معماری اسلامی

الهام و برداشت از مفاهيم بنيادي معماري ايران

مقدمه

ايران در مرز ميانه گرايش هاي شديد مذهبي و باورهاي تاريخي و فرهنگي و آييني از يك سوء و مختصات نظم پذيري وبريدن از هستي شناسي به شيوه كهن و روي آوري به معرفت شناسي (epistemology) از طريق عقل محوري خود بنيان ابزار ساز جهان مدرن از سويي ديگر ؛قرار گرفته است كه در آن حتي بازگشت مجدد به اسطورها و مناسك آييني از ديدگاه عقلي و كاربردي صورت مي گيرد و از ابعاد ايماني و اعتقادي تهي است .

اينك جهان غير غربي به علت فاصله شديد از توليدات فكري و مادي جهان غرب ؛ و در عين حال وابستگي گريز ناپذير به آنها ؛ چاره اي ندارد جز يافتن راه حلي كه بتواند به صورتي فراگير ؛ تمامي جنبه هاي دخيل در آنچه را خواسته يا ناخواسته معروض سيطره آن قرار گرفته است ؛ در بر گيرد تا بدين طريق امكان ارتباط با جهان خارج از خود را داشته باشد.از طرف ديگر جهان غرب نيز در خلا معنايي حاضر ؛ گريزي جز شناخت فرهنگ هاي ديگر گشورهاي جهاني ارتباط با آنها به منظور ادامه حيات حود نمي يابد.

بر اين مبنا به نظر مي رسد كه راه حل منطقي اين باشد كه در عين توجه به درد فرهنگ عرفاني و ديني و ابلاغ پيام آن در
صورتهاي هماهنگ با ديدگاههاي امروز و تكنيكها و دستاوردهاي جديد شكلي ويژه از تلفيق مؤ لفه هاي پديد آورنده عرضه گردد به گونه اي كه صورت زيباي برآمده از عناصر زماني ؛ ظرفيت پذيرش معناي ژرف و گسترده بي زمان را در خود بيابد.

در شكل‌گيري معماري ايران،نظر،جهان‌بيني و تفكر ارتباط بسيار نزديك با فضا داشته است. اين امر ممكن است در مرحله اول جستجوگر حل مسائل جوي و اقليمي بوده باشد ولي در مراحل تكميلي،ذهنيتي مشهود است كه در آن كليه تحولات عقلاني و تخيلات معنوي نفوذ كرده‌اند.همان‌گونه كه پيوند نگاه به دنيا و زندگي در جوشش مكان‌ها و فضاها در تمامي ساختمان‌هاي معماري سنتي به چشم مي‌خورد.

در اين تحليل ويژگي‌هايي قابل استخراج است كه تقريباً خاص اين مملكت است و طبيعتاً از آنجا كه بستر ارزش اصلي آن اسلام بوده است اين ويژگي‌هاي كالبدي و فضايي معماري درديگر كشورهاي اسلامي نيز قابل مشاهده است.
در انتهاي اين تحليل و استخراج ويژگي‌ها،شايد مفيد باشد كه مسير شكل‌دهي فضا را با ديگر معماري‌هاي جهان مقايسه نمود و حضور فرهنگ را در اين پيوند جست.در ضمن كاملاً روشن است كه معماري هميشه آينه انسان و آرزوهايش بوده است و در شكل‌گيري معماري‌هاي جهان بدون شك ارزش‌هاي فناناپذير و جاويدان حضور دارند كه فصل مشترك آن موجوديت انسان در زمين و جهان‌بيني اوست.
در مطالعه معماري ايراني و استخراج مفاهيم،مباني و ويژگي‌هاي آن كاملاً روشن است كه اساس و شالوده اصلي آن در فلسفه وجودي اين سرزمين بوده است و در نتيجه،مطالعه آن بدون عميق شدن در مسائل اجتماعي ،فرهنگي،ديني و ادبي ناممكن است و روش تطبيقي رفت و برگشتي بين قالب (صورت) وفلسفه اجتناب‌ناپذير مي‌باشد. دشواري اين تحليل از همين جا آغاز مي‌شود. چرا كه كالبد هميشه قابل نقد علمي است،به ويژه هنگامي كه اين نقددرارتباط با محيط فيزيكي و جغرافيايي صورت مي‌گيرد.مطلب پيچيده‌تر،راز فضاي فرهنگي است كه بدون سفر عاشقانه در ژرفاي انتزاعي و معنوي آن به دست نمي‌آيد. تمام معماري‌هاي برجسته جهان رازي دارند كه فقط با چشم دل مي‌توان به آن راه يافت. در ايران اين نگرش عاطفي هنگامي حاصل مي‌شود كه تعادل و پيوندهاي محيطي و معنوي انسان با استحكام و تعادلي مطلوب برپا شده باشد.
در اين راستا به مواردي اشاره مي‌كنيم:

1.درون‌گرايي

درون‌گرايي مفهومي است كه به صورت يك اصل در معماري ايران وجود داشته وبا حضوري آشكار،به‌صورت‌هاي متنوع،قابل درك و مشاهده است.
ويژگي معماري غيرقابل انكار آثار و ابنيه‌اي مانند خانه،مسجد،مدرسه،كاروانسرا،حمام و غيره مربوط به خصوصيت درون‌گرايانه آن است كه ريشه‌اي عميق در مباني و اصول اجتماعي-فلسفي اين سرزمين دارد.
با يك ارزيابي ساده مي‌توان دريافت كه در فرهنگ اين نوع معماري،ارزش واقعي به جوهر و هسته باطني آن داده شده است و پوسته ظاهري،صرفاً پوششي مجازي است كه از حقيقتي محافظت مي‌كند و غناي دروني و سربسته آن تعيين‌كننده جوهر و هستي راستين بنا است و قابل قياس با وجوهات و فضاي بيروني نيست.
درون‌گرايي در جستجوي حفظ حريم محيطي است كه در آن شرايط كالبدي با پشتوانة تفكر ،تعمق و عبادت به منظور رسيدن به اصل خويش و يافتن طمأنينه خاطر و آرامش اصيل در درون ،به نظمي موزون و متعالي رسيده است.

به طور اعم وبر اساس تفكر شرقي و در سرزمين‌هاي اسلامي،جوهر فضا در باطن است و حيات دروني،به وجود آورنده اساس فضا است.
امر نوجه به مسائل دروني بر اساس فرهنگ،نوع زندگي،آداب و رسوم و جهان‌بيني شكل گرفته است كه همراه با مسائل محيطي،جغرافيايي و اقليمي معناي نهايي خود را به دست آورده است. معنايي كه از فطرت خود انسان نشأت گرفته است.

2.مركزيت

ويژگي موازي با مسأله درون‌گرايي،مركزيت در فضاي معماري است. سير تحول عناصر پراكنده(كثرت‌ها)به وحدت مركزي در اغلب فضاهاي معماري دنياي اسلام به چشم مي‌خورد. حياط خانه‌ها،مساجد،مدرسه‌ها و كاروانسراها هسته‌هاي تشكيل دهنده اين تفكر و رساندن عناصر عملكردي يا جزئيات.ميانه و دور به مركز جمع‌كننده تنوع‌ها و گونه‌گوني‌ها مي‌باشند. اين فضاي دروني مركزي كه گاه مي‌تواند چيزي غير از حياط مركزي باشد تنظيم‌كننده تمام فعاليت‌ها بوده و اصل و مركز فضا را در قسمتي قائل است كه نقطه عطف و عروجي استثنايي در آن رخ مي‌دهد.

3.انعكاس

در اغلب فضاهاي معماري ايران منظره كلي حاصل از شكل‌گيري عناصر كالبدي،به وجودآورنده كليتي بصري است كه اجزاي آن در قالب محوربندي‌هاي حساب‌شده و منظم،چارچوبي را تشكيل مي‌دهند كه درآن موضوع شكل و تصوير به كمال مي‌رسد. اجزاء تركيبي در محورهاي افقي و عمودي همواره رشد صعودي داشته و به منظور دستيابي به مركزيت ديد(تصوير)خط حركت عمودي در فضاهاي باز به طرف آسمان ونور تنظيم مي‌شود كه پيوند معماري،نور،آسمان و انعكاس را به عنوان نتيجه بصري به دست مي‌دهد. بهترين نمونه‌هاي اين شكل‌گيري منظم از طريق انعكاس را مي‌توان در آينه‌هاي مابعدالطبيعي مساجد چهار ايواني ايراني دانست.
انسان در گردش محوري خود به طرف جهات مختلف اين كليت فضايي منسجم را حس مي‌كند كه گوياي نظام فكري منظمي است كه در آن ،مركزيت فضا و زمين در مركزيت(توحيد)آشتي‌دهنده عوامل اتصال زمين و آسمان است.

در مركز مساجد چهار ايواني،سطح آب از لحاظ بصري به عنوان آينه انعكاس‌دهنده،نه فقط بدنه‌هاي اطراف را معرفي مي‌كند،بلكه به علت موقعيت استثنايي خود (مركز) تمثيل داستان آسماني منعكس در تلألؤهاي آب به عنوان تصاويربرگردان حاضر ولي غيرمادي از زندگي انسان‌ها در ميل به حقيقتي بالاتر و جاويدان است.

پيوند معماري با طبيعت

همدلي و احترام به طبيعت ريشه‌هاي عميق فرهنگي دارد و همزيستي مسالمت‌آميز انسان،معماري و طبيعت در معماري سنتي ايران كاملاً مشهود است. اشارات فراوان در كتاب آسماني دربارة گياه،نور و اجزاء طبيعت و در نهايت تمثيل بهشتي آن موجب شده است كه در معماري ايران حضور طبيعت به طور همه جانبه باشد و فضاهاي نيمه‌باز-نيمه‌بسته در يك روند سلسله مراتبي به نحوي در كنار يكديگر قرار گرفته باشند كه گويي هميشه انگيزه احترام و حفظ نعمت‌هاي الهي را پاس مي‌دارند كه در قلب طبيعت و اجزاء عناصر آن تجلي كرده است.

نمونه عالي اين نوع معماري،ساختمان هشت‌بهشت است. هر گاه از سطح‌هاي مختلف آن عبور مي‌كنيم طبيعت و برشي از آسمان در كنار ما و در زواياي مختلف قرار دارند و تضادهاي داخل و خارج همچون گردش روزگار معرف تصاويري است كه در آن وقار،آرامش و سكوت طبيعت راه‌گشاي مكث،عبادت و تخيل به ابعاد و گستره جهان است.

هشت‌بهشت با مركزيت اتصال فضاهاي كوچك اطراف تمام كانون‌بندي معماري ايران را دارا مي‌باشد. برخلاف مساجد چهارايواني كه مركزيت با فضاي باز تعريف شده است در ساختمان هشت‌بهشت تصوير معكوسي را مشاهده مي‌كنيم كه از يك فضاي نيمه‌بسته داخلي به طرف طبيعت حركت كرده و در انتها افق و بي‌نهايت درك و سپس تصور مي‌شود.طبيعت محافظت‌شده در قالبي مطرح است كه عناصر آن در كنار يكديگر با حكمتي استقرار يافته‌اند كه جزء جدايي‌ناپذير موجوديت معماري به شمار مي‌آيند.

فعاليت‌هاي اجتماعي،فرهنگي و يا احكام ديني همواره در آهنگي موزون با طبيعت حركت كرده‌اند و همجواري و همدلي انسان با طبيعت موجب شده است كه عناصر طبيعت به گونه‌هاي مختلف در معماري‌هاي اصيل حضور داشته و انسان را از فوايد تصفيه‌كننده آن بهره‌مند گردانند.

محوربندي كلي هندسي در هشت‌بهشت موجب شده است كه فضاهاي طبقات فوقاني هميشه در حول و حوش فضاي مركزي سير كنند و در آن‌ها تصويرسازي طبيعت در جزء و كل حضور داشته باشد. همانند كليه فضاهاي معماري ايراني،عبور از فضايي(اتاقي) به‌فضاي ديگر با استفاده از بخش ميانه (مفصلي) صورت مي‌پذيرد.

واقعيت اين است كه هسته‌هاي وجودي اين معماري،جهاني را در ذره فضاي خود مي‌گنجانند كه اوج آن در مركزي قرار دارد كه جهان مختلف جغرافيايي كماكان مفهوم گشت‌وگذار ابدي را براي ما مجسم مي‌كنند.

هندسه

مورد بسيار مهم در درك معماري‌هاي شرق،ايران وتمدن‌هاي زير پوشش فلسفه و فرهنگ اسلامي، نحوه برخورد با مقوله هندسه در بيان افكار و انديشه‌هاست. بدون شك‌زبان بيان معماري‌هاي جهان بر هندسه استوار است و از طريق روابط آن مي‌توان كليت كالبدي را آشكار كرد.

اما بحث ما تفاوت هندسه منشعب از جهان‌بيني فرهنگي كشورهاي شرقي است. در هنر و معماري اسلامي هندسه داراي اهميت و مفهوم ويژه است و گسترش خود را در فلسفه و راه‌حيات مي‌جويد و تجليگاه افكار الهي و عقلاني و ادراك جهان هستي است.

در هندسه اين سرزمين بحث علم و رشد رياضي اعداد و تركيبات پيچيده جبر همراه با حس شهودي بوده است واين دو كه تكميل‌كننده آثار هنري محسوب مي‌شوند جدايي‌ناپذيري هنر (حس)و علم(عقل) را در تمدن هاي غني و در جهان اسلام نشان مي‌دهند. جالب توجه اين است كه با مطالعه آثار و افكار افلاطون درمي‌يابيم كه او دريافت علمي را بدون پشتوانه‌هاي شهودي ناقص مي‌پندارد و بحث عرفان در علم اعداد در غرب بعد شهودي به فراموشي سپرده شده و كليه استدلال‌ها در چارچوب جدول‌ها دقيق دنبال مي‌شوند. عجيب اينجاست كه علم در طول تاريخ سعي كرده است رازها و ناشناخته‌ها را كشف كند ولي هنگامي كه به اين امر دست يافته است روش‌هايي تفكر شهود را كه موجب كشف پديده‌ها شده است از ياد برده است. شكاف ميان علم و هنر جداشدن تحليل‌هاي مكمل را موجب مي‌شود وهر چند در يك جهت مي‌توان به شناخت رسيده ولي در عمق مسأله ،خطر از دست‌دادن وحدت وكليت ادراك باقي مي‌ماند.

چرا وقتي دربارة هوش صحبت مي‌شود فقط هوش عقلاني مطرح مي‌شود و هوش ايماني از اين مقوله خارج مي‌گردد. در حالي كه هوش اساسي بيداري هوش دل است. مطالعه آثار محققان ايراني در ادراك روابط طبيعي و مادي نشانگر نحوه برخورد شهودي ايشان در تكميل استدلال علمي است.

هندسه‌اي كه بر پايه اين نگرش به وجود آمده است از پيچيدگي و تركيباتي بهره‌مند است كه بسياري از محققان غرب در اثر نوعي از بدفهمي آن را مغشوش يا ابتدايي و فاقد اعتبار دانسته‌اند.

امروز مي‌دانيم كه هندسه در تركيبات عالي خود از روش همدلي و ارتباط بهره‌مند است و پژواك‌هاي شكلي گاه به صورت اشكالي پنهان حضور خود را مشخص و آشكار كرده‌اند. يكي از بهترين نمونه‌هاي اين نوع هندسه(هندسه

همدلي)ساختمان هشت‌بهشت اصفهان است كه قبلاً برخي از ويژگي‌هاي آن توضيح داده شده است.
هندسه ساختمان هشت‌بهشت در سه سطح متفاوت رشد مي‌كند:

- حركت افقي از آب‌نما،پله ايوان،اتاق‌هاي ميانه و فضاي مركزي.
- حركت عمودي كه پيوند كف را با تحولات سه بعدي و دگرگوني‌هاي ارتفاعي كه اوج آن در مركز قرار مي‌گيرد با سقف تأمين مي‌كند.
-هندسه‌اي كه حاصل برخورد سطوح افقي و عمودي است كه حاوي گشايش‌هاي نوري در اتصال احجام و از وراي كالبد مي‌باشد.

در ساختمان هشت‌بهشت احساس كليت و وحدت هندسي در سه رده مذكور به خوبي قابل دريافت است. برش‌هايي از كالبد توپر در همجواري با شكاف‌هاي گشوده شده به سوي نور و طبيعت نتيجه تركيبي است كه در آن كثرت و تنوع عناصر در آميزش با سايه و روشن‌هاي نوري،احساس كامل يك هندسه منسجم را متظاهر مي‌كنند.
نمونه ديگر پيوند هندسي عناصر در سطوح افقي و عمودي و تركيب فضاهاي پروخالي در ساختمان چهل‌ستون مشهود است. نقطه تمايز چهل‌ستون در اين است كه فضاي اصلي آن ايواني مركزي است كه محل همايش خطوط و انتقال بخش‌هاي باز،نيمه‌باز و بسته مي‌باشد.
كيت كرشلو،كسي كه بيشتر عمر خود را صرف كشف روابط اجزاء طي كرده است در يكي از آخرين مقالات خود دربارة عمق زيبايي رياضيات مي‌نويسد كه از طريق ادراك زيبايي علم و اعداد رياضي و خطوط هندسي مي‌توان به مراحل والاي شناخت ايمان و شهود رسيد. در اينجا مفهوم گسترده‌تري را در اين جمله خلاصه مي‌كنيم: پيچيدگي در كثرت در قابليت‌هاي تركيبي پنهان و بازگشت به وحدت و مركزيت صورت گسترده.
هندسه معماري ايران از اين قانون پيروي مي‌كند و استواري اين هندسه در تفكري راه‌يافته كه در آن بيهودگي و يا پراكندگي وجود نداشته است.
قرينه‌سازي،اوج يك تفكر استوار است كه با احكام و دستورالعمل‌هاي روشن و با آهنگي منظم به جلو مي‌رود. تكرار حساب‌شده ستون‌ها و فضاها در سلسله مراتب تكميلي خود تكرار زمزمه‌هاي حقيقت جاويدان است.
معماري در بخش دريافت وجودي خود (احساس و ادراك انسان از معماري)نياز به مقدماتي دارد كه هندسه از طريق جاي‌گذاري تناسبات كوچك و بزرگ نسبت به مكان ومركز معين ضمن رشد اعداد آن را فراهم مي‌كند. در خانه سنتي حركت‌ها و نفوذها از بيرون به داخل فقط يك حقيقت فرهنگي نيست بلكه از ورودي تا حياط مركزي نشانه‌هاي آماده‌سازي دريافت صحيح از جوهر و مكان اصلي خانه را نيز به همراه دارد. عبور از كوچه و خيابان به بهشتي طراحي شده،

داراي كليه آرمان‌هاي طبيعي و ماوراءطبيعي است وبرداشت از اين گونه فضاها با سهل‌انگاري هرگز ميسر نبوده است.
طراحي هندسي ايراني بر خلاف چيزي كه برخي از معماران غربي مدت‌هاي طولاني سعي در ابراز آن كرده‌اند فقط از عملكردهاي مادي و بوم‌شناسي تبعيت نمي‌كند. اشارات والاي ديگر نيز دربردارد كه بديهي است چنانچه موقعيت ذهني و فرهنگي لازم براي ادراك آن‌ها را از بيننده سلب كنيم هرگز قادر به رؤيت و دريافت اين غنا و تركيب حساب‌شده-اقليمي-فرهنگي نخواهيم بود.

شفافيت و تداوم

نقطه مقابل مفهوم فضاي بسته و تمام‌شده ،مفهوم شفافيت و تداوم قرار دارد،در چنين فضايي،مسير حركت انسان و يا نگاه او در تداومي پيوسته صورت مي‌گيرد،به طوري كه گشايش‌هاي فضايي در خطوط افقي و عمودي موجب شفافيت(transparency)در لابه‌لاي ديوارها و ستون‌ها مي‌گردد كه دورنما و منظر نهايي در افقي لايتناهي و مستهيل،مجدداً جان و جلوه تازه به خود مي‌گيرد.
به مفهوم *سلسله مراتب* (hierarchy)*مفهوم تداوم* (continuity) براي تشريح مفهوم اصل معماري ايران تلقي صحيحي محسوب مي‌شود.
تداوم به كوچكي و بزرگي فضا ارتباطي ندارد و انسان پيوندي است كه با زنجيره ادراكي و با بهره‌گيري از حساسيتي فطري ،مجموعه‌اي پيچيده را مورد توجه قرار داده و سپس عناصر گوناگون پراكنده آن را در حوزه نهايي دريافت‌هاي خويش جمع‌آورده و نهايتاً درك فضايي و پيام مستتر آن را در مي‌يابد.
در لابه‌لاي بدنه بناهاي معماري ايران،فضا هيچگاه با قاطعيت مشخص نمي‌شود وابهام تركيبات پيچيده آن به دليل غنابخشيدن به منظره‌اي است كه نمي‌توان آن را در قالب محدود و تماميت يافته تفسير كرد. اين فضا حامل پيام از پديده‌اي است كه پديده ديگري در درون خود دارد و حركت به سوي آن،حركتي به سوي بخش ديگر فضا است با كليت و جامعيتي گسترده.
در بيان اصل سلسله مراتب و مفهوم *پرده‌هاي وصل‌دهنده* (sequence)،يكي از خصوصيات معماري ايران برقراري تداوم مكاني مي‌باشد. پرده‌هاي فضايي،شروع و مقدمات آشكار ويژه‌اي را مشخص مي‌نمايد و اوج آن زماني است كه احوالات درون‌گرايانه به دليل پشت سر گذاشتن مسير و زمان به دريافت كاملي از يك حس باطني در اين عبور فضايي رسيده باشد.
مقدمات ،در مسير تحول فضا به فضاي عبور از مكان‌هاي شكل‌دهنده كل بنا مربوط مي‌شود كه فضاي مركزي جوهر و هسته اصلي آن است.اين آمادگي متأثر از حركت ،زمان ،نور و تنوع حجمي حاصل ،ايجاد مي‌شود.

با استفاده از هندسه كثرت‌گرا كه همانند طبيعت از مجموعه‌اي سطوح و نقاط درهم تشكيل شده است،ادامه و تداوم فضايي،پيوند خود را در ارتباط با مركز ثقل خود همچنان حفظ مي‌نمايد.

هندسه 2و3بعدي تشكيل‌دهنده اين معماري،به دليل تداوم نيروهاي متكي بر محورهاي پيچيده در تقابل مكاني،نگاه و مسير را از طريق شفافيت منظر،تنظيم و تعريف مي‌كند.

راز و ابهام

احساس عظمت معنوي در كمال سادگي و خلوص در تشكيل و تركيب ابنيه ايران مدنظر قرار داشته و سادگي تركيبات اين هندسه پايه ولي غني موجب پيدايش ساختمان‌هايي شده است كه پيام آن با درك ويژه حسي قابل دريافت است و توأم با كليتي است كه كمال خود را در منظر و تصويري كامل القا مي‌نمايد.

مسجد و مدرسه آقابزرگ كاشان از همين ويژگي عالي برخودار است و تغيير محور قبله از طريق محور ورودي داراي دو خط ترسيمي است كه مركز آن مي‌تواند در مركز حياط دروني زير مدرسه طلاب قرار گيرد. آشنايي با آرمان‌هاي اسلام و ظرافت پيام قبله و نماز موجب كشف كليت فضايي اين مسجد در مدرسه است كه از ورودي به صحن اصلي با تغيير سطوح كاربردي،اقليمي و فرهنگي نمونه خوبي از مهارت سازندگان مي‌باشد. البته در دوراني بسيار پيشتر از دوره قاجار،ساختماني كه تمام اين مفاهيم تركيبي مركزيت ، قبله،شمال،ورودي و حدود قرارگيري عناصر معماري را دارا بوده است،مسجد تاريخانه دامغان مي‌باشد.

اين بناي كاملاً ساده و بدون هيچگونه تزئينات،انسجام خود را از طريق ستون‌هاي سنگين استوانه‌اي تأمين نموده است كه بر روي آن‌ها،طاق‌هاي بيضي شكل به طريقي نشسته‌اند كه آهنگ حركت خاص محوري را با شدت كمال و عظمت القا مي‌كنند.

ستون‌هاي استوانه‌اي شكل بسيار قطور،فواصل اين ستون‌ها،ارتفاع كلي بنا،حركت قوس‌ها كه در منظرهاي زماني فقط بخشي از آن‌ها قابل رؤيت است،حكايت همان داستان عجيب پررمز و راز معماري ايراني است كه با ساده‌ترين عناصر و مصالح در زميني منظم آثاري به وجود مي‌آيد كه راز و ابهام آن در برابر دنبال شده،انسان را به تفكري مجدد وامي‌دارد تا به حضور خود در زمين و نشانه‌هاي سايه و روشن از تمثيل ازلي آخرت و آسمان بينديشد.

تعادل موزون/توازن حساس

در معماري تعادلي موزون بين ساختمان و محيط طبيعي آشكار است و همانند يكي از موجودات با آن همنفسي و همدلي صورت گرفته است.
حس و دانش عميق به وجودآورندگان آثار معماري آن دوران موجب مي‌شد كه عناصر كالبدي در مكان و جاي خود،حضور خويش را مشخص نمايند و كاربرد هر كدام پاسخي باشد به محيط.
در ايران ،غير از مناطق مرطوب و باراني شمال وغير از برخي مناطق خاص جنوبي،با سرزمين نسبتاً خشك و گاهي كويري مواجه هستيم كه از لحاظ اقليمي دو تمهيد ويژه را مطرح مي‌كند:يكي حفاظت در برابر گرما و حرارت و ديگري به وجود آوردن خنكي،جريان هوا،دريافت و حفظ آب.
بسياري از عناصر معماري سنتي شهرهاي كويري دليل وجودي خود را در مقابله با يك اقليم سخت به دست مي‌آورند،همانند گنبد كه زمان و سطح تابش آفتاب بر روي آن موجب مي‌شود كه هميشه قسمتي از آن در سايه قرار گيرد و درداخل اين گنبد،حرارت به صورت گردشي از دريچه‌هاي فوقاني تخليه و رها شود.
نمونه‌هاي ديگر شامل ديوارهاي ضخيم خشتي يا فضاهايي چون تالار،ايران،زيرزمين،سرداب،بادگيرو مانند آن نيز در پيوند ارگانيك با طبيعت شكل يافته‌اند. آيا اين حكمت اندكي است كه انسان بتواند اين قدر ماهرانه با طبيعت همزيستي مسالمت‌آميز داشته باشد؟
ايوان،يكي از عناصر ويژه معماري ايران كه فضايي نيمه‌باز نيمه‌بسته مي‌باشد يكي از تهميدات عالي اين نوع نگرش و همزيستي با طبيعت است. غير از تنظيم منظر در قالب تصويري محاسبه‌شده،حضور ايوان،روشنايي ميانه(سايه‌روشن‌ها) را در بر گرفته و حد رابط بين فضاي خارجي و داخلي است كه در تعديل و تنظيم كيفيت هوا نيز كاملاً مؤثر است.
در خانه‌هاي سنتي،هشتي حد ميانه و واسطه‌اي است كه تنظيم‌كننده حدود و عرصه‌هاي قابل رؤيت و دريافت مي‌باشد و رابطة دنياي بيروني هشتي و اندروني آن،همانند حد مكان‌يابي ايوان بين فضاي داخلي و مركزي است. مطلب قابل تعمق ديگر،شكل ايوان‌ها و تالارها در خانه‌هاي سنتي است كه نسبت به جهات جغرافيايي و زمستان و تابستان شكل‌هاي ويژه‌اي به خود مي‌گيرند ودر حول و حوش خود اتاق‌ها را بهره‌مند مي‌سازند.
همزيستي با اقليم و محيط،حد مشترك فرهنگ (رفتارها)با طبيعت است. ورودي‌ها با سلسله مراتب ساختماني تعريف مي‌شوند(دروازه،طاق،آستانه،درگاه ....)كه جواب ودليل موازي خود را در تنظيم شرايط محيطي به دست مي‌آورند. عرصه ورودي مرز و حريم ويژه خود را دارا مي‌باشد و همراه با مكث توأم با در امان بودن از گرما و آفتاب است و حركت‌هاي ظريف به هشتي يا به فضاهاي تقسيم،زمان حس تحولات جوي ودر زمان گذشت و تغيير آرام گرماي بيرون به آسايش و خنكاي داخل است. پيوند دريافت فضاو ادراك منظره‌ها وتصاوير،كاملاً در امتزاج با احساس جسمي از گرما،خنكي،حركت هوا و دستيابي به آب ممكن مي‌شود. در درك

درست از معماري سنتي منطقه كويري دستيابي به منابع آب بسيار مهم بوده است. در منطقه گرم و خشك بزرگترين نعمت آب است. آبحياتبخش كه نوشيدن هر قطره آن باشكر همراه بوده،با نگهداري و حفاظت خاص توأم بوده است.

جستجوي آبها زيرزميني و به وجودآمدن شبكه قناتها به همين منظور ،تأمين آب حيات و پاكيزگي جسم و روح بوده است. با آب،درخت و گياه رشد ميكنند. جلوي بادهاي شني و آلودگيهاي مختلف گرفته ميشود و آرامش سايههاي طبيعي مهيا ميشود. نعمت آب و درخت و گياه در منطقه كويري هميشه تمثيلي از بهشت بوده است كه جويهاي آب آن در چهارسو در حركت بودهاند. در نتيجه خيلي روشن است كه در معماري ايران اين بهشت جاي و مكان خاصي داشته باشد و به شكلي مركزي تمام فضاها را بهرهمند نمايد.

در اين فرهنگ،به وجودآوردن و پيدايش باغها از اهميتي ويژه برخودار است و هر گاه ساختمان يا كوشكي نيز مطرح بوده است نفوذ و حضور همه جانبه آب و طبيعت در آنها امري اساسي تلقي شده است.

پيدايش باغهاي ايراني به منظور به وجودآوردن و حفظ قسمتي از طبيعت حياتبخش است. تكه زميني در نزديكي قنات انتخاب ميشود. درخت و گياه كاشته ميشوند ومسيرآب در تمام ابعاد به حركت درميآيد تا تمام قسمتها را بهرهمند كند. تفكر و عبادت در برابر چنان مكاني آرام و خنك،بدون شك از طريق طبيعت و سپس تمثيل بهشت،انسان را در برابر سؤالات اساسي خويش قرار داده و طبيعت و نگاه به اين طبيعت دلنواز مقدمهاي است جاويدان به پرورش روح و عروج انسان به سوي آسمان.

چشمدل

براي درك مفاهيم معماري اين سرزمين بايد ديدگاه خاص فرهنگي را كه اين مفاهيم در درون آن به وجود آمدهاند شناخت و با آگاهي كامل دريافت نمود. در اين بررسي توجه ما فقط به دانشي عميقتر دربارة آنچه كه از حيث آفرينش ازلي و بيزمان است معطوف بوده است. مقصود اين نيست كه با نظر تحسر و اعجاب به گذشته بنگريم بلكه غرض اين است كه آگاهي نسبتاً كاملي دربارة شالوده و اساس اين جامعه و دريافتهاي اساسي آن كه براي بشر بنيادي و ازلي تلقي ميشود به دست آوريم.

جامعه سنتي در درون يك نظام معنوي زندگي ميكند كه هم از لحاظ كيفي وهم از لحاظ كمي جوياي هماهنگي و تناسب در حد كمال است.

آفريدههاي آن چون معماري از جهانبينيهاي تام و كاملي مايه ميگيرند كه نيروهاي خلاقه انسان را عرضه ميكنند. فقط با توجه به آسمانهاست كه عدم تناهي فضا را ميتوان به وسيلة جهات اصلي كه به فضا جنبة كيفي ميدهند،محدود كرد. هر معناي ظاهري و حسي،معاني باطني دارد و هر صورتي در ظهور باطني آن كه عبارت از ذات و ماهيت دروني آن است همراه ميشود.

درك معماري بدون يك سفر عاشقانه به زمينه‌هاي ذهني و پنهان كه درآن عقل و علم واحساس پيوندي تنگاتنگ خورده‌اند ناممكن است.
پيرو شناسايي برخي ويژگي‌ها و عناصر تشكيل‌دهنده شكل و صورت معماري،در راستاي تداوم‌بخشي به اصول طراحي معماري نكات زير قابل ملاحضه مي‌باشد.

1.مفاهيم و اصول معماري در طول تاريخ با فرهنگ يك سرزمين انتقال يافته و تسري مي‌يابند.
2.شكل معماري با تبعيت از ويژگي‌هاي محيطي و فلسفي به وجود مي‌آيد و عامل زمان،به علت ماهيت دگرگون‌سازي ساختار زندگي انسان،به عنوان ركن اصلي،فضاهاي جديد را شكل مي‌بخشد.
3.با توجه به اصل پايداري مفاهيم جوهري مستتر در هر پديده،مي‌توان اصول انساني مذكور را در سير زمان حفظ نموده و از آن‌ها به عنوان مفاهيم بنيادي و اساسي به مثابه الهام ،استفاده كرد.
4.در وفاداري به فرهنگ و هنر يك‌سرزمين،حفظ و تكرار اشكال گذشته موردنظر نبوده ودر طراحي و هنرونگاه پويا و خلاق از ضرورت‌هاي اوليه متقدم به شمار مي‌آيد.صورت برگردان معني گذشته لزوماً ديگر در روند زندگي فعال كاربرد ندارد و نيازمند ايجاد صور جديد و پيرو مفاهيم پايدار است.
5.معماري،انتقال‌دهنده معني است و نه شكل.
6.پرداختن به معماري به اصطلاح علمي،به معناي اين نيست كه بايد الزاماً از فلسفه علم‌گرا و عقلاني فرهنگ‌هاي بيگانه تقليد كرد.
در دنياي ارتباطات ،اطلاعات و دانش و فن و تكنولوژي ،متعلق به تمدن بشري است و مي‌توان به خوبي از آن بهره جست به شرط اين كه اصول فلسفي و فرهنگي‌سرزميني در چارچوب اصول خود حفظ شود.
7.هنر والا با تقليد سروكار ندارد و اثري كه فاقد پويايي،نوآوري،احساس حقيقت و خلاقيت زمان خويش باشد بدون شك فاقد اعتبار بوده وبه هيچ‌وجه راهگشا نيست.
8.شكل تثبيت شده‌اي براي برگردان مفهيم فرهنگ وجود ندارد و براي اعتلاو پيشبرد هنر و معماري يك سرزمين مي‌توان با بهره جستن از نوآوري هوشمندانه به اين‌اهداف متعالي نائل آمد.
9.شكل،داراي مفاهيم(semiologic)و تمثيلي(symbolic)است و ساختمان تركيبي عناصر معماري،نمي‌تواند خارج از شناخت‌هاي فرهنگي به طور انتزاعي و مجرد حركت نمايد.
تجربه هنر و معماري مدرن (بين‌المللي)كه قطع رابطه بين محيط،تاريخ و سنت بوده،نشانه بارزي از يك تجربه شكست‌خورده است كه در آن عامل محيط و فرهنگ به نام نوآوري ناديده گرفته شده است.

10.نشانه و نماد را مي‌توان در كلية پديده‌هاي به وجودآمده و تمدن بشري مشاهده كرد. فلسفه،ادبيات ،علم،هنرو...نگاه پويا به عنوان زبان جديدي در معماري قادر به استخراج اين علائم است.

11.معماري داراي دو ركن اصلي فرهنگي و علمي است و هر گاه در سير زمان يكي از اركان سست و ضعيف گردد،نتيجه حاصله ناكافي و ناتمام رشد مي‌نمايد. در اين رشته (معماري)علم مهندسي و احساس خلاق،دو بال اساسي ابداع اثر بوده و احاطه و تسلط و توجه به هر دو زمينه از ضروريات پايه اين علم و هنر مي‌باشد.

در روند شكل‌گيري معماري عوامل گوناگوني مانند اقليم،مصرف،عملكرد،مصالح و فنون،نيروي انساني،اقتصاد ساختمان و ...بركالبد نهايي تأثير مي‌گذارند.در كنار روند تأثيرگذاري عوامل مادي،فيزيكي،محيطي-اقليمي،شكل و فضاي بنا در بعد فرهنگي،تمثيلي و هنري،بايد از كليه آرمان‌ها و ارزش‌هاي يك جامعه برخوردار باشد.

روح فرهنگي جاري در بنا،متأثر از كليه عوامل معنوي،بخش زنده علوم‌انساني و هنر ابداعي شهودي متصل به فرهنگ اصيل سرزمين است. پيامد اين حضور،ساختمان از بعد صرفاً مادي كالبدي خود خارج گشته و مفاهيم فرهنگي،پيام،نشانه‌شهري،ارزش‌هاي ديرينه و پايدار آن گام‌هايي خواهند بود به سوي ماندگاري اثر،اثري كه در اذهان همگان به عنوان شاخص در منطقه و يا هر تجمع انساني ديگري نقش خود را ايفا مي‌نمايد.

اثر معماري برخودار از روح و فرهنگ يك سرزمين،در تجلي كالبدي خود،پيام‌آور بسياري از عوامل محيطي پنهان جامعه بوده ودر بياني انتزاعي در تركيبات هندسي و فضايي معماري،انتقال‌دهنده معنويت،اصالت و حقيقت وجودي خود،همانند هنرهاي ديگر مي‌باشد كه انسان در برابر و به هنگام دريافت آن به مقام والاي فرهنگي خود ارتقا مي‌يابد.

اثر معماري شاخص و ماندگار،به لحاظ تسري كلية عناصر ميراث فرهنگي و هنري محيط،جلوه‌اي خاص به خود گرفته و در كنار ديگر تظاهرات و توليدات محيط مصنوع،به عنوان معنا ووزن فضايي شهري،موقعيت ويژه‌اي در ذهن مردم به دست مي‌آورد.

ملحوظ داشتن عوامل بنيادي،فرهنگي و هنري در بنا،يك اثر ساختماني معمولي و بي‌هويت و روح را به سوي يك معماري كامل و شاخص سوق مي‌دهد. اثري كه آرمان ها،تاريخ و فرهنگ،ذوق و انديشه و هنر يك جامعه در آن نهفته است. به موازات اين بينش توجه به واقعيت‌ها و ضرورت‌هاي ساختمان و عملكردي نيز موجب نوعي تعالي در بيان معماري گرديده و پيام معماري در اين مرحله آشكار خواهد بود.

پيدايش فرم در معماري ايراني

آثار موجود در معماري ايراني مجموعه‌اي به هم مرتبط هستند كه در طول قرون متمادي تحول يافته‌اند.

درنگاهي به سير تحول معماري،پرداخت به تاريخ تحول فرم در معماري و خاستگاه آن از ضرورت برخودار مي‌شود. شناخت آن كه فرم‌هاي اوليه در چه دوراني شكل گرفته‌اند،چگونه به تكامل رسيده و تبديل به فرم‌هاي اصلي شده‌اند،و چگونه منشاء الهام براي آثار بسياري در طول قرون متمادي بوده‌اند،موضوعي است كه داراي اهميت در شناخت راز و رمز معماري غني و توانمند ايراني است.

هنگامي كه از فرم معماري بحث مي‌شود،بايد در نظر داشت كه منظور تيپولوژي فرم‌ها است،كه در چهارچوب مباحث تيپولوژي در معماري مطرح مي‌شود.

يعني فرم مي‌تواند به پلان اطلاق شود،و يا به شكل و حجم ،ويا به هر دوي آنها.بنابراين فرم معماري واجد فضايي مي‌باشد.

روشن كردن اين مسأله از اين نظر حائز اهميت است كه هنگامي كه به فرم‌هاي اوليه و ساده اشاره مي‌شود،منظور هنوز فرم‌هايي است كه واجد مشخصه فضايي مي‌باشند. بدين‌ترتيب در اين بحث نسبت به عناصر معماري نظير ستون،سرستون،سقف،دست‌انداز بام و.. پرداخته نمي‌شود،عليرغم آن كه در بسياري از فرم‌هاي اوليه شاهد حضور حداقلي از اين عناصر مي‌باشيم. ليكن حد خلوص فرم معماري،و يا حد تعيين فرم‌هاي اوليه بر اين اساس روشن مي‌شود كه هنوز واجد مشخصه فضايي باشند،بدين ترتيب براي تجسس و شناخت فرم‌هاي ساده و اوليه،رجوع به آثار معماري ايران پيش از ورود اسلام از اهميت بسياري برخودار است.

همچنين با توجه به موضوع اين مقاله كه خاستگاه فرم‌هاي اوليه در معماري ايران را جستجو مي‌نمايد،بحث در ابعاد متافيزيكي و ريشه‌يابي منابع الهام اين فرم‌ها نيز طبيعتاً مي‌تواند از اهميت بسيار برخودار باشد. همانگونه كه در بسياري از متون معماري نيز به اين وجوه اشاره مي‌شود. ليكن در اين مقاله با توجه به هدف خاصي كه در ارتباط با مطالعات تيپولوژيك در نظر بوده است،صرفاً مباحث از ديدگاه كالبدي مورد توجه قرار گرفته‌اند.

با توجه به موارد فوق،فرم‌هاي اوليه كه در چهارچوب بحث تيپولوژي مي‌توانند قابل طرح باشند،عمدتاً فرم‌هايي ساده بوده‌اند كه خود در قالب يك بناي كامل شكل گرفته‌اند. تحول و تكامل اين فرم‌هاي ساده در قالب «فرم‌هايي مركب»بناهاي ديگري را به وجود آورده است كه جريان تكامل تاريخي معماري

ايران را مي‌توان بر مبناي اين تحولات و نهايتاً دگرديسي‌ها مورد ملاحضه قرار داد.

فرم‌هاي ساده

همان‌گونه كه اشاره شد،عمده فرم‌هاي ساده،فرم‌هايي هستند كه از حداقل عناصر تشكيل شده‌اند و عمدتاً خود در قالب يك بنا تجلي يافته‌اند،حتي در برخي از اين فرم‌ها تشخيص آن كه فرم مذكور تركيبي از عناصر است نيز بسيار مشكل ودر حقيقت غيرعملي است. از فرم‌هاي ساده كه در اين زمينه مي‌توان نام برد،كه عمدتاً بر اساس ابنيه‌اي كه در هزاره قبل از ميلاد به دست آمده‌اند به شرح زير مي‌باشند:

1. **صفه يا تخت**

صفه يا تخت خود واجد جايگاهي ممتاز در معماري دوران اوليه بوده و به شكل يك فرم ساده اوليه كه داراي مشخصه‌هاي فضايي و كاربردي مي‌باشد قابل طرح است .

از اولين فرمهاي صفه يا تخت كه قابل شناسايي هستند مي‌توان محراب‌هاي آتش در پاسارگاد را نام برد . پلكاني به صفه‌اي منتهي مي‌شود كه در بالاي اين صفه آتش قرار گرفته و مراسم نيايش آتش در اطراف آن برگزار مي‌شود. در اينجا صفه يك فرم ساده و تيپولوژيك معماري است كه واجد مشخصه فضايي بوده و از آن به صورت عملكردي خاص استفاده مي‌شده است. همين صفه و پله حاشيه آن را در يك وضعيت استثنايي و در مقياسي بسيار عظيم‌تر در قالب زيگورات‌هايي مي‌توان مشاهده كرد كه معبد چغازنبيل نمونه بارز آن است.

عليرغم آنكه محراب‌هاي آتش در پاسارگارد سال‌ها بعد از معبد چغازنبيل شكل يافته‌اند ولي بدون ترديد اگر به معماري دوره عيلامي قبل از ايجاد زيگورات‌ها را در مقياس‌هاي بسيار كوچكتري شكل مي‌داده‌اندخواهيم بود.

2.برج‌ها و منارها

برج‌ها و منارها در اشكال اوليه خود يك بناي مستقل و محلي براي نگهداري و نيايش آتش مقدس بوده‌اند كه در ضمن آن كه از يك فرم ساده تشكيل شده‌اند كاربرد و مشخصه‌هاي فضايي داشته‌اند. كعبه زرتشت واقع در نقش رستم و يا برج آتش فيروزآباد از نمونه‌هاي اوليه اين برج‌ها و منارها هستند.

هنگامي كه به كعبه زرتشت نگاه مي‌كنيم شاهد همان پلكان محراب آتش در پاسارگارد هستيم كه به جاي آن كه به صفه‌اي ختم شود. صفه در داخل برجي مكعبي قرار گرفته است كه به نوعي حفاظت شده و در مقياس عظيم‌تر است.

هنگامي كه به برج آتش‌فيروزآباد نگاه مي‌كنيم باز هم شاهد همان محراب آتش پاسارگارد هستيم كه مقياس صفه از لحاظ ارتفاع افزايش بسيار يافته وپلكان به

جاي ان كه مستقيم به صفه دسترسي يابد به صورت مارپيچ با صفه تلفيق شده وشكل جديدي را به صورت يك منار و يا برج آتش به وجود آورده است.
بنابراين شايد از لحاظ تحول تيپولوژيك برج و منار را بتوانيم منبعث يافته‌تر از صفه ودر قالب مقياسي بسيار عظيم‌تر از لحاظ ارتفاعي در نظر بگيريم. ليكن از آنجايي كه اين فرم خود واجد شخصيتي منحصر به فرد،در طول دوران تكامل معماري ايران مي‌شود آن را به عنوان يك فرم ساده اوليه مي‌توان عنوان كرد.

3.ايوان

عليرغم آن كه در دوران تكامل تاريخي معماري ايران،شاهد تلفيق ايوان‌ها با فرم‌هاي ديگر در قالب اشكال پيچيده ساختماني هستيم،ليكن در اشكال اوليه ايوان‌ها واجد يك فرم ساده ومشخصة اصلي در بسياري بناها بوده‌اند.در اين اشكال اوليه شاهد دو نوع ايوان هستيم كه از لحاظ مشخصه‌هاي ساختماني و شكلي از يكديگر متمايز بوده،ليكن از هر دو به عنوان يك فرم ساده و واجد مشخصه‌هاي فضايي و داراي كاربرد استفاده مي‌شده است.
نمونه اول ايوان‌هاي ستوندار و با سقف تخت هستند كه آنها را در مقابر پادشاهان ماد و هخامنشي مشاهده مي‌كنيم.اين ايوان‌ها كه در دل كوه‌ها و در ارتفاعات ساخته مي‌شده‌اند عليرغم آن كه داراي فضايي اتصالي و مخفي از ديد بوده‌اند،اولين فرم‌هاي ساده از ايوان هستند كه‌مي‌توان از آنها نام برد. نمونه دوم ايوان‌هايي هستند،به صورت طاقي كه از دوره اشكانيان شكل گرفته‌اند و آنها نيز خود از فرم‌هاي ساده مي‌باشند كه داراي كاربرد وواجد مشخصه‌هاي فضايي هستند. كاخ معروف هترا مربوط به دوره اشكاني كه در مقياس وسيع يك ايوان طاقدار را ارائه مي‌دارد از نمونه‌هاي معروف و بارز ايوان‌هاي طاقي مي‌باشد و يا ايوان كرخه ساساني كه نمونه ديگري از فرم‌هاي ساده و اوليه است.
بدين‌ترتيب،استفاده از ايوان‌ها به طريقي بسيار نمادين ودر موقعيت‌هاي ويژه‌اي كه ذكر شد،دال بر جايگاه خاص وممتاز آن در معماري ايراني از دوران پيش از اسلام دارد. همين جايگاه و مقام خاص و ويژه ايوان است كه بعدها تأثير بسياري در ساختار شكل‌گيري مساجد گذاشته،و حتي به عنوان مشخصة اصلي براي دسته‌بندي آنها به كار گرفته شده است.

4.تالار

تالار فرم ساده اوليه ديگري است كه از چند ستون و سقف و ديوار اطراف كه داراي ويژگيهاي كاربردي معيني مي‌باشد تشكيل يافته است، نمونه اوليه چنين

فرم ساده‌اي را مي‌توان در دژ حسنلو ملاحضه كرد. در نقشه‌هاي به دست آمده از كاوشهاي انجام‌يافته در اين دژ شاهد دو تالار با اشكالي بسيار ساده و اوليه هستيم كه داخل آنها رديف‌هايي از ستونها به صورت منظم و غير منظم كاملاً قابل مشاهده مي‌باشد.

همين فرم ساده و اوليه ،بتدريج و در دوران پيش از اسلام به بهترين اشكال خود دست يافته و به صورت بسيار نمادين ،اصلي‌ترين فضاي كاخها و انواعي ديگر از ابنيه را تشكيل داده است .فرم تالار مجدداً از دروة صفويه به بعد،با حضوري بسيار قوي و ممتاز يكي از مشخصه‌هاي اصلي در معماري كاخها و بناهاي حكومتي ايران مي‌شود.

5.چهار طاق

چهار طاق يكي ديگر از فرمهاي ساده و اوليه مي‌باشد كه واجد مشخصة فضايي و در عين حال كاربردهاي بسيار متنوع بوده است.

اولين اشكال از چهارطاقها را در آتشكده‌ها و آتشگاه‌ها مي‌توان ملاحضه كرد، فضايي سرپوشيده به شكل گنبد كه بر روي چهارپايه استوار شده است،در اين فضا آتش مقدس در مركز اين چهارطاق ودر زير گنبد قرار مي‌گرفته است.

معروف‌ترين آنها آتشكده‌اي نياسر،فيروزآباد،آتشكوه و بسياري نمونه‌هاي ديگر هستند.

چهارطاق‌ها از خصوصيت بسيار ويژه‌اي در ارتباط با تنوع مقياس و عملكرد آن برخودار هستند. بعدها در فرمهاي مركب به اين ويژگي اشاره خواهد شد.

قبل از آن كه به بحث درباره فرمهاي مركب بپردازيم لازم است به دو فرم ساده ديگر اشاره نماييم كه نقش اساسي در نحوه تركيب فرمهاي ساده و سازماندهي فرمهاي مركب دارند.

اين فرمها كه عملاً داراي نقش عملكردي و مشخصه‌هاي فضايي هستند عمدتاً در فرمهاي مركب قابل مشاهده بوده و مانند بسياري از فرمهاي ساده اوليه كه عنوان شده‌اند به صورت تنها در معماري ايران تحقق نيافته‌اند. اين دو فرم دالان و حياط مي‌باشند.

6.دالان

همان طور كه اشاره شد اين دو فرم عملاً در فرمهاي مركب به دليل نقش خاصي كه در جهت سازماندهي و تركيب فرمهاي ساده ايفا مي‌نمايند،قابل ملاحضه و مشاهده هستند.دالان‌ها عمدتاً براي ايجاد فرمهاي مركب و نسبتاً پيچيده‌تر مورد استفاده قرار مي‌گرفته‌اند. بدين ترتيب در بسياري از نمونه بناهاي ساده عليرغم آنكه

شاهد تلفيقي از چند فرم ساده اوليه در قالب يك فرم مركب ساده هستيم ،عملاً هنوز حضور دالان را مشاهده نمي‌كنيم. براي مثال تالار پذيرايي كورش در پاسارگارد كه تلفيقي از تالار و ايوان است كه هنوز فرم دالان در آن مشاهده نمي‌شود بنابراين نقش دالان به تدريج در تركيب فرم‌هاي ساده اهميت خود را پيدا نموده و عملاً و بعد ويژگيهاي منحصر به فردي دارا مي‌شود.

همانگونه كه ذكر شد دالان علاوه بر آنكه كه در درجه اول نقش سازماندهي و تركيب فرم‌هاي ساده را ايفا مي‌كند،ارتباط بين فضاهاي مختلف را نيز به واسطة دارا بودن همين نقش عهده‌دار مي‌باشد از سوي ديگر دالانها پيش فضاهايي در مجاورت فضاهاي اصلي مي‌شوند كه گذشته از آن كه نقش عملكردي را عهده‌دار هستند،تنظيم‌كننده حرارت محيطي در فضاهاي اصلي مي‌باشند.دالانها در اطراف فضاهاي اصلي نقش كنترل و نگهباني را براي آنها ايفا كرده و در ارتباط با توسعة بناها در دوره‌هاي مختلف عملاً بين ابنيه قديمي و جديد نقشي سازه‌اي نيز عهده‌دار هستند همچنين در بسياري از بناها ،دالانها زاوياي نامتجانس را در درون خود حل كرده به نحوي كه فضاهاي‌مجاور خود را از زواياي مناسبي بهره‌مند مي‌كنند.

از اولين اشكال دالانها مي‌توان دژ حسنلو را نام برد كه دالانها در اين بنا نقش پيش‌فضا و تنظيم‌كننده شرايط محيطي را در درون فضاهاي اصلي ،با توجه به اقليم خاص منطقه عهده‌دار هستند. در طول تحول و تكامل معماري ايران پيش از اسلام شاهد هستيم كه دالان در سازماندهي فضاهاي مختلف اهميتي اساسي يافته است. چهارطاق آتشكوه و آتشكده آذرگشنسب از نمونه‌هاي تكامل يافته اين فرم در سازماندهي فرمهاي ساده مي‌باشند تخت‌جمشيد نمونه بارز ديگري از اهميت دالان در سازماندهي فرم‌هاي ساده و حتي در تركيب و تلفيق فرمهاي مركب و يا ابنيه مختلف بايكديگر است .

دالان شايد اولين سازمان‌دهنده در تركيب و تلفيق فرمهاي ساده در ايران باشد . در زماني كه هنوز حياطها به عنوان فرم ديگر سازمان‌دهنده نقش اصلي خود را پيدا نكرده‌اند، در معماري پيش از اسلام تا اوايل دورة اشكاني حضور دالان را به صورت تنها عنصر عمده در تلفيق فضاها مشاهده مي‌كنيم. در همين دوران است كه دالان به تكامل يافته‌ترين اشكال خود در ايجاد ساختار فضاهاي ساختمانها دست‌يافته و شاهد حضور بسيار قوي و نمادين ساختارهاي مذكور ،حتي فارغ از منطق‌هاي عملكردي مي‌شود.

7. حياط

حياط نيز از انواع فرم‌هايي است كه به دليل نقش خاصي كه در سازماندهي و تركيب فرمهاي ساده ايفا مي‌نمايد، قابل ملاحضه و مشاهده است. همان‌گونه كه ذكر شد، حياط به‌عنوان يك فرم سازمان‌دهنده در مقايسه با دالان با تأخيري نسبت به دالان در ايران شكل مي‌گيرد. اگرچه در دوره‌هايي كه عمدتاً شاهد فرم دالان در ايران هستيم، در تمدن‌هاي بين‌النهرين، حياط نقشي اصلي در سازماندهي فضاها

داشته است. عملاً از دوره اشكانيان شاهد اولين اشكال حياط در سازماندهي فضاهاي اصلي هستيم. در اولين اشكال حياطها ، حياط را با شكل هندسي غير منظم به‌عنوان عامل سازمان‌دهنده براي تركيب فضاهاي منظم در اطراف خود ملاحضه مي‌كنيم كاخ آشور اشكاني در بين‌النهرين از اولين نمونه‌هاي اين حياطها است كه از شكلي نامنظم برخودار مي‌باشد همچنين در كاخهاي سروستان و فيروزآباد در دورة ساساني،حياط ضمن آنكه نقش سازمان‌دهنده را عهده‌دار است ،ليكن هنوز اهميت اصلي خود را در ارتباط با كل فضاها به دست نياورده و در موقعيتي حاشيه‌اي نسبت به ديگر فضاها قرار دارد به مرور و در دوران بعد از اسلام كه در مراحل تكامل و تحول حياط اين فضا به عنوان هسته مركزي و همچنين اصلي‌ترين فرم سازماندهي فضاهاي ديگر و يا فرم‌هاي ساده به كار گرفته شده و آنچنان اهميتي پيدا نموده است كه هندسه منظم حياط از اهميت بسيار بيشتري نسبت به فضاهاي جانبي برخودار مي‌شود . نمونه‌هاي مسجد جامع اصفهان ،مدرسه حيدريه قزوين مسجد جامع اردستان از اشكال بسيار بارز اهميت يافتن حياط مي‌باشد. در حاليكه در اشكال اوليه حضور حياط در مساجد شاهد مسجد جامع ساوه هستيم كه حياط در آن نقش بسيار حاشيه‌اي را ايفا مي‌نمايد.

حياطها همانگونه كه توضيح داده شد ،در طول تكامل تاريخ معماري علاوه بر آنكه نقش سازماندهي و تنظيم‌كننده ارتباط بين فضاها را بر عهده داشته‌اند، از عملكردهاي متفاوت ديگري نيز برخودار بوده‌اند. تنظيم حرارت محيطي در فضاهاي اصلي يكي از عوامل مهم حضور موثر حياطها در بسياري از مناطق ايران بوده است . علاوه بر آن و مهمتر از همه ،حياط در طول تاريخ تكامل خود اصلي‌ترين نقش را به عنوان عاملي شاخص و هويت‌دهنده به كل مجموعه ايفا مي‌كند. در چنين وضعيتي حياط قلب ساختمان است و به عنوان هسته مركزي آن چنان اهميتي مي‌يابد كه كليه فضاهاي اصلي در مجاورت آن و با بهترين ديد نسبت به آن قرار ميگيرند . در تحول اشكال مختلف حيات با توجه به كليه خصوصيات و ويژگي‌هايي كه ذكر شد،شاهد حضور حياط به اشكال متفاوت و چندگانه در تنظيم و سازماندهي فضاها مي‌باشيم . علاوه بر آنكه نمونه‌هاي را در ارتباط با حياطهاي مركزي ذكر كرديم شاهد نمونه‌هاي از تلفيق دو حياط با يكديگر در دو سطح مختلف هستيم كه مصلاي يزد و مسجد آقا در كاشان بارز آن هستند .

از سوي ديگر شاهد استفاده از حياطهاي متعدد،در ايجاد سازماندهي بناهاي بزرگ كه ازتركيب فرم‌هاي مركب پيچيده بوجود آمده‌اند هستيم. مجموعه‌اي مدرسه سلطان حسين در اصفهان تركيب سه حياط را در سازماندهي چند بنا در قالب يك مجموعه واحد نشان مي‌دهد. در مقبره شاه‌نعمت‌الله ولي شاهد استفاده از چند حياط به صورت متوالي براي سازماندهي فضاهاي مختلف اين مجموعه مي‌باشيم .

اهميت حياطها در بناهاي مسكوني نيز به مقدار زيادي به مرور زمان افزايش يافته و از نقش‌هاي متعددي برخودار شده است. حياطهاي اندروني ،بيروني و ... انواعي

از اين حياطها با نقش‌هاي مختلف هستند كه در بسياري از خانه‌هاي نسبتاً بزرگ شاهد هستيم .

در اين جا بحث درباره فرم‌هاي ساده ،عليرغم وجود بسياري ديگر از آنها بسنده كرده،و با توجه به هدفي كه در اين مقاله دنبال مي‌كنيم ،به بررسي وشناخت تحول و تكامل آنها در قالب فرم‌هاي مركب در معماري ايراني مي‌پردازيم.

فرم‌هاي مركب

فرم‌هاي مركب عمدتاً به ساختمانها ويا بخش‌هاي اصلي از ساختمانها اطلاق مي‌شود كه در اين مبحث مورد بررسي قرار مي‌گيرند. فرم‌هاي مركب الزاماً از تلفيق و تركيب چند فرم ساده شكل گرفته‌اند. اين فرم‌ها در طول تاريخ وتكامل معماري،در ضمن آن كه در ارتباط با نحوه و تعداد بكارگيري فرم‌هاي ساده به تكامل رسيده‌اند هر فرم ساده نيز در فرآيند تاريخي به اشكال متكامل فرد كاملتر خود دست پيدا كرده است . بنابراين از آنجائي كه هر فرم مركب ممكن است از چند فرم ساده تشكيل شده باشد ،در نتيجه دسته‌بندي فرم‌هاي مركب را با توجه به عناوين زير انجام مي‌دهيم.

1.تخت-منار

در مورد تخت و منار قبلاً به صورت جداگانه اشاره شد ،ليكن اين دو فرم ساده در تركيب با يكديگر نيز به اشكال متفاوت و كاملتري دست پيدا كرده‌اند زيگورات نمونه‌اي از اين فرم مركب است كه تلفيقي از ايدة تخت-منار را دربردارد.

تخت اشاره به سطح وسيعي مي‌كند كه به صورت معمول در موقعيتي نسبتاً بالاتر از زمين طبيعي قرار دارد و منار كه ايدة ارتفاع را در مقياسي فراانساني در بردارد،در تلفيق با يكديگر به نحوي بسار خلاقانه فرم يك زيگورات را بوجود آورند . معبد چغازنبيل همانگونه كه اشاره شد نمونه بارز از تلفيق اين دو فرم ساده است . تغيير شكل و تحولي كه به منظور ايجاد ابعاد و مقياسهاي فراانساني ،يك صفه ساده نظير محرابهاي آتش در پاسارگارد را تبديل به برج آتش فيروزآباد،گنبد زردتشت و يا معبدچغازنبيل مي‌ناميد،كاملاً قابل ملاحضه و مطالعه در شناخت بهتر دگرديسي و تحول فرمها مي‌باشند.

بناي گنبد قابوس (اواخر قرن چهارم هجري) نيز تلفيقي از همين دو ايده كه در اينجا به صورت طبيعي از تپه موجود به عنوان صفه استفاده شده و منار اين بنا بر روي آن قرار گرفته است. در اين مورد مقبرة كورش در پاسارگارد يك نمونه

استثنايي و پيچيده‌تر در استفاده از عوامل فوق است .يعني به رسم ايده مقابر پادشاهان ايراني در دل كوه‌ها كه شاهد انواع آن در دورة مادها نيز مي‌باشيم،در دشت صاف پاسارگارد زيگوراتي كه تلفيقي از فرمهاي اشاره شده مي‌باشد ،براي ايجاد ارتفاع بوجود آمده و به جاي آنكه‌فضاهاي مورد نياز داخل فرم زيگورات تأمين شود،اين بار به‌منظور افزايش مقياس ساختماني در بالاي آن براي مقبره كورش قرار گرفته است . در اين ارتباط سطح نهايي تخت از طريق فرم زيگورت در ارتفاع بالاتري قرار گرفته كه موفقيت بناي مقبره را تعيين مي‌نمايد .

2.تخت-ايوان-تالار

در اين بحث به نحوه تلفيق و تحول عناصر مركب تخت،ايوان،و تالار اشاره مي‌شود. هنگامي كه به تالار در دره حسنلو اشاره كرديم موفقيت فضاهاي سرپوشيده را در مقابل تالار با روزنه‌هاي نسبتاً كم ملاحضه كرديم كه اولين ايده‌هاي جايگاه ايوان در تلفيق با تالار ارائه مي‌نمايد تلفيق ايوان و تالار ،تلفيق بسيار عمده در ايجاد فرمهاي مركب مي‌باشند ويژگي‌هاي اقليمي،ايجاد سلسله مراتب فضايي-عملكردي،تلفيق احجام پر و خالي و بسياري مسائل زيبايي‌شناسانه تلفيق اين دو فرم ساده را بسيار مطلوب و كاملاً متداول نموده است .

يكي از ساده‌ترين تلفيق سه عنصر مذكور را مي‌توان در تالار پذيرايي كورش در پاسارگارد مشاهده كرد . در اين كاخ سه فرم سادة تخت،ايوان و تالار به شكلي متكامل‌تر نسبت به فرمهاي قبلي به كار گرفته شده‌اند،تخت فرمي است كه در معماري دوره هخامنشي به عنوان يك فرم اصلي عمده در ساختمانها استفاده شده است،در دوره‌هاي بعد به همان عموميت قابل مشاهده است .دو ايوان اصلي با ابعادي كشيده و كاملاً اغراق‌آميز در مقابل تالار و به عنوان پيش‌فضاي براي تالار در بالاي تخت مشاهده مي‌شود . تالار در بين دو ايوان مذكور و با ستونهاي در رديفهاي مرتب و منظم شكل يافته است . همين فرم مركب را در تخت جمشيد با اشكالي متكامل‌تر و پيچيده‌تر ملاحضه مي‌كنيم. كاخ آپادانا واقع در تخت‌جمشيد تلفيقي از سه ايوان،تالار،تخت و فضاهاي جنبي قابل ملاحضه‌ايست كه در مقابل ايوان غربي فضاي تخت به صورت يك ايوان سرباز و با ديد بسيار زيبا به سمت دشت قرار دارد .پله‌ها از سطح زمين معمولي كه نسبت به دشت موجود خود تخت مرتفعي محسوب مي‌شود،به محل تخت و تالار متصل شده ،و با شيوة كاملاً تكامل‌يافته و به صورت عنصري نمادين در مقابل اين مجموعه مركب قرار گرفته‌اند. ستون‌ها در اين بنا به صورت تكامل‌يافته‌تري نسبت به ستونهاي تالار پذيرايي كورش در داخل ايوانها و تالار شكل يافته‌اند. كليه ايوانها در اين مجموعه به شكل فرمهاي مركب و داراي سقف‌هاي مسطح مي‌باشند كه همانگونه كه اشاره شد از ويژگي‌هاي ايوان در دورة هخامنشي هستند.

3.ايوان-چهار طاق

در اينجا به انواعي از فرمهاي مركب اشاره مي‌شود كه از تلفيق ايوانهاي طاقي دوره اشكاني ،ساساني و يا دروه‌هاي ديگر با چهارطاق استفاده مي‌شده است. ساده‌ترين اين فرمها- همان كونه كه اشاره شد- كاخ معروف هترا مربوط به دوره اشكاني است، كه يك ايوان طاق‌دار عظيم بخش عمده اين كاخ را نشان مي‌دهد.

نمونه‌اي ديگر كه شكل متكامل‌تري را ارائه مي‌دارد ايوان خسرو(ايوان مدابن يا طاق كسري) شاپور 272-241 ميلادي، كه يك ايوان اصلي طاقدار به ابعاد حدوداً (42×25)متر فضاي اصلي ومركزي اين مجموعه رابه وجود آورده ودر اطراف آن فضاهاي بسته در مقياس‌هاي نسبتاً كوچك‌تر و با همان شكل طاقي قرار گرفته‌اند. اين ايوان كه‌در مقياس‌هاي نسبتاً كوچك‌تر و با همان شكل طاقي قرار گرفته‌اند.اين ايوان كه در مقياس به صورت كاملاً مبالغه‌آميزي است در ناحيه مركزي بنا و به صورت عمقي به كار گرفته شده است كه كاملاً متفاوت با نحوه به كارگيري ايوان‌ها در بناهاي هخامنشي است كه به صورت كشيده و در مقابل تالار اصلي استفاده مي‌شده است.اين شكل از استقرار ايوان بعدها در مساجد نيز به كار گرفته مي‌شده است. اين شكل از استقرار ايوان بعدها در مساجد نيز به كار گرفته شده. از ساده‌ترين انواع تلفيق ايوان و چهار طاق مي‌توان از كاخ دامغان منسوب به اواخر دوره ساساني نام برد كه تلفيقي زيبا و بسيار ساده از يك ايوان و چهارطاق مي‌باشد. ايوان مذكور در امتداد و هم اندازه چهارطاق بوده كه صرفاً از كشيدگي بيشتري به نسبت به چهارطاق برخودار است. نگه‌دارنده‌هاي طاق به صورت ستون‌هايي گرد از ديواره اصلي بنا جدا شده و شكل زيبايي را به وجود آورده‌اند كه شكلي تكامل‌يافته‌تر و ظريف‌تر نسبت به ايوان‌هاي اوليه مي‌باشند و ستون‌هاي چهارطاق نيز از ديوارهاي حاشيه‌اي جدا شده و به‌شكلي زيبا گنبدي را بر روي خود قرار داده‌اند.

همين شكل كه ايواني طاقدار را در مقابل چهارطاقي با گنبد قرار داده است از اركان اصلي مساجد در دوره‌هاي بعد ميشود كه در آن مقياس چهارطاق و گنبد به نسبت ايوان از ابعاد و اندازه‌اي بزرگتر برخودار شده است. همين شكل از تلفيق ايوان و چهارطاق‌را كه در پلان كاخ دامغان ايوان نقش عنصر غالب و اصلي را ايفا مي‌كند در كاخ بيشاپور(شاپور اول ساساني)ملاحضه مي‌كنيم كه در آن چهارطاق با ابعاد مبالغه‌آميز و گنبد مرتفع عنصر اصلي شده و ايوان‌ها كه نقش ورودي را ايفا مي‌نمايند با ابعادي كوچك‌تر در موقعيت مركزي و در اطراف آن قرار گرفته‌اند.

تلفيق ايوان و چهارطاق در دوره ساساني به اشكال پيچيده‌تر و متكامل‌تري دست مي‌يابد كه بسيار حائز اهميت بوده و مبناي الهام براي استقرار و انتظام فضاهاي متعدد و عناصر مركب در پلان‌هاي پيچيده‌تر دوره‌هاي بعد مي‌شود.

كاخ اردشير بابكان در فيروزآباد(241ميلادي 224)نمونه‌اي از تلفيق ايوان‌هاي طاقدار متعدد و چهارطاق‌هاي گنبدي مي‌باشد،در اين كاخ عنصر ديگري به نام حياط نيز كه هنوز به نسبت فضاهاي اصلي نقش فرعي را دارا مي‌باشد،معرفي شده است كه بعدها داراي نقش بسيار اصلي در نحوه استقرار و سازماندهي فضاهاي يك بنا مي‌گردد.شكل بسيار كامل‌تر و زيباتر از تلفيق ايوان و چهارطاق را در كاخ ساساني سروستان مربوط به بهرام گور(438-421 ميلادي) كه از لحاظ مقياس كوچك‌تر از كاخ اردشير در فيروزآباد است،ليكن از لحاظ فرم‌هاي گرفته شده بسيار پخته‌تر است،مي‌توان ملاحضه كرد. ايده ايوان كه عملاً طاقي را بر روي پلاني مستطيل متجلي مي‌نمايد دراين كاخ به صورت تالارهاي بسته و با ابعادي كشيده استفاده شده كه نظير آن را در كاخ دامغان ليكن با ظرافت بسيار بيشتر مي‌توان مشاهده كرد استفاده شده است.طاق بر روي جفت ستون‌هايي بسيار ظريف و با فاصله‌اي نسبت به ديوارهاي قطور اصلي قرار گرفته است و چهارطاق اصلي نيز كه تالار اصلي را به وجود مي‌آورد،با گنبدي بسيار زيبا بر روي مربعي با ديوارهاي كار شده قرار گرفته است.همين گنبد را در اين كاخ در مقياس كوچك‌تر ملاحظه مي‌كنيم كه بر روي چهارستون ظريف و با فاصله‌اي نسبت به ديوارهاي اطراف قرار گرفته است .فضاهاي طاقدار به آن صورت كه در اين كاخ بكار رفته‌انداشكال بسيار تكامل يافته مي‌باشند كه بعدها كمتر نظير آن استفاده‌شده است و فضايي غني‌تر و پيچيده‌تر را با توجه به نمونه‌هاي اوليه ايوانها ارائه مي‌دارد (رجوع شود به شمارة 14).

نمونه‌هاي كه از فرمهاي مركب ارائه شد ،اولين و ساده‌ترين اشكال از فرمهاي مركب هستند كه تعداد محدودي از فرمهاي ساده را دربرمي‌گيرند. در معماري ايران شاهد بسياري از نمونه‌هاي پيچيده‌تر اشكال مركب هستيم كه با استفاده از مجموعه‌اي كاملتري از فرم‌هاي ساده به همراه دالانها و حياطها ،اشكال پيچيده‌تري از فرمهاي مركب را بوجود آورده‌اند.در نمونه‌هاي كه دررابطه با دالان و ايوان ذكر شد به انواعي از اين اشكال پيچيده اشاره گرديد. تحول و تكامل معماري ايران عملاً انواع بسيار متنوع و متفاوتي را از تركيب فرم‌هاي ساده و ايجاد فرم‌هاي مركب پيچيده كه از غنا و زيبايي بسياري برخودارند ارائه مي‌دارد. در اين بخش به ذكر نمونه‌هايي كه ارائه شد بسنده كرده و نتايجي از اين فرايند تحول و تكامل را ارائه مي‌داريم.

حاصل سخن

همانگونه كه در ابتداي اين مبحث نيز ذكر شد هدف از اين مقاله تجسس در سير تحول معماري ايران به منظور دستيابي به خاستگاه فرم در معماري ايراني

بوده است. با توجه به شواهدي كه ارائه شد به چند نتيجه در ارتباط با پيدايش فرم در معماري ايران و نحوة تحول و تكامل اشاره مي‌شود .

1.پيدايش عمدة فرم‌هاي ساده و يا اوليه در معماري ايران مربوط به دوران پيش از اسلام است .

2.تحول و تكامل فرم‌هاي ساده كه در اشكال اوليه به صورتي ابتدايي تجلي يافته‌اند از راههاي زير در طول دورة تاريخي به تحقق رسيده‌اند:
الف)تكامل فرمهاي ساده از طريق اهميت يافتن اصول هندسه به دليل شناخت بيشتر راز ورمز آن پيشرفت سيستمهاي ساختماني،تحول و تكامل بينشهاي فكري،هنري و ...
ب)تلفيق فرمهاي ساده در فرآيند ايجاد فرمهاي مركب،تغييرات و دگرگوني‌هاي را در جهت تكامل فرمهاي مذكور باعث شده است .

3.كليه فرمهاي مركب از اشكال بسيار ساده تا اشكال پيچيده كه در معماري ايران و در طول دوره تكامل تاريخي آن شاهد مي‌باشيم ،حاصل تركيب و تلفيقي خلاقانه وهنرمندانه از فرمهاي ساده مي‌باشند،كه در اين شكل علاوه بر آنكه هر فرم ساده به درجه‌اي از كمال مي‌رسد جايگاه و مقياس آنها نيز در مجموعه به صورتي بسيار ماهرانه تعريف شده است.همچنين بسياري از فرمها نيز در همان دوران بيش از اسلام به اشكال تكامل‌يافته خود دست پيدا كرده‌اند.

4.فرمهاي مركب اگر از يك سو حاصل تركيب فرمهاي ساده هستند،براساس الگوها و نظامهاي خاصي شكل يافته‌اند. اين الگوها هم در ارتباط با تركيب چند فرم ساده و هم در ارتباط با تركيب كليه فضاهاي يك مجموعه مورد استفاده قرار مي‌گيرد . براي مثال همانگونه كه اشاره شد،فرم مركب ايوان و چارطاق ، و يا فرم مركب تخت-ايوان-تالار،الگوهاي ساده هستند از تركيب دو يا سه فرم ساده كه در معماري ايران درطول هزاران سال شاهد اشكال متنوعي از آن هستيم الگوهاي پيچيده‌تر كه كل مجموعه ساختماني را سازماندهي مي‌نمايند،نيز از قانونمنديهاي خاص و شناخته‌شده‌اي پيروي مي‌كنند.حياط به عنوان هسته مركزي يك مجموعه و عامل سازمان‌دهنده به نحوه تلفيق فرمهاي ساده و مركب،مشخصه يكي از عامترين الگوهايي است كه در انواع بسار متنوع و متفاوتي شاهد آن مي‌باشيم .

5.بحث خلاقيت و نوآوري در معماري ايراني و در قالب چهارچوب مبحث تيپولوژي كه موضوع اين مقاله است ،به گونه‌اي متفاوت با مباحث متداول امروزين قابل طرح مي‌باشد . خلاقيت و نوآوري در معماري ايراني به معني طراحي فرمها و فضاهايي كاملاً متفاوت با آنچه قبلاً بوده است ،نمي‌باشد.

خلاقيت در معماري ايراني از يك سو به مفهوم «بهترين انتخاب» بوده ،و از سوي ديگر به معني در فرآيند تاريخي «تكامل» قرار گرفتن ،مي‌باشد. انتخاب

بهترين و مناسب‌ترين فرم‌هاي ساده و مركب ،انتخاب بهترين الگوها در جهت انتظام هنرمندانه فرمهاي مذكور،انتخاب بهترين مقياسها و تناسبات در ارتباط با تك‌تك عناصر و در مجموعه كلي، از جمله مواردي هستند كه سهم بسياري در ايجاد يك اثر خلاقه دارا مي‌باشند.از سوي ديگر تأثير مجموعه عواملي كه در مقطع زماني باعث تكامل فرمها و الگوهاي قبلي مي‌شوند، نيز از عوامل مهم در شناسايي يك اثر خلاقه هستند. بحث نوآوري نيز در معماري ايراني و در چهارچوب مباحث تيپولوژي بر خلاف مفهوم متداول امروزين به معناي ارائه اشكالي كاملاً متفاوت با آنچه در قبل بوده است،نمي‌باشد.

مقدمه

ايران داراي ميراث بزرگ معماري است . از زمان ساخت كهن ترين بناي مهم معماري ايران يعني زيگورات چغازنبيل كه در حدود 1250 سال قبل از ميلاد مسيح بنا گرديده تا آستانة دورة معاصر ايران،دوره اي به مدت بيش از 3000 سال در پشت سر ماست.در تمامي اين مدت زمان طولاني ، همواره و پيوسته يك فعاليت قوي و مهم معماري در اين كشور وجود داشته و آثار بسيار زياد و با ارزشي رادر گوشه وكنار اين سرزمين به وجود آورده است . اين آثار سهم بزرگي در شكل دادن و پيشبرد معماري جهان در دوره هاي مختلف تاريخ به عهده داشته اند .

تاريخ معماري ايران را اصولاً مي توان به دو بخش اصلي ، معماري قبل و بعد از اسلام تقسيم كرد .

دين اسلام كه در حدود 1400 سال پيش در ايران مستقر گرديد ، با توجه به جهان بيني خاص خود آثار معماري بعد از اسلام ايران را تحت تاثير قرار داد و به آن كيفيّت جديدي بخشيد ، لكن به هرحال پيوند محكمي بين اين دو بخش معماري ايران بر قرار گرديد . اين هر دو بخش معماري ايران ، چه بخش قبل از اسلام كه دو دوره درخشان طولاني و چندين صد سالة هخامنشي و ساساني را در بر مي گيرد ،و چه بخش بعد از اسلام كه حداقل تا زمان صفوي يعني در يك دورة هزار ساله سير تكاملي ممتدي داشته است ، به عنوان قسمتهاي پر اهميت تاريخ معماري برشمرده مي شوند .

اگر چه معماري ايران بعد از دوره صفوي يعني از حدود چهارصد سال قبل نتوانسته جايگاه برجسته خود را در معماري جهان حفظ كند و در واقع از اين زاويه سير نزولي داشته است ، لكن به رغم اين سير نزولي باز هم آثار بسيار با ارزش معماري در اين سالها تا شروع دورة معماري معاصر ايران بوجود آمده

است . بدين ترتيب زماني كه معماري معاصر ايران آغاز گرديد ، ثروت معماري 3000 ساله فوق العاده با ارزش و تقريباً بدون انقطاعي را با تعدا بسيار زياد آثار در پشت سر خود داشت و طبيعي بود كه بدان توجه داشته باشد .
تاريخچه معماري معاصر ايران

معمولاً در غرب بوبژه در اروپا براي يافتن ريشههاي معماري معاصر ، دورهاي از نيمه دوم قرن هجدهم (سال 1760 ، آغاز انمقلاب صنعتي) تا اوليل دهة قرن بيستم را مورد بررسي و مطالعه قرار ميدهند . از اين پس را آغاز معماري معاصر يا معماري مدرن كه جنبش مدرن در آن تقريباً شكلي جهاني به خود ميگيرد ، ميدانند و علل اصلي پيدايش معماري مدرن را ناشي از تغيير سليقه ، پيشرفتهاي ساختماني چه از لحاظ علمي و فني همين طور در نظريهها و نگاههاي جديد به جهان ، قلمداد ميكنند .
حال ، اگر بخواهيم روند بررسي بالا را در مورد معماري معاصر ايران به كار گيريم با نيمة نخست قرن دوازدهم (دقيقاً سال 1118 شمسي) مصادف ميشويم ، يعني دوران حكومت افشاريه ، ولي آگاهي از تاريخ كشورمان كافي است تا بدانيم در اين دوران نه تنها از انقلاب صنعتي خبري نيست ، بلكه هنوز از آثار آن نيز به كلي مصون هستيم .
در جستجو براي انتخاب تاريخ و مبدأ اين قضيه ، پي ميبريم كه تا اواسط دورة قاجاريه ، معماري و هر آنچه كه به آن مربوط ميشد در نوعي پيوستگي و به صورت مجموعه اي واحد ، قابل درك و تحليل است . با اين امر اشكال ، فرمها و روشهاي مختلف طرح و اجراي ساختمانها توسط صاحب كاران و معماران با شرايط مختلف زمان و مكان تغيير ميكردند ، ولي تمام مراحل كار از توازن و تناسبي مستحكم بين جامعه و معماري حكايت دارد .
تنها در جزئيات است كه بر اثر سليقة معماران يا خواست صاحب كاران ، تغييراتي به چشم ميخورد . بدين ترتيب ميتوان گفت كه تغييرات يا تفاوتها در سطح بيان معماري است . تا اين زمان معمار را نميتوان از جامعه منفك كرد ، معمار نيز يكي از اعضاي جامعه است و در تقسيم كار گروهي ، مانند همه در حيطة خواستها و نيازهاي جامعه فعاليت دارد . لازم به ذكر است كه مسائلي نظير رابطة معمار و جامعه ، يا وظيفه اي كه جامعه بر عهدة معمار نهاده است مباحثي هستند كه دورة اخير مطرح شده اند .

در ادامة مطالعه و بررسي از سويي ميتوان از روش معمول تاريخ هنر تا آغاز معماري مدرن كه در آن مسئلة اصلي مطالعة ارزشهاي فرمال است تبعيت كرد ، كه در اين روش اصولاً به كيفيات و روابط فرمها ، بويژه فرمهاي اصلي بنا توجه شده و با در نظر گرفتن آن تغييرات به توضيح و تعبير عوامل مختلف بنا پرداخته ميشود . ولي از سوي ديگر مشاهده ميگردد كه از اواسط دورة قاجاريه رابطة معماري و جامعه كم كم تغيير مييابد و اين تغيير در دورة پهلوي به اوج خود ميسرد .

البته در اينجا نيز استفاده از روش بالا امكان پذير است و ميتوان از مطالعة فرمهاي دورة گذشته به بررسي فرم در معماري نيز پرداخت و از تغيير و تحول اين فرمها ، هنرمندان يا سبكهاي ويژه اي سخن راند . ولي همان طور كه ثابت شده است اينها بخش كوچكي از رويدادهاي معماري و فرهنگ معاصر را تشكيل ميدهند ، زيرا كه علاوه بر آنها در امر تغيير و تحولات اجتماعي اجتماعي ، مسائلي تازه ، جدا از رسوم و عادات موروثي مطرح ميشوند كه در زمينة معماري در درجه نخست اهميت قرار ميگيرد .

بنابراين اين ضرورت به چشم مي خورد كه حيطة مطالعات را بايد وسيعتر كرد ، تحولات در زمينه هاي اقتصادي ، اجتماعي و فني را هم در نظر گرفت و تأثيرات آنها را در معمارذي مورد بررسي قرار داد ، هر چند كه رابطه يا پيوستگي اين عوامل به معماري چندان مشهود به نظر نمي رسد ، ولي ادمة كار روشن مي سازد كه به علت مطرح شدن احتياجات مادي و معنوي جديد ، افكار نو و وسايل جديد ، اين مسائل بتدريج وارد ميدان فعاليت معماري شده تا جايي كه نوعي معماري جديد را مطرح ميكنند و به وجود ميآورند كه به هر حال معماري گذشته متفاوت است .

از اين طريق است كه ميتوان پيدايش معماري معاصر ايران را ، كه به علت عدم ريشهيابي آن ، گاهي با نگوش دگماتيسمي مردود اعلام ميشود ، به طور روشن به دست داد و سپس به داوري آن نشست . در اين رابطه يك نمونه و سه مقطع زماني را مي توان مد نظر قرار داد :

نمونه اي كه نقطة عطفي در تغييرات فرمان معماري ايران مي تواند قلمداد شود ، بناي ديوانخانة كريم خان زند در شيراز است . در اين بنا به سه ويژگي كه تا آن زمان در معماري ايران وج.ود نداشته ، مي توان اشاره كرد : اول ، سنگكاري پايين ديوارها ، دوم طلاكاري در سقف آن و سوم ، كه از دو ويژگي

پيش نيز با اهميت تر است پيشاني معلمي آن است اهميت اين ويژگي بيشتر از ن جهت قابل تأمل است كه تغيير فني و اجرايي را در عمل به دست مي دهد و آن استفاده از پوشش شيرواني است كه از آن زمان به بعد در تمام معماري ايران شيوع مي يابد .

سه مقطع زماني نيز به ترتيب عبارتند از :

- نخست تحولات اوليه در دورة قاجاريه

تهران شاه طهماسبي بدون تغيير چنداني به آقا محمد خان واگذار مي شود و آقا محمد خان تهران را پايتخت اعلام مي كند و پس از آن نيز فتحعليشاه در همين پايتخت به سلطنت خود ادامه مي دهد . در اين زمان ايجاد مناسبات رسمي با كشورهاي خارجي بويژه روسية تزاري همچنين رفت و آمدهاي روز افزون به كشورهاي خارج آغاز مي شود

پيامد اين روابط ايجاد شبه سفارتخانه ها و احداث سفارتخانههاي خارجي به سبك و سياق معماري آن ممالك است كه در دگرگوني معماري ايران نيز بي تأثير نبوده است . در همين زمام اعزام نخستين گروه دانشجويان توسط عباس ميرزاي نايب السلطنه به لندن صورت مي گيرد كه اين گروه در سال 1320 هـ . ق با عنوان مهندس ، طبيب و معلم به ايران برميگردند .

در سال 1222 ، ژنرال قاردان خان از جانب ناپلئون با هفتاد معلم به عنوان پيشهروان ، صنعتگران و مهندسان همراه با توپهاي جنگي براي اسلاح قشون ايران به ايران ميآيند . اشاره به همين نكته كافي است تا آغاز رخنه و تأثير فرهنگ اروپايي و تغييرات و تحولات فرهنگي را بخوبي مشهود سازد .

ويژگي هاي ساختماني و شهري شهر تهران در اين زمان عبارتند از :

ـ حصار شاه طهماسبي شهر با چهار دروازة خود همچنان پابرجاست ، به عبارت ديگر هنوز شهر نياز به توسعه پيدا نكرده است .

ـ مصالح عمدة مصرفي در ساختمانها عبارتند از خشت و آجر و سنگ به طور محدود . پوششها عمدتاً گنبد در فضاهاي عمومي خاص و مذهبي ، و در ساير موارد استفاده از تير چوبي است .

ـ در و پنجره كاملاً چوبي است .

ـ نازك كاري ساختمان عمدتاً اندود گچ با انجام تزئينات و نقاشي روي آن است .

ـ ساخت خانههاي اعيان و اشراف به صورت اندروني و بيروني است .

- دوم ، تحولات در دورة ناصر الدين شاه

در اين زمان به علت توسعة روابط و ارتباطات بناچار دگرگونيهايي كه در تمام زمينهها صورت ميگيرد كه معماري نيز از آن مبرا نيست . يكي از عوامل مؤثر در اين مورد را ، مسافرتهاي مكرر ناصرالدين شاه به قدري بوده است كه حتي اقدام به احداث موزة شخصي براي خود كرد ، تغيير پوشش زنان حرمسرا را نيز در همين ارتباط ميتوان نام برد . نقل شده كه در يكي از سفرها كه ناصرالدين شاه از برنامه باله اي نيز ديدن كرده بود ، تحت تأثير لباس بالرينها قرار گرفته و پس از برگشت دستور داد كه زنان حرمسرا نيز لباس بالرين بپوشند .
نخستين آثار اين تغييرات ، توسعه و گسترش دارالخلافه براي كنترل شهر تهران ، تعيين محدودة جديد براي آن ـ حصار شاه طهماسبي تا 1284 هـ . ق پابرجا بود ـ احداث ميدانها ، بازارها و نوع جديدي از معماري يعني مهمانخانه است . در همين زمان چند كارخانه در شهر تهران احداث مي شود كه مي توان به كارخانه هاي ريسمان ريسي كه از انگلستان وارد كردند كه چراغ گاز كه بعداً به چراغ برق تبديل شد ، نام برد .

همچنين در همين زمان امتياز بانك شاهي به دولت انگليس واگذار شد و سفارتخانهها به طور رسمي فعال گرديدند كه از آن ميان مي توان با احداث سفارتخانه هاي روس ، انگليس ، آمريكا ، دولت عثماني ، اتريش فرانسه و جز آن اشاره كرد . در اين زمان نحوة رشد و گسترش شهرتهران ايجاب مي كند كه نهاد داروغه خانه به ادارة اقتصاديه تبديل شود و به اين وسيله نظم و ترتيب شهر به آن واگذار مي شود .
در اين دوره هرچند ايجاد بناها به دستور شاه صورت ميگيرد ، ولي در واقع درباريان ، وزرا ، صاحب منصبان و تجار نيز نقش عمده اي دارند . اين رشد نياز به مصالح بيشتر را طلب مي كرد ولي مادة عمده در دسترس همان خاك بود كه همچنان به صورت خشت و آجر در ساختمانسازي به كار گرفته شد .
تكنيك ساختماني اين دوره با دوره اي كه پيشاپيش به آن اشاره شد تفاوت چنداني ندارد . پوشش سقفها با همان صورت گنبدي و تيرچوبي است . در نازك كاري از

گچ پخته استفاده مي شود . استفاده از آهك در پي ساختمانها تنها پيشرفت فني در اين دوره است .

به علت رشد فعاليت ساختماني ، نارسايي در نيروي متخصص و ماهر ، كاملاً مشهود است ، اين امر سبب به وجود آمدن استادكاران و هنرمندان بدون تبحر كافي مي باشد كه پيامد آن از دست دادن كيفيت اجرايي ساختمان سازي حتي در بناهاي عمومي و سلطنتي است . ولي چاره اي نيست ، چون به علت به وجود آمدن قشر و خاندان تازه و نوپا ، نياز به رخ كشيدن شكوه و جلال حتي به صورت كاذب ضروري مينمايد .

توسل به زينت و تزئين ساختمان پوششي براي اين نارساييها ، بويژه نارساييهاي اجرايي و عدم تبحر است و حتي كار به آنجا ميرسد كه از رنگ كردن آجر نيز ابايي ندارند .

طرحهاي عمدة اجرا شده در اين برهه عبارتند از :

ـ كاخ گلستان كه مجموعهاي از چند تالار است .

ـ بناي نارنجستان ، تالار موزه كه پس از سفر سال 1299 ناصرالدينشاه به خارج ساخته شد

ـ تغييرات اساسي در عمارت بادگير و تالار الماس .

ـ كاخ ابيض كه معروف است طرح گچبريهاي آن از خود ناصرالدينشاه است .

ـ بناي حرم خانه و خوابگاه ناصري .

ـ كوشك شمس العماره كه تحت تأثير ساختمانهاي اروپايي در سال 1284 هـ . ق از جانب معيرالملك به شاه هديه شد و طرح اولية آن به دست مهندسان فرانسوي و اتريشي تهيه شده بود .

تظاهر معماري اروپا در اين بنا با تبديل قوسي از نوع رسمي به نيمدايره كاملاً مشهود است كه سپس در عمارت كلاه فرهنگي عشرت آباد نيز تكرار شد .

از ساختمانهاي ديگر به سبك نيمه اروپايي ميتوان از ساختمان واقع در ضلع شرقي ميدان توپخانه كه به دست وزيرگمركات ساخته شد و سپس به بانك شاهي تبديل شد ، نام برد غير از اين ساختمانهاي حكومتي ، روند عمومي ساختمان سازي نيز همچنان در انواع بناهاي تجاري ، مذهبي و خانهسازي جريان داشت كه از نمونه هاي بارز آن مي توان به مدرسه و مسجد سپهسالار اشاره كرد كه به

سال 1296 هـ . ق به دست مشيرالدوله در جنب منزل شخصي خود احداث گرديد ، كه بعداً محل تشكيل نخستين دورة مجلس نيز بود .
از بناهاي معروف ديگر اين دوره ، احداث مدرسه دارالفنون بهسال 1298 هـ .ق به دست امير كبير است كه در آن رشتههاي جديد علوم مانند رياضيات ، هيئت ، فيزيك ، شيمي ، معدن شناسي به سبك مدرن اروپايي تدريس ميشد . به سال 1284 هـ .ق ، تكية دولت به دستور شاه و به دست معيرالملك در ضلع شرقي كاخ گلستان احداث گرديد . الگوي طرح تكية دولت را مهنديسن فرانسوي ارائه كرده بودند .
بناي سفارت آمريكا نيز در همين زمان يعني به سال 1301 احداث شد .
پس از ترور ناصرالدينشاه تا زمان صدور فرمان مشروطيت ، تمام فعاليتها در زمينة معماري با ركود نسبي همراه است . پس از آن نيز با توجه به تغيير نوع حكومت ، پيشبينيهايي در قانون اساسي و مجلس در مورد به وجود آمدن سازمانها و نهادهاي جديد صورت گرفت ولي به علت عدم موفقيت نسبي نظام حكومت مشروطه در آغاز شكلگيري خود ، تا زمان كودتاي رضاخان و آغاز سلطنت پهلوي اين ركود همچنان ادامه داشت و در فعاليتهاي صورت گرفته نيز هيچگونه احساس مسئوليت در جهت بهبود كار مشهود نيست .
به طور كلي جمعبندي ويژگيهاي بناهاي اين دوره را در چند نكته زير ميتوان خلاصه كرد :
ـ تأثير مستقيم برخي معيارهاي اروپايي در بناهاي اين دوره .
ـ استفاده از تزئينات و رنگ در داخل و خارج ساختمان بويژه به شكل نقاشي .
ـ تركيبات جديد فضايي در فرم كلي بنا .
ـ بزرگتر شدن فضاها .
ـ كاهش دقت در ساخت بنا .

- سوم ، دورة رضاخان :

شروع معماري معاصر ايران را مي توان از حدود سال 1300 به بعد تصور كرد . اين زماني است كه در اثر تحولات سياسي و اجتماعي جريان زندگي اجتماعي و اقتصادي ايران تغيير كرد ، سيماي شهرهاي ايران متحول شد و بناهاي لازم براي زندگي جديد مانند ادارات ، كارخانجات ، بانكها ، ايستگاههاي

راه آهن ، دانشگاهها و جز اينها ، و هم چنين واحدها و مجموعه هاي مسكوني جديد در شهر ها بوجود آمدند. اين بناها بر خلاف بناهاي قبل از تاريخ معاصر كه بدست معماران سنتي طراحي و ساخته مي شدند، بتدريج بدست معماران تحصيل كرده طراحي گرديدند . اين عده را در ابتدا معماران غير ايراني تشكيل مي دادند و سپس اندك اندك معماراني كه در مدارس معماري خارج از ايران تحصيل كرده بودند ، و به دنبال آن با ايجاد اولين مدرسه معماري ايران در حدود سالهاي 1320 ، معماران تحصيل كردة ايراني نيز به آنها اضافه شدند .از همان ابتدا و از طراحي اولين آثار در معماري معاصر ايران ، توجه به معماري گذشتة اين سرزمين و ميراث با ارزش آن مطرح مي گردد و اين توجه در دوره هاي مختلف به صورتهاي متفاوت بروز مي يابد .

در دورة اول ، در فاصلة سالهاي 1300 تا 1320 كه پهلوي اول بر ايران حاكم بود و آثار مهم معماري عمدتاً بوسيلةحكومت و بدست معماران خارجي ايجاد شدند ، توجه به معماري گذشته بصورت تكرار سطحي و ظاهري عناصر بناهاي معماري ايران – بخصوص در دوره هاي قبل از اسلام ، يعني هخامنشي و ساساني- صورت گرفت و در كنار آن كارهاي ديگر معماري بوجود آمدند كه در آنها عناصري از معماري گذشتة ايران در شكل بعد از اسلام آن با عناصري از معماري اروپايي در هم آميخته شده بود .

به هر حال عمدة اين آثار به جز چند اثر محدود مانند موزة ايران باستان كار ماكسيم سيرو و آندره گدار، به رغم استواري و استحكامشان ، فاقد ارزش چندان چشمگيري بودند .

در اين دوره رضاخان پس از به دست گرفتن حكومت ، ارتباط بيشتري را با غرب آغاز كرد و تحولي را در نظام اقتصادي و اجتماعي به وجود آورد و به ايجاد حكومت مقتدر مركزي دست يازيد . با توجه به نظام حكومتي ، پايه گذاري سازمانهاي جديد دولتي آغاز شد . بودجه كشور ـ بر خلاف دورة قاجاريه كه همواره تهي بود ـ با اخذ مالياتها و عوارض گمركي و منابع طبيعي به مقدار قابل توجهي افزايش يافت . دانشجويان بيشتري به خارج از كشور اعزام شدند و از جمله چند دانشجو براي تحصيل معماري به مدسة بوزار فرانسه اعزام شدند .

ـ دانشگاه تهران در سال 1313 هـ .ش و دانشكده هنرهاي زيبا به سال 1319 تأسيس شد .

ـ تشكيل شهرداري به صورت نوين به سال 1311 صورت گرفت و متعاقب آن ، برج و باروي شهر تهران براي احداث خيابانها و ميادين جديد تخريب شد .
ـ مساحت شهر به سال 1308 ، 24 كيلومتر مربع يعني شش برابر زمان فتحعليشاه بود كه در سال 1313 ، يعني به فاصلة پنج سال به 46 كيلومتر مربع و به عبارت ديگر يازده برابر زمان فتحعليشاه شد .
ـ فعاليت شركتهاي خارجي در ايران نيز از همين زمان آغاز ميشود كه ميتوان به فعاليت شركت يرژه به سال 1390 كه طرح ايستگاه و راه سازي راهآهن جنوب را بر عهده داشت ، اشاره كرد .
ـ ديگري شركت كامپاكس كه تكميل راهآهن به آن واگذار شد .
ـ و شركت سنتاب كه طرح پل فلزي اهواز را بين سالهاي 1306 تا 1310 انجام داد .
تيرآهن و سيمان به صورت وارداتي از حدود سال 1311 در ساختمان سازي مورد استفاده قرار گرفت . پيش از آن با توجه به اينكه مسيومماركف روسي از تيرآهن در نعل درگاه ساختمان استفاده كرده بود ، از ريلهاي فرسودة راهآهن يا لولههاي نفت نيز در ساختمانسازي استفاده ميشد . در همين زمان استاد سوئيسي مقاومت مصالح داتشنگاه تهران استفاده از تير مركب فلزي را نيز به دست داد .
ـ به سال 1311 ، كارخانة قند شاهي با تركيبي از كاربرد آجر و بتن احداث شد .
ـ به سال 1312 نخستين پل بتني پيش فشرده ، پل ورسك در شمال و ساختمان شهرداري در شمال ميدان توپخانه ساخته شد . و در همين سال كارخانة سيمان ري تأسيس گرديد .
فعاليتهاي عمراني در اين زمان به دو طريق صورت ميگرفت : يكي از طريق شركت مقاطعهكاري ساختماني كشور و ديگري از طريق كميسيونهاي ساختماني كه به كادر فني مجهز بود و تعدادي معمار را هم داشت .
اصول طراحي مبتني بر دو ديدگاه بود : تقليد از گذشته ، يا سازگاري معماري با زندگي جديد .
مجموعة بناهاي شكل گرفته اطراف ميدان مشق ، حاصل ديدگاه نخست است : ساختمان تلگرافخانه ، 1304 به دست الگال ، تقليد از نوكلاسي سيسم اروپا ؛ ساختمان دادگستري ، تقليدي از معماري گذشتة خود ؛ ساختمان بانك ملي به دست هنريش آلماني ، 1311 با الهام از معماري هخامنشي ؛ نمونة نسبتاً موفق ميان آنها ، ساختمان پست ، 1307 ـ 1311 بناي وزارت امور خارجه به دست الگال با

چشمداشتي به بناي كعبة زرتشت هخامنشي كاخ شهرباني ، كاري از باقليان كه افراطيترين برداشت از عناصر معماري هخامنشي است . وزارت جنگ ، عمارت ثبت كل و همچنين كتابخانة ملّي نمونههاي ديگري از اين ديدگاه است . همچنين موزة ايران باستان ، 1314 ، اثر آندره گدار كه به گفتة خودش در طراحي آن لحظهاي از انديشيدن به طاق كسري غافل نبوده است . دبيرستان فيروز بهرام ، 1311 ، به دست جعفرخان معمارباشي ، دبيرستان انوشيروان دادگر ، 1313 - 1315 ، و قسمتي از دبيرستان كالج ، 1313 ، هر دو به دست مسيومركف در زمرة معماريهايي از اين دستند .

بالاخره در سال 1314 ، طراحي از سوي يك معمار جوان ايراني تحصيل كردة فرانسه كه پس از 17 سال به كشور بازگشته بود ، يعني طرح پيشنهادي وارطان هوانسيان براي هنرستان دختران ، برنده اعلام شد . در واقع اين بنا را مي توان حركت نويني در معماري ايران دانست كه كاملاً در روند معماري مدرن رايج در دنيا به دست داده شده بود . پس از آن اين نوع معماري به سرعت در ستير انواع معماري : بناهاي مسكوني ، تجاري اداري و جز آن شيوع يافت و نتيجه آن بوده است كه امروز شاهد آنيم .

دورة بعدي از سال 1320 و آغاز حكومت پهلوي دوم شروع مي گردد و تا اواخر دهة چهل ادامه مي يابد و كارهاي معماري مهم عمدتاً بدست چند معمار ايراني مانند محسن فروغي ، هوشنگ سيحون و عبد العزيز فرمانفرماييان ساخته مي شود . در اين گونه كارها به گذشتة معماري ايران توجه مي گردد و اين توجه كيفيت بهتري نسبت به دورة قبل دارد و در آنها كوشش ميشود كه از هندسه و الگوهاي معماري ايران استفاده شود . يكي از برجسته ترين كار هاي اين دوره مقبرة بو علي سينا در همدان كار هوشنگ سيحون است . اين دوره نيز به هر حال نمي تواند كار مهمي را در بكارگيري اصول و مباني اسلامي ايران و تكامل آن انجام دهد .

دورة ديگر از اواخر دهة چهل آغاز مي گردد و تا آستان پيروزي انقلاب ادامه مي يابد و همزمان با دوره اي است كه معماراي مدرن سالهاي آخر خود را ميگذراند و اصولاً در معماري مدرن نيز يك جريان تاريخ گرا پديد مي آيد .چند معمار ايراني كوشش در پديد آوردن آثاري در پيوند با معماري گذشتة ايران بعمل

مي آوردند كه در سطح بالاتري نسبت به آثار مشابه كه قبل از آن در ايران پديد آمده بود ، قرار داشت و از نمونه هاي خوب آن مركز آموزش مديريت كار نادر اردلان و موزة هنرهاي معاصر كار كامران ديباست.

پس از شروع جريانهاي فرامدرن در معماري جهان ، كه همزمان با پيروزي انقلاب اسلامي در ايران بود، دو موضوع به موازات هم دورة جديدي از معماري را در ايران بوجود آورد .يكي اينكه اصولاً پس از پيروزي انقلاب معماران ايراني سعي كردند كه معماري ايران را به سوي يك معماري با هويت مستقل متكي بر ميراث معماري گذشتة خود هدايت كنند و ديگر اينكه مباني معماري فرامدرن نيز توجه جدي به معماري گذشتة سرزمينها را مطرح مي ساخت . اين دو موضوع دست بدست هم دادند و آثاري در ايران بوجود آمدند كه سبك وسليقة معماري فرامدرن را با توجه به عناصر معماري گذشتة ايران (بخصوص معماري بعد از اسلام) در خود داشتند ، لكن برخورد آنها با معماري گذشتة ايران برخورد چندان عميقي نبود بخصوص كه عناصر كليشه اي معماري فرامدرن نيز به وفور در اين آثار بكار گرفته شده بودند .

آنچه كه بصورت بسيار گذرا در مورد بخشي از معماري معاصر ايران كه به ميراث معماري گذشته توجه داشت مطرح شد ، دو نكتة اصلي را در معماري معاصر ايران نشان مي دهد :

1 -معماري معاصر ايران در بخش عمدة خود همواره در دغدغة تاريخ معماري ايران را داشته و تلاشهايي را در جهت پيوند به معماري گذشته و تداوم آن بعمل آورده است .

2 -توجه معماري معاصرايران به معماري گذشته ، بيشتر سطحي و ظاهري بوده و توجه عميق به روح كلي و همچنين اصول و مباني آن و بكارگيري اين اصول و بخصوص تكامل آن را چندان در خود نداشته است .

دغدغةپيوند با گذشته وعدم توفيق اساسي در بوجود آوردن يك جريان معماري كه بتواند به صورت صحيح در ادامه و تكامل تاريخ با ارزش معماري ايران باشد و

سهمي را در معماري معاصر جهان به خود اختصاص دهد و حتي بتواند سهمي در پيشبرد معماري امروز جهان داشته باشد ، موجب شد كه در دهة اخير برخي از معماران ايران ، با تكيه بر تجربيات و تلاشهاي معماران دهه هاي گذشته ، تلاشهاي جديدي را در اين زمينه آغاز كنند و به صورت جرياني در معماري امروز ايران درآيند .

متأسفانه به علت عدم پيوند جدي بين اين معماران و عدم تبادل نظر و فكر ، به رغم ديدگاههاي مشترك بسياري كه در كارها و ديدگاههاي آنها مي توان ديد ، هنوز اين جريان شكل مشخصي به خود نگرفته و مباني نظري خود را تنظيم نكرده است .

در ابتدا در مورد معماري ، بايد به اين نكتة مهم اشاره كرد كه معماري در سرزمينهاي مختلف و همچنين در زمانهاي گوناگون با پرده هاي سنگين از يكديگر جدا نشده است، اگر چه هر سرزمين و هر زماني معماري خاص خود را داشته است و در آينده نيز خواهد داشت، لكن در تحليلي ژرف خطوط واحدي كلية آثار معماري را در تمامي زمانها و تمامي سرزمينها به يكديگر پيوند مي دهد .

تمامي آثار با ارزش معماري ، زماني كه با يكديگر و يكجا نگريسته شوند ، داراي دو ويژگي اصلي اند :

اول اينكه در مجموع معماري جهان سيري تكاملي را نشان مي دهد كه تمامي عناصر به عنوان اجزاي اين سير تكاملي به نظر مي آيند و مشخصة اين سير تكاملي عظيم كه در بيش از چند هزار سال معماري رخ داده است ، حركت عمومي آثار معماري به موازات حركت كلي جهان هستي ، يعني حركت كيفيت مادي به كيفيت روحي و – به بيان معمارانه – كم كردن ماده و افزايش فضاست .

دوم اينكه : در تمامي آثار معماري يك وجه مشترك وجود دارد و آن رخ دادن خلاقيت در اين آثار است .اين خلاقيت به دو شكل در اثر معماري بروز مي كند : يكي خلاقيت نظري ، يعني آن مبناي فكري كه اثر معماري بر اساس آن نظرية خود را استوار مي سازد و ديگر خلاقيت فضايي كه بخش معمارانة آن است . هر اثر معماري كه فاقد خلاقيت باشد ، نمي تواند جايي را در سلسلة عظيم آثار تاريخي معماري جهان به خود اختصاص دهد .

دو ويژگي مذكور كه به آن اشاره شد ، پيوند وسيعي را بين آثار معماري – چه در سرزمينهاي مختلف و چه در زمانهاي متفاوت – با يكديگر برقرار مي سازد و معماري بطور كلي نوعي كيفيت جهاني پيدا مي كند ، لكن دقيقاً در چارچوب اين جريان وسيع به هم مرتبط معماري ، اجزاي آن كه در سرزمينها و زمانهاي مختلف اتفاق افتاده اند ، توانسته اند رنگ و طعم زمان و سرزمين خود را به خود گيرند .به اين ترتيب همواره اثر معماري ، هم كيفيت جهاني (به معناي بي زمان و بي مكان) دارد و هم كيفيت معين زماني و سرزميني .

بدين ترتيب از طرفي مرزبنديهاي خشك زماني به عنوان سبك ها و مرزبنديهاي خشك سرزمينها به مثابه سنتهاي معماري صحيح نيست و از طرفي ديگر جهاني شدن معماري به صورت يكدست شدن و هيچ گونه تعلقي به سرزمين معين نداشتن ، مردود است .از همين جاست كه مي توان ارتباط عميقي را بين معبد دير البهاري مصر با خانة كوفمن رايت و بين صومعة لاتورت با مسجد سلجوقي ايران درك كرد .

ضمناً با اين مقدمه مي خواهيم از تصور نادرست معماري سنتي به معناي بخشي از معماري كه فقط به يك سرزمين معين توجه دارد و مسير خود را جداي از معماري سرزمينهاي ديگر طي مي كند ، جلوگيري كنيم و وجود پيوند بسيار عميقي را بين آثار معماري سرزمينهاي مختلف در عين حفظ ويژگي هاي سرزميني آنها بيان كنيم .

بدين ترتيب است كه من ضمن اين كه اين جريان معماري را متعلق به ايران و در روند تكامل معماري گذشتة ايران مي دانم ، آن را خارج از جريان كلي معماري امروز جهان نيز تصور نمي كنم .از نظر من مباني نظري اولين آثاري كه بر اثر اين جريان پديد آمد بر اين استدلال استوار بود كه :

تحليل معماري ايران نشان مي دهد كه به رغم كثرت ، تنوع وپيچيدگي بناها ، اصول ،مباني و الگوهاي نسبتاً معدودي در طول زمان به گونه هاي مختلف در اين معماري به كار گرفته شده اند . افزون بر آن اين نتيجه بدست مي آيد كه تكامل معماري ايران بيشتر بر تعالي اين اصول ، مباني و الگوها در جريان نوعي فعاليت هوشمندانه و ماهرانه استوار بوده است تا ايجاد آنها .با پذيرش اين امر ، اين پرسش پيش روي قرار مي گيرد كه آيا نمي توان در معماري امروز ايران نيز به همان اصول و مباني و الگوها پرداخت و آنها را در جريان فعاليتي خلاق تكامل

بخشيد و به پيش برد . پاسخ مثبت به اين پرسش بود كه موجب شد در اين طرحها اصول و مباني معماري گذشته ايران مبناي كار قرا ر گيرد .
به علاوه ، از بررسي و تحليل عناصر و الگوها تاريخ معماري ايران اين نتيجه حاصل ميشود كه عناصر و الگوهاي مذكور اگر چه هر يك در دوره معيني از تاريخ معماري اين سرزمين خلق گرديده اند ، لكن با حضور ممتد در دوره هاي بعدي ، تكامل و پالايش يافته ، داراي هويتي مستقل از زمان شده اند .
اينها مفهوم عامي را از يك الگو و يا يك عنصر در معماري ارائه ميكنند كه شأن تجريدي يافته و داراي تصويري ذهني و حامل بار عاطفي است . اگر بپذيريم كه اين كيفيت به زمان وابسته نيست ، بار ديگر اين اجازه را خواهيم يافت كه آنها را در شكل تجريدي خود در معماري امروز مورد استفاده قرار دهيم .
بدين ترتيب برخي از كارها طراحي گرديدند كه در آنها الگوهاي معماري قديمي ايران با برداشتي جديد به كار گرفته شده بود كه برخي ازنمونه هاي بارز آن عبارتند از :
سه طرح ارائه شده براي فرهنگستان هاي جمهوري اسلامي ايران كار ميرميران ، كار علي اكبر صارمي و كار داراب ديبا، مركز ورزشي رفسنجان كار ميرميران، دو طرح ارائه شده براي موزه بزرگ تاريخ خراسان كار محمد امين مير فندرسكي و كار مشترك مژگان صولتي و محمد حسن مؤمني ، و هنرستان هنر هاي تجسمي كرج كار علي اكبر صارمي .
در طرحهاي بعدي اين جريان تنها به اصول و مباني معماري ايران و الگوهاي به كار گرفته شده در آن اكتفا نشده ، بلكه به فرهنگ ايران به صورت كلي تر كه شامل اسطوره ها ، مفاهيم ، مضامين و خاطره هاي فرهنگي نيز هست و پاي ساير زمينه هاي هنر چون شعر و ادبيات را به ميان مي آورد ، توجه شده و از آنها به عنوان دستمايه هاي خلاقيت فكري اثر معماري استفاده گرديده است .
در اينجا اين نكتة مهم بايد توجه داده شود كه مفاهيم و مضامين فرهنگي نبايد به صورت مستقيم در مرحلة خلاقيت فضايي قرار گيرند و تبديل به اثر معماري شوند بلكه بايد در يك روند خلاقيت فكري از يك مرحلة تجريدي عبور كنند و به بيان و يا ايدة معمارانه بدل گردند و پس از آن خلاقيت فضايي ، تلاش خود را در جهت تحقق بخشيدن به اين ايدة معمارانه آغاز مي كند .
كارهاي برجسته اي كه در اين روند طراحي گرديدند ، عبارتند از : سه طرح ارائه شده براي كتابخانة ملي ايران كار ميرميران، كار كامران صفامنش و كار فرهاد

احمدي ، ترمينال فرودگاه بين المللي امام خميني كار بهرام شيردل ، باغ جهان نماي شيراز كار محمد رضا نسرين ، موزة ملي آب ايران كار مشترك ميرميران و بهرام شيردل ، موزة دفاع مقدس اصفهان كار حسين شيخ زين الدين و برخي طرحهاي ديگر .

در پايان بايد دو نكتة اساسي را در تشريح بيشتر اين نوع معماري اضافه كنيم :

اول اينكه مفاهيم ، اسطوره ها ، مضامين وديگر توليدات فكري اشتراكات زيادي در فرهنگهاي مختلف دارند و عمدتاً مفاهيم واحدي اند كه در سرزمينهاي مختلف به صورتهاي گوناگون بيان شده و به تصوير آمده اند . از اين رو زماني كه معماري در جهت تجسم و پرداختن به آنها قرار گيرد ، اثر معماري خواه نا خواه كيفيتي فراتر از سرزمين معين مي يابد و به نوعي جهاني مي گردد ، بخصوص اگر مفاهيمي كه دستماية كار قرار گرفته اند مربوط به مقولات كلي هستي باشند .

دوم اينكه فرمها و فضاهاي معماري اگر چه در ابتدا در جهت تجسم بخشي به مفاهيم معيني خلق مي شوند ، لكن به علت خاصيتي كه بطور كلي در فرم و فضا وجود دارد – و بخصوص آن بخشي از خلاقيت فضايي كه اصولاً خارج از كنترل و آگاهي طراح صورت مي گيرد – به سادگي ميل به افادة مفاهيم ديگري نيز مي كنند .

تجربه نشان مي دهد كه هر اندازه قدرت فضايي و شكلي اثر معمار بيشتر و غني تر باشد ، به همان اندازه توانايي بيشتري را براي به خود گيري و ارائة مفاهيم مختلف نشان مي دهد . با توجه به دو نكتة پيش گفته است كه وقتي به چند كار اين جريان نگاه مي كنيم ، اگرچه روح كلي سرزمين ايران و آن مفاهيم اوليه اي را كه مدّ نظر بوده است در آن مي يابيم ، ليكن به هيچ وجه آن را مقيّد به يك سرزمين معين و يا يك مفهوم معين نمي بينيم و ارتباط آن را با ديگر سرزمينها و ديگر مفاهيم احساس مي كنيم و از اين رو اين كارها خصلت جهاني بودن از خود نشان مي دهند .

برسي آثار دو معمار معاصر ايراني

الف - فرهاد احمدي

فرهاد احمدي فارغ التحصيل رشته معماري و شهرسازي دانشكده هنرهاي زيباي دانشگاه تهران در سال □□□□ □است. وي پس از انقلاب اسلامي,كار خود را با ساخت مجموعه هاي مسكوني و خدماتي در مناطق محروم استان خراسان,و بعد از وقوع جنگ تحميلي نيز در بازسازي مناطق جنگي شروع كرد. طراحي غرفه ايران در نمايشگاه جهاني تسوكوباي ژاپن نكات قابل توجهي را در ديگاه وي نسبت به تبيين ارزش هاي فرهنگي و مفهومي هنر ايران در برابر دستاوردهاي تكنولوژيكي كشورهاي صنعتي جهان, در معرض تماشاي همگان قرار دارد. طرح مركز فرهنگي دزفول در حين وقوع جنگ در اين منطقه جنگي,نقطه عطفي محسوب گرديد كه سالها بعد به عنوان طرح برگزيده معماري معاصر ايران,از سوي برگزار كنندگان همايش دو سالانه بين المللي كشور نروژ(□□□ □) براي ارائه در جمعي از معماران بين المللي و همچنين در بنياد معماري آقاخان معرفي گرديدكه در پايان به تفصيل شرح داده خواهد شد.
طرح و اجراي و مراكز فرهنگي در شهرهاي برجسته ايران - نظير اصفهان و تبريز - وبازسازي و گسترش ال گلي (مجموعه تاريخي در تبريز) و مركز فرهنگي – تجاري كرمان, طرح غرفه هاي ايران در نمايشگاه هاي جهاني مكزيك,دبي,آلمان و ايتاليا,كه در اين ميان شايد برجسته ترين آنها نمايشگاه جهاني كره (EXPO,93) باشد, از مهمترين كارهاي او در دهه گذشته است.

از اخرين طرح هاي او در سال هاي اخير,چند نمونه در اينجا معرفي مي شوند كه عبارتند
از: طرح كتابخانه ملي ايران(مسابقه,1374), كتابخانه نسخ خطي و فرهنگ ايران در پاكستان (مسابقه, 1375)طرح مركز مديريت صنعتي كردان (مسابقه, 1376) سفارتخانه و منزل سفيرايران در سئول(كره جنوبي,9-1378).
منظور از اين بررسي آن است كه نشان داده شود چگونه معاني و مفاهيم ويژه فرهنگ ايران در صورت ها و كاركردهاي گوناگون اين آثار نمود يافته و معماري را از صورت نثر و نظم خارج ساخته و به دنياي شعر برده است.
سيماي چهار طرح اول, با توجه به اينكه فضاهايي عمومي اند, از نظر ظاهري به هم نزديك ترند و طرح پنجم, به دليل خصوصي بودن و ويژگي مسكوني آن, داراي شكل متفاوتي است. در عين حال , همان گونه كه خواهيم ديد,درهمه آنها از اصول ثابت در اعتقادات و باورهاي آييني و مذهبي ايران پيروي شده, در عين حال كه صورتي امروزين را با استفاده از فن آوري و مفاهيم مطرح درمعماري معاصر به نمايش گذاشته است. شكل نمادين و رمزگونه آنها, درمواجهه با مخاطبان متعلق به فرهنگهاي متفاوت, حامل معاني گوناگون و متنوعي است كه كدگذاري چند جانبه اي در خود دارد.براي شناخت اين كد گذاري,ذكر مقدماتي ضروري مي نمايد.
در ايران ,هنر به منزله عالم مثال,و جهان واسطه ميان عالم روحاني و خاكي شناخته مي شد
و اثر هنري به مثابه آينه اي تلقي مي گرديد كه "عالم معنا "را در"ماده" باز مي تابانيد,به گونه اي كه ديگر عرصه هاي زندگي بشر خاكي نيز از قلمرو روحاني آن تفكيك ناشدني مي نمود.
صورت هاي معماري و باغسازي و شهرسازي نيز از خصوصيت صدور وحدت به كثرت, شكل ميگرفت واز خصلتي نمادين و تمثيلي در بيان اين نكته, به صورت"ماندالا"به دور "مركزدروني "متجلي ميگرديد.
در جهان غرب,مارتين هايدگر,فيلسوف معاصر آلماني كه نظريات هنري بسياري, متاثر از انديشه فلسفي اوست، در باز گرداندن هنر به عالم معنا در جهاني كه در تلاش براي پديد آوردن "فرم محض"خالي از معنا مي نمود,به جهان شاعران پناه برد و در آرزوي تصوير ساختن "سكونت شاعرانه انسان بر روي زمين و در زير آسمان "از مفاهيم شاعرانه در ادبيات و صورتهاي از معماري كمك گرفت.

وي در مقاله اي تحت عنوان "سرچشمه اثر هنري "چنين نوشت:

يك بنا, يك معبد يوناني, چيزي را تصوير نمي كند: در ميان شكاف صخره اي دره به سادگي بر پا است... اين بنا تجلي خداوند را در خود جاي داده است و در اين پوشيدگي به أن اجازه مي دهد از داخل رواقي گشاده به محيطي مقدس سر بر افرازد... بنا با ايستادن آنجا در زمين صخره آرميده است.اين آرميدن بناست كه راز صخره را از بي شكلي أن بيرون مي كشد و در همان حال از آن حمايت مي كند ...
در چيزهاي كه پديد مي أيند, زمين به مثابه عامل پناه دهنده حاضر است. معبد آنجا بر پا است,به جهاني گشوده شده و درعين حال,اين جهان را به سوي زمين دوباره باز مي گرداند,و خود فقط به مننزله زميني بومي ظاهر مي شود...

حال با توجه به اين مقدمات,طرحها را مورد بررسي قرار ميدهيم:در سه طرح اول كه مقر آنها در بستري طبيعي گسترده است,چنانكه ديده مي شود,در حيطه اي بريده شده, شكافي در دل خاك پديد آمده و تمثيلي از كوه را در محيطي مقدس تداعي مي كند.در غالب فرهنگ هاي باستاني, رفتن به دل كوه و پناه بردن به شكاف غارها, نمادي از تمركز به درون و مكاشفه حاصل از آن محسوب مي شود. بدين ترتيب، صورت محدود هنري در سيطره زمان خويش,محمل حقيقتي ابدي قرار مي گيردو به ساحت معنا راه مي يابد به گونه اي كه حقيقت در زيبايي آن متجلي مي شود. به گفته هايدگر"شكاف نمي گذارد كه رقيبان از هم بپاشند, بلكه تقابل اندازه و مرز را به نظم كلي خودشان در مي آورد.
فضا به عنوان نمادي از هستي "ازلي و كيهاني"است و انسان به منزله عالم صغير در كانون اين فضا, كه منظري از عالم كبير را درچشم انداز آييني مي سازد, قرار مي گيرد. در اين نوع فضاي نظام يافته,جهت يابي فضايي,جهت حركتي را معني دار مي سازد, تا واسطه اي ميان جهان بيرون و جهان درون باشد و به قلب معنا راه يابد. شكاف در بخش آغازين خود پهن و فراخ است و با پيشروي در كانون اصلي به صورت نشانه اي جهت دار,با تنگ شدن , سمت يابي به فضاهاي اصلي مجموعه را مي نمايانند.در عين حال پس از رسيدن به كانون اصلي دو جهت بالا و پايين در مقابل يكديگر و فراروي مخاطب قرارمي گيرند: يكي با نشان دادن جهت به سمت بالا,آسمان را متذكر مي شود و ديگري با رسوخ كردن در ژرفاي خاك,زميني بودن انسان را تداعي مي كند.اين گونه قرارگيري در فضا نشانگر همان تعادل اوليه اي است كه تمامي مخلوقات خاكي را با تاكيد بر نيروهاي طبيعي موثر بر چنين وجودي (محورهاي كارتزين و نيروي جاذبه)در بر مي گيرد. نظم كيهاني در تعامل با محيط انسان ساز و برجسته كردن نقاط بلند در كنار نقاط فرو رفته, حسي تشديد شده از مكان را فراهم مي آورد. كانون اصلي در اين بناها,نقطه اي مركزي درداخل فضايي است كه به شكلي مركز گريز نسبت به حيطه جغرافيايي محيط بر آن استقرار يافته است.

اين امر در گردش دوراني حركت هاي مواجي كه جهت نورگيري از سقف در فضاي اصلي كتابخانه ملي ايجاد شده, مشهود است:و نيز در حركت چرخشي فضايي با قاعده مربع شكل درون قاب مربع شكل ديگري در خانه فرهنگ ايران و همچنين با جويباري پيچان از درياچه اي نمادين در قله تپه اي كه در سطح بالاتري به درون مخزن كتابخانه و فضاي مطالعه همين طرح رسوخ مي كند,تبلور يافته است.

در طرح مركز مديريت صنعتي, همين حركت پيچان به دور حجمي بلوري- كه نمادي از كوه را در قالب گنبد مخروطي شكل و شفاف نمازخانه نشان مي دهد – ديده مي شود.

در طرح سفارتخانه نيز شكافي مايل در محورهاي سه گانه (دكارتي), كه تاكيد بر محور عمودي آن با شدت بيشتري صورت گرفته, گويي با مخروطي از نور, دل خاك(ماده)را مي شكافد و به درون آن نفوذ مي كند. حركت سقف و ديواره بلورين از نقطه اي در كف زمين آغاز مي شود و به سوي حجم بالا رونده شيشه اي كه بالابر را در خود جاي داده, به نقطه اي مشخص در بالاترين نقطه بنا, بال مي گشايد كه بر حركتي مضاعف به درون فضا استوار است. تيزه شفاف و مستوي آن در تداوم حركت استوانه نوري, جهت رو به آسمان و بالا را تشديد مي كند.

حركت چرخشي در خانه سفير از حركت مارپيچي (اسپيرالي) پله به عنوان فضاي مركزي، در قلب مجموعه پديد آمده كه ضمن حركت پيچشي خود, به سمت بالا گشايش مي يابد و درحركت معكوس بر روي حوض آبي متمركز مي گردد, و نور را از فضاي خالي اطراف خود به داخل مجموعه راه مي دهد.به دور آن نيز شكلي از چليپا ديده مي شود كه خود تمثيلي از نور و آتش است و در عين حال دو نظريه مكمل"وحدت در كثرت "و "كثرت در وحدت" در نقطه مركزي آن به مثابه نقطه ظهور "مقام الهي "جمع مي شودو نيز نمادي از زندگي جاودان محسوب مي شود و به عنوان طلسم باطل كننده چشم زخم,دوركننده هرگزندي است: همچنين در بردارنده سه شكل هندسي بنياني است يعني دايره – تصور گردش خورشيد – و صليب متشكل از تقاطع محورهاي جهات اصلي است, و نيز مربعي كه اين محورها مي سازند. اين خود نمايانگر جهت يابي عالمگير و جهانشمولي است كه در فرهنگ هاي مختلف شناخته شده است.از سويي تمثيل انسان كامل و نشانه اي از لطف بي كران خالق است كه با فداكردن حقيقت شريف روح براي اين عالم ظلماني, ظلمت را به نور مبدل ساخت. راه يافتن نور به داخل فضاي تاريك و تمركز آن بر روي آب

مهرابه هاي آيين مهر را در خاطر زنده مي كند.

در همين معنا, نفوذ نور به درون فضاهاي پر، و زيبايي جلوه نور همان حقيقتي را به ياد مي آورد كه در ظرف وجود گنجيده است.

حرکت و دوران و چرخش به دور مرکزي از نور, شرکت در رقص هماهنگ عالم, براي يافتن راه به سوي کمال حق است.
نکته در خور توجه ديگر در سه طرح کتابخانه ملي,خانه فرهنگ ايران در پا کستان و مرکز مديريت صنعتي (به دليل قرار گرفتن در بستري وسيع از زمين بکر) آن است که بخش انسان ساخت با خط برش موربي بريده شده که صاف و تيز است, در حالي که بخش طبيعي مقر طرح با خطوط نرم و منحني در کنار فضاي حايل قرار مي گيرد.

مايل بودن خطوط برش در عين راستي و صافي برنده آن, به گونه اي است که مرز ميان محيط مصنوع و طبيعت را درهم مي آميزد.
نوربرگ شولتز در تحليل گفتاري از هايدگر مي نويسد که زمين به مثابه تجسد به چيزها مرزي را ارائه ميکند. هايدگر خود ميگويد:"مرز,آن نيست که چيزي در آن متوقف شود, بل همان گونه که يونانيان در يافتند, آن است که چيزي ظهور خود را از آن شروع مي کند.
درهم غلتيدن طبيعت با بخش ساخته انساني ,ساختاري را پديد مي آورد که در آن , هم طبيعت بکر حضور دارد و هم دخالت انسان مشهود است : چنانکه نمودي از تقابل دوتايي ها در هستي را تداعي مي کند. در اينجا شکل طبيعي زمين در اثر دخالت انسان دگرگون شده و شکل هندسي منظمي يافته است.طبيعت هرگز مشابه و يکسان نيست. اما هندسه منظم حاصل از ساخت و دخالت انسان مي تواند در تبعيت از آن, گاه نظم را بشکند و در آن درآويزد تا به عالم خيال راه يابد.
در هر سه طرح ياد شده, عاملي ارتباطي ميان بخش هاي مصنوع و طبيعي نيز به چشم مي خورد که در کتابخانه ملي و مرکز مديريت به صورت پل هايي متقاطع, و در خانه فرهنگ ايران به صورت مجموعه اي پديد آمده از تعدادي ستون و ديواري طويل و مورب به عنوان نمادي از دروازه, طبيعت را با بنا ارتباط مي دهد.
پل در گذر از راه عقل در گفت و گويي رمزي در طبيعت, با ايجاد شکاف به مرکز بناها راه مي گشايد. پل مکاني را پديد مي آورد که به محيط اطراف خود تعين مي بخشد. پل به منزله ارتباط ميان زمين وآسمان يا قلمروي به قلمرو ديگر و ارتباط بشر با الوهيت, نشانه گذر از سطحي به سطح ديگر است. بنابراين بار ديگر مفهوم چهارگانه هايدگر(زمين,آسمان,خدايان,فانيان)درخاطر تداعي مي شود. پل, محل عبور انسان از جايگاهي موقتي به بهشت جاودان است و نشانه گذر انسان از مرگ به حياط ابدي.
علاوه بر اين, در دو طرح مرکز مديريت و خانه فرهنگ ايران, صورتي از حياط مرکزي – يکي از عناصر شناخته شده معماري ايران – به شکل حياط چند طبقه و فرو رفته در دل خاك, که حوض آبي نيز در ميان دارند,ديده مي شود.

فضاهاي پر و خالي تشكيل شده از وجود اين حياط ها نمايانگر قوس صعودي و نزولي حركت وجود در ديدگاه سنتي است و حكايت از اوج و فرود دارد.
همان طور كه گذر از"وحدت به كثرت"قوس نزولي و "كثرت به وحدت"قوس صعودي (مسيري كه از راه آن ,موجودات آفريده شده به سرچشمه اعلاي خويش باز مي گردند) مفهوم زمان دوري را مي ساخت. چنان كه "زمان لطيف تاريخ قدسي و مكان لطيف"درون هر دو جهان, "واقعيت روحاني و جسماني " در عالم مثال شكوفا مي شد. بنابراين "مكان مثالي نوعي نظم همزماني و استحاله صور است " كه در جهان تاويلي , "برگردان زمان به مكان " معني مي شود.
اين حياط ها علاوه بر نشان دادن مسير حركت خورشيد و چرخش نور, معرف جاي گيري فضاهاي اصلي به دور خود هستند كه به صورت نشانه اي براي تحريك حس بصري عمل مي كنند. ريزش آب از فواره هاي حوض و صداي پديد آمده از آن نيز, هم بر انگيزاننده حس شنوايي است و هم تغيير دماي حاصل از وجود آب و پخش ذرات آن در هوا , حس بساوايي انسان را متاثر مي سازد.
ضمن آنكه گل ها و گياهان اطراف حوضچه, علاوه بر تحت تاثير قرار دادن بينايي, انسان را برمي انگيزند تا خم شود و آنها را ببويد. اين چنين است كه كريستوفر الكساندر, كه از پيشاهنگان طرح معنا در معماري است, آنرا كيفيت بدون نام "مي نامد كه سبب مي شود تا بنايي زنده باشد:

بنايي كه همه چيز در آن زنده است,هيچ نيرويي مزاحمي در خود ندارد, مردم (در آن)در آسايش اند, گياهان در آرامش اند,حيوانات را طبيعي خود را دنبال مي كنند,
نيروهاي فرساينده با نيروهاي طبيعي ترميم كننده, به نحوي كه طرح بنا آن را تشويق مي كند, در تعامل اند, نيروهاي جاذبه با تركيب تيرها و تاق ها و ستون ها تعادل دارد, و وزش باد، و ريزش طبيعي باران, به نحوي است كه فقط به رويش گياهان كمك مي كند كه به دلايلي خود با ترك سنگفرش ها در تعادل اند, زيبايي ورودي, بوي روزها در اتاق بيروني هنگام شب...

اين حياط ها در عمق زمين فرو رفته اند تا پناهگاه خنكي را در تابستان و فضاي گرمي را به دورخود،به هنگام زمستان فراهم آورند. از سويي آلاچيق هايي كه براي آرميدن گياهان به روي آنها, در حياط ها تعبيه شده (و به صورت شبكه اي مربع شكل در پلان ها ديده مي شود) ساايباني را براي آسايش انسان در مواقع لزوم مهيا مي سازند, همان گونه كه در طرح منزل سفير نيز به دور حياط و در كنار آب نماي ورودي قرار گرفته اند.
در تمامي طرح ها, دروازه يا آستانه اي فضاي بيرون را درون جدا مي كند تا مرزي را پديد آورد كه پس از گذر از آن مي توان به حريم داخلي اجازه ورود يافت. در تمام مناسك و آداب مذهبي,آييني براي ورود به چشم مي خورد كه

مراحل رازآموزي, از آن آغاز مي شود. اين آستانه در طرح مسكوني خانه سفير, با گذر از دروازه اي نمادين و عبور از پلي كه بر روي آبنماي حدفاصل ورودي و حريم خصوصي قرار گرفته, تمثيل يافته است. معناي ضمني گذشتن از آب به مفهوم پاك شدن نيز هست. در اينجا باز هم هايدگر از ارتباط ميان آستانه, و مرز سخن گفته و هر دو را يكسان به معني مظهر يك تفاوت مي شمارد. آستانه,بيرون و درون را,در عين جدا كردن ,همزمان وحدت مي بخشد, و مشخص مي سازد كه چه چيزي بيگانه و چه چيزي خودي است.
اما همان گونه كه حقيقت لايه لايه است, به يكباره گشوده نمي شود و حجاب از خود بر نمي گيرد,اين خاصيت در تمامي طرح هاي مورد بررسي نيز ظهور مي يابد,به طوري كه در سه بعد حس مي شوند .
بدين ترتيب تاثييري كه اين فضاها در برخود اول بر انسان مي گذارند,تاثير ورود به فضاي آييني يا معبد گونه است كه پذيرفته شدن در آن,مشروط بر به جاي آوردن آدابي است, و چنين نيست كه يكباره صورت گيرد. پس از دخول به آنها ,احساسي از قرار گيري در محيطي كه متعلق به نوع انسان در پيوستن به حقيقتي يگانه و تفاوت ناپذير است, دست خواهد داد كه به مثابه غوطه ور شدن در آرامش و استغناي صميمتي وحدت يافته از مجوعه عواملي است كه در كنار يكديگر, فضاي معماري را به صورت تغزلي عاشقانه ,به شعر درآورده اند.

مجتمع فرهنگي سينمايي دزفول

اين مركز در سالا 1366 طراحي گرديد و اجراي آن كه از سال 1367 آغاز شد ، پنج سال به طول انجاميد . و اجراي كارهاي اين مركز با وجود پشتيبانيهاي مسئولانه كارفرما ، عاري از مشكلات متداول در كارهاي دولتي نبود . درنتيجه كيفيت انجام كار را بايد متناسب با اين واقعيت ارزيابي كرد .
مساحت زير بناي اين مركز در حدود پنج هزار متر مربع و محوطة آن در حدود ده هزار متر مربع است . اسكلت ساختمان تركيبي از فولاد و بتون مسلح ميباشد كه در بخشهاي داخلي به صورت نمايان گذارده شده . در نماي داخلي از سيمان سفيد و كاشي و سنگ ؛ و در نماي خارجي از آجر ، سيمان سفيد ، كاشي ، سنگ سفيد و سنگ رنگي استفاده شده است . براي سازمان دادن فضا و طرح جزئيات از هندسة ناب و ترفندهاي معماري سنتي مدد گرفته است . منظور از تركيب اين عوامل ضمن پاسخگويي به برنامة عملكردي ساختمان بيان مفاهيمي

بوده است كه به اين ترتيب با مباني و افكاري كه به معماري اين مرز و بوم جهت و شكل داده اند ، پيوند ايجاد كند .

مركز فرهنگي سينمايي دزفول عمدتاً از چهار بخش متمايز تشكيل شده است كه به ترتيب اولويت اهميت عبارتند از :
اول : بخش ارائه آثار ، شامل دوتالار كوچك و بزرك نمايش ، فضاي انتظار و صحنة نمايش نمايشگاهها ؛
دوم : بخش اطلاعات ، شامل كتابخانه و اطلاع رساني ؛
سوم : بخش آموزش ، شامل دو مدرسة هنرهاي سنتي و هنرهاي تصويري ؛
چهارم : بخش خدمات ، شامل فروشگاهها ، چاپخانة سنتي ، نمازخانه ، فضاهاي عمومي جهت گردهمايي هنرمندان و هنر دوستان .

بخش اول حلقة مركزي است و بخشهاي ديگر حلقه هاي پي يابي را شكل داده اند . زير نقش پيوند دهندة فضاها يك منحني حلزوني است كه بر مركز دروني آن يك شمسه با زمينة هشت نهاده شده است و در نقطة انتهايي بيروني آن يك مربع تكيه زده : مربع مظهر جهان خاكي و بيروني است و آن مكاني است كه از آنجا نظاره گربيرون اين تشكل هستيم .
پس از سير در طول مسير حلزوني ، در انتها به سطح هشت ضلعي ميرسيم كه مظهر جهان ماوراء ، بي جهت ، بدون كشش و وجدان در سير مركزيت است ، كه درست در قلب فضا و در دروني ترين نقطة آن قرار گرفته است . در اين مسير از سوي عملكردهاي مادي به سوي بخشي كه متمركز و خلاقيت در آن حضور دارد رهسپار ميشويم : يك مارپيچ كوچك با جهتي فرورونده مخاطب را به درون سوق ميدهد و بدين ترتيب تمثيلي از كل را ارائه ميدهد .
با وجودي كه مخاطب از سطح خاك منتزع شده و به درون فرو ميرود ترفيع پره هاي نقش شمسة هشت در آسمان در انتهاي مسير ، ذهن را با مخروطي معكوس به سوي آسمان بي انتها پرتاب مينمايد . در اين فضا ، بيرون و درون در هم آميخته اند ، گويي شكل مارپيچ در حركت از نقطة دورني به سوي بيرون پشت و رو ميشود ، و اين مرز را غير قابل ادراك ميسازد و سطح افق

محور تعادلي است مابين آنچه از حجم كه در درون بستر فرورفته است و آن بخش كه سر به آسمان ميساید تا تقارن مابين خاك و آسمان ، برون و درون جهش و فرورفتگي را فراهم سازد . با توجه به نكات فوق فضاهاي دروني اين مركز به اين گونه به يكديگرپييوند يافته اند: در بدو ورود به مركز از طريق يك دروازه كه به شكل قوس ساخته شده است . وارد حياطي چهارگوش ميشويم كه در چهار جهت اصلي بنشسته است .

درست در امتداد ورودي چشم انداز گنبدي وجود دارد كه تنها در اين مرحله براي اولين بار قابل رؤيت است اما دسترسي به آن ممكن نيست . اين منظره به گونه اي متشابه هشتي ورودي اغلب فضاهاي با حرمت همچون مساجد ، مقابر يا مدارس در معماري سنتي ايران را به ذهن ميآورد كه بدون امكان دسترسي مستقيم ، حياط ، ايوان و گنبد اصلي ساختمان را به گونه اي دست نايافتني در پيش روي قرار ميدهد .

در اين مرحله در حياط بيروني كه اولين مقام در فضا ، و مكاني جهت تحول حال است با دو جوي كه از پاشويه هاي يك حوض مركزي منشعب ميشوند دو مسير جهت حركت به سوي چپ و راست ارائه ميگردد . يكي از مسيرها به صورت مستقيم و ديگري با چرخش از ميانه فضاهاي گوناگون نهايتاً به فضاي زير گنبدميرسند .

در زير اين گنبد كه ملهم از گنبدهاي رك مطبق خوزستان است ، تالار اصلي سينماجاي داده شده است . در مسير چپ يا غير مستقيم كه حول يك حياط مركزي ميچرخد ، بازارچه اي قرار گرفته كه داراي هفت حجره است . در اين بازارچه عملكردهاي فرهنگي انتفاعي جاي ميگيرند . مسير گذر از اين بازارچه منظري دروني از فضا را در پيش چشم قرار ميدهد .

بر روي پوستة ساختمان ، فضاهاي باز عمومي در هيئت باغ و حياط شكل گرفتهاند و به صورت مكاني جهت برخورد مردم درميآيند . سقف پله اي تالار نمايش كوچك همچون باغ تخت ، سطوحي مطبق براي نشستن و نظاره به وجود ميآورد ، كه پس از گذر از برجهاي يادگيرها كه با احجام كشيده ، رو به زاگرس (شمال شرقي) قرار گرفتهاند به دست اندازي مشبك مي رسد و از وراي آن به حياط مركزي كه قلب مجموعه است چشم انداز مييابد .

در نقطة عطف گذر بازار كه با سايبان پوشانيده شده است ، ورودي به نمازخانه ، كه با يك سقاخانه و مناره مشخص گرديده ، قرار داده شده است ، پس از پيچشي در مسير ، در بدر ورود به درون مركز دروني با نقشي ملهم از صفحه آرايي كتب خطي بر روي مخاطبين گشوده ميشود و مخاطبين را در سه جهت هدايت مينمايد :

اولي به سوي چاپخانهاي سنتي كه در دو طبقه با تختها و سكوها حول يك حوضخانه شكل گرفتهاند ؛ راه ميبرد .

دومي به سوي آموزشگاه هنذهاي تصويري و نمايشي راه ميگشايد كه با الهام از مدارس سنتي در حول حياط مركزي مطبق در قلب مجموعه شكل يافته است ؛ در اين مدرسه فضاهايي جهت كلاس در دو طبقه ، كتابخانه ، دفتر ، صدا و مونتاژ ، آرشيو ، انبار و سرويسها در نظر گرفته شده است . يك ايوان سرباز كه به صورت طبقة دوم حياط مركزي در جدارة مدرسه قرار گرفته است ، در صورت لزوم همچون تكاياي سنتي نشيمنگاهي مشرف به صحن حياط خواهد شد .

راه سوم از طريق يك سطح شيب دار مدور به طبقة پايين ميرسد . سقف اين فضا به شكل يك مخروط معكوس با سطحي شفاف ساخته شده است كه مرتباً آب بر روي آن ميلغزد و از دهانة رأس مخروط در پايين در حوض فرو ميريزد . در انتهاي سطح شيبدار در طبقة زيرين سطوحي مربع شكل از سنگ بر روي آب قرار گرفتهاند كه در آنجا جماعت با گذر از آب وضو ميكنند تا بتوانند به قلب مجموعه كه همان حياط مركزي است وارد شوند . دور تا دور حياط مركزي با رواقي قوسي پوشيده شده و حجره ها و تالارهاي نمايش برگرد آن ساخته شدهاند .

چند پله كه نشيمنگاهها را ميسازند ، رواق را به صحن حياط مي رسانند .

در كف حياط بر مبناي هندسة هشت ، نقشي زده شده كه در مركز آن حوض و فواره قرار دارد ، و به شكل جويبار طبيعي پس از گذر از ميان سنگهاي مكعب شكل به صورت آبشاري از پله ها فرو ريخته به پاشوية حوض مركزي ميرسند .

اين فضا كه با نشيمنگاههايي در سه طبقه احاطه شده در حقيقت يك حياط سه طبقه را ميسازد كه علاوه بر مركز تجمع اصلي ، فضايي مناسب را جهت اجراي نمايش در فضاي باز ، تعزيه ، سرودخواني ، شعرخواني و غيره فراهم

ميسازد . حجرههاي اطراف اين حياط فعاليتهاي فرهنگي ، آموزشي و غير انتفاعي را در برميگيرند و در يك سوي آن فضاي انتظار تالارهاي نمايش قرار گرفتهاند .

برفراز اين فضا بادگيرهايي كه نور غير مستقيم را نيز به داخل هدايت مينمايند مستقر گشته ، كششي قوي را به سوي بالا ايجاد مي نمايند . حفرههاي باز فوقاني در فضاي انتظار ارتباط با نمايشگاهها را كه در سطح بالاتر قرار گفتهاند فراهم ميسازند و فضاي انتظار با در آميختگي با تالارهاي نمايشگاهي كيفيتي متفاوت مي يابد . تالارهاي نمايش در دو وسعت بزرگ و كوچك كه امكان ارائة فيلمهاي سينمايي و نمايش روي صحنه را فراهم ميسازند ، در انتها قرار ميگيرند . يك خروجي مشترك فضا را به محدودة خارجي ساختمان متصل مي سازد .
در آنجا در امتداد يك جويبار محصور شده با گياهان در پشت مضرس شكل حجره هاي بازار امكان ارائة نمايشگاه در فضاي باز را فراهم ميسازد . اين جويبار از حوض حياط ورودي منشعب ميشود و به آبنمايي در جلوي نمازخانه منتهي ميشود و در آن حوض مطبق آب وضو جهت نمازگزاران جاري ميگردد . مسير دوم كه مستقيماً حياط بيروني را به اندروني متصل ميسازد ، با سطحي شيبدار ابتدا به سطح حياط مركزي و سپس با شيب ديگر به خروجي تالار اصلي نمايش ميرسد . جويبار ديگر ، منشعب از حوض حياط بيروني در كنار سطح شيبدار به صورت آبشاري پله پله فرو ميريزد تا به حوضي در آستانة ورود به حياط اندروني ميرسد و در آنجا نيز بار ديگر آب از ميان سنگهاي مربعي شكل جاري ميشود تا بر پاي جماعت وضو زند تا پاكيزه وارد اندرون شوند .

ب - سيد هادي ميرميران

او متولد 1323 در قزوين و فارغ التحصيل رشتة معماري از دانشكدة هنرهاي زيباي دانشگاه تهران در سال 1347 است .

فعاليت حرفهاي سي سالة ميرميران را مي توان به سه دورة تقريباً مساوي تقسيم كرد : در فاصلة دهسالة 1357 – 1347 از زمان فراغت از تحصيل تا وقوع انقلاب اسلامي او در شركت ملي ذوب آهن ايران ، در اصفهان ، سرپرست كارگاه معماري واحد طراحي و شهرسازي بوده و مسئوليت تهيه و اجراي طرحهاي متعددي را در زمينة مجموعه هاي مسكوني ، بناهاي عمومي و طرحهاي شهري در شهرهاي جديد الاحداث پولاد شهر ، زيرآب ، و رزندنو به عهده داشته است ، خود اولين فعاليتها را تجربههايي مي داند كه در شكلگيري بعدي كارهايش نقش مؤثر داشتهاند .

از سال 1357 تا 1367 ، ضمن ادامة فعاليتش در ذوب آهن ، با شركت خانه سازي ايران و ادارة كل مسكن و شهرسازي اصفهان همكاري كرده است . در شركت خانه سازي ايران مسئوليت سرپرستي واحد طراحي و در ادارة كل مسكن و شهرسازي اصفهان مسئوليت تهيه طرح جامع شهر اصفهان و «طرح منطقة شهري اصفهان» با او بوده است . او در كار اصفهان براي اولين بار ـ در حوزة رسمي شهرسازي كشور ـ مفهوم « منطقة شهري » را به طور جدي مطرح كرد و با ارائة بسيار درخشان طرحي موفق ، در فرآيندي سخت و طولاني از جلسات بررسي و تصميمگيري در كميتة فني شورايعالي شهرسازي و معماري ايران ، توانست ضرورت توجه به " مناطق شهري" كشور را به منزلة عرصه هايي مشخص ، مجزا و مستقل ، در « حوزة مديريت و برنامه ريزي شهري » نشان دهد . موفقيت اين طرح ، در عمل و به عنوان ابزاري كارآ در فرآيند هدايت و كنترل توسعة كالبدي منطقة شهري اصفهان ، از عوامل مؤثر در پيگيري جامعة حرفه اي و توجه مسئولان و شكلگيري مصوبه مهرماه 1374 هيئت دولت ـ به عنوان چارچوبي رسمي ـ براي تهية طرح منطقة (يا مجموعه) شهري تهران و ساير مجموعههاي شهري كشور (شهرهاي با جمعيت بيش از يك ميليون نفر) بوده است .

از سال 1367 تا كنون ميرميران كار خود را به عنوان مؤسس و مدير عامل شركت مهنديسن مشاور نقش جهان پارس در زمينة شهرسازي و معماري ادامه داده است . طي اين دوره تهية طرحهاي متعدد شهري ، به ويژه چند طرح بسيار موفق براي احياي مجموعة كريمخاني شيراز ، احيا و بهسازي مجموعة ميدان

كهنه و مسجد جامع عتيق اصفهان ، و بدنه سازي خيابان چهار باغ اصفهان و نيز شركت پي گير و فعالانة او در تمامي مسابقات مهم معماري داخلي ـ و يك مسابقة بين المللي ـ و موفقيت چشمگير او در اغلب اين مسابقات به عنوان برندة اول ، او را به عنوان چهرة شاخص و سرشناس معماري و شهرسازي معاصر ايران مطرح كرده است .
دراينجا سعي شده است كه ضمن مروري بر « مجموعه آثار » ميرميران ، طي دهسالة گذشته ، سير تحول و ويژگيهاي اصلي معماري او ـ در قالب بررسي اجمالي چهار طرح مشخص ـ نشان داده شود .

سير تحول و ويژگيهاي معماري ميرميران

تحولات معماري ميرميران را بايد در زمينة تحولات و گرايشات معماري معاصر ايران طي هفتاد سال گذشته دنبال كرد : از اوايل دورة سلطنت پهلوي و ورود و رواج راه و سرم جديد زندگي ، از جمله معماري مدرن ، تلاش براي حفظ هويت و ايجاد پيوند با گذشته ، همواره و به موازات تسلط و گسترش روز افزون ارزشها و شيوههاي نوين ، يكي از دلمشغوليهاي مهم معماري معاصر ايران بوده است . دامنة اين تلاشها ، كه در ابتدا با رجوع به معماري قبل از اسلام ، به ويژه در طرح بناهاي حكومتي ، آغاز شد و بعدها جاي خود را به ميراث معماري اسلامي ، از جمله در بناي مقابر مشاهير ايران داد ، از اواخر دهة چهل ، همزمان با رواج پست مدرنيزم در غرب ، با كارهاي بعضي معماران ، بويژه معماران ، بويژه نادر اردلان و كامران ديبا ، گسترش بيشتري يافت . پس از وقوع انقلاب اسلامي ايران در سال 1357 ، و در زماني كه پست مدرنيزم در غرب در اوج بود ، اين گرايش پنجاه ساله و توجه و تأكيد بر « زمينه » و « تاريخ » ، با هدف احياي فرهنگ ايراني ـ اسلامي ، كوشش براي احراز هويت از مسير گذشتهگرايي ، براي مديد به گرايش مسلط در معماري ايران تبديل شد .
ميرميران هم كه معماري گذشته را بسيار خوب ميشناسد از اين گرايش متأثّر بوده و برداشت خاص و ناشي از عشق و احترام او به ميراث ارزشمند معماري گذشته ، و تعهدي كه از نظر او معماري امروز آنها در تداوم آنها به

عهده دارد ، از انگيزه هاي بسيار مؤثر در شكل گيري معماري او در بخشي از دورة فعاليت حرفه اي دهسالة اخيرش بوده است . برجسته ترين و مهمترين اثر اين دوره از فعاليت ميرميران ، طرح مجموعة فرهنگستانهاي ايران است .

ميرميران در اين طرح ، با تكيه بر الگوها و مفاهيم بنيادين معماري گذشته نشان داد كه ، بدون نياز به تقليد و تكرار عناصر آشنا و ظواهر معماري گذشته ، مي توان به يك معماري با هويت مستقل ايراني دست پيدا كرد و با اين كار تحول مهمي را در معماري معاصر ايران به وجود آورد .

از اين پس در كوشش ميرميران براي ايجاد پيوند و بهره گيري از ميراث گذشته حركتي مستمر از « صورت » به « معني » ، يا از « فرم » به « مفهوم » به چشم مي خورد : اگر در طرح بناهاي فرهنگستانهاي جمهوري اسلامي ايران و مجموعة ورزشي رفسنجان ، اين الگوها و فرمهاي معماري هستند كه وسيلة پيوند باگذشته اند ، در طرح كتابخانه ملي و موزة ملي آب ايران ، تداوم گذشته با تكيه بر مفاهيم و مضامين تاريخ و فرهنگ گذشته تحقق مي يابد . در واقع اين حركت كه حاصل رهايي از قيد «فرمها و الگوها»ي گذشته بوده (و در كارهاي بعدي او نيز از جمله در طرح كتابخانه ملي ژاپن در كانساي و ساختمان مركزي بانك توسعه صادرات ايران و . . . ادامه پيدا كرده است) ، به دنبال و همراه با فروكش كردن گرايشات پست مدرنيستي در غرب ، توجه و تأكيد بر «فضا» به عنوان جوهر اصلي و مهمترين موضوع معماري ، براي ميرميران امكان ايجاد ارتباط با تحولات جهاني و مشاركت او در تلاش معماران پيشرو براي خلق و ابداع فضاهاي تازه و بديع فراهم كرده است .

اين تحول در معماري ميرميران كه آشنايي و همكاري كوتاه او با بهرام شيردل در سال 1374 نيز در شكل گيري آن مؤثر بوده است ، از سوي بعضي نقطة ضعف او شناخته شده است . اما به نظر ما نه نقطة قوت كارهاي ميرميران تكية او بر الگوها و فرمهاي تاريخي است ، و نه نقطة ضعف او رها كردن آنها (و تكيه بر مفاهيم و مضامين ، آنچنانكه خودش مي گويد) : تأثير پذيرفتن و همسو شدن گرايشات و تحولات جامعه و جهان ، در تمامي عرصههاي فرهنگ و اجتماع ، طبيعي و ناگزير است .

ويژگي و مشخصة اصلي ميرميران ، توانايي او در خلق فضاهاي بديع و محسور كننده ، تأثير قوي و آني و به يادماندني آثار او بر بيننده است و مقدمه قبل تأثير ناشي بر هر بحث و تحليل و استدلال . شايد اين تاثير از ويژگيهاي فرمال كارهاي او باشد : سادگي بيان ، صراحت در طراحي, وضوح در توضيع فضاي و ارتباطات (چنانكه هيئت داروان مسابقة فرهنگستانها اعلام كردند) ، و به آنچه كامران افشار نادري ـ به درستي در طرح بناي فرهنگستانها تشخيص داده ، و به نظر ما در مورد همة كارهاي او صادق است : « تبديل كاركردهاي متعدد به مفاهيم فضايي هندسي و بسيار مشخص و ايجاد يك ايدة محوري بسيار بارز و قوي « كه لازمه هر اثر با ارزش هنري است » و يا «حذف كامل زوايد و عناصر علي السويه و جوهرگرايي و خلاصه كردن معماري به عناصر اصلي (كه از خصوصيات بارز فرهنگ معماري معاصر است) ، » و يا « تبديل كاركردها و فعاليتهاي عادي مثل ورود ، حركت ، مكث ، صعود ، گردهمايي و . . . به مراسمي شكوهمند و لحظاتي معني دار از زندگي و خلق فضاهايي متناسب با آنها » .

ترديدي نيست كه صراحت و سادگي و خوانايي و تركيبهاي حجمي چشمگير و جسورانه ، از صفات بارز و برجستة كارهاي ميرميران هستند . اما اينها به تنهايي نمي توانند موجد اين تأثير فوق العاده باشند . به نظرما در كار او « آني » هست كه با كلام چندان قابل توضيح نيست : هر چند همه ، بنا به عادت ، و شايد چون وسيلة ديگري نداريم ، مي پنداريم كه امور و پديده ها بايد از راه زبان و كلام به ادراك بيايند و منتقل شوند ، اما همة ما اين تجربه را نيز داريم كه به هنگام بروز بعضي احساسها و عاطفه ها ، يا ديدن يك تابلوي نقاشي ، شنيدن قطعه اي موسيقي و در مواقعي بسيار نادر ديدن بنا (مثل هشت بهشت ، پل خواجو ، و . . . تقريباً همة آثار لوكوربوزيه ، بعضي كارهاي ميس وندررو ، و . .) احساسي به انسان دست مي دهد كه زبان و كلام قادر به توضيح آن نيست : احساس روبرو شدن با جهاني با شكوه و پر از راز و ابهام و اسرار ، همان احساسي كه گاه ديدن چشم انداز بديعي از دريا ، كوهستان ، و يا كوير نيز ايجاد مي كنند ، تجربة نادر وصل شدن به جهان بي زمان و بي مكان . . . .

اين ويژگي در همة كارهاي ميرميران وجود دارد . ارتباطي هم به بزرگي و كوچكي و زيادي ارتفاع بنا ندارد . همة آنها ، حتي آنها كه مثل بناي فرهنگستان «ايراني» نيستند نيز ، بيش از آنكه آينده را پيش چشم بگذارد ، احساسي از تاريخ و گذشته هاي دور را ـ به معناي وسيع كلمه و نه فقط تاريخ خاص ايران و ايراني ـ و احساسي از فضاي بي زمان و مكان را منتقل مي كنند .

در اينجا سير تحول و ويژگي كارهاي ميرميران را در چند طرح او دنبال مي كنيم ، اما جاي آن هست كه مجموعة آثار او به عنوان مشخصه هاي دورة مهمي از تحول معماري معاصر ايران از سوي اهل فن و صاحبنظران ، با نگرشي علمي و تحقيق و به دور از عرصة تنگ و بستة مصالح صنفي و حرفه اي ، به طور گسترده نقد و بررسي شود .

بناي مجموعة فرهنگستانهاي ايران

طرح اين بنا در پايان دورةكار فشردة چهارماهه ، در ارديبهشت ماه 1373 برندة اول مسابقه اي شد كه به عنوان بزرگترين مسابقة معماري بعد از انقلاب از سوي سازمان مجري ساختمانها و تأسيسات دولتي و عمومي وزارت مسكن و شهرسازي برگذار شد . اين بنا ، طبق برنامه ، شامل سه فرهنگستان علوم ، علوم پزشكي و زبان و ادب پارسي با مجموع مساحت 12000 متر مربع ، فضاهاي كار گروههاي علمي به مساحت 12000 متر مربع ، كتابخانه و ساير بخشهاي جانبي به مساحت 12950 متر مربع ، مجتمع گردهماييها به مساحت 21450 مترمربع ، و جمعاً به مساحت كل زيربناي 58400 متر مربع بوده ، و محل اجراي آن قطعه زميني به وسعت بيش از 82000 متر مربع ، در اراضي عباس آباد تهران در نظر گرفته شده است . البته مدتي بعد از نتايج مسابقه ، به دلايلي ، طرحي ديگر جايگزين آن شد كه هم اكنون در محل تعيين شده در دست اجراست .

در طرح ميرميران كل اجزاء برنامه در چند عنصر اصلي زير خلاصه شده است :

1 - سطح افقي وسيعي به ابعاد 200*85 متر كه در بلندترين قسمت زمين (به فاصلة 80-70 متر از مرز زمين ميدان ورودي مجموعه) و در جهت شرقي ـ

غربي قرار گرفته است . اين سطح افقي يا «صفه» ، بدون مداخله زياد در توپوگرافي طبيعي زمين ، به شكلي روي زمين نشسته است كه در جايي تقريباً همسطح و درجايي بلندتر از سطح زمين است و در جبهة شمالي نيز بخشي از تپه تقريباً جزئي از «صفه» است . اين سطح وسيع و گسترده ، با توجه به موقعيت و چشم انداز بسيار زيبايي كه داري محل برگذاري اجتماعات و مراسم بزرگ در هواي آزاد ، و در عين حال عنصر پيوند دهندة ساير اجزاء مجموعه است .

2 - بنايي رفيع ، در منتهي اليه شرقي صفه ، شامل سه برج بلند و در كنار هم ، كه در چند طبقة بالايي به هم وصل شده و دو دروازة بلند به وجود آورده اند كه از ميان آنها قلة دماوند پيداست . هر يك از اين سه برج بلند يكي از فرهنگستانهاي پيش بيني شده در برنامه را در برمي گيرد و چند طبقة بالايي نيز ، كه آنها را مانند تاجي به هم وصل مي كند ، به كتابخانه اختصاص يافته است اين سه برج ، از پشت و در منتهي اليه جبهة شرقي ، سه جزء عظيم مثلث شكل تكيه كرده اند كه آنها را روي زمين استوار نگه مي دارد .

3 - يك برآمدگي كروي شكل در منتهي اليه غربي صفه ، و روبه روي بناي بلند فرهنگستانها ، كه سقف سالن اجتماعات 1500 نفره و مربعي شكلي را ، كه مهمترين عنصر مجتمع گردهماييست ، مي پوشاند .

4 - يك حياط ، در داخل سطح صفه و بين دو عنصر اصلي ديگر (بناي فرهنگستانها و مجتمع گردهمائيها) ، كه نمازخانه ، چندين سالن ، و بخشهاي تكميلي بنا ، در سطح زير زمين صفه در دو طبقه در اطراف آن قرار گرفته اند .

ورود به مجموعه از دهانه اي به عرض 45 متر ، كه در ضلع شمالي ميدان اصلي مجموعه باز شده است ، صورت مي گيرد (اين ميدان طبق طرح اراضي عباس آباد ، دسترسي اصلي به مجموعه بناي فرهنگستانها ، و كتابخانة ملي را كه در سوي ديگر ميدان قرار دارد ، تأمين مي كند) . اين ورودي از ميان دو ديوار به پلكان وسيعي منتهي مي شود كه دسترسي به حياط داخلي مجموعه ، و از كنار نيز از طريق رامپي عريض دسترسي مستقيم به سطح صفه را برقرار مي كند

. ارتباط با عناصر اصلي مجموعه از راه حياط مركز تأمين مي شود ، و اين حياط را نيز دو پلكان وسيع ، از داخل به سطح صفه متصل مي سازد .

به مدد اين آرايش خلاصه و ساده و صريح تركيب و تمركز مستحكم و بديع عناصر اصلي ، استقرار سنجيده روي زمين ، وضوح . روشني در ورود و مسير حركت مراجعان ، و همچنين تصفيه و تجريد و به كارگيري هوشمندانة الگوها و فرمهاي تاريخي (كه ميرميران همة آنها را از اصول اساسي معماري گذشته مي داند) ، طراح به خوبي موفق شده است كه ضمن خلق يك معماري با هويت ايراني ، اهميت بناي فرهنگستانها را نيز به عنوان يك بناي شاخص ملي و يادمان شهري به بيننده القا كند .

بناي مجموعة ورزشي رفسنجان

در دي ماه 1373 مسابقه اي از سوي معاونت فني و عمراني شهرداراي تهران براي طرح موزة مركز اسناد رياست جمهوري (آقاي هاشمي رفسنجاني) ، در مجموعة فرهنگي ـ ورزشي شهر رفسنجان ، برگذار شد كه طرح ميرميران در آن رتبة اول را به دست آورد . ليكن به دليل انتخاب طرح ديگري براي اجراء ، كارفرما پيشنهاد كرد كه از ايدة اين طرح ، با تغييراتي ، براي احداث يك مجموعة ورزشي ، در همان مجموعه فرهنگي ، استفاده شود ، كه شد و طرح هم اكنون در دست اجراست .

زمين طرح ذوذنقه قائمالزاويهاي به مساحت حدود 7500 متر مربع است . اين زمين در بخش غربي مجموعة ورزشي ـ فرهنگي رفسنجان ، در پارك محل قطب آباد كه يكي از نقاط سرسبز و پر درخت و مركز تفريحي شهر است ، قرار دارد و احداث بناهاي موزه ، كتابخانه و مركز اسناد جمهوري نيز در مجاورت آن پيش بيني شده است .

طبق برنامه ، بنا داراي دو قسمت اصلي است : استخرها (سرپوشيده و روباز) ، و سالن هاي ورزشي ژيمنازيوم و سالنهاي اسكوآش ، بدمينتون و يك سالن چند منظوره) . سطح كل زيربناي مجموعه ، شامل قسمتهاي اصلي و خدماتي و

سرويس ، در حدود 3500 متر مربع ، سطح كل محوطه سازي در حدود 3200 متر مربع و سطح استخر روباز در حدود 560 متر مربع است .

اين مجموعه نيز يكي از نمونه هايي است كه ميرميران در طرح آنها از الگوها و فرمهاي معماري گذشتة ايران استفاده كرده است . در اين كار منبع الهام او شكل و طرح «يخچال» ، به عنوان يكي از عناصر آشناي معماري كويري ايران است . بنا شامل دو بخش غير شفاف و شفاف است . بخش غير شفاف ، ملهم از شكل گنبدي يخچالهاي قديمي ، يك مخروط ناقص است كه از سقف نور مي گيرد و سالنهاي ورزشي در آن در دو سطح ـ جا گرفته اند . بخش شفاف داراي يك ديوار بلند و طويل است كه سقفي شيشه اي و وسيع و مورب به آن تكيه كرده و روي استخر سرپوشيده را مي پوشاند . اين سقف شيشه اي مورب تعبيري است از سايهٔ ديوار بلند يخچال بر زمين .

تضاد بين اين دو بخش ، شفاف و غير شفاف ، كه فضاي ورودي مجموعه آنها را به هم وصل مي كند ، از ويژگيهاي بديع و چشمگيري اين بناست و انحناي ديوار بلند (در شرق) ، پاسخ به انحناي مخروطِ ناقص سالنها در سوي ديگر بنا (غرب) ، تعادلي دلپذير در شكل بنا ايجاد كرده است . قسمت سوناي خشك و تر ، حمام بخار ، اتاق ماساژ و سالن بدنسازي ، نيز خدمات و سرويسها ، شامل رختكنها ، دوشها ، سرويسهاي بهداشتي ، انبار ، موتورخانه و تصفيه خانه ، همه در زيرزمين مستقر شده اند ، كه در گوشه اي از آن نيز ، در قسمت سونا ، حياطي آفتابگير ، با استفاده از پس نشستگي سقف زيرزمين ، براي استراحت مراجعان پيش بيني شده است .

مراجع از راه پله اي دربيرون ، و در امتداد محور زمين هاي ورزشي ، مستقيم به زيرزمين وارد مي شود و پس از تهية بليط و عبور از رختكن و دوش ، از راه پله به استخر سرپوشيده ، در طبقة همكف ، و يا استخر روباز ، در محوطه ، هدايت مي شود .

بوفه ، فروشگاه ، جايگاه تماشاچيان ، اتاق مربي و قسمت اداري نيز در همكف قرار گرفته اند ، و رستوران نيز نيم طبقه ايست در بالا و مشرف به فضاي استخر سرپوشيده . در طراحي اين بنا نيز گروه بندي و تفكيك روشن كاركردها ، تنظيم دقيق مسير حركت مراجعان و كاركنان ، سادگي و صراحت شكلها و حجم ها ، و

بهره گيري هنرمندانه از الگوها و فرمهاي معماري سنتي ، به شكل گيري بنايي زيبا و دلنشين و هماهنگ با معماري و اقليم منطقة كويري ايران منتهي شده است .

بناي كتابخانة ملي ايران

طرح اين بنا براي شركت در دومين مسابقة بزرگ معماري بعد از انقلاب اسلامي تهيه شده است كه از سوي سازمان مجري ساختمانها و تأسيسات دولتي وزارت مسكن و شهرسازي ، با شركت پنج گروه برگزيده از مهندسان مشاور برگذار و نتايج آن در مردادماه 1374 اعلام شده است . در حال حاضر طرح برنده (كار مهندسان مشاور پيرراز) در محل تعيين شده در اراضي عباس آباد تهران در دست اجراست . طبق ، اين برنامه ، اين بنا شامل 9 واحد مختلف است ، با سطح كل زيربناي حدود 90 هزار متر مربع ، كه به سه بخش اصلي مخازن بستة كتاب ، كتابخانه هاي پژوهشي و مراكز تحقيقاتي ، و قسمتهاي پشتيباني و خدمات ، قابل تفكيك هستند .

دراين طرح نيز ميرميران مهمترين اصل را ايجاد ارتباط عميق با فرهنگ و تمدن ايران مي داند . ولي ، چنانكه خود مي گويد براي ايجاد اين ارتباط ، به جاي تصفيه و تجريد الگوها و فرمهاي ايراني (مثل طرح بناي فرهنگستانها و مجموعة ورزشي رفسنجان) ، تكية او بر مفاهيم ، مضامين ، اشارات ، اسطوره ها و خاطره هاي فرهنگي بوده است .

هر چند ، به رغم اين تدبير ، طرح كتابخانة ملي ، مثل دو طرح قبلي ، به ويژه طرح فرهنگستانها كه به روشني و وضوح و به نحو چشمگيري ايراني است ، معرف يك معماري متعلق به تاريخ و فرهنگ خاص ايران به نظر نمي رسد ، ويژگيهاي اصلي و مهم كار ميرميران ـ حتي به نحوي بارزتر ـ در آن به چشم مي خورد : خلاصه كردن اجزاء برنامه در چند عنصر مهم و اصلي با شكلهاي هندسي بسيار مشخص ، آرايش و استقرار منظم آنها حول يك محور ارتباطي اصلي ، و خلق فضايي بديع در قالب يك ايدة فرمال بسيار قوي .

شاخص ترين عنصر طرح ، يك مكعب مستطيل بسيار بلند و عريض و باريك است كه مخازن بستة كتاب را در خود جاي مي دهد . شكل و تناسبات و كاركرد اين عنصر را طراح از مفهوم «لوح» ، و «لوح محفوظ» ، از يك مضمون بسيار قديمي در فرهنگ ايران و اسلام ، الهام گرفته است .

در مقابل اين بناي بلند و عريض ، هشت بلوك مجزا و كوتاهتر ، روي پيلوتي ، با فاصله از هم ، به صورت متقارن ، و در چهار رديف دوتايي ، براي استقرار كتابخانه هاي پژوهشي و مراكز تحقيقاتي در نظر گرفته شده اند .

ارتفاع اين بناها در حد فاصل بناي بلند مخزن بسته تا ورودي اصلي ، به تدريج كوتاه و كوتاهتر مي شود ، طوري كه امتداد سقفهاي آنها يك خط طويل و مايل راشكل مي دهد كه از فراز بلندي مخزن بسته ، به سمت ورودي فرود مي آيد .

اين بناهاي مجزا و مستقل ، همه روي يك سطح افقي (يا صفة) وسيع و مستطيل شكل كه به تبعيت از شيب طبيعي زمين شكستگي هايي دارد ، قرار گرفته اند . اين فضاي وسيع و گسترده ، ضمن پيوند دادن اجزاء اصلي مجموعه، محل استقرار بخشهاي پشتيباني ، خدمات ، كتابخانة عمومي و ساير فضاهايي است كه نياز كمتري به كنترل دارند و دسترسي آزاد مراجعان به آنها مجاز است.

و پس از اينها جسورانه ترين و چشمگيرترين عنصر مجموعه ، پوشش سبك ، ظريف و شفافي از فلز و شيشه است كه همانند توري روي كل مجموعه گسترده شده و زير خود فضايي وسيع و پُر نور را به وجود ميآورد كه در تمامي اجزاء و عناصر مجموعه قابل رؤيت هستند . اين پوشش شفاف ، به تبعيت از ارتفاع نابرابر بناها ، به شكل يك هرم شكسته است كه از محل ورودي ارتفاع آن به تدريج اضافه مي شود و در بالاي بناي بلند مخزن كتابها به اوج مي رسد و سپس با شيب بسيار تند فرو مي افتد و روي قسمتهاي اداري ، كه پشت بناي مخزن قرار گرفته اند ، مي نشيند .

هر چند اين طرح در مسابقه ، بنا به نظر داوران (كه « نماي چشمگير» آن را ستودند) ، به دليل توجه ناكافي به برنامه و الزامات فني ـ تخصصي كتابخانه ، و سختي و پرهزينه بودن اجرا برنده نشد ، اما توانست نمونه بسيار درخشاني از طراحي هنرمندانه يك بناي مهم يادماني و ملي را به يادگار بگذارد .

بناي موزة ملي آب ايران

تهية طرح موزة ملي آب ، به منظور جمع آوري ، نگاهداري و نمايش دستاوردهاي ايران در زمينة تأمين ، توزيع ، و استفاده از آب ، در سال 1374 از سوي وزارت نيرو به مهندسان مشاور نقش جهان پارس واگذار شده است . براي احداث اين بنا قطعه زميني ، به مساحت تقريبي شش هزار مترمربع ، در بلندترين نقطة «پارك طبيعت پرديسان» ، در غرب تهران ، در نظر گرفته شده است . بناي موزه شامل پنج بخش مديريت ، موزه داري ، آموزش ، خدمات ، و مالي ـ اداري ، با سطح كل زيربناي 5780 متر مربع است ، كه از ميان آنها بخش موزه داري ، با حدود چهار هزار متر مربع زيربنا ، بزرگترين و مهمترين بخش ساختمان است .

اين بخش شامل گالريهاي ثابت و موقت ، در دو گروه اصلي و جنبي است و در پنج زمينة تاريخ آب ، شناخت آب ، كاربرد آب ، زيبايي شناسي (استهتيك) آب ، حفاظت از آب فعاليت مي كند . انجام بخشي از فعاليت گالريها نيز ، از جمله نمايش نمونه هاي سازههاي آبي و نمايش جلوه هاي ويژة آب ، در فضاي باز و محوطة پيش بيني شده است .

در خردادماه 1375 طرح ، طبق برنامه ، به كارفرما تحويل شد ، ليكن به دليل بعضي مشكلات تا كنون اقدامي براي اجراي آن انجام نشده است . كوشش براي تداوم معماري گذشته ، در اين طرح ، كه با همكاري و مشاركت بهرام شيردل تهيه شده ، از اهداف اصلي عنوان شده است ، منتها در اينجا نيز «مفاهيم» (و نه فرمها) ، ابزار كاربرد بوده اند ، مفهوم خاص آب در سرزمين و فرهنگ ايران كه در آن آب همواره از دل خاك و سنگ برآمده و در كنار و در تضاد با آن معنا پيدا كرده است .

بر اين اساس تركيب خشك و تر و يا تركيب دو حجم تيره و شفاف (سنگ و شيشه) ، به عنوان ايده اصلي طرح ، شكل گرفته است : كل ساختمان اصلي موزه در محدودة مربع مستطيلي به ابعاد 200*26 متر شكل گرفته است . نيمة شمالي اين مستطيل حجم بسته و تيره و سنگي است ، با سقفي مورب به

ارتفاع حداكثر 18 متر ، و نيمة جنوبي آن حجمي آزاد و شفاف و شيشه اي كه از دل حجم سنگي بيرون آمده است.

به دليل شكل عوارض زمين ساختمان از دو طرف (شمال و غرب) در دورن خاك است ، و از دو طرف ديگر (جنوب و شرق) ، آزاد و همسطح زمينهاي اطراف . راه اصلي ورود مراجعان به ساختمان يك رامپ ، در سقف قسمت سنگي است ، و حركت در دورن بنا و دسترسي به گالريها وآمفي تئاتر و رستوران و ساير فضاها را به هم وصل مي كنند ، صورت مي گيرد .

در طراحي اين بنا از چشم انداز زيبا و موقعيت طبيعي خاص پارك طبيعت پردستان ، و همچنين از عناصر همجوار (كه در طرح جامع پارك پيش بيني شده اند) ، از جمله محور پيادة اصلي پارك در جنوب و دسترسي اصلي سواره درر شمال بنا ، و نيز دو درياچه در شرق و غرب آن ، در نحوة استقرار بنا ، آرايش عناصر آن ، و نيز تأمين نيازهاي نمايشي موزه در محوطه و فضاي باز ، به خوبي استفاده شده است .

در اينجا نيز طرح به خوبي موفق شده است كه با اتكا به يك ايدة فرمان قوي و مشخص ، در شكل خارجي با تركيب و درهم آميختن هنرمندانة دو حجم تيره و شفاف ، و در فضاي داخلي با ايجاد سطوح آزاد متعدد و حركت آزادانة رامپها در بين آنها ، نهايتاً تنوع و پيچيدگي و زيبايي را در حجم و تركيبي به غايت ساده به نمايش بگذارد .