نسل زنان و زنده‌کننده‌ی قلب مرده‌ی شهریار می‌داند، می‌گوید آنچه او کرده، تنها برای بقای خود بوده و شاید تبلور «حیات» در قالبی مادی، تنها به‌کمک جسم و ماده مقدور است و بس...

***

خواننده‌ی این اثر، حدود یک سوم قصه را به انتظار می‌نشیند، تا سرانجام مواجهه‌ی شهرزاد و شهریار، رخ دهد. اما هر بار که این دو یکدیگر را می‌بینند، به نفی همدیگر می‌پردازند و سخنان کنایه‌آمیز رد و بدل می‌کنند.

هیچ‌گونه شور و عشقی از آن دست که در قصه‌های هزار و یک شب انتظار می‌رود در اینجا رخ نمی‌دهد. شهریار از خانه‌ی ساحره بازمی‌گردد. او برای دست‌یابی به اهدافش که همان کشف مجهولات هستی و حیات و زندگی است، به‌کاهنان و ساحران متوسل گشته، و خشمش، نشانه‌ی عدم موفقیت اوست. او با شهرزاد به تحقیر سخن می‌گوید، و شهرزاد را به چشم مملوکی می‌بیند که تنها به خاطر شهریار خلق شده... شهرزاد نیز گذشته و حال شهریار را یکسان می‌بیند، بدون هیچ‌گونه رشدی. در نظر شهرزاد، شهریار چه آن زمان که آتش انتقام جانش را می‌سوزاند و چه حالا که بیمارگونه و عطشناک به سوی شناخت می‌تازد، فرق عمده‌ای در شخصیتش رخ نداده است.

شهریار برای شناخت شهرزاد، هرکاری می‌کند، حتی به ساحران پناه می‌برد و چندین بار در طول قصه از شهرزاد می‌پرسد، تو واقعاً کیستی:

«شهرزاد: من کیستم؟ بدن زیبا، قلب مهربان»، (ص ۴۰) شهریار، هزار و یک‌شب به این همه زیبایی عشق ورزیده...

وجود شهرزاد، آن هم پس از هزار و یک‌شب، هنوز برای شهریار معما است...

نوع برخورد این دو، از نوع برخورد کودک و بالغ است: شهریار، عصبی و ناآرام و بهانه‌جو و شهرزاد، آرام، مدبر و موقر است. شهریار در این قصه شهرزاد را نمی‌کشد، او را زنده نگه می‌دارد تا وی را بشناسد.

وضوح، شهریار را بیش از ابهام می‌ترساند. شهریار در پس چیزهای واضح، حجاب‌های عظیم می‌بیند.

در پرده‌ی سوم نمایش شهریار عازم سفر می‌شود، اما نه به دلیل احساس ضرورت سفر، بلکه به خاطر نداشتن دلیلی برای حَضَر... از نظر او سفر جسمانی، در بعد مادی حاصلی به همراه ندارد. شهریار به سفر می‌رود تا شاید حقیقت را بیابد...

شهریار از همه محدودیت‌های مکان و زمان و ندانستن، می‌گریزد. او می‌خواهد از هرگونه تعلق بگریزد تا روح «آدمیّتش» تقویت گردد.

شهریار در تمام طول قصه در حال شدن و پوست انداختن است.

شهریار به همراه وزیر (قمر) راهی سفر می‌شود. وزیر از فراق شهرزاد آشفته است و شهریار آرام اما بلاتکلیف...

جنبه نمادین وجود شهرزاد، به‌خصوص در سخنان شهریار، در پرده‌ی دوم نمایش، به خوبی نمایان است. با تحلیل افکار شهریار، در این بخش می‌توان به شهریار حق داد، تا در سردرگمی‌هایش و هزار تویی که پیش روی دارد، زن را در ابعاد روان‌شناسانه و اساطیری، موجودی غریب و پیچیده بیانگارد... به‌ویژه وقتی که همپای این مجهولات، عشقی پنهان و غریب در لایه‌های زیرین احساسات شهریار به یک زن نهفته باشد.

***

با اینکه مترجم اثر، در آغاز کتاب و «ژرژ کولنت» در مقدمه، شهرزاد را در بُعدی مطلقاً نمادین و هستی‌گرایانه مطرح می‌کنند، اما، در نمایشنامه‌ای که شهرزاد نام می‌گیرد و محور و موضوع، یک زن اثرگذار است، ناگزیر، شهرزاد نه فقط در نمادی کلی و متعالی، که در نمادی زنانه نیز قابل طرح می‌شود.

اگر چه شهریار به شهرزاد می‌گوید:

«تو می‌دانی، هر چیزی را می‌دانی، تو موجود عجیبی هستی، هیچ کاری نمی‌کنی و هیچ حرفی نمی‌زنی، مگر از روی فکر و تدبیر، نه از روی هوس و تصادف، تو در هر کاری روی حساب حرکت می‌کنی و به‌اندازه یک مو هم منحرف نمی‌شوی. درست مثل ماه و خورشید و ستاره‌ها، تو یک عقل بزرگ هستی.» (ص ۴۶)

و شهرزاد در اعتراف فوق، در مقامی در حد روح و عقلی متصل به روح و عقل کلّی جای می‌گیرد، اما رفتارهای شهرزاد، گاه دارای تعارض است. او در همان لحظاتی که شهریار را به باد انتقاد می‌گیرد و وی را تحقیر و تخطئه می‌کند، برایش دلسوزی نیز می‌کند و در همان لحظه‌هایی که در حد یک مادر آسمانی والا می‌شود و هر لحظه بالا و بالاتر می‌رود، با ویژگی‌های یک زن معمولی، با خواست‌ها و خواهش‌های متعارف جلوه می‌کند.

شهرزاد گاه مثل طبیعت راز آلود می‌شود و متغیر و در جای خود استوار، و شهریار انسانی می‌شود که می‌خواهد بر این طبیعت غلبه کند... زیبایی

شهرزاد، طبیعتی رازآلود

درّه دادجو

عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد ـ تهران مرکزی

فضای رازآلود و وهمناک این داستان شباهتی به فضاهای رنگین هزار و یک شب ندارد. در پهنه‌ی داستان شهرزاد توفیق الحکیم، برهوتی تصویر شده است که حس انسان را در وهمی گنگ می‌ریزد. تصویر خانه‌ای تنها در برهوتی بی‌انتها، با کورسوی چراغی در دور دست که حس ناامنی را به همراه غربتی معماگونه بر فضای داستان می‌پراکند.

موسیقی که یکی از ارکان اصلی قصرهای قصه‌های هزار و یک شب است و بار طرب را بر دوش می‌کشد، در اینجا، زمزمه‌ای است که از دور دست می‌آید و نسیم آن را در خود گم می‌کند، و علی‌رغم جشنی که در پرده‌ی اول نمایش – به خاطر وجود شهرزاد و رهایی زنان و دختران از تیغ جلاد ـ برپاست، آثار سرور و شادی در فضای درونی داستان وجود ندارد. و از همان ابتدا الهامی‌سرخ و خونین، اضطراب و تنش را در کالبد قصه جاری می‌سازد.

شهرزاد

توفیق الحکیم

ترجمه‌ی محمد صادق شریعت

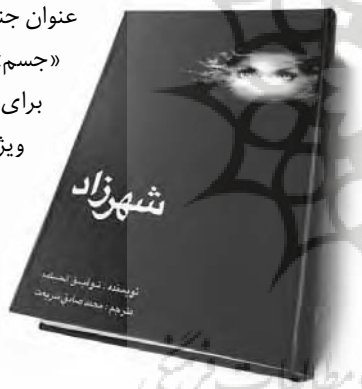
انتشارات شاب

شهرزاد توفیق الحکیم، نمایشنامه‌ای نیست که به قصد بیان هزار و یک شب گویی طرح و نوشته شده باشد. بلکه نویسنده، با خلق این اثر و با طرح فضاهای سورئالیستی و آفرینش چهره‌های نمادین، به نوعی، به بیان و افکار فلسفی و مرموز خویش پرداخته است.

در این قصه، نه شهرزاد با هیأت محوری زنانه تصویر می‌شود و نه شهریار با ویژگی‌های جنسیت مردانه، زیرا هر دو، در این اثر، نماد اعتقاداتی‌اند، که به خاطر آن توفیق الحکیم طرح نمایشنامه‌اش را ریخته است...

***

تفکر و جست‌وجو، دو عامل سازندگی شخصیت متعالی انسانی است که حال به مدد شهرزاد، این دو پدیده در شهریار ـ که پیش از این جز به انتقام و نَفْس نمی‌اندیشیده است – رشد یافته است. دغدغه‌ی شهریار از آغاز قصه، کشف مجهولات است. در این قصه، شهریار از کودکی به بلوغ می‌رسد و چهره‌ی نمادین شهرزاد، به عنوان جنبه متعالی «روحی» که نگران «جسم» و نفس است و می‌خواهد برای این نفس کاری کند، ارزشی ویژه می‌یابد.



برخلاف متون کلاسیک عارفانه ایران، که حضور نمادین زن، اغلب در بعد جسمانیت و نقش مطرح می‌شود در اینجا، شهرزاد، نماد تعالی و روح و هستی و حیات است، و شهریار نماد نفس...

حضور فعال و اثرگذار شهرزاد، آن هم نه به عنوان زنی زیبا و افسونگر که از زیبایی‌های زنانه‌اش مدد می‌یابد، بلکه به صورت موجودی برتر و گاه فراحسی، در ارتباط با همه شخصیت‌های داستانی مشهود است.

وزیر (قمر)، شهرزاد را تقدیس می‌کند و به او عشقی دارد، فراتر از جنسیت. وزیر شهرزاد را به عنوان زنده‌کننده قلب مرده‌ی شهریار می‌ستاید، خالقی که مخلوق خود را به جای «هفت روز آفرینش» در هزار و یک شب و با خصوصیاتی تازه خلق کرده است. اما آنچه در این مجموعه وجود دارد، مطلق نیست. شهرزاد که هویتی چنان مؤثر و فعال و مقدس و از همه مهم‌تر نمادین دارد، در جای جای داستان، چه آنجا که در برابر وزیر قرار می‌گیرد و چه زمانی که با «غلام» سخن می‌گوید، از افسون‌های زنانه و جذابیت‌های وسوسه‌انگیز هرگز دور نیست.

وزیر، هر چه را که از شهرزاد سر می‌زند، مقدس و عالی می‌بیند، اما شهرزاد، وزیر را متوهم می‌داند و در پاسخ وزیر که شهرزاد را نجات‌دهنده‌ی

شهرزاد: بله، اما شهریار هنوز بچه است.
او هنوز نمی‌داند که یک غلام را چگونه باید بکشد. آیا می‌دانی که کاهن‌های هندی چطور مارها را می‌کشند؟... با رها کردن آنها در صحن معابد: ....»
(پرده پنجم – ص ۶۹)

***

پرداختن به شیوه‌های سورئالیستی در پرده ششم، یکی از توانایی‌های توفیق الحکیم است که سیر داستان را به سوی هر چه نمادین‌تر ساختن ماجرا سوق می‌دهد. بحث مهم این پرده‌ی نمایش، بحث رهایی از قید تن است. رهایی از تن و عشق و تعریف آن.

هنگامی که شهریار و وزیر به مسافرخانه‌ی «ابو میسور» می‌رسند، جلاد پیش از آنها به آنجا رسیده و شمشیرش را فروخته است... در این پرده، شهریار با جلاد خویش مواجه می‌گردد. جلاد بی‌شمشیر... جلادی که مظهر خونریزی است و گویی پیش از شهریار، ضرورت سفر، تغییر، از خود کنده شدن و وانهادن آنچه دارد را، احساس کرده و پیش از شهریار راهی سفر شده و به مسافرخانه مذکور رسیده است.

شهریار و جلاد چند کلامی با هم سخن می‌گویند. گرچه آن دو سخنانشان مثل هم نیست اما از یک سرچشمه نشأت می‌گیرد. گویی آن دو حرف یکدیگر را تقریباً می‌فهمند و از سخنان یکدیگر تعجب نمی‌کنند. وزیر اما دنیایش با دنیای این دو بیگانه است. وزیر در کلیشه دنیای مادی است و ضرورت خروج از آن را حتی درنمی‌یابد.

در پرده‌ی ششم، به طور ناگهانی، به فضایی کاملاً سورئالیستی پرتاب می‌شویم. جلادی که ساق پایش در رختخواب مسافرخانه است و خودش حضور ندارد. او ساق پایش را در زمین کاشته و خودش رفته است. جسم جلاد روی تخت مسافرخانه در حد حشره‌ای که با دآن را با خود آورده تنزل می‌کند و شهریار به «ابومیسور» می‌گوید: با انگشت‌هایت او را بگیر و بیرون بینداز.

در این فصل با مردانی مواجه می‌شویم که از بدن‌هایشان گریخته‌اند. مردم شهری که «ابومیسور» در آن مسافرخانه دارد، کسانی هستند که از بدن‌هایشان گریزانند... دیالوگ‌های جلاد و شهریار برای وزیر کاملاً بیگانه بوده و ترس و اضطراب را بر او مستولی نموده است. شهریار وقتی به مسافرخانه می‌رسد، هنوز خود را در آستانه‌ی سفر می‌داند و می‌گوید:
«ما هنوز حرکت نکرده‌ایم.» شهریار پای خود را ستونی می‌داند که او را محدود و بسته‌ی زمین نموده است.

یکی از جاندارترین صحنه‌های نمایش، گفت‌وشنودهای جلاد و ابومیسور است. جلاد در باب سرگذشت شمشیرش می‌گوید که آن را از غلامی خریده که او اکنون در بستر شهرزاد، ملکه شهریار است. واکنش شهریار، پس از شنیدن این سخنان، واکنشی است بسیار آرام. او آرام است و در اینجا قمر وزیر است که آشفته و پریشان می‌شود، اما شهریار سخنان جلاد را فقط می‌شنود و آرام باقی می‌ماند... و این همان شهریار آغاز قصه است!!!

آشفتگی قمروزیر باعث می‌شود که شهریار باز هم بحث «از خود برآمدن» و «از جسم کنده شدن» را طرح کند. او به وزیر می‌گوید: «تو فکر می‌کنی که او را دوست داری؟ نه بدن تو بدن او را دوست دارد...»

***

در پرده‌ی هفتم،
پرده‌ی اول نمایش به نوعی متفاوت بازسازی می‌شود:
دیدن شهریار همسرش را با غلامی در خلوت... اما شهرزاد که مدبرانه، زندگی شهریار را در طول هزار و یک شب کارگردانی و مدیریت نموده، منتظر است تا ببیند که تغییرات انجام شده در شخصیت شهریار، مواجهه‌ی او را با همان اتفاق نخستین، چگونه رقم می‌زند.

غلام که خود را قربانی تجربه شهرزاد و شهریار می‌داند، در انتظار مرگ است و چون بید می‌لرزد. شهرزاد به استقبال شهریار می‌رود و از او درباره‌ی سفر می‌پرسد، شهریار می‌گوید:

این سفر نبود، مثل گاو عصاری، با چشم بسته در جای خود فقط دور می‌زدم و حرکت می‌کردم.

شاید شهرزاد اصل سعادت را رها زیستن در همین کره‌ی ارضی می‌داند. زیستن در زمین و خو کردن به عادات و شاید این را خود هنری می‌شمارد برای کسی که در این جهان، حضور می‌یابد و با همه حقارت‌های زندگی، سعی در تحول خویش دارد و باز به حقارت تن درنمی‌دهد. اما شهریار انسانی است که از حد معمول زیستن به درآمده و به دنبال رهایی، در آن سوی زندگی مادی سیر می‌کند و به جست‌وجو می‌پردازد.

در هیچ کجای قصه اشاره‌ای به عروج روحانی و یا سیر استکمالی و یا عرفانی، دیده نمی‌شود. گاه نیز نگاه شهرزاد در این اثر به دیدگاه عارف قرن پنجم هجری ابوسعید ابی‌الخیر نزدیک می‌شود... .

شهریار به دنبال خوشبختی، سفر و رهایی از تعلقاتِ تن را برمی‌گزیند. شهرزاد معتقد است که جز زمین چیز دیگری وجود ندارد و همه و هر چه هست، در همین زمین باید اتفاق بیفتد. هر رهایی و هر کمال، باید در همین جا و در همین عالم محسوس به دست آید، حال آنکه شهریار باز هم ماورای این زندگی مادی را می‌کاود و می‌خواهد یک بار دیگر در پایان قصه، فرصت جستجو را بخود بدهد. شهرزاد هم بی‌میل نیست تا شهریار سفرهای تازه را تجربه کند، تا به این وسیله چهره‌های تازه‌تری از او ببیند. هربار که شهریار از شهرزاد دور می‌شود و می‌رود، از نظر شهرزاد او می‌میرد و با بازگشتش، شهریار تازه‌ای از راه می‌رسد.

شخصیت دیگری که در کنار شهریار و شهرزاد قرار می‌گیرد، وزیر است. او دلیل هستی را پرستش زیبایی‌ها می‌داند او می‌گوید: «هرکس در خانه زنی زیبا دارد، در خانه‌اش مالک تمام دنیاست.» (ص ۵۳)

در این نمایشنامه، نوعی مثلث عشقی از وزیر و شهریار و شهرزاد، وجود دارد که بر خلاف مثلث‌های عاشقانه‌ی دیگری چون فرهاد و خسرو و شیرین و یا مجنون و ابن سلام و لیلی، از رقابت‌ها و حسادت‌های عاشقانه در آن خبری نیست.

شهریار که از عشق پنهانی و مقدس و پاکیزه وزیر به شهرزاد با خبر است، حتی اصرار دارد تا در غیابش وزیر با شهرزاد تنها بماند و به او عشق بورزد... که این چهره‌ی مرد شرقیِ قصه‌های هزار و یک شب در بُعد داستانی صرف نمی‌تواند باشد.

شهرزاد هر لحظه برای شهریار، تازه و قابل اکتشاف است.

***

شهرزاد، چشمی است که همه نگاه‌ها و چشم‌ها را در طول داستان زیر نظر دارد، که صرف نظر از جنبه نمادینی که قبلاً بدان پرداختیم، در بعدی زنانه، زنی جسور و با شهامت و دارای شیطنت‌های زنانه است که با خرد فراوان و هوشمندی‌اش، معمولاً به خواسته‌هایش دست می‌یابد. وی با کارگردانی هوشمندانه بر روی شخصیت و اندیشه‌ی شهریار، شهریار پس از هزار و یک‌شب را با شهریار پیش از آن می‌آزماید.

او با بازآفرینی صحنه‌ی آغازین قصه، می‌خواهد صحنه خیانت ملکه به شهریار را با حضور غلام... دوباره تداعی کند. شهرزاد می‌خواهد با تکرار تاریخ نتیجه‌ای تازه و غیرتکراری بگیرد.

حال که شهریار عازم سفری محتوم گردیده، غلام سیاه توسط شهرزاد احضار می‌شود. شهریار، قبل از آغاز هزار و یک‌شب به سفر می‌رود. حال پس از هزار و یک شب قصه‌گویی شهرزاد نیز، بار دیگر شهریار به سفر می‌رود. وی در بازگشت از سفر آغازین خیانت همسرش را با غلامی دیده است و این بار نیز در بازگشت از سفر، غلام را ترسان و لرزان پشت پرده‌ی اتاق شهرزاد می‌یابد. اما شهریاری که در آغاز قصه همسرش را می‌کشد و از خون دیگر دختران شهر نمی‌گذرد، این بار، با دیدن همان صحنه‌ی نخستین، واکنشی آرام و متفاوت دارد.

همسر اول شهریار، که رقم زننده‌ی سیاه‌روزی و برهم زننده‌ی معیارهای ذهنی مردی شرقی است، زنی است که در لحظه‌های خالی و هوس‌های ناشناخته خود و هم‌چنین عاقبت‌ننگری و سطحی‌نگری خویش غرق است، در حالی‌که شهرزاد، نه فقط تابع احساسات خویش نیست. بلکه هر حرکتی را نه از سر تصادف و هوس، که از روی تعمق و برنامه‌ریزی انجام می‌دهد.

گرچه توفیق الحکیم سعی دارد تا از شهریار چهره‌ای بسازد رو به کمال، اما شهرزاد گویی به سختی زیر بار می‌رود تا شهریار را در جایی که نویسنده قرارش داده، بپذیرد. زیرا، گاه قهرمانان یک اثر، آن‌قدر قدرت می‌یابند و هویت می‌گیرند که در مقابل خالق اثر می‌ایستند و بالاخره همان کاری را می‌کنند که خود می‌خواهند.

شهرزاد در این قصه، مرتباً می‌گوید: «شهریار هنوز بچه است و خونریزی‌های مکرر دختران او را از جسم و ماده گریزان کرده» و شهریار در سفر نیز معلّق بین زمین و آسمان است. زیرا شهریار از عالم ماده و هستی دنیایی به سختی کنده می‌شود و هنوز به نگرش آسمانی و متعالی و ماورای مادی دست نیافته است.

او حق دارد که احساس تعلیق کند. شهریار در این اثر، موجودی انسانی است که از زمین گریخته و به آسمان نرسیده است.

آزادی و اسارت نیز از نگاه شهرزاد، ویژگی‌های خود را دارد. گویی شهرزاد در این نمایشنامه تافته‌های جدابافته‌ای از اندیشه‌ها و اعتقادات است:

«شهرزاد: می‌دانی آن برده چطور کشته می‌شود؟

غلام: چطور؟

شهرزاد: با آزاد کردنش [غلام می‌خندد]

شهرزاد: می‌خندی؟

غلام: چقدر، تو باهوشی!

شهرزاد: من نه دروغ می‌گویم و نه مسخره می‌کنم.

غلام: پس منظورت این است که این داستان حقیقت دارد.

شهریار اگرچه در لایه‌های زیرین احساسش، عشقی، نه از نوع آتش زده‌ی عَطَشناک آن، بلکه از نوع حسی ناشناخته و مرموز، ولی نگهدارنده، به شهرزاد احساس می‌کند.

اما این تصویر، پایان کار مردی است که در آغاز، به نام حسد، غیرت، عشق و خودخواهی... دختران سرزمینی را قربانی کرده است. حال پس از فراز و نشیب‌هایی، وی به عشق و زن، نه به عنوان قضیه‌ای فردی که به صورت موضوعی انسانی و کلی می‌نگرد.

برخورد شهریار با وزیر ـ در مورد شهرزاد، به عنوان یک زن ـ اگرچه در بعد متعارف زندگی پذیرفته نیست، اما در جنبه نمادین آن، ما را بر این باور می‌دارد که شاهد رشد انسانی هستیم که هرگز خود را در جایگاهی کامل نمی‌یابد و همیشه به پیش می‌تازد. همین به پیش تاختن و سفر، باعث می‌شود که او هرگز در عواطف فردی خویش درجا نزند و جلو برود... .

وزیر یک خط فکری را از اول تا آخر قصه دنبال می‌کند، و برخلاف شهریار خود را به در و دیوار نمی‌کوبد. وزیر ایمانش، زندگی‌اش و اعتقادش، معبد مقدسی است به نام شهرزاد و وقتی به چشم خویش خروج پنهانی و شتابزده‌ی غلام را از نهانخانه شهرزاد می‌بیند، ناگهان همه چیزش را از دست می‌دهد.... و به همین دلیل خود را می‌کُشد.

در برابر مرگِ وزیر، شهریار متأثر می‌شود، اما شهرزاد که در تمامی طول داستان، عکس‌العمل‌های منطقی و عاقلانه دارد، بدون احساسی خاص، فقط با نیرو گرفتن از منطق و خردش با مرگ مواجه می‌شود.

وزیر شمشیر را در قلب خود فرو نمی‌کند، وزیر سر خود را از تن می‌بُرد، او به تفکّر و بصیرت و اندیشه خود معترض است، احساسش مورد تعرّض نیست.

شهریار، فلسفه انسانی است که عالم ماده و جسم را برای خویش ناکافی می‌داند و در تکرار فصل‌ها و شب و روز، به دنبال چیزی غیرتکراری می‌گردد. او زندانیِ همیشه در حالِ فرار است شهرزاد، کارگردانِ دورادور زندگی شهریار است. کارگردانی که روزگارانی، شاید در حدود هزار و یک شب، تعلیماتی و تدبیراتی غیرمستقیم به شهریار آموخته و حال، از دور، به نظارت و سیاست او را می‌پاید و گهگاه نظرات خویش را برای او بازگو می‌کند.

تاریخ در این قصه عیناً تکرار می‌شود و اما آدم‌هایی در طول تاریخ پیدا می‌شوند که عیناً تکرار نمی‌شوند....

مرمت شهری

سیدمحسن حبیبی، ملیحه مقصودی

انتشارات دانشگاه تهران

مرمت شهری به مفهوم به‌سازی، نوسازی و بازسازی بافت کهن در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و سپس در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ با تعاریف تازه‌ای روبه‌رو گردید. مرمت شهری در تلاش برای پیوند دادن خلاق میان گذشته و آینده است و بر چالش و گفت و گو میان باورهای گذشته، حال و آینده تاکید می‌کند. در مرمت شهری هدف چیزی ورای اقدامی کالبدی و فضایی است و سعی در انتقال دادن ارزش‌های کالبد یافته در مکان، به آینده دارد و این انتقال همراه با اضافه کردن ارزش‌های معاصر به ارزش‌های پایدار کهن است و در انتقال ارزش‌ها، آنچه معنا پیدا می‌کند، ارزش‌های پنهان و مستقر در اثر تاریخی است. این انتقال در واقع همان معاصرسازی اثر تاریخی است که از دو بعد مادی و معنوی مطالعه می‌شود. به دیگر سخن در بعد مادی، معاصرسازی به مفهوم دخل و تصرف در اثر است برای گفت و گوی خلاق بین ارزش‌های پایدار کهن و ارزش‌های والای معاصر و نه تصمیم‌گیری‌های مقطعی، و به لحاظ معنوی نیز در معنای تبدیل کردن میراث مادی و فرهنگی به ثروت مادی و فرهنگی است. میراث ارثیه‌ای است که از گذشتگان به باشندگان رسیده و حامل ساختارهای زمانی و مکانی دوران گذشته است.

مؤلف با ذکر این نکته که مجموعه‌ی حاضر حاصل بیست و اندی سال آموزش درس مرمت شهری است و از طرفی گستره‌ی موضوعات مطروحه آنچنان است که امکان ارائه‌ی این مجموعه را در یک کتاب نمی‌داده است، بدین لحاظ کتاب نخستین به واژگان و تعاریف، نظریه‌پردازان و نظریه‌ها، مجامع جهانی و منشورها، شهرها و تجربه‌ها و راهکارها و کاربست‌ها اختصاص یافته است.

تنظیم کار برای این که بتواند جنبه کاربستی بیابد زمان زیادی را به خود اختصاص داده است، به ویژه در مورد جدول‌های تحلیلی که می‌بایست نکات عمده‌ای را چه در مورد نظریه پردازان و چه در مورد مجامع جهانی و منشورها یا در مورد شهرها و تجربه‌ها بیان کند بدون آنکه موضوع را نقض یا دگرگون نماید.

نویسنده بر آن بوده تا شاید بتوان به زبان و بیانی مشترک در مورد امری در کشور دست یافت که سال‌هاست در جهان صنعتی شده و غیر صنعتی مورد وفاق است. مفهوم مرمت شهری به ویژه از دهه‌ی هشتاد میلادی در قرن بیستم دچار تحولات فراوانی شده است. مرمت شهری امروزه مفهوم بازگشت به خانه را مطرح می‌کند، مفهومی که خانه را نه یک مکان، شهر، بنا بلکه آن را در معنای به یادآوردن، به حال درآوردن و در حال زندگی کردن در نظر گرفته است. بازگشت به خانه بازگشتی به خویش برای حرکت به سوی آینده است، آینده‌ای که حیات شهری با حیات مدنی در هم آمیخته می‌شود. مرمت شهری می‌خواهد که شهریت از دست رفته در شهر فراصنعتی را به آن بازگرداند و مفهوم شهر را در فراگشت مدرنیته، مدرنیسم و مدرنیزاسیون بار دیگر حیات بخشد و شهری برای انسان شهروند تدارک ببیند. کتاب ابتدا در اشاره‌ای کوتاه به عوامل تاثیرگذاری بر فضای شهری و ویژگی‌های اصلی فضای شهری می‌پردازد و سپس در فصل اول به تعریف و واژگان، فرسایش و فرسودگی، مرمت و مرمت شهری، به‌سازی، نوسازی، بازسازی و غیره اشاره می‌کند. سپس به نظریه پردازان جهانی در مرمت شهری همچون لینچ، ونچوری، راجرز، پیانو و دوکسیادس و سایر نظریه پردازان مرمت شهری اشاره شده و تجربیات جهانی مرمت شهری در ادامه مورد توجه قرار می‌گیرد. منشورها، قطعنامه‌ها و مصوبات جهانی مرمت شهری، روش‌ها و انواع مداخله از منظر مرمت شهری، اصول و سیاست‌ها و دستورالعمل‌های پیشنهادی مرمت شهری و آخرین فصل نیز به فهرست منابع و مأخذ اختصاص یافته است. در پایان نیز فهرست جداول و نمودارها ارائه می‌شود.