نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی ● دوره ۲۵ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۳۹۹

نظام آموزش آتلیه‌ای دانشکده‌ی هنرهای زیبا شرح برنامه‌ی آموزش طراحی معماری در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش.*

یحیی سپهری[**۱]، عیسی حجت**[۲]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲] استاد دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۳/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۸)

چکیده

در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران، از بدو تأسیس در سال ۱۳۱۹ ش. تا اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ ش.، نظام آموزشی برقرار بود که به نظام آتلیه‌ای شهرت داشت. این نظام در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. دوران اوج خود را گذراند. تحقیق حاضر می‌کوشد تا با تکیه بر منابع شفاهی و اسناد مکتوب، برنامه‌ی رسمی و عملیِ آموزش طراحی معماری این دانشکده را در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. تبیین کند، ویژگی‌های اصلی آن را مشخص کند و ارکان آن را بازشناسد. روش تحقیق تاریخی است و از فنون تاریخ‌شفاهی و سندپژوهی بهره گرفته شده است. نظام آموزش معماریِ دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. برنامه‌ی منسجم و مشخصی داشت. آتلیه‌های معماری مکان اصلی وقوع و ظهور و بروز این نظامِ آموزش بود. نظام آتلیه‌ای نظامی مستقل و باز و آزاد بود که روحیه‌ی رقابت در ارکان آن جاری و ساری بود. استاد رأس آتلیه و مراد دانشجویان بود و بعد از او، دانشجویان سال‌بالایی طی سلسله‌مراتبی آموزش را عهده‌دار بودند. در این شیوه‌ی آموزش، به جنبه‌های هنری و ظاهری معماری بیشتر اهمیت داده می‌شد. آتلیه، مسابقات و شورای قضاوت ارکان اصلی این نظام بودند. این ارکان مکمل هم بودند و در ارتباط با هم نظام آتلیه‌ای را شکل می‌دادند.

واژه‌های کلیدی

آموزش معماری، نظام آتلیه‌ای، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول، با عنوان «تحولات آموزش طراحی معماری ایران در دهه‌ی ۱۳۴۰ش: زمینه‌ها، ریشه‌ها، پیامدها» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۲۴۶۶۵۸۸، نمابر: ۶۶۹۷۲۰۸۳- ۲۱، E-mail: y.sepehri@ut.ac.ir.

مقدمه

دانشکده‌ی هنرهای زیبا دانشگاه تهران در سال ۱۳۱۹ش. رسماً آغاز به کار کرد. نظام آموزشی که از ابتدا در این دانشکده به کار گرفته شد تا اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ش. تقریباً بدون تغییر ماند. این نظام و شیوه‌ی آموزش که به نظام آتلیه‌ای مشهور بود با رفع موانع و استقرار کامل دانشکده، در سال‌های دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. دوران اوج خود را گذراند. این تحقیق نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش. را بررسی می‌کند. هدف تحقیق تبیین دقیق برنامه‌ی آموزش طراحی معماری در این دوره و شرح نحوه‌ی آموزش در آتلیه‌های معماری این دانشکده است. پرسشِ تحقیق این است که برنامه و نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. چه بود و چه سازوکاری داشت؛ ویژگی‌ها و ارکان اصلی این نظام چیست و چرا به نظام آتلیه‌ای مشهور است.

تاکنون پژوهش‌هایی به تاریخ تأسیس و شکل‌گیری هنرکده و دانشکده‌ی هنرهای زیبا پرداخته‌اند. برخی مقالات و یادداشت‌ها نیز بخشی از برنامه‌های و شیوه‌های آموزش در دانشکده‌ی هنرهای زیبا را روایت کرده‌اند. اما این مقالات و یادداشت‌ها تصویر جامع و کاملی از برنامه‌ی آموزش طراحی معماری در دانشکده‌ی هنرهای زیبا عرضه نمی‌کنند. ضمناً برخی از این مقالات فاقد ارجاع به منابع مشخص و موثق‌اند. تحقیق حاضر تلاش می‌کند با تکیه بر منابع شفاهی و اسناد مکتوب و تطبیق آنها برنامه‌ی آموزش طراحی معماری این دانشکده را شرح دهد. منظور از برنامه، برنامه‌ی رسمی دانشکده و نیز برنامه‌ای است که عملاً در آتلیه‌های معماری دنبال می‌شد. هدف تحقیق مقایسه یا ارزش‌گذاری این نظام آموزش نیست بلکه تلاش می‌کند تا با تکیه بر منابع درجه اول و موثق امکان شناخت کامل و صحیح این نظام را فراهم کند. در مرحله‌ی بعد، این تحقیق می‌کوشد تا با دسته‌بندی اطلاعات به‌دست آمده از منابع، ویژگی‌های اصلی این نظام آموزش را شناسایی و استخراج کند. نهایتاً ارکان این نظام را بازشناسد و روایتی از آموزش طراحی در این دانشکده به‌دست دهد.

روش این تحقیق تاریخی است و می‌کوشد تا روایتی مسنجم و باورپذیر درباره‌ی موضوع تحقیق عرضه کند. همچنین از فنون تاریخ‌شفاهی و سندپژوهی بهره گرفته شده است. عمده‌ی منابع تحقیق منابع درجه اول‌اند. این منابع به منظور این تحقیق تهیه و گردآوری شده‌اند. این منابع شامل مصاحبه‌های متعدد با استادان و دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبا، استادان و دانشجویانی که در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. در دانشکده حضور داشتند، و همچنین اسناد و برنامه‌های مکتوب دانشکده در این بازه‌ی زمانی است.

پیشینه‌ی تحقیق

اولین مقاله‌ای که با موضوع تاریخ دانشکده‌ی هنرهای زیبا نوشته شده، یادداشت مرتضی ممیز با عنوان «دانشکده هنرهای زیبا در نیم قرن» است که در سال ۱۳۶۹ش. در مجله‌ی کلک به چاپ رسیده است. در این یادداشتِ ناتمام، چگونگی تأسیس و استقرار دانشکده شرح داده شده است (ممیز، ۱۳۶۹). پس از آن محمدمهدی عزیزی در مقاله‌ی «تحول و دگرگونی گروه‌های آموزشی دانشکده هنرهای زیبا» مختصراً تاریخ شکل‌گیری گروه‌های آموزشی این دانشکده را شرح داده است (عزیزی، ۱۳۸۲). سپس غلامحسین زرگری‌نژاد در مقاله‌ی «از مدرسه صنایع مستظرفه تا دانشکده هنرهای زیبا» تاریخ شکل‌گیری دانشکده و برنامه‌ی آغازین آن را با تکیه بر اسناد بیان کرده است (زرگری‌نژاد، ۱۳۸۶). همچنین حسین سلطان‌زاده در مقاله‌ی «آغاز شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا» همین موضوع را بررسی کرده است (سلطان‌زاده، ۱۳۸۷). مقالات یادشده به شرح و تحلیل برنامه‌ی عملی آموزش معماری در دانشکده‌ی هنرهای زیبا نپرداخته‌اند. در این میان، سیروس باور در یادداشت‌هایی در نشریات معماری و فرهنگ و شارستان بخشی از برنامه‌ی آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا را روایت کرده است (باور، ۱۳۸۴). این یادداشت‌ها فاقد ارجاع به منابع‌اند. همچنین در مقدمه کتاب «هنرهای زیبا ۱۳۱۹-۱۳۴۸» نوشته‌ی حمیدرضا انصاری بخشی از برنامه‌ی آموزش دانشکده شرح داده شده است. متن فوق فاقد ارجاعات کافی به منابع است (انصاری، ۱۳۹۵). در زمینه‌ی تاریخ دانشکده‌های معماری در ایران کتابی با عنوان «تاریخ آموزش طراحی معماری در دانشگاه شهید بهشتی» نوشته‌ی یحیی سپهری منتشر شده است. این کتاب برنامه‌ی آموزش طراحی معماری در دانشگاه شهید بهشتی را در دوره‌ی تکوین دانشکده بررسی کرده است و از حیث موضوع و روش پیشینه‌ی این تحقیق محسوب می‌شود (سپهری، ۱۳۹۶).

۱- پذیرش دانشجو

دانشجویان برای ورود به دانشکده‌ی هنرهای زیبا باید در کنکور ورودی این دانشکده پذیرفته می‌شدند. در کنکور رشته‌ی معماری، فقط داوطلبانی که دیپلم ریاضی داشتند می‌توانستند شرکت کنند اما در کنکور رشته‌های نقاشی و مجسمه‌سازی دیپلمه‌های طبیعی و ادبی هم می‌توانستند شرکت کنند[1]. همچنین سن داوطلبان برای شرکت در این کنکور باید کم‌تر از ۲۴ سال می‌بود (راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۰).[2]

مهم‌ترین بخش این کنکور، امتحان طراحی بود که به آن طراحی آنتیک می‌گفتند. در این امتحان داوطلبان باید از روی مجسمه‌های گچیِ هرکول یا ونوس با زغال طراحی می‌کردند. مجسمه‌ها را به‌طور پراکنده روی زمین یا پایه قرار می‌دادند و سه‌پایه‌های طراحی را اطراف هریک از آنها می‌گذاشتند. هر داوطلب باید در جای تعیین شده می‌نشست و از آن زاویه، مجسمه را در مدت تعیین‌شده طراحی می‌کرد (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۳؛ مصاحبه با داوود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۴؛ مصاحبه با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰). به غیر از امتحان طراحی، یک امتحان عمومی شامل زبان فارسی و زبان خارجه و نیز امتحان ریاضی شامل جبر، هندسه‌ی ترسیمی و رقومی، هندسه و مخروطات، مکانیک مثلثات و امتحان رسم فنی نیز برگزار می‌شد (روزنامه کیهان، ۱۳۳۹، ۷)[3]. در سال‌های اول دهه‌ی ۱۳۳۰ کنکور ورودی فقط شامل امتحان طراحی آنتیک بود (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۳). داوطلبان پذیرش در دانشکده، برای کسب آمادگیِ

شرکت در امتحان طراحی، معمولاً پیش از کنکور در کلاس‌های طراحی شرکت می‌کردند. این کلاس‌ها را اغلب، خودِ دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبا برگزار می‌کردند (مصاحبه با داوود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۴؛ مصاحبه با مهدی علیزاده، ۱۳۸۷، ۹۵؛ مصاحبه با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰). در اولین دهه‌ی تأسیس دانشکده، تعداد داوطلبان کنکور و پذیرفته‌شدگان بسیار کم بود اما در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شمسی این تعداد بسیار افزایش یافت[۴].

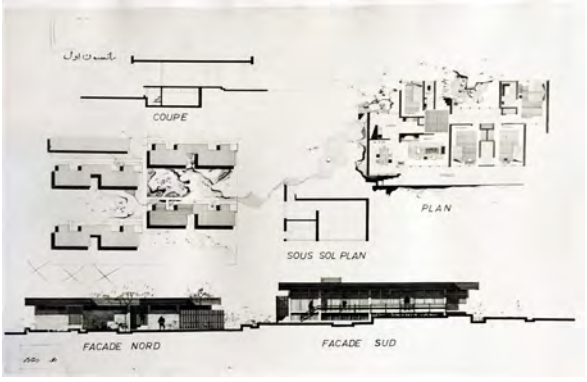
۲- نظام کلی آموزش

نظام آموزش معماری دانشکده‌ی هنرهای زیبا بر پایه‌ی کنکورها یا مسابقات معماری بود؛ مسابقاتی که به‌طور منظم و متوالی برگزار می‌شد. در صورتی که دانشجویان در تعداد معینی از این مسابقات پذیرفته می‌شدند دوره‌ی آموزش را به پایان می‌رساندند. این مسابقات در دو سطح و دوره برگزار می‌شد که به آنها سیکل اول و سیکل دوم می‌گفتند. در صورتی که دانشجویان در مسابقات سیکل اول پاداش‌های لازم را کسب می‌کردند به سیکل دوم ارتقا می‌یافتند. همچنین در سیکل اول باید تعدادی دروس نظری را هم می‌گذراندند. در واقع، چنانچه دانشجویان در هر مسابقه یا هر کدام از دروس نظری پذیرفته می‌شدند یک والور یا ارزش به منزله‌ی پاداش دریافت می‌کردند. هنگامی که دانشجویان تعداد ارزش‌های لازم را کسب می‌کردند دوره‌ی تحصیل را به اتمام می‌رساندند.

مسابقات در مکانی به نام «آتلیه» به انجام می‌رسید. هر آتلیه را یک استادِ صاحبِ کرسی رهبری می‌کرد و آتلیه به نام او خوانده می‌شد. در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ دانشکده چهار آتلیه‌ی معماری داشت که به نام استادانِ صاحبِ آتلیه‌ها بود: آتلیه‌ی فروغی، آتلیه‌ی سیحون، آتلیه‌ی غیائی و آتلیه‌ی آفتاندلیانس. دانشجویان از ابتدای تحصیل وارد یکی از این آتلیه‌ها می‌شدند و دوره‌ی تحصیل را تا انتها در آن آتلیه‌ی سپری می‌کردند. آنها مسابقات را تحت هدایت استادِ آتلیه به انجام می‌رساندند. استادان آتلیه‌ها شورایی را تشکیل می‌دادند که به شورای قضاوت مشهور بود. داوری مسابقات بر عهده‌ی شورای قضاوت بود (ساعدسمیعی، باور، اعتصام، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۳- مسابقات معماری

مسابقاتی که در دانشکده برگزار می‌شد بر سه نوع بود: پروژه، اسکیس و دکور. در برنامه‌ی رسمی دانشکده، نام این برنامه‌های عملی به ترتیب



تصویر ۱- تصویر یک پروژه، اثر مرتضی فرشته‌نژاد، آتلیه‌ی هوشنگ سیحون، پاداش: مانسیون اول. مأخذ: (آرشیو کتابخانه دانشکده هنرهای زیبا)

«پروژه‌ی معماری»، «اسکیس معماری» و «کمپوزیسیون تزئینی» آمده است اما در بین دانشجویان سه نامِ اول مصطلح بود (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۶). پروژه باید در مدت زمان شش هفته، دکور در دو هفته و اسکیس در یک روز به انجام می‌رسید. این مسابقات با توالی و تناوب خاصی برگزار می‌شد؛ معمولاً به این صورت که مابین هر دو پروژه یک دکور برگزار می‌شد و اسکیس در روزهای مشخصی هم‌زمان با مسابقات دیگر انجام می‌شد (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۳-۱. پروژه

پروژه در دفعات بیشتری نسبت به مسابقات دیگر برگزار می‌شد و دانشجویان بیشترِ زمانِ خود در آتلیه را صرف انجام پروژه‌ها می‌کردند. موضوع پروژه‌های معماری معمولاً ترسیم یک بنای مشخص بود (تصویر ۱). موضوعات پروژه‌ها را معمولاً یکی از استادان آتلیه‌ها و یا دفتر دانشکده تعیین می‌کرد. موضوعات پروژه‌های معماری برای همه‌ی آتلیه‌ها یکسان بود. اعلان موضوع پروژه‌ها در روز شنبه بر روی دیوار نصب می‌شد و روز و ساعت تحویل آن نیز مشخص بود. موضوع پروژه‌های دانشجویان سیکل اول با دانشجویان سیکل دوم متفاوت بود. معمولاً پروژه‌های سیکل اول کوچکتر و ساده‌تر و پروژه‌های سیکل دوم بزرگتر و پیچیده‌تر بود. پروژه‌ها بعد از تکمیل در آتلیه، نهایتاً روی شاسی‌ها بزرگ چوبی ترسیم می‌شد. پروژه‌های سیکل اول روی شاسی‌های ۸۰×۱۲۰ و پروژه‌های سیکل دوم روی شاسی‌های ۱۲۰×۱۶۰ ترسیم می‌شد. معمولاً پروژه‌های سیکل یک با مقیاس‌های بزرگ‌تر مثل ۱:۱۰۰ و پروژه‌های سیکل دو با مقیاس کوچک‌تر مثل ۱:۲۰۰ ترسیم می‌شد. پروژه رأس موعد مقرر در سالن ژوژمان تحویل گرفته می‌شد (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۳-۲. دکور

دکور یا کمپوزیسیون تزیینی یک تمرین طراحی بود که باید در مدت دو هفته به انجام می‌رسید. موضوعات دکور طیف وسیعی را در بر می‌گرفت و مقیاس‌های متفاوتی داشت. موضوع دکور ممکن بود طراحی یک سردر، یک شومینه، یک صندلی و یا طراحی آرم، سربرگ، آفیش، یک گردنبند، یک لیوان، مهره‌های شطرنج و غیره باشد (تصویر ۲). در تمرین دکور، جنبه‌های تزیینی و هنری کار بیشتر مورد توجه بود و جزییات اهمیت داشت. طرح‌های دکور معمولاً رنگی بود و از رنگ پاستل، گواش، آبرنگ و مرکب رنگی استفاده می‌شد (گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۶). دکور روی شاسی‌های ۸۰×۶۰ یا ۸۰×۱۲۰ ترسیم می‌شد (غفاری، ۱۳۹۵، ۱). گاهی موضوع تمرین دکور با دانشجویان نقاشی یکسان بود چراکه تمرین کمپوزسیون تزیینی در برنامه‌ی رشته‌ی نقاشی نیز وجود داشت (گفتگو با سید حمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۲).

۳-۳. اسکیس

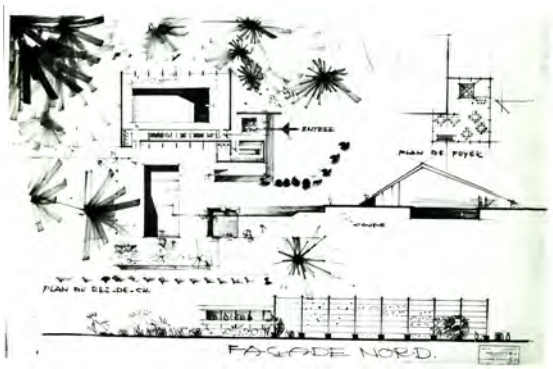
اسکیس یک تمرین طراحی یک‌روزه بود و باید در حدود ده ساعت به انجام می‌رسید (گفتگو با عبدالحمید اشراق، ۲۴). گاهی اوقات نیز اسکیس در دو روز به انجام می‌رسید (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). اسکیس را معمولاً با دستِ آزاد و روی شاسی ترسیم می‌کردند. موضوع اسکیس ممکن بود یک رستوران تابستانی، دکورِ یک تئاتر، یک پارک یا حتی طراحی یک محله از یک شهر بزرگ باشد (تصویر ۳). در

اسکیس بیشتر ارائه‌ی ایده‌ی کلی مد نظر بود[5]. اسکیس گاهی با زغال ترسیم می‌شد.

۳-۴. آموزش مقدمات معماری

دانشجویان در سال اولِ تحصیل، که به دوره‌ی مقدماتی معروف بود، برنامه‌ی متفاوتی داشتند. آنها باید در تمرینات و مسابقات مخصوص این دوره شرکت می‌کردند و در صورتی که پذیرفته می‌شدند جواز ورود به مسابقات اصلی را کسب می‌کردند. موضوع اصلیِ تمرینات و مسابقات دوره‌ی مقدماتی ترسیم سبک‌های کلاسیک یونان یا «کپی عناصر و مجموعه‌های معماری» بود (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۵). در این تمرین، دانشجویان عناصر معماری سبک‌های توسکان، دوریک، یونیک و کرنتین، مانند آنتابلمان[6] و ستون‌ها و سرستون‌ها و پایه‌ستون‌ها، را روی شاسی ترسیم می‌کردند. این عناصر کلاسیک معمولاً از روی کتاب‌های فرانسوی مرجعی چون کتاب پیرِ اسکیه ترسیم می‌شد[7]. این عناصر ابتدا با مداد سخت (مثل H8) و سپس با قلم ترسیم می‌شد و در نهایت سایه‌ها به‌صورت دقیق روی کار قرار می‌گرفت. پس از آن، ترسیماتی از معماری مصر و ایران باستان مانند ترسیم بخشی از معبد کارناک و یا ترسیم ستون‌ها و سرستون‌ها تخت جمشید نیز انجام می‌شد. علاوه بر اینها، پروژه‌ای از ترکیب عناصر و تزیینات معابد کلاسیک، مانند ستون، سرستون، پایه‌ستون، سنتوری و غیره نیز ترسیم می‌شد. در این پروژه

تصویر۲- تصویر یک دکور با موضوع طراحی گردنبند، اثر فرخ قهرمان‌پور، آتلیه‌ی هوشنگ سیحون، پاداش: مدال درجه دوم. مأخذ: (مرکز اسناد کتابخانه دانشکده هنرهای زیبا)



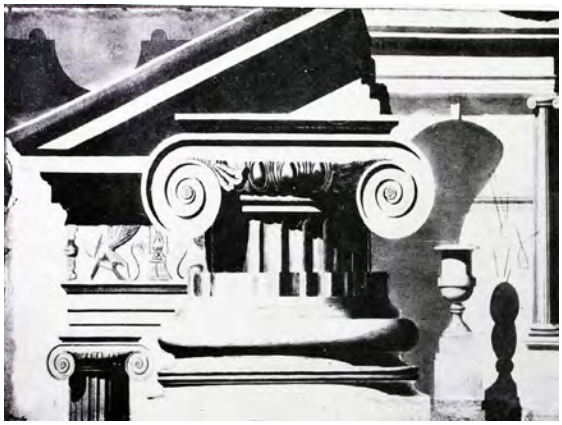
تصویر۳- تصویر یک اسکیس، آتلیه‌ی آفتاندلیانس-پاک‌نیا، پاداش: مانسیون اول. مأخذ: (مرکز اسناد کتابخانه دانشکده هنرهای زیبا)

که با نام کمپوزیسیون اجرا می‌شد ترکیب، تناسب و نحوه‌ی کنار هم نشستنِ اجزا اهمیت داشت (تصویر۴). همچنین سایه‌ها نیز به‌طور دقیق روی کار نمایش داده می‌شد (گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۴؛ گفتگو با اصغر ساعدسمیعی، ۱۳۸۷، ۳۰). ممکن بود پروژه‌ای نیز با موضوع همین سبک‌ها به دانشجویان داده شود؛ مثلاً طراحی یک معبد عشق یونانی و یا سردر یک کاخ. دانشجویان باید در این تمرینات ارزش قبولی دریافت می‌کردند و در صورتی که حد نصاب لازم را کسب نمی‌کردند باید در پروژه‌ی تابستانی شرکت می‌کردند (گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۶؛ اصغر ساعد سمیعی، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). موضوع پروژه‌ی تابستانی معمولاً رولوه‌ی بناهای تاریخی معماری ایران بود. در این پروژه دانشجویان بناهای تاریخی چون، مساجد، مقابر، کاروانسراها و غیره را اندازه‌برداری می‌کردند و سپس پلان و نماهای آنها را روی شاسی ترسیم و راندو می‌کردند (گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۶؛ گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۲؛ گفتگو با عطاءالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۶۸). به‌طور کلی، در تمرینات دوره‌ی مقدماتی، ترسیم دقیق و تمیز و نیز راندو[8] بسیار مورد توجه بود. در دوره‌ی مقدماتی، استادِ آتلیه درباره‌ی موضوع تمرینات و نحوه‌ی ترسیم آنها تدریس نمی‌کرد. معمولاً یک دستیار مسئولیت ارزشیابی تمرینات دانشجویان مقدماتی را برعهده داشت (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۳-۵. پروژه‌ی کنستروکسیون و پروژه‌ی دیپلم

پس از اینکه دانشجویان مسابقات سیکل اول را با موفقیت می‌گذراندند و حد نصاب لازم را برای ارتقا به سیکل دوم دریافت می‌کردند، باید پروژه‌ای موسوم به پروژه‌ی کنستروکسیون را ترسیم می‌کردند (تصویر ۵). در واقع، قبولی در این پروژه شرط ارتقا به سیکل دوم بود. موضوع این پروژه ترسیم نقشه‌های اجرایی یک بنا بود. موضوع پروژه را دانشجو انتخاب می‌کرد و باید به تأیید استادِ پروژه می‌رسید. استادِ مسئول این پروژه در سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش هوشنگ صانعی بود. این طرح معمولاً بدون راهنماییِ استاد تهیه می‌شد. پروژه روی شاسی‌های متعدد ترسیم و برای قضاوت به شورای دانشکده ارائه می‌شد (گفتگو با ایرج اعتصام، ۱۳۸۷، ۱۹؛ گفتگو با اصغر ساعدسمیعی، ۱۳۸۷، ۳۱؛ گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۳).

دانشجویان پس از اینکه مسابقات سیکل اول و دوم را با موفقیت می‌گذراندند و تمام ارزش‌های لازم را دریافت می‌کردند می‌توانستند



تصویر۴- کمپوزیسیون سبک یونیک، اثر منوچهر مرجان، آتلیه‌ی هوشنگ سیحون. مأخذ: (نشریه دانشکده هنرهای زیبا ۱۳۲۸-۱۳۳۰)

برای تهیه‌ی پروژه‌ی دیپلم داوطلب شوند. این پروژه به منزله‌ی پروژه‌ی نهایی و پایان‌نامه‌ی دانشجویان بود و در صورت موفقیت در این پروژه با عنوان مهندس معمار و درجه‌ی فوق لیسانس از دانشکده فارغ‌التحصیل می‌شدند. موضوع پروژه‌ی دیپلم را دانشجو انتخاب می‌کرد و باید به تأیید دانشکده می‌رسید و یا اینکه موضوع از طرف دانشکده تعیین و به دانشجو ابلاغ می‌شد. موضوع پروژه‌ی دیپلم دوبار یا سه‌بار در سال (در ماه مهر، دی یا فرودین) با موافقت شورای دانشکده از طریق دفتر دانشکده به دانشجویان ابلاغ و تاریخ تحویل آن تعیین می‌شد (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۴؛ راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۲، راهنمای دانشگاه تهران ۴۶-۱۳۴۵، ۷۵۳). عملاً تحویل پروژه‌ی دیپلم یک‌سال و یا بیشتر از آن به طول می‌انجامید. ممکن بود پروژه‌ی دیپلم بر روی ده تا بیست شاسی تحویل داده شود (گفتگو با اردشیر س‌یروس، ۱۳۸۷، ۲۸). دانشجویان معمولاً همراه با شاسی ماکت پروژه را هم تحویل می‌دادند. پروژه‌ی دیپلم در جلسات شورای دانشکده قضاوت می‌شد (گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۶). ارزش‌هایی که به پروژه‌ی دیپلم اعطا می‌شد،شامل درجه‌های ممتاز، عالی، بسیارخوب، خوب و کافی بود. این درجه‌ها در دانشنامه‌ی دانشجو درج می‌شد (راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۲).

۴- قضاوت مسابقات معماری

مسابقات معماری را شورایی از استادان آتلیه‌ها به‌صورت جمعی قضاوت می‌کردند. امر قضاوت در دانشکده «ژوژمان» نامیده می‌شد. قضاوت در مکان مشخصی به نام سالن ژوژمان انجام می‌شد. استادان آتلیه‌ها در زمان مشخصی (برای قضاوت پروژه‌ها معمولاً شنبه بعدازظهر) گرد هم می‌آمدند و پشت درهای بسته کارهای دانشجویان را داوری می‌کردند. در ژوژمان، استادان به کارهای دانشجویان نمره نمی‌دادند بلکه کارها به‌صورت «قبول» یا «رد» داوری می‌کردند. کاری که به اتفاق آرای استادان قابل قبول بود «مانسیون» دریافت می‌کرد. مانسیون معادل یک ارزش بود (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

دانشجویان باید رأس ساعت مقرر شاسی‌ها را در سالن ژوژمان تحویل می‌دادند. در دهه‌ی ۱۳۳۰ش زنگ پرسروصدایی در دانشکده نصب شد و بود و هنگام پایان مهلتِ کار به صدا در می‌آمد. راُس ساعت مقرر درهای سالن ژوژمان بسته می‌شد. اسامی دانشجویان روی شاسی با کاغذ پوشانده می‌شد. در روز ژوژمان شاسی‌ها بر روی سه‌پایه

تصویر۵- تصویر یک پروژه کنستروکسیون با موضوع بولینگ، آتلیه‌ی هوشنگ سیحون، پاداش: مدال درجه دوم. مأخذ: (آرشیو کتابخانه دانشکده هنرهای زیبا)

دورتادور سالن ژوژمان چیده می‌شد. استادان ابتدا یک بار همه‌ی کارها را می‌دیدند. سپس در دور بعد، کارهایی را که در نظرشان مردود بود از روی سه‌پایه به زمین می‌گذاشتند. پس از آن، کارهای قابل قبول را با هم مقایسه می‌کردند و به ترتیب از بهتر به بدتر مرتب می‌کردند. کارهایی که در صدر قرار می‌گرفتند، در صورتی که فاصله‌ی قابل ملاحظه‌ای با دیگر کارها داشتند، ممکن بود به اتفاق آرا «مانسیون اول»، «مدال درجه‌ی دوم» و یا «مدال درجه‌ی اول» دریافت کنند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی)[۹]. مانسیون اول معادل یک‌ونیم ارزش، مدال درجه دوم معادل دو ارزش و مدال درجه‌ی اول معادل سه ارزش محسوب می‌شد. مدال فقط به دانشجویان سیکل دوم اعطا می‌شد. دانشجویان در سیکل اول پس از سالِ مقدماتی، باید چهار ارزش و در سیکل دوم باید ده ارزش از پروژه‌های معماری دریافت می‌کردند (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۶؛ راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۴). رأی شورا قاطع بود. معمولاً تعداد کارهایی که مردود می‌شد بسیار بیشتر از کارهای پذیرفته شده بود (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

پس از اتمام کار قضاوت، مسئولِ مربوط پوشش اسم‌ها را باز می‌کرد و نتیجه‌ی قضاوت را در دفتر ثبت می‌کرد. فردای روزِ قضاوت، درهای سالن ژوژمان به روی عموم باز می‌شد و سالن ژوژمان تبدیل به نمایشگاه می‌شد. دانشجویان و نیز افرادی که از خارج دانشکده می‌آمدند، می‌توانستند کارها را مشاهده کنند و با کارهای برگزیده آشنا شوند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۵- آموزش در آتلیه‌های معماری

آموزش در آتلیه‌های معماری رویه‌ی مشخصی داشت. استاد معمولاً دوبار در هفته بعدازظهر در آتلیه حاضر می‌شد. البته گاهی برخی استادان هفته‌ای یکبار یا دوهفته یکبار به آتلیه می‌آمدند. قبل از ورودِ استاد، دانشجویان محلی را برای نشستن او آماده می‌کردند. ورود استاد به آتلیه با سکوت دانشجویان همراه بود. با ورود استاد، همه‌ی دانشجویان از همه‌ی دوره‌ها به دور او حلقه می‌زدند. استاد در اولین حضورش در آتلیه پس از اعلان موضوع پروژه، معمولاً درباره‌ی آن موضوع توضیحاتی می‌داد و مبانی طراحی پروژه را بیان می‌کرد. پس از آن، دانشجویان کار طراحی را آغاز می‌کردند. از هفته‌ی بعد، کرکسیون‌ها آغاز می‌شد. دانشجویان معمولاً پلان یا نمای پروژه را روی پوستی‌های بزرگ ترسیم می‌کردند و مقابل استاد می‌گذاشتند و استاد نظر خود را بیان می‌کرد (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی؛ گفتگو با اصغر ساعدسمیعی، ۱۳۸۷، ۳۳) در حضور استاد اجازه‌ی نشستن نبود. سؤال‌ها کوتاه بود و در صورت لزوم، صحبت‌ها هم آهسته انجام می‌گرفت (ساعدسمیعی، ۱۳۸۲، ۱۳۰؛ گفتگو با عبدالحمید اشراق، ۱۳۸۷، ۲۳). معمولاً صحبت‌ها درباره‌ی پلان و روابط فضاها، نمای پروژه و نیز راندو و نحوه‌ی ارائه‌ی کار بود (گفتگو با منوچهر طبیبیان، ۱۳۸۷، ۴۰). گاهی استاد فقط با گفتن یک کلمه طرح را تأیید یا رد می‌کرد (گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰-۷۱). استاد فقط تعداد محدودی از کارهای دانشجویان را کرکسیون می‌کرد. این کارها، نمونه و الگویی برای اصلاح و راهنمایی طرح‌های سایر دانشجویان می‌شد. دانشجویان در هر پروژه، معمولاً فقط یک بار با استاد کرکسیون می‌کردند (گفتگو با اردشیر س‌یروس، ۱۳۸۷، ۲۸). بعد از رفتنِ استاد، دانشجویان با کمک دانشجویان سال‌بالایی کار طراحی را پیش می‌بردند. گاهی استادان دستیارانی نیز استخدام

می‌کردند تا در کرکسیون‌ها آنها را یاری کند. دستیاران معمولاً از فارغ‌التحصیلان دانشکده بودند. بعد از اتمام کار طراحی، طرح نهایی روی شاسی ترسیم می‌شد. پیش از شروع ترسیم، ابتدا باید شاسی آماده می‌شد. چسباندن کاغذ و آماده‌کردن شاسی مهارت خاصی نیاز داشت.[۱۰] پس از آن کار ترسیم آغاز می‌شد. چند روزِ پایانی معمولاً صرف ارائه‌ی کار می‌شد و دانشجویان به منظور این کار تمام‌وقت در آتلیه حضور داشتند. ترکیب‌بندی و نحوه‌ی نشستن طرح روی شاسی، رنگ‌آمیزی و تاش‌گذاری و پردازش سایه‌ها مواردی بود که در ارائه‌ی نهاییِ کار، بسیار مورد توجه قرار می‌گرفت (گفتگو با منوچهر طبیبیان، ۱۳۸۷، ۴۰).

آتلیه‌های دانشکده مستقل از هم بودند. هر آتلیه یک مدیر داشت که به شفِ آتلیه[۱۱] مشهور بود. شف آتلیه را دانشجویان از میان خودشان انتخاب می‌کردند. اداره‌ی امور آتلیه بر عهده‌ی شفِ آتلیه بود. آتلیه هزینه‌هایی داشت که دانشجویان آن هزینه‌ها را تأمین می‌کردند. شفِ آتلیه معمولاً مسئول جمع‌آوری پول و تهیه‌ی وسایل مورد نیاز آتلیه بود. همچنین گاهی بر کارهای دانشجویان نظارت می‌کرد و مانع تحویل‌دادن کارهای ضعیفِ دانشجویان می‌شد. هر دانشجو در آتلیه یک میز و کمد مشخص داشت. دانشجویان باید تمام تمرین‌ها و مسابقات را در آتلیه به انجام می‌رساندند و خارج‌کردن شاسی‌ها از آتلیه ممنوع بود (ساعد سمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). دانشجویان (خصوصاً دانشجویان سال‌های پایین) در آتلیه‌ها باید روپوش خاصی بر تن می‌کردند. دانشجویان معمولاً از صبح تا پاسی از شب در آتلیه حضور داشتند (گفتگو با ثریا بیرشک، ۱۳۸۷، ۶۴؛ گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰).

۵-۱. چهار استاد، چهار آتلیه

دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ ش. چهار آتلیه‌ی معماری داشت. محسن فروغی، هوشنگ سیحون، حیدر غیائی و یوگینا آفتاندلیانس استادان این آتلیه‌ها بودند و هر آتلیه به نام یک از این استادان خوانده می‌شد. بنابر آنچه گفته شد، آتلیه‌ها مستقل از هم بودند و از یک نظام و شیوه‌ی کلیِ آموزش پیروی می‌کردند. اما در عین حال، استادان هر آتلیه منش، رفتار و شیوه‌ی مخصوص به خود را داشتند.

محسن فروغی در نظر دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا فردی مؤدب، باشخصیت و آرام بود. او هنگام کرکسیونِ طرح‌های دانشجویان معمولاً کروکی و ترسیم نمی‌کرد؛ اما گاهی مطالب یا مثال‌هایی از فرهنگ و تمدن گذشته‌ی ایران مطرح می‌کرد (گفتگو با عبدالحمید اشراق، ۱۳۸۷، ۲۳). فروغی چندان سخت‌گیر نبود و در آتلیه‌ی او آزادی دانشجویان بیشتر بود. بر رفت‌وآمدها چندان نظارت نمی‌شد و دانشجویان ملزم به حضور دائم در آتلیه نبودند (گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۶). فروغی به دلیل مناصب و مشغولیت‌هایی که در خارج از دانشکده داشت کم‌تر در آتلیه حضور می‌یافت[۱۲]. کمبود حضورِ او در آتلیه گاهی دانشجویان را مجبور می‌کرد به منزلش بروند و از او خواهش کنند که برای کرکسیون به دانشکده بیاید (باور، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). عبدالعزیز فرمانفرمائیان، پرویز مؤید عهد و ایرج اعتصام، در بازه‌های زمانی مختلف، دستیاران آتلیه‌ی فروغی بودند چون استاد در این آتلیه کم‌تر حضور داشت، ارتباطِ میانِ دانشجویانِ آتلیه بسیار قوی‌تر بود (گفتگو با مهدی علیزاده، ۱۳۷۵، ۹۷).

هوشنگ سیحون در نظر دانشجویان فردی منضبط، جدی، سخت‌گیر، تندخو و در عین حال شوخ‌طبع بود (ایرج اعتصام، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی؛ سلطانی، ۱۳۹۳، ۱۷). او معمولاً روزهای چهارشنبه در آتلیه حاضر می‌شد. زمان آمدن او به آتلیه مشخص نبود به همین علت دانشجویان از ابتدای روز در آتلیه حضور داشتند (تیموری، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). کرکسیون با هوشنگ سیحون، خصوصاً برای دانشجویان سال‌های پایین‌تر، با ترس و استرس همراه بود. سیحون گاهی با گفتن یک کلمه مانند «پرته آقا» یا «خوبه آقا» اتودهای دانشجویان را رد یا تأیید می‌کرد (گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۱-۷۰). به گفته‌ی دانشجویان، سیحون در آموزش معماری تا حدی محافظه‌کار بود و خلاقیت در جهت نوآوری را تأیید نمی‌کرد (سلطانی، ۱۳۹۳، ۱۷). دانشجویان باید همان‌طور که او می‌گفت عمل می‌کردند و حتی رنگ‌ها را نیز مطابق نظر او می‌گذاشتند (گفتگو با مهدی علیزاده، ۱۳۹۵، ۹۷). کارهای دانشجویان آتلیه‌ی سیحون نسبت به دیگر آتلیه‌ها هنری‌تر به نظر می‌رسید و فرم و رنگ در کارهای آنها جلوه‌ی بیشتری داشت. در پروژه‌هایی که فرم اهمیت بیشتری داشت معمولاً دانشجویان آتلیه‌ی سیحون موفق‌تر بودند. برای مثال، هنگامی که ساختمان شهیاد به‌عنوان موضوع پروژه‌ی دانشجویان تعیین شد کارهای تمام دانشجویان آتلیه‌ی سیحون پذیرفته شد (ساعدسمیعی، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). در آتلیه سیحون دانشجویان حضوروغیاب می‌شدند و در مورد آمدوشد دانشجویان به آتلیه سخت‌گیری می‌شد (گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۶؛ گفتگو با ثریا بیرشک، ۱۳۸۷، ۶۴).

حیدرقلی‌خان غیائی شاملو در نظر دانشجویان دانشکده‌ی‌هنرهای زیبا شخصی بود که سعی می‌کرد مانند نخبگان و بزرگان رفتار کند. او معمولاً کلاه سیلندری بر سر می‌گذاشت و با راننده‌ای مخصوص به دانشگاه می‌آمد (باور، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). غیائی در طراحی به دنبال نوآوری بود (اعتصام، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی؛ گفتگو با عطاالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۶۸). به نظر دانشجویان، در کارهای آتلیه‌ی غیائی، جنبه‌های عملکردی اهمیت بیشتری داشت. هنگامی که کارخانه‌ی پپسی‌کولا موضوع طراحی دانشجویان قرار گرفت، دانشجویان آتلیه‌ی غیائی موفق‌تر از دیگر آتلیه‌ها عمل کردند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). برخی معتقدند که در کارهای آتلیه‌ی غیائی از فرم‌های منحنی بیشتر استفاده می‌شد. او چندان با دانشجویان صمیمی نبود و با آنها ارتباط برقرار نمی‌کرد (باور، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). او به دانشجویان می‌گفت: «شما نباید به دنبال طلا بگردید بلکه باید به دنبال کیمیا باشید که خاک را طلا کند» (گفتگو با عطاالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۶۸). آتلیه‌ی غیائی مانند آتلیه‌ی سیحون نظم و ترتیب داشت و بر رفت‌وآمد و کرکسیون‌های دانشجویان نظارت می‌شد. دانشجویان بدون اجازه‌ی استاد پروژه را ترسیم نمی‌کردند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). آتلیه‌ی غیائی در طبقه‌ی بالای آتلیه‌ی سیحون واقع بود. سیحون و غیائی در حرفه و آموزش با هم رقابت‌هایی داشتند. این رقابت‌ها گاهی سبب جدال لفظی میان این دو استاد می‌شد (طبیب‌زاده، ۱۳۹۴، ۱۰۳؛ اعتصام، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی).

آفتاندلیانس در نظر دانشجویان استادی سخت‌گیر بود. تعداد دانشجویان آتلیه‌ی او معمولاً از دیگر آتلیه‌ها کم‌تر بود. در کارهای دانشجویان آتلیه‌ی آفتاندلیانس، جنبه‌های اجرایی تا حدودی بر جنبه‌های هنری غلبه داشت. به گفته دانشجویان، در دهه‌ی ۱۳۳۰

و ۱۳۴۰، آفتاندلیانس مدت بسیار کمی در آتلیه حضور می‌یافت (باور، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی). شاید به همین دلیل است که دانشجویان این دوره خاطرات چندانی از او به یاد ندارند. نکتار پاپازیان، مشهور به آندرف، دستیار او در آتلیه بود (گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۲؛ ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفگتوی شخصی).

۶- دروس تئوری، آنتیک و مدلاژ

علاوه بر مسابقات عملی، دانشجویان باید تعدادی دروس تئوری یا نظری را هم در دانشکده می‌گذراندند. دروس نظری روزهای مشخصی، معمولاً دو روز در هفته صبح‌ها، در خارج از آتلیه‌های معماری تشکیل می‌شد. تدریس این دروس را استادانی به غیر از استادان آتلیه‌ها عهده‌دار بودند. این دروس شامل تاریخ هنر، هندسه ترسیمی و مناظر و مرایا (پرسپکتیو)، استروئوتومی (دانش تراش سنگ‌ها در بناهای کلاسیک) و ساختمان، استاتیک و مقاومت مصالح، بتن مسلح، نقشه‌برداری، برآورد و اندازه‌برداری بودند. زبان فرانسه هم درس دیگری بود که دانشجویان باید می‌گذراندند. این درس‌ها اغلب در سال‌های اول و دوم تحصیل عرضه می‌شدند. دانشجویان باید از هر درس یک ارزش دریافت می‌کردند (راهنمای دانشگاه تهران۱۳۳۳، ۱۱۵-۱۱۶؛ راهنمای دانشگاه تهران۴۵-۱۳۴۴، ۴۷۲-۴۷۳). دانشجویان ممکن بود از هر درس مانسیون (معادل یک ارزش) یا مانسیون اول (معاد یک‌ونیم ارزش) دریافت کنند در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰ در امتحانات این دروس به دانشجویان نمره (از یک تا بیست) داده می‌شد اما این نمره به مانسیون تبدیل می‌شد؛ به این ترتیب که نمره‌ی ۱۰ تا ۱۵ معادل پاداش مانسیون و نمره‌ی ۱۶ تا ۲۰ معادل پاداش مانسیون اول شناخته می‌شد (راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۱). پذیرفته‌شدن در امتحانات این دروس برای دانشجویان چندان دشوار نبود و معمولاً پیش از آنکه ارزش‌های لازم را از مسابقات عملیِ سیکل اول را دریافت کنند، ارزش‌های دروس نظری را کسب می‌کردند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

علاوه بر دروس ذکر شده، دانشجویان باید درسی به نام طراحی آنتیک را هم می‌گذراندند. در این درس که در زمره‌ی دروس عملی بود، دانشجویان باید با زغال از روی مجسمه‌های کلاسیک مانند هرکول، ونوس یا کله‌ی اسب طراحی می‌کردند. درس دیگری هم به نام مدلاژ عرضه می‌شد که موضوع آن مجسمه‌سازی بود. در این درس دانشجویان با گل رس مجسمه‌های نیم‌تنه‌ی کلاسیک یا اجسام دکوراتیو مانند آب‌نما و فواره (فونتین) را می‌ساختند. این دروس را استادان نقاشی و مجسمه‌سازی قضاوت می‌کردند. کارهای پذیرفته‌شده مانسیون دریافت می‌کرد (راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳، ۱۱۶-۱۱۵؛ ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی؛ گفتگو با مهدی علیزاده، ۱۳۷۵، ۹۶).

۷- ویژگی‌های نظام آموزش آتلیه‌ای

نظام آتلیه‌ای به منزله‌ی یک برنامه و شیوه‌ی آموزش طراحی معماری، با رویه‌ی مشخصی که معرفی شد، در مدتی نسبتاً طولانی (حدود سی سال) در دانشکده‌ی هنرهای زیبا برقرار بود. با مرور این نظامِ آموزش در نظر و عمل، می‌توان ویژگی‌های اصلی آن را بازشناخت. جمع‌بندی و تطبیق منابع شفاهی و مکتوب، مشخص می‌کند که برخی از این ویژگی‌ها بارزتر بوده است. در ادامه، ویژگی‌های بارز این نظام معرفی می‌شود.

۷-۱. نظام آموزشیِ باز و آزاد

نظام آموزش دانشکده هنرهای زیبا نظامی باز و آزاد بود. واحد درسی، نیمسال یا ترم، سال تحصیلی و سنوات در این نظام وجود نداشت. دوره‌ی آموزش از لحاظ زمانی محدود نبود. به غیر از دوره‌ی مقدماتی که در یک سال به اتمام می‌رسید، اتمام سیکل اول و دوم از لحاظ زمانی محدودیتی نداشت و دانشجویان هر زمان که ارزش‌های لازم را از مسابقات عملی و دروس نظری کسب می‌کردند دوره‌ی تحصیل را به پایان می‌رساندند. بنابراین ممکن بود که دانشجویان چند سال در سیکل اول یا دوم تأمل کنند. اینکه دوره‌ی تحصیل دانشجویان در دانشکده ده سال به طول بیانجامد امری طبیعی[۱۳] بود. گرچه در قوانین دانشکده در دهه‌ی۱۳۴۰ شمسی آمده است که دانشجویان ملزم به حضور در دانشکده و شرکت در مسابقات معماری‌اند اما در عمل برخی دانشجویان، خصوصاً دانشجویان سال‌های بالاتر، حضور دائمی در دانشکده نداشتند و در همه‌ی مسابقات شرکت نمی‌کردند (راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴، ۴۸۱)[۱۴]. در واقع، طیِ دوره‌ی تحصیل برعهده‌ی خودِ دانشجویان بود. همچنین در این نظام نمره و معدل هم جایگاهی نداشت. بابت شرکت در مسابقات معماری نمره‌ای به دانشجویان داده نمی‌شد بلکه در صورت موفقیت در مسابقات پاداش یا ارزش دریافت می‌کردند. بنابراین در پایان هر دوره میانگین عددی در کارنامه‌ی دانشجویان ثبت نمی‌شد و حدنصاب عددی هم برای نمره و یا میانگین نمرات تعیین نمی‌شد (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).[۱۵]

۷-۲. رقابت، روح نظام آتلیه‌ای

در نظام آموزش آتلیه‌ای در دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشجویان، آتلیه‌ها و استادانِ آتلیه‌ها با هم در رقابت بودند. برگزاری تمرینات طراحی در قالب مسابقه، سبب ایجاد روحیه‌ی رقابت بین دانشجویان می‌شد. نحوه‌ی داوری مسابقات روحیه‌ی رقابت را تشدید می‌کرد. در جریان داوری، تعداد معدودی از طرح‌ها برنده اعلام می‌شدند. طرح‌های برنده نیز از خوب به بد مرتب می‌شدند و بهترین طرح در صدر قرار می‌گرفت. همچنین به طرح‌های برگزیده مدال اعطا می‌شد. رقابت میان دانشجویان آتلیه‌های مختلف شدیدتر بود. دانشجویان یک آتلیه در عین اینکه با هم در رقابت بودند اما یکدیگر را در انجام مسابقات یاری می‌کردند. در واقع، رقابت اصلی بین آتلیه‌های معماری برقرار بود. این رقابت تا حدی بود که دانشجویانِ آتلیه‌های دیگر اجازه‌ی ورود به آتلیه را نداشتند و در صورت ورود با پاشیدن رنگ تنبیه می‌شدند. دانشجویان هیچ‌گاه صحبت‌ها و راهنمایی‌های استاد آتلیه را با دوستان نزدیکشان در آتلیه‌ها دیگر بازگو نمی‌کردند (ساعدسمیعی، ۱۳۸۲، ۱۲۹-۱۳۰. گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰). دوستی‌ها در خارج آتلیه بود. آتلیه‌ها قلمرو خاص خود را داشتند و رفت‌وآمدی بین آتلیه‌ها برقرار نبود (گفتگو با منوچهر طبیبیان، ۱۳۸۷، ۴۱). استادان آتلیه‌ها نیز با هم در رقابت بودند. هر استاد سعی می‌کرد برای شاگردانش با درجه بالایی ژوژمان بگیرد (گفتگو با عبدالحمید اشراق، ۱۳۸۷، ۲۴). دانشجویانی که در مسابقات مدال کسب می‌کردند همواره مایه افتخار آتلیه و استادان بودند و استادان می‌کوشیدند بهترین دانشجویان را به منظور کسب حیثیت در آتلیه خود داشته باشند (گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۶). این حس رقابت گاهی اختلافاتی میان استادان پدید می‌آورد. این

اختلافات گاهی در جلسه‌ی ژوژمان آشکار می‌شد و بر نتیجه‌ی آن تأثیر می‌گذاشت. در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۳۰ پدید آمدن اختلافاتی میان استادان، سبب شد تا تعداد طرح‌های پذیرفته‌شده در ژوژمان بسیار کاهش یابد. این موضوع موجب نارضایتی برخی دانشجویان شد (باور، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۷-۳. استاد و شاگرد؛ سلسله‌مراتب آموزش

در نظام آتلیه‌ای در دانشکده‌ی هنرهای زیبا، استادِ آتلیه مراد دانشجویان بود. دانشجویان به استاد اعتماد داشتند و فکر و هنر استاد مورد قبول آنها بود. بنا بر این، روش و سلیقه‌ای که استادان آتلیه‌ها داشتند بر سبک کار دانشجویان تأثیر می‌گذاشت. در این نظام آموزش، آموزه‌ها طیِ سلسله‌مراتبی از استاد به دستیاران و دانشجویان سال‌های بالاتر و از دانشجویان سال‌های بالاتر به دانشجویان سال‌های پایین‌تر دست‌به‌دست می‌شد. در این نظام بخشی از بار آموزش بر عهده‌ی دانشجویان سال‌های بالاتر بود و این دانشجویان برای دانشجویان سال‌پایینی همچون استاد بودند (گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۵؛ گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۷؛ گفتگو با حمید ماجدی، ۱۳۸۷، ۷۹). حضور بسیار کوتاه‌مدت استادان در آتلیه‌ها، جایگاه سال‌بالایی‌ها را در امر آموزش مهم‌تر می‌کرد. در واقع، سال‌بالایی‌ها الگوی سال‌پایینی‌ها بودند. سال‌پایینی‌ها با نگاه به کارهای سال‌بالایی‌ها از آنها می‌آموختند. استادان نحوه‌ی ترسیم را به دانشجویان آموزش نمی‌دادند. دانشجویان مواردی چون شناخت و کار با ابزارها، نحوه‌ی ترسیم و دسن‌کردن و نحوه‌ی راندو را از دانشجویان سال‌بالایی می‌آموختند. دانشجویان دوره‌ی مقدماتی ترسیم سبک‌های کلاسیک را معمولاً با راهنمایی سال‌بالایی‌ها انجام می‌دادند. همچنین دانشجویان سال‌بالایی، طرح‌های دانشجویان سال‌پایینی را کرکسیون می‌کردند. ترسیم پروژه‌ی کنستروکسیون نیز بیشتر با راهنمایی سال‌بالایی‌ها انجام می‌شد. سال‌پایینی‌ها نیز سال‌بالایی‌ها را در ترسیم و راندو کارهایشان یاری می‌کردند و در خلال این کار آموزش می‌دیدند. دانشجویان سال‌بالایی هنگام ترسیم پروژه‌ی دپیلم روی شاسی، معمولاً از کمک سال‌پایینی‌ها بهره می‌گرفتند (گفتگو با اردشیر سیروس، ۱۳۸۷، ۲۸-۲۹؛ گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۷؛ گفتگو با سیاوش تیموری، ۱۳۸۷، ۴۵؛ گفتگو با سیدمحسن میرحیدر، ۱۳۸۷، ۳۸).[۱۶] در این نظام، دانشجویان سال‌پایینی تابع دانشجویان سال‌بالایی بودند و باید از آنها فرمان‌برداری می‌کردند (گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۷؛ گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰). برخی دانشجویان آن دوره، نظام سلسله‌مراتبی موجود در آتلیه‌ها و لزوم احترام به دانشجویان ارشد و فرمان‌برداری از آنها را با نظام سربازخانه‌ها مقایسه می‌کنند (باور، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی؛ گفتگو با عطاالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۷۶؛ گفتگو با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۰). حضور طولانی‌مدت در آتلیه‌های معماری و ارتباط مداوم دانشجویان سال‌بالایی با دانشجویان سال‌پایینی، زندگی آموزشی‌ای را پدید می‌آورد که در جریان آن، آموزه‌ها منتقل می‌شد. این موارد سبب می‌شد که دانشجویان هر آتلیه سلیقه‌ای مشخصی داشته باشند و در نهایت در جلسات ژوژمان کارهای آتلیه‌های مختلف از هم قابل تفکیک باشد. البته این موضوع به رفتار و منش استادان نیز مرتبط بود. استادانی که کم‌تر سخت‌گیر بودند، دانشجویانشان مستقل‌تر عمل می‌کردند. در برخی آتلیه‌ها، دانشجویان بدون تأیید استاد نمی‌توانستند طرح را روی شاسی ترسیم کنند (ساعد سمیعی، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی).

۷-۴. تفوق جنبه‌های هنری معماری

در صورتِ پروژه‌های معماری معمولاً زمین و مکان دقیقِ پروژه‌ها مشخص نمی‌شد. موضوع پروژه‌ها با حداقل اطلاعات و پیش‌فرض‌ها به دانشجویان اعلام می‌شد (مصاحبه با سیدحمید نورکیهانی، ۱۳۸۷، ۷۱). در پروژه‌ها به زمینه‌ها و سیاق[۱۷] بنا چندان توجه نمی‌شد. گاه موضوعاتی برای پروژه‌ها انتخاب می‌شد که جنبه‌ی اجرایی نداشت و یا حتی فانتزی بود (گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۷؛ گفتگو با عطاءالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۶۸).[۱۸] مسائل فنی و مباحث تئوری نیز چندان مورد توجه نبود. در عوض، جنبه‌های بصری و ظاهریِ طرح بسیار مورد توجه قرار می‌گرفت (گفتگو با منوچهر طبیبیان، ۱۳۸۷، ۳۹؛ گفتگو با مهدی علیزاده، ۱۳۷۵، ۹۶). راندو و نحوه‌ی ارائه‌ی پروژه مسائلی بود که از ابتدای طراحی مورد توجه دانشجویان بود. هر پروژه روی یک شاسی ترسیم می‌شد. اینکه مدارک طرح که اغلب شامل پلان، نما یا مقطعِ پروژه بود، چگونه روی شاسی در کنار هم قرار بگیرد و چه ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیونی داشته باشد بسیار مهم بود (گفتگو با عطاالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۷۶). رنگ آمیزی طرح و پردازش سایه‌ها روی کار که معمولاً با کمک آب و مرکب انجام می‌شد، نیز بسیار اهمیت داشت. شاسی در واقع همچون یک تابلو نقاشی بود و در نهایت در نمایشگاه به نمایش درمی‌آمد. بنابراین، جلوه‌ی بصری طرح‌ها روی شاسی اهمیت می‌یافت. حتی پروژه‌های کنستروکسیون هم که در آن مسائل و جزییات فنی مورد توجه قرار می‌گرفت، با راندوی کامل عرضه می‌شد. در نگاه کلی، توان دست دانشجویان در ترسیم و ارائه‌های پروژه‌های معماری بر دیگر توانایی‌های آنها غلبه داشت و دانشجویانی که دست قوی‌تری داشتند موفق‌تر بودند (گفتگو با منوچهر طبیبیان، ۱۳۸۷، ۳۹).

از دیگر تمرینات طراحی، دکور یا کمپوزیسیون تزیینی بود که مابین پروژه‌ها به انجام می‌رسید. این تمرینات که با دانشجویان نقاشی مشترک بود اغلب موضوعاتی به غیر از طراحی بنا داشت و جنبه‌های هنری طراحی در آنها مد نظر بود. نحوه‌ی ارائه‌ی طرح و رنگ‌آمیزی از مسائل مهم این تمرینات بود. آنتیک (طراحی از روی مدل‌های گچی) و مدلاژ (مجسمه‌سازی) دیگر تمرینات مشترک دانشجویان معماری با دانشجویان نقاشی و مجسمه‌سازی بود که جنبه‌های هنری طراحی را در ذهن و دست دانشجویان تقویت می‌کرد.

۷-۵. ارتباط با یک مدرسه‌ی خارجی

آندره گدار، اولین رئیس دانشکده‌های هنرهای زیبا، و اولین استادان معماری این دانشکده همه فارغ‌التحصیلِ معماری از مدرسه‌ی بوزار پاریس[۱۹] بودند. استادان صاحبِ آتلیه در این دانشکده در دهه‌ی ۱۳۳۰ ش.و ۱۳۴۰ش.، فروغی، سیحون، غیائی، أفتاندلیانس نیز همگی دانش‌آموخته‌ی این مدرسه بودند. یکی از نکات مورد توجه در استخدام استادانِ این دانشکده سابقه‌ی تحصیل در مدرسه‌ی بوزار بود (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا از ابتدا بر پایه‌ی نظام آموزش مدرسه بوزار بنا[۲۰] شد. بسیار از تمرینات و منابع آموزشی دانشکده مربوط به مدرسه‌ی بوزار بود. تمرین اردرهای کلاسیک در دوره مقدماتی، تمریناتی بود که در بوزار پاریس انجام می‌شد. موضوعات مسابقات طراحی در دانشکده

گاه همان موضوعاتی بود در مدرسه‌ی بوزار به دانشجویان داده می‌شد. گاهی به فاصله‌ی یک دوره از برگزاری مسابقه در مدرسه‌ی بوزار، صورتِ آن به تهران می‌رسید و موضوعِ تمرین دانشجویان قرار می‌گرفت. رئیس دفتر دانشکده یا استادانْ صورتِ مسابقات را به فارسی ترجمه می‌کردند و در اختیار دانشجویان می‌گذاشتند (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی). پلانش‌های بوزار[۲۱] که تصاویر طرح‌های برگزیده دانشجویان مدرسه‌ی بوزار پاریس بود یکی از مهم‌ترین منابع و الگوهای دانشجویان به شمار می‌رفت. دانشجویان در طراحی و ارائه از این پلانش‌ها می‌آموختند (گفتگو با عبدالحمید اشراق، ۱۳۸۷، ۲۵؛ گفتگو با ایرج اعتصام، ۱۳۸۷، ۲۱؛ گفتگو با داود اوشانه، ۱۳۸۷، ۱۵؛ گفتگو با عطاءالله امیدوار، ۱۳۸۷، ۶۷). در این دوره اغلب فارغ‌التحصیلان ممتاز دانشکده برای ادامه‌ی تحصیل به مدرسه‌ی بوزار می‌رفتند. بنابراین، ارتباط با مدرسه‌ی بوزار یکی از ویژگی بارز دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دوره‌ی مورد نظر بود. ارتباط با مدرسه‌ی بوزار تا اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ش برقرار بود (ساعدسمیعی، ۱۳۹۴، گفتگوی شخصی).

۸- پایان نظام آتلیه‌ای

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۷ استادان آتلیه‌های دانشکده‌ی هنرهای زیبا، فروغی، غیایی، آفتاندلیانس و سیحون به تدریج دانشکده را ترک کردند. برخی از این استادان بازنشسته شدند و برخی نیز استعفا کردند. در این سال‌ها، استادان جوان و تازه‌ای به دانشکده پیوستند. این استادان برخلاف استادان قبلی فارغ‌التحصیل مدرسه‌ی بوزار نبودند، بلکه اغلبشان دانش‌آموخته‌ی دانشکده‌های معماری ایتالیا بودند. هم‌زمان تغییراتی در نظام آموزش و نحوه‌ی اداره‌ی دانشگاه تهران پدید آمد. از جمله اینکه نظام واحدی در دانشگاه برقرار شد و شیوه‌ی عرضه‌ی دروس و نمره‌دهی تغییر کرد.[۲۲] در کادر ریاست دانشگاه تهران افرادی روی کار آمدند که خواهان تغییر شیوه‌های آموزش قدیمی بودند (اعتصام، ۱۳۹۸، گفتگوی شخصی؛ سلطانی‌آزاد، ۱۳۸۸، ۱۵).[۲۳] اما این اتفاقات باعث تغییر در نظام آتلیه‌های دانشکده‌ی هنرهای زیبا نشد. تغییرات اصلی بعد از استعفای هوشنگ سیحون در سال ۱۳۴۷ش و انتخاب محمدامین میرفندرسکی به سمت ریاست دانشکده‌ی هنرهای زیبا روی داد (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۰، ۴۲۱). با روی‌کارآمدن میرفندرسکی نظام آتلیه‌ای در دانشکده‌ی هنرهای زیبا برهم خورد و تغییرات گسترده‌ای در برنامه‌ی آموزش و ویژگی‌های اصلی آن به وجود آمد. این تغییرات در دانشکده‌ی هنرهای زیبا، هم زمان با تجزیه‌ی مدرسه‌ی بوزار پاریس در سال ۱۹۶۸ بود.

نتیجه

با مرور نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دهه‌ی ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش. پی می‌بریم که این دانشکده برنامه‌ی منسجم و مشخصی داشته است. رویه‌ی مشخص و انسجام این برنامه سبب می‌شود تا ویژگی‌های اصلی آن قابل شناسایی باشد. برای فهمِ بهتر این نظام باید پیش‌فرض‌هایی که از نظام‌های فعلی آموزش طراحی در ذهن داریم را کنار بگذاریم. در نظام آتلیه‌ای، آموزش طراحی معماری در قالب یک واحد درسیِ مشخص و در مدت زمانی مشخص عرضه نمی‌شد؛ بلکه این آموزش بر پایه‌ی مسابقات معماری بود. این مسابقات در آتلیه‌های دانشکده برگزار می‌شد. آتلیه مکانی مشخص و تعریف‌شده و دارای هویتی مستقل بود. دانشجویان از بدو ورود به دانشکده، وارد یک آتلیه می‌شدند و تا انتهای تحصیل در آن آتلیه استقرار داشتند. در واقع، دانشجویان به آتلیه تعلق داشتند و دانشجوی آن آتلیه نامیده می‌شدند. استاد آتلیه، که یک معمار حرفه‌ای نیز بود، در حکم رهبر آتلیه بود. استاد مراد دانشجویان بود و اندیشه‌ها و ایده‌ها و منشِ او هویت آتلیه را مشخص می‌کرد. اندیشه‌ها طی سلسله‌مراتبی از دانشجویان سال‌بالایی به دانشجویان سال‌پایینی منتقل می‌شد. دانشجویان از روز اول، می‌آموختند که باید مطیع سال‌بالایی‌ها باشند و به این سلسله‌مراتب احترام بگذارند. بنابراین، آتلیه به منزله‌ی یک مکان، محل حضور دائمی دانشجویان و محل وقوع آموزش طراحی بود. آموزش طراحی از طریق زندگی در آتلیه، طی سلسله‌مراتب آموزش و تحت رهبری استاد اتفاق می‌افتاد. پس آتلیه مهم‌ترین رکن این نظام آموزش است و ازاین‌رو این نظام، نظام آتلیه‌ای خوانده می‌شود.

رکن دیگر این نظام مسابقه است. در واقع، هدف هر آتلیه برنده‌شدن در مسابقات است. تلاش مجموعه‌ی آتلیه، استاد و دستیاران و دانشجویان سال‌بالایی و سال‌پایینی، در این جهت است که بهترین نتیجه را در مسابقات کسب کنند. کلمه‌ی کنکور یا مسابقه قرینِ با رقابت است. رقابت اصلی بین آتلیه‌ها است. این رقابت همه‌ی اعضای آتلیه‌ها، حتی استادان را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد. مسابقات بی‌شباهت به مسابقات ورزشی نیست، چراکه فقط عده‌ی کمی برنده می‌شوند، آن عده نیز رده‌بندی می‌شوند و برترین‌ها مدال‌های مختلفی کسب می‌کنند. سپس همه‌ی شرکت‌کنندگان در معرض نقد عموم قرار می‌گیرند. این رقابت سبب پویاییِ آموزش می‌شود و گاه اختلافاتی را نیز پدید می‌آورد. رکن دیگر این نظام شورای قضاوت است. شورای قضاوت، اقتضای نظام آتلیه‌ای و مکمل مسابقه‌ها و رقابت‌ها است. جهت برقراری عدالت و توازن در مسابقه‌ها، لازم است شورایی متشکل از استادان آتلیه‌ها، مسابقه‌ها را داوری کند. در سالن ژوژمان، فقط کارِ نهایی دانشجویان قضاوت می‌شود. فرآیند طراحی و سابقه‌ی افراد مورد قضاوت قرار نمی‌گیرد. مدت‌زمان کمی برای داوری هر کار صرف می‌شود. بنابراین، ارائه و پردازش نهاییِ کار اهمیت می‌یابد. کارها با هم مقایسه می‌شوند. کار یا قبول است یا رد؛ چراکه کار هنری قابل ارزیابیِ عددی نیست. کارها با نظر اکثریت پذیرفته می‌شود. رأی شورا قاطع است و قابل تغییر نیست. بنابراین نظام آتلیه‌ای سه رکن اساسی دارد: آتلیه، مسابقات و شورای قضاوت. این ارکان مکمل هم هستند و در ارتباط با هم نظام آتلیه‌ای را شکل می‌دهند.

در پایان ذکر دو نکته ضروری است. اول اینکه نظام آتلیه‌ای یک نظام مستقل آموزش معماری است و ریشه در یک نظام خارجی دارد. بررسی آن نظام خارجی، می‌تواند فهم نظام آتلیه‌ای دانشکده هنرهای زیبا را آسان‌تر کند. دوم اینکه دانشکده‌ی هنرهای زیبا نه یک مدرسه‌ی معماری مستقل، بلکه از ابتدا جزوی از دانشگاه تهران بوده است. بنابراین، نظام آتلیه‌ای در ایران، درون یک نظام بزرگ‌تر، یعنی نظام آموزشی دانشگاه تهران اجرا می‌شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در سال‌های اول دهه ۱۳۳۰ بنابر کتاب راهنمای دانشگاه، دیپلمه‌های طبیعی هم در رشته‌ی معماری پذیرش می‌شدند اما بعداً پذیرش دانشکده معماری مختص دیپلمه‌های ریاضی شد.

۲. در ابتدای دهه‌ی ۱۳۳۰ شرط سنی داوطلبان حداکثر ۳۰ سال ذکر شده است. در ابتدای دهه‌ی ۱۳۴۰ این شرط به ۲۴ سال کاهش یافت.

۳. در سال تحصیلی ۱۳۴۶-۱۳۴۵ مواد امتحان ورودی شامل زبان فارسی، زبان خارجه، ریاضیات، فیزیک، شیمی، حجم‌شناسی و طراحی (آنتیک) بود.

۴. تعداد دانشجویان دانشکده از ۱۳۹ نفر در سال تحصیلی ۱۳۳۰-۱۳۲۹ به ۸۷۲ نفر در سال تحصیلی ۴۵-۴۶ رسید.

۵. در نشریه‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبا ۴۲-۴۳ آمده است: «اسکیس برنامه‌ای است برای تقویت بداهه‌سازی دانشجویان و اجرای ایده به نحو بسیار ساده»

۶. آنتابلمان (Entablement) در معماری کلاسیک به قسمتی از بنا گفته می‌شود که بین سرستون و لبه‌ی بام قرار دارد.

۷. کتاب رساله‌ی مقدماتی معماری (Traité élémentaire d'architecture) نگارش و ترسیم پیر اسکیه (Pierre Esquié) معمار فرانسوی و استاد مدرسه‌ی بوزار پاریس است. این کتاب که در سال ۱۸۹۷ منتشر شده است، شامل ترسیماتی از پنج نظم معماری کلاسیک و توضیح شیوه‌ی ترسیم آنها است.

۸. راندو (به فرانسوی Rendu) به معنای یک ترسیم معماری است که از لحاظ هنری کامل و تمام شده باشد. راندو در دانشکده‌ی هنرهای زیبا عموماً به معنای رنگ‌گذاری، نمایش سایه‌وروشن و پردازش نهایی طرح‌ها بود.

۹. در طول تاریخ دانشکده‌ی هنرهای زیبا، مدال درجه‌ی اول فقط به دو نفر اعطا شد: هوشنگ سیحون و یوسف شریعت‌زاده.

۱۰. دانشجویان اغلب قاب چوبی شاسی را خریداری می‌کردند. قاب چوبی شاسی را معمولاً از فراش دانشکده، که نجار هم بود، می‌خریدند. سپس مقوای کانسون را روی آن نصب می‌کردند. پیش از این کار، ابتدا مقوا را با ابر تَر می‌کردند و سپس آن را روی شاسی کشیده و از اطراف با پونز مهار می‌کردند. پس از خشک‌شدن مقوا، سطح کار هموار و برای ترسیم آماده می‌شد. دانشجویان نحوه‌ی آماده‌سازی شاسی را از سال‌بالایی‌ها می‌آموختند.

11. Chef Atelier.

۱۲. ریاست اداره‌ی ساختمان وزارت فرهنگ، وزارت دارائی و بانک ملی، نمایندگی مجلس شورای ملی، سناتوری مجلس سنا و وزارت فرهنگ و هنر (در اواخر دوره‌ی پهلوی) از جمله مناصب فروغی در طول حیاتش بود.

۱۳. طولانی‌شدن مدت تحصیل در دانشکده علل مختلفی داشت. سخت‌بودن قبولی در مسابقات و کسب ارزش‌های لازم، ورود به بازار کار و تعویق خدمت سربازی برخی از این علل بودند.

۱۴. در قوانین آمده است که دانشجویان فقط با اجازه‌ی استاد کارگاه می‌توانند در برخی پروژه‌ها شرکت نکنند.

۱۵. از سال ۱۳۴۳ نظام جدید نمره و میانگین در دانشگاه تهران به اجرا درآمد که همه‌ی دانشکده‌ها ملزم به اجرای آن بودند. دانشکده‌ی هنرهای زیبا هم نظام ارزشیابی مخصوص به خود را داشت اما در نهایت پاداش‌های دانشجویان را با نظام نمرات دانشگاه تطبیق می‌داد.

۱۶. سال‌بالایی‌ها گاهی بخشی از راندوی نهاییِ کار یا ترسیم درخت، پرسوناژ و غیره را به سال‌پایینی‌ها می‌سپردند.

17. Context.

۱۸. مرکز پرتاپ موشک، پلانتاریوم، زیارتگاه مسیحیان جهان و غیره از این قبیل موضوعات بودند.

19. École des Beaux-Arts.

۲۰. کلیت نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا از نظام آموزش مدرسه‌ی بوزار اقتباس شده بود اما در جزییات تفاوت‌هایی وجود داشت. در اینجا هدف مقایسه‌ی نظام آموزشِ این دو مدرسه نیست بلکه ارتباط با مدرسه‌ی بوزار به‌منزله‌ی یکیَ از ویژگی‌های نظام آموزش دانشکده‌ی هنرهای زیبا معرفی می‌شود.

۲۱. پلانش (به فرانسوی Planche) به معنای صفحه است.

۲۲. رجوع شود به راهنمای دانشکده‌ی هنرهای زیبا ۱۳۴۷-۱۳۴۶.

۲۳. برخی منابع شفاهی انتصاب فضل‌الله رضا را به سمت ریاست دانشکده‌ی هنرهای زیبا در سال‌های ۴۸-۴۷ را از عوامل تغییرات در نظام آموزش دانشگاه تهران می‌دانند.

فهرست منابع

اسناد مرکز اسناد و کتابخانه‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

اعتصام، ایرج (۱۳۹۸)، *گفتگوی شخصی با یحیی سپهری*، تهران: منزل ایرج اعتصام در ساختمان آ.اس.پ. آبان ۱۳۹۸.

اعتصام، ایرج (۱۳۹۴)، گفتگوی شخصی با یحیی سپهری، تهران: منزل ایرج اعتصام در ساختمان آ.اس.پ. مهر ۱۳۹۴.

انصاری، حمیدرضا (۱۳۹۵)، *هنرهای زیبا ۱۳۴۸-۱۳۱۹: گزیده آثار دانشجویان معماری دانشکده‌ی هنرهای زیبا در سه دهه‌ی آغازین*، تهران: هنر معماری قرن.

باور، سیروس (۱۳۹۴)، *گفتگوی شخصی با یحیی سپهری*، تهران: منزل سیروس باور. مهر ۱۳۹۴.

باور، سیروس (۱۳۹۸)، *گفتگوی شخصی با یحیی سپهری*، تهران: منزل سیروس باور. آذر ۱۳۹۸.

باور، سیروس (۱۳۸۴)، چهل سال آموزش معماری در دانشکده هنرهای زیبا، *شارستان*، شماره ۹-۱۰، صص ۲۳-۳۲.

باور، سیروس (۱۳۸۷)، برخی تحولات آموزشی در دانشکده‌های‌معماری، *معماری و فرهنگ*. شماره ۳۴، صص ۱۰۸-۱۰۹.

تیموری، سیاوش (۱۳۹۸)، *گفتگوی شخصی با یحیی سپهری*. تهران: منزل سیاوش تیموری. دی ۱۳۹۸.

حبیبی، بهروز (۱۳۹۳)، *گفتگوی شخصی با یحیی سپهری*. تهران: منزل بهروز حبیبی. اسفند ۱۳۹۳.

دانشگاه تهران: راهنمای دانشجویان (آذر ۱۳۲۰)، تهران: دائره انتشارات دانشگاه تهران.

در کنکور این دانشکده پاکت ذغال را فراموش نکنید (۱۳۳۹)، *کیهان*. ۱۲ مرداد ۱۳۳۹. ۷.

راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۱۵-۱۳۱۴ (بدون تاریخ)، تهران: مطبعه روشنایی.

راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۳۳ (۱۳۳۳)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راهنمای دانشگاه تهران ۴۵-۱۳۴۴ (۱۳۴۴)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راهنمای دانشگاه تهران ۴۶-۱۳۴۵ (۱۳۴۵)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راهنمای دانشگاه تهران ۱۳۴۷ (۱۳۴۷)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

زرگری‌نژاد، غلامحسین (۱۳۸۶)، از مدرسه صنایع مستظرفه تا دانشکده هنرهای زیبا: مروری بر زمینه‌های شکل‌گیری و تأسیس دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه تهران، در *هنرهای زیبا*، شماره ۳۰، صص ۵-۱۲.

ساعدسمیعی، اصغر (۱۳۹۸)، گفتگوی شخصی با یحیی سپهری، تهران: دفتر کار اصغر ساعدسمیعی، مهر ۱۳۹۸.

ساعدسمیعی، اصغر (۱۳۹۴)، گفتگوی شخصی با یحیی سپهری، تهران: دفتر کار اصغر ساعدسمیعی، دی ۱۳۹۴.

ساعدسمیعی، اصغر (۱۳۸۲)، سازمان آموزش گروه معماری، در *مجموعه مقالات دومین همایش آموزش معماری*، ۱۱۹-۱۳۱. تهران: نگاه امروز.

سپهری، یحیی (۱۳۹۶)، *تاریخ آموزش طراحی معماری در دانشگاه شهید بهشتی*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و روزنه.

سلطان‌زاده، حسین (۱۳۸۷)، آغاز شکل‌گیری دانشکده هنرهای زیبا، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۵-۱۰.

سلطانی‌آزاد، فرهاد (۱۳۸۸)، تحول آموزش معماری در دانشکده‌هنرهای زیبا، *تندیس*، شماره ۱۶۳، ص ۱۵.

طبیب‌زاده، آرش (۱۳۹۴)، از بوزار پاریس تا بوزار تهران، *مهندس‌مشاور*، شماره ۶۷، صص ۱۰۰ -۱۰۳.

عزیزی، محمدمهدی (۱۳۸۲)، تحول و دگرگونی گروه‌های آموزشی دانشکده هنرهای زیبا، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۴:T صص ۴ -۱۵.

غفاری، حسینعلی (۱۳۹۵)، *طرح‌های دانشجویان معماری دهه چهل خورشیدی، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران*. تهران: بی‌نا.

گفتگو با اردشیر سیروس (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۲۶-۲۹.

گفتگو با اصغر ساعد سمیعی (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۳۰-۳۶.

گفتگو با ایرج اعتصام (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۱۸-۲۲.

گفتگو با ثریا بیرشک (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۶۴-۶۵.

گفتگو با حمید ماجدی (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۷۹-۸۱.

گفتگو با داود اوشانه (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۱۴-۱۷.

گفتگو با سیاوش تیموری (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۴۲-۴۶.

گفتگو با سید حمید نورکیهانی (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۷۰-۷۲.

گفتگو با سید محسن میرحیدر (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۳۷-۳۸.

گفتگو با عبدالحمید اشراق (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۲۳-۲۵.

گفتگو با عطاالله امیدوار (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۶۷-۶۹.

گفتگو با علی اکبر صارمی (۱۳۸۷)، معماری و فرهنگ، شماره ۳۲، صص ۵۳-۵۵.

گفتگو با منوچهر طبیبیان (۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۳۹-۴۱.

گفتگو با مهدی حجت(۱۳۸۷)، *معماری و فرهنگ*، شماره ۳۲، صص ۷۶-۷۷.

گفتگو با مهدی علیزاده (۱۳۷۵)، *آبادی*، شماره ۲۱، صص ۹۴-۱۰۳.

محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۵۰)، *تاریخ تحول دانشگاه تهران و مؤسسات آموزش عالی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ممیز، مرتضی (۱۳۶۹)، دانشکده هنرهای زیبا در نیم قرن، *کلک*، شماره ۱۱-۱۲، صص ۵۹-۶۴.

نشریه دانشکده هنرهای زیبا (۱۳۳۰-۱۳۲۸)، تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Atelier Education System in Tehran Faculty of Fine Arts: the Curriculum of Architectural Design in the 1950s and 1960s.*

*Yahya Sepehri**[1], Eisa Hojjat[2]*
[1]Ph.D Candidate of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran,Tehran,Iran.
[2]Professor of Faculty of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran,Tehran,Iran.
(Received: 26 Nov 2019, Accepted: 9 Jun 2020)

From the establishment of the Faculty of Fine Arts at the University of Tehran in 1940 to the late 1960s, there was an educational system known as the Atelier System. The system peaked in the 1950s and 1960s. This study examines the educational system of the Faculty of Fine Arts of the University of Tehran in the 1950s and 1960s. This research aims to provide a detailed explanation of the architectural design curriculum in this faculty and to describe how it is taught in the architecture studios of the faculty. The study attempts to describe the faculty's architectural design curriculum by relying on oral sources and written documents and matching these resources together. The official curriculum and also practical curriculum will be explained in this study. The purpose of the study is not to interpret, compare, or evaluate this system of education, but to provide a complete and accurate understanding of the system by relying on primary and reliable sources. Next, this research seeks to identify the main features of this system of education by categorizing information obtained from the sources. The study is based on multiple interviews with professors and students who attended the Faculty of Fine Arts in the 1950s and 1960s. The other sources of this research are written documents and curriculums of the faculty that compiled for this research. This research has a historical approach and also utilized oral history and document-research techniques. The architectural education system of the Faculty of Fine Arts in the 1950s and 1960s had a coherent and distinct program. The architecture ateliers were the main place of this educational system. This coherent system had remarkable features. The atelier system was an independent, open and free system. The spirit of competition was flowing in all parts of the education. Atelier's professor was the students' ideal. Students trusted the thought and art of him. Followed by the professor, upper-year students were responsible for training lower-year students during a hierarchy. In this way of teaching, the artistic and visual aspects of architecture were more important. This system of education has always been associated with the École des Beaux-Arts education system. The review of this curriculum reveals that the generality, content, resources, and common terms were derived from an École des Beaux- system as a foreign educational system. Although there appear to be differences in the details. It is clear that the Faculty of Fine Arts, as a member of the University of Tehran, and not an independent school of architecture, was subject to the rules and regulations of the University of Tehran. After a long run, the era of the Atelier system was ended in the late 1960s at the same time with the transformations of the University of Tehran and the global changes in architectural education. The next step of this research is investigating how changes occurred in the education system and defining what was the contexts, and the internal and external factors affecting these changes.

Keywords
Architectural education, Atelier system, Faculty of Fine Arts, University of Tehran.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Changing in iranian architectural design education in the 1960s: contexts, origins, and consequences" under the supervision of the second author.

**Corresponding author: Tel: (+98-93) 52466588, Fax:(+98-21s) 66972083, E-mail: y.sepehri@ut.ac.ir