

## مقایسه بازتعریف و باز به کارگیری سنت در معماری معاصر ایران و اروپا

(مطالعه موردی: برخی آثار لوکوربوزیه و سید هادی میرمیران)

دکتر مجید شهبازی\*، دکتر زهره ترابی\*\*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۱/۰۲/۲۷

### چکیده

در مباحث نظری معماری و شهرسازی ایران به جهت اهمیت، مفاهیم «سنت» و «هویت» بسیار بحث و جدل شده است. در این مقاله روش و رویکرد میرمیران در باز به کارگیری سنت با بنیان گذار عملی نهضت مدرن یعنی لوکوربوزیه مقایسه خواهد شد. نوع رویکرد آنان در بازتعریف و باز به کارگیری از سنت‌های معماری فرهنگ و بومی‌شان متفاوت است، همان گونه که در مقاله اشاره خواهد شد، لوکوربوزیه مانند جهان بینی مادی غربی به دنبال بازتعریف مظاهر ملموس و مادی سنت‌های کلاسیک معماری غرب مانند ابعاد، اندازه و تناسبات و بازتعریف روابط مابین عناصر موجود در بنا مانند راه پله و سازه در قالب تفکر مدرن است؛ حال آنکه میرمیران در فضای معنوی تر و مفهومی تر به دنبال ارائه باز تبیینی انتزاعی تر و غیر مادی تری از سنن و عناصر تاریخی معماری ایران می‌باشد، به دنبال باز آفرینی مفاهیمی مانند تضاد درون و بیرون، نور، شفافیت و سبکی در شکل معاصر آن در معماری ایران است.

### واژه‌های کلیدی

سنت، مدرنیته، معماری معاصر، گونه‌شناسی، سیستم مدولار، شفافیت، روش‌شناسی.

\* استادیار، گروه معماری، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

\*\* استادیار، گروه معماری، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران. (مسئول مکاتبات)

## مقدمه

و مواجهه سنت و تجددگرایی در معماری و دوره قاجار پرداخته است. مصطفی کیانی (۱۳۸۳) نیز غلبه روحیه مدرن معماری بر سنت‌های معماری را در دوره پهلوی اول نشان داده است.

ولی متأسفانه در سال‌های اخیر مفهوم معماری کهن تاریخی ایران، با استفاده از عبارت «معماری سنتی» بیان شده است که متضمن مفهوم و تداعی‌کننده قدمت و ارزش این معماری نیست. وقتی عبارت «معماری سنتی» به کار برده می‌شود، این مفهوم به ذهن متبادر می‌شود که صحبت از نوعی از معماری ایران زمین است که دوره خاص زمانی را در برمی‌گیرد که شاید دوره و تاریخ مصرف آن گذشته باشد و متأسفانه بیش از آن که معنا و مفهوم چیزی گران‌بها و ارزشمند را به ذهن برساند، رنگ و بویی از کهنگی و عقب‌ماندگی را تداعی می‌کند. به قول دکتر بحرینی شاید نقطه شروع این بدعت را در سیاست‌های افراطی دولت پهلوی می‌توان یافت که با تأکید بیش از اندازه به تقابل و تضاد «نو» و «کهنه» (مدرن و کهن)، «کهن» به «کهنه» استحاله پیدا کرد، به دنبال چنین تفکراتی بود که بسیاری از نمادها و سردرهای دوره قاجار که نتیجه فرایند و برآیندهای معماری ایران تا آن روز بود به عنوان نماد عقب‌ماندگی و کهنه بودن تخریب و از بین رفت. در طراحی شهری هم رشد و توسعه خارج از اصول سنت‌های شهرسازی ایرانی مشاهده می‌شود چرا که بعد از آن دوره، میدان توپخانه تهران که در ادامه سنت‌های والای شهرسازی دوره صفوی (میدان نقش جهان) بود که در دوره‌های بعدی توسعه نیافت. بر این نکته تقریباً همه صاحب‌نظران غربی از جمله پوپ و گدار<sup>۱۴</sup> که روی معماری ایران مطالعه کرده‌اند، متفق القولند که از دوره قاجار به بعد آرام آرام معماری ایران با تأثیر پذیرفتن از معماری غربی از مسیر سنت‌های ارزشمند خود خارج می‌شود و معمار و شهرساز ایرانی نمی‌تواند جواب و پاسخی متعادل بین معماری وارداتی غربی و معماری بومی و سرزمینی خود پیدا کند، البته شایان ذکر است در دوره‌های بعدی همواره معمارانی بودند که بر این مهم کوشیدند، مانند گروه نوسنت‌گرایان (حسین امانت، کامران دیبا، هوشنگ سیحون، فرهاد احمدی، بهروز احمدی، نسرین فقیه، مهوش عالمی و افراد دیگر) کارهای ارزشمندی نیز خلق کردند. به عنوان مثال ایرج اعتصام (۱۳۸۶) اعتقاد دارد معماری ژاپن، با اتکاء بر اصول و سنت‌های ارزشمند معماری گذشته سرزمینی‌اش و با تعریف و بازه‌کارگیری این کانسپت‌ها توانسته است جایگاه بسیار بالایی در معماری جهان به خود اختصاص دهد و معماران خلاق آن سرزمین توانسته‌اند کارهای بسیار با ارزش و منحصر به فردی خلق کنند و بدون آنکه استفاده ابزاری و تقلیدی از عنصر و یا المان خاصی بکنند به دنبال باز تعریف مفاهیم

اولین و مهم‌ترین مطالعه در جهت یافتن ردپای سنت‌های کلاسیک معماری غرب در کارهای کوربوزیه<sup>۱</sup>، نقد و تحلیل کالین‌رو<sup>۲</sup> (۱۹۷۶) است. او به مقایسه ویلا اشتاین<sup>۳</sup> در گارش<sup>۴</sup> کار کوربوزیه (۱۹۲۶-۱۹۲۷) و ویلا فوسکاری<sup>۵</sup> کار آندره پالادیو<sup>۶</sup> (۱۵۵۰) و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها و خصوصیت تجزیه‌پذیری معماری مدرن می‌پردازد. کارلوس مارتیس آریس<sup>۷</sup> (۲۰۰۶) در کتاب «تنوعات هویتی: گونه در معماری» به بررسی مراحل تکوین و تکامل گونه‌شناختی الگوهای مختلف کلاسیک تا دوره معاصر و چگونگی بازتیین آنها در شکل معاصر می‌پردازد (شهبازی، ۱۳۹۱).

در معماری معاصر ایران نیز همواره دغدغه ایجاد ارتباط بین معماری گذشته و حال، چه در نظریه و چه در عمل طراحی وجود داشته است (Torabi & Sima, 2013, 48). تجربیات و تلاش‌های مختلفی در زمینه برقراری گفتگو بین معماری دیروز و امروز ایران انجام شده است و این تأکیدات و نظرات و کارها در قالب مقالات و کتاب‌هایی منعکس شده‌اند. به طور مثال وارطان (۱۳۲۵) در اولین شماره مجله آرشیتکت در مورد چشم‌اندازهای معماری ایران می‌نویسد: «کلاً معمارانی که از خارج آمده‌اند، در مقابل دو طرز فکر مختلف قرار گرفتند؛ آیا باید از گذشته تقلید کرد و یا این که آینده را نگرسته و معماری را با طرز زندگی جدید وفق داد». در نخستین کنگره بین‌المللی در شهر اصفهان (۱۳۶۹) با عنوان «بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی» با حضور معماران ایرانی و خارجی مانند لوئی کان<sup>۸</sup>، والتر گروپوس<sup>۹</sup>، میس وندروهه<sup>۱۰</sup>، ریچارد نوترا<sup>۱۱</sup> و ژرژ کاندلیس<sup>۱۲</sup> برگزار شد. در سال ۱۹۶۰ گروهی بزرگ متشکل از هفتاد تن از دوازده کشور دنیا به ریاست آرتور آپهام پوپ<sup>۱۳</sup> جهت مطالعه هنر و معماری و باستان‌شناسی ایران تشکیل گردید و این گروه مسجد «مادر شاه اصفهان» (۱۷۱۴-۱۷۰۶) را به عنوان آخرین بنای ساخته شده در دوره صفوی که در امتداد مسیر سنت‌های اندیشمند ایران قلمداد کردند و بعد از آن ادامه و پیوستگی معماری ایران در روند تاریخی‌اش قطع شد. پرویز رجبی (۱۳۵۵) در کتاب خود گرایش‌های مختلف در معماری معاصر ایران را تا عصر خویش جمع‌بندی کرده است. سید محسن حبیبی (۱۳۸۲) در کتاب از شار تا شهر به بررسی و تکوین مسائل فضایی و ماهوی شهر از نقطه نظر تاریخی پرداخته است. بهروز پاکدامن (۱۳۷۱) در کتاب تهران، زبان‌ها و شیوه‌های مختلف معماری معاصر ایران را از نقطه نظر تاریخی دسته‌بندی کرده است. وحید قبادیان (۱۳۸۲) به بررسی عناصر دوره قاجار و چگونگی مقابله

وسیع‌تر ارائه می‌کند. او به مدرنیته به عنوان پدیده‌ای نوظهور نمی‌نگرد، برای او مدرنیته در معنای عام کلمه، مفهومی است که همواره از دوره رنسانس به بعد و یا شاید قبل‌تر وجود داشته است که منجر به پدید آمدن سبک‌ها و زبان‌های جدید معماری شده است (Jencks, 1973). حال بینیم در غرب، معمار چگونه به مفهوم مدرنیته در کار و تفکر معماری جامعه عمل پوشانده است و می‌پوشاند؟

شاید به جرأت بتوان گفت که کوربوزیه یکی از سردمداران معماری مدرن در جهان است، نگاهی اجمالی به کارهای او ما را به این نکته می‌رساند که او نه تنها در کارهای خود سنت‌ها و اصول معماری کلاسیک غربی را نادیده نگرفته بلکه اصول و پایه‌های معماری مدرن خود را دقیقاً بر همان اصول و سنت‌های معماری کلاسیک غرب پایه‌گذاری کرده است. او بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۴ مسافرت‌های زیادی به شهرهای مختلف اروپایی کرد، اولین مکان در ایتالیا (بین توسکانا و ونتو) بود، جایی که او به طور زنده روی معماری رنسانس و معماری سال‌های ۱۶۰۰ و ۱۷۰۰ مطالعه کرد. در ۱۹۰۷ به پاریس مسافرت کرد و در دفتر آگوست پره<sup>۱۷</sup> کار کرد، در ۱۹۰۸ در وین با هافمان<sup>۱۸</sup> معماری تحصیل کرد. بین سال‌های اکتبر ۱۹۱۰ و مارس ۱۹۱۱ در برلین برای پیتر بهرنس<sup>۱۹</sup> کار کرد، جایی که با میس‌وندروهه و والتر گروپیوس<sup>۲۰</sup> ملاقات کرد، در اواخر سال ۱۹۱۱ به بالکان، یونان و ترکیه مسافرت کرد و اسکیس‌های معروفی را از پارتنون زد که تحت تأثیر آنها «به سوی یک معماری»<sup>۲۱</sup> (۱۹۹۳) را در پاریس شکل داد. کوربوزیه به صراحت «نسبت طلایی»<sup>۲۲</sup> را در سیستم مدولار<sup>۲۳</sup> خود به کار برد، او این سیستم را به مانند ادامه سنت طولانی ویتروویوس<sup>۲۴</sup>، لئوناردو داوینچی<sup>۲۵</sup> و کار لئون باتیستا آلبرتی<sup>۲۶</sup> و دیگران را که تناسب بدن انسان را برای تحول فرمی و ظاهری و عملکردی معماری به کار بسته بودند را توسعه داد. علاوه بر نسبت طلایی، او این سیستم را بر روی ابعاد انسان و ابعاد فیوناچی نیز بنا نهاد و در طراحی بسیاری از ساختمان‌ها، نوتردام تائوت<sup>۲۷</sup>، شاندیگار<sup>۲۸</sup> و همچنین در ساخت اولین آپارتمان‌های «خانه یکپارچه»<sup>۲۹</sup> در ماریس به کار گرفت (Stanislaus, 2013).

کالین‌رو در مقاله‌ای با عنوان «ریاضیات ویلای ایده‌آل»<sup>۳۰</sup> در سال ۱۹۴۷، شباهت‌هایی بین قسمت‌های فضای یک ویلای پالادیو را با سازه شبکه‌ای یکی از ویلاهای کوربوزیه نشان داده است، اگر چه هر دو ویلا سیستم تناسب‌دهنده مشابهی دارند و از یک نظم ریاضی عالی پیروی می‌کنند، اما ویلای پالادیو شامل فضاهایی با اشکال ثابت و روابط متقابل هماهنگ است، در حالی که ویلای کوربوزیه از طبقات افقی شامل فضاهای آزاد که توسط کف و سقف تاوهای تعریف

معنایی معماری سنتی خود بوده‌اند. شاید بتوان میرمیران را معادل این معماران در ایران دانست. او در بیشتر طرح‌هایش با رویکردی انتزاعی و مفهومی، عناصر و سنت‌های معماری ایران را بازتعریف می‌کند. در این مقاله برای نمایاندن و مقایسه رویکرد میرمیران و کوربوزیه در باز به‌کارگیری سنت، در ابتدا ویلا اشتاین اثر کوربوزیه با ویلا فوسکاری اثر آندره پالادیو و سپس پلان چلاق و «ماسیا» اثر کوربوزیه از نقطه‌نظر گونه‌شناختی مورد مقایسه قرار خواهند گرفت و در ادامه رویکرد و چگونگی روش میرمیران در بازتعریف و بازتفسیر برخی عناصر تاریخی معماری ایران در پروژه فرهنگستان‌ها بررسی و تحلیل خواهد شد و همچنین سلسله مراتب فضایی و تناسبات بنا در طرح‌های سفارت‌خانه‌ها و کنسولگری‌های جمهوری اسلامی ایران او با کاخ چهل‌ستون اصفهان مقایسه خواهد شد.

## روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه کتابخانه‌ای- اسنادی و از نوع تحقیقات کیفی و موردی است. این تحقیق به جای مطالعه طیف وسیعی از نمونه‌ها و پدیده‌های معماری معاصر ایران و اروپا در پی بررسی موردی و کیفی و چگونگی تأثیر متغیر «سنت» در کارهای میرمیران و کوربوزیه است.

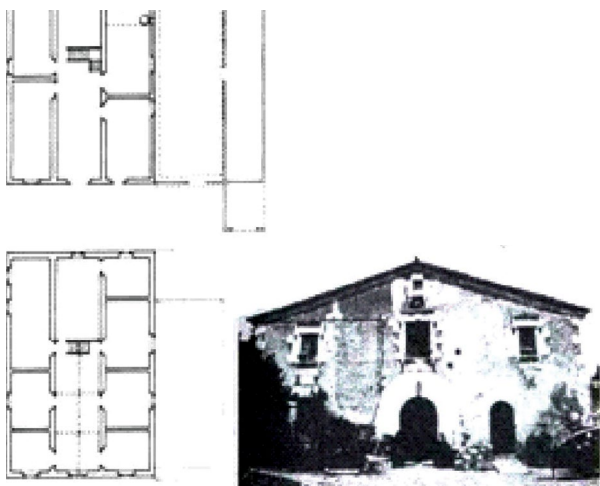
## مفهوم مدرنیته در معماری لوکوربوزیه و میرمیران

متأسفانه در سال‌های اخیر با وارد شدن بیشتر مفهوم مدرنیته در ادبیات فلسفی ایران، صاحب‌نظران ایرانی نیز بر هر چه پر رنگ‌تر کردن این تضاد کوشیدند (حبیب، ۱۳۸۹، ۳۱) و با این وقفه، بر فاصله و شکست هر چه بیشتر تأکید کردند، باید پذیرفت مدرنیته چه به معنای عام و چه به معنای خاص آن در معماری، بومی کشورهای اروپایی است و باید دید مفهوم مدرنیته در مقابل چه مفهوم دیگری به‌وجود آمده است بهترین راه، برخورد و نگاه فلسفی به مسئله است. مدرنیته، مفهومی در مقابل روشی است که همان سنت بوده است، ولی در کشورهای مبدأ و بومی خود (اروپا)، حال باید دید آیا این مدرنیته تمام اصول و فرع سنت‌های خود را در کشور مبدأ (اروپا) درهم شکسته است؟ و آیا مدرنیته آن‌طور که در ایران به آن نگاه شده و می‌شود، پدیده‌ای نوظهور است (مربوط به قرن اخیر) یا به تازگی به این نام «مدرنیته» نامیده شده است؟

در فلسفه برای اولین بار کلمه مدرنیته را ژان ژاک روسو<sup>۱۵</sup> (۱۷۷۵) فرانسوی به‌کار برده است. چارلز چنکز<sup>۱۶</sup> با همان نگاه فلسفی تحلیل جالبی از فرایند معماری سال‌های اخیر یا به عبارت بهتر در بازه

قابل تجزیه‌ی مدرن که از انطباق و تقابل هماهنگ زیر سیستم‌های مختلف حاصل می‌شود، در تضاد است. جهت نمایاندن این تضاد، نمونه‌ای از معماری سنتی، به گونه (تیپ) کلاسیک ماسیا (خانه روستایی مستقل، که در سرزمین کاتالونیا متداول است) اشاره می‌شود. خصوصیت بارز آن، عبارت است از ساختار سه حوزه‌ای که از چهار دیوار حمال موازی با فاصله قابل قبول اقتصادی از نظر منطق ساختمانی تشکیل شده است. حوزه مرکزی، فضاهای اصلی و عناصر ارتباطی را شامل می‌شود. دسترسی آن مطابق با سیستم محوری حاکم بر ترکیب (کمپوزیسیون) خانه است. بنابراین در ماسیا تمامی زیرسیستم‌هایی که در تعریف ساختمان مشارکت دارند با یکدیگر کاملاً تطابق دارند و بین آنها هماهنگی کامل و وابستگی متقابل وجود دارد. مشخصه سازه باربر (حمال) طرحی توزیعی است که سیستم دسترسی داخلی و ارتباط با خارج را تعیین می‌کند. این ساختار به صورت یک مجموعه یکپارچه، اجزاء آن از یکدیگر قابل تفکیک نیستند (شکل ۱).

کوربوزیه در پلان چلاق (فلج) با به تضاد کشیدن پنج نکته معروف معماری مدرن، به این یکپارچگی معماری سنتی اشاره می‌کند (Le Corbusier, 1986). نکات فوق بیش از آنکه اصول یک تکنیک جدید ساختمانی باشند، بیان یک روش جدید تفکر معماری هستند که عبارت از تشخیص زیرسیستم‌های مختلف تشکیل دهنده آن و تفکر و تعمق در آن به صورت جداگانه است. در عمل لوکوربوزیه در آثار خود به وفور از دیوارهای حمال سود می‌برد، اما به آنها یک ارزش جدید



شکل ۱. پلان و نمای یک نمونه از گونه ماسیا (خانه کاتالان) (Source: Le Corbusier, 1986)

می‌شوند، ساخته شده است (Rowe, 1976).

میرمیران نیز به مانند کوربوزیه، نگاه و علاقه مشابهی به میراث معماری سرزمینی خویش دارد: «جریان نوین معماری ایران که من به آن تعلق دارم تلاش دارد؛ نوعی معماری بیافریند که معماری گذشته این سرزمین را تداوم و تکامل بخشیده، بتواند جایگاه خاصی در معماری جهان را به خود اختصاص دهد».

میرمیران اعتقاد دارد معماری ایران در تکامل معماری جهان ۳۰۰۰ سال سهم متداوم داشته است، معماری‌های دیگر مانند معماری مصر و یونان در دوره‌های محدود سهم داشته اند، البته معماری اروپا نیز سهم متداوم‌تری داشته است. از زیگورات چغازنبیل، کاخ هخامنشی، آتشکده ساسانی تا مسجد سلجوقی، کاخ صفوی و حتی تا دوره قاجار با ساخت مساجد و مدارس در تکامل معماری جهان سهم داشته است، ولی امروزه این سهم را ندارد و این دغدغه همواره در این صد سال وجود داشته است و اشتباهات فرمالیستی را در این سال‌ها مرتکب شده است.

معماری ایران میراث‌دار ۳۰۰۰ سال معماری مدون است، برای آنکه مجدداً بتواند سهمی در معماری جهان داشته باشد، حل شدن در معماری غرب راه حل نیست، بلکه با درک درست مسائل زمان، طعم و رنگ سرزمین خود می‌تواند ایده جدیدی بیافریند. در این نحوه برخورد، عناصر سطحی و ظاهری معماری گذشته کاربردی ندارد، بلکه روحیه غالب معماری گذشته، فرهنگ و سرزمین، اقلیم، آفتاب تابان را باید در پروژه‌ها به کار بست (افشار نادری، ۱۳۷۴).

**مورد اول: تحلیل و مقایسه یک نمونه از گونه ماسیا<sup>۳۱</sup> (خانه کاتالان) و تضاد پلان چلاق<sup>۳۲</sup> (فلج) کوربوزیه با پنج نقطه نظر جدید معماری**

شکی در این واقعیت نیست که با توسعه تفکر مدرن، مفهوم گونه<sup>۳۳</sup> (تیپ) یک اساس‌نامه معرفت‌شناسی جدیدی به دست آورده است که اصلاحات نتیجه‌بخشی با مداخله عجیب و غریب در پروژه همراه دارد؛ اما مراحل این اصلاحات کدام و چگونه هستند؟

در معماری سنتی با سیستم‌های مختلف که آن را بر پا می‌سازد (سازه باربر، طرح توزیعی، سازماندهی فضایی، سیستم‌های دسترسی و گردشی و ارتباط با خارج)، در یک حالت صحیح و واحدی روی هم‌دیگر قرار گرفته و به وضوح بر مدل گونه‌شناختی منطبق و چفت می‌شوند، در حالی که در معماری مدرن همه این زیر سیستم‌ها می‌توانند جدا و فشرده شوند و به طور مستقل در حالتی همگرا و نه الزاماً منطبق بر یکدیگر طراحی و ادراک شوند، بنابراین کاراکنر یکپارچه و واحد معماری سنتی با ابعاد و اندازه‌های تحلیل شده و

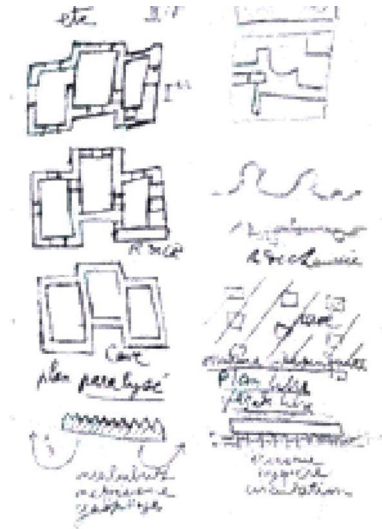
آن در پراختی است. در چشم‌انداز معرفت‌شناختی جدید، خصوصياتی که «درون» یک شیء که تا به حال، از آن شیء جدا نا پذیر در نظر گرفته می‌شدند، اکنون به صورت اجزاء قابل تفکیک دیده می‌شوند که می‌توانند از آن شیء «بیرون کشیده» شوند.

تفکر تحلیلی و انتزاعی از اواخر قرن هیجده در زمینه‌های مختلف علمی و فلسفی آغاز شده و به تدریج در رشته‌های هنری نیز نفوذ می‌کند، به طوری که در اوایل قرن بیستم نفوذ آن کامل می‌گردد. معماری نیز از آن متأثر می‌شود به طوری که تغییر شکل، ریشه‌ای در طرح‌های شناختی آن و از جمله در آنچه به ابعاد گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) آن مربوط می‌شود، ایجاد می‌گردد.

در معماری سنتی، اجزاء یا زیر سیستم‌های مختلف، یک‌صدا در تعیین گونه (تیپ) مشارکت دارند که آن نیز به نوبه خود، شکل (فرم) آن را تعریف و تعیین می‌کند تا بدین ترتیب نمایانگر تفکر آن باشد. اما در معماری مدرن زیر سیستم‌ها الزاماً با گونه (تیپ) قابل تشخیص نیستند. ساختار (سازه) مقاوم، طرح توزیعی، سازمان‌دهی فضایی، سیستم‌های دسترسی و گردش‌سی، ارتباط با خارج و غیره می‌توانند به صورت مجزا تصور گردند و به نوعی به طور مستقل راهبرد خود را تعیین کنند و سپس در درون مفهوم تعیین شده از گونه انتخابی، هماهنگ شده و حوزه‌های توافقی متقابلی بیابند، اجزاء از یکدیگر جدا شده و استخراج می‌گردند و به دنبال آن، چیزی که تجزیه شده باید مجدداً ترکیب گردد. نتیجه این ترکیب مجدد، دیگر یک شیء یکپارچه و یک مخلوط تجزیه‌پذیر نیست. اجزاء به صورت یک مخلوط همگن در یکدیگر ذوب نمی‌شوند بلکه به صورت یک مجموعه پیچیده درمی‌آیند که در آن می‌توان رفتار تحلیلی فرایند را تشخیص داد (شهبازی، ۱۳۹۱).

**مورد دوم: مقایسه ویلا اشتاین در گارش ساخته کوربوزیه (۱۹۲۶-۲۷) و ویلا فوسکاری، لامالکونتتا ساخته آندره پالادیو (۱۵۵۰-۶۰)**

در این مورد، تحلیل تطبیقی که کالین‌رو میان ویلا اشتاین در گارش ساخت کوربوزیه (۱۹۲۶-۲۷) و ویلا فوسکاری، لامالکونتتا ساخته آندره پالادیو در سال‌های ۱۵۵۰-۶۰ صورت داده معروف است. در مقاله‌ای درخشان که برای اولین بار در سال ۱۹۴۷ منتشر گردیده، راول متقاعدکننده‌ترین تحلیل را در مورد خصوصیت تجزیه‌پذیری معماری نوین ارائه داده است. راول مطالعه نقشه دو عمارت فوق که به یکدیگر شباهت دارند آغاز می‌کند. در واقع هر دو ویلا، اشتاین و ویلا فوسکاری عبارتند از یک حجم متحد به ابعاد ۸ متر طول در ۵/۵ متر عرض و ۵ متر ارتفاع و ساختار پنج فضایی به صورت سه فاصله



شکل ۲. لوکوربوزیه - تضاد با پنج نقطه نظر معماری جدید (Source: Le Corbusier, 1986)

معماری می‌بخشد. لوکوربوزیه با رد کردن دیوار به عنوان بخش اصلی پلان چلاق (فلج) بیش از هر چیز تلاش می‌کند تا خود را از اجبار به تکرار پلان ساختمان در هر طبقه رها کند. جهت‌گیری تحقیق ایشان، معرفی راه‌حل‌های جدید فرمال (شکلی) است که نتیجه از پیش تعیین شده، انتخاب صرف یکی از زیر سیستم‌ها نباشد (شکل ۲).

نمی‌توان انکار کرد که خصوصیت تفکیک‌پذیری معماری مدرن ناشی از به‌کارگیری برخی نوآوری‌های فنی مانند اصل سازه اسکلتی که یکی از خصوصیات آن امکان تمایز مفهوم ساختار و جداکننده است. اما دلایل فنی به تنهایی برای توضیح این پدیده کافی نیستند. این تفکیک‌پذیری با تغییر شکل کلی‌تر فرهنگی یعنی شکسته شدن چارچوب معرفت‌شناختی که نشانه تولد فرهنگ مدرن است، مطابق است.

ظهور «معرفت» جدید که مختص جهان معاصر است - البته اگر به معنی فوکویبی آن در نظر گرفته شود (Pope, 1969). به عنوان پیشینه فرهنگی که منشاء دانش خاص یک دوره است - مستقیماً با ظهور تفکر تحلیلی و انتزاعی پیوند دارد که به کمک آن می‌توان شیء را برش داده و اجزاء سازنده آن را تفکیک نمود.

آن چیزی که تا پیش از این به صورت یک مجموعه تجزیه‌ناپذیری شناخته می‌شد، اکنون می‌تواند تجزیه شود. این فرایندی است که مشخصه تفکر انتزاعی است. انتزاع یعنی جدا کردن، استخراج برخی ابعاد یا خصوصیات از چیزی و گذاشتن دیگر ابعاد یا خصوصیات



دو برابر و به تناوب دو فاصله ساده (A-B-A-B-A) به طوری که  $2B=A$ ، به علاوه هر دو عمارت دارای ساختار فضایی سه جانبه در جهت عمق ساختمان هستند و همچنین طبقه اصلی یا «طبقه اشرافی» نسبت به باغ مرتفع تر است.

علی‌رغم آنکه راو (۱۹۷۶) صریحاً به مباحث گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) نمی‌پردازد، اما تحلیل وی این موضوع را به روشنی می‌نماید که هر دو ویلا دارای ساختار ریختی مشابه بوده و بنابراین از یک گونه هستند. گونه‌ای که می‌تواند به این صورت توصیف شود: عمارت‌هایی مستقل و فشرده مستطیل شکل با مقطع طلایی که در آنها، علی‌رغم آنکه حجم به شکل مکعبی تمایل دارد، فقط دو نمای خارجی ساختمان نقش معماری مهمی دارند. به عبارت دیگر هر دو عمارت دارای یک محور متقارن اصلی هستند که از جلو به عقب کشیده شده به طوری که دو نمای خارجی کوچکتر هر کدام، کاملاً خنثی هستند.

پس از تعیین این شباهت اساسی، راو به تحلیل تفاوت‌های ترکیبی دو عمارت می‌پردازد. در ویلا فوسکاری همه اجزاء سازنده، تابع محور تقارن حاکم بر خانه هستند. پس از استقرار ساختار کلی، هم ترتیب سلسله مراتبی فضا و هم طبقه دسترسی محوری تعیین شده محسوب می‌گردند و در عین حال ورودی عمارت که ارتباط با بیرون را برقرار می‌کند، فضایی غیر قابل جایگزینی را در سیستم ترکیبی اشغال می‌کند. اما در ویلا اشتاین نوع ساختمان بیشتر عملکرد چارچوبی یا طرح زمینه‌ای دارد که لوکوربوزیه بر روی آن هر نوع تلفیق، جابه‌جایی و عصیان را اعمال می‌کند. در اینجا هیچ چیز از پیش تعیین شده نیست، ساختار شکلی، اثری را به جا می‌گذارد که زیر سیستم‌های مختلف، استراتژی‌های خود را در آن تزریق می‌کنند.

در این دو مثال به طور صریح و روشن تضاد میان مشخصه‌یکپارچه و مشخصه تجزیه‌پذیر را که در اول بحث به آن اشاره شد، می‌توان مشاهده کرد. کافی است در نظر گرفته شود که در ویلا فوسکاری همه طبقات از یک طرح توزیعی یکسان مستقل از کارکردهای متفاوتی که در مجموعه عمارت دارند، پیروی می‌کنند، در حالی که در ویلا اشتاین توزیع طبقات مختلف، تنوع فوق‌العاده‌ای دارد و فقط در یک بررسی عمیق می‌توان مخرج مشترک آن را تشخیص داد.

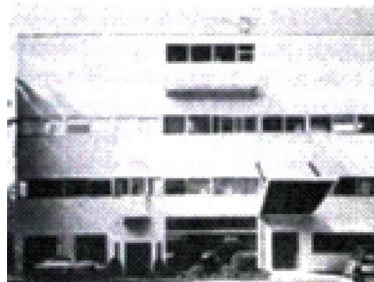
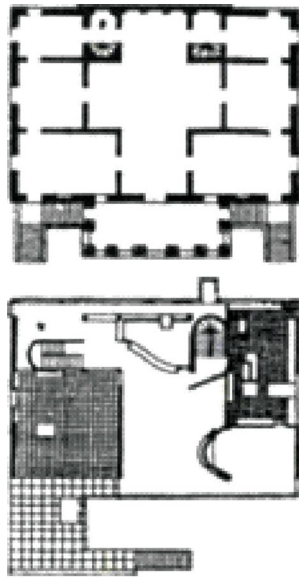
پالادیو از ریتم A-B-A-B-A ساختمان برای جای‌گذاری پلکان‌ها و سرویس‌ها در فضاهای اضافه و در عین حال گسترش سالن اصلی استفاده می‌کند و به این ترتیب فضایی صلیبی شکل ایجاد می‌کند تا بر قانونی بودن خانه تأکید شود. لوکوربوزیه نیز به گسترش سالن اصلی تمایل دارد، اما برای این منظور از طرح فضایی زیگزاگی سود می‌برد و کانون مرکزی به لبه‌ها منتقل شده و از طریق

قطر مستطیل پایه به حداکثر بعد بصری ساختمان می‌رسد. دسترسی در ویلا فوسکاری از طریق یک پلکان دوبل صورت می‌گیرد که دو شاخه می‌شود تا از ورودی فاصله بگیرد و سپس در طبقه فوقانی مجدداً اتحاد محور تقارن را به‌دست آورد. در زیر ورودی اصلی و در همان محور، ورودی سرویس قرار دارد. در ویلا اشتاین، هر دو ورودی به تناسب فاصله دو محور کوتاه‌تر ساختمان در طبقه پایینی قرار گرفته‌اند تا به این ترتیب مشخصه دوگانه سیستم دسترسی را تشکیل دهند. تنها سایه‌بان آویزان در بالای ورودی اصلی باعث تشخیص لازم میان آن دو می‌شود (Foucault, 1978).

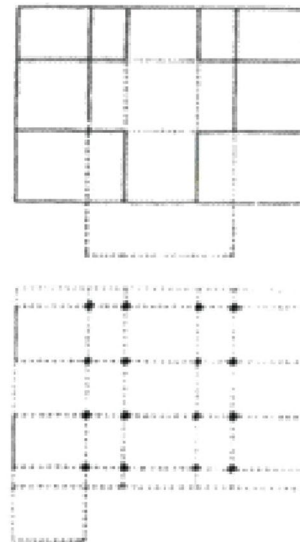
آن نقش معماری را که درب ورودی بزرگ (نصب شده در بالای پایه) در ویلا فوسکاری به عهده دارد، در ویلا اشتاین تراس مرتفع واقع در پشت خانه به عهده دارد. هر دو ابعاد گول پیکری دارند و فضای برجسته‌ای را اشغال می‌کنند و از طریق پلکان مربوطه به زمین قفل می‌شوند، اما ورودی ویلا فوسکاری در موقعیت مرکزی قرار دارد و مانند یک جسم برجسته (بیرون زده) به ساختمان چسبیده است، در حالی که تراس ویلا اشتاین در کنار قرار گرفته و حجم آن در داخل بدنه عمارت حفر گردیده است. این موقعیت کناری تراس که تابع اصل غیر متقارن ضمنی در تجزیه مستطیل طلایی است، هرگونه اثری را از محوریت که در زیرساخت خانه وجود دارد، کاهش می‌دهد. در پایان کوربوزیه، با خلق تراس بزرگ ویلا اشتاین، یکی از آن عملیات وارونگی را که نشانه و تأثیر عمیقی در معماری او به جا گذاشته‌اند، انجام داده است. در حالی که در ویلا فوسکاری، بعد عمارتی ساختمان در نمای دسترسی آن قرار دارد که به برنتا<sup>۳۳</sup> مشرف است، در ویلا اشتاین همان بعد در خلوت باغ پشتی ادغام شده است و معیارهای مختص معماری خانگی و مجلل، به نفع معماری نوین که سعی دارد به مبحث خاص محل سکونت (منزل) تأکید کند، منقلب می‌شوند.

به‌طور خلاصه، در حالی که در ویلای پالادیو نوع ساختمان سعی دارد همه اجزاء را با تابعیت از یک نظم ایستا تعیین کند (شکل ۳)، در ویلای لوکوربوزیه نوع ساختمان مانند دستگاهی عمل می‌کند که استراتژی‌های مختلف و حتی متضاد را آزاد می‌کند که به کمک آنها عمارت به یک تعادل پویا می‌رسد (Pearson, 1995).

به هر حال پیچیدگی عملیات اجرا شده در ویلا اشتاین مانع آن نمی‌شود که ماتریس گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) آن را نتوان تشخیص داد. چیزی که در نگاهی عجولانه ممکن است مجموعه‌ای از قطعات فاقد ساختاری ترکیبی به نظر برسد، در بررسی عمیق‌تر مبتنی بر تحلیل، خود را به صورت نتیجه مجموعه‌ای از تحولات منطقی



شکل ۴. کورپوزیه، ویلا اشتاین در گارش، پلان و نمای اصلی  
(Source: Le Corbusier, 1986)



شکل ۳. آندره پالادیو، ویلا مالکونتتا  
(Source: Le Corbusier, 1986)

را از دست داده است بلکه تنها نشانگر آن است که دیگر مانند ساز و کار باز تولید در نظر گرفته نمی‌شود، در عوض مانند وضعیت شروع عملی است که نتیجه آن از پیش تعیین شده نیست.

### پگهنگی بازتاب سنت در کارهای میرمیران

شاید به جرأت بتوان گفت معماری که توانسته است تا حد بسیار زیادی به این نگاه نزدیک شود سید هادی میرمیران است. به‌طور کلی سه اصل از سنت‌های معماری ایران را در کارهایش باز تبیین کرده است: سادگی بیرون و تحرک درون، نور و شفافیت و سبکی حتی در برخی از کارهای او ریشه‌های ادبی نیز می‌توان یافت، نقطه شروع بسیاری از کارهای او به مانند «منطقه‌گرایی انتقادی» نه الزاماً در معماری بلکه می‌تواند در هر عنصری از اقلیم، فرهنگ و بوم ایران باشد. به نظر او چیزی که بیشتر از فرم‌ها، الگوها، آرکی‌تایپ‌ها به

می‌نمایند که فرم گونه‌شناسی تابع آن و از آن غنی‌تر و غلیظ‌تر است و بدون آنکه از ریخت بیفتد، از آن بیرون آید (شکل ۴). زیر سیستم‌هایی که در توصیف این نوع معماری مشارکت دارند، آن مشخصه کاملی را که مختص معماری سنتی است، میان خود ندارند زیرا می‌توانند از یکدیگر جدا شده و مستقل عمل کنند. این قابلیت استخراج، به هر یک از زیرسیستم‌ها شکلی اختصاصی می‌بخشد که می‌تواند به صورت مستقل خود را بنمایاند. نمایش زیرسیستم‌های مختلف مانند عکس‌های رادیوگرافی هستند که وقتی در مقابل نور گرفته شوند، با آنکه همگی از یک شیء هستند، اما با یکدیگر منطبق نمی‌شوند زیرا وضعیت‌های مختلف شیء را نشان می‌دهند (شهبازی، ۱۳۹۱).

در معماری مدرن ساختار گونه‌شناختی (تیپولوژیکی) معمولاً تنش‌های متفاوتی را متحمل می‌شوند که الزاماً تابع استراتژی ریختی واحدی نیستند. اما این به این معنی نیست که ایده نوع قابلیت عملکردی خود

آینده منتقل شده، یک صفت و خصلت مانند «شفافیت» بوده است، بنابراین الگوهایی منتقل می‌شوند و مراحل تکاملی را طی می‌کنند که زیاد زمانمند نیستند، فرم‌ها می‌توانند زمانمند باشند، الگوها کمتر از فرم‌ها زمانمند هستند و اندیشه‌ها کمتر از الگوها، صفت و خصلت‌ها نیز کمتر زمانمند هستند و می‌توانند در مراحل تکاملی قرار گیرند (اعتصام و همکاران، ۱۳۸۹).

### مورد اول: مجموعه‌ای از سنت‌های معماری ایرانی در طرح فرهنگستان‌های ایران

در این طرح، روند طراحی از مراحل مختلفی عبور کرده و رفته رفته به جوهر اصیل و نهایی خود نزدیک شده است، در مراحل طراحی عملاً چهار مرحله وجود دارد:

مرحله اسکیس‌های اول و شروع کار با کنار هم قرارگیری عناصری شکل می‌گیرد که بخشی از عناصر و الگوهای سنتی معماری ایرانی هستند، این عناصر همگی بر روی یک صفا (تخت) قرار گرفته‌اند، ساخت و ساز روی صفا یا تخت از سنت‌های دوران باستان معماری ایرانی است که در پاسارگاد، تخت سلیمان و تخت جمشید دیده می‌شود، ولی روابط عناصر هنوز منطقی و هماهنگ نیست و بیشتر به یک چیدمان ابتدایی می‌ماند. در اسکیس مرحله دوم: محورهایی تعریف می‌شوند و عناصر روابطی با یکدیگر پیدا می‌کند، ولی روابط هنوز منسجم و قوی نیستند.

پس از شناسایی نکات اصلی از میان عنصر متعدد قابل مشاهده در اسکیس‌های اولیه، رفته رفته زوائد و فرعیات از پروژه حذف گردیده و طرح به عناصر اصلی خود، در ساختاری متکامل و غیر قابل تغییر، خلاصه می‌گردد (شکل ۳ و ۴). طرح نهایی در حقیقت فقط با حذف عناصر حاصل نشده، بلکه همان قدر که اجزایی از طرح کاسته شده‌اند، عناصر جدیدی نیز به آن اضافه شده‌اند. در فرایند پروراندن این طرح در کنار حذف عناصر زائدی مانند دروازه، پلکان و باغ، عناصر جدید و ارزش‌های اصیلی نیز به پروژه اضافه شده‌اند که آن را به پدیده‌ای منحصر به فرد، غیر قابل تکرار و کاملاً وابسته به مکان خویش تبدیل کرده‌اند مانند برج فرهنگستان که یکی از بارزترین عناصر طرح نهایی است. همچنین در شکل ۳، به وضوح مشاهده می‌شود که در این مرحله، طرح هنوز از انسجام کافی برخوردار نبوده است، زیرا چنانچه برای مثال یک یا دو «مدول» از باغ پلکانی کاسته شود و یا مکان دروازه در طول محور پلکان حرکت داده شود، طرح دستخوش تغییر محسوس به لحاظ فضایی نمی‌شود، در حالی که در طرح نهایی آن چنان ارتباط دقیق و تنگاتنگی بین عناصری که به حداقل کمیت

مادی خویش ساده شده‌اند، برقرار است که هرگز نمی‌توان کوچکترین تغییری در آن ایجاد نمود، مگر به بهای به هم خوردن کامل طرح این جوهرگرایی و خلاصه نمودن پدیده‌های معماری به عناصر اصلی یکی از خصوصیات بارز این طرح است.

### وحدت معنایی بین عناصر طرح

کنار هم قرار گرفتن عناصر نهایی طرح یعنی «برج فرهنگستان‌ها» و «چهارطاق» که ابعاد ریخت‌شناسی بسیار متفاوتی دارند ولی در عین حال کلیتی یکپارچه و واحدی را تداعی می‌کنند، شاید به دلیل «وحدت معنایی» باشد که در برخی از نمونه‌های معماری قدیمی ایران مانند مقبره الغ بیگ در غزنین (دوره تیموری) مشاهده می‌شود. با مقایسه شکل‌های ۳ و ۴ نکات بسیار مهمی پدیدار می‌شود، در شکل ۳، محور وجود دارد ولی در شکل ۴ حذف شده است، وجود محور برای این طرح به مفهوم سازماندهی فضایی باز و گشوده‌ای است که می‌تواند در جهات مختلف گسترش یابد و به صورت حجمی سیال امکان توسعه فضایی داشته باشد و از لحاظ روانی تداعی‌کننده‌ی پویایی، حرکت و پیشرفت برای یک کاربری فرهنگی باشد، حال آنکه طرح نهایی با فرم‌های مجسم گونه و متراکم برج‌ها و انتظام فضایی منقبض و درون‌گرا، تنها امکان توسعه به سوی آسمان را تداعی می‌کند که حالتی تدافعی و درون‌گرا در مقابل محیط اطراف دارد. بنای فرهنگستان‌ها مانند قلعه‌ای است که جدا و تنها بر بلندی قرار گرفته است، از دید مردمی که در شهر به زندگی روزمره مشغولند، فرهنگستان‌ها نمادی خواهد بود که همواره در دور دست قرار دارد چنین تعبیری از پروژه، ما را با یاد کوه خواجه‌یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های الگوی حیاط مرکزی می‌اندازد که به صورت طبیعی در دریاچه هامون بر بلندای کوه ساخته شده است.

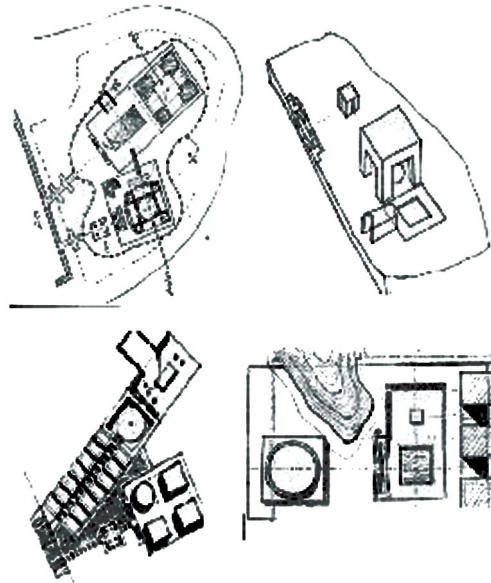
روش‌شناسی طراحی در طرح فرهنگستان‌ها شاید به نظر متفاوت با روش طراحی سنتی معماری ایرانی باشد، یعنی روند طراحی از درون آغاز نشده بلکه از اضافه و کم کردن عناصر، به طرح حاصل شده است. اما همان‌طور که مشاهده شد این طرح عملاً روحیه «درون‌گرایی» دارد، بنابراین فرایند طراحی عملاً به درون توجه داشته است، از طرف دیگر همان‌گونه که در بخش «توسعه‌پذیری» و «الحاق‌پذیری» به آن اشاره شد، در سیر تکامل شکلی و حجمی، مساجد نیز همواره عناصری به آن اضافه و کم شده‌اند، بنابراین شیوه طراحی طرح فرهنگستان‌ها نیز در مجموع روشی که طراح در ایجاد نمادگرایی و حفظ اصول با ارزش معماری ایرانی پیش گرفته است، معماری ایرانی بوده است. هر چند در نوع خود کاملاً بدیع نمی‌باشد ولی یکی از موفق‌ترین



از دنیای سرمشق‌های سنتی جدا می‌کند، واقع شده‌اند، بدین معنی که الگوهای تاریخی (چهار طاق، چهار ایوان، چهار صفا و حیاط مرکزی) به حداکثر قابلیت تجریدی خود، در ضمن حفظ ماهیت اولیه سوق داده شده‌اند. در این تعادل دشوار و حساس، هرگونه دخالت فیزیکی در جهت انتزاع و یا عینیت به تغییر تبعی عناصر متشکله بنا می‌انجامد (افشار نادری، ۱۳۷۴).

به‌کارگیری نمادها و خصوصاً استخراج عناصر قراردادی از آرشیو سنتی یا تأکید بر مفهوم آنها به ضد خود، بدل گردیده و به ابتذال می‌انجامد ولی این پروژه‌ها جز معدود کارهایی است که با این مسئله به درستی برخورد کرده و توانسته راه‌حل هوشمندانه‌ای برای آن بیابد. مورد دوم: مقایسه ساختار فضایی و تناسبات کاخ چهل ستون اصفهان و سفارت‌خانه‌های ایران در بانکوک، هراره و برلین مثال بعدی را می‌توان در سه پروژه (سفارت ایران در بانکوک، هراره و برلین) جستجو کرد، او در این سه پروژه کانسپت فضایی (تالار و ایوان) را که دو فضای بسیار معنادار و شاخص در معماری ایران هستند، به زبان معاصر باز تعریف کرده است، به‌طوری دقیق‌تر شاید بتوان گفت او مفاهیم فضایی موجود در چهل ستون را باز تبیین کرده است.

این ساختمان‌ها به صورت یک کوشک درون باغ شکل گرفته‌اند و ساختمان کنسولگری به شکل دیوار محصور کننده باغ درآمده و فضای تهی وسط آن حکم دروازه باغ را یافته است. آب نمای بزرگی بیشترین فضای باغ را اشغال کرده که به داخل ساختمان هم نفوذ می‌کند و عمارت ورودی و عمارت اصلی را به یکدیگر متصل می‌کند. سطوح آب و آینه حجم‌های درونی بنا را می‌پوشانند، سفارت و اقامتگاه سفیر در بنای دوم انتهای باغ قرار دارند (شهپازی، ۱۳۸۹).

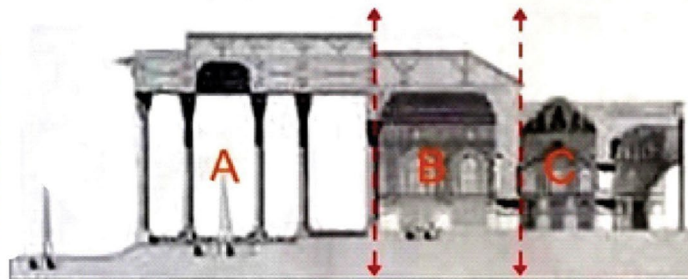


شکل ۵. سیر تحولی و مراحل تکاملی پروژه فرهنگستان‌های میرمیران (ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

رویکردها در جهت ارتباط با معماری سنتی ایران بوده است (ترابی، ۱۳۸۹، ۱۳۵-۱۳۰). در طرح فرهنگستان‌های ایران، تمایل طرح به حفظ عناصر تاریخی و تلاش در جهت خلاصه کردن هر چه بیشتر آنها برای بارزتر نمودن محتوای اصیل این عناصر کاملاً محسوس است (شکل ۵). اندام‌های بنا در مرز باریکی که جهان فرم‌های انتزاعی را



شکل ۷. سفارت ایران در تایلند- نمای ورودی اصلی (ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)



شکل ۶. مقطع کاخ چهل ستون اصفهان (ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

آن تأکید می‌شود که ریشه در مفاهیم عرفانی و شکل و انعکاس جهان زمینی و آسمانی در همدیگر دارد.

آفرینش فضای تهی عمودی در محور اصلی، بار دیگر دلالت بر شناخت اساسی و عمیق معمار و نه شناخت ظاهری او از کانسپت‌ها و الفبای معماری سنتی ایرانی دارد، این خالی کردن شاید در جهت سبک‌کردن حجم صلب و سنگین مکعب شیشه‌ای بوده است، چرا که معمار همواره سعی در سبک‌کردن طرح‌های خود دارد و معماری به نظر او به سمت سبکی می‌رود. او در مورد چهل ستون هم، چنین نظری دارد. از طرف دیگر در معماری ایرانی فضای خالی همواره بیشتر و با دقت بیشتری پرداخته شده است و ارزش معماری ساختمان‌ها بیشتر از آنکه ناشی از ترکیب و فرم احجام مختلف توپر باشد، وابسته به کیفیت فضای پوشیده و یا روباز توخالی است و ادراک معماری نیز از حجم تهی و فضای خالی و غیر قابل لمس حاصل می‌شود.

ایده فضایی طرح، کاهش ماده و افزایش فضا است که این امر جوهره اصلی معماری ایران را از گذشته تا به امروز شکل داده است. بر این اساس فضای درونی به گونه‌ای طراحی شده که از جرم ساختمان بکاهد و فضایی شناور و شفاف جای آن را اشغال کند. این توسعه فضا حتی پوسته خارجی ساختمان اصلی را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و با شکافته شدن پوسته، گسترش این فضا وضوح بیشتری پیدا می‌کند و فضای درونی در تداوم با فضای بیرون تعریف می‌شود.

تردیدی نیست که میرمیران بسیار تحت تأثیر معماری ایران و به خصوص اصفهان دوره صفوی بوده است، او ایوان و فضای تورفته ورودی کاخ چهل ستون را نقطه تحول و فضایی جدید در معماری ایران می‌داند، که تا آن زمان وجود نداشته است، به نظر می‌رسد او با طراحی فضای تهی تو رفته در این کار سعی در خلق و متحول کردن آن فضا داشته است.

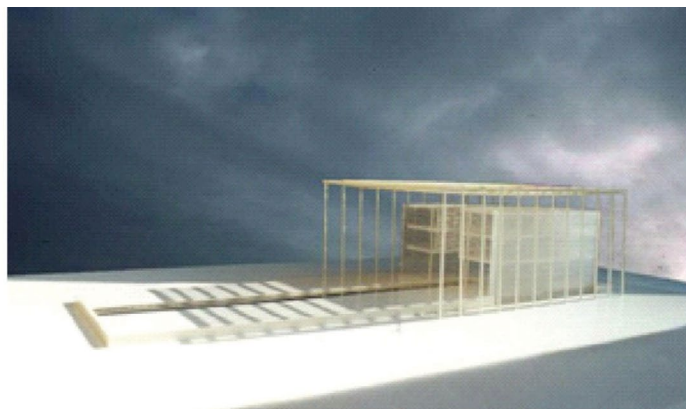
با تحلیل فضایی کاخ چهل ستون، به نظر می‌رسد ۳ پرده (سکانس) فضایی در این بنا وجود دارد: A (تالار ورودی یا ستون‌های بلند) یا فضای ورودی اولیه؛ B پیش‌فضای ثانویه که ۳ ضلع آن بسته است (ایوان ورودی یا فیلتر یا فضای انتقال) و C فضای داخلی و اصلی بنا (شکل ۶).

میرمیران در این سه پروژه خود، دو فضا از این سه فضای موجود در چهل ستون را باز به کارگیری می‌کند. در سفارت بانکوک مرحله C و B و در سفارت هراره و برلین C و A را به کار می‌بندد (شکل ۷، ۸ و ۹).

از طرف دیگر در نگاه اول و کلی، اگر دقت شود این بناها کاملاً حس فضایی مقابل چهل ستون را تداعی می‌کنند و با دو ردیف درخت‌کاری بلند طرفین محور اصلی، بر انتهای این پرسپکتیو (ساختمان سفارتخانه) تأکید می‌کنند و سعی در قرار دادن بیننده در نقطه‌ای ثابت برای درک ساختمان دارند، با ادامه دادن حوض به داخل بنا و انعکاس شیشه و آئینه‌کاری‌ها، علاوه بر یادآوری ایده مقرنس و سطوح تاخورده، بر انعکاس تصاویر در آب حوض و بازتاب



شکل ۹. سفارت ایران در برلین  
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)



شکل ۸. سفارت ایران در هراره-زیمبابوه  
(ماخذ: مؤسسه معماری میرمیران، ۱۳۹۱)

جدول ۱. مقایسه جنس، نوع و چگونگی رویکرد میرمیران و لوکوربوزیه در باز استفاده از سنت‌های معماری و موضوعات مورد توجه و علاقه و انتخاب آنها از سنت جهت باز تفسیر

معمار	جنس رویکرد در باز تعریف سنت	موضوع باز تعریف و باز تفسیر شده از سنت				مرجع معماری تاریخی
		عناصر معمارانه	فضا و روابط فضایی	تناسبات، ابعاد، اندازه	الگو مفاهیم و صفات	
میرمیران فرهنگستان‌ها	مفهومی تجریدی انتزاعی	گنبد، حیاط مرکزی			تضاد درون و بیرون	باز تعریف خیلی واضح و روشن نیست
میرمیران سفارتخانه و کنسولگری‌های ایران (برلین، هراوه، زیмбаوه)	مفهومی تجریدی انتزاعی		ایوان تالار		شفافیت سبکی	باز تعریف کاخ چهل ستون
لوکوربوزیه ویلا اشتاین	مادی- فیزیکی مستقیم	مرتفع‌تر بودن طبقه اشرافی نسبت به باغ	ساختار فضایی ۳ جانبه	A-B-A-B-A A=۲B		باز ترکیب ویلا نوسکاری پالادیو قرن ۱۶
لوکوربوزیه پلان فلج، چلاق	مادی- فیزیکی مستقیم					خانه ماسیا (خانه کاتالانا)

جدول ۲. باز تعریف عناصر و فرم‌ها، الگوها و مفاهیم سنتی در برخی پروژه‌های میرمیران

طرح	عناصر و فرم‌ها			الگوها		مفاهیم و صفات	
	تخت با صفه	تالار ایوان	پوسته سنتی	انجام خالص	گنبد	چهارباغ یا مسیر آب	چهار سو
فرهنگستان‌ها	*	*	*	*	*	*	*
کنسولگری ایران در بانکوک	*	*	*	*	*	*	*
سفارت ایران در برلین	*	*	*	*	*	*	*
کنسولگری ایران در هراوه زیмбаوه	*	*	*	*	*	*	*

## نتیجه‌گیری

حال چرا باید معمار ایرانی مفهومی غیر بومی و وارداتی مدرنیته را وارد فرهنگ معماری کند و در نتیجه ناهمگونی اساسی و تضاد این دو مفهوم، بر چسب تضاد بین سنت و مدرنیته را بر آن بزند، شاید لازم باشد در معماری و فلسفه ایران به مانند همان چیزی که در غرب مشاهده می‌شود، یک مفهومی به نام «مدرنیته ایرانی» ساخته شود که در ادامه سنت‌ها و اصول معماری و تفکر (ایرانی - اسلامی) بوم و کشور ایران باشد، آیا در این صورت نیز این مدرنیته با سنت‌های معماری در تضاد و در تقابل خواهد بود؟ راه‌حلی که کشورهای مانند ژاپن در مقابل موج جهانی‌سازی که غرب به پا کرده است به آن دست یافته‌اند و به یک تعامل و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز بین سنت و فرهنگ گذشته خودشان و فرهنگ جهانی که مدرنیته غربی نیز جزئی از آن است، رسیده‌اند.

این تفکر و نحوه نگرش متأسفانه باعث شده است که پرداختن به سنت‌های معماری ایرانی محدود به نمادگرایی و سمبل‌گرایی گردد، مانند به کار بستن الگوی حیاط مرکزی، استفاده از مصالح سنتی مانند آجر و کاشی و موارد دیگر. گاهی نگاه به بناهای مذهبی نمادین تر می‌شود مانند استفاده از گنبد و مناره. این تفکر و نگاه خشک و بدون انعطاف به سنت‌های ارزشمند معماری گذشته جای هر گونه خلاقیت فرمی و حجمی و شکلی-فضایی را از معمار می‌گیرد. چرا که معمار به جای درک مفهوم‌های عمیق معنایی و فضایی به اداراک سطحی و مادی از معماری گذشته می‌پردازد، در حالی که باید از ماده گذشت و به معنا رسید، درسی که در تمامی اصول عرفانی ایران زمین وجود دارد. به نظر می‌رسد مشکل امروزی این نیست که معماری بیش از حد مدرنیزه یا بیش از حد سنتی کار می‌شود، مسئله در اینجا است که از هیچ یک از این دو اطلاع کافی وجود ندارد، در مورد معماری ایران خودمان باید گفت که شناخت از «روش‌شناسی طراحی» ساختمان در گذشته به دلیل فقدان رساله‌های معماری یا طرح‌های ترسیم شده‌ی، قدیمی ناقص است و دانش موجود منحصر به اطلاعات شفاهی استادکاران سنتی که تنها در فن بنایی و اجرایی تزئینات تخصص دارند، می‌باشد. تحقیقات انجام شده، نشان می‌دهد که در گذشته تناسبات فضاها، ابعاد سازه‌های اصلی و حتی جزئیات ساختمانی بر اساس روش‌ها و محاسبات بسیار دقیقی صورت می‌گرفته که امروز در هیچ یک از کتب متعدد تألیف شده معماری ایرانی اشاره‌ای هم به آنها نشده است. بنابراین به نظر می‌رسد یکی از مشکلات حاد و اساسی

معماری معاصر ایران یعنی «غرب‌زدگی» در مقایسه با کشورهای دیگر ناشی از فزونی دانش، درباره غرب نیست، بلکه برعکس به دلیل کم دانشی درباره معماری غربی و ایرانی است.

در سیستم آکادمیک و آموزش دانشگاه‌ها نیز آموزش معماری جهان و معاصر تا حد بسیار زیادی، در چند واحد نظری خلاصه شده است و به همین دلیل دانشجویان به جای درک و آشنایی واقعی با نظریه‌ها، روش‌شناسی طراحی و مبانی مهم و مفید معماری معاصر غرب، مجذوب تصاویر رنگی طرح‌های ساخته شده، می‌شوند.

آنچه مسلم است، این است که هنوز یکی از مشکلات بزرگ و حل نشده معماری معاصر ایران، ارتباط با تاریخ معماری ایران و معماری معاصر جهان است. به نظر می‌رسد یک پاسخ یا یک راه‌حل منطقی یک الگو یا فرمول برای این مسئله وجود ندارد. هر معماری می‌تواند روش شخصی خود را به تنهایی انتخاب کند. مسئله اصلی در نوع چگونگی، عمق و اصالت برقراری ارتباط و الهام‌گیری از منابع و عناصر تاریخی مختلف است، نه خود منابع.

با توجه به مقایسه انجام شده در جدول ۱ تفاوت ماهوی رویکرد میرمیران و لوکوربوزیه در استفاده از سنت حاصل می‌شود، به نظر می‌رسد از نظر میرمیران هرچند توجه به مفاهیم و صفات فضاهای معماری تاریخی، بسیار با ارزش و سودمند است (همان راهبردی که معماران ژاپنی به خصوص سنجیما در باز تعریف معاصر فضای سنتی ژاپنی به کار برده است). اما متأسفانه چون در معماری تاریخی ایران تفکیک فضایی به غنا و عمق معماری ژاپنی نیست، در باز تعریف معاصر آن نتیجه‌ای گنگ، مبهم و غیرشفاف و ناواضح حاصل می‌شود و برای درک مقصود واقعی معمار نیاز به توضیح وجود دارد و در بسیاری از موارد این تفاسیر قصد توجیه ایده اولیه و خطوط طرح را دارد.

به نظر می‌رسد شاید همانند روش معماری مدرن غرب، نگاهی مجدد به عناصر و ایده‌های معماری تاریخی، از نقطه نظر کالبدی-مادی و بازتعریف مجدد ابعاد، اندازه، تناسبات و بازترکیب آنها بتواند به معماری معاصر ایران در ارتباط با تاریخ و میراث غنی گذشته کمک شایانی نماید.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان این مقاله از دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان در حمایت از طرح پژوهشی «روش‌شناسی آموزش طراحی و میزان تأثیر آن در رشد مهارت‌های ترسیمی نوآموزان معماری (مطالعه

فرهنگستانهای ایران. مجله معماری و شهرسازی، ۲۹-۲۸، ۳۶-۳۰.  
 ۲. اعتصام، ایرج. (۱۳۸۶). *معماری معاصر ایران*. مباحث درس معماری معاصر ایران، دوره دکترای تخصصی معماری، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران. (منتشر نشده).  
 ۳. اعتصام، ایرج؛ میرمیران، هادی؛ میرمیران، حمید؛ و صائب، فریده. (۱۳۸۹). *معماری معاصر ایران، ۷۵ سال تجربه بناهای عمومی*. تهران: انتشارات شرکت طرح و نشر پیام سیما.

۴. پاکدامن، بهروز. (۱۳۷۱). *سه معمار ایران (وارطان هوانسیان، پیل آبکار، گابریل کورگیان)*. تهران: انتشارات روشنگران.

۵. ترابی، زهره. (۱۳۸۹). *روش‌شناسی آموزش طراحی و میزان تأثیر آن در رشد مهارت‌های ترسیمی نوآموزان معماری (مطالعه موردی کارگاه‌های طراحی معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان)*. طرح پژوهشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان، ۱۳۵-۱۳۰.

۶. حبیب، فرح. (۱۳۸۹). *تحلیلی از معماری معاصر ایران در رویارویی با پدیده جهانی شدن، تشریح علمی و پژوهشی هویت شهر*. ۳۰-۳۳.  
 ۷. حبیبی، سید محسن. (۱۳۸۲). *از شار تا شهر، تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸. رجبی، پرویز. (۱۳۵۵). *معماری ایران در عصر پهلوی*. تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.

۹. شهبازی، مجید. (۱۳۸۹). *معماری داخلی در برخی از پروژه‌های سید هادی میرمیران*. مجله فرهنگ و معماری، ۴۱، ۶۸-۶۳.

۱۰. شهبازی، مجید. (۱۳۹۱). *سنت‌های معماری ایران و چگونگی بازتیین معاصر آنها (مطالعه مورد آثار سید هادی میرمیران)*. طرح پژوهشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان.

۱۱. قبادیان، وحید. (۱۳۸۲). *مبانی و مفاهیم در معماری غرب*. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۱۲. کیانی، مصطفی. (۱۳۸۳). *معماری دوره پهلوی اول: دگرگونی اندیشه‌ها، پیدایش و شکل‌گیری معماری دوره بیست ساله معاصر ایران*. تهران: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

۱۳. موسسه معماری میرمیران. (۱۳۹۱). *طرح فرهنگستان‌ها*. Retrieved Jan, 2012, from <http://www.mimiran-arch.org/fa/content.aspx>

۱۴. وارطان، هوانسیان. (۱۳۲۵). *چشم اندازه‌های معماری ایران*. مجله آرشیوتیک، ۱، ۳۴-۳۲.

15. Foucault, M. (1978). *Truth and power*, in C. Gordon (ed.) *Power/Knowledge*, Brighton: Harvester.

16. Jencks, C. (1973). *Modern movements in architecture*. London: Harmondsworth, Penguin Print.

17. Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc.

18. Pearson, C. E. M. (1995). *Integrations of art and architecture in the work of Le Corbusier. Theory and*

موردی کارگاه‌های طراحی معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان)» و «سنت‌های معماری ایران و چگونگی بازتیین معاصر آنها (مطالعه موردی آثار سید هادی میرمیران)» تشکر و قدردانی می‌نمایند.

## پی‌نوشت‌ها

1. Le Corbusier
2. Coline Rowe
3. Stein
4. Garches
5. Foscarini
6. Andrea Palladio
7. Carlos Martis Aris
8. Louis Khan
9. Walter Gropius
10. Mies Van Der Rohe
11. Richard Neutra
12. George Candilis
13. Arthur Upham Pope
14. Andre Godard
15. Jean Jacques Rousseau (1778)
16. Charles Jencks
17. Perh
18. Hafmann
19. Peter Behrens
20. Walter Gropius
21. Vers Une Architecture
22. Golden Proportion
23. Modular System
24. Vitruvius Pollio
25. Leonardo Da Vinci
26. Leon Battista Alberti
27. Notre Dame du thaut
28. Chandigarh
29. Unite Habitation
30. The mathematic of the ideal villa
31. Masina
32. Plan Paraly
33. Type
34. Brenta

## فهرست مراجع

۱. افشار نادری، کامران. (۱۳۷۴). *نقدی پیرامون مبانی نظری پروژه*



*practice from ornamentalism to the Synthesis of the Major Arts*. Unpublished doctoral dissertation, Stanford University, California.

19. Pope, A.U. (1969). *Introducing Persian Architecture*. Tehran: Aorouh press.

20. Rowe, C. (1976). *The Mathematic of the ideal villa, and other essays*. Cambridge: MIT Press.

21. Stanislaus, V. M. (2013). *Le corbusier, elements of a synthesis*. The university of Michigan, United States: MIT press.

22. Torabi, Z., & Sima, Y. (2013). Urban Identity in the entrance of city, *International Journal of Architecture and Urban Development*, 3(4), 47-51.