تحلیل اصول فضایی و الگوگزینی بهینه در معماری الگوگرای معاصر ایران،
بررسی موردی: سازمان میراث‌فرهنگی کشور، حسین امانت

مهدی حمزه‌نژاد*
مهسا رادمهر**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۸

چکیده

طراحی معماری الگوگرا گرایشی با تأکید بر شناخت، تداوم و الهام از الگوها در ساختارهای نوین، جایگاه بالایی داشته و معماران برجسته‌ای همچون اردلان، امانت و سیحون تجربیاتی در آن دارند. این معماری با تأکید بر الگوهای معماری می‌کوشد لایه‌های کالبدی و معنایی را در معماری جدید تداوم بخشد. شناخت این رویکرد از ابعاد گوناگونِ ضرورتِ تحقیق حاضر است؛ شناختی باتوجه‌به صحت و اصالت مضامین و تجلی آن در کالبد. نگارندگان این تحقیق در صددند با روش تحقیق تفسیری‌تاریخی، به شناخت پیوند معماری الگوگرا و معماری ایرانی نائل آیند و زمینهٔ طراحی این گونه معماری و نقد نظری آن را فراهم آورند. بدین منظور، موجودیت فضایی معماری ایران و اهمّ اصول آن در حوزهٔ فضایی با مراجعه به آرای صاحب‌نظران، مطالعه شده است. با بررسی معماری معاصر ایران، جریان‌های هویت‌گرایی در معماری معاصر شناخته شده است. سپس تعدادی از آثار الگوگرا با هدف شناخت پیوند الگو، منتخب و عملکرد کنونی موردتحلیل قرار گرفته و چگونگی تجلی شاخص‌ها در الگوهای منتخب بررسی شده است. به‌منظور دقت در پژوهش، بنای سازمان میراث‌فرهنگی کشور از این منظر موردارزیابی قرار گرفته است. نتایج مقاله نشان می‌دهد اول، دو گونه معماری با هویت شکلی و الگویی در معماری معاصر ایران در جریان است؛ دوم، طراح بنای میراث‌فرهنگی کشور، با نگاهی دوگانه در فرایند طراحی شکلی و الگویی، دو نظام فضایی (شهری و تک‌بنا) را با معماری نوگرا تلفیق کرده است. در کنار ظواهر قوی سنتی بنا، ارزش‌های اصیل معماری ایرانی در تلفیقی با معماری نوگرا قرار گرفته و گسست‌هایی در روابط فضایی آن مشهود است. گسست‌هایی درنتیجهٔ تلاش در ادغام درون و بیرون و ترکیب دو نظام فضایی مختلف که یکی ابهام و پویایی و دیگری وضوح و تمرکز را القا می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
الگو، معماری الگوگرا، هویت‌گرایی، معماری پهلوی، سازمان میراث‌فرهنگی.

* استادیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران
**کارشناس ارشد مهندسی معماری اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، نویسنده مسئول، mahsa_radmehr@ymail.com

پرسش‌های پژوهش

۱. الگوگرایی در معماری چه اصول و روش‌های الگوگزینی دارد؟
۲. معماری معاصر الگوگرا که از دورهٔ پهلوی اول آغاز و تا به امروز ادامه داشته است، تا چه حد توانسته با رعایت اصول و الگویابی مطلوب بازتاب‌دهندهٔ الگوهای کامل معماری ایرانی باشد و مهم‌ترین مصادیق ارزشمند معماری الگو گرای معاصر ایران کدام‌اند؟
۳. بنای سازمان میراث‌فرهنگی کشور، به‌عنوان یک معماری الگوگرا، چگونه از الگوهای معماری ایرانی استفاده کرده و مواجههٔ آن با جریان نوگرایی چگونه بوده است؟

مقدمه

گذشتهٔ تاریخی همواره بخش مهمی از هویت اجتماعی فرد محسوب می‌شود و نوع بینش روایتگر تاریخی به دغدغهٔ او برای حفظ هویت که خود ماهیتی چندگانه داشته، مربوط می‌شود. این خودآگاهی تاریخی و تعلق‌خاطر به گذشته، عرصه‌ای را می‌گشاید که در آن، انسان در گفت‌وگو با گذشتهٔ تاریخی خویش قرار گرفته و به بازیابی و درک جایگاه خویشتن امروز دست می‌یابد. در این گفت‌وگویِ گذشته و حال است که انسان تغییرات ضروری هویتی خود را کشف کرده و در دنیای امروز، هویت خود را باز تفسیر می‌نماید و درنهایت، به زندگی خود معنی می‌بخشد.

دغدغهٔ ایجاد کیفیت مطلوب در فضای معماری به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین اهداف معماران و پژوهشگران این عرصه، توجه آن‌ها را به مفاهیم و شیوه‌هایی جلب کرده که اصل آن‌ها با اتکا بر تجربیات بشری و تسلسل هویتی دستاوردهای انسان با نسل پیشین و پیش‌دانسته‌های انسان، بنیان نهاده شده است. از این منظر، نقش و کارکردهای الگو و دیگر مفاهیم مرتبط در حوزهٔ اندیشه و عمل قابل‌بررسی است.

با عطف به این موضوع، شناخت معماری الگوگرا که گونهٔ شاخصی از معماری معاصر ایران بوده و واجد رسالت حفظ ارزش‌های کهن فرهنگی است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌گردد. در جریان این گونه از طراحی معماری که با هدف بازتاباندن گذشتهٔ تاریخی شکل گرفته است، طراح الگوهای قدیم معماری را باز یافته، آن‌ها را بازخوانی کرده و بدین‌ترتیب در فرایند تداوم و تحول آن نقش ایفا می‌کند. شایان ذکر است در این مقاله هرگاه از الگو سخن به میان می‌آید، منظور آن امری ذهنی و کلی (نه عینی، مصداقی و فردی) است که ایجاد نظم و ارتباط میان اجزا و عناصر فضای معماری را به‌منظور رفع نیاز و برآورده‌ساختن خواست‌های انسان بر عهده دارد. آنکه چگونه این الگوها در کالبد بنایی تجلی می‌یابند و ایرانی‌بودنشان را به‌همراه دارند، پرسشی است که در این مقاله سعی بر یافتن پاسخ آن می‌شود.

برای پاسخ به سؤال پژوهش، ابتدا الگو و کارکرد آن و معماری الگوگرا معرفی شده و سپس موجودیت فضایی معماری ایرانی و اهمّ شاخص‌های آن در دیدگاه صاحب‌نظران بنام که نقش پررنگی در مطالعه و معرفی آن داشته‌اند، بررسی می‌شود تا بدین وسیله عصارهٔ ایرانی‌بودن فضای معماری به‌دست آید. سپس با نگاهی تحلیلی به پیشینهٔ طراحی معماری الگوگرا در معماری معاصر قبل و بعد از انقلاب اسلامی، جریان‌های هویت‌گرایی در معماری معاصر ایران معرفی می‌گردد. در ادامه، به‌منظور بررسی پیوند الگوی قدیم و معماری جدید، شخصیت‌شناسی الگوهای معماری ایرانی در برخی از آثار شاخص معماری الگوگرا از معماری معاصر ایران بررسی می‌شود. برای دقت در پژوهش، بنای میراث‌فرهنگی کشور، به‌عنوان اثری الگوگرا در این بستر موردمطالعه قرار می‌گیرد. الگوهای درخور این گونه معماری تاریخی، فرهنگی و اجتماعی با استناد به مطالعات انجام‌گرفته انتخاب شده و موفقیت آن در به‌کارگیری این الگوها و تجلی ارزش‌های استخراجی معماری ایرانی موردکنکاش قرار گرفته است.

مقالهٔ حاضر در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی بوده و حاصل مروری بر ادبیات مرتبط با طراحی معماری الگوگرا و بناهای شاخص آن در دوران معاصر (قبل و بعد از انقلاب اسلامی) است. پژوهشگران این مقاله در صددند با استفاده از روش تحقیق تفسیری‌تاریخی و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، مجموعهٔ مدونی از شخصیت گونه‌های معماری ایرانی و

الگوهای آن‌ها ارائه کنند تا از یک طرف، زمینهٔ نظری مناسبی برای تداوم طراحی معماری الگوگرا فراهم نموده و از طرفی دیگر، ساختاری برای ارزیابی نظام‌مند آن‌ها ارائه نمایند.

۱. پیشینهٔ تحقیق

مطالعات گسترده‌ای درزمینهٔ شناخت الگوها در حوزهٔ زبان‌شناسی و روان‌شناسی از جانب اندیشمندانی چون کارل گوستاو یونگ، زیگموند فروید و جیمز فریزر[۱] انجام شده است. یونگ، روان‌شناس مشهور نیمهٔ نخست قرن گذشته، به‌عنوان نظریه‌پرداز اصلی موضوع «کهن‌الگو»، (ARCHETYPE) در دو کتاب *انسان و سمبل‌هایش* و *خدایان و انسان مدرن*، به شناخت مبسوط کهن‌الگوها پرداخته است. درزمینهٔ به‌کارگیری الگوها در معماری نیز می‌توان به تحقیقات کریستوفر الکساندر اشاره کرد که از زبان الگو[۲] سخن می‌گوید. اگرچه مبنای کهن‌الگو یا کهن‌گونهٔ یونگ نماد و سمبل‌های ناخودآگاه قومی است و نماد با زبان الگو فرق‌های جدی دارد، مشترکاتی هم دارد که در اینجا بعد مشترک آن مدنظر است. این بعد مشترک همان شمول و فراگیری یک شکل در چند زمان و مکان است. زبان الگو موارد جزئی‌تر و کالبدی‌تر و نمادهای یونگ کلان‌تر و کلی‌ترند؛ ولی هر دو ادعای فرازمان و مکان‌بودن دارند. بااین‌حال، جنبهٔ هویت‌گرایی در الگوهای الکساندر کمتر است. الکساندر (۱۳۸۷) در مطالعات خود به این نکته رسیده است که مردم در طراحی محیط‌شان همواره از الگوهای مشخصی پیروی می‌کنند که همچون زبانی که با آن تکلم می‌شود، امکان بیان و انتقال مفاهیم را فراهم می‌سازد. وی در کتاب *معماری و راز جاودانگی*، *راه بی‌زمان ساختن* (۱۳۸۶) نظریه و دستورالعمل‌هایی را برای استفاده از این زبان در قالب ساختمان‌ها و شهرها به‌دست می‌دهد. کتاب *زبان الگو* (۱۳۸۷) زبانی از این جنس را در حوزهٔ شهرسازی و معماری در اختیار خواننده قرار می‌دهد و او را قادر می‌سازد برای تقریباً هر طراحی یا دخالت در هر بخش از مرمت یا توسعهٔ شهری یا هر ساخت‌وسازی، الگوهایی از این کتاب مورداستفاده قرار دهد. در این کتاب، هر الگو، یک صورت‌مسئله، بحث در مورد مسئله با ارائهٔ تصویر و سرانجام راه‌حل آن را در خود جای داده است. درواقع کتاب اخیر مرجعی است برای راه یا شیوهٔ بی‌زمان؛ درحالی‌که کتاب دیگر عملکرد و مبدأ آن به‌شمار می‌آید.

در میان پژوهشگران ایرانی می‌توان به مطالعات محمود گلابچی (۱۳۹۱) اشاره کرد. وی در کتاب *معماری آرکی تایپی (کهن‌الگویی)* به شناخت و بررسی ویژگی‌های این معماری و نحوهٔ بهره‌گرفتن از مفاهیم معماری کهن‌الگویی و الگوهای پایدار بنیادین در معماری گذشته، حال و آینده پرداخته و درنهایت، ویژگی‌ها و عناصر مهم معماری کهن‌الگویی را به‌تفصیل بیان کرده است. به‌موازات مطالعات فوق، پژوهش‌هایی در سال‌های اخیر با هدف شناخت الگو در معماری و شهرسازی (محمودی‌نژاد و دیگران ۱۳۸۵) انجام گرفته است. مقالهٔ «تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری» که مستخرج از رسالهٔ دکتری مهرداد سلطانی است، مفهوم الگو را در مقایسه با مفاهیم مرتبط قرار داده و نقش متمایز آن را نسبت‌به دیگر مفاهیم مطروح در حوزهٔ معماری مشخص می‌کند (سلطانی، منصوری و فرزین ۱۳۹۱). مقالهٔ «بررسی نقش الگوهای هویت‌پرداز در هویت معماری معاصر ایران» به بررسی نقش پارادایم، سنت، الگو و دستاوردهای فرهنگی در فرایند شکل‌گیری هویت و برعکس آن پرداخته و با شیوه‌ای تحلیلی، نقش معمار و معماری را در این فرایند موردمطالعه قرار داده است (شهبازی چگینی، دادخواه و معینی ۱۳۹۳). در حوزهٔ پژوهش‌های اثرشناسی با هدف شناخت الگوها، می‌توان به طرح پژوهشی *راه‌های استفاده از تجربیات غنی گذشته در معماری معاصر ایران*، به‌کوشش کامبیز نوایی و کامبیز حاج‌قاسمی (۱۳۷۸) اشاره کرد که مجموعه‌ای ارزشمند از آرای صاحب‌نظران و آثار بدیع معماری معاصر ایرانی را که راهکارهای الگوگرا برای طراحی انتخاب نموده‌اند، ارائه و تحلیل می‌کند. همچنین طرح پژوهشی *بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران* به‌کوشش محمدجواد مهدوی‌نژاد، محمدعلی خبری و رضا عسگری‌مقدم (۱۳۸۶)، به تحلیل کالبدی‌محتوایی نمونه‌های منتخب پرداخته و اصول و ساختار انسجام بخش طرح‌ها را موردارزیابی قرار داده است. کتب *معماری معاصر ایران، ۷۵ سال تجربه بناهای عمومی* در دو جلد به‌همکاری مهندسین مشاور نقش جهان پارس و *نقد آثاری از معماری معاصر ایران* پژوهشی از مهندسین مشاور نقش، به تحلیل کالبدی و مفهومی آثار بدیع معماری معاصر ایران پرداخته و مجموعهٔ

بدیعی از آثار معماری الگوگرا را ارئه می‌کنند. آثار مذکور به‌انضمام تعدادی از مقالات منتشرشده، شناسایی و پیگیری ریشه‌ها و فرایند طراحی الگوگرا را میسر داشته و راه را برای مطالعات بیشتر هموار کرده‌اند.

