۱۹-۳۸

تاریخ دریافت مقاله:
۱۳۹۹/۱۰/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی:
۱۳۹۹/۱۱/۱۰

سنجش انگاره‌های قیاسی از منطق روش‌شناسی در الگوگیری‌های تاریخی معماری معاصر ایران

علی عسگری[۱]، مریم محمدی سالک[۲]

چکیده

استفاده از انگاره‌های تاریخی و مباحث سنتی در دوران قاجار (پس از ناصری)، در طراحی و متعاقباً در آموزش معماری با روش‌های مختلفی در طراحی ابنیه جمعی، مورداستفاده معماران ایرانی قرار گرفت. این موضوع در دوران پهلوی اول و دوم با اهداف متنوعی ادامه یافت. این روند موجب گردید الگوگیری‌های تاریخی به دلیل استمرار خود، در مداخلات طراحی به شکل‌های آگاهانه و ناآگاهانه جلوه یابد. علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری یا سلیقه‌ای، منظره سازی‌ها و بهره‌گیری از ویژگی‌های عینی و ذهنی معماری ایرانی و غربی (وارداتی)، از نوعی راهبرد طراحی با عنوان «قیاس و استعاره» برخوردار است. حال اینکه معماران دوره پهلوی با وجود گرایش‌های مختلف ذهنی، اهداف و سلایق متنوع کارفرماهای شخصی و حکومتی، از چه شیوه‌هایی در قیاس از تاریخ بهره برده‌اند؟ سؤال اصلی پژوهش حاضر به شمار می‌رود. این پژوهش با روشی ترکیبی از تفسیری - تاریخی، استدلال منطقی و مطالعهٔ موردی سعی دارد با فرض نهادن بر دسته‌بندی‌های متداول بر شیوه‌های برداشت از تاریخ در معماری دوران پهلوی، با بهره‌گیری از مستندات و گزارش‌های این دوره، روش‌های قیاس از تاریخ را در هر شیوه با انتخاب نمونه‌های معرف بر معیارهای هر دسته، بررسی و تحلیل نماید. ازاین‌رو هدف اصلی مقاله حاضر فهم و دسته‌بندی روش‌های قیاس از تاریخ در معماری دوره پهلوی اول و دوم است. از منظر روش‌شناسی طراحی معماری، معماری سنت‌گرا با وابستگی مشهود به کیفیت‌های ذهنی و هندسهٔ پنهان در ابنیهٔ معماری ایرانی، از نوعی قیاس استعاره‌ای و معماری‌های نئوکلاسیک و باستان‌گرایی پهلوی از قیاس شمایلی بهره گرفته‌اند. در ادبیات معماری نئوکلاسیک خردگرا و نوگرای ایرانی، این موضوع با بهره‌گیری از دانش فنی ارتقا یافته دههٔ پنجاه و شصت، به‌نوعی طراحی قیاسی تجربه‌گرا می‌انجامد که حضور تاریخ در فرآیند طراحی آن پنهان و آزادانه پدیدآمده است.

واژگان کلیدی: معماری تاریخ‌گرا، معماری معاصر ایران، دورهٔ پهلوی، روش طراحی

۱. استادیار و عضو هیئت‌علمی گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر قدس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
E-mail: architect.asgari@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری داخلی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌جنوب، تهران، ایران
E-mail: maryam.saalek@gmail.com

مقدمه

معماری معاصر ایران، توأمان در طی دو قرن گذشته، باتوجه‌به توسعه ارتباطات و روابط کشورهای غیر هم‌جوار، تأثیرات متفاوتی در برداشته است که یکی از آن‌ها معماری‌های نئوکلاسیک و باستان‌گرایی بوده که در این تحقیق هر دو را در زمره یک معماری با رویکرد تاریخی گرا مطرح و بررسی می‌شود.

قیاس یکی از شیوه‌های متداول در طراحی معماری به شمار می‌رود. از این روی طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری بر قیاس‌های طرح می‌تواند راهگشای ایده‌های خلاقانه و توجه به نحوه برخورد با شمایل یک پروژه باشد. در این راستا قیاس سمبلیک یا شمایلی به دلیل برداشت ساده‌تر توسط مخاطب یکی از اولین ارزیابی‌ها در مواجهه با بناست (لازیو، ۱۳۸۸، ۱۴۲).

استفاده از عناصر تاریخی در معماری، الهام از آثار تاریخی، الگوگیری از اشکال و هنجارهای معماری آن و بالاخره در یک‌کلام سرمشق قراردادن آن‌ها به‌عنوان یک اثر مهم، مسئله‌ای نبوده که تنها در سرزمین پارس رخ دهد. این مهم که از قرن ۱۹ میلادی شروع شد، به طور یکپارچه نهضتی در معماری جهان مطرح نمود. تا پیش از آن معماری گذشته، یک سرمشق نبود و تنها به‌عنوان یک تمرین برای معماران، می‌توانست به‌مانند یک‌روند طراحی مسیر آتی را پیش‌بینی نماید. لیکن در این دوره، معماری تاریخی یک مسیر عادی به شمار نمی‌آمد و معماران سعی در تقلید آن به هر قیمتی داشتند (قبادیان، ۱۳۹۲، ۱۷۰) که در این مقاله این اقتباس‌ها مورد تحلیل قرار خواهیم داد.

تحقیق در خصوص روند تحقق این شیوه در معماری معاصر ایران می‌تواند، ضمن گسترش ادبیات این موضوع، مقیاس سنجش این شیوه معماری را نیز پدیدار نماید. این مهم در حال حاضر بسیار ضروری است. چراکه متأسفانه در معماری امروز، مخصوصاً در دو دهۀ گذشته، شاهد اجرای ساختمان‌های مختلفی به بهانه برخورداری از طرح کلاسیک هستیم. لیکن عدم اطلاع از این ادبیات در میان نقادان، باعث شده همواره زبان آکادمیک بحث و نقد معماری، بر گسترش این بی‌راهه‌ها در معماری معاصر، ضعیف‌تر شود.

از سویی دیگر معماری دوران پهلوی (به‌ویژه پهلوی اول)، متناسب با الگوهای متداول ساخت‌وساز در این دوره، بدنه‌ای متأثر از اسناد دوبعدی داشته و تحلیل این ابنیه با بررسی پلان‌ها، نماها، مقاطع و تصاویر فهم آن‌ها را برای پژوهشگران ساده می‌نماید. حال این موضوع می‌تواند به تحلیل جایگاه زیبایی‌شناسانه قیاس‌های تاریخی در این حوزه کمک نماید.

این پژوهش با رویکردی آمیخته و با استفاده از شیوه‌های تفسیری-تاریخی، توصیفی-تحلیلی و مطالعه موردی، با بهره‌گیری از ادبیات موضوعی گردآوری درباره شیوه‌های معماری معاصر دوران پهلوی به‌طورکلی و مسئلۀ زیبایی‌شناسی الگوهای قیاسی به طور خاص، به دنبال بررسی و ارائه مدلی برای ترسیم رابطه میان معماری معاصر و روند طراحی قیاسی از تاریخ است.

در گام بعد شیوه برداشت و مؤلفه‌های شکل‌دهنده آن‌ها باتکیه‌بر نظرات اندیشمندان این حوزه، ارزیابی خواهد شد. در نهایت، مسئلۀ قیاس‌های تاریخی و تاریخ‌گرا در معماری دوران پهلوی و الگوهای مداخله در تاریخ و جایگاه آن‌ها در شیوه شناسی معماری دوران پهلوی، با استنتاج از نظریات مطرح شده تحلیل شده است.

محدودۀ زمانی این تحقیق از آغاز توجه نظم یافته در ایران به غرب، یعنی اوایل دورۀ قاجار شروع می‌شود. در واقع پیش‌ازاین نیز همواره حداقل ارتباطاتی میان ایران و سایر دولت‌های حاضر در منطقه[1] وجود داشت، لیکن در دورۀ قاجار، مخصوصاً پس از سفرهای شاهان قاجار به کشورهای اروپایی این توجه با اندیشه تقلید از غرب، قدرتی دوچندان گرفت.

آنچه در خصوص الهام از تاریخ در روند طراحی موردبحث قرار می‌گیرد، با پژوهش در خصوص

تاریخ تفاوت دارد. به بیان آنتونی سی آنتونیادس «وجه تمایز «تاریخ‌گرایی» و «تاریخ» در این است که تاریخ‌گرایی توجهی یکسویه به تاریخ دارد، صرفاً به فرم می‌پردازد، و غالباً در معرض خطر التقاط‌گرایی قرار دارد. تاریخ‌گرایی در مقایسه با پژوهش تاریخی واقعی دربارهٔ معماری، دارای عمق و گسترهٔ کمتری است» (آنتونیادس، ۱۳۹۹، ۲۷۴). درعین‌حال تقلید از تقلیدهای تاریخ‌گرا، خود عمق و گسترهٔ کمتری داشته و به‌نوعی فاقد اعتبار است. این مهم که در حال حاضر با حضور عناصر بیگانه در بدنه معماری سه دهه اخیر در حال تکرار است، مصداقی از همین روند سطحی است.

جامعهٔ آماری ابنیه مورد تحقیق نیز در واقع بیشتر موردتوجه ساختمان‌های عمومی شهر و یا فضاهای مسکونی افراد سرشناس کشور می‌شود که جهت معماری آن‌ها به قشر معماران تحصیل‌کرده و یا شاخص مراجعه شده است. در این پژوهش معماری سایر بنایان و یا استادکارهای ابنیه مسکونی کشور را که گاه به شیوه‌های سابق و یا گاه با تقلید از روند رایج دست به ساخت بنا زده و حرفی تازه و با بداعت تحکیم کننده در روند طراحی رایج را مطرح ننموده‌اند، ندارد.

از نظر حوزهٔ مکانی، ابنیهٔ موردتوجه تحقیق بیشتر در محدودهٔ تهران به‌عنوان قلب تحولات معماری کشور دنبال شده و سایر ابنیه در شهرهای بزرگ یا محدوده‌های تفریحی، تنها در صورت قرارگیری در دستور کار معماران، با هدایت سازمان‌های مرکزی دولتی و یا اشخاص درجهٔ اول کشور، موردتوجه می‌باشند.

در واقع در این میان سعی می‌گردد، فرآیند پیدایش و توسعهٔ نگاه تاریخی‌گرایی در ادبیات معماری معاصر ایران، با اهمیت بر این پرسش که این سبک معماری، به چه صورت و با چه تمثیلی‌هایی در بدنهٔ معماری ایرانی رخنه نموده است، موردتوجه گردد.

پیشینهٔ پژوهش

در خصوص طبقه‌بندی آثار دورهٔ پهلوی چندین دسته‌بندی متعدد صورت پذیرفته است. باوجودآنکه طبقه‌بندی سبکی این دوره از اهداف این پژوهش نیست، لیکن توجه به آن موجب تدقیق بر دیدگاه‌ها سایر بزرگان پیرامون تاریخ‌گرایی در این بازه زمانی است.

از آثار مرتبط با این بازهٔ زمانی که به دسته‌بندی آثار پرداخته‌اند، می‌توان به پژوهشی از مهندسان مشاور آتک به سال ۱۳۶۷، با عنوان «ساختمان‌های حفاظت شده در بافت‌های ذی ارزش شهر تهران» اشاره نمود. در این پژوهش، این گروه پس از حدود ۵۰۰۰ اثر واجد ارزش تاریخی را بر روی نقشه شهر تهران جانمایی نموده و در نهایت آن آثار را در هشت دستهٔ «معماری اصیل ایرانی - اسلامی»، «دوران اختلاط و الهام از غرب»، «معماری به شیوهٔ کلاسیک اروپا»، «سبک ملی»، «سبک جدید معماری اروپایی»، «سبک آکادمیک نئوکلاسیک»، «سبک مدرن» و «تداوم سبک مدرن اروپایی»، تقسیم می‌نمایند (مهندسان مشاور آتک، ۱۳۶۷).

محمد منصور فلامکی در مقالهٔ «نگاهی به ریشه‌ها و گرایش‌های معماری معاصر ایران»، در نشریهٔ معماری و هنر ایران در سال ۱۳۶۷، معماری معاصر ایران را بر بستر سه چشم‌انداز اصلی متکی می‌دانند که عبارتند از: «معماری کهن و سنتی ایران»، «معماری و شهرسازی رنسانسی اروپای مرکزی» و «سلسله تجارت نهضت معماری مدرن».

از دیگر آثار حائز اهمیت، مقالات ناصر پاکدامن در کتاب تهران و همچنین مقالهٔ «مقدمه‌ای بر شیوه‌های گرایش‌های معماری در تهران» ایشان در کنگرهٔ اول معماری و شهرسازی ایران است. ایشان در این گفتارها، معماری پهلوی اول را شامل چهار دستهٔ «ادامهٔ سبک‌های اواخر قاجار و معماری

نئوکلاسیک غرب»، «معماری اوایل مدرن و هنر نو»، «معماری سبک ملی» و «معماری مدرن»، و معماری دوره دوم را شامل چهار دستهٔ «ادامه معماری مدرن»، «معماری سبک بین‌المللی»، «معماری مرحله تحول» و «معماری التقاطی غرب» می‌کند (پاکدامن، ۱۳۷۶، ۶۱۹).

مصطفی کیانی نیز، به سال ۱۳۸۳، در کتاب «معماری دوره پهلوی اول» که برگرفته از رسالهٔ دکتری ایشان است، آثار معماری شاخص این دوره را در چهار سبک «معماری سنتی»، «معماری باستانی»، «معماری نظامی» و «معماری مدرن»، تقسیم می‌کند که معماری باستانی ایشان، خود به دو گروه باستان‌گرایی اروپایی و باستان‌گرایی ایرانی تقسیم شده است (کیانی، ۱۳۸۳).

اسکندر مختاری، در کتاب «میراث معماری مدرن ایران» به سال ۱۳۹۰، که برگرفته از رسالهٔ دکتری ایشان است، از تفکیک آثار در سبک‌های مختلف صرف‌نظر می‌نماید و آن‌ها را در چهار دورهٔ متمایز از هم، یعنی «دوران قبل از مدرن»، «دوران آغاز مدرن»، «دوران مدرن» و «دوران مدرن متأخر» قابل تفکیک می‌داند. لیکن از نظر نگارنده، این دوره‌ها، هم‌پوشانی زمانی بسیاری داشته و در کل به‌مانند سبک‌شناسی‌های قبلی است (مختاری، ۱۳۹۰، ۲۵۲).

وحید قبادیان، در کتاب «سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران»، خود که در سال ۱۳۹۲ چاپ شده است، معماری دورهٔ پهلوی اول را به سبک‌های «معماری سنتی و سنت‌گرایی»، «معماری تلفیقی»، «معماری نئوکلاسیک»، «سبک ملی» و «معماری مدرن متعالی»، و معماری پهلوی دوم را به سبک‌های «معماری سنتی و سنت‌گرایی»، «معماری مدرن متعالی و متأخر»، «معماری ارگانیک»، «معماری نوگرای ایرانی» و «معماری‌های - تک» دسته‌بندی می‌کند. نکتهٔ حائز اهمیت در سبک بندی ایشان، اشارهٔ مستقیم با تفکیک نوعی از معماری مدرن در این دوره دارد که ایشان آن را با نام «معماری نوگرای ایرانی» خطاب می‌کند. این نوع معماری که در اواخر دورهٔ پهلوی دوم است، به‌نوعی میراث‌دار معماری باستان‌گرا و ادامه‌دهنده برخی نکات تاریخی گرایی در خلال معماری، طراحان آن دوره بشمار می‌رود.

آنچه در این میان به چشم می‌آید، تفکیک ساده این دسته‌بندی‌ها به دو دستهٔ الهام گرفته از تاریخ و وابسته به سبک است. چنانچه در تحلیل سرچشمه‌های طراحی این دودستهٔ می‌توان در بیان محمود رضایی در دو رویکرد مختلف شکلی و فلسفی قرارداد (رضایی، ۱۳۹۳، ۶۷-۷۶). در این راستا اگر بخواهیم راهبردهای محسوس تاریخ، تاریخ‌گرایی و مطالعهٔ پیشینه را به بیان آنتونی آنتونیادس در بوطیقای معماری موردتوجه قرار دهیم، می‌توان چهار دورهٔ «سنت‌گرایی»، «نئوکلاسیک»، «باستان‌گرایی» و «نوگرایی ایرانی» را مورد تأکید در راستای پژوهش حاضر قلمداد نمود.

روش تحقیق

این پژوهش یک پژوهش بنیادي- نظری است زیرا به بررسی عوامل تأثیرگذار و اندیشه‌های معماری ایرانی در معماری معاصر ایران می‌پردازد، از طرف دیگر پژوهش کاربردی- عملی است چرا که نتایج به‌دست‌آمده می‌تواند رهیافتی جهت تأثیرپذیری از معماری گذشته و مدرن در معماری معاصر ایران باشد. در این پژوهش به بررسی پدیده‌های تاریخی گذشته و تأثیرپذیری معماری معاصر (پهلوی) پرداخته می‌شود که ماهیتی تفسیری - تاریخی و ترکیبی (کمی و کیفی) دارد و باتوجه‌به اینکه پدیده‌ها جنبهٔ کیفی دارند مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند.

تحقیق تفسیری - تاریخی عبارت است از جستجوی پدیده‌ای اجتماعی- کالبدی در زمینه‌ای پیچیده، با جهت‌گیری تبیینی روایتی و کل‌نگر است که شامل چهار مرحله است: ابتدا گردآوری منابع که می‌بایست مورد بررسی قرار گیرد، سپس جستجو و سازمان‌دهی داده‌ها و در مرحلهٔ بعد، ارزیابی،

توصیف و تحلیل داده‌ها و سرانجام توصیف و طرح‌ریزی صورت می‌گیرد.

در تحقیق تاریخی، می‌بایست به یافتن داده‌های موجود پرداخت، درحالی‌که در سایر روش‌های تحقیق پژوهشگر به تولید داده‌های موردنیاز می‌پردازد. به‌این‌ترتیب یافتن داده‌ها با استفاده از گزارش‌های رسمی، اسناد، مدارک، کتاب‌ها و مقالات و آثار باقیمانده از گذشته دربارهٔ موضوع در صورت لزوم موردمطالعه انجام می‌شود.

به‌گونه‌ای که فرضیات و گزاره‌های تحقیق در بخش اول، ازنظر منطقی به هم مرتبط بوده و مسیر فکری پژوهش را تعیین و هدایت می‌کند. طرح تحقیق با یک مسئله یا یک اندیشه دربارهٔ پدیده‌ای که پژوهشگر در جستجوی درک آن است شروع می‌شود، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، هدف پژوهش حاضر آشکارسازی رویکردهای الگوپذیری از تاریخ در معماری دوران پهلوی است.

شکل ۱: روش تحقیق، نگارندگان

مبانی نظری

یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم را در زمینهٔ فلسفه، هنر و روان‌شناسی می‌توان زیبایی دانست. از این روی، آنچه از مفهوم زیبایی استنباط می‌شود نیز در صورت بیان و تعریف صریح ازنقطه‌نظر گوینده، می‌تواند ابهام‌آور و گنگ به نظر برسد. در علم زیبایی‌شناسی دو زمینهٔ پژوهشی در مورد «زیبایی‌شناختی» وجود دارد که قابل تفکیک ولی هم پوشان هستند: فلسفهٔ هنر که ماهیت هنر و خلق آن را موردتوجه قرار می‌دهد و زیباشناسی که متکی بر ادراک کیفیات زیبایی است (شاهچراغی و بندرآباد، ۱۳۹۴، ۲۱۹).

از این روی مفهوم امر زیباشناسانه با مفهوم گستردهٔ هنر هم‌پوشانی واحدی ندارد (کالینسن، ۱۳۸۵، ۱۸). به طور مثال، آنچه زیبا خطاب می‌شود ممکن است از منظر ارزش‌گذاری بر روند طراحی، امتیازآور زیبایی نباشد.

از دیدگاه فلسفهٔ هنر می‌توان به روندهای تقلید[۲]، بازنمایی[۳]، نوبازنمایی[۴]، بیانی[۵]، فرم‌گرایی[۶] و تجربهٔ زیبایی‌شناسی[۷] مورد تحقیق در امر زیبایی‌شناسی قرار گیرد. مفهوم تقلید که به معنای شبیه‌سازی از زبان افلاطون و ارسطو، استعاره را در برمی‌گیرد. این استعاره در بیان ارسطو در صورت چهارم خود یعنی قیاس، مبتنی بر تمثیل است (رضایی، ۱۳۹۳، ۲۷۰). در روند طراحی وابسته به تمثیل و انتزاع‌های کلی آن، سنجش زیبایی حضور پررنگی دارد. در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی، روند طراحی مبتنی بر قیاس و

یـا الگوگیـری از سـوژه‌های بیرونـی، خـود موردتوجـه و ارزیابـی اسـت و می‌تـوان رونـد مداخلـه در معنـا و بداعـت اثـر را مبنایـی بـرای اسـتعداد زیبایـی در فرآینـد قلمـداد نمـود (گروتـر، ۱۳۷۵، ۹۷).

در بیـان قیـاس، چنیـن عنـوان می‌شـود کـه «طراحـی قیاسـی حاصـل اسـتفاده طـراح از قیـاس بـا عرصه‌هـا و زمینه‌هـای دیگـر اسـت در جهـت خلـق راه تـازه‌ای بـرای سـاختار بخشـیدن بـه مسـئله» (لاوسـن، ۱۳۹۲: ۲۵۷) ایـن قیـاس بـه بیـان ویلیـام گـوردن، چهـار نـوع سـمبلیک، مسـتقیم، شـخصی و فانتـزی را در برمی‌گیـرد، قیـاس سـمبلیک در ایـن دسـته‌بندی، متکـی بـر شـکل و وابسـتگی‌های هندسـی اسـت (لازیـو، ۱۳۸۸، ۱۴۴).

یورمـاکا تاریـخ را یکـی از جنبه‌هـای قیاسـی معرفـی می‌نمایـد. ایـن بیـان در سـه راهـبرد گونه‌شناسـی از گذشـته، تراديسـی مدل‌هـای تاریخـی و منطقه‌گرایـی در بسـتر بسـط می‌یابـد (یورمـاکا، شرر و کوهلمـن، ۱۳۸۹). جـدا از بیان‌هـا و رونـدهـای مداخلـه مختلـف در هـر سـه شـیوه، آنچـه مسـلم اسـت موضوعیـت تاریـخ به‌عنـوان یـک راهـبرد نامحسـوس در نظـام طراحـی اسـت کـه در جایـگاه قیـاس قـرار می‌گیـرد و مداخـلات خـود را در آنچـه چرخـهٔ تولیـد اثـر می‌نامیـم، بیـان می‌نمایـد.

در مقایسـه بـا منطـق نظام‌منـد و حضـور قیاس‌هـای وابسـتهٔ ذهنـی و حرکـت مسـتقیم آرایه‌هـای قیاسـی شـکلی ذیـل فرآینـد ایده‌پـردازی، در طراحـی تجربه‌گـرا و غیـر نظام‌منـد، تاریـخ به‌عنـوان بسـتر ناآگاهانـه فـرد، در رونـد آمـوزش یـا خلـق آثـار معـماری تکـرار شـده و ایـن مهـم کـه در ادبیـات تفکـر طراحـی زیرشـاخهٔ تفکـر واگـرا و بـدون جهـت اسـت، در طـرح کلـی بـروز می‌یابـد. براین‌اسـاس قیـاس حاصـل آمـده پیـش از آنکـه در دسـته‌بندی‌های گـوردن یـا برادبنـت قـرار گیـرد، قیاسـی آزاد و یـا پنهـان اسـت (عسـگری، ۱۳۹۶، ۷۵).

قیـاس از تاریـخ و تاریخـی گرایـی از نخسـتین دهـهٔ قـرن نوزدهـم همسـو بـا کم‌رنـگ شـدن مبانـی اصلـی معـماری کلاسـیک، بـا تقلیـد از سـبک‌های تاریخـی موردتوجـه قـرار گرفـت و تـا قـرن بیسـتم ادامـه یافـت (مانیاگـو لامپونیانـی، ۱۳۸۶، ۱۵). اگرچـه وجـه مشـترک تاریخ‌گرایـی و سـنت‌گرایی، نـگاه بـه گذشـته و الهـام از گذشـته اسـت، لیکـن اولـی، نـگاه مبتنـی بـر کاوش و کپی‌بـرداری از تاریـخ و دومـی ادامـهٔ رونـد طراحـی بـا تأکیـد بـر جنبـهٔ قدسـی و اسـطوره‌ای و تقلیـدی اسـت (قبادیـان، ۱۳۸۵، ۳۰).

بـدون شـک سـوابق معـماری تاریخـی و تصاویـر ذهنـی از نخسـتین نمونه‌هـای سـاختمانی یـا فضاهایـی کـه ممکـن اسـت طـی سـفر مشـاهده شـده باشـند، بیانگـر اطلاعـات دریافت‌شـدهٔ انکارناپذیـر در ذهـن فـرد خـلاق هسـتند (آنتونیـادس، ۱۳۹۹، ۲۷۱). اولیـن آشـنایی و تأثیـرات آشـکار ایرانیـان از نوآوری‌هـا و تحـولات غربـی در قـرن نوزدهـم و در دورهٔ قاجـار و از طریـق سـفرهای دیپلماتیـک مقامـات دولتـی، سـفرهای تجـاری، ترجمـهٔ ادبیـات و مهاجـرت ایرانیـان بـه غـرب بـود کـه منجـر بـه شـکل‌گیری نوعـی معـماری التقاطـی شـد (Hamzehloo & et al, 2015,427).

نیمـهٔ قـرن نوزدهـم نقطـهٔ اوج سـبک نئوکلاسـیک در زمـان ناصرالدین‌شـاه بـود. هرچنـد توجـه بـه تناسـبات دقیـق معـماری کلاسـیک و بینـش فکـری آن کمـتر بـوده اسـت، امـا بناهـای متعـددی از ایـن دوره در بدنـهٔ معـماری ایـران سـاخته شـده (قبادیـان، ۱۳۸۲، ۱۳۷) و چنیـن می‌تـوان تصـور داشـت کـه ناکارآمـدی نظامـی در طـی جنگ‌هـای دورهٔ قاجـار و روآوردن دسـتگاه حکومتـی بـه پذیـرش آمـوزش وارداتـی (رایـت، ۱۳۶۴، ۱۰۳) برتری‌هـای فنـی، علمـی و هـنر و اجتماعـی اروپـا و خـلأ خودبـاوری از رأس هـرم قـدرت، موجبـات قیـاس از فرم‌هـا و مظاهـر زندگـی اروپایـی را بـا پیش‌آهنگـی دربـار و جامعـهٔ اشراف موجـب شـده بـود (نوحـی، ۱۳۷۴، ۶۱۴). برخـی از بناهایـی کـه بنـا بـه تقلیـد از معـماری غربـی در عـصر قاجـار سـاخته شـده‌اند عبارتنـد از: «عـمارت شـمس‌العماره» کـه بـه دسـتور ناصرالدین‌شـاه و بـا تقلیـد از بناهـای بلنـدی کـه در غـرب دیـده بـود سـاخته شـد و همچنیـن «عـمارت تکیـه دولـت» کـه طبـق نقل‌قـول، تقلیـدی از سـاختمان رویـال آلـبرت هـال[۸] اسـت و «عـمارت خوابـگاه» در کاخ گلسـتان کـه اقتبـاس از کاخ دولماباهچـه[۹] در اسـتانبول اسـت (Hamzehloo & et al, 2015,427). «در ایـن زمـان، (دورهٔ قاجـار) هنـوز بیشـتر بناهـای مسـکونی، عمومـی و مذهبـی بـا الهـام از معـماری تاریخـی ایـران احـداث می‌شـوند و مکتـب معـماری ایرانـی در قالـب دانـش معـماری سـنتی

نـزد معـماران ایرانـی هنـوز زنـده اسـت» (مختـاری، ۱۳۹۰، ۳۸). همچنیـن سـبک جدیـد و تقلیـد از معـماری غربـی، بیشـتر در سـاختمان‌های اشراف و امـرای شـهر تهـران بـه چشـم می‌خـورد و در معـماری شهرسـتان‌ها، عـدد کمـتری از ایـن بناهـا بـه چشـم می‌خـورد. در عـصر قاجـار، معـماران باتکیه‌بـر اسـناد دسـت‌دوم از قبیـل کارت‌پسـتال و نقاشـی و عـدم آمـوزش رسـمی و عـدم آگاهـی از اصـول معـماری دانشـگاهی غـرب، تمایـل بـه اسـتفاده از چیزهـای بدیـع، اجـرای تزئینـات انـواع سـبک‌های غربـی و سـنتی داشـتند کـه بعضـی اوقـات بـدون منطـق و مبتـذل بـوده و توجـه کمـتری بـه تناسـبات و اندازه‌هـا در دوره‌هـای قبـل داشـته کـه منجـر بـه ایجـاد فرم‌هـای التقاطـی و تقلیـدی شـده اسـت (Hamzehloo & et al, 2015,427).

قیاس‌های تاریخی در معماری پهلوی

چنانچـه اشـاره شـد، ابنیـهٔ معـماری دورهٔ پهلـوی، دارای تنـوع بیشـتری نسـبت بـه آثـار برجای‌مانـده از معـماری دورهٔ قاجـار می‌باشـند. ایـن مهـم را می‌تـوان، بدیـل فشردگـی بـازهٔ زمانـی (مخصوصـاً در دورهٔ پهلـوی اول) و سـاخت انبوهـی از سـاختمان‌های متعـدد باهـدف ایجـاد سـاختار جدیـدی در اداره کشـور دانسـت. ایـن امـر سـبب شـد «کـه همـه ایده‌هـای معـماری موجـود، از فرم‌هـا، تکنیک‌هـا و مصالـح سـنتی گرفتـه تـا ابداعـات جدیـد معـماری و تحـولات سـاختمانی بتواننـد در مـدت کوتاهـی بـه ثمـر بنشـینند.» (مختـاری، ۱۳۹۰، ۷۸). معـماری دوران پهلـوی را بـر اسـاس تغییراتـی کـه در دیدگاه‌هـا و ایده‌هـا در زمینـه طراحـی معـماری وجـود دارد، بیـن سـال‌های ۱۹۲۳ تـا ۱۹۷۸ در سـه دورهٔ مختلـف می‌تـوان طبقه‌بنـدی کـرد. اولیـن دوره بیـن سـال‌های ۱۹۲۳ تـا ۱۹۴۱ ، دورهٔ دوم از ۱۹۴۰ تـا ۱۹۵۱ و سـومین دوره از ۱۹۵۱ تـا ۱۹۷۸ اسـت. هرکـدام از ایـن دوره‌هـا شـامل تغییـرات زیـادی در زمینه‌هـای سیاسـی، فرهنگـی و اجتماعـی بـوده اسـت کـه معـماری نیـز همـراه بـا ایـن تغییـرات تغییـر کـرده اسـت (Soltanzadeh & et al, 2019, 64). گرایش‌هـا در دوران پهلـوی اول ایجـاد مفاهیـم ایرانی-اسـلامی بـود، پـس از آن گرایـش بـه سـبک غربـی در دورهٔ پهلـوی دوم بـه طـرز چشـمگیری گسـترش یافـت (Soltanzadeh & et al, 2019, 64). البتـه ایـن موضـوع نسـبت بـه دهه‌هـای اخیـر کشـور، قابل‌مقایسـه نیسـت.

سنت‌گرایی

میـراث گذشـته منبـع الهـام در معـماری سـنتی اسـت و در معـماری سـنتی فنـون، شـیوه‌ها، تزئینـات و فرم‌هـای سـاختمانی راه و روش گذشـتگان را پیـش گرفتـه و در سـیر تکاملـی آن اجـرا شـده اسـت. (قبادیـان، ۱۳۸۲، ۱۷-۱۸). ولـی بـرای اجـرای معـماری سـنت‌گرایی از فنـاوری و مصالـح مـدرن اسـتفاده می‌شـود. اگرچـه معـماری سـنت‌گرایی دارای طـرح و بـا نمادهـای شـاخص سـنتی اسـت.

معـماری سـنت‌گرا در برداشـت از معـماری سـنتی در پـی تخریب‌هـای سـاختمان‌ها و بافته‌هـای قدیمـی و هم‌زمـان بـا طـرح مباحـث جدیـد معمارانـی همچـون حسـن فتحـی[۱۰] (قبادیـان، ۱۳۹۲، ۲۲۷) و اندیشـمندانی همچـون آنـدره کومـار سـوآمی[۱۱]، رنـه گنـون[۱۲]، فریتهیـوف شـوآن[۱۳]، تیتـوس بورکهـارت[۱۴]، در ایـران و جهـان موردتوجـه قـرار گرفـت. در ایـران سـنت‌گرایی بـا اسـتفاده از نمادهـای شـیوهٔ اصفهانـی و اسـتفاده از مصالـح و فناوری‌هـای مـدرن و یـا بـرای عملکردهـای جدیـد سـاختمانی موردتوجـه قـرار گرفـت (هـمان ۱۴۶).

از سـاختمان‌های ایـن شـیوه می‌تـوان بـه دبیرسـتان البـرز (نیـکلای مارکـوف – ۴-۱۳۰۳)، بازسـازی مدرسـه دارالفنـون (نیـکلای مارکـوف و حسـین لـرزاده – ۱۴-۱۳۰۷)، مدرسـهٔ ایرانشـهر یـزد (آنـدره گـدار – ۱۷-۱۳۱۳)، آرامـگاه حافـظ (آنـدره گـدار – ۲۲-۱۳۱۸)، مسـجد و حسـینیهٔ ارشـاد (اوژن آفتاندلیـان - ۴۶-۱۳۴۳)، مسـجد اعظـم قـم (حسـین لـرزاده - ۱۳۳)، هتـل شاه‌عباسـی اصفهـان (الیـاس گبـای و مهـدی ابراهیمیـان – ۴۵-۱۳۳۶)، مهـمان‌سرای نائیـن (کیـوان خسروانـی - ۱۳۵۰) و آرامـگاه پـوپ (محسـن فروغـی - ۱۳۵۱)، اشـاره داشـت.

شکل ۲ و ۳: سمت راست دبیرستان ایرانشهر و سمت چپ دبیرستان البرز(ماخذ آرشیو شخصی نگارندگان)

نئوکلاسیک غربی

علم باستان‌شناسی در دورهٔ معاصر به دنبال روشن‌کردن تاریخ فرهنگ و تمدن، کشف ناشناخته‌های زندگی ملل و انسان‌ها و روشن‌کردن روابط اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی جوامع گذشته بوده است. همان‌گونه که در ابتدای پژوهش نیز اشاره شد، توجه به باستان‌شناسی در اروپا و آمریکا در قرون هجدهم و نوزدهم میلادی با چاپ کتاب‌های متعدد از ویرانه‌های قدیمی در رم و یونان باستان، تهیهٔ نقشه‌های متنوع، سفرهای تحقیقی و علمی به این سرزمین‌ها، حفاری و کاوش‌های باستان‌شناسی، ایجاد مراکز مطالعاتی و آکادمی‌های باستان‌شناسی و نیز تأسیس موزه‌ها به بالاترین درجهٔ خود رسید. همین تمایلات و توجهات تأثیری عمیق در معماری دوره معاصر گذاشت و باعث خلق آثاری شد که به همان اندازه که دارای ویژگی‌های منطقی و راسیونالیستی بود به خصوصیات فرمالیستی و ترکیب‌های معمارانه نیز توجه داشت (کیانی، ۱۳۸۳، ۴۷-۴۸). توماس جفرسون دراین‌خصوص می‌گوید: «توجه به آثار باستان در اوایل قرن نوزده به‌ویژه در آمریکا به حدی رسید که الگو قراردادن صرف از بناهای گذشته به شکل سنت در آمد چراکه این اعتقاد به وجود آمده بود که سرمشق قراردادن چیزی که طی قرون متمادی مورد قبول و رضایت واقع شده و قبلاً ساخته شده است، بسیار دلپذیرتر و خواستنی‌تر از تخیلات تازه و آزاد یک معمار است» (کالینز، ۱۳۷۷، ۸۵).

معماری تاریخ‌گرایانه و باستانی این دوره، بیش از اینکه اندیشه‌ای تکوین‌یافته در خود ایران باشد، با اندک زمانی تأخیر، همگام و الهام گرفته از توجه و نگرش اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در معماری باستان‌گرایانه اروپایی بود. تنوع این سبک که در غرب با نام رمانتیسیسم ملی و گاه به‌صورت نئوکلاسیسم بیان می‌شد در ایران به دو شکل متفاوت موردتوجه قرار گرفت (کیانی، ۱۳۸۳، ۲۵۰).

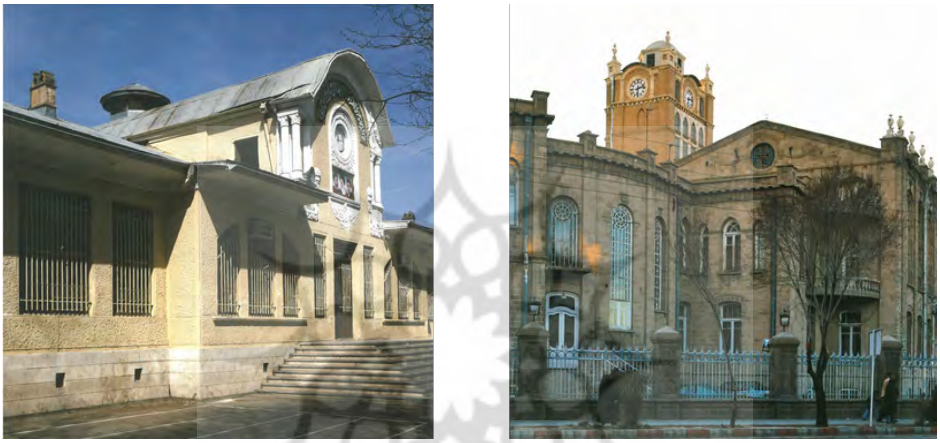
شیوهٔ باستان‌گرایی اروپایی: می‌توان به ساختمان بزرگ و تخریب یافته تلگراف‌خانه در میدان توپخانه، بنای هشت‌گنبدان میدان حسن‌آباد و میدان مخبرالدوله تهران، بانک تجارت (بازرگانی سابق) در اصفهان اشاره نمود (همان، ۲۵۱).

شیوهٔ باستان‌گرایی ایرانی: مرکزیت ایجاد این بناها مجموعه آثار میدان مشق و خیابان فردوسی در تهران می‌شود و سپس در شهرستان‌ها به‌ویژه شهرهای شمالی کشور به گونه‌های متعدد مورداستفاده قرار می‌گیرد (همان).

اما شیوهٔ نئوکلاسیک غربی در ایران، کاملاً به‌مانند دورهٔ قاجار تکرار نمی‌گردید. در این دوره، شاهد نگرشی جدید در معماری نئوکلاسیک هستیم که با پیروی از الگوی جدید ارائه شده در مدرسه بوزآر در پاریس دنبال می‌شد. این رویداد به این شکل رخ داد که در مدرسهٔ بوزآر که به سبک نئوکلاسیک کار

می‌شد، نماهای ساده و بی‌پیرایهٔ معماری مدرن موردتوجه قرار گرفت و منجر به ایجاد حداقل تزئینات و نمادهای پرکار نئوکلاسیک در آثار جدید گردید که آن‌ها را نئوکلاسیک خردگرا می‌نامیم (قبادیان، ۱۳۹۲، ۱۷۱-۱۷۲).

توجه به معماری کلاسیک غربی باحال و هوای دورهٔ پهلوی منجر به ساخت معماری‌های تلفیقی مختلفی می‌گردید. تعدادی از ساختمان‌های حکومتی، بانک‌ها، آموزشگاه‌ها و خانه‌های رجال از جمله طرح بازسازی مجلس شورای ملی (جعفرخان کاشی و همکاران - ۱۴-۱۳۰۳)، کاخ سبز (جعفرخان کاشی - ۸-۱۳۰۴)، کاخ مرمر (حیدر سیاه و حسین لرزاده - ۱۶-۱۳۰۴)، عمارت پست (نیکلای مارکوف و مارکار گالوستیانس - ۱۳-۱۳۰۷)، مریض‌خانهٔ شاه رضا (کریم طاهرزاده بهزاد ۱۳-۱۳۰۷)، بانک شاهنشاهی تجارت میدان توپخانه (آرچیلباد اسکات و حسین لرزاده - ۱۳۱۲) و دبیرستان دخترانهٔ انوشیروان دادگر (نیکلای مارکوف ۱۵-۱۳۱۳)، به‌صورت تلفیقی از معماری تاریخی ایران و معماری معاصر غرب در این دوره احداث شدند.



شکل ۴ و ۵: سمت راست شهرداری تبریز و سمت چپ دبیرستان دکتر بهشتی (شاهپور)، (میرمیران و همکاران، ۸۸۳۱، ۲۶۱ و ۸۸)

باوجوداین‌که سبک نئوکلاسیک خردگرا، از نظر خصوصیات دوگانه خود، مابین معماری تاریخ‌گرای نئوکلاسیک و معماری آینده‌نگر مدرن قرار گرفته بود، مانند اکثریت ساختمان‌های نئوکلاسیک ایرانی و غربی دیگر، بیشتر کارفرمایانی حکومتی داشته و ساختمان‌های آن شامل بناهای عمومی می‌شود (قبادیان، ۱۳۹۲، ۱۸۱). این سبک عمدتاً در دو دههٔ اول قرن حاضر مطرح بود و در دورهٔ پهلوی دوم از اهمیت سبک بسیار کاسته شد.

شکل ۶و ۷: سمت راست شهرداری رشت (میرمیران و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۶) سمت چپ بانک ملی شعبه بازار(URL1)

باستان‌گرایی ملی

باستان‌گرایی ملی توسط رضاشاه به‌عنوان ابزاری برای اجرای سیاست‌های بلندپروازانهٔ وی استفاده شد. رضاشاه یک رویکرد دوسویه به چنین ایده‌ای داشت. یعنی ازیک‌طرف بر سنت‌های باستانی ایرانی تکیه کرد و از سوی دیگر در جستجو مدرنیزاسیون ایران بود توجه به سنت‌های باستانی و مدرنیزاسیون ایران در تضاد با یکدیگر بودند (Soheili,2012,61).

دورهٔ حکومتی پهلوی، از نظر روی کار آمدن به کمک بیگانگان، ساختاری نسبت متفاوت با سایر حکومت‌های پیشین خود داشت. شکل دینی که بیانگر گذشته و شکل نوین غربی که صورتی از آینده بود، دو شکل از وضعیت اجتماعی و فرهنگی دورهٔ رضاشاه باتکیه‌بر عوامل بیگانه بود. در این دوران برخلاف گذشته که مراجعه و بررسی به آثار پیشینیان به‌منظور یادگیری و به زبان امروزی هدفی آموزشی و دانستن ارزش‌های زندگی مردم بوده است، قصد در ابقای جاودانی بودن گذشته و نیز بهره‌برداری‌های سیاسی با معنای میراث‌فرهنگی، تهییج احساسات ملی و غرور جهانی و ضدیت با دین نموده بود. این بیان مستتر شده در این بود که «این دوران شکوفا و قدرتمند با آمدن اسلام و دید جدید از میان رفت» (حجت، ۱۳۸۰، ۲۰۶).

بنابراین هم‌زمان سه محور در دستور کار قرار می‌گیرد. «اسلام زدایی (در جهت تضعیف شکل دینی)، غرب‌گرایی (در جهت تقویت تجدد و نوگرایی) و ناسیونالیسم نوین (در راستای پیاده شدن دو هدف قبلی)» (کیانی، ۱۳۸۳، ۳۵).

انجمن آثار ملی و فعالیت‌های آن از دیگر موجبات نهضت پیش‌آمده در دورهٔ پهلوی اول است. این انجمن که تحت ریاست رضاشاه تأسیس و فعالیت خود را تا سال ۱۳۱۳ ادامه داد، تأسیس موزهٔ ایران باستان، کتابخانهٔ ملی، طبقه‌بندی آثار ملی و مجموعه‌های نفیس ایران و احیای آثار بزرگان ایران و تجلیل نام آن‌ها را در دستور کار خود قرارداد (کیانی، ۱۳۸۳، ۵۸-۶۰).

این موضوع در ادامه به ساخت آثار یادمان گونه در این دوره گردید. مجموعهٔ بناهای رضاشاهی میدان مشق (باغ ملی) و اطراف آن با احداث بزرگ‌ترین ساختمان مونومنتال این مجموعه یعنی کاخ شهربانی، این احساس را به دیگران انتقال داد (کیانی، ۱۳۸۳، ۸۶) و این امر به شکل نهضتی برای سایر معماران در آثار دیگر - اگرچه کوچک - معرفی شد (رجبی، ۱۳۵۵، ۴۶).

بیشتر کارشناسان معتقدند که معماران با گرایش باستان‌گرایی ملی سعی در استفاده از عناصر معماری پیش از اسلام داشته‌اند (Soheili, 2012, 61). این امر با نوآوری معماران این دوره به آثار متنوعی انجامید که می‌توان آن‌ها را در دو دستهٔ زیر تقسیم‌بندی نمود:

نخست، بناهایی که به طور قاطع از عناصر و نشانه‌های باستانی استفاده کردند. مانند: کاخ شهربانی، شهربانی دربند، بانک ملی، مدارس فیروز بهرام و انوشیروان و نیز ساختمان فرش.

دوم، بناهایی که ملهم و برگرفته از بناهای باستانی به وجود آمد. بدون آنکه مستقیماً تقلیدی از فرم‌ها و یا عناصر معماری هخامنشی، اشکانی و ساسانی داشته باشند، مانند آرامگاه فردوسی، ساختمان وزارت خارجه و موزه ایران باستان (کیانی، ۱۳۸۳، ۸۶-۸۷).

شکل ۸و ۹: سمت راست بانک ملی شعبه پس‌انداز سمت چپ موزه ایران باستان (میرمیران و همکاران، ۱۳۸۸، ۶۸)

نوگرایی ایرانی

در اولین برخورد با واژهٔ مدرن، باتوجه‌به تندروی‌های سبک بین‌الملل، رد هرگونه تاریخی‌گرایی به ذهن متبادر می‌شود. لیکن آنچه در این میان حائز اهمیت است، نقدهایی است که در دورهٔ مدرن متأخر، بر پیکرهٔ مدرن رخ داد و چهرهٔ این سبک را تا حدودی در اواخر دورهٔ مدرن، متفاوت ساخت. به بیان دیگر، در میان اوج اقتدار مدرن، چالش‌های متعددی از جمله مسئلهٔ احراز هویت برای معماری نوین حاکم بر عرصهٔ ساخت‌وساز کشور پیش رو قرار گرفت (مختاری، ۱۳۹۰، ۱۸۰).

رفته‌رفته با مقالهٔ «معماری نوین و نقش سنت‌ها» محمدامین میرفندرسکی که به بهانهٔ کنفرانسی در سال ۱۳۴۴ با عنوان «نقش سنت‌ها در معماری» چاپ شده و نارضایتی از جریان معماری روز که به طور کامل متأثر از تحولات معماری مدرن است، دولت را وامی‌دارد که در سال ۱۳۴۹، کنگرهٔ بین‌المللی معماری ایران را برگزار کند (مختاری، ۱۳۹۰، ۱۸۰). موضوع موردبحث این کنگره که سنت و تکنولوژی است، به‌صورت کامل در ویژه‌نامهٔ هنر و معماری همان سال[۱۵] انعکاس داده شده و مقالات اندیشمندان مختلف در این حوزه در دسترس است.

در نهایت با حمایت دفتر فرح پهلوی نخستین کنگرهٔ بین‌المللی معماران در شهر اصفهان به نام بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی در شهریور ۱۳۴۹، با حضور هجده نفر از معروف‌ترین معماران جهان در آن زمان مانند لویی کان[۱۶]، پل رودلف[۱۷]، باک مینیستر فولر[۱۸] و ژرژ کاندلیس[۱۹] برگزار شد. (قبادیان، ۱۳۹۲، ۲۶۵).

اگرچه اهداف و غایات معماری نوگرای ایرانی مشابه معماری پست‌مدرن در غرب است و در هر دو، معماری عصر مدرن با توجه به تاریخ و گذشته طراحی شده، اما برطبق اسناد موجود از تاریخ ساخت، احداث این دسته از ابنیه در ایران از سال ۱۳۲۴ شمسی شروع شده و لذا نمی‌توانسته تحت تأثیر معماری پست‌مدرن که از سال ۱۳۶۴ شمسی آغاز شده باشد (قبادیان، ۱۳۹۲، ۲۸۳). شاید به همین دلیل است که بانی مسعود این نوع معماری خاص را معماری مدرن تاریخ‌گرا می‌خواند (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ۲۴۴) و وحید قبادیان آن‌ها را ازاین‌حیث که زادگاهی پارسی دارند، معماری نوگرای ایرانی خطاب می‌کند (قبادیان، ۱۳۹۲، ۲۸۴).

از آثار این دوره می‌توان به آرامگاه بوعلی سینا، باباطاهر در همدان و نادرشاه افشار در مشهد، مجلس سنا (مجلس شورای اسلامی)، دانشگاه بوعلی سینای همدان، مدرسهٔ عالی مدیریت، موزهٔ هنرهای معاصر، برج شهیاد (آزادی)، سردر ورودی دانشگاه تهران، تئاتر شهر، فرهنگسرای نگارستان و

مسـجد الغدیـر اشـاره کـرد.

شکل ۱۰ و ۱۱: سمت راست تئاتر شهر و سمت چپ فرهنگسرای نیاوران(ماخذ آرشیو شخصی نگارندگان)

یافته‌ها

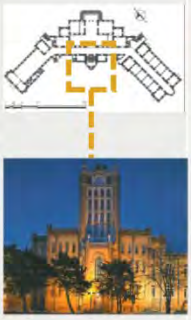
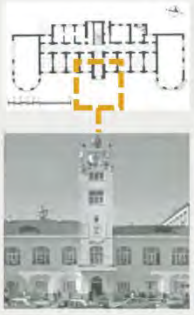
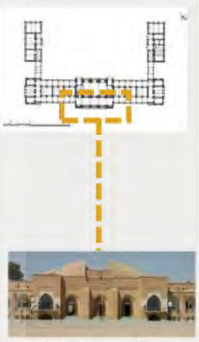
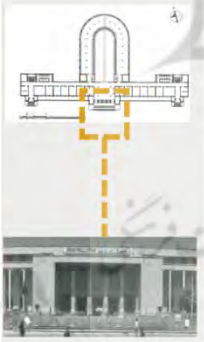
بـر اسـاس آنچـه گفتـه شـد، در ایـن میـان از پنـج برداشـت مختلـف نسـبت بـه تاریـخ یعنـی «سـنت‌گرایی»، «نئوکلاسـیک غربـی»، «نئوکلاسـیک خردگـرا»، «باسـتان‌گرایی» و «نوگرایـی ایرانـی»، اقـدام بـه صورت‌بـرداری جـز بـه جـز جهـت بررسـی قیـاس در سـطوح «ورودی»، «سـازه و یـا نمودهـای سـازه‌ای بنـا»، «حجـم و پـلان کلـی»، «بازشـوهای و مصالـح» و «نمادهـا و نشـانه‌ها» سـاختمان می‌شـود.

از ایـن روی در بخـش تحلیلـی پژوهـش از میـان بناهـای موردبحـث، سـاختمان‌های ذیـل بـا منطـق نمونه‌گیـری «تنـوع کاربـری عمومـی»، «برخـورداری از پیـش فضـا جهـت ادراک حجمـی بنـا»، «دسترسـی بـه اسـناد کامـل پروژه‌هـا و موجودیـت بنـا در زمـان نـگارش پژوهـش» و «تطابـق بیشـتر طراحـی بـا شـیوه‌های موردبحـث»، مـورد تحلیـل قـرار گرفتـه اسـت.

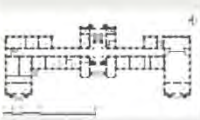
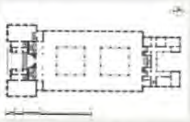
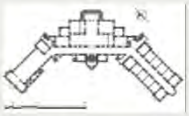
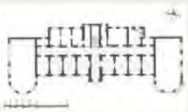
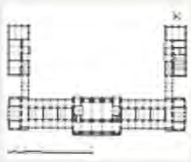
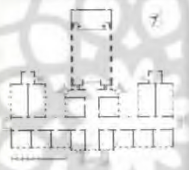
در ایـن میـان بناهـای «مدرسـهٔ الـبرز» و «مدرسـهٔ ایرانشـهر» در شـیوهٔ سـنت‌گرایی، «شـهرداری تبریـز» و «دبیرسـتان بهشـتی (شـاهپور)» در شـیوهٔ نئوکلاسـیک غربـی، «شـهرداری رشـت» و «بانـک ملـی بازار» در شـیوهٔ نئوکلاسـیک خردگـرا، «بانـک ملـی ایـران شـعبه فردوسـی» و «مـوزهٔ ایـران باسـتان» در شـیوهٔ باسـتان‌گرایی و «فرهنگـسرای نیـاوران» و «تئاتـر شـهر» در شـیوهٔ نوگرایـی ایرانـی، در جـدول ۱ تـا ۳ مـورد بررسـی قـرار می‌گیرنـد.

پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۱: بررسی ورودی در شیوه‌های معماری معاصر، نگارندگان تصاویر و نقشه ها برگرفته از (میرمیران و اعتصام، ۱۳۸۸)

شیوه	سنت گرایی	باستان گرایی ملی	نئوکلاسیک	نئوکلاسیک خردگرا	نوگرای ایرانی
ورودی	دبیرستان البرز	موزه ایران باستان	شهرداری تبریز	شهرداری رشت	تئاتر شهر
					
	تاکید بر ورودی به وسیله اختلاف ارتفاع و قرارگیری در ایوان عقب نشسته و شاخص کردن آن با قرارگیری دو برج در اطراف ورودی وقرارگیری بر محور تقارن	شاخص کردن ورودی با استفاده از ارتفاع زیاد و قرارگیری بر روی صفه – قرارگیری بر محور تقارن بنا	تاکید بر وروی شمالی با قراگیری آن در بخش مرکزی و قرارگیری دو ستون در اطراف آن – تاکید بر ورودی جنوبی با پیش آمدگی قطاعی و قرار گیری برج ساعت	تاکید بر ورودی به واسطه قرارگیری ورودی زیر برج ساعت و در بخش مرکزی و تعریف به وسیله پیش آمدگی	عدم تاکید بر روی ورودی
	مدرسه ایرانشهر	بانک ملی شعبه پس‌انداز	دبیرستان بهشتی (شاهپور)	بانک ملی شعبه بازار	فرهنگسرای نیاوران
					
	تاکید بر ورودی با قرارگیری روی صفه وقرارگیری در محور تقارن بنا و استفاده از عنصری عمودی (تاق قوسی)	تاکید بر ورودی به واسطه سرستون های اطراف ورودی و شاخص کردن ورودی به وسیله عنصر از معماری قبل از اسلام (نقش فروهر)	تاکید بر ورودی با استفاده از برج ساعت، قرارگیری ورودی در محور تقارن و استفاده از طرح نیم استوانه بر فراز ورودی	تاکید بر ورودی به واسطه اختلاف ارتفاع و بیرون زدگی (ردیف پلکان پیش آمده) و قرارگیری ورودی در محور تقارن بنا	تعریف ورودی با استفاده از عنصر آب در عین عدم تاکید بر ورودی

جدول شماره ۲: بررسی پلان‌ها و سیستم سازه‌ای و مصالح شیوه‌های معماری معاصر، نگارندگان تصاویر و نقشه ها برگرفته از (میرمیران و اعتصام، ۱۳۸۸)

شیوه	سنت گرایی	باستان گرایی ملی	نئوکلاسیک	نئوکلاسیک خردگرا	نوگرای ایرانی
پلان کلی	دبیرستان البرز	موزه ایران باستان	شهرداری تبریز	شهرداری رشت	تئاتر شهر
					
	پلان خطی و متقارن- دارای دو محور عمود برهم	ساختارکلی برون‌گرا	ساختار L شکل و متقارن	ساختار مستطیلی و خطی ترکیب با دو نیم استوانه- متقارن	ساختار از ترکیب دو نیم دایره هم مرکز با قطر های متفاوت
	مدرسه ایرانشهر	بانک ملی شعبه پس‌انداز	دبیرستان بهشتی (شاهپور)	بانک ملی شعبه بازار	فرهنگسرای نیاوران
					
	پلان U شکل و ساختار خطی، مدولار، منظم و متقارن- دارای حیاط مرکزی ، درون‌گرا	ساختار پلان T شکل ساختاری هندسی، منظم و مدولار به صورت خطی در امتداد دو محور عمود بر هم	ساختار T شکل متقارن و مدولار	ساختار T شکل پلان هندسی و برونگرا	ترکیبی از اشکال متفاوت مربع، مستطیل و نیم دایره-پلان آزاد پیرامون حیاطی U شکل - طراحی مفصل هایی برای ارتباط بلوک ها به هم
سیستم سازه ای و مصالح	دبیرستان البرز	موزه ایران باستان	شهرداری تبریز	شهرداری رشت	تئاتر شهر
	آجر به عنوان مصالح اصلی در بدنه و تزیینات	استفاده از فرم ها و فناوری معماری سنتی- آجر مصالح اصلی به کار رفته هم در نما و هم به عنوان عنصر باربر و تزیینی	سنگ مصالح اصلی به کار رفته که در بعضی قسمت ها حجاری شده- استفاده از بتن مصلح به عنوان سازه	اندود سیمانی مصالح غالب- دیوارهای باربر به عنوان سیستم سازه‌ای	استفاده از بتن مسلح در سازه و ستون های بتنی-
	مدرسه ایرانشهر	بانک ملی شعبه پس‌انداز	دبیرستان بهشتی (شاهپور)	بانک ملی شعبه بازار	فرهنگسرای نیاوران
	مصالح سنگ ، آجر ، آهک، کاشی- جرزهای قطور	ترکیبی از سنگ و آجر و آجر به عنوان مصالح غالب-هجاری‌های سنگی- سازه بنا بتن مصلح	مصالح غالب اندود سیمانی- سازه اسکلت بتنی	استفاده از سنگ تراورتن ، شیشه و تزیینات کاشیکاری	بتن اکسپوز رنگی و مرمر برای کلبد خارجی بنا-به کارگیری بتن مسلح در سازه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول شماره ۳: بررسی نماها و نمادهای شیوه‌های معماری معاصر، نگارندگان تصاویر و نقشه ها برگرفته از (میرمیران و اعتصام، ۱۳۸۸)

شیوه	سنت گرایی	باستان گرایی ملی	نئوکلاسیک	نئوکلاسیک خردگرا	نوگرای ایرانی
نماها و بازشوها	دبیرستان البرز	موزه ایران باستان	شهرداری تبریز	شهرداری رشت	تئاتر شهر
	ترکیب عناصر مدولار با ساختار هندسی و متقارن- قرارگیری بازشوها در قاب های مستطیلی- استفاده از کاشیکاری و مقرنس‌های تزیینی	پنجره‌های چوبی با ریتم یکنواخت و تکرارشونده- نما ساده و متقارن - مفصل بندی نما برای جلوگیری از یکنواختی- استفاده از قاب های مستطیل شکل-تاکید بر تناسبات افقی	تنوع در نما به دلیل احجام به کار رفته- متقارن - ریتم منظم- استفاده از عناصر مدولار- تناسب غالب تناسب عمودی به دلیل برج ساعت	قراگیری شیارهای افقی و مورب در نما- تاکید بر تناسبات افقی- بیرون زدگی نیم استوانه ای در دو انتها بنا- استفاده از بام شیب دار	حجم استوانه ای مرتفع- ردیف ستون های بتنی با قوس های متقاطع جناغی- دارای پنجره های نواری زیر سقفی - استفاده از نقوش هندسی رنگی تزیینی در دیواره‌ها- تاکید بر تناسبات افقی
	مدرسه ایرانشهر	بانک ملی شعبه پس‌انداز	دبیرستان بهشتی (شاهپور)	بانک ملی شعبه بازار	فرهنگسرای نیاوران
	تکرار عناصری شامل پنجره های سه تایی- قاب نماها-تاکید بر تناسبات افقی در و پنجره های چوبی	بازشوهای چوبی- تاکید بر تناسبات افقی- تقسیم بندی نما- استفاده از حجاری های سنگی- استفاده از ازاره های سنگی و نواری در لبه بام با نقش گل نیلوفر	استفاده از سطوح شیب دار و منحنی با استفاده از ورقه های فلزی در سقف- نماها متقارن- پنجره های چوبی- تاکید بر تناسبات افقی	نمای جنوبی یکپارچه و منسجم ترکیبی از خطوط راست گوشه - تاکید بر تناسبات افقی- ستون های نمایان- نمای شرقی و غربی دارای تنوع بصری بیشتر به دلیل برخورداری از ارتفاع های متنوع احجام	نماهای متنوع و پویا با استفاده از ترکیب احجام مکعب ، مستطیل و نیم استوان - نماها نامتقارن- فرم بازشوها مربع و مستطیل - ترکیب با درختان و بستر سبز طرح - سنگ های مرمر مدولار که در بتن رنگی قاب شده
نمادها	دبیرستان البرز	موزه ایران باستان	شهرداری تبریز	شهرداری رشت	تئاتر شهر
	استفاده از عناصر و مفاهیم معماری گذشته ایران مانند ایوان، گنبد، هشتی، تاق های چهاربخشی	استفاده از عناصر و مفاهیم معماری گذشته نظیر تاق کسری (قوس بزرگ ساسانی) - استفاده از حیاط مرکزی-بنایی با عظمت و یادمانی	استفاده از برج بلند در محل تقاطع دو بال L	استفاده از برج ساعت- سقف های شیب دار	استفاده از تاق های جناقی- رواق اطراف بنا
	مدرسه ایرانشهر	بانک ملی شعبه پس‌انداز	دبیرستان بهشتی (شاهپور)	بانک ملی شعبه بازار	فرهنگسرای نیاوران
	استفاده از عناصر معماری سنتی نظیر تاق و قوس،رواق،حیاط	بنایی یادمانی - استفاده از نمادهایی معماری قبل از اسلام مانند نقش فروهر ، سر ستون‌های هخامنشی، نقش گل نیلوفر و مجسمه حیوان(شیر نر)	استفاده از برج ساعت - ستون های تزیینی	استفاده از حجم نیم استوانه به عنوان نقطه عطف بنا- استفاده از کاشیکاری های تزیینی	الهام از عناصر معماری گذشته ایران مانند حیاط و نورگیرهایی که بادگیرهای مناطق کویری را تداعی کرده - استفاده از محور حرکتی آب

تحلیل یافته‌ها

در پنج شیوهٔ قیاس از تاریخ، می‌توان چنین تصور نمود که در شیوه‌های سنت‌گرایی، باستان‌گرایی ملی، نئوکلاسیک غربی اجزای ورودی وابسته به تقارنی تأکیدی در پلان شکل‌گرفته‌اند. این مهم با تغییر «تاق‌ها اسلامی»، «ایرانی (بیضی شکل یا ستاوندهای ستون‌دار)» و «دایره‌ای شکل» به ترتیب در این سه شیوه در ورودی‌های ابنیه قابل‌شناسایی است.

در بین کلیهٔ شیوه‌ها، نئوکلاسیک خردگرا، مابین گرایش‌های نئوکلاسیک و نوگرایی قرار می‌گیرد. حال گاهی مصادیقی مانند ساعت را حفظ نموده و گاهی به‌مانند نوگرایی، سبک‌تر و با عناصر خلاصه‌تری معرفی می‌شود. در بین شیوه‌ها، باستان‌گرایی ملی، عموماً حجیم‌تر و اسکلت و اجزای سازه‌ای آن اغراق‌شده‌تر تصویر شده است. اما در شیوه نوگرایی، ورودی‌ها تعدد یافته یا از اعتبار فرمی کمتری برخوردارند. چنانچه در تئاتر شهر به دلیل رواق بنا تنها با تغییر مصالح قابل‌شناسایی بوده و در فرهنگسرای نیاوران در چند تراز به سایت ارتباط می‌یابد.

در خصوص پلان، شیوه‌های سنت‌گرا «نیمه درون‌گرا - برون‌گرا» طراحی شده‌اند که به نظر می‌رسد رشد حجم مابین طرح خطی شکل و حیاط مرکزی در حالتی توقف داشته است. اما بدنهٔ ساختمان‌های نئوکلاسیک غربی، نئوکلاسیک خردگرا و باستان‌گرا، با تأکید بر دو محور عمود بر هم طراحی و در قالبی برون‌گرا اجرا شده‌اند. در نظام پلان‌های شیوهٔ نوگرایی ایرانی، معمار سعی در بسط مرکز یا محور به تعادل داشته و از تقارن‌های کلی پرهیز شده است. حتی در پلان تئاتر شهر نیز این مهم با اجرای سالن‌های کوچک در طبقات پایین مشهود است.

چنانچه در بحث ورودی هم اشاره شد، حجیم‌ترین سازه‌ها برای شیوه باستان‌گرایی ملی است که مسبب ارتفاع زیادتر ساختمان شده و مصالح ساختمانی در ابنیهٔ متناسب با مصالح موجود در ساخت‌وساز از آجر، سنگ، بتن و شیشه استفاده شده است. اما این مهم در شیوه به‌کارگیری مصالح در قیاس با تکنولوژی‌های تاریخی، نمودهای مختلفی دارد. به صورتی که در شیوه سنت‌گرا و باستان‌گرایی ملی، اجزای قطور سازه‌ای عموماً باربر بوده و در فرم‌های قوسی شکل از شیوه‌های ضربی یا رومی بهره می‌گیرند. در نئوکلاسیک خردگرا و نوگرایی ایرانی، این موضوع با فناوری روز ترکیب شده و مصالح به سمت ساختمان‌های مدرن مشابهت می‌یابند.

در نماهای ساختمان‌های تاریخ‌گرای پهلوی، ریتم و تکرار به‌عنوان هویتی در کلیهٔ ساختمان‌ها مشهود است. حال‌آنکه این ریتم با تأکید تقسیمات عمودی از سنت‌گرایی به نئوکلاسیک غربی و در اوج خود در باستان‌گرایی ملی ظاهری دسته‌بندی‌شده‌تر می‌یابد. اما در نئوکلاسیک خردگرا تا حدودی شاهد توجه به محورهای افقی نیز هستیم. در بدنهٔ نوگرایی ایرانی، این موضوع محوربندی‌های اختلاط شده‌ای می‌یابد و در ساختار حجم یا احجام مستتر می‌شود.

استفاده از نمادهای تاریخی، وجه مشترک دیگری در ساختمان‌های تاریخ‌گراست. این موضوع با عناصر سازه‌ای ساختمان‌های تاریخی در ساختمان‌های سنت‌گرا و نئوکلاسیک غربی با محوریت قوس‌های فشاری خودنمایی می‌کند. اما رفته‌رفته در معماری باستان‌گرا و نئوکلاسیک خردگرا با دو بهانهٔ مختلف الهام‌گیری از شیوهٔ پارسی و بهره‌مندی از فناوری ساخت سطوح مسطح، جای خود را به ورودی‌های ستون‌دار داده است. همچنین تلخیص نمادهای به‌کاررفته در شیوه‌های قبلی در این طرح‌ها و نزدیک شدن آن‌ها به هندسهٔ پایه مشهود بود. در این میان شیوه‌های سنت‌گرا، باستان‌گرایی ملی و نئوکلاسیک غربی از تزئیناتی همچون «بخش‌های کاشی‌کاری شده»، «موتیف‌های هخامنشی» و «ساعت و سرستون‌های کلاسیک» به ترتیب بهره می‌برند. در نوگرایی ملی، حضور عناصر قبلی بدون تغییر در اجزا مورد استقبال قرار نمی‌گیرد. این موضوع در تغییر محتوای قوس در سردر دانشگاه تهران، رواق‌های تئاتر شهر و تغییر ماهیت بادگیرهای کارهای کامران دیبا مشهود و مبرهن است.

نتیجه‌گیری

آن‌چه می‌توان از این میان برداشت نمود، دلالت از وجود سه نگرش متفاوت تاریخ‌گرایی در معماری معاصر ایران دارد. اولی، تکرار الگوهای سنتی با کمک و استفاده از امکانات جدید فناوری‌های نو است که از زبان پژوهشگران قبلی بیشتر به معماری سنتی ملقب گردیده است. از حیث تأکید معماران این شیوه بر این نوع معماری، استعاره تعبیر مناسبی از قیاس رخداده در طراحی آن‌هاست. معماران این شیوه سعی نمودند در هندسه، اجزای پلان‌ها، استعاره‌هایی از معماری گذشته را زنده نمایند. این برداشت را می‌توان برداشت وابسته و خویشاوند نامید که از حیث مبانی نظری تاریخی گرایی که پیش‌ازاین در آستانه تحقیق مورد تفسیر قرار گرفت، خارج است، لیکن از حیث توجه به پیشینهٔ مورد بررسی قرار گرفت. همچنین می‌توان نگرش دوم برداشت آشکار و نگرش سوم را برداشت آزاد خطاب نمود. در برداشت دوم شاهد دو نهضت تاریخی‌گرایانه مستقل در این دوره بودیم. یکی متکی بر پایه الگوهای تاریخی غربی یا «معماری نئوکلاسیک اروپایی» یا «طرح‌های تلفیقی ایرانی و غربی» و دیگری معماری‌هایی که بر پایه الگوگیری از نمونه‌های تاریخی برداشت شده در باستان‌شناسی‌های داخلی استخراج شده که در کتب مختلف از آن‌ها به نام‌هایی چون معماری «نئوکلاسیک ایرانی»، «نئوکلاسیک ملی»، «سبک ملی» و «یا معماری باستان‌گرایانه» اشاره نموده بودند. در هر دو شیوهٔ برداشت آشکارا و با قصد ارزش‌گذاری بر طراحی با ادعای وابستگی به تاریخ‌های مجزا بیان شده است. نوگرایی ایرانی را نمی‌توان برداشتی مستقیم یا آشکار در تاریخ معماری قلمداد نمود. زیراکه توجه به معماری گذشته در این بخش، با تغییراتی در ماهیت طرح‌ها یا خوانش محتوی منبع الهام رخداده است. در واقع در این بخش، معماران، آزادانه بخش‌هایی را ضمن تغییر، مورداستفاده قرار داده بودند. اما در خصوص آثار نئوکلاسیک خردگرا، روندی مابین برداشت آشکار و آزاد داشت. در این بخش هندسهٔ خالص شده نماها، روندی از تجربه‌ای همسو با نوگرایی ایرانی را نمایش می‌داد. اما محوربندی‌ها و تأکید بر نوع پلان‌های نئوکلاسیک غربی و باستان‌گرایی ایرانی، غیرقابل‌انکار بود.

همچنین می‌توان بیان نمود، معماری دوران پهلوی در نگاه آغازین تاریخ را به‌عنوان قیاسی مشهود در طراحی خود قلمداد نموده، لیکن باتوجه‌به توسعهٔ دانش طراحی و اندیشه‌های اجرایی از ساخت عین به عین پرهیز نموده با بازخوانی فضاهای سنتی، خلاقیت ایرانی گذشته را در آثار نوگرای ایرانی بروز داده است. از این روی می‌توان در فرآیند طراحی و آموزشی این معماران، مداخلهٔ تاریخ در سطح نوگرای ایرانی را فرآیندی تجربه‌گرا و غیر نظام‌مند تلقی نمود که منجر در چینش‌های خلاقانهٔ جدید، با حفظ روحیات معماری ایرانی و آموخته‌های غربی در مدارس معماری آن زمان شده است.

شکل ۱۲: انواع تاریخی گرایی در ایران دورهٔ پهلوی، نگارندگان

پی‌نوشت

۱. حضـور سـفیران انگلسـتان، اسـپانیا، پرتغـال، روسـیه و عثمانـی در دوره‌هـای پیـش از قاجـار نیـز بـه بهانـه توجـه ایـن دولت‌هـا بـه مسـتعمرات خـود و یـا مناقشـات و یـا ارتباطـات ناشـی از همسـایگی دیـده می‌شـده اسـت.

2. Immitation
3. Representation
4. Neo Representation
5. Expression
6. Formalism
7. Aesthetic Experience
8. Royal Albert Hall
9. Dolmabahce Palace
10. Hassan Fathy (1900-1969)
11. Ananda Coomaraswamy (1877-1947)
12. René Guénon (1886-1951)
13. Frithjof Schuon (1907-1998)
14. Titus Burckhardt (1908-1984)

۱۵. هنر و معماری، شماره ۶ و ۷، ویژه‌نامه کنگره بین‌المللی معماری ایران، سال ۱۳۴۹.

16. Louis Kahn (1901-1974)
17. Paul Rudolph (1918-1997)
18. Buckminster Fuller (1895-1983)
19. Georges Candilis (1913-1995)

منابع

- آنتونیادس، آنتونی سی. (۱۳۹۹). بوطیقای معماری، ترجمه احمدرضا آی. چاپ دهم. تهران: انتشارات سروش.
- بانـی مسـعود، امیـر. (۱۳۸۸). معـماری معـاصر ایـران (در تکاپـوی بیـن سـنت و مدرنیتـه). چـاپ سـوم. تهـران: نـشر هـنر معـماری قـرن.
- حجـت، مهـدی. (۱۳۸۰). میراث‌فرهنگـی در ایـران؛ سیاسـت‌ها بـرای یـک کشـور اسـلامی. تهـران: سـازمان میراث‌فرهنگـی کشـور.
- رایت، دنیس. (۱۳۶۴). انگلیسی‌ها در میان ایرانیان، ترجمه اسکندر دلدم. تهران: انتشارات نهاد.
- رجبی، پرویز. (۱۳۵۵). معماری ایران در عصر پهلوی. تهران: دانشگاه ملی ایران.
- رضایـی، محمـود، (۱۳۹۳). آنالوطیقـای طراحـی: بازنگـری انگاره‌هـا و پنداره‌هـا در فرآینـد طراحـی فـرم و فضـای معـاصر. تهـران: انتشـارات دانشـگاه آزاد اسـلامی واحـد تهـران مرکـزی.
- شـاهچراغی، آزاده و بندرآبـاد، علیرضـا. (۱۳۹۴). محـاط در محیـط: کاربـرد روان‌شناسـی محیطـی در معـماری و شهرسـازی، تهـران: انتشـارات سـازمان جهـاد دانشـگاهی تهـران.
- عسـگری، علـی. (۱۳۹۶). برنامه‌ریـزی آمـوزش پویـا و زایـای معـماری بـر مبنـای آمـوزش تعاملـی در دوره کارشناسـی، رسـاله دکـتری معـماری، تهـران: دانشـگاه آزاد اسـلامی واحـد تهـران مرکـزی.
- فلامکـی، محمـد منصـور. (۱۳۶۷). نگاهـی بـه ریشـه‌ها و گرایش‌هـای معـماری معـاصر ایـران، مجلـه معـماری و هـنر ایـران.
- قبادیان، وحید. (۱۳۸۲). مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- قبادیـان، وحیـد. (۱۳۸۵). معـماری در دارالخلافـه نـاصری (سـنت و تجـدد در معـماری معـاصر ایـران). تهـران: نـشر پشـوتن.
- قبادیان، وحید. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران. تهران: نشر علم معمار.

- کالینز، پیتر. (۱۳۷۷). دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن. ترجمه حسین حسن پور. تهران: نشر قطره.
- کالینسن، دایانه. (۱۳۸۵). تجربه زیباشناختی، مجموعه مقالات فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی ۶، ترجمه: فریده فرنودفر، انتشارات فرهنگستان هنر، تابستان.
- کیانی، مصطفی. (۱۳۸۳). معماری دوره پهلوی اول: دگرگونی اندیشه‌ها، پیدایش و شکل‌گیری معماری دوره بیست‌ساله معاصر ایران ۱۳۲۰ - ۱۲۹۹. تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- گروتر، یورگ کورت. (۱۳۷۵). زیبایی‌شناسی در معماری. ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- لازیو، پل. (۱۳۸۸). تفکر ترسیمی برای معماران و طراحان، ترجمه سعید آقایی. تهران: انتشارات گنج هنر و پرهام نقش.
- لاوسن، برایان. (۱۳۹۲). طراحان چگونه می‌اندیشند: ابهام‌زدایی از فرآیند طراحی، ترجمه: حمید ندیمی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- مانیاگو لامپونیانی، ویتوریو. (۱۳۸۶). معماری و شهرسازی در قرن بیستم. ترجمهٔ لادن اعتضادی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- مختاری، اسکندر. (۱۳۹۰). میراث معماری مدرن در ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مهندسان مشاور آتک، (۱۳۶۷). ساختمان‌های حفاظت شده در بافت‌های ذی ارزش شهر تهران. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، معاونت معماری و شهرسازی.
- میرمیران، هادی، اعتصام، ایرج. (۱۳۸۸). ۵۷ سال تجربه بناهای عمومی (۱۳۰۰ تا ۱۳۷۵ هجری شمسی)، زیر نظر وزارت مسکن و شهرسازی، معاونت شهرسازی و معماری، سازمان مجری ساختمان ها و تاسیسات دولتی و عمومی، با همکاری مهندسین مشاور نقش جهان - پارس. تهران: شرکت طرح و نشر پیام سیما
- نوحی، حمید. (۱۳۷۴). «پدیده حرکت اعوجاجی در تاریخ معماری معاصر ایران: سنت پذیری و سنت ستیزی»، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد اول. تهران: انتشارات سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری کشور.
- یورماکا، کاری. (۱۳۸۹). مقدماتی بر روش‌های طراحی، ترجمه کاوه بذرافکن. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- Hamzehloo, Sara. Etessam, Iraj. Shahcheraghi, Azadeh. (2015). The evolution of the tendencies of contemporary architecture of Iran in confronting with the globalization phenomenon and the emergence of information and communications technology, Indian Journal of Fundamental and Applied Life Sciences, Vol.5 (S1), 426-438.
- Soheili, Jamaleddin. (2012). Role of Social Trends in Appearance of Iranian National Architectural Movements,International Journal Of Architecture and Urban Development Vol.2, No.2.
- Soltanzadeh, Samaneh. Yousefi Tazakor, Masoud. Raeisi, Iman. Kiani Hashemi, Mostafa. (2019). Analyzing the Intellectual Evolutions of Architectural Design during the Pahlavi Era, Space Ontology International Journal, Vol. 8, Issue 1, 53-65.
- URL1: ttps://avval.ir/profile/35ee1/%D8%A8%D8%A7%D9%86%DA%A9-%D9%85%D9%84%D-B%8C-%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%87-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D8%A7%D8%B1-%DA%A9%D8%AF-63 [accessed 12 October 2019]

Assessing the Methodology of Design-by-Analogy with Historical Elements in Iranian' Contemporary Architecture

Ali Asgari[1], Maryam Mohammadi Salek[2]

Abstract

In the middle of the Qajar period, history intervened in education and design. This intervention was introduced into the architectural literature using metaphor, allegory, and analogy, and in the first and second Pahlavi eras, Iranian architects had applied «history» for designing collective buildings and in various ways. In this period's architect works, this perceptible intervention, which consciously or unconsciously was influenced by various objective and subjective Iranian and Western (imported) architectures effects, despite the appearance or taste differences, had a kind of design strategy called «analogy and metaphor». Accordingly, the present study seeks to answer the following question: Despite private and governmental employers' different mental tendencies, various goals, and tastes, what methods did the architects of the Pahlavi period applied to analogize history? The present study is an interpretive-historical study carried out using logical reasoning and a case study. Considering the common categories of historical building measurement in this period's architecture and using the documents and reports related to this period, the present study tries to analyze and examine the historical analogy methods in each period by selecting samples representing the criteria of each category. Therefore, the present study aims to recognize and categorize the historical analogy methods in the first and second Pahlavi periods' architecture. In terms of the architectural design methodology, traditionalist architecture, with apparent dependence on mental qualities and the geometry hidden in Iranian architectural buildings, has used metaphor, while the neoclassical and archaist Pahlavi architecture has used iconography. Using the technical knowledge enhanced in the 1970s and 1980s in the rationalist and modernist Iranian neoclassical architecture' literature has led to an empiricist analogical design in which history has emerged in its design process secretly and freely.

Keywords: Neo Historic Architecture, Iranian Contemporary Architecture, Pahlavi Period, Design Method

1. Assistant Professor of Architecture, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Shahr-e-Qods Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding author)

2. Master of Interior Design, Department of Architecture, College of Art and Architecture, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.