴۳.
۱۰۴. همان.
۱۰۵. امین رضوی: ۱۳۷۷، ص ۱۴۱-۱۴۳.

Scanned with CamScanner

ثمره ی اوست. اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیشِ تو نه میوه بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نَبات. گفتم: میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلّق دارد؟ گفت: سیمرغ، آشیانه بر سرِ طوبی دارد. بامداد، سیمرغ از آشیانه خود به درآید و پَر بر زمین بازگسترانِد. از اثرِ پَرِ او، میوه بر درخت پیدا شود و نَبات بر زمین».[۱۰۶]



در نگاه عرفانی و اشراقی، معماری عالم خاکی تصویری از معماری در عالم مثال است

سفر اشراقی

سهروردی در عقل سرخ، از عالم مثال و ویژگی‌های مکانی آن سخن می گوید و آنچه را که در آنجا دیده است، نشان می دهد. در سفر اشراقی او، مسیری سخت را باید طی نمود تا به این عالم رسید. برای چنین سفرهایی، تهذیب و ریاضت بسیاری لازم است. سالک پس از طی مسیر که هانری کربن آن را « سفری تمثیلی در آزمایشگاه معنوی» بیان می دارد، به شهر و یا سرزمین تمثیلی می رسد. این شهر یا سرزمین، دارای اجزایی است: «کوه، درخت، پرندگان، آب، غرفه ها، محلّات و دیگر عناصر خاص خود».

شهرهای تمثیلی

شهرهای تمثیلی، مختص فرهنگ اشراقی - اسلامی نیستند، برخی از اشراقیون، در سراسر عالم، این گونه شهرها را تجربه و توصیف نموده اند. هانری کربن در مقدّمه خود در کتابِ اصفهان تصویر بهشت به برخی از این شهرها اشاره می نماید.[۱۰۷]

استیرلن، با مراجعه به نوشته های این حکیم و عارف بزرگ، به بازسازی دنیای او و عالم مثالی که تجربه کرده است می پردازد و معتقد است که مشاهده و نگاه شیخ اشراق به چیزهای عالم، تنها می تواند مطابق با اصول اشراق صورت پذیرد. استیرلن، برای توصیف و تحلیل بناهای شهر اصفهان، از دنیای

۱۰۶. سهروردی: عقل سرخ، ۱۳۸۳، ص ۸ - ۹.
۱۰۷. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۴.

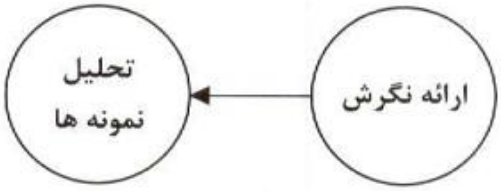
Scanned with CamScanner

اندیشه سهروردی به خصوص دنیای تمثیلی او بهره گرفته است و تجسّم آن را در این شهر و بناهای آن می بیند. این نحوه نگرش به معماری ایرانی و هر نوع معماری که به جهان تمثیلی پیوند می خورد، نیازمند آشکار نمودن بسیاری از رموز نهفته در آن است. در این جا، بخش بزرگی از خواندن و فهم معماری، به فهم عالم مثال و دنیای معماری مثالی مرتبط است و فهم معماری عالم مثال، به فهم سالکی که آن عالم را تجربه کرده است، پیوند می خورد.

درک و دریافت معماری و شهر ایرانی

صاحب نظران مباحث معناگرایی معماری ایرانی از دو شیوه برای ارایه نظریه و روش خود بهره گرفته اند. اردلان و تا حدی بورکهارت، نخست نگرش و روش خود را معرفی نموده، و سپس به تحلیل نمونه های معماری با آن نگاه خاص می پردازند.

استیرلن به جز مقدمه ای که از کربن در آغاز کتاب خود می آورد، در ابتدای نوشته خود به ناشناختگی جنبه های مرتبط با معماری اسلامی



ایران اشاره می کند. ناشناختگی مورد نظر او درباره موارد زیر است:

۱) ناشناختگی نسبت به دنیای معنوی در برگیرنده مجموعه بناها.

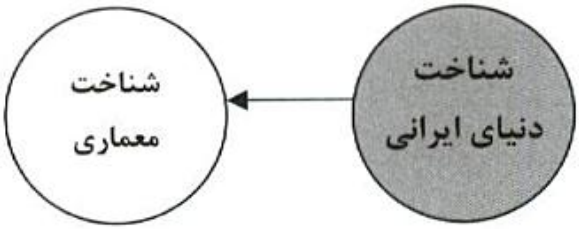
۲) ناشناختگی نسبت به نظام فرهنگی بازتاب دهنده آنها.

۳) ناشناختگی نسبت به پایه های تاریخی دنیای ایرانی.

او اضافه می نماید: «افزون بر این [ناشناختگی‌ها] باید نقش و کارکرد این آثار تفسیر و تعریف شود یا، به عبارت بهتر، نقشی که بنای مذهبی مورد نظر، یعنی مسجد، در ذهن و درون پدید آورندگان داشته است در نظر گرفته شود. منظور این است که اشکال ساخته شده، با ایمان و عرفان ایران شیعی در ارتباط قرار داده شود و نمادها و مظاهر سازه های ساخته شده و تزئینات مبتنی بر کار کاشی‌کاری هفت رنگ آنها از یکدیگر تمیز داده شود.»[۱۰۸]

۱۰۸. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۳.

Scanned with CamScanner



استیرلن

استیرلن با این کار، مانند اردلان محدوده فرهنگی - جغرافیایی معینی را مورد مطالعه قرار داده است. کار او مانند بورکهارت که اشاره ای اجمالی به تمامی دنیای اسلام دارد نیست و تمرکز بر یک محدوده خاص و محصولات خاص دارد. بر این اساس استیرلن با تمرکز بر شهر اصفهان و چند بنای آن، فرصت مطالعه کوچکترین جزئیات معماران این بناها را یافته است. شناخت محیط تاریخی ظهور آثار و نیز شناخت دین و مذهب که بسترهای شکل‌گیری بناها در هر جا هستند در فهم و درک آن ها کمک به سزایی می نماید. پیشتر در بخش نگرش تاریخی- تکاملی درباره این نحوه کار مطالبی را آوردیم. در اینجا از روش تاریخی بهره گرفته شده و با ارایه مستندات و شواهد وقایع تاریخی - فرهنگی ایران نگاه معناگرای استیرلن بنیان نهاده شده است. مرور شناخت محیط تاریخی- فرهنگی ایران از نگاه استیرلن برای ما نیز می تواند جالب باشد. رابطه بین موضوعات مرور تاریخی فرهنگی و نگاه معناگرای اشراقی در پایان کتاب او آورده می شود.

مدار فرهنگی ایران

فرهنگ ایران بزرگ

ایران در محدوده مرزهای جغرافیایی- سیاسی امروزین آن تنها بخشی از ایران در اعصار مختلف تاریخ است. هنگامی که از تاریخ و فرهنگ ایران گفته می شود، نگاه وسیع تر به محدوده زمانی آن از ایران هخامنشی تا ایران معاصر و کشورهای گوناگونی که در این «مدار فرهنگی» جای می گرفتند ضروری بنظر می رسد. ایران کنونی، جزیی از ایران بزرگ است که فرهنگ آن بخش‌هایی از هند و آسیای مرکزی و قفقاز، سواحل جنوبی خلیج فارس و حتی عراق کنونی را دربرمی گرفته است. در روزگار هخامنشیان ایران از چین تا مصر و یونان را در برمی گرفته است.

« به عیان دیده می‌شود که درخشش تمـــدن ایرانی خیره کننده است. پرتو این درخشش بر پهنه وسیعی از خاورمیانه، بسی فراتر از مرزهای کنونی کشورها، گسترده شده است. بنابراین، فرهنگ ایرانی بر

Scanned with CamScanner

گستره ای عظیم از ماوراء النهر گرفته تا میان رودان (بین النهرین)، از خوارزم تا خلیج فارس، و از آذربایجان تا کابلستان نفوذ داشته است. برای درک و دریافت این تمدن نیرومند لازم است مراحل مهم تاریخی، فرهنگ و مذهبی که اندیشه زاینده شاهکارهای اصفهان از آنها سرچشمه گرفته است، به طور خلاصه و کوتاه بررسی شود».[۱۰۹]

مراحل مهم تاریخی

تاریخ ایران فراز و نشیب های زیاد را به خود دیده است. در هر کدام از دوره‌های تاریخی، رویدادهای مهم سیاسی- فرهنگی رخ داده است. نفوذ بیگانگان و تسخیر ایران بوسیله آنها در دوره های گوناگون روی داده است و هر کدام تأثیر به سزای خود را بر این سرزمین گذارده اند. مروری بر این دوره های تاریخی به ما کمک می نماید برای رسیدن به هدف خود که بررسی دقیق تر یک دوره تاریخی است تصویری روشن‌تر داشته باشیم. می توان موارد عنوان وار زیر را در مرور اجمالی تاریخ ایران مد نظر قرار داد:

- عکس العمل ایرانیان به حملات بیگانگان.
- ظهور حکومتهای ایرانی محلی و نقش آنها در مقابله با بیگانگان.
- نفوذ فکری ایرانیان در اشغال گران.
- نفوذ سیاسی ایرانیان در هدایت حکومتهای بیگانه در ایران.
- چگونگی پیدایش عصر نوزایی در ایران.[۱۱۰]
- باز پیدایی معماری ایرانی.
- توجه به تاریخهای مهم مانند آغاز حکمرانی یک حاکم، تاریخ حملات و ویرانی ها، تاریخ شکل گیری و ... .
- شناخت دانشمندان بزرگ هرعصر و نفوذ آنها در جهان فرهنگی آن زمان.
- توجه به خلق و خوی پادشاهان بیگانه در ایران.
- رواج مذهب تشیع در دوره‌های مختلف و تأثیر بر اندیشه و اعتقاد ایرانیان.

مطالعه بستر مذهبی- شیعه

یکی از موارد بسیار مهمی که در مطالعات مستشرقین ناشناخته مانده است فهم بستر مذهبی سرزمین ایران است. این امر تا پیش از

۱۰۹. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۸.
۱۱۰. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۹.

Scanned with CamScanner

انقلاب اسلامی بسیار مشهود تر بود. پس از آن دنیا به موضوع مذهب شیعه توجه بیشتری نمود اما بنظر می رسد مورخان تاریخ هنر هنوز هم به عمق و ریشه های تاریخی آن نپرداخته اند. در طول تاریخ ایران تا پیش از صفویان تنها در دوران آل بویه شیعیان بر ایران حکومت داشتند. استیرلن توجه خاصی به مذهب شیعه در کتاب خود نموده است: «باری شیعه اثنی عشری مذهبی است که در طول تاریخ و از آغاز غالباً مورد

ناد علیا مظهر العجایب تجده عونا لک فی النوائب کل هم و غم سینجلی بولایتک یا علی یا علی یا علی.
بخوان علی (ع) را که مظهر کمالات و صفات عجیبه است تا یاری کننده تو در تمام مشکلات و سختیها باشد تا مشکل حل و مسائل روشن شود و به ولایت تو یا علی یا علی یا علی.

نگاره ۲۴-۶: مسجد جامع اصفهان کاشی‌کاری معرق بر بدنه غربی ایوان صاحب. از دوره صفوی.
پیامهای شیعی زیادی بوسیله آرایه های گوناگون بر دیوارهای این مسجد نقش بسته است.

ایذا و تعقیب قرار گرفته و شهدای بیشماری داده است. تشیع بدین ترتیب بالیده شد و در خفا به بیان و ابلاغ پرداخت. خود امامان نیز لزوم پنهان کاری را تأیید کردند. رعایت نظم اختفا و تقیه نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد ... مجموعه الهیات شیعه به کمک سلسله ای از عرفا و فیلسوفان ایرانی، که هر چند در غرب ناشناخته اند در سرزمین خود از نفوذ و تأثیری ژرف برخوردارند، بسط یافت. آثار این فیلسوفان عمدتاً به همت هانری کربن، از طریق ترجمه ها و تفسیرهای بسیار ارزشمند از نظر فهم و درک روح دینی ایرانی، به ما [جامعه غربی] شناسانده شده است. معنویت والای این متألهین (یا به قول هانری کربن حکمای الهی در قیاس با ریشه یونانی واژه به معنای خرد خداوندی و در ارتباط با نظریه های اشراق که بر طبق آنها شناخت همان عرفان است)، بخشی بر پایه سنتهای بازمانده از امامان و بخشی دیگر، سرچشمه یافته از آثار فیلسوفان اشراقی، مانند سهروردی (۵۵۰- ۵۸۷ هـ ق)، است که *فعالیتش سال‌های دراز در اصفهان تمرکز داشت* و بر آن بود که اندیشه مزدایی پیش از اسلامی را زنده کند». [۱۱۱]

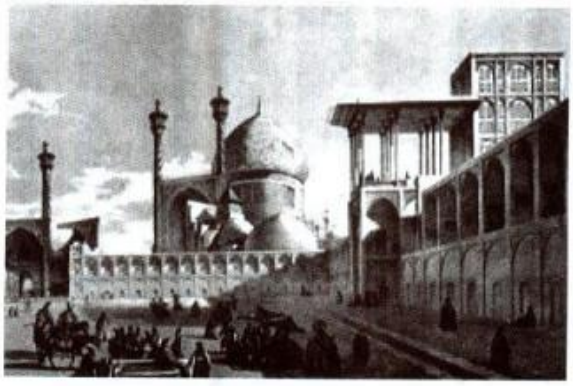
۱۱۱. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۳۴.

Scanned with CamScanner

ظرف مکانی و زمانی

پس از این کلیات، محقق برای اثبات نظریه اش مساجد جامع و شاه (امام) به عنوان نمونه بررسی می کند. نحوه شکل گیری حکومت صفویان که بعدها آبادگر شهر اصفهان شدند و آن را به پایتختی انتخاب کردند، دوران حکومت پادشاهان بزرگ این سلسله در اصفهان، توجه آنها به آباد نمودن شهر، ساخت و سازهای پادشاهان مختلف در شهر، اهداف و مقاصد آنها و بسیاری موارد دیگر که می توان در مطالعه یک محل از آنها بهره گرفت شرح داده شده است:

«شاه عباس اول بهتر از همه اخلاف خود توانست رونقی افسانه ای به هنر ببخشد: همه اشکال و انواع بیان، از معماری گرفته تا مینیاتورسازی و قالیبافی، دارای «سلیقه و حس ایرانی» شدند که هم یگانه و اصیل بود. شاه عباس با انتخاب اصفهان به پایتختی، به افتخار و پیروزی دوران شاهی خویش، این شهر را به صورت مرکزی فرهنگی در آورد که مسافران غربی را خیره و مسحور زیبایی‌های افسانه‌ای خویش می‌ساخت. در واقع شهر آکنده از بناهای رنگارنگی بود که هر یک با شکوه تر و ستودنی تر از دیگری می نمود ... شاه عباس شوق آن داشت که در میان شکوه و عظمت و زیبایی به سر برد و بر همین اساس نیز سلطنت کرد و به کشور خود ابعاد و اهمیتی در خور سنجش با درخشان‌ترین دوره‌های تاریخی پیش از اسلام بخشید».[۱۱۲]



نگاره ۲۵-۶: اصفهان. میدان نقش جهان از عهد صفوی.

هنگامی که شاه عباس اول در سال ۱۰۰۷ قمری - یعنی در ۲۷ سالگی، ده سال پس از به دست گرفتن قدرت - تصمیم به انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان گرفت، بی گمان از کارهایی که می خواست انجام دهد

۱۱۲. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۳۷.

Scanned with CamScanner

تصوری دقیق در سر داشت. خواهیم دید که شاه عباس، به عنوان یک مسلمان شیعه اثنی عشری، می خواست شهر خود را براساس تصویر شهرهای بهشت، که چه در قرآن و چه در متون حکمای عارف ایرانی ذکر شده است، بنا کند».[۱۱۳]

معماری و سیر تحول شهر

در فهم فضای معماری بناها، مطالعه تاریخ شکل گیری آنها و نحوه زندگیشان در شهر کمک زیادی به ما می نماید. برای نمونه مطالعه چگونگی پیدایش مسجد جامع اصفهان، رشد، تغییرات و زندگی آن در عمر بیش از هزار ساله اش می تواند رازهای زیادی را آشکار نماید. اینکه این مسجد سرچشمه تحولی بزرگ در مساجد ایرانی است و اینکه تا دوره صفوی کانون اصلی شهر بوده که با پیدایش میدان نقش جهان و مسجد شاه (امام) مرکزی جدید را در برابر خود می بیند. با این وجود این مسجد هیچگاه و حتی امروز اهمیت معنوی خود را از دست نداده است. استیرلن بخش قابل توجهی از اثر خود را به نحوه گسترش شهر و پیدایش بناهای مختلف اختصاص داده است. در این جا به اهمیت عناصر مختلف شهری بخصوص بازار به عنوان ستون فقرات شهر پرداخته است.[۱۱۴]

فهم شهر ایرانی

« بازار، در قلب مرکز تجمع، حکم ستون فقرات را دارد. سازمانی است که نقش‌ها و وظایف مختلف یک شهر را طلب می کند. گرداگرد آن ساختمان‌های امور شهری به هم پیوند خورده اند. در اطراف بازار، تراکم ساختمان‌ها به عمیق‌ترین درجه خود می رسد، جمعیت متراکم ترین حد خود را پیدا می‌کند، و اصناف دارای متنوع‌ترین گروه بندی‌ها می‌شوند. بازار است که همواره در صدد تأثیر گذاری و تسلط بر تصمیم‌های فرمانروایانی بوده که می خواسته اند شهر خود را سامان دهند. در حول و حوش بازار است که ساختمان‌های عمومی شهری برپا می‌شده و سرانجام در طول بازار است که معمار، آفریده ها و ساخته های دلخواهانه خود را در بافت موجود وارد می کرده و ساخت و ساز محکم و نیرومند آن با رشد خودرویانه عناصر موجود از قبل تضاد پیدا می کرده است». [۱۱۵]

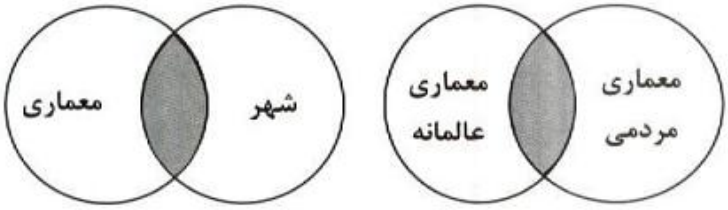
---

۱۱۳. همان ص ۳۷.
۱۱۴. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۵۴.
۱۱۵. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۵۵.

Scanned with CamScanner

فضای شهری و معماری ایرانی

با ایجاد یک تصویر کلی از جنبه های مختلف فرهنگی، مذهبی سرزمین و شهر مورد مطالعه، استیرلن به طرف کانون اصلی موضوع خود یعنی معماری و شهر سازی قدم برداشته است. فضای شهری و معماری ایرانی از نگاه او در دو معماری مردمی و عالمانه دارای ویژگیهای مشترک می باشند. ویژگی‌های مشترک این دو معماری از نگاه استیرلن در«عوامل پایدار ذهنیت که در هنر ساختمان ظاهر می شود» است. عوامل پایدار چگونگی مفهوم فضایی در این دو معماری را تعیین می کند.

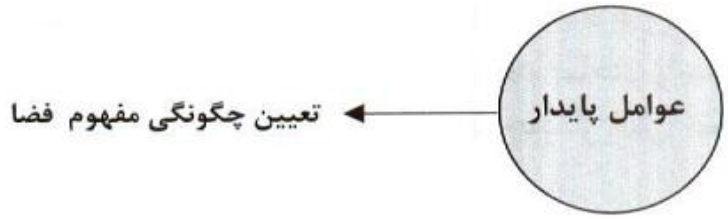


علیرغم وجود دو مقیاس و دو معماری، وجوه مشترکی می توان در آنها دید.

از نظر او این عوامل که کلید درک و فهم ذهنیت خاستگاه و سرچشمه خویش است، مقام و جایگاه شایسته‌اش را در تحلیل‌های معماری و شهرسازی به دست نیاورده است.[۱۱۶] در اینجا استیرلن مانند اردلان که فضا و ویژگیهای گوناگون آن در معماری ایرانی را از ارکان بنیادی معماری قرار داده بود به یکی از جنبه های مهم و بنیادی معماری و شهر سازی ایرانی یعنی «پیوستگی فضایی» اشاره می نماید.

پیوستگی فضایی

«در این نوع شهر سازی، گذر از فضای بسته به فضای بسته ای دیگر پی‌درپی و همواره تکرار شده است، بی‌آنکه هرگز این پیوستگی قطع شود، یعنی هیچگاه فرد نیازی به خارج شدن از محیط موجود و معین ندارد فقط یک سلسله گذرگاه ماهرانه تدارک می شود و مورد استفاده



۱۱۶. استیرلن، ۱۳۷۷، ص ۵۵.

Scanned with CamScanner

قرار می گیرد، زیرا ساختمان در تار و پودی پیوسته و متراکم ترکیب شده است. بنا به عنوان ساختمانی مجزا منفرد جلوه‌گر نمی شود. قطعه ای سرگردان نیست که روی سطحی قرار داده شده باشد، بلکه در بافت شهری گنجانده شده است، همان بافتی که خطوط غالب و مهمی، چون جایگاه و مسیر مساجد و مراکز تجمع، بدان بعد و برجستگی می بخشد، و جهت جریان مساجد و بازارها و معابر را نیز موقعیت‌ها و مناسبت‌های عمده و غالب تعیین می کنند».[۱۱۷]

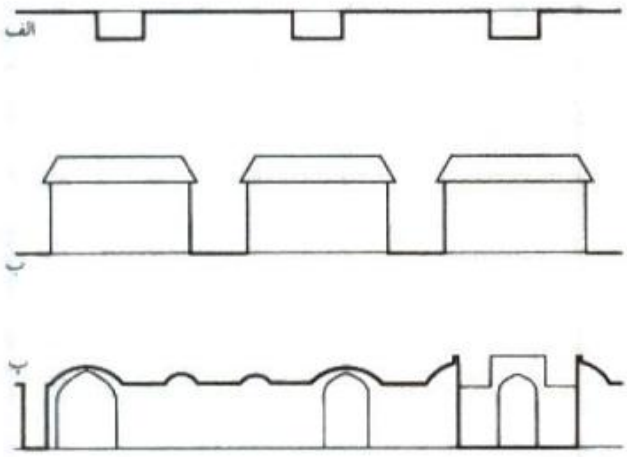
در کار ایجاد توده ساختمان‌های همگنی که هسته های ساخته شده مختلف آن در یکدیگر ذوب می شوند، هیچ گونه گسست و انقطاع بین عناصر گوناگون وجود ندارد. بدین ترتیب روی گذرها و کوچه ها و معابر را هم با قوس‌ها و تاق‌های ضربی می پوشانند و این معابر در یک محله، همانند یک زیر زمین، در زیر سقفهای مسطح یا گنبدی پیچ و تاب می‌خورد و پیش می رود. این مجموعه، واحدی یگانه را تشکیل می دهد، مانند بلوک‌های ساختمانی ما [غربیان]، اما با اجزایی تنیده تر و کمتر انفرادی در کل، و مناسب تر برای زندگی دسته جمعی. در اینجا انسان همواره در درون چیزی قرار دارد: درون کوچه ای که غالباً سر پوشیده است، درون حیاط خانه ای، مدرسه ای، کاروان‌سرایی، مسجدی، درون میدانی که محصور به پیرامونی به هم پیوسته و متداوم است، مانند میدانهای بسیار انگشت شمار غرب نیستند ... ».[۱۱۸]

شهر ایرانی و شهر غربی

این جملات استیرلن درباره ساختار شهر ایرانی بسیار عمیق است. مفهوم همیشه در «درون چیزی بودن» اشاره به مفاهیم روانی و احساس نیاز انسان به سر پناهی در همه جا، حتی در مقیاس شهری دارد. این نگاه به شهر ایرانی شخصیتی ویژه و متفاوت با شهرهای غربی که استیرلن در آن می زیسته می دهد. در اینجا برای فهم وجوه مشترک و متفاوت شهر ایرانی و غربی، از بررسی مقایسه ای بهره گرفته شده است. معیارهای این بررسی خط ترازها نسبت به خط زمین است. او سه نوع ساخت و ساز نسبت به خط زمین را معرفی می نماید. در نوع نخست کل ساخت و ساز در زیر زمین روی می دهد. در نوع دوم که شهرهای غربی از آن تبعیت می کنند، خط زمین محل اتکای ساختمان‌هاست و آنها را می توان مانند گیاهانی که از زمین می رویند دانست. بین هر خانه یا ساختمان کوچه ها

۱۱۷. همان ص ۵۸.
۱۱۸. استیرلن ۱۳۷۷، ص ۵۸.

Scanned with CamScanner



نگـاره ۲۶-۶: استرلین. به یکی از جنبه های بنیادی شهر سازی ایرانی یعنی پیوستگی فضایی اشاره می کند. از نظر او پیوستگی فضایی به معنای همیشه در درون بودن است. پیوستگی فضایی نه تنها در درون کوچه، بازار، میدان و حیاط وجود دارد، بلکه در بامها نیز دیده می شود. در این سه نگاره خط تراز سه نوع شهر زیرمینی (بالا)، جزیره ای در شهر های غربی)، و متداوم و پیوسته (شهر ایرانی) آمده است. (استیرلن،۱۳۷۷،ص۵۹).

و خیابانها جای می گیرند.

نوع سوم ساخت و سازهای شهرهای ایرانی بیشتر خاص مرکز و حاشیه آن است. در اینجا استیرلن خط ترازی ترکیبی را پیشنهاد نموده است. بنظر او در شهرهای ایرانی خط زمین با دیوارهای عمودی ترکیب شده و سپس با خط افقی بامها یکی می‌شود. این خط، هماهنگ با پوشش‌های منحنی بامها حرکت می کند و دوباره به صورت عمودی پایین آمده و گودی حیاط‌ها را می سازد:

« معماری ایران صفوی چنانکه گفتیم از ترکیب ساختمان‌ها، یعنی تک بناهای تک تک و جدا از هم، تشکیل نشده بلکه منحصراً از فضاهای بسته‌ای تشکیل شده که به نما و سطح ساخته شده ضرباهنگ می‌بخشد. همگنی و تجانس این سطح، اساساً در پیوستگی و تداوم بامها نهفته است و این موضوع به چشم هر ناظری که بر مجموعه بناها اشراف داشته باشد می آید. پوشش‌های آجری بامها - چه پشت بام مسطح باشد و چه گنبدی، مانند بازار - خط تراز کلی شهر را تشکیل می دهند، به عبارت دیگر، «زمینی مصنوعی» که در ارتفاع طبقه دوم واقع شده و از نظر رنگ به سطح بیابانی تپه دار شباهت دارد. بر این گسترده پوشاننده شهر، حضور دو گونه عارضه مشاهده می شود: یکی گودی ها یا چاه های تشکیل دهنده باغ‌ها و باغچه های محصور نیز چاله های بزرگ میدان‌ها، و دیگری گوژها یا برآمدگی‌هایی که گنبدها و مناره های بناهای عمومی مثل مسجدها، مدرسه‌ها، و غیره را تشکیل

Scanned with CamScanner

می دهند.

این دو گونه گسستگی منحصر که گودی ها و گوژها را تشکیل می‌دهند، در وحدت سطحی ایجاد شده به وسیله پوششهای آجر [خشت پخته یا کاه گل]، گونه گونگی و تنوعی پدید می آورند. این سطح بام‌ها با حالت متنوع به نسبت عارضه وار آن که مفهوم زمین را به تعبیر ما، در شهرهای غربی خودمان القاء می کند، غالباً مسکونی هم هست: چه بسیار روی این بام‌ها افراد به جستجوی خنکای غروبگاهان می‌آیند و می زیند ... در زیر پوشش جمعیتی رفت و آمد هم جریان دارد ... و در میان گوژها، گذشته از گنبد های عظیم مساجد، باید از تکیه تجسمی بدنه و شاخ و برگ درختان بزرگ هم یاد کرد: بخصوص چنارها و نیز سپیدارها و صنوبرها که در باغ‌ها و حیاط مدرسه ها، گرداگرد میدان‌ها یا در حاشیه کوچه ها، کنار نهرها، یا خیابانهای مستقیم ساخته شاهان کاشته شده اند».[۱۱۹]

از این نگاه، خانه ها و بناهای ایرانی را می توان فضاهایی دانست که بام آن آسمان است. اگر توجه داشته باشیم که بامها در غروب‌ها و شب‌های تابستان کاربردی ویژه تر داشته اند، و در هنگام استراحت شبانه این امکان را به باشندگان می دادند که با « عالم آسمان» یا عالم کبیر ارتباط برقرارکنند، به این نتیجه گیری خواهیم رسید که حذف آن از زندگی کنونی ایرانیان چه ضایعه بزرگی بر آنان وارد نموده است. آنچه که در دوره معاصر در شهرهای ایران ساخته می شود چیزی شبیه بلوکهای خانه های غربی است با این تفاوت که زشتی غیر قابل توصیفی بخصوص در بام آنها دیده می شود:

بافت شهر غربی: جزیره های کوچک

«اکنون اگر، در مقابل این تصویر کما بیش غافل گیر کننده شهر ایرانی، به شهری غربی بیاندیشیم باید در وهله نخست «خط تراز» آن را تعیین کنیم: در این مورد، یعنی شهر غربی این تراز بی تردید زمین است که بر روی آن خانه ها که حکم جزیره های کوچک را دارند برپا می شوند، چه خانه های انفرادی و چه گروهی و کندویی. این تراز ممکن است در کوچه پس کوچه ها فشرده و درخیابان‌ها و میدان‌ها بسیار گسترده باشد. در هر حال نماینده طرح و نقشه ای طبیعی است که ساختمان‌ها روی آن قرار داده شده اند. خانه ها در اینجا برجسته اند و نماهایی کمابیش

۱۱۹. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۵۹.

Scanned with CamScanner

چشم‌گیر را به سمت خارج بر می افرازند. گذشته از چند گاراژ زیر زمینی جدید یا تقاطع های بزرگراه‌های شهری، هیچ دهانه و منفذی نیست که گودی، چاه، یا چاله‌هایی در این سطح تراز اساسی ایجاد کرده باشد».[۱۲۰]

تفاوت عمده میان شهر ایران و شهر اروپایی در کیفیت فضاهای پر و خالی بیان شده است. فضاهای خالی یا خلاء (حیاط‌ها و میدان‌ها) در شهرهای ایرانی «جزیره های شهری» می باشند. جزیره به معنی جایی در میان آبهاست که می‌توان در آن استقرار یافت. در اینجا فضاهای پر اطراف حیاط‌ها و میدان‌ها به مثابه آب دور جزایر تصور شده است. بر عکس در شهرهای اروپایی ساختمان‌های چند طبقه به تمامی خود جزایری را می سازند و خیابان‌ها و کوچه ها پیرامونشان را محاصره می کنند. این نگاه که شبیه به نگاه اردلان است به ما می گوید که حرکت یک باشنده ساختمان ایرانی به حیاط و به جایی که آسمانه اش آسمان است ختم می شود. باشنده حتی اگر در فضایی سرپوشیده قرار می گیرد با حیاط و عناصر آن ارتباط دیداری (بصری) خواهد داشت.

دریافت و ادراک شهرسازی و معماری ایرانی

بنابراین از نظر استیرلن دریافت و ادراک فضایی شهرسازی و معماری ایرانی وابستگی شدید به درک و فهم مفهوم پیوستگی و تداوم فضایی دارد.[۱۲۱] او باشنده را به مانند یک مسافر در حال حرکت از مکانی به مکان دیگر می‌بیند دارای «توالی و تسلسل حالات و احساسات» است.

«مسافرین این شهر، پیوسته خود را درون چیزی می بیند. از حالی به حال دیگر و از ادراکی به ادراک دیگر دست می یابند: یک جا غرق در فضای گرم و صمیمانه بازار است که فقط نوری ملایم از خلال صافی نورگیرها بدان می تابد، جای دیگر، با عبور از یک آستانه، شاهد انبساط ناگهانی فضا به میدانی وسیع می شود که نوری خیره کننده بر آن می‌پاشد، نوری که گه‌گاه از لابه لای شاخ و برگ درختانی بلند عبور می کند. مسافر سپس قدم به پس کوچه های تنگ و سایه دار اما سرگشاده می نهد و سرانجام خود را در آستانه میدان نقش جهان با درخت‌ها و نهرهایی در اطراف آن می یابد که باید از وسعت بیابان وار آن عبور کند ... شهرسازی ایرانی، به جای خط تراز منحصر غربی که زمین است و ساختمان‌ها روی

۱۲۰. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۶۲.
۱۲۱. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۶۳.

Scanned with CamScanner

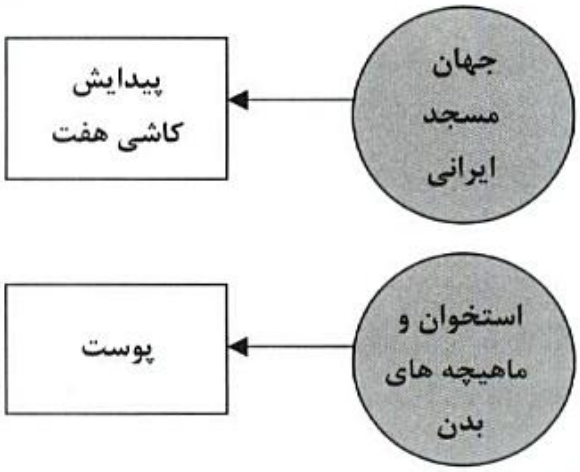
آن برپا می شوند، و ناگزیر در کوچه پس کوچه‌ها تنگ و فشرده و در میدان‌ها فراخ و گسترده می شود، به کمک سطوح متعدد، امکانات متنوع چشمگیری ارایه می کند که جلوه هایی نامنتظر و تضادهایی مهم و شگفت پدید می آورد. در واقع بین ازدحام و هیاهوی بازار کاملاً محصور و ممتد در تاریکی از یک سو، و دنیای آزاد و گشاده روی پشت بام‌ها و امکان برخوردار شده از حس آرامش ناشی از نسیم غروبگاهان و زمزمه آن در شاخ و برگ درختان دور و بر گسترده گنبد پر ستاره آسمان از سوی دیگر، چه وجه تشابهی می توان سراغ کرد».[۱۲۲]

مرزشناسی معماری: جهان ویژه مسجد ایرانی

در یک گام به جلو، مرز شناسی معماری مساجد ایرانی و غیر ایرانی تعریف شده است. استیرلن باز هم حلقه موضوع را کوچک تر نموده و پس از بررسی طرح مساجد ایرانی به تزئینات و آرایه ها می پردازد. دلیل این روند جزء نگری رسیدن از مطالعه روح و استخوان‌بندی کالبدی بنا به پوست آن یعنی آرایه و تزئینات است. از آنجا که کاشی هفت رنگ به نظر او ابزاری بسیار مهم در انتقال پیام‌های سازندگان صفوی به بعد بوده است او پیدایش آن را به « جهان ویژه مسجد ایرانی» نسبت می دهد:

کاشی هفت رنگ

« در واقع تزیین کاشی هفت رنگ عمدتاً در این گونه ساختمان‌های ویژه جهان ایرانی به کار می رود و اصفهان برجسته ترین نمونه های آن را در بردارد. و به راستی تا قبلاً خودِ ساختمان‌های زمینه کاشی پوشی را تحلیل نکنیم، نمی توانیم به تحلیل کاشی پوشی معماری ایران



مقایسه کالبد و پوست انسان با کالبد معماری و کاشی روی آن

۱۲۲. استیرلن: ۱۳۷۷، ص۶۶.

Scanned with CamScanner

بپردازیم. تنها به این شرط است که می‌توان نقش و کارکرد این گونه کاشی را دریافت. همچون مورد همه هنرهای بزرگ، تزیین کاشی فقط بخش الحاقی که هنرمند روی سازه ای موجودی می چسباند نیست. بلکه سنتز و برآیند همه هنرهاست: و تنها یگانگی و اتحادی دقیق توانسته است، بین شیوه های مختلف بیان تجسمی، به خلق دستاورد همگن توفیق یابد. در این مورد خواهیم دید که کاشیکاری مساجد ایران به اندازه خود سازه معماری آن اهمیت دارد: همچنان که پوست یک موجود زنده نقش جانشین ناپذیری هم ارز استخوانبندی یا ماهیچه ها و گوشت بدن آن موجود دارد».[۱۲۳]

«این پوشش، پوشاکی نیست که بتوان بدون بروز تغییرات مهم در معنای اثر آن را حذف کرد. کاشی کاری هفت رنگ، برعکس، بخش مهم و جدایی ناپذیری در کل کار را تشکیل می دهد، و از آن جهت که نقش بنیادی و کارکردی را در چشم آفرینندگان خود دارد، تمامی واقعیت خود را به اصل اثر وا می گذارد».[۱۲۴]

در مرزشناسی کالبدی- معنایی طرح‌های مساجد جهان اسلام، مساجد ایرانی با مساجد کشورهای عربی از هم متمایز شده است. طرح مساجد ایرانی با عناصری چون حیاط مرکزی، ایوانها و گنبدخانه از مساجد عربی که دارای شبستانی بزرگ در سوی قبله هستند مجزا شده و مورد تحلیل قرار گرفته است. برای فهم و درک بهتر نقشه مساجد ایرانی، اشاره به تاریخ و ریشه های طرحهای مشابه در پیش از اسلام مورد تأکید قرار گرفته و سیر زندگی آن تا پس از اسلام بررسی شده است.

طرح بنای چهار ایوانی و نتایج تجسمی آن

اجزای مسجد ایرانی

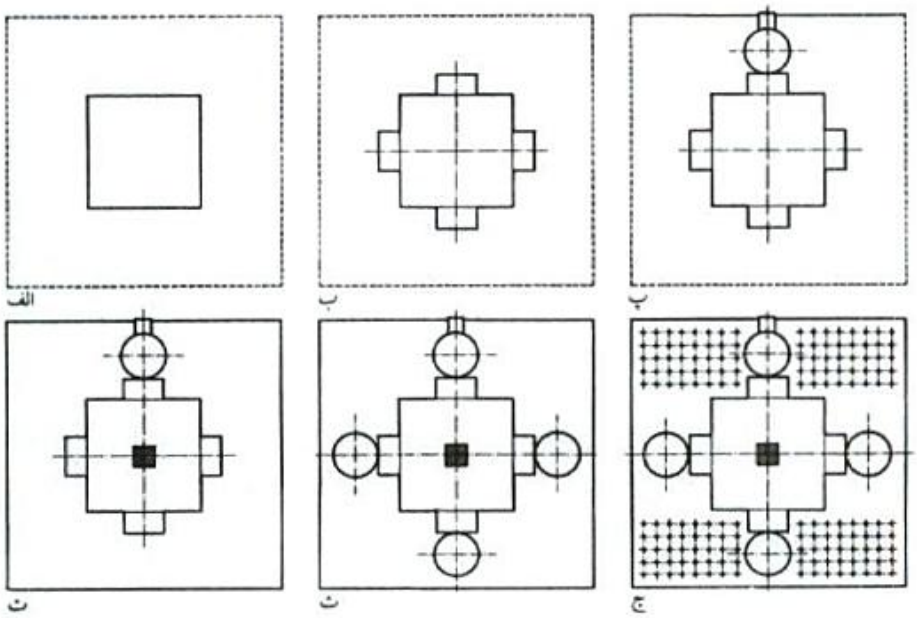
از نگاه استیرلن، طرح کلی مساجد ایرانی پدید آورنده رشته ای از نتایج تجسمی است. این نتایج بوسیله اجزای آن و سازماندهی آنها پدید می آید. بنابراین لازم است اجزای مسجد ایرانی بخوبی تشریح شوند و سازماندهی آنها براساس نظام هندسی مشخص شود. مسجد ایرانی دارای یک حیاط مرکزی است که در نوع پیشرفته و کامل آن چهار ایوان و تعدادی رواق در کنار ایوان‌ها جای می گیرد. ایوان‌ها نسبت به فضاهای کنار آن در عرض و ارتفاع بزرگتر می باشند و استمرار حرکت تاق‌های یکسان رواق‌ها

۱۲۳. استیرلن، ۱۳۷۷، ص ۶۹.
۱۲۴. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۶۹.

Scanned with CamScanner

را می‌شکنند. چهار ایوان که در چهار سوی حیاط قرار می‌گیرند روی دو محور عمود بر هم چلیپایی جای می‌گیرند. در محل تقاطع دو محور و در مرکز حیاط، حوض پر آب جای گرفته است. «می توان گفت که این حوض، که مرکز هندسی بنا را به خود اختصاص داده، یک آینه آبی حقیقی است و گذشته از کاربرد آیینی که در اسلام توصیه و تجویز شده، سطحی منعکس کننده تصویر ایجاد می کند که عکس ایوانهای مسجد در آن باز می تابد. خواهیم دید که این ویژگی برای درک تجسمی بنا اهمیت اساسی دارد».[۱۲۵] یکی از مهمترین اجزای این نوع مسجد ایرانی گنبدخانه و عناصر داخلی آن است و مهمترین آنها محراب است. محراب مانند ایوان «دروازه ای» نمادین تصور شده است.

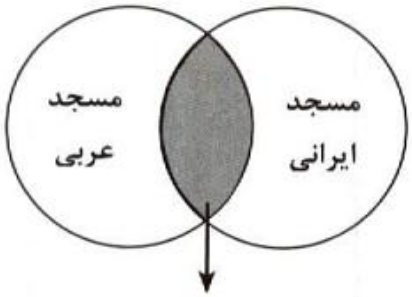
از قرن پنجم و ششم هجری، ایرانیان سنت متداول در ساخت مساجد را رها می کنند و طرح خاص خود را که بخش‌های کالبدی آن تا حدی با گذشته پیش از اسلام ایران پیوند دارد ارایه می دهند. در اینجا با یک بررسی، به مقایسه رابطه کالبد و معنی در مساجد ایرانی و کشورهای عربی پرداخته شده است.



نگاره ۲۷-۶: استیرلن. "مراحل مختلف اساسی فضا در مسجد حیاط‌دار چهار ایوانی از نوع ایرانی". در این نگاره ها اجزای گوناگون این نوع مسجد دیده می شود.
الف: حیاط، ب: چهار ایوان، پ: گنبد خانه اصلی، ت: حوض حیاط، ث: گنبدخانه های پشت سه ایوان، ج: شبستانهای چهار گوشه. (استیرلن: ۱۳۷۷،ص ۷۱).

۱۲۵.استیرلن: ۱۳۷۷،ص ۷۰.

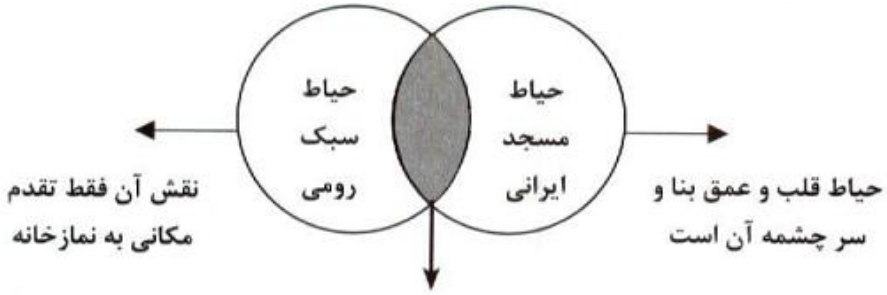
Scanned with CamScanner



وجه مشترک کالبدی مساجد ایرانی و عربی :
شبستان های ستوندار

مسجد چهل ستونی و مسجد چهار ایوانی

«بر خلاف فضای عربی مساجد چهل‌ستونی، که مبتنی بر جهت مخصوصی نیست و فراوانی زاویه دیدهای «پنهان» و «عقب صحنه ای» از ورای انبوه ستون‌ها و پایه ها در آن نوعی معماری به قصد القای مفهوم بی نهایت و دنیای نامحدود به وجود می آورد، فضای ایرانی زیر نفوذ محوریت دو گانه دقیقی است که به تمام بنا زاویای قائمه می بخشد. محور ساختمانی مسجد ایرانی تحت تأثیر این تقاطع محورها قرار دارد. این فرمول در تمامی سطوح اجرایی، در تمام مقیاس‌ها، و در تمام انواع فضاهای تشکیل دهنده مسجد وجود دارد».[۱۲۶]

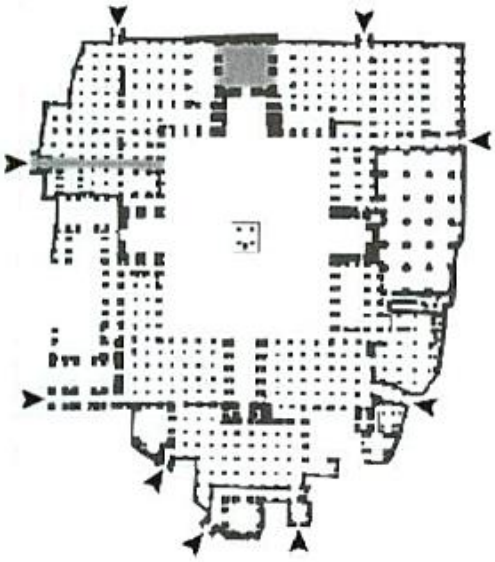


بخش‌های مختلف اندام مسجد چهار ایوانی به شکلی جالب مورد توجه قرار گرفته است. بطور مثال حیاط یا میان سرای آن، با مورد مشابه در معماری رومی مقایسه گردیده است و نتایج جالبی از این مقایسه بدست آمده است: اگرچه در هر حیاط ایرانی و رومی یک وجه اشتراک آسمانه باز وجود دارد اما در بنای رومی حیاط یک نقش کالبدی- حرکتی داشته و نقش آن تقدم مکانی نسبت به نمازخانه است.

در صورتی که حیاط در مسجد ایرانی بخشی از آن است که مستقیماً به سوی جهان ملکوتی یا جهان مورد آرزوی مؤمنان گشوده شده است.

۱۲۶. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۷۴.

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۸-۶: مسجد جامع اصفهان. نخستین مسجد با طرح چهار ایوانی بر روی یک طرح شبستانی.

حیاط و جهان ملکوتی

«و گویی با گنبد لاجوردی خود حیاط را پوشانده است ... حیاط مسجد، در واقع مکانی با خصوصیت کیهانی است که باید آن را به مثابه تالاری تلقی کرد که گنبد آن، سقف ملکوتی آسمان است».[۱۲۷]

این نوع نگاه، کیفیتی فرا کالبدی به اجزای فضایی مسجد ایرانی می‌دهد. حیاط از یک فضای ساده کالبدی، همزمان هم فضایی داخلی و هم خارجی است. فضایی خارجی نسبت به فضاهای دورادور آن و داخلی از آن جهت که با پوشش آسمان یک فضای کامل می شود و جزیی از تعریف کل طرح مسجد است. این سقف آسمان که گنبد حیاط مسجد ایرانی است دارای چهار رکن یا پایه است. چهار ایوان در جهت چهار رکن عالم نیز ساخته شده اند. بنابراین یک محور هندسی متقاطع چلیپایی که سوی ارکان عالم را نشان می دهند به چهار رکن نمادین یعنی ایوان‌ها ختم می شوند. در اینجا پیوندی نمادین بین زمین و آسمان ایجاد می‌شود.