۲. مبانی نظری معماری الگوگرا

۲. ۱. بنیادها و خاستگاه‌های معماری الگوگرا

مراد از نگاه مبنایی به معماری الگوگرا، شناخت مؤلفه الگو و کارکرد آن است. الگو، نیازهای مبتنی بر نگرش‌ها و رفتارهای انسان را در فضای معماری پاسخ می‌دهد. این نیازها در قالب مفاهیمی مطرح می‌شوند که برخی از آن‌ها، همچون مفاهیم مبتنی‌بر فطرت، ریشه‌های عمیق و ثابت در درون انسان ها دارند و برخی دیگر با تغییر نگرش های انسان به جهان، در طول زمان تغییر پیدا می‌کند. اما مهم توجه به این نکته است که الگوها برآیند و حاصل تجربیات و خرد جمعی جامعه هستند. درحقیقت الگوها صرفاً شکل‌هایی میراثی نیستند، بلکه لایه‌هایی از مفاهیم الهی و انسانی و الگوهای طبیعی و ماوراءطبیعی در آن‌ها وجود دارد که سبب می‌شود دخل و تصرف در آن‌ها با حساسیت‌های زیادی همراه باشد.

برای‌اینکه اثر در گذر زمان رو به زوال نرود و همچنان یک اثر هنری قلمداد گردد، از بدو خلق، باید گروه وسیعی از مخاطبان را مجذوب خویش سازد. به‌بیانی دیگر، اثر ماندگار تنها نتیجهٔ مدل انسانی‌شخصی یک فرد نیست، بلکه نتیجهٔ تولید اندیشه به‌وسیلهٔ مجموعه انسان‌ها یا انسان جمعی[۳] است (گلابچی و زینالی‌فرد ۱۳۹۱، ۵). درواقع معمار با مخاطب قراردادن انباشته‌های حافظهٔ جمعی مردمان، دست به طراحی ماندگار می‌زند. حافظهٔ جمعی عبارت است از فکر، احساس و داوری نخبگان و مردم عادی دربارهٔ گذشته که به‌مثابه موجودی عینی، به‌موازات گذرِ نسل‌ها تصحیح و تکمیل می‌شود و برای آن‌ها منبع هدایت اخلاقی و عنصر سازندهٔ تمایز فرهنگی و هویتی است (کریمی ۱۳۹۲، ۱۲ـ۱۳). حافظهٔ جمعی با گذر زمان در فرد درونی شده و رفتار فرد را هدایت و درنهایت، جامعه را یکپارچه می‌کند. این «وحدت رفتاری ایجادشده در سطح جامعه، کالبدی را جست‌وجو می‌نماید تا نیازهای رفتاری و روانی فرد و جامعه را برطرف نماید» (موحد، شماعی و زنگانه ۱۳۹۱، ۴۷) دراین‌بین، مکان معماری به‌علت ویژگی دربرگیرندگی خود و اینکه حاصل برهم‌کنش هم‌زمان معانی متعدد است، قابلیت والایی در ارائهٔ معانی داشته (میرجانی ۱۳۹۱، ۱۲) و خاستگاه تجلی این نیازهای انسانی می‌شود. مکان معماری مذکور ازطریق عناصر به‌وجودآورنده‌اش و بستری که برای فعالیت‌ها آماده می‌سازد، در طول زمان، انباشت ذهنی در انسان به‌وجود می‌آورد که توسط آن، تاریخ محیط برایش معنا پیدا می‌کند (حبیبی ۱۳۸۳، ۲۰). این انباشت ذهنی در محور زمانی منجر به‌شکل‌گیری حافظهٔ تاریخی می‌گردد؛ حافظه‌ای که درون یک گروه اجتماعی، نوعی اشتراک ذهنی در پیوند با گذشته به‌وجود آورده و کمابیش خاص آن گروه است (فکوهی ۱۳۸۳، ۲۵۹). این حافظهٔ تاریخی بر بستر فضا حرکت می‌کند و به‌نوبه خود آن را تغییر داده و بر آن معناگذاری، نمادگذاری و نشانه‌گذاری می‌کند (حبیبی، رعنا سادات، ۱۳۸۷، ۴۶). بنابراین، عناصری را که غبار زمان بر آن‌ها نقش بسته و در خیال جمعی حک شده‌اند، به احساسی خاص همراه با هیجان و خاطره تبدیل می‌کنند که درنهایت، تعلقی خاص از جنس روحی و روانی را برمی‌انگیزانند (پیربابایی و سجادزاده ۱۳۹۰، ۲۲)؛ و به‌این‌ترتیب است که «آن دیوار و این نبش و آن گذر و این کنج، پیش از آنکه دیوار و گذر باشند، مکان انباشت خاطره‌های جمعی ما هستند، مکان انباشت فرهنگ ما، مکان انباشت سنت‌های جاری و مکان صور خیالی مردمان شهر ما» (حبیبی، سیدمحسن، ۱۳۸۷، ۲۰).

گفتنی است که این خاطره‌انگیزی صحنه‌ای است برای به‌حال آمدن گذشته، صحنه‌ای است برای پیوند مجدد با محیط که خاستگاه شکل‌گیری الگوها در معماری می‌باشد. خاطره به‌عنوان ترجمان حسی الگوها، تا عمیق‌ترین لایه‌ها را می‌کاود برای آنکه بتواند مکانی جدید در خاطرهٔ شهری را کشف کند، «پاره‌های مجزا را در کنار هم می‌چیند تا کارکردی مجدد به آن‌ها بخشد، فراموش‌شده را نجات دهد و امیدها و آرزوهای سرکوب‌شده را از نو برهاند» (حبیبی و مقصودی ۱۳۸۸، ۱). حافظهٔ جمعی و انباشت ذهنی، ابزاری ارزشمند برای برقراری پیوندی متقابل میان انسان و محیط بوده و فضای خالی را به یک مکان تجربه‌شده تبدیل می‌کند.

این کیفیت نهفته، گونه‌ای از نظام فضایی است که چیزی بیش از عملکردگرایی را به ذهن متبادر سازد. نظامی که

بایدها و نبایدهای الگوی حرکت و زندگی را نیز فراهم می‌سازد. این کیفیت نهفتهٔ معماری ایران و شاخصه‌های آن در کلام معماران صاحب‌نظر معاصر ایران، به اشکال متنوعی بیان شده است که در عین تنوع، خبر از یک کیفیت واحد دارد و آن چیزی نیست جز ایرانی‌بودن که در سطور آتی، این مشخصات با تمرکز بر حوزهٔ فضایی اجمالاً معرفی شده است.

۲. ۲. مفاهیم و اصول فضایی معماری الگوگرا ایرانی

شیوهٔ بهره‌مندی از فضا در معماری ایرانی، شیوهٔ درون‌گرایانه بوده که در آن، همواره مکانی برای تمرکز و یافتن خویش و رفتن به‌سمت شدن را تشخص بخشیده است. «این برخلاف شیوهٔ استفاده غربیان از فضا می‌باشد که در آن، شیء عینی عنصر مثبت است. در این معماری، فضا عنصر مثبت می‌باشد» (معماری در سخن چهار نسل از معماران صاحب‌نظر ۱۳۷۴، ۱۵) به‌نظر اردلان، این اساس درک معماری سنتی ایرانی‌اسلامی است (اردلان و بختیار ۱۳۸۰، ۱۵). این نظام فضایی در روند کمال‌گرایی آن (صارمی و رادمرد ۱۳۷۶) از چیدمان اتاق دور حیاط تا صورت چهارطاقی و چهار ایوانی که فارغ از کارکرد آن صورت کمال‌یافتهٔ اتاق و حیاط می‌باشند (همان، ۱۸)، ساختارهای محوری و مرکزی را شکل می‌دهد.

۲. ۲. ۱. نظام فضایی مرکزی

در این نظام، فضاهایی در اطراف یک نطفهٔ سرپوشیده مرکزی یا سرباز انسجام یافته‌اند (نک: اردلان و بختیار ۱۳۸۰). ریشهٔ این نظام فضایی را باید در آتشکده‌های قبل از اسلام و چهارطاقی‌ها دید. بعد از ورود اسلام، این نظام فضایی یا نگاهی جدید که مسلمانان بدان داشتند، در بناهای مختلف از قبیل مزارها و هستهٔ اصلی بسیاری از مساجد و مدارس به‌کار برده شد. در نوع دیگری از این نظام فضایی، هستهٔ مرکزی حیاط یا صحنی روباز می‌باشد که مجموعه‌ای از فضاهای مسقف آن را در میان گرفته است.

۲. ۲. ۲. نظام فضایی محوری

در نظام فضایی محوری، فضاهایی در اطراف یک محور افقی شکل گرفته‌اند (نک: همان). بهترین نمونهٔ تبلور این نظام فضایی را می‌توان در بازارهای شهرهای سنتی دید. نظام حرکت انسان در فضا که به کلام تخصصی‌تر، می‌توان آن را نظام ادراکی فضا توصیف کرد، نظامی است که طی آن کیفیت فضا به مخاطب منتقل می‌شود. نظام حرکتی در معماری ایرانی ویژگی روایتگر دارد و با ترغیب مخاطب به حضور و تفرج در آن، وی را دربرابر کیفیت‌های فضایی متعدد و پی‌درپی قرار می‌دهد. این پرده‌های متداوم در عین تنوع، مخاطب را از بیرون به درون هدایت کرده و فضایی برای خلوت، تعمق و تفکر می‌آفریند. درواقع ایده‌های متنوع فضایی‌هندسی معماری ایرانی حواس پنج‌گانهٔ انسان، سپس قوای عقلی و درنهایت قلب (قوای روحانی) انسان را مخاطب خود قرار می‌دهند.[۴]

در کنار معرفی کیفیت فضایی معماری ایران در حوزهٔ کالبدی و ادراکی، به آرای برخی از معماران صاحب‌نظر معماری ایران که تجارب نمایان‌تری در بررسی و پژوهش معماری ایران داشتند، مراجعه شد تا بدین‌ترتیب شاخصه‌های ارزشمند آن در حوزهٔ فضایی شناسایی گردد. محمدکریم پیرنیا هنر ایرانی و معماری ایران را استوار بر پنج اصل مردم‌واری، خودبسندگی، پرهیز از بیهودگی، نیارش و درون‌گرایی می‌داند (پیرنیا ۱۳۸۳، ۲۶)؛ نادر اردلان شیوهٔ بهره‌مندی از فضا در معماری ایرانی را شیوهٔ درون‌گرایانه عنوان کرده که در آن، همواره مکانی برای تمرکز و یافتن خویش و رفتن به‌سمت شدن را تشخص بخشیده است. وی این اصول را در بینش نمادین معمار، انطباق محیطی، درون‌گرایی، مقیاس انسانی و نوآوری برشمرده و اساس درک سنت معماری ایران را درک مفهوم درون‌گرایی عنوان کرده است (اردلان و بختیار ۱۳۸۰، ۱۵). لطیف ابوالقاسمی مشخصه‌های اصیل معماری ایرانی را ساختار و ایستایی، توافق اقلیمی، منطق‌سالاری، حرمت و محرمیت، سلسله‌مراتب فضایی، درون‌گرایی و محیط روحانی معرفی کرده است (معماری ایرانی در سخن چهار نسل از معماران صاحب‌نظر ۱۳۷۴، ۱۰). محمدامین میرفندرسکی محوریت، بزرگ‌دارگی کیفی فضا (عظمت) و تسلل فضایی را برشمرده است (همان، ۱۴). داراب دیبا نیز درون‌گرایی توأم با ابهام، سلسله‌مراتب مکانی و زمانی و وحدت را اصول بنیادین نام نهاده است (همان، ۲۲). سید هادی میرمیران در بیانی زیبا، شفافیت و سبکی، تواضع و شکوه، شفعت‌انگیزی و شادبودن (احساس پرواز) را شاخصهٔ ایرانی‌بودن نامیده است (همان، ۲۸). مهدی حجت این روح ایرانی

را در عرضهٔ حداکثری جمال و جلال و کمال و ایرانی‌بودن شناخته و ایرانی‌بودن را نه از جنس علم حصولی، بلکه با غوطه‌ور شدن در ساحت‌های گوناگون روح و فرهنگ ایرانی قابل‌شناخت می‌داند (همان، ۳۲). عبدالحمید نقره‌کار نیز با بررسی فضا در معماری و شهرسازی اسلامی در کالبدی‌ترین ردهٔ مفهومی، اصول مرکزگرایی، محوربندی، تقارن در معماری مرکزگرا، رده‌بندی فضایی، سامان‌بندی حرکت درون فضا (استقلال فضا در عین وحدت) و سیالیت فضا در معماری را شکل‌دهندهٔ فضای معماری سنتی ایرانی اسلامی معرفی کرده است (نقره‌کار ۱۳۸۷، ۶۰۴ـ۶۱۲). می‌توان اذعان داشت شیوهٔ بهره‌مندی از فضا در معماری ایران و نظام ادراکی آن که در تاروپود فضا تنیده شده است، ردپای مشترکی بر تجربیات صاحب‌نظران از فضای معماری ایران نهاده و به‌شکل‌گیری شاخصه‌های کمابیش مشترکی رهنمون شده که در سطور آتی، به شناخت این اصول در بستر الگوهای معماری ایرانی پرداخته می‌شود.

۲. ۳. معماری الگوگرا در بستر تاریخ معماری معاصر ایران

از اواسط عصر قاجاریه، تحولی بنیادین در معماری ایران صورت گرفت؛ بدین نحو که منبع الهام، ساختار ایده‌های طراحی و شکل معماری و در پی آن، مصالح و شیوهٔ اجرای ساختمان به‌سمت جهان غرب گرایش پیدا کرد و معماری چندهزارسالهٔ ایران به عقب رانده شد (قبادیان ۱۳۹۲، ۱۲۳). این روند در دورهٔ بعد از انقلاب مشروطیت و دورهٔ رضاخان، به گسست از سنت‌های پیشین انجامید و شیفتگی به معماری فرنگی ظهور یافت. در اواخر دورهٔ مشروطیت و معماری پهلوی اول،[۵] تأثیر از معماری غرب و جابه‌جایی تصور و خیال هنرمند، از عالمی ذهنی به تصویری عینی ابعاد تازه‌ای گرفت و نوعی از گرایش به معماری گذشته در معماری ایران باب شد (صارمی و رادمرد ۱۳۷۶، ۱۴۴). این دوره، خاستگاه گرایش معماری تلفیقی است که در آن، ساختمان برای عملکرد جدید یا با فناوری و مصالح نوین طراحی و ساخته شده است؛ ولی شکل یا نمادهای غالب ساختمان سنتی است. یکی دیگر از شیوه‌های طراحی بناها در این دوره، تحت تأثیر زمینه‌های ملی‌گرایانه، حمایت دستگاه دولتی، کاوش‌های علمی باستان‌شناسی و بالاخره معماری تاریخ‌گرا در غرب، سبک ملی است. «این گرایش چیزی نیست مگر خوانش معماری نئوکلاسیک اروپایی با چاشنی موتیف‌های ایران باستان و دوران اسلامی که رنگ‌وبوی ایرانی گرفته است» (بانی مسعود ۱۳۸۸، ۱۹۹).

معماری پهلوی دوم[۶] در قلمرو مثلث تأثیر فرهنگ و تمدن غرب، میراث تاریخی ایران با نقش پررنگ معماری قبل و بعد از اسلام و برآمدن معماری از بطن این دوره، قابل‌تعریف است (همو ۱۳۸۸، ۲۹۷). در این دوره که عصر طلایی معماری مدرن در ایران است، معمارانی چون لویی کان و حسن فتحی، ارزش و تجربیات تاریخی در معماری گذشته را مطرح کردند و بدین‌ترتیب معمارانی با دید نوستالژیک نسبت‌به معماری سنتی به باززنده‌سازی این معماری از نظر طرح و اجرا پرداختند (قبادیان ۱۳۹۲، ۲۹۱). در اواخر دههٔ چهل، دستیابی به هویت ایرانی نزد این معماران با تفحص در اصول معماری سنتی و الهام‌گرفتن از آن امکان‌پذیر شد (ثبات ثانی ۱۳۹۲، ۵۷ـ۵۸). بدین‌ترتیب تلفیق معماری گذشته و معاصر ایران به‌صورت بدیع و جدید در سبک نوگرایی ایرانی ظاهر شد (قبادیان ۱۳۹۲، ۲۶۵ـ۲۸۰). در این سبک، فرم‌های سنتی و معماری گذشتهٔ ایران دیگر به‌عنوان زینت برای ساختمان‌های مدرن مورداستفاده قرار نگرفت، بلکه معمار از ابتدا سعی در تلفیق و نمایش هر دو جنبهٔ فرهنگ بومی ایران و خصوصات جهانی عصر مدرن در کالبد فیزیکی بنا را داشته است.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، جامعهٔ ایران با تحولات گسترده در همهٔ شئون زندگی مواجه شد و سنت‌ها و ارزش‌های دینی موردتأکید قرار گرفت. معماری نیز تحت تأثیر اندیشه‌ها و آثار دورهٔ پهلوی دوم و آشنایی معماران ایرانی با جریانات معماری پست‌مدرن دههٔ نود میلادی متحول شد. بدین‌ترتیب گرایش‌های هشت‌گانهٔ معماری پس از انقلاب اسلامی شکل گرفت[۷] (بانی مسعود ۱۳۸۸، ۳۳۷ـ۳۳۸). این دو در کنار یکدیگر به خلق آثاری منجر شدند که به همان اندازه که از معماری گذشته ب خصوص معماری اسلامی تأثیر پذیرفته‌اند، عطر و بویی پسامدرنیستی دارند.

از تحولات اشاره‌شده، چنان برمی‌آید که در معماری معاصر ایران، هیچ‌گاه اندیشهٔ بازگشت به هویت معماری ایرانی، نگاه به گذشته و الهام از معماری تاریخی فراموش نشده و در سطوح مختلف ظهور یافته است. این جریان معماری هویت‌گرایی با وام‌گیری عناصر و مفاهیم نهفته در معماری ایران در دو سطح جریان داشته است؛ هویت‌گرایی شکلی و هویت‌گرایی الگویی که جریان اول معطوف به عناصر و نمادهای کالبدی بوده و جریان دوم عمیق‌تر و ارزشمندتر است

(جدول ۱). حالت اول که در معماری تلفیقی پهلوی اول و سبک ملی مشهود است، «ساختمان‌های حکومتی و خدماتی با استفاده از نماهای شیوهٔ اصفهانی و تلفیق با پلان‌های برون‌گرا به‌تبعیت از ساختمان‌های نئوکلاسیک و مدرن غرب طراحی و اجرا گردیده‌اند» (قبادیان ۱۳۹۲، ۱۴۷) (برای مثال مدرسهٔ البرز). در سبک ملی نیز عناصر معماری ایران باستان به‌شیوهٔ متعصبانه و با احساسات ملی‌گرایانه و با اهداف سیاسی بر بناهایی با عملکرد و روابط فضایی نوین، نقش بسته‌اند (برای مثال بنای بانک ملی ایران شعبهٔ مرکزی و کاخ وزارت امور خارجه).

حالت دوم، هویت‌گرایی الگویی است که قبادیان (۱۳۹۲) از آن به «معماری نوگرای ایرانی» نام برده و هوشنگ سیحون[۸] را بانی و نظریه‌پرداز این گونه معماری معرفی کرده است؛ گونه‌ای که در آن منبع دریافت، مفاهیم و الگوهای معماری ایرانی بدون تقلید شکلی و ظاهری هستند؛ مفاهیمی که بتواند با مراجعه به تجربیات پیشین و متصل به گذشته بار ایجاد کیفیتی آزمون پس داده را در حوزهٔ محیط مصنوع بر عهده گرفته و دغدغهٔ هویت‌مندی ساخته‌های انسان را پاسخ دهند (برای مثال آرامگاه بوعلی سینا و تئاتر شهر).

ترجمان این مفاهیم در زبان معماری الگوهای طراحی هستند؛ چراکه الگوها حاصل تجربیات و خرد جمعی جامعه هستند و تنها زمانی نمایان می‌شوند که نظم ایجادشده میان عناصر فضا ازطریق آزمون و خطا، در یک فرایند تکرارپذیر در فضاها و فرم‌های متعدد بتواند پاسخی مناسب به خواست‌های جامعهٔ استفاده‌کننده از فضا بدهد. «الگو به مانند نماد یا سرمشق، محصولی شکل‌گرفته و تمام‌شده نیست که تولیدات بعدی مبتنی‌بر آن، تنها شباهتی قشری و شکلی به نمونهٔ اول داشته و یا درواقع تقلیدی از آن محسوب شوند، بلکه الگو به مانند نرم‌افزار کارآزموده‌ای است که تغییر در شرایط روز و بستر عمل آن، منجر به ظهور نتایجی متنوع در محصولات آن می‌شود. به‌واقع تنها الگوست که می‌تواند با پرهیز از تقلید یا تکرار کار گذشتگان، تجربیات آنان را در قالب آثار متنوع معماری نمایان سازد» (سلطانی، منصوری و فرزین ۱۳۹۱، ۱۰). در ادامه، گرایش های موجود در معماری معاصر ایران که اندیشهٔ تدوام هویت معماری را در سر می‌پرورانند، با تمرکز بر برداشت‌های آن از معماری سنتی ایران معرفی شده و نوع جریان هویت‌گرایی آن با توجه بر شاخص‌های مربوط، شناسایی شده است. به‌دلیل تعدد آثار موجود، تفکیک صریح نوع جریان هویت‌گرایی در هر دوره میسر نبوده و تقسیم‌بندی زیر نشان‌دهندهٔ جریان غالب آن گرایش است.

جدول ۱: جریان‌های هویت‌گرایی در تاریخ معماری معاصر ایران و برداشت‌های آن از معماری سنتی ایران و نوع جریان هویت‌گرایی

دوره	سال	گرایش‌های معطوف به معماری سنتی ایران	شاخص‌های برگرفته از معماری سنتی ایران	نوع جریان هویت‌گرایی	
				شکلی	الگویی
پهلوی اول	۱۳۰۴ـ ۱۳۲۰	معماری سنتی و سنت‌گرایی	ـ نمادها و نماها به‌تبعیت از شیوهٔ اصفهانی ـ استفاده از مصالح سنتی برای بدنه و تزیینات ساختمان ـ کاربری نوین	•	
		معماری تلفیقی	ـ تلفیق شیوه‌های اصفهانی و پارسی، نئوکلاسیک، نئوباروک، رمانتیک و آرت دکو ـ استفاده از مصالح سنتی در نما	•	
		سبک ملی	ـ الهام از معماری باستانی ایران؛ کاخ‌ها، نمادها و عناصر تزیینی (مجسمه و حجاری) عصر هخامنشی و ساسانی؛ شیوهٔ پارسی و پارتی ـ اجرای بدنهٔ بنا با استفاده از سنگ یا آجر، به‌ندرت سیمان ـ تلفیق نمادهای سبک ملی با شیوهٔ اصفهانی یا نئوکلاسیک	•	

		معماری سنتی و سنت‌گرایی	ـ نمادها و نماها به‌تبعیت از شیوهٔ اصفهانی ـ استفاده از مصالح سنتی برای بدنه و تزیینات ساختمان ـ ساخت بناهای جدید با عملکرد سنتی مانند بناهای مذهبی و بازار و ساختمان‌هایی با عملکرد نوین	•	
پهلوی دوم	۱۳۲۰ـ ۱۳۵۷	نوگرای ایرانی	ـ انتخاب ایدهٔ طراحی باتوجه‌به ویژگی فرهنگی و تاریخی ایران ـ تلفیق بدیع سبک معماری مدرن با شیوهٔ معماری تاریخی ایران در طرح کالبدی بنا ـ بازخوانی ارزش‌های معماری ایران ـ استفاده از تزیینات شیوه‌های معماری تاریخی ایران ـ به‌روز نمودن نمادهای تاریخی برای عملکردها و مفاهیم جدید		•
		معماری سنت‌گرایی	ـ توجه به مفاهیم و نمادهای معماری دوران اسلامی ایران ـ استفاده از مصالح سنتی با تزیینات کاشی‌کاری، آجر و کاشی لعاب‌دار فیروزه‌ای برای بدنه و تزیینات ساختمان	•	
جمهوری اسلامی	۱۳۵۷ تاکنون	پست‌مدرن	ـ توجه به معماری تاریخی و بومی ایران ـ استفاده از مصالح سنتی برای بدنه و تزیینات ساختمان ـ به‌روز نمودن شیوهٔ اصفهانی، تهرانی و نظریه‌های معماری بومی ـ تلفیق معماری گذشته با معماری مدرن ـ توجه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و قواعد معماری تاریخی یا بومی ـ استفادهٔ آگاهانه از معماری گذشته و به‌روز نمودن آن با فنون جدید		•

رویکرد قابل‌توجه در معماری الگوگرا، برخلاف سنت‌گرایی که به تکرار نمادهای گذشته می‌پردازد، به‌روز آمدن گذشته و طراحی و اجرای نمادهای تاریخی با شکل‌ها، رنگ‌ها، مصالح، تناسبات و جزئیات جدید است. بنابراین، ساختمان‌های سنتی که با فناوری مدرن ساخته شده‌اند یا ساختمان‌های مدرنی که بعضاً تزیینات سنتی بر روی نماهای آن‌ها به‌کار رفته است، خارج از تقسیم‌بندی این پژوهش هستند؛ ساختمان‌ها و گونه‌ای از معماری که الگوهای ایرانی در ایده‌پردازی و طرح کالبدی آن‌ها به‌کار گرفته شده، در چهارچوب این مقاله قرار دارند.

در ادامه، برای شناخت چگونگی بازنمایی الگوها و همچنین تدوین چهارچوب نظری طراحی و ارزیابی معماری الگوگرا، پانزده عدد از آثار شاخص معماران صاحب‌نظر دوران معاصر معماری ایران، انتخاب و با رویکردی شخصیت‌شناسانه موردتحلیل قرار گرفته است. مبنای انتخاب این آثار، ساختمان‌های شاخص جریان مذکور و به‌کارگیری الگوهای معماری ایرانی در روند ایده‌پردازی معماران صاحب‌نظر این دوره است.

جدول ۲: بررسی الگوشناسانهٔ بناهای شاخص الگوگرا معماری معاصر ایران

ردیف	نام بنا	شهر	معمار	سال	دوره	کاربری بنا	الگوی معماری
۱	دانشگاه عالی مدیریت امام صادق(ع)	تهران	مهندسان مشاور فرمانفرمایان نادر اردلان، یحیی فیوضی	۱۳۵۱_۱۳۴۹	معماری نوگرای ایرانی	آموزشی	مدرسه، باغ ایرانی و کوشک
۲	دانشگاه بوعلی سینا	همدان	ژرژ کاندلیس نادر اردلان	۱۳۵۶		آموزشی	مدرسه
۳	کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان	تهران	مهندسین مشاور ماندلا نادر اردلان، یحیی فیوضی	۱۳۷۲_۱۳۵۵		فرهنگی	بازار، راسته و چهارسوق
۴	ساختمان اداری گروه صنعتی بهشهر	تهران	نادر اردلان	۱۳۵۲_۱۳۴۹		اداری	مدرسه
۵	مصلای امام خمینی(ره)	تهران	پرویز مؤید عهد	۱۳۶۴	معماری تلفیقی	مذهبی	مسجد چهار ایوانی
۶	پل بازار تبریز	تبریز	مهندسان مشاور باوند	۱۳۸۴_۱۳۸۱		تجاری	بازار، راسته بازار
۷	مجتمع فرهنگی سینمایی دزفول	دزفول	فرهاد احمدی	۱۳۷۱_۱۳۶۶		فرهنگی	بازار، راسته بازار
۸	ساختمان‌های فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران	تهران	داراب دیبا	۱۳۷۳		فرهنگی‌تاریخی	الگوی چهار ایوانی مدرسه و کاروانسرا
۹	مجموعه ورزشی رفسنجان	رفسنجان	مهندسین مشاور نقش جهان پارس	۱۳۸۱_۱۳۷۴		ورزشی	یخچال
۱۰	پل بازار دارالشفا	قم	مهندسان مشاور باوند	۱۳۷۸		تجاری	بازار، راسته بازار
۱۱	مسجدمدرسهٔ موعود	دزفول	محمدحسن عصاره	۱۳۷۹_۱۳۷۷	معماری پست مدرن	آموزشی‌مذهبی	مدرسه
۱۲	کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه علم و صنعت ایران	تهران	فرهاد احمدی	۱۳۹۶_۱۳۸۶		آموزشی	باغ ایرانی و کوشک
۱۳	مرکز فرهنگی فرشچیان	اصفهان	فرهاد احمدی	۱۳۸۴_۱۳۶۷		فرهنگی	باغ ایرانی و کوشک
۱۴	سفارت ایران در اردن	عمان	مهندسین مشاور پلشیر	۱۳۸۲		اداری	مدرسه
۱۵	سفارت ایران در تایلند	بانکوک	مشاوران نقش جهان پارس	۱۳۷۸		اداری	باغ ایرانی و کوشک

از بررسی فوق چنان برمی‌آید که دربارهٔ به‌کارگیری الگوها در طراحی کالبدی بنا، دو موضوع تأثیرگذار بوده است:
الف. قرابت کارکردی فضاها؛ مانند به‌کارگیری الگوی مدرسه در طراحی دانشگاه عالی مدیریت؛
ب. ایدهٔ طراح در جهت خلق کیفیت فضایی منحصربه‌فرد؛ مانند ایدهٔ فضایی درون‌گرایی در ساختمان اداری بهشهر.
شایان ذکر است الگوی مدرسه علاوه‌بر قرابت کارکردی آن با فضاهای معاصر، الگوی مطلوب القاکنندهٔ درون‌گرایی و مرکزیت بوده و در نمونه‌های دیگری با شخصیت فرهنگی‌تاریخی مانند مجموعه فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران و بناهای اداری‌سیاسی، به‌کار گرفته شده است؛ چراکه این الگو به‌عنوان الگوی جاافتاده و معرف معماری ایرانی تلقی می‌شود که پتانسیل به‌کارگیری در بناهای برون‌مرزی را نیز داشته است (طرح سفارت جمهوری اسلامی ایران در اردن). الگوی بازار نیز به‌دلیل همخوانی عملکردی با مجموعه تجاری، الگوی مطلوب این شخصیت است؛ دربارهٔ الگوی باغ ایرانی و اشکال متعدد آن، گفتنی است که این الگو ساختار فضایی شناخته‌شده و رایج معماری ایرانی است که فارغ از کارکرد تفریحی آن، الگویی پرکاربرد در طراحی بناهای مختلف ازجمله اداری‌سیاسی، آموزشی و فرهنگی است. معماران در به‌کارگیری این الگو، ضمن بهره‌گیری از مفهوم محوربندی فضایی، مکانی آشنا خلق می‌کنند که به‌سبب قدمت تاریخی و منحصربه‌فرد بودن آن، قابلیت عرضه در آثار بین‌المللی را داشته است. درنهایت، الگوی مسجد و بالاخص مسجد چهار ایوانی به‌دلیل نام‌آشنابودن آن، الگویی متناسب با کاربری مذهبی و آموزشی‌مذهبی می‌باشد که در طرح هایی با شخصیت عبادی به‌کار گرفته شده است. در یک جمع‌بندی، می‌توان اذعان داشت که شخصیت بناهای معماری معاصر الگوگرا که با هدف احیا و حفظ میراث معماری ایرانی در مقابل سهل‌انگاری پنهان در سبک بین‌المللی معماری خلق شده‌اند، غالباً در یک هماهنگی با الگوهای اتخاذشدهٔ آن‌ها قرار دارند. بدین صورت که معماران با انتخاب الگوهایی از معماری سنتی ایران که متناسب با کاربری بناهای معاصر موردطراحی‌اند، سعی در پیوند معماری امروز و گذشته داشته‌اند. در یک تقسیم‌بندی، الگوی متناسب شخصیت بناهای مختلف معماری معاصر ایران در معماری سنتی به شرح جدول زیر قابل‌ارائه است.

جدول ۳: تقسیم‌بندی شخصیت بناهای عمومی معاصر و الگوی متناسب آن‌ها از معماری سنتی

ردیف	شخصیت بنای الگوگرا	الگوی متناسب کاربری بناهای الگوگرا
۱	علمی فرهنگی	مدرسه بازار باغ
۲	اجتماعی تفریحی تجاری	بازار شهر باغ
۳	اداری‌سیاسی	کاخ، باغ ایرانی
۴	فرهنگی‌مذهبی	مسجدزیارتگاه و...

علاوه‌بر موارد موفق، الگوهای دیگری در طرح معماری الگوگرا به‌کار گرفته شده که هدف اصلی آن، ارائهٔ هویت منطقه‌ای به زبان معماری است و قابل‌بسط به تمامی کاربری های مشابه نیست. برای مثال، استفاده از الگوی یخچال در مجموعهٔ ورزشی رفسنجان ازاین‌دست می‌باشد.
معماری الگوگرا به‌دلیل ماهیت پیونددهنده و اصالت‌بخش خود، با چالش‌های متعددی درزمینهٔ به‌روز آوردن گذشته مواجه است. برای ترفیع این دغدغه، با بررسی دقیق کالبدی آثار معماری الگوگرا و توجه به جدول ۲، ویژگی‌های ضروری برای طراحی معماری الگوگرای موفق، به شرح زیر معرفی می‌شود:
الف. توجه به الگوی مناسب برای هر نیاز امروزی از معماری و شهرسازی سنتی؛
ب. توجه به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و قواعد معماری تاریخی یا بومی و نزدیک‌کردن امروز و گذشته به‌هم؛
ج. اصالت‌بخشی به فرم‌های تاریخی و حتی روش‌های ساخت سنتی؛
د. تلاش برای ترکیب زندگی جدید با شیوه‌های سنتی؛

هـ ترکیب محتاطانهٔ مصالح سنتی و مدرن در نما؛
و. به‌کارگیری محتاطانهٔ فناوری و امکانات مدرن.

در کنار موارد مذکور که بیشتر بر جوانب کالبدی تمرکز داشته‌اند، چگونگی تجلی کیفیت فضایی معماری سنتی ایران از دیگر دغدغه‌های طراحی این گونه معماری است. کیفیتی که دربرگیرندهٔ آن، انباشت ذهنی و حافظه تاریخی بوده و با تبلور در معماری، تکلم‌پذیری فضا برای انتقال پیام را عهده‌دار شود. مراد از این کیفیت نهفته، نظام فضایی معماری ایرانی است که در سطور پیشین به آن پرداخته شد.

بناهای علمی فرهنگی و مذهبی، به‌دلیل اهمیت موضوع و نوع نگاه معناگرایانه و غالباً تاریخ‌گرایانهٔ آن، غالباً از جانب معماران و مخاطبان بناهایی شایسته برای به‌کارگیری گونهٔ معماری الگوگرا هستند. بنابراین، نگارندگان در صددند الگوشناسی معماری زبان الگویی را در قالب گونهٔ معماری علمی‌فرهنگی بررسی کرده و درنهایت، بنای میراث‌فرهنگی کشور را از این منظر تحلیل کنند.

۲. ٤. تحلیل الگوها و ایده‌های سنتی‌ایرانی مناسب برای بناهای علمی‌فرهنگی

استفاده از الگوها در طراحی منجر به‌شکل‌گیری کیفیتی آشنا و مأنوس می‌شود که کریستوفر الکساندر (۱۳۸۶) آن را کیفیت بدون نام[۹] می‌نامد. این شیوه که اصل آن با اتکا بر «تجربیات بشری و تسلسل هویتی دستاوردهای انسان با نسل‌های پیشین و پیش‌دانسته های انسان بنیان نهاده شده است» (سلطانی، منصوری و فرزین ۱۳۹۱، ۴)، از جنبهٔ نظری، اهمیت بسیاری برای طراحان دارند؛ «به‌طوری‌که بی‌توجهی به آن منجر به نابسامانی محیطی می‌گردد» (سامه ۱۳۸۵). بنابراین معماری معاصر الگوگرا در ایران که زبان معماری را از الگوهای تاریخی و نظام فضایی آن اتخاذ نموده، راهکاری ارزشمند برای خلق پیوند معنایی و کالبدی با تاریخ معماری است. این گونه دربرگیرندهٔ شاخصه‌های ارزشمند و اصیل معماری ایرانی است.

در میان آرای صاحب‌نظران دربارهٔ شاخصه‌های معماری ایرانی که پیش‌تر به آن پرداخته شد، توافقات و تشابهات عمده‌ای وجود دارد. با تمرکز بر شاخصه‌هایی که کیفیت فضا را شکل می‌دهند، درون‌گرایی، مرکزگرایی، محوربندی، سلسله‌مراتب فضایی و سیالیت فضا به اشتراک در بین این نظرات می‌باشند که هریک از نظریه‌پردازان به نحوی منحصربه‌فرد به آن‌ها اشاره کرده‌اند. ازاین‌رو با استناد به این پنج اصل مشترک معماری در دیدگاه صاحب‌نظران ایرانی (درون‌گرایی، مرکزیت فضا، محوربندی و سلسله‌مراتب فضایی و شفافیت و تداوم فضا)، به‌عنوان اصول بارز معماری ایرانی، به بررسی دقیق‌تر آن ها در الگوهای منتخب بناهای علمی‌فرهنگی می‌پردازیم.

با نگاهی بر شخصیت تاریخی‌اجتماعی و فرهنگی بنای میراث‌فرهنگی کشور، تمرکز بر شناخت الگوهای مدرسه، بازار و باغ (جدول ۳)، ضروری است. در ادامه، ضمن معرفی و شناخت اصول پنج‌گانهٔ مذکور، نحوهٔ تجلی این مفاهیم و نظام‌های فضایی در الگوهای منتخب از بخش پیشین، موردبررسی قرار گرفته است تا بدین‌ترتیب، زمینه‌ای مساعد برای ادراک هرچه عمیق‌تر کیفیت فضایی مطلوب فراهم آمده و چهارچوب نقد نظری این مجموعه تکمیل شود.

۲. ٤. ۱. درون‌گرایی

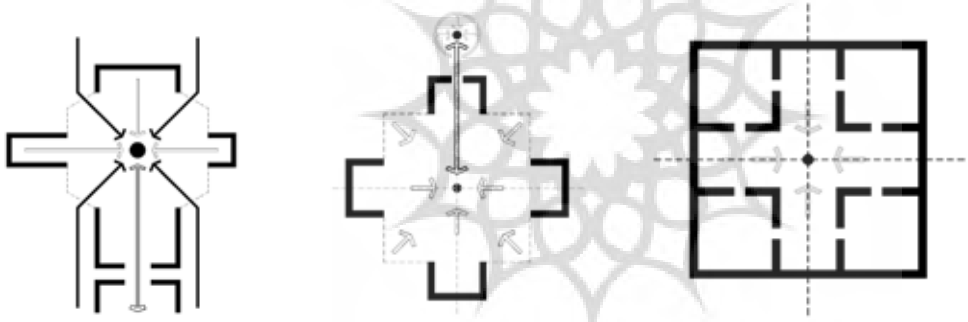
درون‌گرایی مفهومی است که به‌صورت یک اصل در معماری ایران وجود داشته و با حضوری آشکار، به اشکال متنوع قابل‌ادراک است (دیبا ۱۳۷۸، ۹۷). مراد از این مفهوم، سامان‌دهی اندام‌های ساختمان در گرداگرد یک یا چند میانسرا بوده که ساختمان را از جهان بیرون جدا می‌کند (پیرنیا ۱۳۸۳، ۳۶) و در جست‌وجوی آرامش و القای آن در درون مخاطب برای کشف نادیده‌هاست (آیزنک ۱۳۷۷، ۶۷).

ترکیب فضای مدارس یک حیاط درون‌گرا برای تمرکز حواس است که حجره‌ها و ایوان‌ها دور آن قرار می‌گیرند. حجره محل استراحت و مطالعه، مدرس فضای درس و ایوان‌ها اتاق مباحثه بوده است (پیرنیا ۱۳۸۷، ۹۲). در بازار سنتی ایران، مرکز حیات جمعی بوده و عناصر ساختاری آن در کلی‌ترین شکل عبارت‌اند از: راسته، سرا و تیمچه. راسته به‌عنوان گذرگاه اصلی فرعی بازار، مسیری نسبتاً طولانی ست که یا موازی هستند یا متقاطع با دکان‌هایی در دو طرف آن. محل تقاطع «چهارسو» یا «چهارسوق» نام دارد (همان، ۱۲۳). هندسهٔ فضایی چهارسوق به‌صورت مربع، هشت‌گوش یا

هشت و نیم‌هشت است (وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۲۳). خان یا سرا دورتادور فضای باز مرکزی (سرپوشیده و سرباز) به‌صورت یک یا سه‌طبقه ساخته می‌شده که شامل دفاتر تجاری و انبار برخی از کالاها بوده است. تیمچه مرکز چند تجارتخانهٔ مشابه بوده و به‌معنی فضای گرد و وسیع سرپوشیده در میان چند حجره است (پیرنیا ۱۳۸۷، ۱۲۵). سایر عناصر بازار عبارت‌اند از قیصریه، میدان، دالان، کارگاه، خانبار و حجره (وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۲۸ـ۲۹).

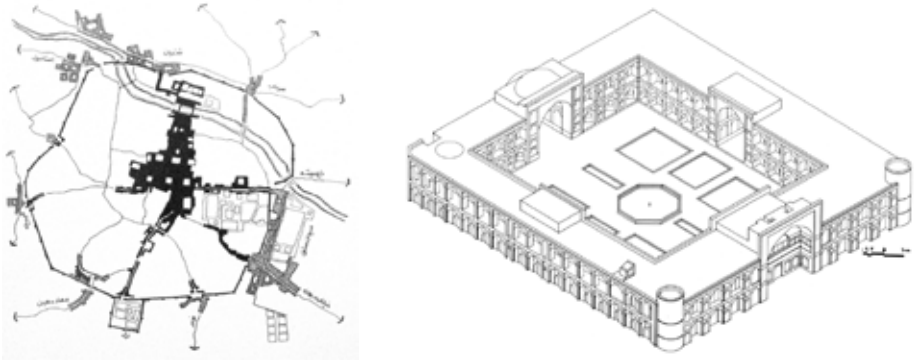
۲. ٤. ۲. مرکزیت

ویژگی موازی مسئلهٔ درون‌گرایی، مرکزیت در فضای معماری است. حیاط خانه، مسجد، مدرسه و کاروانسرا هسته‌های تشکیل‌دهندهٔ این تفکر بوده و این فضای درونی مرکزی، گاه چیزی غیر از حیاط مرکزی بوده است (دیبا ۱۳۷۸، ۹۸). از الگوهای تجلی‌دهندهٔ مفهوم مرکزیت، می‌توان به ابنیهٔ نُه قسمتی(مثمن)[۱۰] و ابنیهٔ چهاربخشی[۱۱] اشاره کرد (متدین ۱۳۸۹). در ابنیهٔ چهاربخشی دو محور مهم متقاطع و اکثراً عمودبرهم وجود دارد و محل تقاطع این دو محور، مرکز تمرکز فضاست. «گودال باغچه» به‌معنی گودی فرورفته در میانهٔ حیاط (فلاح‌فر ۱۳۸۹، ۲۲۶)، الگویی رایج در فلات مرکزی ایران است؛ این الگو یکی از الگوهای شاخص مرکزیت و معرف معماری ایرانی است.



تصویر ۱: مرکزیت در الگوهای چهاربخشی. تصاویر از چپ به راست: تصویر اول: چهار صفه (منازل)، تصویر دوم: مرکزیت در الگوی چهار ایوان، (مسجد، مدرسه، کاروانسرا، مقابر، کاخ‌ها)، تصویر سوم: مرکزیت در الگوی چهارسوق (بازار) (ترسیم: نگارندگان)

مرکزگرایی در گونهٔ مدرسه، جزء ساختار آن است؛ به‌طوری‌که در قدیمی‌ترین مدارس تا نمونه‌های جدید آن در معماری ایران، این ویژگی به‌وضوح مشهود است. «بازار نیز استخوان‌بندی اصلی شهر است، در بافت شهری مجموعه بازار با ارتفاع بیشتر نسبت‌به بافت همجوار سبب می‌شود تا دید اصلی به طرف مرکز شهر، محل کار و اجتماع معطوف گردد» (وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۳۰).



تصویر ۲: راست: مرکزیت در مدارس، تصویر سه‌بعدی مدرسه خان شیراز که الگوی چهار ایوانی در آن دیده می‌شود، اثر مربوط به دورهٔ صفوی و طراح آن استاد حسین شماعی است (وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۳۱). چپ: مرکزیت بازار در شهر تبریز، بازار تبریز در دوره قاجاریه (همان، ۴۷).

باغ‌ایرانی به‌عنوان گونه‌ای از معماری برون‌گرای ایرانی، در منطق و اصول شکل‌گیری فضا، ارتباط نزدیکی با معماری درون‌گرا دارد. طرح کالبدی باغ ایرانی براساس ساختار هندسی بسیار دقیق شکل یافته است. محیط بیرونی باغ عمدتاً به‌شکل مربع کامل یا مستطیل است. در باغ ایرانی (الگوی مفروض چهارباغ)، شکل مربع که فاصلهٔ بین اجزای باغ را ساده و روشن نشان می‌داده، از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. فضای کلی درون الگوی چهارباغ از باغ ایرانی[۱۲] به‌تبعیت از ساختار هندسی خود و توسط خطوط عمودبرهم، به فضاهای جزئی‌تری تقسیم می‌شود. خیابان‌های دو طرف تا جلو ساختمان ادامه می‌یابد، وسط خیابان‌ها میان‌کرت یا آب‌نما قرار دارد و در انتهای خیابان، قبل از رسیدن به کوشک، حوض کلگی قرار دارد. «کوشک درون باغ را نیز متناسب با فضای تقسیم‌شده در نقاط مختلف می‌ساختند. گاه بنای اصلی در وسط باغ بود و بناهای فرعی و سردر در اطراف بودند یا اینکه بنای اصلی باغ یک طرف بود و بناهای فرعی در اطراف. در برخی از باغ‌ها نیز کوشک به نسبت یک‌سوم در امتداد محور طولی قرار داشت» (پورمند و کشتکار قلاتی ۱۳۹۰، ۵۸).

۲. ٤. ۳. محوربندی

محوربندی و تقارن موجود در معماری ایرانی، از نوعی نگاه معتدل و اندیشمندانه نشئت می‌گیرد که سعی می‌کند بین وزن‌های مختلف در گسترهٔ بصری نمای ساختمان تعادل ایجاد نماید (طبسی ۱۳۸۶، ۳۷۲). این مسئله از بعد هنجارها و ارزش‌های ملی و بعد دینی (احترام به دریافت انسان از محیط) قابل‌دریافت بوده و در مصادیق فضایی‌کالبدی زیر نمودار می‌شود:

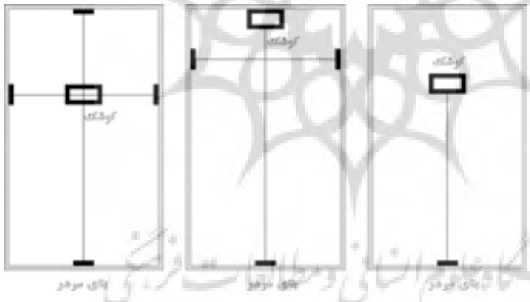
«الف. تأکید بر مرکز فضایی‌کالبدی با گرایش به الگوی سامان‌دهی مرکزی؛

ب. تأکید بر تقارن و محوربندی فضایی‌کالبدی؛

ج. جایگیری فضاهای اصلی روی محورهای اصلی؛

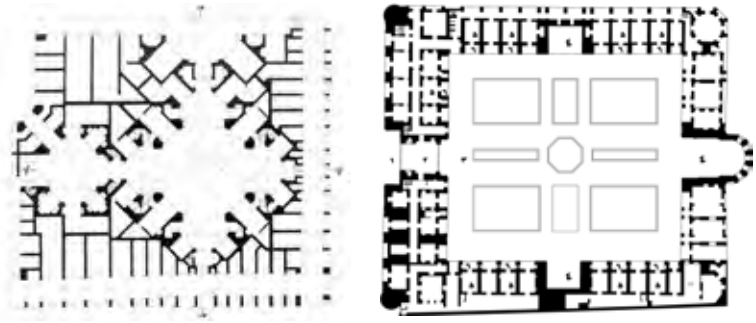
د. جایگیری فضاهای فرعی روی محورهای فرعی؛

هـ جایگیری فضاهای میان‌در در دوسوی محورهای اصلی» (نقره‌کار ۱۳۸۷، ۶۰۳).



تصویر ۳: نحوهٔ قرارگیری کوشک در محوطهٔ باغ (پیرنیا ۱۳۸۷، ۳۵)

محوربندی در مدارس به دو نوع دو ایوانی و چهار ایوانی تقسیم می‌شود. در این الگو، مهم‌ترین فضاها از نظر کارکردی، فضایی و همچنین تزیینات به‌کاررفته‌شده در امتداد محورهای بنا و در محل ایوان‌های آن قرار می‌گرفت. در آثار چهار ایوانی، محل تقاطع محورها میانسراست که با هدف ایجاد فضایی امن و آرام ساخته می‌شد. عناصر مشهود در چهار ایوان عبارت‌اند از: مسجد، مدرس یا ایوان،کتابخانه و ایوان ورودی.



تصویر ۴: درون‌گرایی و مرکزیت در گونهٔ مدرسه و بازار. راست: مدرسهٔ خان شیراز، ۱۰۲۴، دوره صفوی، طراح: استاد حسین شماعی، نقشهٔ طبقهٔ همکف. اجزا و ارتباط بین اجزای یک مدرسه، مدرسه خان، ۱۰۲۴، شیراز، دورهٔ صفوی، اثر استاد حسین شماعی (شیراز). ۱. سردر ورودی، ۲. هشتی، ۳. میانسرا، ۴. ایوان، ۵. حجره‌ها، ۶. ایوانچه (معماریان ۱۳۸۷، ۳۵۲). چپ: تیمچه حاج شیخ کاظم، بازار کفاشان تبریز (مرکز تحقیقات دانشکده معماری دانشگاه شهید بهشتی ۱۳۸۳، ۱۲۰)

تصویر ۵: راست: شکل‌گیری استخوان‌بندی بازار تبریز توسط دو محور عمودبرهم مسیر شمالی‌جنوبی و مسیر شرقی‌غربی که نشان از الگوی محوربندی در شکل‌گیری آن در بافت شهر دارد (منبع تصویر: وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۴۶) چپ: فضای میانی تیمچه و سرای کاشانی بازار اراک، محوربندی، ریتم و تزیینات موجود در فضا هماهنگ با کارکرد آن است (همان، ۳۵).

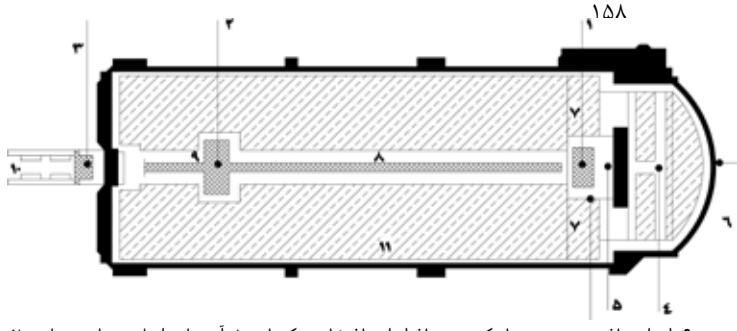
الف. بازار: راسته بازار، استخوان‌بندی اصلی شهر را تشکیل می‌دهد. برای مثال، بازار تبریز بر یکی از مسیرهای مهم حرکتی شهر موجود بنا شده است. مسیری که دروازهٔ ری (خیابان) را که در جنوب شرقی شهر قرار داشت، به دروازهٔ شتربان و دروازهٔ استانبول در شمال‌غربی مرتبط می‌کند (وزارت مسکن و شهرسازی ۱۳۸۸، ۳۳).

هندسهٔ بازار بیشتر از هرچیز از تداوم و ریتم بهره می‌گیرد. همگام با این ریتم، یک اتفاق و تغییر در کالبد فضایی رخ می‌دهد که مکمل آن حرکت است. بدین‌ترتیب که مجموع حرکت طاق‌ها و طاق‌نماها در ترکیب با ریتم عبور نور از سقف و جدار بالایی پوشش‌ها، سبب القای حرکت موزون بازار و هماهنگ با عملکرد موجود در آن فضاست. بنابراین در چهارسوق که نیاز به مکث و انتخاب مسیر و جهت‌یابی است، نور بر مکث تکیهٔ بیشتری می‌کند، فضا روشن‌تر است و سقف ابعاد بزرگ‌تر و شکل پرکارتری می‌یابد. نقطهٔ اوج آن در تیمچه‌هاست که میزان مکث و توقف آن از تمام فضاهای بازار بیشتر است.

ب. باغ ایرانی: از خصوصیات بارز باغ‌های ایرانی قرارگیری منظرهٔ روبه‌روی کوشک و کشیدگی کل باغ در جهت محور طولی است (دیبا و انصاری ۱۳۷۴، ۳۷). این الگو با به‌کارگیری پرسپکتیو تک نقطه‌ای، منجر به خلق کیفیت «گستردگی چشم‌انداز» (مدقالچی، انصاری و بمانیان ۱۳۹۳، ۳۴)، شاخصه‌ای بارز در باغ ایرانی مفروض شده است.

۲. ٤. ٤. سلسله‌مراتب فضایی

مقصود از مفهوم سلسله‌مراتب فضایی، رده‌بندی فضایی میان درون و بیرون است (نقره‌کار ۱۳۸۷، ۶۰۵). در بیان اصل سلسله‌مراتب و مفهوم پرده‌های وصل‌دهنده، یکی از خصوصیات معماری ایران برقراری تداوم مکانی است. سلسله‌مراتب فضایی یعنی کشف مرحله‌به‌مرحله و فرایند تجربهٔ تغییرات فضایی تا رسیدن به اوج فضایی. فضایی که احوالات درون‌گرایانه به‌دلیل پشت سر گذاشتن مسیر و زمان به دریافت کاملی از یک حس باطنی به اوج رسیده باشد. سازمان‌دهی فضایی در معماری ایرانی بر مبنای الگوی سلسله‌مراتب فضایی، آن را واجد وحدت و همبستگی در کل مجموعه می‌کند که در جهت‌یابی و مکان‌مندی انسان تأثیر بسزایی دارد.



تصویر ۶: اجزای باغ و محوریت میان‌کرت در باغ ایرانی‌باغ شازده، کرمان. ۱. آب‌نمای اصلی مجاور مهتابی، ۲. آب‌نمای مجاور ورودی، ۳. آب‌نمای واقع در خارج باغ، ۴. خیابان فرعی پشت کوشک ۵. مهتابی روباز، ۶. نقطهٔ ورود آب به باغ، ۷. فضای باز اصلی، ۸. محور اصلی و آب‌نماهای واقع در آن، ۹. فضاهای باز مجاور ورودی، ۱۰. فضای باز خارج باغ، ۱۱. فضاهای سبز (منبع تصویر: یاوری و باوفا ۱۳۹۰، ۱۹)

۲. ٤. ۵. شفافیت و تداوم

معماری در شکل آغازین خود، با محبوس‌کردن فضا آغاز می‌شود. لیکن معمار ایرانی تلاشی دوچندان برای آزادکردن فضا نشان می‌دهد. «وی برای اینکه محدودشدن را از بین ببرد و فضا را آزاد و شناور سازد، دائماً آن را بسط می‌دهد؛ بسط‌هایی از جنس خود یا از جنس نور یا از جنس چشم‌انداز» (حائری ۱۳۸۸، ۱۳۹). از دیدگاه داراب دیبا (۱۳۷۸) در چنین فضایی، مسیر حرکت انسان یا نگاه او در تداومی پیوسته صورت می‌گیرد؛ به‌طوری‌که گشایش‌های فضایی در خطوط افقی و عمودی موجب شفافیت در لابه‌لای دیوارها و ستون‌ها می‌شود. این الگو تا حدودی مکمل اصل سلسله‌مراتب فضایی بوده، به‌طوری‌که دورنما و منظر نهایی در افقی لایتناهی، مجدداً جان و جلوه تازهٔ به‌خود می‌گیرد. این اصل به‌عنوان یکی از خصایص ممتاز معماری ایرانی، مخاطب را در فضایی سیال به حرکت درآورده و به‌نرمی، او را به سرمنزل نهایی هدایت می‌کند. درنهایت، جمع‌بندی زبان الگوهای منتخب معماری ایرانی که در قالب سه گونهٔ مدرسه، بازار و باغ ارائه شد، در جدول زیر به‌عنوان حکمت نظری مقاله حاضر ارائه شده است.

جدول ۴: جمع‌بندی زبان الگوهای معماری ایرانی و ساختار فضایی آن و نحوهٔ نمود یافتن آن در سه گونهٔ مدرسه، بازار و باغ ایرانی به‌منظور استفاده در بناهای علمی‌فرهنگی

ارزش‌های کالبدی معماری ایرانی		الگوهای منتخب معماری ایرانی		
	ساختار فضایی	مدرسه	بازار	باغ ایرانی
درون‌گرایی	سامان‌دهی اندام‌های ساختمان در گرداگرد یک یا چند میانسرا و دعوت به درون	یک حیاط درون‌گرا برای تمرکز حواس با حجره‌ها و ایوان‌ها در اطراف آن	درون‌گرایی در ساختار کلی آن و در عناصر متنوع آن مانند راسته و تیمچه و چهارسوق بارز است	اصل قرارگرفتن فضاهای داخلی باغ به نسبت فضاهای پیرامونی مرکزیت غالب با کوشک
مرکزیت	تمرکز بر مرکز فضا در ابنیه	یک حیاط درون‌گرا برای تمرکز حواس با حجره‌ها و ایوان‌هادر اطراف آن	بازار با رشد ارگانیک به‌عنوان استخوان بندی اصلی شهر بوده و رشد آن بر راسته بازار متکی می‌باشد	مرکزیت کوشک در الگوی باغ ایرانی در سه تیپ مختلف باغ ایرانی مفروض
محوربندی	ـ تأکید بر تقارن و محوربندی فضایی‌کالبدی ـ جایگیری فضاهای اصلی روی محورهای اصلی و فضاهای فرعی روی محورهای فرعی ـ جایگیری فضاهای میان‌در در دوسوی محورهای اصلی	در گونهٔ دو ایوانی: قرارگیری فضاهای اصلی بر محور طولی و در محل ایوان‌ها در گونهٔ چهار ایوانی: قرارگیری فضاهای اصلی در امتداد محورهای طولی و عرضی و محل ایوان‌ها	محوریت بازار در کالبد شهر با راستهٔ اصلی بوده و در تیمچه، سرا، کارگاه و حجره‌ها اصول محوربندی فضایی رعایت می‌شود.	ـ قرارگیری منظره روبه‌روی کوشک و کشیدگی کل باغ در جهت محور طولی ـ کنترل برای دید توسط میان کرت مقابل بنا و نحوهٔ کاشت درختان
سلسله‌مراتب فضایی	ـ رده‌بندی فضایی میان درون و بیرون، پرده‌های وصل‌دهنده و تداوم فضایی ـ نقطهٔ اوج فضا در درون‌گرایانه‌ترین و اعلی‌ترین فضا	شکل‌گیری سلسله‌مراتب فضایی با رعایت اصول محوربندی فضایی		
شفافیت و تداوم	ـ تداوم پیوسته در مسیر حرکت انسان یا امتداد نگاه او	ظهور تداوم فضایی با استفاده از محوربندی و سلسله‌مراتب فضایی		بازبودن چشم‌انداز اصلی به‌شکل مستطیل کشیده

۳. نقد بنای سازمان میراث‌فرهنگی کشور ـ سازمان صنایع دستی سابق (۱۳۵۵ـ۱۳٦٦)

۳. ۱. معرفی بنای سازمان میراث‌فرهنگی کشور

ساختمان فعلی سازمان میراث‌فرهنگی کشور در تقاطع خیابان آزادی و زنجان، در اصل به‌عنوان یک مجموعهٔ فرهنگی‌هنری برای نمایش انواع هنرهای تجسمی سنتی و به‌عنوان یک گالری پویا و کارگاه تولیدکنندهٔ آثار است. این بنا در سال ۱۳۵۲خورشیدی به سفارش وزارت فرهنگ و هنر و توسط حسین امانت طراحی شد. ساخت بنای مذکور در سال ۱۳۵۵ آغاز و عملیات ساختمانی آن که در زمان انقلاب متوقف مانده بود، بعد از انقلاب توسط سازمان میراث‌فرهنگی دنبال شد و عملیات اجرایی با حفظ ساختار اصلی بنا و تغییرات در پلان‌ها توسط گروهی به سرپرستی مهدی حجت، بار دیگر آغاز شد و در سال ۱۳۶۶ به بهره‌برداری رسید. ساختمان میراث‌فرهنگی با مساحت زیربنای حدود چهارده‌هزار مترمربع که در زمینی به مساحت سی‌هزار مترمربع بنا شده است. ساختمان مجموعه به سه بخش عمده تقسیم می‌شود: بخش اول که پیکرهٔ اصلی مجموعه را تشکیل می‌دهد و شامل گالری‌های نمایشگاهی، گالری‌های هنری، بخش‌های اداری و خدماتی و کتابخانه است. این بخش علاوه‌بر فضاهای بستهٔ اصلی شامل مسیرهای ارتباطی، گره‌ها، حیاط‌ها و فضاهای نیم‌باز به‌شکل رواق است. بخش دوم یا ساختمان آمفی تئاتر که به‌صورت یک ساختمان تمام بسته در غرب قرار گفته است. بخش سوم یا ساختمان چاپخانه که به‌شکل یک ساختمان کم‌عرض و کشیده، تمامی حد جنوبی را بسته است.

ساختار پلان مجموعه در تداوم و تشابه با معماری سنتی دارای حیاط‌های مرکزی است. پلان ساختمان‌ها عمدتاً دارای ساختار خطی یا مرکزی هستند. استفاده از آجر به‌عنوان مصالح اصلی، کاربرد نقوش هندسی در تزیینات جداره‌ها به‌ویژه در ورودی و طراحی نورگیرهای سقفی، شکل کالبدی آن را در ارتباطی قوی با معماری سنتی قرار داده است. درحقیقت، معماری سنتی ایران مهم‌ترین منبع الهام در آفرینش این اثر بوده و تلاش برای باز آفرینی فضای معماری کهن ایرانی در آن مشاهده می‌شود.

تصویر ۷: راست: بخش‌های اصلی و ورودی‌های مجموعه میراث‌فرهنگی کشور، پلان طبقهٔ همکف (مهندسین مشاور نقش ۱۳۸۷، ۱۲۵).
چپ: دید از ایوان دوطرفه به‌سمت حیاط جنوبی

۳. ۲. نقد معماری به‌کارگیری الگوهای منتخب فضایی معماری ایران در بنای میراث‌فرهنگی کشور

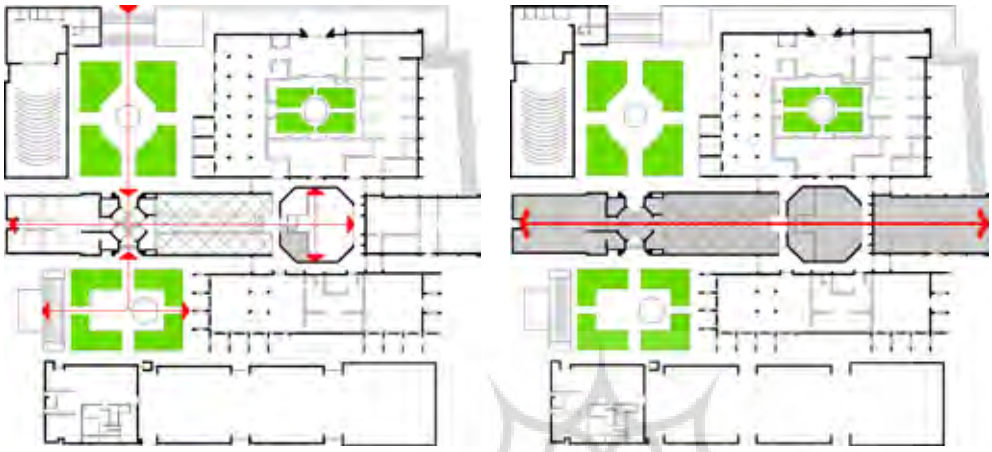
برای ارائهٔ نقد مفهومی در مورد ایده‌های ساخت و کیفیت تعلق این مجموعه به الگوهای معماری ایرانی، زبان الگوهای معماری ایرانی (جدول ۴) اساس کار قرار گرفته است. بدین‌ترتیب، ارزیابی موفقیت طراحی مذکور با استناد به این مفاهیم و ساختارهای فضایی به‌دست‌آمده و توجه به تحولات موجود در عرصهٔ معماری آن دوره انجام پذیرفته است.

معمار در این طرح، در پی دستیابی به راهکاری برای خلق پیوند معنایی و کالبدی با تاریخ معماری ایران و تلفیق آن با معماری نوگرا می‌باشد که در آن روز، جریانات معماری سنتی ایران را دچار تحول کرده است. ازاین‌رو نوع تفکر طراح در این طرح واجد ارزش بی‌بدیلی بوده و نقد آن صرفاً برای معرفی چالش ها و دستیابی به چهارچوب نظری جهت طراحی معماری الگوگراست.

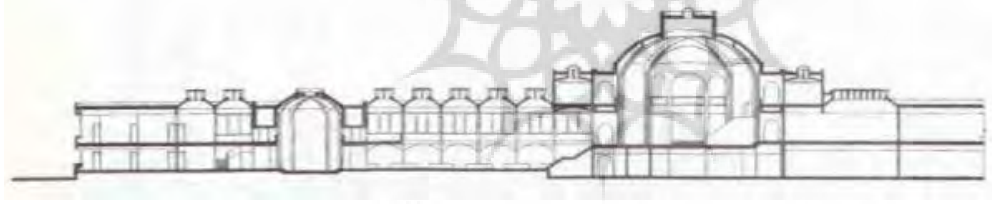
طراح اثر با تکیه بر ساختار فضایی «سامان‌دهی اندام‌ها گرداگرد یک یا چند میانسرا» به خلق الگوی درون‌گرایی در شکل کلی طرح پرداخته است که نظم حاصل از آن برای مخاطب چشم‌نواز است. از کیفیت‌های مشهود این الگو در معماری سنتی، پیوند بصری و ذهنی بسیار قوی بین اجزاست که توجه بیننده را به داخل فضا معطوف می‌دارد. لذا چیدمان درون‌گرا تنها هدف طراحی نبوده و تک‌تک اجزا نقشی ممتاز در این تمرکز بصری و ذهنی رو به درون ایفا کرده‌اند. حال با ورود به مجموعه، با گذر از پلکان عریض که تأکیدی بر ورودی است، در حیاطی منظَم قرار می‌گیریم. جوانب شرق و غرب آن (ساختمان ۱ و ۲) به‌دلیل شکل بستهٔ خود و عدم توجه به نظام محوربندی حیاط، دچار گسست نسبی از حیاط شده‌اند. لذا آن پیوند مفروض در این حیاط، تعبیری دیگر یافته است. سپس ایوان دوطرفه به‌عنوان دعوتگاه دوم در جبههٔ جنوبی نقش می‌نماید و مخاطب را از توقف در آن حیاط بازمی‌دارد و مخاطب را به منزلگاه دوم هدایت می‌کند. بنابراین مفهوم تمرکز در این حیاط، با مفهوم سکنی گزیدن در معماری سنتی و حیاط ایرانی فاصله گرفته است (تصویر ۱۰). این ایوان با قاعدهٔ هشت‌ضلعی، آب‌نمایی در میان و سقفی بلند، نقطهٔ مکثی در حرکت مخاطب می‌باشد؛ اگرچه همسایگان هریک میل به حرکت را ترغیب می‌کنند.

در ارتباط با کالبد بنا، ورودی مجموعه و نفوذ بیرون بر درون، شایان ذکر است یکی از علل مؤثر بر این دوگانگی در ترکیب فضای و تداوم ارتباط درون‌بیرون ریشه در جریانات معماری آن دوره (پهلوی دوم) دارد؛ به‌طوری‌که یکی از ویژگی‌های معماری این دوره، رو کردن بناها به خیابان و ایجاد توازن نسبی در توجه به داخل و خارج بناهاست. در این مجموعه، با ایجاد پنجره‌های رو به خیابان، پیش‌آمدگی‌ها و طرح ورودی‌های دعوت‌کننده، تفکر تلفیقی و گذار از الگوی سنتی مشهود است.

درخصوص الگوی مرکزیت، ایدهٔ طراح در جهت خلق اثری بوده که یادآور بافت‌های سنتی شهر باشد (Amanat Corporation 1966)، لذا مرکزیت اثر حول راستهٔ بازارگونهٔ آن که در اصل، فضای نمایشگاهی است، شکل گرفته که به‌نوبه خود، منطقی و شایان تقدیر است. حال این راستهٔ نمایشگاهی به‌عنوان یکی از اندام‌های اصلی بنا، این وظیفهٔ انسجام‌بخشی را عهده‌دار شده و به زیبایی آن را به‌نمایش گذاشته است. وجود طاق‌ها و نورگیرها در سقف و فضاهای نمایشگاهی طرفین تحرک و پویایی را که لازمهٔ چنین فضایی است ایجاد می‌کنند. اما نواحی شرقی و غربی این بخش به‌دلیل آن که مقصد معلومی نداشته و از وضوح ارتباطی کافی برخوردار نیستند، مهجور و کم‌رونق شده‌اند. بدین‌ترتیب تمهیدات طراح در سیما و حجم بیرونی با هدف نشان‌دادن یک محور و ستون فقرات در بدنهٔ ساختمان بی‌جواب باقی مانده است. مرکزیت بخش شمالی مجموعه در فضاهای حیاط کشیده شرقی‌غربی به‌وقوع می‌پیوندد. این حیاط با طرح پلان و نماهای منظم به‌نظر می‌رسد حیاط مطبوع سنتی ایرانی است. عدم ارتباط فضای سرسرای مرکزی با این حیاط به‌دلیل اختلاف سطح قابل‌توجه آن، همجواری با فضاهای خدماتی زیرین‌هال مرکزی و عدم دسترسی مستقیم کارگاه‌ها به حیاط، از مرکزیت این فضای غنی معماری می‌کاهد و تا حدودی نقش حیاط خدماتی را عهده‌دار شده است. فضای مهم دیگر در این بخش، هال زری‌بافی با قاعدهٔ هشت‌ضلعی واقع در بخش شمالی این حیاط و با اختلاف یک طبقهٔ مشرف بر آن است. این فضا با سردر نسبتاً مفصل خود به‌عنوان یکی از ورودی‌های اصلی این مجموعه است. با مشاهدهٔ مجموعه از روی نقشه، شاهد ارتباط اجزای مهم مجموعه هستیم؛ ولی در عمل و سیر در بنا، این ارتباط فضایی ملموس نیست و کیفیت و لذت این ارتباط با ایده‌های معماری سنتی همجوار نمی‌باشد.



تصویر ۸: راست: مرکزیت طرح با راستهٔ بازار بر طبق الگوی بازارهای سنتی. چپ: روابط داخلی راستهٔ بازار و ایجاد فضای چهارسوق در امتداد آن که نشانگر تأثیر عمدهٔ این راسته بر روابط فضایی مجموعه است. نواحی شرقی و غربی هال (چهارسوق) به‌دلیل منقطع شدن دید و عدم ارتباط فیزیکی مهجور و کم‌رونق شده‌اند (پلان طبقهٔ همکف سازمان میراث‌فرهنگی کشور، تهران).

