هویت‌های فرهنگی قدیم و جدید:
رمزگشایی تمدنی و معماری سنتی- مدرن و ملی- فراملی مهستان

دکتر سعیدرضا عاملی*

چکیده: *مهستان بنایی است که در کرج بنا شده است. نوشتار فعلی به دنبال تبیین نشانه‌شناختی این بنا بر اساس چارچوب‌های نظریه‌ای- فرهنگی امروزه است و تشریح آن بر اساس این نکته بنا می‌شود که چگونه عناصر معماری و فرهنگی قدیم و معاصر را در خود جمع کرده است و آن را در قالبی به نام سنتی- مدرنیسم و سپس محلی- جهانی تشریح و توضیح می‌دهد که می‌توان یک فضای معناساز را در جهان امروز بر اساس فرهنگ ایرانی ترسیم کند؛ در حالی که مردم‌محور است ولی بیهودگی در معماری ندارد. هم استحکام دارد و هم از مصالح محلی ساخته شده است و هم درون‌گراست که فضای داخل و برون را از هم جدا می‌کند و سبب آرامش‌بخشی است.*

کلیدواژه: *سنتی- مدرن، محلی، جهانی، سبک معماری، هویت جمعی، متن فرهنگی*

---

* دانشیار گروه ارتباطات دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران ssameli@ut.ac.ir

مقدمه

علی‌رغم این دیدگاه که شرایط مدرن، محصول جبری نگاه پیشرفت‌گراست، رویکرد سنتی به طراحی شهری و روش‌های ساخت‌وساز همچنان پایدار و مقاوم است. در سراسر جهان، فرهنگ‌های متنوع «دوام و استمرار» را به عنوان تنها راه معنا بخشیدن به «مای کلی» در «نسلهای آینده» می‌دانند.

ویکتور دیوپی (Victor Deupi)

زیبایی، آیینهٔ حظ و حقیقت است. اگر عنصر «حظ» نباشد، فقط شکل یا صورتی عریان، هندسی، ضربدار و یا واجد هر گونه کیفیت دیگر باقی می‌ماند و بدون «عنصر حقیقت» تنها تمتع ذهنی و یا به بیانی دیگر، فقط تجمل و شکوه خواهد بود.

فریتهوف شوان

معماری اعلام یک حضور بزرگ در کنار مرگ های گذشته است. یک حکایت‌گر از زنده بودن است و یا اساساً معماری حکایت‌گر یک «بودن» است. آدولف لوس (Adolf Loos) در سال ۱۹۱۰م. در یک مقالهٔ کلیدی به تعریف معماری پرداخت. او می‌گفت: اگر یک جنگلی را در نظر بگیرید که یک تلهٔ خاکی با عرض ۳ فوت و طول ٦ فوت در میان آن قرار گرفته که دارای یک برآمدگی است، همگان می‌گویند کسی اینجا به خاک سپرده شده است. این یعنی معماری (Benton, 1980). به عبارت دیگر، برجستگی‌های خاص زمین بر فراز «ازدست‌رفته‌ها» منعکس‌کنندهٔ معماری است. دیدگاه لوس، منعکس‌کنندهٔ فلسفهٔ هگلی است که اساساً با نگاه فلسفی و هستی‌شناسی به هنر نگاه می‌کند (راودراد، ۱۳۸۲). از نظر هگل معماری بر فراز مکان مرگ بنا می‌شود تا زنده بودن آن را بیان کند و به نوعی به دفاع از آن بپردازد. در واقع، معماری پیروزی حیات و پیروزی علیه مرگ محسوب می‌شود (Lozanovska, 2003). بنابراین، معماری دلالت‌کننده ای بر یک هستی تاریخی است. مهستان نه تنها این موجودیت تاریخی و زنده بودن بخش های مهم از تاریخ گذشته و یا به تعبیر هگلی «زیست برجسته مرگهای پیشینی» را نمایندگی می‌کند بلکه نقدی بر نگاه هگلی و لوسی است که معماری را صرفا زنده بودن مردگان و استمرار بخشیدن حیات گذشته می‌داند. از نگاه طراحان مهستان، معماری از یک «موجودیت و هستی تمدنی» حکایت می‌کند که لزوم مربوط به

مرگ‌های گذشته نیست بلکه حکایتگر هستی امروز و هستی آینده نیز است. تمدن یک «برجستگی ملی» است که هم ماندگاری گذشته را بیان می‌کند و هم چگونه بودن حال و آینده را رقم می‌زند. در واقع، معماری تلاشی برای از بین رفتن «فاصله با گذشته» و منعکس‌کنندهٔ «استمرار گذشته در حال و آینده» است. از طرفی، در حالی که تمدن‌گرایی، یک نوع نگاه گذشته‌گرا تلقی می‌شود، «تمدن‌سازها» در زمانهٔ خود، آینده‌گرا محسوب می‌شدند و این پارادوکس معناداری است که در زمانه ما، قابل فهم‌تر از نقطهٔ آغازین تمدنهاست. تمدن‌ها در درون فرهنگ‌ها ساخته می‌شوند و این نگاه فرهنگ‌ها به خود گذشته آن‌ها و «خود ملی» حال و آینده است که تمدنهای آینده را رقم می‌زند.

باید توجه داشت که فرهنگ یک امر جداافتاده و خنثی محسوب نمی‌شود بلکه فرهنگ مجموعه‌ای از ارزش‌ها، معانی و دانش است که از یک قلمرو و حوزه‌های معین و تأثیرپذیر و در عین حال تأثیرگذار برخوردار است. ضمن اینکه فرهنگ دارای یک جهت‌گیری و نگاه خاص است که از یک «معانی مشترک ارزشی» نیز حکایت می‌کند. باید توجه داشت که معانی، لزوماً به طور «عینی و روشن» در خارج وجود ندارند بلکه از طریق «علائم» و «نمادها» در یک فرهنگ ریشه پیدا می‌کنند و نمایندگی می‌شوند و در یک ذهنیت و عینیت جمعی ظهور پیدا می‌کنند. قرار گرفتن در معرض روزمره «علائم» و «نمادها» و تکرار مشاهدات، در کیفیت و ماندگاری و «رمزگشایی پایدار تمدنی» تأثیر می‌گذارد. حس تعلق ملی قوی، دلبستگی های عمیق بومی و احساس عضویت در یک «ملت بزرگ»، «تمدن خاص» و یا «اقلیم فرهنگی معین» بستگی به فرایندهای تعاملی فرد و گروه با علائم و نمادهای فرهنگی دارد. «معماری والا نیز در تعاملی معنادار با فرهنگ و ارزش های فرهنگی یک جامعه است» (نقی‌زاده، ۱۳۸۱). معماری منعکس‌کنندهٔ فرهنگ و میراث تمدنی یک ملت بزرگ نیز است که می‌تواند برگرفته از معماری متواضع و مفتخری باشد که بر «خود ملی» پا می‌فشارد و حس بزرگی از افتخار بومی را ارج می‌نهد.

از این دیدگاه، حوزهٔ مربوط به «میراث محسوس فرهنگی» (tangible cultural heritage) که در قالب میراث معماری، شهرسازی، نقاشی، طراحی و سایر تولیدات

محسوس که فرد را در یک مواجههٔ «چهره به چهره» با «فضای فرهنگی پیرامون» قرار می دهد، اهمیت پیدا می کند. این میراث نقش نمادین مهمی در فرایندهای فرهنگ‌سازی و تمدن‌سازی دارد. بنای مهستان به عنوان یک بنای نمادین نیز از این منظر و به لحاظ نقشی که در فرایندهای شکل گیری فرهنگ و تمدن ایرانی به صورت «نمادین» و در یک فرایند توسعه‌یافته به عنوان یک «فرهنگ هنجاری شده»، محل تأمل است. در این مقاله تلاش خواهد شد از منظر «مطالعات فرهنگی» و نگاه به «نمایندگی های فرهنگی» به تحلیل بنای مهم و نقش‌آفرین مهستان که آغاز نگرشی جدید به «بازتولیدگرایی جدید (neo-reproductionism) تمدن ایرانی» در قالب ایجاد بناهای ترکیبی «سنتی- مدرن» (traditional-modern) و «ملی- فراملی» (national-transnational) است، پرداخته خواهد شود.

اساساً، بناها، خیابان‌ها، میدان‌ها، سبک‌های شهرسازی، صنایع و خدمات صنعتی شهری، منعکس‌کنندهٔ هویت‌های خاصی هستند و به نوعی یک «فرهنگ خاص را نمایندگی» می‌کنند. در این روند «نام‌گذاری و تعین های عینی و ذهنی» صورت می‌گیرد که فرد و جامعه در یک روند اجتماعی دست به یک رمزگشایی ذهنی از «میراث محسوس فرهنگی» خود می‌زند. در پرتو این روند نام‌گذاری فرهنگ و تمدن، «مای بزرگ هویتی» و به عبارت روشن‌تر، «مای بزرگ ایرانی» شکل می‌گیرد.

باید توجه داشت که جامعهٔ ایرانی طی دو صدهٔ اخیر با یک چرخش جدی در مسیر زندگی روزمره و تجربه‌های زندگی بوده است. در مسیر حرکت جامعه، فرهنگ و هویت های فرهنگی و حتی تمدن ها می‌توانند در یک روند تغییر و تحول جدی قرار گیرند. فرهنگی شدن تغییرات، ناخواسته‌های زندگی را از مسیر «رفتارهای فردی و اجتماعی ناخودآگاه» توسعه می‌بخشد. از این زاویه، ظهور مدرنیته به عنوان یک تحول ذهنی و عینی و موفقیت های جهان غرب در «قلمرو صنعت» و «علوم تجربی» نقش مهمی در تغییر مسیر زندگی، سبک زندگی، نظام شهرسازی، نحوهٔ اجرای سازه ها و روند معماری ایرانی داشته است.

جهان غرب در یک روند طولانی با تکیه بر دستاوردهای صنعتی شدن و مدرنیته و در یک تعامل معرفتی، غرب ترجیح داده‌شده ای را تولید کرد که در آن تصویر، «غرب»

به عنوان جهان متمدن، از «جهان غیرغرب» به عنوان جهـان غیرمتمـدن، از هـم متمـایز می‌شد. البته آنچه که منحصر به فرد بودن غرب خوانده می‌شود، تـا حـدودی محـصول ارتباط اروپا و مقایسهٔ خود با جوامع غیرغربی دیگر (بقیه) بـود کـه تفـاوت زیـادی در تاریخ، بوم‌شناسی، الگوهای توسعه و فرهنگ بـا الگـوی اروپـایی داشـته اسـت (هـال، ۱۳۸۳، ص۲۳). در مسیر «مرکزی شدن غرب» به عنوان یـک پایـه و الگـو بـرای همـهٔ روش های زندگی تفاوت غرب با دیگران و «ترجیح غرب بر دیگران» به لحاظ نمـادین یک ضرورت اجتماعی بود. این ترجیح و این نگاه متمایز، معیار ارزش‌گذاری غرب، در خود غرب و بیرون از غرب شد. نگاه ترجیح‌آمیز به غرب، فرهنگ و کل مسیر زنـدگی و سبک زندگی، به خصوص ظرفیت‌های ماندگار زندگی روزمره مثل معمـاری و نظـام شهرسازی همهٔ اعضای جامعهٔ جهانی را نشانه گرفته بود.

در واقع، همان طور که استانداردهای علوم تجربی، به عنوان یک قاعدهٔ عمومی و یک «کشف رمز» از قوانین جهان طرح می‌شد و نـوعی هـستی‌شناسـی پیونـدخورده بـا غرب را منعکس می‌کرد، این نگاه نظام شهرسازی و معماری پیونـدخورده بـا غـرب را نیز، به عنوان یک «هستی شناسی محتوم» نمایندگی می‌کرد. این نگاه، شـکل و محتـوا را در یک پیوند فرهنگی قرار داد و «فضای زندگی» مشترکی را که به طور عمـده «توسـعهٔ فضای زندگی شهری غرب» محسوب می‌شد، به دنبال آورد.

از این زاویه، مهستان، تلاشی برای ارائهٔ سبک متفاوت در معماری است که لزومـاً تکرار غرب در شرق نیست بلکه معماری بر گرفته از ظرفیت تاریخی ایران، و در عـین حال، متأثر از تجربه‌های جهان مدرن است. مهستان منعکس‌کنندهٔ یک «خودباوری ملی» و یا حس دلبستگی و افتخار ملی است. از طرفـی مستـشرقان در قلمـرو معمـاری نیـز تلاش کردند میراث معماری اسلامی را در فضاهای خاصی مثـل «مـسجد» و «قـصرها» (هوگ و مارتن، ۱۳۷۵، ص۲۰) محدود کنند و کمتر معماری اسـلامی بـه عنـوان یـک معماری فراگیر که همهٔ فضاهای کار، تفریح و تفرجگاه و یا بـازار و تجـارت را شـامل شود، مطرح شد. مهستان به عنوان یک اثر معماری ایرانی که در «بازار» تجلی پیدا کرده و معماری سنتی– مدرن را در فضای بازار معنا بخشیده است نیز اهمیت پیدا می‌کند.

مهستان که به عنوان یک «نماد معماری جدید ایرانی» که توانسته بین عناصر معماری سنتی و مدرن آشتی برقرار کند، محل تأمل اصلی این مقاله است. مهستان مرکز خریدی است که طرح مشترک سازمان مسکن و شهرسازی استان تهران و شرکت مهابنای شهر است که در حسن‌آباد کرج در جوار پارک نبوت واقع شده است. معماری این بنا که برش‌هایی از میراث هزارسالهٔ معماری ایران را در خود جمع کرده و در عین حال، هویت کلی بنا، با همهٔ بناهای گذشته تاریخی ایران فرق می‌کند و از طرفی نمادهای مدرن بسیاری را در خود جمع کرده است، سبک جدیدی از معماری ایرانی را بنیان می‌گذارد. ویژگی تلفیقی معماری مهستان و در عین حال، با برخورداری از هویت غالب ایرانی، فضایی را خلق کرده است که مبنای جدیدی را هم در معماری و هم در نگاه به فرهنگ فراهم آورده است. مهستان به عنوان یک «سبک جدید معماری» ظرفیت بازتعریف «جدید بودن و در عین حال، تأکید بر پایداری تمدن ایرانی» را منعکس می‌کند.

از این منظر، در این مقاله با رویکرد فرهنگ‌شناسی معماری و نقشی که معماری به عنوان «احیای نام های تمدنی» و «نمایندگی فرهنگی و تمدنی» ایفاء می‌کند، تلاش خواهد شد پیوندی بین معماری و شکل‌گیری هویت‌های جمعی و مفهوم یافتن «مای ایرانی» برقرار شود و نشانه‌شناسی اجمالی از این بنای مهم ارائه گردد. بر این اساس، ابتدا به بیان مفاهیم اصلی مقاله پرداخته خواهد شد و مفاهیمی مثل هویت های جمعی، رابطهٔ ذهنیت و هویت، بناها به عنوان کدهای فرهنگی و متن فرهنگی و همچنین، مفهوم محلی- جهانی شدن (glocalization) و معماری سنتی- مدرن توجه خواهد شد و سپس «بنای مهستان» به عنوان یک متن فرهنگی «سنتی- مدرن» و «ملی- فراملی» که منعکس‌کنندهٔ سه رویکرد عام‌گرایی، خاص‌گرایی و محلی- جهانی بودن، است، مطالعه خواهد گرفت و در پایان بر بعد «بازتولیدگرایی جدید» مهستان تأکید خواهد شد.

۱. مفاهیم و نگرش‌ها

فهم رابطهٔ بناها با شکل‌گیری یک «مای بزرگ» که بخش اصلی یک جامعه را با آن مرتبط می‌کند، نیازمند فهم مفاهیمی مثل هویت های جمعی، چگونگی پیوند ذهنیت و

عینیت های بیرونی مثل بناها و فهم معنای گسترده متون فرهنگی و فرایند محلی – جهانی شدن است. در بخش اول این مقاله این پنج قلمرو بررسی خواهد شد.

۱-۱. هویت‌های جمعی

معماری، مانند بسیاری از منابع اجتماعی دارای هویت، که در عین حال در پیوند عمیق با شکل‌گیری هویت‌های جمعی هستند، دستخوش چندگانگی و گم‌گشتگی شده‌اند. روزگار ما به پیچیده‌ترین، متناقض‌ترین و بی‌هویت‌ترین فضای هنری تاریخ تعبیر شده است (اسماگولا، ۱۳۸۱). در عرصه‌ای که تمایز و هویت جزء ذاتی «بودن ما» تلقی می‌شود، بی‌هویتی امری متناقض می‌نماید. معماری یعنی دانش عمران و آبادی و منعکس‌کنندهٔ زیبایی، تناسب، همخوانی، مرکزگرایی و برجستگی که در همهٔ اشکال آن مظاهری از جمال و جلال یک فرهنگ خاص و اندیشهٔ خاص است. از این زاویه معماری در عین خاص بودن، یک جذبهٔ جهانی است که «جمعیت‌های بزرگ» و «هویت‌های جمعی» را معنا می‌بخشد. از طرفی فضاهای دارای بعد، به خصوص معماری که در معرض دید روزمره است، نقش نمایندگی یک دوره، اندیشه و هویت جمعی یک ملت را نیز ایفا می‌کند (Metcalf, 1984).

دیدگاه گرتز (Geertz, 1983) در خصوص «حس مشترک به عنوان یک نظام فرهنگی»[1]، و یا نظر برونر (Bruner, 1990) در مورد «روان‌شناسی مردم» و یا نگاه بوردیو (Bourdieu, 1990) به مفهوم «ساخت» (habitus) و همچنین نظر فوکو (Foucault, 1970) نسبت به «معرفت» (episteme) همه به نوعی معرف رابطهٔ عینیت‌های بیرونی، حافظهٔ فرهنگی و ماندگاری و نقش مرکزگرایی بعضی از «عینیت‌های تجسدیافته» در شکل‌گیری «حس مشترک» و «هویت جمعی» در جهان خارج است. در این روند، عینیت‌هایی مثل بناهای خیره‌کننده و افتخارآمیز ملی که به نوعی حس افراد یک جامعه و مرز و بوم را به یکدیگر وصل می‌کند، اهمیت پیدا می‌کند و ظرفیت ایجاد یک «جماعت فرهنگی» متعلق و وابسته به یک «اقلیم فرهنگی خاص» را در درون خود می‌پروراند.

از نظر بروک‌میر (Brockmeier, 2002, p.18) که از روان‌شناسان نظریه‌پرداز در حوزهٔ «حافظهٔ فرهنگی» است، عینیت‌های بیرونی که دارای «ابعاد» خاصی هستند، یک «فضای نمادین معنایی» تولید می‌کنند که حس های پراکنده افراد یک جامعه را به هم وصل می‌کند و افراد پراکنده در بخش‌های مختلف یک فرهنگ را به هم پیوند می‌زند.

بناها، کانون مهم ارتباط جمعیت های بزرگ با کانون تعلقات مشترک است. از طرفی بخشی از «مای بزرگ هویتی» برخواسته از همین «میراث هویتی» است. منظور از هویت چیست؟ هویت به چه بخشی از هستی آدم اشاره دارد؟ چه من و مایی در هویت های انسانی مطرح است؟ آیا صرفاً نژادشناسی و جغرافیا شناسی در بیان هویت های انسانی کافی است و یا هویت برآیند معنایی است که «مجموعه ای از بودن‌های فردی و اجتماعی» را تشکیل می‌دهد؟ این سؤال‌ها و سؤالهای بسیار دیگر نشان‌دهندهٔ گسترده بودن بحث هویت است. هویت به قول «نیچه» از مفاهیم تعریف پذیر، در قالب یک مفهوم «مطلق» نیست. بلکه مفهومی در حال شدن است؛ لذا یک مفهوم نسبی است و فهم آن مستلزم نگاه مبتنی بر زمان و مکان است.

اساساً هویت یک مفهوم ارتباطی است که از تعامل دو پدیدهٔ متمایز و یا متفاوت انتزاع می‌شود. بعضی از نظریه‌پردازان مدرن زبان شناسی معتقدند که معنا همیشه بستگی به روابطی دارد که در واژه ها یا کلمات مختلف وجود دارد و در درون یک نظام معنادار به وجود می‌آید. ما می‌دانیم معنای «شب» چیست؛ چون در واقع، مخالف «روز» است (Wittgenstein, 1980). فردیناند دسائسور می‌گفت: شب و روز به خودی خود نمی‌توانند معنایی داشته باشند، این «تفاوت» بین شب و روز است که امکان معنادار شدن این کلمات را فراهم می‌آورد. لذا روان‌شناسان و روان‌کاوان معتقدند که یک طفل ابتدا یاد می‌گیرد که خودش را به عنوان یک «من» مجزا و واحد، یا تشخیص «من» جدای از خودش، متمایز کند.

هویت همواره یک مفهوم ارتباطی بوده است (Barth, 1969)، به این معنا که ما به وسیلهٔ تشابه‌ها و تفاوت‌هایی که با دیگران داریم، شناخته می‌شویم (Hall, 1991). هویت به ریشه‌های زندگی، روش‌ها و منش‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، گره خورده است. منظور از روش های زندگی، به قول میناگال و همکاران او (۲۰۰۳) لزوماً

نظام‌های اداری و دیوان‌سالار زندگی نیست بلکه منظور آن اموری است که «ویژگی های خاص زندگی ما» را منعکس می‌کند. اموری مثل بناها، نظام شهری، هنر، آداب و رسوم اجتماعی، مذهب، نوع لباس پوشیدن، نحوهٔ غذا خوردن، چگونگی گذران اوقات فراغت و خلق و خوهای مربوط به روابط اجتماعی، نمونه‌هایی است که هویت یک جامعه را از جامعه دیگر و یا حتی هویت یک فرد را از فرد دیگر متمایز می‌کند.

هویت مجموعه‌ای از تشابه‌ها و تفاوت‌های فردی و اجتماعی است که از طریق «بازنمایی‌های متفاوت» منعکس می‌شود. هویت به نوعی چیستی فرد، گروه و جامعه را منعکس می‌کند که در یک چارچوب «بودن‌ها» و «نبودن‌ها» معنا پیدا می‌کند. هویت‌ها از دو ویژگی «استمرار» و «تمایز» برخوردارند؛ یعنی فردیت هویتی فرد، به سادگی تغییر نمی‌کند و همواره خود را در کنار «دیگری نبودن» می‌یابد.

هویت‌های جمعی در بستر یک ملی‌گرایی (Shani, 2008) و یا بومی‌گرایی محلی و یا تعلقات جمعی دینی می‌تواند شکل بگیرد. ملی گرایی، گرچه یک پدیدهٔ مدرن محسوب می‌شود (Anderson, 1983; 1991 & Miller, 1995) ولی در گذشته یعنی قبل از شکل‌گیری نظام‌های دولت- ملت نیز در قالب‌های قومی و قبیله‌ای، «هویت‌های جمعی فرهنگی بزرگ» نیز شکل می‌گرفت. در واقع، هویت‌های جمعی یک «نقطهٔ اتکای ارزشی» دارد که به نوعی «حس مشترک» تولید می‌کند؛ به عنوان مثال، ملی گرایی آلمانی در یک بستر ماهیت‌گرایانه فرهنگی بر محور فرهنگ، زبان و ویژگی‌های شخصیتی ملی معنا پیدا می‌کند. بنابراین، «آلمانی بودن»، در تولد «در آلمان»، «زبان آلمانی» و «روابط اخلاقی آلمانی» معنا پیدا می‌کند (Forsythe, 1989 & Loorits, 1955). بر خلاف ملی‌گرایی آلمانی، ملی‌گرایی فرانسوی بر محور ارزش‌های سیاسی گروه شکل می‌گیرد؛ نه لزوماً بر اساس پیوند های سنتی و نژادی ملی که تأکید بر یکپارچگی فرهنگی بر اساس محل تولد و پیوند با آب و خاک دارد (Brubaker, 1992). ملی‌گرایی آمریکا بیشتر به ملی‌گرایی فرانسوی نزدیک است تا ملی‌گرایی آلمانی؛ به همین دلیل است که نژادها و قومیت‌های مختلف در این جامعه توانسته‌اند حس مشترک آمریکایی بودن را تشخص و تعین بخشند.

بر خلاف ملی‌گرایی آمریکایی، به نظر می‌رسد ملی‌گرایی ایرانی به ملی‌گرایی آلمانی نزدیک‌تر باشد؛ یعنی از یک خصیصهٔ فرهنگی با تاکید بر دین، زبان، میراث معماری، سرزمین، اخلاق و ارزش‌های ایرانی تأثیر می‌گیرد. از یک نظر ملی گرایی ایرانی به ملی‌گرایی فرانسوی نزدیک می‌شود، به این دلیل که در یک تعامل منعطف با «غرب» و بعضی از فرهنگ‌های متفاوت قرار گرفته است.

از آنچه گفته شد، روشن شد که معماری نقش اثرگذار و اثرپذیر از هویت ملی دارد (Faraldo, 2001) و یکی از علائم متمایزکنندهٔ هویتی به خصوص در فرهنگ ملی ایران است. معماری نقش عضوگیری و ایجاد حس وابستگی ملی و شکل‌گیری «مای ایرانی» دارد که از دیدگاه منابع هویت‌ساز جمعی اهمیت مضاعف پیدا می‌کند.

۱-۲. ذهنیت و هویت

فرهنگ یک مقولهٔ انتزاعی است که برآیند ذهنیت‌ها و عینیت‌هاست. موضوع ذهنیت و هویت دو مقولهٔ به هم پیوسته است که در فرهنگ روزمره تفکیک‌ناپذیر است، اما می‌توان با تعریف ذهنیت، تفاوت آن را با هویت متمایز کرد.

ذهنیت یک امر منتزع‌شده از شرایطی است که فرد و روندهایی که فردیت را می‌سازد، شکل می‌گیرد. در واقع، اینکه چطور در ذهن ما، خود و یا دیگری به عنوان یک عینیت زیست‌شناسانه و یا فرهنگی شکل می‌گیرد، ذهنیت را منعکس می‌کند. ذهنیت توضیح‌دهندهٔ آن تجربه‌های وصف‌پذیر و وصف‌ناپذیری است که ما نسبت به خود و دیگری داریم. ذهنیت می‌تواند در تعامل معکوس با عینیت قرار گیرد؛ یعنی فرد در آیینهٔ ذهن خود «واقعیتی» غیر از واقعیت را بسازد.

از طرفی «واقعیت ها و عینیت‌های برجسته، باشکوه و متمایز» که به نوعی «حافظهٔ فرهنگی (cultural memory) فرد را تشکیل می‌دهند، نقش جهت‌دهنده‌ای بر ذهنیت‌های هویتی فرد دارد. ذهنیت بر هویت و آن حس کلی از «خود فردی» و «خود جمعی» اثر می‌گذارد. ذهنیت های مثبت، ذهنیت باشکوه و مفتخر از میراث ملی و دستاوردهای سرزمینی در چگونگی هویت و حس عضویت در «جامعهٔ ملی» اثرگذار است. از آنجا که ذهنیت‌ها بر گرفته از تجربیات و عینیت‌های جامعه است، «میراث محسوس

فرهنگی» که شامل معماری، شهرسازی، انواع هنرهای تجسمی و نمادهای ملی می‌شود، اهمیت جهت‌دهنده‌ای در شکل‌گیری ذهنیت‌های فرد و جمعی دارد. از این منظر، «مهستان» می‌تواند به عنوان یک معماری برجستهٔ شهری و ملی، نقش مهمی در شکل‌گیری ذهنیت‌های جامعه ایران داشته باشد.

۱-۳. بناها به عنوان یک متن فرهنگی

متن در معنای عام خود به عنوان یک پیام دیده می‌شود که پیام‌دهنده و پیام‌گیرنده‌ای دارد و در واقع، بستگی به یک امر دیگری داشته است و کسی یا چیزی را نمایندگی می‌کند. یکی از اصول فرهنگ‌شناسی این است که فرهنگ را می‌توان به عنوان یک «متن» مطالعه کرد (Barker, 2002, p.23). به عبارت دیگر، می‌توان گفت که فرهنگ عبارت است از متن اجتماعی که در پیوند با «زمینه های اجتماعی» زمانه خود و گذشتهٔ تاریخی آن قابل درک است. به همین دلیل است که یک فرهنگ‌شناس همواره باید به نظام دلالتی مربوط به دال، مدلول و دلالت توجه داشته باشد و همواره نگاه به کد به عنوان فهم گفتمان قدرت اهمیت پیدا می‌کند.

به مرور علائم تبدیل به یک «کدهای طبیعی‌شده» (naturalized codes) می‌شوند. در واقع، شفافیت یک معنا نسبت به یک کد به میزان خو گرفتن به آن معنا نسبت به کد خاص بستگی دارد. کار اصلی «ساسور» (Sassure, 1960) مطالعهٔ علائم در بستر اجتماعی بود. در واقع از نگاه او، علائم دارای حیات هستند و همین معناست که مفهوم زبان و فرهنگ را به هم نزدیک می‌کند. لذا گفته می‌شود که فرهنگ مثل زبان عمل می‌کند؛ همین باعث می‌شود که همهٔ اعمال فرهنگی، موضوع تحلیل و مطالعه معناشناسی شود. کار ساسور، منشأ نگاه جدید در مطالعهٔ بارتس (Barthes, 1972) شد که به نوعی این نگاه را نسبت به فرهنگ مردم‌پسند اعمال کرد و آن را در یک نظام معنایی بررسی کرد.

منظور از «متن» عبارت است از یک ساختار دلالتی که دارای علائم، کد و یک نظام دلالتی است؛ به همین دلیل برداشت های متفاوتی از یک متن می‌شود. این ساختار از اشکال مختلفی مثل موسیقی، فیلم، نقاشی، معماری، سخنرانی و متن نوشتاری

برخوردار است. در اینجا فهم‌های متفاوتی به وجود می‌آید که ناشی از بسترهای متفاوت فرهنگی و اجتماعی و تجربه های شخصی فرد است. به همین دلیل است که مثلاً یک اثر معماری، پیوندهای متفاوت ذهنی و هویتی را ایجاد می‌کند؛ مثلاً در رؤیت مهستان، تداعی معانی متفاوت تولید می‌شود و در عین حال که یک «فرا-احساس مشترک (meta-common sense) تولید می‌کند ولی دلالت‌های متنوع فردی را نیز ایجاد می‌کند.

روابط بین متنی، برایندهایی را می‌سازد که فرد را از طریق یک متن به متن دیگر پیوند می‌زند؛ مثلاً کسی که یک اثر معماری روم را در سرزمین بومی ایرانی می‌بیند، از طرفی امپراتوری روم قدیم و انواع ظرافت های هنر نقاشی ایتالیا و در عین حال، خشونت های رومی در حافظه او مرور می‌شود و نوعی رمزگشایی خاص از خود و قدرت روم می‌سازد. این ذهنیت برای شهروندی لیبیایی که حضور استعماری ایتالیا را نیز تجربه کرده، رمزگشایی متفاوتی با شهروند ایرانی که فقط شاهد آثار معماری ایتالیایی بوده است، دارد.

اگر بخواهیم متن و روابط بین متنی را بفهمیم، فهم زبان کدها و علائم و فهم زبان گفتمان‌های اجتماعی یک ابزار کلیدی است. بنابراین، از نظر بارکر فرهنگ‌شناسی برای فهم متن فرهنگی نیازمند مطالعهٔ متن و جایگاه اجتماعی ظهور و بروز «متن فرهنگی» است(Barker, 1999, p.23).

از این منظر «معماری یکی از قوی‌ترین متون فرهنگی» محسوب می‌شود که دارای نظام علائمی است که فهم آن مستلزم توجه به «علائم» و «کدهای فرهنگی» است. از این زاویه، معماری پیوند نزدیکی با نظام قدرت پیدا می‌کند. به بیان روشن‌تر، معماری در طول تاریخ بخش مرکزی «نمایندگی و نمایش قدرت امپراتوری های بزرگ» بوده است (Metcalf, 1984) و حوزهٔ اقتدار امپراتوری‌های بزرگ از طریق توسعهٔ سبک‌های معماری و شهرسازی و همهٔ اموری که مربوط به سبک زندگی است، معنا پیدا می‌کرده است. از طرفی فضای استعماری غرب، از طریق توسعهٔ سبک های معماری نیز عینیت پیدا کرده است؛ برای مثال، توسعهٔ معماری ایتالیا در بسیاری از نقاط جهان و به طور خاص لیبی[۲]، ابزاری برای غلبهٔ استعماری ایتالیا و قدرت ایتالیا در قلمروهای مربوطه

تلقی می‌شد، به گونه‌ای که شاعر ایتالیایی گیووانی پاسکولی (Giovanni Pascoli) بعد از جنگ ۱۹۱۱م. لیبی، در بیان حق ایتالیا در خاک لیبی بـه لحـاظ میـراث تمـدنی روم در لیبی، طی یک سخنرانی تصریح می‌کند که «در هر صورت ما (ایتالیایی‌ها) در لیبی بودیم و علائمی را در آنجا بـاقی گذاشـتیم کـه حتـی بربرهـا، غیرمتمـدن‌هـا و تـرک‌هـا هـم نمی‌توانند آن ها را پاک کنند. علائم یک تمدن بـزرگ، علائـم اینکـه مـا بربـر و بـدوی نیستیم، با بناهای ما بـاقی مانـده اسـت (Fuller, 1988, p.485). ایـن نگـاه برخواسـته از دیدگاه فرانسیسکو کریـسپی (Francesco Crispi)، وزیـر امـور خارجـهٔ ایتالیـا در سـال ۱۸۸۹م. است که می‌گفت: پدر مقدس (عیسی) راه تمدن را برای ما روشن کرده اسـت که اگر نتوانیم خود را توسعه دهیم، شکست خواهیم خورد (همان، ص٤٥٦). در واقـع، بنای ایتالیایی با فلسفهٔ هگلی یعنی زنده بودن ایتالیا در لیبـی و بـا نگـاه قـدرت، یعنـی پیروزی و تفوق ایتالیا بر لیبـی، در دوره توسـعه اسـتعماری ایتالیـا بقـول فـولر «دانـش معماری استعماری» به عنوان یک ظرفیت غلبه بر سرزمین دیگری مطرح بـوده اسـت و در مطالعات «ظرفیت‌شناسی سـرزمین مـستعمره» بـه ظرفیـت‌هـای معمـاری و میـراث معماری توجه می‌شده است. این نگاه در میان سیاستمداران ایتالیا، در دهـهٔ دوم و سـوم قرن بیستم منجر به تأسیس «انجمن معماری استعماری»[۳] برای کنترل بناها و شهرسـازی در مناطق مستعمره شد.

از این منظر، مهستان نیز یک تاریخ و یک فرهنگ خاص را نمایندگی می‌کند. مـتن فرهنگی که پیام‌آور «اقلیم فرهنگی ایرانی» است و به دنبـال زنـده نگـه داشـتن گذشـته ایرانی و استمرار آن در حال و آینده و به نوعی بالنده کردن آن با عناصر و «بـودن هـای جدید» است.

۱-٤. محلی- جهانی شدن

رابرتسون (۱۹۹۵) از اصـطلاح ژاپنـی دوچـاکیوک کـه بـه معنـای «"زیـستن در زمـین خویش" است و ریشه در فعالیت‌هـای کـشاورزی دارد و مـنعکس‌کننـدهٔ تطبیـق فنـون زراعی خویش با شرایط محلی است» را برای تعریف «بـومی- جهـانی بـودن» اسـتفاده کرد. او مفهوم محلی- جهانی شدن را برای بیان تناقض هـای موجـود در نگـاه جهـانی

شدن محض بیان کرده است. او می‌گوید حتی مسئولان تجارت ژاپن، اصطلاح دوچاکیوک را به معنای «محلی شدن جهانی» یا نوعی جهان گرایی منطبق با شرایط محلی گرفته اند. این نگرش در یک نگاه آلمانی به فرهنگ و تمدنی که فرهنگ را یک امر بومی و تمدن را یک امر جهانی می‌بیند، ظهور می‌یابد. از نظر رابرتسون بحث از محلی- جهانی شدن اختصاص به دورهٔ حاضر ندارد بلکه به نوعی به دورهٔ ظهور ملی گرایی اروپایی برمی‌گردد. او با اشاره به تحقیق گرین فلد (۱۹۹۲) می‌گوید، به استثنای ملی‌گرایی انگلیسی، تکوین همهٔ موارد هویت ملی در کشورهایی مثل فرانسه، آلمان، روسیه و آمریکا در یک تعامل بین المللی شکل گرفته است و در واقع، این مواجهه فرهنگ های متفاوت بوده است که یک «حس ملی» را برجسته کرده است. اساساً ظهور امر محلی در مقابل امر جهانی، خاص‌گرایی در مقابل عام‌گرایی و یا امر قبیله‌ای و قومی در مقابل امر بین‌المللی، نمودهای شکل‌گیری این تعامل است.

در اینجا باید دید رویکرد محلی‌گرایی محض و جهانی‌گرایی محض، آیا اساساً امکان‌پذیر است و اگر بر چنین معنایی پافشاری می‌شود، بر چه معنای فرهنگی و برخواسته از چه اقلیم فرهنگی، این معنا بیان می‌شود. از یک منظر اساساً امر محلی صرف امروز در هیچ جای جهان وجود ندارد و از طرفی امر جهانی و یا فراملی محض نیز در حوزهٔ محلی به صورت ناب و مطلق حضور واقعی ندارد، و نوعی از آمیختگی هویت ها و فرایندها، جزء جدی از همهٔ «تولیدات فرهنگی» فضای جدید است. این بدین سبب است که دسترسی های بشری و تجربه های روزمره زندگی، توسعهٔ فراملی و فرامحلی پیدا کرده است. از یک طرف منابع محلی، بخش ذاتی و عینی زندگی روزمره است و از طرف دیگر «بومی‌گرایی محض» خود یک پارادایم بومی نیست. رابرتسون می‌نویسد: «بومی‌گرایی که علیه هژمونی فرهنگی غرب فریاد می‌کشد، خود بی‌آنکه بداند، جزئی از آن است... پایداری (در برابر غرب) بیش از آنکه توسط ایده های «بومی» مقاومت تعیین شوند، از آموزه های میراث یوهان هردر، از خود غرب الهام می‌گیرد؛ یعنی از ایدئولوژی‌های کاملاً شکل‌یافته تأثیر می‌گیرد. این میراث در مورد خود آیینی ملی، زبان و ادبیات که در حکم جوهر فرهنگی «بومی گرایی» است، اهمیت

پیدا می‌کند. در یک کلام، دلتنگی و نوستالژیای بومی اساساً ملهم از سانتی‌مانتالیسم غربی است که برای دوران پس از روسو بسیار آشناست» (Robertson, 1995).

بومی- جهانی گرایی، گاه تولید «اقلیم فرهنگی» است که تأکید جدی بر حفظ «هویت فرهنگ ملی» دارد و گاه تولید منابع غیرملی و یا منابع موسوم به «جهانی» است. در فرض دوم بومی-جهانی شدن، به عنوان زبان مفاهمه و زبان سلطه پذیرفته شده و غلبه بخشیدن عواملی غیربومی بر عوامل بومی است؛ برای مثال، تولیدات موسیقی «ام.تی.وی»، تلاش جدی بر «بومی کردن موسیقی غربی ام.تی.وی در «اقلیم های فرهنگی غیرغربی» مثل اندونزی، مالزی، چین و یا در میان اردوزبان‌های جهان محسوب می‌شود. در بومی- جهانی‌گرایی با حفظ فرم و محتوای غالب موسیقی غربی، طعمی از «نمادها و علائم زبانی بومی» به کار گرفته می‌شود. این بومی جهانی شدن به منظور آشتی دادن، جهان غیرغربی با تولیدات تجاری غیرمحلی است. در این نگاه همچنان تقابل بین محلی بودن و غیرمحلی بودن، به صورت آشکار دیده می‌شود. این نوع محلی- غیرمحلی (جهانی) گرایی، نمایندگی سلطه‌آمیز تولیدات فرهنگی غرب است.

مهستان بر بومی‌گرایی نوع اول که به معنای هضم تولیدات و تجربیات سایر ملل در فضا و اقلیم فرهنگی و معماری بومی است، تأکید می‌کند. بومی- جهانی شدنی است که بر حفظ هویت بومی و ملی تأکید می‌کند. نگاه بومی‌گرایی که موجب غلبهٔ خود بر دیگری و یا هضم دیگری در خود می‌شود، بر نوعی فرایند عقلانیت‌گرای انتخابگر تأکید می‌کند. این نوع بومی- جهانی‌گرایی، نه تنها از مواجهه با سایر فرهنگ‌ها هراس ندارد بلکه همچون «ثروتمند مقتدر» در مواجهه با دیگران، بر بالندگی و تجربهٔ خود می‌افزاید.

۱-۵. معماری سنتی- مدرن

معماری دورهٔ متأخر مدرنیته نه تنها در جهان غیرمدرن، بلکه در جهان مدرن نیز تقابل‌های بسیار جدی را به وجود آورده که نظریه‌های ناظر بر آن به «نظریهٔ جنگ‌های معماری» (architecture theory wars) مشهور شده است. نظریه جنگ‌های معماری با

نگاه اعتراض‌آمیز به «معماری تجاری» که تبدیل به نوعی «سایت بازاریابی و آگهی های تبلیغاتی» شده بود، نگاه می‌کند. فیلیپ بوس (Bess, 2000, p.225) می‌گوید: این نگاه متفاوت و معترضانه به معماری تجاری که اساسا منشأ «بی‌معنا شدن معماری» و به نوعی «بی‌کارکرد شدن معمار» شده بود، در قالب مکاتب جدید معماری مثل مدرن‌گرایی معمارانه (architectural modernism)، کارکردگرایی (functionalism)، اکسپرسیون ساختاری (structural experession)، عقل‌گرایی جدید (neo-rationalism)، پسامدرنیزم (post-modernism)، زمینه‌گرایی (contextualism)، مانهتنیزم (manhattanism)، سنت‌گرایی جدید (neo-traditionalism)، نظریه‌های انتقادی (critical theory)، ساختارشکن گرایی (deconstructivism) نمود پیدا کرد. نگاه غیرتجاری به معماری، حوزه های متفاوت اما مشترک در مخالفت با «معماری بدون مرتبط با فرهنگ» را تشخص بخشید. این نگاه، گره خوردن معماری مدرن با معماری سنتی را تشویق می‌کرد.

تلاش برای آشتی دادن بین معماری سنتی و مدرن، دغدغهٔ بسیاری از معماران سنت‌گرا که در عین حال، فضاهای مدرن را می‌پذیرند، بوده است. برای مثال، مارکوس وسپی (Markus Wespi) و جروم د. مرون (Jerome de Meuron)، تلاش کرده‌اند که ساختار کلبه ای «خانه های قدیم سوئیسی» را در فضای مدرن احیاء کنند. لذا بنای سه‌طبقه‌ای را در ساختاری کلبه‌ای بنا کرده‌اند تا فرد هم در فضای مدرن و هم در قالب سنتی «زندگی مبتنی بر زیست محیط قدیم و جدید» را تجربه کند (حکیم، ۱۳۸۳، ص٤١). امری که در بناهای سنتی- مدرن اهمیت پیدا می‌کند، سنتز و برایند ترکیب بیرونی و درونی بناست. ساختمان منعکس‌کنندهٔ چه سبکی و چه «نمادهای غالبی» است. به عبارتی در همین بنای سوئیسی کلبه‌ای، فضای بیرونی و درونی بنا معرف چه «فرهنگ و سنت معماری» است؟ در پاسخ به همین سؤال است که تلاش های ترکیبی معماران در خلق بنای سنتی- مدرن با سؤال جدی روبه‌رو می‌شود؛ برای مثال، سالن غذاخوری در دانشکدهٔ علوم پزشکی یزد (١٣٦٩) و یا طرح تئاتر شهر اصفهان (١٣٧١)، با این سؤال روبه‌رو می‌شوند که آیا این بناها تکرار بناهای دورهٔ صفویه هستند و یا در

واقع خلق جدید معماری سنتی در دورهٔ مدرن محسوب می‌شوند (حکیم، ۱۳۸۳، ص۴۳).

با نگاهی دیگر در دههٔ هفتاد تعریف بازنگری‌شده ای در مورد «طراحی معماری عامیانه» (folk architectural design) توسط هنری گلسی (Glassie, 1968; 1972; 1973; 1974) و بعدها با نگاه متمرکزتری توسط توماس هوبکا (Hubka, 1986) مطرح شد. طراحی معماری عامیانه تلاشی برای پیوند زدن معماری ماقبل صنعتی با معماری مابعد صنعتی بود. در این نگاه امکان اجرای طراحی بناهای ماقبل صنعتی در دورهٔ جدید، تبیین می‌گردد. سؤال اساسی که در ورای این نگاه مطرح است، این است که آیا رابطهٔ معناداری بین «معماری مردم‌پسند» و «معماری عامیانه» وجود دارد؟ البته، گرچه تلاش می‌شود بین این دو نوع طراحی تمایزهای جدی عنوان شود، تشابه‌های جدی نیز بین این دو وجود دارد. به هر حال، «معماری بومی (vernacular architecture)، نگاهی مدرن است که در این دوره به عنوان یک نیاز جامعه جدید مطرح می‌شود.

توجه به معماری سنتی- مدرن به دلیل «بی‌هویتی» و یا «اغتشاش هویتی» است که در معماری مدرن به وجود آمده است. در واقع، وقتی علائم معماری بازگوکنندهٔ معانی آشنا و مشخصی نیستند، منعکس کنندهٔ یک بی‌نظمی هویتی هستند (بومن (Bauman)، ۱۹۹۵) که فرد را به «اقلیم هویتی» نامأنوس منتقل می‌کنند. اضطراب‌های گسترده‌ای که در قالب تنش، تشویش، ریسک و فشارهای تحمل ناپذیر در فضای دو جهانی شدن جدید رخ می‌دهد و به عنوان آسیب فراگیر جهان جدید محسوب می‌شود، (عاملی، ۱۳۸۲- الف؛ ب و ج)، بخشی از نمودهای این سردرگمی و به دنبال آن سردمزاجی جدید هستند.

در قسمت دوم تلاش خواهد شد با تکیه بر مفاهیم کلیدی این مقاله، یعنی هویت جمعی، ذهنیت و هویت، رمزگشایی از متون فرهنگی و تعامل‌های دوتایی معماری محلی- جهانی و سنتی- مدرن، به تحلیل معماری مهستان بپردازیم و با تأکید بر ویژگی محلی- جهانی و سنتی- مدرن معماری مهستان، این بنای مهم را در بستر ظرفیت‌های اصلی معماری ایرانی و سبک‌های معماری ایرانی بحث و تحلیل کنیم.

۲. مهستان بنایی محلی-جهانی و سنتی- مدرن

معماری مدرن به نوعی موجب ناپدید شدن بخش مهمی از واقعیت های معماری سنتی شد که در واقع، بخش مهمی از تمدن ملتهای بزرگ را تشکیل می‌دهد. ارنست فیشر (۱۳٤۸، ص۳۱٤) می‌گوید: «برای نخستین‌بار، لودویک تیک، رمانتیست آلمانی، در دیباچهٔ آثاری که از هانریش فن کلایست منتشر کرد، از ناپدید شدن واقعیت سخن گفت. این «ناپدید شدن واقعیت»، که در عصر رمانتیک فقط به طور مبهم احساس می‌شد، در جهان بسیار پیچیدهٔ بورژوایی اخیر به صورت مسئله‌ای عمده در آمده است». محصول این گم شدن ها و ناپدید شدن‌های میراث ارزشی گذشته اعم از معماری و ارزش‌های والای انسانی، به وجود آمدن جهانی ناآشنا و بیگانه و متعاقباً «از خود بیگانگی انسان» است. از این زاویه مهستان با تأکید بر جهان سنتی ایرانی در کنار جهان مدرن ایرانی، تلاشی برای بازتولید «ناپیداها» و «گم گشته‌ها» است و یا به «حاشیه رانده های» تاریخ پرافتخار معماری ایرانی و انعکاس «پایداری شکوه تمدنی ایران» محسوب می‌شود.

نگاه سنتی- مدرن‌گرا و بومی- جهانی‌گرای مهستان، منعکس‌کنندهٔ رویکرد «واقع‌گرایی» معماری این بنای تاریخی است که در صدد بازنمایی «گم‌گشته‌های معماری ایرانی» است. بر خلاف سنت روشنفکری بورژوازی که همواره از ویژگی «واقعیت‌زدایی» و یا به تعبیر فیشر (۱۳٤۸، ص۱۵۸) ناتوانایی آنان برای رسیدن به توافق با واقعیت اجتماعی است، مهستان به دو واقعیت مهم که به صورت موازی برای جامعه ایرانی مطرح است توجه کرده است. واقعیت اول، سنت و معماری و فرهنگ بومی ایرانی است که ریشه جامعه ایرانی را تشکیل می‌دهد و واقعیت دوم که تمایل به مدرنیسم و مدرن‌گرایی در فضای ذهنی ایرانی است، تمایل به بومی بودن و در عین حال تمایل به جهانی بودن، واقعیت‌های موازی و ترکیبی «مای ایرانی» را تشکیل می‌دهد.

با تکیه بر این معنا، مهستان بنایی است که اگر چه تازه متولد شده است، اما کوله بار یک تاریخ پر فراز و نشیب معماری ایرانی را بر دوش کشیده است. بنایی است که در تکاپوی تجلی بخشیدن به ارزش ها در ماده است، می‌کوشد که دوباره کارایی،

پایایی، زیبایی و والایی را بر محور خرد و حکمت معماری ایرانی معنا بخشد (حجت، ۱۳۸۲،ص٦٤-٦٥). مهستان بنایی عظیم است که با ۲۷۰۰۰متر زیربنا در زمینی به مساحت ٦۷۰۰ متر مربع در شمال شهر کرج و دامنه سلسله جبال زیبای البرز واقع شده است (عاملی، الف. ر، ۱۳۸۳). تابلوی شمالی سلسه جبال البرز، علائمی از «ایرانی بودن و در درون طبیعت زیبا قرار گرفتن» را با بیان شیوا فریاد می‌زند. اگر چه برج های سه گانه سفید مجاور آن، به نوعی پیوستگی با طبیعت را حائل شده است، اما انعکاسی از «هویت محلی- جهانی و سنتی- مدرن بودن» را برجسته کرده است و در واقع «معماری را در معماری» پدید آورده است. این در واقع بازنمایی همان معنای هویتی است که معرف «بودن ها» و «نبودنهای» معماری ایرانی است. اگر چه مردم در حافظه خود، نمادهای زیادی را ذخیره کرده‌اند که زمینه مقایسه این بنای مدرن و در عین حال تاریخی را فراهم می‌آورد، اما آمیختگی های ناخواسته «امر محلی محض با امر غیر محلی محض» و یا آمیختگی های «بنای ایرانی با بنای غیر ایرانی»، زمینه این مقایسه را حتی در جوار مهستان هم فراهم آورده تا از درون همه آمیختگی‌های هویتی، «هویت معماری جدید ایرانی» که منعکس کننده پویه شناسی جدیدی (آرنهایم، ۱۳۸۲) از معماری ایرانی است، به صورت برجسته و عینی ظهور پیدا کند. البته فهم صورت معماری، لزوما با یک نگاه فورمالیستی امکان‌پذیر نیست، خصوصا در بنایی که مجموعه‌ای از صورمعماری ایرانی را در خود جمع کرده است.

مهستان منعکس کنندهٔ سه رویکرد هویتی است که به صورت همزمان در تعامل با مخاطبان خود است. از آنجا که مهستان، هم عناصر عام‌گرایانه جهانی را و هم خصائص خاص‌گرایانه بومی را در خود جمع کرده است، موجب ظهور حس‌های موازی بومی گرایی و جهان گرایی شده است که برآیند کلی آن، تقویت حس ایرانی است. همچنین، مهستان منعکس‌کنندهٔ جهان محلی و محل جهانی نیز است که در قسمت سوم رویکردهای مهستانی به آن توجه خواهد شد.

۲-۱. عام‌گرایی تمدنی

جهان علم و دانش هنجارهایی علمی را تولید کرده که گرچه با پیوند ایدئولوژیک با غرب و مدرنیسم آغاز شده است، با گذشت زمان «بعد دانش‌مدارانه عام گرایانه و جهانی» بر آن غلبه کرده و به طور نسبی از «اقلیم ایدئولوژیک» فاصله گرفته است. برای مثال، وقتی تلفن اختراع شد، نوعی نماد بریتانیایی بودن بر استفاده از آن غلبه داشت، اما به مرور تبدیل به یک ابزار ارتباطی شد که حتی جغرافیای محل ظهور آن رو به فراموشی سپرده شد. گرچه یک روح کلی همچنان بر فناوری حاکم است و آن «پیشرفته بودن غرب» و «جلودار بودن غرب» و از آن طرف، عقب‌ماندگی جهان غیرغرب را منعکس می‌کند، اما در یک نگاه تقلیل‌گرایانه، این روند، مسیر خنثی‌تری را پشت سر می‌گذارد.

ساختمان اعم از طراحی و یا معماری آن نیز تابع هنجارهای عمومی است که در همهٔ جهان پذیرفته شده است. مهستان از این قاعده عام گرایانه علمی، خود را مستثناء نکرده است. در مهستان، همه سازوکارهای پیشرفته ساختمانی دیده می‌شود، ساختمانی بتنی با بنیانهای محکم به نحوی طراحی شده است تا در برابر زلزله‌های بزرگ مقاومت کند و تسری علم و دانش و پایداری و استواری آن‌ها را بیان کند. از سازوکارهایی مثل آسانسورهای پانوراما و یا پله‌برقی‌های متعدد برای تسهیل تحرک جمعیت استفاده شده است. دستگاه‌های گرمایشی و سرمایشی مستقل برای هر واحد تجاری پیش‌بینی شده تا نقش‌آفرینی علم را در آسایش فضای کار و زندگی معنا بخشد.

عام گرایی تمدنی مهستان صرفاً مربوط به تبعیت از استانداردهای ساخت بنای یک بازار بزرگ نیست بلکه به نوعی منعکس کنندهٔ علائق مشترک فراملی و گسترده‌ای است که پیرامون آن شکل می‌گیرد. این عام‌گرایی در یک فرایند، فضاهای خاص «فرهنگ پراکندهٔ ایرانی» (diaspora Iranian culture) را در سطح جهان نیز شامل می‌شود (Ameli, 2002).

۲-۲. خاص‌گرایی تمدنی

خاص گرایی به نوعی برجسته بودن، پررنگ بودن و مرکزی بودن فرهنگ بومی ایرانی- اسلامی را منعکس می‌کند. بنای مهستان از سه دیدگاه متفاوت ابعاد خاص‌گرایی و برخورداری این معماری از یک «اقلیم خاص فرهنگی» را مورد تأکید قرار می‌دهد. مهستان از یک طرف ویژگی های شناخته‌شدهٔ کلی معماری ایرانی را در خود جمع کرده است و همچنین جنبهٔ خاص‌گرایی مربوط به «بازار ایرانی» را نیز مورد تأکید قرار داده است. از طرف دیگر، معماری مهستان، جامع سبک‌های معماری ایرانی و در عین حال، معرف سبک خاصی از این معماری است.

۲-۲-۱. مهستان و ویژگی‌های خاص معماری ایران

در بنای مهستان ویژگی های خاص معماری ایرانی هم در بافت و هم در شکل و هم در معماری بنا به وضوح دیده می‌شود. استاد محمدکریم پیرنیا (۱۳۶۹) پنج ویژگی اساسی را برای هنر ایرانی به طور عام و معماری ایرانی به طور خاص بیان می‌کند که به نوعی در «مهستان» انعکاس پیدا کرده و جلوهٔ خاص‌گرایی تمدنی آن را معنا بخشیده است: یک. مردم‌واری؛ دو. پرهیز از بیهودگی؛ سه. نیارش؛ چهار. خودبسندگی و پنج. درون‌گرایی.

یک. مردم‌واری: مردم‌واری یعنی داشتن مقیاس انسانی و به عبارتی توجه به آسایش مردم. در بنای مهستان اعم از در های ورودی متعددی با ظرفیت ورود و خروج آسان، تسهیلات تردد، پرهیز از پله دادن به مسیر ها و ایجاد شیب دو درصدی برای ارتباط تمامی طبقات به یکدیگر، به گونه ای که بسیاری از مراجعان به مهستان، همانند بازارهای قدیم به آسانی به بسیاری از مغازه‌ها دسترسی خواهند داشت و بیشتر مغازه‌ها در معرض دید آن ها قرار خواهد داشت (عاملی، ا. ر، ۱۳۸۳). بعد دیگر مردم گرایی و مردم‌مداری این بنا، توجه به نیازهای خانواده‌ها و فرد به مثابه واحد مستقل از خانواده است و به نوعی بافت بازار قدیم ایران را نیز «نمایندگی» می‌کند. در مهستان با صنف‌بندی شدن بخش های مختلف مراجعات، تشخص و هویت خاصی پیدا کرده؛

یعنی بازار زرگرها، بازار لباس‌فروش ها، بازار مواد غذایی، بازار لوازم خانگی و... از هم متمایز شده است.

تسهیلات فردی و خانوادگی مثل وجود رستوران های بزرگ در ضلع غربی و شرقی و وجود وسائل بازی و سرگرمی برای کودکان، نوجوانان و جوانان و حتی پیش‌بینی محل عبادت، جلوه هایی از مردم‌واری این بنا را ترسیم کرده است. اختصاص ۱۶۰۰۰ متر فضای مشاع در یک بنای ۲۷۰۰۰ متری، مهم‌ترین بعد «مردم‌واری فضای مهستان» است که مدار اصلی توجه طراحان مهستان بوده است. از طرفی استفاده از هشتی ها و قوسی های دسته‌سبدی در راهروهای طولی ضمن تأکید و معنا بخشیدن به هویت ایرانی بنا، فضاهای دلنشین حرکت جمعیت و «گفتگوهای جمعی» را فراهم آورده است. بعد دیگر مردم‌واری یک بنا، فراخ بودن فضاها، رو به سوی آسمان داشتن و دسترسی به فروغ خورشید و پرتو ماه و بهره گیری از نور طبیعی است (پیرنیا، ۱۳۷۱، ص۳۱۳). بر همین مبنا مهستان دارای نورگیرها و فضاهای شیشه ای فراگیر است که بر فراز بخش مرکزی این بنا و همچنین بین بالهای شمالی و جنوبی احداث شده است. در بخش غربی به نوعی رستوران گردان، این بنا را زیر «آسمان گردان و بر زمین گردان» استقرار بخشیده، تا یکی شدن نمادین آسمان و زمین را در فضای مهستانی معنا بخشد.

دو. پرهیز از بیهودگی: پرهیز از بیهودگی به نوعی منعکس کنندهٔ معنادار بودن همهٔ اجزای یک بنای عمومی است. در معماری این بنا توجه اصلی و محوری بر انعکاس گذشته در حال و استمرار یک تاریخ پر فراز و نشیب در فضای جدید است. از طرفی تلاش جدی، مبنی بر تأمین نیاز روحی یک نسل در حال انتقال از گذشته به حال و آینده از یک طرف و پیوند زدن سنت و مدرنیته و بومی و جهانی بودن از طرف دیگر، «مدار معنابخشی» به اجزای معماری «مهستان» است. معنادار بودن حرکت این بنا با به کار گیری اجزای مهم تاریخ گذشتهٔ معماری ایران در شکلی سازگار «با معماری مدرن» است. با این نگاه، اجزای مهمی از معماری ایران که نزدیک به هزار سال تاریخ معماری ایران را شامل می‌شود، در این بنا در قالب «تابلوهایی برجسته» از میراث گذشته معماری و نمادی از نگاه جدید به معماری نصب شده است که به نوعی «زیبایی»، «والایی»، «هویت»، «تناسب» و «معنادار بودن» معماری مهستان را منعکس می‌کند.

سه. نیارش: در معماری قدیم، «نیارش» به مجموعهٔ اموری که باعث استحکام و ماندگاری بنا شود، گفته می‌شد. مهستان از این منظر با نگرش یک بنای ماندگار ملی، طراحی شده است که بالاترین استانداردهای لازم را اعم از نوع مصالح مثل کیفیت بتن، میلگردها، جزئیات به کاررفته، عمل‌آوری بتن و کیفیت‌های جدید سازه‌های ساختمانی که موجب کاهش وزن بنا و استقامت و پایداری بنا شود، در آن رعایت شده است. ساخت شالوده، اسکلت و دیوارهای حائل با استفاده از قالب‌بندی های مدولار فلزی و در برخی موارد استفاده از قالب‌های چوبی با پوشش ورق‌های گالوانیزه، به کیفیت اجرای بنا افزوده است. طراحان سازهٔ این بنای عظیم با تکیه بر آیین‌نامه‌های ملی و بین‌المللی و شیوه‌های به کار گرفته‌شده در تحلیل و طراحی سازه‌ها، پیش‌بینی سیستم‌های مناسب برای شالوده سقف‌ها و اسکلت و همچنین، جداسازی سازه‌ها به منظور کاهش نیروهای پیچشی، موجبات ماندگاری بنا در مقابل حوادث غیرمترقبه مثل زلزله و بادهای شدید را فراهم آورده‌اند. در این روند، علاوه بر طراحی دقیق، بر کیفیت اجراء، مصالح و کیفیت ابزار به عنوان عناصر تأمین کننده دوام و پایداری توجه شده است.

چهار. خودبسندگی: از اصول دیگر معماری گذشتهٔ ایرانی، بهره گیری از نزدیک‌ترین مصالح محلی برای ساخت بناست که به اصطلاح آن را «خودبسندگی» می‌نامند. از آنجا که این بنا با نگاه بومی- جهانی ساخته شده، خودبسندگی آن نیز تابع همین نگاه است. وجه غالب مصالح و تجهیزات این بنا، از منابع بومی استفاده شده و با توجه به گستردگی آن، به راحتی می‌توان گفت این بناء، بنایی ایرانی است. اما تجهیزات خاص مثل پله‌های برقی، اجزای مهم آسانسورهای پانوراما و بعضی از مواد خام که «نیارش» و «ماندگاری» بیشتر و جلوه‌های دلپذیرتری را خلق می‌کند و متعلق به سایر ملل جهان است، استفاده شده است. همان طور که استاد پیرنیا (۱۳۶۹، ص۲۶) تأکید می‌کند، لزوماً خودبسندگی در بناهای کهن ایرانی، استفاده از مصالح محلی نبوده بلکه توجه وافر به استفاده از «مصالح مرغوب» بوده است که در بیشتر موارد از محل و در مواردی که دسترسی محلی نبوده، از سایر نقاط تهیه می‌شده است. مهستان نیز بر کیفیت و مرغوب بودن مصالح و تجهیزات تأکید داشته، لذا گاه تجهیزات فنی نسبتاً پیچیده‌ای مثل

رستوران گردان که تدارک آن در قلمرو ملی فراهم بوده، در ایران تهیه شده و در صورت از دست دادن کیفیت و حتی برخی مواد خام «گره‌کاری های مهستانی» از برخی مواد و تجربه‌های مفید سایر کشورها استفاده شده است.

مهم‌ترین رکن خودبسندگی، خودبسندگی فکر، اندیشه و نیروی کار است که در این بنای عظیم به صورت مطلق بومی و ایرانی است. طراحی، معماری، اجراء و نظارت بر کیفیت اجراء بر عهدهٔ اندیشه و کار ایرانی بوده است.

پنج. درونگرایی: درونگرایی نه تنها در بازارهای قدیم ایرانی، بلکه در مساجد، مدارس و حتی خانه‌های ایرانی توجه شده است. معماری به وسیلهٔ درونگرایی و قرار دادن اندام‌های معماری و ساخت دیوارهای خارجی، ارتباط مستقیم بنا را با فضای خارج قطع می‌کرده و به قول مرحوم پیرنیا (۱۳۶۹، ص۳۲): «فضای درونگرا مثل آغوش گرم بسته است و از هر سو توجه به فضای داخل معطوف است». مدخل ورودی بناهای درونگرا، هشتی بوده است که فضای داخلی بنا را با فضای خارجی مرتبط می‌کند. در بنای مهستان نیز «درونگرایی» در شکل جامعی رعایت شده است. کسی که وارد مهستان می‌شود، جز نگاه به آسمان و حضور در فضای درونی مهستان راه به جای دیگری ندارد. ذهن و دل در مهستان می‌سپرد و با باطن مهستان که به نوعی ظاهر مهستان را نیز منعکس می‌کند و در عین حال، اجزای دیگری از مهستان را رؤیت می‌کند، مواجه می‌شود. یکی از وجوه درون گرایی، محفوظ ماندن، متمرکز بودن و دل سپردن است. فضای درونی مهستان حفاظ‌های چندگانه‌ای را ایجاد کرده است که هر قلمرویی از آن، درونی‌گرایی را در دل درون‌گرایی تداعی می‌کند و جاذبه‌های معماری و صنف های تجاری نوع خاصی از تمرکز گرایی و دل سپردن به فضا را تأمین کرده است. ایجاد فضای نسبتاً بسته در هشتی ورودی اصلی مهستان، که در درون خود دو حلقهٔ درونی را در شکل «حلقه در حلقه» شکل داده، درونی‌تر شدن فضاها را تقویت کرده است. فضاهای دالانی در کنار هشتی و فضاهای موازی مهستان در طبقات مختلف بنا، رستوران‌های متعدد، فضاهای درون‌گرای واحدهای تجاری (دکان‌ها، و در بعضی موارد قیصریه‌ها)، معنابخش خلوت‌های مختلف شده است و در کنار خود فضاهای

دالانی را به وجود آورده که به نوعی دیگری خلسه‌های گذر از فضایی باز به فضایی بسته را تحقق بخشیده است.

آنچه در مورد ایرانی بودن بنای مهستان گفته شد، بیشتر ناظر بر ویژگی‌های کلی بود که همهٔ آن‌ها یک حس «خودی بودن، مردمی بودن و معنوی بودن» فضاهای معماری ایرانی را منعکس می‌کند. مهستان علاوه بر این ویژگی‌ها، یک حس معناداری را ایجاد می‌کند که برخواسته و نتیجهٔ همین ویژگی خاص بناهای ملی است. این حس، یک حس عضویت در جامعهٔ ایرانی و در عین حال، حس افتخار است که منشأ یک نوع درون‌گرایی خاص‌گرایانه ملی می‌شود که فرد را وارد در یک «اقلیم فرهنگی بومی» می‌کند. این حس برخواسته از یک «حس معنوی»، یک «طهارت قلب» و یا «نیت پاک» است که «بهارانه‌های زیبایی و ماندگاری» را خلق کرده وحس دلبستگی را به وجود آورده است. در واقع، قوت معماری مهستان، هر بیننده‌ای را «خیره» و «وابسته» می‌کند و نوعی حس رمزگشایی از اجزای تمدن گذشتهٔ ایرانی را فراهم می‌آورد. علاوه بر حس معنوی بنا که بر خواسته از یک «ارادهٔ معنوی و هدفمند» در این بناست، یک «بیان نمادین» نیز در این بنا وجود دارد. بعضی می‌گویند این بنا ما را یاد صفا و مروه می‌اندازد، دیگری می‌گوید من بیاد میدان نقش جهان اصفهان می‌افتم، بعضی می‌گویند یک ثروت بزرگ را تداعی می‌کند و به هر حال، هر کسی حس متفاوتی را منعکس می‌کند. در واقع، بنای مهستان یک نمادی را ایجاد کرده است که تداعی‌گر خاطرات متفاوتی از میراث تمدنی ایرانی است که محصول نگاه طراحان معماری و هویت مهستانی بوده است.

۲-۲-۲. مهستان و ویژگی‌های بازار ایرانی

اولین نکته‌ای که در مورد بازار قدیم ایرانی مطرح است، فضای معنوی و مقدس آن است. بازار مکانی بوده که دروغ، ریاکاری و مردم‌فریبی در آن راه نداشته و در واقع، هم محل کسب و راه‌گشایی از مردم و هم محل عبادت تلقی می‌شده است. فضای ۲۰۰ متری زیبای عبادتگاه مهستان که معماری اسلامی در آن موج می‌زند، فضاسازی برای احیای نگاه معنوی و فضای عبادتگاهی در فضای بازار جدید است.

بازار قدیم به لحاظ ساختاری عناصری همچون یک. راسته، دو. رسته، سه. دالان، چهار. سرایاخان، پنج. خانبار (محل انبار کالا)، شش. تیم یا تیمچه، هفت. قیصریه و هشت. دکان را در خود جمع کرده است (پیرنیا، ۱۳۷۱، ص۱۲۳). در مهستان ضمن رعایت فضای درون‌گرای بازار قدیم، شکل راستهٔ بازاری را که مربوط به مسیرهای طولانی موازی و متقاطع است، در خود حفظ کرده است. طول راسته و مسیر های رفت و برگشتی را به طول ۳۵۰۰ متر برای مراجعان فراهم آورده است. نقاط تقاطع راسته را که «چارسوق» می‌گویند، در مقاطع خاص، به وجود آمده که همان چارسوق سابق را در بنای مدرن تداعی می‌کند. دالان هم که برخواسته از حضور جنسهای مختلف در کنار جنس‌های مشترک است، با تفاوتهایی در مهستان به وجود آمده است.

سرایاخان، همان تجارت‌خانه بوده است که نمونهٔ جنس از آنجا تحویل گرفته شده و در جاهای مختلف پخش می‌شده است. در بخش های مختلف مهستان مثل بخش فروش پوشاک، مواد غذایی، وسایل خانگی و بخش طلافروش‌ها، ظرفیت شکل‌گیری تجارت‌خانه یا سرایاخان وجود دارد. قیصریه مربوط به دالان‌هایی بود که کارهای ظریف صنعتگران و پیشه‌وران مثل زرگران و گوهریان صورت می‌گرفته که گرچه قیصریه به معنای کارهای ظریف صنعتگری در مهستان وجود ندارد، در طبقهٔ دوم هشتی مهستان بخشی به زرگران و گوهریان اختصاص داده شده است که در یک فضای کاملاً مستقل توسط درهای فلزی خودکار جدا شده است و جلوه ای از قیصریه‌های بازار قدیم را تداعی می‌کند. دکان نیز با نگرشی عدالت‌گرایانه در طول راستهٔ بازار مهستان ظهور پیدا کرده است. هم‌ارزش کردن مغازه‌ها بعد دیگری از خاص‌گرایی و ایرانی- اسلامی‌گرایی مهستان را به نمایش گذاشته است. شیب ملایم راسته بازار مهستان، آسانسورها و پله های برقی و رسته پیدا کردن مهستان نیز به هم‌ارزش کردن فضاهای تجاری مرکز خرید مهستان کمک کرده است.

با این توضیح، مهستان هم ویژگی معنوی بازار قدیم ایرانی را در خود نهفته دارد و هم بسیاری از عناصر و اجزای بازار کهن ایرانی در درون آن تعبیه شده است.

۲-۲-۳. مهستان و سبک‌های گذشته معماری ایرانی

مهستان شناسه‌های پرداخته‌شده‌ای را به صورت مستقیم از سه سبک رایج معماری ایرانی که از آغاز ورود اسلام به ایران تا اواخر قرن ۱۳ق. رایج بوده، یعنی سبک های رازی، آذری و اصفهانی را در خود جمع کرده است و جلوه هایی از سبک‌های پارسی، پارتی و خراسانی را نیز در خود نهفته دارد. قبل از بیان دقیق این مطلب لازم است اشاره به سبک های گذشته معماری ایرانی داشته باشیم تا از این طریق جامعیت معماری مهستان به صورت شفاف‌تری منعکس شود.

به طور کلی، معماری ایرانی با سبک های مشخص، نزدیک به سه هزار سال را پشت سر گذاشته است. از قرن ۸ قبل از میلاد، یعنی زمان مادها، تا کنون، شش سبک کلان بر معماری ایرانی حاکم بوده است که پیرنیا (۱۳٦۹، صص٤۱-٤۲) آن ها را بر اساس دوره‌های تاریخی و محیط جغرافیایی و هویت متفاوت، از یکدیگر متمایز می‌کند:

سبک پارسی: این سبک مربوط به دوره مادها تا حملهٔ اسکندر بوده است. بناهای پارسی بناهای ساده‌ای بوده‌اند که در مناطق غرب و شمال غرب و دیگر مناطق احداث شده است؛ مثل ساختمان کلاوه ها و خانه های کردستان. هویت معماری این دوره، چندملیتی شدن آن است. کاخ شوش که در دورهٔ داریوش ساخته شده محصول تزئینات غیرایرانی بود که از راه های دور به شوش آورده شد؛ آجرهای آن به دست بابلی‌ها قالب‌گیری و در آفتاب پخته شد، تیرهای آن چون سدر از کوهی به نام لبنان آورده شد و مردم آشور آن‌ها را به بابل آوردند و از بابل، یونانی‌ها آن‌ها را به شوش آوردند. چوب‌های در و پنجره از قندهار یا کرمان آورده شدند. سنگ نفیس لاجورد و عقیق از سغدیان وارد و اینجا ساخته شد، نقره و آبنوس از مصر وارد شد و... (پیرنیا، ۱۳٦۹، ص٤۸).

سبک پارتی: سبک پارتی بعد از حملهٔ اسکندر پدیدار شد و با تأسیس سلسلهٔ اشکانیان تا اواخر دورهٔ ساسانی که در بعضی از مناطق ایران تا قرن دوم و سوم قمری ادامه پیدا کرد. سبک معماری پارتی که در دورهٔ اسکندر آغاز گردید، متأثر از نفوذ معماری یونانی است. استفاده از مصالح بومی مثل سنگ لاشه، خشت خام یا پخته،

استفاده خوب از فنون پیشرفتهٔ طاق و گنبد، به خصوص گنبد ساخته‌شده از مصالح بومی و ملاتب به نام قیر چارو، تنوع فوق‌العاده در طرح‌ها، شکوه و ارتفاع زیاد (پیرنیا، ۱۳٦۹، ص۷٦) از جمله ویژگی‌های سبک پارتی است.

سبک خراسانی: بعد از اسلام در ایران و بعضی دیگر از مناطق اسلامی حاکم بوده است. آثار معماری امویان، عباسیان و طاهریان متأثر از این شیوهٔ معماری است. سبک خراسانی از فرهنگ اسلامی تأثیر گرفته و ابعاد مردم‌واری و پرهیز از بیهودگی بیشتر مورد تاکید قرار گرفته است. ویژگی های این معماری، سادگی تا حد امکان، استفاده از مصالح بومی و مردم‌واری فوق‌العاده است.

سبک رازی: سبک رازی از اوایل قرن چهارم تا حمله مغول (قرن هفتم) را که شامل آنچه به شیوه های سامانی، غزنوی و سلجوقی است، شامل می‌شود. این دوره، اوج معماری اسلامی است که با تنوع خیره‌کننده‌ای در مساجد بسیار همچون مسجد جامع اصفهان، اردستان، مسجد جامع زواره و صدها و هزارها اثر دیگر همچون مقبرهٔ ارسلان، گنبد قابوس و مسجد جامع گلپایگان نمود پیدا کرده است و بخش عظیمی از میراث معماری این دوره متأسفانه توسط مغول تخریب شد.

سبک آذری: این سبک که از قرن هفتم تا قرن دهم قمری، یعنی از زمان هلاکو و شروع حکومت او در مراغه تا ظهور صفویه ادامه داشته است. سبک آذری دارای ویژگی‌هایی نظیر ساخت بناها با خشت خام و پخته و سنگ لاشه و کلنگی با شتابو زبره، کم شدن کاربرد آجر و جانشین شدن سفال نقشینه و کاشی لعابدار، رواج انواع گره‌سازی‌ها مثل گره‌سازی آجری، گره‌سازی کاشی و گره‌سازی درهم آجر و کاشی و یا معقلی، گل‌اندار در نما و رگ‌چین در نما و استفاده از کاشی معرق، استفاده از انواع گچبری و اندودگچ و نقاشی روی گچ، بر روی نمای ساختمان، استفاده از انواع و اقسام پوشش‌های گنبدی و طاقی است (همان، ص۲۰۰).

سبک اصفهانی: سبک اصفهانی از قرن دهم تا سیزدهم قمری بر معماری ایرانی حاکم بوده است. در سبک اصفهانی نیز همچون سبک خراسانی، سادگی نقش مرکزی را دارد. طرح ها خیلی ساده می‌شوند، اغلب چارگوش (مستطیل مربع) هستند و کلاً شکل هندسی شکسته دارند. دیگر ویژگی این سبک استفاده از کلیهٔ آمودها، گره‌سازی،

تراش یا معرق سفال و کاشی و در موارد معدودی از پیش‌بر (کاشی و سفال) استفاده می‌شود. ویژگی دیگر معماری این دوره «قواره‌بری» است، قواره‌بری زمانی اتفاق می‌افتد که آجر و چوب به شکل منحنی بریده شود. در خانه جلفا (دانشکدهٔ فارابی) پرورهای آن به شکل پولکی و فلس ماهی است. در دورهٔ ناصری وقتی کتیبهٔ درگاه به در می‌چسبد، نیم‌دایره‌ها با ابزارهایی قواره‌سازی می‌شده است. استفاده از انواع پوشش‌های طاقی و تخت مانند طاق و تویزه و چهار بخش و کاربندی و یزدی‌بندی و قاب‌ساز و گنبدهای دوپوستهٔ پیوسته و گنبدهای گسسته میان‌تهی و گره‌دار از ویژگی‌های این سبک است. بعضی از این عناصر غالباً به صورت مدوله‌شده ساخته می‌شده‌اند. استفاده از کاشی هفت‌رنگ، استفاده از انواع رنگ‌ها از خانوادهٔ آبی (لاجوردی، سرمه ای، ماستی، آسمانی) که همهٔ آن‌ها را از لاجورد می‌گرفته‌اند، ویژگی رنگ معماری این دوره است. برای چسباندن گره‌سازی‌ها و کاشی‌تراشی و گره‌سازی آجر تا دورهٔ زندیه از ملات مقاوم قیر و چارو استفاده می‌شده است. متأسفانه از زمان قاجاریه با گچ آن را می‌چسباندند که به دلیل سستی آن خیلی زود می‌افتاد.

پیرنیا، سبک هفتمی را که در واقع معرف بی‌سبکی است، به سبک های ششگانه اضافه می‌کند که از آن به دلیل اغتشاش سبکی، به سبک تهرانی تعبیر شده است که از دورهٔ قاجاریه و به خصوص زمان ناصرالدین شاه باب شده است. از نظر او ساختمان شمس‌العماره سبکی است که گرچه طرح آن ایرانی است، از بناهای آلمانی تقلید شده است و اغتشاش جدی را در معماری این بنا ایجاد کرده است.

می‌توان گفت معماری نمای مهستان همهٔ سبک‌های شش‌گانه ۲۷۰۰ سال معماری تاریخی ایران را در خود جمع کرده است. مهستان از روش معماری پارسی بهره جسته است؛ چرا که هم سادگی بناهای پارسی را در خود نهفته دارد و هم از ویژگی چندملیتی اجزاء برخوردار است. فضای کلی سبک پارتی که تأثیرگرفته از معماری یونانی است، با ویژگی «شکوه و جلال بنا» و تأثیر گرفتن از فضای غیرایرانی نیز در آن دیده می‌شود. سبک خراسانی که با سادگی برجسته می‌شود، در فضای داخلی مهستان به وضوح دیدنی است. علاوه بر این، ارتباط غیرمستقیم اجزایی از سبک های مختلف رازی، آذری و اصفهانی در آن دیده می‌شود. سردر ورودی جنوبی مهستان، از سردر

دیالمه که مربوط به قرن چهارم قمری است، سبک معماری رازی را نمایندگی می‌کند. نوع قوس و تزئینات تمامی ورودی اصلی و دو ضلع همجوار آن در قسمت هشت‌ضلعی از طرح خانهٔ بروجردی ها در کاشان اقتباس شده که متعلق به دورهٔ قاجار است و سبک معماری اصفهانی را نمایندگی می‌کند. در نمای جنوبی، تناسب قطعات عمودی تکرارشونده برگرفته از مسجد حاجتگاه ابیانه است که متعلق به قرن ۱۱ق. است و سهم سبک معماری اصفهانی را در مهستان تقویت می‌کند. علاوه بر این، بازشوهای ایجادشده در دست‌اندازهای بام مهستان، نظیر تعداد زیادی از بناهای برجای‌مانده همچون مسجد حکیم در اصفهان که مربوط به دوره صفویه در قرن ۱۱ق. و همچنین، مثلثی های لبهٔ دست‌انداز بام نیز بارگاه کریم‌خانی در شیراز را که متعلق به دورهٔ زندیه قرن ۱۲ش. است، تداعی می‌کند که این دو شناسه نیز، هویت معماری اصفهانی را در مهستان تقویت می‌کند. کار برشهای بین متنی مهستان به سبک معماری رازی و اصفهانی ختم نمی‌شود بلکه بر سازهٔ هشتی بزرگ مهستان که از بنای گنبدی سلطانیه که متعلق به قرن هشتم ش. و دورهٔ ایلخانیان است، تبعیت کرده که از سبک آذری تأثیر گرفته است. بنابراین، در نمای ظاهری مهستان همهٔ هفت‌شناسهٔ معماری گذشتهٔ ایران در تنوع بسیار زیبا و با شکوهی خیره کننده و در عین حال، با تناسب و ترکیبی همساز، شکوه و جلوهٔ بناهای بلند دورهٔ پارسی و پارتی و سادگی بنای خراسانی را جلوه‌گر می‌سازد.

با این توضیح، مهستان همهٔ سبک های شناخته‌شدهٔ معماری ایرانی را به نوعی متفاوت نمایندگی می‌کند. مهستان همهٔ آن‌هاست و هیچ کدام از آن‌ها به تنهایی نیست و این آن «هویت جمعی» است که مهستان از گذشته ایران در خود جمع کرده است. این ارتباط با گذشته به گونه ای است که به راحتی، افراد در مواجهه با مهستان به بخش های مختلفی از تاریخ گذشته معماری ایرانی منتقل می‌شوند و به نوعی «ذهنیت این همانی» به صورت ناخودآگاه به وجود می‌آید.

علاوه بر آنچه گفته شد، مهستان ضمن اینکه عناصری از معماری قدیم ایران را در خود جمع کرده است، از اجزای معماری جدید ایرانی که برخواسته از خلاقیت‌های خاص این بناست، نیز برخوردار شده است. یکی از مهم‌ترین نمادهای آن قوس‌هایی

است که در آن گره‌های خاصی که کاملاً با گره‌های پیشینی متفاوت است، بر روی آن برجسته شده است. به دلیل خاص بودن این گره‌کاری ها، شیوع آن در بنای مهستان و بعد نمادین آنها، می‌توان آن‌ها را «گره‌کاری‌های مهستانی» نامید. گره‌کاری‌های مهستانی همراه با ویژگی‌های پیشرفت‌گرایانه، علائمی را خلق کرده است که حس عضویت جمعی برای «همهٔ ایرانیان» فراهم می‌کند.

گره‌کاری‌های مهستانی، در نمای ظاهری مهستان در بستر دو قوس قرار گرفته تا معنای عمیق‌تری را بیان کند؛ اولاً قوس‌های سه‌قسمتی مهستان، نه از نوع «قوس‌های تیزه‌دار» است که در نوک آن تیزی معروف به تیزی جناقی وجود داشته باشد و نه از نوع «قوس های مازه‌دار» که تیزی ندارد. قوس های معماری مهستان، قوس‌هایی سه‌قسمتی است که مظهر نوعی تواضع خاص و متعادل معماری ایرانی است. گره‌کاری‌های مهستانی، در بستر دو قوس قرار گرفته‌اند تا «برجستگی» و «معماری برآمده‌ای» از مهستان را نمایندگی کنند. گره‌کاری های مهستانی نه تنها در نمای ظاهری، بلکه در باطن مهستان نیز در داخل هشتی درونی مهستان و در کنار همهٔ مظاهر زندگی صنعتی جدید، یعنی آسانسورهای پاناروما، پله‌برقی‌ها و رستوران گردان و همچنین، درهای خودکار واشو، خودنمایی می‌کنند تا از یک طرف، صداقت بنا و راستی باطنی و ظاهری بنای مهستانی را نمایش دهند و از طرف دیگر، «هستی معماری مهستانی» را بر ورای نمادهای صنعتی «مرکز خرید مدرن مهستان» عرضه کنند.

قواره‌بری که در سبک اصفهانی آغاز شد، در شکل مدرن ولی به دور از تصنع و ساختگی بودن، بلکه برخوردار از یک معنای فرهنگی نسبت به «گره‌کاری‌های مهستانی» اعمال شده است. استفاده از مواد «GFRC»[٤] که ترکیب پیشرفته ای از رزین، سیلیس، فایبرگلاس، سیمان و فورتن است، اولاً استحکام مطلوبی به این قطعات گره‌ای داده است و از طرفی در نصب آن ها از روشی استفاده شده که ضعف سبک اصفهانی را که صرفاً از گچ برای نصب قواره های پیش‌ساخته استفاده می‌شد، جبران کرده است؛ حتی می‌توان گفت روش نصب آن ها از سبک‌های آذری و رازی نیز سبقت گرفته و به لحاظ نیارش معماری، «ماندگاری» بیشتری را رقم زده است. قوس‌های گره‌ای مهستانی توسط میلگردهای تقویت‌شده و توسط ورق های فلزی که در قطعات پیش‌ساخته و بدنه دیوار

پیش‌بینی شده، قطعات را به دیواره نما متصل کرده‌اند و پیرامون آن با قوس‌های سه‌قسمتی احاطه شده که توسط مفتول‌های فلزی و با دوغاب پشت آن‌ها پیوند خورده‌اند.

قوسهای دسته‌سبدی در راستهٔ بازار مهستان نیز، قوس آرام دیگری است که در فضای درونی مهستان، هرچند قدمی نوازشگر مسیر طولانی راستهٔ بازار مهستان است و چشم‌انداز قوس طولانی را در کل راستهٔ بازار به نمایش گذاشته است. قوس های مذکور نیز با مصالح جدید گچ‌برگ به زیرسازی آن متصل شده‌اند.

۲-۳. جهان محلی و محل جهانی

جهان محلی، یعنی جمع شدن یک جهان در یک محل؛ معماری خاص و محل جهانی، منعکس‌کنندهٔ جهان‌گرایی یک محل و یک معماری خاص است. محلی بودن و در عین حال، مورد پذیرش جهانی واقع شدن، حکایت از برخورداری از «ارزش‌های جهانی» است و یک نگاه جهانی دارد. برخورداری از عناصری مثل تواضع و معنویت، زیبایی و راستی، جلوه و والایی، آرامش و روح، احترام و شکرگذاری، بنای جهانی و «برجستگی خاص» را به وجود می‌آورد. بنای مهستان با سردرهای متواضعی که از یک سو، روحیهٔ سپاس‌گذاری و از سوی دیگر، پاسداری از میراث نیاکان را بیان می‌کند و از طرف دیگر، با احترام و تواضع نسبت به خواسته‌های نسل امروزین که ترقی‌خواه و تکامل‌گرا و نوطلب است، بنا را آفریده است که «حس مشترک و جمعی انسان» را که به خواستهٔ جوهری و فطری او باز می‌گردد، ارج نهاده است. از طرفی، مهستان به تجربه‌های جهانی نیز محترمانه نگاه کرده است و با چالش سنت و مدرنیته پایان بخشیده و این چالش را به فضای دیگری منتقل کرده که در واقع، مربوط به تقابل زشتی و زیبایی، پلیدی و نیک است.

در واقع، آنچه در مهستان به عنوان امر محلی بنا شده است، با نگاهی فرامحلی و همگانی و برای بشریت ساختن، هدف گیری شده است. وقتی با طراحان مهستان سخن می‌گویی، از مبانی عالم گیر سخن می‌گویند؛ از تجلی بخشیدن به معانی متعالی داد سخن دارند؛ از ساختن «فضای آرامش» انسانی پرده‌برداری می‌کنند. این نگاه برخواسته

از نگاه یونیورسالیسم است که در صدد ساخت «یک جهان مشترک» است کـه همگـان در پرتو آن با صلح و آرامش زندگی کنند و در واقـع مـنعکس کننـدۀ ارزش هـای الهـی اسـت. از طرفـی، عناصـر گـسترده‌ای از فـضاسازی‌هـای سـاختمانی و معمـاری بنـا و فناوری‌های به کاررفته در بنا از سنت مدرنیته و تولیدات غربـی بهـره گرفتـه اسـت. در مهستان غرب و شرق در کنار هم ایستاده اند و نـوعی ملـی- فراملـی بـودن و محلـی- جهانی بودن را به نمایش گذاشته اند. در عین حال، در نظرسنجی هایی که در خـصوص حس بازدیدکنندگان نسبت به بنا، مشاهده می‌شود، حس «اینجا ایران است»، به وضـوح منعکس می‌شود و هر مشاهده‌گری را مجذوب حضور بـا شـکوه میـراث ایـران در بنـا می‌کند. در واقع، ملی- فراملی شدنی است که حسی ملی را تقویـت مـی‌کنـد؛ محلـی- جهانی شدنی است که در عین حال، هویت محلی به صورت برجسته نمود پیدا می‌کند. این در واقع، نقطۀ ابهام تعاملات بـین‌فرهنگـی اسـت کـه همـواره مـورد غفلـت واقـع می‌شود؛ یعنی در تعامل با دیگر، روندهای تک‌سویه است، و مسیر بـه سـمت و سـویی است که «امر محلی» در انزواء و تنهایی قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری: بازتولیدگرایی جدید با تکیه بر نگرش محلی- جهانی‌گرایی و سنتی- مدرن‌گرایی

رویکرد نوسازی و یا بازتولید اجتماعی منعکس‌کنندۀ اندیشۀ کمـال‌گرایـی و یـک نـوع تکامل گرایی جدید است (هریسون، ۱۳۷۷) کـه برخواسـته از توجـه بـه واقعیـت هـای اجتماعی بومی و نیازهای اساسی جامعه است. این دیدگاه بر این مبنا تأکید می‌کنـد کـه بازتولید روندهای زندگی، امر جداافتاده ای از فرهنگ و دین نیست بلکـه در تعامـل بـا یکدیگر قرار دارد. از طرفی روشن است که احساس ناستالژیک، هم به جهـت دوری از میراث کهن تمدنی و هم به سبب دوری از پیشرفت‌های تمدنی جدید شکل مـی‌گیـرد. در واقع، اجزای جدید تمدنی، همچون اجزای قدیم تمدنی جزء جدی از زندگی جدید شده است و دور شدن از هر یک از این دو مـی‌توانـد حـس «ناسـتالژیای فرهنگـی» را تقویت کند. به قول بودریلارد (Baudrillard, 1983, p.12) زمانی که «واقعیت» آن «معنای همیشگی» خود را به طور کامل از دست می‌دهـد، معنـای کامـل ناسـتالژیا تحقـق پیـدا می‌کند». از این دیدگاه، پست- مدرنیسم نه معرف واقعیت و نـه معـرف عـدم واقعیـت

است؛ همچنین، پست- مدرنیسم، اساساً بعد «نمادین» و «نمایندگی» و «علائمی» بودن خود را و توان «حکایتگری» و «نمایندگی» کردن فرهنگی و هویتی را از دست داده است. نه ظرفیت نمایندگی حقیقی را دارد و نه شفافیت انعکاس نمایندگی غیرحقیقی.

معماری بازتولید گرایی جدید مهستان، یک معماری پست- مدرن محسوب نمی‌شود و پسامدرنیسم را هم منعکس نمی‌کند بلکه بنایی است که بر «حقایق و واقعیت‌های گذشته تاریخی ایران» و جلوه‌های خاص «بنای مدرن» تأکید دارد. بنایی است که هم عناصر سنتی تمدنی ایران‌زمین را و هم عناصر جدید تمدنی مدرن را با انگیزهٔ نمایندگی کردن از ایدهٔ «پایداری تمدن ما» تجسد می‌بخشد.

مهستان رویکرد جدیدی به «معماری و فرهنگ» را نمایندگی می‌کند که در آن هم میراث تمدن اسلامی ایران منعکس شده است و هم میراث تمدن مدرن غیرایرانی، و هم روندی برای تمدن‌سازی آیندهٔ ایران است. اما ساختار بازتولیدشدهٔ این دو تمدن، «بازتولید ساختارگرایی» را منعکس می‌کند که بازگو کنندهٔ «مای ایرانی- اسلامی» است. بازگوکنندهٔ حلقهٔ هویتی است که همهٔ جامعهٔ ایرانی، با احساس تعلق و خودی بودن به آن می‌نگرد؛ چرا که علائم بیشماری از هویت فرهنگ ایرانی را که به دلیل برخورداری از هنر والا، ترکیبی از عناصر «بومی- جهانی» را در خود جمع کرده است.

مهستان، معرف پارادایم تقابل سنت و مدرنیته نیز نیست. مهستان لزوماً یک «معماری سنتی محض» و یا «بنای مدرن محض» محسوب نمی‌شود بلکه ساختاری از «معماری سنتی- مدرن» است که بر هر دو واقعیت تأکید می‌کند و این در واقع، مفهوم بازسازی‌شده‌ای از «جدید بودن و نو بودن معماری و فرهنگ» را به نمایش می‌گذارد. نگاه پسامدرن که بر «ابهام‌گرایی سنت‌محور» و یا بر «ابهام‌گرایی مدرن‌زدا» تأکید می‌کند، نیز نمی‌تواند منعکس کنندهٔ رویکرد معماری این بنای مهم تاریخی باشد. در واقع، نگاه پسامدرن، نوعی ابهام گرایی محض و «پنهان شدن علائم واقعیت»[۵] در آن دیده می‌شود که منجر به انکار هر نوع واقعیت مدرن می‌شود. با این نگاه، مهستان، نقطهٔ عطفی در معماری و حتی فرهنگ نوین ایرانی محسوب می‌شود که هم نقدی بر «سنت‌گرایی محض» و هم «مدرن‌گرایی محض» است و حتی «پسامدرنیسم» را نیز به چالش می‌کشد.

ایـن نگـاه جدیـد بـه معمـاری، معـرف «عقلانیـت بازسـازی‌گرایـی (rational reproductionism) « است که با تأکید و پذیرش حقایق تاریخی تمدن ایرانی و مدرن، و با «برش بین متنی»، عناصر پذیرفته‌شده «سنت و مدرنیته» را در یـک تعامـل محـسوس قرار می‌دهد. این نگاه بازسازی‌گرا، معرف آشتی عناصر متناسـب میـراث تمـدن سـنتی ایرانی و تمدن مدرن ایرانی است. در واقع، این بنای عظیم، نگرشی «صلح‌آمیز به سـنت و مدرنیته» محسوب می‌شود که نه در صدد پذیرش «همه» سنت و نه در صدد پـذیرش «همه» دستاوردهای مدرن است بلکه «مای تاریخی و تمـدنی ایرانـی» کـانون و قلمـرو اجتماع «سنت و مدرنیته» و عناصر «بومی و جهانی» شـده اسـت. بـر محـور آن «مـا» و پایداری «مای تمدنی ایران»، بازسازی جدیدی در نگـرش معمـاری خلـق شـده اسـت. مهستان در صدد معنـا بخـشیدن بـه «هویـت جمعـی ایرانـی» از طریـق «تقلیـل گرایـی ناستالژیک» و برجسته کردن «وجوه اشتراک و در عین حـال متمـایز ایرانـی» اسـت کـه «خود ایرانی» را معنا می‌بخشد.

قدرتمند بودن مهستان در به خدمت گرفتن دستاوردهای سایر تنوع های معماری و شاخص‌ترین نمود امروزین آن، یعنی طراحی ساختمانی مدرن است که در مهـستان بـا نگاهی بزرگ‌منشانه و از موضع ثروت و قدرت تاریخی- فرهنگی به آن نگاه شده است و در نهایت، با وجود حضور همهٔ سازوکارهای جدید، شخصیت با وقار ایرانی مهـستان پدیدار شده است. در پایان بر این معنا تاکید می‌شود که «معمـاری مهـستانی» محـصول یک نگاه واقع‌بینانه به فرهنگ ایرانی است که آغاز یک سبک جدیـد معمـاری را نویـد می‌دهد. این سبک جدید که برخواسته از نیازهای هویتی و تمدنی فرهنگ ایرانی است، بر نوعی «بودن جدید» که در عین توجه به سنت‌های تاریخی ایـران، توجـه بـه حـال و تأکید بر «آینده گرایی» را مورد توجه قرار داده، در مرکز نگاه خود، نگاه «تمدن‌سازی» را برجسته می‌کند. این نگاه با نقد و توسعهٔ محققان حـوزه هـای مختلـف علـوم و دانـش جدید، ظرفیت به وجود آوردن، فضایی جدید و سبک جدیـدی از معمـاری و در یـک نگاه گسترده‌تر بازسازی «هویت جمعی فرهنگ ایرانی» بر محور مـشترکات فرهنگـی را فراهم می‌آورد و زمینهٔ «نقش‌آفرین بودن» نسل جدید اندیشمندان مهندسی را در قلمـرو تمدن‌سازی ایرانی فراهم می‌کند.

یادداشت‌ها

1. common sense as a cultural system
۲. منظور از لیبی در دورهٔ باستان، کل آفریقای شمالی به استثنای مصر بوده است.
3. colonial architectural council
4. glass fiber reinforced cement
5. dissimulation of signs for the reality

کتابنامه

آرنهایم، ر. (۱۳۸۲). **پویه‌شناسی صور معماری**. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات شهیدی.

- اسماگولا، ه. ج. (۱۳۸۱). **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری**. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- پیرنیا، م. ک. (۱۳٦۹). **شیوه‌های معماری ایرانی**. تهران: مؤسسهٔ نشر هنر اسلامی.
- همو (۱۳۷۱). **معماری اسلامی ایران**. تهران: دانشگاه علم و صنعت ایران.
- حجت، ع. (۱۳۸۲). «آموزش معماری و بی‌ارزشی ارزش‌ها». **هنرهای زیبا**. شماره ۱٤. تابستان. صص٦۳-۷۰.
- حکیم، ن. (۱۳۸۳). «جوهرهٔ فضاهای آشنا در معماری امروز». **معمار**. شماره ۲۸. صص٤۰-٤۵.
- راود راد، ا. (۱۳۸۲). **نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سلطان‌زاده، ح. (۱۳۷۲). **فضاهای شهری در بافت‌های تاریخی ایران**. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. چاپ دوم.
- شوان، ف. (۱۳۸۰). «زیبایی‌شناسی و رمزپردازی (در هنر و طبیعت)». ترجمه جلال ستاری. **هویت ملی و هویت فرهنگی**. صص٤۵-۸۳.
- عاملی، ا. ر. (۱۳۸۳). «پروژهٔ مرکز خرید مهستان: نماد پایداری تمدن با تأکید بر جلوه‌هایی از بازارهای قدیم و بهره‌گیری از دستاوردهای نوین. کرج: مرکز نشر مهستان.
- عاملی، س. ر (۱۳۸۲- الف) «دو جهانی شدن‌ها و آیندهٔ جهان»، **کتاب ماه علوم اجتماعی**. شماره ٦۹-۷۰. خرداد و تیر. صص۱۵-۲۸.

- همو (۱۳۸۲- ب). «دو جهانی شدن‌ها و جامعهٔ جهانی اضطراب». **نامه علوم اجتماعی**. جلد۱۱، شماره ۱. مهر، صص۱۴۳-۱۷٤.
- همو (۱۳۸۲- ج). «دو جهانی شدن‌ها و هویت‌های همزمان آینده». در کارگاه علمی آینده‌اندیشی... ارائه شده است که در وب سایت جامعه اطلاعاتی ایران قابل دسترسی است: http://iranwsis.org.
- فیشر، ا. (۱۳٤۸). **ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**. ترجمه فیروز شیروانلو. انتشارات مجله نگین.
- نقی‌زاده، م. (۱۳۸۱). «تأثیر معماری و شهر بر ارزش‌های فرهنگی». **هنرهای زیبا**. شماره ۱۱. تابستان. صص٦۲-۷٤.
- هال، ا. (۱۳۸۳). **غرب و بقیه: گفتمان قدرت**. ترجمه حسین راغفر. تهران: انتشارات نقش و نگار.
- ماهرالنقس، م. (۱۳۷٦) **معماری مسجد حکیم**. تهران: انتشارات سروش.
- هریسون، د. (۱۳۷۷). «نوتکامل‌گرایی و نظریه نوسازی». ترجمه یوسف اباذری. **ارغنون**. شماره ۱۳. پاییز. صص۳۵-٦٦.
- هوگ، ج. و مارتن، ه. (۱۳۷۵) **سبک‌شناسی معماری در سرزمین‌های اسلامی**. ترجمه پرویز ورجاوند. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- Ameli, S. R. (2002). Globalization, Americanization and British Muslim Identity, London, ICEL Press.
- Anderson, B. (1983). Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, Verso.
- Id. (1991). Imagined communities: Reflection on the origin and spread of nationalism. London: Verso.
- Barker, C. (1999) Television, Globalization and Cultural Identites, Buckingham, Open University Press.
- Barker, C. (2002) Making sense of Cultural Studies: Central Problems and Critical Debates, London, Sage Publications.
- Benton, T. C. (Ed.). (1980). Form and function: A source book for the history of architecture and design 1890-1939. London: Granada.

- Bess, P. (2000). St. Colin Rowe and the Architecture Theory Wars, Bulletin of Science, Technology & Society, Vol. 20, No. 4, August 2000, 255-265.
- Brockmeier, J. (2002). Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory, in Culture & Psychology, Vol. 8(1), pp. 15-43.
- Barth, F. (1969) Ethnic Groups and Boundaries, London, Allen & Unwin.
- Barthes, R. (1972) Mythologies, London, Cape.
- Baudrillard, J. (1983). Simulations, Translated by Paul Patton and Phillip Beitchman, New York, Semiotext(e).
- Bourdieu, P. (1990). The logic of practice. Stanford, CA: Stanford University Press. (Original work published 1980).
- Brubaker, R. (1992). Citizenship and Nationhood in France and Germany. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, J.S. (1990). Acts of Meaning. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Deupi, V. (2000). The Bankruptcy of Ideas: Why Modern Schools of Architecture Ignore Traditional Urbanism, in Bulletin of Science, Technology & Society, Vol. 20, No. 4, August 2000, pp. 271-274.
- Faraldo, J. M. (2001). Medival Socialist Artefacts: Architecture and Discourses of National Identity in Provincial Poland, 1945-1960., Nationalities Papers, Vol. 29 (4).
- Foucault, M (1970). The Order of Things. London: Tavistock; New York: Pantheon. (Original work published 1966).
- Forsythe, D. (1989). German Identity and the Problem of History. E. Tonkin, M. McDonald, & M. Chapman (Eds.), History and Ethnicity. (pp. 137–156). London, Routledge.
- Fuller, M. (1985). Buliding Power: Italy's Colonial Architecture and Urbanism, 1923- 1940, Cultural Anthropology, Vol. 3(4) , Nov. 1988), pp. 455-487.
- Geertz, C. (1983). Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology, New York, Basic Books.
- Glassie, H. (1968). Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States, Philadelphia, University Philadelphia Press.

- Glassie, H. (1972). Eighteenth Century Cultural Process in Delaware Valley Folk Building, Winterhur Portfolio, 7, pp. 29-58.
- Glassie, H. (1973) Structure and Function, Folklore and the Artifact Seminar, 7, pp. 313-351.
- Id. (1974). The Variation of Concepts within Tradition: Barn Building in Otsego Country, New York, in Geoscience and Man, ed. H. J. Walker and W. C. Haag, pp. 177-235.
- Hall, S. (1991). Old and New Identities, Old and New Ethnicities, in Anthony D.King, Culture Globalization and the World-System, New York, McMillan.
- Hubka, T. G. (1986). Just Folks Designing: Vernacular Designers and the Generation of Form, in Common Places: Reading in American Vernacular Architecture, ed. Dell Upton and John Michael Vlach, pp. 426-432, Athen, University of Georgia Press.
- Loorits, O. (1955). Eesti Ajaloo po˜hiprobleemid (Key issues of Estonian history). Sweden: To˜rvik.
- Lozanovska, M. (2003). The Architectural Edifice and the Phantoms of History, Space & Culture vol. 6 no. 3, August 2003 249-260.
- Metcalf, T. R. (1984). Architecture and Representation of Empire: India, 1860-1910, in Representations, No. 6, Spring 1984, pp. 37-65.
- Miller, D. (1995). On nationality. Oxford, England: Clarendon Press.
- Noel, C. (2007). Art and Globalization. Then and Now, Joural of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 65 (1) Winter 2007, pp.131-143.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time- Space and Homogeneity-Heterogeneity in Featherstons, S. , Lash, S. and Robertson, R.(eds), Global Modernities, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage. 1994.
- Shani, G. (2008). Sikh Nationalism and Identity in a Global Age, London, Routledge.
- Sassure, F. de (1960). Course in General Linguistics, London, Peter Owen.
- Wittgenstein, L. (1980). Culture and Value, Oxford, Blackwell.