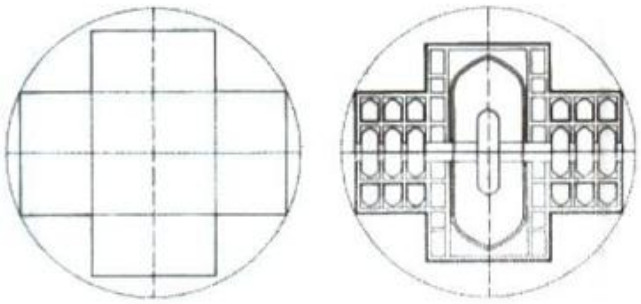
حوض: آینه آبی حقیقی

حوض صرفاً مکانی برای نگهداری آب و وضوی مؤمنین نیست. از نگاه عرفانی، حوض آینه ای است برای تصویر نمودن و انعکاس عناصری که دورادور حیاط جای گرفته است:

« در واقع، ناظری که کنار حوض ایستاده باشد می تواند انعکاس تصویر ردیف تاق‌های دور حیاط، قاب بندی بزرگ ایوانها، و همچنین سقف آسمان را یکجا در آن ببیند. در اینجا فضا معنایی کاملاً تازه پیدا می کند. مسجد، که جهت آن را دو محور صلیبی شکل تعیین کرده است، ناگهان صاحب محوری عمودی هم می شود که، با عبور از مرکز حوض،

۱۲۷. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۷۴.

Scanned with CamScanner



نگاره ۲۹-۶: شکل گیری طرح چلیپایی بوسیله تصویر واقعی و تصویر مجازی. تصویر واقعی در سوی راست و قسمت بالای نگاره دیده می شود. زیر محور افقی انعکاس تصویر واقعی در آب حوض نشان داده شده است. این دو با هم یک طرح چلیپایی با یک محور عمودی به سوی آسمان را شکل می‌دهند

(نگاره چپ). عنصر عمودی صلیب (چلیپا) از خود ایوان و امتداد منعکس شده آن در آب بوجود می‌آید و بازوی افقی آن، با همین پهنا، به وسیله دو جناح تاقگانهای جانبی دو طبقه و تصویر آنها در حوض ایجاد می‌شود...." (استیرلن: ۱۳۷۷، ص۷۹).

زمین و آسمان را از طریق سفره آب‌های «ابدی و ازلی» آبهای طیب و طاهر، به هم می پیوندد. گذشته از چهار جهت اصلی، دو جهت دیگر هم وجود دارد که یکی به سوی نظیر السمت و دیگری به نقطه مقابل آن سمت الرأس، پیش می رود. اصل عربی این دو اصطلاح [در زبانهای اروپایی]، شاهد اهمیت محورعمودی در ادراک اساسی از فضاست کسی نمی تواند به مرکز حیاط دست یابد، چون وجود حوض مرکزی مانع از آن می‌شود که به مرکز حیاط دست یابد، همچنین کسی نمی‌تواند این کانون را، که شش جهت بنیادی از آن منشعب می شود پایمال کند. اما اگر شخص، روی یکی از محورهای حیاط قرار بگیرد متوجه خواهد شد که ایوان و تصویر آن بر سطح آینه آب حوض، تصویر چلیپایی تازه ای را تشکیل می‌دهد که اینجا دیگر نه مسطح بلکه عمودی است».[۱۲۸]

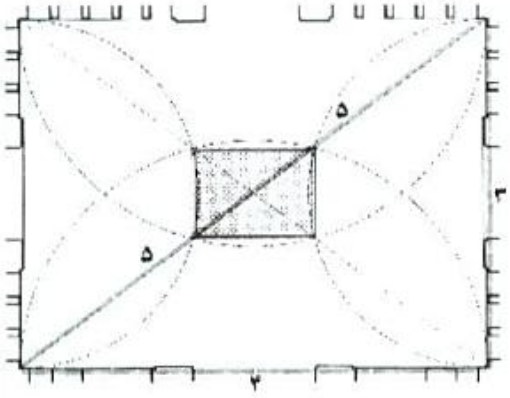
جریان تجرید در آثار معماران ایرانی

یکی از نکات مهمی که محققین معناگرا به دنبال آن هستند کشف رموز پیام‌هایی است که یک معمار در گوشه‌گوشه اثر خود به یادگار گذاشته است، معماران و بخصوص معماران ایرانی با بکارگیری هندسه و ریاضیات «اطلاعات خاص» را منتقل می‌ساخته اند. ارقام و «اشکال هندسی» برای معماران مسلمان ایرانی نوعی نمایش و تجلی الهی عقل اول منعکس در آفرینش است.[۱۲۹]

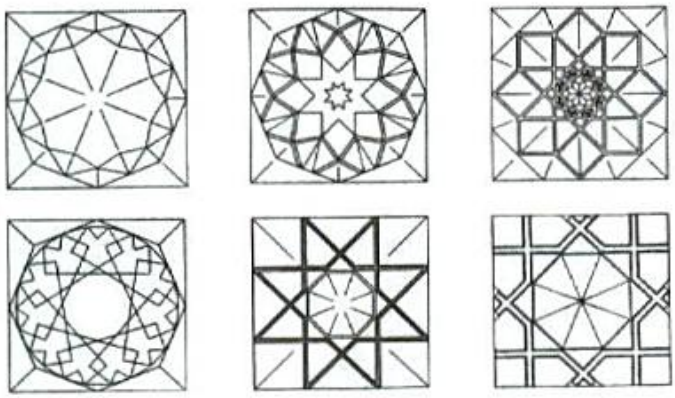
۱۲۸. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۷۸.
۱۲۹. همان، ص ۸۰.

Scanned with CamScanner

چگونگی پی بردن به این رمز و رازها کاری آسان بنظر نمی رسد. پیش از هر چیز نیاز به یک برداشت دقیق از بنا دارد. تغییرات در چهره بنا در دوره‌های مختلف روی می دهد اما در ساختار اصلی نقشه بخصوص حیاط این امر کمتر رخ می دهد. استیرلن با مقایسه اندازه ها و تناسب بین اجزای حوض بزرگ مسجد شاه (امام) اصفهان با اندازه ایوانهای چهارگانه آن به یک نتیجه جالب دست می‌یابد. طول حیاط مسجد در راستای محور شرقی-غربی آن است. اندازه‌های حوض میانی نیز به همین شکل است. همچنین عرض حوض برابر با دهانه ایوان‌های شرقی و غربی است و طول آن برابر با ایوان‌های شمالی و جنوبی. «آیا چنین نیست که تمامی ابعاد مهم مسجد (حیاط، ایوان‌ها، گنبد) از عرض و طول حوض مرکزی سرچشمه می‌گیرند، یعنی اینکه آب گوهر وجودی و منشاء حیات بناست؟».[۱۳۰]



نگاره ۳۰-۶: حیاط و حوض مسجد نقش اساسی در نگاه اشراقی استیرلن دارد. حیاط دریچه ای به عالم ملکوت است و حوض وسط آن آینه انعکاس دهنده عالم کبیر. در این نگاره استیرلن به اجزای حوض و نقش آنها در طراحی حیاط اشاره می کند. (استیرلن: ۱۳۷۷، ص۷۷).



نگاره ۳۱-۶: «دل مشغولی‌های ساختمان سازان ایرانی از مسائل زیبا شناختی فراتر می‌رود و به دیدگاهی از وقوف و معرفت می رسد. و در این دیدگاه، مسجد اثری بزرگ و شاخصی مهم است». از نظر استیرلن معماران ایرانی پیشرفت بالایی در میزان تجرید اجزای گوناگون بناهای ساخته شده داشته اند. تاقهای مسجد جامع بطور خاص و تاقهای ایرانی به طور کلی نشان دهنده بخشی از این پیشرفت تجریدی می‌باشند.

حیاط و اجزای آن: حوض

تناسبات اجزای مختلف حیاط براساس مستطیل فیثاغورث تنظیم شده است که تناسب طول و عرضی برابر۳ و ۴ و قطر ۵ دارد. استیرلن رابطه ای بین کاربرد این اعداد و اعداد مقدس شیعیان می یابد:

۱۳۰. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۸۰.

Scanned with CamScanner

تناسبات ۳ و۴ اضلاع مثلث: مجذور آنها ۹ و ۱۶ است: جمع آنها ۲۵ است با ریشه ۵. این عددی مقدس برای شیعیان است و نماد پنج تن.
جمع ۳، ۴ و ۵ : مساوی ۱۲ است. و عددی مهم برای شیعیان ۱۲ امامی.
کاربرد اعداد مقدس نه تنها در این بنا بلکه در بسیاری دیگر از بناهای دوران اسلامی مشاهده می شود. استاد پیرنیا درباره نقش اعداد مقدس در ساخت مدرسه خان شیراز مطالب جالبی ارایه داده است. استیرلن نتیجه می گیرد که معماران ایرانی پای خود را بسیار فراتر از حد آفرینش ساده تجسمی نهاده و در پیشرفت میزان تجرید و تلطیف بسیار کوشیده اند. کافی است به کار آنها در ساخت پوششهای ایرانی توجه داشت.[۱۳۱]

دنیای آرایه های ایرانی: جان بخشیدن به سطوح

معماران ایرانی از روش‌های گوناگونی در انتقال پیامهای خود بهره گرفته‌اند. چند نمونه آن در کاربرد ریاضی و هندسه و نقش اعداد در تناسبات اجزای بنا مشاهده شد. استیرلن برای ارایه بحث اصلی خود " جهان تمثیلی مساجد ایرانی"، یک گام اصلی دیگر را برداشته و به موضوعی می پردازد که معماران ایرانی از آن برای ارسال پیامهای خود بهره گرفته اند. در اینجا او به دیرینه تزئینات در معماری ایرانی، پیدایش رنگ، معماری با تزیین کاشی هفت رنگ، کاشی‌ها و یا سفال‌های زرین‌فام، رنگ آبی - سبز، کاشی معرق، تکنیک کار و ساخت کاشی‌های هفت رنگ می پردازد. این روند موضوعات در فهم کاربرد هر عنصر تزئینی و پیام آن کمک می نماید.

بررسی سیر تاریخی نقوش تزئینی مرحله بعد کار است و در این روند به نقش‌های قالب و رنگهای هر دوره اشاره کرده است. مانند بورکهارت او نیز به مسئله تصویر در دنیای اسلام اشاره نموده و به نظر اسلام درباره نقوش

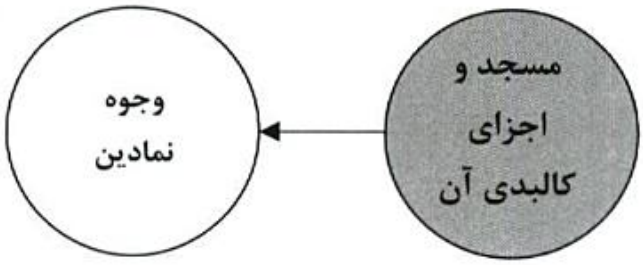
۱۳۱. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۸۳.

Scanned with CamScanner

جانداران در بناها می پردازد.[۱۳۲] همچنین نقش کتیبه ها و کتیبه نویسی و جایگاه آن در معماری به تفصیل بیان شده است. دقت در پیام‌های کتیبه‌ها و اهداف آنها بسیار قابل توجه است. پس از معرفی کتیبه‌های قرآنی این بخش کار اینگونه پایان می یابد: «این گونه عبارت‌های اخلاقی و معاد باورانه با تمام وسعت و عظمت خود، بر پیشانی مساجد و مدارس، نقش حقیقی ابلاغ و دعوت وسیع به اسلام را ایفا می‌کنند. درمقابل، عبارت‌های دیگری وجود دارد که تنها به ثبت و ضبط وقایع بسنده می‌کند».[۱۳۳] کتیبه‌های دیگر دربرگیرنده متنهای تاریخی، تبلیغ مذهبی، نامهای مقدس و ... می باشند.

خواندن معماری تمثیلی

آنچه که به طور خلاصه از اندیشه استیرلن درباره معماری ایرانی آمد، پیش درآمدی برای خواندن معماری تمثیلی ایرانی است. همان‌گونه که در مقدمه هانری کربن دیدیم عالم مثال در جهان شرق و غرب و وجوه اشتراک آنها، مبنای بحث استیرلن بوده و او با وارد شدن به فرهنگ زمان ساخت بناها، با مروری بر ویژگی‌های معماری ایرانی و با تعمق بر آرایه های «ویژه جهان معماری ایرانی» و بخصوص کاشی هفت رنگ که نقشی اساسی در انتقال پیامها داشته مخاطب خود را تا پای خواندن معماری تمثیلی می‌رساند. سپس نتیجه تمامی آنچه مرور شد در *خواندن معماری* یک دوره خاص در ایران محک زده شده است. در اینجا مسجد امام (شاه) و مدرسه چهار باغ اصفهان را مورد تحلیل قرار داده شده است. در این تحلیل طرح بناها و اجزای کالبدی هر کدام در رابطه با وجوه نمادین آنها مورد توجه قرار گرفته اند:



سرچشمه وجوه نمادینِ اندام‌های کالبدی مسجد، از این دیدگاه در

۱۳۲. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۰۸.
۱۳۳. همان: ص ۱۱۷.

Scanned with CamScanner

سرچشمه وجوه نمادین

عالم مثال یا عالم ملکوت و یا بهشت موعود دیده می شود. بنابراین خواندن معماری به معنای خواندن «تصویر دقیق و امین و متناظر شهرهای آن جهان، همان شهرها که به مؤمنان وعده داده شده، «*جنات النعیم*» (بهشتهای پر نعمت)، «*تجری من تحتها النهار*» (نهرها در آن جاری است) با «*سدر مخضود*»، «*طالع مخضود*»، «*فاکهۀ کثیره*»، «*ظل ممدود*»، و «*ماء مسکوب*» (با درختان سدر پر برگ و پر میوه و سایه همیشگی و آب پاک) که در قرآن به آنها اشاره شده».[۱۳۴]

منابع و مراجع تصویر سازی عالم مثال و سرزمین زمردین کتاب وحی، قرآن مجید، احادیث نبوی، روایات و کتب حکماء بخصوص فیلسوف و عارف شهودی شیخ اشراق است. به اندیشه های او در آغاز این بخش اشاراتی شد. استیرلن با تمرکز بر کتاب عقل سرخ سهروردی به تصویر سازی از عالم مثال می پردازد. او اعتقاد دارد سهروردی مدتی را در شهر اصفهان گذرانده و با عارفان زمان خود در این شهر همراه بوده و پس از او نیز پیروانش در این شهر ادامه دهنده راه او شدند. ملا فیض کاشانی از شاگردان صدرای شیرازی یکی از مشهورترین این علماء می باشد. بنابر این باید اندیشه های این علمای بزرگ را در این شهر و دیگر شهرها مشاهده نمود. با چنین نگرشی به معماری، ادراک آن و اجزایش مانند ادراک فضایی و تجسمی، وسعتی دو جهانی می یابند. در اینجا، با وارد شدن به دنیای عرفانی و شهودی سازندگان و عالم این جهانی آنها، درک مناسب از معماری پدید می آید. بدون وارد شدن به این دو دنیا، درک صحیح از آنچه ساخته شده میسر نیست و تفسیر معماری صرفاً به جنبه های کالبدی و حداکثر موضوعات پراکنده معنایی ختم می شود. همچنین بدون ایجاد تصویری از دنیای فرهنگی مشخص از ظرف مکانی بنا درک آن ناقص خواهد بود. بنابراین هر نوع ادراک از این نوع معماری با شناخت عالم مثال و عالم خاکی انسان سازنده آن قابل فهم و استنباط است.

استیرلن وجوه نمادین گوناگونی را در مساجد صفوی اصفهان بررسی می نماید:

باغ‌های محصور.

حفره ای همچون غار: ایوان.

درختی با تاجی از شاخ و برگ سبز: گنبد.

۱۳۴. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۷۹.

Scanned with CamScanner

سرزمین شهرهای زمرد.
درخت طوبا.
سمبلیسم آینه.
چهار باغ بهشت قرآن.
ریشه های سمبلیسم رنگ سبز.

برای هر کدام از وجوه نمادین بالا نمونه های کالبدی آن و اجزای معماری انتقال دهنده پیام‌ها توصیف و تحلیل شده و آنها را با منابع نوشتاری مقدس و فلسفی- شهودی اثبات می نماید.

تصویر بهشت در مساجد اصفهان

کتاب اصفهان تصویر بهشت یک هدف اصلی دارد: اثبات این نکته که شهر اصفهان تصویری است از بهشت خداوند. بر این اساس چه در مقیاس شهری و چه در مقیاس بنا، گوشه هایی از مختصات بهشتی دیده می شود. در مقیاس شهری، شاه عباس نام چهار باغ را بر«خیابان بزرگ پایتخت خود می نهد».

استناد به آیات قرآنی بخصوص آنچه در سوره مبارکه الرحمان درباره بهشت فرموده شده صورت گرفته است:

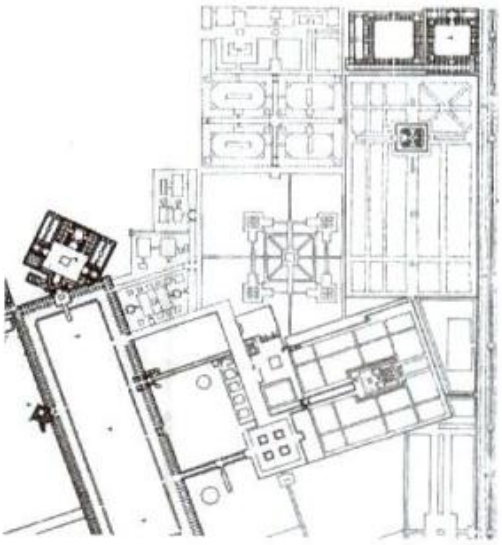
و هر که از مقام قهر و کبریایی خدا بترسد او را دو باغ بهشت خواهد بود. (آیه ۴۶)
کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می کنید.
در آن دو بهشت انواع گوناگون میوه ها و نعمت هاست ...
در آن دو بهشت دو چشمه آب روانست. (آیه ۵۰) ...
جز آن دو بهشت دو بهشت دیگر است. (آیه ۶۲)
کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می کنید ...
در آن دو بهشت دیگر هم دو چشمه آب (گوارا) می جوشد. (آیه ۶۶) ...
الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید.

و از این آیات نتیجه گرفته شده است که بهشت الهی از چهار باغ تشکیل شده است با چهار چشمه که چهار نهر از آنها جاری می شود.[۱۳۵]

این چهار باغ در خیابان معروف شهر اصفهان جلوه گر می شود و در بناها نیز تصویر این چهار باغِ عالم مثال یا بهشت به گونه ای دیگر دیده می شود.

۱۳۵.استیرلن:۱۳۷۷،ص ۱۷۹.

Scanned with CamScanner



نگاره ۳۲-۶: میدان نقش جهان و مجموعه باغها و کاخهای صفوی. استیرلن معتقد است شاه عباس در طراحی این مجموعه به باغهای آرمانی بهشتی نظر داشته است.

در مساجد ایرانی بدلایل گوناگون در داخل حیاط درخت کاشته نمی‌شود. تنها در حیاط چند مسجد در ایران از جمله مسجد نو شیراز درخت دیده می‌شود. این نیز احتمالاً به دلیل کارکرد اجتماعی صحن مسجد بوده است. در جایی از شهر شیراز با بافت متراکم که نیاز به فضایی نیمه باز داشته، حیاط بزرگ مسجد نو مکانی مناسب برای عبادت و دیگر روابط اجتماعی بوده است. حیاط مساجد بدون درخت چگونه می توانسته است تصویر بهشت را منعکس نمایند؟

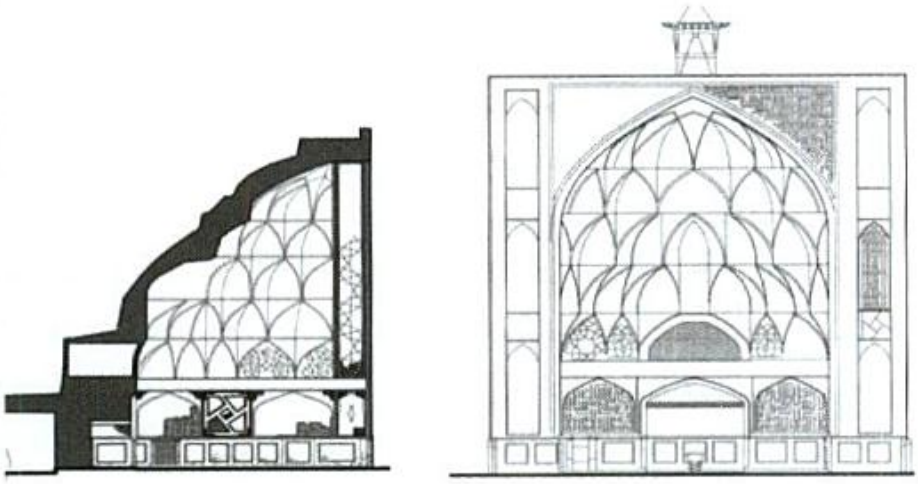
بدنه های خارجی و یا نماهای رو به حیاط مسجد وظیفه انتقال این پیام را به عهده گرفته اند. در مسجد امام (شاه) اصفهان این بدنه ها با کاشیهای زیبای هفت رنگ و یا معرق و با رنگ های سبز، آبی، فیروزه ای و با نگاره های گیاهی تصویری تجریدی از باغ های بهشتی را به یاد می آورند: « افزون بر این، وجود حوض وسط حیاط، نقش موازی چشمه باغ را نیز یادآوری می کند. این آینه آبی، سرچشمه نمادین وجود گیاهانی است که چفته وار دیوارهای حیاط را پوشانده اند. پس مسجد ابر باغی است که نقش تجسم نمادین بهشت توصیف شده با عنوان عدن را در سوره های قرآن بر عهده دارد».[۱۳۶]

درک معماری: درک دو عالم

این باغ بهشت‌گونه عناصر دیگری نیز دارد. بهشت توصیفی قرآن‌کریم دارای چهار نهر روان است که از چهارچشمه سرازیر می‌شوند. جای این چهارچشمه در مسجد کجاست؟ چهار ایوان را که دارای قوس‌هایی آبی‌رنگ می باشند به چهارغار که قوس‌های آنها نمادی از ستون‌های مخروطی

۱۳۶.استیرلن:۱۳۷۷،ص ۱۶۱.

Scanned with CamScanner



نگاره ۳۳-۶: ایوان یا صفه استاد مسجد جامع اصفهان. یکی از زیباترین مقرنسهای مساجد ایرانی در این ایوان دیده می شود.

آویزان در آنها می باشد توصیف شده است.[۱۳۷] « این حفره ژرف، سایه‌دار، فراهم آورنده تر و تازگی و خنکی، و گهگاه پوشیده از مقرنس‌ها یا ترکیبی بلورین چیزی نیست جز غارمرطوب درون‌باغ. سازه بلورین مقرنس‌ها به علت مشابهتی مطلق با استالاکتیت‌های طبیعی نماینده تصویری سمبلیک است. این امر همچنین علت انتخاب رنگ آبی را برای ایوان در غالب اوقات بیان می کند: ایوان آمیخته و همراه با مفهوم آب است.[۱۳۸]

گنبد اندامی دیگر از مسجد است که نقش نمادین بسیار جالبی در این باغ بهشت گونه دارد. بر بدنه خارجی گنبد نقوش گیاهی پیچ در پیچ خوشه‌ای انگور دیده می شود. استیرلن گنبد را درختی عظیم که تاجی غول آسا از شاخ و برگ را نشان می دهد و بر قدس الاقداس، یا محراب، فرمانروایی می کند توصیف می نماید:

مسجد و تصویر بهشت

« این درخت، در متن باغ بهشت که مسجد نماینده آن است، همان درخت همیشگی مشرق زمین است ... گنبد یک نشانه است. بندر گاهی طبیعی است. جان پناهی است که از دور دستها و اعماق بیابان تشخیص داده می شود. درختِ بهشت است. برج نشانه ای است که خبر از وجود چشمه آب حیات می دهد. مرکز دنیاست. محوری است که خودش ساکن است اما در اطرافش چرخش گرداب گونه هستی زمینی برپاست ... اگر این سلسله تصاویر فوق العاده سمبلیک را دنبال کنیم، به این برداشت هم خواهیم رسید که محراب، در پای گنبد، در زیر آفتابی که از فراز گنبد داخلی مسجد شاه به درون می تابد، به نوعی در حکم دری است که به سوی خدا رهنمون می شود، راهی است که به الله می رسد. به همین دلیل

۱۳۷. همان ص ۱۶۵.
۱۳۸. همان ص ۱۶۵-۱۶۸.

Scanned with CamScanner

است که مؤمنان می باید،در هنگام نماز، رو به سوی آن داشته باشند...».[۱۳۹]
سهروردی در کتاب عقل سرخ از درخت طوبا نوشته است. او این درخت را توصیف می نماید:
«درخت طوبا درختی عظیم است، آنکه با بهشت آشنا باشد، هر بار در آن تفرج کند، این درخت را در آنجا مشاهده خواهد کرد ...».[۱۴۰]
شاخه های درخت طوبا بر فراز بلندترین مناطق بهشت آویخته است.

گنبد و درخت بهشت

«بدین ترتیب اهمیت تزیین شاخ و برگهای بزرگ پوشاننده گنبد کاشی‌کاری شده مسجد آشکار می شود. به علاوه، درخت طوبا، از نظر سهروردی، سمبل یا مظهر خورشید معنوی ملکوت یا بهشت است. بر این اساس معنای کاشی‌کاری خورشید بزرگ زرد رنگ قله گنبد داخلی مسجد شاه را که مستقیماً در زیر گنبد به شکل درخت زندگی قرار گرفته است می توان دریافت. این وضعیت سمت الرأس خورشید، از طرفی، مسیر و جایگاه ورود به ملکوت را نشان می دهد».[۱۴۱]

درباره حوض او می‌افزاید: آب آرام و ساکن حوض انعکاس دهنده تصاویر فضاها و عناصر دورادور حیاط است. به سخنی دیگر یک آینه است. آینه چیزی است که تصویر یک‌شیء را می‌توان در آن دید. در مسجد آینه حوض انعکاس دهنده تصویری از عالم مثال است،« دری است به دنیای دیگر، و مسجد را به صورت مدخلی حقیقی بر عالم مثال تلقی می کند».[۱۴۲]

جغرافیای جهان دیگر

این بخش را با اشاراتی کوتاه درباره جغرافیای مقدس جهان دیگر پایان می بریم. جهانی که سهروردی از آن سخن می گوید دارای مختصات

نگاره ۳۴-۶: خیابان چهار باغ در هنگام آبادی و پر درخت بودن.

۱۳۹. استیرلن: ۱۳۷۷، ص ۱۶۸-۱۶۹
۱۴۰. همان.
۱۴۱. همان.
۱۴۲. همان، ص ۱۷۴.

Scanned with CamScanner

جغرافیایی خاص خود است. آنجا چندین کوه دارد کوه قاف یکی از آنهاست. درختانی دارد که دارای میوه هایی‌ست و هر آنچه در آنجا دیده می شود نمودی در کره خاکی دارد.

آب و درختان، ساختمان‌های بهشتی، رنگ‌های اسرار آمیزشان و بسیاری از نشانه های دیگر ترکیبی زیبا را در آنجا می سازند. شیخ اشراق به آن دنیا سفری روحانی داشته و توصیف او و بزرگانی چون او از آن جهان، پایه تصور این جهانی معماران مسلمان شده و آنها تلاش نموده اند در اثر خود آن جهان زیبا را به تصویر بکشند. در اینجا بدون فهم آن جهان، فهم این جهانی آثار نیز کامل نخواهد بود.

سفر روحانی به عالم ملکوت

سه محقق معناگرا در این بخش مورد اشاره قرار گرفتند. هر کدام با بهره‌گیری از یک دریچه خاص معماری را نگریسته اند. ویژگی مشترک آنها تفسیر معنایی از کالبد یا جسم بناست. برای تفسیر از سه منبع که هر کدام سرچشمه اسلامی دارند بهره گرفته شده است و به همین دلیل مشترکات زیادی بین آنها دیده می شود. موضوع سنت یکی از آنهاست.

یکی از مسائلی که در نوشته های برخی از این محققین به چشم می‌خورد عدم تعریف مشخص از کالبد معماری است. بنظر می رسد برخی معماری را متشکل از یک سری اجزای پراکنده می دانند و به همین دلیل هنگام ارایه معانی نهفته در پسِ کالبد، آن را به عناصری بدون ارتباط با هم تجزیه می کنند. مثلاً در بخشی به پلان می پردازند. جایی به سراغ تزئینات می روند و در جایی سخن از گنبد می گویند. چنین موردی را می توان در کار بورکهارت مشاهده کرد. حوزه بررسی هنر اسلامی توسط او سرزمینهای اسلامی، از اسپانیا تا هند است و بخاطر وسیع بودن دامنه بحث، عناوین مطرح شده بسیار کلی بوده و به جزییات معماری سرزمینهای اسلامی چندان توجه نشده است. اما استیرلن و اردلان به این کاستی پاسخ می‌گویند. در تقسیم بندی هنر بورکهارت به دو دسته هنر ایمانی و شرک‌آلود اشاره می‌کند و در جایی هنر اموی را هنری شرک آلود و کفرآمیز می خواند. اما در معرفی نمونه های معماری اسلامی و هنر ایمانی، به معرفی مسجد اموی دمشق پرداخته که بدست امویان ساخته می شود. در اینجا رابطه بین نظریه و نمونه برقرار نیست. معرفی این بنا به عنوان نمونه‌ای از هنر اسلامی، خواننده را دچار تردید می کند که چه جنبه ای از اسلام در بانیان ستمگر این بنا وجود دارد که محصول آنها را

Scanned with CamScanner

در گروه بناهای ایمانی قرار می دهد.

درباره پیوند دنیای عرفان با معماری، می توان به چند نکته اشاره کرد. یکی از نکات مهم عدم ارایه مستندات مشخص برای صوفی بودن معمارانِ سنتی ایرانی است. شاید با مقایسه دیگر هنرمندان هم عصر آنها که در زمره عارفان بوده اند بتوان معماران را نیز عارف دانست.

و یا اینکه چگونگی دست یافتن به پنج رکنِ معماری یعنی فضا، شکل، سطح، رنگ و ماده در کار اردلان مشخص نیست. و اینکه چرا به نقش عوامل دیگر از جمله سازه در معماری ایرانی اشاره نمی شود. بنظر می رسد نگاه اردلان و بختیار به فضا در معماری ایرانی (طرح تداوم فضایی، فضای مواج و ...) بسیار تحت تأثیر نگرش فضاگرای مدرنیسم و تئوریسین‌هایی چون برونو زوی و گیدئین است. از دید اردلان و بختیار "فضا"، اساس درک معماری سنتی ایران است و همانگونه که در بخشهای پیش دیدم، این همان چیزی است که بسیاری از محققین فضا گرا برآن تاکید داشتند. این چند رکن معماری ایرانی ما را به یاد روند کار "فرانسیس دی‌کی‌چینگ" در کتاب "فرم، فضا، نظم" می‌آورد. او در این کار به عناصری چون نقطه، خط، سطح و ... می پردازد.

استیرلن نیز جنبه بنیادی معماری و شهرسازی ایران را پیوستگی فضایی آن می داند و شهر ایرانی از دیدگاه او متشکل از مجموعه فضاهای پیوسته و متداوم است. نقش سطوح عمودی فضاهای پر و فضاهای خالی در شهرهای اسلامی از جایگاه مهمی برخوردار است. پیوستگی و تداوم فضایی در معماری ایرانی نیز دیده شده است. به نظر می رسد این نگاه برگرفته از کار اردلان باشد.

Scanned with CamScanner

خاتمه

از دست آوردهای معماری ایران در حوزه اندیشه و بخصوص عمل در چند دهه اخیر به عمق سرگذشت غم انگیز آن می‌توان پی برد. بسیاری بر این باورند که معماری اکنون ما گرفتار سردرگمی و بی شخصیتی است. دلایل متعددی نیز برای این وضعیت عنوان شده است: گسستگی از معماری گذشته، غرب‌گرایی، بی برنامه‌گی، فقدان اندیشه های قوی، عدم فهم درست معماری معاصر، کاربردی دیدن و ... که به برخی از آنها در این کتاب اشاره شد و برخی دیگر را می توان از نوشته ها و سخنرانی های صاحب نظران و متخصصان به دست آورد.

در شش بخش (تا پیش از معناگرایی) این کتاب دیدیم که محققین ایرانی مبانی نظری، به جز در مواردی محدود و آن هم به صورت مقطعی، دستاورد نظری خاصی، حتی برای کشور خود عرضه ننموده اند. در بخش فضاگرایی دیدیم که میرمیران بحث شفافیت فضایی را با بهره گیری از معماری گذشته مطرح کرد. اما در این مورد می توان شباهتی را با کار گیدئین - که او نیز با مطالعه تاریخ معماری خصوصاً معماری معاصر به چنین نظریه ای دست یافته بود - مشاهده کرد.

اردلان با تصویر سازی زیبایی از دنیای عرفان، توانسته است پیوند جالبی بین معماری و عرفان اسلامی به وجود بیاورد و از این راه، معماری ایران را بخواند و طراحی نماید. تا آن زمان شاید تنها فردی که مبانی نظری خود در عرصه معماری ایرانی را در قالب یک کتاب برای جهانیان ارایه داد اوست. در بیست و پنج سال گذشته، تلاش‌های زیادی برای طراحی چارچوب‌های نظری به وقوع پیوسته و امید است در آینده ای نه چندان دور، با یاری خداوند و تلاش جوانان در کنار پیش‌کسوتان این آرزو به انجام برسد.

به نظر نگارنده برای دستیابی به این هدف باید دو کار اساسی صورت گیرد که نخستین آن شناخت معماری گذشته ایران است. معماری هشت هزار ساله ایران که حداقل ۲۵۰۰ سال آن همراه با پیشرفت، پویش و گسترش بوده آن‌گونه که در شأن آن می‌باشد، شناخته نشده است. نوشته های موجود تنها تصویری کلی از آن ارایه می دهند.

Scanned with CamScanner

بدون شک حال و آینده ما به شناخت خوب از گذشته بستگی دارد. این به معنای در جا زدن و ماندن در گذشته نیست. گذشته، جای پای محکمی است که گام‌های بعدی و حتی با شتاب رفتن در آینده نیز به آن بستگی دارد. رّد گذشته و کنار گذاشتن آن، معماری ما را در باتلاقی که اکنون در آن گرفتاریم بیشتر فرو می برد. گذشته، سنگر محکمی است که ما را در برابر ورود افکار سطحی و دلبستگی های زود گذر حفظ می نماید. مردم کشوری با گذشته قوی، روزی از سؤال خواهند کرد که چرا وضعیت فرهنگ معماریشان این گونه شده است؟ و روزی سوال خواهند کرد که چگونه منابع اصلی و بخشی از هویت آنها که همان بافتهای تاریخی شهرهای ایرانی بوده اند در دوره ما نیست و نابود شدند؟

کار اساسیِ دوم، شناخت و تحلیل مناسب از وضع موجود معماری جهان است. در دو دهه پیش چنین کاری بسیار دشوار بود. باید منتظر کتاب‌های نو از خارج از ایران می‌شدیم تا با اندیشه و کاری جدید آشنا شویم. امّا در عصر تبادل اطلاعات و ارتباطات، این کار دشوار نیست. باید توّجه داشت هر آنچه که به دست ما می رسد به معنای درست بودن آن نیست و آن در جامعه ای که آبی در دست ندارد و تشنه افکاری است که او را از تشنگی نجات دهد جاری نسازیم. آیا بخشی از سردرگمی و آشفتگی معماری امروز ما به دلیل عدم رعایت این موضوع نیست؟ نگارنده حدود هفت سال در محضر اساتید بزرگ ایتالیایی به تحصیل پرداخته است، دهها کتاب و مقاله از این بزرگان در دسترس دارد و با وجود آشنا بودن با مدرسه موراتوری، هیچگاه اندیشه آنها را در دانشکده های معماری ایران رواج نداده است. همین موضوع درباره نحو فضای معماری صادق است. با وجود اینکه استاد راهنمای دوره دکتری از صاحب نظران این نظریه بود امّا بارها در کاستی های این اندیشه و روش، با او به بحث پرداخته و در نهایت نگاه و روش خود را ارایه نموده است. تحلیل مناسب وضع موجود برای رسیدن به مقاصدی که در آینده مورد نظر است کمک بسزایی می کند.

در پایان، بدون شک کشوری با سابقه ایران در معماری، به مبانی نظری و عملی معماری دست خواهد یافت. امید است با کنار گذاشتن « من‌ها » که مشکل اساسی شرایط هنری کنونی ماست به یک « ما » ی معماری دست یابیم. مایی برگرفته از فرهنگ غنی این سرزمین بزرگ. با یاری خداوند متعال.

Scanned with CamScanner

فهرست منابع فارسی

- آیت الهی حبیب: (۱۳۷۷)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات سمت.
- آریانپور کاشانی عباس و منوچهر: (۱۳۶۳)، فرهنگ انگلیسی، تهران، امیرکبیر.
- آریانپور ا. ح: (۱۳۵۴)، جامعه شناسی هنر، تهران، انجمن کتاب دانشجویان، دانشکده هنرهای زیبا .
- آوری پیتر: (۱۳۷۷)، تاریخ معاصر ایران، ترجمه محمد رفیعی مهذ آبادی، تهران، انتارات عطایی.
- ابن خلدون: (۱۳۶۶)، مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی (چاپ اول، ۱۳۶۶).
- ابن بلخی: (۱۳۶۳)، فارسنامه، به کوشش گای لسترنج، ناشر دنیای کتاب.
- اردلان نادر، و بختیار لاله: (۱۳۸۰)، حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.
- استرناخ دیوید: (۱۳۷۱)، «شکل‌گیری باغ سلطنتی پاسارگاد و تاثیر آن در باغسازی ایران»، مجله اثـــر شماره ۲۳-۲۲، ص۷۵-۵۴.
- استیرلن هانری: (۱۳۷۷)، اصفهان تصویر بهشت، تهران، نشر فروزان روز.
- اصطخری ابواسحق: (۱۳۶۸)، مسالک و ممالک، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی(چاپ اول۱۳۴۷).
- امین رضوی: (۱۳۷۷)، سهروردی و مکتب اشراق، ترجمه مجدالدین کیوانی، نشرمرکز، تهران.
- انصاف پور علیرضا: (۱۳۵۵)، دایره المعارف جامعه شناسی تاریخی ایران، جلد اول، تهران، نشر اندیشه.
- بورکهارت تیتوس: (۱۳۶۵)، هنر اسلامی، زبان و بیان، تهران، انتشارات سروش.
- بورکهارت تیتوس: (۱۳۶۹)، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.
- بورکهارت تیتوس (الف): (۱۳۷۶)، «روح هنر اسلامی»، ترجمه سیدحسین نصر، در مبانی هنر معنوی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص۶۱-۵۳.
- بورکهارت تیتوس (ب): (۱۳۷۶)، «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی»، ترجمه غلامرضا اعوانی، در مبانی هنر معنوی تهران، دفتر مطالعات دینی هنر حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص۴۱-۳۵.
- بورکهارت تیتوس(ج): (۱۳۷۶)، «ارزشهای جاویدان هنر اسلامی»، ترجمه سیدحسین نصر، در مبانی هنر معنوی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص۷۷-۶۵، ص۷۷-۷۷.
- بورکهارت تیتوس (د): (۱۳۷۶)، «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی»، ترجمه جلال ستاری، در مبانی هنر معنوی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر،
- بورکهارت تیتوس (هـ): (۱۳۷۶)، «نقش کعبه در هنر اسلامی»، ترجمه سیدحسین نصر، در مبانی هنر معنوی ، تهران : دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص۵۰-۳۵.
- برنال جان: (۱۳۸۰)، علم در تاریخ، ترجمه حسین اسدپور و کامران فانی، تهران، امیرکبیر.
- بویس مری: (۱۳۸۱)، زردشتیان، ترجمه عسگر بهرامی، تهران، ققنوس.
- بویس مری: (۱۳۷۶)، تاریخ کیش زرتشت، تهران، انتشارات توس.
- توسلی محمود: (۱۳۶۰)، ساخت شهر و معماری اقلیم گرم وخشک، تهران، ناشر نویسنده (چاپ اول، ۱۳۵۳).
- پیرنیا محمدکریم: (۱۳۸۱)، سبک شناسی معماری، تهران، نشر معمار-پژوهنده.
- پیرنیا محمدکریم: (۱۳۷۱)، آشنایی با معماری اسلامی ایران، تهران، دانشگاه علم و صنعت ایران.
- پیرنیا حسن، اقبال عباس: (۱۳۶۴)، تاریخ ایران، تهران، کتابفروشی خیام.
- پیاژه ژان، باربل انهلدر: (۱۳۸۳)، روان شناسی کودک، ترجمه زینت توفیق، نشر نی، تهران.
- پوپ آرتور: (۱۳۶۵)، معماری ایرانی، ترجمه کرامت اله افسر، تهران، انتشارات یساولی.
- چایلد گوردون: (۱۳۶۸)، درآمدی کوتاه بر باستان شناسی، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- چینگ فرانسیس: (۱۳۶۸)، معماری: فرم، فضا و نظم، ترجمه زهره قراگزلو، تهران، دانشگاه تهران.
- حسینی فسایی حسن: (۱۳۶۷)، فارسنامه ناصری، تصحیح رستگار فسایی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- دانجلیس جولیمو: (۱۳۷۱)، «جانمایه معماری هخامنشی و یونانی»، مجله اثـــر، ۲۲ و ۲۳، ص۲۴-۱۳.
- دنیس آوندیس: (۱۳۶۸)، مبادی سواد بصری، مترجم مسعود سپهر، تهران، انتشارات سروش.
- رازجویان محمود: (۱۳۶۷)، آسایش بوسیله معماری همساز با اقلیم، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
- راپاپورت آموس: (۱۳۶۶)، منشاء فرهنگی مجتمع‌های زیستی، ترجمه راضیه رضا زاده، تهران، جهاددانشگاهی

Scanned with CamScanner

دانشگاه علم و صنعت.
● رحیمه فرنگیس و ربوبی مصطفی: (۱۳۵۳)، معماری اقلیم گرم و نیم مرطوب دزفول و شوشتر، تهران، دانشگاه تهران، انجمن دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا.
● رف، مایکل: (۱۳۷۳)، نقش برجسته ها و حجاران تخت جمشید. تهران، سازمان میراث فرهنگی.
● رفیعی‌سرشکی بیژن و دیگران: (۱۳۸۲)، فرهنگ مهرازی (معماری) ایران، تهران، مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن.
● زوی برونو: (۱۳۷۶)، چگونه به معماری بنگریم، تهران، انتشارات کتاب امروز.
● سحابی یدالله: (۱۳۵۱)، خلقت انسان، تهران، شرکت سهامی انتشار.
● سهروردی شیخ شهاب الدین: (۱۳۷۸)، عقل سرخ، انتشارات مولی، تهران.
● شایان سیاوش: (۱۳۶۹)، فرهنگ اصطلاحات جغرافیای طبیعی، تهران، انتشارات مدرسه.
● شعبانیان مهدی: (۱۳۸۲)، هندسه ترسیمی، همدان، انتشارات اسکاف.
● شهیدی جعفر: (۱۳۷۳)، تاریخ تحلیلی اسلام، تهران، مرکز نشردانشگاهی (چاپ اول،۱۳۶۲) چاپ شانزدهم، ۱۳۷۳.
● شواتس پاول: (۱۳۷۲)، جغرافیای تاریخی فارس، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
● شولتز نوربرگ، کریستیان: (۱۳۵۳)، هستی، فضا و معماری، تهران، انتشارات کتابفروشی تهران.
● شولتز نوربرگ، کریستیان: (۱۳۸۱)، مفهوم سکونت، ترجمه امیر یار احمدی، تهران، نشر آگه.
● غمامی مجید: (۱۳۷۷)، «کارهای سید هادی میرمیران»، مجله معمار، شماره ۳، ص۲۴-۱۷.
● صانع منصور: (۱۳۶۹)، پیدایش عکاسی در شیراز، تهران، سروش.
● فرصت الدوله شیرازی: (۱۳۷۷)، آثار عجم، تصحیح منصور رستگار فسایی، امیرکبیر، تهران.
● فلامکی منصور: (۱۳۵۵)، باززنده سازی بناها و شهرهای تاریخی، دانشگاه تهران، تهران.
● فلامکی منصور: (۱۳۸۱)، ریشه ها و گرایشهای نظری معماری، تهران، موسسه نشر فضا.
● فلاح فر سعید: (۱۳۷۹)، فرهنگ واژه های معماری سنتی ایران، تهران، ناشر مؤلف.
● قرآن کریم: ترجمه الهی قمشه ای.
● کسمایی مرتضی: (۱۳۷۳)، پهنه بندی اقلیمی ایران، تهران، سازمان نوسازی توسعه و تجهیز مدارس کشور.
● کسمایی مرتضی: (۱۳۶۳)، اقلیم و معماری، تهران، شرکت خانه سازی.
● کرایر راب: (۱۳۸۰)، گونه شناسی عناصر پایه در معماری، مترجمان عباسعلی شاهرودی و احمد خوشنویس، قزوین، انتشارات سایه‌گستر.
● کرو نورمن، لسوپائول: (۱۳۷۸)، یادداشت‌های بصری برای معماران و طراحان، ترجمه سعید آقایی، محمود مدنی، تهران، انتشارات هنر و معماری.
● کارئی ایچ: (۱۳۷۸) ، تاریخ چیست؟، تهران، انتشارات خوارزمی (چاپ اول۱۳۴۹).
● کربن هانری: (۱۳۷۶)، «تأویل قرآن و حکمت معنوی اسلام»، ترجمه رضا داوری، در مبانی هنر معنوی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ص۲۹-۱۷.
● کربن هانری: (۱۳۸۲)، روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان، تهران، موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
● گاردنر هلن: (۱۳۸۱)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران موسسه انتشارت نگاه و آگاه.
● گروتر یورگ: (۱۳۷۵)، زیباشناختی در معماری، مترجمان جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
● گدار، آندر: (۱۳۵۸)، هنرایران، ترجمه بهروز حبیبی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
● گیرشمن رمان: (۱۳۶۸)، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
● گیدئین زیگفرید: (۱۳۶۵)، فضا، زمان و معماری، ترجمه منوچهرمزینی، تهران، انتشارت علمی و فرهنگی، (چاپ اول ۱۳۵۰).
● لو کاچ گئورک: (۱۳۸۳)، در دفاع از تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمه حسن مرتضوی، تهران، انتشارات آگاه.
● مستوفی قزوینی حمدالله: (۱۳۸۱)، نزهه القلوب، به کوشش محمد دبیر سیاقی، قزوین، انتشارات حدیث روز.
● مطهری مرتضی: (۱۳۵۸)، تماشاگه راز، قم، انتشارات صدرا.
● مطهری مرتضی: (بی تا)، آشنایی با علوم اسلامی، کلام و عرفان، قم، انتشارات صدرا.
● مطهری مرتضی: (بی تا) جامعه و تاریخ، انتشارات صدرا.

Scanned with CamScanner

- محسنی منوچهر: (۱۳۶۳)، جامعه شناسی، تهران، پژوهش یار.
- معماریان غلامحسین: (۱۳۸۱)، «نحو فضای معماری»، مجله صفه، شماره ۳۵، ص۸۳-۷۵.
- معماریان غلامحسین: (۱۳۷۱)، آشنایی با معماری مسکونی ایرانی، گونه شناسی برونگرا، تهران، دانشگاه علم و صنعت ایران.
- معماریان غلامحسین: (۱۳۷۳)، آشنایی با معماری مسکونی ایرانی، گونه شناسی درونگرا، تهران، دانشگاه علم و صنعت ایران.
- مصطفوی سیدمحمدتقی: (۱۳۷۵)، اقلیم پارس، تهران، نشر اشاره و انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- معین محمد: (۱۳۸۲)، فرهنگ فارس، تهران، نشر سرایش.
- مقدسی: (۱۳۶۱)، احسن التقاسیم فی معرفه الاقاسیم، تهران، شرکت مولفان و مترجمان ایران.
- مرزبان پرویز، معروف حبیب: (۱۳۶۵)، واژه نامه مصور هنرهای تجسمی، تهران، سروش.
- ملک شهمیرزادی صادق: (۱۳۶)، «تپه زاغه: تحلیلی اجمالی از عملکرد منازل مسکونی، مجله باستان‌شناسی و تاریخ»، ش۱-۲، ص۲-۱۲.
- میرمیران سید هادی: (۱۳۷۹)، «مدرسه شهید مطهری (سپهسالار)»، مجله معمار، شماره ۸ ص۵۷-۵۴.
- میرمیران سیدهادی: (۱۳۸۳)، «جریانی نو در معماری معاصر ایران»، روزنامه همشهری، شماره ۳۲۲۹، ۲۷ مهر، ص ۱۹.
- نامی غلامحسین: (۱۳۷۱)، مبانی هنرهای تجسمی، تهران، انتشارات توس.
- نصر سیدحسین: (۱۳۷۹)، انسان طبیعت، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- نفیس احمد: (۱۳۶۷)، خدمات مسلمانان به جغرافیا، ترجمه حسن لاهوتی، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی استان قدس رضوی.
- واعظ جوادی اسماعیل: (۱۳۷۹)، آشنایی با آیین های بزرگ و دین توحیدی، قم، انتشارات اسرار.
- وزارت مسکن شهر سازی: (۱۳۷۹)، صرفه جویی در مصرف انرژی، تهران، معاونت نظام مهندسی و اجرای ساختمان.
- هردگ، کلاوس: (۱۳۷۶)، ساختار شکل در معماری اسلامی ایران و ترکستان، ترجمه واحد پژوهش بانیان، تهران، انتشارات بوم.
- هیلن‌برند روبرت: (۱۳۸۰)، معماری اسلامی، شکل، کارکرد و معنی، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران، انتشارات روزنه.
- هاوزر آرنولد: (۱۳۶۱)، تاریخ اجتماعی هنر، ترجمه امین مؤید، تهران، نشر دنیای نو.
- هینتر والتر: (۱۳۷۱)، عیلام: دنیای گم شده، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- هینلز جان: (۱۳۶۸)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه آموزگار-تفضلی، کتابسرای بابل، نشر چشم.
- هابرماس یورگن: (۱۳۷۳)، «معماری پست مدرن»، مجله آبادی.
- همایونی صادق: (۱۳۷۸)، شیوه های علمی در پژوهش های فرهنگ عامیانه، شیراز، بنیاد فارس شناسی.

Scanned with CamScanner

فهرست منابع خارجی

• Addy, S.Oldall: (1st ed. 1898, 4th ed.1933), The Evolution of the English House, London, Giorge Allen & Unwin.

• Alberti, Leon Battista: (1986), the Ten Books of Architecture, NewYork, Dover Publications.

• Ameri, Maurizio: (1981), Lettura del processo organico dei tipi e dei tessuti edilizi nel contesto territoriale della valle stura, Genova, Facoltà di Architettura.

• Architecture, Visual Encyclopedia: (2001), the Pepin Press, Amsterdam.

• Ardalan,A, Bakhtiar, L.:(1973), the Sense of Unity, the University of Chicago.

• Aymonino, C., (1965), La formazione dell concetto della tipologia, in eds., Rapporti tra la Morfologia Urbana e la Tipologia Edilizia, Venezia, Culva.

• Bianchi Bandinelli R.: (1981), Introduzione All, Archeologia Classica, Roma, Laterza.

• Brambilla, Maria daniela-Gallarati, Mario: (1983), Linguaggio Edilizio ed Immagine Urbana a Chiavari, Genova, Università di Genova.

• Britanisky, L., Rosinfield, B.: (1956), 'Kashani', Arte Azerbaijan, No.5, Baku, , pp. 87-130.

• Brown, F.E.: (1984), The Spatial Development of the City of London, OpenUniversity, Centre of Configuration Studies.

• Brown, F.E.: (1986), 'Continuity and Change in the Urban House, Developments in Domestic Space Organization in Seventeenth-Century London', Comparative Studies in Society and History, vol.28, pp. 558-590.

• Brown F. E., Steadman J. P.: (1991), 'The Morphology of British Housing: An Empirical Basis for Policy&Research,Part1,Functional and Dimensional Characteristics', Environment and Planning B, vol 18, pp. 277-299.

• Brown F. E., Steadman J. P.: (1991), 'The Morphology of British Housing: an Empirical Basis for Policy and Research, Part2, Topological Characteristics', Environment and Planning B, vol 18, , pp. 385-415.

• Brown, F. E.: (1996), 'Comment on Chapman: Some Notes on the Application of Spatial Measures to Prehistoric Settlements', in R. Samson, ed., The Social Archaeology of Houses, Edinburgh, Edinburgh University Press.

• Brunskill, R.W.: (1965), A Systematic Procedure for Recording English Vernacular Architecture, London, 66.

• Brunskill, R.W: (1974), Illustrated Handbook of Vernacular Architecture, London, Faber and Faber, 1st ed. 1971, 3rd ed..

• Caniggia, Gianfranco: (1963), Strutture dello Spazio Antropico, Firenze, Uniedit, (n.d).

• Caniggia, Gianfranco: (1982), Lettura di una Città: Como, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica,Caniggia, A. Ragazzoni: (1979), I Mobili da Riposto, Firenze, Alinea,. Caniggia, Gianfranco, Maffei, Gian luigi: (1979), Composizione Architettonica e la Tipologia Edilizia, Marsilio Editore, Venezia.

• Caniggia, Gianfranco- Maffei, Gian Luigi: (1980), Il Progetto nell' Edilizia di Base, Venazia, Marsilio Editore.

• Cassell's: (1968), New Latin-English Dictionary, London.

Scanned with CamScanner

• Cataldi, Giancarlo: (1979), Sistemi Statici in Architettura, Padova, Cedam.
• Cataldi, Giancarlo: (1984), Tipologie Primitive, Firenze, Alinea.
• Cataldi, Giancarlo: (1977), Per una Scienza del Territorio, Firenze, Uniedit.
• Cataldi, Giancarlo: (1984), 'Saverio Muratori e il Rinnovamento Didattico della Composizione Architettonica', Storia Architettura, 1-2, pp. 59-78.
• Chiappi, Carlo-Villa, Giorgio: (1980), Tipo- Progetto-Composizione Architettonica, Firenze, Alinea.
• Ciardini, F., Faldini, P.: (1980), I Centri Storici, Milano, Mazzotta.
• Demi, Danila: (1984), Studi per una Lettura Critico-Operativa del Processo Architettonico, Calosci-Cortona,.
• Decarlo, Giancarlo: (1985),'Note sulla Incontinente Ascesa della Tipologia', Casabella, 509-510, pp.46-52.
• De Mauro, Tullio: (1985), 'Tipologia', Casabella, 509-510, p.88-89.
• Dizionario Encicloedior di Architettura e Urbanistica: (1969),(Paolo portoghesi) Roma, Instituto Editorial e Romano.
• Dizionarion Garzanti Inglese: (1978), Milano ,Garzanti.
• Falcidini, Maria Linda: (1982), Per una Tipologia delle Chiese, Calosci-Cortona,.
• Fox, Cyril, Raglan Lord: (1953), Monmouthshire Houses, Cardiff, The National Museum of Wales.
• Gardiner, S.: (1976), Evolution of the House, Norwich, Paladin.
• Giedion, S.: (1984, 1st. ed. 1941),Spazio,Tempo,Architettura,Milano,Hoepli.
• Giannini, Alessandro: (1976), Il Tipo Territoriale, Genova, Istituto di Progettazione Architettonica della Facoltà di Architettura.
• Giannini, Alessandro: (1983), La Filosofia di Muratori, Genova, Università di Genova.
• Giannini, Alessandro: (1976), Il Tessuto Territoriale, Genova, Facoltà di Architettura.
• Gideon, Golany: (1980), Housing in Arid Lands, London, The Architectural Press.
• Hakki, Eldem Sedad: (1984), Turkish Houses, Ottoman period, ed.T.A.C.
• Hillier, Bill, Hanson. Julienne: (1984) , The Social Logic of Space, Cambridge, Cambridge University Press.
• Hillier, Bill:(1996), Space as the Machine, Cambridge, Cambridge University Press.
• Hyland, A., Ahmed Al-Shahi, ed.: (1986), The Arab Houses, Proceedings of Colloquium held in the University of Newcastle- upon- Tyne, March 1984, CARDO.
• Karimi, K., Hanson, J.: (1995), 'An analytical approach to the spatial concepts in Iranian historic cities and their transformation after Modernisation', in Development through conservation: Toward shaping world Cities, York, Institue of Advanced Architectural Studies, The University of York, , pp. 7-32.
• Karpetian, K.: (1974), Isfahan, New Julfa, The House of the Armenian, Rome, ISMEO,.
• Katz David: (1979), La Psicologia della Forma, Torino, Editore Borghieri.
• Knapp, Ronald: (1989), China's Vernacular Architecture, Honolulu, University of Hawaii Press,.

Scanned with CamScanner

• Konya, Allan: (1980), Design Primer for Hot Climates, London, The Architectural Press.
• Koppen, W.: (1931), Grundriss der Klimkunde, Berlin, Walter de Gruyter& Co.
• Krier, Rob: (1984), Urban Space, London, Academy Editions, (1st ed. 1975).
• Krier, Rob: (1991), Architectural Copmposition, New York, Rizzoli, (1st ed. 1988).
• Krier, Rob: (1985), 'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, pp.104-109.
• Kropf, K. S.: (1993), 'The Definition of Built Form in Urban Morphology', (Ph.D. thesis), Department of Geography, Faculty of Arts, University of Birmingham,.
• Kucukerman, Onder: (1988), Turkish House, Istanbul, Turkey Turing ve Automobili Kurman.
• Lamb, H.H.: (1982), Climate, History and the Modern World, London, Methuen.
• Lampugnani, Vittorio: (1985), 'Tipologie e Tipizzazione', Casabella, 509-510, pp. 84-87.
• Lawrence, Roderick J.: (1983),'The Interpretation of Vernacular Architecture', Vernacular Architecture, Vol.14, pp. 19-28.
• Lebbel, N.: (1989), 'Traditional Berber Architecture in Aures Algeria', Vernacular Architecture, Vol. 20, pp. 24-27.
• Longman Dictionary: (1987), Dictionary of contemporay English , England.
• Lugli, Piero Maria: (1967), Storia e Cultura della Cittá Italina, Bari, Laterza,.
Madrazzo Leonardo: (1994), " Durand and the Science of Architecture ", JAE, 1994, P.12
• Marinucci, Guido: (1984), "Note sulle ultime lezioni degli anni 1971-1973', Storia Architettura, 1-2, pp. 79-86.
• Maretto, Paolo: (1961), L'edilizia Gotica Veneziana, Venezia, Filippi Editore, 1st ed. in Palladio, 2nd ed..
• Maretto, Paolo, 1977-78, et al, Restauro Edilizio di Via della Maddalena a Genova, Genova, Facoltà di Architettura,.
• Maretto, Paolo: (1980), Realtà Naturale e Realtà Costruita, Firenze, Uniedit,.
• Memarian Gh. (1998), House Tyoplogy in Iran, (ph.D Thesis), Manchester, U.K.
• Mercer, Eric: (1975), English Vernacular Houses, London, Royal Commission on Historical Monuments England,. pp.22-27.
• Moneo, R.: (1978), ' On Typology', Oppositions, 13, pp. 23-45.
• Monestiroli, Antonio: (1979), L' Architettura della Realtà, Milano, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura.
• Moudon, A. V.: (1994), 'Getting to Know the Built Landscape: Typomorphology', in K. E. Frank and L. H. Schneekloth, ed., Ordering Space, New York, Van Nostrand Reinhold, pp. 289-312.
• Muratori, Saverio: (1980), Storia e Critica dell' Architettura Contamporanea, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica.
• Murray, Peter, The Architecture of the Italian Renaissance, (1986, 1st. ed. 1963), London, Thames and Hudson.
• Oechslin, Werner: (1985), 'Per una Ripresa della Discussione Tipologica', Casabella, 509-510, pp. 66-75.
• Olgyay, V.: (1963), Design with Climate, Princeton, Princeton University Press.

Scanned with CamScanner

• Oliver, Paul: (1987), Dwellings, the House Across the World, Oxford, Phaidon.
• Oliver, Paul: (1969), Shelter and Society, London, Barrie and Rockliff.
• Oliver, John.: (1973), E, Climate and Man's Environment, London, John Willy & Sons, Inc.
• Orhun. D, Hillier. B, Hanson. J: (1995), 'Spatial Types in Traditional Turkish Houses', Environment and Planning B: Planning and Design, , vol.22 (No. 4), pp. 475-498.
• Peter, J.E.C: (1969),The Development of Farm Buildings, Manchester, Manchester University Press.
• Quaroni, Ludvico: (1977), Progettare un Edificio, Milano, Mazzotta.
• Quaroni, Ludvico: (1985), 'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, pp. 104-105.
• Quatrèmere de Quincy: (1985), 'Tipo, nel Encyclopedie Metodique di Architecture', Casabella, 509-510, 1pp. 75.
• Rapoport, Amos: (1969), 'The Pueblo and the Hogan', in P. Oliver, ed., Shelter and Society, London, Barrie and Rockliff.
• Rapoport, Amos: (1969), House Form and Culture, London, Prentice-Hall, Inc.
• Rossi,Aldo: (1988), The Architecture of the City, New York, The Massachusetts Institute of Technology Press, (1st ed.1966 Architettura della città), 4th ed..
• Rossi, Aldo: (1985), 'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, pp.100-101.
• Rudofsky, B.: (1964), Architecture Without Architects, New York, The Museum of Modern Art.
• Shalaby Tarek: (1986), "Behavioural patterns and Arab Houses", . PP.73, in Hyland, A., Ahmed Al-Shahi, ed.: (1986), The Arab Houses, Proceedings of Colloquium held in the University of Newcastle- upon- Tyne, March 1984, CARDO.
• Samuels, I.: (1990), 'Architectural Practice and Urban Morphology', in T. R. Slater, ed., The Built Form of Western Cities, Leicester and London, Leicester University Press.
• Schweighofer, Anton: (1985), 'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, p.101.
• Secchi, Bernardo: (1985), 'L'eccezione e la Regola',Casabella, 509-510, pp.29-31.
• Scerato Umberto: (1972), Islam, Milano, Mondadori.
• Sermonti, Giuseppe: (1984), 'Biologia e Architettura', Storia Architettura, 1-2, pp. 87-94.
• Schulz, Christian, Norberg: (1982, 1st. ed. 1971), Esistenza, Spazio e Architettura, Roma , Officina.
• Smith, J. I: (1992), English Houses, London, HMSO.
• Smith, Peter: (1988), Houses of the Welsh Countryside, London, The Royal Commission on Ancient and Historical Monument in Wales, 1st ed. 1975, 2nd ed.
• Steadman, J. P.: (1989), Architectural Morphology, London, Pion limited, 1st ed. 1983, 2nd ed.
• The Oxford English Dictionary: (1970), Oxford.
• The New Oxford Illustrated Dictionary:)1978), Oxford University Press.

Scanned with CamScanner

• Ungers, O. M.: (1985), 'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, pp. 92-93.
• Van Eyck, Aldo: (1985),'Tipo, Dieci Opinioni sul Tipo', Casabella, 509-510, p.112.
• Vidler, A. (1977), 'The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830', Oppositions, 8, pp. 95-114.
• Vidler, A.: (1976), 'The Third Typology', Oppositions, 7, pp. 1-4.
• Viollet-Le-Duc. E, Dictionair Raisonne de Architecture, Tom Sixieme, Paris, (n.d).
• Vitruvius: (1960), The Ten Book on Architecture, New York, Dover Publication.
• Vitruvio: (1960), Dieci Libri sull' Architettura (Translation into Italian by Silvio Ferri), Roma, Fratelli Palombi.
• Wood Jones. R.B: (1963), Traditional Domestic Architecture (the Banbury Region), Manchester, Manchester University Press.
• Wojtowicz Jery, Fawcett William: (1986), Architecture: Formal Approach, Academy Editions, London.
• Zevi, Bruno: (1973), Spazi dell architettura moderna, Torino, Einaudi.
• Zevi, Bruno, Saper Vedere l' architettura: (1982, 1st. ed. 1948), Torino, Einaudi.
• Zevi, Bruno: (1973), Il Linguaggio Moderno di Architettura, Torino, Einaudi.

Scanned with CamScanner

فهـــرست نامهـــا

الف

آتشکده: ۹۳، ۹۵
آتشکده فیروزآباد: ۱۴۶
آتشکده نیاسر: ۸۶، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶
آتن: ۲۸۵، ۲۸۶
آستارا: ۲۰۳
آسمانه: ۴۵
آکروپولیس: ۲۸۵، ۲۸۶
آلاچیق ترکمن: ۳۲۵، ۳۲۸
آلبرتی: ۱۷۷
آل بویه: ۹۱
آلدروسی: ۷۶
آلمان: ۷۰
آمریکا: ۳۵، ۱۴۰، ۱۹۵، ۳۳۵.
ابوسعیدابوالخیر: ۴۱۵
ابیانه: ۴۱، ۴۲، ۴۸
ارسی: ۴۹
اردستان: ۴۱، ۴۲، ۴۸
اردلان: ۲۳، ۳۵۶، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۳۰، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷
افغانستان: ۱۲۶
افلاطون: ۴۱۷
الجزیره: ۳۸۳
الحمراء: ۳۸۳
الکساندر: ۲۵
انوشیروان: ۱۳۳
اهرام: ۲۵۱، ۲۶۴، ۲۸۵، ۲۸۶
ایا صوفیا: ۲۲۸
ابراهیم (ع): ۳۲۸
ابن خلدون: ۳۱۲
اسپانیا: ۴۴۵
استدمن: ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۳۰
استرلین: ۴۲۸
اشرف افغان: ۹۱
اسلام: ۲۶، ۲۹۰
اسلامی: ۱۷۷، ۱۸۱
اسماعیل (ع): ۳۲۸
اصطخری: ۳۸، ۳۹
اصفهان: ۲۳، ۲۶، ۳۱، ۶۵، ۱۱۷، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۱، ۲۳۱، ۳۰۲، ۳۰۴
اقلیم: ۱۹، ۲۴، ۲۵
امامان معصوم (ع): ۱۲۶
انجیل: ۳۲۷
انگلستان: ۱۷، ۱۸، ۶۵، ۶۶، ۹۸، ۱۴۰، ۱۵۴، ۱۹۵، ۲۰۲
اپرای سیدنی: ۲۶۳، ۲۷۰
ادی سیدنی: ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۸، ۲۰۲
اروپا: ۱۵۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹
الگی: ۳۱، ۳۵، ۴۴، ۴۸، ۵۴
الیور: ۳۱۴، ۳۲۳
الیور پاول: ۳۱۴، ۳۲۳
امویان: ۱۲۶، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۲۸۶
ایاصوفیا: ۲۲۸
ایتالیا: ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۷۵، ۱۱۲،

Scanned with CamScanner

۳۷۸، ۳۸۱، ۳۸۲، ۴۴۵
ایران:۲۳، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۴۵، ۴۸، ۵۰، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۷۷
ایوان مدائن: ۳۷۹

ب

باروک: ۲۲۹، ۲۶۵، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۵
بازار: ۱۱۷، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱
بازار وکیل: ۳۴۴، ۳۴۶
بازیلیکا: ۷۴
باغ شهر: ۴۱
باهاوس: ۲۴۸، ۲۷۳
بخارا: ۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴
بختیار: ۲۳، ۱۱۷، ۳۸۸، ۴۴۶
برامانت: ۲۶۶
براون: ۳۳۳
برزیل: ۲۶۰، ۳۳۵
برمینی: ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۸۸
برونلسکی: ۲۶۷، ۲۶۸
بندر لنگه: ۱۲۳
بورکهارت: ۲۳، ۳۳۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۱، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۸، ۴۱۴، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۳۸، ۴۴۵
بوشهر: ۱۲۳، ۱۲۴
بوعلی: ۴۱۵
بوفون: ۶۸، ۶۹،
بهشت: ۳۶۰، ۳۸۵، ۳۸۶، ۴۱۱، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵
بیت‌المقدس: ۳۷۰، ۳۷۲
بیل هیلبر: ۱۰۷
بیزانس: ۳۷۹
بیکن: ۳۲، ۱۱۶
بیولوژی: ۳۴
بین النهرین: ۱۳۴، ۱۵۰، ۲۷۶، ۴۲۲

پ

پارتنون: ۲۲۵، ۲۶۴
پارتها: ۱۵۰
پارتیان: ۱۲۶
پاریس: ۶۵، ۶۶
پست مدرن: ۲۴۰، ۲۵۹، ۲۹۵، ۲۹۶
پلی تکنیک فرانسه: ۶۵
پوپ: ۱۳۵، ۱۴۶، ۱۵۱
پهلوی اول: ۵۵
پیاژه: ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۰۶
پیامبر (ص): ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۸۰
پیامبر اکرم (ص): ۳۸۶
پیغمبر(ص): ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۴۰۴

ت

تاج الملک: ۱۳۵
تاج محل: ۳۸۶
تلار: ۵۲، ۵۳
تبریز: ۱۴۱، ۱۵۱
تپه زاغه: ۱۳۳، ۱۳۴
تخت جمشید: ۱۳۹، ۱۴۷، ۱۷۹
ترکستان: ۱۲۷
ترکمنستان: ۱۱۴
ترکیه: ۲۳
تورات: ۳۷۲
توران: ۱۲۶

Scanned with CamScanner

توکیو: ۲۶۳، ۷۶
تهران: ۳۱، ۶۵
تیسفون: ۳۷۹
تیموری: ۹۱، ۱۲۶

ج
جانینی: ۱۹۶
جنوا: ۱۷،
جنو تایپ: ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۷
جلفای اصفهان: ۱۵۰
جمشید کاشانی: ۱۷۸، ۱۸۰

چ
چتل هویوک: ۱۳۴
چغازنبیل: ۱۳۴
چهار تاق: ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۴۰۷، ۴۰۹
چهار صفه: ۴۶، ۴۸، ۴۹
چین: ۱۶۷

ح
حافظ: ۲۶
حجت: ۳۶۱، ۳۷۰
حمدالله مستوفی: ۱۴۶
حوض خانه: ۴۶، ۴۸، ۱۱۵

خ
خانقاه: ۳۹۴
خانه خدایشان: ۴۸
خانه کعبه: ۳۶۸، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۹، ۳۸۱
خانه مصری: ۸۶
خراسان بزرگ: ۶۵، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۶
خلفای عباسی: ۹۱
خلیج فارس: ۲۶، ۱۲۴
خواجه عبدالله انصاری: ۴۱۵
خواجه نصیرالدین‌طوسی: ۴۱۵
خونیرث: ۳۷
خیوه: ۱۱۷، ۱۲۱

د
درخت طوبی: ۲۴
داروین: ۶۷
داروینزم: ۳۱۹
دزفول: ۲۵، ۱۲۳
دِکارلو: ۱۷۹
دمشق: ۳۷۹، ۳۸۱، ۴۴۵
دوران: ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۷۸، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۵

ر
راپاپورت: ۲۲،۴۸، ۸۷،
راسکین: ۸۷، ۳۷۹
رسول (ص): ۳۷۱، ۳۷۳، ۳۸۱
رسی آلدو: ۷۶
رشت: ۵۰، ۵۲
رصدخانه سمرقند: ۱۷۸
رف مایکل: ۱۷۹
رم: ۹۲، ۱۹۱، ۱۹۷
رنسانس: ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۶۳
روسیه: ۱۸
روم: ۱۳۴، ۱۴۵، ۱۶۷
رومیان: ۱۴۵

Scanned with CamScanner

رهنورد: ۳۶۱

ز

زواره: ۴۱، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۳۲۰
زوی: ۲۱، ۷۵
زرتشتیان: ۳۷۱
زرتشتی: ۳۷۱
زیست شناسی: ۳۲۰

س

ساسانی: ۱۲۶
سحابی یدالله: ۱۵۵
سکت: ۵۳
سلجوقیان: ۹۱، ۱۳۵، ۱۳۶
سلوکیان: ۱۲۶
سمرقند: ۲۰، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۷۸
سن پیتر واتیکان: ۷۴
سن ایوو: ۲۷۰
سهروردی: ۲۳، ۳۶۲، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۳۳، ۴۴۰، ۴۴۴
سید حسین نصر: ۵۶، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۵، ۳۸۸

ش

شاپور: ۱۳۳
شام: ۲۳
شاه عباس: ۱۱۷
شبه جزیره: ۳۱۷
شکوهی: ۱۳۷
شکم دریده: ۴۹
شکیلی: ۵۲
شوان: ۳۸۸
شوشتر: ۱۲۲۳
شولتز: ۲۱، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷
شهر ایرانی: ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۴۶، ۴۴۸
شهیدی: ۳۷۲
شیراز: ۲۶، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۹۷، ۲۱۷

ص

صدر المتألهین شیرازی: ۴۱۶
صدرای شیرازی: ۴۴۰
صفه: ۴۹
صفویان: ۹۱
صلاح الدین ایوبی: ۴۱۶
صوفی: ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۴، ۴۴۶
صورسنتی: ۴۰۴
صور مادی: ۴۰۷
صورمثالی: ۳۵۸
صور نوعی: ۴۰۷

ع

عالی قاپو: ۱۱۸
عباسیان: ۱۲۶
عبدالملک اموی: ۳۷۹
عربستان: ۳۷۱، ۳۷۹
عراق: ۴۲۱
علی (ع): ۴۲۳
علی آبادی: ۳۶۱

Scanned with CamScanner

ف

فرانسه: ۶۵، ۶۹، ۱۱۲، ۱۳۳، ۱۵۴، ۱۷۹
فرصت الدوله شیرازی: ۱۵۵
فلامکی: ۲۲، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۰۵، ۳۰۶
فلورانس: ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۶۵
فنوتایپ: ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۵
فوتوریسم: ۲۷۲
فومن: ۵۱، ۵۲، ۵۳
فهرج: ۱۳۷
فیروز آباد: ۱۴۶

ق

قاجار: ۹۱
قاهره: ۳۸۴
قبه الصخره: ۳۷۱، ۳۷۹
قدس القداس: ۳۷۰
قرآن: ۳۷۲، ۳۹۱، ۴۰۴، ۴۲۵، ۴۴۲
قرآن کریم: ۲۳، ۳۷۳، ۳۷۴
قصرپروتزی: ۸۶
قم: ۲۶
قیصریه: ۱۱۷

ک

کاخ اردشیر: ۱۴۶
کاخ خسرو: ۱۴۷
کاخ سروستان: ۱۳۳
کاشان: ۴۱، ۴۲، ۳۲۰
کالج کمبریج: ۸۶
کانت: ۱۶۳، ۱۹۴
کانیجا: ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۹۰، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۱، ۲۰۲
کرایر راب: ۱۹، ۶۵، ۶۶، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۷، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۵
کروچه: ۱۸۳، ۱۹۴
کرمان: ۲۶
کلسئوم: ۲۱۹، ۲۲۰
کلیسای پاتزی: ۲۶۷، ۲۶۸
کلیسای سن پیتر: ۷۴
کلیسای رنشان: ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۷۶
کنگ: ۱۲۳
کنتزو تانگه: ۲۶۳، ۲۶۴
کوارونی: ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۵۷، ۲۷۶
کوبیسم: ۲۷۱، ۲۷۲
کوپن: ۴۱
کومارا سوآمی: ۳۵۵
کوویه: ۶۷
کوه کرکس: ۴۱

گ

گالی پوش: ۵۰، ۵۲
گای لسترنج: ۱۴۷
گدار: ۱۳۵، ۱۴۶، ۱۵۱
گروپیوس: ۲۴۸، ۲۷۲، ۲۷۳، ۳۰۱
گلمبک: ۱۲۷
گنبد قابوس: ۲۲۰
گوارینی: ۲۶۹
گوتیک: ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱
گیدئین: ۲۱، ۲۰۵، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۴۴، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵،

Scanned with CamScanner

۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷
گیرشمن: ۱۶۰
گیلان: ۵۰، ۵۳

ل
لاپلاس: ۶۶
لاژی: ۱۷۸
لامارک: ۱۵۴، ۱۵۵
لاهیجان: ۵۱، ۵۲
لکربوزیه: ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۲، ۳۰۱
لینه کارل: ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۷۷

م
مارتو: ۱۷
ماسوله: ۵۲، ۵۳
ماسوله رودخان: ۵۳
محمد (ص): ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۷
محمد کریم پیرنیا: ۱۳۷، ۱۴۶، ۱۴۷
محمود توسلی: ۳۶، ۴۶
محی الدین عربی: ۴۱۵
مدرسه الغ بیک: ۱۲۲
مدرسه چهار باغ: ۳۰۲، ۴۳۹
مدرسه سپهسالار: ۳۰۳، ۳۰۴
مدرسه سلطان حسن: ۳۸۴
مدرسه شهید مطهری: ۳۰۳، ۳۰۴
مدرسه صدر: ۳۰۲
مدرسه کلان: ۱۲۲
مدرسه میرعرب: ۱۲۲
مدینه: ۳۷۹، ۳۸۱
مراکش:۳۸۳
مرتضی کسمایی: ۳۶
مریم مقدس: ۱۱۲
مسجد الاقصی: ۳۷۱
مسجد امام اصفهان: ۲۴، ۸۶، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۱۱۸، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۸۵، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۲
مسجد تاریخانه دامغان: ۱۳۶
مسجد جامع اردستان: ۱۳۵، ۱۳۶
مسجد جامع اصفهان: ۵۷، ۸۶، ۹۲، ۹۳، ۹۶، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۶، ۳۰۲، ۳۰۳، ۴۱۰ ، ۴۱۱
مسجد حکیم: ۱۱۸، ۳۰۲، ۴۱۲، ۴۲۴، ۴۲۵
مسجد سید اصفهان: ۳۰۲
مسجد شاه: ۳۸۵، ۴۱۰، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۵۳
مسجد شیخ لطف الله: ۱۱۸
مسجد گوهر شاد: ۳۰۴، ۳۰۵
مسجد نو شیراز: ۲۶، ۹۳
مسیح (ع): ۱۱۲
مشهد: ۲۶
مصر: ۲۱، ۲۳، ۹۲، ۱۲۶، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۷،۲۶۲، ۲۶۴، ۲۷۶، ۲۸۶،
مطهری: ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۷
معابد یونانی: ۱۹۱
معبد فورتونا: ۲۸۲
معماری مدرن: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۹۴
معین: ۶۴
مغرب: ۲۳
مغول: ۹۱، ۱۲۶
مقرنس: ۵۸، ۳۷۵

Scanned with CamScanner

ملاصدرا: ۴۱۶، ۴۱۷
ملافیض کاشانی: ۴۴۰
ملک شهمیرزادی: ۱۱۳۳
موراتوری ساوریو: ۲۰، ۲۱، ۷۵، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۵۶
میدان نقش جهان: ۱۱۷، ۴۱۰، ۴۲۵، ۴۳۰
میرداماد: ۴۱۵
میرمیران: ۲۹۰، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷
میکل آنژ: ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۹

ن

نایین: ۱۱۷
نحو فضا: ۴۴۸
ندیمی: ۳۶۱
نطنز: ۴۱، ۴۲
نقره کار: ۳۶۱

و

واتیکان: ۷۴
ونتوری: ۲۵
ون در روه: ۲۷۲۲
وینکلمن: ۶۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹
ویترویوس: ۱۷۷
ویلبر: ۱۲۷
ویولت لدوک: ۸۷

هـ

هایدگر: ۳۵۶
هخامنشی: ۱۲۶، ۱۴۰، ۱۵۰
هردگ: ۲۰، ۶۵، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۳۰، ۳۵۵
هشت بهشت اصفهان: ۸۶
هگل: ۱۶۳
هند: ۱۲۶
هنر اسلامی: ۳۵۶، ۳۶۲، ۳۶۸، ۳۷۴، ۴۴۵
هنر مدرن: ۳۶۵
هوسرل: ۳۵۵
هیلن برند: ۳۸۱

ی

یزد: ۳۶، ۴۱، ۴۹، ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۴، ۲۰۴
یمن: ۳۹۵
یونان: ۲۱، ۱۴۵، ۱۵۳، ۱۷۷،
یونانی: ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۹۱
یونانیان: ۱۴۵

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner