صفحات ۴۸-۳۵

مقایســـه بازتعریف و باز به‌کارگیری سنت در معماری معاصر ایران و اروپا

(مطالعه موردی: برخی آثار لوکوربوزیه و سید هادی میرمیران)

دکتر مجید شهبازی*، دکتر زهره ترابی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۰۲/۲۷

چکیده

در مباحث نظری معماری و شهرســازی ایران به جهت اهمیت، مفاهیم «ســنت» و «هویت» بسیار بحث و جدل شده است. در این مقاله روش و رویکرد میرمیران در بازبه‌کارگیری ســنت با بنیان‌گذار عملی نهضت مدرن یعنی لوکوربوزیه مقایســه خواهد شــد. نوع رویکرد آنان در بازتعریف و بازبه‌کارگیری از ســنت‌های معماری فرهنگ و بومی‌شان متفاوت است، همان‌گونه که در مقاله اشــاره خواهد شد، لوکوربوزیه مانند جهان‌بینی مادی غربی به دنبال بازتعریف مظاهر ملموس و مادی سنت‌های کلاسیک معماری غرب مانند ابعاد، اندازه و تناســبات و بازتعریف روابط مابین عناصر موجود در بنا مانند راه پله و ســازه در قالب تفکر مدرن اســت؛ حال آنکه میرمیران در فضای معنوی‌تر و مفهومی‌تر به دنبال ارائه باز تبیینی انتزاعی‌تر و غیر مادی‌تری از سنن و عناصر تاریخی معماری ایران می‌باشد، به دنبال باز آفرینی مفاهیمی مانند تضاد درون و بیرون، نور، شفافیت و سبکی در شکل معاصر آن در معماری ایران است.

واژه‌های کلیدی

سنت، مدرنیته، معماری معاصر، گونه‌شناسی، سیستم مدولار، شفافیت، روش‌شناسی.

* استادیار، گروه معماری، واحد زنجان، **دانشگاه آزاد اسلامی**، زنجان، ایران.
** استادیار، گروه معماری، واحد زنجان، **دانشگاه آزاد اسلامی**، زنجان، ایران. (مسئول مکاتبات)
Email: Zohrehtoraby@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

اولین و مهم‌ترین مطالعه در جهت یافتن ردپای سنت‌های کلاسیک معماری غرب در کارهـــای کوربوزیه[۱]، نقد و تحلیل کالین‌رو[۲] (۱۹۷۶) اســـت. او به مقایسه ویلا اشـــتاین[۳] در گارش[۴] کار کوربوزیه (۱۹۲۶–۱۹۲۷) و ویـــلا فوســـکاری[۵] کار آنـــدره پالادیو[۶] (۱۵۵۰) و بررســـی شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها و خصوصیت تجزیه‌پذیری معماری مدرن می‌پردازد. کارلوس مارتیس آریس[۷] (۲۰۰۶) در کتاب «تنوعات هویتی: گونه در معماری» به بررســـی مراحل تکوین و تکامل گونه‌شـــناختی الگوهای مختلف کلاسیک تا دوره معاصر و چگونگی بازتبیین آنها در شکل معاصر می‌پردازد *(شهبازی، ۱۳۹۱)*.

در معماری معاصر ایران نیز همواره دغدغه ایجاد ارتباط بین معماری گذشـــته و حال، چه در نظریه و چه در عمل طراحی وجود داشته است *(Torabi & Sima, 2013, 48)*. تجربیات و تلاش‌های مختلفی در زمینه برقراری گفتگو بین معماری دیروز و امروز ایران انجام شـــده است و این تأکیدات و نظرات و کارها در قالب مقالات و کتاب‌هایی منعکس شده‌اند. به طور مثال وارطان (۱۳۲۵) در اولین شماره مجله آرشیتکت در مورد چشـــم‌اندازهای معماری ایران می‌نویسد: «کلاً معمارانی که از خارج آمده‌اند، در مقابـــل دو طرز فکر مختلف قرار گرفتند؛ آیا باید از گذشـــته تقلید کرد و یا این‌که آینده را نگریسته و معماری را با طرز زندگی جدید وفق داد». در نخستین کنگره بین‌المللی در شهر اصفهان (۱۳۶۹) با عنوان «بررســـی امکان پیوند معماری ســـنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی» با حضور معماران ایرانی و خارجی مانند لوئی کان[۸]، والترگروپیوس[۹]، میس‌وندروهه[۱۰]، ریچارد نوترا[۱۱] و ژرژکاندلیس[۱۲] برگزار شـــد. در ســـال ۱۹۶۰ گروهی بزرگ متشـــکل از هفتاد تن از دوازده کشـــور دنیا به ریاست آرتور آپهام پوپ[۱۳] جهت مطالعه هنر و معماری و باستان‌شناسی ایران تشـــکیل گردید و این گروه مسجد «مادر شاه اصفهان» (۱۷۱۴–۱۷۰۶) را به عنوان آخرین بنای ســـاخته شـــده در دوره صفوی که در امتداد مســـیر ســـنت‌های اندیشمند ایران قلمداد کردند و بعد از آن ادامه و پیوستگی معماری ایران در روند تاریخی‌اش قطع شـــد. پرویز رجبی (۱۳۵۵) در کتاب خود گرایش‌های مختلف در معماری معاصر ایران را تا عصر خویش جمع‌بندی کرده اســـت. سید محســـن حبیبی (۱۳۸۲) در کتاب از شـــار تا شهر به بررسی و تکوین مســـائل فضایی و ماهوی شـــهر از نقطه نظر تاریخی پرداخته است. بهروز پاکدامن (۱۳۷۱) در کتاب تهران، زبان‌ها و شـــیوه‌های مختلف معماری معاصر ایران را از نقطه نظر تاریخی دســـته‌بندی کرده است. وحید قبادیان (۱۳۸۲) به بررسی عناصر دوره قاجار و چگونگی مقابله و مواجهه سنت و تجددگرایی در معماری و دوره قاجار پرداخته است. مصطفی کیانی (۱۳۸۳) نیز غلبه روحیه مدرن معماری بر ســـنت‌های معماری را در دوره پهلوی اول نشان داده است.

ولی متأسفانه در سال‌های اخیر مفهوم معماری کهن تاریخی ایران، با اســـتفاده از عبارت «معماری ســـنتی» بیان شده است که متضمن مفهوم و تداعی‌کننده قدمت و ارزش این معماری نیست. وقتی عبارت «معماری ســـنتی» به کار برده می‌شـــود، این مفهوم به ذهن متبادر می‌شـــود که صحبت از نوعی از معماری ایران زمین اســـت که دوره خاص زمانی را در برمی‌گیرد که شاید دوره و تاریخ مصرف آن گذشته باشد و متأسفانه بیش از آن‌که معنا و مفهوم چیزی گران‌بها و ارزشمند را به ذهن برســـاند، رنگ و بویـــی از کهنگی و عقب‌ماندگی را تداعی می‌کند. به قول دکتر بحرینی شـــاید نقطه شـــروع ایـــن بدعت را در سیاســـت‌های افراطی دولت پهلوی می‌توان یافت که با تأکید بیش از اندازه به تقابل و تضاد «نـــو» و «کهنه» (مدرن و کهن)، «کهن» به «کهنه» استحاله پیدا کرد، به دنبال چنین تفکراتی بود که بسیاری از نمادها و سردرهای دوره قاجار که نتیجه فرایند و برآیندهای معماری ایـــران تا آن روز بود به عنوان نماد عقب‌ماندگی و کهنه بودن تخریب و از بین رفت. در طراحی شـــهری هم رشـــد و توسعه خارج از اصول سنت‌های شهرسازی ایرانی مشاهده می شود چرا که بعد از آن دوره، میدان توپخانه تهران که در ادامه ســـنت‌های والای شهرسازی دوره صفوی (میدان نقش جهان) بود که در دوره‌های بعدی توسعه نیافت.

بر این نکته تقریباً همـــه صاحب‌نظران غربی از جمله پوپ و گدار[۱۴] کـــه روی معماری ایـــران مطالعه کرده‌اند، متفـــق القولند که از دوره قاجار به بعد آرام آرام معماری ایران با تأثیر پذیرفتن از معماری غربی از مسیر ســـنت‌های ارزشمند خود خارج می‌شـــود و معمار و شهرساز ایرانی نمی‌تواند جواب و پاســـخی متعادل بین معماری وارداتی غربی و معماری بومی و ســـرزمینی خود پیدا کند، البته شایان ذکر است در دوره‌های بعدی همـــواره معمارانی بودند که بر این مهم کوشـــیدند، مانند گروه نوســـنت‌گرایان *(حســـین امانت، کامران دیبا، هوشـــنگ سیحون، فرهاد احمدی، بهروز احمدی، نســـرین فقیه، مهوش عالمی و افراد دیگر)* کارهای ارزشمندی نیز خلق کردند. به عنوان مثال ایرج اعتصام (۱۳۸۶) اعتقاد دارد معماری ژاپن، با اتکاء بر اصول و ســـنت‌های ارزشـــمند معماری گذشـــته ســـرزمینی‌اش و با تعریف و بازبه‌کارگیری این کانســـپت‌ها توانسته است جایگاه بسیار بالایی در معماری جهان به خود اختصاص دهـــد و معماران خلاق آن ســـرزمین توانســـته‌اند کارهای بســـیار با ارزش و منحصر به فردی خلق کنند و بدون آنکه اســـتفاده ابزاری و تقلیـــدی از عنصر و یا المان خاصی بکنند به دنبال باز تعریف مفاهیم

Archive of SID

www.SID.ir

معنایی معماری سنتی خود بوده‌اند. شاید بتوان میرمیران را معادل این معماران در ایران دانست. او در بیشتر طرح‌هایش با رویکردی انتزاعی و مفهومی، عناصر و سنت‌های معماری ایران را بازتعریف می‌کند. در این مقاله برای نمایاندن و مقایسه رویکرد میرمیران و کوربوزیه در باز به‌کارگیری سنت، در ابتدا ویلا اشتاین اثر کوربوزیه با ویلا فوسکاری اثر آندره پالادیو و سپس پلان چلاق و «ماسیا» اثر کوربوزیه از نقطه‌نظر گونه‌شناختی مورد مقایسه قرار خواهند گرفت و در ادامه رویکرد و چگونگی روش میرمیران در بازتعریف و بازتفسیر برخی عناصر تاریخی معماری ایران در پروژه فرهنگستان‌ها بررسی و تحلیل خواهد شد و همچنین سلسله مراتب فضایی و تناسبات بنا در طرح‌های سفارت‌خانه‌ها و کنسولگری‌های جمهوری اسلامی ایران او با کاخ چهل‌ستون اصفهان مقایسه خواهد شد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه کتابخانه‌ای- اسنادی و از نوع تحقیقات کیفی و موردی است. این تحقیق به جای مطالعه طیف وسیعی از نمونه‌ها و پدیده‌های معماری معاصر ایران و اروپا در پی بررسی موردی و کیفی و چگونگی تأثیر متغیر «سنت» در کارهای میرمیران و کوربوزیه است.

مفهوم مدرنیته در معماری لوکوربوزیه و میرمیران

متأسفانه در سال‌های اخیر با واردشدن بیشتر مفهوم مدرنیته در ادبیات فلسفی ایران، صاحب‌نظران ایرانی نیز بر هر چه پر رنگ‌تر کردن این تضاد کوشیدند *(حبیب، ۱۳۸۹، ۳۱)* و با این وقفه، بر فاصله و شکست هر چه بیشتر تأکید کردند، باید پذیرفت مدرنیته چه به معنای عام و چه به معنای خاص آن در معماری، بومی کشورهای اروپایی است و باید دید مفهوم مدرنیته در مقابل چه مفهوم دیگری به‌وجود آمده است بهترین راه، برخورد و نگاه فلسفی به مسئله است. مدرنیته، مفهومی در مقابل روشی است که همان سنت بوده است، ولی در کشورهای مبدأ و بومی خود (اروپا). حال باید دید آیا این مدرنیته تمام اصول و فرع سنت‌های خود را در کشور مبدأ (اروپا) درهم شکسته است؟ و آیا مدرنیته آن‌طور که در ایران به آن نگاه شده و می‌شود، پدیده‌ای نوظهور است (مربوط به قرن اخیر) یا به تازگی به این نام «مدرنیته» نامیده شده است؟

در فلسفه برای اولین بار کلمه مدرنیته را ژان ژاک روسو[۱۵] (۱۷۷۵) فرانسوی به‌کار برده است. چارلز چنکز[۱۶] با همان نگاه فلسفی تحلیل جالبی از فرایند معماری سال‌های اخیر یا به عبارت بهتر در بازه وسیع‌تر ارائه می‌کند. او به مدرنیته به عنوان پدیده‌ای نوظهور نمی‌نگرد، برای او مدرنیته در معنای عام کلمه، مفهومی است که همواره از دوره رنسانس به بعد و یا شاید قبل‌تر وجود داشته است که منجر به پدید آمدن سبک‌ها و زبان‌های جدید معماری شده است *(Jencks, 1973)*. حال ببینیم در غرب، معمار چگونه به مفهوم مدرنیته در کار و تفکر معماری جامعه عمل پوشانده است و می‌پوشاند؟

شاید به جرأت بتوان گفت که کوربوزیه یکی از سردمداران معماری مدرن در جهان است، نگاهی اجمالی به کارهای او ما را به این نکته می‌رساند که او نه تنها در کارهای خود سنت‌ها و اصول معماری کلاسیک غربی را نادیده نگرفته بلکه اصول و پایه‌های معماری مدرن خود را دقیقاً بر همان اصول و سنت‌های معماری کلاسیک غرب پایه‌گذاری کرده است. او بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۴ مسافرت‌های زیادی به شهرهای مختلف اروپایی کرد، اولین مکان در ایتالیا (بین توسکانا و ونتو) بود، جایی که او به طور زنده روی معماری رنسانس و معماری سال‌های ۱۶۰۰ و ۱۷۰۰ مطالعه کرد. در ۱۹۰۷ به پاریس مسافرت کرد و در دفتر اگوست پره [۱۷] کار کرد، در ۱۹۰۸ در وین با هافمان[۱۸] معماری تحصیل کرد. بین سال‌های اکتبر ۱۹۱۰ و مارس ۱۹۱۱ در برلین برای پیتر بهرنس[۱۹] کار کرد، جایی که با میس‌وندروهه و والتر گروپیوس[۲۰] ملاقات کرد، در اواخر سال ۱۹۱۱ به بالکان، یونان و ترکیه مسافرت کرد و اسکیس‌های معروفی را از پارتنون زد که تحت تأثیر آنها «به سوی یک معماری[۲۱]» (۱۹۹۳) را در پاریس شکل داد. کوربوزیه به صراحت «نسبت طلایی[۲۲]» را در سیستم مدولار[۲۳] خود به کار برد، او این سیستم را به مانند ادامه سنت طولانی ویتروویوس[۲۴]، لئوناردو داوینچی[۲۵] و کار لئون باتیستا آلبرتی[۲۶] و دیگران را که تناسبات بدن انسان را برای تحول فرمی و ظاهری و عملکردی معماری به کار بسته بودند را توسعه داد. علاوه بر نسبت طلایی، او این سیستم را بر روی ابعاد انسان و ابعاد فیبوناچی نیز بنا نهاد و در طراحی بسیاری از ساختمان‌ها، نوتردام تائوت[۲۷] ، شاندیگار[۲۸] و همچنین در ساخت اولین آپارتمان‌های «خانه یکپارچه[۲۹]» در مارسی به کار گرفت *(Stanislaus, 2013)*.

کالین‌رو در مقاله‌ای با عنوان «ریاضیات ویلای ایده‌آل[۳۰]» در سال ۱۹۴۷، شباهت‌هایی بین قسمت‌های فضای یک ویلای پالادیو را با سازه شبکه‌ای یکی از ویلاهای کوربوزیه نشان داده است، اگر چه هر دو ویلا سیستم تناسب‌دهنده مشابهی دارند و از یک نظم ریاضی عالی پیروی می‌کنند، اما ویلای پالادیو شامل فضاهایی با اشکال ثابت و روابط متقابل هماهنگ است، در حالی که ویلای کوربوزیه از طبقات افقی شامل فضاهای آزاد که توسط کف و سقف تاوه‌ای تعریف

Archive of SID
www.SID.ir

می‌شوند، ساخته‌شده‌است *(Rowe, 1976)*.

میرمیران نیـــز به مانند کوربوزیه، نگاه و علاقه مشـــابهی به میراث معماری سرزمینی خویش دارد: «جریان نوین معماری ایران که من به آن تعلق دارم تلاش دارد؛ نوعی معماری بیافریند که معماری گذشـــته این ســـرزمین را تداوم و تکامل بخشـــیده، بتوانـــد جایگاه خاصی در معماری جهان را به خود اختصاص دهد».

میرمیـــران اعتقاد دارد معماری ایران در تکامل معماری جهان ۳۰۰۰ سال سهم متداوم داشته است، معماری‌های دیگر مانند معماری مصر و یونان در دوره‌های محدود ســـهم داشته اند، البته معماری اروپا نیز سهم متداوم‌تری داشته است. از زیگورات چغازنبیل، کاخ هخامنشی، آتشکده ساسانی تا مسجد سلجوقی، کاخ صفوی و حتی تا دوره قاجار با ساخت مساجد و مدارس در تکامل معماری جهان سهم داشته است، ولی امروزه این ســـهم را ندارد و این دغدغه همواره در این صد سال وجود داشته اســـت و اشتباهات فرمالیستی را در این سال‌ها مرتکب شده است.

معماری ایران میراث‌دار ۳۰۰۰ ســـال معماری مدون اســـت، برای آنکه مجدداً بتواند سهمی در معماری جهان داشته باشد، حل‌شدن در معماری غرب راه‌حل نیست، بلکه با درک درست مسائل زمان، طعم و رنگ سرزمین خود می‌تواند ایده جدیدی بیافریند. در این نحوه برخورد، عناصر سطحی و ظاهری معماری گذشته کاربردی ندارد، بلکه روحیه غالب معماری گذشـــته، فرهنگ و سرزمین، اقلیم، آفتاب تابان را باید در پروژه‌ها به کار بست *(افشار نادری، ۱۳۷۴)*.

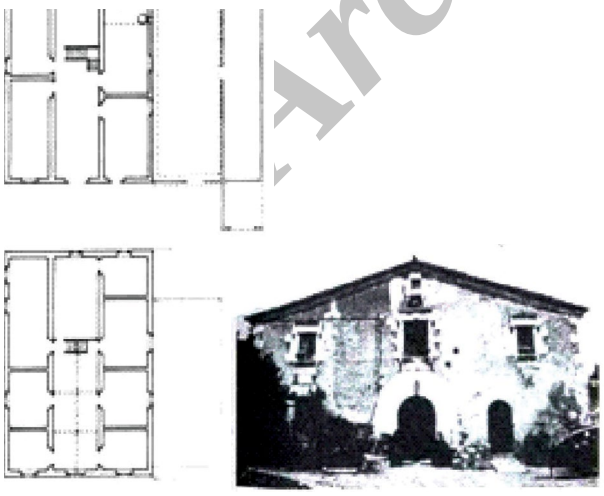
-مورد اول: تحلیل و مقایســـه‌یک نمونه از گونه ماسیا[۳۱] (خانه کاتالانا) و تضاد پلان چلاق[۳۲] (فلج) کوربوزیه با پنج نقطه نظر جدید معماری

شـــکی در این واقعیت نیست که با توسعه تفکر مدرن، مفهوم گونه[۳۳] (تیپ) یک اســـاس‌نامه معرفت‌شناسی جدیدی به‌دست آورده است که اصلاحات نتیجه‌بخشی با مداخله عجیب و غریب در پروژه همراه دارد؛ اما مراحل این اصلاحات کدام و چگونه هستند؟

در معماری ســـنتی با سیســـتم‌های مختلف که آن را بر پا می‌ســـازد (ســـازه باربر، طرح توزیعی، سازماندهی فضایی، سیستم‌های دسترسی و گردشـــی و ارتباط با خارج)، در یک حالـــت صحیح و واحدی روی همدیگر قرار گرفته و به وضوح بر مدل گونه‌شـــناختی منطبق و چفت می‌شـــوند، در حالی کـــه در معماری مدرن همه این زیر سیســـتم‌ها می‌توانند جدا و فشـــرده شوند و به طور مســـتقل در حالتی همگرا و نه الزاماً منطبق بر یکدیگر طراحی و ادراک شـــوند، بنابراین کاراکتر یکپارچه و واحد معماری ســـنتی با ابعاد و اندازه‌های تحلیل شده‌ی و قابل تجزیه‌ی مدرن که از انطباق و تقابل هماهنگ زیر سیســـتم‌های مختلف حاصل می‌شود، در تضاد است.

جهت نمایاندن این تضاد، نمونه‌ای از معماری ســـنتی، به گونه (تیپ) کلاسیک ماسیا (خانه روستایی مستقل، که در سرزمین کاتالونیا متداول است) اشـــاره می‌شود. خصوصیت بارز آن، عبارت است از ساختار سه حوزه‌ای که از چهار دیوار حمال موازی با فاصله قابل قبول اقتصادی از نظر منطق ساختمانی تشـــکیل شده است. حوزه مرکزی، فضاهای اصلی و عناصر ارتباطی را شـــامل می‌شـــود. دسترسی آن مطابق با سیســـتم محوری حاکم بر ترکیب (کمپوزیسیون) خانه است. بنابراین در ماسیا تمامی زیرسیستم‌هایی که در تعریف ساختمان مشارکت دارند با یکدیگر کاملاً تطابق دارند و بین آنها هماهنگی کامل و وابســـتگی متقابل وجود دارد. مشـــخصه سازه باربر (حمال) طرحی توزیعی است که سیســـتم دسترســـی داخلی و ارتباط با خارج را تعیین می‌کند. این ســـاختار به صورت یک مجموعه‌یکپارچه، اجـــزاء آن از یکدیگر قابل تفکیک نیستند (شکل ۱).

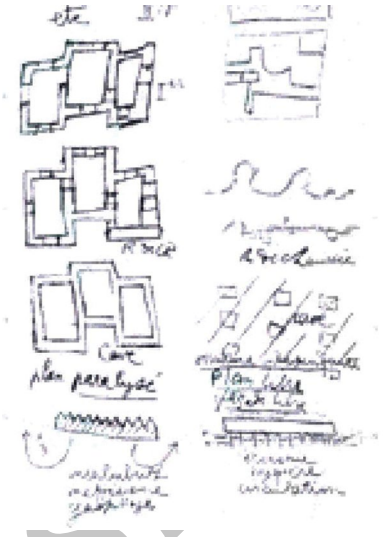
کوربوزیه در پلان چلاق (فلج) با به تضاد کشـــیدن پنج نکته معروف معماری مـــدرن، به این یکپارچگی معماری ســـنتی اشـــاره می‌کند *(Le Corbusier, 1986)*. نـــکات فوق بیـــش از آنکه اصول یک تکنیک جدید ساختمانی باشند، بیان یک روش جدید تفکر معماری هستند که عبارت از تشخیص زیرسیستم‌های مختلف تشکیل دهنده آن و تفکر و تعمق در آن به صورت جداگانه است. در عمل لوکوربوزیه در آثار خود به وفور از دیوارهای حمال ســـود می‌برد، اما به آنها یک ارزش جدید



شکل ۱. پلان و نمای یک نمونه از گونه ماسیا (خانه کاتالانا)
(Source: Le Corbusier, 1986)

Archive of SID

www.SID.ir



شکل ۲. لوکوربوزیه- تضاد با پنج نقطه نظر معماری جدید
(Source: Le Corbusier, 1986)

معماری می‌بخشد. لوکوربوزیه با رد کردن دیوار به عنوان بخش اصلی پلان چلاق (فلج) بیش از هر چیز تلاش می‌کند تا خود را از اجبار به تکرار پلان ساختمان در هر طبقه رها کند. جهت‌گیری تحقیق ایشان، معرفی راه‌حل‌های جدید فرمال (شکلی) است که نتیجه از پیش تعیین شده، انتخاب صرف یکی از زیر سیستم‌ها نباشد (شکل۲).

نمی‌توان انکار کـرد که خصوصیت تفکیک‌پذیـری معماری مدرن ناشی از به‌کارگیری برخی نوآوری‌های فنی مانند اصل سازه اسکلتی که‌یکـی از خصوصیات آن امکان تمایز مفهوم سـاختار و جداکننده است. اما دلایل فنی به تنهایی برای توضیح این پدیده کافی نیستند. این تفکیک‌پذیری با تغییر شـکل کلی‌تر فرهنگی یعنی شکسته‌شدن چارچوب معرفت‌شـناختی که نشانه تولد فرهنگ مدرن است، مطابق است.

ظهور «معرفت» جدید که مختص جهان معاصر است – البته اگر به معنی فوکویی آن در نظر گرفته شـود *(Pope, 1969)*. به عنوان پیشینه فرهنگی که منشـاء دانش خاص یک دوره است – مستقیماً با ظهور تفکر تحلیلی و انتزاعی پیوند دارد که به کمک آن می‌توان شـیء را برش داده و اجزاء سازنده آن را تفکیک نمود.

آن چیزی‌که تـا پیش از این به صورت یک مجموعه تجزیه‌ناپذیری شـناخته می‌شد، اکنون می‌تواند تجزیه شـود. این فرایندی است که مشخصه تفکر انتزاعی است. انتزاع یعنی جدا کردن، استخراج برخی از ابعاد یا خصوصیات از چیزی و گذاشـتن دیگر ابعاد یا خصوصیات آن در پرانتز است. در چشـم‌انداز معرفت‌شناختی جدید، خصوصیاتی که «درون» یک شـیء که تا به حال، از آن شـیء جداناپذیر در نظر گرفته می‌شدند، اکنون به صورت اجزاء قابل تفکیک دیده می‌شوند که می‌توانند از آن شیء «بیرون کشیده» شوند.

تفکر تحلیلی و انتزاعـی از اواخر قرن هیجده در زمینه‌های مختلف علمی و فلسـفی آغاز شده و به تدریج در رشـته‌های هنری نیز نفوذ می‌کند، به‌طوری‌که در اوایل قرن بیسـتم نفـوذ آن کامل می‌گردد. معماری نیز از آن متأثر می‌شـود به‌طوری‌که تغییر شـکل، ریشه‌ای در طرح‌های شـناختی آن و از جمله در آنچه به ابعاد گونه‌شـناختی (تیپولوژیکی) آن مربوط می شود، ایجاد می‌گردد.

در معماری سنتی، اجزاء یا زیر سیستم‌های مختلف، یک‌صدا در تعیین گونه (تیپ) مشـارکت دارند که آن نیز به نوبه خود، شـکل (فرم) آن را تعریف و تعیین می‌کند تا بدین ترتیب نمایانگر تفکر آن باشـد. اما در معماری مدرن زیر سیسـتم‌ها الزاماً با گونه (تیپ) قابل تشخیص نیستند. ساختار (سـازه) مقاوم، طرح توزیعی، سـازمان‌دهی فضایی، سیستم‌های دسترسـی و گردشـی، ارتباط با خارج و غیره می‌توانند بـه صورت مجزا تصور گردند و به نوعی به طور مسـتقل راهبرد خود را تعیین کنند و سـپس در درون مفهوم تعیین شده از گونه انتخابی، هماهنگ شـده و حوزه‌های توافقی متقابلـی بیابند، اجزاء از یکدیگر جدا شـده و استخراج می‌گردند و به دنبال آن، چیزی که تجزیه شده بایـد مجدداً ترکیب گردد. نتیجه این ترکیب مجدد، دیگر یک شـیء یکپارچه و یک مخلوط تجزیه‌پذیر نیست. اجزاء به صورت یک مخلوط همگن در یکدیگر ذوب نمی‌شوند بلکه به صورت یک مجموعه پیچیده درمی‌آیند کـه در آن می‌توان رفتار تحلیلی فرایند را تشـخیص داد (شهبازی، ۱۳۹۱).

-مورد دوم: مقایسـه ویلا اشتاین در گارش ساخته کوربوزیه (۲۷-۱۹۲۶) و ویلا فوسکاری، لامالکونتنتا ساخته آندره پالادیو (۶۰-۱۵۵۰)

در این مورد، تحلیل تطبیقی که کالین‌رو میان ویلا اشـتاین در گارش سـاخت کوربوزیه (۲۷-۱۹۲۶) و ویلا فوسکاری، لامالکونتنتا ساخته آندره پالادیو در سـال‌های ۶۰-۱۵۵۰ صورت داده معروف است. در مقاله‌ای درخشـان که برای اولین بار در سـال ۱۹۴۷ منتشر گردیده، راو متقاعدکننده‌تریـن تحلیـل را در مورد خصوصیـت تجزیه‌پذیری معماری نوین ارائه داده است. راو از مطالعه نقشه دو عمارت فوق که به‌یکدیگر شـباهت دارند آغاز می‌کند. در واقع هر دو ویلا، اشتاین و ویلا فوسکاری عبارتند از یک حجم متحد به ابعاد ۸ متر طول در ۵/۵ متر عرض و ۵ متر ارتفاع و سـاختار پنج فضایی به صورت سه فاصله

Archive of SID

www.SID.ir

دو برابر و به تناوب دو فاصله ساده (A-B-A-B-A به طوری که ۲B=A). به‌علاوه هر دو عمارت دارای ساختار فضایی سه جانبه در جهت عمق ساختمان هستند و همچنین طبقه اصلی یا «طبقه اشرافی» نسبت به باغ مرتفع‌تر است.

علی‌رغم آنکه راو (۱۹۷۶) صریحاً به مباحث گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) نمی‌پردازد، اما تحلیل وی این موضوع را به روشنی می‌نمایاند که هر دو ویلا دارای ساختار ریختی مشابه بوده و بنابراین از یک گونه هستند. گونه‌ای که می‌تواند به این صورت توصیف شود: عمارت‌هایی مستقل و فشرده مستطیل شکل با مقطع طلایی که در آنها، علی‌رغم آنکه حجم به شکل مکعبی تمایل دارد، فقط دو نمای خارجی ساختمان نقش معماری مهمی دارند. به عبارت دیگر هر دو عمارت دارای یک محور متقارن اصلی هستند که از جلو به عقب کشیده شده به‌طوری که دو نمای خارجی کوچکتر هر کدام، کاملاً خنثی هستند.

پس از تعیین این شباهت اساسی، راو به تحلیل تفاوت‌های ترکیبی دو عمارت می‌پردازد. در ویلا فوسکاری همه اجزاء سازنده، تابع محور تقارن حاکم بر خانه هستند. پس از استقرار ساختار کلی، هم ترتیب سلسله مراتبی فضا و هم طریقه دسترسی محوری تعیین شده محسوب می‌گردند و در عین حال ورودی عمارت که ارتباط با بیرون را برقرار می‌کند. فضایی غیر قابل جایگزینی را در سیستم ترکیبی اشغال می‌کند. اما در ویلا اشتاین نوع ساختمان بیشتر عملکرد چارچوبی یا طرح زمینه‌ای دارد که لوکوربوزیه بر روی آن هر نوع تلفیق، جابه‌جایی و عصیان را اعمال می‌کند. در اینجا هیچ چیز از پیش تعیین شده نیست، ساختار شکلی، اثری را به جا می‌گذارد که زیر سیستم‌های مختلف، استراتژی‌های خود را در آن تزریق می‌کنند.

در این دو مثال به طور صریح و روشن تضاد میان مشخصه‌یکپارچه و مشخصه تجزیه‌پذیر را که در اول بحث به آن اشاره شد، می‌توان مشاهده کرد. کافی است در نظر گرفته شود که در ویلا فوسکاری همه طبقات از یک طرح توزیعی یکسان مستقل از کارکردهای متفاوتی که در مجموعه عمارت دارند، پیروی می‌کنند، در حالی که در ویلا اشتاین توزیع طبقات مختلف، تنوع فوق‌العاده‌ای دارد و فقط در یک بررسی عمیق می‌توان مخرج مشترک آن را تشخیص داد.

پالادیو از ریتم A-B-A-B-A ساختمان برای جای‌گذاری پلکان‌ها و سرویس‌ها در فضاهای اضافه و در عین حال گسترش سالن اصلی استفاده می‌کند و به این ترتیب فضایی صلیبی شکل ایجاد می‌کند تا بر کانونی بودن خانه تأکید شود. لوکوربوزیه نیز به گسترش سالن اصلی تمایل دارد، اما برای این منظور از طرح فضایی زیگزاگی سود می‌برد و کانون مرکزی به لبه‌ها منتقل شده و از طریق قطر مستطیل پایه به حداکثر بعد بصری ساختمان می‌رسد.

دسترسی در ویلا فوسکاری از طریق یک پلکان دوبل صورت می‌گیرد که دو شاخه می‌شود تا از ورودی فاصله بگیرد و سپس در طبقه فوقانی مجدداً اتحاد محور تقارن را به‌دست آورد. در زیر ورودی اصلی و در همان محور، ورودی سرویس قرار دارد. در ویلا اشتاین، هر دو ورودی به تناسب فاصله دو محور کوتاه‌تر ساختمان در طبقه پایینی قرار گرفته‌اند تا به این ترتیب مشخصه دوگانه سیستم دسترسی را تشکیل دهند. تنها سایه‌بان آویزان در بالای ورودی اصلی باعث تشخیص لازم میان آن دو می‌شود *(Foucault, 1978)*.

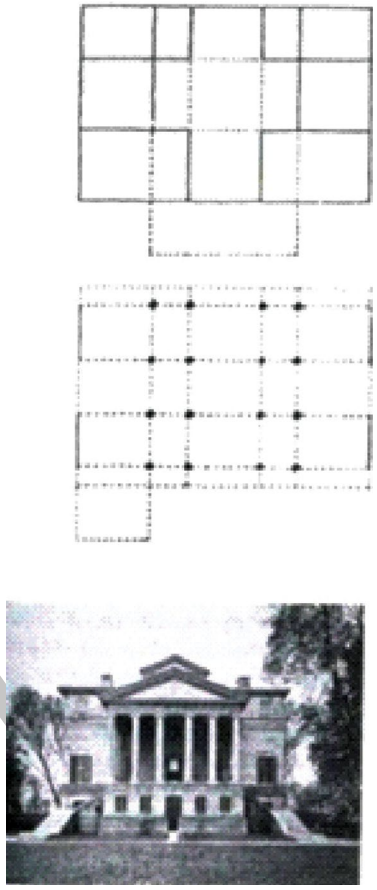
آن نقش معماری را که درب ورودی بزرگ (نصب شده در بالای پایه) در ویلا فوسکاری به عهده دارد، در ویلا اشتاین تراس مرتفع واقع در پشت خانه به عهده دارد. هر دو ابعاد غول پیکری دارند و فضای برجسته‌ای را اشغال می‌کنند و از طریق پلکان مربوطه به زمین قفل می‌شوند، اما ورودی ویلا فوسکاری در موقعیت مرکزی قرار دارد و مانند یک جسم برجسته (بیرون زده) به ساختمان چسبیده است، در حالی‌که تراس ویلا اشتاین در کنار قرار گرفته و حجم آن در داخل بدنه عمارت حفر گردیده است. این موقعیت کناری تراس که تابع اصل غیر متقارن ضمنی در تجزیه مستطیل طلایی است، هرگونه اثری را از محوریت که در زیرساخت خانه وجود دارد، کاهش می‌دهد.

در پایان کوربوزیه، با خلق تراس بزرگ ویلا اشتاین، یکی از آن عملیات وارونگی را که نشانه و تأثیر عمیقی در معماری او به جا گذاشته‌اند، انجام داده است. در حالی که در ویلا فوسکاری، بعد عمارتی ساختمان در نمای دسترسی آن قرار دارد که به برنتا[۳۴] مشرف است، در ویلا اشتاین همان بعد در خلوت باغ پشتی ادغام شده است و معیارهای مختص معماری خانگی و مجلل، به نفع معماری نوین که سعی دارد به مبحث خاص محل سکونت (منزل) تأکید کند، منقلب می‌شوند.

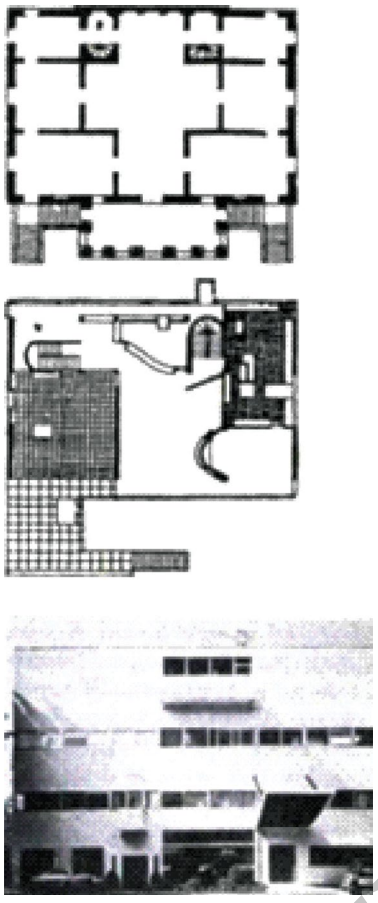
به‌طور خلاصه، در حالی‌که در ویلای پالادیو نوع ساختمان سعی دارد همه اجزاء را با تابعیت از یک نظم ایستا تعیین کند (شکل ۳)، در ویلای لوکوربوزیه نوع ساختمان مانند دستگاهی عمل می‌کند که استراتژی‌های مختلف و حتی متضاد را آزاد می‌کند که به کمک آنها عمارت به‌یک تعادل پویا می‌رسد *(Pearson, 1995)*.

به هر حال پیچیدگی عملیات اجرا شده در ویلا اشتاین مانع آن نمی‌شود که ماتریس گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) آن را نتوان تشخیص داد. چیزی که در نگاهی عجولانه ممکن است مجموعه‌ای از قطعات فاقد ساختاری ترکیبی به نظر برسد، در بررسی عمیق‌تر مبتنی بر تحلیل، خود را به صورت نتیجه مجموعه‌ای از تحولات منطقی

Archive of SID
www.SID.ir



شکل ۳. آندره پالادیو, ویلا مالکونتنتا
(Source: Le Corbusier, 1986)



شکل ۴. کوربوزیه، ویلا اشتاین در گارش، پلان و نمای اصلی
(Source: Le Corbusier, 1986)

می‌نمایاند که فرم گونه‌شناسی تابع آن و از آن غنی‌تر و غلیظتر است و بدون آنکه از ریخت بیفتد، از آن بیرون آید (شکل ۴). زیر سیستم‌هایی که در توصیف این نوع معماری مشـــارکت دارند، آن مشخصه کاملی را که مختص معماری ســـنتی اســـت، میان خود ندارند زیرا می‌توانند از یکدیگر جدا شـــده و مســـتقل عمل کنند. این قابلیت استخراج، به هر یک از زیرسیستم‌ها شـــکلی اختصاصی می‌بخشد که می‌تواند به صورت مســـتقل خود را بنمایاند. نمایش زیرسیستم‌های مختلف مانند عکس‌های رادیوگرافی هســـتند که وقتی در مقابل نور گرفته شوند، با آنکه همگی از یک شـــیء هستند، اما با یکدیگر منطبق نمی‌شوند زیرا وضعیت‌های مختلف شیء را نشان می‌دهند *(شهبازی، ۱۳۹۱)*.

در معماری مدرن ساختار گونه شناختی (تیپولوژیکی) معمولاً تنش‌های متفاوتی را متحمل می‌شـــوند که الزاماً تابع استراتژی ریختی واحدی نیستند. اما این به این معنی نیست که ایده نوع قابلیت عملکردی خود را از دست داده اســـت بلکه تنها نشانگر آن است که دیگر مانند ساز و کار باز تولید در نظر گرفته نمی‌شـــود، در عوض مانند وضعیت شروع عملی است که نتیجه آن از پیش تعیین شده نیست.

چگونگی بازتاب سنت در کارهای میرمیران

شـــاید به جرأت بتوان گفت معماری که توانســـته است تا حد بسیار زیادی به این نگاه نزدیک شـــود ســـید هادی میر میران است. به‌طور کلی سه اصل از ســـنت‌های معماری ایران را در کارهایش باز تبیین کرده اســـت: ســـادگی بیرون و تحرک درون، نور و شفافیت و سبکی حتی در برخی از کارهای او ریشـــه‌های ادبی نیز می‌توان یافت، نقطه شروع بسیاری از کارهای او به مانند «منطقه‌گرایی انتقادی» نه الزاماً در معماری بلکه می‌تواند در هر عنصری از اقلیم، فرهنگ و بوم ایران باشـــد. به نظر او چیزی که بیشـــتر از فرم‌ها، الگوها، آرکی‌تایپ‌ها به

Archive of

www.SID.ir

آینده منتقل شـــده، یک صفت و خصلت مانند «شفافیت» بوده است، بنابراین الگوهایی منتقل می‌شوند و مراحل تکاملی را طی می‌کنند که زیاد زمانمند نیســـتند، فرم‌ها می‌توانند زمانمند باشند، الگوها کمتر از فرم‌ها زمانمند هســـتند و اندیشه‌ها کمتر از الگوها، صفت و خصلت‌ها نیز کمتر زمانمند هســـتند و می‌توانند در مراحـــل تکاملی قرار گیرند *(اعتصام و همکاران، ۱۳۸۹)*.

-مورد اول: مجموعه‌ای از ســـنت‌های معماری ایرانی در طرح فرهنگستان‌های ایران

در ایـــن طرح، روند طراحی از مراحل مختلفی عبور کرده و رفته رفته به جوهر اصیل و نهایی خود نزدیک شـــده اســـت، در مراحل طراحی عملاً چهار مرحله وجود دارد:

مرحله اسکیس‌های اول و شروع کار با کنار هم قرارگیری عناصری شـــکل می‌گیرد که بخشی از عناصر و الگوهای سنتی معماری ایرانی هســـتند، این عناصر همگی بر روی یک صفه (تخت) قرار گرفته‌اند، ساخت و ســـاز روی صفه‌یا تخت از سنت‌های دوران باستان معماری ایرانی اســـت که در پاســـارگاد، تخت ســـلیمان و تخت جمشید دیده می‌شـــود، ولی روابط عناصر هنوز منطقی و هماهنگ نیست و بیشتر به‌یک چیدمان ابتدایی می‌ماند. در اســـکیس مرحله دوم: محورهایی تعریف می‌شـــوند و عناصر روابطی با یکدیگر پیدا می‌کند، ولی روابط هنوز منسجم و قوی نیستند.

پس از شناســـایی نکات اصلی از میان عنصر متعدد قابل مشاهده در اســـکیس‌های اولیه، رفته رفته زوائد و فرعیات از پروژه حذف گردیده و طرح به عناصر اصلی خود، در ســـاختاری متکامل و غیر قابل تغییر، خلاصه می‌گردد (شـــکل ۳ و ۴). طرح نهایی در حقیقت فقط با حذف عناصر حاصل نشده، بلکه همان‌قدر که اجزایی از طرح کاسته شده‌اند، عناصر جدیدی نیز به آن اضافه شده‌اند. در فرایند پروراندن این طرح در کنار حذف عناصـــر زائدی مانند دروازه، پلکان و باغ، عناصر جدید و ارزش‌های اصیلی نیز به پروژه اضافه شـــده‌اند که آن را به پدیده‌ای منحصر به فرد، غیرقابل تکرار و کاملاً وابسته به مکان خویش تبدیل کرده‌اند مانند برج فرهنگستان که‌یکی از بارزترین عناصر طرح نهایی اســـت. همچنین در شکل ۳، به وضوح مشـــاهده می‌شود که در این مرحله، طرح هنوز از انسجام کافی برخوردار نبوده است، زیرا چنانچه برای مثال یک یا دو «مدول» از باغ پلکانی کاســـته شود و یا مکان دروازه در طول محور پلکان حرکت داده شـــود، طرح دستخوش تغیر محسوس به لحاظ فضایی نمی‌شـــود، در حالی که در طرح نهایی آن چنـــان ارتباط دقیق و تنگاتنگی بین عناصـــری که به حداقل کمیت مادی خویش ساده شده‌اند، برقرار است که هرگز نمی‌توان کوچکترین تغییری در آن ایجاد نمود، مگر به بهای به هم خوردن کامل طرح این جوهرگرایی و خلاصه نمودن پدیده‌های معماری به عناصر اصلی یکی از خصوصیات بارز این طرح است.

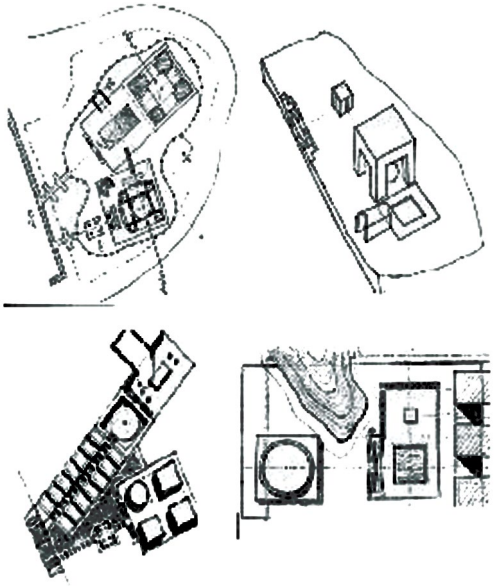
وحدت معنایی بین عناصر طرح

کنار هم قرار گرفتن عناصر نهایی طرح یعنی «برج فرهنگســـتان‌ها» و «چهارطاق» که ابعاد ریخت‌شناســـی بســـیار متفاوتی دارند ولی در عین حال کلیتی یکپارچه و واحدی را تداعی می‌کنند، شـــاید به دلیل «وحدت معنایی» باشـــد که در برخی از نمونه‌هـــای معماری قدیمی ایران مانند مقبره الغ بیگ در غزنین (دوره تیموری) مشاهده می‌شود.

با مقایســـه شکل‌های ۳ و ۴ نکات بســـیار مهمی پدیدار می‌شود، در شـــکل ۳، محور وجود دارد ولی در شـــکل ۴ حذف شده است، وجود محور برای این طرح به مفهوم ســـازماندهی فضایی باز و گشـــوده‌ای اســـت که می‌توانـــد در جهات مختلف گســـترش یابـــد و به صورت حجمی ســـیال امکان توســـعه فضایی داشته باشـــد و از لحاظ روانی تداعی‌کننده‌ی پویایی، حرکت و پیشـــرفت برای یک کاربری فرهنگی باشد، حال آنکه طرح نهایی با فرم‌های مجسم گونه و متراکم برج‌ها و انتظام فضایی منقبض و درون‌گرا، تنها امکان توسعه به سوی آسمان را تداعی می‌کند که حالتی تدافعی و درون‌گرا در مقابل محیط اطراف دارد. بنای فرهنگســـتان‌ها مانند قلعه‌ای است که جدا و تنها بر بلندی قرار گرفته است، از دید مردمی که در شهر به زندگی روزمره مشغولند، فرهنگســـتان‌ها نمادی خواهد بود که همواره در دور دست قرار دارد چنین تعبیـــری از پروژه، ما را با یاد کـــوه خواجه‌یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌هـــای الگوی حیاط مرکزی می‌اندازد کـــه به صورت طبیعی در دریاچه هامون بر بلندای کوه ساخته شده است.

روش‌شناســـی طراحی در طرح فرهنگستان‌ها شاید به نظر متفاوت با روش طراحی سنتی معماری ایرانی باشد، یعنی روند طراحی از درون آغاز نشده بلکه از اضافه و کم کردن عناصر، به طرح حاصل شده است. اما همان‌طور که مشاهده شـــد این طرح عملاً روحیه «درون‌گرایی» دارد، بنابراین فرایند طراحی عملاً به درون توجه داشته است، از طرف دیگر همان‌گونه که در بخش «توسعه‌پذیری» و «الحاق‌پذیری» به آن اشاره شد، در سیر تکامل شکلی و حجمی، مساجد نیز همواره عناصری به آن اضافه و کم شده‌اند، بنابراین شیوه طراحی طرح فرهنگستان‌ها نیز در مجموع روشـــی که طراح در ایجاد نمادگرایی و حفظ اصول با ارزش معماری ایرانی پیش گرفته اســـت، معماری ایرانی بوده است. هـــر چند در نوع خود کاملاً بدیع نمی‌باشـــد ولـــی یکی از موفق‌ترین

Archive of SID
www.SID.ir



شکل ۵. سیر تحولی و مراحل تکاملی پروژه فرهنگستان‌های میرمیران
(ماخذ: موسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

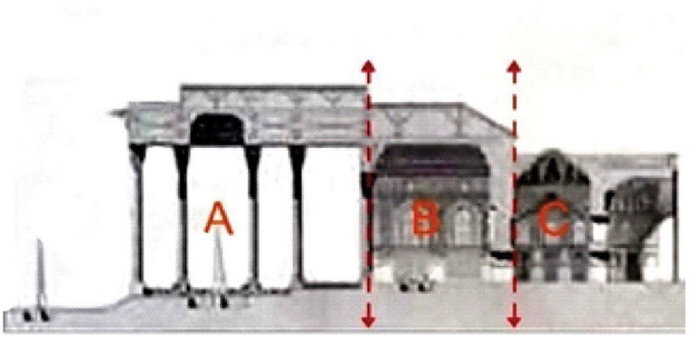
رویکردها در جهت ارتباط با معماری سنتی ایران بوده است *(ترابی، ۱۳۸۹، ۱۳۵-۱۳۰)*. در طرح فرهنگستان‌های ایران، تمایل طرح به حفظ عناصر تاریخی و تلاش در جهت خلاصه‌کردن هر چه بیشتر آنها برای بارزتر نمودن محتوای اصیل این عناصر کاملاً محسوس است (شکل ۵). اندام‌های بنا در مرز باریکی که جهان فرم‌های انتزاعی را از دنیای سرمشق‌های سنتی جدا می‌کند، واقع شده‌اند، بدین معنی که الگوهای تاریخی (چهار طاق، چهار ایوان، چهار صفه و حیاط مرکزی) به حداکثر قابلیت تجریدی خود، در ضمن حفظ ماهیت اولیه سوق داده شده‌اند. در این تعادل دشوار و حساس، هرگونه دخالت فیزیکی در جهت انتزاع و یا عینیت به تغییر تبعی عناصر متشکله بنا می انجامد *(افشار نادری، ۱۳۷۴)*.

به‌کارگیری نمادها و خصوصاً استخراج عناصر قراردادی از آرشیو سنتی یا تأکید بر مفهوم آنها به ضد خود، بدل گردیده و به ابتذال می‌انجامد ولی این پروژه‌ها جز معدود کارهایی است که با این مسئله به درستی برخورد کرده و توانسته راه‌حل هوشمندانه‌ای برای آن بیابد.

مورد دوم: مقایسه ساختار فضایی و تناسبات کاخ چهل ستون اصفهان و سفارت‌خانه‌های ایران در بانکوک، هراره و برلین

مثال بعدی را می‌توان در سه پروژه (سفارت ایران در بانکوک، هراره و برلین) جستجو کرد، او در این سه پروژه کانسپت فضایی (تالار و ایوان) را که دو فضای بسیار معنادار و شاخص در معماری ایران هستند، به زبان معاصر باز تعریف کرده است، به‌طوری دقیق‌تر شاید بتوان گفت او مفاهیم فضایی موجود در چهل ستون را باز تبیین کرده است.

این ساختمان‌ها به صورت یک کوشک درون باغ شکل گرفته‌اند و ساختمان کنسولگری به شکل دیوار محصور کننده باغ درآمده و فضای تهی وسط آن حکم دروازه باغ را یافته است. آب نمای بزرگی بیشترین فضای باغ را اشغال کرده که به داخل ساختمان هم نفوذ می‌کند و عمارت ورودی و عمارت اصلی را به‌یکدیگر متصل می‌کند. سطوح آب و آینه حجم‌های درونی بنا را می‌پوشانند، سفارت و اقامتگاه سفیر در بنای دوم انتهای باغ قرار دارند *(شهبازی، ۱۳۸۹)*.



شکل ۶. مقطع کاخ چهل ستون اصفهان
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

شکل ۷. سفارت ایران در تایلند- نمای ورودی اصلی
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

Archive of SID

www.SID.ir

تردیدی نیست که میرمیران بسیار تحت تأثیر معماری ایران و به خصوص اصفهان دوره صفوی بوده است، او ایوان و فضای تورفته ورودی کاخ چهل ستون را نقطه تحول و فضایی جدید در معماری ایران می‌داند، که تا آن زمان وجود نداشته است، به نظر می رسد او با طراحی فضای تهی تو رفته در این کار سعی در خلق و متحول کردن آن فضا داشته است.

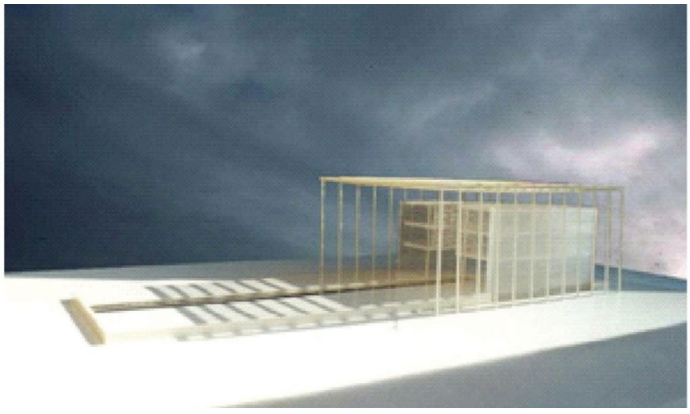
با تحلیل فضایی کاخ چهل ستون، به نظر می رسد ۳ پرده (سکانس) فضایی در این بنا وجود دارد: A (تالار ورودی یا ستون‌های بلند) یا فضای ورودی اولیه؛ B پیش‌فضای ثانویه که ۳ ضلع آن بسته است (ایوان ورودی یا فیلتر یا فضای انتقال) و C فضای داخلی و اصلی بنا (شکل۶).

میرمیران در این سه پروژه خود، دو فضا از این سه فضای موجود در چهل ستون را باز به کارگیری می‌کند. در سفارت بانکوک مرحله C وB و در سفارت هراره و برلین C و A را به کار می‌بندد (شکل ۷، ۸ و۹).

از طرف دیگر در نگاه اول و کلی، اگر دقت شود این بناها کاملاً حس فضایی مقابل چهل ستون را تداعی می‌کنند و با دو ردیف درخت‌کاری بلند طرفین محور اصلی، بر انتهای این پرسپکتیو (ساختمان سفارتخانه) تأکید می‌کنند و سعی در قرار دادن بیننده در نقطه‌ای ثابت برای درک ساختمان دارند، با ادامه دادن حوض به داخل بنا و انعکاس شیشه و آیینه‌کاری‌ها، علاوه بر یادآوری ایده مقرنس و سطوح تاخورده، بر انعکاس تصاویر در آب حوض و بازتاب آن تأکید می‌شود که ریشه در مفاهیم عرفانی و شکل و انعکاس جهان زمینی و آسمانی در همدیگر دارد.

آفرینش فضای تهی عمودی در محور اصلی، بار دیگر دلالت بر شناخت اساسی و عمیق معمار و نه شناخت ظاهری او از کانسپت‌ها و الفبای معماری سنتی ایرانی دارد، این خالی کردن شاید در جهت سبک‌کردن حجم صلب و سنگین مکعب شیشه‌ای بوده است، چرا که معمار همواره سعی در سبک‌کردن طرح‌های خود دارد و معماری به نظر او به سمت سبکی می رود. او در مورد چهل ستون هم، چنین نظری دارد. از طرف دیگر در معماری ایرانی فضای خالی همواره بیشتر و با دقت بیشتری پرداخته شده است و ارزش معماری ساختمان‌ها بیشتر از آنکه ناشی از ترکیب و فرم احجام مختلف توپر باشد، وابسته به کیفیت فضای پوشیده و یا روباز توخالی است و ادراک معماری نیز از حجم تهی و فضای خالی و غیر قابل لمس حاصل می‌شود.

ایده فضایی طرح، کاهش ماده و افزایش فضاست که این امر جوهره اصلی معماری ایران را از گذشته تا به امروز شکل داده است. بر این اساس فضای درونی به گونه‌ای طراحی شده که از جرم ساختمان بکاهد و فضایی شناور و شفاف جای آن را اشغال کند. این توسعه فضا حتی پوسته خارجی ساختمان اصلی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و با شکافته شدن پوسته، گسترش این فضا وضوح بیشتری پیدا می‌کند و فضای درونی در تداوم با فضای بیرون تعریف می‌شود.



شکل ۸. سفارت ایران در هراره–زیمبابوه
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

شکل ۹. سفارت ایران در برلین
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

Archive of SID
www.SID.ir

جدول ۱. مقایسه جنس، نوع و چگونگی رویکرد میرمیران و لوکوربوزیه در باز استفاده از سنت‌های معماری و موضوعات مورد توجه و علاقه و انتخاب آنها از سنت جهت باز تفسیر

معمار	جنس رویکرد در باز تعریف سنت	موضوع باز تعریف و باز تفسیر شده از سنت					نوع رویکرد	مرجع معماری تاریخی
پروژه		عناصر معمارانه	فضا و روابط فضایی	تناسبات، ابعاد، اندازه	الگو	مفاهیم و صفات		
میرمیران فرهنگستان‌ها	مفهومی تجریدی انتزاعی	گنبد، حیاط مرکزی				تضاد درون و بیرون	باز تعریف	خیلی واضح و روشن نیست
میرمیران سفارتخانه و کنسولگری‌های ایران(برلین، هراره، زیمباوه)	مفهومی تجریدی انتزاعی		ایوان تالار			شفافیت سبکی	باز تعریف	کاخ چهل ستون
لوکوربوزیه ویلا اشتاین	مادی- فیزیکی مستقیم	مرتفع‌تر بودن طبقه اشرافی نسبت به باغ	ساختار فضایی ۳ جانبه	A-B-A-B-A A=۲B			باز ترکیب	ویلا نوسکاری پالادیو قرن۱۶
لوکوربوزیه پلان فلج، چلاق	مادی- فیزیکی مستقیم							خانه ماسیا (خانه کاتالانا)

جدول ۲. باز تعریف عناصر و فرم‌ها، الگوها و مفاهیم سنتی در برخی پروژه‌های میرمیران

طرح	عناصر و فرم‌ها						الگوها			مفاهیم و صفات			
	تخت یا صفه	تالار ایوان	پوسته	احجام خالص سنتی	گنبد	چهارباغ یا مسیر آب	چهارسو	چهار طاقی	شفافیت	انعکاس	سبکی	تضاد درون و بیرون
فرهنگستان‌ها	*	*		*	*			*				*
کنسولگری ایران در بانکوک		*				*			*	*		
سفارت ایران در برلین	*	*	*			*			*		*	
کنسول‌گری ایران در هراوه زیمباوه	*	*	*			*			*		*	

Archive of SID
www.SID.ir

نتیجه‌گیری

حال چرا باید معمـــار ایرانی مفهومی غیر بومی و وارداتی مدرنیته را وارد فرهنگ معماری کند و در نتیجه ناهمگونی اساســی و تضاد این دو مفهوم، بر چسب تضاد بین سنت و مدرنیته را بر آن بزند، شاید لازم باشـــد در معماری و فلســـفه ایران به مانند همان چیزی که در غرب مشـــاهده می شود، یک مفهومی به نام «مدرنیته ایرانی» ساخته شود که در ادامه ســـنت‌ها و اصول معماری و تفکر (ایرانی – اسلامی) بوم و کشور ایران باشـــد، آیا در این صورت نیز این مدرنیته با سنت‌های معماری در تضاد و در تقابل خواهد بود؟ راه‌حلی که کشـــورهای مانند ژاپن در مقابل موج جهانی‌سازی که غرب به پا کرده است به آن دست یافته‌اند و به‌یک تعامل و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز بین سنت و فرهنگ گذشته خودشـــان و فرهنگ جهانی که مدرنیته غربی نیز جزئی از آن است، رسیده‌اند.

این تفکر و نحوه نگرش متأســـفانه باعث شده است که پرداختن به سنت‌های معماری ایرانی محدود به نمادگرایی و سمبل‌گرایی گردد، مانند به کاربســـتن الگوی حیاط مرکزی، اســـتفاده از مصالح سنتی مانند آجر و کاشـــی و مـــوارد دیگر. گاهی نگاه بـــه بناهای مذهبی نمادین‌تر می‌شـــود مانند اســـتفاده از گنبد و مناره. این تفکر و نگاه خشـــک و بدون انعطاف به سنت‌های ارزشمند معماری گذشته جای هـــر گونه خلاقیت فرمـــی و حجمی و شـــکلی–فضایی را از معمار می‌گیـــرد. چرا که معمار به جـــای درک مفهوم‌های عمیق معنایی و فضایی به ادراک ســـطحی و مادی از معماری گذشته می‌پردازد، در حالی‌که باید از ماده گذشـــت و به معنا رســـید، درسی که در تمامی اصـــول عرفانـــی ایران زمین وجود دارد. به نظر می‌رســـد مشـــکل امروزی این نیســـت که معماری بیش از حـــد مدرنیزه‌یا بیش از حد ســـنتی کار می شود، مسئله در اینجا است که از هیچ یک از این دو اطـــلاع کافی وجود ندارد، در مورد معماری ایران خودمان باید گفت که شـــناخت از «روش‌شناسی طراحی» ساختمان در گذشته به دلیل فقدان رساله‌های معماری یا طرح‌های ترسیم شده‌ی، قدیمی ناقص است و دانش موجود منحصر به اطلاعات شفاهی استادکاران سنتی که تنها در فـــن بنایی و اجرایی تزئینات تخصص دارند، می‌باشـــد. تحقیقات انجام شده، نشـــان می‌دهد که در گذشته تناسبات فضاها، ابعاد ســـازه‌های اصلی و حتی جزئیات ساختمانی بر اساس روش‌ها و محاســـبات بسیار دقیقی صورت می‌گرفته که امروز در هیچ یک از کتب متعدد تألیف شـــده معماری ایرانی اشـــاره‌ای هم به آنها نشده اســـت. بنابراین به نظر می‌رســـد یکی از مشـــکلات حاد و اساسی معماری معاصر ایران یعنی «غرب‌زدگی» در مقایســـه با کشورهای دیگر ناشـــی از فزونی دانش، درباره غرب نیســـت، بلکه برعکس به دلیل کم دانشی درباره معماری غربی و ایرانی است.

در سیستم آکادمیک و آموزش دانشگاه‌ها نیز آموزش معماری جهان و معاصر تا حد بســـیار زیـــادی، در چند واحد نظری خلاصه شـــده اســـت و به همین دلیل دانشجویان به جای درک و آشنایی واقعی با نظریه‌ها، روش‌شناســـی طراحی و مبانی مهم و مفید معماری معاصر غرب، مجذوب تصاویر رنگی طرح‌های ساخته شده، می‌شوند.

آنچه مســـلم است، این است که هنوز یکی از مشکلات بزرگ و حل نشده معماری معاصر ایران، ارتباط با تاریخ معماری ایران و معماری معاصر جهان اســـت. به نظر می‌رسد یک پاسخ یا یک راه‌حل منطقی یک الگو یا فرمول برای این مســـئله وجود ندارد. هر معماری می‌تواند روش شـــخصی خود را به تنهایی انتخاب کند. مســـئله اصلی در نوع چگونگی، عمـــق و اصالت برقراری ارتبـــاط و الهام‌گیری از منابع و عناصر تاریخی مختلف است، نه خود منابع.

با توجه به مقایســـه انجام شـــده در جدول ۱ تفاوت ماهوی رویکرد میرمیران و لوکوربوزیه در اســـتفاده از ســـنت حاصل می‌شود، به نظر می‌رســـد از نظر میرمیران هرچند توجه به مفاهیم و صفات فضاهای معماری تاریخی، بســـیار با ارزش و سودمند اســـت (همان راهبردی کـــه معماران ژاپنی به خصوص ســـجیما در باز تعریف معاصر فضای سنتی ژاپنی به کار برده است). اما متأسفانه چون در معماری تاریخی ایران تفکیـــک فضایی به غنا و عمق معماری ژاپنی نیســـت، در باز تعریف معاصر آن نتیجه‌ای گنگ، مبهم و غیرشفاف و ناواضح حاصل می‌شود و برای درک مقصود واقعی معمار نیاز به توضیح وجود دارد و در بســـیاری از موارد این تفاسیر قصد توجیه ایده اولیه و خطوط طرح را دارد.

به نظر می‌رسد شاید همانند روش معماری مدرن غرب، نگاهی مجدد بـــه عناصر و ایده‌های معماری تاریخـــی، از نقطه‌نظر کالبدی– مادی و بازتعریف مجـــدد ابعاد، اندازه، تناســـبات و بازترکیب آنها بتواند به معماری معاصر ایران در ارتباط با تاریخ و میراث غنی گذشـــته کمک شایانی نماید.

تشکر و قدردانی

نویســـندگان این مقاله از دانشگاه آزاد اســـلامی واحد زنجان در حمایت از طرح پژوهشی«روش‌شناســـی آمـــوزش طراحی و میزان تأثیر آن در رشـــد مهارت‌های ترســـیمی نوآموزان معماری (مطالعه

Archive of SID
www.SID.ir

موردی کارگاه‌های طراحی معماری دانشـــگاه آزاد اســـلامی واحد زنجان)» و «ســـنت‌های معماری ایران و چگونگی بازتبیین معاصر آنها (مطالعه موردی آثار ســـید هادی میرمیران)» تشکر و قدردانی می‌نمایند.

پی نوشت ها

1.Le Corbusier
2.Coline Rowe
3.Stein
4.Garches
5.Foscari
6.Andrea Palladio
7.Carlos Martis Aris
8. Louis Khan
9. Walter Gropius
10. Mies Van Der Rohe
11. Richard Neutra
12. George Candilis
13. Arthur Upham Popoe
14. Andre Godard
15.Jean Jacques Rosseau (1778)
16. Charles Jencks
17. Pereh
18. Hafmann
19. Peter Behrens
20. Walter Gropius
21. Vers Une Architecture
22.Golden Proportion
23.Modular System
24.Vitruvius Pollio
25. Leonardo Da Vinci
26. Leon Battista Alberti
27. Notre Dame du thaut
28. Chandigarh
29. Unite Habitation
30. The mathematic of the ideal villa
31. Masina
32. Plan Paraly
33. Type
34. Brenta

فهرست مراجع

۱. افشـــار نـــادری، کامران. (۱۳۷۴). نقـــدی پیرامون مبانـــی نظری پروژه فرهنگستانهای ایران. *مجله معماری و شهرسازی*، ۲۹-۲۸، ۳۶-۳۰.

۲. اعتصام، ایـــرج. (۱۳۸۶). *معماری معاصر ایـــران*. مباحث درس معماری معاصر ایـــران، دوره دکترای تخصصی معماری، دانشـــکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران. (منتشر نشده).

۳.اعتصام، ایرج؛ میرمیران، هادی؛ میرمیران، حمید؛ و صائب، فریده. (۱۳۸۹). *معماری معاصر ایران، ۷۵ ســـال تجربه بناهای عمومی*. تهران: انتشـــارات شرکت طرح و نشر پیام سیما.

۴. پاکدامن، بهروز. (۱۳۷۱). *ســـه معمار ایران (وارطان هوانسیان، پل آبکار، گابریل کورگیان)*. تهران: انتشارات روشنگران.

۵. ترابی، زهره. (۱۳۸۹). *روش‌شناســـی آموزش طراحـــی و میزان تأثیر آن در رشـــد مهارت‌های ترسیمی نوآموزان معماری (مطالعه موردی کارگاه‌های طراحی معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان)*، طرح پژوهشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان، ۱۳۵-۱۳۰.

۶. حبیب، فـــرح. (۱۳۸۹)، تحلیلی از معماری معاصـــر ایران در رویارویی با پدیده جهانی شدن، *نشریه علمی و پژوهشی هویت شهر*. ۶ ۳۳-۳۰.

۷. حبیبی، ســـید محسن. (۱۳۸۲). *از شار تا شهر، تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸. رجبی، پرویز. (۱۳۵۵). معماری ایران در عصر پهلوی. تهران: انتشـــارات دانشگاه ملی ایران.

۹. شـــهبازی، مجید. (۱۳۸۹). معماری داخلی در برخی از پروژه‌های ســـید هادی میرمیران. *مجله فرهنگ و معماری*، ۴۱، ۶۸-۶۳.

۱۰. شـــهبازی، مجید. (۱۳۹۱). *سنت‌های معماری ایران و چگونگی بازتبیین معاصر آنها (مطالعه مورد آثار سید هادی میرمیران)*، طرح پژوهشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان.

۱۱. قبادیـــان، وحیـــد. (۱۳۸۲). *مبانی و مفاهیم در معمـــاری غرب*. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۱۲. کیانـــی، مصطفـــی. (۱۳۸۳). *معمـــاری دوره پهلـــوی اول : دگرگونی اندیشـــه‌ها، پیدایش و شـــکل‌گیری معماری دوره بیست ساله معاصر ایران*. تهران: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

۱۳. موسسه معماری میرمیران. (۱۳۹۱). *طرح فرهنگستان‌ها*. Retrieved Jan, 2012, from http://www.mimiran-arch.org/fa/content.aspx

۱۴. وارطان، هوانســـیان. (۱۳۲۵). چشـــم اندازهای معمـــاری ایران. *مجله آرشیتکت*. ۱، ۳۴-۳۲.

15. Foucault, M. (1978). *Truth and power*, in C. Gordon (ed.) Power/Knowledge, Brighton: Harvester.

16.Jencks, C. (1973). *Modern movements in architecture*. London: Harmondsworth, Penguin Print.

17.Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*. Mineola. NY: Dover Publications, Inc.

18.Pearson, C. E. M. (1995). *Integrations of art and architecture in the work of Le Corbusier. Theory and*

Archive of SID
www.SID.ir

practice from ornamentalism to the Synthesis of the Major Arts. Unpublished doctoral dissertation, Stanford University, California.
19.Pope, A.U. (1969). *Introducing Persian Architecture.* Tehran: Aoroush press.
20.Rowe, C. (1976). *The Mathematic of the ideal villa, and other essays*. Cambridge: MIT Press.
21.Stanislaus, V. M. (2013). *Le corbusier, elements of a synthesis*. The university of Michigan, United States: MIT press.
22.Torabi, Z., & Sima, Y. (2013). Urban Identity in the entrance of city, *International Journal of Architecture and Urban Development*, 3(4), 47-51.

Archive of SID

www.SID.ir