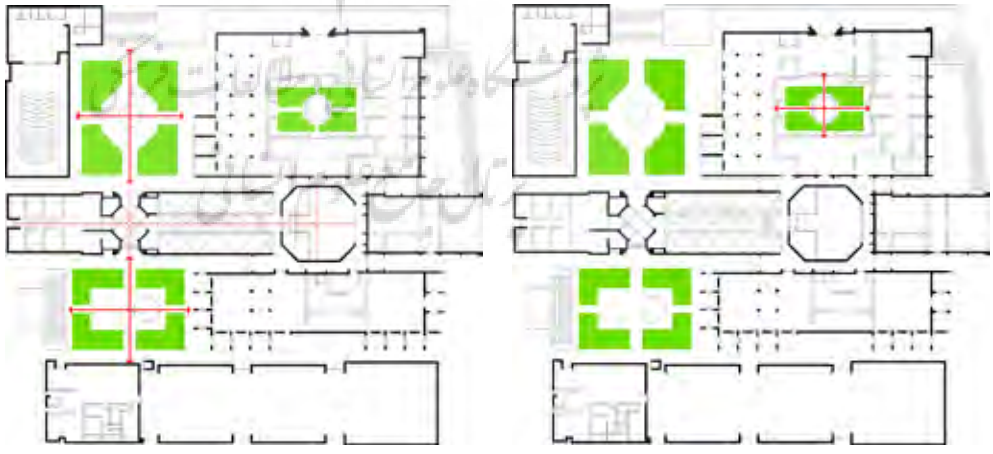


تصویر ۹: برش از راستهٔ فضای نمایشگاهی، مقطع نشان‌دهندهٔ اختلاف ارتفاعات مجموعه و استفاده از عناصر معماری سنتی بازار (گنبدها) در پوشش سقف راستهٔ نمایشگاهی است (سازمان میراث‌فرهنگی کشور، تهران) (منبع نقشه: مهندسین مشاور نقش ۱۳۸۷).

تصویر ۱۰: راست: مرکزیت در بخش شمالی و جنوبی مجموعه میراث‌فرهنگی کشور. ایوان دوطرفه در حد فاصل دو مرکز فضایی، نفش مفصل‌گونه به خود گرفته است. مرکزیت حیاط شرقی و غربی به‌دلیل انقطاع ارتباط بصری با بخش‌های همجوار، و اختلاف سطح باهال مرکزی (چهارسوق) تضعیف شده است. . چپ: دید از حیاط شرقی غربی.

با مطالعهٔ بنای میراث‌فرهنگی کشور به نکاتی چند دربارهٔ کیفیت محوربندی که در عناصری چون راستهٔ بازار (فضای نمایشگاهی)، چهارباغ و محورهای ورودی مشهود است، برمی‌خوریم. در آغازین مرحله و هنگام ورود به مجموعه با پله‌های پایین نشسته از سطح و لبهٔ خیابان که در ایده آن، باززنده‌سازی الگوی گودال باغچه نهفته است، روبه‌رو می‌شویم. در ادامه، با ایوان دوطرفه که با ایجاد تقارن در جبههٔ جنوبی حیاط ورودی، بر آن تأکید شده است، مواجه می‌شویم که گویا طراح با شفاف‌نمودن ایوان و قاب‌بندی فضایی در ورای آن، سعی در هدایت دید به حیاط دوم مجموعه (حیاط جنوبی) را دارد؛ با بازگشت به ایدهٔ محوربندی، انتظار وقوع فضایی اعلی‌تر و کیفیتی والاتر در انتهای این مسیر می‌رود؛ درحالی‌که با دیوار مجموعه خدماتی و پنجره‌های ردیفی آن سیر بصری خاتمه می‌یابد که نه فرد را به‌جای مهمی می‌رساند و نه حیاط جنوبی، خود ارزش لازم در حد یک اختتامیه را دارد. محور شرقی‌غربی نیز از یک مجموعه آمفی‌تئاتر آغاز و با مجموعه هنری واقع در ضلع شرقی مسدود می‌شود. پیروی نکردن ترکیب عناصرنما از طرح منظم و دو محوری حیاط، موجب می‌شود این جداره و فضاهای پشت آن با حیاط اتصال قوی پیدا نکرده و این محور به محوری کم‌اعتبار تبدیل شود. بنابراین الگوی محوربندی که در گونهٔ چهارباغ ایرانی صورتی مسحورکننده می‌یابد، در این طرح، کمرنگ شده و حس عدم تعادل حاکم بر فضا از کیفیت مکان آن می‌کاهد.

دربارهٔ موفقیت الگوی محوربندی در راستهٔ بازارچه در سطح پلان و فضا، با دو کیفیت کاملاً متمایز و گاه متقابل روبه‌رو هستیم. در بررسی این بخش از مجموعه در سطح پلان، با تقارن نسبی، محوربندی و ارتباطات قوی مواجهیم؛ اما هنگام حضور در فضا این پیوند به‌دلیل عدم تداوم فضایی و انقطاع بصری از قسمت راستهٔ بازارچه به‌سمت فضای چهارسوق مانند آن، کمرنگ می‌شود. در مورد حیاط اندرونی شرقی نیز، اگرچه حضور نماهای متحد و رعایت اصل محوربندی اهمیت آن را برجسته‌تر کرده، عدم وضوح ارتباط و اتصال مشخص میان این بخش و عناصر پس و پیش آن (هال زری‌بافی و سرسرای مرکزی)، از اهمیت مفروض آن به‌عنوان فضای خاطره‌انگیز حیاط سنتی که انتظام‌بخش فضاهای پیرامونی می‌باشد، کاسته است.



تصویر۱۱: راست: محور بندی فضایی در حیاط ورودی و امتداد آن در حیاط جنوبی، عدم توجه در طراحی معماری منتهی‌الیه محورهای اصلی و فرعی به‌عنوان اصل بارز الگوی محوربندی از موفقیت اثر در بهره‌گیری از این الگوی معمارای ایرانی کاسته است. راست: محوربندی فضایی در حیاط اندرونی شرقی، عدم ارتباط فیزیکی و بصری این حیاط با بخش‌های مجاور از اهمیت این فضا به‌عنوان حیاط اندرونی کاسته است؛ چراکه حیاط اندرونی در معماری ایرانی در جریان حرکتی سیال از ورودی اصلی به‌وقوع می‌پیوندد (منبع نقشه: مهندسین مشاور نقش، ۱۳۸۷).

از دیگر پیامدهای انقطاع تداوم فضاهای داخلی که پیش‌تر بدان پرداخته شد، تضعیف الگوی سلسله‌مراتب فضایی و به‌دنبال آن ضعف هدایت‌گری در طرح است؛ چراکه این الگو می‌باید روایتی در طرح معماری خلق کند که با هدایت غیر اجباری و سیر بصری و مکانی بیننده، او را به نقطهٔ اوج فضایی برساند. حال‌آنکه ضعف محوربندی، عدم توفیق در

دستیابی به این مهم را در پی داشته است. برای مثال، مسیر بازارچه این توقع را در بیننده ایجاد می‌کند که در انتهای آن، با واقعه‌ای مهم روبه‌رو شویم، هال مرکزی با قاعدهٔ نیمه‌منتظم و اختلاف سطح قابل‌توجه آن، که از همه طرف توسط فضاهای بسته مجموعه احاطه شده است، در انتهای این مسیر قرار دارد. بزرگی بیش از اندازهٔ هال مرکزی در مقایسه با راستهٔ بازار و ارتباط ضعیف پیرامونی (عدم ارتباط با حیاط شرقی‌غربی به‌دلیل اختلاف سطح یک طبقه)، آن را به فضایی مبهم تبدیل کرده و از حس پیوستگی فضایی آن می‌کاهد. هال مرکزی با تحت تأثیر قرار دادن بیننده، ضمن دعوت به مکث و لذت فضایی، او را به گذار از این عرصه و رسیدن به فضایی دیگر متمایل می‌دارد؛ اما عدم ارتباط شفاف آن با فضای اطراف مخاطب را سردرگم می‌کند.

شفافیت و تداوم با ایجاد سکانس‌های متوالی در این مجموعه شکل گرفته است. تمایل به گذر از فضایی به فضای دیگر و تلاش برای کشف آن احساسی است که به مدد محورهای مختلف، در مخاطب برانگیخته می‌شود. مبدأ این حرکت حیاط ورودی است، پس از رسیدن به ایوان دوطرفه و ورود به مسیر بازارچه به هال مرکزی می‌رسیم و سپس به فضاهای جنبی آن هدایت می‌شویم. در اینجا طراح سلسله‌فضاهایی خلق کرده که پی‌درپی هم می‌آیند. طراح با مقید نبودن به یک امتداد ثابت، سعی در ایجاد احساس حرکت در یک بافت شهری را داشته است. وی دو گونه انتظام فضایی، نظام فضایی شهری و تک‌بنا را اتخاذ کرده است. یکی حرکت و پویایی و عدم وضوح را در پی دارد و دیگری سکون و وضوح و خوانایی. وی به‌دنبال خلق فضایی بوده است که از یک طرف، ویژگی بافت شهری را داشته و از طرفی، وضوح و خوانایی را به‌تصویر بکشد. بنابراین آنچه وضوح و یکپارچگی اثر را کمرنگ کرده، از یک طرف ابهاماتی در طرح هریک از اجزا مانند طرح غیرمتمرکز حیاط ورودی و از طرفی دیگر، اتصالات ضعیف بین فضاهای مختلف همچون هال مرکزی و حیاط شرقی غربی است که مخاطب را گهگاه دچار سردرگمی می‌کند.

جدول ۵: ارزیابی موفقیت طراحی بنای میراث‌فرهنگی کشور در بهره‌گیری از زبان الگوها و ارزش‌های معماری ایرانی مستخرج از رویکرد معناگرا به کالبد تاریخ معماری

نظام فضایی معماری ایرانی	ارزیابی به‌کارگیری الگوهای منتخب و نظام فضایی بنای میراث‌فرهنگی کشور
درون‌گرایی	در چیدمان کالبدی موفق ظاهر شده است؛ ولی به‌جای ایجاد حس توقف و تمرکز اندیشه که لازمهٔ الگوی درون‌گراست، تلفیق درون و بیرون حکمفرماست.
مرکزیت	مرکزیت راستهٔ بازار در طرح مجموعه به‌خوبی دیده شده، ولی در طرح حیاط‌ها دوگانگی مشهود است.
محوربندی	از محورهای مختلف جهت خلق فضای بافت گونه استفاده شده است. کارکرد محورهای اصلی و فرعی با جاگذاری فضاها انطباق کامل نداشته و تا حدودی منجر به ناخوانایی طرح می‌گردد.
سلسله‌مراتب فضایی	سلسله‌مراتب فضایی به‌دنبال ضعف در محوربندی فضایی تضعیف شده است.
شفافیت و تداوم	شفافیت و تداوم با استفاده از سکانس‌های متوالی در فضا تقویت شده و مخاطب را به اکتشاف فضا وا می‌دارد. مفاصل ارتباطی این کیفیت را تحت تأثیر قرار داده است.

نتیجه

دغدغهٔ ایجاد کیفیتی مطلوب در فضای معماری به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین اهداف معماران، توجه آنان را به شیوه‌هایی جلب کرده که متکی بر تجربیات بشری و تسلسل هویتی دستاوردهای انسان با نسل‌های پیشین و پیش‌دانسته‌های اوست. این خاطرات و انباشت‌های ذهنی با رجوع چندین‌باره، تقویت شده و زبان الگوهای معماری را تبیین می‌کند.

الگوهایی که فراتر از رنگ، فرم، مصالح و سبک‌هاست و امکان کشف حالات انسانی را فراهم می‌کند. معمار ایرانی در طی اعصار این الگوهای فضایی را خلاقانه قوام بخشیده و با ترکیب عناصر، عوامل و حالت‌های فضایی مختلف، روایت جدیدی به دور از تقلید نقل کرده است؛ و درنهایت زنجیرهٔ هویت فرهنگی جامعه را تداومی مسحورکننده بخشیده است. در پی استحالهٔ فرهنگی، معماران درصدد جست‌وجوی حلقه های مفقود هویت فرهنگی برآمده و راهکارهای متنوعی را در طی این سال‌ها اتخاذ کرده‌اند. بازیابی زبان الگوهای معماری ایرانی و بازخوانی مجدد کیفیت‌های نهفته در بطن این میراث ارزشمند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. چنانچه در دوران معاصر، موردتوجه بسیاری از معماران بنام قرار گرفته است. این تلاش‌ها با عنوان هویت‌گرایی معرفی و دو گونهٔ شکلی و الگویی برای آن عنوان شد. گونهٔ شکلی با تمرکز بر عناصر، مصالح و نمادهای معماری سنتی، و گونهٔ الگویی با اولویت‌بخشی به کیفیت فضایی و الگوها، معرف هویت‌گرایی هستند. در ادامه، برای پاسخ به سؤالات پژوهش، ابتدا شیوهٔ بهره‌مندی از فضا به‌عنوان اساس درک معماری سنتی ایرانی، سپس الگوهای فضایی معماری ایرانی، در سطح معنا و عملکرد شناخته شد.

بنای میراث‌فرهنگی کشور به‌عنوان اثری الگوگرا برای شناخت بیشتر این گونه معماری انتخاب شد. حسین امانت با الگوبرداری از معماری سنتی ایرانی، قدم در راه طراحی این مجموعه نهاده است. او با هم‌افزایی معماری سنتی و نوگرا و استفاده از روابط فضایی شهری و تک‌بنا، طرح را در دوگانگی ظریفی میان ابهام و پویایی فضای شهری و ضوح فضایی تک‌بنا قرار داده است. معمار با نگاه به الگوها و نظام فضایی معماری و شهرسازی سنتی ایران، سعی در طراحی این مجموعه داشته است. در ضمن نفوذ معماری نوگرا در این طرح، ردپای جریان غالب معماری آن دوره است. جدول ۶ به ارزیابی موفقیت طرح بنای میراث‌فرهنگی کشور در بهره‌گیری از الگوهای معماری ایرانی و حالات فضایی منتج از آن پرداخته است.

جدول ۶: جمع‌بندی ارزیابی موفقیت طرح بنای میراث‌فرهنگی کشور در بهره‌گیری از الگوهای معماری ایرانی و حالات فضایی منتج از آن

الگوهای منتخب	ارزش‌های کالبدی معماری ایرانی	حالت فضایی مطلوب	حالت فضایی موجود
مدرسه بازار باغ ایرانی	درون‌گرایی	ادراک تمرکز، کانون میانی پویا، وحدت اجزا	محصوریت با کمک چیدمان کالبدی، برتری حس حرکت در برابر حس تمرکز
	مرکزیت	ادراک تمرکز، آرامش، سکون و مرکزیت فضا	ایجاد مرکزیت در کل طرح به کمک راستهٔ بازارگونه. مرکزیت نسبی در حیاط‌ها و هال مرکزی به‌دلیل ارتباط مبهم با فضاهای پیرامونی
	محوربندی	ادراک جهت‌یابی، اصل و فرع فضا	محوربندی‌های قوی در طرح ولی آغاز و پایان مبهم
	سلسله‌مراتب فضایی	ادراک پرده‌های فضایی، غلبهٔ حرکت و پویایی	تمایل به حرکت در مجموعه و کشف آن به‌مانند بافت شهری، سردرگمی در جهت‌یابی به‌دنبال ضعف در محوربندی
	شفافیت و تداوم	دراک پرده‌های فضایی، غلبهٔ حرکت و پویایی	تداوم پویا به‌دنبال سکانس‌های پی‌درپی و میل به حرکت در فضا. شفافیت ضعیف به‌دلیل ضعف ارتباطی و انفصال فضایی

سادگی و خلوص و کمی تزیینات، وجوهی است که او بعد مشترک سنت و تجدد دانسته و به‌خوبی در طرح دیده می‌شود. بااین‌حال، به‌نظر می‌رسد که اصول سامان‌دهی تا حدودی به معماری متجدد نزدیک‌تر است. چنین رویکردهای ترکیب‌گرایانه‌ای با تأکید بر ظواهر سنتی، در بسیاری از کارهای مشابه، در این دوره (پهلوی) به‌عنوان یک جریان بنیادین قابل‌شناسایی است. در این دوره، طراحان سعی در خلق یک معماری «خودی» دارند که درعین‌حال بتواند تفکر «نوگرا» را نیز به جامعه عرضه نماید. در این راستا راهکارهای متنوعی در راه اقتباس از ظاهری‌ترین عناصر

تا انتقال مفاهیم و الگوها را شاهدیم. در هر برهه، معماران بنام با وام‌گرفتن از این پدیده‌ها و تلفیق آن با رویکرد خود به معماری و تأثیرپذیری از جنبش نوگرا، سعی در آشتی دادن این دو پدیده تأثیرگذار بر معماران ایرانی را دارند. امانت نیز با احیای الگوهای متناسب با اهداف طرح و اساسنامهٔ میراث‌فرهنگی، سعی دارد تا تداوم حلقه‌های معماری ایرانی را که اکنون با موج مدرن مواجه شده‌اند، حفظ کند. طرح در سطح ایده‌های فضایی و فرمی و حتی مصالح و روش ساخت، به معماری سنتی تعلق داشته و در سطح استفاده از فناوری (اسکلت فلزی) و به‌خصوص ارتباط درون و بیرون، گرایش به معماری نوگرا مشهود است؛ چنان‌که تمرکززدایی که از اصول بلافصل معماری مدرن است، به‌صورت نسبی و در تلفیق با معماری سنتی نمود یافته است. به‌بیانی جامع، تمام تلاش معمار برای آشتی دادن و نزدیک‌کردن این دو بینش تأثیرگذار و در راستای حفظ تداوم فرهنگی جامعه بوده که شایان تقدیر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. جیمز فریزر، انسان‌شناس اسکاتلندی، در کتاب *شاخهٔ زرین*، به بررسی کهن‌الگو پرداخته است.

2. A Pattern Language

3. Collective Man

۴. نک: نقره‌کار، عبدالحمید. ۱۳۹۳. *تعامل ادراکی انسان با ایده‌های فضایی‌هندسی در معماری*. تهران: امیرکبیر.

۵. جریان‌های رایج دورهٔ پهلوی اول: اول، معماری مبتنی‌بر ادامهٔ سبک تهران در دورهٔ قاجار؛ دوم، معماری اصطلاحاً ملی مبتنی‌بر یادآوری شکوه و جلال گذشته‌های دور؛ سوم، معماری مبتنی‌بر سبک بین‌الملل و چهارم، معماری مبتنی‌بر سبک کلاسیک اروپا (حبیبی ۱۳۹۰، ۲۷ـ۲۸). برخی از معماران مطرح این دوره عبارت‌اند از: قلج باغلیان، کریم طاهرزاده بهزاد، گابریل گورکیان، علی‌اکبر صادق، کیقباد ظفربختیار، پل آبه‌کار، وارطان هوانسیان، محسن فروغی.

۶. جریان‌های رایج دورهٔ پهلوی دوم: اول، نوگرایان طرف‌دار مکتب باوهاوس و سبک بین‌الملل؛ دوم، نوسنت‌گرایان طرف‌دار بازآفرینی ارزش‌های بومی و ایرانی (دوران باستانی و اسلامی)؛ سوم، حالت‌گرایان طرف‌دار گرته‌برداری بی‌کم‌وکاست از معماری نوگرا و فرانوگرای جهانی، عمدتاً درزمینهٔ شکلی (همان، ۳۵ـ۳۹). برخی از معماران مطرح این دوره عبارت‌اند از: هوشنگ سیحون عبدالعزیز فرمانفرمایان، کامران دیبا، نادر خلیلی، نادر اردلان، حسین امانت.

۷. جریان‌های پس از انقلاب اسلامی: احیای عین‌به‌عین معماری سنتی ایران، بوم‌گرایی، گرایش تفننی به سبک‌های معماری غربی، تداوم مباحث معماری مدرن متعالی، تلفیق مفاهیم و عناصر معماری ایرانی با تکنولوژی و معماری مدرن، گرایش به تکنولوژی برتر، گرایش به معماری نئومدرن و معماری مدرن (بانی مسعود ۱۳۸۸، ۳۳۷ـ۳۳۸). برخی از معماران مطرح این دوره عبارت‌اند از: بهروز احمدی، بیژن شافعی، رضا دانشمیر، محمدرضا نیکبخت، بابک شکوفی.

۸. هوشنگ سیحون دربارهٔ تلفیق معماری مدرن غرب با معماری تاریخی در این دوره چنین بیان می‌کند: در کار معماری ایران بعضی ها نیز بوده‌اند که توجه داشته‌اند که باید به‌هرحال رنگ و بو و مداومت معماری گذشتهٔ ما به‌نحوی در معماری مدرن منعکس شود... درحقیقت، بایستی فکر ما و دانش ما در خدمت معماری باشد که جوابگوی گذشته و حال ما و از نظر شکل و فرم هنری مانند روحیاتی که مردم ما در حال و هوایش زندگی کنند، باشد (همان، ۱۸۴ـ۱۸۵).

9. Anonymous

۱۰. کاخ هشت‌بهشت نمونه‌ای از معماری ایرانی با الگوی مثمن است.

۱۱. بناهای چهار بخشی عبارت‌اند از: چهار ایوان، چهار باغ، چهار صفه، چهارطاقی، چهارسوق و چهار دروازه.

۱۲. نک: حیدرنتاج و منصوری ۱۳۸۸.

منابع

ـ آیزنک، هانس یورگن. ۱۳۷۷. *واقعیت و خیال در روانشناسی*. ترجمهٔ محمدتقی براهنی و نیسان قولیان. تهران: انتشارات رشد.

ـ اردلان، نادر، و لاله بختیار. ۱۳۸۰. *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی*. ترجمهٔ حمید شاهرخ. تهران: نشر خاک.

ـ الکساندر، کریستوفر. ۱۳۸۷. *زبان الگو: شهرها*. تدوین توسط حمید خادمی. ترجمهٔ رضا کربلایی نوری. تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
ـ ـــــــــــ . ۱۳۸۶. *معماری و راز جاودانگی، راه بی‌زمان ساختن*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
ـ بانی مسعود، امیر. ۱۳۸۸. *معماری معاصر ایران*. تهران: انتشارات هنر معماری قرن.
ـ بی‌نام. ۱۳۷۴. معماری در سخن چهارنسل از معماران صاحب نظر. *آبادی* (۱۹): ۱۵ـ۱۸.
ـ پورمند، حسنعلی، و احمدرضا کشتکار قلاتی. ۱۳۹۰. تحلیل علت‌های وجودی ساخت باغ ایرانی. *هنرهای زیبا* (۴۷): ۵۱ـ۶۲.
ـ پیربابایی، محمدتقی، و حسن سجادزاده. ۱۳۹۰. تعلق جمعی به مکان، تحقق سکونت اجتماعی در محله سنتی. *باغ نظر* ۸ (۱۶): ۱۷ـ۲۸.
ـ پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۷. *آشنایی با معماری اسلامی ایران*. سیزدهم. تدوین توسط غلامحسین معماریان. تهران: انتشارات سروش دانش.
ـ ـــــــــــ . ۱۳۸۳. *سبک‌شناسی معماری ایرانی*. تهران: انتشارات سروش دانش.
ـ ثبات ثانی، ناصر. ۱۳۹۲. مقدمه‌ای بر برخی عوامل تأثیرگذار بر معماری معاصر ایران در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ش. *معماری و شهرسازی آرمانشهر* (۱۱): ۴۹ـ۶۰.
ـ حائری، محمدرضا. ۱۳۸۸. *نقش فضا در معماری ایران، هفت گفتار دربارهٔ زبان و توان معماری*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
ـ حبیبی، رعنا سادات. ۱۳۸۷. تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان. *هنرهای زیبا* (۳۵): ۳۹ـ۵۰.
ـ حبیبی، سید محسن. ۱۳۹۰. *شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر با تأکید بر دوره زمانی ۱۳۵۷ـ۱۳۸۳*. چ۲. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
ـ ـــــــــــ . ۱۳۸۳. صور خیال شهر را پاک کرده‌ایم. *فصلنامه معماری و ساختمان* (۳) : ۱۱۵ـ۱۱۷.
ـ ـــــــــــ . ۱۳۸۷. فضای شهری، حیات واقعه ای، و خاطره جمعی. *صفه* (۲۸): ۱۶ـ۲۱.
ـ حبیبی، سید محسن، و ملیحه مقصودی. ۱۳۸۸. *مرمت شهری*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ـ حیدرنتاج، وحید، و سید امیر منصوری. ۱۳۸۸. نقدی بر فرضیه الگوی چهارباغ در شکل‌گیری باغ ایرانی. *باغ نظر* ۶ (۱۲): ۱۷ـ۳۰.
ـ دیبا، داراب. ۱۳۷۸. الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران. *معماری و فرهنگ* ۱ (۱): ۹۷ـ۱۱۱.
ـ دیبا، داراب، و مجتبی انصاری. ۱۳۷۴. باغ ایرانی. در کنگره *تاریخ معماری و شهرسازی*، ۲۵ـ۳۹. کرمان: سازمان میراث‌فرهنگی کشور.
ـ سامه، رضا. ۱۳۸۵. *زبان الگو، سرمشق طراحی (طراحی و پایه آموزه‌های بومی در محیط)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد معماری. تهران: دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا.
ـ سلطانی، مهرداد، سید امیر منصوری، و احمد علی فرزین. ۱۳۹۱. تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری. *باغ نظر* ۹ (۲۱): ۳ـ۱۴.
ـ شهبازی چگینی، بهروز، کاظم دادخواه، و مهدی معینی. ۱۳۹۳. تطبیق نقش الگو و مفاهیم مبتنی بر تجربه در فضای معماری. ـ *مطالعات تطبیقی هنر* (۲۱): ۱۱۳–۱۲۲.
ـ صارمی، علی‌اکبر، و تقی رادمرد. ۱۳۷۶. *ارزش‌های پایدار در معماری ایران*. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.
ـ طبسی، محسن. ۱۳۸۶. *بازتاب هویت ایرانی در معماری اسلامی ایرانی*. جلد ۲، در از *هویت ایرانی*، توسط زهرا حیاتی و سید محسن حسینی مؤخر، ۳۶۵ـ۳۷۶. تهران: انتشارات سوره مهر.
ـ فکوهی، ناصر. ۱۳۸۳. *انسان‌شناسی شهری*. تهران: نشر نی.
ـ فلاح‌فر، سعید. ۱۳۸۹. *فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران*. تهران: انتشارات کاوش‌پرداز.
ـ قبادیان، وحید. ۱۳۹۲. *سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران*. تهران: مؤسسه علم معمار.
ـ کریمی، علی. ۱۳۹۲. حافظه جمعی و فرایند هویت‌یابی: تأملاتی سیاست‌گذارانه. *مطالعات ملی* (۵۴): ۲ـ۲۶.

ـ گلابچی، محمود، و آیدا زینالی‌فرد. ۱۳۹۱. *معماری آرکی تایپی (کهن‌الگویی)*. تهران: دانشگاه تهران.
ـ متدین، حشمت‌الله. ۱۳۸۹. جزوهٔ درس معماری معاصر ایران و جهان، کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
ـ محمودی‌نژاد، هادی و دیگران. ۱۳۸۵. ساختار زبان الگو در طراحی شهری و معماری جستاری در ساختار زبان الگو در ادبیات شهرسازی و معماری سنتی. *مسکن و محیط روستا* (۱۱۵): ۱۸ـ۳۳.
ـ مدقالچی، لیلا، مجتبی انصاری، و محمدرضا بمانیان. ۱۳۹۳. روح مکان در باغ ایرانی. *باغ نظر* ۱۱ (۲۸): ۲۵ـ۳۸.
ـ معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۷. *معماری ایرانی*. تهران: انتشارات سروش دانش.
ـ موحد، علی، علی شماعی، و ابوالفضل زنگانه. ۱۳۹۱. بازشناسی هویت کالبدی در شهرهای اسلامی (مطالعهٔ موردی: شهر ری). *فصلنامه علمی‌تخصصی برنامه‌ریزی منطقه‌ای* ۲ (۵): ۳۷ـ۵۱.
ـ مهدوی‌نژاد، محمدجواد، محمدعلی خبری، و رضا عسگری‌مقدم. ۱۳۸۶. *بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران*. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر.
ـ میرجانی، حمید. مکان معماری و معرفت تاریخی. ۱۳۹۱. *شهر و معماری بومی* ۱ (۳): ۷ـ۱۸.
ـ نقره‌کار، عبدالحمید. *درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی*. ۱۳۸۷. تهران: انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی، ـ دفتر معماری و طراحی شهری: شرکت پیام سیما.
ـ نوایی، کامبیز، و کامبیز حاج‌قاسمی. ۱۳۷۸. *راه‌های استفاده از تجربیات ارزشمند و میراث غنی شهرسازی و معماری گذشته در سیمای شهرهای امروزی (راه‌های استفاده از تجربیات غنی معماری گذشته در معماری معاصر ایران)*. تهران: گروه تحقیقاتی بخش برنامه‌ریزی و طراحی شهری.
ـ وزارت مسکن و شهرسازی. ۱۳۸۸. *بازار ایرانی تجربه‌ای در مستندسازی بازارهای ایران*. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی، واحد تهران.
ـ یاوری، حسین، و رقیه باوفا. ۱۳۹۰. *اصفهان، باغ آسمان، سیری در حکمت معماری اسلامی و تزیینات وابسته به آن در دوره صفویه (با تاکید بر معماری اسلامی اصفهان در دوره مذکور)*. تهران: انتشارات آذر.
ـ Amanat Corporation. 1966. *Amanat Architect:Persian Heritage Center*. (accessed 04 16, 2012).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی