بام و بوم و مردم
بازخوانی و نقد اصول پیشنهادی پیرنیا برای معماری ایرانی

مهرداد قیومی بیدهندی*
محمدمهدی عبدالله‌زاده**

تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۱/۴/۶

چکیده

محمدکریم پیرنیا، از برجسته‌ترین تاریخ‌پژوهان معماری ایران، دو دستاورد بزرگ به نام اصول معماری ایران و سبک‌شناسی معماری ایرانی داشت. در این مقاله، به بررسی اصول پیشنهادی او برای معماری ایرانی پرداخته شده است. به این منظور، ابتدا چگونگی تکوین و تکمیل اصول پنج‌گانهٔ او در طی زمان نشان داده شده، سپس سخن او دربارهٔ یکایک اصل‌ها که در منابع گوناگون پراکنده است، از منابع اصیل جمع‌آوری و به زبانی منسجم بیان گردیده است. در ادامهٔ مقاله، در کلیات این اصول تأمل، و شایستگی آن‌ها برای تبیین معماری ایرانی سنجیده شده است. نگارندگان، انگیزه‌های پیرنیا را از طرح آن‌ها و نیز مفروضات و دلالت‌های ضمنی آن‌ها را بررسی و آن‌ها را نقد کرده‌اند. در پایان نشان داده شده که ترکیب و محتوای کنونی این اصول، باطن و ظاهری دارد. ظاهر آن‌ها متناسب با نیازهای زمانهٔ پیرنیاست و ممکن است امروزه به کار محققان معماری ایران نیاید و معتبر نباشد، اما باطن آن‌ها ابزارهایی ارزنده برای شناسایی و فهم معماری ایرانی در بستر فرهنگ ایرانی است. در این صورت، می‌توان اصول پیرنیا را بازخوانی کرد و در خدمت تعمیق تحقیق در تاریخ معماری ایران درآورد.

کلیدواژه‌ها:

معماری ایرانی، معماری اسلامی، تاریخ معماری، اصول معماری، نقد معماری، هنر ایرانی، محمدکریم پیرنیا.

* استادیار گروه تاریخ معماری و مرمت، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی/ m-qayyoomi@sbu.ac.ir
** دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی

پرسش‌های پژوهش

۱. مهم‌ترین دستاوردهای مرحوم محمدکریم پیرنیا در تاریخ‌پژوهی معماری ایران چیست؟
۲. مضمون کلی هریک از اصول پیشنهادی پیرنیا برای معماری ایرانی چیست و شناسایی این اصول چه تأثیری بر تاریخ‌پژوهی معماری ایران دارد؟
۳. اصول پیرنیا اخباری و گزارشگرانه است، یا انشایی و آرمانی؟
۴. انگیزه‌های پیرنیا برای طرح اصول معماری ایرانی چه بود و کار او چه ارتباطی با اوضاع و احوال روزگار او داشت؟
۵. مفروضات نهفته در پس اصول پیرنیا چیست و چگونه می‌توان از آن مفروضات و این اصول برای پرداختن نظریه در تاریخ معماری ایران و ادامهٔ راه پیرنیا بهره گرفت؟

مقدمه

مرحوم محمدکریم پیرنیا (۱۳۰۱ـ۱۳۷۶ش) از شاخص‌ترین محققان تاریخ معماری ایران است. او در زمرهٔ نخستین محققانی است که کوشیدند با بهره‌گیری از دیدگاه‌ها و زبان جدید، معماری گذشتهٔ ایران را بررسی و دربارهٔ آن اظهار نظر کنند. پیرنیا ویژگی‌های گوناگونی دارد که او را از اقرانش ممتاز کرده است: او در نزد معماران سنتی ایران شاگردی کرده بود؛ از سوی دیگر، از نخستین دانشجویان اولین مدرسهٔ جدید معماری ایران دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود و در آنجا با زبان دانشگاهی نیز آشنا شد.[۱] اما مهم‌ترین ویژگی او نه دامنهٔ گستردهٔ اطلاعاتش دربارهٔ معماری گذشتهٔ ایران و نه آشنایی با زبان معماری امروز، بلکه وقوف او بر اهمیت نظریه در مطالعهٔ تاریخ معماری ایران و ضرورت مطالعهٔ معماری ایرانی در پیوند با فرهنگ ایرانی است. او می‌دانست که اهداف او ـ دعوت مخاطبان به تأمل در معماری ایران و ارزش‌های آن، و گسترش تحقیق دربارهٔ این معماری و بهره‌گیری از دستاوردهای آن در معماری امروز ـ بدون پرداختن نظریه دربارهٔ معماری ایران و انتزاع اصول کلی از این معماری و شناسایی ویژگی‌های کلی و طبقه‌بندی آن‌ها در قالب سبک‌ها محقق نمی‌شود. نیز معتقد بود که فهم درست معماری ایران با شناخت پیوندهای آن با فرهنگ ایرانی ممکن است.

پیرنیا در تاریخ‌پژوهی معماری ایران موقعیتی خاص دارد. او به نوعی آغازگر مطالعهٔ تاریخ معماری ایران در نظام دانشگاهی، و نخستین کسی بود که به بررسی مدوّن تاریخ معماری ایران، در ایران پرداخت. آرا و آثار او همچنان مهم‌ترین و پرمُراجعه‌ترین منابع مطالعهٔ تاریخ معماری ایران است. ادامهٔ کار پیرنیا و پیش بردن پروژهٔ پیرنیا نیازمند شناخت دقیق و نقد اوست. با این حال تاکنون، در شناخت و نقد عمیق او کمتر کوشیده‌اند و بیشتر آنچه دربارهٔ او انتشار یافته، در ستایش یا در وصف و تقریر آرای اوست.[۲]

پیرنیا اندیشه‌ها و یافته‌هایش را در قالب مقاله‌ها و کلاس‌های درس، و یک کتاب مشترک با محققان دیگر (پیرنیا و افسر ۱۳۵۰)[۳] منتشر کرد.[۴] مهم‌ترین دستاوردهای پیرنیا در این زمینه، «اصول معماری ایرانی» و «سبک‌شناسی معماری ایران» است. در این مقاله کوشیده‌ایم یکی از این دو دستاورد ـ یعنی اصول معماری ایرانی را با اتکا بر منابع اصلی و آنچه به زبان خود او نزدیک‌تر است، بازخوانی و در آن‌ها تأمل کنیم.[۵]

۱. تکوین اصول

از بررسی اقوال و آثار پیرنیا معلوم می‌شود که این اصول نه یکباره، بلکه رفته‌رفته در ذهن او قوام گرفت و پرداخته شد. این نیز نشانی از صفات بارز پیرنیاست، زیرا از این تکوین تدریجی و برملا ساختن آن مشخص می‌گردد که او به بیماری کمال موهوم که دامن بسیاری از محققان ایرانی را گرفته است، دچار نبود و به هر نتیجه‌ای که می‌رسید، ولو نه‌چندان کامل و جامع، آن را منتشر می‌کرد. از این راه، هم یافته‌هایش را زودتر در اختیار محققان و دانشجویان می‌گذاشت و بر عمر تأثیر آن‌ها می‌افزود؛ هم آن‌ها را در معرض آرای دیگران می‌گذاشت و از نظر آنان بهره‌مند می‌شد و اصول را اصلاح می‌کرد، و هم خود فرصت می‌یافت اصول را بی‌آنکه به ترتیب اولیهٔ آن‌ها دل ببندد و بر آن‌ها تعصب ورزد، رفته‌رفته بهتر و پرداخته‌تر کند.

اگر برای زندگی فکری و حرفه‌ای پیرنیا سه برههٔ مهم قائل شویم–پیش از دانشکده (۱۳۰۱ـ ۱۳۱۹ش)، و پس از دانشکده (۱۳۲۴ـ ۱۳۵۷ش)، پس از انقلاب (۱۳۵۷ـ ۱۳۷۶ش)ـ اصول معماری ایرانی را نخست در دورهٔ پس از دانشکده عرضه کرد. در آغاز، سخنی از «پنج اصل» نبود. در بیشتر مقاله‌ها و مصاحبه‌های او در آن دوره، این اصول عبارت بود از چهار اصولی چون «درون‌گرایی»، «مردم‌واری» و «پیمون» و «نیارش»، و «جفت و پدجفت»؛ مثلاً در کتاب هنر دورهٔ متوسطه که در سال ۱۳۵۳، در زمان فعالیت در سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران نوشته، از دو اصل «درون‌گرایی» و «جفت و پدجفت» نام برده است. (پیرنیا ۱۳۵۳، ۵) در سال ۱۳۵۵، در مقالهٔ «مردم‌واری در معماری ایران»، این اصول «مردم‌واری»، «درون‌گرایی»، «پیمون» و «جفت و پدجفت» است. (همان، ۶۲ ـ۶۴؛ همو بی‌تا ج، ص۱ـ۴) همین اصول در سال ۱۳۵۷، در جزوهٔ درسی «شیوه‌ها و فنون معماری در ایران»، تکرار شده است. (همو ۱۳۵۷، ۲۸ـ۴۰) علاوه بر این، در یکی دو مورد به اختصار از اصل یا ضابطه‌ای در معماری ایرانی به نام «اقتصاد در معماری ایرانی» سخن گفته است. (همو بی‌تا ج، ص۳)

پیرنیا نخستین بار در دههٔ ۱۳۶۰ شمار اخیر این اصول پنج اصل را تثبیت کرد (همو ۱۳۶۴، ۴)؛ اما خود این اصول همچنان در تغییر بود. در نخستین سخنان در این دهه، از نیارش و پیمون نیز چون دو اصل مستقل یاد کرد و دربارهٔ درون‌گرایی نیز جداگانه بحث کرد. (همان، ۶) در تقریرهای بعدی، موضوع «اقتصاد در معماری ایرانی» را پرورد و در قالب دو اصل «خودبسندگی» و «پرهیز از بیهودگی» مطرح کرد؛ جفت و پدجفت را از اصول حذف کرد و نیارش و پیمون را با هم یک اصل شمرد. (همو بی‌تا الف، ۷۸ـ۷۹؛ ۱۳۷۰الف، ۵ـ ۷؛ ۱۳۸۲، ۲۶ـ ۳۸)

عنوان و ترتیب نهایی این اصول در دههٔ ۱۳۷۰ چنین است: ۱. مردم‌واری ۲. درون‌گرایی ۳. خودبسندگی ۴. پرهیز از بیهودگی ۵. نیارش و پیمون (همو بی‌تا الف، ۷۸ و ۷۹؛ ۱۳۷۰الف، ۵ـ۷؛ ۱۳۸۲، ۲۶ـ۳۸)[۶] پیرنیا تا زمان وفات (۱۳۷۶) ترتیب اخیر اصول را حفظ کرد و پیوسته کوشید درستی آن‌ها را نشان دهد و آن‌ها را با توضیح و مثال غنی کند.

۲. بازخوانی اصول

در این قسمت گزاره‌های پایه در هریک از اصول پیشنهادی پیرنیا را بر مبنای منابع اصیل بازگو می‌کنیم، سپس می‌کوشیم در معنا و پیامدهای هر اصل تأمل کنیم.

۲ـ۱. مردم‌واری

مردم‌واری از نخستین اصولی است که پیرنیا پیش نهاد و تا پایان آن را پرداخت و پیراست. او مدعی بود که این اصل را از معماران کارآزمودهٔ ایران آموخته است.[۷]

به نظر او، بنا آنگاه مردم‌وار[۸] است که در آن، مقیاس انسانی به نحو مطلوب رعایت شده باشد (همو ۱۳۷۰الف، ۵) یعنی اندام‌های بنا با اندام‌های انسان و نیازهای او تناسب داشته باشد. (همو ۱۳۸۲، ۲۶)[۹] برای رسیدن به چنین مقصودی، معمار بایست زندگی انسان ایرانی و نیازهای او را در عرصه‌های گوناگون کاملاً می‌شناخت. (همو ۱۳۷۰الف، ص۵)[۱۰] بر مبنای چنین شناختی بود که وقتی اتاقی برای زندگی متعارف خانواده می‌ساخت، مثلاً سه‌دری، ابعادش با زندگی خانواده متناسب بود و طاقچه و رف و پستویش، نیازهای او را برآورده می‌کرد و روشنایی و ابعاد روزنش کاملاً به اندازهٔ نیازهای خانواده بود. (همو ۱۳۵۵، ۶۲؛ ۱۳۵۷، ۳۶) در مقیاس فراتر از خانه هم به پیوند

خانه‌ها و نیازهای انسان‌ها توجه داشت. همین اصل بود که موجب می‌شد هم حریم خصوصی خانه‌ها حفظ شود و هم همسایگان از حال هم خبر داشته باشند. اگر معمار، خانه را چنان بسازد که همسایه از حال همسایه خبر نداشته باشد، آن خانه مردم‌وار نیست. (همو ۱۳۶۴، ۵) اگر زندگی و نیازها اقتضا می‌کرد، این ابعاد دگرگون می‌شد؛ مثلاً در تالار بار عام، جمعیت بسیار و نمایش شکوه شاه اقتضا می‌کرد که سقف بسیار بلند باشد. این نیز مقتضای مردم‌واری است. (همو ۱۳۵۷، ۳۶) در ساختن مدرسه نیز، معمار ایرانی کاملاً متوجه زندگی‌ای بود که در مدرسه می‌گذرد. طلبه به اتاقی برای زیستن و درس خواندن نیاز دارد: حجره‌ای درست به اندازهٔ نیاز انسان؛ یک سویش رختکن و سوی دیگرش جای بخاری و پشتش پستو. در جلو هر حجره، ایوانچه‌ای است که هم پیش‌فضایی است برای حجره و هم جایی است برای مباحثهٔ دانشجو و دوستانش. حجره‌ها بر گرد صحنی باغ‌گونه می‌نشیند و دانشجو خواهی‌نخواهی از آن محوطهٔ زیبا می‌گذرد و تجدید قوا می‌کند. (همو ۱۳۶۴، ۴ و ۵)

آنچه ذهن مأنوس با مفاهیم معماری مدرن از اصل مردم‌واری درمی‌یابد، «مقیاس انسانی» است یعنی متناسب بودن کالبد بنا با اندازه‌های بدن انسان؛ اما مراد پیرنیا از مردم‌واری فراتر از این است. پیرنیا گاهی از این اصل چنان سخن می‌گوید که از آن، فقط تناسب اندام‌های بنا با اندام‌های انسان یعنی فقط امری کالبدی و جسمانی استنباط می‌شود، اما با مطالعهٔ همهٔ سخن او دربارهٔ این اصل، درمی‌یابیم که او این تناسب را بیش از تناسب جسمانی می‌داند. وی می‌گوید بنا باید با زندگی انسان و احوال او متناسب باشد و «وقتی معمار قدیمی را می‌برید در یک اتاق قدیمی که متناسب نیست [...]، می‌گوید مردم‌وار نیست یعنی مقیاس انسانی ندارد»، مراد آن است که مناسب احوال و رفتار و زندگی آدمی که می‌خواهد در آنجا باشد نیست یعنی این اتاق مناسب زندگی نیست، یا آن بنا درخور مدرسه بودن نیست؛ در خور احوال و زندگی طلبه‌ها و ساکنان آن نیست.[11] حتی در تعریف مردم‌واری، از مقدار و کیفیت نور و نوع و جنس مصالح نیز سخن می‌گوید. پس بنایی مردم‌وار است که با زندگی انسان در درون آن متناسب باشد. به همین سبب، پیرنیا کاخ بلند و شکوهمند هخامنشی را هم مردم‌وار می‌داند، زیرا با آنکه با اندام‌های انسان تناسب ندارد، با زندگی درون آن و اقتضای شکوه پادشاه در هنگام بار تناسب دارد. با این همه، معلوم نیست چرا بناهای عظیم، شیوهٔ پارتی را به سبب مردم‌وار نبودن نکوهیده است، در حالی که شاید شکوه آن‌ها نیز درخور زندگی درون آن‌ها بوده باشد.

پیرنیا با بیان این اصل این اعتقاد خود را بیان می‌کند که معماری مطلوب، معماری‌ای است که با احوال انسان و زندگی انسان در درون آن متناسب باشد. آنچه بیش از هر چیز در این اصل درخور تأمل است، توجه به انسان و توجه به زندگی است. از نظر پیرنیا، معماری را باید با زندگی درون آن شناخت. معماری و زندگی، امری پیوسته است. همچنان‌که معماران باید بنا را متناسب با انسان و زندگی انسان در درون بنا برآورند، محققان نیز باید به معماری از این چشم بنگرند و پرداختن به معماری مستقل از زندگی به شناختی ناقص از معماری می‌انجامد.

پیرنیا گه‌گاه حتی موضوعات و شواهد مربوط به خودبسندگی را ذیل مردم‌واری مطرح می‌کند؛ مثلاً دربارهٔ مردم‌واری، پس از توضیح دربارهٔ روزن و تابش‌بند اتاق‌ها و مصالح بومی خانه‌های قدیم می‌گوید:

«... و چشم‌به‌راه ننشسته‌اند که شیشه‌اش را از فرنگ و چوبش را از هند بیاورند. از هرچه خود داشته‌اند و با هرچه به آسانی در دسترسشان بوده است، خانه‌ای برای خود و درخور زندگانی خود ساخته‌اند و چنان ساخته‌اند که اگر گوشه‌ای از آن می‌شکسته و اندامی از آن می‌فرسوده است، به دست خود و با بهره‌گیری از سازمایه‌هایی که در پیرامون خود داشته‌اند بتوانند، آن را بازسازی کنند و نگهداری خانه خود را از بیگانه نخواهند. این است مردم‌واری‌ای که استاد سالخوردهٔ کارآزموده به سادگی بر زبان می‌آورد». (همو ۱۳۵۹، ۳)

۲ـ۲. درون‌گرایی

بناهای جهان از نظر انتظام فضاهای بسته و باز بر دو گونه است: برون‌گرا و درون‌گرا. گاه بنا را مانند قفسی مشبک، در میان محوطهٔ باز می‌نهند و درون آن می‌نشینند و بیرون را می‌نگرند؛ گاه محوطهٔ باز را به درون بنا می‌آورند و محوطهٔ بسته را بر گرد آن می‌نشانند و آن را از نگریستن به بیرون بنا بی‌نیاز می‌کنند. بسیاری از بناهای مغرب‌زمین و هند و شرق دور، بنا به وضع طبیعی سرزمینشان، برون‌گراست. در ایران درست برعکس است یعنی بیشتر بناها

درون‌گراست و بنا محوطهٔ باز دست‌ساز را در آغوش می‌گیرد. (همو ۱۳۷۰الف، ۷) معمار اجزای بنا را بر گرد این منظرهٔ دست‌ساز می‌چیند. پس بنا به درون خود می‌نگرد و می‌گراید و از این رو، درون‌گراست. (همو ۱۳۵۷، ۲۹)

درون‌گرایی، برخاسته از اقلیم ایران است. آب و هوای بیشتر ایران گرم و خشک است؛ هوای خشک و بادهای آزار دهنده و شن‌های روان و آفتاب سوزان دارد و مناظر طبیعی و گسترده ندارد. معمار برای آنکه بتواند منظری سبز و خوشایند، چون بهشتی در میان کویر خشک و گرم پدید آورد، ناچار است که آن را در وسعتی محدود و محصور کند. (همو ۱۳۸۲، ۳۶؛ ۱۳۷۰الف، ۷؛ ۱۳۵۷، ۳۳) باز از همین روست که در جاهایی از ایران که آب و هوایی دیگر دارد، مانند نواحی شمال و کردستان و لرستان، خانه‌های برون‌گرا هم می‌سازند. (همو ۱۳۸۲، ۳۶)

درون‌گرایی برخاسته از فرهنگ ایرانی هم هست. سه ویژگی بارز فرهنگ ایرانی در معماری درون‌گرا ظهور یافته است: درون‌گرایی عرفانی؛ حجاب؛ حریم. نخستین آن‌ها میل عرفانی به تأمل در درون در نزد ایرانیان و معماران ایرانی است. معمار ایرانی مانند عارف ایرانی، درون‌گرا بود و همچون عارف فراگرفته بود که باید بیشتر به درون توجه داشت تا بیرون. (همو ۱۳۷۰الف، ۷؛ ۱۳۶۹) دومین ویژگی فرهنگ ایرانی، حجاب به معنای عام آن است. ایرانیان، هم در پیش از اسلام و هم پس از آن، دوست داشتند زندگی خصوصی‌شان را از دید عموم محفوظ بدارند. این میل موجب روی گرداندن از بیرون و روی کردن به درون شده است. (همو ۱۳۷۰الف، ۷) از همین روست که حفظ حجاب و محرمیت را حتی در معماری عیلامی می‌توان یافت؛ با حیاطی در میان و اتاق‌ها و دیگر اجزای بنا در پیرامونش و نمای خارجی ساده و بی‌روزن. همچنین است در همهٔ بناهای تخت جمشید، از جمله حرم یا مُشکوی خشایارشا، که در آن‌ها حفظ درون از دید عموم، حتی با سخت‌گیری بیشتر مراعات شده است. (همو ۱۳۵۷، ۳۱)[۱۲] ویژگی سوم فرهنگ ایرانی که در درون‌گرایی ظهور یافته، حفظ حریم شخصی است. ایرانی، طالب آزادی و استقلال کامل در زندگی و حریم شخصی است و استقلال زندگی ابتدا از خانه به دست می‌آید. خانهٔ درون‌گرا از شهر و ترددهای آن جداست و در آن می‌توان آسود و به‌استقلال و اختیار، دور از چشم اغیار زیست. (همو ۱۳۷۰الف، ۷)[۱۳] درون‌گرایی را در باغ‌های ایرانی نیز می‌توان دید. باغ ایرانی نسبت به محیط بیرون، درون‌گراست. کوشک میان باغ نسبت به باغ برون‌گراست، اما نسبت به خودش درون‌گراست، زیرا باز در درون خود فضایی میانی دارد که اجزایش را به دور آن و رو به آن چیده‌اند. (همو ۱۳۷۰ب)

سخن پیرنیا دربارهٔ درون‌گرایی و اسباب و علل آن قدری مضطرب است؛ مثلاً در جایی نسبت درون‌گرایی را با دین انکار می‌کند و در جایی دیگر اثبات. در جایی می‌گوید درون‌گرایی امری صرفاً برآمده از اقلیم است و در جایی دیگر آن را حاصل چند عامل از جمله اقلیم می‌شمارد.[۱۴] با این حال، با تأمل در آثار پیرنیا و توجه به تکوین تدریجی اندیشه‌های او دربارهٔ اصول، می‌توان دریافت که او سه عامل را موجب درون‌گرا شدن معماری ایرانی می‌دانسته است: ۱. میل باطنی ایرانیان به درون و دل و نفس خود؛ ۲. اهمیت حجاب در نزد ایرانیان از دیرباز تا کنون و اهمیت حریم و حفظ استقلال محدودهٔ خصوصی؛ ۳. عوامل اقلیمی.

گذشته از میزان شمول این اصل در معماری ایرانی، این اصل دلالت‌های مهمی دارد از قبیل:

ـ انسان و معماری از یک قبیل‌اند. می‌توان به معماری صفتی انسانی درون‌گرایی نسبت داد. صفت انسان سازندهٔ بنا ـ چه معمار و چه مردم در معماری به ظهور می‌رسد.

ـ معمار ایرانی خود از فرهنگ ایرانی متأثر بود نه به واسطهٔ عارف، زیرا فرهنگ و سرزمین ایران به هر دوی آنان آموخته بود که درون‌گرا باشند. به سخن دیگر، معمار ایرانی و عارف ایرانی از نظر نسبتشان با فرهنگ و سرزمین ایران هم‌ترازند.

ـ اهمیت دادن به حجاب و حریم مختص مسلمانان نیست، بلکه صفت دیرینهٔ ایرانیان است و اسلام هم‌جهت و مؤید آن بوده است. درون‌گرایی امری برآمده از «شیوهٔ زندگی» ایرانی است.

ـ از همه بالاتر و مهم‌تر اینکه صفتی در معماری ایرانی را آنگاه می‌توان به درستی شناخت و بازخواند که به انسان ایرانی و فرهنگ ایرانی و عقاید ایرانیان و شخصیت آنان و شیوهٔ زندگی ایشان و سرزمین ایران و جغرافیای آن هم‌زمان و توأماً پرداخته باشد.

۲ـ۳. خودبسندگی

معماران ایرانی می‌کوشیدند ساخت‌مایه‌های بنا، یعنی مواد و مصالح آن را از نزدیک‌ترین محل به دست آورند و نیازمند محل‌های دیگر نباشند؛ می‌کوشیدند «خودبسنده» باشند. (همو ۱۳۸۲، ۳۱) آنان بر این باور بودند که ساخت‌مایه باید «بوم‌آورد» یا «ایدری» (اینجایی) باشد و در ساختن بنا باید تا حد ممکن، از امکانات محلی بهره گرفت، زیرا در این صورت، هم سرعت ساختن افزایش می‌یابد و هم با طبیعت پیرامونش سازگارتر می‌شود و هم در تعمیر بنا، ساخت‌مایه‌هایش همیشه در دسترس است. (همان، ۳۱) از نمونه‌های خودبسندگی، استفاده از خاک حاصل از خاک‌برداری برای خشت زدن و ساختن همان بناست (همو بی‌تا الف، ۷۹) همچنین است استفاده از خارشتر در کاهگل، در جایی که کاه در دسترس نیست. (همو ۱۳۶۴، ۵؛ ۱۳۴۹)

در بیان اصل خودبسندگی، وجهی دیگر از اندیشه‌ها و تلاش‌های پیرنیا ظاهر می‌شود؛ وجهی متفاوت با آنچه از دو اصل پیشین درمی‌یابیم. می‌گوید خودبسندگی یعنی اینکه معمار به آنچه در دسترس دارد، بسنده کند. مشکل اول این است که دو اصل پیشین بر صفت‌های بنا دلالت می‌کرد؛ صفت‌هایی که البته مظهر و نموداری از صفات معمار هم بود. اما در اینجا، خودبسندگی صفت و خوی معمار است. نمی‌توان گفت فلان بنا خودبسنده است، بلکه می‌توان گفت معمار آن خودبسنده است و به آنچه داشته اکتفا کرده است. از این گذشته، شمول این اصل بر معماری ایران بسیار کمتر از دو اصل پیش است. خود پیرنیا مثال‌هایی از سبک‌های معماری ایران می‌آورد که در آن‌ها خودبسندگی مراعات نشده است. مهم‌ترین آن‌ها سبک پارسی است یعنی سبک نخستین امپراتوری جهان که اساس آن بر جهانی بودن است، نه بوم‌آورد و ایدری بودن مواد و ساخت‌مایه‌ها.

با این همه، این اصل دستاوردی ارزنده دارد. اصل خودبسندگی به پیرنیا و دیگر محققان امکان می‌دهد که به وجوهی نادیده در معماری ایرانی توجه کنند. به سخن دیگر، او با این اصل، به جنبه‌های محلی و منطقه‌ای در دل معماری ایران‌زمین توجه می‌کند. همچنین است توجه به مواد و ساخت‌مایه‌ها، که معمولاً آن‌ها را در سبک‌شناسی معماری کم می‌شمارند. علاوه بر این، خودبسندگی متضمن معنایی بومی از چیزی است که در روزگار ما در جریان معماری پایدار ظهور کرده است. پیرنیا بی‌آنکه از این جریان مطلع باشد و به جلوه‌های باب روز آن دل سپرده باشد، برخی از جنبه‌های ارزندهٔ معماری پایدار را در این اصل بیان کرده است.

۲ـ۴. پرهیز از بیهودگی

هنرمندان و معماران ایرانی، به‌ویژه پس از اسلام می‌کوشیدند آنچه را بایسته بود، به بهترین نحو انجام دهند. آنان هرگز به خود اجازه نمی‌دادند، حتی در مهم‌ترین بناها، کاری بیهوده انجام دهند و چیزی بیهوده به کار برند. در سرزمین‌های دیگر، هنرهای وابسته به معماری مانند نگارگری و سنگ‌تراشی را هنر تزئینی می‌شمرند؛ اما در معماری ایرانی، هیچ‌یک از اینها پیرایه (آذین) محض نبود و وجود و کیفیت هریک ضرورتی داشت. مثلاً اگر گنبدی را از تیزه تا پاکار کاشی می‌کردند، برای تزئین محض نبود، بلکه کاشی پنام (عایق رطوبتی و حرارتی) گنبد بود. کاشی را منقّش می‌کردند تا در هنگام تعمیر، جای تعمیرشده پنهان بماند، زیرا عمر کاشی کوتاه است و اگر تک‌رنگ و یکدست باشد، نمی‌توان آن را به آسانی تعمیر کرد و به وضع نخست درآورد. کاشی را معرّق می‌کردند، برای اینکه بتوان قطعاتش را تعمیر و تعویض کرد. (همو ۱۳۸۲، ۲۸)[۱۵] کاربندی و پوش داخلی بنا، که به منزلهٔ پوشش دوم در زیر گنبد اصلی و بیرونی قرار می‌گیرد، پوششی دوجداره و عایق در برابر گرما و سرما ایجاد می‌کند. افزون بر این، در به اندام کردن اَفراز (ارتفاع) بنا هم به کار می‌آید، زیرا معمار در ارتفاع بنا ناگزیر از پیمون پیروی می‌کند و نمی‌تواند آن را به دلخواه برای فضای داخلی کوتاه و تنظیم کند. در همهٔ این موارد و موارد دیگر، معمار آنچه را لازم بود، با هنرمندی و به بهترین نحو صورت داده است. (همان، ۲۸؛ همو ۱۳۶۴، ۶)

متأسفانه پیرنیا فرصت نیافت که این اصل را بیشتر توضیح دهد و به مثال‌های بیشتری مجهز کند؛ آن را در معرض نقد و داوری دیگران قرار دهد و برای نقدها پاسخ‌هایی شایسته بیابد. ناگزیریم آنچه را خود در بیان اصل پرهیز از بیهودگی گفته است، ملاک و مبنای داوری قرار دهیم. در این صورت، باید گفت که این اصل تصویری دیگر از پیرنیا به دست می‌دهد: او به جای تبیین معماری ایران در بستر فرهنگ ایرانی به مدافع آن در برابر

ارزش‌های جنبش مدرن در معماری بدل شده است. گویی می‌کوشد نشان دهد که معماری ایرانی بیش از معماری مدرن به اصول معماری مدرن مقید بوده است. از این روست که مانند پیامبران جنبش مدرن، تزئین محض را بیهوده می‌انگارد و می‌نکوهد و دامن معماری ایرانی را از ننگ تزئین مبرّا می‌کند. او که پیش از این اصل، همهٔ کل و جزء معماری ایرانی را در نسبت با انسان و فرهنگ و شیوهٔ زندگی او تبیین می‌کرد، در اینجا تزئین در معماری ایرانی را انکار می‌کند و آنچه را تزئین می‌نماید، تا حد واسطه‌هایی برای برآوردن محض نیازهای مادی در بنا، مانند پنام (عایق)، فرو می‌کاهد.[۱۶] با این حال، این اصل نیز نشان توجه پیرنیا به جزئیات معماری ایرانی و جنبه‌های علمی آن است. می‌توان این اصل را تعدیل کرد و از آن برای قرائت جنبه‌هایی نادیده از معماری ایرانی بهره گرفت.

۲ـ۵. نیارش و پیمون

«نیارش» یعنی آنچه بنا را نگه می‌دارد (همو ۱۳۶۴، ۶) و علم نیارش یعنی علم برپا نگه داشتن بنا. نیارش به همهٔ کارهایی گفته می‌شود که برای ایستایی و پایداری بنا انجام می‌گیرد (همو ۱۳۷۰الف، ۶)؛ و شامل و حاصل سه علم است: استاتیک (سازه و تحلیل و محاسبهٔ نیروها و استحکام بنا)؛ مصالح‌شناسی (جنس مصالح، ساختن و کاربرد آژندها و اندودها و...)؛ فن ساختمان (عناصر و جزئیات ساختمانی و اجرایی). (همو ۱۳۷۰ب)[۱۷] نیارش نزد معماران ایرانی بسیار اهمیت داشت. آنان برخلاف معماران اروپایی، بیش از هر چیز به پوشش و مسائل فنی و جنبه‌های عملی طرح نظر داشتند. همین توجه به منطقی بودن بنا بود که آن را قوام می‌بخشید و زیبا می‌کرد. اساس زیبایی (زیبندگی) در معماری ایران، منطقی بودن و متناسب بودن و قرار گرفتن هر چیز در جای خود است. (همو ۱۳۷۰الف، ۶؛ ۱۳۶۹)[۱۸]

در معماری ایرانی، طرح و اجرا و معماری و سازه از یکدیگر جدا نبود. چنین نبود که معمار آزادانه طراحی کند و در مرحله‌ای دیگر، کسی دیگر آن را برای اجرا آماده سازد و برای چگونگی برپایی‌اش محاسبه کند، بلکه این موارد همراه و آمیخته به هم انجام می‌گرفت. (همو ۱۳۶۹) این آمیختگی با بهره‌گیری از دستگاه «پیمون» محقّق می‌شد. (همو ۱۳۷۰الف، ۷) معماران ایرانی بر آن بودند که پرداختن به اندازه و عدد در معماری موجب خطا می‌شود؛ از این رو، به جای اندازه به نسبت‌ها می‌پرداختند. پیمون نسبت میان عرض راهرو، ضخامت جرز، خیز قوس، عرضِ بازشوها، ابعاد فضا و... را مشخص می‌کند.[۱۹] در پیمون، اندازهٔ ضخامت هر جرز نسبتی از دهانهٔ اتاق است؛ مثلاً دوپنجم. با دانستن این پیمون و پیمون‌های دیگر و معلوم کردن ابعاد اتاق، ابعاد جرزها و دیگر اجزا، مانند بازشوها و خیز دهانه و ...، مشخص می‌شود. پیداست که در این پیمون، نیارش نیز نهفته است. مجموع منطق معماری از امکانات مواد ساختمان گرفته تا نیارش و نیازهای زندگی است که تناسب مطلوب را پدید می‌آورد و عصارهٔ این تناسب مطلوب در پیمون مندرج می‌شد. وقوف معمار بر مجموعهٔ پیمون‌ها همان دانش و مهارت معمار کارآزموده بود. او از این راه، طراحی معماری و محاسبه و اجرا را هم‌زمان پیش می‌برد و سامان می‌داد و اطمینان داشت که از این راه، طرح هم کارآمد است و هم ایستا و هم عملی و هم زیبا. (همان، ۷) از این راه، بنّایی نه چندان چیره‌دست در روستایی دورافتاده می‌توانست گنبدی را در اندازه‌ای کوچک‌تر، همان‌گونه بسازد که معمار کارآزموده و استاد پایتخت؛ بی‌آنکه نگران نازیبایی یا نااستواری آن باشد. (همو ۱۳۵۷، ۳۸؛ ۱۳۶۴، ۶) کاربرد پیمون همواره با «زدوخورد» یا «کست‌افزود» (کاستن و افزودن) همراه بود. کست‌افزود به معنای کاستن از جایی و افزودن به جای دیگر است. گاه تناسبات در اجرا آن‌چنان‌که در نظر بوده است از کار درنمی‌آید؛ به‌ویژه در کاربندی و رسمی‌بندی. در این حال، معمار در هنگام اجرا، با کست‌افزودْ در آن نسبت‌ها اندکی تصرف می‌کند و کار را متناسب درمی‌آورد. (همو ۱۳۵۷، ۴۰؛ ۱۳۶۰، ۱۲)

پیرنیا که در اصول دیگر، توجه به ذوق و فرهنگ ایرانی و شیوهٔ زندگی او در شناخت ویژگی‌های معماری را به کمال رسانده، در اصل نیارشْ حق جنبه‌های فنی معماری را نیز گزارده است. او در بیان جنبه‌های ایستایی معماری که از آن‌ها به نیارش تعبیر می‌کند، به خوبی متوجه این نکته است که ایستایی در معماری ایران را نمی‌توان از جنبه‌های دیگرش جدا کرد. چنین نبوده است که معمار ایرانی، طرحی کارآمد درمی‌انداخت و سپس آن را زیبا یا ایستا می‌کرد. معمار کارآزموده می‌توانست طرحی دراندازد که هم کارآمد باشد و هم زیبا و هم ایستا و هم عملی.

پیرنیا می‌دانست که معماری هیچ سرزمینی را بی‌توجه به اصول فنی‌اش نمی‌توان چنان‌که باید شناخت. معاشرت او با اهل فن و معماران قدیمی سبب شده بود که به خوبی بر این اصول وقوف یابد و با جنبه‌های فنی معماری ایرانی از درون آشنا شود و آن‌ها را جزو اصول معماری ایرانی بشمارد. به همین سبب، تفسیر او از جنبه‌های فنی معماری ایرانی با دیگران کاملاً متفاوت بود. او برخلاف بیشتر تاریخ‌پژوهان معماری ایران، سه جنبهٔ فنی معماری ایستایی، مصالح‌شناسی، عناصر و جزئیات ساختمانی را با هم ملاحظه کرد و بر آن‌ها نامی واحد نهاد: نیارش.

توجه به این نکته در بیان نیارش و آمیختگی آن با دیگر جنبه‌های معماری بود که پیرنیا را به مضمونی رساند که می‌توان آن را شاهکار او خواند: «پیمون». به‌جرأت می‌توان گفت که مقصود پیرنیا از پیمون تاکنون به درستی درک نشده است. شاید عامل این کم‌توجهی، خود پیرنیا باشد که این اصل و رکن مهم دستگاه نظری‌اش را در کنار نیارش نشاند و از اهمیت و جامعیتش کاست. سخنان آغازین پیرنیا دربارهٔ پیمون و برابر شمردن تقریبی آن با مدول نیز به یاری اذهان آلوده به اندیشه‌های جنبش مدرن آمد و پیمون را با «مدول» یکی انگاشت.

از نظر پیرنیا، همهٔ صفات معماری ایرانی همراه با توجه به نیارش هنگامی عملی می‌شود که در قالبی روشن و قابل انتقال تبلور یابد. اگر چنین نشود، فقط در مراکز فرهنگی این سرزمین و در پایتخت است که معماری می‌شکفد و به کمال می‌رسد و واجد اصول معماری ایرانی می‌شود؛ اما از نظر او، معماری نقاط دوردست، حتی روستاها، معماری‌ای است درخور مردم و شیوهٔ زندگی و فرهنگ آنان. اینکه هریک واحدها و اجزای معماری ایران، از خرد و کلان، چگونه متناسب با زندگی و اندیشه و احوال مردم باشد و در همان حال، ایستا و پایا باشد، در مجموعه‌هایی از تناسبات و ترکیبات به نام پیمون محقق می‌شد. پیمون، محصول نسبت‌های آزموده‌ای بود که به یافتن اندازه‌های درست در طراحی معماری و سازهٔ بنا می‌انجامید. اندازه‌های درست، اندازه‌هایی است که هم کارآیی را برمی‌آورد و هم زیبایی و هم ایستایی را. پیمون، گویی چیزی بود از قبیل آنچه کریستوفر الکساندر[۲۰] از آن به الگو[۲۱] تعبیر می‌کند. (الکساندر ۱۹۷۹) بلکه شاید بتوان ادعا کرد که پیمون پیرنیا از الگوی الکساندر، جامع‌تر و گویاتر است و با فرهنگ ایرانی متناسب‌تر.

۳. نتیجه: تأملی در تار و پود اصول

کار پیرنیا در تعیین و تبیین اصول معماری ایرانی تار و پودی نهفته دارد؛ تار و پودی ساخته از انگیزه‌ها و مفروضات او. شناخت و فهم و ارزیابی و نقد اصول او بدون اعتنا به این انگیزه‌ها و مفروضات و تأمل در آن‌ها، اگر ممکن باشد، ناقص است. علاوه بر این، سخن او دربارهٔ این اصول، گذشته از آنچه به تصریح گفته است، دلالت‌های ضمنی و تلویحی هم دارد. در اینجا می‌کوشیم این انگیزه‌ها و مفروضات و دلالت‌های ضمنی را از سخنان خود او استنباط و روشن کنیم و جایگاه آرای پیرنیا را در تاریخ‌پژوهی معماری ایران نشان دهیم.

۳ـ۱. انگیزه‌ها

همهٔ آنچه از پیرنیا به جا مانده است نوشته‌ها، نوارِ کلاس‌های درس، جزوه‌های درسی گواه آن است که او یک خواسته و انگیزه بیشتر نداشت: دعوت به توجه به معماری ایران و تأمل در آن به منظور احیای نظام این معماری. او به چشم می‌دید که نظام معماری هزاران‌سالهٔ ایران در برابر معماری بیگانه از هم می‌گسلد. دیگر کار معماری را نه به استادانِ آموخته در نظام کهن معماری، بلکه به دانش‌آموختگان مدارس مدرن معماری در اروپا و ایران می‌سپارند. آشکارا می‌دید نظامی که هم از ذوق ایرانی برآمده بود و هم از جغرافیا و اقلیم ایران، و به معماری‌ای کارآمد و زیبا و ایستا منجر می‌شد، رفته‌رفته فرو می‌میرد و متلاشی می‌شود. او نیک می‌دانست که دیگر حتی اگر کار را به استادکاران هم بسپارند، یا در بناها از اجزا و صورت‌های معماری ایرانی بهره گیرند، مشکل حل نخواهد شد. او مشکل را در گسیختن نظام معماری ایران می‌دید. از همین رو، دعوت او توجه به نظام معماری ایران بود؛ نه اجزا و پاره‌های آن.

پیرنیا واقع‌بینانه پذیرفته بود که اجزای معماری ایران از عاملان و معماران گرفته تا مواد و فنون و صورت‌ها و شکل‌ها، به‌تنهایی و گسسته از نظامی که آن‌ها را به هم می‌پیوست و معنا می‌بخشید، در روزگار ما زنده نمی‌شود و

نمی‌پاید. او می‌خواست آن نظام را بشناسد و بشناساند و بکوشد جای اجزا و وجوه معماری ایران را در آن نظام نشان دهد و معنایشان را روشن کند. از این رو، آنچه از معماری ایرانی شاهد می‌آورد،غالباً در زمرهٔ نظام آن است، نه اجزای آن. اگر از اجزا سخنی می‌گوید، از حکمت آن‌هاست یعنی از آنچه بدان‌ها در نظام معماری ایران معنا می‌بخشید.

در روزگار او، کسانی که از یک سو دل در گرو عقاید دینی و بومی خود داشتند و از سوی دیگر، محاسن تمدن امروز را نفی نمی‌کردند، می‌کوشیدند بین عقاید خود و مدعاهای تمدن مغرب‌زمین آشتی دهند. نمونهٔ آنان، اندیشمندانی چون مهدی بازرگان و یدالله سحابی و علی شریعتی‌اند. آنان می‌کوشیدند نشان دهند که آنچه در منابع اسلامی آمده، با علم جدید- به‌ویژه حوزه‌های تخصص آنان: ترمودینامیک، زیست‌شناسی، جامعه‌شناسی و تاریخ هماهنگ است تا از این راه، حقانیت و جاودانگی اسلام را نشان دهند.[۲۲] پرداختن پیرنیا به معماری ایرانی شبیه به تلاش ایشان بود. او کوشید نشان دهد که معماری ایران چیزی از مکتب‌های معماری جهان که در روزگار ما هرروزه سر برمی‌آورند، کم ندارد. اگر مکتب‌های امروزی مانیفست دارند، او کوشید اصولی برای معماری ایران، شناسایی و معرفی کند. اگر معماری مغرب‌زمین سبک و مکتب دارد، کوشید سبک‌های معماری ایران را بشناسد و پیوند آن‌ها را با فرهنگ ایران‌زمین نشان دهد. اگر اهل جنبش مدرن که در روزگار او اندیشهٔ مسلط بود، برآن‌اند که معماری خوب، معماری کارکردمدار و علمی است، کوشید نشان دهد که معماری ایران در طی تاریخ طولانی‌اش، کارکردمدار و علمی بوده است. اگر مدرنیست‌ها تزئین افزوده بر بنا را می‌نکوهیدند، تزئینات معماری ایران را نه چیزی تجملی و بی‌فایده و افزوده بر ساخت بنا، بلکه چیزی مفید با فایده‌ای مادی معرفی کرد. باری، همهٔ کار پیرنیا معرفی معماری ایرانی به منزلهٔ دستگاهی کارآمد در همهٔ حوزه‌های اندیشه و طراحی و اجراست؛ دستگاهی که بتواند با مکتب‌های معماری امروز جهان هماوردی کند.

با این حال، اگر کار او را تا حد پرداختن بیانیه‌ای مدرن برای معماری ایران فروکاهیم، سخت به او و به خود ستم کرده‌ایم. پیرنیا برخلاف بیشتر اقران خود، نیک می‌دانست که تحقیق در تاریخ معماری بدون نظریه نمی‌پاید و عمق نمی‌گیرد؛ پس نظریه پرداخت. می‌دانست که دستگاه نظری‌ای که بتواند مبنای تحقیق در معماری ایران قرار گیرد، باید چنان باشد که خرد و کلان این معماری در آن جایی داشته باشد؛ دستگاهی باشد که هم بتوان در آن از ذوق ایرانی و فرهنگ ایرانی، و هم از فنون و ظرایف سازه و مواد سخن گفت. دستگاه نظری‌ای که او پرداخت به سخن بهتر، «پروژهٔ پیرنیا» برای معماری ایران پروژه‌ای است سخت انسانی، که در آن هم به افراد آدمیان اعتنا می‌شود و هم به جمع آنان، هم به تن و هم به جان آنان، هم به نیازهای مادی و هم به فرهنگشان. در پروژهٔ پیرنیا، همهٔ ویژگی‌های سرزمین ایران، از زمین تا آسمان جا دارد.

۳ـ۲. مفروضات

از عبارت «اصول معماری ایرانی» و مجموعهٔ سخنان پیرنیا در این باره معلوم می‌شود که او به وجود ماهیتی مستقل برای «معماری ایرانی» قائل است؛ موجودی مستقل و شناختنی به نام «معماری ایرانی» که در طی تاریخ در سرزمین ایران به دست مردم ایران تحقق یافته است. به نظر او، می‌توان این موجود را شناخت و مشخصه‌های کلی، یا اصول آن را تشخیص داد؛ آنگاه نمونه‌های گوناگون معماری را به این اصول عرضه و دربارهٔ تعلق آن‌ها به معماری ایران داوری کرد. بنابراین، مهم‌ترین و کلی‌ترین مفروض پیرنیا وجود ماهیتی مستقل و شناختنی برای معماری ایران است. او گاه از این موجود به «معماری ایران» تعبیر کرده است و گاه «معماری ایرانی».[۲۳]

پیرنیا این موجود مستقل و شناختنی معماری ایرانی را برآمده از فرهنگ ایرانی می‌شمرد. از نظر او، معماری ایرانی حاصل عمل ذوق ایرانی و فرهنگ ایرانی در بستر جغرافیای ایران است. دیگر هنرهای ایران نیز چنین است. از همین رو، معماری ایرانی و دیگر هنرهای ایرانی اصولی مشترک دارند؛ «اصول اولیه و بنیادینی که به وضع زندگی و سلیقهٔ ایرانی مربوط می‌شود». (پیرنیا بی‌تا ب، ۳) و اصول معماری ایرانی، به جز «نیارش و پیمون»، اصول همهٔ هنرهای ایرانی است. (همو ۱۳۷۰الف، ۵؛ ۱۳۶۴، ۴) پس مفروض دوم پیرنیا این است که معماری ایرانی از ذوق و فرهنگ ایرانی برآمده است و از این جهت با دیگر هنرهای ایرانی هم‌خانواده است. معماری و دیگر هنرهای ایران فرزندان یک مادرند: فرهنگ ایرانی. فرهنگ ایرانی خود زادهٔ ویژگی‌های ایرانیان و ویژگی‌های آب و هوا و

جغرافیای ایران است.

پیرنیا معتقد است که چون معماری ایرانی از فرهنگ ایرانی و جغرافیای ایران برآمده است، معماری‌ای مطلوب و منطقی است. به سخن دیگر، از نظر او معماری مطلوب با معماری منطقی مترادف است[۲۴]؛ و معماری منطقی معماری‌ای است که نه از سر هوس این و آن، بلکه از نیازها و خواسته‌های مردم و از ذوق و فرهنگ آنان و مقتضیات سرزمینی برآمده و با آب و هوا و امکانات سرزمین سازگار باشد.

۳ـ۳. خاستگاه و دایرهٔ شمول اصول

از گفته‌های پیرنیا می‌توان چنین حدس زد که او اصول معماری ایرانی را از مجموعهٔ آثار معماری ایران، از آغاز سکونت و ساختن در این سرزمین تا دورهٔ قاجاریان، و هم‌نشینی با معماران قدیم به دست آورده است، اما شواهد بسیاری در سخنان او هست که نشان می‌دهد وی با اصلی کلی و فراتر از همهٔ اصول، در برداشت‌های خود تصرف کرده است. این اصل کلی و مسلّم و تغییرناپذیر، «منطقی» بودن معماری ایرانی است. پیرنیا دیگر ویژگی‌های کلی و دیرپایی را که می‌توان از مطالعهٔ معماری ایران استنباط کرد، با عقل و دریافت خود با این اصل اصیل سنجیده و در زمرهٔ اصول خود آورده است. از این روست که برخی از آنچه او در زمرهٔ اصول آورده، در بسیاری از آثار معماری ایران یافت نمی‌شود و چه‌بسا ویژگی‌های کلی مشترکی در میان بسیاری از آثار معماری ایران باشد که به مجموعهٔ اصول او راه نیافته است.

نمونهٔ اینها ویژگی‌های مهمی چون شاعرانگی، انتزاع و برساو، هاضمهٔ قوی برای پذیرش اجزای معماری فرهنگ‌های دیگر، و تنوع‌طلبی است که پیرنیا از آنها در خلال نوشته‌ها و گفته‌هایش یاد کرده (همو ۱۳۵۰ب، ۱۷؛ ۱۳۸۲، ۵۷ و ۵۸؛ بی‌تا ج، ۴) اما هرگز آن‌ها را در زمرهٔ اصول معماری ایرانی نیاورده است. شاید پیرنیا برخی از اینها را خردتر از حد اصول می‌دانست و برخی را سیال‌تر از آنکه بتوان آن را در زمرهٔ اصول ثابت شمرد و درستیشان را نشان داد. قبلاً گفته شد که او به مجموعهٔ اصول معماری ایرانی به منزلهٔ «بیانیهٔ معماری» می‌نگریست؛ بیانیه‌ای جهانی برای بهتر زیستن و بهتر ساختن. شاید این ویژگی‌ها، به‌رغم اهمیتشان، قطعیت و صلبیت لازم برای گنجیدن در بیانیهٔ معماری او را نداشت.

شاید بهترین تعبیر از اصول معماری ایرانی پیرنیا این باشد که او این اصول را، به‌جز نیارش و پیمون، اصول معماری خوب و منطقی در همهٔ جهان می‌دانست. به همین سبب، نیازی نداشت که درستی انتزاع آن‌ها از معماری ایران را نشان دهد. کافی بود نشان دهد که معماری ایران در بیشتر موارد بر این اصول منطبق و از بهترین نمونه‌های معماری در جهان است.

الف. منشأ و مسیر استنباط

پیرنیا کمتر گفته که اصول را از کجا و چگونه به دست آورده است. گاه سخن از تأمل در آثار معماری ایرانی و گاه از هم‌نشینی با معماران این سرزمین گفته است؛ مثلاً در خصوص اصل مردم‌واری می‌گوید: «چون با معماران کارآزمودهٔ ایران دربارهٔ شیوه‌های کهن این هنر نغز و مردمی به گفت‌وگو می‌نشینیم، می‌گویند کار باید مردم‌وار باشد». (همو ۱۳۵۵، ۶۲) او با سفر به نقاط گوناگون ایران و دقت در همهٔ جوانب آثار و انس با فرهنگ ایرانی، با اتکا بر حافظه و شامهٔ قوی معماری، تصوری کلی از ماهیت مشترک آثار معماری ایران به دست آورده بود. پیرنیا خود را موظف نمی‌دانست که درستی و اعتبار این اصول را به شیوه‌های دانشگاهی نشان دهد. در قید اثبات اعتبار علمی روش تحقیق خود نیز نبود. در زمانه‌ای می‌زیست که تتمهٔ معماری ایرانی در آستانهٔ نابودی بود. مسئلهٔ او کاری دانشگاهی و محققانه اما از سر تفنن علمی برای شناختن تاریخ معماری ایران نبود؛ او بحران را در معماری امروز می‌دید (همو ۱۳۴۷الف) و راه حلش را در گذشته می‌جست. کار او نه کاری آرام و آکادمیک، که فریاد و خطابه‌ای در قالب آکادمیک بود. او صاحب «رأی» بود و برای این رأی، شواهد و مثال‌هایی می‌آورد. نشان دادن مسیر به دست آمدن آن رأی را کار خود نمی‌شمرد، یا فرصتش را نداشت.

گویی تصورکلی او از ماهیتی به نام معماری ایرانی بیشتر بر معماری حاشیهٔ کویر متکی بود. معمارانِ کارآزموده‌ای هم که با آنان به گفت‌وگو نشسته بود، بیشتر از مرکز ایران (یزد، نائین، اصفهان، شیراز، و احتمالاً تهران) بودند.

زبان تخصصی معماری هم که او بدان تکلم می‌کرد و واژه‌هایی که او به زبان تخصصی معماری ما وارد کرد، همه یا برگرفته از لهجهٔ یزدی یا واژه‌ای احیاشده از زبان پهلوی بود. به نظر می‌رسد از نظر او، معماری «مرکز» ایران در حاشیهٔ کویر- معماری «مرکزی» ایران است؛ و معماری مناطق دیگر حاشیه‌ای بر این معماری است. از همین روست که در تبیین آب و هوا به منزلهٔ یکی از موجبات اصل درون‌گرایی، می‌گوید این اصل ناشی از آب و هوای گرم و خشک این سرزمین است و در جاهایی از ایران که آب و هوایی دیگر دارد، مانند نواحی شمال و کردستان و لرستان، خانه‌های برون‌گرا هم می‌سازند. (همو ۱۳۸۲، ۳۶)

ب. اِخبار یا انشا

از مسیر پیرنیا برای استنباط اصول این را نیز می‌توان دریافت که چرا از این اصول برای نقد آثار معماری ایران بهره می‌گرفت. او اصول خود را یکسره از آثار برنگرفته بود تا مطابق نبودن آثاری بر آن‌ها بتواند اساس آن‌ها را متزلزل کند. او اصول خود را اصولی عقلی می‌شمرد که حق دارد با آن‌ها آثار معماری ایران را نقد کند؛ حتی این دلیری را مییافت که بگوید بیشتر آثار شیوه یا سبکی از سبک‌های معماری ایرانی با یکی از اصول معماری ایرانی مطابق نیست؛ حتی می‌توانست بگوید اگر امروز نیز این اصول در بنایی مراعات شود، آن بنا در زمرهٔ آثار معماری ایرانی یا اسلامی است. (همو ۱۳۶۴، ۴ و ۶؛ ۱۳۷۳الف، ۳۸ و ۳۹) این اصل‌ها معیارهایی است که هرچه معماری بنایی یا دوره‌ای یا شیوه‌ای به آن‌ها نزدیک‌تر شود، ایرانی‌تر است.

چون این اصولْ عقلی است، پیرنیا در بند تمییز میان اِخباری و انشایی آن‌ها هم نیست. او می‌گوید اینها اصول معماری ایرانی است؛ پایه‌هایی است که معماری ایرانی بر آن‌ها بنا شده است؛ ریشه‌هایی است که معماری ایرانی از آن‌ها رسته است. تا اینجا به نظر می‌آید که این اصول اِخباری است یعنی از چیزی در معماری ایرانی خبر می‌دهد؛ اما از تأمل در سخنان پیرنیا چنین به دست می‌آید که این اصول گاه اخباری و گاه انشایی است. اینکه او اصولی را نه از بیشتر آثار، بلکه از شماری از آثار انتزاع کرده و با عقل خود آن‌ها را سنجیده و بر دیگر آثار تحمیل کرده یا دیگر آثار را با آن‌ها نقد کرده است بدین معناست که او، دست‌کم گاهی، این اصول را اصول انشایی تلقی کرده است. این اصولْ اصولِ معماری مطلوب و آرمانی است، و معمار ایرانی و معماری ایرانی شایستهٔ تقدیر است که در بیشتر نمونه‌هایش در طی تاریخ بر این اصول منطبق است. به سخن دیگر، اینها اصولی نیست که از معماری ایرانی خبر می‌دهد، بلکه اصولی است که می‌گوید معماری ایرانی چه باید باشد. این درآمیختگی اِخبار و انشا هم از عوارض لحن خطابی و وظیفهٔ اجتماعی او در برهه‌ای از زمان است که او در آن می‌زیست.

ج. ایرانی بودن اصول

هنگامی که پیرنیا می‌گوید مردم‌واری و درون‌گرایی و خودبسندگی و پرهیز از بیهودگی و نیارش و پیمون، اصول «معماری ایرانی» است بدین معناست که اینها اصولی است که «معماری ایرانی» را از «معماری غیرایرانی» جدا می‌کند و برای تشخیص اینکه اثری به معماری ایرانی تعلق دارد یا نه، باید دید که این اصول در آن مراعات شده یا نه. در نظر اول چنین می‌نماید که پیرنیا معتقد است این اصول فاصل و متمایزکنندهٔ معماری ایرانی از دیگر معماری‌هاست. می‌توان اثری را از نظر مطابقت با این اصول سنجید و به تعلق داشتن یا نداشتنش به معماری ایرانی حکم کرد. بر این اساس است که می‌توان پرسید: اگر در معماری، اثری یا دوره‌ای یا شیوه‌ای تا چه اندازه از این اصول عدول شده باشد همچنان آن را در زمرهٔ معماری ایرانی می‌شماریم؟ به نظر خود پیرنیا، در بیشتر آثار معماری، سبک پارسی اصل خودبسندگی نقض شده است؛ پس چرا آن‌ها را در زمرهٔ معماری ایرانی می‌شماریم؟ همچنین است نقض اصل درون‌گرایی در معماری مناطق کوهستانی ایران یا اصل مردم‌واری در سبک پارتی.[۲۵]

اگر این اصول، فاصل و متمایزکنندهٔ معماری ایرانی با معماری غیرایرانی است، باید در ذات و گوهرشان عنصری ایرانی داشته باشد. از آنچه پیرنیا در خصوص اصول گفته، سخنی جامع در این باره به دست نمی‌آید. اصولی چون مردم‌واری و خودبسندگی و پرهیز از بیهودگی می‌تواند به سنّت معماری سرزمین‌های بی‌شمار دیگری نیز نسبت داده شود؛ حتی اصل درون‌گرایی را نمی‌توان منحصر به معماری ایران دانست. نیارش و پیمون را هم شاید بتوان در هر فرهنگ نامدرن، به مقتضای خود آن فرهنگ یافت. آنچه این اصول را ایرانی می‌کند، کاربردشان به دست

ایرانیان و با ذوق ایشان در بستر فرهنگ و جغرافیای ایران است؛ اما این اصول از جهتی دیگر نیز ممکن است وجه تمایز معماری ایرانی با غیرایرانی باشد: همراهی آن‌ها با هم. ممکن است تصور کنیم که اگر در یک اثر معماری همهٔ اصول با هم به کار رفته باشد، آن اثر را می‌توان متعلق به معماری ایرانی شمرد، اما خود پیرنیا این برداشت را نفی کرده است، زیرا از نظر او، چنان‌که گفتیم، برخی از اصول در برخی از مهم‌ترین سبک‌های معماری ایرانی نقض شده است.

با تأمل بیشتر در همهٔ سخنان و اندیشه‌های پیرنیا، تصویری دیگر از اصول به دست می‌آید. پیرنیا در هیچ‌یک از آثارش ادعا نکرده است که این اصول خاص معماری ایرانی و ممیز معماری ایرانی از معماری غیرایرانی است؛ حتی به تلویح نیز چیزی نگفته است که از آن بتوان استنباط کرد که اگر اثری این ویژگی‌ها را داشته باشد، ناگزیر ایرانی است و از آنِ معماری دیگری نیست. پیرنیا هیچ‌گاه تلاش یا ادعا نکرد که با این اصولْ سنتِ معماری ایرانی را از سنت معماریِ دیگر تمدن‌ها جدا کند- و البته اصولش نیز چنین خصلت و قابلیتی نداشت؛ حتی در یکی از مصاحبه‌هایش، در ابتدای توضیح اصول معماری ایرانی گفته است: «بعضی از ویژگی‌های هنر در همه جا یکسان است و برخی دیگر اقلیمی است». (همو بی‌تا الف، ۷۸)

پیرنیا از مؤانست با معماری ایرانی که آن را از بهترین دستاوردهای معماری انسان می‌شمرد، به اصولی جاویدان برای معماری رسید؛ اصولی که بیشتر آن‌ها از زمان و مکان فارغ است. اصول معماری ایرانی پیرنیا، اصول معماری خوب و «منطقی» است. به نظر او، ایرانی باید به خود ببالد که معماری او در طی تاریخ، در بیشتر دوره‌ها و شیوه‌ها و بیشتر نمونه‌ها، بر این اصول مبتنی است. همین تصور او از جنبهٔ بی‌زمان اصول است که موجب شد ویژگی‌هایی چون «جفت و پدجفت» را از اصول حذف کند. نیز به او امکان داد از این اصول به منزلهٔ معیارهایی برای نقد معماری ایرانی استفاده کند. باز همین تلقی بود که موجب شد او خود را موظف نداند که درستی اصول را به طریق استقرا نشان دهد.

د. اصولی برای همهٔ هنرهای ایرانی

پیرنیا بارها گفته است که این اصول، به جز اصل پنجم (نیارش و پیمون)، در همهٔ هنرهای ایرانی صادق است. او با فرهنگ و هنر ایرانی آشنا بود؛ شاید بیش از هر محقق دیگر تاریخ معماری ایران[۲۶]. با این حال، برای نشان دادن درستی این قول خود دلیل و شاهدی نیاورده است. اگر سخن وی را در این باره از حد خطابه و تمجید یگانگی هنرهای ایرانی فراتر بشماریم، در اعتبار و مطابقت آن با واقع با مشکل مواجه می‌شویم. البته می‌توان درون‌گرا بودن در هنرهای کتاب، چون نگارگری و خوشنویسی، یا هنری چون موسیقی ایرانی را درک کرد؛ اما مردم‌واری و خودبسندگی را چطور؟

با این حال، آنچه در این میان درخشان است، تلاش پیرنیا برای نشان دادن پیوند استوار معماری ایرانی با فرهنگ ایرانی است. او می‌خواست توجه مخاطبانش را به این مهم جلب کند که معماری ایرانی، مظهری از فرهنگ ایرانی است، همچنان‌که نقاشی و موسیقی ایرانی. محقق معماری ایران آنگاه بر راه درست می‌رود که به معماری ایران به منزلهٔ عضوی از این خانواده بنگرد.

از نظر او، معماری ایرانی از فرهنگ ایرانی برخاسته است. اصول معماری ایرانی، اصول فرهنگ ایرانی و بلکه اصول انسان ایرانی است. ایرانی، خودْ مردم‌وار و درون‌گرا و خودبسنده است؛ از بیهودگی می‌پرهیزد و هر کار که می‌کند، آن را درست و استوار و متناسب می‌سازد. صفات ایرانی، چه معمار ایرانی و چه مردم ایران، در اثر معماری آنان به ظهور می‌رسد. پس چه جای شگفتی که همین صفات در دیگر هنرهای ایرانی هم به ظهور رسد. افسوس که پیرنیا مقصود خود را از ظهور این اصول در دیگر هنرها بیان نکرده است.

هـ زبان و لحن اصول

پیرنیا به کاربرد واژه‌های فارسی سره میل داشت، اما این تمایل او افراطی نبود. او می‌کوشید برای اصطلاحات بیگانهٔ رایج در زبان معماری امروز برابر فارسی بیابد (مانند برَبُری و پرداز؛ برساو؛ پرهیب؛ پرهون؛ آمود). واژه‌هایی که در نامیدن اصول خود به کار برده نیز همه فارسی است، اما آشفتگی‌ای از قبیل آنچه در خصوص آمیختن اخبار و انشا

گفتیم، در واژه‌های این اصول دیده می‌شود. می‌توان گفت معماری ایرانی «مردم‌وار است» یا «درون‌گراست» یا «خودبسنده است»؛ حتی می‌توان گفت «پرهیزنده از بیهودگی است»، اما نمی‌توان گفت «نیارش و پیمون است».

از این گذشته، آنچه پیرنیا در خصوص اصل پیمون می‌گوید، به کار نیارش بنا می‌آید، اما بسیار فراتر از نیارش و محض ایستایی است. پیمون، حاوی جوهر همهٔ اصول دیگر است. شاید بتوان گفت که همهٔ اصول دیگر از طریق پیمون محقق می‌شوند و عینیت می‌یابند. با این حال، او پیمون را در کنار نیارش نشانده و آن را اصلی مستقل نشمرده است.

و. کاروبار پیرنیا و آیندهٔ آن

پیرنیا در روزگاری که نظام معماری ایرانی در هجوم معماری جدید از هم گسیخته بود و بقایای ذهنی و عینی آن نیز در آستانهٔ محو کامل بود، درصدد شناسایی و معرفی این معماری از بطن فرهنگی برآمد که آن را زاده بود. او نمی‌توانست نشان دهد که معماری ایرانی برای نیازهای روز کفایت می‌کند، اما می‌توانست نشان دهد که این معماری از ساقهٔ فرهنگ ایرانی رسته و در طی هزاران سال، هم با روح ایرانیان و ذوق و شیوهٔ زندگی آنان متناسب بوده و هم نیازهای مادی و معنوی آنان را برآورده است. پس چه عجب که اگر اصول آن را بازشناسیم، در این روزگار نیز از عهدهٔ نیازهای تازهٔ ایرانیان برآید. این انگیزه او را به جست‌وجوی اصول ثابت معماری ایران واداشت؛ اصولی فارغ از زمان و مکان که نتوان آن‌ها را به اقتضای اوضاع و احوال روز انکار کرد و نادیده گرفت.

پیرنیا پا در فرهنگ و معماری ایرانی و نظر به تمدن روز داشت. وی می‌کوشید دستاوردهای معماری ایرانی را از هجوم ویرانگر به فرهنگ و معماری ایران‌زمین دور کند. برای این کار، گاهی به ارزش‌های جاویدان معماری ایرانی چنگ می‌زد و گاهی، ولو به تکلف، به مطابقهٔ معماری ایرانی با ارزش‌های معماری مدرن بپردازد. از یک سو، نشان می‌داد که معماری ایرانی، ارزش‌های حقیقی و برآمده از فرهنگ ایرانی دارد و از سوی دیگر، با میلی ایدئولوژیک که مقتضای زمانهٔ او بود، می‌کوشید به جوانان نشان دهد که اگر معماری مدرن مطلوب شماست، معماری ایرانی از ابتدا مدرن بوده است.

او با این اندیشه‌ها و انگیزه‌ها، اصولی برای معماری ایرانی تدوین کرد؛ اصولی که بتوان آن‌ها را دست‌مایه‌ای برای پرداختن مرام‌نامهٔ معماری کرد و از عهدهٔ هماوردی با مکتب‌های رنگارنگ و نوخاسته برآمد. مناسبت این اصول با مرام‌نامهٔ ایدئولوژیک بود که اصول او را از حالت گزارش و اِخبار از تاریخ خارج کرد و به آن‌ها رنگ اصول انشایی و آرمانی بخشید. پیرنیا با اصول خود از آرمان‌هایی سخن گفت که معماری انسان باید به سوی آن‌ها حرکت کند. آنگاه مدعی شد که معماری ایرانی در بیشتر موارد به این آرمان‌ها دست یافته و به این مطلوب‌ها رسیده است.

پیرنیا معماری مطلوب را معماری‌ای متناسب با انسان در هر بوم می‌شمرد؛ معماری‌ای در امتداد وجود انسان. پس چه جای شگفتی اگر بدانیم که او به جای آنکه اصول را از آثار معماری ایران استخراج کند، از فرهنگ ایرانی و از صفات انسان ایرانی برگرفت و آن‌ها را با نمونه‌هایی از آثار تقویت کرد؟ کار وی دعوت به این اصول بی‌زمان بود. او استواری منطقی این اصول و نشان دادن فصل آن‌ها با اصول معماری فرهنگ‌های دیگر را وظیفهٔ خود در آن برهه از زمان نمی‌دانست. پیرنیا از معماری سرزمین‌ها و تمدن‌های دیگر، به‌ویژه سرزمین‌های اسلامی، آگاه بود و سخنانی هم دربارهٔ آن‌ها داشت۲۷، اما به حیطهٔ تفکیک و تمییز معماری ایرانی از معماری سرزمین‌های دیگر وارد نشد. این بی‌اعتنایی به مسیرهای آکادمیک و توجه تام به اوضاع و نیازهای زمانه از ویژگی‌های همهٔ کارهای ایدئولوژیک است.

علاوه بر این، پیرنیا صفات معماری ایرانی را به خواست و سلیقهٔ ایرانیان، و در بسیاری از موارد به اراده و فهم معمار ایرانی نسبت می‌داد. این تأکید او بر معمار و شخصیت و صفات معمار نیز از پیامدهای توجه او به روزگار جدید و اقتضائات آن و از لازمه‌های پرداختن بیانیه و خطابهٔ ایدئولوژیک دربارهٔ معماری ایرانی برای معماران جوان بود.

با این همه، کار او به مراتب فراتر از نظریه‌پردازی یا عمل ایدئولوژیک در زمینهٔ معماری است؛ حتی فراتر از پیشگامیِ تاریخ‌پژوهی جدید در معماری ایران است. کار او بزرگ‌تر از آن است که او را فقط از باب فضل تقدم بستاییم. پیرنیا بسیار بیش از تاریخ‌پژوهان غربی و ایرانی معماری ایران به فرهنگ ایرانی و پیوند معماری با فرهنگ

و زندگی توجه داشت. اگر از منظر جریان‌های نظری تاریخ به کار او بنگریم، در اندیشه‌های تاریخی معماری بسیار جلوتر از زمانهٔ خود بود.

او به نظریه‌پردازی اکتفا نکرد، زیرا می‌خواست در جامعهٔ خود اثر بگذارد. لازمهٔ حرکت از نظر به عمل پرداختن، نوعی ایدئولوژی معماری بود. امروزه برای پژوهش عمیق در تاریخ معماری ایران، به اندیشه‌ها و دستاوردهای پیرنیا سخت نیازمندیم. برای این کار، کافی است رنگ نیازهای عاجل عملی در روزگار او را از اندیشه‌ها و دستاوردهایش بزداییم. کافی است این ادعا را که اصول پنج‌گانهٔ او اصول معماری ایرانی در همهٔ زمان‌ها و در سرتاسر ایران‌زمین است، فروبگذاریم و به آن‌ها به منزلهٔ ابزارهایی برای شناخت معماری تاریخی ایران بنگریم. در این صورت، مردم‌واری ما را به توجه به انسان و زندگی انسان ایرانی در معماری فرا خواهد خواند؛ درون‌گرایی ما را به توجه به مناسبت میان صفات و روحیات ایرانیان با معماری دعوت خواهد کرد؛ خودبسندگی و پرهیز از بیهودگی و نیارش، ابزاری خواهد شد برای تأمل در مواد و بوم و بر و ظرافت‌ها و فنون علمی معماری ایران. از همه بالاتر، پیمون، دریچه‌ای تازه برای فهم ساختاری معماری ایران و زبان ازیادرفته‌اش به رویمان خواهد گشود. و همهٔ اینها، آن‌چنان‌که خود پیرنیا می‌خواست، معیارهایی برای تشخیص حوزه‌ها و سبک‌های معماری ایران به دست خواهد داد.

در این روزگار، نه پیرنیا نیازمند ستایش ماست و نه ستایش او گرهی از کار فروبستهٔ معماری ما می‌گشاید. ما نیازمند احیای آثار و نظریات پیرنیاییم؛ احیای آن‌ها در توجه به همهٔ جوانب فرهنگی و فنی معماری ایران و تلاش برای نظریه‌پردازی در تاریخ معماری و شناخت همه‌جانبهٔ معماری ایران‌زمین.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ زندگی و احوال پیرنیا ر.ک: قلمسیاه ۱۳۸۱؛ پیرنیا ۱۳۷۸الف؛ همو ۱۳۸۱؛ ۱۳۶۴؛ ۱۳۷۳الف؛ ۱۳۷۳ب؛ ۱۳۶۲.

۲. نگارندگان، به جز دو نمونهٔ ذیل و یکی دو تحقیق متعارف درسی، نمونه‌ای در تحلیل تاریخ‌پژوهی پیرنیا نیافته‌اند. (ر.ک: قیومی بیدهندی ۱۳۸۴؛ رئیسی نافچی ۱۳۸۸)

۳. او در نوشتن کتاب *مساجد جامع ایران: مسجد جامع اصفهان* نیز با باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی و محمود ماهرالنقش همکاری کرد. کتاب‌های *هندسه در معماری* و *کاربندی* زهره بزرگمهری نیز حاصل شاگردی در نزد پیرنیاست. افزون بر این، در مقالهٔ «تویزه قوس دور»، از کتابی در دست انتشار به نام *رازیگری در ایران زمین* سخن گفته است. این کتاب هرگز به چاپ نرسید و از دست‌نویس آن نیز اطلاعی در دست نیست.

۴. دربارهٔ آثار پیرنیا که خود نوشته یا دیگران گرد آورده‌اند، ر.ک: کتاب‌نامهٔ مقالهٔ حاضر و نیز عبدالله‌زاده ۱۳۸۹.

۵. برای اتقان بیشتر این بررسی، تکیهٔ ما بیشتر بر منابعی است که به قول و قلم مرحوم پیرنیا نزدیک‌تر بوده است یعنی نوشته‌های خود او یا نوارهای صوتی و تصویری او. قول شاگردان و دوستان و متن‌های منتشرشده از جلسات درس او را (مانند *سبک‌شناسی معماری ایرانی؛ تحقیق در معماری گذشته ایران*) فقط در صورتی مستند شمرده‌ایم که با این منابع اولیه تعارض نداشته است.

۶. با این حال، در نامه‌ای که پیرنیا برای تبیین شرح درس «معماری اسلامی ۱ و ۲» نوشته، اصول هنر و معماری ایرانی را شش اصل برشمرده، که چهارتای آن‌ها در همهٔ هنرهای ایرانی هست و دو تای آخر مختص معماری است. (پیرنیا ۱۳۷۸الف، ۴۱)

۷. «چون با معماران کارآزمودهٔ ایران دربارهٔ شیوه‌های کهن این هنر نغز و مردمی به گفت‌وگو می‌نشینیم، می‌گویند کار باید مردم‌وار باشد». (همو ۱۳۵۵، ۶۲) از این روایت می‌توان دریافت که منبع این اصل، هم‌نشینی پیرنیا با معماران سنتی است.

۸. «مردم» در زبان فارسی به معنای آدمی و انسان است (لغت‌نامهٔ دهخدا) و مردم‌وار یعنی انسان‌وار.

۹. «هر جانداری، هر پرنده‌ای، هر آفریدهٔ زنده‌ای، لانه و آشیانهٔ خود را به اندازهٔ خود و درخور نیاز خویش می‌سازد. چرا ما مردم خانه‌هایی می‌سازیم که بیرون از اندازه‌های ماست؟» (پیرنیا ۱۳۵۵، ۶۲؛ ۱۳۵۹، ۲) «هیچ وقت یک معمار ایرانی نیامده یک سالن سینما بسازد و اسمش را بگذارد اتاق خواب [...]؛ یک تخت‌خواب بگذارد گوشه‌اش و به غریبی خودش گریه کند». (همو ۱۳۵۷، ۳۵؛ ۱۳۶۹)

۱۰. «یک سه‌دری... می‌بیند، که یک چیزی است ۲/ ۳ × ۶/ ۳ متر؛ درست مثل اینکه زن و شوهر را پیش هم خوابانده‌اند؛

طاقچه‌ها و بالای طاقچه‌ها، آفتابه لگن، و جانماز و... آیینه و شانه و... را گذاشته‌اند پهلویشان؛ جای بازی بچه‌ها را مشخص کرده‌اند؛ حتی درِ ورودی، درِ پستو، همهٔ اینها معلوم است کجا باید باشد. در نهایت، معمار خطی دورشان کشیده است یعنی یک ذره کم و زیاد ندارد». (همو ۱۳۶۹؛ ۱۳۶۴، ۴)

۱۱. از همین رو، پیرنیا تأکید می‌کند که معماری بیش از هنرهای دیگر، و معماری ایرانی بیش از معماری دیگر سرزمین‌ها با زندگی مردم پیوند خورده است.

۱۲. «سخت‌گیری برای حجاب و محرمیت در فرهنگ ایرانی پیش از اسلام، به مراتب از اسلام سخت‌گیرانه‌تر بود، به طوری که زن را در فارسی پردگی می‌نامند یعنی پرده‌نشین». (همو ۱۳۵۷، ۳۲) همچنین ر.ک: همو ۱۳۵۶، مبحث «شیوهٔ پارسی».

۱۳. «موضوع تنها حجاب نیست؛ ایرانی نمی‌خواهد کسی [در خلوتش] نگاهش کند. الان در شمال تهران، در نیاوران و بالای شمیران، کاخ‌هایی ساختند و خریدند که مالکان آن، زندگیشان بیشتر در آمریکا و اروپا گذشته و حتی همسرانشان خارجی هستند. با وجود این، بعضی وقت‌ها که خیلی بی‌سلیقه هستند، جلو خانه را حلبی یا چیزی می‌کوبند که سرکوب نداشته باشد؛ و یا اگر خوش‌سلیقه‌تر باشند، طاق‌نماهایی می‌سازند که از خانهٔ کناری نتوان نگاه کرد [...]. شاید هیچ جایی سابقه نداشته باشد که یک نفر با زیرپیراهن و زیرشلواری در خانه بنشیند و چند نفر هم پهلویش باشند. اروپایی‌ها حتی جلو همسرشان هم حتماً باید شلوار بپوشند، ولی ایرانی با کمال راحتی گاهی اوقات با آن تنبان‌های بنددار می‌آمد بیرون و هیچ عیبی هم نداشت و این چیز مهمی نبود، چون رسم بود. با وجود این، پوشش داشت و با عبا لباس زیر را می‌پوشاند». (همو ۱۳۵۷، ۳۴؛ نیز ر.ک: ۱۳۵۰الف)

۱۴. مثلاً «... بعضی‌ها می‌گویند [درون‌گرایی] به خاطر دین است، زیرا حجاب که در زمان هخامنشیان و اشکانی‌ها خیلی شدیدتر از بعد از اسلام بود، می‌گویند به خاطر حجاب است. ولی اینها این‌طور نیست؛ اقلیم اینجا اقتضا می‌کرده که معمار ما درون‌گرا باشد یعنی معمارها، مثل عرفایمان، درون‌گرا بودند، و به درون بیشتر اهمیت می‌دادند». (همو ۱۳۶۹)

۱۵. «... می‌گویند چرا نقش انداخته؟ آن هم برای این بوده که بتوان آن را رفو کرد؛ برای اینکه کاشی‌ای را که هشت سال بیشتر دوام ندارد، بتوان ترمیم کرد؛ مثلاً قطعه‌ای از کاشی گنبد شیخ لطف‌الله وقتی می‌افتد، معماری کمند می‌اندازد، بالا می‌رود و آن قطعه را سر جایش قرار می‌دهد. این همیشه با همان طرحی که اولین مهندسِ آن داده سر جایش می‌ماند؛ مثل رفو کردن قالی، که اگر نقش داشته باشد، می‌توان آن را دقیق رفو کرد و الا ماهرترین رفوگرها نمی‌تواند یک ساتن یک‌دست و ساده را رفو کند». (همو ۱۳۶۴، ۶)

۱۶. مثلاً پیرنیا تأکید می‌کند که «آمود تنها تزئین صرف نیست، بلکه نوعی ضرورت است که با زیبایی در هم می‌آمیزد». (همو ۱۳۷۸ب، ۱۵)

او کاشی را عایق حرارتی مهمی در بنا معرفی می‌کند و در این باره به استفاده از سرامیک در فضاپیماها به منزلهٔ ماده‌ای با مقاومت بسیار در برابر حرارت استناد می‌نماید. (همو ۱۳۷۱ب؛ ۱۳۷۰الف، ۱۵) حکمت کاشی معرق را هم تسهیل تعمیر آن می‌داند. (همو ۱۳۶۴، ۶)

۱۷. نیارش هر دو موضوع طاق و گنبد و جرز و... یعنی سازه یا سفت‌کاری؛ و گره، کاشی، مقرنس و... یعنی تزئین یا نازک‌کاری را در بر می‌گرفته است. (بزرگمهری ۱۳۸۹؛ ۱۳۷۱)

۱۸. «معماری ایران، به‌رغم آنکه بعضی‌ها ادعا می‌کنند، هیچ‌گاه یک هنر خالص نبوده و همیشه با فن توأمان بوده است. اصلاً هنرمند به کسانی می‌گفتند که ما الان به آن‌ها صنعتگر می‌گوییم؛ و آن‌هایی را که با علم سر و کار داشتند، مثلاً استاتیک، جزو هنر نمی‌دانستند و به اینها برعکس می‌گفتند صانع؛ مثلاً کسی که خوب نقاشی می‌کرده به او صانع می‌گفتند: یکی صنعتگر از چین نام فرهاد/ غلام تو ولی از خویش آزاد. به آن‌ها صنعتگر می‌گفتند. هنرمند به کسانی می‌گفتند که کار صنعتی بکنند و به این خیلی اهمیت می‌دادند». (پیرنیا ۱۳۶۴، ۶)

۱۹. پیمون بر سه گونه است: پیمون بزرگ، پیمون کوچک، و خرده پیمون. (همو ۱۳۷۰ب؛ ۱۳۷۱الف)

20. Christopher Alexander

21. pattern

۲۲. در این باره برای نمونه ر.ک: سحابی ۱۳۴۶؛ بازرگان، ۱۳۴۶؛ شریعتی ۱۳۷۵؛ رهنما ۲۰۰۰.

۲۳. ترکیب «معماری ایران» ترکیبی اضافی است؛ یعنی معماری متعلق به سرزمین ایران. این تعبیر قاعدتاً معماری امروز

ایران را هم شامل می‌شود، که منظور پیرنیا نبوده است. ترکیب «معماری ایرانی» ترکیبی وصفی است یعنی معماری موصوف به صفت ایرانی. چون پیرنیا معماری گذشتهٔ ایران را موصوف به صفت ایرانی و برخاسته از فرهنگ ایرانی می‌شمرد، عبارت «معماری ایرانی» به اندیشهٔ او نزدیک‌تر است.

۲۴. پیرنیا هرجا دربارهٔ هنر و معماری از جمله معماری ایرانی و مطلوبی یا نامطلوبی آن سخن گفته، از منطقی بودن یا نبودن آن یاد کرده است. (پیرنیا ۱۳۶۴، ۴؛ ۱۳۶۹) او گوهر معماری ایرانی را منطق نهفته در آن می‌داند. (همو ۱۳۵۲، ۵۵) از این حیث، «منطق» را ــ در برابر «هوس» ــ باید از کلیدواژه‌های دستگاه نظری پیرنیا دانست.

۲۵. مثلاً در تبیین سبک پارتی، از یک سو از «ارتفاع هراس‌انگیز» و «جبروت غرورآمیز» و «عظمت‌جویی» بناهای آن سخن می‌گوید و از سوی دیگر مردم‌واری را همچنان در آن پایدار می‌داند. (همو ۱۳۴۷ب، ۴۸ و ۴۹) همچنین ر.ک: اشاره به مردم‌واری در شیوهٔ پارتی و دور شدن از مردم‌واری در شیوهٔ رازی و آذری در مقدمهٔ شیوهٔ خراسانی. (همو ۱۳۸۲، ۱۳۴)

۲۶. برای مثال ر.ک: همو ۱۳۶۹؛ ۱۳۵۰ب. شایسته است آثار پیرنیا با برجسته‌ترین آثار محققان مغرب‌زمین مانند معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ؛ معماری تیموری در ایران و توران؛ معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، دربارهٔ معماری ایران مقایسه شود تا قوت‌های پیرنیا از نظر انس با فرهنگ ایرانی و تعمق در آن، و نیز ضعف‌های او در انضباط علمی آشکار گردد.

۲۷. پیرنیا در بعضی از کلاس‌های درس خود، در مقدمهٔ طرح معماری ایرانی، معماری جهان نیز تدریس می‌کرد و دربارهٔ مکاتب معماری جهان اسلام نیز اطلاعات گسترده داشت. (رایتی‌مقدم ۱۳۸۹)

منابع

– الکساندر، کریستوفر. ۱۹۷۹. *معماری و راز جاودانگی: راه بی‌زمان ساختن*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. ۱۳۸۰. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

– بازرگان، مهدی. ۱۳۴۶. *باد و باران در قرآن*. قم: دارالفکر.

– بزرگمهری، زهره. ۱۳۸۹. گفت‌وگوی شخصی با محمدمهدی عبدالله‌زاده (نوار صوتی). تهران: خانهٔ مهندس بزرگمهری.

– ـــــــ . ۱۳۷۱. *هندسه در معماری*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

– پوپ، آرتور. ۱۹۶۵. *معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ*. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. ۱۳۶۵. تهران: یساولی.

– پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۵۰الف. آغوش‌های گرم یا خانه‌های دل. در مجموعه *مقالات اولین سمینار مرمت بناها و شهرهای تاریخی: وجود و آیندهٔ مراکز مسکونی تاریخی*، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، ویراستهٔ منصور فلامکی، ۱/۱۴ ـ۶/۱۴. تهران: بی‌نا.

– ـــــــ . ۱۳۶۴. استاد مهندس کریم پیرنیا و اصول معماری سنتی ایران. *کیهان فرهنگی*، ش. ۳: ۳ـ ۱۳.

– ـــــــ . ۱۳۷۳الف. استاد مهندس محمدکریم پیرنیا: پیر معماری سنتی ایران. *کیهان علمی* (برای نوجوانان)، ش. ۸: ۲۹ـ ۴۰.

– ـــــــ . ۱۳۷۳ب. این رشته گسسته را گرهی باید زد. *هنرهای زیبا: یادمان استاد محمدکریم پیرنیا*، ش. ویژه: ۱۲ـ ۱۸.

– ـــــــ . ۱۳۵۲. بناهای تاریخی هر کشور در حکم شناسنامه‌های فرهنگی است. *هنر و معماری*، ش. ۱۷: ۵۵ـ ۶۰.

– ـــــــ . ۱۳۵۹. به نام پروردگار هستی‌آفرین. اثر، ش. ۱: ۲ـ ۴.

– ـــــــ . ۱۳۵۰ب. به نام خدا: شناخت هنر ایران. هنر و معماری، ش. ۱۰ و۱۱: ۱۹ـ ۳۰.

– ـــــــ . ۱۳۴۷الف. بیماری بولوار. هنر و مردم، ش. ۶۹: ۳۹ـ ۴۳.

– ـــــــ . بی‌تا الف. پنج پایه هنر معماری ایران. دفتر دانش، ش. ۴: ۷۶ـ ۸۱.

– ـــــــ . ۱۳۸۱. پیرنیا از زبان پیرنیا . در *یادنامه استاد کریم پیرنیا*، ویراستهٔ اکبر قلمسیاه، ۲۳ـ ۹۸. یزد: بنیاد مرحوم پیرنیا.

– ـــــــ . ۱۳۷۸الف. *تحقیق در معماری گذشته ایران*. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.

– ـــــــ . ۱۳۷۱الف. خانه. در *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، تدوین غلامحسین معماریان، ۱۵۳– ۱۹۶. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.

– ـــــــ . ۱۳۷۰الف. دربارهٔ شهرسازی و معماری سنتی ایران. *آبادی*، ش. ۱: ۴ـ ۱۵.

– ـــــــ . ۱۳۷۰ب. درس‌های دانشکدهٔ هنرهای زیبا. نوار صوتی. تهران: دانشگاه تهران.

– ـــــــــ . ۱۳۵۶. درس‌های دانشکدهٔ پردیس. نوار صوتی. اصفهان: دانشگاه فارابی، دانشکدهٔ پردیس اصفهان.
– ـــــــــ . بی‌تا ب. سبک پارتی. مصاحبهٔ تلویزیونی (منتشرنشده). ؟: ؟.
– ـــــــــ . ۱۳۴۷ب. سبک‌شناسی معماری ایران. *باستانشناسی و هنر ایران*، ش. ۱: ۴۳ـ ۵۴.
– ـــــــــ . ۱۳۸۲. *سبک‌شناسی معماری ایرانی*. تدوین غلامحسین معماریان. تهران: پژوهنده.
– ـــــــــ . ۱۳۶۹. سخنی دربارهٔ معماری ایرانی. گفت‌وگوی خصوصی با سیدعباس معارف و محمدعلی رجبی، تهران: (منتشر نشده، بایگانی شخصی محمدعلی رجبی).
– ـــــــــ . ۱۳۵۷. شیوه‌ها و فنون معماری در ایران. جزوهٔ درسی. ضبط و تدوین سوسن معتقد و صمد ذواشتیاق. ؟: ؟.
– ـــــــــ . بی‌تا ج. ضوابط معماری ایران، مصاحبهٔ تلویزیونی (منتشر نشده). ؟: ؟.
– ـــــــــ . ۱۳۵۵. مردم‌واری در معماری ایران. *فرهنگ و زندگی*، ش. ۲۴: ۶۲ـ ۶۵.
– ـــــــــ . ۱۳۴۹. مسجد جامع فهرج. *باستانشناسی و هنر ایران*، ش ۵: ۲ـ ۱۳.
– ـــــــــ . ۱۳۷۸ب. *مصالح ساختمانی: آژند، اندود، آمود*. تدوین و تعلیق زهره بزرگمهری. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
– ـــــــــ . ۱۳۶۲. معماری ایرانی: در محضر استاد. نوار تصویری. گفتگوی تلویزیونی به کارگردانی حمید سهیلی. تهران: ؟.
– ـــــــــ . ۱۳۷۱ب. معماری ایرانی: میزگرد. نوار تصویری. گفتگوی تلویزیونی اسماعیل میرفخرایی با متخصصان معماری ایرانی، به کارگردانی حمید سهیلی. تهران: ؟.
– ـــــــــ . ۱۳۶۰. *هندسه در معماری ایران (شمارهٔ ویژهٔ اثر)*. تدوین زهره بزرگمهری. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایرانی.
– ـــــــــ . ۱۳۵۳. *هنر دوره متوسطه (خصوصیات معماری ایران)*. تهران: آموزش و پرورش.
– ـــــــــ و باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، و محمود ماهرالنقش. ۱۳۵۸. مسجد جامع اصفهان. تهران: موزه رضا عباسی.
– ـــــــــ و کرامت‌الله افسر. ۱۳۵۰. *راه و رباط*. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی.
– رایتی‌مقدم، حسین. ۱۳۸۹. گفتگوی شخصی با محمدمهدی عبدالله‌زاده. نوار صوتی. تهران: دفتر کار مهندس رایتی مقدم.
– رهنما، علی. ۲۰۰۰. *مسلمانی در جستجوی ناکجاآباد: زندگینامهٔ سیاسی علی شریعتی*. ترجمهٔ کیومرث قرقلو. ۱۳۸۱. تهران: گام نو.
– رئیسی نافچی، مهدی. ۱۳۸۸. *بازاندیشی سبک‌شناسی معماری ایران*. مقالهٔ درسی دورهٔ دکتری معماری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
– سحابی، یدالله. ۱۳۴۶. *خلقت انسان*. تهران: بی‌نا.
– شریعتی، علی. ۱۳۷۵. *اسلام‌شناسی: درس‌های ارشاد*. گردآوری و تنظیم دفتر تدوین و تنظیم مجموعه آثار معلم شهید دکتر علی شریعتی. تهران: قلم.
– عبدالله‌زاده، محمدمهدی. ۱۳۸۹. فرار از مدرسه: بررسی احوال و آثار محمدکریم پیرنیا از منظر تاریخ‌نگاری معماری ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران. استاد راهنما: مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی.
– قلمسیاه، اکبر (و.). ۱۳۸۱. *یادنامهٔ استاد کریم پیرنیا*. یزد: بنیاد مرحوم پیرنیا.
– قیومی بیدهندی، مهرداد. ۱۳۸۴. بررسی انتقادی چهار تاریخ‌نامهٔ معماری ایران. *خیال*، ش. ۱۵: ۴– ۳۶.
– گلمبک، لیزا، و دونالد ویلبر. ۱۹۸۸. *معماری تیموری در ایران و توران*. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی. ۱۳۷۴. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
– ویلبر، دونالد. ۱۹۶۹. *معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان*. ترجمهٔ عبدالله فریار. ۱۳۶۵. تهران: علمی و فرهنگی.