# گذشته در اندیشهٔ معمار؛ وارطان هوانسیان، گذشتهٔ دور، گذشتهٔ نزدیک*

علمی پژوهشی

شیما بکاء**
محمدرضا رحیم‌زاده***
منوچهر معظمی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷

## چکیده

فهم ما از معماری معاصر و نسبت آن با گذشته پیشینه‌ای دارد که به‌واسطهٔ افراد و عوامل زمینه‌ای گوناگون شکل گرفته است. یکی از کسانی که می‌توان او را نمایندهٔ نوعی از تفکر دراین‌باره دانست، وارطان هوانسیان است که به‌سبب چند دهه فعالیت متنوعش در سه حوزهٔ نقد و تألیف، فعالیت صنفی، و طراحی ابنیه، جایگاهی متمایز از دیگران دارد. در این مقاله به این پرسش پاسخ می‌دهیم که وارطان هوانسیان دربارهٔ نسبت معماری زمانه‌اش با گذشته چه مواضعی داشته است. در حین این بررسی به شبکهٔ اندیشه‌ها، افراد، اتفاقات، ارتباطات و دیگر عوامل زمینه آگاهانه توجه داریم تا تصویری فراتر از تک‌نگاشت یک معمار ارائه دهیم. پاسخ به پرسش تحقیق را با تمرکز بر منابع دست‌اول به‌خصوص مقالات او پیش برده‌ایم، و به روش تاریخی روایتی از چیستی مواضع او حدفاصل دههٔ بیست تا چهل به دست داده‌ایم. این تحقیق نشان داد گذشته در اندیشهٔ وارطان به دو صورت ظاهر شده است: گذشتهٔ دور و گذشتهٔ نزدیک. در هر دو برهه، یعنی دههٔ بیست و چهل شمسی، گذشتهٔ دور بر تمامی دوره‌های تاریخی تا دوران اوج آن یعنی دورهٔ صفویه دلالت دارد. گذشتهٔ نزدیک چند دهه پیش از انتشار مقاله است که مدت و دلالت آن در دو برهه با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. مواضع وارطان در نسبت با گذشته در هریک از دو برهه در نسبت با شیوهٔ نوین معنی‌دار است. همچنین مواضع او با تصویری از آینده که متأثر از آرمان‌های معماری مدرن در اروپا و غرب پیوند دارد.

## کلیدواژه‌ها:

وارطان هوانسیان، معماری معاصر ایران، معماری پهلوی، مجلات معماری، گسست.

مطالعات معماری ایران
دو فصلنامه معماری ایرانی
شماره ۲۲ ـ پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۱۵۴-۱۳۳ ۱۳۳

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری شیما بکاء با عنوان «پرسش از انگارهٔ گسست در اندیشیدن به معماری معاصر ایران» است که زیر نظر دکتر محمدرضا رحیم‌زاده (استاد راهنمای اول) و دکتر منوچهر معظمی (استاد راهنمای دوم) و دکتر ابراهیم توفیق (استاد مشاور) در دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه هنر در مراحل پژوهش و تألیف است.

** دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر
*** استادیار، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، نویسندهٔ مسئول، rahimzadeh@art.ac.ir
**** استادیار، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر

## پرسش پژوهش

وارطان هوانسیان دربارهٔ نسبت معماری زمانه‌اش با گذشته چه مواضعی داشته است؟

## مقدمه

یکی از وجوه اندیشیدن به معماری معاصر، فهم نسبت آن با معماری گذشته است که برخی آن‌ها را در اتصال و برخی در انفصال از یکدیگر فرض کرده‌اند. معماری معاصر ایران در بازهٔ زمانی گسترده‌ای محقق شده است و در نتیجه وجهی تاریخی دارد. ازاین‌رو بازشناسی تاریخی چگونگی ایجاد وضعیت امروز و کیفیت فهم ما از آن، در گرو فهم اندیشه و عمل پیشینیان است. در اندیشیدن به نسبت معماری امروز با گذشته لازم است به این نکته توجه داشته باشیم که آنچه ما از وضعیت معماری معاصرمان درمی‌یابیم با آنچه پیشینیان از وضعیت معاصرشان درمی‌یافتند یکسان نیست، اما به هم مربوط است.

دههٔ بیست تا چهل از مهم‌ترین برهه‌ها و صحنه‌های معماری معاصر ایران محسوب می‌شود که عوامل و بازیگران بسیاری در آن حاضرند. ازاین‌رو کیفیت مواجههٔ آن‌ها با گذشتهٔ خود در پدید آمدن صحنهٔ معماری در دوران خودشان و درک فعلی ما از نسبت معماری معاصر و گذشته مؤثر است. در این گسترهٔ زمانی و در این دوران بازیگران متعدد نقش خود را در پیدایی این معماری ایفا کرده‌اند و صحنه‌ای تازه برای بازیگران بعدی به میراث گذاشته‌اند. پدیدار شدن آثاری متفاوت با زمینهٔ معماری ایران تقریباً به ابتدای قرن حاضر بازمی‌گردد، اما از دههٔ دوم قرن به‌تدریج شیوه‌ای نوین در معماری رخ نمود و روند تغییرات چنان پیش رفت که در دههٔ چهل گونه‌های متنوعی از سبک‌ها در معماری معاصر حاضر بودند. این آثار در ابتدای قرن، حاصل عمل معماران خارجی و برخی معماران تحصیل‌کردهٔ ایرانی در همکاری با استادکاران ایرانی بود. در دههٔ بیست به‌تدریج معماران ایرانی تحصیل‌کرده در اروپا صحنه را به تسخیر خود درآوردند. در دههٔ چهل دانش‌آموختگان دانشگاه در ایران که پیش‌تر وارد حرفه شده بودند، مؤثر واقع شدند. یکی از بازیگران کلیدی صحنهٔ معماری دوران معاصر وارطان هوانسیان است که در اروپا تحصیل کرده بود.

وارطان در سال ۱۲۹۷ش در ۲۳سالگی برای تحصیل در مدرسهٔ اختصاصی معماری[1] به پاریس رفت و در سال ۱۳۰۲ش فارغ‌التحصیل شد. او در ادامه رشتهٔ شهرسازی را نیز دنبال کرد و در نهایت در سال ۱۳۱۴ش به ایران بازگشت (پاکدامن ۱۳۷۰، ۸۱). از دلایل اشتهار وارطان فعالیتش در حوزه‌های متنوع معماری است. او در دههٔ بیست فعالیت حرفه‌ای خود را آغاز کرد و تا دههٔ چهل به‌مدت تقریباً سه دهه، در نقش معمار و طراح، نویسنده و منتقد، و فعال صنفی در عرصهٔ معماری ایران نقشی مؤثر ایفا کرد که در هر سه زمینه آثار مهمی از او به‌جا مانده است. او صاحب‌امتیاز و مدیر مجلهٔ *معماری نوین*، از نخستین مجلات تخصصی معماری در ایران بود. تعدد مقالات انتقادی وارطان در نشریات، او را در عرصهٔ نگارش از دیگر معماران هم‌دوره‌اش متمایز کرده است. او از اعضای مؤسس و نمایندهٔ انتشارات و تبلیغات در نخستین تشکل صنفی معماران یعنی «انجمن آرشیتکت‌های دیپلمهٔ ایرانی» در سال ۱۳۲۳ش بود (هوانسیان ۱۳۲۵، ۳۹) و بعدها در «انجمن آرشیتکت‌های ایران» نیز عضویت داشت (ناشناس ۱۳۵۲، ۱۰). او و آرشیتکت‌های هم‌ردیفش را «رهبران رستاخیز تجدد در معماری ایران» خوانده‌اند؛ راهی را که این «دسته، اکیپ، و سالکان طریق هنر و صنعت» نشان می‌دادند «کاروان روزافزون آرشیتکت‌های جوان دیگر» پیمودند و تا به امروز پیامدهای اندیشه‌ها و کنش ایشان در عرصهٔ معماری ایران قابل پیگیری است (ناشناس ۱۳۲۵الف، ۳۷). ازاین‌رو بررسی اندیشه‌های وارطان که در قالب مقالات متعدد منتشر شده است، می‌تواند برای فهم جریان مهمی از اندیشه‌ورزی دربارهٔ معماری معاصر نقش روشنگری داشته باشد. ما به وارطان به‌عنوان یکی از اولین و اثرگذارترین معماران معاصر که طراحی بسیاری از آثار شاخص آن را بر عهده داشته است نگاه نمی‌کنیم، بلکه او را صاحب‌نظری دیدیم که دربارهٔ وضعیت معماری معاصرش اظهارنظر کرده و وجوه متعدد فعالیت او اعم از فعالیت حرفه‌ای و صنفی موقعیتی منحصربه‌فرد به او بخشیده است. موضوع این بررسی اندیشه‌های اوست، نه آثار معماری‌اش، و کنش او در شبکهٔ روابط و اتفاقات معماری محل توجه ماست.

هم در دههٔ بیست و هم در دههٔ چهل شمسی، وارطان از طریق مقالاتش در برابر مسائل معماری معاصر در ایران موضع‌گیری کرده است. او هم‌زمان با واکنش به وضعیت اکنون دربارهٔ نسبت این معماری با گذشته نیز اظهارنظر کرده است. در این مقاله می‌کوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که او وضعیت معماری زمانهٔ خود را در نسبت با گذشته چگونه دیده و چه مواضعی در برابر آن اتخاذ کرده است. در این پژوهش قصد داریم از دریچهٔ مقالاتی که وارطان حدفاصل این دو دهه، در مجله‌های *آرشیتکت* (۱۳۲۵ـ۱۳۲۶ش)[۲] و *معماری نوین* (۱۳۴۰ـ۱۳۴۴ش)[۳] و *هنر و معماری* (۱۳۴۸ش) منتشر کرده است، به پرسش مقاله پاسخ دهیم و با قرار دادن نوشته‌های او در کنار دیگر انواع منابع دست‌اول،[۴] آنچه دربارهٔ معماری معاصر و تلقی از آن در نسبت با معماری گذشته مستور و تلویحی است، عیان و صریح بازشناسیم. این مقاله نه تک‌نگاشتی دربارهٔ بناها و زندگی حرفه‌ای یک معمار که پژوهشی تاریخی دربارهٔ سیر اندیشه‌های او به‌منزلهٔ نمایندهٔ نوعی اندیشیدن به معماری معاصر است. ما با اتکا به نوشته‌های وارطان پرسش پژوهش را در ابتدا و انتهای چند دهه فعالیت این صاحب‌نظر از او می‌پرسیم تا در پس پاسخ آن، روایتی از شبکه‌ها و نیروهای مؤثر در عرصهٔ اندیشیدن به معماری معاصر در بازهٔ زمانی مذکور به دست دهیم.

## ۱. مرور پیشینهٔ پژوهش

پیگیری پیشینهٔ این پژوهش از دو مسیر مقدور است: یکی با مراجعه به تک‌نگاشت‌ها یا مطالعاتی که دربارهٔ وارطان و آثار او نوشته شده است و دیگری از راه مطالعهٔ پژوهش‌هایی که آراء و نظریات وارطان ذیل موضوع کلان‌تر یا پرسشی متفاوت ـ مانند پژوهش دربارهٔ محتوای مجلات معماری یا معماری دورهٔ پهلوی ـ بررسی شده است. تاکنون اندیشه‌های وارطان، به‌خصوص مواضعش نسبت به معماری گذشته، موضوع پژوهش واقع نشده است. تمرکز اصلی بحث ما بر مواضع او قرار دارد که در مکتوباتش منعکس شده است و نه آثار معماری وی.

عده‌ای از پژوهشگران تک‌نگاشت‌هایی دربارهٔ وارطان منتشر کرده‌اند که عمدتاً زندگی‌نامه و گردآوری از آثار اوست؛ به‌ویژه به بناها و تاریخچهٔ شکل‌گیری آن‌ها پرداخته‌اند؛ برخی از این تک‌نگاشت‌ها عوامل زمینه‌ای مؤثر و ویژگی‌های سبکی آثارش را تشریح کرده‌اند. پس از مرگ او در خرداد ۱۳۶۲ش بهروز پاکدامن کتابی با عنوان پیدایی معماری مدرن در ایران: *یادنامهٔ وارطان هوانسیان* (پاکدامن ۱۳۶۲) تهیه و تدوین کرده است. در این یادنامه در کنار شرح حال وارطان، گزیده‌ای از نظریات او، به‌ویژه مقالهٔ اول او در مجلهٔ *آرشیتکت* نقل شده و فهرست و مدارک تصویری از آثار وارطان به چاپ رسیده است. جز این، در تلاش برای نشاندن معماری وارطان در بستر تحولات جهانی معماری، بخش‌هایی از کتاب‌های معتبر تاریخ معماری اروپا دربارهٔ زمینه‌های پیدایی معماری «راسیونال» نیز در متن گنجانده شده که در عمل از گردآوری خلاصه‌ای از این تاریخ‌نامه‌ها و آثار وارطان در قالب یک مجموعه فراتر نرفته است. همانند این یادنامه، گروه معماری دوران تحول نیز در کتاب *معماری وارطان هوانسیان* (سروشیانی، دانیل، و شافعی ۱۳۸۶)، تک‌نگاشتی از وارطان به دست داده است که علاوه بر بررسی زمینه‌های مؤثر بر معماری او در ایران و جهان، آثار وارطان بر مبنایی سبک‌شناسانه و منطبق بر سیر زمانی طبقه‌بندی شده است.

از گروه دیگر پژوهشگران که برای پاسخ به پرسش کلان‌تر پژوهش خود به وارطان یا مقالات او نیز پرداخته‌اند، بابک افشار (۱۳۹۵) است که در رسالهٔ دکتری‌اش، ذیل بحث از فرایند تجسمی شدن ابنیه در گذر از دوران قاجار به پهلوی و ضمن پرداختن به مجلهٔ *آرشیتکت*، آرای وارطان را نیز بررسی کرده است. او تقابل آرشیتکت‌های دیپلمه و سایر معماران دست‌اندرکار ساخت‌وساز را «جدالی حرفه‌ای برای سهم گرفتن از بازار ساخت‌وساز» دانسته است. در تحلیل افشار وارطان «شیوهٔ ساخت» را در اختیار معمارانِ ناشیِ میراث‌بر قاجاری می‌دانسته و قلمرو «جنبه‌های نمادین بنا» در اختیار آرشیتکت‌ها ـ معماران تحصیل‌کردهٔ دورهٔ پهلوی اول ـ بوده است. با وجود پرسش‌ها و تحلیل‌های متفاوت افشار، شیوهٔ مواجههٔ او با موضوع برای این پژوهش راهگشاست. زهرا میرزایی (۱۳۹۵) در پژوهشی کمّی به واژگان به‌مثابهٔ حاملان اندیشه در مجلات معماری اوایل پهلوی دوم رجوع و مفهوم معماری را در آن‌ها جست‌وجو کرده است. در این بررسی مقالات وارطان هوانسیان نیز بررسی شده است. پژوهش حاضر

با یافته‌های او دربارهٔ تصور وارطان و معماران آن دوران از پیشرفت و علم اشتراکات و تفاوت‌هایی دارد. در مقالهٔ «بررسی مقولات کلیدی در ادبیات معماری معاصر ایران: ۱۳۲۵ـ۱۳۹۴ش» (پیشوایی، میرزایی، و زارعی ۱۳۹۹، ۱۷ـ۴۴) ظهور و رواج یافتن برخی کلیدواژه‌ها در مجلات معماری در دورهٔ معاصر بررسی شده است. این مقاله نشان می‌دهد که فراوانی به‌کارگیری مفاهیم «گذشته» و «گسست» و برخی کلمات نزدیک به آن‌ها خصوصاً مقارن با زمان چاپ مجلهٔ *آرشیتکت* ناچیز یا نزدیک به صفر بوده است. نویسندگان گاه عدم استفاده از برخی واژگان را به‌منزلهٔ نبود مضمون خاص مرتبط با آن‌ها تلقی کرده‌اند. این برخورد کمّی با مقولات دقت لازم برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش حاضر را ندارد و در واقع تعریف پژوهش‌هایی ازاین‌دست که بر دوره‌ها و آثار محدودتری متمرکز باشد، برای تدقیق و تصحیح یافته‌های آن‌ها ضرورت می‌یابد. درنهایت روشن است که پژوهش‌های موجود دربارهٔ وارطان پرسشی مشابه پژوهش حاضر نداشته‌اند و در هیچ‌یک به مواضع او نسبت به گذشته یا زمینه‌های مربوط به آن پرداخته نشده است.

## ۲. روش پژوهش

این پژوهش از آن حیث که در تلاش برای بررسی و دریافت مواضع وارطان بر مبنای مفاهیم و واژه‌های به‌کاررفته در نوشته‌های اوست، در چهارچوب کلی تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد. همچنین از آنجا که آراء و اندیشه‌های وارطان، زمینه‌های شکل‌گیری این اندیشه‌ها و تغییرات آن‌ها در سیری تاریخی و با مراجعه به اسناد به‌جامانده از دوره‌های گذشته مطالعه می‌شود، پژوهشی تاریخی است. حاصل این پژوهش روایتی است مبتنی بر داده‌های گردآوری‌شده متعلق به گذشته و تفسیر آن‌ها که با احتراز از تحمیل فهم‌های بیرونی و از راه خوانش نوشته‌های وارطان در کنار هم انجام می‌شود.

چهارده مقالهٔ منتشرشدهٔ وارطان منابع دست‌اول و اصلی این پژوهش شمرده می‌شوند. جز آن‌ها تمامی مقالات موجود در همهٔ شماره‌های مجلهٔ *آرشیتکت* و *معماری نوین* و سایر متون تکمیلی و دست‌اول به‌منظور شناخت کلی زمینهٔ پژوهش بررسی و در ساخت روایت نهایی به کار گرفته شده است. منابع دست‌دوم این پژوهش بیشتر شامل تک‌نگاشت‌های مربوط به وارطان است. از آنجا که مبنای تفسیر ما نوشته‌های وارطان است، فقط به‌اقتضای بحث و برای تکمیل دانش زمینه‌ای دربارهٔ معماری، و بسترهای سیاسی و فرهنگی و اجتماعی برهه‌های مورد بحث به آثار دیگر نیز مراجعه شده است.

## ۳. دههٔ بیست، پس‌راندن گذشته، استقرار شیوهٔ نوین

در دو دههٔ آغازین قرن چهاردهم شمسی در پایتخت بناهای بسیاری در حال ساخت بودند که اغلب به نهادهای عمومی و دولتی تعلق داشتند و در نتیجهٔ چنین رونقی، سبک‌های متنوع معماری در کنار هم در صحنه حضور داشتند. این صحنه چیدمانی خنثی از انواع بناها و سبک‌ها نیست، بلکه عرصهٔ رویارویی معماران و اندیشه‌هایشان محسوب نیز هست. در این صحنه بناهایی از قبل به‌شیوهٔ معماری قاجار وجود داشتند و ساخت‌وساز به این شیوه همچنان ادامه داشت. دسته‌ای دیگر ارجاعاتی ظاهری به معماری گذشتهٔ ایران به‌خصوص معماری پیش از اسلام داشتند، و دستهٔ سوم معدود بناهایی بودند که سیمایی بی‌سابقه در تاریخ معماری ایران داشتند. همین میزان تنوع در پدیدآورندگان بناها نیز به چشم می‌خورد. این آثار به دست معماران ایرانی و غیرایرانی با تحصیلات آکادمیک یا غیرآکادمیک طراحی و ساخته می‌شدند.

در این صحنه و در سال ۱۳۲۵ش، وارطان در نخستین مقاله‌اش در مجلهٔ *آرشیتکت* بحث از مسائل معماری ایران را به‌صراحت از نقد این وضعیت آغاز کرده که حاصل بیش از دو دهه ساخت‌وساز و پدید آمدن صحنه‌ای است که توصیف شد. پیکان نقد او به‌سمت رابطهٔ معماری روز با معماری گذشته است و مستقیماً به بناهایی تاخته که هویت بصری‌شان را از ارجاع به گذشته[۵] احراز کرده‌اند. نباید نقد به این آثار را با نقد آنچه از گذشته به‌جا مانده یکسان انگاشت. وارطان

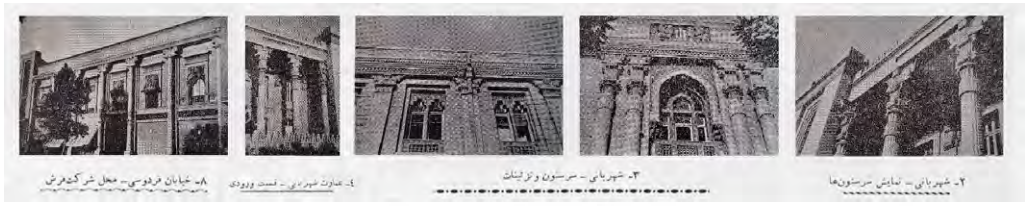
موضعش را نسبت به آثار به‌جامانده از گذشته به‌روشنی بیان کرده است. از نظر او «میراث» و «ابنیه و آثار گران‌بهایی که در طی قرون متمادی برای ما باقی مانده» درخور ستایش است، و البته آن‌ها را از «خانه‌ها و معماری عادی» که «بدون نقشه و بدون مطالعهٔ قبلی و با مصالح نامرغوب و بی‌روح ساخته شده‌اند» نیز جدا کرده است، زیرا به نظرش آن‌ها «به هیچ‌وجه از لحاظ معماری قابل‌توجه نیستند». او یادآوری کرده است که این «میراث گران‌بها» برای «عالم نوین کافی نیست».[۶] سپس به خود که از اسفناکی وضعیت اکنون به درد آمده است، نهیب زده که «آفرینندگان آن شاهکارها چه شدند» (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۴ و ۵) و پاسخ داده است:

در قرون اخیر معماری هم مانند فنون دیگر رو به انحطاط گذاشت و جای استادان قدیم را اشخاص بی‌اطلاع و اغلب بی‌سواد گرفتند که عاری از هرگونه اطلاع فنی و سلیقهٔ معماری بودند و تلاش آنان برای مطابقت دادن معماری با زندگی جدید منجر به هرج‌ومرج عجیبی گردیده است و بهترین نمونهٔ این هرج‌ومرج در آثاری که باقی گذاشته‌اند و در جزئیاتی از قبیل سرستون‌ها و گچ‌بری‌ها و تزیینات سقف‌ها و سایر آرایش‌های بی‌فایده هویداست که بی‌ذوقی و موقع‌نشناسی آن‌ها را به وجه اکمل نشان می‌دهد و مسئولیت این انحطاط در قرون اخیر به‌عهدهٔ این معماران ناشی است (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۴ و ۵).

وارطان در گذشته انحطاطی را تشخیص داده و لازم دانسته است مشخصات، علت‌ها و مسئولان از دست رفتن گذشتهٔ مطلوب را معرفی کند. با شناخته شدن ایشان کسانی که معماری را در چند دههٔ اخیر به این وضع کشانده‌اند، شناخته خواهند شد و چه بسا بتوان فعالیت آن‌ها را مهار کرد. وضعیت انحطاط در نظر و متن او مشخصاتی دارد: اولاً زمان آن معلوم است که طی قرون اخیر اتفاق افتاده است. ثانیاً ویژگی‌ها و نشانه‌هایی دارد که در نوع خاصی از تزیینات متبلور شده است و ثالثاً مسئولان و عاملان آن معماران بی‌اطلاع، بی‌سواد، بدون اطلاع فنی و سلیقهٔ معماری، و در یک کلام معماران ناشی‌اند. در متن مقاله برای شناسایی دقیق‌تر هویت عاملانی که انگشت اتهام وارطان به‌سمتشان نشانه رفته، دو مدرک قطعی بارز است: یکی زمان انحطاط و دیگری فهرست بناهای منحط و تصاویرشان.

«قرون اخیر» دست‌کم شامل صد سال گذشته است. در این صورت منظور از این «اشخاص بی‌سواد و بی‌اطلاع» و «عاری از هرگونه اطلاع فنی و سلیقهٔ معماری» معمارانی هستند که در این دوران زندگی و کار می‌کردند؛ یعنی همان معماران قاجاری و اخلاف[۷] آن‌ها که چون معماری را به‌شیوهٔ استادشاگردی و بدون تحصیلات آکادمیک آموخته بودند، به‌نوعی بی‌سواد محسوب می‌شدند؛ به‌ویژه آنکه همانند آنچه وارطان توصیف کرده است، در آثارشان از «سرستون‌ها و گچ‌بری‌ها» و به‌طور کلی تزیینات استفاده می‌کردند. اما آیا تیغ نقد وارطان متوجه آن‌هاست؟ سرستون‌های به‌جامانده از این معماران قاجاری در این محدودهٔ زمانی یادآور سرستون‌های خانهٔ قوام‌السلطنه، خانهٔ مشیرالدوله پیرنیا، یا عمارت باغ فردوس متعلق به حسینعلی‌خان معیرالممالک است که ویژگی‌های سبکی و تزیینات مخصوص به خود دارد[۸] (تصویر ۱). اما وارطان علاوه بر اشاره به برههٔ زمانی معین، از «ساختمان‌های بانک ملی، شهربانی، پست و تلگراف» نام برده و تصاویری از عمارت شهربانی و شرکت سهامی فرش را هم ضمیمه کرده است (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۶)[۹] (تصویر ۲). مقایسهٔ سرستون‌ها و تزیینات بناهای قاجاری ذکرشده با نمونه‌های مدنظر وارطان نشان می‌دهد که ویژگی این آثار با هم کاملاً متفاوت است. تنها وجه اشتراک تزیینات قاجاری با سرستون بناهایی که وارطان ذکر کرده در التقاطی بودن آن‌هاست. دستهٔ اول به معماری غرب ارجاع دارد و دومی به معماری گذشتهٔ ایران (دوران پیش از اسلام). این زمان‌پریشی و ابهام در متن وارطان شناسایی متهمان وضع موجود را دشوار می‌کند؛ چراکه بناهای مدنظر وارطان مانند ساختمان پست یا بانک ملی، بناهایی متأخرند که آن‌ها را نه معماران بی‌سواد قاجاری، بلکه معماران تحصیل‌کرده‌ای چون نیکلای مارکف، هـ هاینریش، میرزا علی‌خان مهندس، و قلیچ باغلیان[۱۰] پدید آورده‌اند. این دسته معماران «بی‌سواد و بی‌اطلاع» نیستند و این صفات را وارطان به آن‌ها نسبت داده است. مثلاً مارکف تحصیلات خود را در دانشگاه سن‌پطرزبورگ به پایان رسانده است (دانیل، شافعی، و سروشیانی ۱۳۸۲، ۱۳). با روشن شدن هویت عاملان انحطاط از نگاه وارطان، تلاش برای فهم انگیزهٔ او از متهم کردن آن‌ها به «بی‌سوادی» و ایجاد «هرج‌ومرج» در معماری ضرورت می‌یابد.[۱۱]

تصویر ۱: خانه‌های رجال قاجار. از راست خانهٔ قوام‌السلطنه، خانهٔ مشیرالدوله پیرنیا، عمارت باغ فردوس متعلق به حسینعلی‌خان معیرالممالک




تصویر ۲: تصاویر ضمیمه در متن مقالهٔ وارطان هوانسیان، «مسائل مربوط به معماری ایران» در آرشیتکت یک ۱۳۲۵ش. زیرنویس تصاویر از راست: شهربانی ـ نمایش سرستون‌ها؛ دو تصویر بعدی: شهربانی، سرستون و تزیینات؛ تصویر سوم: عمارت شهربانی ـ قسمت ورودی؛ تصویر چهارم: خیابان فردوسی ـ محل شرکت فرش

برای کشف انگیزهٔ وارطان باید دید حاصل افشا و افترا در این مقاله برای او چیست. در سال ۱۳۲۵ش که وارطان انتقاداتش را مطرح کرده، بیش از یک دهه از زمان ساخت این نوع بناها گذشته است. نگاهی به ساخت‌وسازها از ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵ش نشان می‌دهد بسیاری از ابنیهٔ فخیم دولتی در این زمان به سبکی ساخته شده‌اند که به‌صورتی از گذشته ارجاع دارند و این ارجاع از نظر وارطان مردود است و تعداد بناهای ساخته‌شده به‌شیوه‌ای جز این گونهٔ منحط چندان زیاد نیست. با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال ایران بسیاری از طراحان و سازندگان این بناها ـ به‌ویژه معماران و شرکت‌های غیرایرانی ـ به‌واسطهٔ این اوضاع در کشور فعالیت نداشتند. با پایان جنگ، دولت به‌عنوان مهم‌ترین کارفرمای سبک معماری پیشین تغییر کرد و سبکی که در دوران رضاشاه از سوی او و همفکرانش حمایت می‌شد، حامیان خود را از دست داد (هوانسیان ۱۳۴۰ب، ۸). در زمان انتشار مقالهٔ وارطان در سال‌های آغازین حکومت محمدرضا پهلوی، سفارش‌های دولت به روال قبل کم‌وبیش متوقف بود.[۱۲] در حقیقت جملهٔ معروف وارطان «عقل سلیم فریاد زد دست نگه‌دارید مگر می‌خواهید به تهران وضع باغ‌وحش ناهنجاری دهید. این‌قدر مجسمهٔ شیر و گاو و غیره چه فایده دارد؟» (همو ۱۳۲۵الف، ۶) زمانی به چاپ رسیده[۱۳] که عملاً مدت‌ها از رواج ساخت به این شیوه گذشته و عرصهٔ ساخت‌وساز متروک مانده است. پس می‌توان فرض کرد که هدف او از این افشاگری اصلاح امور جاری نبوده است. همچنین پیش‌تر موضع او در قبال معماری تاریخی را به‌مثابهٔ میراث گران‌بها اما ناکارآمد برای الهام و آفرینش معماری در عالم نوین نقل کردیم. به نظر می‌رسد او در این مقاله وضع موجود معماری را با هدف زمینه‌سازی برای آینده نقد کرده است. این انتقاد را می‌توان محرک یا فراخوان جدیدی برای ازسرگیری ساخت‌وسازهای بعدی، آن‌هم به‌شیوهٔ نوین و نه شیوهٔ رقیب در نظر گرفت.

آرشیتکت وارطان و همفکرانش درصدد استقرار شیوه‌ای نوین[۱۴] در معماری روزگار خود بودند که از ویژگی‌های بارز آن گسست از گذشته و گام برداشتن در مسیری به‌سوی آینده بود. برای استقرار شیوهٔ نوین که در عرصهٔ معماری کشور که در یک دههٔ گذشته در اقلیت بود ابتدا می‌بایست وجاهت شیوهٔ غالب که به‌صورت گذشته ارجاع می‌داد، از بین می‌رفت و ساخت‌وساز به‌شیوهٔ آن برای همیشه متوقف می‌شد. به‌عبارت دیگر باید با دستی رقیب را از میدان به‌در می‌کردند و با دست دیگر زمینه را برای استقرار شیوهٔ مطلوب آماده می‌ساختند. نوبت بسط یافتن شیوه‌ای فرارسیده بود که وارطان و هم‌مسلکانش «ذی‌فن» آن بودند (همو ۱۳۲۵ب، ۹۰). شیوهٔ رقیب نه‌تنها باید از سر راه برداشته می‌شد که لازم بود راه تکرار بر خطای احیای آن‌هم بسته شود. تلاش برای استقرار شیوهٔ نوین در ساخت‌وساز راه را بر ظهور

مجدد گذشته در کالبد معماری می‌بست و مسیری به‌سوی آینده‌ای مطلوب می‌گشود که وارطان و همفکرانش سودای محقق شدن آن را در سر داشتند. این آینده با سپردن کار به دست «آرشیتکت‌ها» که صاحب «فن و حرفه»[۱۵] شیوهٔ نوین در معماری بودند، امکان تحقق می‌یافت.

برای پس‌راندن گذشته و استقرار شیوهٔ نوین پیش‌زمینه‌ها و شبکهٔ روابطی نیاز بود که در میانهٔ دههٔ بیست شمسی برخی از آن‌ها آماده بود و برخی باید فراهم می‌شد. ساختن تشکل و رسانه، فراهم کردن پشتوانهٔ سیاسی، بسترسازی اجتماعی، و برانگیختن احساس نیاز و به رخ کشیدن فقدانی در کیفیت طراحی و مسکن، از جمله عواملی بودند که هم‌زمان بستر لازم برای استقرار شیوهٔ نوین را فراهم کردند. جز این، آرشیتکت‌هایی که از اروپا به ایران بازگشته بودند، در دوران اقامت در آنجا با سبک‌ها و شیوه‌های نوین آشنا شده بودند. آن‌ها از غلبهٔ تدریجی شیوهٔ نوین بر رقبای خود، به‌ویژه سبک‌های کلاسیک و سبک‌هایی که به‌دنبال احیا و ارجاع به معماری گذشته بودند، آگاهی داشتند. برخی از ایشان مانند وارطان، خود، در آن صحنه حاضر و فعال بودند (ناشناس ۱۳۲۵الف، ۳۲).[۱۶]

توجه به زمینهٔ فعالیت‌های وارطان در ایران و اروپا نشان می‌دهد استقرار شیوهٔ نوین خواستی هم‌سو و نیز فراتر از انگیزهٔ انتفاع از بازار ساخت‌وساز است.[۱۷] استقرار این شیوه، نوعی معماری را در ایران ممکن می‌کرد که به‌زعم همفکران وارطان، پیش‌تر در اروپا و جهان متمدن حقانیت یافته بود و می‌توانست راه نجات از انحطاط موجود باشد. از نظر ایشان ناکارآمدی‌هایی که در آن برهه گریبان‌گیر معماری ایران بود ریشه در گذشته داشت و این راه برای گسستن از آن کاستی‌ها و پیوستن به مسیر کمالی بود که پیش‌تر نیز دیگران در جهان پیموده بودند. «آرشیتکت‌های جوان» بار این مسئولیت را بر دوش خود احساس می‌کردند. «آن‌ها مصمم شدند که رابطهٔ بین گذشته و حال را در این قسمت قطع کرده و به فکر آینده که رهنمای افکار جدید معماری باشد بیفتند» (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۸)[۱۸]. بازگشت به گذشته، میسر نبود و آن‌ها به‌واسطهٔ تسلطشان بر فن و هنر، توانایی راهبری به‌سوی این رستگاری را در خود می‌دیدند؛ پس بدیهی بود که باید دست رقبایی را که قصد ارجاع به گذشته داشتند، کوتاه می‌کردند.[۱۹]

در نظر وارطان با استقرار شیوهٔ نوین مسیری برای آینده پیش روست که او امیدوارانه به تحقق آن دل بسته است. وارطان معتقد است اگر ما به وظایفمان در برابر نسل آینده عمل نکنیم، «اصولاً روح این قرن را نفهمیده‌ایم» (همو ۱۳۲۵الف، ۸). تصویری که او از آیندهٔ ایران تجسم کرده، دنبال کردن آرمان‌های مدرنیسم است که وجهی از آن تا آن زمان در اروپا محقق شده است. او توجه دارد که راه ترقی مدرن شدن است و وضع زندگی باید در هر موقعیت با آن تطبیق یابد. در دههٔ بیست معماری به‌شیوهٔ نوین گام برداشتن در مسیر ترقی است. او معماری ایران در آن زمان را در «مرحلهٔ اول ترقی» و بسیار دور از «سرمنزل اسلوبی که برای محیط خودمان خلق شده باشد» دیده است. از آنجا که «این اسلوب را نمی‌توان دفعتاً خلق کرد» وارطان عواملی مانند تحول اجتماعی، ماشینی شدن، تغییر لباس و آداب، آزادی افکار را کمک‌رسان به آرشیتکت‌های جوان دانسته است (همو۱۳۲۵الف، ۹).

برای استقرار شیوهٔ نوین، قطع رابطه با گذشته نه‌تنها لازم که بدیهی بود. اگرچه وارطان تأکید کرده است «ما کاملاً نمی‌خواهیم از گذشته منفک شویم ما مانند قدما به قوهٔ ثقل و سایر اصول معتقدیم ولی ما طرز ساختمان ـ شکل تقسیم‌بندی، اسلوب بناسازی ـ رعایت تناسبات و اصل هم‌آهنگی ـ حجم و ضخامت دیوارهای آن‌ها را قبول نداریم، زیرا دیگر با فکر جدید این قرن که دوران ماشین و پیشرفت صنعت و علوم است موافقت ندارد» (همو ۱۳۲۵الف، ۷)، در حقیقت اندیشه و مواضع او نشان می‌دهد که او با هیچ‌چیز گذشته موافق نبوده و دقیقاً قصد منفک شدن از آن را داشته است. قوهٔ ثقل موضوعی است که همهٔ معماران همواره به آن اعتقاد داشته‌اند و صرف موافقت با «سایر اصول» نیز موضع او را روشن‌تر نکرده است. برشمردن ویژگی‌هایی از ابنیهٔ قدیم که با آن‌ها مخالفت دارد نیز عملاً نقطهٔ اشتراکی با گذشته باقی نگذاشته است. اگرچه موضع گسستن از گذشته در اندیشهٔ وارطان قطعی است، به نظر می‌رسد که چنین موضعی در نظر دیگران از چنین قاطعیتی برخوردار نیست. به نظر می‌رسد توجیه ارتباط شیوهٔ نوین با گذشته در نظر عده‌ای ضرورت دارد.[۲۰]

## ٤. دهۀ چهل، نقد وضعیت مستقر،[۲۱] تقابل افراط‌ها

نوشته‌های وارطان در برهۀ دوم ناظر به وضعی از معماری است که حدفاصل دهۀ بیست تا دهۀ چهل محقق شده است. صحنه‌ای آشفته که بازیگران آن معماران و کارفرمایان ـ اعم از دولت و مردم ـ هستند. در دو دهۀ ابتدای قرن، بیشتر ساخت‌وسازها شامل ابنیۀ فخیم سازمان‌ها و وزارتخانه‌های دولت بود و درمجموع توان حکومت صرف ساختن زیرساخت‌ها و پیکرۀ دولت شده بود. در دهۀ بیست، به علل پیش‌تر گفته‌شده و مهجور ماندن عرصۀ ساخت، همّ دولت صرف تکمیل پروژه‌های نیمه‌کاره شد. در این سال‌ها نقش اصلی طراحی بر عهدۀ معماران خارجی و آرشیتکت‌های ایرانی تحصیل‌کرده در اروپا بود و گفتیم که جز آثار باقی‌مانده از دوران قاجار، سبک غالب بناهای تازه‌ساز ارجاع به معماری پیش از اسلام بود و شیوۀ نوین نیز در همین دوران به‌تدریج در صحنه ظاهر شد.

از اوایل دهۀ سی، هم‌زمان با ساختمان بانک‌ها و دانشکده‌ها و مؤسسات، دولت مسئولیت خطیر تهیۀ مسکن انبوه و حداقل برای قشر کم‌درآمد را برعهده گرفت. این ساخت‌وساز بی‌سابقه به‌رغم سرمایه و نیروی انسانی قابل توجه که به خدمت گرفت، چهرۀ شاخصی در عرصۀ معماری به‌جای نگذاشت؛ اما بر تنوع بازیگران صحنۀ معماری افزود. پراکندگی و روند تصاعدی ساخت‌وسازها، و تنوع سبک معماری بناها تغییری بزرگ و برنامه‌ریزی‌نشده و توسعه‌ای لجام‌گسیخته بود. طراحان[۲۲] و کارفرمایان خصوصی نیز جز ساخت ویلا و آپارتمان به‌تدریج به ساخت بناهایی برای خدمات عمومی مانند پاساژها و سینماها نیز روی آوردند. درنهایت در آغاز دهۀ چهل «بی‌نظمی جایگزین سادگی» شده و «کارهای ساختمانی به‌سوی یک هدف نامشخص و نامعلوم کشانده» شده است (همو ۱۳۴۰الف، ۱).

در مقالات وارطان در نیمۀ نخست دهۀ چهل هم می‌توان رد معرفی دستاوردهای ناشی از پس‌راندن گذشته را مشاهده کرد و هم ناکامی‌های شیوۀ نوین را. بخشی از مقالات نیز به انتقاداتش به وضعیت هرج‌ومرج و آشفتگی معماری اختصاص دارد. در این نوشته‌ها دستاوردهای شیوۀ نوین با طرد رجوع به معماری گذشته و تلاش‌های وارطان و همفکران و هم‌نسلانش برای استقرار این شیوه به ثمر نشسته است. ناکامی‌های پدیدآمده ناشی از محقق نشدن بخشی از تصوراتش برای آیندۀ معماری است و انتقاداتش متوجه نابسامانی ناشی از وضعیت مستقر. در حقیقت شیوۀ نوین که با طرد ارجاع به گذشته پا گرفته بود، در ادامه برخی انتظارات را ناکام گذاشت و استقرار آن به‌عنوان آرمانی که اساساً با نفی گذشته و ارجاع به آن مقدور شده بود، به وضعیتی انتقادبرانگیز انجامید.

### ٤. ١. نیمۀ اول دهۀ چهل

به‌زعم وارطان امتناع از رجوع به گذشته و پس‌راندن متعلقات آن، مولد دستاوردهای کنونی است. استقرار شیوۀ نوین حاصل تلاش‌های او و همفکرانش بوده که نتیجه داده و معماری و شهری نوین پدید آورده است. او به نسل جدید یادآوری کرده است که ساخته شدن خیابان‌ها و میادین «زیبا و قشنگ» مانند خیابان و میدان فردوسی و فوزیه و نظایر آن در فرصتی کوتاه «نتیجۀ قهری و طبیعی محو همان آثار کهنه» است (همو ۱۳۴۰، ۲). همچنین یادآوری کرده است که رجوع به معماری گذشته در بناهای جدید که در ابتدای قرن با پشتیبانی رضاشاه صورت غالب معماری دوران بود، به‌تدریج با توصیۀ «معماران و مهندسان»ی که از «تقلید کورکورانه» از گذشته برحذر می‌داشتند «خاتمه یافت» (همو ۱۳۴۰ب، ۸؛ ۱۳۲۵الف، ۶).[۲۳] گویی معماران و مهندسان عملیات پس‌زدن گذشته را با موفقیت به انجام رسانده‌اند و همه دستاوردهای مطلوب ارمغان تلاش آن‌ها برای استقرار شیوۀ نوین بوده است.

به‌موازات تلاش برای پس‌راندن گذشته، مقایسۀ وضعیت ایران با آنچه از آرمان مدرنیسم در اروپا محقق شده بود، چشم‌انداز آینده را ساخته بود که تاحدی به ثمر رسیده و قدری ناکام مانده بود. محقق نشدن این خواست رضاشاه که «من با ندیدن اروپا، اروپا را به ایران می‌آورم» (همو ۱۳۴۰ب، ۴)[۲۴] در حقیقت ناکام ماندن آرزوی خود وارطان و همفکرانش نیز بود. قرار بود تهران با «بهترین پایتخت‌های اروپا برابری کند»، مازندران به سوئیس آسیا و اصفهان به منچستر ایران تبدیل شود (همان، ۲).[۲۵] به‌عبارتی این آرزو وجود داشته که گذشته مطرود و آرمان‌ها و دستاوردهای مدرنیسم در ایران نیز محقق شود، اما به علل گوناگون از جمله حوادث شهریور بیست مقدور نشده و تا زمان چاپ مقالات انتقادی او در سال چهل، برخی خواست‌ها و تصورات او هنوز محقق نشده بود.

مقالات انتقادی وارطان صرفاً شکایت از وضع موجود نیست، بلکه وجهی از ارزیابی وضعیت موجود، آسیب‌شناسی و چاره‌جویی نیز در آن پیداست. او در آغاز فصل دوم مقالاتش که بعد از حدود دو دهه در اولین شمارهٔ *معماری نوین* به چاپ رسید، وضعیت را چنین توصیف کرده است:

متأسفانه با وجود توسعه و پیشرفتی که بدان اشاره شد، باید اذعان نمود که تحولات حاصله در امر معماری و شهرسازی و این جنبش و فعالیتی که در عصر ما به‌صورت همگانی مشهود و عیان است، به‌طور تحقیق در حل مسائل مربوط به فنون یادشده نقش اساسی و قطعی نداشته و نتوانسته است حاجات جامعهٔ کنونی را آنچنان که منطبق و متناسب با مختصات اقلیم ـ آب‌وهوا ـ وضع زندگانی عمومی و کیفیات روحی و اخلاقی اجتماعی آن‌ها باشد، تأمین و برآورده سازد (همان ۱۳۴۰، ۱).

این جملات توصیف آیندهٔ دههٔ بیست است که اکنون محقق شده. آینده‌ای که قرار بود با پس‌راندن گذشته و جانشین کردن شیوهٔ نوین وضعیتی مطلوب را رقم بزند. این ناکامی بی‌علت نیست. برملا شدن اسباب و عوامل ناکامی وضعیت مستقر نشان خواهد داد در پس مبارزهٔ این دو سو چه چیز مانع از حذف کامل یک‌سو و استقرار بی‌کم‌وکاست سوی دیگر است؛ چه چیز در صحنه در مقاومت و درگیری است. بررسی موشکافانهٔ این متن نیز، مانند بررسی پیشین در مقالات *آرشیتکت* برای یافتن علل ناکامی مذکور از طریق شواهدی که وارطان، خود در خلال نوشته‌هایش به ما نشان می‌دهد مقدور است.

مشابه مضمون فوق چند مرتبه در مقالات بعدی وارطان نیز تکرار شده است.[۲۶] فصل مشترک نظرات او در این آسیب‌شناسی این است که به‌رغم تحولات و پیشرفت‌های پدیدآمده، به‌علت عدم فهم درست از خواسته‌های امروزین جامعه و وضعیت فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی ایران، وضعیت مستقر در معماری به وضعیتی ناشایست تبدیل شده است. وارطان معتقد است «باید اعتراف کرد که دانشگاه‌های ایران و ما آرشیتکت‌ها در این گناه بزرگ بی‌تقصیر نیستیم» (همو ۱۳۴۴، ۲)[۲۷]. او مصادیقی از عدم درک صحیح معماران ـ حتی آن‌ها که خارج از ایران تحصیل کرده‌اند ـ از بستر معماری را در قالب توصیف برخی ایرادات عینی ساخت خانه‌ها ذکر کرده است: بناها و خانه‌هایی که طراحان آن‌ها بدون توجه به ویژگی‌های محیطی که برای آن طراحی کرده‌اند، ارتفاع سقف‌ها و اندازه و جهت پنجره‌ها را نامناسب برگزیده‌اند و شرایط آسایش را که کمینهٔ توقع از معماری نوین است، تأمین نکرده‌اند (همان‌جا).[۲۸] دربارهٔ دانشگاه نیز معتقد است «کارهایی که تاکنون به‌وسیلهٔ فارغ‌التحصیلان دانشگاه‌های داخل و خارج در زمینهٔ معماری و شهرسازی انجام شده، در بیشتر این کارها فرمالیزم جای هنر را گرفته» است (همان‌جا) و پرسیده «چرا دانشکدهٔ معماری ما فاقد برنامهٔ صحیح و مناسب با مختصات اقلیمی و اجتماعی ایران است؟» (همان‌جا). اینکه وارطان نظام آموزش معماران در ایران را از مسببان وضع موجود و نیازمند اصلاح دانسته، پیش از این هم سابقه داشته است.

اگر از یک‌سو نقد وارطان به نظام آموزش را انتقادی وارد فرض کنیم و از سوی دیگر ماهیت نظام آموزش در آن دوران را در نظر آوریم، آنچه در این نظام آموزش از گذشته تا اکنون پایدار مانده، احتمالاً از عوامل بازتولید مشکلات و مقاومت در برابر فرایند تغییر مطلوب است. او در دههٔ بیست در *آرشیتکت* نسبت به اصلاح «قانون تربیت آرشیتکت در مدرسهٔ هنرهای زیبا» هشدار داده (همو ۱۳۲۵ب، ۹۰) و در دههٔ چهل در *معماری نوین* نیز دانشگاه را مسئول ناکافی و نامتناسب بودن «سطح معلومات» دانشجویان فارغ‌التحصیل برای کار در ایران دانسته است (همو ۱۳۴۰الف، ۲).[۲۹] پس نقد کنونی وارطان به نظام آموزش نقدی متواتر است؛ نقد به نظامی است که در همهٔ این سال‌ها فضای حاکم بر آموزش معماری را در حیطهٔ اختیار داشته است و در این چند دهه ثبات آن توفیق‌ها و مشکلات آن مجال بازتولید داشته‌اند. از زمان تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۱۹ش[۳۰] که آندره‌گدار[۳۱] و رونالد دوبرول[۳۲] و محسن فروغی[۳۳] در مقام بنیان‌گذار و استاد در دانشکدهٔ معماری حضور یافتند تا پایان ریاست سیحون بر دانشکده یعنی سال ۱۳۴۷ش، نظام آموزشی آن برگرفته از مدرسهٔ بوزار پاریس و مباحث و شیوه‌های تدریس اقتباس‌شده از آن بود (دانیل، شافعی، و سروشیانی ۱۳۹۴، ۱۴۰).[۳۴] الگو قرار دادن مکتب آموزشی بوزار و منشأ اثر قرار گرفتن افرادی با گرایش به

معماری این مکتب، باعث شده بود پرداختن به فرم ـ به‌جای توجه به بستر ـ و نیز آشنایی با معماری تاریخی اروپا ـ به‌جای معماری تاریخی ایران ـ کلیات برنامهٔ درسی این دانشکده را تحت‌تأثیر قرار دهد.[۳۵] در حقیقت نقد او توجه افراطی نظام آموزشی به فرم و فرمالیزم و بی‌توجهی به بستر فرهنگی، اجتماعی، و جغرافیایی را هدف گرفته است. نظامی که مشخصات و مختصات ایران در فرایند آموزشی آن به‌جا آورده نشده است.

بخشی از نابسامانی وضعیت مستقر که در نظر وارطان ناشی از به‌کارگیری نظام آموزشی خارجی در دانشکدهٔ معماری بدون تلاش برای تطبیق آن با بستر فرهنگی، اجتماعی، و جغرافیایی ایران بود و بخش دیگر بر عهدهٔ معماران تحصیل‌کرده در خارج بود که نه‌تنها آموزشی دربارهٔ این بستر و لزوم توجه به آن ندیده بودند، بلکه خود را از تلاش برای فهم آن و به کار بستن آن در طراحی‌هایشان نیز مستغنی می‌دانستند. نتایج حاصل از این بی‌توجهی و عدم درک بر هرج‌ومرج پیش‌آمده دامن می‌زد و بر نارضایتی‌ها می‌افزود. برخلاف رویهٔ مذکور وارطان انتظار داشت که «با در نظر گرفتن سوابق درخشان تمدن و فرهنگ ملت کهنسال ایران» و «شرایط محیط از نظر آب‌وهوا و مختصات طبیعی مکان و سیستم زندگی و روحی مردم و سوابق تاریخی» بتوان معماری شایسته‌ای پدید آورد (هوانسیان ۱۳۴۳، ۲).

در پایان نیمهٔ اول دههٔ چهل وارطان در شمارهٔ پایانی *معماری نوین* تصویری از کارنامهٔ وضعیت مستقر و علل و اسباب ناکارآمدی و آشفتگی آن به دست داده و راه‌حل رفع این آسیب‌ها را نیز ارائه کرده است:

به نظر این‌جانب برای اینکه کارهای اجرایی به‌وسیلهٔ فارغ‌التحصیلان دانشگاه با اصول بهداشت و مشخصات اقلیمی و اوضاع اجتماعی کشور ما تطبیق کند، لازم است در دانشکدهٔ معماری توجه بیشتری به موارد مربوط به اصول و قوانین بهداشت و اوضاع اجتماعی و اقلیمی کشور ما بشود تا دانشجویان پس از اتمام دورهٔ تحصیل و شروع به کار دارای معلومات کافی فنی و اجتماعی بوده، وظایف محوله را با بصیرت و احاطه کامل انجام دهند و بدین ترتیب به‌جای اینکه ساختمان‌ها کپیه‌های ناقصی از ساختمان‌های اروپا و امریکا باشد، باید بتوان امید داشت که با تلفیق معماری ایران با تحولات علمی و هنری و صنعتی عصر حاضر سبک نوینی به وجود آورد (همو ۱۳۴۴، ۲).

برای فهم دقیق راه‌حل پیشنهادی وارطان برای اصلاح امور و جلوگیری از کپی‌کاری‌های افراطی، آشنایی با فضای حاکم بر هنر، معماری، و جامعهٔ نخبگان در دههٔ چهل ضرورت دارد تا روشن شود راه‌حلی که او در قالب «تلفیق با معماری ایران» پیشنهاد کرده به چه چیزی دلالت داشته است. در این سال‌ها توجه و گفت‌وگو دربارهٔ هنر و معماری ایران در رشته‌های گوناگون هنر رایج است. در دههٔ چهل تمنای پدید آمدن سبک و هویتی ملی و ایرانی که «دنیاپسند» و «متناسب با احتیاجات زمان» باشد (همو ۱۳۴۳، ۲ و ۳)، دغدغهٔ بسیاری از هنرمندان و روشنفکران بود.[۳۶] تمنایی بود فراتر از زمینه‌ای کم‌رنگ در پس وقایع آن دوران و در عمل گفتمان روز و اتمسفر حاکم بر جریانات مختلف هنری و اجتماعی که از سوی دولت و بخشی از جامعه حمایت می‌شد. بسیاری از هنرمندان با رجوع به گذشته، به‌خصوص گذشتهٔ ایران در دوران اسلامی، در حال آزمودن و به‌کارگیری عناصری بودند که آثارشان را از هنر و معماری معاصر غرب متمایز کند[۳۷] و در این راستا از نشانه‌ها و نمادهای بومی و مذهبی گرفته تا خط فارسی به‌عنوان مواد خلق اثر هنری بهره می‌گرفتند. خواستی جمعی برای رجوع به «میراث ارزنده و گران‌بها» (همو ۱۳۴۸، ۳۳) پدید آمده بود که متعلقات گذشته را به‌مثابهٔ حاملان فرهنگ و جغرافیا تلقی می‌کرد. پس نگارگری، خوشنویسی، معماری و دیگر هنرهای قدیم ایران می‌توانست محل ارجاع واقع شود.[۳۸] این خواست برای تمایز فقط خواستهٔ هنرمندان ایرانی نبود، بلکه در آن دوران در عرصهٔ جهانی هنر هم ایده‌های پست‌مدرنیزم چنین خواست‌هایی را برانگیخته بود و انتظار می‌رفت تا هنرمند به هنر سرزمین خود به‌عنوان منبع الهام و ارجاع ملتزم باشد.[۳۹]

وقتی «معماری ایران» در نیمهٔ دههٔ چهل در متن وارطان ظاهر می‌شود، با توجه به فضایی که توصیف شد، غریب و بعید نیست که تصور کنیم که او هم مانند بسیاری از هنرمندان رجوع به معماری گذشته را به‌مثابهٔ کالبدی تجسم‌یافته از ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی، جغرافیایی، و حتی تاریخی ایران به جوانان توصیه کرده باشد؛ زیرا پیش‌تر نیز به‌هنگام شکایت از بی‌توجهی به مختصات سرزمین و افراط در فرمالیزم، از عدم توجه به «سوابق تاریخی» و «سوابق درخشان

تمدن و فرهنگ ملت کهنسال ایران» نوشته است. بنابراین با توجه به اتمسفر حاکم، فهم عبارت «تلفیق با معماری ایران» به‌مثابهٔ فراخوانی برای احیا یا ارجاع به گذشته بلامحل نیست. اما بلافاصله با این پرسش مواجه می‌شویم که مگر تلفیق با معماری ایران همان ایده‌ای نبود که معمارانی مانند مارکف، هاینریش، گدار و دیگران در دوران رضاشاه در سر داشتند و در آثارشان به کار می‌بستند و در نخستین شمارهٔ *آرشیتکت* مورد نقد وارطان واقع شدند؟ اکنون که شرایط اجتماعی و خواست عمومی برای احیای گذشته یا ارجاع به آن فراگیر شده، آیا وارطان مواضع پیشین خود دربارهٔ گذشته را تغییر داده است؟ منظور او از تلفیق با معماری ایران دقیقاً چیست؟

نمی‌توان با اکتفا به این مقالهٔ وارطان پاسخ چنین پرسش‌هایی را به‌روشنی یافت. اما در آخرین مقالهٔ او که چهار سال بعد در شمارهٔ نخست مجلهٔ *هنر و معماری* یعنی در سال ۱۳۴۸ش منتشر شده، سرنخ‌هایی هست که به فهم بهتر این ابهامات و درک تقابل افراط‌ها در آن زمان کمک می‌کند (هوانسیان ۱۳۴۸، ۳۶). با توجه به آنچه در آخرین مقالهٔ چاپ‌شده از او آمده، می‌توان حدس زد که منظور وارطان از معماری ایران معماری تاریخی ایران نبوده است؛ بلکه او در واقع به وضع موجود «معماری ایران» در دههٔ چهل اشاره کرده است ـ نه معماری گذشتهٔ ایران. این خوانش از «معماری ایران» اگرچه با اتمسفر حاکم که در جست‌وجوی احیای هنر و معماری ایرانی است متناقض می‌نماید، در اندیشهٔ وارطان موجه است. وضعیت موجود حاصل تحقق یافتن شیوهٔ نوین و پس‌راندن گذشته است که او در دههٔ بیست برای آن تلاش کرده. این وضعیت از یک‌سو حاصل افراط در به‌کارگیری شیوهٔ نوین بدون توجه به مشخصات و مختصات سرزمین است که به سیطرهٔ فرمالیزم یاری رسانده بود و از سوی دیگر واکنشی است به افراط در پالایش معماری از نشانه‌های گذشته، که در قالب احیای رجوع به گذشته مجدداً ظاهر شده است. هر دو وضعیت از سوی گروهایی از مردم، هنرمندان، و روشنفکران حمایت می‌شد.[۴۰] در حقیقت تقابل افراط‌ها و پیامدهای آن وضعیتی آشفته رقم زده بود که هرکس در آن تمایل و ایدئال خود را دنبال می‌کرد.

### ٤. ۲. نیمهٔ دوم دههٔ چهل

در دههٔ چهل که معماری در نظر وارطان دچار «هرج‌ومرج، آشفتگی و بی‌کاراکتری» بود (همو ۱۳۴۴، ۲)؛ تلاش برای یافتن سبک ملی، هویت ملی، معماری اصیل ایرانی و نظایر آن، به خواستی مهم در فضای فرهنگی و اجتماعی ایران بدل شده بود.[۴۱] نخست‌وزیر وقت (هویدا) در افتتاحیهٔ انجمن آرشیتکت‌های ایران از اینکه «در ایران همهٔ سبک‌های معماری دیده می‌شود به‌جز سبک اصیل ایرانی» سخن گفت و روزنامهٔ *اطلاعات* نیز با معماران دربارهٔ اینکه «طرفدار معماری جدید هستید یا قدیم؟» مصاحبه کرد. اظهارنظرهای ایشان و وضعیت معماری در آن زمان موجب نگرانی وارطان شد و او را برانگیخت تا صراحتاً موضع بگیرد و از آن‌ها نیز خواست موضعشان را دربارهٔ دوراهی پیش رو آشکارا اعلام کنند.[۴۲] این خواست فراگیر سبب شده بود دستاوردهای حاصل از تلاش وارطان و همکارانش برای پس‌راندن گذشته در معرض تباهی قرار گیرد و خطر احیا و بسط یافتن مجدد چنین گرایش‌هایی «معماری معاصر» را تهدید کند (همو ۱۳۴۸، ۳۳). ازاین‌روست که وارطان در آخرین مقاله‌اش دقیقاً خواننده را به پرسش اولین مقاله‌اش در سال ۱۳۲۵ش بازمی‌گرداند. حتی عنوان مقالهٔ اخیر یعنی «معماری ایران در دوراههٔ سبک ملی و جدید» گویای وضعیتی مشابه است (همان، ۳۳) در متن مقاله نیز بسیاری از جملات و استدلال‌ها عیناً از نخستین مقاله وارطان در مجلهٔ آرشیتکت کپی یا با همان مضامین در مواجهه با مسئله‌ای مشابه بازنویسی شده است. در دههٔ بیست هم آرشیتکت‌های جوان پس از بازگشت به ایران خود را در مقابل این پرسش یافته بودند که آیا باید از گذشته تقلید کرد یا شیوه‌ای نوین در پیش گرفت[۴۳] (همو ۱۳۲۵ب، ۶). علاوه بر بحث و استدلال، تصاویری که وارطان به این مقاله ضمیمه کرده، توصیف گویایی است از آنچه موجب نگرانی اوست و او را وادار به موضع‌گیری کرده است (همو ۱۳۴۸، ۳۳ـ۳۸). (تصویر ۳)

وارطان در آخرین مقاله‌اش دو جبههٔ نقد خود را در معماری دههٔ چهل روشن کرده و نشان داده موضعش چیست و با چه چیزهایی مخالف یا موافق است. تصاویر[۴۴] ضمیمهٔ این مقاله و شرح آن‌ها شواهدی از وضع موجود است که مصادیق انتقادات وارطان را به تصویر کشیده است. در یک دسته‌بندی کلی به‌جز آثار خود وارطان و عمارت شهربانی،

تصویر ۳: تصاویر ضمیمه به آخرین مقالهٔ وارطان در مجلهٔ *هنر و معماری* شمارهٔ ۱. متن زیرنویس هر ستون از راست به چپ و از بالا به پایین عبارت‌اند از:
ستون اول: ۱. ساختمان پست و تلگراف تقلید از کلیساهای اروپایی؛ ۲. کلکسیونی از مصالح و کاشی؛ ۳. عمارت شهربانی تقلید از ستون‌های تخت جمشید.
ستون دوم: ۱ و ۲ و ۳. مد روز ساختمان‌هایی که اخیراً در تهران مد شده.
ستون سوم: ۱. تقلید زشت و بی‌منطق از معماری قدیم؛ ۲. تأثیر معماران بزرگ و معروف دنیا در کارهای معماری انجام‌شده در تهران.
ستون چهارم: ۱ و ۲ و ۳. فرمالیزم در معماری.
ستون پنجم: ۱. یکی از کارهای مهندس وارطان واقع در میدان راه‌آهن؛ ۲. از کارهای نسبتاً قدیمی‌تر؛ ۳. ترکیب فرم‌های مختلف در یک ساختمان.

باقی تصاویر نمونهٔ آثار حاضر در صحنهٔ معماری آن سال‌هاست. در این بناها دو سبک کلی قابل تشخیص است: دستهٔ اول بناهای گرفتار «فرمالیزم» است که «مد روز» و «کپیه» آثار معماران اروپایی و آمریکایی‌اند.[۴۵] این بناهایی فاقد تزیینات و حاصل ترکیب احجام هندسی‌اند و امروزه آن‌ها را ذیل سبک مدرن یا بین‌الملل می‌شناسیم. دستهٔ دوم بناهایی است که همانند برخی بناها در دو دههٔ اول قرن ارجاع به معماری گذشته در صورت آن‌ها ظاهر شده است؛ اما این آثار برخلاف دههٔ بیست، نه به معماری پیش از اسلام ایران، که به تزیینات و به‌ویژه کاشی‌کاری‌های دوران اسلامی ارجاع دارند. لحن تحقیرآمیز وارطان در توصیف این بناها نشان می‌دهد که در نظر او این آثار هم التقاطی و هم مرتجع‌اند و تا درجهٔ انباشتی از مصالح تنزل یافته‌اند. خواست فراگیر برای احیای صورت گذشته، ترس از دست رفتن دستاوردهای گذشته را در دل او زنده کرده و افراط معماران و دانشگاه در فرمالیزم، او را از آیندهٔ شیوهٔ نوین بدون به رسمیت شناختن مشخصات و مختصات ایران بیمناک کرده است. پس در پایان دههٔ چهل که پایان دوران فعالیت وارطان در عرصهٔ نقد معماری است؛ او در نقد وضعیت مستقر هم باید با «تقلید کورکورانه از اسلوب معماری قدیم» بجنگد ـ که پیش‌تر با جلوهٔ دیگرش جنگیده بود ـ و هم باید با افراط در «نداشتن تعصب به سنن و آداب گذشته» که حاصلش «فرمالیزم» است مبارزه کند؛ فرمالیزمی که در نظر وارطان در «هرج‌ومرج» معماری سهیم است و معترف است که در مقابل این افراط «از پاپ هم کشیش‌تر» است (همان، ۳۵).

وارطان هر جا که لازم بود یکی از طرفین را از میدان به‌در کند، این کار را کرده است. او برای آنکه راه بر احیای گذشته ببندد، پای «ناکارآمدی گذشته» را به میان کشیده و تمام استدلال‌هایش در دو دههٔ قبل را تکرار کرده است و آنجا که باید با نظام آموزش و افراط در فرمالیزم مقابله کند، پای «سوابق تاریخی» را به میان آورده و بر لزوم در نظر گرفتن «سوابق درخشان تمدنی» تأکید کرده است. او که حامی وضعیتی حاصل نه این و نه آن است، اصلی‌ترین

بازیگران صحنه یعنی آرشیتکت‌ها را برای حل مشکل مورد خطاب قرار داده است. برخلاف دهۀ بیست که وارطان آرشیتکت‌های جوان دیپلمه (وارطان و هم‌نسلانش) را به «جمع شدن دور هم» برای نیل به هدف استقرار شیوۀ نوین و از میدان به‌در کردن رقیب فرا خوانده بود (همو ۱۳۲۵الف، ۹)؛ این بار در دهۀ چهل، جوانان امروز را به «تشریک مساعی» با «آرشیتکت‌های خبره» (جوانان قدیم) فرا خوانده است تا ایرادات وضع موجود معماری را برطرف کنند و «سبکی متناسب با زندگی روز» پی بریزند (همو ۱۳۴۰الف، ۳؛ ۱۳۴۸، ۳۷). گویی همچنان این جوانان دیروز هستند که اکسیر حل معضلات را در دست دارند؛ کسانی که در گذشته به سلاح تهور مسلح بودند و اکنون به تجربه، بصیرت یافته‌اند؛ هم‌نسلان وارطان که دوره‌ای چرخ افراط را به‌نفع استقرار شیوۀ نوین می‌چرخاندند و اکنون باید از سرعت لجام‌گسیختۀ آن می‌کاستند.

وارطان همچنان پس‌راندان گذشته و پیروی از آرمان‌های معماری مدرن را به‌عنوان یک واقعیت محتوم، مفروض دارد؛ اما بدیهی است که باید به‌دنبال سبکی متناسب با مشخصات و مختصات خودمان باشیم. او در آخرین آسیب‌شناسی و چاره‌جویی‌اش به‌صراحت اعلام کرده که چون آرشیتکت‌های جوان تحصیل‌کردۀ اروپا که طرفدار «مدرنیسم» بودند از «اوضاع و شرایط اجتماعی و اقلیمی کشور مطلع نبودند یا آن را به حساب نیاورده یا نادیده می‌گرفتند، آشفتگی عجیبی در معماری ایران به وجود آمد» (همو ۱۳۴۸، ۳۸) اما برای چاره‌جویی باید بحث «۳۵ سال» قبل تکرار شود. او از نظر دور ندارد که در طی این سال‌ها در بنیان‌های مدرنیسم در جهان نیز تردید پیدا شده بود. بنابراین آخرین راه‌حل وارطان برای حل معضلات جاری در معماری ایران[۴۶] ادامه دادن راه «مدرنیزم» این بار در غالب «مدرنیزم ایرانی» است؛ مدرنیزمی که اگر با مشخصات و مختصات ایران وفق پیدا کند، مشکلات وضع موجود معماری ایران برطرف خواهد شد.

مدرنیزم یک واقعیت و یک پدیدۀ طبیعی است و باید آن را پذیرفت منتها این مدرنیسم و نوطلبی در همه‌جا یکسان و یکنواخت نیست و با شرایط اجتماعی و اقلیمی هر آب و خاک رنگ خاصی به خود می‌گیرد که نمایندۀ سنت‌ها و آداب و رسوم مردم آن سرزمین است.

در حال حاضر سبک قدیم با همۀ سروصدا و پیشرفت قابل ملاحظه‌ای ننموده است و نخواهد نمود ولی برعکس مدرنیسم به اشتباهات اولیۀ خود توجه نموده و کوشش می‌نماید بدون فراموش کردن گذشته مدرنیسم ایرانی منطبق با واقعیت زندگی معاصر با مختصات اجتماعی معاصر ایران ]...[ گردد.

برای به وجود آوردن سبک دوران پهلوی فقط یک راه وجود دارد و آن اینکه [...] منطبق با نیازمندی‌های معاصر و منطبق با شرایط اقلیمی روحیۀ امروز مردم ایران باشد (همان، ۳۸).

گویی تصور از آینده تصحیح شده، «مدرنیسم» که در دورۀ قبل هیچ نسبتی با ایران برقرار نمی‌کرد، اکنون تغییر موضع داده است. طرح بحث از مدرنیسم ایرانی در اتمسفر فرهنگ و هنر آن دوران می‌توانست به رجعت تاریخی و خوانش‌های تازه از آثار گذشته راه بَرد و در اینجا به نظر می‌رسد که لاجرم وجهی از گذشته به‌نحوی تازه فراخوانده شده است. اما وارطان از ابتدای فعالیتش همه را از این فراخواندن یا رجعت به گذشته منع کرده است. به‌رغم این توصیۀ سلبی و نهی از پرداختن به گذشته از نظر او معمار باید برای سازگاری اثرش با مشخصات و مختصات بستر تلاش کند. اما دربارۀ چگونگی تحقق این سازگاری به توصیه برای همگام شدن با علم و «تحولات علمی و هنری و صنعتی» رهنمون شده است.

در اندیشۀ وارطان پی گرفتن ایدۀ «مدرنیسم ایرانی» تناقضی با مواضع قبلی‌اش، یعنی پیراستن چهرۀ معماری از آثار گذشته و گسستن از آن، منافاتی وجود نداشت. در اتمسفر حاکم، در دل مدرنیسم ایرانی توجه به گذشته به‌مثابۀ منبع الهام و ارجاع مستتر بود و در دل اندیشۀ او پس‌راندن و گسستن از گذشته مفروض. از نظر او راه‌حل نهایی برای رسیدن به معماری مدرن ایرانی، شناختن مشخصات و مختصات ایران به‌نحو علمی بود؛ بی‌نیاز از شناخت گذشته و محمل‌های آن. به‌کمک علم می‌شد حتی می‌شد راه بر اغراق کارآمدی و شکوه گذشته و ناشناخته‌های آن نیز بست.[۴۷] با اتکا به علم این امکان وجود داشت که همچنان در مقابل عظمت آثار گذشته «سر تعظیم فرود آورد» و هم‌زمان به عدم تطابق آن با «احتیاجات زندگی» و «اوضاع و احوال امروزه» اعتقاد داشت. او همواره بر این موضع است که

معماری علمی و به‌ویژه علمی اجتماعی است، اما ویژگی‌های آن را به‌روشنی توضیح نداده است (همو ۱۳۲۵الف، ۴؛ ۱۳۴۱، ۴). از سال‌های اولیهٔ قرن بیستم و حتی پیش از آن، در کشورهای پیشرفته، علمی بودن یا علمی شدن همه‌چیز چاره‌ای بدیهی و راهگشا تصور می‌شد؛[۴۸] از دههٔ سی نهادهایی در کشور با رویکرد علمی به شناخت سرزمین آغاز و سازمان‌هایی برای بازشناختن علمی و دقیق فرهنگ و جغرافیا تأسیس شد. سازمان‌های نقشه‌برداری، زمین‌شناسی، و هواشناسی برای بازشناسی بوم، اقلیم، و جغرافیای ایران از دریچه‌ای علمی شکل گرفتند. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات جامعه‌شناسی نیز از جمله نهادهایی بود که به‌قصد شناخت علمی اجتماع و فرهنگ پدید آمد.[۴۹] در این بستر به نظر می‌رسد اطمینان به چاره‌ساز بودن علم در زمانهٔ وارطان در اندیشهٔ او نهادینه و مفروض است. وارطان بر این باور است که معماران برای رستگاری، رها شدن از هرج‌ومرج و ساختن سبکی مدرن و ایرانی؛ در عین حال که باید ارتباط معماری با گذشته را یکسره فراموش کنند، باید فرهنگ و جغرافیای ایران را از مسیر علمی بازشناسند و معماری را با آن تطبیق دهند و خروجی این نهادها امکان چنین شناختی را فراهم ساخته بود. این شناخت علمی است که قادر است خواست احیا و ارجاع به گذشته را فروبنشاند. درنهایت از دید وارطان از یک‌سو گسست از گذشته و از سویی دیگر چنگ زدن به دامان علم برای بازشناختن راه‌حل معماران برای دستیابی به سبکی متناسب با احتیاجات زمان است. چشم‌اندازی که خود او پس از چند دهه معترف است «از سرمنزل سبکی که باید برای خودمان با در نظر گرفتن تمام جهات و جوانب به وجود آوریم، بسیار دوریم» (همو ۱۳۴۸، ۳۸).

## نتیجه

فهم ما از وضعیت امروز معماری در نسبت با گذشته منشأ و پیشینه‌ای دارد که آگاهی از آن‌ها ما را در فهم شیوهٔ تفکرمان دربارهٔ چیستی معماری معاصر ایران و نسبت آن با معماری گذشته‌اش یاری می‌دهد. در این مقاله تلاش کردیم این فهم را از طریق شناخت مواضع وارطان هوانسیان در نسبت با گذشته و آثار معماری آن بررسی کنیم. تعدد آثار مکتوب وارطان در قامت یک معمار مؤلف امکان این بررسی را فراهم کرد. این بررسی به دو دورهٔ متقدم (دههٔ ۲۰) و متأخر (دههٔ ۴۰) تقسیم می‌شود. مواضع او دربارهٔ گذشته در دههٔ بیست را در مجلهٔ *آرشیتکت* پی گرفتیم و در دورهٔ متأخر مقالاتش در مجلهٔ *معماری نوین* و *هنر و معماری* به چاپ رسیده است.

بررسی آثار وارطان نشان داد که گذشته در مباحث او در دو مقیاس ظاهر شده است: گذشتهٔ دور و گذشتهٔ نزدیک. در هر دو دوره، گذشتهٔ دور از جایی نامعلوم در تاریخ آغاز و در دورهٔ صفویه متوقف شده است. از منظر او گذشتهٔ دور همواره پیشینه‌ای گران‌بها و ارزشمند است که آثار شاخص آن فقط مساجد و کاخ‌ها هستند. این آثار را صرفاً می‌توان در ویترین افتخارات نهاد و به آن بالید، زیرا این گذشتهٔ پرافتخار برای زندگی امروز ناکارآمد است. او همواره برخلاف شیوه‌های رقیب که سعی در ارجاع به گذشته یا احیای آن داشتند، بر این نظر است که باید از گذشته گسست و برای نیل به وضعیتی مترقی در آینده باید گذشته را از وضع اکنون پس‌راند. نشان دادیم که میل به احیای گذشتهٔ دور در دورهٔ متقدم بیشتر به گرته‌برداری از آثار دوران پیش از اسلام در ایران تمایل داشت و از حمایت قاطع دولت برخوردار بود و در برههٔ متأخر این خواست بیشتر به گرته‌برداری از معماری دوران اسلامی گرایش داشت که خواستی فراگیر در بین آحاد جامعه و دولت بود. ازاین‌رو موضع‌گیری وارطان برای گسستن از گذشته در نسبت با سایر فعالان عرصهٔ معماری بدیهی و محتوم نیست، بلکه انتخابی عمدی ناشی از موضع‌گیری نسبت به گذشته در اندیشهٔ او و در تناقض با اتمسفر حاکم است.

در دورهٔ متقدم، گذشتهٔ نزدیک از دو دههٔ پیش و تقریباً هم‌زمان با ساخت‌وسازهای دورهٔ پهلوی اول آغاز شده و تا لحظهٔ چاپ مجلهٔ آرشیتکت امتداد دارد. حدفاصل گذشتهٔ دور تا نزدیک در دورهٔ متقدم، دورهٔ حضیضی است مصادف با دورهٔ قاجار، که تا لحظهٔ نگارش مقاله پیش آمده است. وارطان مقصران آن وضعیت منحط معماری را معمارانی دانسته است که در صورت آثارشان به گذشته ارجاع داده‌اند و به‌نحوی گذشته را در صورت معماری امروزشان احیا کرده‌اند. او و همفکرانش در انجمن آرشیتکت‌های دیپلمهٔ ایرانی با تمهیداتی توانستند از یک‌سو تقلید از صورت معماری گذشته را به‌منزلهٔ سبک ممکن و مرسوم پس‌بزنند و از سوی دیگر بستر لازم برای استقرار شیوهٔ نوین در عرصهٔ معماری را فراهم

کنند. در آن دوران از نظر وارطان، چشم‌انداز پیش رو برای ترقی وضعیت، محقق کردن آرمان‌های «مدرنیسم» بود؛ چنان‌که در اروپا محقق شده بود.

حدفاصل دهۀ بیست تا دهۀ چهل گردونۀ ساخت‌وساز در معماری در گردش بود و از نگاه وارطان، ناهمگونی بنیادین انبوه بناهای ساخته‌شده در آستانۀ دهۀ چهل، آشفتگی و هرج‌ومرجی پدید آورد که باعث شد گذشتۀ نزدیک مجدداً محل انتقاد واقع شود. در دورۀ متأخر گذشتۀ نزدیک سال‌های میانی دهۀ بیست تا اواخر دهۀ چهل است که دامنۀ آن، گاه تا آغاز قرن نیز کشیده می‌شود. در این سال‌ها شیوۀ نوین مستقر شده است اما آنچه محقق شده، آیندۀ مورد انتظار وارطان نیست. وارطان مسببان این وضعیت را نیز معرفی کرده است؛ در نظر او، آرشیتکت‌ها و دانشگاه هر دو در پیش آمدن چنین شرایطی مقصرند. از یک‌سو در نظام آموزشی حاکم بر دانشگاه و سرفصل دروس جایی برای مشخصات و مختصات ایران اعم از شرایط فرهنگی، اجتماعی، تاریخی مردم و نیز جغرافیای ایران در نظر گرفته نشده و از سوی دیگر توجه ویژه به فرم در طراحی بناها موجب افراط در فرمالیزم شده است. معماران تحصیل‌کرده و فعال نیز که خود را از تطبیق با مشخصات و مختصات ایران مستغنی دانسته‌اند، به نابسامانی اوضاع دامن زده‌اند. به‌موازات این جریان که ویژگی‌های بستر را به‌نفع فرمالیزم نادیده می‌گرفت، گروهی دیگر در واکنش به پیراستن معماری از متعلقات گذشته دست‌اندرکار بازگرداندن صورت معماری گذشته در معماری نوین بودند. در اندیشۀ وارطان از تقابل این افراط‌ها بیم آن می‌رفت که دستاوردهای پیشین یعنی پس‌راندن گذشته و استقرار شیوۀ نوین به خطر بیفتد. پیشنهاد نهایی وارطان برای رهایی از این نابسامانی در آینده تلاش برای دست یافتن به «مدرنیسم ایرانی» است. برخلاف فهم رایج از مدرنیسم ایرانی در آن دوران که در پیوند با ویژگی‌های سرزمین ـ و به‌تبع رجعت به گذشته ـ معنی‌دار بود، وارطان همچنان بر رویۀ گسست پای می‌فشرد. به‌زعم او دست یافتن به این چشم‌انداز و راه‌حل تازه از راه سوار شدن بر سفینۀ نجات یعنی «علم» و بازشناختن مشخصات و مختصات ایران از منظر علم بر مبنای «تحولات علمی و هنری و صنعتی عصر حاضر» ممکن بود.

اساساً موضع‌گیری وارطان در برابر گذشته با ترسیم تصویری از آینده همراه است. او در طول دوران فعالیتش دغدغه‌مند آینده است و نه گذشته و برای ترسیم و توجیه وضع مطلوب آینده از هر وضعیتی که پای در گذشته دارد، تبری جسته است. در نگاه وارطان، لازمۀ نیل به آیندۀ مطلوب گسستن از گذشته است. او حین منع معماران از ارجاع به گذشته، تصویری از آینده مجسم کرده است که از نظر او پیش رفتن به‌سوی آن مسیر محتوم ترقی است. وارطان در هریک از این دو دوره موضعی واحد درخصوص معماری گذشته اتخاذ کرده و عامدانه معتقد به گسستن از گذشته است و در آستانۀ آینده‌ای در راه دستیابی به آرمان‌های مدرن ایستاده است.

وارطان و همفکرانش از واضعان فهمی خاص از گسست از پیشینۀ معماری‌اند. در طول چند دهه فعالیت مستمر وارطان در عرصۀ معماری او دو بار شاهد اوج گرایش معماران و جامعه به احیای گذشته و ارجاع به آن بوده است. او هربار عامدانه گسستن از متعلقات گذشته را برگزید و در مقابل پس‌راندن گذشته، پیشروی به‌سوی آرمان‌های معماری مدرن در جهت ترقی و تکامل را تبلیغ کرده است. یک دوره حمایت از مدرنیسم و بار دیگر پی گرفتن مدرنیسم ایرانی را توصیه کرده است. راهنمای این مسیر به‌سوی رستگاری، از نظر او علم و دستاوردهای آن و بازشناخت جهان به وجهی علمی است. تلاش وارطان برای استقرار شیوۀ نوین به‌جز با نگاه کردن از این موضع به جهان توسط او ممکن نیست. دیدیم که ایستادن بر این موضع انتخابی بدیهی، محتوم، یا مفروض نیست بلکه پیگیری خواست‌های جدیدی در معماری ایران بود که ساده‌سازی آن به گسستن از گذشته و گرایش به غرب بدون در نظر گرفتن شبکۀ پنهان روابط، افراد، و اتفاقات باعث نامرئی شدن وجوه مختلف تأثیر آن‌ها در دوران خود و آثار آن در پیکرۀ معماری ایران تاکنون می‌شود.

وارطان در ضرورت گسست از گذشته و دلبستگی به علم برای راه جستن به‌سوی مدرنیسم ایرانی تنها نیست. از همان دوران تاکنون موافقان و همراهانی داشته است که نیل به همین هدف را وجهۀ همت قرار داده‌اند. پژواک کلام ایشان تا امروز نیز به گوش می‌رسد و فهم ما را از وضعیت امروزمان در نسبت با گذشته متأثر می‌سازد. شناختن این جریان و آثار و پیامدهای آن در معماری معاصر ایران می‌تواند موضوع پژوهشی تازه باشد.

## پی‌نوشت‌ها

1. École Spéciale d'Architecture

۲. عنوان کامل مجله چنین است: *آرشیتکت؛ ابنیه، شهرسازی، بهداشت فنی، تزیینات*. از شمارهٔ پنجم زیرعنوان مجله به *شهر و ساختمان* و *هنرهای زیبا* تغییر کرد. در صفحهٔ نخست شمارهٔ اول ذکر شده است: «وابسته به انجمن آرشیتکت‌های ایرانی دیپلمه». این مجله در شش شماره از سال ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷ش به چاپ رسید. در این مجله چهار مقاله از وارطان به چاپ رسید.

۳. در ابتدای دههٔ چهل، وارطان مجلهٔ *معماری نوین* را تأسیس کرد. از او که صاحب‌امتیاز و مدیر این مجله بود، نُه مقاله در *معماری نوین* به چاپ رسیده است. *معماری نوین* در دو دوره به چاپ رسید. سری اول از ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۱ش در پنج شماره و چهار مجلد منتشر شد. سری دوم تنها دو شماره داشت: یکی در سال ۱۳۴۳ش و دیگری در سال ۱۳۴۴ش به چاپ رسید. حدفاصل دههٔ بیست تا چهل نوشته‌ای از وارطان در دسترس نیست.

۴. در هر سه مجلهٔ *آرشیتکت*، *معماری نوین* و *هنر و معماری* مقالاتی دربارهٔ وارطان و بناهایش وجود دارد که به شناخت او و برخی بناهای کمتر شناخته‌شده‌اش کمک می‌کند (نک: ناشناس ۱۳۲۵ب، ۳۲ـ۳۷؛ ۱۳۴۰، ۵۴ـ۵۹؛ ۱۳۴۱ج، ۲۳؛ ۱۳۵۴، ۷).

۵. در این مقاله منظور از ارجاع صرفاً تقلید یا اقتباس یا التقاط نیست بلکه هر اسلوب، نماد و نشانه‌ای است که در صورت و ظاهر بنا به موضوع، صورت، یا چیزی خارج از آن اثر دلالت کند. در اینجا ارجاع به چیزی در گذشتهٔ معماری ایران مدنظر است.

۶. ناکارآمدی دستاوردهای تاریخی ما برای زندگی امروز فقط نظر وارطان نیست، بلکه در سخنان سایر اندیشمندان یا صاحب‌منصبان این دوره نیز مکرراً طرح شده است. مثلاً علی‌اکبر داور: «ما دارای ۶۰۰۰ سال تاریخ هستیم ولی آن نمی‌تواند به کارخانه‌ها، خط‌آهن‌ها، بیمارستان‌ها، و مدارس تبدیل گردد» (گریگور ۱۳۹۶، ۴۰).

۷. منظور به‌طور کل معمارانی است که معماری را در فضای دانشگاهی نیاموخته‌اند؛ معمارانی که بیشتر در دورهٔ قاجار مشغول‌به‌کار بودند و نسل‌های بعدی‌شان هنوز در عرصهٔ معماری حاضر بودند. به این معماران امروز معماران تجربی یا سنتی یا استادکاران هم اطلاق می‌شود.

۸. در سبک‌شناسی این بناها عموماً به این سرستون‌ها ایونیک و کرنتین گفته می‌شود و برخی از صاحب‌نظران به این‌گونه تزیینات، فرنگی‌کاری اطلاق کرده‌اند.

۹. وارطان سه بار در سه مقاله به این بناها اشاره می‌کند و تصویری از آن‌ها ضمیمه می‌کند. مجموع اسامی و تصاویر همین بناها هستند که با تغییرات اندک در هر سه منبع آمده است (نک: هوانسیان ۱۳۴۰ب، ۸؛ ۱۳۴۸، ۳۵).

۱۰. برای بررسی دقیق نام معماران یا سازندگان هریک از این بناها نک: بانی‌مسعود ۱۳۸۸؛ قبادیان ۱۳۹۲؛ مختاری ۱۳۹۰.

۱۱. در همین حال که وارطان معمارانی چون مارکف، هاینریش، کریم طاهرزاده‌بهزاد و دیگران را به‌خاطر به کار بستن صورت معماری گذشته در معماری روز به باد انتقاد گرفته است، در مقالهٔ «نقاشی معاصر در نمایشگاه هنرهای زیبا» در شمارهٔ دوم آرشیتکت آثار نقاشانی چون علی مطیع و حسین طاهرزاده‌بهزاد را می‌ستاید و آثار ایشان را «مینیاتور نوین ایرانی» می‌خواند که در آن «روش قدیم و جدید دست به دست هم داده و طریقهٔ جدیدی را برای تجدید حیات هنر مینیاتور ایرانی ایجاد خواهد نمود». ایدهٔ اصلی کاری که حسین طاهرزاده‌بهزاد در آن دوران در مینیاتور ایرانی می‌کرد، مشابه کاری بود که برادرش کریم طاهرزاده‌بهزاد و مارکف در معماری می‌کردند. از نظر وارطان کار یکی ستایش‌برانگیز است و دیگری نکوهش‌برانگیز! مقالهٔ مذکور نشان می‌دهد که مواضع وارطان دربارهٔ معماری و هنر گذشته یکسان نیست. می‌توان حدس زد که در نکوهش آثار افرادی چون مارکف پای منافعی در بین بوده است؛ اعم از منافع مادی یا غیرمادی. از آنجا که این مقاله به نام آرشیتکت وارطان و مهندس نوین است و برای تمرکز بر نوشته‌های وارطان دربارهٔ معماری و نه هنر، این مقاله را از بحث کنار گذاشتیم. خواندن این مقاله و دیدن تصاویر آن و تحقیق دربارهٔ آثار و افرادی که از آن‌ها نام برده شده است، به تأمل دربارهٔ مواضع وارطان کمک خواهد کرد (نک: هوانسیان و نوین ۱۳۲۵، ۷۸ـ۸۰؛ شافعی، سروشیانی، و دانیل ۱۳۸۴).

۱۲. بررسی زمانمند ابنیهٔ ساخته‌شده در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۵ش نشان می‌دهد شمار ساخت‌وسازها صرف‌نظر از سبک معماری آن در محدودهٔ سال‌های اشغال ایران و تا تثبیت شرایط اجتماعی و سیاسی پس از آن روندی کاهشی داشته است که این یافته با شرایط عمومی کشوری در معرض بحران همخوانی دارد.

۱۳. اولین مقالهٔ وارطان در مجلهٔ *آرشیتکت* یعنی مقالهٔ «مسائل مربوط به معماری در ایران» به زبانی غیر از فارسی نوشته شده که از

اصل آن اطلاعی در دست نیست اما ایرج غفاری آن را ترجمه کرده است. در اینجا با تکیهٔ بر این شاهد که مجموعه ساختمان‌هایی را که وارطان از آن‌ها نام برده، متعلق به ده سال گذشته دانسته است و می‌دانیم که آن‌ها در محدودهٔ سال‌های ۱۳۱۰ـ۱۳۲۰ش ساخته شده‌اند؛ ازاین‌رو تاریخ نگارش مقاله را مصادف با زمان چاپ آن یا حداکثر ظرف پنج سال پیش از آن فرض کرده‌ایم. این مقاله دو بخش دیگر هم دارد که با عنوان جدید «مسائل معماری در ایران» در شمارهٔ ۳ و ۴ مجلهٔ *آرشیتکت* به چاپ رسیده است؛ در آن‌ها اسمی از مترجم برده نشده است، اما لحن و کلماتشان با مقالهٔ نخست مشابهت دارد. در ابتدای هر دو نیز یادآوری شده که این مقاله ادامهٔ مقالهٔ منتشرشده در شمارهٔ پیشین است و بخش سوم نیز با وعدهٔ ادامهٔ مقاله در شماره‌های بعدی به پایان رسیده است که البته هرگز در این مجله چاپ نشد. می‌توان این مقالات را سه‌گانه‌ای مربوط به هم فرض کرد که حاوی مسائل مربوط به معماری ایران در نظر وارطان است. همچنین پرسش‌هایی دربارهٔ این مقاله قابل طرح است؛ اینکه چرا وارطان آن را به فارسی ننوشته است؟ تسلط وارطان بر نگارش به زبان فارسی چقدر بوده است؟ مخاطبان مقاله چه کسانی بودند؟ دقیقاً در چه تاریخی نوشته شده است؟ آیا چنین انتقاداتی تا پیش از باز شدن فضای سیاسی بعد از شهریور ۱۳۲۰ امکان چاپ داشت؟ این موضوعات نیاز به شواهد و تحقیق بیشتر دارد که برای نگارندگان میسر نشد نک: هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۴ـ۹؛ ۱۳۲۵ب، ۹۰؛ ۱۳۲۶، ۱۳۹ـ۱۴۰).

۱۴. طفره رفتن از اطلاق نام خاص به این سبک جدید معماری تعمدی است. زیرا برخی از مصادیق این شیوه را می‌توان در دسته‌بندی‌های مختلف به نام مدرن، آرت‌دکو، استریم لاین، و مانند آن جای داد. در اینجا موقتاً همهٔ اینها را ذیل «شیوهٔ نوین» جمع کرده‌ایم. توصیف کردن مصادیق این شیوه به صفت نوین در بین نویسندگان آن دوران در مجلات سابقه داشته است. تأکید ما در اینجا صرفاً بر تباین شیوهٔ نوین با دسته‌ای‌از بناها است که ارجاعات صورت آنها ـ و نه حتی نقشه و ساختارشان ـ به معماری گذشتهٔ ایران است و نیز دسته‌ای دیگر از بناها به طور عام که بر مبنای سنت پیشین معماری ایران ساخته می‌شدند.

۱۵. بسیاری از نویسندگان مقالات در مجلهٔ *آرشیتکت* که از اعضای انجمن آرشیتکت‌های ایرانی دیپلمه هم بودند، خود و همکارانشان را از اهالی فن و هنر و حرفه معرفی می‌کردند و تأکید داشتند کار تخصصی معماری باید به دست آرشیتکت‌ها سپرده شود (نک: مشیری ۱۳۲۵، ۱؛ خورسند ۱۳۲۵، ۳؛ هوانسیان ۱۳۲۵ب، ۹۰).

۱۶. باید توجه داشت که مجال بسیاری از این تغییرات در کشور برای استقرار شیوهٔ نوین زمانی فراهم شد که به‌واسطهٔ شرایط کشور شیوهٔ رقیب نه‌تنها در دوران اوج خود نبود بلکه اوضاع کشور در کوران حوادث داخلی و خارجی به‌نحوی تغییر کرده بود که عملاً پشتیبانی هم نداشت. گویی آنچه در ید اختیار وارطان و همفکرانش نبود هم برای استقرار شیوهٔ نوین با آن‌ها هم‌سو و همراه شده بود. می‌توان حدس زد اگر سلسلهٔ وقایع به‌نفع استقرار شیوهٔ نوین پیش نمی‌رفت، ایدهٔ وارطان برای پس‌راندن گذشته و متعلقاتش و گسستن از آن چندان بدیهی و حتمی نبود و حتی ممکن بود با مقاومت و عدم پذیرش مواجه شود. شاهد آنکه اگر نخستین آثار به‌شیوهٔ نوین را متعلق به گابریل گورگیان و وارطان هوانسیان فرض کنیم، خواهیم دید که این شیوه اگرچه در صحنهٔ معماری پدیدار شده بود و حامیانی داشت، به‌مدت یک دهه گرایش آن محدود و معدود بود.

۱۷. برای اطلاع بیشتر و بررسی دیدگاه پژوهشگری دیگر نک: افشار ۱۳۹۵، ۱۱۳، ۱۲۶ و ۱۲۷.

۱۸. طبق همین تصمیم «دو بنای باشگاه افسران و هنرستان دختران و به‌تدریج منازل مسکونی» ساخته شد. وارطان فهرست بلندتری از این آثار هم به دست می‌دهد که شامل وزارت جنگ، وزارت امورخارجه، قصر اعلی‌حضرت در تهران، قصر اعلیحضرت در دربند، کاخ دادگستری، عمارت قماش، کاخ دارایی، فروشگاه، بانک، دانشگاه، مدارس جدید و... می‌شود. این شیوه تا اینجا کارنامه‌ای دارد که امید می‌رفت در آینده بر آن افزوده شود (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۸ و ۹).

۱۹. ما در تحلیل خود توجه داریم که انگیزهٔ این اقدامات را نباید به خصومت شخصی بین افراد تقلیل داد. می‌توان نشان داد که جز تفاوت دیدگاه در ترجیح دادن شیوهٔ نوین به سایر شیوه‌ها، انگیزه‌های مادی هم در این تلاش برای استقرار شیوهٔ نوین بی‌اثر نیست؛ مثلاً تا پیش از سال ۱۳۱۵ش به نظر می‌رسد پروژه طراحی فضاهای آموزشی جدید در تهران به مارکف واگذار می‌شده است. با برگزاری مسابقهٔ معماری برای طراحی هنرستان دختران و واگذاری این طرح به وارطان و از سوی دیگر با سفارش طراحی بناهای دانشگاه تهران به گروه گدار، فروغی، دوبرول به نظر می‌رسد نفع مادی مارکف و همفکرانش نیز در مخاطره قرار می‌گرفت. البته این گمانه نیازمند پشتیبانی بیشتر با مدارک و شواهد است که موضوع اصلی این مقاله نیست.

۲۰. در همین شماره، یعنی شمارهٔ یک *آرشیتکت* که مقالهٔ انتقادی وارطان به چاپ رسیده است، مقالهٔ «آرشیتکت‌های ما را بشناسید،

آرشیتکت وارطان» نویسنده در توصیف وارطان او را «(مودرنیست) یا طرفدار تجدد» می‌داند. پس از توصیف ویژگی‌های آثارش مانند سادگی و موزون بودن احجام، او را «یکی از آرشیتکت‌ها که ترجمان و مظهر ذوق و صنعت جدید ایران» است معرفی می‌کند که توانسته است «از اساس ساختمان جدید ایران را با معماری ایرانی آمیخته» سازد. در ادامه توضیح می‌دهد «که نکات برجستهٔ [آثار] آن عبارت است از سلطه و غلبهٔ خطوط و ابعاد مستقیم و خطوط دیگر و مخصوصاً خطوط افقی مقام خاصی در معماری او دارد». آیا استفاده از خطوط و ابعادی مذکور ویژگی «معماری ایرانی» است؟ آیا نشانهٔ پیوند و نسبت «معماری ایرانی» و «مودرنیستی» است؟ نویسنده نشانهٔ نسبت داشتن آثار وارطان به معماری ایرانی را در نکاتی دانسته که عملاً توصیفی پوچ است. اگرچه در آثار وارطان می‌توان احجام ساده و خطوط راست‌گوشه را به‌طور واضح تشخیص داد، احتمالاً منظور نویسنده از به میان کشیدن «معماری ایرانی» و نسبت برقرار کردن آثار وارطان با آن قصدی ناگفته دارد؛ زیرا با این توصیفات عملاً هیچ‌چیز از معماری ایرانی به هیچ‌چیز از معماری وارطان مربوط نیست و در عین حال مربوط است. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد، نیت نویسنده از مربوط کردن دو چیز با استدلالی سخیف است. گویی در آغاز ورود آرشیتکت‌های دیپلمهٔ ایرانی به بازار کار و پدیدار شدن شیوهٔ نوین، باید وجاهتی برای آن دست‌وپا می‌شد. وجهی از این وجاهت از طریق نسبت یافتن آن با «معماری ایرانی» مقدور بود. در حقیقت باید توجیه می‌شد که شیوهٔ نوین به‌نحوی در امتداد «معماری ایرانی» و به طریق اولی گذشته قرار می‌گیرد. به‌تدریج خواهیم دید که چنین توجیهاتی عملاً وجاهت خود را از دست می‌دهند و برتری علمی، فنی، و هنری شیوهٔ نوین جای آن را خواهد گرفت و گسستن از گذشته به‌جای در پیوند قرار گرفتن با آن، دست بالا را خواهد گرفت (ناشناس ۱۳۲۵الف، ۳۳).

۲۱. منظور ما در اینجا از وضعیت مستقر در حقیقت وضعیتی است حاصل از وجود آثار باقی‌مانده از دهه‌های گذشته به‌علاوهٔ پدید آمدن و گسترش شیوه‌های متکثری از «معماری نوین» که نتیجهٔ فعالیت دست‌اندرکاران معماری بود؛ معمارانی که در داخل یا خارج از ایران در فضای آکادمی تحصیل کردند و نیز مقلدان ابتکارات آن‌ها که به معیارهای امروزین مهندسان ساختمان یا غیرمعماران یا معماران به‌اصطلاح سنتی هستند. صحنهٔ حاصل از ساخت‌وساز این گروه‌ها را در اینجا «وضعیت مستقر» خواندیم تا از درگیری با انواع سبک‌ها و عناوینی که در همان دوران یا بعدها به آن‌ها اطلاق شده است بپرهیزیم.

۲۲. در این موقع به‌تدریج بازیگران دیگر صحنه یعنی دانش‌آموختگان دانشکده‌های معماری کشور نیز به جمع آرشیتکت‌های تحصیل‌کرده در اروپا پیوسته بودند.

۲۳. نک: وارطان روایت خود از توقف ساخت این‌گونه بناها و چگونگی دست کشیدن رضاشاه از این سبک را که از نظر او به‌واسطهٔ «تعصب ملی» پدید آمده بود، دومرتبه در مقالاتش ذکر کرده است. روایت مختصر این است که روزی رضاشاه حین بازدید از ساختمان در دست ساخت شهربانی به تزیینات و نقوش ملهم از حیوانات خرده می‌گیرد و از آن پس، این شیوهٔ رایج متوقف می‌شود. ضمن توجه به این روایت، آگاهانه باید در نظر داشت که حتی در صورت صحت روایتی که وارطان بیان کرده، این اتفاق یگانه مانع تداوم ساخت‌وساز این دسته از بناها نبوده است (هوانسیان ۱۳۴۸، ۳۵).

۲۴. در مجلهٔ *معماری نوین* در سه مجلد اول وارطان سه مقاله در شرح خدمات رضاشاه نوشته که در آن خاطرات شخصی خود با او را نیز بیان کرده است. عنوان هر سه با اندکی تغییر «رضاشاه مظهر آبادانی و عمران» است (نک: همو ۱۳۴۰ب، ۴ـ۹؛ ۱۳۴۰هـ ۲ـ۴؛ بی‌تا، ۱ـ۴).

۲۵. مقایسهٔ مازندران و سوئیس از نظر زیبایی طبیعت آن و وجههٔ صنعتی منچستر با اصفهان است.

۲۶. نک: «با در نظر گرفتن سوابق درخشان تمدن و فرهنگ ملت کهنسال ایران و آشفتگی و نابسامانی که در نتیجهٔ تحولات علمی و فنی و هنری در قسمت‌های مختلف فن و هنر، به‌ویژه در رشتهٔ معماری، به وجود آمده بر هر ایرانی صاحب‌نظر و علاقه‌مند به هنر و فرهنگ فریضهٔ ملی است که برای ایران و ایرانی امروز سبک نوین متناسب با شرایط محیط از نظر آب‌وهوا و مختصات طبیعی مکان و سیستم زندگی و روحی مردم و سوابق تاریخی به وجود آورد» (همو ۱۳۴۳، ۲؛ همچنین نک: همو ۱۳۴۴، ۱ و ۲).

۲۷. در آن زمان نظام آموزش معماری تقریباً در دانشکدهٔ معماری دانشگاه تهران خلاصه می‌شد. رشتهٔ معماری در دانشگاه ملی ایران، شهید بهشتی کنونی، از سال ۱۳۳۹ش تأسیس شد؛ اما قدمت و تعداد بیشتر دانش‌آموختگان دانشگاه تهران و دانشگاه‌های خارج باعث شده بود تا فضای حاکم بر معماری تا سال‌ها بعد بیشتر تحت تأثیر گروه اخیر باشد.

۲۸. در توصیف معایب بناهایی که برخی از معماران طراحی کرده‌اند نک: همو ۱۳۴۴، ۲.

۲۹. فهرست انتقادات و راهکارهای وارطان در این مقاله عبارت‌اند از: مسئلهٔ انتقاد، موضوع انحصار، سطح معلومات، و فقدان اقدامات تکاملی. در مسئلهٔ انتقاد به انتقاد بدون غرض و در موضوع انحصار به باز کردن فضای کار برای جوانان از طریق مسابقات معماری، و در مورد سوم به کیفیت آموزش در دانشگاه‌های ایران اشاره کرده و در نهایت تأسیس انجمن‌ها، برگزاری نمایشگاه‌ها و سخنرانی‌ها و بحث را در قالب اقدامات تکاملی تشریح کرده است (همو ۱۳۴۰الف، ۲ و ۳).

۳۰. پیش از این سال مدرسه‌ای به نام «مدرسهٔ عالی معماری» وجود داشت که در ۱۳۱۹ش به «دانشکدهٔ هنرهای زیبا» تغییر نام داد و ریاست آن به آندره گدار سپرده شد. از سال ۱۳۱۷ش که بنیان مدرسهٔ عالی معماری گذاشته شد، افرادی چون محسن فروغی، منوچهر خرسند، ایرج مشیری، علی صادق ـ که همه از مؤسسان انجمن آرشیتکت‌های دیپلمهٔ ایرانی و مجلهٔ آرشیتکت بودند ـ در آن مشغول به تدریس شدند. پس از گدار (۱۳۱۹ـ۱۳۳۲ش) به‌ترتیب فروغی (۱۳۳۲ـ۱۳۴۱ش) و سپس سیحون (۱۳۴۱ـ۱۳۴۸ش) ریاست این دانشکده را بر عهده داشتند و نظام آموزشی بوزار بر دانشکده حاکم بود.

۳۱. Andre Godard (1881-1965)؛ معمار و باستان‌شناس فرانسوی. یکی از بنیان‌گذاران و رئیس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

۳۲. Roland Marcel Dubrulle (1907-1983)؛ معمار دانش‌آموختهٔ مدرسهٔ بوزار پاریس و استاد معماری در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

۳۳. (۱۲۸۶ـ۱۳۶۲ش) دانش‌آموختهٔ مدرسهٔ بوزار فرانسه، یکی از بنیان‌گذاران و رئیس و استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران.

۳۴. برای بررسی آثار دانشجویانی که با این نظام آموزشی تحصیل کردند، به‌جز همین منبع نک: طبیب‌زاده نوری ۱۴۰۰.

۳۵. اگرچه وارطان از اولین و معدود «آرشیتکت‌های» دانش‌آموخته از فرانسه بود که در وهلهٔ تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا در ایران حضور داشت، سوابقی از تدریس وی در این دانشکده در دست نیست. از طرفی می‌دانیم که برخی از آرشیتکت‌های تحصیل‌کرده در اروپا در این دانشکده مدرس بودند. اگرچه می‌توان این عدم حضور را به حساب مشغلهٔ حرفه‌ای وی گذاشت، انتقادات متوالی وی در طی سال‌ها به نظام آموزش در این دانشکده را می‌توان نشانهٔ عدم همدلی و همراهی وی با این نظام آموزشی یا عدم دعوت از او برای تدریس در دانشگاه تلقی کرد (نک: خواجوی ۱۳۲۵، ۳۱). همچنین به تفاوت مواضع وارطان با استادان دانشکدهٔ نیز باید توجه داشت؛ زیرا تربیت دانشگاهی وارطان در مدرسهٔ مخصوص معماری پاریس با نظام بوزاری حاکم بر دانشکدهٔ هنرهای زیبا متفاوت و حتی در تضاد بود (نک: سروشیانی، دانیل، و شافعی ۱۳۸۶، ۳۴؛ پاکدامن ۱۳۶۲، ۲۱).

۳۶. برای نمونه نک: طبیب‌نیا بی‌تا، ۲۷ـ۳۲؛ ناشناس بی‌تا، ۳۳ـ۳۷؛ ا. پ. ا. بی‌تا، ۳۸ـ۴۲.

۳۷. در توضیح یک پروژهٔ معماری نک: ناشناس ۱۳۴۱ب، ۷۵.

۳۸. برای اطلاع بیشتر دراین‌باره به مطالعه در تاریخچهٔ شکل‌گیری مکتب سقاخانه و تمایل هنرمندان به جنبش‌های بازگشت به خویشتن توصیه می‌شود.

۳۹. در توضیح فضای موسیقی آن دوران نک: (توکلی زودآیند) نمونه‌هایی از طراحی جلد صفحات موسیقی در دههٔ ۶۰ میلادی که یونسکو و سایر نهادهای غربی برای معرفی موسیقی ایران و کشورهایی مانند افغانستان، هند، و ژاپن تهیه کردند، شواهدی از وجود چنین خواستی است.

۴۰. خواست احیای گذشته که در مقابل افراط در پیراستن آثار آن از معماری نوین بروز یافته بود، نه‌فقط از طرف سیاستمداران و نخبگان مطرح بود بلکه بارقه‌هایی از خواست عموم را هم می‌توان در متن همین مقالهٔ وارطان مشاهده کرد. او از خواستهٔ عینی عده‌ای یاد می‌کند که هنگام بازدید از سرسرای هتل شاه‌عباس در اصفهان به او گفته‌اند: آقای مهندس «باید سبک مدرن را کنار بگذارید و با این اسلوب ساختمان‌ها را بسازید یا حداقل این سبک را مدرنیزه نمایید». اما وارطان ایشان را نیز مجدداً با همان استدلال‌هایی مجاب می‌کند که در مقالهٔ «مسائل مربوط به معماری ایران» حدود بیست سال قبل آورده بود (هوانسیان ۱۳۴۸، ۳۶ و ۳۷). برای به تصویر کشیدن تجسم این خواست می‌توان به احداث بازار صفویه در خیابان ولی‌عصر اشاره کرد که در آن از تزیینات کاشی‌کاری و فرم‌های معماری دوران اسلامی ـ به‌افراط ـ استفاده شده است. تاریخ ساخت احتمالاً ۱۳۴۷ش است.

۴۱. گفت‌وگوهای هنری و مقالات معماری مانند نک: ناشناس ۱۳۴۱الف، ۶۷ و ۶۸؛ حاکمی ۱۳۴۱، ۱.

۴۲. برخی معماران در مصاحبه با روزنامهٔ *اطلاعات* در پاسخ به این پرسش که طرفدار معماری جدید هستید یا قدیم، بدون ذکر

نام مطالبی گفته‌اند که از نظر وارطان محافظه‌کارانه است. نمی‌دانیم حذف نام معماران تصمیم خود ایشان بوده است یا روزنامه و خبرنگار؛ اما این پرسش پیش می‌آید که اگر به پاسخ‌هایشان اعتقاد راسخ داشتند آیا بازهم از ذکر نامشان خودداری می‌کردند؟ پاسخ این پرسش‌ها موضوع این مقاله نیست.

۴۳. پرسش وارطان در *آرشیتکت* این بود: «آیا باید از گذشته تقلید نمود و آثار ذی‌قیمت قدیم را تجدید کرد و یا اینکه آینده را نگریسته و معماری را با طرز زندگی جدید وفق داد؟» (هوانسیان ۱۳۲۵الف، ۶).

۴۴. تصویری که با توضیح «یکی از کارهای مهندس وارطان در میدان راه‌آهن» در مقاله آورده شده، تصویر از ساختمان قماش است که طراح آن رلان دوبرول معمار فرانسوی و استادان دانشکدهٔ هنرهای زیباست و روشن نیست چرا او این ساختمان را به خودش نسبت داده است (نک: شافعی، بریانی، و منصوری ۱۳۹۹، ۱۳۱ و ۱۳۲).

۴۵. تصویر میانی ستون «فرمالیزم در معماری»، بنای سینما شهر فرنگ اثر نصرالله‌خان پرنگی است که در سال ۱۳۴۸ش افتتاح شد و در سال ۱۳۷۶ش در آتش سوخت و ۱۳۸۶ش سینما آزادی در تقاطع خیابان بهشتی و خالد اسلامبولی در محل آن به بهره‌برداری رسید. تصویری که با عنوان «تأثیر معماران بزرگ و معروف دنیا در کارهای معماری انجام‌شده در تهران» توصیف شده است، تصویر سینما قدس (پولیدور سابق) در میدان ولی‌عصر را نشان می‌دهد که در سال ۱۳۴۶ش افتتاح شد. طرح این سینما بی‌شباهت به موزهٔ گوگنهایم نیویورک اثر فرانک لوید رایت نیست.

۴۶. وارطان دربارهٔ معضلات و برخی راه‌حل‌ها مربوط به شهر و شهرسازی در تهران در دو مقالهٔ «نواقص شهر تهران» (هوانسیان ۱۳۴۰ج، ۴۴ـ۴۶) و «پلیس ساختمان» (همو ۱۳۴۴، ۱ـ۲) بحث کرده است (همچنین نک: همو ۱۳۴۰الف، ۱ـ۳).

۴۷. وارطان در یکی از مقالاتش شخصاً سعی داشت با روش علمی، ادعاهای ناروا دربارهٔ معماری گذشته را بی‌اعتبار کند. مقالهٔ «یک کشف واهی در مسجد شاه اصفهان» دربارهٔ بی‌اعتبار کردن حدس «یک هنردوست خارجی» دربارهٔ تأثیر و نقش سنگاب بر اکوستیک در مسجد است (نک: همو ۱۳۴۱، ۷ و ۸).

۴۸. در بحث عمومیت داشتن این باور در بین معماران و در نشریات آن دوران نک: میرزایی ۱۳۹۵، ۷۷.

۴۹. سازمان‌های نقشه‌برداری در ۱۳۳۲ش، هواشناسی در ۱۳۳۴ش و زمین‌شناسی در ۱۳۳۸ش و مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ۱۳۳۷ش تأسیس شدند.

## منابع


– ا. پ. ا. . بی‌تا. انتقادی بر دو نمایشگاه. *معماری نوین* ۱ (۴): ۳۸ـ۴۲.

– افشار، بابک. ۱۳۹۵. معماری و قدرت: چشم‌اندازی تاریخی به تکوین هم‌زمان «معماری معاصر» و «دولت مدرن» در ایران. پایان‌نامهٔ دکتری معماری، دانشگاه علم و صنعت ایران.

– بانی مسعود، امیر. ۱۳۸۸. *معماری معاصر ایران: در تکاپوی بین سنت و مدرنیته*. تهران: هنر معماری قرن.

– پاکدامن، بهروز. ۱۳۶۲. *پیدایی معماری مدرن در ایران: یادنامهٔ وارطان هوانسیان ۱۲۷۵ـ۱۳۶۱*. تهران: جامعهٔ مشاوران ایران.

– ـــــــ . ۱۳۷۰. سه معمار ایرانی (وارطان هوانسیان ـ گابریل گورکیان ـ پل آبکار). در *کتاب تهران*. گردآورنده: سیما کوبان، ج۱، ۷۹ـ۱۱۲. تهران: روشنگران.

– پیشوایی، حمیدرضا، زهرا میرزایی، و سینا زارعی حاجی‌آبادی. ۱۳۹۹. بررسی مقولات کلیدی در ادبیات معماری معاصر ایران: ۱۳۲۵ـ۱۳۹۴. *صفه* ۳۰ (۲)، ۱۷ـ۴۴.

– توکلی، فرشاد. زودآیند. خواب‌های پریشان هم‌پایگی؛ موسیقی خاطره و توقع در عصر پایتختی تهران (۱۱۶۴ـ۱۳۵۷). در *تهران تری‌دی: ارتفاع عاطفی یک شهر*. به‌کوشش برزو فروتن و هویار اسدیان. تهران: خانهٔ پژوهش و تجربهٔ طبل.

– حاکمی، نادر. ۱۳۴۱. بررسی معماری گیلان؛ منوچهر شیبانی. *معماری نوین* ۱ (۵): ۱ـ۶.

– خورسند، منوچهر. ۱۳۲۵. انجمن آرشیتکت‌های ایرانی دیپلمه. *آرشیتکت* ۱ (۱): ۳.

– خواجوی، غلامرضا. ۱۳۲۵. تاریخچهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا، *آرشیتکت* ۱ (۱): ۳۱.

– دانیل، ویکتور، بیژن شافعی، و سهراب سروشیانی. ۱۳۸۲. *معماری نیکلای مارکف: مجموعهٔ معماری دوران تحول در ایران*.

تهران: دید.
– ـــــ، ـــــ، و ـــــ . ۱۳۹۴. *معماری آندره گدار: مجموعهٔ معماری دوران تحول در ایران*. تهران: ویکتور دانیل.
– سروشیانی، سهراب و ویکتور دانیل و بیژن شافعی. ۱۳۸۶. *معماری وارطان هوانسیان: مجموعهٔ معماری دوران تحول در ایران*. تهران: دید.
– شافعی، بیژن، سهراب سروشیانی، و ویکتور دانیل. ۱۳۸۴. *معماری کریم طاهرزاده‌بهزاد: مجموعهٔ معماری دوران تحول در ایران*. تهران: دید.
– شافعی، بیژن، ناهید بریانی، و نگار منصوری. ۱۳۹۹. *معماری رلان دوبرول: مجموعهٔ معماری دوران تحول در ایران*. تهران: رهسپاران.
– طبیب‌زاده نوری، آرش. ۱۴۰۰. *کنکاش، دانشکدهٔ هنرهای زیبا در دورهٔ ریاست آندره گدار*. تهران: میرماه.
– طبیب‌نیا، ا. بی‌تا. ... و اینک بی‌ینال سوم. *معماری نوین* ۱ (۴): ۲۷ـ۳۲.
– قبادیان، وحید. ۱۳۹۲. *سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران*. تهران: علم معماری.
– گریگور، تالین. ۱۳۹۶. معماری در سیاست و سیاست در معماری: اقلیت‌های مذهبی و بحث معماری نوگرا در ایران قرن بیستم. ترجمهٔ باغدیک در گریگوریان. *فصلنامهٔ فرهنگی پیمان*، ۲۱ (۷۹). ۱۸ـ۵۳.
– مختاری، اسکندر. ۱۳۹۰. *میراث معماری مدرن ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
– مشیری، ایرج. ۱۳۲۵. هدف ما. *آرشیتکت* ۱ (۱): ۱ـ۲.
– میرزایی، زهرا. ۱۳۹۵. *تلقی از معماری در ایران: در آینهٔ نشریات معماری برههٔ اول دورهٔ پهلوی دوم*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران. دانشگاه شهید بهشتی.
– ناشناس. بی‌تا. هنرمندان ما؛ حبیب محمدی، منصوره حسینی، حمید زرین‌افسر. *معماری نوین* ۱ (۴): ۳۳ـ۳۷.
– ـــــ . ۱۳۲۵الف. آرشیتکت‌های ما را بشناسید، آرشیتکت وارتان. *آرشیتکت* ۱ (۱): ۳۲ـ۳۷.
– ـــــ . ۱۳۲۵ب. اخبار انجمن آرشیتکت‌های ایرانی دیپلمه. *آرشیتکت* ۱ (۱): ۳۹.
– ـــــ . ۱۳۴۰. طرح ویلاها. *معماری نوین* ۱ (۲ و ۳): ۵۴ـ۵۹.
– ـــــ . ۱۳۴۱الف. هنرمندان ما؛ منوچهر شیبانی. *معماری نوین* ۱ (۵): ۶۲ـ۶۸.
– ـــــ . ۱۳۴۱ب. هنرمندان ما؛ دانشکدهٔ هنرهای زیبا (پروژهٔ دیپلم ۱۳۴۰ـ۴۱ آقای یاسی گبای، درجهٔ عالی با تشویق و جایزه ـ دانشجوی رتبهٔ اول. *معماری نوین* ۱ (۵): ۷۵ـ۷۹.
– ـــــ . ۱۳۴۱ج. یک کودکستان شش‌کلاسه برای ۱۸۰ کودک. *معماری نوین* ۱ (۵): ۲۳.
– ـــــ . ۱۳۵۲. تاریخچهٔ گشایش انجمن آرشیتکت‌های ایران. *بولتن انجمن آرشیتکت‌های ایران*. بدون شماره. ۱ـ۶.
– ـــــ . ۱۳۵۴. اخبار: بزرگداشت از وارطان هوانسیان. *هنر و معماری* ۱ (۲۷ و ۲۸): ۷.
– هوانسیان، وارطان (آرشیتکت وارطان). ۱۳۲۵الف. مسائل مربوط به معماری در ایران، بخش اول. ترجمهٔ ایرج غفاری. ۱۳۲۵. *آرشیتکت* ۱ (۱): ۴ـ۹.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۲۵ب. مسائل معماری در ایران، بخش دوم. *آرشیتکت* ۱ (۳): ۹۰.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان) و مهندس نوین. ۱۳۲۵. نقاشی معاصر در نمایشگاه هنرهای زیبا. *آرشیتکت* ۱ (۲): ۷۷ـ۸۰.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۲۶. مسائل معماری در ایران، بخش سوم. *آرشیتکت* ۱ (۴): ۱۳۹ـ۱۴۰.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۴۰الف. هدف ما. *معماری نوین* ۱ (۱): ۱ـ۳.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۴۰ب. رضاشاه کبیر مظهر آبادانی و عمران، بخش اول. *معماری نوین* ۱ (۱): ۴ـ۹.
– ـــــ (هـ. و.). ۱۳۴۰ج. نواقص شهر تهران. *معماری نوین* ۱ (۱): ۴۳ـ۴۶.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۴۰د. در تعقیب هدف ما. *معماری نوین* ۱ (۲ و ۳): ۱.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). ۱۳۴۰هـ. رضاشاه کبیر مظهر عمران و آبادانی، بخش دوم. *معماری نوین* ۱ (۲ و ۳): ۲ـ۴.
– ـــــ (آرشیتکت وارطان). بی‌تا. رضاشاه کبیر مظهر عمران و آبادانی ...، بخش سوم. *معماری نوین* ۱ (۴): ۴ـ۹.

- ـــــ (مهندس وارطان ـ آرشیتکت). ۱۳۴۱. یک کشف واهی در مسجد شاه اصفهان. *معماری نوین* ۱ (۵): ۷ـ۸.
- ـــــ (مهندس وارطان ـ آرشیتکت). ۱۳۴۳. به‌سوی هدف. *معماری نوین* ۲ (۱): ۲.
- ـــــ (ه. وارطان آرش‌یتکت). ۱۳۴۴. پلیس ساختمان. *معماری نوین* ۲ (۲): ۱.
- ـــــ (آرشیتکت ه. وارطان). ۱۳۴۸. معماری ایران در دوراهۀ سبک ملی و جدید. *هنر و معماری* ۱ (۱): ۳۳ـ۳۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# The Idea of the Past in Architects' Thinking: Vartan Hovanessian, the Recent Past, the Distant Past

**Shima Boka**
Ph.D. Candidate, Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art

**Mohammad-Reza Rahim-zadeh**
Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art

**Manouchehr Mo'azzemi**
Assistant Professor, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art

Our understanding of contemporary architecture and its relation to the past has formed historically against the backdrop of a complex network of various individuals and other contextual factors. A prominent figure representative of such an understanding is Vartan Hovanessian. His decades-long activities included diverse fields such as criticism and authorship, corporate activity, and architectural design. This article answers the question of his intellectual position regarding the relationship between the architecture of his time and that of the past. It examines the network of thoughts, individuals, events, interactions, and other factors to draw a comprehensive picture that goes beyond a scholarly monograph of the architect. The research mainly relies on primary sources especially his articles, using the historical method to construct a narrative of his intellectual positions on the relation of past and present architecture during the three decades of his professional activity in Iran. This research shows that "the past" appears in Hovanessian's thinking in two distinct ways: the "distant past" and the "recent past". The "distant past" in all of his writings includes all historical periods of Iranian architecture up to its peak, i.e., the Safavid era, while the "recent past" starts a few decades before the publication of his first articles. However, the works and the time frame he suggests for the architecture of the "recent past" vary in the articles he published during the 1320s and 1340s SH. His different intellectual positions towards the past in each period can be explained in relation to modern architecture and to his perspective of the future as manifested in the European and Western ideals of modernism.

**Keywords:** Vartan Hovanessian, Iranian contemporary architecture, Pahlavi architecture, Iranian architecture journals, notion of discontinuity