مدیریت شهری
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017
۲۶۵-۲۸۴
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۵/۱۳ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۹/۱

تبیین مولفه‌های خلاقیت در معماری معاصر ایران بعد از انقلاب اسلامی

شهاب ایلکا- دانشجوی دکتری تخصصی،گروه معماری، واحد امارات، دانشگاه آزاد اسلامی، دبی، امارات متحده عربی.
کاوه بذرافکن*- استادیار، گروه معماری، واحد امارات، دانشگاه آزاد اسلامی، دبی، امارات متحده عربی (گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)
حسین سلطان‌زاده- دانشیار، گروه معماری، واحد امارات، دانشگاه آزاد اسلامی، دبی، امارات متحده عربی (گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)

چکیده
امروزه مقوله آفرینشگری و خلاقیت از موضوعات اساسی در معماری است که بررسی شکلگیری و چگونگی بروز آن مورد توجه است. آفرینشگری و ابداع هم از ضرورتهای پویایی هر هنر و منجمله معماری است که مراتب بروز و مفهوم آن در فرایند شکلگیری و ماحصل آن اهیمت دارد. در این مقاله به موضوع آفرینشگری در معماری معاصر ایران بالاخص در دوران بعد انقلاب و زمینه‌های بروز آن پرداخته می‌شود. روش تحقیق، «توصیفی- تحلیلی» است که از ابزار گردآوری داده مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و تحلیل آثار معماری ایران استفاده شده است. در پایان نیز به مولفه‌های و عناصر خلاقیت آفرین در معماری ایران اشاره شده و نکاتی چند در این رابطه مورد اشاره قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: آفرینشگری، خلاقیت، معماری معاصر، دوران بعد از انقلاب اسلامی.

Explaining the Components of Creativity in Contemporary Iranian Architecture after the Islamic Revolution

Abstract
Nowadays, the category of creativity and creativity is one of the basic issues in architecture that the study of formation and how it occurs. Creativity and innovation are also the necessities of the dynamics of any art, including architecture, whose significance is expressed in the process of its formation and its development. In this article, the theme of creation in the contemporary Iranian architecture, especially during the post-revolution period and the context of its occurrence is discussed. The research method is “descriptive-analytical” which is used for data collection based on library and documentary studies and analysis of Iranian architectural works. In the end, the components and elements of creativity are mentioned in Iranian architecture and some points have been mentioned in this regard.

Keywords: Creativity, Creativity, Contemporary Architecture, Post-Islamic Revolution.

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲-۲۰۲-۱۵۱۰؛ رایانامه: K-bazrafkan@yahoo.com

این مقاله از رساله دکتری معماری نویسنده اول با عنوان «تبیین مؤلفه‌های آفرینشگری در فرآیند طراحی معماری» استخراج شده است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد امارات در حال انجام است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

مقدمه

سابقه‌ورود «آفرینشگری» در ادبیات روانشناسی و منجمله روانشناسی معماری را باید در اوایل قرن نوزدهم میلادی و با مروری بر سیر تحول مکاتب آن زمان همچون: ارتباط‌گرایی، مدرسه ووزبرگ، جنبش گشتالت، و روانشناسی رفتارگرایی جستجو نمود. در واقع باید گفت که ابتدا در اوج دوران شکوفایی روانشناسی رفتارگرایی در دهه ۱۹۲۰ بود که چهار مرحله معروف به «آماده سازی»، «نهفتگی»، «روشنگری» و «اثبات» در حین یک مساله‌گشایی معرفی گردید که ملزم دانستنِ «طراحی» به «طراح» (معماری خلّاق به معمارِ خالق) از نتایج استدلالی مربوط به آن است. بر این اساس در مقوله پژوهش‌های مرتبط با خلّاقیت و مقوله طراحی آن، تحقیقاتی بوسیله «اندرسن»[1] (۱۹۶۱)، «وایزبرگ»[2] (۱۹۶۱)، «بارون»[3] (۱۹۶۳)، «مک کینون»[4] (۱۹۶۲، ۱۹۶۵)، «گتزلز و جکسون»[5] (۱۹۶۲)، «یاماموتو»[6] (۱۹۶۳)، «والاک و کوگان»[7] (۱۹۶۵)، «تورنس»[8] (۱۹۶۲، ۱۹۶۳، ۱۹۶۵، ۱۹۷۰)، «کراپلی»[9] (۱۹۷۱)، «کینگا»[10] (۲۰۱۴)، «مهدوی نژاد»[11] (۲۰۱۲)، «برتونسلی»[12] (۲۰۱۵)، «کریمی آذری»[13] (۲۰۱۴)، «مظفر»[14] (۲۰۱۵) انجام شده است. از سویی دیگر، معماری هم مانند زبان، جز فرهنگ است، اما همه پایه‌های فرهنگی یکسان نیستند. زبان و مذهب از طفولیت در ذهن جایگیر می‌شوند، و در آنها نوآوری و تغییر چندان مطرح نیست، یا کمتر مطرح است و تداوم انها از همین روست. اما معماری حرفه‌ای است که با ذهن بالغ و نقاد فراگرفته می‌شود. در تغییر به روی آن باز است. تداوم و نواوری هر دو در آن ممکن است و یکی اگر نباشد آن دیگری معنای خود را از دست می‌دهد. با تداوم معماری است که معماری چین را از معماری اروپا تمیز می‌دهیم و با نوآوری است که معماری یک دوره را از دوره‌های دیگر. در این مورد که چه چیز لازم نیست، تداوم یابد، نمی‌توان حکم قبلی صادر کرد. زمان آن را دیکته می‌کند. تداوم که مایه قوام و استحکام معماری است و خلاّقیت و نوآوری که از فضایل معماری است، وقتی می‌توانند باهم باشند که بر متن آزاداندیشی باهم ترکیب شوند؛ صرف تعهد به شرق یا غرب یا سنت نمی‌تواند ملاک قرار گیرد» (شریعت زاده، ۱۳۷۴، ص ۶۶). «گیلفورد» (۱۹۵۶، ۱۹۵۹، ۱۹۶۲، ۱۹۶۷، ۱۹۸۷) رویکرد تحلیل خلاّقیت را که پیش از او بوسیله روانشناسانی همچون «اسپیرمن»[15] (۱۹۲۷) و «ترستون»[16] (۱۹۳۸) در زمینه تفاوت هوش و قوه خلاّقه به‌کار گرفته شده بود، بنحو پیشرفته‌تری به‌کار بست و با استفاده از انواع پاسخهای متفاوتی که هوشمندانه تصور می‌شدند، نظریه خود را که به نظریه «ساختار ذهنی»[17] با الگوی سه‌بعدی در «طراحی ذهن خلاّق» شهرت دارد، عرضه کرد. در این «الگوی سه بعدی» [عمل[18]، محتوا[19] و فرآورده ذهنی]، «پنج نوع عمل» (شناخت[20]، حافظه[21]، تفکّر همگرا[22]، تفکّر واگرا[23] و ارزیابی[24])، «چهار نوع محتوا» (تصویری[25]، نمادی[26]، معنایی[27] و رفتاری[28]) و «شش نوع فرآورده ذهنی» (واحدها[29]، طبقات[30]، روابط[31]، نظامها[32]، تبدیلات و تلویحات۳۳) منظور شده است. در این مقاله به بررسی مفهوم و مولفه‌های آفرینشگری در معماری دوران معاصر پرداخته و زمینه‌های آن را دوران بعد از انقلاب مورد بررسی قرار می‌گیرد.

1.Anderson
2. Weisberg
3. Barron
4. Mackinnon
5.Getzels& Jackson
6. Yamamoto
7.Wallack&Kogan
8. Torrance
9. Copley
10. Kinga
11. Mahdavinejad
12. Bertoncelli
13. Karimi Azeri
14. Mozaffar

15. Spearman
16. Turnstone
17. Structure of Intellect
18. Operation
19. Content
20. Cognition
21. Memory
22. Convergent Thinking
23. Divergent Thinking
24. Evaluation
25. Figural
26. Symbolic
27. Semantic
28. Behavioral
29. Unit
30. Class
31. Relation
32. Transformation
33. Implication

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

مبانی نظری

مفهوم آفرینشگری

در باب پرداختن به مقوله ریشه‌های فلسفی شکل‌گیری معماری و آفرینشگری، باید گفت که در رویکردی تحلیلی سه دیدگاه عمده می‌توان به این مفهوم داشت: ۱. «بررسی تطبیقی روشهای شناخت شناسی»[1] [از خلّاقیّت و آفرینشگری معماری]؛ ۲. «بررسی تطبیقی حکمت‌های نظری»[2] [از خلّاقیّت و آفرینشگری معماری]؛ ۳. «بررسی تطبیقی حکمت‌های عملی»[3] [از خلّاقیّت و آفرینشگری معماری]. در هر حال، در این مقوله قصد پرداخت تفصیلی را نداریم؛ لیکن برای تشریح بحث به علل چهارگانه اَرسطویی در حدوث هر پدیده و بالاخص معماری، می‌پردازیم. در مقوله مراتب شناخت و خلّاقیّت در معماری، «نقره کار» ضمن اشاره به بی پایانی خلّاقیّت می‌آورد: «شناخت و خلّاقیّت دو حالت دارای مراتب هستند که هیچ گاه پایان نمی‌یابند، در حالی که بسیاری از مکاتب آن را در ظاهری‌ترین لایه محدود کرده‌اند، آنچه غالب مکاتب و نظریه پردازان هُنر و معماری مطرح می‌کنند، یک سلسله مراتب طولی و تاریخی است. به راستی آیا بشر امروز بیشتر از دیروز می‌شناسد؟ آیا انسانهای بزرگ بیشتر از کودکان می‌شناسند؟ به نظر می‌رسد این هم یکی از گمانهای انسان مدرن است؛ او غافل است که در بسیاری از ساحت ها، شناخت او بسیار کمتر از پیشینیان است، بشر امروز راهی به علم حضوری ندارد، چراکه اصلا در حضور نیست و به همین دلیل کودکان نسبت به بزرگترها شناخت عمیق تری دارند. علت این امر آزاد گذاشتن هوسها و امیال است و هیچ شکی نیست که این عامل سبب انسداد اِدراکات درونی می‌شود، به این ترتیب هیچ حکم مطلقی در مورد شناخت تاریخی نمی‌توان داد و تنها می‌توان گفت ابزار شناخت بشر در طول تاریخ تا حدودی کامل تر شده است» (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴).

وی در ادامه به بررسی ماهوی مراتب آفرینشگری و معماری می‌پردازد (جدول ۱):

از دیدگاه سُنتی، معماری هُنر آفرینش است، آفرینشی زیبا که لازمه وجودِ حقیقی است. انسان سُنتی استعداد آفرینندگی خود را از خداوند می‌داند. از همین رو از نگاه سُنت، معماری به عنوان هُنر آفرینش و آراستن کالبد زندگی، واجد بُعد «هستی شناسی» است (اکرمی، ۱۳۸۲، ص ۳۳).

فلسفه آفرینشگری و خلاقیت (علل چهارگانه اَرسطویی)

«هادی ندیمی» در مقاله «اُمید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم» می‌نویسد: «اندیشه رساننده مفاهیم است، معماری رساننده معانی. در زبان می‌شود فریاد زد من این نیستم، ولی در هُنر آنچه هستی، نشان داده می‌شوی؛ پس هیچ اتفاق یا عملی و هیچ گُفتاری از انسان صادر نمی‌شود، مگر اینکه پشتوانه‌ای اندیشه‌ای داشته باشد» (ندیمی، ۱۳۸۵، ص ۳). «لطیف ابوالقاسمی» نیز در مراتب هُنر و اندیشه می‌آورد: «معماری، اول در اندیشه معمار نقش می‌بندد (حقیقت)، سپس بیان می‌شود (واسطه) و در نهایت بر ساحت زمین یا اثیر فضا شکل می‌گیرد (مجاز) (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳، ص ۳۷۹). این دیدگاه‌ها و مکاتب را در مقایسه پاسخ‌هایی که به پرسش‌های گوناگون درباره هُنر داده‌اند، می‌توان دسته بندی کرد. متناظر این پرسشها را در علل چهارگانه اَرسطویی نیز می‌توان یافت (نمودار ۱):

از سویی دیگر، در تطابق با «**علل چهارگانه اَرسطویی**»

جدول ۱. مراتب شناخت و خلاقیت در هنر؛ ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴

انواع و مراتب شناخت	انواع و مراتب جهان بینی	انواع و مراتب آفرینشگری هُنری
احساس	جهان احساسی (گیاهی)	تخیُّل حسی
خیال، وهم و گمان	جهان انگاری (حیوانی)	تخیُّل وهمی
علم، دانش و حکمت	جهان شناسی علمی یا فلسفی (انسانی)	تعقل حسی
شُهود	جهان شُهودی (انسان و ملکوت)	تعقل شُهودی

1. Epistemology
2. Cosmology
3. Ideology

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

نمودار ۱. علل ارسطویی افرینشگری در هنر؛ ماخذ: علل چهارگانه اَرسطویی و آفرینشگری معماری؛ ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵.

می‌توان به تقسیم بندی زیر اشاره کرد که ذکر آن، لازم بنظر می‌رسد:

- «اِلهام» (سرچشمه اِلهام): از جهت «محتوی» که از کجا برگرفته می‌شود؟ از درون خود «اِلهام نفسی»، واقعیتی بیرون از خود «اِلهام آفاقی»، یا رویدادی اتفاقی «اِلهام آزاد». از جهت «گستره» آن که آیا محدود به زمان و مکان است یا نه؟ اِلهام نسبی یا عصری «اِلهام پسینی»، در برابر اِلهام مطلق و فرا زمان «اِلهام پیشینی»، مطرح هستند.
- «خلّاقیّت»: به معنای «فرآیند دستیابی به شکل هُنری» است: «خلّاقیّت وهمی» که در گزینش شکل هُنری، هُنرمند رها از هر نوع واقعیت خارجی، اثری را خلق می‌کند و ارتباط ذاتی میان شکل و محتوی وجود ندارد؛ و «خلّاقیّت آیه ای» که صورتها به شکل نمادین و نسبی با محتوای (واقعیت‌های برتر وجودی) رابطه برقرار می‌نمایند.

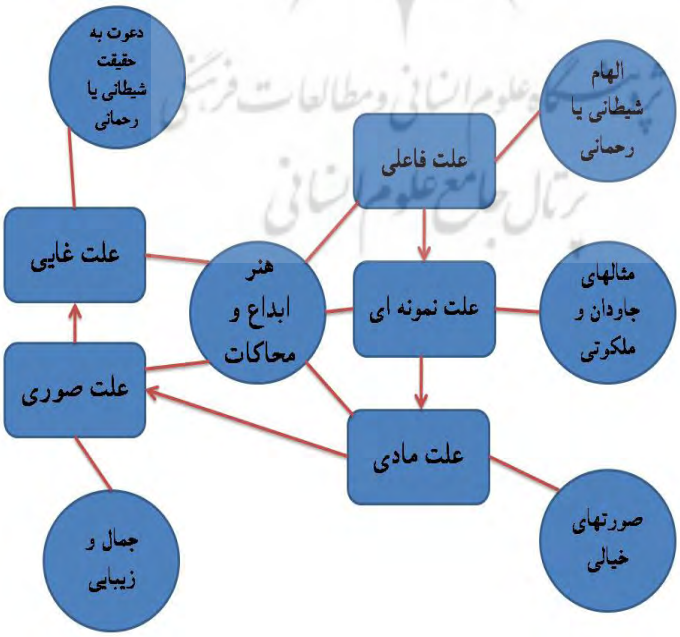
۱. «زیبایی شکلی»؛ و

۲. «آرمان» (غایت) (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵).

در هر حال، می‌توان به اضافه کردن علت نمونه‌ای به چرخه فوق الذکر، به نمودار تحلیل زیر دست یافت که نشانگر ارتباط رویه اِلهام و فرآیند اِلهام گیری که از آن با تسمیه «آفرینشگری معماری» یاد می‌شود، می‌باشد. این نمودار عبارت است از (تصویر ۱):

آفرینشگری و معماری

سخن را با ذکر مطلبی از زنده یاد «منوچهر مزینی» در باب «ارزش و جایگاه خلّاقیّت و آفرینشگری» در هُنر و معماری آغاز می‌کنیم؛ آنجا که در مقاله «هُنر، معماری



تصویر ۱. افزودن علل پنجم بر علل چهارگانه اَرسطویی از دیدگاه مددپور (ماخذ: نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۱۰۶)

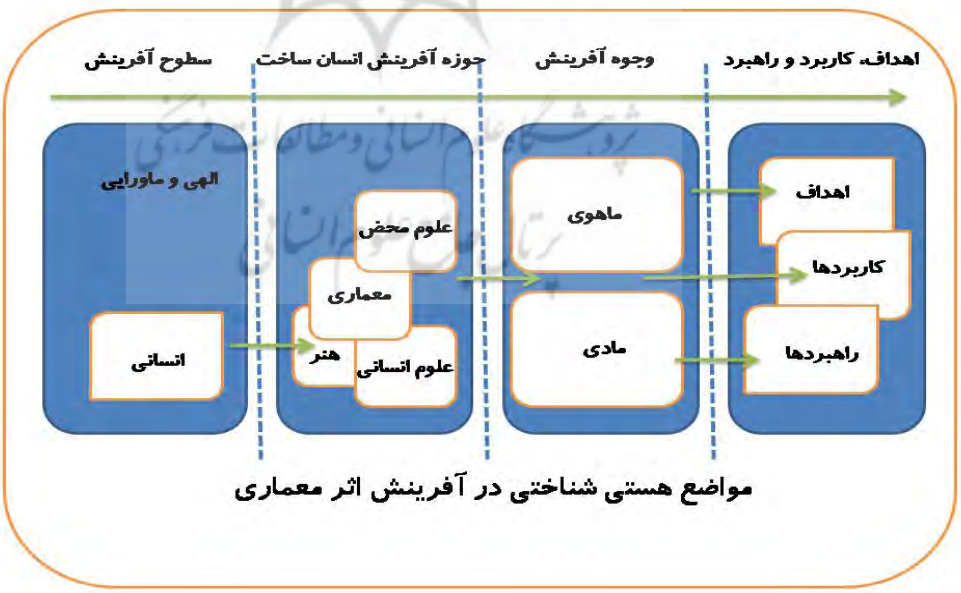
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

و شهرسازی» در رابطه با نوآوری می‌آورد: «نوآوری از ویژگیهای اصلی آثار هُنری خواه نقاشی و یا معماری است، اما یادآور می‌شویم که نوآوری در عرصه هُنرهای بصری آسانتر صورت می‌گیرد تا در عرصه معماری و شهرسازی.» (مزینی، ۱۳۷۹، ص ۲۲). زنده یاد «سیدهادی میرمیران» در مقاله «مسجد سپهسالار» در ذیل مفهومی «خلّاقیّت؛ لازمه وجودی مفهوم معماری» به این نکته اشارت دارد که: «دوم این که در تمامی آثار معماری یک وجه مشترک وجود دارد و آن خلّاقیّت است. این خلّاقیّت به دو شکل در اثر معماری بروز می‌کند: یکی «خلّاقیّت نظری»، یعنی آن مبنای فکری که اثر معماری بر اساس آن استوار می‌شود؛ و دیگر «خلّاقیّت فضایی» است که «بخش معمارانه» آن اثر را تشکیل می‌دهد. هر اثر معماری که فاقد خلّاقیّت باشد، نمی‌تواند در سلسله عظیم آثار تاریخ معماری جهان جایی داشته باشد. اگر اثار معماری را از زاویه فضایی بررسی کنیم، معماری دوره قاجار ارزش بالایی پیدا می‌کند و در جایگاه برتر و تکامل یافته تری نسبت به معماری دوره‌های خود قرار می‌گیرد» (میرمیران، ۱۳۷۵، ص ٥٦) (نمودار ۲).

«داراب دیبا» نیز در مقاله «حصول زبانی برای معماری امروز ایران»، «خلاّقیّت را لازمه معماری می‌داند: «طراحی در ایران، نیاز به پژوهش، عشق، اصالت وجوی، هوش و نواوری و خلاّقیّت دارد. برای دسترسی به این زبان و بیان معماری جدید به برقراری ساختاری مفهومی نیاز است که در آن عناصر و کلمات بیانی، همان سطوح و احجامی‌اند که این کلیت ترکیبی را انتقال می‌دهند.» (دیبا، ۱۳۷۸، ص ۳۱). «هاشم هاشم نژاد»، خلاّقیّت و آفرینشگری را از ویژگیهای معماری ایران می‌داند؛ آنجا که در مقاله «جست و جوی ضرایب نهفته در میراث کهن» می‌نویسد: «معماری ایرانی دارای ویژگی‌هایی است که در مقایسه با معماری کشورهای جهان از ارزش و رمز و رازی مختص به خود برخوردار است...طراحی متناسب، هندسه‌ای بدیع، تناسباتی موزون، سازه‌هایی دقیق و خلاّقیّت‌هایی نو و بالا خره تزییناتی گوناگون...» (هاشم نژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۵).

خلاّقیّت به عنوان یکی از اهرم‌های اصلی پیشرفت تمدن بشری در همه اعصار و در تمامی هُنرها از جمله معماری مطرح بوده است. وی نوآوری یا بدعت به عنوان ملاک اصلیت[1] اثر هُنری، ریشه در زیبایی شناسی دوره رمانتیسیم دارد. هرچند این پدیده بارها از طرف برپاکنندگان

1. Originality



نمودار ۲. مواضع هستی شناختی در آفرینش معماری و تعامل همزمان کشف و خلق در آفرینشگری معماری؛ ماخذ: ترسیم نگارندگام بر اساس انصاری و معظمی، ۱۳۸۴

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

جنبشهای احیای معماری تاریخی و نظریه پردازان معماری تیپولوژیک مورد حمله واقع شده است، ولی واقعیت این است که برای رد آن به بازنگری در مفهوم معماری نیاز داریم: یعنی روشن کنیم که آیا معماری را هُنری آزاد می‌دانیم یا پیشه‌ای صنعتگرانه. تصور رایج امروزی در یاران مشابه تصور عامیانه قرن نوزدهم اروپاییان از معماری است. طبیعتا در یک پیشه، تداوم از ابداع و اجرایی بودن از هُنر مهمتر است و ضوابط و مقررات از نظریه ارزشمندتر. با مطرح کردن معماری سنتی، باید یادآور شویم که نه تنها خلاّقیّت بلکه حتی بدعت با سنت منافات ندارد. به گفته ونتوری، هُنرمند اگرچه بر سنت خود می‌شورد، ولی به دلیل همین شورش است که در سنت شرکت می‌جوید (افشار نادری، ۱۳۷۴، ص ۶۴).

«یاکوولو» (۲۰۰۰) نیز مساله خلاّقیّت در دوره جدید را به صورت مرحله‌ای مجزا برمی شمرد که در انتهای سیری چهارگانه قرار گرفته است. این مراحل عبارتند از:

۱. «**پیدایش، تغییر و چرخش در عصر قدیم**»: در این نگاه، خلاّقیّت در سیری سه گانه تعریف می‌گردد که در ابتدا با پیدایش امری شکل می‌یابد و در دومین مرحله دچار تغییر و تحولاتی گشته و در انتها به یافتن راه و مسیری دیگر می‌انجامد.

۲. «**آفرینش، قرون وسطی تمدن مسیحی**»: در این دوره، آفرینش نشات گرفته از اراده آزاد و نیروی متعالی برتر دانسته می‌شد. بنابراین و با توجه به اینکه انسان در مقام خداوند قرار ندارد، چیزی را از هیچ نمی‌تواند بیافریند، پس آفرینشی که توسط آدمی صورت می‌پذیرد یا به صورت تقلیدی از آفرینش الهی است و یا اصلا به عنوان یک آفرینش نمی‌تواند شمرده شود.

۳. «**تکامل در عصر جدید**»: مهم ترین عامل موثر بر توسعه مفروضات علمی و قطعی مکانیسم‌های آفرینش، برنامه‌های تکاملی مدرن می‌باشند. با وجودی که ایده تکاملی ارگانیسم‌های زنده می‌تواند به صورت مکرر در تاریخ فلسفه و علم دیده شود؛ «امپدوکلس»[1]، «دیدروت»[2] و «لامارک»[3]، لیکن نظریه فرآیندهای تکاملی داروین که انتخاب طبیعت را اصل می‌انگاشت توجه همه جانبه به این امر را موجب گردید. این نظریه به گونه‌ای خاص تر توسط تامپسون در مورد چگونگی رشد و شکل گیری فرم‌های طبیعی و زیست شناسانه مورد مطالعه قرار گرفت و به نظریه تغییرپذیری فرم انجامید. هنگام تعمیم این نظریه به معماری مشکلاتی پدید می‌آید، آنتونیادُس اساسی ترین مشکل راهبرد تغییر پذیری فرم را در مقوله معناشناختی می‌داند.

۴. «**خلاّقیّت در عصر پست مدرن**»: بدین‌سان خلاّقیّت به معنی جدید آن، ویژگی عصر پست مدرن قلمداد می‌گردد. این مساله در معماری با فروپاشی اصول معماری مدرن شکل می‌گیرد؛ ولی در ادامه، به نوعی تقلیدگرایی سطحی از معماری کلاسیک می‌انجامد. در واقع دیدگاه خلاّقیّت معماری، تاریخ گرایی پست مدرن واقعه‌ای ناچیز و نه چندان درخور اهمیت است، چراکه انچه به دست این رویکرد صورت پذیرفت، تنها احیای پارتی بوزار به عنوان عاملی تسریع کننده طراحی بود، لیکن در واقع از اصالت خلاّقیّت بی بهره بود. پس از تماس با علم و درگیر شدن تمام با آن است که خلاّقیّت در عصر جدید معنای علمی به خود می‌گیرد (انصاری و معظمی، ۱۳۸۴، صص ۴۵-۵۶).

گستره اِلهام‌ها در معماری

در رابطه با گستره اِلهام می‌توان اشاره داشت که سرچشمه اصلی هُنر، اِلهام و کشفی است که توسط عقل یا خیال تا مرحله شکل و صورت مادی نازل می‌شود. در این راستا سه نظریه از هم قابل تفکیک است:

۱. «**اِلهام‌های پسینی: نسبی، اعتباری و عصری**» (اِلهام تکامل پذیر انسان از جامعه، تاریخ، طبیعت و انسان): این دیدگاه اگرچه لازمه یک فرهنگ و تمدن است اما امروز همه ساحات هُنر را دربر گرفته و جایی برای هُنر فرازمان باقی نگذاشته است؛ چراکه دست یابی به این سرچشمه‌ها آسان تر و امکان پذیر تر است؛ در حالیکه برای رسیدن به سرچشمه‌های بی زمان باید از رنگ زمانه فاصله گرفت و از افقی فرازین به زمانه نگریست.

۲. «**اِلهام‌های پیشینی: مطلق و فرا زمان**» (اِلهام فرازمان بشر از معبود، روحف ملکوت و طبیعت): این دیگاه حالتی پیشرو و غیر مردمی دارد و در برخی مکاتب آوانگارد

1. Empedocles
2. D. Diderot
3. J.B Lamarck

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

و خط شـکن وجود دارد. بسـیاری از دیدگاه‌های شرقی و دینـی هم بـه این دیـدگاه نزدیکند. «محمـد مددپور» در کتـاب «تجلیـات حکمت معنوی در هُنر اسـلامی» می‌گوید: «علت مادی هُنر تخیُّل و محاکات اسـتف اما علـت فاعلی غیر از محاکات اسـت. در اینجـا آدمی با معرفت و اِلهام و جذبه که مبداء معرفت اسـت سـروکار دارد، جذبه حالتی اسـت که در آن شعور و وجدان فردی انسـان تحت تاثیر و اسـتیلای القائاتی قـوی و عالی فرو ریخته، و وجود خود را در وجودی متعالی مستغرق بیابد و احسـاس بهجت و سعادت می‌کند. (مددپور، ۱۳۷٤، ص ۲٤). «مهدی حجت» نیز مایه اصلی آفرینش هُنری را درد درونـی هُنرمند می‌داند (حجت و ندیمی، ۱۳٦۲، ص ۵۲).

۳. «**سرچشـمه فراگیـر**» (دانش فرازمان و تکامل پذیر برخاسته از وحی و سنت نبوی): گسترده ترین مباحث در این زمینه را بایـد در میان برخی سـنت گرایان به ویـژه بورکهارت، شـوان و نصر یافت. نصر سرچشـمه هُنر اسـلامی را در خود اسلام دنبال می‌کند و ریشه هُنر در ابعاد باطنی دین اسلام جستجو می‌کند.

آفرینشگری در معماری ایران

در هر حال، در رابطه با دوره‌شناسی تاریخی «خلاّقیّت در معماری» می‌توان اشـاره داشت که: «مفهوم خلاّقیّت در همه دوره‌های تاریخی یکسان نیست، مثلا سه دوره معماری ایران در مواجه با دوره‌های مشابه غرب را در نظر بگیریم:

۱. دوره اول، «دوره کلاسـیک» است. در ان دوره که مبتنی بر نظام اسـتاد و شاگردی است، شـاگرد در حین کار از اسـتاد می‌آموزد تا خود را به درجات بالاتر و سـرانجام اسـتادی برسـد. در ایـن جا تکرار سـنت اصل اسـت. اسـاس سنتف فرهنگ سـنت تکرار الگوهاست. در این فراینـد تکرار، عمـل خلاّقه فقـط در بخش‌هـا و موارد بسـیار خاصی می‌تواند صورت بگیـرد. تکلیف جامعه، کارفرما، استادکار و محصول تولید شده مشخص است؛ رابطه اسـتاد و شاگرد مشخص است و ابهامی در این که کار چگونـه بایـد انجام پذیـرد، وجود نـدارد. این دوره کلاسیک در همه جای دنیا هزاران سال به طول انجامید و در ایران نیز همین طور.

۲. در دوره دوم، با تاسـیس دانشـکده‌های معمـاری، نظام آمـوزش تغییـر کرد و ارتباط اسـتادان و شـاگردان دیگر نمی‌توانست مثل گذشته باشد. مضمون کار هم متفاوت شـد؛ این بـار معماری مـدرن در تطابق بـا جهان مدرن مطرح بـود. در ایـن دوره هـم اهداف کمابیش روشـن بودنـد. مفهوم خلاّقیّـت در ایـن دوره مفهومی محدود به تجربه باهاوسـی بود، مبنی بـر ترکیب احجام خاص هندسـی که هنوز کمابیش همان هندسـه اقلیدسی بود و چون معلم می‌دانسـت یا فرض می‌شـد کـه می‌داند چه می‌کنـد و جهـت کار هم بنا بـه اصول معمـاری مدرن روشـن بود، ارتباطی میان معلم و شاگرد برقرار می‌شد و گفت و گو می‌توانست جریان یابد.

۳. دوره سـوم از دهـه ۱۳۵۰ به بعـد در ایـران و ۱۹۷۰ به بعد در غرب شـروع شـد. این دوره بعد از مدرن است، به یک معنـا دوره بحران مدرنیته کـه در همه چیز نوعی عدم یقین هسـت: اصول دموکراسـی، فرهنگ، اقتصاد همه مورد تردید قرار می‌گیرند و طبعا این‌ها در معماری تاثیر می‌گذارد. گذشته گرایی در معماری در همین دوره مطرح می‌شود و ما هم به این فکر می‌افتیم که اگر به این ترتیب عمـل کنیم، به هویت اصیل خودمان می‌رسـیم، که نرسـیدیم. در این شـرایط بحرانی مسـاله خلاّقیّت و تجربـه به نحو دیگـری مطرح می‌شـود...از طرفی، کار بـه بیرون از دانشـگاه به دلیل پیشـینه چهل پنجاه سـاله وابستگی ما به سنت مدرن هنوز در حوزه معماری مدرن صورت می‌گیرد، معماری مدرن غربی هم نداشـته ایم؛ چیـزی به نـام معماری جدید داریم کـه کار خرفه‌ای در محدوده آن صورت می‌گیرد. این حوزه سـنت‌های خود و اسـتادکارهای خـود را پیدا کرده، تغییر این سـنت هم چندان آسان نیست» (صارمی، ۱۳۷۷، ص ۱۸).

در رابطه با مقوله «رابطه سـنت و نوآوری»، شـیخ زین الدین چنین اشاره می‌کند:

«نـوآوری و آزادی و خلاّقیّـت که در جهـت تعالی اثر کار کرده‌اند، قصدشـان یکسـره برهم زدن نبوده است. بلکه گشـودن راهی دگر را که نظری هم به گذشـته داشـته باشد، وجهه همت خویش قرار داده‌اند (مانند خلاّقیّتی که در اثری مانند مسـجد سـید اصفهان دیده می‌شـود بـه خصوص در نماهای اطراف حیاط خود و یا مسجد و مدرسه آقا بزرگ در

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

کاشان» (شیخ زین الدین، ۱۳۷۸، ص ۱۶۹).

همچنین در مقوله «خلاّقیّت در معماری ایران»، «هاشم هاشم نژاد» به این نکته اشارت دارد که: «هُنرمندان و معماران هندسه را به عنوان تصویری انتزاعی از ترکیباتی که در ماورای جهان مادی گام برمی دارد و به نوعی به سوی نیروی الهی کشیده می‌شود، به‌کار گرفته‌اند. در این ترکیبات مفاهیم هماهنگی، میزان و وحدت به صورت قوانین اصل خلاّقیّت و طراحی متجلی می‌شود و هندسه گسترش خود را در یان اشکال می‌یابد...» (هاشم نژاد، ۱۳۷۴، ص ۴۶). شیخ زین‌الدین در مقاله «فرم در معماری» اشاره می‌کند: «اما نوآوری و خلاّقیّت گاه از قالب‌های متداول می‌گذرد و چیزهایی را که با سنت قرابتی ندارند، می‌آفرینند؛ این‌ها تناقضی ندارندو انضباط و روش مندی دشمن خلاّقیّت نیست و عدول از سنت هم همواره دلیل بی ارزشی و آشوب طلبی نیست» (شیخ زین الدین، ۱۳۷۸، ص ۱۶۹). «علی اکبر صارمی» در مقاله «جایگاه معماری ایران در جهان امروز» در رابطه با چگونگی و التزام تحقق پذیری خلاّقیّت در اثر معماری معماران، چنین اشاره می‌کند: «یکی از آگاهی‌های اساسی معمار امروز، داشتن حساسیت به این امر است که چه چیزی به صورت مد روز مطرح شده و عمری کوتاه دارد و چه چیزی ماندگارتر و بادوام تر از کلیشه‌های رایج است؛ مواردی که نمونه‌های آن در همه جا پراکنده‌اند و می‌تواند با کمی دقت آنها را شناخت. سوال بعدی که بلافاصله مطرح می‌شود این است که گام بعدی معماران اگر بخواهند در دام کلیشه‌ها (اعم کلیشه‌های تاریخی و یا امروزین) نیفتند، چیست؟ در این جا تنها راهی که ظاهرا باقی می‌ماند، خلق فضاها و فرم‌های جدید است، ولی آیا چنین چیزی امکان پذیر است که هربار و در هر اقدام طراحی، اعم از پروژه مدرسه‌ای و یا کار حرفه ای، دست به خلاّقیّت جدید زد؟ ایا در جهان کنونی زمینه‌ای وجود دارد که هر معمار به تنهایی بتواند نظریه خود را خلق کند و معماری خود را بسازد؟» (صارمی، ۱۳۷۷، ص ۱۳-۱۹).

فنون آفرینشگری در معماری

پروفسور فلامکی در کتاب «شکلگیری معماری در تجارب ایران و غرب» در زمینه ابداع چنین می‌آورد: «معمولاً هر معماری به پیوند دادن و جدا کردن و ترکیب کردن و تقدم و تاخر بخشیدن به فضاهای کالبدی اندیشه می‌کند اگر نتواند به ابداع در سطح کاربردی بنا دست یابد، به کمال نمی‌رسد.» (فلامکی، ۱۳۸۵، ص ۳۴۶).

«برنارد چومی» در «شش مفهوم در معماری معاصر» با اشاره به فنون آشنایی‌زدایی، می‌آورد: «اگر آرمان رایج، آرمان شناخت است- شناختی که با انگاره‌های معلوم که از مدرنیسم دهه بیست یا کلاسی سیسم قرن هیجدهم ناشی می‌شود- چه بسا نقش انسان این است که آشنایی زدایی کند. اگر این شناخت جدید، جهان را واسطه قرار دهد، و واقعیت اوراق شده ما را بازگو و تقویت کند، چه بسا و چه بسا دقیقا انسان باید از این گونه اوراق شدن سود جوید، و فروپاشی را با ستایش فرهنگ تمایزها، با ستایش و تشدید عدم قطعیت و مرکز و تاریخ، پاس بدارد...به ویژه در معماری، تصور آشنایی زدایی همواره وسیله مشخصی است. گرچه طراحی پنجره‌ها تنها سطحی بودن تزئین پوسته را منعکس می‌کند، اما ما به خوبی می‌توانستیم جست و جوی راهی را که بی پنجره باشد در پیش بگیریم. گرچه طراحی ستون ها، جنبه اسکلت باربر را منعکس می‌سازد، اما چه بسا می‌توانستیم به کلی خود را از شر ستون‌ها خلاص کنیم» (چومی، ۱۳۷۸، ص ۲۰؛ بنقل و ترجمه جودت و همکاران، ۱۳۷۸، ص ۵۶).

در ادامه به تدابیری دیگر برای خلاّقیّت در معماری اشاره دارد:

۱. **«تکامل از طریق تضاد»**: تضاد همواره مورد بحث و جدل بوده است و اغلب معمارانی که ساختمان‌های خود را در تقابل با شمای کلی زمین بنا می‌کنند، دشمنان طبیعت قلمداد می‌شوند. بنابر این اصل کلی، بیشتر معماری کلاسیک – مثل پارتنون و دیگر معابد باستانی – ضد طبیعت محسوب می‌شوند. می‌توان گفت که ساختمان‌های تماشایی یا «به ظاهر طبیعی» لزوما طبیعی نیستند و از طرف دیگر، در صورت پیروی از قوانین طبیعت، دارا بودن منطقی درونی و ساختاری و نیز واجد نگرش جهانی بودن حتی یک فرم کاملا ساختمانی و مصنوع دست بشر، می‌تواند در هماهنگی کامل با طبیعت باشد (انتونیادُس، ۱۳۸۱، ص ۴۱۵).

۲. **«جامعیت و عناصر منطقه‌ای»**: شکی نیست که طبیعت اسکاندیناوی، آب و هوا و مصایب فصلی آن، نقش

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

مهمـی را در تمایل منحصـر به فرد معمـاران آن منطقه به طبیعت داشـته اسـت. هر سه پیشـگام برجسته عصر حاضر، الیل سارینن، گونار آسپلوند، و آلوار آلتو، روابط و رویکردهایی شـخصی نسـبت به طبیعت داشته‌اند که تمامـی جنبه‌هـای تاملات خلاّقـه و ترکیبی آنهـا را در برمی گرفت، و بنابراین می‌توان آنها را نمونه بارز الگوی «جامعیت طبیعی» قلمداد کرد.

۳. **رهایی:** ویژگـی رها فکـر کـردن و دیوانه وار بـودن برای معمـاران کاملاً آشناسـت کـه از آن می‌توان بـه تفکُّرات خلّاقانه در آثار معماری «دیکانستراکشـن» اشـاره کرد. در ایـن رابطـه می‌توان گفت کـه: «هر تجربـه معماری واجد عناصر ناشـناخته جدیدی است، حتی اگر مسائل کمـی و مهندسـی آن با تجربه‌های دیگر مشـابه باشـد، مسـائل مربوط بـه زیبایـی، انتظـارات، ترجیحات، دل مشـغولی‌های طـراح و دلزدگی‌هـای او همـه عـوض می‌شـوند، زیـرا اگـر نشـوند که اثـر جدیـدی حاصل نمی‌شود، خلاّقیّتی در کار نیست، امروز ممکن است به سـبب مفاهیم جدید این آزادی‌ها و انتخاب‌ها نامحدود جلوه کند، در گذشـته امور تحت انضباط بیشتری بوده و سـبکها تا حدی انتخابها را منضبط می‌کرده اسـت، اما بازهم هیچ دو اثر بزرگی در خلاّقیّت یکسـان نیستند. با وجود قواعد و انضباط محکم سـنتی، پل خواجو چیزی است و یا الله وردیخان چیز دیگری» (شیخ زین الدین، ۱۳۷۸، ص ۱۶۹).

۴. **گریزاندیشی:** این ویژگی سبب شـده فرد برای حل مسائل از راه‌هـای مختلـف و راه‌حلهای نوآورانه اسـتفاده کند و سـعی نماید همیشـه بر خلاف افراد عادت زده مسائل را از راههـای غیر معقول خود حل کنـد. این تلاش‌ها مهم تریـن زمینه بروز تفکُّرات خلّاق اسـت. با بررسـی پیش شـرط‌های خلّاقیّت و ویژگی افراد خـلّاق به موانع بروز خلّاقیّت می‌رسـیم. به قول ژان پیـاژه: «خلّاقیّت، حفظ قسـمتی از دوران کودکی اسـت.» (مجله علـوم و فنون، مهر ۸۳، نشسـت خلّاقیّت). در رابطه با نگاه متفاوت به مقوله طراحی، که از لازمه‌های خلاّقیّت بشمار می‌رود، «داراب دیبا» می‌نویسـد: «در وفاداری به فرهنگ و هُنر یک سـرزمین حفظ و تکرار گذشـته مورد نظر نبوده و در طراحی و هُنر، «نگاه پویا و خلّاق» از ضرورتهای اولیه و متقدم بشمار می‌آید. معماری انتقال دهنده معنی است و نه شکل» (دیبا، ۱۳۷۸، ص ۳٤).

تکنیک‌های خلّاقیّت در معماری

این تکنیک‌ها شـامل: نمایـش ارزش، ۲- ایجاد ابهام، ۳- ایجاد تنش، ۴- تغییر پذیری فرم و سـاختار شـکنی، ۵- استفاده از اسـتعاره‌های محسوس و نامحسوس، ۶- استفاده از پارادوکس و متافیزیک.»

نمایـش ارزش: خـود شـامل تکنیک‌هایـی چـون: الف) تضـاد، ب) نظـم و بی نظمـی، ج) پر و خالی، د) سـبک و سنگین، ه) طبیعی و مصنوعی، و) نو و قدیمی می‌شود:

تضـاد؛ زیگوررات‌هـا در بیـن النهرین هماننـد کوه‌های مصنوعی در سـرزمینی مسـطح جلـوه می‌کننـد. مناره‌ها در فلات ایران خط افق کویر را می‌شـکنند و رنگ‌های درخشان و غلیـظ در فرش‌ها و لباس‌های مردمان آن تضادی اسـت با طبیعـت اطراف خود. ایـن تضادها در عین ایجـاد تعادل در فضـا باعث افزایش ارزش عناصر تضاد می‌شـود و این تضاد فرم‌هـای خلّاقانه‌ای را که متضاد از فضای یک رنگ و عادت زده حاکم است بوجود می‌آورد.

نظـم و بی نظمـی؛ در این روش با نوعی بی نظمی در نظم مفروض سعی می‌شود تا فرمی جدید آفریده شود که معماران «دیکانستراکشـن» و همچنین «زیباشناسـی مـدرن» از این روش اسـتفاده می‌کنند. این روش ترکیبی اسـت از خطوط و سـطوح منحنی با خطوط و سـطوح مسـتقیم (افشار نادری، ۱۳۸۴، ص۶).

پر و خالی؛ یکی دیگر از روش‌های ایجاد تضاد و نمایش ارزش، استفاده از فضاهای پر و خالی است. یک سطح بدون باز شـو و بـدون منفذ حالـت نمادین به فرم معمـاری داده و ناظـر را از خود دور می‌کند اما ایجاد منفذها با شکسـت نور و سـطح سـبب جذب ناظر به خود می‌شود و یک نوع تعادل بصری را از تضاد فضاهای پر یعنی سطح فرم و فضای خالی یعنی منفذها ایجاد می‌کند (افشار نادری، ۱۳۸٤، ص۸).

مرکزیت‌زدایی؛ تاماس مک کارتی بر این گمان اسـت که دریدا ساخت‌شکنی را به معنای مرکزیت زدایی ریشه‌ای سوژه در ارتباط با زبان می‌داند، نوعی مرکزیت‌زدایی که به انسـداد «هستی شناسـی» می‌انجامد و کوشش برای مطلق‌انگاری و مطلق‌پذیری را محکوم به نیسـتی می‌کند. نوعی عدم حضور

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

در مرکز یا هر گونه حقیقت فراگیر و پوشاننده که در راستای متمرکز ساختن یا معطوف نمودن به نقاط پیرامونی و حواشی است (نوذری، ۱۳۷۹، ص۴۷۴).

سبک و سنگین؛ یک نوع دیگر نمایش ارزش تضاد سبک و سنگین در فرم معماری است. القاء حالت سبکی را در فرم می‌توان با استفاده از مصالح شفاف و سبک چون شیشه و پلی کربنات‌ها و سنگین همچون مصالح کدری مانند سنگ و آجر و بتون ایجاد کرد که این تضاد در دوره «گوتیک» بسیار مرسوم بوده است (افشار نادری۱۳۸٤، ص۱۰).

طبیعی و مصنوعی؛ این شیوه با استفاده از تضاد مصالح ایجاد می‌شود؛ یعنی بکار بردن بتون و آجر و غیره بعنوان مصالح مصنوعی و چوب و سنگ با شکل طبیعی خود بعنوان مصالح طبیعی. گچبری دوره اسلامی و سنگ در معماری «نئوکلاسیک» اروپا القاء همین موضوع است (افشار نادری، ۱۳۸٤، ص۱۰).

نو و قدیمی؛ این روش ابتدا در مرمت آثار تاریخی بکار رفت. قسمتی از بنای قدیمی که تخریب شده بود و امکان مرمت نداشت به شیوه نو و با مصالح جدید ساخته می‌شد تا به ارزش تاریخی بنای قدیمی لطمه وارد نشود. از ترکیب این تضاد معماران نیز استفاده کردند؛ مانند: «جیمز استرلینگ» در طرح «اشتاتزگالری» زیباشناسی مدرن را با فرم‌هایی از معماری «رومانسک» کنار هم قرار داد (افشار نادری، ۱۳۸٤، ص۱۰). در زمینه «نو» و «قدیمی»، «سیروس باور» در مقاله «البرز زیبا پیدا نیست»، می‌نویسد: «آیا می‌شود فضای خانه ما همان فضای قدیم باشد؟ آیا لازم است برای مردم و انسان‌ها یک خانه جدید طراحی کرد؟ بگذریم از این که آیا فضای زندگی در تمایل به طرف نواوری موثر بوده است یا این که رفتار جدید عمومی به فضای خانه، شکل و فرم جدید داده است. تغییر در طراحی مسکن یک نیاز عمومی است و لازم است به طریقی صورت گیرد که فرد را با تغییراتی که در استخوان بندی اجتماعی بوجود می‌آید، هماهنگ سازد» (باور، ۱۳۷۵، ص ۸۱).

ایجاد ابهام؛ نقطه مقابل نمایش ارزش، ایجاد ابهام است. با قرار دادن مصالح مشابه با تفاوت کم در کنار هم می‌توان این حالت را در فرم نمایش داد. «ابهام تکنیک ظریفی است که از طریق آن تمایزها تا حد نامحسوس شدن کاهش می‌یابد و به لحاظ اِدراکی شرایط خاصی بوجود می‌آید.» (افشار نادری، ۱۳۸٤، ص۱۲).

تنش؛ ساختمان‌های پیچیده همچون فرم‌های کابلی و سازه‌های خرپایی این القاء را به ناظر دارد که از قوانین جاذبه پیروی نمی‌کنند یا در معماری قدیم ایرانی مقرنس‌ها القاء حجم سنگین را داشتند در صورتی که بسیار سبک بودند. این شیوه را تنش در فرم می‌گویند (افشار نادری، ۱۳۸٤، ص۱۲).

تغییرپذیری فرم و ساختارشکنی؛ این روش با گسستن فرم‌ها و ترکیب مجدد آن به شیوه دیگر باعث تولید فرم‌های جدیدی می‌شود که با توجه به توانایی معمار می‌تواند بسیار خلّاقانه باشد. به این شیوه «رویش فرم» نیز گفته می‌شود؛ برای مثال: «جیمز استرلینگ» در طرح «نول» در «روماانیتروتا» از تغییر پذیری فرم‌های ساختمان‌های قبلی خود استفاده کرده است (آنتونی نیادس، ۱۳۸۵، ص۱۲۷).

استعاره‌های محسوس و نامحسوس؛ تصویر یک ایده در ذهن معمار که پیش زمینه ایجاد یک فرم خلّاقانه می‌تواند باشد تحت تأثیر مفاهیمی چون: فردیت، فرهنگ، سنت و ویژگی‌های مادی و بصری قرار می‌گیرد که به اصطلاح به این تأثیرات استعاره گرفتن گفته می‌شود. اگر این استعاره شامل حالات انسانی باشد «نامحسوس» و اگر شامل بعضی ویژگی‌های بصری یا مادی باشد استعاره «محسوس» بیان می‌شود. با استفاده درست و بجا از این استعاره‌ها در شکل گیری ایده، رسیدن به یک فرم خلّاق، طبیعی به نظر می‌رسد (آنتونی نیادس، ۱۳۸٤، ص۶۵).

فراتحمیلی؛ چومی در شش مفهوم معماری معاصر به تعبیر فراتحمیلی اشاره دارد؛ چنان که اشاره می‌کند که معماری باید قید و بندهای موجود و قالب‌های فعلی را درهم شکند و به دنبال خلق معماری متفاوت، متکثر و برخلاف رویه موجود یا گذشته گام بردارد. وی چنین اشاره می‌کند: «زمانی که نخستین بار ژاک دریدا را ملاقات کردم و کوشیدم او را متقاعد سازم که آثارش را با معماری مقایسه کنم، او از من پرسید: معمار چگونه می‌تواند به دیکانستراکشن علاقمند باشد؟ چون هر چه باشد، دیکانستراکشن ضد فرم، ضد سلسله مراتب، ضد ساختار و در واقع مخالف تمام آن چیزهایی است که معماری مظهر آن است. من پاسخ دادم: دقیقا به همین دلیل.» (چومی، ۱۳۷۸، ص ۲۴؛ بنقل از جودت، ۱۳۷۴).

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

پارادوکس و متافیزیک؛ در این شیوه معمار با ایده گرفتن از ویژگی‌های متضاد با ویژگی‌های فرم اصلی به ایده‌ای نوآورانه می‌رسد که به دلیل این تضاد مفهوم، «پارادوکس» گفته می‌شود. بطور مثال: «گه ری» همراه با «کلاوس اولدنبرگ» برای پروژه «بی ینال ونیز» که مکانی با اصالت و آرامش دهنده باید باشد، ساختمانی چاقو شکل را پیشنهاد می‌کنند. بطور کل معماران این شیوه می‌خواهند با مفاهیم متضاد مانند جرم و جنایت به فرمی مقدس و آرامش دهنده برسند (آنتونی نیادس، ۱۳۸۵، ص۱۰۹).

معماری ایران پس از انقلاب اسلامی

گرایش اصلی معماران ایرانی در دو دهه بعد از انقلاب، معماری در راستای میراث فرهنگی و معماری سنتی ایرانی بوده است و حداقل در ساختمان‌هایی که زیر نظر دولت به اجرا می‌رسیدند، گرایش دیگری نمی‌توان یافت. این معماران تحت تاثیر جنبش پست مدرنیسم کلاسیسیم در صدد برآمدند که به معماری معاصر ایران، چهره‌ای ایرانی ببخشند. در این مدت، سبکی که از طرف دولت حمایت شده، نیز گرایش به معماری ایرانی- اسلامی بوده است. این گرایش عمدتا در ساختمان‌های مهم دولتی که پشتوانه آن‌ها از طرف ارگان‌های دولتی تامین می‌گردد، نمود یافته‌است (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ص ۴۹۷). معماری عصر جمهوری اسلامی را می‌توان به دو دوره مشخص تقسیم نمود:

۱. دوره اول از آغاز انقلاب بهمن ۱۳۵۷ تا پایان جنگ ایران و عراق را شامل می‌شود که در تیر ماه ۱۳۶۷ پایان یافت؛
۲. دوره دوم که دوره تثبیت و بازسازی کشور را در برمی گیرد، از پایان جنگ تا زمان احضر است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۲۹۵).

پس از شروع جریان‌های فرامدرن در معماری جهان که همزمان با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران بود، دو موضوع به موازات هم دوره جدیدی از معماری را در ایران بوجود آورد:

۱. یکی اینکه اصولاً پس از پیروزی انقلاب، معماران ایران سعی کردند که معماری ایران را به سوی یك معماری باهویت مستقل متکی بر میراث گذشته خود هدایت کنند و
۲. دیگر اینکه مبانی معماری فرامدرن نیز توجه جدی به معماری گذشته سرزمینها را مطرح می‌ساخت. این دو موضوع دست به دست هم دادند و آثاری در ایران به وجود امدند که سبك و سلیقه معماری فرامدرن را باتوجه به عناصر معماری گذشته ایران درخود داشتند، لکن برخورد آنها با معماری گذشته ایران برخورد چندان عمیقی نبود و به خصوص عناصر کلیشه‌ای فرامدرن نیز به وفور در این آثار به کار گرفته شده بود (میرمیران، ۱۳۷۸، ص ۴۳) (جدول ۱).

(*)عصر جمهوری اسلامی- دوره اوّل ۱۳۶۷-۱۳۵۷ (معماری سنّتی و سنّت گرایی)

در این دوره معماری سنّتی محدودتر از گذشته اجرا شد. تنها در شهرک‌ها و روستاها و بعضاً در شهرهای تاریخی، به صورت موردی و انگشت شمار مواردی از اجرای بناهای سنّتی ملاحظه می‌شود. با ورود مصالح و فن آوری جدید در ساختمان، به تدریج طرح‌های سنّتی به حاشیه رانده شد

جدول ۱. نحله‌های نقد و کانون‌های معنایی خلاقیت آفرین در طراحی معماری ماخذ: مهدوی نژاد، ۱۳۸۴، ص ۷۵.

نحله‌های نقد	کانون توجه	ویژگی آموزشی در طراحی معماری	گروه نماینده
کلاسیک	نشانه‌ها و رمزگان	شناخت اجزا و نقش‌مایه‌های فرهنگی	اغلب شیوه‌های سنتی
رومانتیک	اهداف و شخصیت معمار	ایده‌های معنوی و تقویت نیت سازنده	اغلب شیوه‌های مدرن
فرمالیسم	فرم بنا و تناسبات بصری	تقویت توانمندی در خلق تناسبات چشم‌نواز	فرمالیست‌های روسی
زمینه‌ای	طبقه مخاطب و اقتصاد	توجه به مردم و مقاومت در برابر تبلیغات تجاری	مارکسیست‌هاوفمینیست‌ها
پدیدارشناسانه	برداشت‌های مخاطب	استفاده از نظرات مردم و استفاده کنندگان از بنا	شیوه‌های پست مدرن
رسانه‌ای	روش ساخت بنا	تقویت خلاقیت در انتخاب روش و تکنولوژی ساخت	اغلب شیوه‌های جدید

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

و طرح‌های مدرن و تکنولوژی جدید جایگزین سنّت گردید. ولـی در دوره‌ی اخیـر نیز سـاختمان‌های در ایـران احداث شدند که طرح آنها به شیوه‌ی تاریخی بود ولی با مصالح و فن آوری جدید و یا برای عملکردهای نوین اجرا شـدند. توجه بـه معماری دوران اسـلامی و احیاء سـنّت‌های گذشـته، از جمله مواردی بود که همخوانی با انقلاب اسلامی و نظرات حاکمیت داشـت. سـاختمان‌های مذهبی بخش عمده‌ای از بناهای این سـبک را شامل می‌شود. ویژگی‌های سبک سنّت گرایی در دوره‌ی اخیر به قرار ذیل است:

۱- نماها و نمادهای غالب در طرح بنا به شیوه‌ی اصفهانی.
۲- پلان بناهای مذهبی، به صورت درون گرا
۳- پلان بناها با عملکرد جدید به صورت برون گرا
۴- نماهای آجری همراه با تزئینات کاشی کاری
۵- کاشی‌ها به صورت لعاب دار فیروزه‌ای با نقوش اسلیمی، ختایی و گره چینی
۶- بام ساختمان غالباً به صورت محدب ـ طاق و گنبد
۷- بکارگیری فن آوری جدید
۸- سازه ساختمان دیوار باربر و یا اسکلت فلزی یا سنّتی

(*) عصـر جمهـوری اسـلامی ـ دوره اوّل ۱۳۶۷-۱۳۵۷ (معماری مدرن متاخر)

در چالـش بـا ایـن مفاهیم، دکتـر «ایرج اعتصـام» در مقاله «بحران هویت در معماری و تبعات آن در نوشـهرهای ایران» در ذیل مقوله «جنبش مدرن» و «زبان فرم» و «ابداع» مـی‌آورد: «جنبـش مدرن و زبـان فرم که آن را تحـت نام معماری مدرن می‌شناسـیم، پـس از تلاش‌های اولیه و ابداع گرانه مدرسـه گلاسـکو و کارهـای مکینتاش، احتیـج به روحیه جدید داشـت. اشـکال کار در آنهایـی کـه ابـداع کردنـد و فرمهـای نـو آفریدند، نیسـت؛ اشـکال از آنهایی اسـت که دیگر به دنبـال بدیهه پردازی نرفتنـد و بـه کار تقلیدهـای بسـیار سـطحی از معمـاری مـدرن پرداختند» (اعتصام، ۱۳۷۴، ص ۳۴۶).

دکتـر قبادیان در تقسـیم‌بندی معماری بعـد از انقلاب اسلامی به نتیجه‌گیری و ویژگی‌های دوره مدرن متاخر اشاره دارد که: سـاختمان‌های شـاخص به سـبک معماری مدرن انـدک بودنـد. در این دوره سـاختمان‌های مـدرن عمدتاً به سـبک بین‌الملل طراحی شدند و سایر سـبک‌های معماری مدرن ملاحظه نمی‌شـوند. ویژگی‌های این سـاختمان‌ها در دوره‌ی اخیر به قرار ذیل است:

۱- فـرم بنا به تبعیت از هندسـه اقلیدسـی ـ غالباً به شـکل مکعب مستطیل؛
۲- به کارگیری سطوح صاف و خطوط مستقیم؛
۳- عدم استفاده از تزئینات سنّتی؛
۴- پوشـش نما با سـنگ، شیشـه، صفحات فلـزی و بعضاً مستطیل؛
۵- استفاده از مصالح، سازه و فن آوری مدرن؛

(*) عصـر جمهـوری اسـلامی ـ دوره اوّل ۱۳۶۷-۱۳۵۷ (معماری پست مدرن)

در دهه‌هـای بعـد از انقلاب اسـلامی با مطرح شـدن سبك معماری پست مدرن و در دسترس قرارگرفتن فرمها و نمادها و نشـریات این دوره بسیاری از سازندگان و طراحان عرصه‌هـای عمومـی و خصوصی به جعـت اینکه مکعبهای مدرنشان را مطلوبتر نمایند، از فرمهای جدید به وفور استفاده کردنـد (حسـینی، ۱۳۹۰، ص ۲۱). ایـن مـوارد همگون با مسـائلی بودند کـه در طی انقلاب اسـلامی در ایران مطرح شـده بود. با توجه به نگاه به گذشـته و احیاء و به روز نمودن نمادهای معماری تاریخی ایران، این سـبک را می‌توان ادامه سـبک نوگرایـی ایرانی در دوره‌ی پهلـوی دوم قلمداد نمود؛ لذا دو شـیوه‌ی اصفهانی و تهرانی حائز اهمیت بوده اسـت. شیوه‌ی نو شده تهرانی، به نام سبک نو قاجار مصطلح است. در این سبک قوس‌های نیم دایراه، سنتوری و کلاه فرنگی، که عمدتاً در دوره‌ی دوم عصر قاجاریه در بناهای شاخص مورد توجه قرار گرفت، با کالبد و بدنه‌ی معماری مدرن ساختمان تلفیق شـده اسـت. ویژگی‌های معماری پست مدرن در این دوره بدین قرار است (قبادیان، ۱۳۹۲، صص ۳۱۱-۳۱۴):

۱- به روز نمودن شـیوه‌های اصفهانی، تهرانی و یا معماری بومی؛
۲- تلفیـق معمـاری گذشـته بـا معمـاری مـدرن بـرای عملکردهای مدرن؛
۳- اسـتفاده از مصالح سـنّتی در نمـا مانند آجر، کاشـی و چوب و همچنین تزئینات سنّتی؛
۴- استفاده از مصالح مدرن در نما مانند سنگ پلاک، بتن و فلز؛ و
۵- بکارگیری فن آوری و امکانات مدرن.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم (۱۳۹۱-۱۳۶۸)

پس از پایان جنگ در تیرماه سال ۱۳۶۷، مهّمترین واقعه رحلت امام خمینی(ره) در خرداد ۱۳۶۸ بود. آیت ا... سیدعلی خامنه‌ای پس از ایشان به سمت رهبری انتخاب شدند. براساس طرحی که در مجلس تصویب شد، اختیارات رئیس جمهور افزایش یافت و سمت نخست وزیر حذف شد. دولت آیت ا... اکبرهاشمی رفسنجانی اوّلین دولت پس از جنگ بود. هدف دولت جدید سازندگی و بازسازی کشور در سطح گسترده بود. لذا طی هشت سال زمامداری این دولت، بازسازی خرابی‌های جنگ به صورت سرتاسری در کشور آغاز شد و بسیاری از پروژه‌های ناتمام حکومت شاه مجدداً آغاز گردید. اگرچه تورم در بعضی از سال‌ها به بیش از چهل درصد رسید، ولی فعالیت ساختمانی در شهرها و همچنین احداث راه ها، سدها و کارخانجات به صورت فراگیر طی این مدت صورت پذیرفت. در دوّم خرداد ۱۳۷۶ دولت اصلاح طلب حجت السلام محمد خاتمی برنده انتخابات شد. دوره‌ی تصدّی دولت ایشان نیز هشت سال بود. شعار انتخاباتی دولت جدید گسترش آزادی‌های سیاسی و باز کردن فضا برای ابراز عقاید و نظرات مختلف بود. در مورد روابط خارجی، بحث گفتگوی تمدّن‌ها و ارتباط فرهنگی و معنوی با سایر مذاهب جزو دستور کار این دولت بود. بنا به پیشنهاد ایران، سال ۲۰۰۱ از طرف سازمان ملل به عنوان سال گفتگوی تمدّن‌ها نامگذاری شد. ولی وقایعی چون انفجار دو برج مرتفع تجارت جهانی در نیویورک و ساختمان وزارت دفاع آمریکا در واشنگتن که به دست اعراب افراطی در بازده سپتامبر همین سال صورت گرفت و در پی آن اشغال نظامی افغانستان و عراق توسط آمریکا، به تنش میان جهان غرب و کشورهای اسلامی دامن زد. در تیرماه ۱۳۸۴ محمود احمدی نژاد به عنوان رئیس جمهور جدید انتخاب شد. شعار دولت جدید، عدالت اجتماعی و بازگشت به اصول اوّلیه‌ی انقلاب اسلامی بود. در طی این مدت تیرگی روابط با غرب بلاخص با آمریکا فزونی یافت. موضوع اشغال نظامی عراق و افغانستان، احداث نیروگاه برق هسته‌ای ایران و غنی سازی اورانیوم از جمله عواملی بودند که به این تیرگی کمک کرد (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۱۵).

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری سنّت گرایی)

با توجه به استحکام و مقاومت ساختمان‌ها در مقابل نیروهای جانبی، اجرای ساختمان‌ها به شیوه‌ی سنّتی در حال حاضر امری منسوخ شده است. آنچه که در شرایط کنونی ملاحظه می‌شود، احداث بناهای مختلف مذهبی و غیرمذهبی به سبک سنّت گرایی و با الهام از شیوه‌های معماری تاریخی ایران در دوران اسلامی است. با توجه به وقوع انقلاب اسلامی و آرامش و بازسازی پس از جنگ، مباحث مرتبط با معماری سنّی و سنّت گرایی بیش از گذشته در این دوره مطرح شد. صاحب نظران مختلف در این زمینه بحث کردند و مطالب و مقالات متعدّدی به چاپ رسید. محسن حبیبی درباره‌ی نظرات سنّت گرایان در این دوره می‌نویسد:

«نگاه به گذشته، آموختن از آن و این که ارزش‌های پایدار معماری و شهرسازی گذشته می‌توانند کماکان زبان معماری و شهرسازی بومی امروز ایران را بسازند، نکات پایه‌ای این گرایش‌اند. بر این اساس بازگشت به فرهنگ و هنر بومی ـ از آن میان معماری و شهرسازی ـ و میراث فرهنگی کشور امری حتّمی است. این گرایش معتقد است سنّت‌های پایدار سنّت‌هایی هستند که با نظرات انسان درآمیخته‌اند و فرهنگ و هنر مبتنی بر این سنّت‌ها همیشه تازه و نواند، خلاقیت را بیدار نگه می‌دارند و راه را به سوی کمال می‌گشایند» (حبیبی، ۱۳۸۵، ص ۵۵). «ایجاد ارتباط و انس با هنر گذشتگان و مجاهده و تلاش برای خودساز و پذیرفتن فضیلت‌های اخلاقی می‌تواند هنرمند سرگشته امروز را در مسیری راهبری نماید که پرچمدار حیاتی نوین در عصر کنونی گردد. این بازگشت به گذشته نیست بلکه رجوع به ارزش‌های مانایی است که حیات بخش و صورت بخشنده ب معماری گذشته و سازنده هویت آینده ماست» (ندیمی، ۱۳۸۵، صص ۷۷-۷۶). در این دوره، روش‌های اجرایی و مصالح سنّتی در طی دو سده گذشته به مرور به حاشیه رانده شد. امروزه به جز در روستاهای دور افتاده، این روش‌ها و مصالح منسوخ شده‌اند: دلیل آن هم عمدتاً به سبب عدم مقاومت و پایداری آنها در مقابل زلزله، سیل و بعضاً باد است. همچنین دیوارهای ضخیم، دهانه‌های کوچک و طاق‌های سنّتی امروزه کارایی خود را در رویارویی با روش‌های جدید از

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

دست داده‌اند. اگرچه روش‌های اجرایی گذشته حذف شده، ولی در مقابل ایده‌ها، اشکال و تزئینات سنّتی در معماری معاصر ایران همواره حضور داشته و دارد. هرکجا که بحث از هویت، مذهب و گذشته مطرح شده، نمادها و نشانه‌های شیوه‌های معماری تاریخی به نمایش گذارده شده است. این نمادها در سبک سنّت‌گرایی وجهی بارز و شاخص دارد. با توجّه به حمایت حاکمیت از مذهب، فرهنگ و سنّت ایران زمین، ساختمان‌های این سبک به تعداد روزافزون، با ابعاد بسیار بزرگتر، مصالح مرغوبتر و طرح‌های متنوع تر اجرا شدند. لذا اوج شکوفایی سبک سنّت‌گرایی در این دوره است. ساختمان‌های مذهبی بخش عمده‌ای از بناهای این سبک را شامل می‌شود. ویژگی‌های سبک سنّت گرایی در دوره‌ی اخیر به شرح زیر است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۲۷):

۱- توجّه به مفاهیم و نمادهای معماری دوران اسلامی در ایران؛
۲- نماها و نمادهای غالب در طرح بنا به شیوه‌ی اصفهانی؛
۳- پلان بناهای مذهبی به صورت درون‌گرا؛
۴- پلان بناها با عملکرد جدید به صورت برون‌گرا؛
۵- نماها با آجر و یا کاشی‌های لعاب‌دار فیروزه‌ای؛
۶- استفاده از تزئینات اسلیمی و گره چینی؛
۷- بام ساختمان غالباً به صورت محدب ـ طاق و گنبد؛
۸- به کارگیری فن آوری جدید؛ و
۹- سازه ساختمان با استفاده از اسکلت فلزی و یا بتنی.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری مدرن متاخر)

در سرتاسر کشور ساختمان‌های شاخص بسیاری به سبک معماری مدرن احداث شد. در این زمینه می‌توان از فرودگاه ها، بیمارستان ها، آموزشگاه ها، پایانه‌های اتوبوس رانی و قطار، وزارتخانه ها، مجتمع‌های زیستی، هتل ها، ورزشگاه ها، بانک ها، سفارتخانه ها، فرهنگسراها و سینماها نام برد. در این دوره، سبک‌های معماری مدرن متأخر، خصوصاً سبک بین الملل و به ندرت تندیس گرایی و مینیمالیسم در طرح این ساختمان‌ها مشاهده می‌شود. ویژگی‌های این بناها به قرار ذیل است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۳۵):

۱- فرم بنا به تبعیت از هندسه اقلیدسی، غالباً به شکل مکعب مستطیل.
۲- به کارگیری سطوح صاف و خطوط مستقیم.
۳- عدم استفاده از تزئینات سنّتی.
۴- نمایش مصالح مدرن مانند بتن، فلز و شیشه‌های وسیع در نمای ساختمان.
۵- استفاده از مصالح و فن آوری مدرن برای اجرای ساختمان.
۶- بام مسطح.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری ارگانیک)

اکثر نمونه‌های شاخص معماری ارگانیک را طراحی باغ و پارک تشکیل می‌دهد. این باریک‌ها همواره مورد توجه شهروندان بوده‌اند و نزدیکی بیشتری بین انسان و طبیعت برقرار می‌کنند. ویژگی‌های این سبک در این دوره بدین قرار است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۴۴):

۱. حداقل دخالت در محیط طبیعی؛
۲. تلفیق محیط مصنوع با محیط طبیعی؛
۳. ترکیب هندسه اقلیدسی با اشکال و فرم‌های ارگانیک؛
۴. بکارگیری مصالح بومی و نمایش آنها به صورت طبیعی؛ و
۵. همجواری مصالح طبیعی و مصنوعی در کنار یکدیگر.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری پست مدرن)

بعد از نیمه دهه‌ی ۱۹۸۰ نیلادی (۱۳۶۴ هـ ش.) از اهمیّت معماری پست‌مدرن به عنوان یک سبک آوانگارد کاسته شد. دلیل آن این که، این سبک دیگر مسئله‌ی جدیدی برای مطرح شدن نداشت و پویایی خود را از دست داده بود. اغلب معماران و نظریه‌پردازان طراز اول این سبک به سمت سبک‌های جدیدتر معماری، بالاخص سبک نئوکلاسیک، گرایش پیدا کردند. امّا کماکان ساختمان‌های متعدّدی به سبک پست‌مدرن در غرب و کشورهای دیگر ساخته شد. گرچه، این ساختمان‌ها، دیگر همانند گذشته مورد توجه مجامع علمی، حرفه‌ای و مجلات معماری نبودند. توجه به تاریخ، گذشته و هویت یکی از مباحث کلید در طراحی ساختمان‌های شاخص در دوره‌ی اخیر در ایران است. از جمله پروژه‌های حائز اهمیّت در این دوره، طراحی بیست و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

پنج نمایندگی و بازسازی سی و نه نمایندگی ایران در خارج از کشور بود. بدین منظور مطالعات و جلساتی با همکاری تعدادی از معماران و اساتید کشور و تحت نظر وزارت امور خارجه بین سال‌های ۱۳۷۷ الی ۱۳۸۳ صورت گرفت. بحث ایده و شکل ساختمان‌های نمایندگی ایران در خارج از کشور و اینکه باید سنّت و هویت گذشته‌ی ایران به نمایش گذارده شود و یا بنایی مدرن با خصوصیات ایرانی طرح شود، از موضوعات مهّم در جلسات مذکور بود (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۴۵). در نتیجه‌گیری از مباحث آمده است:

«... اگرچه سنّت‌های دیرین منبع با ارزشی برای طراحان به شمار می‌روند ولی شایسته است که معمار ضمن دوری از تقلید کورکورانه، ریشه‌های اصیل هنر معماری ایرانی را در طرحی نو پرورش دهد. در این صورت از آنجا که معمار خو از سنّت‌ها و باورها متأثر است، کار او در هر حال محل تجلّی معیارهای ارزشمند مورد نظر خواهد بود. برای این کار به کارگیری و یا عدم به کارگیری نشانه‌های معماری ایرانی یا معانی خاص مورد نظر نیست بلکه به نوعی القاء آن معانی و حسن ایرانی در کار است که اهمیّت دارد و این قطعاً در توان معمار توانمند ایرانی است که خود برخوردار از زندگی ایرانی و با سنّت‌های آن آشنا بوده است» (بانک، ۱۳۸۳، ص ۱۱).

ویژگی‌های سبک پست مدرن در این دوره بدین قرار است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۵۷):

۱- توجّه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و قواعد معماری تاریخی و یا بومی.
۲- به روز نمودن نمادها و یا مفاهیم معماری گذشته برای عملکردهای سنّتی و یا مدرن.
۳- بکارگیری نظم هندسی و تقارن محوری در طرح بنا.
۴- استفاده از آجر و یا سنگ در نما.
۵- استفاده از کاشی لعاب دار و تزئینات انتزاعی.
۶- بکارگیری مصالح و فن آوری مدرن.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری های‌تک و معماری اکوتک)

با وجودی که از عمر معماری‌های تک حدود چهار دهه می‌گذرد، امّا ساختمان‌های نسبتاً معدودی به این سبک در ایران ساخته شده است. دلیل عمده‌ی آن می‌تواند به لحاظ نیاز به تکنولوژی پشرفته برای اجرای این گونه بناها باشد. در شرایط فعلی بستر لازم و امکان استفاده از فن آوری بسیار پیشرفته که مورد نیاز ساختمان‌های تک است در ایران محدود است. دلیل دیگر آن هزینه نسبتاً زیاد برای احداث و نگهداری این گونه ساختمان‌ها است که آن نیز عامل دیگری جهت احداث کم شمار این ساختمان‌ها می‌باشد. در رابطه با معماری اکو ـ تک، تعدادی طرح دانشجویی و مقاله در مجامع مختلف علمی و حرفه‌ای ارائه شده، ولی تاکنون ساختمانی به سبک اکو ـ تک در ایران احداث نشده است. ویژگی‌های سبک‌های اکو ـ تک در این دوره را می‌توان در موارد ذیل عنوان نمود (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۶۵):

۱- نمایان نمودن سازه، تأسیسات و نظام گردشی.
۲- شفاف نمودن بدنه و اجزاء ساختمان.
۳- بکارگیری مصالح براق فلزی و یا بتن نمایان در سطوح ساختمان.
۴- استفاده از اجزاء کششی سبک.
۵- عدم استفاده از نمادها و یا تزئینات تاریخی.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری سبز)

تعدادی ساختمانی به ظاهر های‌تک نیز در طی دو دهه‌ی اخیر در خیابان‌های لوکس تهران و بعضی از شهرستان‌ها احداث شده است. در اغلب موارد، ورق‌های براق فلزی برای پوشش نهایی بنا مورد استفاده قرار گرفته و خرپاها و ستون‌های بزرگ و ملون بر روی این بناها نمایان شده است. ولی این اسکلت‌های زیبا، در عین حال فریبنده نیز هستند زیرا هیچ گونه عملکرد سازه‌ای ندارند. به عبارتی ساختمان به روش معمول اجرا شده و برای بزک آن چندین تیر فلزی و یا چیزی شبیه آن بر روی نما نصب گردیده است. باید بیان داشت که در این گونه بناها، این تکنولوژی پیشرفته نیست که به صورت نوظهوری، یک مسیر جدیدی فراروی صنعت ساختمان ایران قرار داده است. این بناها تقلیدی سطحی از ساختمان‌های غربی، بدون ارایه هیچ گونه نوآوری و راهکار تازه در استفاده از فن آوری نوین در ساختمان می‌باشند. در مرحله‌ی تخریب ساختمان، سعی بر این است که مصالح ساختمانی از قبیل آجر، سنگ و یا تیرآهن مورد استفاده مجدّد قرار گیرد و ضایعات و آنچه که

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

قابل استفاده‌ی مجدّد نیست نیز به صورت صحیح دفن شود. اکثر قریب به اتفاق ساختمان‌های سنّتی در ایران، با توجه به اقلیم در هر منطقه طراحی و احداث شده‌اند (قبادیان ۱۳۸۹، ص ۲).

طرح و مصالح خانه‌های سنّتی در رشت و یا ساری، متفاوت از خانه‌هایی است که در یزد و یا کرمان ساخته شده است. ولی با ورود تکنولوژی جدید به کشور، موضوع اقلیم به حاشیه رانده شد و تجهیزات مدرن جایگزین شرایط اقلیمی برای فراهم نمودن آسایش انسان در داخل بنا شد. نیاز به کاهش روزافزون مصرف انرژی در کشور و همچنین نیاز به کاهش آلودگی در شهرها، از جمله موضوعات مهّم و حائز اهمیّت در جامعه امروز ایران است. در دانشکده‌های معماری در ایران تا قبل از سال ۱۳۵۷، مسائل اقلیمی حائز اهمیّت نبود و کُتب چندانی در این مورد برای آموزش به دانشجویان وجود نداشت. با بازگشایی مجدّد دانشگاه‌ها در اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰، موضوع اقلیم جزو دروس رشته‌ی معماری قرار گرفت و از آن سال تاکنون تعدادی کتاب مهّم به زبان فارسی نگاشته شده که در دانشگاه‌های ایران تدریس می‌شود. کتاب معماری و شهرسازی در اقلیم گرم و خشک ایران (توسلی، ۱۳۵۳) اوّلین کتاب در این زمینه است. کتاب اقلیم معماری (کسمایی، ۱۳۶۳) و کتاب آسایش به وسیله‌ی معماری همساز با اقلیم (رازجویان، ۱۳۶۷). باید توجه داشت که از جمله نیازها و الزامات معماری معاصر ایران، گرایش به سمت معماری اقلیمی و معماری پایدار است. ویژگی‌های معماری اقلیمی در این دوره در ایران بدین قرار است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۷۷):

۱- استفاده از اقلیم جهت فراهم نمودن شرایط آسایش انسان در داخل بنا
۲- کاهش مصرف انرژی، خصوصاً انرژی فسیلی در ساختمان
۳- کاهش ایجاد آلودگی و ضایعات در محیط زیست.
۴- به روز نمودن المان‌ها و کارکردهای سنّتی برای تأمین آسایش انسان.
۵- استفاده از مصالح، فن آوری و تأسیسات سبز و یا بهینه شده.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری دیکانستراکشن)

از نظر شکلی، قرابت بسیار زیادی بین این طرح‌ها در ایران و ساختمان‌های دیکانستراکشن در غرب وجود دارد. ولی در اغلب این طرح‌ها در ایران، آنچه که بعضاً بیان نشده مفاهیم نظری و شرح و تحلیل آنها است. توجه به مفاهیم و گذر از معماری شکلی و استنباط میانی، اهمیت کلیدی در ارتقای معماری امروز ایران دارد. ویژگی‌های این سبک در ایران را می‌توان به قرار ذیل عنوان نمود (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۸۷):

۱. ایجاد احساس تعلیق، ناپایداری و پویایی؛
۲. استفاده از سطوح و خطوط مورب و کج و معوج؛
۳. همجواری نمادهای نامربوط در کنار یکدیگر؛ و
۴. تداخل احجام و سطوح معلّق در یک ترکیب هنرمندانه.

عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۹۱-۱۳۶۸ (معماری فولدینگ)

همانند معماری دیکانستراکشن، بسیاری از نمونه‌های این سبک در ایران در حد طرح باقی مانده است و نمونه‌های ساخته شده بسیار معدود است. اگر چه نسبت به سبک قبل، مبانی نظری در طرح‌های شاخص این سبک بیشتر و بهتر تبیین و تحلیل شده است. خصوصیات طرح‌ها و بناهای این سبک به قرار ذیل است (قبادیان، ۱۳۹۲، ص ۳۹۶):

۱- تأثیرپذیر بودن فرم ساختمان از شرایط پیرامونی و درونی پروژه
۲- سیال بودن کالبد، سطوح و خطوط
۳- حرکت نرم و انعطاف پذیر بدنه بنا در سایت
۴- استفاده از خطوط منحنی و شکل پذیر
۵- تأکید بر خطوط و تقسیمات افقی در نما.

نتیجه‌گیری و جمعبندی

به طور کلی در یک نگاه، این دوره در تاریخ معماری معاصر ایران، که فاقد تعداد آثار شاخص بوده و گفتمان نظری معماری نیز از دایره محافل نیمه رسمی حرفه‌ای و دانشگاهی فراتر نمی‌رود را می‌توان «دوره سکوت» نامید. چراکه به دلیل عدم ثبات و آرامشی که لازمه تحقق جریانات پایدار در قالب شکل‌گیری آثار معماری می‌باشد و نیز بحران اقتصادی کشور در این دوران، نمی‌توانیم شاهد پیدایش آثار

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

شاخصی در حوزه معماری باشیم. این در حالیست که این دوره می‌توانست با دارا بودن قابلیت ایجاد تحول در تمام شئونات اجتماع به جهشی ناگهانی و نتایجی چشمگیر در معماری دست یابد. با پایان جنگ تحمیلی و آغاز دوران بازسازی پس از آن، جبران صدمات وارده از سوی جنگ و توسعه اقتصادی و اجتماعی، اصلی ترین وظیفه دولت محسوب شده و شرایط نوینی مهیا گردید که رونق فعالیت حرفه‌ای معماری را می‌توان یکی از ویژگی‌های آن به شمار آورد. نیاز به توسعه توانایی‌های کمی و کیفی نهادهای حرفه‌ای و مهندسین مشاور برای پاسخ به نیاز فوری کشور جهت تهیه طرح و اجرای پروژه‌های عمرانی، تبدیل به بستری مناسب برای تکوین و رشد سازمان‌های صنفی و حرفه‌ای، گسترش آموزش عالی و رونق گفتمان معماری می‌شود؛ لذا باوجود اندك بناهای خلاق این دوران بیشتر ابداع داشته و هر از گاهی برخی ابداعات اندك دیده می‌شود.

در یك تقسیم بندی می‌توان ابداع در طراحی فضای معماری را مشتمل بر دوره‌های زیر دانست:

۱. **فضای دوره اول: شکلگیری اولیه مفهوم طراحی فضایی**؛ شامل کارهای دوران باستان می‌باشد که محصول شکل‌گیری اولیه فضاست. در این دوره فضای خالی درون بی‌معنی است و معماری همانند تندیسی است که در سایت قابل رویت است. به عنوان مثال می‌توان از «استون هنج» مربوط به ۱۶۸۰ قبل از میلاد نام برد که صورت اولیه آن ۵۷ ستون روی دو دایره و یک نیم دایره بوده است.

۲. **فضای دوره دوم: شکلگیری اولیه مفهوم طراحی سازه**؛ معماری با تحول سازه بوجود می‌آید، زمانی که طاق و قوس در بناها نمود می‌یابند. آن چیزی که در بین‌النهرین، معماری روم و غیره، مشاهده می‌شود. در این حالت درون و برون بنا دارای معنی است، فضاها دارای شخصیت هستند و بصورت سلسله مراتب طی می‌شوند یعنی درون، بینابین و برون. در اینجا یک اتفاق دیگری نیز می‌افتد و آن مطرح شدن انسان است و در ضمن درک انسان نیز از محیط عوض می‌شود. یکی از نمونه‌های این دوره معبد پانتئون می‌باشد.

۳. **فضای دوره سوم؛ شکلگیری اولیه زمینه‌های تکنولوژی و انقلاب صنعتی**؛ معماری مقارن با انقلاب صنعتی است، هنگامیکه مصالح جدیدی چون شیشه و فلز پا بر عرصه معماری می‌گذارند. در این دوره، درون و برونی که در دوره قبل مطرح بود از بین می‌رود و فضاها به هم پیوند می‌خورند و معماری تبدیل به نقاط و شبکه می‌شوند. فضاهای بازی که آزادی دید دارند و دیگر دیوارها در امتداد هم نیستند. پدیده پارالکس و توازن بصری نیز محصول این دوره است. در این دوره می‌توان به کارهای «میس ون درروهه» چون خانه آجری، غرفه بارسلونا در آلمان و ساختمان سیگرام اشاره نمود.

۴. **فضای دوره چهارم؛ شکلگیری چندجانبه گرایی و نحله‌های فکری**؛ دوره‌ای است که معماران فضاها را طراحی می‌کنند و آنچه را که می‌خواهند در پیشگاه مخاطب قرار می‌دهند. در این دوره جنسیت فضا مطرح می‌شود و از تک معنایی خارج می‌شود، فضاهای شیزوفرنی بوجود می‌آید، سلسله مراتبی دیگر وجود ندارد و فضاها ریزوم‌وار هستند و هندسه نااقلیدسی است. بخش اعظمی از کارهای «گرگ لین» و «رم کولهاس» بدین‌گونه است.

در پی قیام مردم ایران و اعتراض به دستگاه حکومتی شاه، او با امید بازگشت مجدّد به وطن، ایران را ترک کرد. امیدی که هیچ گاه به واقعیت نپیوست. نهایتاً در ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ دولت شاهپور بختیار، نخست وزیر وقت سقوط کرد و وی به کشور فرانسه پناهنده شد. در همین زمان دولت موقت مهندس مهدی بازرگان، تحت رهبری امام خمینی آغاز به کار کرد. اهداف حکومت جدید، حفظ تمامیّت ارضی کشور، استقلال سیاسی و خودکفایی اقتصادی بود. همچنین بازگشت به خویشتن و احیاء سنّت‌های مذهبی جزو برنامه‌های اصلی حکومت و دولت قرار داشت. در دوران بعد از انقلاب اسلامی معماران متعددی با بهره گیری از مضامین مختلف به طراحی معمارانه مبتکرانه‌ای پرداختند که مشحون از زمینه‌های ابداع و خلاقیت در معماری بوده است. در این میان بهره گیری از مضامین سنتی معماری ایران همزمان با اشاره به ابداع در معماری بعد از انقلاب اسلامی، گونه‌ای جدید از بکارگیری مضامین سنتی را در معماری روز نشان دادند. همچنین با توجه به گونه‌های سبکی معماری بعد از انقلاب اسلامی، در حوزه‌های فرم و شکل (فرم معماری و احجام مربوط به آن)، مصالح و تکنولوژی‌های نوین ساختمانی به فراخور

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

میزان رشـد تکنولوژی ساخت در کشـور و ارتباط با بستر و زمینـه در معماری و رابطه بنـا و محیط، نمونه‌هایی بی بدیل از آفرینشـگری و ابـداع در معماری دوران انقلاب اسـلامی شکل گرفته است که در ادامه ویژگیهای خاص معماری بعد از انقلاب اسلامی در قالب جدول زیر بیان می‌گردد.

جدول ۲. ویژگیهای ابداعی بناهای دوران بعد از انقلاب اسلامی

دوره	ویژگیهای معمارانه و طراحی محور
عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی اول ۱۳۵۷-۱۳۶۸	
معماری سنّتی و سنّت گرایی	(*) کاشـی‌ها به صورت لعاب دار فیروزه‌ای با نقوش اسـلیمی، ختایی و گره چینی؛ (*) بام ساختمان غالباً به صورت محدب ـ طاق و گنبد؛ بکارگیری فن آوری جدید؛ (*) سـازه سـاختمان دیوار باربر و یا اسکلت فلزی یا سـنّتی نماها و نمادهای غالب در طرح بنا به شـیوه‌ی اصفهانی؛ (*) پلان بناهای مذهبی، به صورت درون گرا، (*) پلان بناها با عملکرد جدید به صورت برون گرا؛ (*) نماهای آجری همراه با تزئینات کاشی کاری
معماری مدرن متاخر	(*) عدم اسـتفاده از تزئینات سـنّتی؛ (*) پوشش نما با سنگ، شیشـه، صفحات فلزی و بعضاً مستطیل؛ (*) اسـتفاده از مصالح، سـازه و فن آوری مدرن؛ (*) فرم بنا به تبعیت از هندسه اقلیدسی ـ غالباً به شکل مکعب مستطیل؛ (*) به کارگیری سطوح صاف و خطوط مستقیم؛
معماری پست مدرن	(*) اسـتفاده از مصالح سـنّتی در نما مانند آجر، کاشـی و چوب و همچنین تزئینات سـنّتی؛ (*) اسـتفاده از مصالـح مـدرن در نمـا مانند سـنگ پلاک، بتن و فلـز؛ و (*) بکارگیری فـن آوری و امکانـات مدرن.به روز نمـودن شـیوه‌های اصفهانی، تهرانی و یا معماری بومی؛ (*) تلفیق معماری گذشـته بـا معماری مدرن برای عملکردهای مدرن؛
عصر جمهوری اسلامی؛ دوره‌ی دوم ۱۳۶۸-۱۳۹۵	
معماری سنّت گرایی	(*) توجّه به مفاهیم و نمادهای معماری دوران اسـلامی در ایران؛ (*) نماها و نمادهای غالب در طرح بنا به شیوه‌ی اصفهانی؛ (*) نماها با آجر و یا کاشی‌های لعاب‌دار فیروزه‌ای؛ (*) استفاده از تزئینات اسلیمی و گره چینی؛ (*) بام ساختمان غالباً به صورت محدب ـ طاق و گنبد؛ (*) به کارگیری فن آوری جدید؛ و (*) سازه سـاختمان با اسـتفاده از اسکلت فلزی و یا بتنی؛ (*) پلان بناهای مذهبی به صورت درون‌گرا؛ (*) پلان بناها با عملکرد جدید به صورت برون‌گرا؛
معماری مدرن متاخر	(*) بـه کارگیـری سـطوح صاف و خطوط مسـتقیم؛ (*) اسـتفاده از مصالـح و فن آوری مدرن بـرای اجرای ساختمان؛ (*) بام مسطح؛ (*) فرم بنا به تبعیت از هندسه اقلیدسی، غالباً به شکل مکعب مستطیل؛ (*) عدم استفاده از تزئینات سنّتی؛ (*) نمایش مصالح مدرن مانند بتن، فلز و شیشه‌های وسیع در نمای ساختمان.
معماری ارگانیك	(*) ترکیب هندسـه اقلیدسـی با اشـکال و فرم‌هـای ارگانیـک؛ (*) بکارگیری مصالح بومـی و نمایش آنها به صورت طبیعی؛ و (*) همجواری مصالح طبیعی و مصنوعی در کنار یکدیگر؛ (*) حداقل دخالت در محیط طبیعی؛ (*) تلفیق محیط مصنوع با محیط طبیعی.
معماری پست مدرن	(*) بکارگیری نظم هندسی و تقارن محوری در طرح بنا؛ (*) استفاده از آجر و یا سنگ در نما؛ (*) استفاده از کاشی لعاب دار و تزئینات انتزاعی؛ (*) بکارگیری مصالح و فن آوری مدرن؛ (*) توجّه به زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و قواعد معماری تاریخی و یا بومی؛ (*) به روز نمودن نمادها و یا مفاهیم معماری گذشـته برای عملکردهای سنّتی و یا مدرن.
معماری‌های تك و اکوتك	(*) نمایان نمودن سـازه، تأسیسـات و نظام گردشی؛ (*) شفاف نمودن بدنه و اجزاء ساختمان؛ (*) بکارگیری مصالح براق فلزی و یا بتن نمایان در سطوح ساختمان؛ (*) استفاده از اجزاء کششی سبک؛ (*) عدم استفاده از نمادها و یا تزئینات تاریخی.
معماری سبز	(*) اسـتفاده از اقلیم جهت فراهم نمودن شـرایط آسـایش انسـان در داخل بنا؛ (*) کاهـش مصرف انرژی، خصوصاً انرژی فسـیلی در سـاختمان؛ (*) کاهش ایجاد آلودگی و ضایعات در محیط زیسـت؛ (*) به روز نمودن المان‌ها و کارکردهای سـنّتی برای تأمین آسـایش انسان؛ (*) استفاده از مصالح، فن آوری و تأسیسات سبز و یا بهینه شده.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

جدول ۲. ویژگیهای ابداعی بناهای دوران بعد از انقلاب اسلامی (ادامه)

دوره	ویژگیهای معمارانه و طراحی محور
معماری دیکانستراکشن	(*) ایجاد احساس تعلیق، ناپایداری و پویایی؛ (*) استفاده از سطوح و خطوط مورب و کج و معوج؛ (*) همجواری نمادهای نامربوط در کنار یکدیگر؛ و (*) تداخل احجام و سطوح معلّق در یک ترکیب هنرمندانه.
معماری فولدینگ	(*) تأثیرپذیر بودن فرم ساختمان از شرایط پیرامونی و درونی پروژه؛ (*) استفاده از خطوط منحنی و شکل پذیر؛ (*) تأکید بر خطوط و تقسیمات افقی در نما. (*) سیال بودن کالبد، سطوح و خطوط؛ (*) حرکت نرم و انعطاف پذیر بدنه بنا در سایت

منابع و ماخذ

۱. آنتونیادس، آنتونی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری (آفرینش در معماری) تئوری طراحی: راهبردهای نامحسوس به سوی خلاقیت معماری، ترجمه احمدرضا آی، انتشارات سروش، تهران.
۲. ابوالقاسمی، لطیف (۱۳۸۳) هنجار شکل یابی معماری اسلامی ایران، در معماری ایران، دوره اسلامی، گردآورنده محمد یوسف کیانی، سمت.
۳. افشار نادری، کامران (۱۳۷۴) نقد، آبادی، سال پنجم، شماره هفدهم.
۴. افشار نادری، کامران (۱۳۷۴) همنشینی اضداد در معماری ایرانی، آبادی، سال پنجم، شماره نوزدهم.
۵. اکرمی، غلامرضا (۱۳۸۲) تعریف معماری، گام اول آموزش، هنرهای زیبا، شماره ۱۶.
۶. انصاری، حمید رضا و منوچهر معظمی (۱۳۸۴) آفرینش اثر معماری: بنیان‌ها و سویه ها، هنرهای زیبا، شماره ۲۱.
۷. بانك مرتضی (۱۳۸۳) معماری دیپلماتیك، وزارت امور خارجه، مرکز چاپ و انتشارات، تهران.
۸. بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸) معماری معاصر ایران، نشر هنر و معماری قرن، تهران.
۹. باور، سیروس (۱۳۷۵) البرز زیبا پیدا نیست، معماری و شهرسازی، شماره ۳۱ و ۳۲.
۱۰. جودت، محمدرضا و همکاران (۱۳۷۸) شش مفهوم در معماری معاصر، تهران، نشر توسعه.
۱۱. حبیبی، سید محسن (۱۳۸۵) شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۱۲. حجت مهدی و ندیمی، حمید (۱۳۶۶) روزنه‌ای به باغ بهشت، انتشارات جهاد دانشگاهی هنر.
۱۳. دیبا، داراب (۱۳۷۳) مسابقه معماری فرهنگستان ها، آبادی، سال چهارم، شماره ۱۳.
۱۴. دیبا، داراب (۱۳۷۸) الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره اول.
۱۵. دیبا، داراب (۱۳۷۸) حصول زبانی برای معماری امروز ایران، معماری و شهرسازی، شماره ۵۰ و ۵۱.
۱۶. شریعت زاده، یوسف (۱۳۷۴) اعتدال میان سنت و نوآوری، آبادی، سال پنجم، شماره نوزدهم.
۱۷. شیخ زین الدین، حسین (۱۳۷۸) فرم در معماری، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره ۱، تابستان ۱۳۷۸.
۱۸. صارمی، علی اکبر (۱۳۷۷) جایگاه معماری ایران در جهان امروز، آبادی، سال هفتم، شماره‌های ۲۷ و ۲۸، زمستان ۱۳۷۶ و بهار ۱۳۷۷.
۱۹. فلامکی، منصور (۱۳۸۵) ریشه‌ها و گرایش‌های نظری در معماری، نشر فضا، تهران.
۲۰. قبادیان، وحید (۱۳۸۹) نقاط عطف در معماری معاصر ایران، هنرهای زیبا، شماره ۴۰.
۲۱. قبادیان، وحید (۱۳۹۲) سبك شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران، نشر معمار، تهران.
۲۲. مددپور، محمد (۱۳۷۴) حمت معنوی و ساحت هنر: تاملاتی در زمینه سیر هنر در ادوار تاریخی، تهران، انتشارات حوزه هنری.
۲۳. میرمیران، هادی (۱۳۷۵) جریان تازه در سنت معماری ایران، معماری و شهرسازی، دوره ۶، شماره

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

۳۱ و ۳۲.
۲۴. میرمیران، هادی (۱۳۷۸) جریانی نو در معماری امروز ایران، فصلنامه معماری و شهرسازی، شماره ۵۰ و ۵۱.
۲۵. میرمیران، هادی (۱۳۷۸) نقطه گرهی طرح، معماری و شهرسازی، دوره ۹، شماره‌های ۵۴ و ۵۵.
۲۶. ندیمی، هادی (۱۳۸۰) بهاء حقیقت: مدخلی بر زیبایی شناسی در معماری اسلامی، صفه، سال یازدهم، شماره ۲۴.
۲۷. ندیمی، هادی (۱۳۸۵) امید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم، هفته نامه نقش نو، شماره ۱۸ و ۱۹.
۲۸. ندیمی، هادی (۱۳۸۶) کلک دوست: ده مقاله در هنر و معماری، اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری تهران.
۲۹. نقره کار، عبدالحمید (۱۳۸۵) جزوه حکمت هنر اسلامی، دانشگاه علم و صنعت ایران.
۳۰. نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹) صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته: بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی، تهران، انتشارات نقش جهان.
۳۱. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۷۴) جست و جوی ضرایب نهفته در میراث کهن، کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ج ۲، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳۲. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۷۸) ساختار فضایی طرح، معماری و شهرسازی، دوره ۹، شماره ۵۴ و ۵۵.
۳۳. هاشم نژاد، هاشم (۱۳۸۰) تاثیر و بازتاب معماری در تبادل فرهنگ و تمدن، معماری و فرهنگ، سال سوم، شماره یازده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]