علی اکبر صارمی

مدرنیته در رهاوردهای آن در معماری و شهرسازی ایران

مدرنیته آنچنان که از مجموعهٔ نوشته ها و گفتارهای فیلسوفان غربی و ایرانی برمی آید بر اصول اولیه ای مبتنی است که می تواند پایه و اساس تحلیل های ما از معماری ایران را تشکیل دهد. در این میان، خردورزی، عقلانی کردن کلیه امور جامعه، پایین آوردن دیده ها و آرمان ها از عالم افلاک به عالم خاك، گسست از سنت و نگاه انتقادی به گذشته و حال و هر آنچه در عالم می گذرد، از مهمترین پایه های تفکر مدرنیته می باشد. در اینجا از بحث تاریخی و تحلیلی موارد فوق در می گذریم و فقط یکی از نکات بسیار مهمی که آشنایی مختصر با آن به کار این نوشته می خورد، یعنی مبحث مربوط به اندیشهٔ انتقادی را بر می گزینیم که نوع و سمت و سوی نگاه ما را تعیین خواهد کرد.

به عقیدهٔ فلاسفه «در قرن هفدهم، رنه دکارت ریاضی دان و فیلسوف فرانسوی به تبیین آگاهی جدیدی از «من» پرداخت که دیگران پس از وی آن را سوژه و یا ذهن شناسنده خواندند»[1]. به نظر دکارت این ذهن شناسنده باید تمام داده ها و یافته ها را مورد شک قرار دهد و از این طریق فرایند شناختی جدید را بیابد. «این سوژه که می خواهد جهان پیرامون و طبیعت را بشناسد، باید از جهان پیرامونش جدا شود، یعنی با موضوع شناخت، با جهان و با طبیعت و همهٔ انسان های دیگر فاصله داشته باشد. از طریق این فاصله است که وی در مقام فاعل شناسنده، درمقام سوژه، به جهان پیرامون به مثابه اُبژه یا موضوع شناسایی می نگرد. به عبارت روشن تر، جهان پیرامون که موضوع شناسایی سوژه است، چیزی نه در خود وی که جدا از وی است و با فاصله از آن. این بدان معنا نیست که طبیعت خود

ابژه یعنی «شیء» باشد، بلکه سوژه از زمانی که سوژه است، یعنی از زمانی که با طبیعت همچون موضوع شناسایی برخورد می کند، با آن رابطه ای شیئ گونه برقرار می نماید. به عبارتی شاید بتوان گفت سوژه طبیعت را شیء می کند». [۲]

با عنایت به این تعریف می توان به تاریخ معماری ایران توجه کرد و دید در کدام زمان ها و زمینه های خاص شروع به تحول و تغییر بر اساس اندیشه های انتقادی فوق الذکر، که عمدتاً ریشه در اروپای عصر روشنگری دارد، نموده است. در جامعه سنتی معمولاً نیازی به بازنگری و «نگاه» خاص به گذشته نیست. در آنجا همه چیز بر اساس نظمی از پیش تعیین شده به پیش می رود. کنش ها و واکنش های اجتماعی و فرهنگی بگونه ای تکراری و بر حسب عادت و سنت از پی هم می آیند و به نوعی پالایش و شفافیت نیز می رسند. هنرها و صنایع سنتی از الگوهای شناخته شده و پایداری پیروی می کنند که بستر هر گونه اقدام هنرمندانه است. در این جا هنرمند نیازی به نگاه انتقادی بر محصول خود ندارد زیرا محصول هنری به درجه ای از پالایش رسیده که گویی قائم به ذات خویش است و بدون دخالت هنرمندان نیز به راه خود ادامه می دهد. فرهنگ سنتی را می توان به دریاچهٔ زلالی تشبیه کرد که همه چیز درون آن به روشنی و وضوح دیده می شود ولی آب آن تلاطم و جریانی ندارد.

مثالی از مارتین هایدگر روشنگر نکته فوق است. او از نجاری مثال می آورد که «بنابه عادت چکش می زند، نمی اندیشد که این میخ است و آن چکش، این دست است و آن ابزار، نه به توان لازم برای ضربه زدن، نه به قانون ضربه و مقاومت چوب می اندیشد و نه به چیزی دیگر. او بنابه عادت چکش می زند و میخ در چوب فرو می رود. چکش وضربه به تعبیر هایدگر برای او «شفاف» می شود. همچون زندگی در جهان، به ادراک آنتیک همه ما، شفاف است و از ورای آن به چیز دیگر می اندیشیم و خود آن برایمان اهمیتی ندارد. من از کنش چکش زدن وقتی درست پیش می رود، ناآگاهم. اما وقتی کار درست پیش نرود، می کوشم تا به موقعیت های زادهٔ کنار آگاه شوم. سوژه در کنش ها و تجربه هایش ناآگاه است، اما جایی که جهان رام و دست آموز یا دردسترس نباشد، می کوشد تا آگاه شود. در مثال ما، یا چکش بیش از حد سنگین باشد، یا نوع چوب مقاومتی پیش بینی ناشده داشته باشد، یا خود پیشاپیش بخواهیم بدانیم به قاعده های علمی کار چکش زدن را درک کنیم یعنی کنش، خود هدف باشد». [۳]

با در نظر داشتن زمینه های فوق بازگردیم به بحث پیرامون فرهنگ ایران و ببینیم نقاط عطف مورد نظر ما که بانوعی «تغییر» و نوعی «آگاهی» با معیارهای اندیشهٔ انتقادی، همراه است، کجا قرار دارد؟ از چه زمانی مسیر عادت شکسته و از چه دوره ای و در چه زمینه هایی «انتخاب» از گذشته سنتی و از غرب شروع شده است. دوران قاجار با توجه به ویژگی هایی که دارد، نقطهٔ آغازین بحث ما است. بررسی اجتماعی و سیاسی و تاریخی آن دوره در این مجال نمی گنجد، در اینجا فقط به ذکر مثال هایی مشخص می پردازیم.

در این نوشته سه دوره مورد بررسی قرار خواهد گرفت. دورهٔ اول که آن را دوران تفکر ناصرالدین شاهی می نامیم. دورهٔ دوم، دوران تفکر رضاشاهی است که تقریباً تا کودتای ۲۸ مرداد حاکم است. دوران پهلوی دوم مخصوصاً سال های پس از کودتا سومین دورهٔ مورد بررسی خواهد بود. در این سه دورهٔ تاریخی، علی رغم درهم تنیدگی و فاصلهٔ زمانی کوتاه شان، تمایزهای آشکاری را می توان در زمینهٔ بحث مورد نظر ما که نگاه انتقادی به گذشته و غرب می باشد، مشاهده کرد.

چنانچه اشاره شد دوران ناصری یکی از نقاط عطف فرهنگی بسیار مهم ایران را تشکیل می دهد. تا پیش از این دوره، هنرمندان ایرانی ایده آل و آرمانی بهشت گونه در ذهن آگاه و یا ناخود آگاه برای پروراندن اثر هنری خود داشتند. به قول حافظ، من ملک بودم و فردوس برین جایم بود - آدم آورد در این دیر خراب آبادم.

با آشنایی مستقیم شاهان و درباریان دوران قاجار مخصوصاً شخص ناصرالدین شاه با مظاهر فرهنگ و تمدن قرن نوزده اروپا و آوردن بخشی از آن به ایران، تغییری اساسی در تفکر هنرمندان ایرانی بوجود می آید. چشمگیرترین بخش این تغییر را در معماری و تا حدودی شهرسازی دوران قاجار می توان مشاهده کرد. در این دوره، ایده آل ملکوتی معماری ایرانی کم کم مصداق زمینی خود را در شهر پاریس و دیگر شهرهای اروپایی پیدا می کند. البته این مصداق توسط کارفرمایان و صاحبان این بناها به معماران و سازندگان این گونه ساختمان ها تحمیل می شود و گرنه معماران و هنرمندان را امکان سفر به دیار فرنگ و مشاهده این بهشت زمینی و عروس شهرهای جهان موجود نبوده است. برای مثال تغییر و تبدیل شاه نشین و ایوان مرکزی در خانه های قدیمی تهران به سرسرا با پله های بزرگ و شکوهمند در وسط آن، از این قبیل تغییراتی است که درون خانهٔ سنتی را بهم می ریزد. همچنین بنای

دبیرستان انوشیروان دادگر، تهران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شمس‌العماره در تهران که تأثیراتی از معماری نئوگوتیک فرانسه در خود دارد. در معماری شهرهای آذربایجان نیز تأثیر نقشه‌های اروپایی که از طریق قفقاز و یا عثمانی و یا مستقیماً از اروپا وارد شده مشاهده می‌شود.[۴] در شهرسازی دوران قاجار نیز تأثیرات مستقیم خیابان‌های اروپایی مشاهده می‌شود. مانند خیابان‌های باب همایون و لاله‌زار و ناصریه و چراغ گاز که متأثر از خیابان‌های قرن نوزدهم فرانسه می‌باشند.[۵]

بدین ترتیب در دوران قاجار اولین تغییر اساسی در فرهنگ ما حاصل می‌شود و هنرمندان ایرانی نوع دیگری از معماری و نقاشی و حتی موسیقی (از طریق مدرسه دارالفنون) را تجربه می‌کنند. اما این تغییرات ارتباطی با تفکر انتقادی مدرن ندارد. چندان آگاهانه نیست و فضاها خبر از تأسیس سوژهٔ مدرن نمی‌دهد. اینجا فرهنگ و معماری غرب همچون روحی خارجی وارد کالبد سنتی ایرانی و جایگزین روح ایرانی آن می‌شود.

اواخر مشروطیت و دوران پهلوی اول را می‌توان دوران رسوخ و تداوم اندیشه‌های انتقادی و مدرنیته در ایران تلقی کرد. اندیشمندان و سیاست‌مدارانی چون محمدعلی فروغی در ترویج آن بی‌تأثیر نبوده‌اند: **سیر حکمت در اروپا** و **رسالهٔ گفتار در کاربرد درست عقل** از رنه دکارت که به روشنی مبانی اندیشهٔ انتقادی را بیان می‌کند با ترجمه و تفسیر عالمانهٔ محمد علی فروغی، اولین رهاورد مدون مدرنیته در ایران است[۶]. بانگاهی گذرا به دستاوردهای معماری دوران پهلوی اول آثار پیدایش این تفکر را در حوزهٔ معماری مرور می‌کنیم.

معماری دوران پهلوی اول در پیوند با گذشته و در ارتباط با غرب خاصیتی انتخاب‌گر دارد. برخلاف معماری دوران ناصری که گویی در انتقال سوغات غرب به ایران چندان انتخابی نداشته و به‌صورتی ناگزیر و حتی شتابزده، مفتون زیبایی‌های اروپا شده، عمل نموده است. ذکر نکته‌ای در اینجا مقصود ما را بهتر بیان می‌کند. در این دوران خاصیت «انتخاب» از سنت گذشته و نیز از غرب با نوعی عقل‌گرایی همراه است. زیرا به کمک اندیشه و تفکر می‌توان از میان «چند چیز» دست به انتخاب زد و الزاماً به عملی آگاهانه دست یازید. در مقابل این عمل «انتخاب» حالت «شیفتگی» را می‌توان گذاشت که بیانگر وضع قاجاریان اروپا رفته بود. اینان به علت عدم آگاهی، چندان انتخابی نداشتند بلکه برخورد احساسی شیفته وارشان به مظاهر تمدن غرب، ره‌آوردهایی تا حدودی غیرعقلانی و احساساتی را به ارمغان آورد. به این دونوع نگاه یعنی نگاه عقلانی و انتخاب‌گر و انتقادی و نگاه احساسی و حسرت‌وار (نوستالژیک) که مایهٔ اصلی بحث ما را تشکیل می‌دهد، با ارائهٔ نمونه‌هایی بیشتر خواهیم پرداخت.

در معماری دوران پهلوی اول نگاه به گذشته ایران انتخاب‌گر است. در این سالها برای اولین بار تداوم سنت معماری ایران شکسته می‌شود و به معماری دوران فراموش شده‌ای، دوران هخامنشی و ساسانی توجه می‌شود. مسلماً ملی‌گرایی افراطی این دوران در این انتخاب بی‌تأثیر نبوده ولی نفس

چنین اقدامی برای اولین بار در تاریخ ایران صورت می گرفت. نمونه این نوع گذشته گرایی انتخاب گر را در معماری رنسانس می توان مشاهده کرد که معماران و نقاشان و هنرمندان ایتالیایی چون برنسکی و آلبرتی، به صورتی آگاهانه شروع به کاوش در گذشته های دوران عتیق رم کردند و برای اولین بار در معماری خود از عناصر دوران باستانی استفاده نمودند. اقدام آنان برای اولین بار گسست از سنت گوتیک و رمانسک ایتالیا را به همراه داشت و دوران جدیدی را به ارمغان آورد که به تعبیری شروع «مدرنیته» دانسته شده است.[۷]

البته معمارانی که در دوران رضاشاه از گذشته های دور انتخاب و استفاده می کردند بیشتر معماران و مهندسین غیر ایرانی بودند و شاید قابل مقایسه با معماران خلاق دورهٔ رنسانس ایتالیا نباشند امانتایج مشابهی را در این دو دوره می توان مشاهده کرد که از آن جمله است گسست از سنت رایج معماری و بازگشت به دوره های از یاد رفته: ساختمان بانک ملی و شرکت فرش خیابان فردوسی و مدرسهٔ انوشیروان دادگر و مجموعه باغ ملی. روشن است که این بناها ادامه سنت معماری دوران صفوی و قاجار نیستند. بلکه به نوعی یک انتخاب عقلانی در آنها صورت گرفته است. در این بناها طراح می بایستی با هشیاری اجزا و عناصر خاصی را از دوره های گوناگون به هم پیوند دهد. البته در اینجا سخن از ارزیابی این بناها نیست و به تعبیری شاید چندان ارزش هنرمندانه ای نیز نداشته باشند، ولی می توان در آنها مسئلهٔ «انتخاب» را به خوبی مشاهده کرد. همچنین معماری نئوکلاسیک اروپا در قرن نوزدهم را نیز می توان پیش کسوت این گونه معماری دانست[۸]. تغییراتی که در شهر تهران در این دوره صورت می گیرد به لحاظ ارزش های خاصی که دارد قابل بررسی و مطالعه است. گسترش شهر به سمت شمال و به نوعی تقسیم بندی شهر به شمال و جنوب از مشخصه های دورهٔ پهلوی اول می باشد، هر چند که در دوران قاجار نیز ییلاقات و کاخ های اعیان در شمال شهر قرار گرفته بودند، ولی طراحی شهر در شمال تهران بصورت خیابان هایی با نظم و ترتیب خاص از دستاوردهای این دوره است. «سر و سامان دهی تهران با الگوی خطوط راست که میراث قرن نوزدهم بود، مدل خوبی برای این کار شد. خیابان های فرعی و اصلی، دامنهٔ شهر شاه نشین قاجاری را به سوی شمال کشیدند و ساختن میدان ها که بخش های مهم شهر را از هم مشخص می کردند یکی از ویژگی های اساسی توسعه شهر در ایران شد. نتیجهٔ این کار ایجاد یک شهر گسترده با یک هستهٔ مرکزی بود. بیانگر نظام متمرکز و واحد. شهر محصور در باروها دیگر ناگزیر به هیچ کار نمی آمد. با خیابان های سراسری که نشانهٔ کشیده شدن دامنه حکومت پایتخت برتمامی مرز و بوم کشور بود، باروها و دروازه ها معنای نمادین خود را از دست داده بود. این رویدادهای اساسی در معماری شهری منجر به تبدیل فضای شهری آیینی به فضای شهری نوین (گیتیانه) شد . . . مراد از گیتیانه شدن چنان پدیده ای است که سبب شد تا امر ساختن که قبلاً عبارت بود از یک عمل آیینی و مذهبی جای خود را به طراحی آگاهانه و کشیدن نقشه برای بناهایی دهد که دارای کاربردها و معانی گوناگون بودند».[۹]

به عنوان مثال قطعهٔ بین خیابان جمهوری و خیابان انقلاب و همچنین خیابان سعدی و خیابان سی متری، مجموعه ای است که خیابان های اصلی شمالی - جنوبی و شرقی - غربی دارد. کوچه ها در این مجموعه با نظم خاصی طراحی شده اند که چندان شباهتی با کوچه های گذشته و آن شهر آرمانی ندارد. در اینجا با شهری مواجهیم که با معیارهای عقلانی و عملکردگرایانه طرح ریزی شده است.[۱۰] مسیرهای سواره و پیاده رو از هم تفکیک شده و حرکت با تقدم و تاخر صورت می گیرد. هندسهٔ این شهر شطرنجی، عملکردی و استفاده گرایانه است و با آن هندسهٔ آرمانی که زمینهٔ معماری و شهرسازی گذشتهٔ ما را تشکیل می داد، تفاوت های اساسی دارد. معماری به کارکردگرایی و روزمره شدن روی می کند. در صورتی که نظم زندگی و به تبع آن فضاهای معماری گذشته، بر اساس نظم زندگی فصلی و طبیعی تقسیم شده بود. مخصوصاً در مناطقی که اقتصاد کشاورزی و زمینداری حاکم بود، پاییز فصل جمع آوری مایحتاج زندگی و زمستان فصل استفاده از اندوخته جمع آوری شده بود. خانه ها تابستان نشین و زمستان نشین و اندرونی و بیرونی داشتند که همگی بر اساس نوعی نظم طبیعی فصول چهارگانه بنا شده بود. از اواخر مشروطیت قشر تازه ای به عنوان کارمند یا مستخدم دولت بوجود می آید که زندگیش به سبب کار روزانهٔ دائمی که دارد تابع نظم روزانه است. همچنین دانش آموزان مدارس جدید نیز بایستی از نظم روزانه تبعیت کنند، که به هر حال مؤثر در شکل زندگی خانوادهٔ سنتی است.

شوشتر، فرهاد دیبا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از طرف دیگر با ورود عناصر تأسیساتی و بهداشتی مانند لوله کشی آب و سیم کشی برق و آمدن توالت و دست شویی و حمام و آشپزخانه مدرن درخانه ها، تغییراتی اساسی در طرح آنها بوجود می آید، که با الگوی پیشین آشپزخانه در انتهای حیاط و ایوان در وسط و اطاق های گوشدار در طرفین و اطاق هایی دیگر در اطراف حیاط سازگاری ندارد. معماری جدید را هنوز در کناره بعضی از خیابان های تهران مانند انقلاب و جمهوری و فردوسی وسعدی می توان مشاهده کرد که از نمونه های ارزندهٔ آن به شمار می روند. دراین ساختمان ها که می توان آنها را نمونه های اولیهٔ آپارتمان سازی در تهران به حساب آورد، حیاط به طبقات بالا منتقل شده و به صورت بالکن و تراس در آمده است.

نکته دیگری که در مورد طراحی شهر و خیابان های دوران پهلوی اول باید گفته شود آنست که این خیابان ها صرفاً جهت تفریح و تفرج مانند لاله زار تهران و چهارباغ اصفهان عمل نمی کنند، بلکه خیابان ها یی هستند که برای اولین بار اتومبیل در آنها تردد می کند و کارهای معینی در آنها انجام می شود. همچنین با پایدار شدن نوع جدیدی از بناهای دولتی مانند وزارت خانه ها و بانک ها و آموزشگاه ها و مدارس و کارخانه ها و ایستگاه ها، نوع تازه ای از معماری بوجود می آید که می بایستی از عملکرد داخلی این بناها تابعیت کند. بدین ترتیب در دوران پهلوی اول جنبهٔ عقلانی و سودمندگرایانهٔ مدرنیته به صورت بارزی در معماری و شهرسازی جلوه گر می شود.

پایان دوران پهلوی اول در شهریور ۱۳۲۰ با شروع کار جدی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران که دو سال از تأسیس آن گذشته بود، مقارن می باشد. این دانشگاه بطور متمرکز و با گردهم آوردن هنرمندان رشته های تجسمی و مجسمه سازی و معماری به طرز شگرفی در آینده هنر ایران مؤثر واقع می شود.

از جهتی می توان این دانشکده را کانون قدرتی دانست که قبلاً به طور سنتی درون دربارها و دیگر مراکز حاکمیت قرار داشت و این صاحبان قدرت و سرمایه به طور طبیعی تعیین کنندگان خط مشی اینگونه هنرها بودند. بنابراین می توان استدلال کرد که برای نخستین بار در این دانشکده هنرمندان به خود هنر به عنوان موضوعی ناب توجه کردند و فارغ از «سفارش و دستور» به خلق آثاری پرداختند که راهنمای آیندگان این سرزمین شد، البته نباید از نظر دور داشت که به هر صورت این کانون نیز می بایست با قدرت گرفتن دولت مرکزی پس از گودتای ۲۸ مرداد حد و حدود آزادی های خود را می شناخت و به آن آگاه می شد.

هنر غرب از طریق دانشکدهٔ هنر های زیبا به طور مستقیم وارد ایران شد، مخصوصاً مدرنیسم که وجه خاصی از مدرنیته غرب است، جایگاه خاصی در این دانشکده پیدا کرد. «مدرنیسم اعراض و نمودهای بیرونی تمدن غرب است. در مقابل مدرنیته عناصر درونی، فکری و فلسفی آن است و دارای یک رشته بنیادهای مفهومی است که همگی بایکدیگر ارتباط واحدی دارند مانند خرد یا عقل که بر اساس آن، قانون و دولت مدرن تشکیل یافت». [۱۲] مدرنیسم به عنوان یکی از مهمترین نمودهای

مدرنیته، در زمینهٔ هنر با «خواست زیبایی شناختی کردن زندگی آغاز شد و به گفته بودلر تلاشی بود برای تسلط هنر بر قلمروهای دیگر زندگی». [۱۳] اوج مدرنیسم در هنرهای گوناگون غرب را در اوایل قرن بیستم اروپا می توان مشاهده کرد و رسمیت یافتن آنرا در مدرسه باوهاوس آلمان که در سال ۱۹۱۹ تأسیس و در سال ۱۹۲۸ توسط نازی ها منحل شد.

از مشخصه های بارز معماری مدرن که نام modern movement یا جریان مدرن نیز به آن اطلاق می شد، حذف تزیین، کنار گذاشتن کامل تاریخ و عناصر تاریخی، پلانی آزاد از قید و بند هندسهٔ کلاسیک، توجه خاص به عملکرد و کارکرد بنا، ترکیب احجام ساده و خالص هندسی مانند مکعب و استوانه و مخروط وغیره و در نهایت برپاساختن بنایی که بتواند جوابگوی تمام انسان ها با فرهنگ ها و نژادهای گوناگون باشد. از سال های ۱۹۳۰ به بعد نیز این معماری به نام international style یا سبک جهانی نامیده شد و تا حدود نیم قرن سبک غالب معماری در تمام کشورهای جهان شد.

شاید آرشیتکت ها اولین گروه از هنرمندان ایرانی بودند که به طور کامل از آموزش های سنتی معماری گسستند و تعلیمات آکادمیک دانشکدهٔ هنرهای زیبا با روشی کاملاً متفاوت از تعلیمات سینه به سینه و استادی و شاگردی معماری سنتی شروع به کار کرد. چنانچه اشاره شد این تعلیمات عیناً مطابق با برنامهٔ درسی دانشکدهٔ بوزار پاریس بود، مخصوصاً از سال های ۱۳۳۰ به بعد که مدرنیسم پیشرو اروپا به صورت تنها سبک بلامنازع در دانشکدهٔ هنرهای زیبا و رشتهٔ معماری تدریس شد. در صورتی که در رشتهٔ نقاشی هنوز اساتیدی از وابستگان مکتب کمال الملک به تعلیم مشغول بودند.

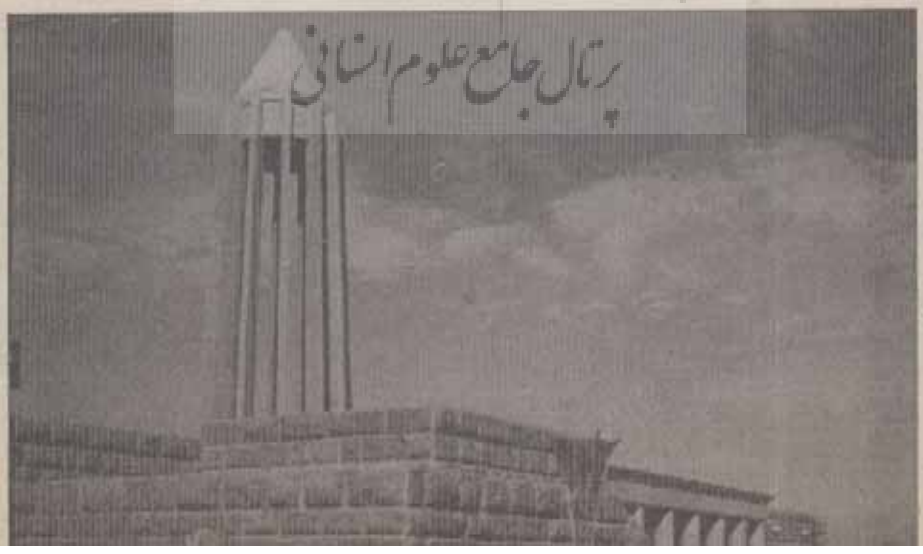
با نگاهی موشکافانه، نکات جدایی از تعلیمات و نحوهٔ تفکر در دانشکدهٔ هنرها نسبت به معماری گذشته و مدرن آشکار می شود. در سال های سی و چهل طراحی به طریقهٔ معماری مدرن با اجزا و عناصر خالص هندسی و ترکیبات مجرد و غیر تاریخی و غیر سنتی از اصول اولیه هر اثر معماری بود. این اصول به قدری جا افتاده و قدرتمند بودند که علیرغم نظر و میل باطنی تقریباً بیشتر دانشجویان و اساتید که عاشقانه به معماری گذشته ایران مهر می ورزیدند، به هیچوجه امکان تغییر در نحوهٔ طراحی مدرن و ترکیب آن با معماری گذشته میسر نبود. مسافرت های آموزشی به اکثر نقاط ایران که غالباً به همت مهندس سیحون استاد و رئیس دانشکده صورت می گرفت و نگارنده نیز در بسیاری از آنها شرکت داشت، با کروکی کردن های بی شمار، نقاشی های مفصل و عکاسی انجام می گرفت و تأثیر بسزایی در شناخت دانشجویان داشت. مجموعه کروکی های مهندس سیحون از دور افتاده ترین نقاط ایران که نشان دهندهٔ معماری ارزشمند و بسیار زیبای ایران زمین است و بعدها به چاپ رسید گویای عشق و علاقمندی ایشان و دیگر دانشجویان به معماری گذشته ایران بود. به عبارت دیگر توجه و ستایش معماری و هنر گذشتهٔ ایران خاص سال های اخیر نیست بلکه از زمان تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا همیشه این علاقمندی بوده و در کنار طراحی معماری به طریقهٔ مدرن بیشتر طراحان در پی تلفیقی مناسب از گذشته و حال بودند. ولی چنانچه اشاره شد قانونمندی محکم معماری

مدرن به هیچوجه امکان رخنهٔ معماری گذشته را نمی‌داد و این سفرها و این آشنایی‌ها چندان در نحوهٔ طراحی مؤثر واقع نمی‌شد.

با ذکر نکات فوق بار دیگر مسئلهٔ نگاه نوستالژیک و نگاه عقلانی به گذشته مطرح می‌شود. چنانچه اشاره شد، عدم امکان تلفیق معماری گذشته با معماری مدرن (که شاید چندان هم موفقیت‌آمیز نمی‌توانست باشد)، به پدید آمدن ایجاد روحیه‌ای نوستالژیک و حسرت گرایانه انجامید و تأثیر خود را در بعضی از پروژه‌ها و کارها نشان داد. خانه دولت‌آبادی در شمال تهران، مقبرهٔ خیام در نیشابور و مقبرهٔ کمال‌الملک به طراحی مهندس سیحون با نوعی نگاه نوستالژیک به گذشتهٔ همراه بود و در آنها نوعی شیفتگی به گذشته ایران مشاهده می‌شد. در صورتی که آثار دیگر این معمار، مانند سینما آسیا، بانک سپه درمیدان سپه کاملاً با اصول معماری مدرن مطابقت دارد.

از دیگر نمونه‌های بارز نگاه نوستالژیک در بنای یادبود میدان آزادی (شهیاد سابق) به طراحی حسین امانت مشاهده می‌شود. در این ساختمان، طاق‌ها و کاربندی‌های معماری گذشته بر اساس نقشه‌ای متقارن بکار برده شده و علیرغم تکنیک با ارزش بکار رفته در آن، توجه احساسی به گذشتهٔ ایران در این مجموعه به چشم می‌خورد. در مجموعه ساختمان‌های میراث فرهنگی در خیابان آزادی تهران که طرح اولیهٔ آن توسط مهندس امانت پایه‌ریزی شده نیز نگاه نوستالژیک و احساساتی به معماری گذشتهٔ ایران به نحو چشمگیری خود را نشان می‌دهد. در کنار این نمونه‌های ارزشمند، آثار تقلیدی بی‌ارزشی نیز از معماری گذشته ایران در گوشه و کنار شهرهای ایران ساخته شده و می‌شود که از هر نوع تفکر هنرمندانه عاری است. مانند بنای بازار صنوبر روبروی پارک ملت در تهران و یا طاقبندی‌ها و آئینه‌کاری‌هایی که در بعضی از خانه‌های مسکونی شمال شهر تهران و یا در رستوران‌ها و چلوکبابی‌ها بکار می‌رود. بدین ترتیب شاید به تقسیم‌بندی‌های یاد شده، نوستالژیک، عقلانی و

مقبرهٔ ابوعلی سینا، همدان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غیره، می توان سبک فوق را نیز اضافه کرد و به آن معماری و هنر کیچ نام نهاد (kitch). هنر کیچ بقول میلان کوندرا، یادآور نوعی زیبایی دروغین بجای مانده از گذشته و یا هنر طبقهٔ متوسط است که فقط لذت های آنی و زودگذر را ارضا می کند، و در نهایت هنر مبتذلی است که عوامفریبانه در پی ارضای سلیقهٔ توده های مردم است.[۱۴]

از آثار دیگر مهندس سیحون می توان به مقبرهٔ بوعلی سینا در همدان اشاره کرد که از طرح های اولیهٔ او است. در این بنا که بر اساس تقسیم بندی های منتقدین، بیشتر متعلق به معماری پیش از دوران مدرن (premodern) است، نوعی نگاه عقلانی به گذشتهٔ معماری ایران در مقایسه با مقبرهٔ خیام (نوستالژیک) و سینمای آسیا (مدرن)، سه وجه مختلف توجه به گذشته و غرب مشاهده می شود.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ تعلیمات و افکار لویی کان، معمار آمریکایی، کم کم شروع به تأثیر گذاری بر جریان معماری مدرن می کند. او از اولین منتقدین معماری مدرن است که به همراه شاگردش رابرت ونتوری شروع به تجزیه و تحلیل و شناخت دوباره معماری مدرن و شرح کمبودها و نارسایی هایش می نماید. از مهمترین مباحث لویی کان، در مورد بازبینی دوبارهٔ معماری گذشته غرب است. نگاه به گذشتهٔ لویی کان کاملاً عقلانی است و با نگاه معماران نئوکلاسیک قرن ۱۹ اروپا در مدرسهٔ بوزار، که معماری یونان و رم باستان را به عنوان پدیده های با ارزش و مقدس می انگاشتند، فرق داشت. تفکر شاعرانهٔ لویی کان تأثیر بسزایی در معماری جهان گذاشت و بخشی از اولین نقدهای معماری مدرن با تجربه های عملی و گفته های او آغاز شد که شاهدی است بر چگونگی تعلیمات لویی کان در مورد تاریخ و گذشتهٔ معماری. نگاه موشکافانهٔ او به معماری گذشته، مخصوصاً دوران رمانتیک و گوتیک، صرفاً نگاهی نوستالژیک و توام با ارزشگذاری احساسی نبود، بلکه او به دنبال اندیشه ای بود که افراد و عناصر ساختمانی آن دوره را به هم پیوند می داد. حتی در مواردی صحبت ازاین می کرد که « اگر از خود آجر بپرسیم که چگونه پوشش می خواهد برای ما بسازد، خواهد گفت که مرا بصورت طاق در آورید». در این گفتهٔ کان به طبیعت اولیهٔ مصالح توجه شده و اینکه دردوران گذشته چگونه این طبیعت را می شناختند و آنرا درست بکار می بردند. و یا صحبت مشهوری که می گفت «به ذات کارکرد هر چیزی بیندیشیم و ببینیم اول بار چگونه ساخته شد». در اینجا کان به دانایی های گذشتگان مراجعه می کند و معتقد است که آنان به خاطر حساسیت های خاص و اندیشه هایی که داشتند، به نوعی شناخت از طبیعت درونی اشیاء و مصالح و فرم های پیرامون خود دست یافته بودند.

چنین تفکری مسلماً با اینکه صرفاً به ستایش سنت های گذشته و زیبایی های آن بپردازیم، متفاوت است و به دنبال چیزی است ورای ظاهر معماری و هنر گذشتگان. گفتیم که در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ که بیشتر نگاه نوستالژیک به معماری گذشته ایران حاکم بود، تفکر لویی کان نیز توسط معماران ایرانی کم کم در جریان معماری ایران مؤثر واقع شد. در این میان آثار معماری نادر اردلان از بهترین نمونه های آن می باشد. مدرسه مدیریت در شهرک غرب، گروه صنعتی بهشهر در

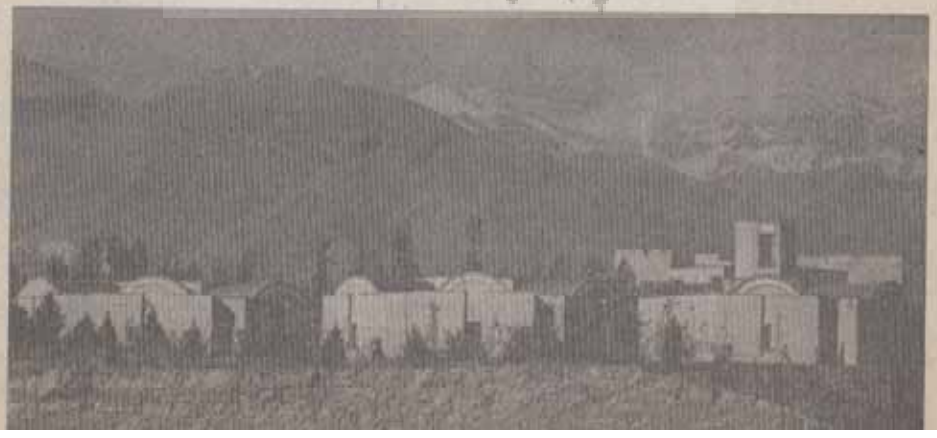
خیابان فردوسی تهران از این نمونه ها است. همچنین آثار کامران دیبا نیز تا حدودی در این مجموعه جای می گیرد. شاید بتوان این چنین عنوان کرد که تعلیمات مدرسه ای و دانشگاهی نادر اردلان که در دیار فرنگ صورت گرفته بود بانظم و نسق سازمان یافتهٔ تعلیمات آن دیار، در مواجهه با معماری گذشتهٔ ایران، نمی توانست بصورت نوستالژیک و حسرت گرایانه و خاطره برانگیز بروز نماید. اردلان معماری گذشتهٔ ایران را نه از درون خود بلکه از بیرون و با فاصله از خود مورد مطالعه قرار داد. با فاصله گرفتن از گذشته و نگاه به آن بصورتی منتقدانه و انتخاب گر می توان به طریقی عقلانی به آن پرداخت، بدون اینکه ارزش گذاری های احساسی و گاهی سطحی مانع ارزیابی دقیق آن شود.

درخاتمه، می توان از سه شیوهٔ معماری جدید در ایران در دهه های چهل و پنجاه یاد کرد: یکی معماری مدرن با ترکیبی کاملاً اروپایی و پیرو مدرنیسم اصیل، دیگر ترکیب نوستالژیک و خاطره برانگیز، سوم نگاه انتخاب گر و عقلانی به گذشته. البته خمیر تمام اینها همان تعلیمات معماری مدرن بود که هنوز به عنوان شیوهٔ غالب در جهان مطرح است.

شهرسازی در دوران پهلوی دوم نیز ویژگی هایی دارد که قابل بررسی است. شهرسازی در این دوران (از سالهای ۱۳۳۰ تا کنون) شاید بمراتب عقلانی تر از معماری عمل کرده و حتی نگاه یکسویه و افراطی و عملکردگرایانهٔ آن، باعث شده که شهرسازی ما از هرگونه عامل انسانی و هنرمندانه و تاریخی تهی بشود. منشور آتن در سال های ۱۹۲۰ اروپا که شهر را به چند عملکرد اصلی (مسکن، اوقات فراغت، ترانسپورت و کار) تقسیم می کرد آنچنان تأثیر قاطعی بر طرح های جامع و طراحی شهری گذاشت که طی چند دهه تنها الگوی ساختاری کلیه شهرهای جهان شد. طرح جامع شهر تهران نیز به پیروی از همین اصول ساده گرایانه شکل گرفت و تعیین کنندهٔ گسترش و شکل و شمایل کنونی تهران گردید.

در مقایسه با سه دورهٔ طراحی شهری قاجار، پهلوی اول و پهلوی دوم می توان چنین استدلال کرد که تهران ناصرالدین شاهی با تأثیرپذیری از شهرسازی دوران باروک فرانسه، تهران دوران

مدرسهٔ عالی مدیریت (امام صادق (ع))، نادر اردلان



رضاشاهی با تأثیرپذیری از شهرسازی و معماری پیش از مدرن اروپا و تهران محمد رضاشاهی با استفادهٔ مستقیم از شهر سازی مدرن و منشور آتن، سه وجه مختلف شهرسازی را در ایران رایج کردند. با این تفاوت که دو دورهٔ اول شهرسازی مستقیماً تحت تأثیر مرکزیت دربار بود ولی در دورهٔ سوم به صورت نهادی مستقل از دربار عمل می کرد. همین نگاه یکسویه و صرفاً عملکردگرایانهٔ شهرسازی مدرن بود که در سال های اواخر ۱۹۶۰ واکنش های گوناگون را در غرب بوجود آورد و منجر به ایجاد تغییراتی در تفکر شهرسازی جدید گردید.

گفتگو ۶۹

یادداشت ها

۱- «مقدمه ای بر زایش و پویش مدرنیته»، عطا هودشتیان، ماهنامهٔ نگاه نو خرداد و تیر ۱۳۷۳.

۲- همان.

۳- **مدرنیته و اندیشه های انتقادی**، بابک احمدی، نشر مرکز ۱۳۷۳، ص ۸۵-۸۱.

۴- **کتاب تهران**، «کهن آرایی در معماری تهران»، علی اکبر صارمی، انتشارات روشنگر ۱۳۷۰.

۵- «نخستین پژواک مدرنیته درایران»، سید محسن حبیبی، فصلنامهٔ **گفتگو** شمارهٔ ۵، ص ۱۰۰.

۶- **سیر حکمت در اروپا**، محمد علی فروغی، جلد اول انتشارات زوار ۱۳۴۲، ص ۱۸۰.

۷- مانفردوتافوری مورخ و تئوریسین ایتالیایی، نحوهٔ انتخاب معماران رنسانس را از گذشته، به نوعی سنت شکنی و شروع مدرنیته می داند.

Theories and History of Architecture, Manfredo Tafuri, Fletcher and Son, Norwich, 1976.

۸- **یادنامهٔ وارطان هوانسیان**، بهروز پاکدامن، انتشارات جامعه مشاوران ایران، ۱۳۶۲.

۹- **آغاز معماری صنعتی ایران**، نسرین فقیه، انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر.

۱۰- از نمودهای ارزشمند شهرآرمانی، شهر سیاوش گرد می باشد که فردوسی در توصیف آن می گوید:

ز ایوان و میدان و کاخ بلند ز بالا و از گلبن ارجمند

بیاراست شهری بسان بهشت به هامون گل و سنبل و لاله کشت

بهر گوشه ای گنبدی ساخته سرش را به ابر اندر انداخته

این شهر برای سیاوش در توران طراحی شده بود. خلاصه شاهنامهٔ فردوسی به انتخاب محمدعلی فروغی، انتشارات سعدی ۱۳۶۲، ص ۲۲۵.

۱۱- **یادنامهٔ وارطان**، پیشین

۱۲-همان

۱۳- **مدرنیته و اندیشه های انتقادی**، پیشین، ص۲۷۷.

۱۴- میلان کوندرا نویسندهٔ چک، کلمهٔ (Kitch) را یکی از کلمات بنیادین رمان «بارهستی» خود می نامد و می گوید که «نگرش کیچ و رفتار کیچ وجود و نیاز انسان کیچ منش به کیچ عبارت است از نیاز نگریستن به خویشتن در آئینهٔ دروغ زیبا کننده، و باز شناختن خشنودانه و شادمانهٔ خویش در این آئینه. کوندرا همچنین می گوید « موسیقی چایکوفسکی و راخمانینوف، فیلم های بزرگ هالیوودی مانند کرامر بر علیه کرامر و دکتر ژیواگو، کسانی و چیزهایی هستند که من صمیمانه و عمیقانه از آنها نفرت دارم و بیش از پیش از روحیهٔ کیچ موجود در آثاری که از نظر شکل مدعی نوگرایی هستند برآشفته می شوم . . . نفرتی که نیچه نسبت به «کلمه های زیبا» و «رداهای نمایشی» ویکتور هوگو احساس می کرد، نشانه بیزاری از کیچ قبل از پیدایش کلمهٔ آن، می بود.

بار هستی، میلان کوندرا، ترجمهٔ پرویز همایون پور، نشر گفتار ۱۳۷۲، ص۲۶۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی