دانشگاه هنر

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

تبارشناسی تخصص طراحی داخلی (۱۱ـ۲۷)
فردین طهماسبی / نادیه ایمانی

طراحی نقد: گنجاندن نقد نوشتاری در آموزش طراحی‌داخلی (۲۹ـ۳۶)
نویسنده: مری آن بیچر / مترجم: اکبر دبستانی رفسنجانی

تأملی در عرصهٔ نظری طراحی داخلی؛ مروری بر کتاب *به سوی داخلی جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی* (۳۹ـ۶۰)
مریم دربندی

آشنایی با انواع کتاب‌های دانشگاهی: بررسی نمونه‌هایی از منابع رشته‌های معماری و معماری داخلی (۶۳ـ۸۰)
هاله حاج‌یاسینی

روش‌شناسی پژوهش گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران (۸۳ـ۹۳)
نوشین ضیاءشهابی

بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی؛ اسپینوزا و نظریهٔ طراحی‌داخلی (۹۵ـ۱۰۶)
علیرضا محسنی

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۳۹۳۳-۲۷۸۳

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر
مدیر مسئول: دکتر علیرضا مستغنی
سردبیر: دکتر نادیه ایمانی
مدیر داخلی: مهندس فردین طهماسبی
طراح ساختار بصری نشریه: علی عبدی

ناشر: دانشگاه هنر
نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان شهید سرهنگ سخایی، شماره ۵۶
کد پستی: ۱۱۳۶۸۱۳۵۱۸
صندوق پستی: ۶۵۵-۱۱۱۵۵

وب‌سایت: intand.journal.art.ac.ir
پست‌الکترونیک: intand@art.ac.ir

شمارهٔ مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی:
۸۵۱۴۸ مورخ ۱۳۹۸/۲/۲

● کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.
● مقالات مندرج در این مجله الزاماً بیانگر دیدگاه‌های اندیشنامهٔ معماری داخلی نیست و نویسندگان محترم مسئول مقالات خود هستند.

راهنمای نویسندگان

ضوابط پذیرش مقالات

۱. نشریهٔ «اندیشنامهٔ معماری داخلی» در زمینهٔ معماری داخلی و حوزه‌های مرتبط با آن مقالهٔ علمی می‌پذیرد.

۲. مقاله‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد و یا هم‌زمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

۳. مقاله‌ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین‌نگارش این زبان نوشته شده باشد.

۴. مقالات ارسالی به نشریه باید با گواهی همانندجویی از یک سامانهٔ معتبر همراه باشد.

۵. مقاله‌ها پس از تأیید داوران و تصویب هیئت تحریریه چاپ می‌شود.

۶. مسئولیت مطالب مطرح‌شده در مقاله‌ها بر عهدهٔ نویسنده یا نویسندگان است.

۷. مجله در قبول، رد یا اصلاح مقاله‌ها آزاد است. مقاله‌ها و ضمیمه‌های آنها در دفتر مجله باقی می‌ماند و بازگردانده نخواهد شد.

۸. چاپ مقاله‌های منتشرشده در این نشریه بدون ذکر منبع در سایر نشریات و کتاب‌ها ممنوع است.

۹. این نشریه پذیرای مقالات حاصل از گزارش‌های پژوهشی، رساله‌های دکتری، پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد، پژوهش‌های آزاد و ترجمه‌هایی با محتوای علمی ارزشمند است. مقاله‌های مروری (Review Paper) تنها در صورتی از نویسندگان پذیرفته می‌شود که در نگارش آنها از منابع معتبر و متعدد استفاده شده باشد.

راهنمای تهیه و ارسال مقالات

۱. مقاله‌ها باید به ترتیب دارای بخش‌های زیر باشند:

۱.۱. صفحهٔ اول شامل عنوان کامل مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان همراه با رتبهٔ علمی و نام مؤسسه یا محل اشتغال، نشانی، شمارهٔ تلفن، شمارهٔ دورنگار، پست الکترونیکی باشد. درصورتی‌که نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات غیر از نویسندهٔ اول باشد، باید به‌صورت کتبی از سوی نویسندگان به دفتر نشریه معرفی شود.

۲.۱. چکیدهٔ فارسی در حدود ۳۰۰ تا ۳۵۰ کلمه (شامل «بیان مسئله»، «پرسش اصلی»، «هدف یا اهداف تحقیق»، «روش‌شناسی تحقیق» و «یافته‌ها و نتایج») ارائه شود.

۳.۱. کلیدواژه‌ها شامل سه تا پنج کلمه باشد.

۴.۱. مقدمه شامل معرفی کلی مقاله، ضرورت و اهمیت مسئله، چهارچوب نظری تحقیق، پیشینهٔ نظری و قدردانی از همکاران و افراد مؤثر در تحقیق باشد.

۵.۱. بدنهٔ مقاله.

۶.۱. یافته‌ها و نتیجه‌گیری.

۷.۱. پی‌نوشت‌ها که شامل معادل‌های لاتین و توضیح نکات ضروری در مقاله است.

۸.۱. فهرست منابع فارسی و لاتین به ترتیب حروف الفبا برحسب نام خانوادگی نویسندگان تدوین شود.

۹.۱. بخش انگلیسی شامل کلیهٔ مشخصات مورد نیاز در صفحهٔ اول بخش فارسی، به‌علاوهٔ چکیدهٔ مقاله در حدود ۵۰۰ تا ۷۰۰ کلمه و کلیدواژه‌ها که معادل کلیدواژه‌های بخش فارسی است.

۲. نوع و اندازهٔ قلم نگارش به شرح زیر است:

نام بخش	نوع قلم	اندازهٔ قلم
عنوان مقاله	بی نازنین سیاه	۱۶
نام و عنوان نویسندگان	بی نازنین نازک	۱۳
عنوان بخش	بی نازنین سیاه	۱۳
زیر بخش	بی نازنین سیاه	۱۲
متن چکیده	بی نازنین نازک	۱۱
متن مقاله	بی نازنین نازک	۱۲
زیرنویس شکل و نمودار و تصویر	بی نازنین سیاه	۱۰
سرنویس جدول	بی نازنین سیاه	۱۰
منابع و مآخذ	بی نازنین نازک	۱۱
مأخذ زیر جدول‌ها و تصاویر	بی نازنین نازک	۱۰

۳. شیوهٔ درج منابع:

۱.۳. در قسمت پی‌نوشت به‌این‌صورت:

(نام‌خانوادگی نویسنده، نام منبع، شمارهٔ صفحه).

۲.۳. در فهرست منابع پایان مقاله به‌این‌صورت:

- کتاب‌ها: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم یا مصحح، نام ناشر، محل انتشار.
- مقاله‌ها: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار) «عنوان مقاله»، نام مجله، شمارهٔ جلد، شمارهٔ مجله، شمارهٔ صفحه‌های مقاله در مجله.

۴. مجله در ویرایش مقالات از شیوه‌نامهٔ مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی پیروی می‌کند.

۵. عکس‌ها، تصاویر، نمودارها و جدول‌ها در حداقل تعداد ضروری، با کیفیت مناسب و با اشاره به منبع مورداستفاده (شامل نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، شمارهٔ صفحه) تهیه شود.

۶. عکس‌ها و تصاویر با درجهٔ وضوح ۳۰۰ DPI و با فرمت TIFF و حداکثر اندازهٔ A5 به صورت جداگانه ارسال شود.

۷. حجم مقاله‌ها باید بین ۷۵۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد.

۸. نام، نشانی و شمارهٔ تماس نویسندگان در صفحه‌ای جداگانه ارسال شود.

- نگارندگان محترم می توانند مقالات خود را از طریق ایمیل به نشریه بفرستند یا در سامانهٔ نشریه بارگذاری کنند:

intand@art.ac.ir

intand.journal.art.ac.ir

چشم‌انداز و اهداف

نشریهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی نشریه‌ای عملی_تخصصی است که دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانشجویان و فعالان این رشته را منتشر می‌کند. برای این منظور به استقبال مقالات تالیفی، گزارش‌های پژوهشی، پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد و ترجمهٔ مقالات خارجی می‌رود. هدف از انتشار این نشریه گردآوری نتایج فعالیت‌های پژوهشگران رشتهٔ معماری داخلی به صورت متمرکز در یک پایگاه علمی است.

محدودهٔ فعالیت

مدت مدیدی است که مطالب زیادی در زمینه‌های مختلف تخصصی و حرفه‌ای معماری داخلی نگاشته می‌شود. ماهیت دوگانهٔ معماری داخلی از منظر وابستگی به معماری در عین جدایی، می‌تواند مبنای قابل‌توجه این امر باشد. وابستگی طراحی داخلی به معماری، از حیث استقرار در محیطی مصنوع و مرز نامشخص بین درون و برون حائز اهمیت است. امکان و احتمال مواجههٔ طراح با محیطی آماده و تبدیل دائمی آن به محیطی جدید، غیرقابل‌انکار بوده و می‌تواند یکی از مناقشه‌برانگیزترین مباحث در معماری داخلی و چگونگی ارتباط آن با معماری باشد. عمده‌ترین موضوعات مرتبط با معماری داخلی و طراحی داخلی می‌توانند در حوزه‌های طراحی در بناهای تاریخی، طراحی صنعتی، طراحی گرافیک، طراحی پارچه، علوم رفتاری، روانشناسی محیطی و زیبایی‌شناسی باشند. بنابراین پژوهش‌ها و دستاوردهای جدید مستقیم یا غیرمستقیم در حوزهٔ علوم، مهارت‌ها و روش‌های مرتبط به این حوزه‌ها سرخط‌های اصلی مقالات این نشریه هستند.

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)	
دکتر نادیه ایمانی	دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر
دکتر محمدرضا آزاده‌فر	استاد دانشکده موسیقی دانشگاه هنر
مهندس سید محمد بهشتی	رئیس اسبق پژوهشگاه میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری
دکتر سید بهشید حسینی	استاد دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر
دکتر احمد صدری	استاد هنر؛ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
دکتر علیرضا عینی‌فر	استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر صادق نائینی	استاد دانشکده طراحی صنعتی دانشگاه علم و صنعت
دکتر سید عباس یزدانفر	استاد دانشکده معماری و مطالعات شهری دانشگاه علم و صنعت

مسئولان امور اجرایی (به ترتیب حروف الفبا)	
مهندس فردین طهماسبی	مدیر اجرایی
علی عبدی	طراح ساختار بصری

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب حروف الفبا)	
دکتر مصطفی کیانی هاشمی اصفهانی	دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر
دکتر منوچهر معظمی	استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر

ویراستاران	
مهندس علیرضا محسنی	ویراستار علمی و ادبی

دانشگاه هنر

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا: ۳۹۳۳_۲۷۸۳

فهرست مطالب

۱۱ تبارشناسی تخصص طراحی داخلی
فردین طهماسبی | نادیه ایمانی

۲۹ طراحی نقد: گنجاندن نقد نوشتاری در آموزش طراحی‌داخلی
نویسنده: مری آن بیچر | مترجم: اکبر دبستانی رفسنجانی

۳۹ تأملی در عرصهٔ نظری طراحی داخلی؛ مروری بر کتاب *به سوی داخلی جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی*
مریم دربندی

۶۳ آشنایی با انواع کتاب‌های دانشگاهی: بررسی نمونه‌هایی از منابع رشته‌های معماری و معماری داخلی
هاله حاج‌یاسینی

۸۳ روش‌شناسی پژوهش گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران
نوشین ضیاءشهابی

۹۵ بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی؛ اسپینوزا و نظریهٔ طراحی‌داخلی
علیرضا محسنی

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۱۱ تا ۲۷

تبارشناسی تخصص طراحی داخلی*

فردین طهماسبی[۱] **نادیه ایمانی**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۰

چکیده

طراحی داخلی یکی از تخصص‌های هم‌سرشت با معماری است که در طراحی و ساخت بنا نقش‌آفرینی می‌کند. چگونگی همراهی طراحی داخلی و معماری و نسبت بین آنها از مباحث پردامنهٔ امروز است. چراکه طراحی داخلی در گذشته جدا از معماری مطرح نبوده؛ درحالی‌که امروزه جایگاهی خاص و مستقل از معماری دارد. پرسش اصلی این پژوهش نسبت میان معماری و طراحی داخلی در عین پیوستگی و گسستگی توأماً است. جست‌وجوی این پرسش با پی‌جویی تبار تخصص طراحی داخلی، یعنی شناختن خاستگاه آن و تطوراتی که متحمل شده، آغاز شد. به‌عبارت‌دیگر، چگونگی تطور طراحی فضاهای داخلی از دیرباز تا امروز پیگیری شد تا ابعاد مختلفی از نسبت معماری و طراحی داخلی روشن شود. مجموعاً مرور پیشینهٔ طراحی فضاهای داخلی از گذشته تا دورهٔ رنسانس، پیگیری آن تا دورهٔ بعد از انقلاب صنعتی و شناخت نحوهٔ پیدایش حرفهٔ دکوراسیون، امکان سنجیدن نسبت میان معماری و طراحی داخلی را از ابعاد مختلف فراهم می‌آورد. سپس پیگیری نحوهٔ تبدیل این حرفه به تخصص و ویژگی‌های تخصصی آن در نسبت با معماری به شناخت وضعیت تخصص طراحی داخلی در موقعیت کنونی انجامید.

واژگان کلیدی: معماری داخلی، طراحی داخلی، دکوراسیون، تاریخچهٔ طراحی داخلی

۱. کارشناس ارشد معماری داخلی، گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول مکاتبات)
آدرس ایمیل: fardin_tahmasebi@yahoo.com
۲. دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فردین طهماسبی با عنوان «واکاوی نسبت طراح داخلی معاصر با سبک» و با راهنمایی خانم دکتر نادیه ایمانی بوده است که جلسهٔ دفاع از آن در تاریخ ۱۳۹۹/۱۱/۲۳ برگزار شده است.

مقدمه

امروزه، متخصصین طراحی داخلی به طراحی فضای داخل بناها می‌پردازند و توجه خود را معطوف مسائل فضای درون می‌کنند. ولیکن تمایز طراحان داخلی از معماران امری دیرینه نیست. تا حدود سه سدهٔ پیش، طراحی پیکرهٔ بنا و درون آن هم‌بسته و توأم با هم پیش می‌رفت. یعنی طراحی درون بنا مرحله‌ای مستقل در معماری آن انگاشته نمی‌شد، بلکه طرح درون بنا پیوسته و هم‌زمان با پیکرهٔ آن انداخته می‌شد و مرزی بین طراحی این دو وجود نداشت. همچنین، بعد از آن‌که بنا ساخته می‌شد، ساکنین بنا هر آن اثاثی[۱] را که برای زندگی‌کردن در آن لازم داشتند، درون بنا مستقر می‌کردند. به‌این‌ترتیب، اگرچه اجزای پیکرهٔ بنا و درون آن تا مدت‌ها ثابت می‌ماند، اثاث و اسباب زندگی در آن بنا به مرور زمان می‌توانست تغییر کند. این رویهٔ دیرپا در سده‌های هجدهم تا بیستم متحول شد. در این سال‌ها، انتظارات انسان‌ها از درون بنا چنان دیگرگون شد که پرداختن به آن مانند سابق ممکن نبود. تمام این تحولات منجر به آن شده که امروز تخصصی با عنوان طراحی داخلی مطرح باشد و ورزندگان آن به طراحی تخصصی فضای داخل بناها بپردازند. در عصر حاضر، طراحان داخلی متخصصانی هستند که می‌توانند فضای داخلی را در فرایندی مجزا از معماری پیکرهٔ بنا و البته در نسبتی متین با آن طراحی کنند.

اگرچه طراحی درون بناها از مشغله‌های همیشگی انسان‌ها و خاصه طراحان بوده است، تخصص‌انگاشتن آن مختص سده‌های اخیر است. این روزها، با شناخته‌شدن تخصص طراحی داخلی در میان تخصص‌های دانشگاهی، خاستگاه و چیستی این تخصص برای برخی از متخصصان و حرفه‌مندان محل پرسش است. از طرفی، شکل‌گیری تخصص طراحی داخلی و انشقاق آن از تخصص معماری حاصل چاره‌اندیشی تاریخی حرفه‌مندان و متخصصان معماری بوده است تا حوزه‌ای را پذیرفتار مسائل بخصوصی از معماری سازند. پس برای شناختن تخصص طراحی داخلی، می‌توانیم پیشینهٔ شکل‌گیری درون بناها را واکاویم تا ببینیم که طراحی فضای داخلی از چه مسیری سر برآورده تا امروز تبدیل به تخصص شود. یعنی با بررسی اینکه طراحی درون بناها از گذشته تا به امروز چه حالاتی داشته و از چه وضعیت‌هایی گذر کرده، به شناختی تبارشناسانه از وضعیت طراحی فضای داخلی در امروز می‌رسیم. پیگیری تحولات و تطورهای طراحی فضای داخلی در طول زمان، می‌تواند راه را برای فهم وضعیت امروزی تخصص طراحی داخلی هموار سازد. به‌این‌ترتیب، می‌توانیم جایگاه و وثوق تخصص طراحی داخلی را بسنجیم.

اطلاعاتی که ما امروزه از چگونگی نسج‌یافتن تخصص طراحی داخلی در دست داریم، حاکی از آن است که تخصص‌انگاشتن طراحی داخلی از جوامع اروپایی و آمریکایی آغاز شده و سپس به بقیهٔ کشورها راه یافته است. لذا ناگزیر این جوامع را سرآغاز التفات تخصصی به طراحی فضاهای داخلی می‌گیریم و آنها را مبدأ کاوش‌های تبارشناسانهٔ تخصص طراحی داخلی قرار می‌دهیم. این مقاله به بررسی خاستگاه‌ها و تبار تخصص طراحی داخلی در تاریخ معماری جوامع اروپایی و آمریکا می‌پردازد تا روایت کند که طراحی درون بناها چگونه به تخصص بدل شد و چه اطواری را از سر گذراند تا به طور امروزینش درآید. برای این منظور، منابع مختلفی در تاریخ‌نگاری طراحی داخلی بررسی شده‌اند تا شناختی از وضعیت طراحی درون بناها در هر دوره حاصل شود. در هر دوره، موضوعاتی نظیر تلقی طراحان و کارفرمایان، خواست‌ها و نیازهای انسان در درون بناها، تنوع مسائل مربوط به آن و راه‌های اتخاذشده برای حل این مسائل بررسی شده‌اند. به‌این‌ترتیب، در جوامعی که مبدأ کاوش‌های تبارشناسانهٔ ما هستند، عواملی را پی می‌جوییم که زمینه‌ساز التفات تخصصی به طراحی فضای داخلی بوده‌اند. با هم‌نشین‌کردن این عوامل و بررسی تغییرات آنها، فهمی از ضرورت و خاستگاه تخصصی‌شدن طراحی داخلی در آن جوامع به دست می‌آید. سپس آن عوامل را تا وضعیت امروز ردیابی می‌کنیم تا ببینیم که تضارب آنها چگونه بر وضعیت امروز طراحی داخلی اثر گذاشته است.

چگونگی شکل‌گیری درون بناها از دیرباز تا دورهٔ رنسانس

از زمان باستان تا پیش از دورهٔ مدرن، بناهای معمولی و متداول جامعه در هماهنگی با سنت‌های زیستی بهره‌وران ساخته می‌شد. یعنی پیکرهٔ کلی بنا، فضای درون آن و اثاث به‌کاررفته در بنا همگی منطبق بر عادت‌ها و نیازهای زیستی کاربران طراحی و ساخته می‌شد.[۲] در نتیجه، کل بنا ترکیبی سازوار از اجزای سازندهٔ آن می‌بود. پیکرهٔ کلی بنا، فضاهایی که درون این پیکره شکل می‌گرفتند و تمام اجزای آن‌دو، همگی در این ترکیب سازوار قدر و مقام

شایان خود را می‌یافتند. لذا آنچه ما امروزه «فضای داخلی» می‌خوانیم، فضایی انگاشته می‌شد که، هم‌بسته و همراه با پیکرهٔ بنا، در آن شکل می‌گرفت. یعنی معمار همچنان‌که پیکرهٔ بنا را طرح می‌انداخت، فضای درون آن را نیز شکل می‌داد و در عمل بین این دو تفاوتی نمی‌دید.

به‌مرور زمان و در دورهٔ رنسانس، با پدیدآمدن بناهای پرطمطراق و پرجزییات برای طبقهٔ اشراف[۳]، طراحی درون بناها به‌شکلی مجزا و مستقل اهمیت یافت. این اشراف تمایل داشتند درون خانه‌هایشان طرح و پرداختی ویژه، متناسب با جلال و جبروت ایشان، داشته باشد. به‌این‌ترتیب بود که از قرن شانزدهم میلادی، فضای درون بناها به‌شکلی ویژه و متمایز مورد توجه معماران قرار گرفت. در این دوره، دغدغهٔ معماران حین طراحی درون بنا آن بود که اجزاء درون را چطور در انسجام با پیکرهٔ کلی بنا طراحی کنند. در همین زمان، حرفه‌های مختلف مربوط به ساخت نیز کم‌کم مستقل و شناخته شدند.[۴] لذا معماران توجه علی‌حده‌ای نثار طراحی اجزاء درون بنا از قبیل اثاث، منسوجات اثاث[۵]، مصنوعات چوبی و بافتارهای پنجره‌پوش کردند. پس در دورهٔ رنسانس، توجه به درون بنا به‌شکلی علی‌حده فزونی یافت و فضای درون بنا برای معماران و دیگر حرفه‌مندانی که ذیل نظر معمار کار می‌کردند معنایی متفاوت از گذشته به خود گرفت.

به‌این‌ترتیب، علاوه‌بر معماران، دیگرحرفه‌مندان طراحی نیز به طراحی درون بناها توجه ویژه نشان دادند. از دورهٔ رنسانس تا قرن هجدهم، علاوه‌بر معماران و صنعت‌گران و پیشه‌ورانی که از قبل در کار طراحی درون بناها بودند، حرفه‌مندانی مانند نساجان اثاث[۶]، بازرگانان و هنرمندان حوزه‌های مختلف نیز راه خود را به عرصهٔ طراحی درون بناها گشودند.[۷] فعالیت ایشان عموماً معطوف به بازآرایی[۸] فضای درون بناهای موجود بود.[۹] طراحی درون بنا تبدیل به حوزه‌ای شده بود که به‌شکلی خاص موردعلاقهٔ معماران بود و هنرمندان و حرفه‌مندان مختلف نیز در آن ایفای نقش می‌کردند.

تلقی جدید از شکل‌گیری درون بناها پس از انقلاب صنعتی

در اواخر قرن هجدهم، هم‌زمان با بحبوحهٔ فراگیر انقلاب صنعتی، وضعیت هنر در جوامع صنعتی‌شونده نموداری بود از تمایل به تجربهٔ زندگی به روش پیشینیان. پس از انقلاب صنعتی، جوامع اروپایی کم‌کم به جزئیاتی از زندگی اجداد خود تمایل نشان می‌دادند و مایل بودند که برخی از وجوه زندگی پیشینیان را در عصر خودشان تجربه کنند. از جمله در معماری، این گرایش منجر به اعادهٔ[۱۰] برخی سبک‌های قدیمی شد. اندیشهٔ یادگیری از زندگی پیشینیان یا حتی استقراض بخش‌هایی از ساخته‌های ایشان مشغلهٔ جدیدی نبود، اما ساختن طرح‌هایی نو که در انطباق با اصول طراحان گذشته باشد، اندیشهٔ کاملاً جدیدی بود که در اواخر قرن هجدهم و بعد از آن بروز کرد.[۱۱] به‌این‌ترتیب، برخی از طراحان که معتقد بودند در عصر حاضر نمی‌توان سبکی شاخص و یگانه یافت، به طراحی براساس اصول سبک‌های تاریخی گرویدند.[۱۲]

در قرن نوزدهم، تمایل برخی از طراحان به اعادهٔ سبک‌های تاریخی بدل به گزینش‌کردن عناصر مختلف از سبک‌های گوناگون و گردآوری آنها در کلیتی واحد شد. «التقاط‌گرایی»[۱۳] نگاه جدیدی بود که معماران را به بازسازی عناصری از سبک‌های گذشته، آن‌گونه که بوده‌اند، فرامی‌خواند. یعنی معماران عناصری را از سبک‌های گذشته برمی‌گرفتند و آنها را عیناً در طرح خود می‌گنجاندند. یعنی هدف ایشان تجلی دیگرگونهٔ این عناصر نبود.[۱۴] این امر در درون بناها نیز نمود داشت. لذا یکی از دغدغه‌های معماران و طراحان قرن نوزدهم، این بود که چگونه عناصری را از سبک‌های مختلف گزینش کرده و آنها را عیناً در مجموعه‌ای جدید بازآفرینی کنند. متعاقباً فضای درون بناها نیز، تحت‌تأثیر سبک التقاط‌گرایی، محل هم‌نشینی عناصر مختلف از سبک‌های گوناگون شده بود.

در ابتدای قرن نوزدهم و تحت‌تأثیر انقلاب صنعتی، محصولات کارخانه‌ای جدیدی نیز به جوامع عرضه شد. بخشی از این محصولات نوپدید برای استقرار و مصرف در درون بناها تولید شده بود. نورپردازی مصنوعی، تجهیزات لوله‌کشی، سرویس‌های بهداشتی، حمام و تجهیزات جدید آشپزخانه‌ها از جمله محصولات کاملاً بدیع و بی‌سابقه‌ای بودند که بر اثر انقلاب صنعتی در اختیار انسان‌ها قرار گرفته بود. همچنین، یکی دیگر از محصولات جدید کارخانه‌ای عناصر تزیینی بود. به لطف تولید صنعتی، عناصر تزیینی با صرف هزینه و زمان اندک در کارخانه‌ها تولید می‌شدند و دیگر طبقهٔ متوسط نیز می‌توانستند آنها را به‌شکلی فراگیر به درون خانه‌ها و بناهای خود وارد کنند.[۱۵]

ماحصل این تغییرات آن بود که محصولات کارخانه‌های صنعتی، برخلاف محصولات صنعتی دورهٔ کلاسیک، دیگر مختص قصر پادشاهان و اماکن سلطنتی نبود. بلکه اکنون در شمارگانی وسیع تولید و به داخل خانهٔ طبقهٔ متوسط هم وارد می‌شد.[۱۶] استفادهٔ کشورهای اروپایی از منابع و بازار کشورهای آسیایی، خاصّه به لطف راه‌آهن نوظهور، این محصولات را با قیمت نازل در اختیار جامعه‌ای وسیع در جهان می‌گذاشت.[۱۷]

هم‌زمان با تولید و عرضهٔ وسیع محصولات کارخانه‌ای، نظام اقتصادی جوامع نیز دچار تغییراتی شد و کیفیت زندگی طبقهٔ متوسط تغییر کرد. این طبقه تمایل داشتند که مکنت نویافتهٔ خود را بر دیگر افراد جامعه عیان کنند. این امر باعث می‌شد ایشان تمایل به خانه‌های بزرگ با محصولات جدید، تزیینات زیاد و عتیقه‌جات داشته باشند؛ خواسته‌ای که دیگر در دسترس و قابل‌وصول بود.[۱۸] عمدهٔ طبقهٔ متوسط، افرادی ثروتمند بودند که در عین برخورداری از تمکن، متجاهر بودند. آنان نوکیسگانی بودند که می‌خواستند با ابراز ثروتمندی خود وجههٔ اجتماعی خاصی کسب کنند.[۱۹] افراد این طبقه به پشتوانهٔ تمکنی که پیدا کرده بودند، هم امکان تهیهٔ محصولات جدید را داشتند و هم اصرارشان به عیان‌کردن ثروت، آنها را به استفاده از این محصولات ترغیب می‌کرد.[۲۰] مجلات رایج در این دوره نیز در تبلیغ محصولات جدید و ترویج استفاده از آنها مؤثر بودند.[۲۱] لذا انواع محصولات جدید به‌شکلی بی‌سابقه به درون بناها سرازیر شدند و جامعه میل فزاینده‌ای به استفاده از آنها پیدا کرده بود.

علاوه‌بر تغییر و تحولات مادی جامعه در اثر انقلاب صنعتی، ذهنیت و الگوی زیستی جامعه نیز دست‌خوش تغییر شده بود. در این دوره، اتفاقاتی نظیر اصلاحات تدریجی در نظام‌های آموزشی، گسترش صنعتی‌شدن، فراگیرشدن برق، ماشینی‌شدن بخش وسیعی از صنعت و توسعهٔ ارتباطات بین انسان‌ها باعث شد جامعه تمایل بیشتری به رشد و تصاحب مادیات پیدا کند. همچنین ساختار جدید توزیع ثروت باعث شد افراد بیشتری از جامعه امکان و حق خرج‌کردن و مصرف‌کردن برای خود قائل باشند. به‌مرور، تلقی و انتظار مردم از سکونت و شرایط زندگی تغییر کرد.[۲۲] چنین جامعه‌ای دیگر هم طیفی از محصولات جدید در اختیار داشت، هم تمکن مالی بیشتری برای تهیهٔ این محصولات یافته بود و هم علاقه و حق مصرف متجاهرانهٔ این محصولات را برای خود محفوظ می‌دانست.

می‌توان چنین گفت که از دورهٔ رنسانس تا انقلاب صنعتی عواملی نظیر التفات طراحانه به درون بناها، انشقاق حرفه‌های مختلف طراحی، رواج سبک التقاط‌گرایی و اعادهٔ برخی سبک‌های تاریخی از عوامل اثرگذار در طراحی درون بنا بودند. همچنین برخی از افراد جامعه به چنان جایگاهی رسیده بودند که ارتفاع خواست‌ها و نیازهای جدیدی را از خانه‌هایشان چشم داشتند. این تغییرات باعث شد تا نحوهٔ مواجههٔ طراحان با فضای داخلی تغییر کند. در دورهٔ انقلاب صنعتی، با ورود ناگهانی طیف وسیعی از محصولات کارخانه‌ای و عناصر سبک‌های تاریخی به داخل بناها، طبقهٔ نوثروتمند پژهان به انتظارات و تلقی‌های جدیدی از فضای درون بنا رسیدند. معماران و حرفه‌مندان طراحی که تا پیش از این طرح درون بنا را همبسته و توأم با پیکرهٔ آن می‌انداختند، به مسائل جدیدی در فضای درون برخورده بودند و برای حل آنها راه‌حل‌های آماده‌ای نداشتند. یافتن راه‌حل‌های این مسائل پرشمار نیازمند تخصصی عمیق‌تر و همه‌جانبه‌نگر در این حوزه بود.

واکنش حرفه‌مندان به وضعیت جدید فضای داخلی

در نیمهٔ ابتدایی قرن نوزدهم، مواد و مصالح جدید، اثاث و محصولات کارخانه‌ای آن‌قدر متنوع شده بودند که بررسی همهٔ آنها و انتخاب از میانشان نمی‌توانست کمافی‌السابق انجام شود. یعنی انتخاب‌های ممکن و دسترس‌پذیر برای طراحی درون بنا به قدری متنوع و متکثر شده بود که تصمیم‌گیری درمورد آنها و سنجش همه‌جانبهٔ این انتخاب‌ها نیازمند مهارتی ویژه بود ــ مهارتی که امکان بررسی انبوهی از گزینه‌های نوظهور و هم‌نشین‌کردن گزیده‌ای از آنها را فراهم کند. دیگر، مردم به‌قدری اثاث و محصولات جدید برای چیدمان در فضا داشتند که احساس می‌کردند برای طراحی و چیدمان محل کار و زندگی خود باید از کسی کمک بگیرند. کسانی که تمکن مالی داشتند، افرادی را استخدام می‌کردند تا در تصمیم‌گیری برای انتخاب و چیدمان اثاث و لوازم[۲۳] درون بنا به ایشان کمک کنند.[۲۴] این افراد یا از بین کسانی انتخاب می‌شدند که ژورنال‌های محصولات جدید را دنبال می‌کردند و با ذائقهٔ خوبشان می‌توانستند از میان این محصولات دست به انتخاب بزنند، یا از میان خرده‌فروشان محصولات کارخانه‌ای و منسوجات اثاث جدید، و یا کسانی که با این خرده‌فروشان ارتباط داشتند و می‌توانستند محصولات جدید را

تهیه کنند. به‌هرحال، در اواخر قرن نوزدهم، استخدام افرادی صاحب‌نظر برای آرایش فضای درون خانه‌ها کاملاً پذیرفته‌شده بود.[۲۵]

وضعیت شکل‌گیری درون بنا تحت‌تأثیر عواملی چون گرایش به عناصر سبک‌های تاریخی، تنوع محصولات کارخانه‌ای جدید، آشنایی جوامع صنعتی‌شده با طرح‌مایه‌ها و نقش‌های کشورهای آسیایی (خاصه کشورهای مستعمراتی)، توانمندی طبقهٔ متوسط در بهره‌گیری از محصولات کارخانه‌ای و توقعات جدید ایشان از فضای داخلی بسیار متفاوت با قبل شده بود. انتخاب‌های ممکن و دسترس‌پذیر برای طرح درون بنا آن‌قدر متنوع شده بود که مسئله‌های بی‌سابقه‌ای را ایجاد کند. عمدهٔ این مسائل درمورد نحوهٔ انتخاب اثاث و لوازم مناسب در میان انبوهی از انتخاب‌های ممکن و سپس نحوهٔ هم‌نشین‌کردن این اثاث و لوازم با یکدیگر بود. به‌این‌ترتیب، شرایطی شکل گرفت تا حرفه‌ای جدید پدیدار شود. حرفه‌ای که بتواند این‌گونه مسائل مربوط به درون بنا را حل کند.

این حرفه‌مندان نوظهور کسانی بودند که سبک‌های تاریخی را می‌شناختند، با بازار محصولات کارخانه‌ای جدید آشنا بودند و می‌توانستند اجزاء مختلف درون بنا را در انسجام و هماهنگی با پیکرهٔ بنا هم‌نشین کنند. روابط گستردهٔ ایشان همچنین این امکان را می‌داد تا عتیقه‌جات، آثار هنری، اشیای تزیینی، محصولات جدید کارخانه‌ای و هر آنچه را که برای تکمیل طرح نیاز بود، از بازار گسترندهٔ آن زمان تهیه کنند. چانه‌زنی، جلب نظر کارفرمایان ثروتمند و اقناع هوس‌های جاه‌طلبانهٔ ایشان از مهارت‌های این دسته از حرفه‌مندان بود.[۲۶]

این حرفه‌مندان توانستند حرفهٔ جدید خود را به درون حرفهٔ معماری راه داده و به‌شکلی فراگیر آن را در طرح‌ها دخیل کنند. کار آنها گزینش، تهیه و چیدمان اجزاء مختلف فضای داخلی بود. آنها می‌خواستند محصولات جدید کارخانه‌ای، عتیقه‌جات و عناصر سبکی مختلف را آن‌چنان برگزینند و در فضای داخلی قرار دهند که ترکیبی همگن و منسجم با پیکرهٔ بنا حاصل شود. درمجموع، ایشان مجموعه‌ای از گزینه‌های ممکن در طراحی فضای داخلی را می‌سنجیدند و گزیده‌ای از آنها را هم‌نشین می‌کردند. این حرفه، که متمرکز بر آرایش فضای داخلی بود، به نام «دکوراسیون» شناخته شد. در قرن بیستم، دکوراتورها واژهٔ «داخلی» را بر این نام افزودند. آنان ازآن‌حیث که در داخل بنا به کار دکوراسیون می‌پرداختند، حرفهٔ خود را «دکوراسیون داخلی» خواندند.[۲۷] به‌این‌ترتیب، دکوراسیون داخلی حرفه‌ای نوظهور در طراحی فضای داخلی بود که برای حل مسائل خاص فضای داخلی شکل گرفت.

اما دکوراتورها تنها حرفه‌مندانی نبودند که به طراحی فضای داخلی روی آورده بودند. معماری التقاطی شرایطی را پدید آورده بود که سوداگران عتیقه‌جات و اثاث نیز می‌توانستند، با کم‌دانشی سبکی و پُرچانگی سوداگرانه، خواسته‌های جدید جامعه را برآورده سازند. بااین‌حال، راه بر دکوراتورها بسته نشد. نفوذ کشورهای اروپایی (خصوصاً انگلستان) در دیگر کشورهای جهان باعث شد مواد، مصالح، عناصر سبکی و رنگ‌مایه‌های متنوعی به جامعهٔ اروپا وارد شود. نهایتاً گستردگی و تنوع مواد و مصالح و رنگ‌ها کار را به جایی رساند که حضور دکوراتورهای خوش‌ذائقه، برای سامان‌دهی همهٔ گزینه‌ها در کنار هم، ضرورت فزاینده‌ای پیدا کرد. به‌همین‌خاطر، دکوراتورها توانستند در میان حرفه‌مندان مختلفی که به طراحی فضای داخلی می‌پرداختند، شاخص شوند. آنها خودشان را از ردیف حرفه‌مندانی مثل مبل‌سازان و سوداگران عتیقه بیرون کشیدند؛ چراکه دانش سبکی و توانایی گزینش و ترکیب آگاهانهٔ عناصر سبکی مختص ایشان بود.[۲۸] در انتهای قرن نوزدهم، دکوراتورهای داخلی یکی پس از دیگری اعلام حضور می‌کردند و بازاری گسترده پیش روی‌شان قرار داشت.

می‌توان گفت که در انتهای قرن نوزدهم، دکوراسیون داخلی حرفه‌ای شناخته‌شده و حتی ضروری بود. در این زمان، حرفهٔ دکوراسیون پیوند مستحکمی با مفهوم مد داشت. حتی برخی آن را شاخه‌ای از مد قلمداد می‌کنند که کارکردش اقناع امیال سبکی جاه‌جویان بوده است.[۲۹] درواقع دکوراتورها در کار گزینش و هم‌نشین‌کردن اجزاء مختلف فضای داخلی بنا بودند. فضای داخلی برای ایشان در هماهنگی و انسجام با پیکرهٔ بنا معنا می‌یافت. لذا دکوراتورها اثاث و لوازم فضای داخل را به‌نحوی انتخاب می‌کردند که ترکیب حاصل از آنها هم‌نوا با مد روز، بهره‌مند از دانش سبکی و باب ذائقهٔ کارفرمایان نوثروتمند باشد.

دکوراتورها به هم‌نشینی زیبای (و نه لزوماً منطقی) اجزاء و عناصری نظیر رنگ، اثاث و لوازم[۳۰] فضای داخلی توجه می‌کردند.[۳۱] اساساً مفهوم دکوراسیون حتی تابه‌امروز حاوی جنبه‌های تزیینی و آرایشی فضای داخلی است. نکتهٔ جالب توجه آن‌که ریشهٔ کلمهٔ دکور به «دکوروم: decorum» در زبان یونانی برمی‌گردد.[۳۲] کلمهٔ decorum برای سخنوران یونانی به معنای انسجام، آراستگی و گنجایش سخن در قالب‌های موجه سخنوری بوده است.[۳۳]

همین واژه امروز در معنی «ذائقهٔ متناسب و خوب در رفتار یا ظاهر» نیز به‌کار می‌رود.[۳۴] لذا کلمهٔ دکور که مشتق از decorum (با معانی فوق) است، معنایی از سلیقه، زیبایی و آراستگی را نیز افاده می‌کند.[۳۵] دغدغهٔ دکوراتور آن نبوده است که طرح خود را با توجیهی منطقی و خردورزانه پشتیبانی کند. دکوراتورها برای این سربرآورده بودند که مسئولیت انتخاب اجزاء گوناگون فضای داخلی و هم‌نشین‌کردنشان را به‌نحوی ادا کنند که فضای داخلی را با خوش‌سلیقگی بیارایند.

هرچقدر معماری برای سال‌های متمادی حرفه‌ای کاملاً مردسالار بود، دکوراسیون داخلی محل جولان بانوان شده بود. بیشتر دکوراتورها بانوانی بودند که از حرفه‌های گوناگون به این کار گرویده بودند. ایشان به‌دنبال شغلی آبرومند بودند تا استقلال مالی و شأن اجتماعی‌شان را، خاصه در بحبوحهٔ جنگ جهانی اول، حفظ کنند. به‌همین‌خاطر، بانوان متعددی دفاتر دکوراسیون داخلی را یکی پس از دیگری تأسیس می‌کردند.[۳۶] به‌این‌ترتیب، در قرن نوزدهم، مجموعه‌ای از تحولات صنعتی، اقتصادی و اجتماعی در بستر طراحی باعث شد دکوراسیون داخلی به رسمیت شناخته شود و حرفه‌مندان بسیاری را در خود جای دهد.

تصویر ۱ (بالا راست) و ۲ (بالا چپ) - در تصویر سمت راست، نشیمنی را می‌بینیم که در کارخانه‌های عصر انقلاب صنعتی ساخته شده. در تصویر سمت چپ نیز نشیمنی را می‌بینیم که به دست صنعتگران دورهٔ رنسانس ساخته شده. در هر دو نمونه، ظرافت و پرداخت نهایی محصول قابل توجه است. نمونهٔ مربوط به دورهٔ رنسانس، عمدتاً به سفارش اشراف و انحصاراً برای استفاده در کاخ‌ها ساخته می‌شد. حال‌آن‌که نمونهٔ مربوط به دورهٔ انقلاب صنعتی در کارخانه‌ها تولید شده و برای استفادهٔ افراد جامعه روانهٔ بازار می‌شد. هم‌چنین در این نمونه استفاده از طرح‌مایه‌های کم‌سابقه در تاریخ طراحی اروپا قابل‌توجه است.[۳۷]

تصویر ۳ (صفحهٔ مقابل) - نمونه‌ای از کار دکوراتورهای داخلی. این اثر در اوایل قرن بیستم توسط یکی از دکوراتورهای زن آمریکایی طراحی و اجرا شده است. دغدغهٔ ایشان برای هم‌نشین‌کردن عناصر مختلف و محصولات جدید در فضای داخلی با رنگ‌ها و طرح‌مایه‌های متنوع قابل‌توجه است.[۳۸]

F. P. BHUMGARA & CO.

OF BOMBAY, MADRAS, CALCUTTA and LONDON

524 Broadway
New York near Spring St.

Manufacturers and Importers of

Carved Furnitures, Decorative Curtains, Brass and Copper Chased and Enameled Ornaments, Screens, Old Arms, Shields, Etc.

Cushion Covers of Oriental cloth in various sizes. A large stock of printed and embroidered Summer draperies always on hand. The only wholesale house in the United States that deals in East India goods exclusively.

INDIA CARVED BRACKET.

SEND FOR ILLUSTRATED CATALOGUE AND PRICE LIST

JACOB DIETER & SON,
... MAKERS OF ...
Artistic Parlor, Dining and Library Furniture.
DESIGNS AND ESTIMATES FURNISHED.
72 BEDFORD ST., NEW YORK.
Bet. Carmine and Christopher Sts.,
Bed Room Suits made to order.

Smith & Frint
DECORATORS OF
INTERIORS
Sketches and Estimates submitted for
RESIDENCES
CHURCHES
PUBLIC BUILDINGS
East Orange
N. J.

SPECIAL OFFER

To anyone sending us three new subscribers we will send one set of new and improved tools for making **Venetian Bent Iron Work.** The retail price of these tools is $8.50. The tools include the following: twister, binder, with shere attachment and measuring scale; material, paint, and pattern—in other words, a complete set. On receipt of a postal card we will send you sample copies and subscription blanks to work with. Address

Subscription Department, THE DECORATOR AND FURNISHER,
70 Fifth Ave., N. Y. City.

A GOOD THING
To Be Behind.
A MAN FEELS GOOD.

This is the way a man feels when he is behind a
MARLIN SAFETY REPEATING RIFLE
For he knows his gun is strong and safe, and all the "game" is right in his "Monogram Loop."
THE MARLIN FIRE ARMS CO.,
New Haven, Connecticut.
In RIFLE RIFLES is power retain, 5c. per tube.

ASK YOUR DRUGGIST FOR THE FASHIONABLE PERFUME, PURPLE AZALEA.
IMPERIAL CROWN PERFUMERY CO., SAINT LOUIS.
IF YOU CANNOT PROCURE OF YOUR DRUGGIST PLEASE ADVISE US. OUR GOODS ARE FOR SALE IN DRUG STORES ONLY.

WANTED.—Position by artistic fresco painter, A 1 workman, also on flowers, figures and designing; best of references. Address, FRESCO PAINTER,
Care of DECORATOR AND FURNISHER.

A first-class designer, wood-carver and modeller—eight years' experience in one of the largest New York houses—desires a position as superintendent or foreman. Address, HENRY CHARLES, Box 216, New Haven, Conn.

"INTERIOR" FOR POLISHING, and KEEPING HARDWOOD FLOORS IN GOOD ORDER.
FLOOR
Ready for use
WAX
Fine Parquet Floors.
The Interior Hardwood Co., Boston, Louisville, Chicago.

When writing to advertisers please mention THE DECORATOR AND FURNISHER.

تصویر ۴ - نمونهٔ تبلیغات دکوراتورها در مجلات دکوراسیون انتهای قرن نوزدهم. در این تصویر محصولاتی مانند کف‌پوش‌های چوبی، منسوجات اثاث، لچکی‌ها، آثار هنری و حتی عطرهای زنانه تبلیغ شده‌اند. شیوهٔ تبلیغات عمدتاً بر توصیفات پرآب‌وتاب از این محصولات و هدایت‌کردن سلیقهٔ مخاطب متکی است.[۹۳]

LOVE AT FIRST SIGHT

A glorious new crop of design stores has opened in London – visit and be inspired!

BAXTER

Why go? *This Mayfair space is Italian brand Baxter's first flagship showroom in the UK, and is overseen by Anna-Grace Davidson, creative director of interior design firm Anna Casa. We've long been fans of Baxter's innovative way with colours, finishes and textures.* ***The details*** *2 Hay Hill, London W1 (baxterlondon.net).*

Best for *Sumptuous sofas and beds in soft nubuck leather.*

Statement buy *Paola Navone's jade-green nubuck 'Casablanca' sofa (£16,892).*

CARL HANSEN & SØN

Why go? *This elegant three-storey space in Clerkenwell is heaven for fans of Scandinavian style. As well as Carl Hansen & Søn products, it sells pieces by Rud Rasmussen, the legendary Danish cabinetmaker.* ***The details*** *16a Bowling Green Lane, London EC1 (carlhansen.com).*

Best for *Statement dining chairs, armchairs and storage units with a timeless appeal, designed by the likes of Hans Wegner, Kaare Klint and Ole Wanscher.*

Statement buy *The reissued 'Signature' armchair by Frits Henningsen (£2,198), designed in 1954.*

LEMA

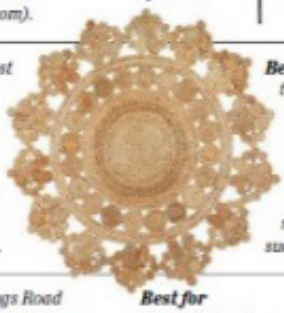
Why go? *Italian brand Lema's first UK flagship store is housed in a renovated Chelsea townhouse and extends over two floors. The interior was designed by its art director, famed Italian creative Piero Lissoni, in his trademark pared-down yet luxurious style.* ***The details*** *183 Kings Road, London SW3 (lema-uk.com).*

Best for *Sleek seating and modular wardrobes, plus great bespoke storage systems.*

Statement buy *Christophe Pillet's new 'Winston' cocktail cabinet in Canaletto walnut (£12,920).*

NORTHWOOD

Why go? *The UK outpost of Australian brand Southwood sells organic, Fairtrade soft furnishings that are ethical and beautiful.* ***The details*** *57 Amwell Street, London EC1 (northwoodhome.co.uk).*



Best for *Rugs, throws and cushions made from all-natural materials, and stylish small storage items, such as baskets.*

Statement buy *'Marigold' hemp rug (£350), part of a great collection by Aussie brand Armadillo & Co.*

POLIFORM

Why go? *Poliform's Kings Road showroom has recently undergone a complete refurbishment and has almost doubled in size. If you love slick Italian design carefully styled into inspirational room sets, this is the place to visit.* ***The details*** *276–8 Kings Road, London SW3 (poliformuk.com).*

Best for *Beautiful beds and wardrobes, as well as stylish kitchens, courtesy of Poliform's sister brand Poliform Varenna.*

Statement buy *The new 'Bolton' bed (from £5,969) and 'Onda' oak and marble chest (right, £7,393).*

POLTRONA FRAU

Why go? *Poltrona Frau's most recent opening in Milan is a feast for the eyes with perfectly colour-coordinated room sets, so we're expecting great things from the brand's new Chelsea space. Opening in September, it's being designed by Jean-Marie Massaud.* ***The details*** *117–119 Fulham Road, London SW3 (poltronafrau.com).*

Best for *Poltrona Frau is famous for two things, its armchairs and its expertise in using the finest leather.*

Statement buy *The incredibly soft 'Archibald Gran Comfort' leather armchair by Jean-Marie Massaud (£4,260).*

تصویر ۵ - نمونهٔ تبلیغات دکوراتورها در مجلات دکوراسیون قرن بیست‌ویکم. در این تبلیغات، محصولات مربوط به فضای داخلی با توصیفات پرآب‌وتاب و مبتنی بر سلیقهٔ مخاطبان تبلیغ شده‌اند. از اشتراک بین این دو صفحه می‌توان دریافت که نحوهٔ مواجههٔ دکوراتورها با فضای داخلی و تلقی ایشان از طراحی در طول این سال‌ها تفاوت چندانی نکرده است.[۴۰]

بانوانی که برای کسب وجههٔ اجتماعی و استقلال مالی به حرفهٔ دکوراسیون وارد شده بودند، شیوه‌های تبلیغاتی خاص خودشان را هم داشتند. آنها مجلات اختصاصی دکوراسیون را در جامعه منتشر می‌کردند تا این حرفه را اشاعه داده و نیاز به سامان‌بخشی فضای داخلی را در جامعه ایجاد کنند. این مجلات به تبلیغ محصولات جدید، عتیقه‌جات و زرق‌وبرق فضای داخلی می‌پرداختند. مخاطب اصلی این تبلیغات نوکیسگان متجاهر و پژهان جامعه بود تا نیاز به محصولات جدید و تزیینات فضای داخلی در ایشان برانگیخته شده و خریداران بالفعل محصولات تزیینی و کارخانه‌ای جدید شوند. آگاهی از تاریخ طراحی و دانش سبکی نیز باعث شده بود که سلیقه و ذائقهٔ خوبی در میان دکوراتورها شکل گرفته و کار تبلیغاتی ایشان اثرگذاری بیشتری داشته باشد.[۴۱]

بااین‌حال، مسئولیت دکوراتورها چندان فراتر از این نرفت و زیبایی و آراستگی فضای داخلی همچنان برای ایشان اهمیت تام داشت. دست‌مایهٔ دکوراتور برای ایجاد زیبایی و آراستگی عناصری نظیر رنگ، اثاث، فرش، منسوجات، تابلوها، ابزارها و اجزائی از این دست بوده است که در فضای داخلی قرار می‌گیرند. در قرن نوزدهم، درآمد اغلب ایشان مستقیماً از سود حاصل از فروش محصولات و اثاث به‌کاررفته در فضای داخلی تأمین می‌شد. یعنی اغلب دکوراتورها خودشان سوداگر محصولاتی بودند که در فضای داخلی به کار می‌رفت و حتی در برخی موارد، محصولات را خودشان می‌ساختند و می‌فروختند. به‌مرور و طی سال‌های بعد بود که پرداخت دستمزد جداگانه به دکوراتور رسمیت یافت و باعث شد این حرفه جایگاه رسمی خود را بیابد. همین خوی دلالی در کار دکوراسیون باعث شد به‌مرور قضاوت‌های بدبینانه‌ای درمورد کار دکوراتورها ایجاد شود. این حواشی تا امروز هم ادامه پیدا کرده است، به‌نحوی‌که بیشتر دکوراتورها ترجیح می‌دهند خودشان را با عناوین حرفه‌ای دیگری معرفی کنند تا از این حواشی مبرا باشند.[۴۲]

پردازش تخصصی فضای داخلی

هرچند دکوراسیون داخلی توانسته بود جایگاه و موقعیت خود را در بین حرفه‌های مختلف طراحی فضای داخلی (نظیر سوداگران عتیقه‌جات، نساجان اثاث، خرده‌فروشان و...) تثبیت کند و بین آنها پیشتاز باشد، نمی‌توانست پاسخ‌گوی همهٔ نیازهای جدید جامعه باشد. ظهور پدیده‌های نو باعث مسائل و نیازهای نوظهور هم شده بود. از جمله آن‌که جامعه به فضاهای جدیدی احتیاج داشت تا بتواند سازوکارهای جدیدش را به کار بگیرد. مثلاً در این زمان، عملکردهایی مثل ایستگاه راه‌آهن، بیمارستان، دادگاه، موزه، کارخانه و انبار برای اولین بار به‌وجود آمده یا دچار تحولات اساسی شده بودند. پیدایش این عملکردها باعث مسائل جدید در برنامه‌ریزی فضایی و طراحی فضای داخلی شده بود.[۴۳] مسائلی که بهره‌گیری از سبک‌های تاریخی، مدهای رایج، تجربیات معماران پیشین و خوش‌سلیقگی دکوراتورها دیگر راهکاری برای آنها در بر نداشت.

علاوه‌بر عملکردهای جدید که مسائل تازه‌ای در فضای داخلی ایجاد کرده بود، محدودهٔ امکانات و تجهیزات در دسترس برای فضای داخلی نیز تغییر کرده بود. در این زمان، معماران با امکان‌ها و تجهیزاتی جدید مواجه شده بودند نظیر امکان ساخت بناهای بلندمرتبه، بناهای اداری و تجاری، تجهیزات نورپردازی، دیوارهای آویخته[۴۴]، تمهیدات آکوستیکی و انواع تجهیزات آسایش محیطی. این امکانات و تجهیزات جدید مستقیماً در فضای داخلی نمودار می‌شدند و مسئله‌های بی‌سابقه‌ای را پیش روی طراحان قرار می‌دادند.[۴۵] خصوصاً در سال‌های بعد از جنگ جهانی که ساخت بناهای بلندمرتبه فزونی یافت، این امکانات و تجهیزات بیشتر در طراحی فضاهای داخلی به کار رفته و مسئله‌ساز شدند. اگر تا چندی قبل از آن، عمدهٔ مسائل فضای داخلی مربوط به تأمین جاه‌طلبانهٔ زیبایی در درون بنا بود، حالا دیگر برنامه‌ریزی فضایی، پیش‌بینی خدمات لازم، به‌کارگیری تجهیزات نوظهور، تأمین آسایش محیطی، نورپردازی و آکوستیک مطلوب مسئله‌های جدی در فضای داخلی بودند.[۴۶]

تصویر ۶- نمونه‌ای از فضای داخلی در میانهٔ قرن بیستم. در این تصویر می‌توان فضای یکپارچهٔ داخلی، امکان‌های جدید برای برپایی عناصر سازه‌ای نظیر پله، تجهیزات جدید نورپردازی و تأمین آسایش محیطی را مشاهده کرد. طراحان داخلی متخصصانی برای پرداختن به مسائل ویژهٔ فضای داخلی بوده‌اند که می‌توانستند تمام این تجهیزات و امکانات را در طرح فضای داخلی لحاظ کنند.[۴۷]

همین‌طور که عملکردهای جدید و تجهیزات و امکانات نو مسائلی را در فضای داخلی مطرح می‌کردند، تلقی طراحان از فضای داخلی نیز داشت تغییر می‌کرد. چرا که این تجهیزات و امکانات شأن و کیفیت فضای داخلی را عوض کرده بود. مثلاً در یک نمونه، استفاده از عناصر سازه‌ای معماران را به تجدیدنظر در طراحی فضای داخلی بنا فرامی‌خواند. درون بنا دیگر معادل فضایی تنگ و محصور بین دیوارهای باربر قطور و جسیم نبود. سیستم‌های جدید سازه‌ای باعث شده بود که فضاهای وسیع و یکپارچهٔ داخل بنا آزادانه در اختیار طراح قرار بگیرند.[۴۸] به لطف تجهیزات تازه، این فضاهای وسیع دیگر برای نورپردازی، کنترل صدا و آسایش محیطی هم محدودیت‌های چندانی نداشتند. پس پیدایش تجهیزات جدید عملاً تلقی و انتظارات معماران و جامعه را از فضای داخلی تغییر داده بود. تأمین زیبایی، تبعیت از مد روز، تهیهٔ عتیقه‌جات و گزینش عناصر سبکی دیگر برای طراحی فضای داخلی کفایت نمی‌کرد.

همچنین در قرن بیستم، پرسش از ماهیت علمی طراحی رواج یافته بود. این نگرش به‌دنبال امکانِ ورزیدن طراحی به‌شکلی علمی، تخصصی و فرآیندمبنا بود. می‌توان گفت که برای طراحی فضای داخلی نیز احتیاج به ورزندگان متخصصی بود که طراحی را به‌شکلی علمی و فرآیندمبنا پیگیری کنند.[۴۹] لذا با بروز مسائل و نیازهای جدید در طراحی فضای داخلی، بخشی از طراحان اختصاصاً به این مسائل و نیازها التفات کردند و درصدد مواجهه با آنها برآمدند. این زمان، دورهٔ رشد و گسترش فعالیت طراحانی بود که طراحی فضای داخلی را دنبال می‌کردند، برنامه‌ریزی فضایی عملکردهای جدید را اندیشه می‌کردند، تجهیزات و امکانات جدید را می‌شناختند و می‌توانستند مسائل متعاقب آنها را در طراحی لحاظ کنند. به‌مرور، وجههٔ حرفه‌ای این طراحان از سایر معماران و نیز از دکوراتورها مجزا شد.

در ادامه و در حمایت از فعالیت این طراحان، نهادهای صنفی مشخصی با جایگاه اجتماعی ـ سیاسی در آمریکا و انگلستان تأسیس شد.[۵۰] شکل‌گیری نهادهای صنفی جدید حاکی از وجود و رسمیت حرفه‌ای جدید بود. هرچند نخستین طراحان مستقل فضای داخلی (دکوراتورها) عمدتاً از سایر حرفه‌های طراحی به داخل بنا کشیده شده بودند، تدریجاً شرایطی شکل گرفته بود که طراحی فضای داخلی حرفه‌مندان متخصص خودش را داشته باشد.[۵۱] هم از حیث رسمیت در بازار طراحی و هم از حیث ساختار و بنیان‌مندی نظری، حرفه‌ای جدید شکل گرفته بود که طراحی فضای داخلی را مبسوط‌تر از دکوراسیون و مفصل‌تر از معماری پیگیری می‌کرد. این حرفه، که دیگر نه به کل‌بینی معماری اکتفا می‌کرد و نه به جزءبینی دکوراسیون، نام «طراحی داخلی» به خود گرفت. سرانجام، واژهٔ «طراحی داخلی»[۵۲] در دههٔ سوم قرن بیستم به فرهنگ لغات افزوده شد.[۵۳]

با شکل‌گیری این حرفه، صاحبان تجارت بیشتر به آن اعتنا کردند و ارزش فضای داخلی طراحی‌شده در کار و تجارت خود را دریافتند. غالب کارفرمایان طرح‌های داخلی صاحبان برندها، نشان‌های تجاری و شرکت‌ها بودند. درواقع، بناهای اداری و تجاری محل مهم و مناسبی برای پرداختن به طراحی داخلی بودند.[۵۴] در ادامه، مجلاتی که پیش‌تر در عرصهٔ دکوراسیون فعال بودند، به حرفهٔ تازهٔ طراحی داخلی نیز عنایت کردند. آنها نام خود را هم به عناوین مرتبط با طراحی داخلی تغییر دادند. [۵۵] به‌تدریج، این تغییر نام به نهادهای صنفی معماران هم کشیده شد. نهادها و سازمان‌هایی که تا پیش‌ازاین در ارتباط با معماران بودند، اکنون طراحان داخلی را هم در نظر داشتند. ضمن آن‌که نهادهای صنفی‌ای هم اختصاصاً برای ارتباط با طراحان داخلی تأسیس شد.[۵۶] کلیهٔ این تغییرات باعث شد تا در دههٔ هفتاد قرن بیستم، حرفهٔ طراحی داخلی در میان حرفه‌مندان مختلف معماری کاملاً شناخته‌شده، مقبول و موجه باشد.[۵۷]

وضعیت اکنونی طراحی داخلی

طراحان داخلی با اتکا بر دانش و دوری از پسند و سلیقهٔ شخصی، توانستند وجههٔ معقول‌تری نسبت به دکوراتورها به دست آورند. این حرفه به‌مرور اتساع یافت تا آنجا که امروزه تخصص[۵۸] انگاشته می‌شود. هر شاخه‌ای از حرفه، برای آن‌که از سطح حرفه فراتر رفته و در جایگاه تخصص پذیرفته شود، باید ملزوماتی داشته باشد. می‌توان گفت که تعریف تخصصی حرفه نیازمند تدوین پیکربندی مشخصی برای اندیشه‌ها[۵۹] و دانش مضمون در آن حرفه است. این پیکربندی از جمله زمانی محقق می‌شود که آن حرفه در مدارج مشخص دانشگاهی قابل گنجایش و تحقیق باشد. یعنی حرفه‌ای که در قامت مدارج دانشگاهی بگنجد و پیکربندی دانشی مشخصی داشته باشد، می‌تواند در میسر تخصص‌شدن قرار بگیرد. ازطرف‌دیگر، هر حرفه باید دو رکن اساسی داشته باشد تا در مدارج دانشگاهی بگنجد: یکی پیکرهٔ نظری[۶۰] و دیگری مبنای پژوهشی[۶۱]. این دو رکن باعث می‌شوند جایگاه تخصص در ساختار نظام آموزشی مشخص شود. همچنین حوزهٔ فعالیت‌ها و دغدغه‌های آن حرفه از میان کلیهٔ امور جهان باید تبیین شود.[۶۲] بنابراین، شرایط تبدیل‌شدن حرفه به تخصص آن است که پیکرهٔ نظری مشخصی داشته باشد و مبنای پژوهشی آن برای انجام کارهای پژوهشی روشن باشد تا بتوان آن حرفه را در مدارج دانشگاهی گنجانده و دانش و اندیشه‌های مضمون در آن را پیکربندی کرد.

امروزه، طراحی داخلی این ویژگی‌ها را دارد. یعنی نخست، پیکرهٔ نظری‌ای دارد متشکل از موضوعات علوم‌انسانی (زیبایی‌شناسی، تاریخ، فلسفه، هنرهای بصری، معماری و طراحی)، علوم‌اجتماعی (جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مطالعات جنسیت، بوم‌شناسی و مردم‌شناسی) و علوم کاربردی (مطالعات کسب‌وکار، تکنولوژی، آموزش، محیط زیست).[۶۳] دوم، مبنای پژوهشی‌ای برای پیش‌بردن کارهای پژوهشی دارد. یعنی طراح داخلی می‌تواند مسائل جدیدی را طرح کرده و برای حل آنها پژوهش کند. به‌همین‌خاطر، در نظام آموزش دانشگاهی (با مدارج متداول دانشگاهی) می‌گنجد و نیز در جهان واقع فعالیت‌های مشخص و روشنی را دنبال می‌کند. با این وصف، امروزه طراحی داخلی توأماً به‌شکلی تخصصی و حرفه‌ای قابل پیگیری است. اگر دکوراتورها از جایی به بعد نتوانستند مسائل فضای داخلی را حل کنند، به‌این‌خاطر بود که در سطح حرفه باقی ماندند. ایشان بهره‌ای از پیکرهٔ نظری و مبنای پژوهشی برای حل مسائل جدید نداشتند. لذا توقع حل مسائل جدید فضای داخلی از ایشان، توقعی ناهموار بوده است. اما حرفه‌مندان کاربلد طراحی داخلی در وهلهٔ نخست متخصصانی کارشناس هستند که از پیکرهٔ نظری و مبنای پژوهشی این تخصص آگاه‌اند.

تخصص طراحی داخلی، برخلاف حرفهٔ دکوراسیون، تنها به شورمندی و سلیقهٔ ورزندهٔ آن وابسته نیست. طراح داخلی ذیل اهداف کلی خود در هر طرح، الزامات و دغدغه‌هایی دارد که باید در طرح خویش لحاظ کند. هر طرح داخلی برای عمل به وظایف خود باید الزامات کارکردی را تأمین کند، جوانب مختلف ایمنی و سلامتی کاربر را تضمین کند، به نکات زیبایی‌شناختی توجه داشته باشد، اصول فراگیر پایداری را به‌جا آورد،[۶۴] با سیستم سازه‌ای بنا همخوانی داشته باشد، احتیاجات تأسیساتی فضا را تأمین کند، مسئولیت‌های حرفه‌ای طراح را روشن و مشخص بدارد[۶۵] و نهایتاً به ضوابط و دستورالعمل‌های الزام‌آور تمکین کند.[۶۶] اینها مجموعهٔ الزامات حرفه‌ای هستند که طراح در هر طرح داخلی باید به آنها توجه کند. طراح داخلی ضمن بهره‌گیری از مؤلفه‌های تخصص، می‌کوشد تا

این الزامات را در فضای داخلی تأمین کند. برای این منظور، طراح داخلی باید همچنین واجد مجموعهٔ مهارت‌های مشخصی نیز باشد.

علوم انسانی	علوم اجتماعی	علوم کاربردی
• زیبایی‌شناسی • تاریخ • فلسفه • هنرهای بصری • معماری • طراحی	• جامعه‌شناسی • روان‌شناسی • مطالعات جنسیت • بوم‌شناسی • مردم‌شناسی	• مطالعات کسب‌وکار • تکنولوژی • آموزش • محیط زیست

دیاگرام ۱- پیکرهٔ نظری طراحی داخلی

مهارت‌های طراح داخلی او را در نقش‌آفرینی تخصصی یاری می‌کنند تا اهداف و الزامات طراحی داخلی را به جا آورد. از جملهٔ این مهارت‌ها می‌توان توانایی برقراری ارتباط با دیگر حرفه‌مندان و متخصصان را برشمرد، چه آنهایی که در فرایند طراحی در کنار طراح قرار می‌گیرند و چه آنهایی که در اجرای طرح نقش دارند.[۶۷] طراح باید بتواند ترکیبی هم‌گرا از متخصصان حوزه‌های مختلف نظیر حوزه‌های روان‌شناسی محیطی، معماری، طراحی صنعتی و زیبایی‌شناسی ایجاد کند و در فرایند اجرا هم با حرفه‌مندانی نظیر صنعت‌گران، خرده‌فروشان و سازندگان تعامل کند.[۶۸] ازسوی‌دیگر، طراح باید بتواند در ارتباط خود با کارفرما، در مقام ناصح آگاه ظاهر شود. در این صورت است که کارفرما از سفارش‌دهندهٔ طرح به بخشی از فرایند طراحی بدل می‌شود. همچنین طراح در طی این فرایند باید از قدرت ایده‌پروری برخوردار باشد، بتواند شهود و سلیقهٔ طراحانهٔ خود را لگام زند و در طراحی به‌کاراندازد، قوهٔ خلاقهٔ خویش را در نظامی دانش‌مبنا هدایت کند و در جایگاه مقتضی به‌کار بندد.[۶۹] مجموعهٔ این مهارت‌ها در کنار اندوخته‌های دانشی و در نسبت با آنها، دست‌مایه‌های طراح داخلی هستند تا بتواند طرحی را حاصل کند که الزامات پیش‌گفته را مراعات کرده و در نسبتی مطلوب با پیکرهٔ بنا قرار بگیرد.

طراحان داخلی ممکن است مستقیماً همگام با معمار کار کنند یا آن‌که در بنایی طراحی کنند که پیش‌ازاین ساخته شده است. در هر دو صورت، کار طراح داخلی بر کار معمار جاری می‌شود. شباهت کار طراحان داخلی و معماران در آن است که هر دو ایشان مسائلی را در طراحی تعریف می‌کنند و با استخدام عناصر و اصول طراحی سعی می‌کنند مجموعهٔ مسائل را حل کنند.[۷۰] ولیکن طراحان داخلی به پشتوانهٔ تخصصی که دارند، در مسائل مربوط به فضای داخلی، می‌توانند تصمیمات دقیق و تخصصی‌تری بگیرند. طراحان داخلی، معماری موجود را اساس کار خود قرار می‌دهند و فضای داخلی را در آن طرح می‌اندازند. حضور طراحانهٔ ایشان در فرایند طراحی برای تنظیم نسبت‌شان با سایر عوامل طراحی از جمله معماران مساعد است.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

تغییرات ایجادشده در طراحی درون بناها و نیازها و انتظارات جدید از آن منجر به واکنش حرفه‌ای و تخصصی طراحان و معماران شد. تا آنجا که این انتظارات درمورد هم‌نشینی محصولات کارخانه‌ای جدید، پیروی از مد رایج، استفاده از عناصر سبکی و عتیقه‌جات در فضای داخلی بود، دکوراتورها می‌توانستند به آنها بپردازند. ایشان سلیقه، روابط حرفه‌ای و دانش سبکی لازم را برای ساختن فضایی زیبا و آراسته در اختیار داشتند. اما دکوراتورها هرقدر هم در طراحی درون بناها ممارست می‌کردند، از طراحی پوستهٔ فضای داخلی فراتر نمی‌رفتند. حال آن‌که تدریجاً مسائل پیچیده و بی‌سابقه‌ای در طراحی فضای داخلی مطرح شد که معماران، دکوراتورها و دیگرطراحان راه‌حل‌های

آماده‌ای برای آنها نداشتند. حل کردن این‌گونه مسائل مستلزم فراتر رفتن از پوستهٔ فضای داخلی بود؛ لذا حرفهٔ طراحی داخلی سر برآورد. طراحان داخلی اعلام موجودیت کردند تا به مسائل بدیع و پیچیدهٔ فضاهای داخلی بپردازند و آنها را حل کنند. پرداختن به الزامات و اهداف طراحی داخلی انتظاری است که می‌توان از طراحان داخلی داشت. اما چشم‌داشتن آن از مهارت‌های دکوراتور، توقعی گزاف است.

تحولات عظیمی که در طراحی فضای داخلی در قرن‌های هجدهم تا بیستم ایجاد شد، نخستین دگرگونی‌های مربوط به درون بناها نبود. در طول قرن‌های متمادی، طرح درون بناها هم‌بسته و توأم با پیکرهٔ بنا و توسط طراح (معمار) انداخته می‌شد. آثار معماران هر دوره ممکن بود نسبت به آثار دوره‌های پیشین و پسین خود تفاوت‌هایی داشته باشد. چه بسا فهم امروزی ما از دوره‌بندی نیز مبتنی بر تشخیص این تفاوت‌ها است. لذا تفاوت فضاهای داخلی را می‌توانیم عمدتاً بر رشته‌ای از تحولات متوالی بازشناسیم. یعنی فنون یا روش‌هایی که معماران هر دوره برای برپایی طرح بنا داشته‌اند، در طول دوره‌های بعدی دست‌خوش تغییراتی می‌شد و ماحصل این تغییرات تفاوت‌هایی است که در آثار معماران هر دوره با دیگردوره‌ها دیده می‌شود. متعاقباً فنون و روش‌هایی که هر معمار برای طرح‌انداختن درون بناها به‌کار می‌بُرد، در طول دوره‌های بعد تغییر می‌کرد و طرح درون بناها را نسبت به دورهٔ پیشین متمایز می‌ساخت. پس تغییرات و تحولات مربوط به فضای داخلی در مطالعهٔ تاریخ معمارانِ پیش‌رونده و آثار ایشان قابل پیگیری است.

اگر تغییرات درون بناها را در طول تاریخ بنگریم، می‌توانیم فضای درون بناها را بر زنجیره‌ای از وضعیت‌های متوالی تنسیق کنیم. ولیکن ظرف چند سدهٔ اخیر، فضای درون چنان متحول شد که نشاندنش بر امتداد آن زنجیره دشوار است. یعنی می‌توان گفت که در طول تاریخ، تغییرات مربوط به معماری به وضعیت‌های مختلفی از طرح‌اندازی درون بناها انجامیده که عموماً بر زنجیره‌ای از وضعیت‌های متوالی می‌گنجند. اما در سده‌های اخیر، تحولات مربوط به فضای داخلی به‌نحوی واگرا بوده که طرح‌اندازی درون بناها را به وضعیت‌های متکثری درآورده است. چنانچه همچنان در امتداد وضعیت‌های سده‌های پیشین می‌بود، احتمالاً نیاز چندانی به حرفه‌مندان و متخصصین جدید پیدا نمی‌شد. به‌هرحال، تحولات سده‌های اخیر منجر به چاره‌اندیشی‌های بی‌سابقهٔ حرفه‌مندان و متخصصان طراحی شد. شکل‌گیری فضای داخلی، تحت‌تأثیر تحولاتی چندسویه از درون و بیرون حوزهٔ معماری، وضعیتی دیگرگون یافت. این دیگرگونی آن‌چنان اساسی بود که سلسله‌جنبان حرفه و تخصصی جدید با نام طراحی داخلی شد.

حرفه‌مندان طراحی داخلی با بهره‌گیری از شاخه‌های مختلف دانش، پژوهش‌پذیرکردن حرفه و گنجاندنش در ساختارهای مدون آموزشی، این حرفه را به سطح تخصص ارتقا داده‌اند. حرفه‌مندان کاربلد طراحی داخلی، دانش و مهارت‌های مضمون در تخصص را به‌کار می‌بندند تا نقش حرفه‌ای خود را در طرح‌اندازی بنا کارشناسانه ایفا کنند. ایشان کار خود را نوعی از جنس طراحی می‌یابند، فرایند طراحی را از تفکر طراحی برمی‌گیرند، و با استفاده از دست‌مایه‌های تخصصی خود، طرحی را انشا می‌کنند که به الزامات حرفه‌ای طراحی داخلی پایبند بوده و مسائل طرح را حل کند. به‌این‌ترتیب، طراحی داخلی از دل حرفهٔ معماری و دکوراسیون بیرون آمد، تبدیل به حرفه‌ای مستقل شد، در قالب تخصص گنجید و مجدداً در نسبت با حرفه بازتنظیم شد. متخصصین طراحی داخلی امروز در طیف وسیعی از عملکردها به طراحی بطن پیکرهٔ بنا پرداخته و مسائل مربوط به فضاهای داخلی را دنبال و حل می‌کنند.

طراحی داخلی می‌تواند مستقل از معماری پیکرهٔ بنا باشد اما مجزا از آن نیست، بلکه در تعامل و نسبتی متین با آن قرار می‌گیرد. امروزه تخصص طراحی داخلی تشخص جداگانه‌ای یافته و در زمرهٔ تخصص‌های مرتبط با معماری مطرح می‌شود، ولیکن در نسبت و پیوستگی دائمی با معماری به سر می‌برد. این استقلال، نوع نگاه به فضای داخلی را به‌نحوی تغییر داده که امروز می‌توانیم (و گاه مجبوریم) با حفظ پیکرهٔ بنا، مسائلی را صرفاً در فضای داخلی تعریف و حل کنیم تا بنا برای استفادهٔ بهره‌وران مهیا شود. یعنی در بسیاری از طرح‌ها، ازجمله آنهایی که در بطن بنای قدیمی انداخته می‌شوند، فضای داخلی مستقل از معماری پیکرهٔ بنا اندیشیده می‌شود. اما این استقلال به‌معنای تغافل طراح از پیکرهٔ بنا نیست. درواقع فضای داخلی می‌تواند مسائل اختصاصی خود را داشته باشد و راه‌حل‌هایی را مستقل از پیکرهٔ بنا طلب کند. اما همچنان طراح داخلی خود را لاجرم درون بنایی موجود می‌یابد و طرح فضای داخلی را در نسبتی وثیق با آن می‌اندازد.

می‌توان گفت که فضای داخلی و پیکرهٔ بنا دو محصول مجزای طراحی نیستند، بلکه درون و برون (یا ظهر و بطن) محصولی واحد به شمار می‌آیند. طراح داخلی در انداختن طرح فضای داخلی ناگزیر از توجه و فهم پیکرهٔ بنا است تا

بتواند بطن آن را به‌نحوی مقتضی طراحی کند. او فضای داخلی را یک لحظه مجزا از پیکرهٔ بنا نمی‌یابد، اما می‌تواند در تکوین قدر و خصوصیات آن تا حدی مستقل از پیکرهٔ بنا عمل کند. فضای داخل می‌تواند با پیکرهٔ بنا کاملاً منطبق و ممزوج باشد، یا کاملاً بیگانه و ملصوق، و یا در وضعیتی مابین این دو قرار گیرد. اما در هر صورت، فضای داخلی همچنان همبستگی خود را با پیکرهٔ بنا حفظ می‌کند و طراح داخلی نمی‌تواند از بنا چشم بپوشد. درعین‌حال، او می‌تواند درمورد میزان تبعیت فضای داخلی از پیکرهٔ بنا و وابستگی‌اش به آن تصمیم تخصصی بگیرد. این همان تغییر نوع نگاه به فضای داخلی است که در پی شکل‌گیری تخصص طراحی داخلی ایجاد و به‌مرور تقویت و تثبیت شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Furniture
2. John F. Pile and Arnold. Friedmann, Interior Design, p. 16.
3. Aristocracy
4. John F. Pile and Arnold. Friedmann, Interior Design, p. 16.
5. Upholstery
6. Upholsterer
7. Corky Binggeli, Interior Design, pp. 6–9 همچنین ن.ک. Karen A. Franck and R. Bianca Lepori, Architecture Inside Out, pp. 18–45.
8. Refurbishment
9. Clive Edwards, Interior Design, pp. 53–54.
10. Revival Styles
11. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, 235–251, 271-285.
12. Clive Edwards, Interior Design, p. 19.
13. Eclecticism
14. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, p. 305.
15. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, pp. 235–251, 271-285.
16. Clive Edwards, Interior Design, pp. 6–7.
17. Robbie G. Blakemore, History of Interior Design & Furniture, p. 392.
18. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, pp. 235–251, 271-285.

۱۹. سالی استون و گریم بروکر، طراحی داخلی چیست؟، صص. ۱۷ـ۱۸

20. Clive Edwards, Interior Design, pp. 15–19.
21. Clive Edwards, Interior Design, pp. 15–19.
22. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, pp. 235–251, 271-285.
23. Accessory
24. Corky Binggeli, Interior Design, pp. 6–9.
25. Clive Edwards, Interior Design, pp. 15–19.
26. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, pp. 314–317.

۲۷. سالی استون و گریم بروکر، طراحی داخلی چیست؟، صص. ۱۷ـ۱۸

28. Susan J. Slotkis, Foundations of Interior Design, pp. 1–9.
29. Corky Binggeli, Interior Design, p. 7.
30. Accessory
31. Clive Edwards, Interior Design, pp. 31–32.
32. Donald Preziosi, The Art of Art History, p. 130.
33. Encyclopædia Britannica: decorum
34. Merriam-Webster: decorum: propriety and good taste in conduct or appearance
35. T. F. Hoad, Oxford Dictionary of Etymology, p. 115: decorate
36. Clive Edwards, Interior Design, pp. 7–9.
37. Corky Binggeli, Interior Design, pp. 31–32.
38. John F. Pile and Arnold. Friedmann, Interior Design, p. 19.
39. Clive Edwards, Interior Design, pp. 31–32
40. Clive Edwards, Interior Design, p. 58.
41. Clive Edwards, Interior Design, pp. 15–19
42. Curtain Wall
43. John F. Pile and Judith Gura, A History of Interior Design, p. 423.
44. Ian Higgins, Spatial Strategies for Interior

Design, pp. 7–8.

45. Nigel Cross, Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science, pp. 49–50.

۴۶. سالی استون و گریم بروکر، طراحی داخلی چیست؟، ص. ۱۸

47. Julian Reisenberg and Sylvia Leydecker, Designing Interior Architecture, p. 63.

48. Interior Design

49. Susan J. Slotkis, Foundations of Interior Design, p. 10.

50. Paula Baxter, Thirty Years of Growth in the Literature of Interior Design, p. 245.

51. Jeremy Aynsley and Francesca Berry, Introduction Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870–1965, p. 1.

52. Grace Lees-Maffei, Introduction: Professionalization as a Focus in Interior Design History, pp. 5–7.

۵۳. در اینجا، نکتهٔ شایان ذکر تفاوت میان «طراحی داخلی» و «معماری داخلی» است. در برخی کشورها، هریک از این دو عبارت معنای حقوقی مشخص و پذیرفته‌شده‌ای دارند. اما از منظر طراحی می‌توان گفت زمانی که طراح به تنظیم و تقدیر عناصر معماری در فضای داخلی بسنده می‌کند، وارد حیطه‌ای از طراحی داخلی به نام «معماری داخلی» شده است؛ و زمانی‌که به کلیت فضای داخلی باز می‌گردد و تمام وجوه معماری و غیرمعماری را یک‌جا می‌نگرد، به جایگاه طراح داخلی بازگشته است. طراح داخلی بین حیطهٔ پیکربین معماری داخلی و حیطهٔ فضابین طراحی داخلی در تردد است.

ن.ک
Julian Reisenberg and Sylvia Leydecker, Designing Interior Architecture, pp. 10–17.

54. Discipline

55. Ideas

56. Body of Theory

57. Research Base

58. Clive Edwards, Interior Design, pp. 6–7.

59. Clive Edwards, Interior Design, pp. 6–7.

60. Clive Edwards, Interior Design, p. 1.

61. Clive Edwards, Interior Design, p. 2.

62. Julian Reisenberg and Sylvia Leydecker, Designing Interior Architecture, pp. 10–17.

63. Julian Reisenberg and Sylvia Leydecker, Designing Interior Architecture, p. 17.

64. Corky Binggeli, Interior Design, pp. 5–6.

65. Clive Edwards, Interior Design, pp. 81–80.

۶۶. برای آشنایی با محدودهٔ حرفه‌های مختلف مرتبط با طراحی داخلی ن.ک
Rosemary Kilmer and W. Otie Kilmer, Designing Interiors, pp. ۹–۱۲.

67. Jeannie Ireland, History of Interior Design, pp. 281 & 492.

68. Bridget May, Nancy Vincent McClelland (1877-1959): Professionalizing Interior Decoration in the Early Twentieth Century, p. 61.

69. The Decorator and Furnisher, No.30, p. 66.

70. ELLE Decoration, 2015, September.

منابع

فارسی

ـ بروکر، گریم؛ استون، سالی (۱۳۹۲) *طراحی داخلی چیست؟*. تهران، علم معمار.

لاتین

- Jeremy Aynsley; Francesca Berry (2005): Introduction Publishing the Modern Home: Magazines and the Domestic Interior 1870-1965, *Journal of Design History*, volume 18, 1, pp. 1–5.
- Paula Baxter (1991): Thirty Years of Growth in the Literature of Interior Design, *Journal of Design History*, volume 4, 4, pp. 241–250.
- Binggeli, Corky (2007), *Interior Design: A Survey*. New Jersey, Wiley.
- Blakemore, Robbie G. (2006), *History of Interior Design & Furniture*. 2nd ed. New Jersey, Wiley.
- Nigel Cross (2001): Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science, *Design Issues*, volume 17, 3, pp. 49–55.
- Edwards, Clive (2011), *Interior Design: A Critical Introduction*. Oxford, Berg.

- ELLE Decoration (2015). *ELLE Decoration,* volume September, September. London.
- *Encyclopædia Britannica* (1998): Decorum. Edited by The Editors of Encyclopaedia Britannica. Encyclopædia Britannica. Available online at https://www.britannica.com/art/decorum, checked on 12/5/2020.
- Franck, Karen A.; Lepori, R. Bianca (2000), *Architecture Inside Out*. Chichester, Wiley.
- Higgins, Ian (2015), *Spatial Strategies for Interior Design*. London, Laurence King Publishing.
- Hoad, T. F. (2000), *Oxford Dictionary of Etymology*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.
- Ireland, Jeannie (2009), *History of Interior Design*. New York, Fairchild.
- Kilmer, Rosemary; Kilmer, W. Otie (2014), *Designing Interiors*. 2nd ed. New Jersey, Wiley.
- Grace Lees-Maffei (2008): Introduction: Professionalization as a Focus in Interior Design History, *Journal of Design History*, volume 21, 1, pp. 1–18.
- Bridget May (2008): Nancy Vincent McClelland (1877-1959): Professionalizing Interior Decoration in the Early Twentieth Century, *Journal of Design History*, volume 21, 1, pp. 59–74.
- *Merriam-Webster*: Decorum. Available online at https://www.merriam-webster.com/dictionary/decorum., checked on 12/5/2020.
- Pile, John F.; Friedmann, Arnold. (2007), *Interior Design*. 4th ed. Harlow, Prentice Hall.
- Pile, John F.; Gura, Judith (2014), *A History of Interior Design*. 4th ed. New Jersey, Wiley.
- Preziosi, Donald (2009), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. 2nd ed. Oxford, Oxford University Press.
- Reisenberg, Julian; Leydecker, Sylvia (2013), *Designing Interior Architecture: Concept, Typology, Material, Construction*. Basel, Birkhäuser Verlag AG.
- Robinson, Lily B.; Parman, Alexandra T. (2010), *Research-Inspired Design: A Step-by-Step Guide for Interior Designers*. New York, Fairchild.
- Slotkis, Susan J. (2013), *Foundations of Interior Design*. 2nd ed. New York, Fairchild.
- The Decorator and Furnisher, No.30 (1897). *The Decorator and Furnisher*, volume 30, 3.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۲۹ تا ۳۶

طراحی نقد: گنجاندن نقد نوشتاری در آموزش طراحی‌داخلی*

نویسنده: مری آن بیچر[۱]

مترجم: اکبر دبستانی رفسنجانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۵

1. Mary Anne Beecher, Ph.D., University of Oregon

۲. مربی گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول مکاتبات)

آدرس ایمیل: dabestani@art.ac.ir

* Anne Beecher, Mary (2006). Designing Criticism: Integrating Written Criticism in Interior Design Education. Journal of Interior Design (31), 54-61.

مقدمه

بسیاری از مؤلفان حوزه طراحی‌داخلی به ضرورت نگارش مجموعه‌ای از نقدها دربارهٔ طراحی‌داخلی اشاره کرده‌اند که احتمالاً مشروعیت و اعتبار بیشتری برای این حرفه نزد عموم مردم و دیگر رشته‌های مرتبط با طراحی ایجاد می‌کند.[۱] علاوه بر این، هم‌زمان با افزایش میزان نقدهای منتشرشده دربارهٔ طراحی‌داخلی، شاید نقدهای منتقدین بتواند باعث افزایش آگاهی عمومی از نقش اشیاء و محیط‌های طراحی‌شدهٔ داخلی در تعامل بین کاربران و محیط‌ها و فرهنگ‌های خاص و بستر شکل‌گیری‌شان شود.

اگر نقدخوانی و نقدنویسی نقش برجسته‌تری در آموزش طراحی‌داخلی داشت، طراحان داخلی می‌توانستند سهمی پررنگ‌تر در مهیا نمودن این دیدگاه نقادانه داشته باشند. دیکسون[۲] و وایت[۳] (۱۹۹۷) معتقدند که گنجاندن چارچوب انتقادی برای ارزیابی طراحی‌های داخلی در برنامهٔ درسی طراحی‌داخلی ارزشمند است، چراکه به دانشجویان در تفکر انتقادی‌تر نسبت به کارهایشان کمک می‌کند. بااین‌حال، به‌طورمعمول در برنامهٔ درسی طراحی‌داخلی، نقد طراحی همراه بامطالعهٔ تاریخ و نظریه ارائه می‌شود، گرچه توجیهی برای محدود ساختن نقد نوشتاری به این عرصه‌های مرسوم وجود ندارد.[۴]

این نوشتار الگویی را برای گنجاندن نقدهای نوشتاری حوزهٔ طراحی در قالب کلاسی مشارکتی شرح می‌دهد که قابل اجرا در دورهٔ طراحی‌داخلی مقبول FIDER[۵] است. گزارش حاضر، به استادان طراحی‌داخلی کمک می‌کند تا نقدهای نوشتاری را در پیکر تحلیل‌هایی ساختارمند به دانشجویان خود ارائه دهند. همچنین [گزارش حاضر] شرح زنجیرهٔ تکالیفی است که با کمک آنها می‌توان دانشجویان را به کاربرد ساختارهای نقادانه، تشویق و توانایی آنها را در طرح استدلال‌های انتقادی سنجید.[۶]

چرا باید نقادی را آموزش دهیم؟

نقادی نقشی پراهمیت در آموزش طراحی‌داخلی دارد و خود را در دروس کارگاه طراحی آشکار می‌کند. در کارگاه‌هاي طراحي، ارزیابی‌های انتقادی به‌صورت منظم و غالباً عمومی مطرح می‌شوند. بااین‌حال، این نوع نقادی معمولاً شفاهی و فی‌البداهه و غالباً پاسخ‌های شهودی هستند. بنابراین، چارچوب‌بندی، بسط و تفسیر استدلال‌های انتقادی منسجم ممکن است برای شرکت‌کنندگان در ارزیابی‌های شفاهی دشوار و ناامیدکننده باشد. در شیوهٔ آموزشی که از نقدهای نوشتاری ساختاریافته، بازخوردهای نوشتاری پاسخگو و مشارکتی و بینش شفاهی مرسوم استفاده می‌شود، دانشجویان می‌توانند به ابزارهایی جهت ارزیابی کارهای سایرین و سنجش میزان پیشرفت خود دست پیدا کنند.

اگر به دانشجویان فرصت پرورش توانمندی‌های نوشتن انتقادی داده شود، بخت این را دارند که خلاقیتشان را به‌کاربرده و گسترش دهند. همانند آنچه در فرایند طراحی معماری انجام می‌شود، بسط استدلال مکتوب و پرمایهٔ انتقادی مستلزم تصمیم‌گیری‌های خلاقانه توسط منتقد است. هنگام طرح استدلال مؤثر، منتقد باید تصمیم‌هایی دربارهٔ زمینه[۷] (قدر و چارچوب استدلال)، مفهوم[۸] (موضع انتقادی)، مواد (کلماتی که برای بیان ایده‌ها استفاده می‌شوند) و جزییات (شواهد مؤید استدلال) بگیرد. دانشجویان طراحی باید فرایند نقدنویسی را عملی خلاقانه به‌شمار آورند که آنها را بر بیان دیدگاهشان به صور گوناگون، قادر می‌سازد. همانند طراحی، اینجا نیز موفقیت دانشجویان در گرو اخذ تصمیم‌های مناسب دربارهٔ ساختار و زبان[۹] است.

درنهایت، علاوه بر غنی ساختن فرآیندهای بررسی طراحی از طریق کسب مهارت‌های لازم برای طرح نقد خوب، پاسخگویی نقادانه باعث تقویت مهارت‌های ارتباطی دانشجو نیز می‌شود. امکان انتخاب کلمات دقیق و تدوین راهبردهای پیشرفتهٔ شیوهٔ بیان جزو مزیت‌های آموزشی نقد نوشتاری نسبت به نقد شفاهی هستند. در نقد نوشتاری، استدلال‌های مشخص، پیچیده یا ظریف را می‌توان به شکل مؤثر ارائه و دریافت کرد.

تلفیق نقادی

یافته‌های این نوشتار حاصل واحدی سمیناری به نام «طراحی‌داخلی معاصر» است. در این سمینار که پاییز سال ۲۰۰۱ ارائه شد، شانزده دانشجوی کارشناسی و کارشناسی ارشد شرکت کردند. این دوره، با استفاده از طیف جامعی از نشریه‌ها و محیط‌هایی که در همان اطراف به‌تازگی طراحی شده بودند، ویژگی‌هایی برای فضاهای داخلی معاصر و حواشی مرتبط با آنها معین نمود. دانشجویان ترغیب شدند تا با نوشتن مرورهای منسجم انتقادی، متکی بر ساختارها یا الگوهای تعریف‌شده، دیدگاه انتقادی خود را دربارهٔ ویژگی عام طراحی‌داخلی معاصر تدوین نمایند.

با تحلیل موردی نقدهای معماری منشور، نگارنده پنج ساختار خطی، تطبیقی، روایی، عینی‌ـ ذهنی، و دیداری در اختیار دانشجویانش قرار داد تا در پرورش مهارت‌های نوشتاری خود از آنها الگو بگیرند. هر یک از این ساختارهای نقادی با دیگری فرق دارد و هرکدام مزایا و معایب خودشان را دارند. این ساختارها در جدول ۱ به‌صورت خلاصه شرح داده‌شده‌اند.

نگارنده می‌توانست در ارزیابی مطالعات این دوره از شیوه‌های مرسوم آموزش و داوری مانند ارائهٔ سخنرانی و آزمون بهره گیرد. اما این دورهٔ آموزشی با قراردادن نقدنویسی در بستر فرآیندی تعاملی جهت تحلیل محیط‌های طراحی‌شدهٔ موجود، برای دانشجویان فرصت ادغام فراگیری نقدنویسی و طراحی‌داخلی معاصر را فراهم آورد. [به این ترتیب] دانشجویان قادر بودند تا در مجموعه‌ای از مقالات مدوّن، نتیجه‌گیری‌هایی فراگیر دربارهٔ وضعیت محیط داخلی طراحی‌شدهٔ اوایل قرن بیست‌ویکم مطرح نمایند.

دانشجویان طی این دوره، علاوه بر مطالعهٔ خصوصیات فضاهای داخلی معاصر، مثال‌هایی از هر ساختار نقادی را جهت فهم کاربست آن، طرح و بررسی نمودند. آنها پس از بحث مفصل دربارهٔ مسائل طراحی معاصر، ساختارهای نقادی را بر نمونه‌های منشور و معینی از فضاهای داخلی اطراف خود اعمال نمودند. چون در هر تکلیف نقدنویسی، ساختار انتقادی متفاوتی استفاده می‌شد، دانشجویان می‌توانستند تجربهٔ دست‌اولی از مزایا و معایب نسبی هرکدام به‌دست‌آورند. به‌این‌ترتیب آگاهی دانشجویان بر چگونگی تحلیل انتقادیِ هر گونه از نقادی، روزبه‌روز افزون گردید.

ساختار	نمونه
خطی[۱۰]	بی. کوپر[۱۱] (۱۹۹۸)؛ آس و پاس در بورلی هیلز، مجله نست، شماره۳، ۱۱۵-۱۱۴ ام. سورکین[۱۲] (۲۰۰۲)؛ تک‌نوازی رم [کولهاس]: دیدگاه سورکین دربارهٔ سبک چندملیتی، مجله آرکیتکچرال رکورد، شماره۱۹۰، ۵۲-۵۱
روایی[۱۳]	پی. دیویس[۱۴] (۲۰۰۲)؛ خاطرات روزمرهٔ لاس‌وگاس، مجلهٔ انجمن معماری دانشکدهٔ معماری، شماره ۴۸، ۶۳-۵۲ جی. پس[۱۵] (۲۰۰۰)؛ در باب معماری داخلی، مجله آبیتاره، شماره ۳۹۹، ۱۴۳-۱۴۰، ۲۳۸
تطبیقی[۱۶]	آر. پورچ[۱۷] (۱۹۸۹)؛ ساعت دیجیتال، مجله دیزاین دیسکورس. کمبریج: انتشارات ام‌آی‌تی، ۱۱۸-۱۱۵ اس. واتسون[۱۸] و جی. کوکو[۱۹] (۲۰۰۱)؛ کلیساهای تورن‌کراون و میلدرد بی. کوپر: سازه‌های مقدس طراحی‌شده توسط فی جونز۲۰. مجله طراحی‌داخلی، شماره۲۷(۲)، ۲۵-۱۴
عینی-ذهنی[۲۱]	جی. بلومر[۲۲] (۱۹۹۸)؛ خانه‌های رنگ‌پریده، سایه‌های زبان‌بریده. مجله اسمبلج، شماره۳۷، ۶۷-۴۷ ای. کلین[۲۳] (۱۹۹۷)؛ چهاردیواری، اختیاری: زندگی خارج از دایرهٔ معماری، کمبریج: انتشارات ام‌آی‌تی
مقالهٔ دیداری[۲۴]	جی. برگر[۲۵] (۱۹۷۲)؛ شیوه‌های دیدن، نیویورک: انتشارات وایکینگ، ۸۱-۶۶ ان. شور[۲۶] (۱۹۹۸)؛ پیر و ژیل: شمایل‌گرایان، مجله نست، ۲، ۴۰-۲۵

جدول ۱- نمونه ساختارهای نوشتاري براي نقد طراحی

ساختار نقدنویسی

به‌منظور راهنمایی دانشجویان دربارهٔ نقدنویسی، باید ساختارهای گوناگون نقد طراحی برایشان تعریف می‌شد. ادیسون (۱۹۸۶) و دیکسون و وایت (۱۹۹۷) مدل‌هایی را پیشنهاد کرده‌اند. این مدل‌ها عناوین مشخصی را جهت منظور شدن در نقادی طراحی‌داخلی ارائه می‌نمایند. اما نویسندگان مذکور در مورد موثرترین شکل انتقال مواضع منتقد دربارهٔ آن عناوین، سکوت اختیار کرده‌اند. ازآنجاکه مزیت نقد نوشتاری، تامین ساخت راهبردی برای استدلالی سنجیده است، انتخاب بهترین ساختار برای موضع انتقادی فرد ضرورت دارد. نگارنده به ایضاح ساختارهای انتقادی زیر از طریق تجزیه‌وتحلیل الگوهای موجود در کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجلات عامه‌پسند مانند نیویورکر، آبیتاره، نست، آرکیتکچرال رکورد و متروپولیس (۲۰۰۰ـ۱۹۹۵) نائل آمد. در جدول ۲، نمونه‌هایی برای

هرکدام از این ساختارهای نقادی ذکرشده‌اند.

ساختار	مزایا	معایب
خطی شیء ساخته‌شده یا محیط به‌صورت گام‌به‌گام با استفاده از مجموعه معیارهای انتزاعی ارزیابی می‌شود و مبتنی بر توانایی تامین شروط مورد نظر منتقد، داوری انجام می‌گیرد.	**وضوح:** ساختار خطی رابطهٔ علت و معلولی را بیان می‌کند. **۲ = ۱+۱:** نتیجه، برآیند منطقی توالی اطلاعات است.	**صلبیت:** گویی مرزهای سخن انتقادی در این نوشتار مطلق و گذرناپذیر است. **محدودیت منظر:** تدقیق بیش از حد موضوع و پیوستگی داده‌ها، غالباً مانع نوآوری و فراروی از محدوده‌ی نقد می‌شود.
روایی در ساختار روایی نقد همانند یک داستان بسط می‌یابد و حضور راوی به قوت احساس می‌شود.	**دسترس‌پذیری:** خواننده درگیر نقد می‌شود، چون جزییاتی در نقد ذکر می‌شود که با منتقد ارتباط دارد. **شخصی‌سازی:** وجود جزئیات، خواننده را تشویق می‌کند که با تجربهٔ شخصی‌اش ارتباط برقرار کند.	**خطا در پیش‌داوری:** نوشتن مطلب از دیدگاه اول‌شخص برای کارهای تحقیقاتی مناسب نیست. **قضاوت شخصی:** این نوع نقد مقوم باور عمومی، دایر بر شخصی‌بودن نظر منتقد است.
تطبیقی در این ساختار، دو یا چند طراحی باهم مقایسه می‌شوند و نتایج حاصل از قیاس مسائل متباین، ارائه می‌شوند.	**ارزش تعدد:** طرح مثال‌های گوناگون بر قوت استدلال می‌افزایند. **نکته/نکتهٔ مقابل:** ایجاد جدل یکی از راهبردهای موثر بلاغی است.	**اهمیت انتخاب‌های مناسب:** موفقیت قیاس متاثر از امور مقایسه شده است. **خطر ارجاعات مبهم:** اگر منطق انتخاب طرفین قیاس آشکار نباشد پیوند میان موضوعات سست‌بنیاد خواهد بود.
عینی-ذهنی ساختار عینی-ذهنی نظرات مختلف را بیان می‌کند و میان روایت شخصی و نظرگاهی عینی یا غیر شخصی در سیلان است.	**قدرت روایت:** همانند ساختار روایی، روایت شخصی خواننده را جذب می‌کند. **قدرت سخن‌سرایی:** پیچیدگی ارتباط‌ها باعث جذب بیشتر مخاطب شود.	**پیچیدگی:** حفظ انسجام و پیوند دو روایت دشوار است. **برداشت‌های اشتباه:** همانند ساختار روایی، این ساختار ممکن است به معنای رایج، علمی به نظر نیاید.
مقالهٔ دیداری در مقالهٔ دیداری، بخشی از ماجرا یا کل آن به یاری تصاویر بیان می‌شود. تصاویر مقالهٔ دیداری به درک بهتر متن کمک می‌کند و صرفاً به تکرار نکات مطرح در متن نمی‌پردازد.	**اطلاعات دیداری:** بهره‌گیری از تصورات و تصاویر، توجه آموختگانِ با طراحی را به خود جلب می‌کند. **تصویر موثرتر از کلام:** تصاویر چیزهایی را بیان می‌کنند که توصیفشان دشوار است.	**نسبی بودن حقیقت:** وقتی تصاویر فریبنده باشند ممکن است، به اشتباه، با حقیقت یکی پنداشته شوند. **ناگفته‌های فراوان:** استفاده از تصاویر جهت انتقال بعضی مفاهیم منوط به شناخت مخاطب است.

جدول۲- ساختارهای نقدنویسی

انتخاب مناسب‌ترین ساختار برای استدلال انتقادی به اهداف منتقد بستگی دارد. انتخاب ساختار مناسب برای اثربخشی انتقال پیام انتقادی حیاتی او یکی از جنبه‌های خلاقانهٔ نقادی است. از طریق تدوین قالبی مشخص برای گفتمان انتقادی، منتقد توانایی تعیین پیام منتقل‌شده توسط نقد و نحوهٔ تفسیر پیام توسط خوانندگان را دارد. در ادامه، توضیحات بیشتری دربارهٔ پنج ساختار نقد طراحی ارائه می‌شود.

خطی

از میان پنج ساختاری که در نقد اشیاء و محیط‌های طراحی‌شده استفاده می‌شود، ساختار خطی صریح‌ترین الگو است. در این الگو، طراحی، مبتنی بر ضابطه‌ی نقد گام‌به‌گام ارزیابی می‌شود. موفقیت طرح مشروط به برآورده‌کردن شرایط خاص مدنظر نقدنویس است.

این ساختار نقادی از مزیت وضوح بهره دارد زیرا ساختار خطی اطلاعات بر رابطهٔ علّی دلالت می‌کند. به‌نظر می‌رسد [در این ساختار] نتیجه‌گیری مأخوذ از توالی اطلاعات است. بااین‌حال، عیب این راهبرد ترتیبی این است که چنان حسی از مطلق‌بودن نتیجه ایجاد می‌کند که انگار هیچ امکانِ دیگری وجود ندارد. همچنین، موفقیت این ساختار وابسته به توانایی منتقد در محدود کردن نقد به موضوعی کاملاً معیّن است.

تطبیقی

در ساختار تطبیقی، دو یا چند طرح بررسی و به‌کمک تجمیع مشابهت‌ها و رفع تضادها، در دفاع از نتیجه‌گیری‌های انتقادی، استدلال ارائه می‌شود. استفاده از مثال‌های متعدد توسط منتقد به وی در تأیید استدلال‌هایش کمک می‌کند. بنابراین، کاربرد ساختار تطبیقی درواقع منتقد را قادر می‌سازد که درس‌هایی را که از طریق تحلیل آموخته است دربارهٔ چیزی خارج از چارچوب موضوع بلاواسطهٔ نقد به کار برد. همچنین رفت و برگشت منتقد میان مثال‌ها،

کشف تضادها و تشابهاتی را مقدور می‌سازد که به توسیع درک انتقادی از شیء منفرد مدد می‌رساند.

استفاده از ساختار تطبیقی نقص‌هایی نیز دارد. منتقد باید مسئولیت دیگری را نیز بپذیرد: یعنی، باید دو یا چند موضوع را بر مبنای شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان انتخاب کند. موفقیت استدلال انتقادی وابسته به چیزی است که مقایسه می‌شود. همچنین نباید موضوعاتی بسیار خاص یا مبهم انتخاب شوند. در غیر این‌صورت ممکن است منطق پشتیبان این مقارنه‌های انتقادی، به کفایت، برای تایید نتیجه‌گیری‌های مطلوب منتقد، روشن یا جامع نباشد.

روایی

بسیاری از نمونه‌های معاصر نقد طراحی در رسانه‌های عمومی از کاربرد فرآیند گام‌به‌گام سنجیده خودداری می‌کنند. در عوض، آن‌ها طرفدار استدلال انتقادی روایی‌اند. ازآنجاکه این نوع نقد مقیّد به خط‌مشی‌های سخت‌گیرانه یا کاربرد بیانی عینیت‌گرا در سبک نوشتار نیست، منتقدان روزنامه‌ها یا مجلات، غالباً استدلال‌هایشان را بر مبنای تجربهٔ شخصی و با استفاده از زبانی غیر رسمی و توصیفی ارائه می‌کنند. در این حالت، صمیمیت پررنگ راوی جایگزین شیوهٔ بیان سرد یا عینیت‌گرا می‌شود. با وجود این، تصور باطلی است اگر خیال کنیم ساختارهای روایی که مهر حضور راوی را بر خود دارند واجد عینیت کمتری نسبت به رهیافت‌های خطی یا تطبیقی‌اند.

با طرح انتقاد در قالب روایت، خواننده درک بهتری از استدلال انتقادی پیدا می‌کند، زیرا در نقادی، با منتقد همراه می‌گردد. استفاده از ساختار روایی ممکن است خوانندگان را ترغیب کند تا پیوندهایی میان آنچه در نقد آمده است با تجربه‌های شخصی خود بیابند. بااین‌حال، ممکن است هنگامی‌که نقد برای ناشر علمی نوشته‌شده است، مسائلی پیش بیاید. گرچه، بسیاری از نشریه‌ها اجازهٔ استفاده از قالب روایی را می‌دهند، نوشتن مطلب به زبان اول‌شخص غالباً برای کارهای علمی مناسب تلقی نمی‌شود.

علاوه‌براین در قیاس با ساختارهای خطی یا تطبیقی، عینیت نقد (تطابق آن با واقع) در ساختار نقد روایی، محل تردید بیشتری است. استفادهٔ منتقد از روایت اول شخص ممکن است این باور عمومی را تقویت کند که نقد صرفاً نظر شخصی منتقد است و بنابراین دیدگاهی مستدل نیست.

عینی- ذهنی

ساختار نقادی ذهنی_عینی، همانند نقد تطبیقی واجد حرکت آونگی و مثل نقادی روایی، برخوردار از روایت شخصی منتقد است. این ساختار به تناوب میان روایت شخصی و دیدگاه غیرشخصی در نوسان است. به دلیل ارائهٔ روایت شخصی، این ساختار قادر است، همانند ساختار روایی، توجه خوانندگان را به بحث جلب کند.

بسیاری از منتقدان معاصر که نظریه‌های پساساختارگرا[۲۷] را مبنای نقدشان قرار می‌دهند طرفدار استفاده از ساختار عینی_ ذهنی در کارهای مکتوبشان هستند. آنها به مدد این ساختار منفصل و درعین‌حال چرخه‌ای، می‌توانند گرایش نظری ویژهٔ اظهارات خود را تعیّن بخشند. منتقدان از مجرای این ساختار، خوانندگان را در راستای ادراک محیط معماری به مثابهٔ متنی برای خواندن و درک نقش فعال خواننده در این فرایند، سوق می‌دهند. همچنین دیدگاه فوق بر استحکام موضع قائلین به کثرت روایات انتقادی ممکن می‌افزاید. باور به الگوی عینی_ذهنی یعنی همرأیی با این نظر که امکان تفکیک تجربه‌های شخصی منتقد از نقد (و در نتیجه، عدم دخالت نظرات فلسفی حاصل تجربهٔ او در نقادیش) وجود ندارد.

به نسبت سایر ساختارها، ساختار ذهنی_عینی با تغییر مکرر موضع سخن [از ناظر به منظر و بلعکس]، بافت پیچیده و غنی‌تری در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. همانند ساختار روایی، خواننده ترغیب می‌شود تا میان روایت [منتقد] و باورها یا تجربه‌های خود پیوند برقرار کند. ارتباطات حاصل از این شکل پیچیده‌تر مکالمه، ممکن است باعث توجه خاطر بیشتر خواننده به نقد شود.

بااین‌حال، درهم‌تنیدن دو نظرگاه ممکن است خواننده را به شکلی گهگاه نامطلوب، گیج یا سردرگم کند. منتقدانی که از این ساختار استفاده می‌کنند باید مراقب باشند که ارتباط (ارتباط‌های) بین این دو روایت همیشه برای خوانندگان روشن باشد. همچنین، همانند نقد روایی، ساختار عینی_ ذهنی از الگوهای مرسوم نوشته‌های علمی استفاده نمی‌کند. استفاده از این روش همیشه می‌تواند منجر به سوءبرداشت شود [خصوصاً] اگر در نظر خواننده‌ای،

نوشتهٔ علمی متنی دارای سبک نوشتاری خاص باشد.

مقالهٔ دیداری

از قدیم گفته‌اند: شنیدن کی بود مانند دیدن! منتقدانی که به این سخن باور دارند از تصاویر (به‌تنهایی یا همراه با متنی کوتاه) برای تحکیم مواضع انتقادی خود استفاده می‌کنند. در مقالهٔ دیداری، تصاویر به درک بیشتر دیدگاه انتقادی یا درک آن به طریقی متفاوت کمک می‌کنند که نمی‌توان آن را با استفاده از کلمات به شکل مؤثر بیان کرد. منتقدانی که طراح نیز هستند قاعدتاً قدرت انتقال تصاویر و توانایی ذاتی آنها را برای توصیف ویژگی‌هایی که بیانشان از طریق کلمات دشوار است، درک می‌کنند. نمودارها[۲۸] مفاهیم اساسی را بهتر ارائه می‌کنند. بعضی روابط فضایی نیز تنها به مدد برش‌ها قابل تجسم می‌شوند. عکس‌ها به نحوی موجز و موثر می‌توانند در یک نگاه، حسی کیفی از ویژگی‌های مادی مانند جسمیت یا نور ارائه کنند. به همین ترتیب، خوانندگانی که [در ادراک] بینایی‌محورند معمولاً هنگام مواجههٔ با تصاویر، بهتر جذب می‌شوند.

نقصان‌های احتمالی مقالهٔ دیداری با توجه به پیشرفت‌های اخیر حوزهٔ فناوری افزایش‌یافته است. درحالی‌که تصاویر همچنان می‌توانند خود را واقعی یا حقیقی بنمایند، دوربین یا اسکیس همیشه قادر بوده‌است کیفیت‌ها را دگرگون ارائه کند. امروزه عکس‌ها و طرح‌ها را می‌توان به‌سادگی در فرایندهای دیجیتال دست‌کاری کرد. برنامه‌های گرافیکی، کاربرلن رایانه و اسکنر را قادر می‌سازد، به نحوی قانع کننده، تصویر را به شکل‌های گوناگون و نامحسوس تغییر دهد؛ بنابراین، امروزه باید اعتبار تصاویر را بیش از هر زمان دیگری زیر سؤال برد.

دومین معضل به‌کارگیری مقالهٔ تصویری، ناتوانی آن در برقراری ارتباط موثر با تمامی انواع خوانندگان است. منتقدانی که بر تصاویر برای انتقال نظراتشان تکیه می‌کنند، باید با میزان توانایی مخاطبان خود در بهره‌گیری موفق از تصاویر، آشنا باشند. فهم معنای تصاویر برای مخاطبانی ناآشنا با حوزه طراحی گاهی دشوار است.

پیاده‌سازی

سمینار با معرفی مفهوم توصیف پرمایه[۲۹] به دانشجویان شروع شد؛ زیرا توانایی توصیف روشن یکی از ضرورت‌های استفادهٔ موفق از ساختارهای نقد است. مردم‌شناسان[۳۰] از این روش تحلیل تفصیلی برای مشاهده، ثبت و تجزیه‌وتحلیل فرهنگ‌ها استفاده می‌کنند. با لایه‌ای در نظر گرفتن اطلاعات، به دانشجویان توصیه شد که از برداشت‌های اولیه فراتر روند و مشاهده‌های خود دربارهٔ ویژگی‌های کلی و خاص را ثبت کنند. دانشجویان بازدیدهای طولانی از یکی از فضاهای داخلی معاصر واقع در پردیس دانشگاه داشتند و مقاله‌هایی طولانی و با جزئیات دربارهٔ خصوصیات آن نوشتند. برای ترغیب دانشجویان به تعمق، آن کسانی تشویق شدند که جنبه‌هایی مغفول از چشم دیگران را یافته بودند.

پس‌ازآن، رشته تکالیفی دربارهٔ نوشتن مقالات انتقادی به دانشجویان داده شد. نخست، دانشجویان مروری انتقادی با ساختار خطی دربارهٔ فضای داخلی ساختمانی اداری نوشتند. طرح این ساختمان معاصر، سه سال قبل در مجلهٔ طراحی‌داخلی[۳۱] منتشر شده بود. در هر مقاله، تصاویر و اطلاعات مکتوبی که دربارهٔ این فضای داخلی ارائه شده بود، توصیف و تحلیل شدند. هر دانشجو این فضای داخلی را بر اساس توانایی آن در گشودن مسیرهای جدید در طراحی اداری مطابق تعریف مجله ارزیابی کرد. یکی از دانشجویان به نام لورا بانسلمایر[۳۲]، بر اساس تحلیل خود، نتیجه گرفت که بر طبق تعریف مجلهٔ طراحی‌داخلی از دفتر پیشرو، چنین دفتری نیازمند میزهای اداری سیار، استفادهٔ نوآورانه از مصالح و سرویس‌های غیرمعمول در ادارات، مانند حمام، است. اما دانشجوی دیگری به نام ماریا مندز[۳۳] در مقالهٔ خود اظهار کرد که تعادل بین سیار بودن و ظرافت، کاملاً شکننده است و لذا درستی بهره‌گیری از این دو را مورد تردید قرار داد.

در مقالهٔ دوم از دانشجویان خواسته شد که از رستوران محلی جدیدی بازدید کنند. هر دانشجو، در پیکر ساختار روایی، مقاله‌ای دربارهٔ برداشت خود از این تجربه نوشت. به علت شیوهٔ خودمانی ارائهٔ خدمات رستوران، دانشجویان در تلاش بودند که بین طراحی فضای داخلی و تجربهٔ ناهار خوردن، آشتی برقرار کنند. ریانون اولسون ــ فروم[۳۴] مقالهٔ خود را به روایت اول‌شخص نوشت و اشاره کرد که «وقتی اینجا غذا می‌خورم همیشه حس می‌کنم در مهمانی

خانوادگی حضور دارم». لورا بانسلمایر، در نقد خود، قهرمانی خیالی خلق کرد، شاهد «عده‌ای که تلی پرسروصدا و نامتعادل از بشقاب‌ها را روی میزهای چوبی کوچکی می‌گذارند تا وقتی‌که کارکنان، در آخرین لحظه، همانند ابرقهرمانان از راه می‌رسند و سینی‌های اضافی را می‌قاپند و اوضاع آشفتهٔ آشپزخانه را سروسامان می‌بخشند».

در مقالهٔ سوم، از دانشجویان خواسته شد که دو فضای لابی ساختمان‌های مهم دانشکده را باهم مقایسه کنند. چون یکی از آنها فضای بزرگ طراحی‌شده‌ای بود و دیگری فضای مازاد از بازسازی ساختمان، دانشجویان به‌سادگی توانستند خصوصیات فیزیکی متفاوت این فضاها و نقش قصدیت[۳۵] در طراحی آنها را ارزیابی کنند.

دانشجویان سرانجام در جملاتی موجز، بر مبنای تمرین‌های قبلی برداشت خود را از فضاهای داخلی معاصر توصیف کردند. سپس، هر دانشجو با بهره گرفتن از شش تا هشت تصویر و یک عبارت که نمی‌توانست تکرار جملهٔ مبنایی مقاله باشد، یکی از آن جملات موجز را در قالب مقاله‌ای دیداری ارائه داد. چکیده جملات مذکور عبارت بودند از: «کارکرد مهم است، ولی شادمانی مهم‌تر است»، «منع ناخوشایند است»، «فضاهای داخلی منحنی مانند فرم‌های مبهم هستند نه فضا»، و «انعطاف‌پذیری منجر به [حس] انفصال و غریبگی می‌شود». [نهایتاً] آثار دانشجویان بر طبق توانایی این مقالات دیداری در نمایش چکیده نکتهٔ مختص خود، ارزیابی شد.

نتیجه‌گیری

گرچه نقادی هم‌اکنون یکی از عناصر بنیادین آموزش طراحی‌داخلی است اما شکل رایج آن، یعنی نقد شفاهی، امکانات محدودی برای بسط استدلال‌های انتقادیِ پیچیده فراهم می‌کند. بااین‌حال، پرورش مهارت‌های انتقادی دانشجویان کنونی، نسل آیندهٔ طراحان را قادر خواهد ساخت تا نقش فعال‌تری در خلق مجموعهٔ نقدهای طراحی‌داخلی داشته باشند که برای اعتبار این حوزه ضروری تلقی می‌شود.

درصورتی‌که بتوانیم نشان دهیم فرآیند نقد تا چه اندازه فرآیندی خلاقانه است، خواهیم توانست مشوق ارتباط واحد طراحی و سایر واحدها در برنامهٔ آموزشی طراحی‌داخلی شویم. در ارزیابی دوره‌ها، دانشجویانی که درکشان از نقد را آزموده‌اند، فرصت این را دارند که مهارت‌های نقدنویسی را به‌خصوص در موضوعات مرتبط با اهداف حرفه‌ای‌شان پرورش دهند. بااین‌حال، کاربرد راهبردها و ساختارهای مناسب برای مقالات (مانند پنج ساختاری که در اینجا ذکر شد)، دانشجویان را قادر می‌سازد که در عین پیروی از الگویی برای فرم نقد، روی محتوا [نیز] تمرکز کنند. پرورش توان انتقال مؤثر مطالب به شکل مکتوب برای رشد حرفه‌ای دانشجویان اهمیت دارد. وقتی در برنامهٔ درسی دانشگاه‌ها به شکل روزافزون از هر فرصتی برای تشویق به نوشتن استفاده می‌شود، تأکید بر فرآیند نقدنویسی به سود استادان طراحی‌داخلی نیز است.

نقدنویسی ابزار دیگری نیز در اختیار دانشجویان می‌گذارد تا [خودِ] طراحی را موضوع بحث قرار دهند و از دیدگاهی فراتر از نقش طراح یا سازندهٔ صرف به طراحی بنگرند. دانشجویی در ارزیابی دوره اشاره کرد که این مقالات مشوق او به «دیدن فضاهای داخلی از منظری متفاوت» بوده‌اند. چنین تحلیلی، دانشجویان را ترغیب می‌کند تا نقش فرهنگیِ طراحی‌داخلی را درک کنند و آن‌ها را وادار می‌سازد که خارج از منظر مألوف طراحان به موضوع بنگرند. بنابراین، آموزش نقادی نوشتاری به دانشجویان فرصت می‌دهد تا قابلیت طراحی‌های خود را همچون نشانه‌هایی برای شناخت روزگارشان درک کنند. هیکی[۳۶] (۱۹۹۷) می‌گوید مزیت و برتری اصلی نقادی در این واقعیت نهفته است که «مواجههٔ شکنندهٔ زبانیِ منتقد با شیءِ مرئی همیشه آنی، زودگذر و مستقر در زمینهٔ متنی است». در صورت پذیرش این مقدمه، نقادی روشی برای ثبت زمانه‌مان با ثبت رمزگان محیط ناپایدار اطرافمان خواهد بود.

تمام مزایای آموزش نقدنویسی به دانشجویان طراحی‌داخلی در خصوص متصدیان یا محققانی که به پیگیری توسعهٔ مجموعه‌ای نوشتاری از نقدهای حوزهٔ طراحی‌داخلی علاقه دارند نیز صادق است. با واکاوی سنت بررسی انتقادی که مدت‌ها است جزئی از حرفه‌های هنری، معماری، ادبیات و سینما است، منتقدان فضاهای داخلی و اشیاء طراحی‌شده می‌توانند آگاهی عمومی ما را در خصوص سهم حرفهٔ طراحی‌داخلی در قبال فرهنگ و محیط افزایش دهند.

پی‌نوشت‌ها

1. Fowles, D., A necessary component; Dickson, A.W. and White, A.C., Interior Design Criticism
2. Dickson
3. White
4. Edison, P., Critical Thinking, pp. 19-24
5. Foundation for Interior Design Education Research
6. Wolff T.F. and Geahigan G., Art Criticism and Art Education
7. Context
8. Concept
9. Structure and Language
10. Linear
11. B. Cooper
12. M. Sorkin
13. Narrative
14. P. Davis
15. G. Pesce
16. Comparative
17. R. Porch
18. S. Watson
19. J. Kucko
20. Fay Jones
21. Objective-Subjective
22. J. Bloomer
23. A. Cline
24. Visual Essay
25. J. Berger
26. N. Schor
27. Poststructuralist
28. Diagrams
29. Thick Description
30. Ethnographers
31. Interior Design
32. Laura Bunselmeyer
33. Maria Mendez
34. Rhiannon Olson-Froome
35. Intentionality
36. Hickey

منابع

لاتین

- Dickson, A. W., & White, A. C. (1997). Interior Design Criticism: Developing a culture of reverence for the interior environment. *Journal of Interior Design*, 23(1), 4-10.
- Eidson, P. (1986). Critical Thinking: Elements of Interior Design Theory. *Journal of Interior Design Education and Research*, 12(2), 19-24.
- Fowles, D. (1997). A necessary component. *Journal of Interior Design*, 23(1), 2.
- Hickey, D. (1997). *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*. Los Angeles, CA: Art Issues Press.
- Wolff, T. F., & Geahigan G. (1997). *Art Criticism and Art Education*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۳۹ تا ۶۰

تأملی در عرصهٔ نظری طراحی داخلی

مروری بر کتاب به سوی داخلی جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی [۱و۲]

مریم دربندی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۲

چکیده

«معماری داخلی» یا «طراحی‌داخلی»، به منزلهٔ نامی برای تخصصی حرفه‌ای و رشته‌ای دانشگاهی، سابقه‌ای قریب به یک سده دارد. عمدهٔ پژوهش‌های انجام‌شده در طی این سال‌ها مربوط به مسائل عملی و کاربردی طراحی بوده است، اما ضرورت پژوهش در حوزهٔ نظری این رشته سبب شده است که در طی دو دههٔ اخیر نظر پژوهشگران، بیش از پیش، به این حوزه جلب شود. یکی از مهم‌ترین آثار منتشر شده در این‌باره، کتابی است با عنوانِ به سوی داخلیِ جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی. در این کتاب، لوئیس وی‌ینتال، به تدوین چهارچوب نظری طراحی‌داخلی اقدام، و به منظور شرح مفاهیم موجود در این عرصهٔ نظری، مجموعه‌ای از مقالات را گردآوری و ارائه کرده است. می‌توان گفت نویسنده در این کتاب با پرسش از چگونگی شکل‌گیری جریان‌های موجود عرصهٔ نظری طراحی داخلی، به تحلیل و تفسیر آرای خود و دیگر صاحب نظران پرداخته است. در مدل هستی‌شناختی پیشنهادی وی‌ینتال، طراحی‌داخلی شامل هشت لایهٔ نامتقارن پیازی‌شکل است که در بعضی از نواحی با یکدیگر اشتراک دارند. وی بر اساس این مدل، کتاب را به هشت فصل تقسیم، و مقالات منتخب را ذیل این فصول دسته‌بندی می‌کند. با توجه به مفاهیم مطرح‌شده در این کتاب، هدف این مقاله تأملی در شکل‌گیری نظریهٔ طراحی داخلی از ابعاد نظری مختلف است. بدین منظور، متن به دو بخش اصلی تقسیم شده است؛ بخش اول که با ساختارِ طرح پرسش تدوین شده است، به بیان تفکر وی‌ینتال دربارهٔ چیستی و چگونگی طراحی داخلی اختصاص دارد؛ بخش دوم در باب شرح و تفصیل مبادی نظری پیشنهادی وی و بررسی مقالات مربوط به مدل ارائه‌شده است. این مقاله ضمن گشودن راهی نو برای اندیشیدن و پژوهش در حوزهٔ نظری طراحی‌داخلی، به دانشجویان و حرفه‌مندان این رشته کمک می‌کند تا با ادبیات طراحی‌داخلی و مسائل مربوط به آن آشنا شوند؛ حوزه‌ای که به دلیل نوظهور بودن و در نتیجه، فقر منابعْ شایستهٔ بذل توجه بیشتر است.

واژگان کلیدی: چهارچوب نظری، طراحی داخلی، معماری‌داخلی، نظریه، مبانی نظری

1. Weinthal, Lois. Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory. New York: Princeton Architectural Press. 2011.

۲. نوشتار فوق حاصل یکی از تکالیف درس مطالعات تطبیقی در دورهٔ دکتری نگارنده با راهنمایی استاد درس، خانم دکتر ایمانی است.

۳. پژوهشگر دورهٔ دکتری معماری، دانشگاه هنر m.darbandi@student.art.ac.ir

مقدمه

ادبیات طراحی داخلی/ معماری داخلی[۱] نیاز به چهارچوب نظری دارد. طراحی داخلی، همواره ارتباطی تنگاتنگ از یک سو با معماری و از سوی دیگر با هنر و حوزهٔ طراحی داشته است. درهم‌تنیدگی این رشته خصوصاً با حوزهٔ معماری سبب شده است که آراء و مسائل آن در چهارچوبی جداگانه مطرح نشود و عموماً ذیل نظریات معماری تبیین گردد. از طرف دیگر وجوه ناآشکارتری از آن در زمینه‌های دیگری هم‌چون حوزه‌های هنر مانند مد، سینما، گرافیک، عکاسی، طراحی محصول، یا حوزه‌های ادبیات، فلسفه، تاریخ، و روان‌شناسی وجود دارد که لازم است مورد واکاوی قرار گیرد. ارتباط عمیق طراحی داخلی با حوزه‌های مذکور حاکی از ماهیت میان‌رشته‌ای آن است و تبیین چهارچوب نظری مستقل کمک می‌کند که این ارتباطات در شبکهٔ تعریف‌شده و معینی سازمان‌دهی شوند. چنین تبیینی می‌تواند ما را به فهم دقیق‌تر حوزهٔ نظری طراحی داخلی رهنمون شود. در این خصوص پژوهش‌هایی هر چند اندک صورت گرفته است. ابتدا به مرور کوتاه برخی از مهم‌ترین این منابع می‌پردازیم.

صمیمیت: مرور نظریهٔ طراحی داخلی[۲] عنوان کتابی از مارک تیلور و جولیانا پرستون، مجموعه مقالاتی در بیان نسبت طراحی داخلی با معماری و طراحی است. مدل پیشنهادی مؤلفان برای انتظام نظریه‌های طراحی داخلی ماتریسی است حاصل از تقاطع مسائل اجتماعی، سیاسی، روان‌شناسی، فلسفی، تکنولوژی، و جنسیتی با مسائل اجرایی مانند مصالح، نور، رنگ، سطوح، و اجسام. ادوارد هالیس کتاب دیگری در این‌باره تألیف کرده است با عنوان: *تفکر چهارچوب‌مند: مروری بر فضاهای داخلی قرن بیست‌ویکم*.[۳] نویسنده در این کتاب ضمن معرفی مجموعه‌ای از مقالات، آنها را به چهار دسته تقسیم می‌کند: پرسش از چیستی طراحی داخلی، رابطهٔ تئوری و عمل، تاریخ طراحی داخلی، و آموزش طراحی داخلی. مقالهٔ دیگری که در سال ۱۹۸۸ در این‌باره نوشته شده است، مقاله‌ای است با عنوان «مبنای نظری برای طراحی داخلی: بررسی چهار رویکرد در حوزه‌های مرتبط».[۴] جنیفر لوستا در این مقاله به دنبال یافتن بنیادی برای تئوری طراحی داخلی است. به‌این‌منظور نویسنده چهار رویکرد نظری شامل گشتالت، نشانه‌شناسی، خردگرایی، و پدیدارشناسی را به عنوان مبنا قرار می‌دهد و مفاهیم طراحی داخلی را ذیل آنها بیان می‌کند. درهمین‌باره، کتاب دیگری با عنوان نامحدود: *دربارهٔ فضای داخلی و درون‌بودگی*[۵]، به ارائهٔ مجموعه مقالاتی می‌پردازد که موضوع آن‌ها مسائل روانی و اجتماعی فضای داخلی است و مفاهیم مربوط به درون‌بودگی و مرزهای معماری و طراحی داخلی مورد توجه قرار می‌گیرد. اما در میان این آثار کتاب دیگری وجود دارد که به نظر می‌رسد با پیشنهاد الگویی نظری، مسائل جامعی از طراحی داخلی را پوشش می‌دهد:

به سوی داخلی جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی به بررسی مدخل‌هایی می‌پردازد که از طریق آن‌ها ورود به حیطهٔ نظری طراحی داخلی ممکن می‌شود. نویسندهٔ کتاب، لوئیس وی‌ینتال[۶]، دانش‌آموختهٔ معماری در دانشگاه هنر کرنبروک[۷] و مدرسهٔ طراحی رود ایلند[۸] و استادیار دورهٔ کارشناسی ارشد طراحی داخلی در دپارتمان معماری دانشگاه تگزاس[۹] در آستین است و از سال ۱۹۹۹ تاکنون مشغول به تدریس در این دانشکده بوده است. او متصدی برگزاری «درون و برون معماری»[۱۰] در مرکز معماری شهر نیویورک و برندهٔ جایزهٔ «داد»[۱۱] در برلین با موضوع «سکونت» است. وی‌ینتال، سخنرانی‌ها و نمایشگاه‌های بسیاری در این زمینه برگزار و مقالات متعددی تدوین کرده است. وی علاقه‌مند به رابطهٔ میان معماری، طراحی داخلی، پوشش، و اشیاء است که در آثارش به طرح پرسش‌هایی در این‌باره می‌پردازد. در کتاب مذکور، وی‌ینتال، با طرح پرسش از نسبتِ بین طراحی داخلی و حوزه‌های مرتبط با آن، چهارچوب نظری طراحی داخلی را مورد پژوهش قرار داده است.

از آنجایی که این کتاب، در مقایسه با سایر منابع، مسائل گسترده‌تری از طراحی داخلی را در قالب چهارچوب نظری جامع و منسجم ارائه کرده است، بررسی تفصیلی آن را در این مجال مناسب می‌دانیم. گام نخست این بررسی به تحلیل و تشریح نگرش نویسنده به طراحی داخلی و رویکرد وی در تشخیص نسبتِ طراحی داخلی با مسائل و موضوعات پیرامونِ آن اختصاص دارد. ساختار بخش آغازین این مقاله مبتنی است بر طرح پرسش و متعاقباً جستجوی پاسخ آن از منظر لوئیس وی‌ینتال. هر پرسش و پاسخ وی‌ینتال به آن وجهی از طراحی داخلی را ایضاح و به تأمل دربارهٔ آن کمک می‌نماید. سپس، در نیمهٔ دوم مقاله، به بررسی مدل نظری پیشنهادی وی می‌پردازیم و تلاش می‌کنیم خلاصه‌ای از مقالاتی را ارائه دهیم که نویسنده برای هر یک از هشت دستهٔ پیشنهادی (هشت لایهٔ طراحی داخلی) معرفی می‌کند. این مقاله بر آن است تا ضمن آشنا نمودن دانشجویان و حرفه‌مندان طراحی داخلی با مسائل پیرامونی این رشته و مقالات و پژوهش‌های صورت گرفته در عرصهٔ نظری آن، به تأمل و تعمق بیشتر در چگونگی

تدوین چهارچوب نظری بپردازد. از آنجایی که تاکنون پژوهش‌های اندکی در زمینهٔ مبانی نظری طراحی داخلی صورت گرفته است و در نتیجه عمدهٔ دانشجویان و حرفه‌مندان این رشته، برای تأمل در مفاهیم نظری (برخلاف مسائل کاربردی)، فرصت و مجال کمتری داشته‌اند، این مقاله می‌تواند راه‌گشایِ ورود به حیطهٔ مبانی نظری طراحی داخلی و آشنایی با صاحب‌نظران این حیطه باشد که برای دانشجویان (خصوصاً دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد) و حرفه‌مندان طراحی داخلی، امری ضروری است. در ادامه به بررسی این کتاب می‌پردازیم

بررسی کتاب

مروری بر چیستی طراحی داخلی

لوئیس وی‌ینتال در کتابش، مدلی را پیشنهاد می‌دهد که دربردارندهٔ وجوه مختلف طراحی داخلی است. این مدل در هشت لایهٔ دایره‌وار تبیین شده است که منطبق با فصول کتاب است. هر فصل شامل مقالات منتخبی است که دربارهٔ مسائل مربوط به طراحی داخلی نگاشته شده است. برای فهم لایه‌های مختلفی که وی‌ینتال پیشنهاد داده است، ابتدا نیاز به فهم طراحی داخلی و ابعاد مختلف آن است.

در نگاه اول فضای داخلی از چه چیزهایی تشکیل شده است و این چه نوع نگاهی است؟

در نگاه اول، می‌توان طراحی داخلی را صرفاً مجموعه‌ای از عناصر بصری فضای داخلی دانست. فضای داخلی از اشیاء، رنگ، نور، و کاربران تشکیل شده است. اما این نوع نگاه را می‌توان ساده‌سازی و تقلیل طراحی داخلی دانست. درست مانند این می‌ماند که عکاسی از چیدمان یک صحنه عکس گرفته باشد. عناصری که در نگاه اول می‌بینیم، تنها شروع شکل‌گیری فضای داخلی است. لایه‌های عمیق‌تر فضای داخلی زمانی به پیش‌زمینه می‌آید که مسائل ذاتی و درونیِ طراحی داخلی را بشناسیم. مثل زمانی که بخواهیم آن تصویر ثابت را به فیلمی پویا تبدیل کنیم. در آن فیلم است که می‌توانیم ببینیم چگونه فضا ساعت به ساعت و روز به روز تغییر می‌کند. بنابراین ارتباط بین فریم‌های عکس‌برداری شده و جریانی که از زندگی ایجاد می‌شود، می‌تواند ما را به شناخت لایه‌های پنهان طراحی داخلی هدایت کند.

چه چیزهایی باعث می‌شوند که فضای داخلی پویا باشد و نتوان آن را در قالب یک تصویر صرف ادراک کرد؟

انسان، به عنوان کاربر یا استفاده‌کنندهٔ فضا، محور اصلی طراحی داخلی است. خواست‌ها و نیازهای او در فضای داخلی به بروز فعالیت‌ها و رفتارهای مختلف او در فضا می‌انجامد. او می‌ایستد، راه می‌رود، می‌نشیند، استراحت می‌کند، می‌خوابد، غذا می‌خورد، فکر می‌کند، تماشا می‌کند، مطالعه می‌کند، صحبت می‌کند، گوش می‌دهد، ورزش می‌کند، مهمانی می‌گیرد، و ده‌ها فعالیت دیگر می‌کند و در حین انجام هر یک، حس‌های متفاوتی را تجربه می‌کند. چیدمان و ویژگی‌های فضای داخلی به فراخور نیازهای او تغییر می‌کنند. مادامی که انسان پویا است و کثیری از فعالیت‌ها را انجام می‌دهد، نمی‌توان انتظار داشت که فضای داخلی فضایی ثابت باشد. همچنین از آن‌جایی که معمولاً عمر ساختمان‌ها از عمر انسان‌ها بیشتر است و انسان‌ها نیز به دلایل متعدد نقل مکان می‌کنند، با تغییر کاربران، فضای داخلی دستخوش تغییرات بیشتری می‌شود. از سوی دیگر گذر زمان نیز همواره محیط را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد. با گذر زمان اشیاء فرسوده می‌شوند، بخش‌هایی که در معرض تابش مستقیم خورشید هستند، رنگ‌ورورفته می‌شود، بخش‌هایی از کف که رفت‌وآمد بیشتری در آن می‌شود، ساییده می‌شود، تغییر ساعت در طول روز و تغییر فصول، باعث ایجاد منظره‌های متفاوتی از درون به بیرون می‌شود. تأثیر مد بر تغییرات در طراحی داخلی نیز به مراتب سریع‌تر از تأثیر آن بر معماری است. بنابراین خروجی کار طراح داخلی، وضعیتی ثابت و ایستا از فضای داخل نیست.

طراح داخلی چگونه می‌تواند نگاهی عمیق و همه‌جانبه به مسائل طراحی داخلی داشته باشد؟

طراحان داخلی معمولاً با مدل‌سازی کامپیوتری یا ساخت ماکت آن‌چه را که طراحی کرده‌اند، به نحو سه‌بعدی بیان می‌کنند. اما تمام این مدارک در بهترین حالت، تنها بیانگر لحظه‌ای است که طراح داخلی، کار را به کارفرما تحویل می‌دهد. پس از آن است که زندگی در فضا آغاز می‌شود و تصویر ایستا به فیلمی پویا تبدیل می‌شود. طراح داخلی تنها هنگامی می‌تواند موفق باشد که خود را به عنوان کاربر در فضا تصور و به صورت مجازی در آن زندگی

کرده باشد. دراین‌صورت طراح داخلی به مسائلی فکر می‌کند فراتر از عناصری که در نگاه نخست فضای داخل را شکل می‌دهند.

از سوی دیگر طراح داخلی نقش‌های مختلفی در طراحی فضای داخلی ایفا می‌کند. او علاوه بر این‌که به مثابه یک معمار به بازطراحی فضاها، گشودگی‌ها، مدخل‌ها، و ارتباط‌های بین فضاها می‌پردازد، در نقش طراح محصول، مبلمان و برخی اشیاء موجود در فضا را طراحی می‌کند، در نقشِ روان‌شناس، به بررسیِ نیازها و تمایلات کاربران می‌پردازد، در نقش رفتارشناس، رفتار انسان‌ها را در فضا تحلیل می‌کند، در نقش مهندسِ سازه به ایستایی و عملکرد اجزا توجه می‌کندَ و در نقش هنرمند به هماهنگی اجزا و مسائل زیبایی‌شناسی می‌اندیشد. شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ این عناصر مرتبط با طراحی داخلی، نقشی چندوجهی برای طراح داخلی ایجاد می‌کند.

طراحی داخلی چگونه می‌تواند بر روح ساکنان تأثیر بگذارد؟

لوئیس وی‌ینتال در مقدمهٔ کتاب به شرح خانه‌ای می‌پردازد که در آن بزرگ شده است. خانه‌ای در حومهٔ شهر در دههٔ ۱۹۶۰ با نمایی آجری و پنجره‌های چوبی کشویی و فضای داخلی با دیوارهای سفید و کف چوبی. او سپس به «انهدام» فضای داخلی خانه توسط یک دکوراتور داخلی در دههٔ ۱۹۷۰ اشاره می‌کند. کف چوبی زیبا، با موکت نمدی که دارای سه طیف رنگ است و دیوارهای سفید، با کاغذدیواری‌های پر نقش پوشانده می‌شوند. در بعضی از اتاق‌ها دو نقش متفاوت از کاغذدیواری در گوشه‌ای از اتاق به‌هم می‌رسند و به قول نویسنده حالت سرگیجه‌آوری ایجاد می‌کنند. خانهٔ آرام آنها بعد از تغییرات داخلی «فریاد» می‌زند و او می‌گوید که دلش «غنج» می‌رفت تا بتواند باری دیگر بر روی آن کف چوبی سابق دراز بکشد.

تأثیر عمیقی که طراحی داخلی بر روح ساکنان آن می‌گذارد، از ارتباط نزدیک‌تر آن با انسان، نسبت به معماری، حکایت دارد. لوکوربوزیه توصیفی از زیبایی‌شناسی اشیاء دارد با عنوان type-object (شیء گونه)؛ به این معنا که اشیاء دارای چهار ویژگی «خوش‌ساخت[۱۲]، آراسته[۱۳] و صاف‌وساده[۱۴]، بی‌آلایش[۱۵]، و به‌ساز[۱۶]» هستند. وی‌ینتال معتقد است که دکوراتور، خانهٔ آنها را به چیزی تبدیل کرد مخالف آن‌چه لوکوربوزیه توصیف می‌کند: خانه‌ای «شخصی[۱۷]، خودسرانه[۱۸]، تخیلی[۱۹] و نامتعارف[۲۰]».

چگونه عناصر تشکیل‌دهندهٔ فضای داخل می‌توانند کیفیات را بیان کنند؟

وی‌ینتال به گوشه‌ای از سرسرای ورودی خانهٔ مذکور اشاره می‌کند که همیشه توجه او را جلب می‌کرد. بخشی از کاغذدیواری این قسمت که در معرض تابش مستقیم نور خورشید بوده است، در گذر زمان تغییر رنگ می‌یابد. او سال‌ها بعد که دانشجوی معماری می‌شود و نمودارهای مسیر حرکت خورشید را درمی‌یابد، دلیل این تغییر رنگ را متوجه می‌شود. اما تأثیر روانی این رنگ‌پریدگی بر او، فرای دلایل علمی این تغییر بود. این کیفیت برای او یادآور رمانی بود به نام *کاغذدیواری زرد*[۲۱]، اثری از شارلوت پرکینز گیلمن[۲۲]. داستانی که در آن کاغذدیواری، نقشی اساسی ایفا می‌کرد. در این داستان گیلمن به کاغذدیواری جان بخشید: « به نظرم می‌رسد این کاغذ انگار می‌داند که چگونه یک بدجنس تأثیر می‌گذارد و او آن‌طور تأثیری می‌گذارد! لکه‌ای الگووار وجود دارد که تکرار می‌شود؛ به گونه‌ای که مانند یک گردن شکسته، خم شده است و دو چشم پیازی شکل به سر تا پای تو خیره می‌شوند». قصد گیلمن از توصیف کاغذدیواری بیانِ نمادی از ستمگری زنی در آن خانه بود، اما برخلاف قصد نمادانگارانهٔ گیلمن، وی‌ینتال آن را به مثابه یک لایهٔ داخلی می‌بیند که با زندگی، جان‌دار می‌شود.

به اعتقاد وی‌ینتال «کاغذدیواری زرد» داستانی است که باید توسط هر علاقه‌مند به طراحی داخلی خوانده شود. گیلمن با وصف کاغذدیواری به عنوان یک شخصیت زنده، تأثیر ژرفی را که کاغذدیواری می‌تواند داشته باشد آشکار می‌کند. سخن گفتن از این روایت در رشتهٔ طراحی داخلی، منظری غیر متداول به موضوع کاغذدیواری می‌گشاید و نگاهی دقیق‌تر به ظرافت‌هایی ایجاد می‌کند که طراحیِ نقش در فضا ایفا می‌کند.

رازهای فضای داخلی چگونه است؟

وی‌ینتال تجربهٔ دیگری از خانهٔ دوران کودکی‌اش را مربوط به دیوارهایی می‌داند که هرگز از این‌که پشت آن‌ها چه اتفاقی می‌افتاده، سر در نیاورده است. داکت‌های معماری دیوارهایی دور خود دارند که به صورت عمودی در ساختمان حرکت می‌کنند و راهی برای دیدن آن‌چه در پس آن‌ها اتفاق می‌افتد، نمی‌گذارند. در ترسیمات معماری همواره با خطوطی ضخیم نشان داده می‌شوند و شاید تنها در ترسیمات برش، واضح‌ترین تصویر از آن‌ها نمایش داده شود. اما این ناشناختهٔ مبهم در دل بیننده شعلهٔ اشتیاق داشتن چشمانی با پرتو ایکس می‌افروزد. جالب است که

ریشهٔ فرانسوی poché (دیوارهای ضخیم)، pocket (پاکت،جیب) است؛ یعنی فضاهایی که پاکت شده‌اند، مانند نقشی که جیب در لباس دارد. آنها واجد پتانسیل خلق شگفت‌زدگی در فضای داخلی هستند.

فضای داخلی، چگونه می‌تواند مانند یک موجود زنده ادراک شود؟

دیوارهای ضخیمی که دورتادور داکت‌ها قرار می‌گیرند، به دلیل ویژگی پنهان‌کنندگی، ممکن است با گذر زمان گم شوند. زیرا آن‌چه در درون آن‌ها قرار دارد نمی‌تواند نفس بکشد. گویی دیوارها هم‌چون پوستی هستند که اجزای درون خود را می‌پوشانند. وی‌ینتال از کتابی یاد می‌کند که در دوران کودکی خود خوانده بود؛ کتاب دربارهٔ خانه‌ای انسان‌وار شده بود، اتاق زیرشیروانی به مثابه سر و زیرزمین به مثابه شکم. با خواندن این کتاب تجربهٔ او از زندگی در خانه تغییر می‌یابد و او خود را در حال زندگی در بدنی که درون بدن دیگری قرار دارد، می‌بیند. انسان‌وار بودن خانه یعنی خانه هوشیار است و احتمالاً زمانی که دری محکم کوبیده می‌شود یا میخی در دیوار فرو می‌رود، رنجور می‌شود. پندار زنده بودن فضای داخلی مثل انسان، باعث ایجاد نوعی هم‌ذات‌پنداری با آن می‌شود.

منظور از ماهیت گذرای فضای داخلی چیست؟

زمانی‌که میشل سره[۲۳] فیلسوف، پنجره‌ها را به مثابه چشم‌هایی توصیف می‌کند که به منظره نگاه می‌کنند، از خانهٔ انسان‌وار سخن می‌گوید. هم‌چنین سره اشاره می‌کند که خانه مانند بدن، دارای پوست است با «لایه‌ها و جداکننده‌هایی از بتن زبر گرفته تا ملحفهٔ تخت‌خواب، شماری از پوست‌ها تا به پوست واقعی‌مان برسیم». معمولاً یک معمار دربارهٔ ویژگی‌های ملحفهٔ تخت‌خواب چیزی نمی‌گوید یا نمی‌نویسد، اما غالباً صحبت از ملحفه‌ها را در مکالمات طراحان داخلی می‌شنویم. زیرا انتظار داریم آنها بافتارها و منسوجات را به خوبی بشناسند و بدانند که این مواد با بدن در تماس قرار می‌گیرد همانطور که روی مبلمان کشیده می‌شود. رسیدگی به ملحفه‌ها، موضوعی است که ماهیت گذرای طراحی داخلی را مشخص می‌کند. زیرا شستن ملحفه‌ها و پوشش‌ها، بخشی از فعالیت‌های روزانهٔ زندگی و متمایز از ماهیت باثبات معماری است. این جزئیات از زندگی روزمره زمانی آشکار می‌شود که در فضای داخلی «زندگی» می‌کنیم.

فضای داخلی چگونه می‌تواند بیانگر روحیات و حالات ساکنان آن باشد؟

برای کندوکاو مسائل درونی فضای داخلی خانهٔ دیگران، معمولاً فرصت کمتری وجود دارد. وی‌ینتال خاطرهٔ خود از خانهٔ مادربزرگ‌اش را این‌گونه بیان می‌کند: زمانی که مادربزرگم فوت شد، به همراه مادرم برای این‌که تصمیم بگیریم چه چیز را نگه داریم، اهدا کنیم یا دور بیندازیم، به آپارتمان او رفتیم. تا آن موقع من فقط می‌دانستم که آپارتمان او از چند ناحیهٔ جذاب برای من، تشکیل شده است. مانند قوطی حلبی گرد شیرینی بالای یخچال، نگه‌دارندهٔ سرامیکی شکلات بر روی میز قهوه، میز آشپزخانه که روی آن سوپ گیلاس می‌خوردیم، جعبهٔ اسباب‌بازی‌ها که در گوشهٔ اتاق مهمان قرار داشت، و دو تخت یکنفره‌ای که در اتاق‌خواب او وجود داشت. تصویر مورد اخیر، چیزهای زیادی دربارهٔ او به من می‌گفت، گرچه این تصویر زمانی شکل گرفت که فهمی از معنای خوابیدن در کنار معشوق، نداشتم. من هرگز پدربزرگم را ندیدم (او قبل از این‌که به دنیا بیایم از دنیا رفته بود) اما دو تختی که با یک چراغ‌خواب از هم جدا شده بود، برای من دلالت داشت بر جدا خوابیدن زن و شوهر از هم در روزگار آنها، امری که احتمالاً برای نسل پساویکتوریایی موضوعی عادی بود.

موضوع ساده‌ای مثل جانمایی چراغ‌خواب در بین دو تخت، از میزان مجاورت و نزدیکی آن نسل حکایت دارد. مقالهٔ رابین اوانز[۲۴] با عنوان «سطح گسترش یافته: بررسی عمر کوتاه فن ترسیم در قرن هجدهم[۲۵]»، تحقیقی تاریخی است که می‌کوشد با توجه به میزان مجاورت و نزدیکی مبل‌ها به یکدیگر، میزان صمیمیت افراد را تشخیص دهد. طراحی داخلی، ایجاد مجاورت‌هایی است که از سطوح مختلف صمیمیت گواهی می‌دهد. حوزهٔ طراحی داخلی، دقیقاً به دلیل ساخت و ایجاد میزان‌هایی از صمیمیت، واقعیاتی از حوزه‌های روان‌شناختی و علوم اجتماعی را روشن می‌کند که نقشی بسیار کلیدی در طراحی دارد.

آشناپنداری، انسان‌واری، رازهای جان‌داری بنا، و مجاورت و صمیمیت، دریچه‌ای می‌گشاید بر برخی از مفاهیم فضاهای داخلی که غالباً در بیرون مرزهای واژگان فنی یافت می‌شوند. این مفاهیم به طراحان و نظریه‌پردازان کمک می‌کند که دربارهٔ تجربیات معنادار فضای داخلی، تجربه‌هایی که جنبهٔ تحلیلی و انتقادی دارد، بیشتر تأمل کنند.

چگونه می‌توان مولفه‌های فضاهای داخلی را چون لایه‌هایی پیازی شکل در نظر گرفت؟

لوئیس وی‌ینتال معتقد است فضای داخلی با عناصری شروع می‌شود که بیشترین نزدیکی را به بدن دارند.

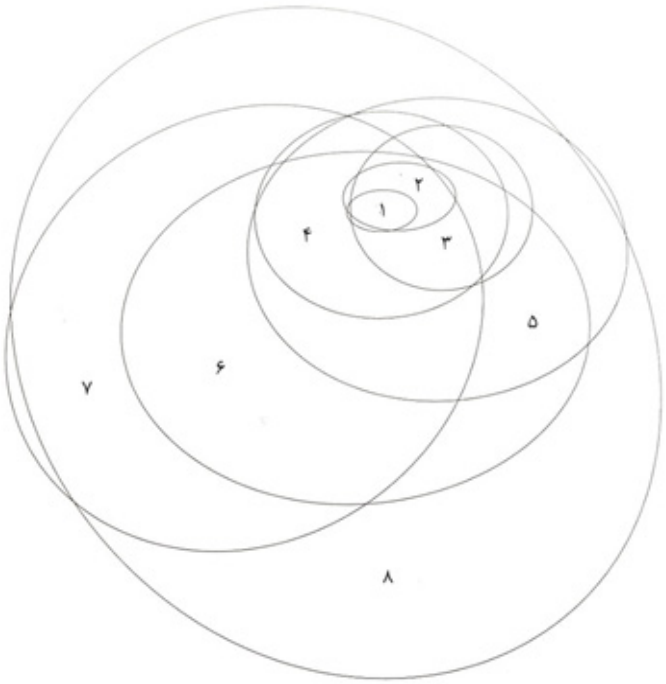
لایه‌های بعدی هم‌مرکز و پیچیده‌تر طوری شکل می‌گیرند که از بدن به سمت فضاهای با مقیاس بزرگ‌تر پیش‌روی می‌کنند. در واقع لایه‌های پیازی‌شکل موجودیت‌های متمایزی را آشکار می‌کنند. در فضاهای داخلی این لایه‌ها گسترده و نامتقارن هستند و بنا به ارتباطات فضایی و ویژگی‌های عناصر و اجزای فضا، بین آنها هم‌پوشانی وجود دارد. به عنوان مثال می توان گفت بین بدنی که لباس می‌پوشد و از طرف دیگر مبلمان را اشغال می‌کند، نوعی از اشتراک وجود دارد، در حالی که در دو لایهٔ متفاوت مطرح می‌شوند.

چهارچوب نظری طراحی داخلی

چگونه می‌توان چهارچوب نظری برای طراحی داخلی در نظر گرفت؟

در این کتاب، فرآیند نوشتن دربارهٔ فضای داخلی با لایه‌هایی هدایت شده است که از هیچ‌یک از نظام‌های متداول در ادبیات تاریخ یا تئوری معماری و هنر، پیروی نمی‌کند. لوئیس وی‌ینتال معتقد است فضای داخلی با عناصری تجربه می‌شود که از نظر مجاورت و صمیمیت به ما نزدیک‌تر از هر عنصر دیگر هستند. اگر بخواهیم ادبیات طراحی داخلی به سمتی نو برود، نخست باید به این موضوع بیندیشیم که چگونه فضای داخلی را بین این مقیاس‌ها تجربه می‌کنیم؛ سپس آن را برای نوشتن دربارهٔ این فضا بسط بدهیم.

وی‌ینتال لایه‌های مختلف فضای داخلی را در هشت لایهٔ دایره‌وار مدل می‌کند که با مرکزیت بدن ترسیم شده‌اند (شکل شمارهٔ یک). لایهٔ اول که نزدیک‌ترین لایه به انسان است، بدن است و بنابراین وی فصل اول کتاب را «بدن و ادراک» نام می‌نهد. در این فصل مقاله‌هایی برگزیده شده است که ویژگی‌های بدن را برای ادراک حس‌ها تشریح می‌کند. موضوع لایهٔ دوم که در فصل دوم کتاب بیان می‌شود، «پوشش و هویت» است. این لایه که نزدیک‌ترین لایه به بدن است، می‌تواند به عنوان اولین لایه‌ای در نظر گرفته شود که فضای داخلی را شکل می‌دهد. در فصل سوم کتاب به لایهٔ سوم که «مبلمان و اشیاء» است پرداخته می‌شود. مانند لباس، مبلمان و اشیاء نیز از بدن تبعیت می‌کند. شناخت ویژگی‌های انسانی چه از لحاظ آنتروپومتری و ارگونومی و چه از لحاظ ادراک زیبایی‌شناختی، می‌تواند طراحان داخلی را کمک کند که فهم دقیق‌تری از مبلمان و اشیاء مناسب برای فضای داخلی کسب کنند. چهارمین لایهٔ شکل دهندهٔ فضای داخلی، «رنگ و سطوح» است. مقاله‌های مربوط به این موضوع در فصل چهارم کتاب گردآوری شده‌اند. پس از ذکر اجزای بصری فضای داخلی، وی‌ینتال لایهٔ پنجم شکل دهندهٔ نظریه‌های طراحی داخلی را مربوط به «ترسیمات و مدارک داخلی» می‌داند. این فصل به جمع‌بندی چهار فصل پیشین می‌پردازد و بررسی می‌کند که در طول تاریخ، چگونه موارد فوق ترسیم و بیان می‌شده‌اند، چه ویژگی‌هایی از آنها پنهان مانده است و چگونه می‌توان آن‌ها را بیان نمود. پس از آن، فصل ششم و هفتم کتاب را به ترتیب به موضوع «فضاهای خصوصی» و «فضاهای عمومی» اختصاص می‌دهد. این فضاها با ویژگی‌های منحصربه فرد خود، زمینهٔ مطرح کردن موضوعاتی از علوم روان‌شناختی، رفتارشناختی و فلسفه را فراهم می‌کنند. در آخر، فصل هشتم کتاب با عنوان «پلی میان درون و برون»، حکایت از آخرین لایهٔ طراحی داخلی می‌کند که تعیین‌کنندهٔ مرزها و بی‌مرزی‌های آن با معماری است. در ادامه، فصول کتاب و مقالات مربوط به هر فصل مورد بررسی قرار می‌گیرد.



۱. بدن و ادراک
۲. پوشش و هویت
۳. مبلمان و اشیاء
۴. رنگ و سطوح
۵. ترسیمات و مدارک داخلی
۶. فضاهای خصوصی
۷. فضاهای عمومی
۸. پلی میان درون و برون

تصویر ۱. (وی‌ینتال، ۲۰۱۱)

مروری بر مقاله‌های منتخب در فصول کتاب

فصل اول: بدن و ادراک

فصل اول کتاب دربارهٔ بدن و ادراک[۲۶] است. مطالب منتخب این فصل برآمده از زمینه‌های هنر، ادبیات، و معماری است و هدف آن بیان روش‌هایی است که بدن انسانْ به کمک آنها محیط ساخته‌شده را ادراک می‌کند. مقالات بخش اول این فصل دربارهٔ دو حس بینایی و شنوایی است. مباحث مطرح شده در این مقالات نشان می‌دهند که چگونه این دو حس با برون‌افکنی سنجه‌های بدن، در شکل‌دهی فضای داخلی تاثیر گذارند. فهم ویژگی‌های بدن در ادراک محیط، امری مهم در فهم فضای داخلی است، زیرا کیفیت فضای داخلی وابسته به حواسی است که توسط آنها عناصر فضای داخلی نظیر رنگ، نور و تاریکی، صدا و سکوت، و بافت مصالح ادراک می‌شود.

مقاله‌ای با عنوان «مکان‌ها در نقطه صفر»[۲۷] از دوریس وان دراتن[۲۸] نخستین مقالهٔ این فصل است و به ارائهٔ مدلی دربارهٔ ابعاد و فیزیک بدن می‌پردازد. نویسنده ادعا می‌کند که انسان جهان را با محاسبات ناخودآگاهانهٔ خود در جهت‌یابی و اندازه‌گیری ادراک می‌کند و این محاسبات در ابعاد بدن او نمود می‌یابد. وی با اشاره به «مرد ویترویوسیِ» لئوناردو داوینچی، به ایستا بودن این مدل اشاره می‌کند و در مقابل به بررسی مدلِ ربکا هورن[۲۹] («جعبهٔ اندازه»[۳۰] و «چتر سفید بدن»[۳۱]) توجه می‌کند که در مورد ابعاد و جهت‌یابی است. مدلِ هورن بر امتدادهای بدن تأکید دارد؛ بنابراین برخلاف ترسیمات ایستا از بدن انسان در دورهٔ رنسانس، مدلی است پویا که مبتنی بر حرکت‌های تعاملی انسان است. از طرف دیگر، در حالی که مدل‌های معماری سابق در زمینهٔ ابعاد انسانی (از جمله «مدولارِ» لوکوربوزیه)، تصویری دو بعدی از بدن انسان ارائه می‌دهند، مدل هورن به صورت سه‌بعدی است. در «چتر سفیدِ بدن»، هورن خود را در چتری می‌پیچد، به طوری که با حرکت دادن بدنش، چتر در شکلی دایره‌وار می‌تواند در سه بعد شکل گیرد. بدین وسیله وی مفهوم «فضامندی» را در فضای داخلی بیان می‌کند.

لایه‌هایی که بدن را احاطه می‌کند شامل مراتبی از مقیاس‌ها می‌شود که از لباس تا معماری بسط می‌یابند. قطعه‌ای از رمان اگزیستانسیالیستیِ کوبو آبه[۳۲] ــ *مرد جعبه‌ای*[۳۳] ــ بر یکی از غیر متداول‌ترین این لایه‌ها تمرکز دارد، جعبه‌ای که مثل معماری به بدن مَنزل می‌دهد، اما مانند لباس پوشیده می‌شود. مقالهٔ دوم این فصل به بخشی از این رمان می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه ساکنان فضا با مقیاس دادن به فضایی خنثی، بدنشان را به برون می‌افکنند. مرد جعبه‌ای داستان یک مرد بی‌خانمان است که فضای داخلی کارتن خود را طبق نیازهای اساسی خود شخصی‌سازی می‌کند. این نیازها شامل نیاز به داشتن منظر، دریافت صدا و ایجاد سرپناه است. همانند «مرد ویترورویوسی» که در دایره‌ای احاطه شده است، محدودهٔ هندسی «مرد جعبه‌ای» نیز بر اساس برون‌افکنی اندازه‌های او است. او بازشوهایی را بر اساس نیازی که به نور، صدا یا تهویه دارد ایجاد می‌کند چرا که ماهیت موقتی کارتن به او امکان ایجاد این تغییرات را می‌دهد. در واقع کارتن حکم پوسته‌ای بیرونی دارد که در عین حال به مثابه کاغذدیواریِ فضای داخل عمل می‌کند.

تمرکز آبه بر فهم حس‌های درونیِ بینایی، شنوایی، و بویایی است، در حالی که حس بیرونیِ لامسه، موضوع مقالهٔ یوهانی پالاسما است. پالاسما در سومین مقالهٔ این فصل با عنوانِ «معماریِ حس هفتم[۳۵]» به این امر می‌پردازد که چگونه فضای داخلی با توجه به اندازه‌های بدن طراحی می‌شود. او بر جزئیاتی از معماری تمرکز می‌کند که با ویژگی‌های ابعادی بدن در تماس با اشیاء سروکار دارد، مانند عرض و ارتفاع پله یا ابعاد و نیروی لازم برای فشار بر دستگیرهٔ در. پالاسما توصیفی شاعرانه از فضای ساخته شده با کمک حواس ارائه می‌دهد.

در آخرین مقالهٔ این فصل با عنوان «دردسرهای بدن»[۳۶]، رابرت مکانولتی[۳۷] با مطالعه‌ای دربارهٔ اندازه‌های بدن، بر رابطه‌ای پویا بین بدن و فضای داخلی تاکید می‌کند. او فضای داخلی را زمینه‌ای برای فهم حالات ادراکی انسانِ ساکن در فضا می‌داند. در واقع فضای داخلی، تقاطع مسیرهای بین معماری، بدن، و اشیاء را آشکار می‌سازد که تحلیل و بررسی این مسیرها وجوه تازه‌ای از طراحی داخلی را روشن می‌کند.

فصل دوم: پوشش و هویت

موضوع فصل دوم کتاب، «پوشش و هویت[۳۸]» است. پوشش در وهلهٔ نخست به بدن برمی‌گردد. اما در وهلهٔ بعد می‌تواند به عنوان اولین لایه‌ای که فضای داخلی را شکل می‌دهد، منظور شود. بنابراین روکش‌ها، واسطه‌های انعطاف‌پذیری هستند که هم بدن و هم فضای داخلی را می‌پوشانند و ما را قادر می‌سازند که بدن و فضاهای داخلی را در رابطه‌ای بصری و قابل لمس ادراک کنیم. به عبارتی دیگر پوشش‌ها، پلی بین بدن و فضای داخلی هستند. از طرف دیگر، بدن همانند جامه‌ای، مبلمان را می‌پوشاند؛ به عنوان مثال صندلی خالی، شکلی از بدنی لم داده شده را بازتاب می‌دهد، همچنان که لباسی آویزان در چوب‌لباسی، فرم آن را بازنمود می‌کند. به یک معنا در فضای داخلی، رد بدن حتی در غیاب آن حضور دارد.

ابزارها و روش‌های بسیاری برای ایجاد بافت در لباس و فضای داخلی استفاده می‌شود. لباس بافت، مدل، و مواد را در نسبتی کامل به کار می‌گیرد، در حالی‌که فضای داخلی با مقیاس‌های چندگانهٔ معماری مواجه است که از مقیاس کوچک تا مقیاس کلان تغییر می‌کند. با وجود این‌که تفاوت‌هایی در تولید، نحوهٔ پوشش، و ابزار در لباس و فضای داخلی وجود دارد اما هر دو به‌گونه‌ای به صنعت مد حساس هستند. از سویی دیگر طرح‌مایهٔ لباس نسبت به طرح‌مایهٔ مبلمان بیشتر به بدن شبیه است، زیرا فرم بدن در طرح کلی لباس دیده می‌شود، اما طرح‌مایهٔ مبلمان که عمدتاً شامل فرم‌های هندسی خطی هستند، به نقشه‌های معماری شباهت دارند.

فرم روکش‌ها، امکان مقایسهٔ لباس و فضای داخلی را ایجاد می‌کند. کرستین کرافت[۳۹] تاریخ طرح‌مایه‌های لباس را در مقالهٔ خود با عنوان «طرح‌مایه‌های برش[۴۰]» مورد بررسی قرار می‌دهد تا بتواند روند تکاملی استفاده از ابزار و روش‌های خیاطی را نشان دهد. طراحی مد، چه در لباس و چه در فضای داخلی، ارجاعات سبکی و هویت افراد را آشکار می‌کند و از آنجایی که ما با لباس و فضای داخلی احاطه شده‌ایم، امکان پنهان کردن این امر وجود ندارد. در مقالهٔ «بزازی[۴۱]»، آنا هلاندر[۴۲] به بررسی ارجاعات بصری در نمونه‌هایی از پرتره‌های تاریخی و نقاشی صحنه‌ها می‌پردازد.[۴۳]

ژاک هرتزوگ[۴۴] در مصاحبه‌ای با جفری کیپنس[۴۵] دربارهٔ مد به مثابه بیانی از زمان و مکان گفت‌وگو می‌کند. شاید به دلیل ماهیت گذرای مد یا شاید به دلیل این‌که این واژه بر دقتِ ساخت دلالت ندارد، معمولاً هنگام توصیف

سبک‌ها در گفتمان معماری از آن استفاده نمی‌شود. اما هرتزوگ معتقد است که واژهٔ مد به دلیل نقش عمومی که ایفا می‌کند، بخشی از زبان معماری است. پوشاک، طراحی داخلی، و معماری هر سه تحت تأثیر مد هستند، اما پوشاک و طراحی داخلی به دلیل این‌که از هنر، گرافیک، مصالح، و تکنولوژی تأثیر بیشتری می‌پذیرند، سریع‌تر از معماری تغییر می‌کنند.[۴۶]

ویم وندرز[۴۷] فیلمساز، دربارهٔ این‌که چه چیزی هویت را می‌سازد، به بحث می‌پردازد. او در مقاله‌اش با عنوان «یادداشت‌هایی درباره لباس‌ها و شهرها[۴۸]»، در بررسی این‌که چگونه از محل زندگی و لباس افراد، هویت آنان ادراک می‌شود، مفهوم کپی و اصل را پیش می‌کشد.[۴۹] اندیشهٔ او در مقاله‌ای از سوزان سانتاگ[۵۰] با عنوان «در عکاسی[۵۱]» بازتاب می‌یابد. در این مقاله به تفاوت بین نقاشی و عکاسی پرداخته می‌شود. تولید پوشاک و طراحی داخلی هم می‌توانند مانند نقاشی به مثابه کاری اصل انجام شوند و هم مانند عکاسی در تعداد زیاد به صورت دستی یا به صورت تولید انبوه ایجاد شوند. اما این کار دست است که ارزشی ماهوی را عرضه می‌کند.

مقالات این فصل کمک می‌کند تا به مسائل پنهانی توجه شود که در پوشاک و طراحی داخلی وجود دارد. در حالی که معماری از دوام نسبتاً زیادی برخوردار است، طراحی داخلی به دلیل ماهیت تطبیق‌پذیر آن، با سرعت تغییر تکنولوژی و مد همراه‌تر می‌شود؛ گرچه در مقایسه با کلکسیون‌های طراحی لباس که معمولاً در هر فصل تغییر می‌کنند، از سرعت تغییر کم‌تری برخوردار است.

فصل سوم: مبلمان و اشیاء

فصل سوم کتاب به «مبلمان و اشیاء» اختصاص دارد. مانند لباس، مبلمان و اشیاء نیز می‌توانند از بدن تبعیت کنند. ویژگی‌های دست در اشیاء ساده‌ای هم‌چون دستگیرهٔ در یا موشوارهٔ کامپیوتر نمود می‌یابد. فضای داخلی پر از اشیائی است که از جنبه‌های کاملاً عملکردی تا جنبه‌های کاملاً دکوراتیو تغییر می‌کند. روش‌های ساخت، بر اساس نوع مواد و تعداد تولیدات متفاوت هستند. این تغییرات با تحولات قرن نوزدهم و همزمان با تولید اشیائی هم‌چون ماشین تایپ و چرخ خیاطی شروع شد. انقلاب صنعتی با تولید انبوه و دقت همراه بود و در نتیجه اشیاء ماشین‌ساخت، زیبایی‌شناسی دیگری را به فضای داخلی وارد می‌کند.

لوکوربوزیه و آدولف لوس با تحلیل اشیاء تولید انبوه در صدد تدوین قواعدی برای معماری مدرن بودند. آدولف لوس در مقالهٔ «تزئین و جنایت»[۵۲] و لوکوربوزیه در مقالهٔ «هنر دکوراتیو امروز»، بر ضد تزئین نظراتی ارائه کردند. از نظر لوکوربوزیه، تزئینات هیچ جایی در معماری مدرن ندارد، زیرا تزئینات عمدتاً برای پوشش نقص‌های روش‌های تولید است[۵۳]. از نظر لوس نیز تزئینات تنها به شرط پیروی از قواعدی خاص مجاز است[۵۴]. در شرق آلمان، چند دهه بعد از لوکوربوزیه و لوس، طراحی اشیاء خانگی و نقش تزئینات مورد بازنگری قرار گرفت. میلنا ونیز[۵۵] در مقالهٔ «جدالی در برابر امور سطحی و عامه‌پسند»[۵۶] به این موضوع می‌پردازد که چگونه جدایی بین مدرنیسم و تزئینات، نقشی اساسی در بیان ایدئولوژی سیاسی ایفا کرد. مقاله‌های این فصل، حاوی موضع‌های ایدئولوژیکی و زیبایی‌شناسانه در برابر تزئینات است و این مواضع را مثلاً با تاکیدی که طراحان بر اشیاء تک‌ـ‌ساز[۵۷] یا کار دستی می‌کنند، به چالش می‌کشد. از طرف دیگر زمانی که در تولید انبوه، روش‌های «خودت انجامش بده[۵۸]» باب شد، در تجربهٔ فضای داخلی امکان ویژه‌ای فراهم گردید. نتایج هر یک از این دو روش در مقالاتی بازتاب می‌یابد که به تفاوت بین اشیاء کلکسیونی و فرهنگ دورانداختن[۵۹] می‌پردازند.

یاد و خاطره گذشته، همواره مأنوس با مبلمان و اشیائی است که در داستان‌های شخصی ما حضور دارند. حافظه همواره جای اشیاء معمولی را به آن‌هایی می‌دهد که گذشته را فرا می‌خوانند. لوئیس شونبرگ[۶۰] در مقالهٔ «به خاطر عشق به اشیاء[۶۱]» از دریچهٔ احساس به مبلمان و اشیاء می‌نگرد و مثال‌هایی از مارسل پروست[۶۲] دربارهٔ ارتباط بین فضای داخلی و حس نوستالژی ذکر می‌کند. شونبرگ به منظور درک بهتر مواد و روش ساخت آنها، اشیاء را واسازی می‌کند تا نقش تکنولوژی و نیروهای بازار را مورد بررسی قرار دهد. در دنیای معاصر به دلیل استفاده از مواد با کیفیت پایین و هم‌چنین سرعت بالای تغییرات تکنولوژی، فرهنگ دورانداختن [مصرف‌گرایی] رایج شده است. از طرف دیگر باقیمانده‌های حاصل از دور انداختن اشیاء دیجیتال، مواد مضرّی را بر جای می‌گذارد. مقالهٔ «کورتنی اسمیت، کام و زبانه: مبلمان قابل حمل[۶۳]»، کارهایی از اسمیت را مورد توجه قرار می‌دهد که به منظور بهینه‌سازی مبلمان دورانداختنی و استفادهٔ دوبارهٔ آن‌ها انجام شده است.

در مقالهٔ دیگری در این فصل با عنوان «به طرز غریبی آشنا: طراحی و زندگی روزمره» به قلم آندریو بلاوولت[۶۴] ارتباط بین سبک زندگی و فرهنگ مصرف‌گرایی از دریچهٔ روزمرگی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مقاله بلاوولت با توصیف سبکی از زندگی به مسائل بسیاری پاسخ می‌دهد که از پی نوستالژی، تکنولوژی، تولید انبوه و صنعت می‌آیند.[۶۵] در نگاهی کلی، این بخش از مقالات، مواضعی فلسفی دربارهٔ موضوعاتی مانند زیبایی‌شناسی، تولید، خاطرات، و مصرف ارائه می‌کنند. به‌کارگیری این درون‌مایه‌ها در فضای ساخته‌شده، کار هنرمندان و معمارانی است که به ساخت آن‌چه برای ما آشنا است، توجه دارند.

فصل چهارم: رنگ و سطوح

مقاله‌های این فصل دربارهٔ موضوع «رنگ و سطوح[۶۶]» هستند. رنگ، نقش بسیار مهمی در ایجادِ حال و هوایی متفاوت در فضای داخلی ایفا می‌کند. به مدد رنگ‌آمیزی می‌توان با استفاده از کمترین مواد، مثلاً لایهٔ نازکی از رنگ نقاشی تأثیری حتی به اندازهٔ خودِ معماری بر فضای داخلی گذاشت. این فصل پوستهٔ داخل فضا را از طریق مقاله‌هایی بررسی می‌کند که در دو گروه دسته‌بندی می‌شوند: گروه اول، به خودِ رنگ توجه دارند؛ چیزی که دارای هیچ نقطهٔ آغاز و پایانی نیست و وابسته به حلالی است که رنگ‌دانه‌ها در آن حل شده‌اند. در واقع از آن‌جایی که معمولاً رنگ آخرین لایه‌ای است که به فضای داخلی افزوده می‌شود، به‌کارگیری آن تمایز بین پوسته و ساختار را تقویت می‌کند. دستهٔ دوم مقالات این فصل دربارهٔ سطوح هستند؛ سطوحی که در واقع فضای داخلی را خط‌کشی می‌کنند. این دسته شامل بافتارها، کاغذدیواری‌ها، و سطوحی هستند که نزدیکی زیادی به ما دارند، مانند ملحفه‌های تخت‌خواب یا پوسته‌های مصنوعی که همراه با تأثیرات برگرفته از تکنولوژی روز، در فضای داخلی ظهور کرده‌اند.

یکی از مقاله‌های این فصل، مقاله‌ای است با عنوان «ترس از رنگ»[۶۷] که در آن دیوید بچلر[۶۸] به نقش جزئی و بی‌اهمیت رنگ در معماری اشاره می‌کند و می‌گوید رنگ عنصری جزئی و درجه دو نسبت به طرح‌مایه یا فرم در معماری است، هم‌چنان که طراحی داخلی نسبت به معماری امری ثانویه است. او می‌گوید فضای داخلی مانند رنگ می‌ماند زیرا هر دو برای تعریف محدودهٔ خود نیاز به حد و مرز دارند.[۶۹] اما از آن‌سو، شارلوت پرکینز گیلمن[۷۰] در اعتراض به تعصبِ ناشی از سلطهٔ سلسله‌مراتبی، رمانی با عنوان *کاغذدیواری زرد*[۷۱] نوشته است. این داستان توسط روان‌شناسی فمینیست درباره زنی نوشته شده که تمایلاتش توسط همسری سلطه‌جو سرکوب می‌شد. او با نوشتن دربارهٔ تأثیری که رنگِ کاغذدیواری می‌گذارد، از مرزهای مشخصی که رنگ کاغذدیواری دارد فراتر می‌رود. داستان، دربارهٔ زنی است که به دلیل افسردگی پس از زایمانِ اولین فرزندش، به همراه خانواده به یک خانهٔ روستایی نقل مکان کرده است. همسر و برادر این زن، که روان‌شناس هستند، تصمیم می‌گیرند اتاق زیرِ شیروانی را به فضای زندگی او اختصاص دهند تا دردش با جدا شدن از سایر اعضای خانواده التیام بیابد. زن، عَلاقهٔ بسیاری به نوشتن دارد؛ با وجود این‌که این کار می‌توانست نقش مهمی در بهبودی او ایفا کند، همسرش او را از این کار باز می‌دارد. زن که روز و شب در اتاقش محبوس است، به ناچار شروع به صحبت کردن با کاغذدیواری می‌کند و شب‌ها نقش‌های کاغذدیواری در نظر او زنده می‌شوند. کاغذدیواری روز به روز جان‌دارتر می‌شود و ارتباط زن با آن صمیمی‌تر، در حالی که ارتباط او با همسرش کمرنگ‌تر می‌گردد. گرچه این داستان در رشتهٔ طراحی داخلی کمتر مورد توجه قرار گرفته است، اما یکی از منابع مهم در گفتمان فمینیسم است. از منظر طراحی داخلی، «کاغذدیواری زرد» این شانس را به کاغذدیواری می‌دهد که از جایگاه پس‌زمینه و کم‌اهمیت خود به پیش‌زمینه و مرکز توجه بیاید.[۷۲]

موضوع دوم که دربارهٔ ارتباط بین پوسته و ساختار است، در مقاله‌ای از آدولف لوس با عنوان «اصل کِلَدینگ (روکش)»[۷۳] بررسی می‌شود. او به طور مستقیم به ارتباط بین پوسته و ساختار می‌پردازد اما غیرمستقیم و احتمالاً غیرتعمدی، تمایز اولیهٔ بین طراحی داخلی و معماری را بیان می‌کند. لوس با توصیف وظایف اولیه و ثانویهٔ معمار به گاتفرید زمپر[۷۴] ارجاع می‌دهد: «آویزان کردن فرش به منظور ایجاد «فضایی گرم و قابل زندگی» است»[۷۵]. میشل سِره[۷۶] نیز در مقاله‌ای با عنوان «حواس پنج‌گانه: جعبه‌ها[۷۷]» بر این لایه‌ها تأکید می‌کند. به عنوان فیلسوف، ادراک او از خانه محدود به واژه‌شناسی طراحی داخلی، دکوراسیون یا معماری نمی‌شود؛ او از واژه‌هایی چون «جیب» و «لایه» استفاده می‌کند که تداعی‌گر روکش‌هایی است که بدن و فضای داخل را می‌پوشانند. لایه‌هایی چون فرش که با کف‌پوش تماس پیدا می‌کنند و لایه‌هایی چون ملحفهٔ تخت‌خواب که بدن را لمس می‌کنند. لایه‌هایی که با بدن تماس دارند روشن‌گر کارکرد خانه‌زیستی[۷۸] فضای داخلی هستند، مانند نیاز به شستن روکش‌ها؛ این امر، گذر زمان

را در فضای داخلی نشان می‌دهد. سره، انواع پوسته‌هایی را، از مصالح نرم و سخت، بر می‌شمارد که بین بدن و لایهٔ خارجی خانه وجود دارد. لایهٔ روکش روی دیوار، اصل گاتفرید زمپر را تداعی می‌کند که اولین کارِ معماری، ایجاد روکش و فرش‌کردن است. روکش‌ها و لایه‌هایی که سره توجه ما را به آن‌ها جلب می‌کند، ترکیبی از جزئیاتی است که فضای داخلی را شکل می‌بخشند. از سویی دیگر در مقالهٔ «معرفی خانهٔ کهربایی[۷۹]» مثالی از مکانی مشخص مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مقاله، کلارک[۸۰] و آدریان لوی[۸۱]، توصیفی از لحظات تاریخی یک دگرگونی سیاسی ارائه می‌دهند که بر فضای داخلی چنان تأثیری می‌گذارد که رابطهٔ سطح و ساختار را آشکار می‌کند.

با توجه به مقالهٔ مذکور آدولف لوس، اما می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که کارِ طراح داخلی، در رتبهٔ اول و کارِ معمار، در جایگاه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. پترا بلایس[۸۲] در مقالهٔ «پرده‌ها به مثابه معماری[۸۳]» این نکته را بیان می‌کند که تأثیر رنگ و سطح می‌تواند از معماری هم بیشتر باشد. این ادعا را می‌توان در مقابل ادعای مطرح شده در مقالهٔ آغازین این فصل با عنوان «ترس از رنگ» دانست. از سوی دیگر می‌توان گفت توجه لوس به تفاوت بین ساختار و روکش با توجه به پیشرفت‌های اخیر در مواد و مصالح قابل بررسی است. قبلاً مصالح و ساختار، دو امر جدا از یکدیگر بودند که توسط رابطها به هم متصل می‌شدند. اما امروزه، در معماری معاصرْ انقلابی در مصالح و تکنولوژی ساخت آن‌ها به وجود آمده است. الن لاپتن[۸۴] در مقالهٔ «پوسته: ارگانیک‌های طراحی جدید[۸۵]» دربارهٔ پیشرفت‌هایی که در علم مواد حاصل شده است و هم‌چنین دربارهٔ پوسته‌های هوشمند بحث می‌کند[۸۶]. با توجه به این‌که پوسته و ساختار در سیستم‌های جدید به سمت یکی شدن پیش می‌روند، می‌توان گفت تفاوت سلسله‌مراتبی بین حرفهٔ طراحی داخلی و معماری، موضوعی است که باید مورد بازاندیشی قرار گیرد.

فصل پنجم: ترسیمات طراحی داخلی

موضوع فصل پنجم کتاب، «ترسیمات طراحی داخلی»[۸۷] است. ترسیم، مسئله‌ای است که همواره در معماری مطرح بوده است؛ اما در طراحی داخلی، عناصری متفاوت از معماری وجود دارند. در فصول یک تا چهار، دربارهٔ لایه‌هایی از زندگی سخن گفته شد که در فضای داخلی مطرح است. فصل پنجم به جمع‌بندی این لایه‌ها و این‌که آنها چگونه در طول تاریخ ترسیم شده‌اند، می‌پردازد. ترسیم ارتوگرافیک[۸۸] که در مقاله‌های این فصل مورد بررسی قرار می‌گیرد، روشی بنیادین برای مستندسازی معماری و طراحی داخلی بوده است. امروزه ابزارهای ترسیم پیشرفت کرده‌اند و ترسیمات سه‌بعدی به کمک ترسیمات دوبعدی آمده‌اند.

در اولین مقالهٔ این فصل، رابین اوانز[۸۹] به آداب ترسیمات ارتوگرافیک می‌پردازد. او از منظر طراحی داخلی و بر اساس ترسیماتی که از مبل‌سازان قرن هجدهم باقی مانده است، موضوع را بررسی می‌کند. مبل‌سازان به منظور تأکید بر وحدت سطوح تمام‌شدهٔ داخلی، به ترسیمات ارتوگرافیک نیاز داشتند[۹۰]. مقالهٔ بعدی در این فصل، به طراحی داخلی فقط به عنوان برنامه‌ریزی فضایی نمی‌نگرد، بلکه آن را تحلیل ویژگی‌های انسان و بررسی مصالح در مقیاسی کامل می‌داند. در «کنج و پیکان[۹۱]» نویسندهٔ کتاب، لوئیس وی‌ینتال، با اشاره به مقالهٔ اوان و ترسیمات مبل‌سازها، تفکر آنان مبنی بر لایه‌های سلسله‌مراتبی در فضا را زیر سوال می‌برد و بر مبلمان به عنوان لایهٔ اولیه و اساسی فضا تاکید می‌کند. او معماری را در جایگاهی ثانویه قرار می‌دهد و به تحلیل جزئیات موجود در فضا می‌پردازد.[۹۲]

در مقالهٔ دیگری از این فصل، جنین سنتوری[۹۳] به اشیاء اتاق، همانقدر اهمیت می‌دهد که به فعالیتی که توسط آن اشیا انجام می‌شود؛ مانند غذا خوردن روی میز ناهارخوری. در پروژهٔ چیدمان «اتاق مسطح[۹۴]» او، نقشه‌ها و ترسیمات تنها محدود به پلان ارتوگرافیک نمی‌شوند بلکه وی فعالیت سه‌بعدی غذا خوردن را چنان در نقشهٔ دوبعدی نشان می‌دهد که بیانگر این فعالیت باشد. بنابراین در ترسیمات موجود در این مقاله، وی نقشه‌ها را در مقیاسی ترسیم می‌کند که وسایل مورد نیاز یک وعدهٔ غذایی با جزئیات مربوط به طراحی داخلی در آن چیده شده‌اند.[۹۵]

مونیکا وایت[۹۶] در مقالهٔ «فضا- درهم پیچیدن- نفس کشیدن[۹۷]» می‌پرسد آیا دیوار می‌تواند رشد کند؟ آیا ضخامت آن می‌تواند مثل موجودی زنده تغییر کند؟ وایت دیواره‌های خارجی را هم‌چون پوستی در نظر می‌گیرد که می‌تواند نفس بکشد. نگرش او دربارهٔ این موضوع، ترسیمات معماری را با اشکال روبرو می‌کند، اما او راه حلی برای این مشکل می‌یابد؛ تاکردن چندبارهٔ کاغذ. او توسط تاکردن، سطوح را پشت و رو می‌کند تا بتواند درون و برون را جابجا کند. به این طریق او توانست بافتی ایجاد کند که در آن انقباض و انبساطِ حاصل از تنفس ساختمان نشان داده شود.[۹۸]

جفری سیگل[۹۹] نیز امکان تنفس هوا را در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی کردن محیط داخل[۱۰۰]» مورد بررسی قرار می‌دهد. سیگل به بحث دربارهٔ آلاینده‌هایی می‌پردازد که توسط اشیاء و ساختمان منتشر می‌شوند و سپس تأثیر آنها را در کیفیت هوای داخل مورد بررسی قرار می‌دهد. او نقشه‌ای علمی ترسیم می‌کند که در آن از اطلاعات اشیاء استفاده شده‌است و به این طریق لایه‌ای از فضای داخلی را نشان می‌دهد که با چشم قابل دیدن نیست.[۱۰۱]

مقاله‌ای از کترین بِدارد[۱۰۲] با عنوان «با حداقل خطوط، آلن استوری»[۱۰۳] به تحلیل آثار هنرمندی به نام آلن استوری می‌پردازد که نامَ آن «دستگاه‌های ترسیم» است. دستگاه‌های استوری حرکت‌های انسان را ضبط و آنها را ترسیم می‌کنند. این دستگاه‌ها محدوده‌هایی را، گاه آنقدر انتزاعی ترسیم می‌کنند که تشخیص آن‌ها دشوار است. این دستگاه‌ها برای پژوهش معماران داخلی می‌تواند بسیار مفید باشد، چراکه آنان می‌توانند حرکت انسان در فضا را ثبت و در نتیجه تحلیل کنند. ترسیمات ماشین‌های استوری یادآور ترسیماتی است که در قرن هجدهم، مبل‌سازان برای نشان دادن «نماهای داخلی باز شده[۱۰۴]» رسم می‌کردند.[۱۰۵]

مقالهٔ آخر این فصل با عنوان «خود به مثابه چشم: جعبهٔ پرسپکتیو[۱۰۶]» که توسط کِلِست بروساتی[۱۰۷] نوشته شده است، تکنیک‌هایی از نقاشی را برای ترسیمات داخلی به کار می‌گیرد. فضاهای داخلی کوچک‌مقیاس مانند جعبه‌های پرسپکتیو به نظر می‌رسند که همانند صندوقچه‌های استوری (تصاویر آن در مقاله آورده شده است)، گویی نمی‌توان در آن فضا ساکن شد، بلکه تنها می‌توان آن را پر کرد. برای حل این مشکل در ترسیم پرسپکتیو در فضای داخلی کوچک، بروساتی به نقاشی‌های ساموئل ون هوگستراتن[۱۰۸] اشاره می‌کند و با الهام از آن، هندسهٔ پیچیده‌ای برای ترسیم پرسپکتیوها به کار می‌گیرد. این پرسپکتیوها تکنیک علمی دارند و به نحوی ترسیم می‌شوند که بیننده بتواند ادراک بهتری حاصل کند.[۱۰۹]

فصل ششم: فضاهای خصوصی

موضوع فصل ششم کتاب، فضاهای خصوصی است. خانه، از مهم‌ترین تجلی‌گاه‌های فضاهای خصوصی است. مفاهیمی همانند خلوت، محرمیت، و صمیمیت همواره دربارهٔ فضاهای خانه به‌کار برده شده‌اند. مثلاً خانه‌سازی کودکان[۱۱۰] گواهی است بر این‌که آنان تلاش‌می‌کنند این مفاهیم را در بازی‌های کودکانهٔ خود به کار گیرند. این خانه‌ها به طور استعاری نشان‌دهندهٔ درجات مختلف تعامل، از ازدحام تا خلوت است. هم‌چنین ویژگی‌هایی چون مقیاس و مصالح را مانند ماکت‌های معمارانه نشان می‌دهد و دارای جزئیاتی هم‌چون ظروف آشپزخانه، ملحفهٔ تخت‌ها، روکش مبلمان و کاغذدیواری است. خانه‌های عروسکی از آن‌جایی که نوعی بازی هستند، محدود به چیدمان مبلمان نیستند و مفاهیم بسیاری را بازتاب می‌کنند. این بازی، چگونگی مشاهدهٔ خانه توسط کودکان و باززنده‌سازی آن در مقیاس کوچک را نشان می‌دهد. در واقع می‌توان گفت خانه‌های عروسکی پیوند نزدیک‌تری با طراحی داخلی دارند تا با معماری.

بررسی ماکت‌های کوچک مقیاس و خانه‌های عروسکی در مقاله‌ای از ریبسینسکی[۱۱۱] با عنوان «خانه‌زیستی[۱۱۲]» صورت می‌گیرد. او ریشه‌های خانه زیستی و پیوند آن با خانه‌های هلندی قرن هفدهم را مورد بررسی قرار می‌دهد. جزئیات معماری خانه‌های عروسکی سرشار از احساس افتخار به خانه و مراقبت از آن است[۱۱۳]. مقالهٔ دیگری که مقیاس کوچک را مورد توجه قرار می‌دهد، مقاله‌ای است از مارک ویلی[۱۱۴] با عنوان «درونِ درون[۱۱۵]». این مقاله به شیوهٔ جیمز کیسبر، عکاس معاصر، برای ساخت ماکت‌های داخلی و عکاسی از آنها می‌پردازد. وی در این شیوه تصاویری خلق می‌کند که مرز بین خانهٔ عروسکی و ماکت های معماری را از بین می‌برند.

اِد لیلی[۱۱۶] و هنری ارباخ[۱۱۷] مطالعاتی دربارهٔ فضاهای خصوصی قرن هجدهم و نوزدهم انجام دادند.[۱۱۸و۱۱۹] این فضاها شامل اتاق تعویض لباس، اتاق رختکن خانم‌ها[۱۲۰]، کتابخانه‌ها و کابینت‌هایی بوده است که برای ایجاد محرمیت و خلوت در میان فضاهای بزرگ خانه به کار گرفته می‌شدند. چنین فضاهایی معمولاً با فاصله‌ای از فضاهای عمومی قرار می‌گرفتند و دارای هویت و شخصیت خاص خود بودند. مثلاً یکی از فضاها دارای مجموعه‌ای از کتاب‌ها یا اشیای عتیقه بود، یا فضایی دیگر مخصوص عشق‌بازی بود و با چیدن رمان‌های عاشقانهٔ درونش قابل شناسایی می‌شد. اتاق‌ها نشان‌دهندهٔ شخصیت کسی بودند که از آن استفاده می‌کرد؛ میزان خلوتی که هر اتاق نسبت به فضاهای دیگر داشت، از محل قرارگیری آن اتاق و چگونگی ارتباط آن با دیگر فضاها مشخص می‌شد. به این ترتیب می‌شد فهمید که شخص ساکن در هر اتاق تا چه اندازه مایل به برقراری ارتباط با دیگران است. مطالعهٔ آثار

این دو نویسنده می‌تواند به پژوهش و تفکر دربارهٔ محرمیت و خلوت در طراحی داخلی کمک کند.

در مقالهٔ دیگری با عنوان «داخل خانهٔ آنا فرنک: چیدمانی برای سفر به دنیای آنا»، هنس وسترا[۱۲۱] به بررسی خانهٔ یونانی خانوادهٔ فرنک می‌پردازد؛ خانه‌ای که در آمستردام هنگام جنگ جهانی دوم در آن پنهان شده بودند. در این مقاله خلاصه‌ای از خاطرات آنا نیز ذکر می‌شود. این خانه دارای ویژگی‌های متمایزی نسبت به خانه‌هایی است که توسط لیلی و ارباخ بررسی شدند. فضاهای خصوصی‌تر این خانه نه در بخش دورتر و پیرامونی آن، که در بخش‌های مرکزی خانه جای می‌گیرند. خانه‌ای که روزگاری برای پنهان شدن مورد استفاده قرار گرفته بود، تفسیرهای جدیدی از فضاهای پیرامونی آشکار می‌کند.[۱۲۲]

مقالهٔ دیانا فاس[۱۲۳] و جول ساندرز[۱۲۴] با عنوان «برگاسه ۱۹ : داخل دفتر فروید»، دربارهٔ فضاهای داخلی ارکستروار دفتر کاری زیگموند فروید در وین است. هم‌چنین مقاله‌ای از بتریز کولومینا[۱۲۵] با عنوان «فضای داخلی[۱۲۶]» دربارهٔ فضاهای داخلی خانهٔ آدولف لوس است. این دو مقاله به بررسی فضاهای داخلی خانه‌های این دو فرد سرشناس می‌پردازند. دیاگرام‌های تحلیلی و تصاویر این دو مقاله، حاوی ویژگی‌های طراحی داخلی دو فضا است؛ پنجره‌هایی که نور طبیعی فراهم می‌آورند، آینه‌هایی که در نقاط مختلف قرار گرفته‌اند، مبلمان و اشیائی که برای کاربردهای مختلف استفاده می‌شدند، و موارد دیگر طراحی داخلی. ویژگی مشترک همهٔ آنها، کیفیت تأترگونه‌ای است که در فضا ایجاد می‌کنند. از سوی دیگر این عناصر نشان دهندهٔ کنترل طراح برای ایجاد درجاتی از محرمیت و خلوت است. با مطالعهٔ این دو مقاله می‌توان به تحلیل‌های دقیق‌تری از عناصر طراحی داخلی در فضاهای خصوصی دست یافت و ویژگی‌های این عناصر را در تنظیم میزان محرمیت و کیفیت‌های نمایشی فضا، مورد بررسی قرار داد.[۱۲۷و۱۲۸]

توجه به موضوع «خلوت» از مفاهیمی است که معمولاً خارج از ادبیات طراحی داخلی قرار داشته است، اما امروزه اهمیت بسیاری در شناخت طراحی داخلی دارد. در مقاله‌های مربوط به حوزه‌های مختلف عکاسی، تاریخ، جنسیت، و سیاست می‌توان به وجوه مختلفی از این موضوع پرداخت و آن را وارد گفتمان معاصر طراحی داخلی کرد.

فصل هفتم: نمایش عمومی

عنوان فصل هفتم کتاب، «نمایش عمومی[۱۲۹]» است. فضاهای داخلی عمومی، صرف‌نظر از کارکردشان، کیفیتی تأترگونه دارند. به‌طوری که بیننده و اجراکننده در روایتی ناگفته، مرتب نقششان جابجا می‌شود؛ دیده می‌شوند و می‌بینند. در فضای داخلی، پرسپکتیوهای فضایی و عناصر معمارانه، صحنه‌ای را می‌سازند که در آن داستان‌های فرهنگی و درونی[۱۳۰] اتفاق می‌افتد. مثالی آشنا در پاریس، اپرای چارلز گارنیه، مؤید این مطلب است؛ فضاهای عمومی برون صحنه‌ای آن، اجراهای بدون ارکستر را فرا می‌خواند، خصوصاً در پله‌های باشکوه آن که عموم مردم برای دیدن و دیده شدن به آنجا می‌روند.

نمایش عمومی، به عنوان یکی از وجوه مطالعهٔ فضای داخلی، مربوط به مشاهدهٔ تأترگونهٔ عناصر در فضای عمومی است و در فضاهایی چون موزه، نمایشگاه، سینما، و ... بروز می‌یابد. این فضاها طراحی می‌شوند تا تجربهٔ حسی مشاهده‌گران و کیفیت حضور آنها در فضا را بهبود دهند، حضوری که به طور مستمر با حضور افراد دیگر جایگزین می‌شود. در مورد اپراها و موزه‌ها وضعیت دیگری نیز وجود دارد؛ اپراها و موزه‌ها ارتباط بین بیننده و شیء و بین بیننده و بیننده را شکل می‌دهند. معمولاً رابطهٔ بین بیننده و شیء، با فاصلهٔ تعیین‌شدهٔ اثر هنری یا توسط ویترین محافظ آن محدود می‌شود. موقعیت و فاصلهٔ بین اشیاء توسط روایتی که دارای آغاز و پایان است، مسیری را مشخص می‌کند و در آن بیننده را هدایت می‌کند. طراحان نمایشگاه‌ها به کمک استراتژی‌های مختلف به تحلیل فضا می‌پردازند و سکانس‌هایی را برای جلب توجه و تمرکز بازدیدکننده و در نظر گرفتن امکان استراحت کافی بین اشیاء طراحی می‌کنند.

دو مقالهٔ اول این فصل نکاتی را دربارهٔ دید و منظر در موزه‌ها مطرح می‌کنند. هلنا فرجان[۱۳۱] در مقاله‌ای با عنوان «منظرهٔ آیینه‌وار خانهٔ کلکسیونر» به خانه ـ موزهٔ معمار انگلیسی قرن نوزدهم، جان سوان[۱۳۲]، در لندن می‌پردازد. وی به کیفیات معمارانهٔ خانه، هم‌چون روزنه‌های آن، آینه‌هایی که در فضای داخلی مکان‌یابی شده‌اند، و استراتژی حرکت و مسیریابی توجه می‌کند. این خانه ابتدا به عنوان گنجینهٔ سوان، شامل صنایع دستی قدیمی و نقشه‌های معماری شناخته می‌شد. اما هلنا فرجان بر مجموعهٔ کمتر شناخته‌شدهٔ سوان، یعنی قرارگیری آینه‌ها در میان خانه تأکید می‌کند؛ آینه‌هایی که با انعکاس دادن و تکه‌تکه کردن چندبارهٔ تصویر اشیاء قدیمی، کیفیتی متفاوت در نمایش ایجاد

می‌کنند.[۱۳۳] در مقالهٔ دوم، «فضاهای چندعملکردی: پست‌مدرن و بازگشت ابهام[۱۳۴]»، پابلو هلگرا[۱۳۵]، موزهٔ تکنولوژی زمین‌شناسی لس‌آنجلس و سالن دی فلرس[۱۳۶] در نیویورک را بررسی می‌کند. هلگرا به این امر می‌پردازد که چگونه این دو نهاد که با عنوان موزه دسته‌بندی می‌شوند، تجربهٔ موزه را تغییر می‌دهند و الزامات و استانداردها را بازتفسیر می‌کنند. نویسنده در این مقاله، با به پرسش گذاشتن اصول و استانداردها، روش‌های دیگری را برای مشاهدهٔ هنر و تاریخ طبیعت مطرح می‌کند.

طراحی صحنهٔ فیلم‌ها توجه ویژه‌ای به جزئیات می‌طلبد و این امر برای اجرا بسیار مهم و ضروری است. طراحی صحنه، تقلیدی از واقعیت است و ردی از زندگی را نشان می‌دهد. زمانی که کار معمار و طراح داخلی تمام می‌شود، از پروژه خارج می‌شوند و کاربران وارد می‌شوند. کاربران، الگویی را برای رفتار خود در پاسخ به نحوهٔ زندگی در آن فضا به کار می‌گیرند. طراح صحنه باید به صورت مجازی در آن فضا زندگی کند تا بتواند بفهمد که چگونه یک شخصیت در یک نقش می‌تواند حرکت کند و از امکانات فضا استفاده کند. فیلم‌سازانی چون برادران کِی[۱۳۷] با ساخت ماکت‌هایی در مقیاس کوچک، انیمیشن می‌سازند. از طرفی آلفرد هیچکاک[۱۳۸] صحنه‌هایی را می‌سازد که علاوه بر فضای داخلی، بلوک‌های تمام شهر را نیز در بر دارند. این دو مثال با وجود داشتن کیفیات مشابه، خروجی‌های متفاوتی دارند؛ انیمیشن برادران کی در ماکت‌هایی رخ می‌دهند که تأثیر جاذبه، نور و سایه را بیان می‌کنند. آنها این ویژگی‌ها را چنان به کار می‌گیرند که گویی شخصیت‌های اصلی داستان هستند. مقالهٔ سوم این فصل با عنوان «متافیزیک فضا: کیهان‌پژوهی رؤیایی برادران کی» از سوزان باچان[۱۳۹] شرح می‌دهد که چگونه برادران کی با استفاده از جزئیات و موسیقی صحنه‌آرایی می‌کنند[۱۴۰]. از طرف دیگر «پنجرهٔ پشتی»[۱۴۱] هیچکاک نیاز به صحنهٔ بزرگ‌تر و پیچیده‌تری داشت که شامل ساختمان‌ها، فضاهای داخلی، خیابان‌ها و آسمان می‌شد. درون‌مایهٔ فیلم به گونه‌ای است که وی از طریق حیاطی مرکزی، یک صحنهٔ داخلی را به صحنه‌ای دیگر وصل می‌کند. بنابراین، فیلم بر اساس یک حیاط مرکزی شکل می‌گیرد تا فضاهای داخلی خصوصی مختلف را به هم متصل سازد. جالب اینجاست که جزئیاتی حتی به کوچکی میخ و گردوخاک برای نشان دادن فضای فیلم به کار گرفته می‌شود. مقاله‌ای با عنوان «معماریِ نگاه ممتد: آپارتمان و حیاط مرکزیِ جفری» از استیون جاکوبس[۱۴۲] نیز به شرح صحنه‌آرایی این فیلم می‌پردازد.[۱۴۳] با خواندن این دو مقاله، معماران داخلی می‌توانند به ابعاد دیگری از کار طراحی صحنه در فیلم‌ها پی ببرند.

نمایش اشیاء در موزه‌ها نیاز به بیانی خاص دارد. الیزابت دیلر[۱۴۴] و ریکاردو اسکوفیدیو[۱۴۵]، دو معماری هستند که از نمایش به عنوان استراتژی‌ای برای بیان ساختارهای اجتماعی و فرهنگی استفاده می‌کنند. آنها از اشیاء متداول فضای خانگی مانند مبلمان و پوشش‌ها، برای بیان ماهیت موقتی بودن رسوم و تشریفات استفاده می‌کنند. هم‌چنین در «مهندسان نمایش[۱۴۶]» که آخرین مقالهٔ این فصل است، آرون بسکی[۱۴۷] با مثال‌هایی از کارهای گروه دیلر و اسکوفیدیو، به جنبه‌های عملکردی و هندسی مورد نظر مهندسان در نمایش و اجرا می‌پردازد.[۱۴۸]

تعامل مردم در فضاهای عمومی باعث جان‌بخشی به فضای داخلی می‌شود. چنان‌که وقتی این فضاها خالی از جمعیت هستند، مانند صحنه‌هایی منتظر نمایش بازیگران‌اند. مبلمان و تجهیزاتی که توسط طراح داخلی، فضا را شکل می‌دهد، مانند لوازم صحنهٔ تأتر هستند. شکل گرفتن نمایش با حرکات مردم در فضای عمومی، ویژگی نمایش‌وار اشیاء در ساخت مکان‌ها، و حس مصالحی که در فضای عمومی قرار می‌گیرند، از اصول مهم طراحی داخلی فضاهای عمومی به شمار می‌آیند.

فصل هشتم: پلی میان درون و برون

عنوان فصل هشتم و آخر کتاب، «پلی میان درون و برون[۱۴۹]» است. در پلان یا برش‌های معماری، poché (دیوارهای خارجی)، تمایز بین درون و بیرون را کم می‌کند. آنها در بخش‌های مختلف ادامه می‌یابند اما معمولاً ضخامتشان یکسان می‌ماند. ویژگی تمییزناپذیر آنها، بی‌درنگ این پرسش را به ذهن متبادر می‌کند که فضای داخلی کجا پایان می‌یابد و فضای خارجی کجا آغاز می‌شود؟ آیا این آستانه در مرز دورتادور پلان است یا در ضخامت دیوارهایی است که سازه ساختمان در آن کار گذاشته می‌شود؟ لازم است بدانیم، واژهٔ poché دو معنا دارد؛ در معماری، واژه‌ای فنی معرف دیوار، کف، و سقف است که در نقشه‌ها با خطوط ضخیم ترسیم می‌شوند. اما معنای دوم این واژه در زبان فرانسه پاکت یا جیب است؛ جیب در لباس‌ها و جیب در دیوارها، مفهوم فضاییِ مبهمی، ابتدا بین لباس و بدن و سپس بین معماری و فضای داخلی ایجاد می‌کند.

جیب‌ها در لباس به بعضی از وسایل این امکان را می‌دهند تا در آن نهاده شوند. جیبِ پُر کتی را در نظر بگیرید؛ ترسیم مقطعی از آنْ شکلی غیر معمول را نشان خواهد داد، زیرا فرم وسایل درون آن، بر شکلِ بافت جیب تأثیر می‌گذارد. جیب‌ها، مانند دیوارها در فضای داخلی هستند. در واقع مانند محفظه‌ای عمل می‌کنندَ که دیوار خارجی بین فضای داخل و خارج بنا باز کرده است. فضایی باز که هم اتاق است و هم دیوار خارجی. در طراحی داخلی، ضخامت دیوار می‌تواند بریده شود و از آن برای ساخت کابینت، قفسهٔ کتاب، یا جایی برای نشستن استفاده شود. شباهت بین جیب کت و دیوار این پرسش را مطرح می‌کند که آیا برش دادن دیوار و استفاده از فضای آن، از دستی که در جیب قرار می‌گیرد، متمایز است؟ کدام شخصی‌تر است و کدام درونی‌تر؟

مقاله‌های این فصل ــ پلی میان درون و برون ــ این رازها را مورد بررسی قرار می‌دهند و نظرات موجود دربارهٔ شروع و پایان درون و بیرون را به پرسش می‌گذارند. در این فصل، از طریق تحلیل آثار هنری، معماری، عکاسی، و ادبیاتْ تعاریف درون و برون واکاوی می‌شوند. چیستی و چگونگی مرزها را می‌توان در سه وجه مختلف بررسی کرد؛ اولین وجه با نگاهی موشکافانه به آن‌سوی دیوارهای خارجی می‌نگرد و دسترسی بصری به فضایی می‌یابد که عموماً امکان آن وجود ندارد. وجه دوم، ایدهٔ بیرونِ داخل[۱۵۰] را مورد بررسی قرار می‌دهد و سومین وجه، به عوامل کران‌بند که مفصل میان فضای عمومی و خصوصی است، نظر می‌افکند.

افراد چشم‌چران از طریق پنجره‌ها، بازشوها، و لنزهای دوربین به فضاهای خصوصی وارد می‌شوند. لنزهای دوربین این امکان را به عکاسان می‌دهد که اجزاء را قاب‌بندی کنند. در واقع چشم انسان با چشم مکانیکی دوربینی جایگزین می‌شود که می‌تواند دوردست‌ها را ببیند. دوربین‌های آبسکورا[۱۵۱] توسط فرنسس ترپاک[۱۵۲] در مقاله‌ای دربارهٔ تاریخ و دانش این دوربین‌ها معرفی می‌شوند[۱۵۳]. هم‌چنین دایانا گستن[۱۵۴] در مقاله‌ای با عنوان «اسرار اتاق‌ها»[۱۵۵] به بررسی عکس‌های ابلاردو مورل[۱۵۶] می‌پردازد که به کمک عکاسی با دوربین آبسکورای خود از بیرون، فضای داخل و خارج را یکپارچه می‌کند. هم ترپاک و هم گستن به نقش فضای داخل در دوربین‌های آبسکورا می‌پردازند، بدون این‌که زمینهٔ مقالهٔ آنها طراحی داخلی باشد. این مقاله‌ها توجه طراحان را به تفکر دربارهٔ گفتمان‌هایی جلب می‌کند که به طور ظریف و ناآشکار بین پنجره و اتاق شکل می‌گیرند.

مدارس معماری و هنر، واژه‌هایی هم‌چون «بیرونِ داخل» را به کار می‌گیرند تا بتوانند دربارهٔ فضای سه‌بعدی گفت‌وگو کنند. این واژهٔ ساده و قابل فهم در معماری، اَغلب نمی‌تواند به صورت فیزیکی ساخته شود. ساختمان‌ها به بیرونِ درون تغییر نمی‌یابند (در حالی‌که لباس‌ها می‌توانند). در کارهایی که گردن ماتا ــ کلارک[۱۵۷] و راشل وایترید[۱۵۸] انجام داده‌اند، ماهیت ایستای معماری با برش و خمش ساختمان از بین می‌رود. آنها آزادانه معماری را پشت و رو می‌کنند! خانهٔ وایترید، مفهوم دیوارهای خارجی را بازتعریف می‌کند. در این پروژه، دیوارهای پیرامونیِ جداکنندهٔ داخل و خارج، حذف می‌شوند و در نتیجه، محدودهٔ خصوصی فضای داخلی و ساختار درونی آن در فرمی صلب به دید عموم نمایان می‌شود. ماتا ــ کلارک و وایترید در این اثر، رابطهٔ سه‌بعدی فضا را دگرگون می‌کنند.[۱۵۹و۱۶۰]

طراحی داخلی عموماً فرآیندی افزایشی دارد. مبلمان، بافتارها، و اشیاء اضافه می‌شوند و نتیجهٔ کار، عناصر ملموسی وجود دارند که فضای داخلی را شکل می‌دهند. اما علاوه بر عناصر و اجزای داخلی، طراحی داخلی به واسطهٔ وجود ساکنان است که می‌تواند حسی را منتقل کند. به بیانی دیگر، فضای داخلی بدون وجود انسان، فضایی ناقص است. از سوی دیگر، گذر زمان در فضای داخلی، از مفاهیمی است که شاید کمتر به آن توجه شده است؛ به عنوان مثال فرسودگی ناشی از استفادهٔ وسایل در گذرِ زمان، «حس زندگی» را متبادر می‌کند. مفاهیم فوق که می‌توان گفت از مفاهیم پنهان طراحی داخلی هستند، معمولاً در گفتمان طراحی داخلی بیان نمی‌شوند. اما این مفاهیم را می‌توان به عنوان مثال در مقالهٔ «اتاق رادینسکی[۱۶۱]» پیدا کرد که اساساً در زمینهٔ طراحی داخلی نگاشته نشده است. در این مقاله، راشل لیختن‌اشتاین[۱۶۲] و لین سینکلر[۱۶۳] به جستجو دربارهٔ جزئیات ناپدید شدن دیوید رادینسکی می‌پردازند؛ کسی که آپارتمان تک‌خوابه‌اش بعد از حدود یک دهه یافت شد. اثاثیهٔ او شامل دفترها، روزنامه‌ها، کتاب‌ها، و اشیاء روزمره، دریچه‌ای به زندگی او باز می‌کنند و درنتیجه برای نویسندگان این فرصت فراهم شد که با کاوش در فضای داخلی آپارتمان و اثاثیهٔ آن، دهه‌هایی از تاریخ را به هم ببافند؛ درست مانند کارآگاهی که در جستجوی ساکنِ ناپدید شدهٔ خانه است. این مقاله با بیانی استعاری در بیان شخصیت خصوصی و عمومی رادینسکی، پلی چندمنظَوره بین فضای درون و بیرون می‌سازد، پلی از زندگی در اتاق به زندگی در شهر.[۱۶۴]

آخرین مقالهٔ این فصل، اثر ولفگنگ میسنهیمر[۱۶۵] با عنوان «فضاهای خالی در پوستهٔ بدنهٔ معماری»[۱۶۶] زندگی

در جرز دیوارهای خارجی را شرح می‌دهد. این کتاب با بدن شروع شد و با مرزِ درون و برون پایان یافت، میسنهیمر این دو مقیاس را در هم تنیده می‌کند. او ساختمان‌های با پوستهٔ ضخیم را با ساختمان‌های دارای پوستهٔ مدرن مقایسه می‌کند تا تجربیات متفاوت سکونت را در این دو نوع ساختمان مقایسه کند[۱۶۷]. مثال‌هایی که او ذکر می‌کند، سؤال‌هایی اساسی دربارهٔ تمایز بین فضای درون و برون ایجاد می‌کند؛ پلی میان درون و برون.

جمع‌بندی

مقالاتی که مورد بررسی قرار گرفت، به تعبیر وی‌ینتال در هشت لایهٔ طراحی داخلی جای می‌گیرند. هر کدام از این لایه‌ها، بخشی از مسائل و موضوعات طراحی داخلی را در بر می‌گیرند. اما موضوعاتی که اشاره شد، ماهیت میان‌رشته‌ای طراحی داخلی را [نیز] آشکار می‌سازد؛ در واقع موضوعات فوق نشان‌دهندهٔ گفتمانی است که با حوزه‌های معماری، هنر، مد، فیلم، مهندسی، تاریخ، ادبیات، عکاسی، فلسفه، و طراحیِ محصول شکل گرفته است. برخی از منابع مذکور، به طور مستقیم بر اساس تاریخ، نظریه یا حرفهٔ طراحی داخلی نیستند که بتوانند پیشنهاد یا انتقادی در حوزهٔ طراحی داخلی داشته باشند. با وجود این، منابع فوق با معرفی نقاط تلاقی زمینه‌های مختلف به طراحان داخلی، موضوعاتی را برجسته می‌سازند که کمتر مورد بحث قرار گرفته‌است؛ تأمل بر این موضوعات می‌تواند مسائل مهمی از طراحی داخلی را آشکار کند.

وی‌ینتال از موضوعات مربوط به حضور انسان آغاز می‌کند. از نظر او جسم انسان و جنبه‌های مربوط به ادراک او، اولین لایهٔ مسائل مربوط به طراحی داخلی است و این لایه در مرکز تمام لایه‌های دیگر قرار دارد. مقاله‌هایی که در این دسته قرار گرفته‌اند، ابعاد فیزیکی بدن انسان و حواس ادراکی او در فضای داخلی را مورد بررسی قرار می‌دهند. توجه به اندازه‌های آنتروپومتری و ارگونومی، به طراحان داخلی کمک می‌کند که شناخت دقیق‌تری از ابعاد ایستا و پویای انسان حاصل کنند و بتوانند امکانات و تجهیزات لازم برای آسایش او را در نظر بگیرند. هم‌چنین تحلیل و واکاوی حواس پنج‌گانه یا به تعبیری هفت‌گانهٔ انسان به طراح داخلی این امکان را می‌دهد که با ساکنان فضایی که طراحی می‌کند، ارتباط عمیق‌تری برقرار سازد.

پوشش موضوعی است که وی‌ینتال به عنوان دومین لایهٔ مرکزی در مسائل طراحی داخلی در نظر می‌گیرد. منظور او از پوشش، هم لباسی است که انسان می‌پوشد و هم روکش‌هایی که اشیاء و مبلمان فضای داخلی را می‌پوشانند. در این فصل مقاله‌هایی انتخاب شده‌اند که به نقش پوشش در فضای داخلی و ارتباط آن با تکنولوژی، مد، تاریخ، و هویت افراد می‌پردازند. مسائلی چون ابعاد اجتماعی، روان‌شناختی، و زیبایی‌شناختی در پس پوشش‌های فضای داخلی وجود دارد که دقت طراحان را می‌طلبد. بعد از پوشش، وی‌ینتال به سراغ مبلمان و اشیاء در فضای داخلی می‌رود و در این بخش به ذکر مقاله‌هایی می‌پردازد که ابعاد مختلف مبلمان و اثاثیه در فضا را روشن می‌کنند. تأثیر تفکرات مدرن بر مبلمان و اشیاء فضای داخلی و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی آن، جنبه‌های خاطره‌انگیز مبلمان، و نقش تکنولوژی در امکانات و ساخت اثاثیهٔ داخلی موضوعاتی است که در فصل سوم کتاب مورد بررسی قرار می‌گیرد. تحلیل ابعاد مختلف این موضوعات و نظریه‌پردازی در این حوزه‌ها به شناخت عمیق‌تر طراحی داخلی کمک می‌کند.

لایهٔ چهارمی که وی‌ینتال مورد توجه قرار می‌دهد، مربوط به سطوح اجزای داخل بنا است. رنگ، موضوعی است که از نظر وی‌ینتال چنان در طراحی داخلی مهم و تاثیرگذار است که می‌تواند به تنهایی یک لایه را به خود اختصاص دهد. در مقاله‌های این فصل وجوه مختلفی بررسی می‌شوند که رنگ ایجاد می‌کند؛ چه به عنوان رنگ نقاشی که روی سطوح کشیده می‌شود و چه به عنوان محدوده‌ای که توسط مواد دیگری چون پارچه و کاغذ و فلز و ... روی سطوح چسبانده می‌شود. تأثیرات روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی، و کارکردی رنگ در فضای داخلی و مسائل تکنولوژیکی مربوط به آن از موضوعاتی است که در این فصل تبیین و تشریح می‌شود.

پس از بررسی چهار وجه اصلی طراحی داخلی که شامل حضور انسان، پوشش‌ها، مبلمان، و نازک‌کاری سطوح است، وی‌ینتال در فصل پنجم به نحوهٔ بیان و ترسیم موضوعات فوق می‌پردازد. در این فصل، مقاله‌هایی انتخاب شده‌اند که به آداب و اصول ترسیمات طراحی داخلی می‌پردازند و وجوهی را که ممکن است در این ترسیمات منعکس نشود، مورد بررسی قرار می‌دهند. مثال‌هایی در مقاله‌های فوق مرتبط با چگونگی بیانِ جنبه‌هایی از طراحی

داخلی ارائه شده‌اند که معمولاً در ترسیمات نشان داده نمی‌شوند.

فصل ششم و هفتم به جنبه‌هایی از فضاهای خصوصی و فضاهای عمومی می‌پردازد. در مقاله‌های این دو فصل مفاهیمی چون خلوت، محرمیت، صمیمیت، نمایش، تماشا، و حرکت مورد بررسی قرار می‌گیرند. جنبه‌های روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، و فرهنگی در مقاله‌های این فصل از اهمیت بیشتری برخوردار است. هم‌چنین طراحی صحنه و ارتباط آن با حوزه‌هایی چون سینما نیز بررسی می‌شوند. مقاله‌های این دو فصل وجوهی در طراحی داخلی را تبیین می‌کنند که بیشتر مورد غفلت قرار گرفته‌اند؛ وجوهی که گرچه نمودی کالبدی و نمایان ندارند، آگاهی از آنها برای شناخت لایه‌های عمیق‌تر طراحی داخلی ضروری است.

در آخر، نویسندهٔ کتابْ لایهٔ هشتم را به بیرونی‌ترین وجه طراحی داخلی اختصاص می‌دهد، وجهی که به زعم او، مرزها و بی‌مرزی‌های طراحی داخلی را با معماری روشن می‌کند. مقاله‌های این فصل به موضوعاتی می‌پردازند که آغاز و پایان طراحی داخلی را به پرسش می‌گذارند؛ دیوارها و جرزهای خارجی، پنجره‌ها و منظرِ درون به برون و برعکس، نماهای داخلی و خارجی، و شخصیت اجتماعی ساکنان و بازتاب آن در درون، موضوعاتی هستند که در این فصل تشریح می‌شوند.

در حالی‌که ارتباط عمیق طراحی داخلی با حوزه‌های دیگر حاکی از ماهیت میان‌رشته‌ای آن است، تبیین چهارچوب نظری مستقل کمک می‌کند که این ارتباطات در شبکهٔ تعریف‌شده و معینی سازمان‌دهی شوند. در نتیجهٔ این امر می‌توان به فهم دقیق‌تری از چیستی و چگونگی طراحی داخلی دست یافت. با توجه به جایگاه کنونی طراحی/ معماری داخلی در حوزهٔ دانشگاه و حرفه، ضروری است ادبیات طراحی داخلی مستقل از سایر حوزه‌های مرتبط سازماندهی شود. کتاب فوق با بررسی مدخل‌هایی که از طریق آنها ورود به حیطهٔ نظریهٔ طراحی داخلی ممکن می‌شود، به ایجاد چهارچوب نظری مستقل طراحی داخلی کمک می‌کند. وی‌ینتال، با میان‌رشته‌ای دانستن طراحی داخلی، چهارچوب نظری خود را عرضه می‌کند. بنابراین، خاستگاه اصلی اکثر مقالات کتاب، دیسیپلین طراحی داخلی نیست، بلکه می‌توان گفت متعلق به حوزه‌های دیگری هستند، اما به دلیل ماهیت مسائلشان، قابلیت طرح و بحث را در حوزهٔ طراحی داخلی دارند.

لایه‌بندی مسائل طراحی داخلی در مدل وی‌ینتال، از بدن انسان آغاز می‌شود و به لایه‌هایی که دورتر از بدنِ او هستند منتهی می‌شود. اگرچه وی‌ینتال، مسائل مربوط به روان و ادراک انسان را در تمامی لایه‌ها و مخصوصاً در لایهٔ اول، مورد توجه قرار می‌دهد، اما به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت نقش انسان در فضای داخلی و پیچیدگی‌های روانی، رفتاری، و فرهنگی او در تعامل با فضای داخلی، این امور در تدوین چهارچوب نظری طراحی داخلی شایستهٔ بذل توجه بیشتری است. هم‌چنین در لایهٔ هشتم و آخر، که دربارهٔ مرزهای میان طراحی داخلی و معماری بحث شده است، این پرسش مطرح می‌شود که آیا چنین مرز یا بی‌مرزی، لایهٔ آخر طراحی داخلی است؟ آیا نمی‌توان از این لایه نیز فراتر رفت و مرزها یا بی‌مرزی‌های طراحی داخلی را با حوزه‌های دیگری مانند شهر بررسی نمود؟

حال اگر بخواهیم با فاصلهٔ چند قدم دورتر، مدل پیشنهادی وی‌ینتال را بررسی کنیم، باید بگوییم در این مدل، یعنی تقسیم‌بندی حوزه‌های طراحی داخلی بر مبنای عناصر کالبدی و ملموس فضا، این پرسش مطرح می‌شود که آیا محوریت دادن عناصر کالبدی به معنای به حاشیه‌راندن مفاهیم پیچیدهٔ انسانی و امور ماهوی فضای داخلی و قائل شدن نقشی ثانویه برای آنها نیست؟ اگر وی‌ینتال مبنای چهارچوب نظری طراحی داخلی را بر امور مربوط به انسان، یعنی مسائل روانی، رفتاری، فرهنگی، اجتماعی، یا حتی تاریخی می‌نهاد، چه ابعاد دیگری از طراحی داخلی روشن می‌شد؟ و اگر او با شناخت مفاهیم ماهوی طراحی داخلی و مشخصه‌های اصلی آن، به تدوین چهارچوب نظری می‌پرداخت و این بار امور کالبدی و ملموس را ذیل این مفاهیم و در جنبه‌ای ثانویه بیان می‌کرد، چه تأثیری بر ادراک مسائل طراحی داخلی می‌گذاشت؟

به سوی داخلی جدید: مجموعه‌مقالات نظریهٔ طراحی داخلی، یکی از مهم‌ترین منابع موجود در میانِ اندک منابعی است که به عرصهٔ نظری طراحی داخلی پرداخته‌اند. اگرچه این کتاب، به دلیل نگاه دقیق و تقریباً جامع نویسنده، بسیاری از مسائل طراحی داخلی را مطرح کرده است، هنوز می‌توان به جنبه‌های مغفول دیگری از طراحی داخلی اشاره کرد. بنابراین مدخل‌های ورود به طراحی داخلی منحصر به مدخل‌های پیشنهادی این کتاب نخواهند بود و آنها صرفاً می‌توانند گامی آغازین برای تفکر در تدوین چهارچوب نظری طراحی داخلی باشند. امید است که با تحلیل و تعمق بیشتر دانشجویان و متخصصان این حوزه در وجوه و مسائل مختلف طراحی داخلی و نحوهٔ تفکر

دربارهٔ آنها، بتوان به بسط و پیشبرد چهارچوب مطرح شده کمک کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این دو رویکرد بحث‌های زیادی را هم در حرفه و هم در برنامه‌های آموزشی به وجود آورده‌اند. موسسه طبقه‌بندی علوم آموزشی برنامه‌های تدریسی (Institute of Education Sciences Classification of Instructional Programs)، تعاریف مجزایی برای این دو رویکرد ارائه داده است که می‌توان عمدهٔ تفاوت این دو را در پررنگ بودن جنبه‌های هنری در طراحی داخلی و جنبه‌های فنی و ساختمانی در معماری داخلی دانست. هم‌چنین معماری داخلی شامل اصول طراحی داخلی است و به بیانی دیگر می‌توان کار طراحی داخلی را جزئی از کار معماری داخلی دانست:

«طراحی داخلی»، حوزه‌ای در هنرهای کاربردی است که افراد را برای به کار گیری اصول و تکنیک‌های هنری آماده می‌کند تا بتوانند به صورت حرفه‌ای برنامه‌دهی، طراحی، تجهیز، و چیدمان فضاهای داخلی مسکونی و تجاری را انجام دهند. طراحی داخلی شامل به کار گیری مهارت‌هایی چون تکنیک‌های گرافیکی و ترسیمات کامپیوتری، اصول نورپردازی داخلی و آکوستیک و هماهنگی رنگ‌ها، مبلمان و سطوح، بافتارها و نازک‌کاری، تاریخ طراحی داخلی و سبک‌های دوره‌ای، اصول مقدماتی طراحی سازه ، مقررات ساختمانی در طراحی فضاهای دفتر کار، هتل، کارخانه، رستوران و خانه می‌شود.

«معماری داخلی»، برنامه‌ای آموزشی است که افرادی را برای کار حرفه‌ای مستقل معماری داخلی آماده می‌کند. معماری داخلی، فرآیندها و تکنیک‌های طراحی فضاهای داخلی کار و زندگی به صورت مجموعه‌ای منسجم از سیستم ساختمانی است و شامل به کارگیری طراحی ساختمان و سیستم های سازه‌ای، سیستم‌های گرمایش و سرمایش، استانداردهای ایمنی و سلامت و اصول و استانداردهای طراحی داخلی است.

از آنجایی که در کتاب بررسی‌شده در این مقاله، از عنوان «طراحی داخلی» استفاده شده است، در این مقاله نیز از «طراحی داخلی» استفاده کردیم. در حالی که بسیاری از موارد مطروحه در این مقاله، قابل تعمیم به حوزهٔ «معماری داخلی» است، برای یک‌دستی نوشتار فوق، تنها از اصطلاح «طراحی داخلی» استفاده کردیم.

2. Taylor, Mark, and Julieanna Preston. 2006. Intimus: interior design theory reader. Chichester: John Wiley.

3. Gigli, John. 2007. Thinking inside the box: a reader in interior design for the 21st century. Enfield: Middlesex University Press.

4. Jennifer Loustau, A theoretical base for interior design: A review of four approaches from related fields, pp. 3-8.

5. Daou, Dolly, Huppatz, DJ and Quoc Phuong, Dinh. 2015. Unbounded: On the Interior and Interiority. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

6. Lois Weinthal

7. Cranbrook Academy of Art

8. Rhode Island School of Design

9. The University of Texas

10. Architecture Inside/Out

11. DAAD Award

12. Well made

13. neat

14. clean

15. pure

16. healthy

17. personal

18. arbitrary

19. fantastic

20. eccentric

21. Yellow Wallpaper

22. Charlotte Perkins Gilman

23. Michel Serres

24. Robin Evan

25. The Developed surface: An Inquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique

26. Body and Perception

27. Places at the Zero Point

28. Doris Van Drathen

29. Rebecca Horn

30. Measure Box

31. White Body Fan

32. Kobo Abe

33. The Box Man

and Everyday Life, pp. 14—24.

66. Color and Surfaces
67. Chromophobia
68. David Batchelor
69. Batchelor, David. Chromophobia. Reaktion books, 2000.
70. Charlotte Perkins Gilman
71. The Yellow Wallpaper
72. Perkins Gilman, Charlotte. «The yellow wallpaper.» (1892).
73. The Principle of Cladding
74. Gottfried Semper
75. Adolf Loos, The Principle of Cladding, p. 66.
76. Michel Serres
77. The Five Senses: Boxes
78. domesticity
79. Introduction to the Amber Room
80. Clark
81. Adrian Levy
82. Petra Blaisse
83. Curtain as Architecture
84. Ellen Lupton
85. Skin: New Design Organics
86. Lupton, Ellen. Skin: surface, substance, and design. Princeton Architectural Press, 2007.
87. Mapping the Interior
88. Orthographic projection
89. Robin Evans
90. Robin Evans, the Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique, p. 202.
91. Corners and Darts
92. Lois Weinthal, Corners and Darts, pp. 84-89.
93. Jeanine Centuori
94. Flattened Room
95. Hoffman, Dan, ed. Architecture Studio: Cranbrook Academy of Art, 1986-1993.
34. Juhani Pallasmaa
35. An Architecture of the Seven Senses
36. Body Troubles
37. Robert McAnulty
38. Clothing and Identity
39. Kerstin Kraft
40. Cutting Patterns
41. Drapery
42. Anne Hollander
43. Hollander, Anne. Seeing through clothes. University of California Press, 1993.
44. Jacques Herzog
45. Jeffrey Kipnis
46. El Croquis, no.84 (1997): 7-21.
47. Wim Wenders
48. Notebook on Clothes and Cities
49. The Act of Seeing: Essays and Conversation, pp. 81-92.
50. Susan Sontag
51. On Photography
52. Ornament and Crime
53. Le Corbusier, The Decorative Art of Today, in Essential Le Corbusier: L'Esprit Nouveau Articles, trans. J. Dunnett, p. 135.
54. Loos, Adolf. Ornament and crime. Gato Negro Ediciones, 2014.
55. Milena Veenis
56. A Battle Against Kitsch
57. One- of-a-kind
58. Do-it-yourself
59. Throwaway culture
60. Louise schouwenberg
61. For the Love of Things
62. Marcel Proust
63. Courtney Smith, Tongue and Groove: Movable furniture
64. Andrew Blauvelt
65. Andrew Blauvelt, Strangely Familiar: Design

122. Marla Miller, Inside Anne Frank's House: An Illustrated Journey through Anne's World, pp. 159-161.

123. Diana Fuss

124. Joel Sanders

125. Beatriz Colomina

126. interior

127. Fuss, Diana, and Joel Sanders, Berggasse 19: Inside Freud's Office, pp. 112-139.

128. Beatriz Colomina, Intimacy and spectacle: the interiors of Adolf Loos, pp. 5-15

129. Public Performance

130. internal

131. Helena Furján

132. Sir John Soane

133. Helene Furjan, the Specular Spectacle of the House of the Collector, pp. 57-91.

134. Polyvalent Spaces: The Postmodern Wunderkammer and the Return of Ambiguity

135. Pablo Helguera

136. Salon de Fleurus

137. Quay Brothers

138. Alfred Hitchcock

139. Suzanne H. Buchan

140. Suzanne Buchan, A metaphysics of space: the Quay Brothers atmospheric cosmogonies, pp. 527-545.

141. Rear Window

142. Steven Jacobs

143. Steven Jacobs, Toward a New Interior: An anthology of interior design theory, pp. 546-558.

144. Elizabeth Diller

145. Ricardo Scofidio

146. Display Engineers,

147. Aaron Betsky

148. Betsky, Aaron, et al. Scanning: the aberrant architectures of diller+ scofidio;[on the occasion of the exhibition... at the Whitney Museum of American Art, New York, March Rizzoli International Publications, 1994.

96. Monica Wyatt

97. Space-Enfolding-Breath

98. Hoffman, Dan, ed. Architecture Studio: Cranbrook Academy of Art, 1986-1993. Rizzoli International Publications, 1994.

99. Jeffrey Siegel

100. Engineering the Indoor Enviroment

101. Courtesy of the Department of Civil, Architectural and Environmental Engineering, The University of Texas at Austin, 2010.

102. Catherine Bedarad

103. In a Few Lines, Alan Story

104. Unfolded series of interior elevation

105. Bédard, Catherine. Alan Storey: drawing machines. Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris, 1999.

106. Self as Eye: The Perspective Box

107. Celeste Brusati

108. Samuel Van Hoogstraten

109. Brusati, Celeste, and Samuel Van Hoogstraten. Artifice and illusion: the art and writing of Samuel van Hoogstraten. University of Chicago Press, 1995.

110. dollhouse

111. Rybczynski

112. Domesticity

113. Rybczynski, Witold. Home: A short history of an idea. Vol. 10. New York: Penguin, 1986.

114. Mark Wigley

115. Inside the Inside

116. Ed Lilley

117. Henry Urbach

118. Ed Lilley, The name of the boudoir, pp. 193-198.

119. Henry Urbach, Closets, clothes, disclosure, pp. 63-73.

120. boudoir

121. Hans Westra

Hoogstraten. *Artifice and illusion: the art and writing of Samuel van Hoogstraten*. University of Chicago Press, 1995.

- Buchan, Suzanne. «A metaphysics of space: the Quay Brothers atmospheric cosmogonies.» (2011): 527-545.
- Centuori, Jeanine. "Flattened Room" Architecture Studio: Cranbrook Academy of Art 1986–1993, edited by Dan Hoffman (1994): 186–93.
- Colomina, Beatriz. «Intimacy and spectacle: the interiors of Adolf Loos.» *AA Files* 20 (1990): 5-15.
- Daou, Dolly, Huppatz, DJ and Quoc Phuong, Dinh. *Unbounded: On the Interior and Interiority*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing. 2015.
- Evans, Robin. "The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique," Cambridge, MA: MIT Press, (1997): 202.
- Gigli, John. *Thinking inside the box: a reader in interior design for the 21st century*. Enfield: Middlesex University Press. 2007.
- Fuss, Diana, and Joel Sanders. «Berggasse 19: Inside Freud's Office.» *Stud*. Routledge, (2020): 112-139.
- Furjan, Helene. «The Specular Spectacle of the House of the Collector.» *Assemblage* 34 (1997): 57-91.
- Graham, Dan. *Gordon Matta-Clark*. Graham, 1983.
- Hollander, Anne. *Seeing through clothes*. University of California Press, 1993.
- Le Corbusier, The Decorative Art of Today, in Essential Le Corbusier: L'Esprit Nouveau Articles, trans. J. Dunnett.
- Lilley, Ed. «The name of the boudoir.» *The Journal of the Society of Architectural Historians* 53.2 (1994): 193-198.
- Loos, Adolf. *Ornament and crime*. Gato Negro Ediciones, 2014.
- Loos, Adolf. "The Principle of Cladding," in Spoken into the Void: Collected Essays, 1897–1900, trans. Jane O. Newman and John H. Smith (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), 66.

1-May 25, 2003]. Abrams, 2003.

149. Bridging the Interior and Exterior
150. Inside out
151. Camera obscura
152. Frances Terpak
153. Stafford, Barbara Maria, Frances Terpak, and Isotta Poggi. Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen. Getty Publications, 2001.
154. Diana Gaston
155. The Secrets of Rooms
156. Abelardo Morell
157. Gordon Matta-Clark
158. Rachel Whiteread
159. Graham, Dan. Gordon Matta-Clark. Graham, 1983.
160. Mullins, Charlotte. Rachel Whiteread. London: Tate Publishing, 2004.
161. Rodinsky`s Room
162. Rachel Lichtenstein
163. Lain Sinclair
164. Sinclair, Iain, and Rachel Lichtenstein. Rodinsky's Room. Granta Books, 2014.
165. Wolfgang Meisenheimer
166. Of the Hollow Spaces in the Skin of the Architectural Body
167. Wolfgang Meisenheimer, Of the Hollow Spaces in the Skin of the Architectural Body, pp. 103-11.

منابع

لاتین

- Abe, Kobo, and E. Dale Saunders. *The box man*. 1974.
- Batchelor, David. *Chromophobia*. Reaktion books, 2000.
- Bédard, Catherine. *Alan Storey: drawing machines*. Services culturels de l'Ambassade du Canada, Paris, 1999.
- Brusati, Celeste, and Samuel Van

- Sinclair, Iain, and Rachel Lichtenstein. *Rodinsky's Room*. Granta Books, 2014.
- Stafford, Barbara Maria, Frances Terpak, and Isotta Poggi. *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*. Getty Publications, 2001.
- Taylor, Mark, and Julieanna Preston. *Intimus: interior design theory reader*. Chichester: John Wiley. 2006.
- Urbach, Henry. «Closets, clothes, disclosure.» *Assemblage* 30 (1996): 63-73.
- Weinthal, Lois. «Corners and Darts.» *Thresholds* (2001): 84-89.
- Weinthal, Lois. *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press. 2011.
- Lupton, Ellen. *Skin: surface, substance, and design*. Princeton Architectural Press, 2007.
- Loustau, Jennifer. «A theoretical base for interior design: A review of four approaches from related fields.» *Journal of Interior Design* 14, no. 1 (1988): 3-8.
- Meisenheimer, Wolfgang. «Of the Hollow Spaces in the Skin of the Architectural Body.» *Daidalos: Berlin Architectural Journal* 13 (1984): 103-11.
- Miller, Marla. «Inside Anne Frank's House: An Illustrated Journey through Anne's World.» (2005): 159-161.
- Mullins, Charlotte. *Rachel Whiteread*. London: Tate Publishing, 2004.
- Pallasmaa, Juhani. «An architecture of the seven senses.» *Architecture and Urbanism*, Tokyo. (1994): 27-38.
- Perkins Gilman, Charlotte. *The yellow wallpaper*. 1892.
- Rybczynski, Witold. Home: *A short history of an idea*. Vol. 10. New York: Penguin, 1986.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۶۳ تا ۸۰

آشنایی با انواع کتاب‌های دانشگاهی: بررسی نمونه‌هایی از منابع رشته‌های معماری و معماری داخلی*

هاله حاج‌یاسینی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱

چکیده

در هر رشتهٔ دانشگاهی با انواع گوناگونی از کتاب‌ها مواجهیم که موضوع، رویکرد، عمق و ساختار متفاوتی دارند و در نتیجه در مراحل متفاوتی از آموزش و پژوهش می‌توانند مفید و اثربخش باشند. همچنین انواع کتاب‌های دانشگاهی علاوه بر خصوصیات کلی نوع خود، از ویژگی‌های حوزهٔ تخصصی‌ای که در آن نوشته می‌شوند نیز متأثرند. برای آنکه بتوانیم از مطالعهٔ کتاب‌های گوناگون بیشترین بهره را ببریم لازم است به ویژگی‌های انواع کتاب، تفاوت‌های آنها و الزامات ناشی از این تفاوت‌ها واقف باشیم. در این مقاله کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که چه انواعی از کتاب‌های دانشگاهی در رشته‌های معماری و معماری داخلی وجود دارد و بهتر است در کدام مرحله از پژوهش یا تحصیل به هر دسته از این کتاب‌ها مراجعه کنیم. بدین منظور نخست ویژگی‌های کلی رایج‌ترین انواع کتاب‌های دانشگاهی را شرح داده‌ایم و سپس این ویژگی‌ها را در نمونه‌هایی از کتاب‌های این رشته‌ها بررسی کرده‌ایم و نشان داده‌ایم این تفاوت‌ها چگونه در ساختار و محتوای این کتاب‌ها بازتاب یافته است.

واژگان کلیدی: معماری داخلی، انواع کتاب، منبع‌شناسی

* آشنایی با این انواع و دقت در قالب‌های رایج کتاب‌های دانشگاهی را وام‌دار دکتر حامد صفایی‌پور و شرکت در دورهٔ تفکر نقادانهٔ ایشان در پژوهشگاه علوم انسانی هستم. همچنین از فاطمه توانایی و مریم دربندی و بابک افشار برای بازخوانی متن و توصیه‌های راهگشایشان سپاسگزارم.

مقدمه

بخش مهمی از تحصیلات دانشگاهی را مطالعهٔ انواع نوشته‌ها تشکیل می‌دهد. مطالعهٔ دانشگاهی ملاحظاتی دارد که مواجههٔ دانشجویان و پژوهشگران را با منابع تسهیل می‌کند و توجه به آن در کسب نتایج بهینه مؤثر است. گاهی در برنامهٔ درسی دانشگاه‌ها نکته‌هایی مانند روش‌های مطالعه و یادداشت‌برداری از منابع را آموزش می‌دهند. اما ملاحظات و مهارت‌های ضمنی و ناگفته‌ای نیز وجود دارد که ممکن است پژوهشگران بسته به تجربهٔ شخصی به آن آگاهی پیدا کنند یا برایشان پوشیده باقی بماند. یکی از مهم‌ترین ملاحظات شناخت انواع منابع و دانستن این است که در هر مرحله‌ای از تحصیل دانشگاهی یا پژوهش مراجعه به کدام دسته از منابع اولویت دارد و می‌تواند مفیدتر باشد. البته طبقه‌بندی منابع بر مبنای قالب آنها طبقه‌بندی رایج و شناخته‌شده‌ای است و دانشجویان یاد می‌گیرند میان مقاله، کتاب، پایان‌نامه و رساله، و جستار و یادداشت تمایز بگذارند و حسب نیازشان به آنها رجوع کنند. اما انواع گوناگون هر یک از این نوشته‌ها موضوعی است که کمتر دربارهٔ آن سخن گفته‌اند. در حالی که آشنایی با این انواع می‌تواند به تشخیص زمان و موقعیت مناسب برای مطالعهٔ هر نوشته، و از طریق آن به برنامه‌ریزی‌های آموزشی و پژوهشی دقیق‌تر و پیش‌برد نظام‌مند مطالعات کمک کند.

در هر رشته و تخصص دانشگاهی بخشی از دانشِ تولیدشده در قالب کتاب منتشر می‌شود. کتاب‌ها هم در مقام منبع درسی و هم در جایگاه منبع پژوهش نقشِ مهَمی در یادگیری و در جهت‌دهی به پژوهش‌ها ایفا می‌کنند. دانشجویان، استادان و متخصصان هر حوزه معمولاً بسته به تجربه و نیازشان به انواع گوناگون کتاب‌ها مراجعه می‌کنند. وجه اشتراک همهٔ این کتاب‌ها تعلق داشتن آنها به حوزهٔ دانشی معینی است، اما به‌لحاظ ساختار و محتوای اطلاعات، شیوهٔ مواجهه با موضوع، عمق موضوع، سطح تحلیل، و مخاطب تفاوت‌های بسیاری میان آنها وجود دارد. آشنایی با انواع کتاب‌ها و توجه به تفاوت‌های میان آنها، به‌ویژه برای دانشجویانی که در زمان تحصیل خود برای نخستین بار با گسترهٔ وسیعی از منابع تخصصی روبرو می‌شوند، اهمیت دارد. همچنین می‌تواند برای استادانی که در کنار آموزش محتوای برخی از این کتاب‌ها، وظیفهٔ معرفی منابع گوناگون و راهنمایی دانشجویان را بر عهده دارند مفید باشد. در این نوشته انواع کتاب‌های دانشگاهی در رشتهٔ معماری و معماری داخلی را بر اساس یکی از طبقه‌بندی‌های رایج میان ناشران دانشگاهی معرفی کرده‌ایم که معیارهای کلی آن سطح دانش عرضه‌شده در کتاب، مخاطب و شیوهٔ بیان مطالب در آنهاست.

البته باید توجه کنیم که این طبقه‌بندی قاعده‌ای جامع و تخطی‌ناپذیر ندارد و در آن مرز میان انواع مختلف کتاب درهم‌تنیده و منعطف است؛ زیرا در عمل ترکیب‌های گوناگونی از ساختار، محتوا، و مخاطب در کتاب‌ها وجود دارد و نه یک وجه، که وجوه متفاوتی در هر کتاب برجسته می‌شود. پس ممکن است چند ناشر مختلف آثاری با ویژگی‌های مشابه را در دسته‌های کاملاً متفاوت طبقه‌بندی کنند یا آثار متفاوتی را در یک دسته قرار دهند. هدف این نوشته روشن کردن منطق طبقه‌بندی انواع کتاب و معرفی نام‌گذاری‌های رایج این طبقه‌بندی‌هاست، و برای این منظور وجه برجستهٔ هر دسته را که به‌شکل بارزتری ظاهر می‌شود توضیح می‌دهیم. گرچه در واقع، تعداد آثاری که بتوان به قطعیت آنها را فقط در یک دسته قرار داد چندان زیاد نیست و آثاری که یک ناشر آنها را جزو نوع معینی از کتاب طبقه‌بندی کرده، عملاً ممکن است واجد ویژگی‌های انواع دیگر نیز باشند. در این نوشته نخست خصوصیات اصلی هر نوع از کتاب‌های دانشگاهی را توضیح می‌دهیم و سپس برای ملموس‌تر شدن بحث و اتصال آن به بدنهٔ آثار کلیدی در حوزهٔ معماری و معماری داخلی، نمونه‌هایی از آثار هر دسته را معرفی و بررسی می‌کنیم که مشخصهٔ آن دسته در آنها بارزتر است. همچنین نه در معرفی انواع کتاب‌ها و نه در ذکر مثال‌ها ادعای جامعیت نداریم و صرفاً به نمونه‌های شناخته‌شده‌تر و انواعی از کتاب‌ها پرداخته‌ایم که آشنایی با آنها را ضروری‌تر تشخیص داده‌ایم.

کتاب‌های درسی[1]

از رایج‌ترین انواع کتاب‌های دانشگاهی کتاب درسی یا درسنامه است. قالب کلی این کتاب‌ها به کتاب‌های درسی مدارس بسیار نزدیک است و مانند آنها از مهم‌ترین ابزارهای آموزشی به‌شمار می‌روند، زیرا تعیین‌کنندهٔ محتوا و روش آموزش‌اند.[2] در کتاب‌های درسی دانشگاهی مباحثی که در آموزش یک موضوع معین در یک رشته ضروری و پایه تشخیص داده شده، و نه همهٔ مباحث مطرح در آن حوزهٔ دانش، درس داده می‌شود و معمولاً هر مبحث یا فصل

با تعدادی تمرین دربارهٔ موضوعات طرح‌شده به پایان می‌رسد. نویسندگان این کتاب‌ها، افزون بر تخصص خود، با اصول آموزش و نظریه‌های یادگیری نیز آشنایی نسبی دارند. از این رو، در تدوین محتوای کتاب هم به اولویت‌ها و نیازهای علمی حوزهٔ دانش خود توجه دارند و هم می‌کوشند موضوعات منتخب را با ساختاری منسجم و روشن عرضه کنند تا مطالب درسی با سرعت و منطق متناسب با سطح دانش مخاطب، که معمولاً دانشجوی کارشناسی است، به او منتقل شود. این ساختار به مخاطب کمک می‌کند نکاتی را بشناسد که برای تسلط به موضوع یا کسب مهارت به تأکید بیشتر نیاز دارد و همچنین بتواند میزان پیشرفت خود را در یادگیری تخمین بزند.

برخی نهادها و مؤسسات آموزشی با توجه به برنامه‌های کلان خود کتاب‌های درسی را تهیه و منتشر می‌کنند و سیاست‌ها و ضرورت‌های آموزشی آنها در تنظیم و تدوین محتوای این کتاب‌ها تعیین‌کننده است. برخی از این کتاب‌ها نیز برآمده از تجربهٔ تدریس استادان دانشگاهی، دغدغه‌های آنها و مسائلی است که در دانشگاه با آن روبرو بوده‌اند و کوشیده‌اند راهکارهای پیشنهادی خود برای حل این مسائل را در قالب کتاب مدون کنند. بنابراین کتاب‌های درسی به‌لحاظ محتوایی سودمندند، اما در مراجعه به آنها باید به برنامهٔ مدنظر نویسندگان و ناشرانشان نیز توجه داشت. چرا که عمق و دقت مطالب عرضه‌شده در این کتاب‌ها لزوماً با خواسته‌های همهٔ مؤسسه‌های آموزشی یا استادان منطبق نیست. مقایسهٔ کتاب‌های درسی تدوین‌شده در یک موضوع اثر مخاطب هدف و سیاست‌های آموزشی کلان ناشران را بر محتوای کتاب‌های درسی آشکار می‌کند. مثلاً در کتاب‌های انتشارات سمت و پیام‌نور، که به‌طور تخصصی به تهیه و انتشار کتاب‌های درسی دانشگاهی در ایران می‌پردازند، می‌توان این تفاوت‌ها را مشاهده کرد.[۳]

نکتهٔ مهم دیگری که از اهداف ناشر یا نویسنده متأثر است و باید در بهره‌گیری از کتاب‌های درسی مدنظر قرار داد گزینشی بودن مباحث این کتاب‌هاست. در این کتاب‌ها تعریف‌های اصلی، موضوعات بنیادی و مباحثی از دانش که توافق عمومی بر سر آن وجود دارد به‌نحوی آموزش داده می‌شود که به‌سادگی بتوان آنها را فهمید. از این حیث کتاب‌های درسی برای تدریس در دورهٔ کارشناسی بسیار مناسب‌اند و با تأمین محتوای آموزشی یک رشته، در تعیین و تثبیت استانداردهای آموزشی رایج نقش مهمی ایفا می‌کنند. اما گزینشی بودن مباحث این کتاب‌ها و تمرکزشان بر آموزش مجموعهٔ معینی از مطالب یا مهارت‌های خاص، سبب می‌شود با اکتفا به آنها نتوان از همهٔ موضوعات مطرح در یک حوزهٔ دانش آگاه شد و به جوانب گوناگون آن احاطه پیدا کرد. معمولاً مسائل مناقشه‌برانگیز روز در این کتاب‌ها جایی ندارد و به حافظه‌محور بودن گرایش دارند؛ در نتیجه، استدلال‌ها و وجه عقلانی دانش در آنها کم‌رنگ است. همچنین این کتاب‌ها اغلب کل‌گرا نیستند و نقشهٔ علم را نشان نمی‌دهند. پس ممکن است به دانشجویانی که برای نخستین بار با موضوع مواجه می‌شوند چنین القا کنند که پاسخ قطعی همهٔ مسائل از پیش در آنها حاضر است. استادان دانشگاه معمولاً برای پرهیز از ایجاد چنین تصور خطایی این کتاب‌ها را فقط به‌منزلهٔ بخشی از برنامهٔ درسی خود و در کنار منابع متنوع و گسترده‌تر تدریس یا معرفی می‌کنند. به دانشجویان نیز توصیه می‌کنند که در مطالعهٔ این کتاب‌ها، آنها را در زمرهٔ منابع کمک‌آموزشی بدانند که شکل خاص طرح بحث و تمرین‌های آنها می‌تواند راهی برای تسلط بیشتر بر برخی از مباحث باشد.

از نمونه‌های خوب کتاب‌های درسی رشتهٔ معماری می‌توان به *معماران چگونه می‌نویسند* از تام اسپکتر و ربکا دمران اشاره کرد.[۴] اسپکتر و دمران این کتاب را نتیجهٔ انجام یک طرح پژوهشی برای شناخت مشکلات نگارشی «دانشجویان معماری» دانسته‌اند. آنها کتاب را طوری تدوین کرده‌اند که در مقام مرجعی برای دانشجویان این رشته عمل کند و کوشیده‌اند از راه تطبیق مباحث و تمرین‌های کتاب با تکالیف دورهٔ کارشناسی آن را با «برنامهٔ درسی معمول» در دانشکده‌های معماری هماهنگ کنند.[۵] این موضوع در فصل‌بندی کتاب به خوبی آشکار است. کتاب مقدمه‌ای دربارهٔ چگونگی و چرایی نوشتن نزد معماران دارد و هشت فصل بعدی آن به انواع نوشته‌های معمارانه‌ای اختصاص یافته است که در دفترچهٔ طراحی، گزارش کلاس‌های تاریخ معماری، شرح پروژه‌ها، یادداشت‌های آنلاین، طرح‌های پژوهشی، اسناد کاری، بیانیه‌ها و جستارها، و پایان‌نامه‌ها ظاهر می‌شود. نویسندگان در هر فصل نمونه‌هایی از این نوشته‌ها را بررسی و نکات مهم هر گونه را برجسته کرده‌اند و از طریق توصیه‌های درون متن و تمرین‌های انتهای فصل کوشیده‌اند به دانشجویان برای کسب و تقویت مهارت‌های ضروری برای نوشتن هر یک از این متن‌های معمارانه کمک کنند.

مقدمه‌ای بر نظریهٔ معماری نوشتهٔ کورایدن اسمیت نمونهٔ دیگری از کتاب‌های درسی رشتهٔ معماری است.[۶]

کتاب با پیشگفتاری برای مدرسان آغاز شده و اسمیت در آن، انگیزهٔ نگارش کتاب را کاستی‌های برنامهٔ درسی کارشناسی معماری دانسته است. او نظریهٔ معماری را یکی از «حیاتی‌ترین بخش‌های برنامهٔ آموزش معماری» خوانده[۷] و حاشیه‌ای انگاشتن آن را عامل اصلی نقصان در تفکر نقادانه و مهارت‌های اندیشیدن نزد دانشجویان معماری تشخیص داده که به نظر او سبب ناتوانی آنها از درک کلیت معماری و نادیده ماندن ارتباط میان درس‌های مختلف دورهٔ کارشناسی شده است.[۸] این مسئله انگیزهٔ او برای طراحی درسی با محوریت نظریهٔ معماری بوده است؛ درسی که با سایر درس‌های دورهٔ کارشناسی هماهنگ و با سطح دانش دانشجویان کارشناسی متناسب باشد. کتاب محصول این برنامهٔ درسی است و اسمیت آن را تلاشی برای «بازگرداندن نظریهٔ معماری به مرکز تجربهٔ آموزش معماری» خوانده و بر محوریت «اهداف آموزشی» در آن تأکید کرده است.[۹]

اسمیت سه مقولهٔ ساخت، کارکرد و سایت را موضوعات محوری در طراحی معماری و آموزش آن دانسته و فصل‌های کتاب را حول آنها تنظیم کرده است.[۱۰] هر فصل با چند پرسش آغاز می‌شود تا ذهن دانشجویان را با موضوع درگیر کند و مقدمه‌ای دربارهٔ موضوع فصل و سه متن گزیده دربارهٔ آن موضوع از معماران صاحب‌اندیشه دارد و اسمیت آنها را در ساختاری «دیالکتیکی» عرضه کرده است. متن نخست برنهاد (تز) یا نخستین نظر مطرح شده دربارهٔ موضوع است. متن دوم برابرنهاد (آنتی‌تز) یا نظر مهمی در مخالفت با ایدهٔ نخست است و متن نهایی یا هم‌نهاد (سنتز) تلاشی برای آشتی دادن دو نظرگاه و رسیدن به نظریه‌ای جدید بر مبنای آنهاست. هر فصل با تعدادی پرسش و فهرستی از منابع مرتبط با موضوع به پایان می‌رسد که اسمیت آنها را برای تمرین ذهنی و مطالعات آتی دانشجویان پیش‌بینی کرده است.[۱۱]

کتاب‌های درآمدگونه[۱۲]

از جمله کتاب‌هایی که به دانشجویان کارشناسی کمک می‌کند تا عرصهٔ کلی حوزهٔ تخصص خود را بشناسند و نقشه‌ای نسبتاً جامع از دانش در آن حوزه به‌دست آورند کتاب‌های درآمدگونه است. عنوان این کتاب‌ها معمولاً با «مقدمه‌ای بر...» یا «درآمدی بر...» آغاز می‌شود. این کتاب‌ها را کسانی می‌نویسند که به حوزه‌ای از دانش یا مبحثی در آن حوزه کاملاً تسلط دارند و و زیر و بم آن را به‌خوبی می‌شناسند؛ بنابراین می‌توانند تصویر جامعی از آن به‌دست دهند، مهم‌ترین جریانات، موضوعات کلیدی، نظریه‌ها و نظریه‌پردازان اصلی را معرفی کنند، نسبت میان آرا و موافقت‌ها و مخالفت‌ها دربارهٔ مسائل بنیادی و سیر تحول موضوع را به زبان ساده توضیح دهند. سادگی در عین جامعیتْ کتاب‌های درآمدگونه را مناسب مخاطبان تازه‌کار و خوانندگانی می‌کند که برای نخستین بار قصد دارند با موضوعی آشنا شوند. سادگی این کتاب‌ها به‌هیچ‌وجه به‌معنای سطحی، کم‌دقت یا نادرست بودن محتوای آنها نیست. کتاب‌های درآمدگونه در عین سادگی، کاملاً دقیق و عمیق‌اند، اما مخاطب را درگیر پیچیدگی‌ها و آخرین چالش‌ها و مناقشات نظری حوزه نمی‌کنند. از این حیث، کتاب‌های درآمدگونه به مدخل‌های دانشنامه شباهت دارند. در مقام تشبیه، نویسندگان این کتاب‌ها تصویری جامع از اقیانوس دانش ترسیم می‌کنند، اما بخشی از آن که ته‌نشین شده و آرام‌گرفته و تکلیفش معلوم است. آنها به جریان‌های متلاطم و طوفانی سطح اقیانوس که در همان لحظه در حال وقوع است کاری ندارند. زیرا مخاطب آنها تازه‌کاری است که هنوز برای وارد شدن در آن منازعات آماده نیست و پیش از ورود به مباحث روزآمدی که متخصصان کارکشتهٔ حوزه را درگیر کرده، نیاز به دانش زمینه‌ای دارد.

چنانکه گفتیم این کتاب‌ها نیز، مانند کتاب‌های درسی، مناسب دورهٔ کارشناسی‌اند و معمولاً استادان در سال‌های نخست و در درس‌هایی که مبحثی را برای اولین بار به دانشجو عرضه می‌کنند از چنین منابعی بهره می‌گیرند. در این نوع کتاب‌ها عرضهٔ جزئیات مطلوب و مد نظر نیست و طرح مباحث اغلب در حد معرفی موضوعات اصلی و آشنایی با ساختار کلی حوزه است. این ساختار کلی به‌شکل یکدست عرضه می‌شود، یعنی نویسنده از دادن وزن بیشتر به برخی موضوعات و نظریه‌ها و نادیده‌گرفتن بقیه آنها بر مبنای داوری شخصی خود پرهیز می‌کند. هم‌وزنی سطح اطلاعات در این کتاب‌ها به مخاطبان ناآشنا با حوزه، به‌ویژه دانشجویان کارشناسی، کمک می‌کند گستردگی مباحث مطرح در حوزه را درک کنند و به آشنایی صرف با چند نظریه یا موضوع قانع نشوند. همچنین بتوانند با فهم نقشهٔ کلی بحث، موضوع مورد علاقه برای پیگیری پیدا کنند، نسبت موضوع منتخبشان را با سایر موضوعات حوزه بدانند و پس از آن بتوانند جدیدترین نظرها را در منابع دیگر، از جمله مقالات و پایان‌نامه‌ها دنبال کنند.

کتاب‌های درآمدگونه افزون بر دانشجویان سال‌های نخست دورهٔ کارشناسی، برای پژوهشگران حوزه‌های میان‌رشته‌ای نیز مفید است. معمولاً این پژوهشگران در بدو ورود به حوزهٔ ثانوی، به‌اندازهٔ حوزهٔ اصلی پژوهششان در آن دانش و تسلط ندارند و در عین حال لازم است به‌سرعت فهم جامع و البته با عمق کم به دست آورند. از خطاهای رایج در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در معماری آن است که پژوهشگران، بدون توجه به مختصات کلی حوزهٔ تازه، زمان زیادی را صرف تلاش برای تسلط یافتن بر آن حوزه می‌کنند. این رویکرد افزون بر آنکه سبب می‌شود نتوانند پژوهش را در زمان مقرر به انجام برسانند، احتمال خطا در تفسیرها و استدلال‌ها و سستی نظر در پژوهش را افزایش می‌دهد. بهره‌گیری از کتاب‌های درآمدگونه برای پرهیز از این خطاها بسیار مفید است. پژوهشگران در چنین موقعیتی می‌توانند در ابتدا از طریق کتاب‌های درآمدگونه با گسترهٔ حوزه آشنا شوند و پس از آن با کمک مشاوران متخصص در حوزهٔ تازه، به‌سراغ منابع و متن‌هایی بروند که دانش مورد نیازشان در حوزهٔ ثانوی را در اختیارشان قرار می‌دهد.

حوزه‌های میان‌رشته‌ای که معماران در آنها پژوهش می‌کنند بسیار متنوع است و پرداختن به نمونه‌های متعدد از کتاب‌های درآمدگونه در این حوزه‌ها از مقیاس این نوشته فراتر است؛ اما در خود رشتهٔ معماری نمونه‌های گوناگونی از این نوع کتاب‌ها وجود دارد که دامنهٔ گسترده‌ای از موضوعات نظری و دانش کاربردی را در این حوزه پوشش می‌دهد. آشنایی با کتاب‌های درآمدگونهٔ معماری که برای معرفی مبحثی کلیدی اما وسیع در این حوزه نوشته شده‌اند، می‌تواند به‌ویژه برای دانشجویان معماری مفید باشد.

بسیاری از آثار فرانسیس دی.کی. چینگ، از جمله *معماری؛ فرم، فضا و نظم*،[۱۳] *درآمدی بر معماری*[۱۴] و *طراحی داخلی مصور*[۱۵] از جملهٔ کتاب‌های درآمدگونه در معماری است. در ساختار کتاب‌های چینگ سادگی در عین جامعیت به‌خوبی پیداست. مثلاً *طراحی داخلی مصور* شامل این مباحث کلیدی است: فضای داخلی؛ طراحی داخلی؛ واژگان طراحی؛ عناصر داخلی ساختمان؛ سیستم‌های محیطی داخلی؛ نورپردازی و تنظیم صدا؛ مصالح نازک‌کاری؛ مبلمان. چینگ در مقدمه، هدف و مخاطب و سطح بحث خود را به روشنی تعیین کرده است. او هدف این کتاب پایه[۱۶] را «آشنا کردن دانشجویان طراحی داخلی با عناصر بنیادین شکل‌دهنده به فضای داخلی» دانسته است. به‌طوری که «با برجسته کردن ویژگی‌های هر عنصر، برای انتخاب و آرایش آنها الگوهای طراحی فراهم شود و با شناخت اصول اولیهٔ طراحی و چگونگی اثرگذاری روابط طراحی بر کیفیت‌های کارکردی، ساختاری، و زیباشناختی فضاهای داخلی تأکید شود.»[۱۷] این ساختار و مقدمه به‌روشنی نشان می‌دهد که اولویت اصلی نویسنده، ساده کردن فهم یک حوزهٔ گسترده، بدون حذف مباحث کلیدی آن بوده است.

چینگ *معماری؛ فرم، فضا و نظم* را نیز برای دانشجویان معماری نوشته است و در آن نه بر یک حوزه، که بر یکی از موضوعات بنیادی دانش معماری تمرکز کرده است. از نظر او فرم و فضا از مهم‌ترین ابزارهای طراحی معماری است و بر این اساس کوشیده تا در قالب یک اثر جامع چگونگی شکل‌گیری معماری و محیط مصنوع را در نتیجهٔ برهم‌کنش فرم و فضا و سازمان‌دهی‌های پیچیدهٔ حاصل از آن نشان دهد.[۱۸] او پس از معرفی عناصر پایه، فرم، و فضا، آنها را در سطوح پیچیده‌تر سازمان‌دهی‌ها، دسترسی‌ها، تناسبات و مقیاس و اصول طراحی بررسی کرده است. بخش اعظم مباحث مطرح‌شده، چنانکه مشخصهٔ آثار چینگ است، مبتنی بر مثال‌های ترسیمی متعدد از بناهای گوناگون و همراه با توضیح مختصری دربارهٔ نکتهٔ مدنظر نویسنده است. مسئلهٔ چینگ در این کتاب، نقش فرم و فضا در طراحی معماری است و بناها را به‌مثابهٔ شاهدی برای توضیح وجوه و جوانب گوناگون این مسئلهٔ بنیادی به خدمت گرفته است. او در عین حال که از زوایای گوناگون به موضوع پرداخته، هرگز از مرزهای بحث فرم و فضا فراتر نرفته است. در نتیجه دانشجوی تازه‌کار با مطالعهٔ این کتاب می‌تواند تعداد بسیار زیادی از آثار معماری را بشناسد، با الفبای «زبان معمارانه» آشنا شود، و به گسترهٔ وسیعی از مباحث پایه تسلط پیدا کند، بی‌آنکه درگیر طبقه‌بندی‌های تاریخی، جغرافیایی و سبکی یا مباحث پیچیدهٔ زیبایی‌شناختی، فنی و مانند آنها شود. چینگ همچنین پیوست‌های انتهای کتاب، شامل واژه‌نامهٔ اصطلاحات معمارانه، نمایهٔ معماران و بناهای بررسی‌شده در متن و موضوعات تخصصی طرح‌شده در آن را با هدف سامان دادن هرچه بیشتر این مباحث در ذهن دانشجو تنظیم کرده است. این ویژگی‌ها سبب شده است که *معماری؛ فرم، فضا و نظم* با وجود گذشت چند دهه از نخستین انتشارش، همچنان در زمرهٔ منابع اصلی برنامهٔ درسی سال‌های نخست دورهٔ کارشناسی معماری در بسیاری از دانشکده‌های تراز اول جهان باشد.

گاهی مباحث نظری پیچیده‌تری موضوع نگارش کتاب‌های درآمدگونه قرار می‌گیرد. مثلاً *زیبایی‌شناسی در*

معماری نوشتهٔ یورگ گروتر را نیز می‌توان در زمرهٔ کتاب‌های درآمدگونهٔ معماری دانست. گروتر در مقدمهٔ کتاب ایجاد نظریه‌ای کامل و جامع دربارهٔ زیبایی‌شناسی در معماری را ناممکن خوانده و این هدف را که مبتنی بر چنین نظریه‌ای نسخه‌ای تجویز کند رد کرده است.[۱۹] او همچنین بر لزوم «ساده‌سازی مسائل» برای شاخص کردن برخی مسائل مهم در این کتاب تأکید و از این رو فصل‌های کتاب را بر مبنای مباحث اصلی تنظیم کرده است: مبانی ادراک؛ فرهنگ و سبک؛ زیبایی‌شناسی و زیبایی؛ محیط و مکان؛ فضا؛ فرم؛ هماهنگی؛ زمان و مسیر؛ نور و رنگ؛ نشانه‌ها؛ جزء و کل. برای گروتر مخاطبان این کتاب فقط متخصصان، یا همان معماران نیستند، بلکه کتاب را طوری تدوین کرده است که فارغ از تحصیلات یا سطح تخصص، برای همهٔ علاقه‌مندان به بیان و طراحی محیط مصنوع مناسب باشد.[۲۰] گروتر با توجه به سطح دانش مخاطبی که در نظر گرفته، از ورود به مباحث فلسفی و نظری اجتناب کرده و زیبایی‌شناسی را از آن حیث توضیح داده که با معماری در ارتباط است. در نتیجه مخاطب می‌تواند بدون درگیر شدن با پیچیدگی‌های موضوع تصوری اولیه از چگونگی ظاهر شدن این مباحث در معماری پیدا کند. او در عین حال، برای پیگیری مباحث در سطحی عمیق‌تر در هر مبحث منابع مرتبط را معرفی کرده است.

نمونهٔ دیگری از کتاب‌های درآمدگونه دربارهٔ مسائل نظری معماری *فهم معماری؛ مقدمه‌ای بر معماری و تاریخ معماری* نوشتهٔ هیزل کانوی و روئن رانیش است.[۲۱] از ویژگی‌های بارز این کتاب در مقام یک اثر درآمدگونه، جامعیت در عین سادگی و روشن بودن محتوا و ساختار آن است. نویسندگان در مقدمه بر «رویکرد کل‌نگر و نقادانهٔ» کتاب تأکید کرده‌اند[۲۲] و هدف از نگارش آن را ترسیم تصویری جامع از معماری و تاریخ آن دانسته‌اند که بتواند از راه پرداختن به برخی پیچیدگی‌های موضوع، به «دانشجویان معماری و مردم عادی» کمک کند فهمی از تجربهٔ خود از معماری و محیط مصنوع به‌دست آورند. موضوعاتی که آنها برای ترسیم این تصویر جامع لازم دیده‌اند شامل تفاوت معماری و ساختمان؛ تاریخ معماری؛ فضا و کارکرد؛ نقشه و ماکت؛ نما؛ سبک و دوره؛ سایت و مکان؛ و منابع مطالعهٔ معماری است. آنها برقراری تعادل میان پیچیدگی‌های درونی این موضوعات با سطحی از سادگی که لازمهٔ کتاب درآمدگونه است را از راه توجه به زبان معمارانه ممکن دانسته‌اند و از این رو، معنا و کاربرد دقیق اصطلاحات تخصصی متن را به مخاطب تازه‌کار توضیح داده‌اند[۲۳] و در انتهای کتاب هم برای آشنایی بیشتر مخاطب با این اصطلاحات واژه‌نامه‌ای تنظیم کرده‌اند.

کتاب‌های تخصصی مرجع[۲۴]

طبیعتاً در هر حوزهٔ دانش و هر رشتهٔ دانشگاهی بیش از هر چیز با کتاب‌های تخصصی سروکار داریم. پژوهشگران بسیاری به مطالعهٔ موضوعات متنوع و گوناگون مشغول‌اند و نتایج مطالعاتشان را در قالب مقاله و کتاب و انواع نوشته‌های دیگر منتشر می‌کنند. کتاب‌هایی که به این ترتیب منتشر می‌شود بر مسائل معینی در حوزهٔ تخصص نویسندگانشان متمرکز است و از موضع و دیدگاه و شیوهٔ مواجههٔ آنها با موضوع اثر می‌پذیرد. این امر سبب می‌شود که در هر حوزه افزون بر کتاب‌های تخصصی با موضوعات متنوع، تعداد زیادی از آثار نیز دربارهٔ موضوعات یکسان و مسائل مشابه وجود داشته باشد که رویکرد، کیفیت و عمق متفاوتی دارند.

پس بخش عمده‌ای از دانش تخصصی هر حوزه در کتاب‌های تخصصی آن حوزه گرد آمده است. اما آشنایی با همهٔ این آثار نه ممکن است و نه لزومی دارد، زیرا کیفیت و اهمیت آنها در یک سطح نیست. معمولاً هر حوزهٔ دانش یا رشته چند «کتاب مقدس» دارد که ساختار و مسائل اصلی رشته را به‌وجود آورده‌اند و به جریان‌های آن شکل داده‌اند. اعتبار این آثار سبب می‌شود پژوهشگرانی با مسائل مشابه یا نزدیک حتماً به آنها مراجعه کنند، از نتایج و دستاوردهای آنها در مطالعاتشان بهره بگیرند و حتی آنها را مبنای ارزیابی آثار تازه قرار دهند. بنابراین شناخت کتاب‌های تخصصی مرجع برای دانشجویان و پژوهشگران هر رشته‌ای اهمیت دارد. در کنار این آثار شناخته‌شده، مخاطبان این حوزه بسته به علاقه یا حیطهٔ پژوهش خود به انبوه دیگر کتاب‌های تخصصی نیز مراجعه می‌کنند. معمولاً دانشجویان با تعدادی از این کتاب‌ها به‌عنوان منبع درسی در دانشگاه آشنا می‌شوند. البته کتاب‌های تخصصی در میان منابع سال‌های نخست دورهٔ کارشناسی چندان جایی ندارد، زیرا پیش‌نیاز مطالعهٔ این کتاب‌ها داشتن دانش زمینه‌ای و آشنایی اولیه با مباحث بنیادی رشته است و در نتیجه مطالعهٔ کتاب‌های تخصصی مرجع اغلب بخشی از برنامهٔ درسی سال‌های بالاتر دورهٔ کارشناسی و دوره‌های تحصیلات تکمیلی است.

برخلاف کتاب‌های درآمدگونه که یک‌دست‌اند و همهٔ مباحث و نظریه‌های کلیدی حوزه را پوشش می‌دهند، کتاب‌های تخصصی بر مبنای دیدگاه یا دیدگاه‌های محوری نویسندگانشان شکل می‌گیرند و، حتی اگر آن را به‌تصریح بیان نکنند، همهٔ متن عملاً تفصیل و شرح و استدلال نویسنده برای اثبات آن دیدگاه است. در مقایسه با انواع دیگر کتاب‌هایی که معرفی کردیم، دامنهٔ موضوعی کتاب‌های تخصصی غالباً محدود و متمرکز بر یک یا چند بحث یا مسئلهٔ خاص است،[۲۵] و نویسنده با عمق بسیار بیشتری به وجوه مختلف مسئله‌اش می‌پردازد. این ویژگی‌ها سبب می‌شود متن کتاب‌های تخصصی پیچیده و مملو از جزییات، شواهد و مثال‌هایی باشد که به پیشبرد بحث، پشتیبانی از ادعای نویسنده و روشن کردن وجوه مختلف مسئله کمک می‌کند. همچنین این کتاب‌ها حاوی اصطلاحات تخصصی و اطلاعات فنی بسیاری است و حتی ممکن است چندزبانه باشد. پس برای به‌دست آوردن فهم درستی نسبت به دیدگاه نویسنده و محتوای کتاب در بیشتر مواقع بهتر است کتاب تخصصی را خط‌به‌خط بخوانیم و در لایه‌های مختلف معنایی‌اش تأمل کنیم.

انتخاب و مطالعهٔ کتاب‌های تخصصی، به‌ویژه در پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، پیچیدگی‌های بسیار دارد. زیرا گاهی در این پژوهش‌ها ترتیب مراجعه به آثار و شیوهٔ بهره‌گیری از آنها اهمیت پیدا می‌کند. بهره‌گیری از منابع تخصصی دست‌اول از ضرورت‌های هر پژوهشی است، اما مراجعه به این منابع دقت‌هایی لازم دارد. مثلاً دانشجویی که قصد دارد با نگاهی پدیدارشناختی دربارهٔ موضوعی در معماری پژوهش کند، مخاطب عام پدیدارشناسی محسوب می‌شود و ممکن است نتواند از ابتدا با آثار تخصصی هایدگر و هوسرل و مرلوپونتی آغاز کند. اما مراجعه به منابع درآمدگونه دربارهٔ پدیدارشناسی در ابتدای پژوهش هم تصویر روشنی از این مباحث در ذهن او ایجاد می‌کند و هم کمک می‌کند تا منظرهای مختلف پدیدارشناسی را در نسبت با هم بشناسد و توان انتخاب منظر مناسب را به‌دست آورد. پس از این مرحله هم خوب است به کتاب‌های راهنما و گزیده‌ها مراجعه کند و سپس با مشورت با مشاوران متخصص پدیدارشناسی، و البته متناسب با اقتضائات پژوهشی مقطع تحصیلی خود، مطالعهٔ کتاب‌های تخصصی این حوزه را آغاز کند. البته توصیه به بهره‌گیری از درآمدها یا گزیده‌ها در مراحل آغاز تحقیق به‌معنی مجاز بودن اکتفا به آنها یا لزوم به تأخیر انداختن مواجهه با متن‌های تخصصی نیست. دانشجو یا پژوهشگر می‌تواند به‌اقتضای پرسش‌هایی که در ذهن دارد یا برنامهٔ مطالعاتش در هر زمانی به این متن‌ها مراجعه کند. همچنین ضروری است به‌هنگام طرح بحث و استدلال، مبنا را آراء صاحب‌نظران قرار دهد و خود مستقیماً با آنها وارد گفتگو شود، نه اینکه توضیحات ساده‌شدهٔ دیگران دربارهٔ آنها را بازگو کند و این کار جز با مطالعهٔ کتاب‌های تخصصی موضوع پژوهش ممکن نمی‌شود.

در کتاب‌های تخصصی معماری و معماری داخلی تنوع موضوعی و تفاوت کیفی زیاد است و در نتیجه انتخاب آنها برای مطالعه یا پژوهش به مسائل گوناگونی بستگی دارد. در دانشگاه، مقطع تحصیلی، موضوع درس و رویکرد مدرسان به آن موضوع، و نزد متخصصان مسئلهٔ کار یا پژوهش در دست انجام تا حد زیادی تعیین‌کنندهٔ معیارهای انتخاب کتاب‌های تخصصی است. بدیهی است که معرفی همهٔ حوزه‌های موضوعی در معماری و معماری داخلی در محدودهٔ این نوشته نمی‌گنجد، اما برای ملموس شدن بحث از برخی از موضوعات و آثار شاخص این رشته‌ها مثال می‌زنیم.

بسیاری از کتاب‌های معماری که مدرسان آنها را جزو منابع درسی دورهٔ کارشناسی به دانشجویان پیشنهاد می‌کنند در شمار آثار تخصصی‌اند. مثلاً در تاریخ معماری ایران می‌توانیم به آثاری مانند *سبک‌شناسی معماری ایرانی* از محمدکریم پیرنیا، مجموعهٔ *گنجنامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران* به کوشش کامبیز حاجی‌قاسمی، یا *معماری ایران پیروزی شکل و رنگ* اثر آرتر آپم پوپ اشاره کنیم. همچنین نمونه‌هایی از کتاب‌های تخصصی شناخته‌شده در مباحث معطوف به انرژی شامل معماری، *اقلیم و معماری* مرتضی کسمایی، *خورشید، باد و نور: طراحی اقلیمی* اثر مارک دیکی و جی زی براون[۲۶] و *گرمایش، سرمایش، روشنایی: رویکردهای طراحی برای معماران* نوشتهٔ نربرت لکنر[۲۷] است. این مثال‌ها نشان می‌دهد که نویسندگان مختلف ممکن است دربارهٔ موضوعات مشابه کتاب‌هایی را با رویکردها و محدوده‌های متفاوت تألیف کنند.

در معماری داخلی نیز، موضوع کتاب‌های تخصصی بسیار متنوع است. مثلاً برخی کتاب‌های تخصصی دربارهٔ مبانی نظری این رشته است و کتاب‌هایی مشخصاً بر اصول طراحی داخلی و عناصر آن مانند نور، رنگ، یا مصالح متمرکز است. کتاب‌هایی به فرایند طراحی اختصاص دارد و آثاری نیز مباحث تاریخی در معماری داخلی را پوشش داده‌اند. همچنین باتوجه به ویژگی‌های خاص معماری داخلی، با انبوهی از کتاب‌های تخصصی مواجهیم که در

آنها یک طرح شاخص، یا دستاوردهای حرفه‌ای یک معمار یا طراح[۲۸] را شرح داده‌اند، و یا نمونه‌هایی از گونه‌بنای معینی[۲۹] را معرفی، تحلیل، یا نقد کرده‌اند. در برخی کتاب‌ها به همه یا تعدادی از این موضوعات در کنار هم پرداخته‌اند و افزون بر آنها، آثار بسیاری نیز با موضوعات دیگر وجود دارد. تفکیک موضوعی پیشنهادی در اینجا صرفاً بیان چند نمونه و به‌قصد نشان دادن تنوع موضوعات در این حوزه است و به‌هیچ وجه ادعای قطعی یا جامع بودن آن را نداریم.

از نمونه‌های کتاب‌های تخصصی که در آن به مبانی نظری معماری داخلی پرداخته‌اند *بازاندیشی در طراحی و فضاهای داخلی؛ انسان در محیط مصنوع* از شَشی کان است.[۳۰] کان از منظری فلسفی به مسائل بنیادی معماری داخلی نگریسته است. او در مقدمهٔ کتاب بر این نکته تأکید کرده که برای مواجههٔ عمیق با معماری داخلی باید از سطح مسائل جاری حرفه فراتر رفت و به فهمی انتزاعی از معماری داخلی نزدیک شد که در آن امکان شناخت کیفیات شکل‌دهنده به فضا در نسبت با طبیعت انسانی وجود دارد.[۳۱] از نظر او این شناخت از راه تأمل در چگونگی به‌وجود آمدن معماری داخلی و پرسش از چرایی فهم امروزی از این رشته ممکن می‌شود. این رویکرد همچنین کمک می‌کند تا با بهره‌گیری از زبان طراحی متناسب با رفتارهای انسانی، رابطهٔ میان محیط مصنوع و ساکنان آن تعمیق شود.[۳۲] او این مباحث نظری را به‌تفصیل در فصل‌هایی با عنوان خاستگاه معماری داخلی و سرپناه، مسئلهٔ وجود و نیازهای انسانی متناسب با آن، وجوه گوناگون فضای درون، سرشت طراحی، و نسبت درون و بیرون طرح کرده است.

جان کرتیچ و گرت ایکن نیز در کتابشان *معماری داخلی*[۳۳] وجه دیگری از مباحث نظری این حوزه را دنبال کرده‌اند. آنها جدایی میان معماری، طراحی داخلی، و هنرهای زیبا را امری تصنعی و نتیجهٔ نگاه مدرن دانسته‌اند که با سد کردن راه ایجاد فضاهای واقعاً انسانی، ارتباط میان کارکرد فضای داخلی و فرم بیرونی بنا را با مشکلات جدی مواجه کرده است. چارهٔ کار از نظر آنها فهم موضوع به مثابهٔ «معماری داخلی»، و نه طراحی داخلی است. پس از این منظر به بررسی نمونه‌هایی از آثار تاریخی و مدرن پرداخته‌اند و کوشیده‌اند از راه مطالعهٔ اندیشه‌های به‌وجودآورندهٔ فضا و فرم مادی، دلایل پیدایی طرح‌ها و تصمیمات منجر به ساخته‌شدن آنها را روشن کنند.[۳۴] کرتیچ و ایکن مطالعات خود را در قالب مباحثی دربارهٔ فلسفهٔ طراحی، اصول خلاقیت، جهت‌یابی در فضا، فضا ـ زمان، نقش نور در تعریف فضا، خصلت احساسی رنگ، آسایش مبلمان، حفاظت از گذشته، و سبک به‌منزلهٔ بیان فرهنگی تنظیم کرده‌اند. همچنین می‌توانیم به *فلسفهٔ طراحی داخلی* اثر استنلی ابرکرومبی[۳۵] و *رویکردهای فرهنگی، نظری و نوآورانه به طراحی داخلی معاصر* از لوچیانو کرسپی [۳۶] اشاره کنیم که در آنها هم به وجوه نظری و فلسفی معماری داخلی پرداخته‌اند.

موضوع تعداد زیادی از کتاب‌های تخصصی معماری داخلی فرایند طراحی و عناصر دخیل در آن است. برخی از این کتاب‌ها کلیات موضوع را پوشش می‌دهند و نویسندگانشان کوشیده‌اند بر مبنای مفروضاتشان دربارهٔ اصول و ارکان طراحی داخلی، تصویری کلی از موضوع به‌دست دهند؛ مثلاً کلایو ادواردز در *درآمدی انتقادی بر طراحی داخلی*[۳۷] دربارهٔ شکل‌گیری فضای داخلی، تاریخ و ساختار حرفه، فرایند طراحی، فرایند طراحی داخلی، فضا، نظام‌های رنگ، نور، نیازهای انسانی، تزئینات، پایداری، عناصر و مصالح و تجهیزات داخلی نوشته است. جان کلز و نیومی هاوس نیز در *بنیادهای معماری داخلی*[۳۸] به فرم و فضا، سایت و کارکرد، بافت و مصالح، نور و حس فضا، و ارائه و بازنمایی طرح پرداخته‌اند. برخی از نویسندگان نیز دامنهٔ موضوع خود را به یکی از ارکان طراحی داخلی محدود کرده‌اند. مثلاً چنانکه از عنوان آثاری مانند *رنگ در طراحی داخلی* اثر جان پایل[۳۹] و *مبانی معماری داخلی: اشیاء و عناصر* اثر گریم بروکر و سلی استون[۴۰] پیداست در آنها به‌تفصیل به یک عنصر کلیدی در طراحی داخلی پرداخته‌اند.

تاریخ معماری داخلی موضوع مطالعهٔ دانشوران بسیاری در این حوزه بوده است. یکی از آثار جامع دربارهٔ این موضوع *تاریخ طراحی داخلی* نوشتهٔ جان پایل و جودیت گورا است.[۴۱] پایل و گورا با ساختاری سبکی و دوره‌ای به بررسی ویژگی‌های فضای داخلی در نسبت با معماری و با محوریت تمدن غربی و خاستگاه‌های آن در دوره‌های مختلف پرداخته‌اند.[۴۲] نمونه‌هایی که آنها بررسی کرده‌اند یا وجه زیبایی‌شناختی ممتازی دارد و یا جزو آثار شاخص و شناخته‌شدهٔ تاریخ معماری غرب محسوب می‌شود. هدف کتاب به‌دست دادن شناختی عمومی از جریان‌های تاریخی معماری داخلی در قالب سبک‌ها، و آشنایی با آثار و هنرمندانی است که در شکل دادن به اثرگذارترین رویکردهای طراحی داخلی سهیم بوده‌اند.[۴۳]

جینی آیرلند نیز در کتاب دیگری با عنوان مشابه *تاریخ طراحی داخلی*[۴۴] به تاریخ تحولات این حوزه و عوامل مؤثر بر آن پرداخته است.[۴۵] برخلاف پایل که در صدد عرضهٔ گزارشی جامع برمبنای روایت‌های مرسوم تاریخ معماری است، آیرلند این تحولات را بر محور پیدایی و تغییر در فناوری‌های پایهٔ ساخت که قدمتی چندصد ساله دارد توضیح داده و فناوری‌ها و اثرشان بر طراحی داخلی را در دوره‌ها و مناطق جغرافیایی گوناگون در سیری تاریخی معرفی کرده است؛[۴۶] با این توجه که در هر فرهنگ یا دورهٔ تاریخی عناصر طراحی را متفاوت تفسیر می‌کنند و از این رو، انتخاب‌های طراحی می‌تواند نکات بسیاری را دربارهٔ مردم مناطق و دوره‌های مختلف روشن کند.[۴۷] او، از قدیمی‌ترین دوره‌های تاریخی تا زمان معاصر، نمونه‌هایی از آثار شاخص معماری را بررسی کرده و نقش عناصر، تزئینات، و مبلمان را در فضای داخلی آنها شرح داده است.

گزیده یا گلچین مقالات[۴۸]

معمولاً در هر حوزه موضوعات گوناگونی وجود دارد که جمعی از صاحب‌نظران به آن پرداخته‌اند. اما هر یک دربارهٔ آن موضوع نظرها و مواضع متفاوتی دارند، از وجوه گوناگونی به آن توجه می‌کنند، و بر مسائل متفاوتی متمرکزند؛ در مجموع همهٔ این آراء پیرامون آن موضوع گرد می‌آیند و مجموعه‌ای از نوشته‌های کلیدی را پدید می‌آورند که به‌لحاظ محتوایی با هم در ارتباط‌اند و بخش مهمی از بدنهٔ دانش در آن حوزه به‌شمار می‌روند. گاهی نیز صاحب‌نظران حوزه‌های متفاوتی به یک موضوع معین می‌پردازند. آشنایی با این مسائل و رویکردهای متفاوت در کنار هم می‌تواند برای دانشجو یا پژوهشگری که قصد مطالعهٔ عمیق‌تر آن موضوع را دارد مفید باشد. اما یافتن و در کنار هم دیدن نوشته‌های متعلق به نویسندگان مختلف کار چندان ساده‌ای نیست. بسیاری از صاحب‌نظران آثار متعددی در قالب کتاب و مقاله و جستار دارند و در آنها به انواع مسائل متفاوت پرداخته‌اند. آشنایی با این صاحب‌نظران، آثار آنها و شناسایی بخشی از نوشته‌ها که دربارهٔ موضوع مدنظر است نیاز به تجربه و دانش کافی دارد و معمولاً بسیار زمان‌بر است.

گزیده یا گلچین مقالات، مجموعه‌ای از نوشته‌های نویسندگان مختلف دربارهٔ یک موضوع است که در یک مجلد گرد آمده است. این نوع کتاب محصول دانش و تجربهٔ کسی است که به موضوع احاطه دارد و صاحب‌نظران و متن‌های کلیدی مربوط به آن موضوع را به‌خوبی می‌شناسد. چنین شخصی، با توجه به موضعی که دربارهٔ یک مسئله دارد، مجموعه‌ای از نوشته‌ها را در ارتباط با آن مسئله روشن‌گر تشخیص می‌دهد و با کنار هم قرار دادن آنها امکان مقایسهٔ آراء و مواضع اصلی را فراهم می‌آورد. او، در مقام ویراستارِ مجموعه، متن‌های مهم و مرتبط را شناسایی می‌کند، و همه یا بخشی از مقالات یا فصل‌های کتاب‌های مختلف را برمی‌گزیند و با ترتیب مشخصی در کنار هم می‌آورد. معمولاً در مقدمه یا مقالهٔ آغازین کتاب، علت انتخاب این نوشته‌ها و منطق کنار هم آمدن آنها را شرح می‌دهد، یا از موضع خودش نقد مختصری بر آنها می‌نویسد، یا از مقایسهٔ آنها با یکدیگر نتیجه‌ای می‌گیرد. این مقالات را در اصل برای قرار گرفتن در کنار هم ننوشته‌اند و ویراستار آنها را به‌جهت شباهت و ربط موضوعی‌شان در کنار هم قرار داده است.[۴۹]

نمونه‌های متنوعی از این نوع کتاب در رشتهٔ معماری وجود دارد؛ مثلاً *بازاندیشی معماری: گزیدهٔ مقالات دربارهٔ نظریهٔ فرهنگی*[۵۰] که کتابی در حوزهٔ نظریهٔ معماری و محصول برنامهٔ درسی دورهٔ کارشناسی ارشد «معماری و نظریهٔ انتقادی» در دانشگاه ناتینگهام است. مقالات کتاب دیدگاه‌های مهمی دربارهٔ معماری معاصر را در بر دارند و در کنار هم بدنه‌ای را پدید آورده‌اند که به‌گفتهٔ نیل لیچ، ویراستار مجموعه، «با ترسیم چشم‌انداز فرهنگی وسیع‌تری، به بازاندیشی در بسیاری از باورهای پذیرفته‌شده در نظریهٔ معماری کمک می‌کند.»[۵۱] نویسندگان مقالات از نظریه‌پردازان فرهنگی و فیلسوفان شاخص سدهٔ بیستم‌اند که از میان آنها می‌توان به تئودور آدورنو، گئورگ زیمل، مارتین هایدگر، گستون باشلار، رولان بارت، یورگن هابرماس، ژیل دلوز، ژاک دریدا، میشل فوکو اشاره کرد. بدنهٔ اصلی آثار این اندیشمندان به حوزه‌هایی بیرون از معماری تعلق دارد، اما آنها در راستای دغدغه‌های خود، دربارهٔ معماری و محیط مصنوع نیز نوشته‌اند. لیچ این نوشته‌ها را شناسایی، گردآوری و بر اساس رویکردها و مضمون‌های رایج در معماری در فصل‌هایی با عنوان مدرنیسم، پدیدارشناسی، ساختارگرایی، پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی طبقه‌بندی کرده است. او همچنین در مقدمهٔ هر مقاله خط فکری نویسنده و نسبت نوشتهٔ او را با مضمون فصل توضیح داده است.

بازاندیشی در فناوری: گزیدهٔ مقالات دربارهٔ نظریهٔ معماری[۵۲] نیز اثر دیگری از این نوع است. ناشر این مجموعه را مرجعی ضروری برای دانشجویان معماری، طراحی، و محیط مصنوع معرفی کرده است که حاوی متن‌های کلیدی منتشرشده دربارهٔ معماری و فناوری، از اوایل سدهٔ بیستم تا دوران اخیر، است. این متن‌ها شامل وقایع‌نگاری‌ها، بیانیه‌ها، تأملات و نظریه‌های بسیاری از معماران و اندیشمندان بنام است که به‌ترتیب زمانی نخستین انتشارشان در کتاب آمده است؛ از جمله مقالاتی از فرانک لوید رایت، آنتونیو سانتا الیا و لوکوربوزیه در آغاز کتاب و مقالاتی از رم کولهاس و جوزف رایکورت در انتهای آن. ویلیام برهم و جاناتان هیل، ویراستاران مجموعه، در مقدمه‌ای کوتاه بر هر مقاله جایگاه آن را در نسبت با تصویر کلی کتاب و با مضامین مرتبط مطرح‌شده در مقالات دیگر شرح داده‌اند. به این ترتیب امکان مقایسهٔ نوشته‌ها را با توجه به سیاق پدید آمدنشان فراهم و سابقهٔ توجه به موضوع را روشن کرده‌اند. آنها مخاطب کتاب را دانشجویانی دانسته‌اند که، چه در دانشگاه و چه در حرفه، معماری و فناوری را جدا از هم می‌آموزند و این کتاب به آنها کمک می‌کند تا این دو را در پیوند با هم بفهمند. همچنین کتاب را برای علاقه‌مندانی مفید دانسته‌اند که فناوری را به‌مثابهٔ موضوعی تاریخی، فلسفی و اجتماعی دنبال می‌کنند، اما چندان با مباحث معماری آشنا نیستند.[۵۳]

کتاب‌های راهنمای همراه[۵۴]

در بخش‌های قبل گفتیم بهتر است پژوهشگران میان‌رشته‌ای در بدو ورود به رشته یا تخصص‌های دیگر، نخست به کتاب‌های درآمدگونه مراجعه کنند. بر خلاف آنها، مخاطب متخصصی که در حوزهٔ خود به پژوهش مشغول است معمولاً در سطحی فراتر از آنچه در متن‌های درآمدگونه عرضه می‌شود با موضوع آشنایی دارد. اما برخی مباحث و آثار تخصصی پیچیدگی‌های دارد که ممکن است حتی مخاطب متخصص نتواند به تنهایی به آنها تسلط بیابد و از ظرافت‌هایشان آگاه شود. کتاب راهنمای همراه نوعی کتاب است که هدف از نگارش آن کمک به فهم بهتر و دقیق‌تر آثار و مباحث دشوار است. شارحانی وجود دارند که چون خود پیچیدگی‌های موجود در یک نظریه یا موضوع معین یا آرا و اندیشه‌های یک متفکر را به‌خوبی دریافته‌اند در قالب کتاب‌های راهنمای همراه به شرح و بسط آن می‌پردازند. در این معنا، کتاب‌های راهنمای همراه به‌لحاظ محتوایی مستقل نیستند و به موضوعاتی وابسته‌اند که در آثار دیگر مطرح شده است. اگرچه مطالعهٔ آنها بدون مراجعه به متن‌های اصلی ناممکن نیست، اما در واقع، آنها را به‌منظور تفسیر، شرح، و بسط اندیشه‌ها و نظرهایی نوشته‌اند که در اثر دیگری آمده است و مطالعهٔ هم‌زمان آنها می‌تواند مفیدتر باشد.

دستهٔ دیگری از کتاب‌های راهنمای همراه نیز وجود دارد که با هدف کمک به فهم بهتر مباحث پیچیدهٔ تخصصی تألیف می‌شود، اما وابسته به کتاب یا اثر منتشرشدهٔ معینی نیست. گاهی ویراستار یا ناشر برای پرداختن به پیچیدگی‌های یک مسئله یا نشان دادن آخرین دستاوردهای پژوهشی در یک حوزه مقالاتی را به جمعی از صاحب‌نظران آن حوزه سفارش می‌دهد و هر یک از آنها از وجهی خاص، و متناسب با تجربه و رویکردهای پژوهشی خود به موضوع می‌پردازند. در نهایت این نوشته‌ها در کنار هم در قالب مجموعه مقالات منتشر می‌شود. این مقالات معمولاً به‌لحاظ محتوایی مستقل‌اند، اما در نهایت در کنار مقالات دیگر تصویر روشن و کامل‌تری از موضوع به‌دست می‌دهند و مخاطب می‌تواند از راه مطالعهٔ آنها احاطهٔ بیشتری به موضوع پیدا کند و پس از آن، به آثار تخصصی مرتبط با موضوع مراجعه کند.

بسیاری از ناشران دانشگاهی معتبر در جهان مجموعه‌هایی با عنوان «کتاب راهنمای همراه» دارند که هر دو دستهٔ ذکر شده را در بر می‌گیرد. در هنر و معماری نیز، به‌ویژه دربارهٔ موضوعاتی که واجد پیچیدگی‌های نظری است، چنین کتاب‌هایی منتشر می‌شود. مثلاً انتشارات وایلی-بلکول مجموعه‌ای با عنوان *راهنمای تاریخ هنر*[۵۵] دارد که هر جلد آن به موضوعی اختصاص یافته است. از جمله اثر دوجلدی راهنمای *هنر و معماری اسلامی* که گلرو نجیب‌اوغلو و فینبار بری فلاد ویراستاری آن را بر عهده داشته‌اند؛[۵۶] و *راهنمای هنر معاصر از ۱۹۴۵* به ویراستاری املیا جونز؛[۵۷] و *راهنمای هنر بریتانیا* ویراستهٔ دینا آرنولد و دیویز پیترز کوبرت.[۵۸] ناشر در معرفی این مجموعه هدف از تدوین آن را «مشخص کردن اندیشه‌ها و گفتمان‌ها و نظریه‌های کلیدی تاریخ هنر و شیوه‌های آموزش، تفکر، و سخن گفتن دربارهٔ این موضوع» دانسته است.[۵۹] برای تحقق این هدف گروهی از متخصصان بین‌المللی گرد هم آمده‌اند و در

مقالاتشان، هم در زیرشاخه‌های تثبیت‌شدهٔ تاریخ هنر و هم در حوزه‌های نوظهور آن، از تازه‌ترین پژوهش‌ها و آخرین دستاوردهای حوزه بحث کرده‌اند.

راهنمای پژوهش در معماری منظر انتشارات راتلج[۶۰] نمونهٔ دیگری از این نوع کتاب‌ها در معماری است. ویراستاران کتاب، اِلن بری و هنریت استاینر، کتاب را با هدف پرداختن به پیچیدگی‌های تاریخی و فلسفی مرتبط با معماری منظر تدوین کرده‌اند[۶۱] و برای کنار هم نشاندن مهم‌ترین موضع‌های جاری دربارهٔ این موضوع، متن‌هایی را گردآورده‌اند که در آنها نویسندگان مختلف مسائل مرتبط با معماری منظر را از وجوه گوناگون و در نسبت با تاریخ و محوطه‌های تاریخی، شهر و طبیعت، پایداری و اصول اخلاقی، دانش و حرفه، و آموزش شرح داده‌اند.

کتاب‌های راهنما[۶۲]

در هر تخصص دانشگاهی بخشی از آموزش معطوف به انجام نوع خاصی از فعالیت‌ها یا کسب مجموعه‌ای از مهارت‌ها و توانایی‌های عملی است. در نتیجه کتاب‌هایی نیز وجود دارد که حاوی اطلاعات، راهکارها، یا دستورالعمل‌هایی برای مواجهه با مسائل کاربردی است. هدف این کتاب‌ها، که به کتاب‌های راهنما معروف‌اند، انتقال دانش عملی و مهارت لازم برای تسلط به کارها و انجام بهینهٔ فعالیت‌های عملی است. در نتیجه کتاب‌های راهنما، بر خلاف انواع دیگری که معرفی کردیم، بیش از آنکه نیاز به مطالعهٔ کتابخانه‌ای داشته باشند، در محیط کار و در کنار انجام فعالیتی خاص کاربرد دارند. مطالعهٔ این کتاب‌ها بیشتر به‌صورت مرور اجمالی کلیات و با مراجعه به موارد و دستورالعمل‌های مربوط به مسئلهٔ در دست انجام است و معمولاً مطالعهٔ همهٔ متن آنها ضرورتی ندارد.

از جمله مهارت‌های عملی و کاربردی در معماری که برای آنها کتاب راهنما وجود دارد می‌توانیم به مهارت فهم و استفاده از زبان معمارانه، شیوه‌ها و ابزارهای ترسیم، و شناخت قوانین یا سازوکارهای رایج در روابط حرفه‌ای اشاره کنیم.[۶۳] یکی از نمونه‌های چنین کتاب‌هایی *ارائهٔ بصری طراحی داخلی: راهنمای فنون ارائه، مدلسازی و گرافیک*[۶۴] است. این کتاب را مورین میتن به منظور آن نوشته است که دانشجویان و اهالی حرفهٔ معماری داخلی اطلاعات به‌روز دربارهٔ فنون ارائهٔ بصری به‌دست آورند، با روش‌های گوناگون بازنمایی فضاهای داخلی آشنا شوند و بتوانند کیفیت‌های فضایی را به زبان بصری و نوشتاری بیان کنند؛ مهارت‌هایی که از نظر او برای هر کسی در حرفهٔ معماری داخلی ضروری است.[۶۵] فصل‌های کتاب شامل مقدماتی دربارهٔ ترسیم در طراحی داخلی؛ فرایند طراحی و گرافیک مرتبط با آن؛ مبانی ترسیم پرسپکتیو؛ اسکیس و ترسیم دستی فضاهای داخلی؛ مدل‌سازی و ترسیم رایانه‌ای؛ راندوی دستی؛ راندوی رایانه‌ای؛ ماکت‌سازی؛ نمایش نوع مصالح و نازک‌کاری سطوح؛ و تکمیل ارائهٔ نهایی است و نویسنده در هر فصل، افزون بر توضیح مباحث نظری و معرفی مبانی موضوع، با مثال‌هایی به کاربردهای عملی آن موضوع پرداخته و روش‌ها و مهارت‌های مورد نیاز برای انجام هر فعالیت را در چند مرحله آموزش داده است. معرفی ابزارها و شیوه‌های بهره‌گیری از آنها و روش‌های رسیدن از یک مرحله به مرحلهٔ بعد بخش مهمی از محتوای کتاب است. گام‌های عملی گاهی در قالب جدول‌هایی که مراحل کار یا فهرست فعالیت‌های ضروری را در بر دارد ظاهر شده است و گاهی حاوی نمودارهایی است که به‌تدریج تکمیل می‌شود و پیشرفت کار را نشان می‌دهد.

از جمله مسائل عملی دیگری که پیش روی دانشجویان معماری قرار دارد مواجهه با انبوهی از اصطلاحات تخصصی است که هم فهم موضوع و هم بیان اندیشه‌ها را برای آنها دشوار می‌سازد. تام پورتر نویسندهٔ *زبان معماری، راهنمای مصور اصطلاحات معماری*[۶۶] و اِن اوتس، نویسندهٔ جلد دوم این کتاب با عنوان *زبان نظریه: راهنمای مصور نظریهٔ معماری*[۶۷] این دو اثر را به منظور رفع مشکلاتی از این دست نوشته‌اند و در آنها مجموعه‌ای از اصطلاحات و مفاهیم کلیدی معماری و نظریهٔ معماری را گرد آورده‌اند. فهرست شدن این مفاهیم به‌ترتیب الفبایی به کتاب‌ها قالبی مشابه فرهنگ یا دانشنامه می‌دهد، اما نویسندگان هدف خود را کمک به دانشجویان برای فهم ظرافت‌های زبان تخصصی معماری و بیان اندیشه‌های معمارانه در قالب گفتار یا نوشتار[۶۸] و از طریق این فهم عمیق‌تر، بالا بردن کیفیت طراحی[۶۹] ذکر کرده‌اند. از این حیث انتخاب عنوان کتاب راهنما برای این دو اثر در راستای هدف و کارکرد کتاب قرار می‌گیرد.

انواع دیگر کتاب‌ها

کتاب‌های دانشگاهی به آنچه تا اینجا گفتیم منحصر نیست، اما برای پرهیز از پیچیدگی و طولانی‌شدن بحث، فقط به معرفی مختصر برخی دیگر از آنها می‌پردازیم.

دانشنامه[۷۰]

دانشنامه یا دایرةالمعارف، مجموعهٔ نوشتاریِ جامع و فشرده‌ای است که در آن خلاصه‌ای از موضوعات گوناگون را، در همهٔ شاخه‌های دانش یا در حوزه‌ای معین از آن، در قالب مدخل‌ها یا مقالات کوتاه و دقیق عرضه می‌کنند. معمولاً دانشنامه در حوزه‌هایی منتشر می‌شود که دانش در آن تا حد زیادی توسعه یافته است. با طبقه‌بندی و سامان‌دهی دانش در دانشنامه‌ها، پژوهشگران از مطالعات جسته و گریخته بی‌نیاز می‌شوند، و می‌توانند با مراجعه به مدخل‌های دانشنامه، با سرعت و دقت بالا به اطلاعات درست و موجز دربارهٔ موضوعشان دست یابند. ویراستاران دانشنامه‌ها، نوشتن هر مقاله را به کسی می‌سپارند که در موضوع آن مقاله خبره و به منابع دست‌اول آن مسلط است. دانشنامه‌ها، در کنار کتاب‌های درآمدگونه، بهترین منبع برای آغاز پژوهش‌اند؛ زیرا به‌سادگی امکان آشنایی اولیه و مختصر با هر موضوع پژوهشی و شناختن حوزه‌های اصلی بحث را فراهم و پژوهشگران را برای پیگیری موضوع به سمت منابع کلیدی و معتبر هدایت می‌کنند.

از شناخته‌شده‌ترین دانشنامه‌های عمومی دانشنامه‌های *بریتانیکا*[۷۱] و *ایرانیکا*[۷۲] است که نسخه‌های برخط آنها دسترسی به محتوای مقاله‌هایشان را تسهیل کرده است. دانشنامه‌های تخصصی در حوزه‌های گوناگون منتشر می‌شوند و گسترهٔ موضوعی متفاوتی دارند. برخی از آنها بسیار مفصل‌اند؛ مانند دانشنامهٔ فلسفی استنفورد.[۷۳] و برخی مختصرترند و به حوزه‌ای محدود و معین پرداخته‌اند؛ مانند *دانشنامهٔ طراحی داخلی* به ویراستاری جوانا بَنهم[۷۴] که مدخل‌های آن به شرح و تحلیل موضوعات و شخصیت‌های مرتبط با تاریخ طراحی داخلی اختصاص دارد،[۷۵] یا *دانشنامهٔ دیزاین* که ویراستاران آن میشائیل ارلهوف و تیموتی مارشال،[۷۶] متخصصانی با دیدگاه‌های گوناگون را گرد هم آورده‌اند تا با نوشتن مدخل‌هایی با موضوعات متنوع در حوزهٔ طراحی، اثری همه‌جانبه دربارهٔ اندیشه‌ها و مقولات اصلی حوزهٔ طراحی و اصطلاحات مرتبط با این مقولات تدوین کنند.

فرهنگ[۷۷]

فرهنگ‌ها یا لغت‌نامه‌ها فهرست‌های الفبایی از واژگان و اصطلاحات مربوط به یک حوزه، به‌همراه توضیح مختصری دربارهٔ معنا و کاربرد هر واژه‌اند. گاهی در عنوان کتاب‌ها، دانشنامه و فرهنگ را به‌جای هم به‌کار می‌برند. انتخاب عنوان کتاب عملاً تصمیمی است که در اختیار نویسنده و ناشر قرار دارد و لزوماً بر مبنای دسته‌بندی‌ای که در اینجا عرضه می‌کنیم نیست، اما آشنایی با تفاوت این دو نوع کتاب می‌تواند تا حد زیادی به مخاطبان در به‌دست آوردن دیدی اولیه نسبت به محتوای آنها کمک کند. دانشنامه اثر مرجعی[۷۸] است که در هر مدخل آن به شرح تفصیلی و عمیق یک «موضوع» می‌پردازند، در حالی که فرهنگ یا لغت‌نامه وجه زبان‌شناختی غالبی دارد و پیش از هر چیز، معطوف به تعریف «واژگان» است. *فرهنگ تصویری معماری* نوشتهٔ فرانسیس دی. کی. چینگ[۷۹] و *دانشنامهٔ دیداری معماری* از ارنست بردن[۸۰] نمونه‌هایی از فرهنگ‌ها در رشتهٔ معماری محسوب می‌شوند.

مجموعه مقالات همایش[۸۱]

مجموعه مقالات همایش گزارشی از سخنرانی‌های انجام‌شده در کارگاه، جلسه یا همایشی علمی است. مقالاتی که در چنین مجموعه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند چون در نسبت با محورهای همایش قرار دارند، معمولاً در حوزهٔ موضوعی کلی مشترک‌اند، اما به‌لحاظ محتوایی استقلال کامل دارند و در نتیجه برخلاف گزیدهٔ مقالات یا کتاب‌های همراه، لزوماً ترتیب یا ارتباط محتوایی معناداری میان آنها وجود ندارد و در یک مجموعه ممکن است مقالات پراکنده و کاملاً بی‌ارتباط در کنار هم قرار گیرند. این مقالات گاهی پیش از برگزاری سخنرانی و گاهی پس از آن منتشر می‌شود و معمولاً ویراستارانی بر مبنای کیفیت آنها دربارهٔ گنجاندن آنها در مجموعهٔ نهایی تصمیم می‌گیرند. حتی ممکن است مانند مقالات مجلات علمی، سخنران بر طبق نظر ویراستار تغییر و اصلاحاتی را در متن نهایی

اعمال کند. از جمله شناخته‌شده‌ترین همایش‌های معماری در ایران سه دوره «کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران: ارگ بم» است که در سال‌های ۱۳۷۴، ۱۳۷۸، و ۱۳۸۵ برگزار و مجموعه مقالات هر سه دورهٔ آن منتشر شده است. همچنین می‌توانیم به مجموعه *مقالات نخستین همایش ملی شناخت و معرفی مزیت‌ها و ظرفیت‌های احیا و بهره‌برداری از اماکن تاریخی و فرهنگی* اشاره کنیم که در سال ۱۳۸۹ برگزار شد.

دست‌نامه[۸۲]

دست‌نامه‌ها را اغلب برای پاسخ‌گویی سریع به پرسش‌هایی می‌نویسند که ممکن است در یک حیطهٔ موضوعی معین به‌طور مستمر برای متخصصان آن حوزه مطرح شود و مطالب را طوری تنظیم می‌کنند که بدون نیاز به مدرس یا راهنما بتوان به‌سادگی از آنها استفاده کرد. در بسیاری مواقع، مرز روشن و دقیقی میان بسیاری از کتاب‌های راهنما و دست‌نامه‌ها وجود ندارد و ناشر یا نویسنده ممکن است هر یک از این دو عنوان را به کتابی با این ویژگی‌ها اطلاق کنند. تأکید این کتاب‌ها بیشتر بر موضوعات کلیدی در هر حوزهٔ دانش است و اطلاعات را به‌صورت جامع و فشرده و اغلب با به‌کارگیری امکانات تصویری مانند عکس و جدول و نمودار عرضه می‌کنند.[۸۳]

از جمله دست‌نامه‌های رایج در معماری داخلی کتاب‌هایی با هدف کمک به تصمیم‌گیری‌های عملی طراحان است. مانند *دست‌نامهٔ نورپردازی* اثر رودریگر گانسلانت و هرالد هوفمان[۸۴] که نویسندگان کتاب وجه تمایز آن را با کتاب‌های تخصصی فنی دربارهٔ موضوع یا با تک‌نگاشت‌های نمونه‌محور رویکرد عملی و سادهٔ آن به نورپردازی دانسته‌اند. همین رویکرد به موضوع در *دست‌نامهٔ حرفهٔ طراحی داخلی* نوشتهٔ سیندی کلمن[۸۵] نیز به چشم می‌خورد و مخاطب این اثر می‌تواند با مراجعه به آن به‌سرعت دربارهٔ انواع مسائل اقتصادی، حقوقی، مدیریتی و اجرایی مرتبط با حرفه اطلاعات کاربردی به‌دست آورد. البته گاهی برخی ناشران از عنوان دست‌نامه برای مجموعه مقالات تخصصی در یک حوزه نیز استفاده می‌کنند؛ مانند *دست‌نامهٔ نظریهٔ معماری انتشارات سیج* به ویراستاری گرگ کرایسلر و همکارانش.[۸۶] اما این کتاب با توجه به ویژگی‌هایی که دارد و بر مبنای معیارهایی که برای طبقه‌بندی کتاب‌ها در این نوشته ذکر کردیم، بیشتر به آنچه کتاب راهنمای همراه معرفی کردیم نزدیک است تا دست‌نامه.

کتاب‌های استاندارد و آئین‌نامه‌ها

به مجموعه‌ای از تعاریف، مشخصات، معیارها، و دستورالعمل‌های فنی دقیق که در نتیجهٔ تکرار یا توافق تثبیت شده‌اند، قاعده و روال انجام کار را تعیین می‌کنند، و مبنا و معیار ارزیابی نتیجهٔ کار قرار می‌گیرند استاندارد گفته می‌شود. در حوزه‌هایی که با مسائل اجرایی سر و کار داریم، توجه به چگونگی انجام کارها و در نظر گرفتن الزامات و امکانات هر کار اهمیت دارد. از این روست که در رشته‌هایی مانند معماری و معماری داخلی دستهٔ مهمی از کتاب‌ها به استانداردها اختصاص یافته است. در این رشته‌ها تعامل میان بدن انسان با محیط مصنوع و فضا مسئله‌ای است که در همهٔ مراحل طراحی و اجرا و در موقعیت‌های کمابیش مشابه ذهن معماران را درگیر می‌کند. کتاب‌های استاندارد با در نظر گرفتن ویژگی‌ها و نیازهای کالبدی انسان، انواع رفتارها و فعالیت‌های انسانی، و انواع فضاها و محیط‌های ساخته‌شده الزامات مربوط به اندازه‌ها، ویژگی‌های فضاهای معماری، و جزئیات فنی و اجرایی بنا را مشخص می‌کنند و در اختیار طراحان قرار می‌دهند. از شناخته‌شده‌ترین کتاب‌های استاندارد در معماری *اطلاعات معماری نویفرت* و مجموعه‌های *تایم سیور*[۸۷] است. در معماری داخلی هم نمونه‌های گوناگونی از کتاب‌های استاندارد وجود دارد. مانند *استانداردهای طراحی داخلی و برنامه‌ریزی فضایی* نوشتهٔ جوزف دکیارا و دیگران[۸۸] و *ابعاد انسانی و فضای داخلی: مرجع استانداردهای طراحی* اثر جولیوس پنرو و مارتین زلنیک.[۸۹]

استانداردها توصیه‌های عملی و اجرایی‌اند که برای تسریع و تسهیل فرایند انتخاب و تصمیم‌گیری دربارهٔ مسائل و پرسش‌های متداول در یک حوزه، و با در نظر گرفتن سطح نسبتاً مطلوبی از کیفیت و کارایی تدوین می‌شوند. اما گاهی نهادها یا سازمان‌های نظارتی و اجرایی انطباق تصمیمات طراحی و عملکردها با برخی استانداردها را اجباری و آنها را به‌صورت آئین‌نامه‌ها و قوانین لازم‌الاجرا تدوین می‌کنند. *مقررات ملی ساختمان* از شناخته‌شده‌ترین این قوانین در کشور ماست.

مؤخره

هدف اصلی این نوشته کمک به دانشجویان و پژوهشگران برای تشخیص منابع مفید و مناسب در هر مرحله از تحصیل یا پژوهش بود. تحقق این هدف را از راه عرضهٔ نوعی دسته‌بندی کلی و اجمالی ممکن دیدیم که مواجهه با انبوه کتاب‌های تازه را برای مخاطبان ساده‌تر کند و راهبردهای روشن‌تری را برای مطالعه در پیش روی آنها قرار دهد. برای ملموس‌تر شدن بحث و نشان دادن تمایز میان انواع کتاب‌ها، آثار گوناگونی از هر دسته را در معماری و معماری داخلی مثال زدیم. البته این انواع را نهایی و تغییرناپذیر نمی‌دانیم و کتاب‌هایی که نام بردیم را نیز معتبرترین کتاب در نوع خودشان فرض نکرده‌ایم. بدیهی است که در هر دسته، کتاب‌های مختلفی با کیفیت و گستردگی و عمق متفاوت وجود دارد و ممکن است نویسندگان مختلف در یک موضوع آثار خوب یا بد، ساده یا پیچیده‌ای تألیف کرده باشند. سعی کردیم به نمونه‌هایی بپردازیم که هم به‌لحاظ محتوایی کیفیت مناسبی دارند و هم به فهم دقیق‌تر موضوع کمک می‌کنند. همچنین این نمونه‌ها را طوری انتخاب کردیم که با وجود اشاره به دو حوزهٔ مجزای معماری و معماری داخلی در عنوان و متن مقاله، در عمل پیوند میان آنها را نشان دهند و برای متخصصان هر دو رشته روشنگر و سودمند باشند.

با تکیه بر ویژگی‌های انواع کتاب و متناسب با محتوا، عمق و ساختار بحث در آنها، پیشنهادهایی را دربارهٔ شیوهٔ بهره‌گیری از این کتاب‌ها در آموزش و پژوهش طرح کردیم تا بر مبنای آن بتوانیم در مقام پژوهشگر منابع مرتبط با موضوع پژوهش را با سرعت و دقت بیشتر انتخاب کنیم و در مقام مدرس دانشجویان را به‌سمت آثار مرتبط و متناسب با سطح دانش آنها راهنمایی کنیم. در این دسته‌بندی کتاب‌های درآمدگونه و درسی را برای سال‌های نخست دورهٔ کارشناسی توصیه کردیم و برنامه‌ریزی و پیشبرد کارآمد پژوهش را در گرو آغاز آن با مطالعهٔ درآمدها و مدخل‌های دانشنامه دانستیم. همچنین کتاب‌های تخصصی و راهنمای همراه در کنار گزیدهٔ مقالات را برای پی‌گیری مباحث تخصصی پیچیده‌تر و در مراحل پیش‌رفته‌تر پژوهش پیشنهاد کردیم.

لازم است در پایان تأکید کنیم که سخن از ترتیب مطالعهٔ آثار و تناسب هر دسته از کتاب‌های معرفی‌شده با مقطع تحصیلی یا مراحل پژوهش به‌معنای تجویز مجموعهٔ انعطاف‌ناپذیری از منابع و چارچوب‌های مطالعهٔ آنها نیست، بلکه به‌قصد روشن کردن جایگاه، فایده و مخاطب این کتاب‌هاست. همانطور که در متن مقاله هم اشاره کردیم، در عمل استادان، در هر مقطعی و برای هر درسی، مجموعه‌ای از منابع مفید و مرتبط را به دانشجویان معرفی و مباحث کلاس را بر مبنای برخی از آنها تنظیم می‌کنند، و پژوهشگران در هر مرحله از کار با انواع گوناگون آثار سروکار دارند. این منابع شامل ترکیبی از انواع کتاب‌ها با موضوعات و عمق متفاوت است و آشنایی با این آثار، با وجود تفاوت در علایق، سطح دانش و توان یادگیری مخاطبان می‌تواند برای همهٔ آنها مفید باشد. در این نوشته سعی کردیم تنوع کتاب‌های دانشگاهی و نسبت اهداف آموزشی و پژوهشی آنها را با سطح دانش مخاطب و ساختار و محتوای آنها نشان دهیم. اما در نهایت این قبیل دسته‌بندی‌ها به‌معنای نادیده انگاشتن دسته‌ای از منابع به‌سود دسته‌ای دیگر نیست. در واقع باید توجه داشته باشیم که از یک سو، اهمیت برخی آثار کلیدی تخصصی و تلاش برای عمق‌بخشیدن به دید و دانش دانشجویان و پژوهشگران نباید باعث چشم‌پوشی از نقش آثار پایه، مانند کتاب‌های درسی و درآمدها در آموزش و پژوهش شود. از سوی دیگر، سخن گفتن از انواع کتاب و مراتب و مراحل مطالعهٔ آنها نباید آثار پایه و گزیده‌ها و راهنماها را به موانع تصنعی در برابر آثار تخصصی تبدیل کند و آشنایی با مباحث عمیق و بنیادین حوزهٔ مطالعه و پژوهش را به تأخیر بیندازد. در عمل، آموزش و پژوهش فرایندی زنده و پویاست و اعمال چارچوب‌های یکدست و انعطاف‌ناپذیر و تجویز راهبردهای یکسان برای همهٔ موقعیت‌ها نادرست و در عمل ناممکن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Textbook

۲. دایرةالمعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی، ذیل «درسنامه».

۳. البته این ناشران انواع گوناگونی از کتاب‌های دانشگاهی را منتشر می‌کند که همهٔ آنها لزوماً از نوع کتاب درسی نیست.

4. Spector and Damron, How Architects Write.

این کتاب با ترجمهٔ هاله حاج‌یاسینی و فاطمه توانایی در دست انتشار است.

5. Ibid, p. 16-17.

6. Smith Korydon, Introducing Architectural Theory: Debating a Discipline.

7. Ibid, p. 4.

8. Ibid, p. xi.

9. Ibid, p. xiv.

10. Ibid, p. 6.

11. Ibid, p. 7.

12. Introduction

13. Architecture: Form, Space, and Order

14. Introduction to Architecture

15. Interior Design Illustrated

16. Primer

17. Ching, Francis D. K., Interior Design Illustrated, p. v.

18. Idem, Architecture: Form, Space, and Order, p. vii.

۱۹. یورک گروتر، زیبایی‌شناسی در معماری، ص چهار.

20. Jörg Kurt Grütter, Basics of Perception in Architecture, p. v.

21. Architecture: An introduction to architecture and architectural history

22. Conway and Roenisch, Architecture An Introduction to Architecture and Architectural History, p. 1.

23. Ibid, p. 2.

24. Source Book

۲۵. در کتاب‌های تخصصی معمولاً با مجموعه‌ای از مسائل گوناگون مواجهیم که محدودهٔ موضوعی معینی دارد و در مقایسه با کتاب‌هایی مانند درآمدها، همهٔ مسائل کلیدی حوزه را شامل نمی‌شود. لازم به تأکید است که این محدودیت با محدودهٔ موضوعی مقالات که در آنها معمولاً به یک یا چند پرسش معین می‌پردازند متفاوت است و تنوع و گسترهٔ موضوعی کتاب‌های تخصصی در مقایسه با مقاله‌های علمی بسیار وسیع‌تر است.

26. DeKay and, Brown, Sun, Wind, and Light: Architectural Design Strategies.

27. Norbert Lechner, Heating, Cooling, Lighting: Sustainable Design Methods for Architects.

۲۸. به تألیفاتی که در آنها از منظری خاص به معرفی یک بنا یا معمار می‌پردازند تک‌نگاشت یا Monograph می‌گویند.

29. Case Study

30. Shashi Caan, Rethinking Design and Interiors: Human Beings in Built Environments.

31. Ibid, p. 8.

32. Ibid, p. 9.

33. Kurtich and Eakin, Interior Architecture.

34. Ibid, p. vii-viii.

35. Stanley Abercrombie, A Philosophy of Interior Design.

36. Luciano Crespi, Cultural, Theoretical, and Innovative Approaches to Contemporary Interior Design.

37. Clive Edwards, Interior Design: a Critical Introduction.

38. Coles and House. The Fundamental of Interior Architecture.

39. John Pile, Color in Interior Design.

40. Brooker and Stone, Basics of Interior Architecture: Elements/ Objects.

41. John Pile, A History of Interior Design.

42. Ibid, p. 10-11.

43. Ibid, p. 10.

44. Jeannie Ireland, History of Interior Design.

45. Ibid, p. xv.

46. Ibid, p. xv.

47. Ibid, p. 22.

48. Reader

۴۹. به مجموعه‌ای که ارتباط محتوایی میان مقالات آن به روشنی گزیده‌ها نیست جنگ، مجموعه مقالات، یا Anthology می‌گویند.

50. Neil Leach, Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory.

51. Ibid, p. xii.

52. Braham and Hale, Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory.

53. Ibid, p. xii.

54. Companion

«کتاب راهنما» عنوانی کلی است که بسیاری از ناشران فارسی‌زبان برای اشاره به انواع متفاوتی از کتاب‌ها به‌کار برده‌اند و از این حیث گاهی سبب سردرگمی مخاطبان می‌شود. مراجعه به کتاب‌های companion که به زبان فارسی ترجمه شده است نشان می‌دهد که رایج‌ترین معادلی که ناشران برای این نوع کتاب برگزیده‌اند «راهنما» است و گاهی از معادل‌های دیگری مانند فرهنگ، درآمد، دانشنامه، دستنامه و همراه نیز استفاده کرده‌اند. در این میان واژهٔ همراه به معنای اصلی نزدیک‌تر است اما چندان رایج نیست. از سوی دیگر، راهنما معادل دقیق‌تری برای نوع دیگری از کتاب‌ها یعنی guidebook است. گرچه هر دو دسته را در فارسی عموماً کتاب راهنما ترجمه کرده‌اند، این دو نوع کتاب ماهیتاً با هم تفاوت دارند. در این نوشته برای تمایز میان این دو نوع کتاب، به‌هنگام دسته‌بندی اولی را کتاب «راهنمای همراه» و دستهٔ دوم را کتاب «راهنما» خوانده‌ایم. البته در ترجمهٔ عنوان کامل کتاب‌ها برای پرهیز از پیچیدگی عنوان صرفاً از «راهنما» استفاده کرده‌ایم.

55. Wiley Blackwell Companions to Art History

56. Flood and Necipoğlu, A Companion to Islamic Art and Architecture.

57. Amelia Jones, A Companion to Contemporary Art since 1945.

58. Arnold and Corbett, A Companion to British Art: 1600 to the Present.

۵۹. Flood and Necipoğlu, A Companion to Islamic Art and Architecture, p. ۱ـii.

60. Braae and Steiner, Routledge Research Companion to Landscape Architecture.

61. Ibid, p. i.

62. Guidebooks

۶۳. نوعی از کتاب‌ها که از این حیث به کتاب‌های راهنما نزدیک است، دستورنامه‌ها یا کتاب‌های کار یا Manual است. دستورنامه‌ها اغلب شامل دستورالعمل‌ها و شیوه‌های انجام کار یا ساختن چیزی است. بعضی از این کتاب‌ها را مؤسسات اجرایی و نهادهای نظارتی حرفه‌ای برای تجویز یا توصیه ترتیب و مراحل انجام کار و بعضی را کارشناسان آشنا به فرایند عملی اجرا یا کارکرد محصول معینی منتشر می‌کنند و در اختیار کسانی قرار می‌دهند که قصد اجرای کار یا به‌کارگیری محصول را دارند.

64. Maureen Mitton, Interior Design Visual Presentation: A Guile to Graphics, Models, and Presentation Techniques.

65. Ibid, p. ix.

66. Tom Porter, Archispeak: an Illustrated Guide to Architectural Terms.

67. Enn Ots, Decoding Theoryspeak: an Illustrated Guide to Architectural Theory.

68. Tom Porter, Archispeak: an Illustrated Guide to Architectural Terms, p. i.

69. Ibid, p. 1.

70. Encyclopedia Entry

71. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com

بریتانیکا از قدیمی‌ترین دانشنامه‌های جهان است و طولانی‌ترین سابقهٔ انتشار را (از سال ۱۷۶۸م) دارد. البته آخرین نسخهٔ چاپی این دانشنامه، ویرایش پانزدهم آن بود که در سال ۲۰۱۰ م در ۳۲ جلد منتشر شد و پس از آن فقط به‌صورت برخط منتشر می‌شود.

72. Encyclopædia Iranica. https://www.iranicaonline.org

تألیف این دانشنامه از سال ۱۹۸۲م در دانشگاه کلمبیا در نیویورک به سرپرستی احسان یارشاطر آغاز شد و همچنان ادامه دارد.

73. Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://plato.stanford.edu

74. Joanna Banham, Encyclopedia of Interior Design.

75. Ibid, p. vii.

76. Erlhoff and Marshall, Design Dictionary Perspectives on Design Terminology.

77. Glossary / Dictionary

78. Reference

79. Francis D. K. Ching, A Visual Dictionary of Architecture.

80. Ernest Burden, Illustrated Dictionary of Architecture.

81. Proceedings

82. Handbook

۸۳. شریف مقدم و نیک‌کار، آشنایی با کتابخانه، ص۹۳.

84. Ganslandt and Hofmann, Handbook of Lighting Design.

85. Cindy Coleman, Interior Design Handbook of Professional Practice.

86. Crysler et al., The SAGE Handbook of Architectural Theory.

87. Time-Saver

88. De Chiara et al., Time-Saver Standards for Interior Design and Space Planning.

89. Panero and Zelnik, Human Dimension & Interior Space: A Source Book of Design Reference Standards.

فارسی

- ارل‌هاف، میشائیل و تیموتی مارشال. *دانشنامهٔ دیزاین*. ترجمهٔ منظر محمدی. تهران: مشکی، ۱۳۹۷.
- آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، باقر. *مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۵.
- آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، باقر. *مجموعه مقالات سومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی* ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۵.
- آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، باقر. *مجموعه مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۸.
- بردن، ارنست. *دانشنامهٔ دیداری معماری*. ترجمهٔ محمد احمدی‌نژاد. اصفهان: خاک، ۱۳۸۷.
- پوپ، آرتر آپم. *معماری ایران؛ پیروزی شکل و رنگ*. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: فرهنگان، ۱۳۷۰.
- پیرنیا، محمدکریم. *سبک‌شناسی معماری ایران*. به اهتمام غلامحسن معماریان. تهران: پژوهنده، ۱۳۸۰.
- چینگ، فرانسیس دی. ک. *فرهنگ تصویری معماری*. ترجمهٔ محمد احمدی‌نژاد. اصفهان: خاک، ۱۳۸۵.
- حاجی قاسمی، کامبیز و دیگران، *گنجنامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران*، مجموعهٔ ۲۰ جلدی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۴ـ۱۳۷۵.
- حری، عباس. *دایرةالمعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی*. تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۱.
- دکی، مارک و جی زد براون. *خورشید، باد و نور: طراحی اقلیمی (استراتژیهای طراحی اقلیمی در معماری)*. ترجمهٔ سعید آقایی. تهران: پرهام نقش، ۱۳۹۳.
- شریف مقدم، هادی و ملیحه نیک‌کار. *آشنایی با کتابخانه (شیوهٔ صحیح استفاده از منابع چاپی و الکترونیکی)*. تهران: دانشگاه پیام نور، ۱۳۸۷.
- کاوسی، ولی‌الله. *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی شناخت و معرفی مزیت‌ها و ظرفیت‌های احیا و بهره‌برداری از اماکن تاریخی و فرهنگی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۹.
- کسمایی، مرتضی. *اقلیم و معماری*. اصفهان: خاک، ۱۳۹۲.
- لکنر، نربرت. *گرمایش؛ سرمایش؛ روشنایی (رویکردهای طراحی برای معماران)*. ترجمهٔ محمدعلی کی‌نژاد و رحمان آذری. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ۱۳۹۶.
- نویفرت، ارنست و پیتر نویفرت. *اطلاعات معماری نویفرت*. ترجمهٔ حمید صنیعی‌پور و حامد میریحیایی. تهران: علم و دانش، ۱۳۹۹.
- یورک، گروتر. *زیبایی‌شناسی در معماری*. ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۴.

لاتین

- Abercrombie, Stanley. *A Philosophy of Interior Design*. New York: Routledge, 1991.
- Arnold, Dana and David Peters Corbett. *A Companion to British Art: 1600 to the Present*. New Jersey: Wiley, 2013.
- Banham, Joanna. *Encyclopedia of Interior Design*. New York: Routledge, 1997.
- Braae, Ellen and Henriette Steiner (Eds.). Routledge *Research Companion to Landscape Architecture*. New York: Routledge, 2019.
- Braham, William W. and Jonathan A. Hale. *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*. New York: Routledge, 2007.
- Brooker, Graeme and Sally Stone. *Basics of Interior Architecture: Elements and Objects*.

Reinhold, 1996.

- Leach, Neil. *Rethinking Architecture; A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 2005.
- Maureen, Mitton. *Interior Design Visual Presentation: A Guile to Graphics, Models, and Presentation Techniques*. New Jersey: Wiley, 2012.
- Ots, Enn. *Decoding Theoryspeak: an Illustrated Guide to Architectural Theory*. New York: Routledge, 2011.
- Panero and Zelnik, *Human Dimension & Interior Space: A Source Book of Design Reference Standards*. New York: Watson-Guptill, 1979.
- Pile, John and Judith Gura. *A History of Interior Design*. 4th Edition. New Jersey: Wiley, 2014.
- Pile, John F. *Color in Interior Design*. New York: McGraw-Hill, 1997.
- Porter, Tom. *Archispeak: an Illustrated Guide to Architectural Terms*. New York: Spon Press, 2004.
- Smith, Korydon. *Introducing Architectural Theory: Debating a Discipline*. New York: Routledge, 2012.
- Spector, Tom and Rebecca Damron. *How Architects Write*. New York: Routledge, 2017.
- Caan, Shashi. *Rethinking Design and Interiors: Human Beings in Built Environments*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2011.
- Ching, Francis D. K and Corky Binggeli. *Interior Design Illustrated*. New Jersey: Wiley, 2018.
- Ching, Francis D. K. *Architecture: Form, Space, and Order*. New Jersey: Wiley, 2015.
- Ching, Francis D. K. *Introduction to Architecture*. New Jersey: Wiley, 2013.
- Coles, John and Naomi House. *The Fundamentals of Interior Architecture*. Lausanne: AVA Publishing, 2007.
- Conway, Hazel and Rowan Roenisch. *Architecture: An Introduction to Architecture and Architectural History*. New York: Routledge, 2005.
- Crespi, Luciano. *Cultural, Theoretical, and Innovative Approaches to Contemporary Interior Design*. Hershey: IGI Global, 2020.
- Crysler, C. Greig et al. *The SAGE handbook of Architectural Theory*. London: SAGE, 2012.
- De Chiara, Joseph et al. *Time-saver standards for interior design and space planning*. New York: McGraw-Hill, 2001.
- Edwards, Clive. *Interior Design a Critical Introduction*. Oxford: Berg, 2011.
- Erlhoff, Michael and Timothy Marshall. *Design Dictionary Perspectives on Design Terminology*. Berlin: Birkhäuser, 2008.
- Flood, Finbar Barry and Gülru Necipoğlu. *A Companion to Islamic Art and Architecture*. New Jersey: Wiley, 2017.
- Ganslandt Rüdiger, and Harald Hofmann. *Handbook of Lighting Design*. Wiesbaden: Vieweg, 1992.
- Grütter, Jörg Kurt. *Basics of Perception in Architecture*. Wiesbaden: Springer, 2015.
- Ireland, Jeannie. *History of Interior Design*. New York: Fairchild Books, 2009.
- Jones, Amelia. *A Companion to Contemporary Art since 1945*. New Jersey: Wiley, 2006.
- Kurtich, John and Garret Eakin. *Interior Architecture*. New York: Van Nostrand

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۸۳ تا ۹۳

روش‌شناسی پژوهش گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران[۱]

نوشین ضیاءشهابی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۳۰

چکیده

پژوهش در مورد تاریخ آموزش معماری‌داخلی در ایران، مانند هر پژوهش تاریخی دیگری متکی بر شواهد و اسناد است. شواهدی نظیر اسناد مکتوب، تصاویر، آثار طراحی و معماری به‌جامانده و اسناد شفاهی یا حافظه تاریخی افرادی که به‌نوعی در ارتباط با موضوع پژوهش هستند. اغلب از پژوهش متکی بر اسناد شفاهی با عنوان تاریخ شفاهی یاد می‌شود که یکی از کارآمدترین انواع پژوهش در مطالعات تاریخی و اجتماعی است. امروزه این نوع پژوهش گسترش چشمگیری در مجامع تحقیقاتی و دانشگاهی دنیا داشته است؛ اما آیا هر شیوه و روشی در گردآوری اسناد شفاهی، تاریخ شفاهی است؟

در نگاهی ساده‌انگارانه تاریخ شفاهی معادل انواع مصاحبه یا سخنرانی در نظر گرفته‌شده است اما در حقیقت پژوهش تاریخ شفاهی فراتر از گردآوری و ثبت اطلاعات است. این نوع پژوهش حوزه‌ای تخصصی از مطالعات تاریخی است و فنون و آداب خاص خود را دارد که آن را از صرف گردآوری اسناد شفاهی متمایز می‌سازد. مبنای اطلاعات در تاریخ شفاهی مصاحبه است که با ساختاری مشخص و درنتیجه پژوهشی منسجم پیش می‌رود. مصاحبه گفتگویی هدفمند میان مورخ و مخبر را شکل می‌دهد که آن را از خاطره گویی مجزا ساخته است.

علاوه بر اهمیت تعیین طرح تحقیقی تاریخ شفاهی مانند هر پژوهش دیگری دو وجه دارد؛ یک وجه نظری و یک وجه عملی. وجه نظری بنیان‌های فکری پژوهش را در برمی‌گیرد که ریشه در هدف و مقصد طرح دارد. وجه عملی به عبارتی همان مسائل عمومی در تاریخ شفاهی است و به جزئیاتی توجه دارد که برای هدایت طرح ضروری است و دستورالعمل‌هایی را جهت انجام مصاحبه، ثبت و نگهداری اسناد حاصل از پژوهش ارائه می‌دهد. در هیچ پژوهشی دو وجه نظری و عملی از یکدیگر جدا نیستند و آگاهی از هرکدام بر کیفیت دیگری می‌افزاید

واژگان کلیدی: تاریخ شفاهی، گردآوری اسناد شفاهی، تاریخ آموزش معماری‌داخلی

۱. این مقاله از طرح پژوهشی گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران که از سال ۱۳۹۶ تا ۱۳۹۷ با حمایت معاونت پژوهشی و فناوری در دانشگاه هنر انجام شد برگرفته‌شده است. گزارش نهایی طرح پژوهشی در مرکز اسناد دانشگاه هنر نگهداری می‌شود.
۲. عضو هیئت‌علمی گروه معماری‌داخلی دانشگاه هنر و دانشجوی دکتری معماری دانشگاه علم و صنعت ایران.
آدرس: تهران. خیابان سرهنگ سخایی. شماره ۵۶. دانشگاه هنر. دانشکده معماری و شهرسازی
پست الکترونیک: n.ziashahabi@art.ac.ir

مقدمه

از تأسیس دانشکده هنرهای تزئینی و آموزش معماری‌داخلی در ایران حدود ۶۰ سال می‌گذرد. باوجود آن‌که آموزش رشته معماری‌داخلی در دوران معاصر آغازشده است بخش قابل‌توجهی از اطلاعات مرتبط باسابقه آموزش، ساختار دوره‌های آموزشی و برنامه‌های درسی به‌صورت مدون ثبت‌نشده و یا در طی سال‌های گذشته بنا بر دلایلی ازدست‌رفته است. منابع مکتوب به‌جامانده نه‌تنها تصویر روشنی از پیشینه آموزش معماری‌داخلی در ایران به دست نمی‌دهد بلکه به حدی پراکنده است که فهم سیر تاریخی و ارتباط میان نقاط روشن را دشوار می‌سازد. در چنین شرایطی است که اهمیت اسناد شفاهی بیش‌ازپیش جلوه‌گر می‌شود. در حقیقت رجوع به افرادی که در قالب دانشجو، استاد و یا متولیان امر آموزش بخشی از تاریخ آموزش را مستقیماً تجربه کرده‌اند و در تولید منابع مکتوب، اسناد تصویری، آثار طراحی و ساخته‌شده نقش بنیادی داشته‌اند راهگشای اطلاع از پرده‌های پنهان پیشینه خواهد بود. اغلب به چنین پژوهش‌هایی عنوان تاریخ شفاهی نسبت داده می‌شود اما آیا این انتساب به‌جاست؟ پژوهش تاریخ شفاهی چگونه پژوهشی است؟ آیا شفاهی بودنِ سند دلیل کافی برای عنوان تاریخ شفاهی است؟ آداب مواجه با سند شفاهی چیست؟

در پی یافتن پاسخ پرسش‌هایی ازاین‌دست بخشی از طرح پژوهشی گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران به مباحث نظری تاریخ شفاهی اختصاص یافت. با توجه به اهمیت اسناد شفاهی در مطالعات تاریخی، فرهنگی و هنری که بخش قابل‌توجهی از مطالعات رشته معماری‌داخلی نیز از همین دست است در این مقاله نتایج حاصل از روش‌شناسی پژوهش تاریخ شفاهی مرور می‌گردد.

متن در سه بخش اصلی تنظیم‌شده است. مسئله بخش اول بیان چیستی تاریخ شفاهی است و کلیاتی در خصوص تعریف، پیشینه، موضوع و سابقه آن در ایران را مرور می‌کند. به‌طورکلی پژوهش تاریخ شفاهی نیز مانند هر پژوهش دیگری دو وجه دارد. اول مبانی نظری طرح است شامل تنظیم پرسش‌ها، شناسایی مخبران[۱] و تعیین برنامه و نقشه راه پژوهش. وجه دیگر اما نظر به تجربه دارد و به هر آنچه در عمل به نظریات حاصل‌شده باشد اشاره می‌کند. بخش‌های دوم و سوم مقاله هرکدام به شرح یکی از وجوه نظری و عملی می‌پردازد. درنهایت در جمع‌بندی مطالب تلاش می‌شود مهم‌ترین نکاتی که پژوهشگر اسناد شفاهی باید در نظر داشته باشد مرور شود. توجه به این نکته ضروری است که در هیچ پژوهشی نظر و عمل از یکدیگر جدا نیستند و هر یک مکمل دیگری است.

چیستی تاریخ شفاهی

غالباً آنچه از تاریخ شفاهی به ذهن خطور می‌کند بازگویی داستان‌هایی مربوط به گذشته یا بیان خاطرات است، اما در حقیقت تاریخ شفاهی یک اقدام برنامه‌ریزی‌شده، نظام‌مند و متمرکز است که به‌واسطه گفته افرادی که شاهد حادثه ویژه‌ای بوده‌اند امکان درک زمان یا مکان آن حادثه را در آینده فراهم می‌سازد. مورخان تاریخ شفاهی کار خود را فعالیتی برای تکمیل اسناد و فرصتی برای ایجاد تغییر در محتوای اسناد و افزودن اطلاعات تکمیلی به آن بیان می‌کنند.

تاریخ شفاهی فرایندی دوسویه یا حتی چند سویه است که در چارچوب مشخصی انجام می‌شود و نمی‌توان آن را بیانات برگرفته از دانش راوی در نظر آورد. درواقع مدرکی است که ساختار سؤالات پرسیده شده و پاسخ‌های آن را منعکس می‌کند و مستند کردن تمام مراحل تولید و پردازش مصاحبه به جهت درک آیندگان از وضعیت انجام تاریخ شفاهی اهمیت بسیاری دارد.[۲]

اولین نسل تاریخ شفاهی‌دانان حرفه‌ای به‌وسیله آلن نوینز[۳] و لوییز استار[۴] رهبری شدند که بیشتر بر جمع‌آوری مجموعه‌های نوشته‌نشده از افراد برجسته و اطلاعات ناگفته از آنان جهت آگاهی آیندگان تأکید داشتند. نسل دوم از اواسط دهه ۱۹۶۰ میلادی به بعد زمانی که آرشیوهای اولیه تشکیل و نخستین آثار منتشر شد، شکل گرفت. در دهه ۸۰ میلادی استانداردهای پیشرفته‌تری برای تاریخ شفاهی تدوین شد. برنامه‌های عمومی موزه‌ها و کتابخانه‌ها در تاریخ شفاهی گسترش یافت و گرایش نسل سوم به سمت عمومی‌سازی تاریخ شفاهی بود. نسل چهارم تاریخ شفاهی، نسل دانشگاهی است. گسترش تاریخ شفاهی در میان مراکز آموزشی باعث گسترش سیطره کاری آن شده است.[۵] تاریخ شفاهی در مراکز آموزشی و دانشگاه‌ها از دو منظر موردتوجه است. از یک منظر تاریخ شفاهی به‌عنوان

شیوه و روش آموزش در مطالعات اجتماعی است که امکان یادگیری فعال و میان‌رشته‌ای را برای دانش‌پذیران فراهم می‌آورد.[۶] از منظر دیگر تنوع طرح‌ها و موضوعات تاریخ شفاهی اهمیت دارد.

موضوع تاریخ شفاهی وقایع گذشته است و به آن بخش از وقایع اشاره دارد که خاطره‌اش در ذهن شاهدان باقی است بنابراین وقایعی موضوع تاریخ شفاهی است که شاهدان آن زنده باشند. تاریخ شفاهی مبتنی است بر قول شاهدان اما آن دسته از شاهدانی که مستقیماً واقعه‌ای را تجربه کرده باشند و روایت‌هایی که از نسلی به نسل دیگر منتقل‌شده باشد را در برنمی‌گیرد. فایده اصلی تاریخ شفاهی گردآوری و ضبط بخشی از اطلاعات تاریخی است که رو به نابودی دارد و ضبط آن در قالب اسناد شفاهی ضروری است.[۷] پژوهش تاریخ شفاهی در رشته‌ها و حوزه‌های متفاوتی طرح‌شده است. پیشینه آن در پژوهش‌های معماری حوزه‌های متنوعی از حرفه طراحی تا تجربه زندگی در محیط مصنوع را در برمی‌گیرد و در حدود نیم‌قرن سابقه دارد.[۸] امروزه طرح‌های بسیاری درزمینهٔ تاریخ شفاهی هنر و معماری در سراسر دنیا در حال انجام است.

تاریخ شفاهی در ایران در حدود سه دهه قدمت دارد. از اواخر دهه ۶۰ شمسی اداره آرشیو تاریخ شفاهی کتابخانه و سازمان ملی اسناد ایران و از اوایل دهه ۷۰ دفتر ادبیات اسلامی شروع به کارکردند. مراکزی نیز خارج از کشور به تاریخ شفاهی در مورد ایران پرداختند.[۹] در حال حاضر تعداد مراکز پژوهشی تاریخ شفاهی در کشور گسترش‌یافته است اما این موضوع کمتر موردتوجه دانشگاه‌ها بوده است. در حوزه هنر و معماری در چند پایان‌نامه و طرح پژوهشی به تاریخ شفاهی پرداخته‌شده است.[۱۰]

روش‌شناسی گردآوری اسناد شفاهی در نظر

مصاحبه مهم‌ترین رکن پژوهش تاریخ شفاهی است و بر مبنای آن مسیر پژوهش تاریخ شفاهی به سه بخش اقدامات پیش از مصاحبه، انجام مصاحبه و اقدامات پس از مصاحبه تقسیم می‌شود. بخش مهمی از اقدامات پیش از مصاحبه به جنبه‌های نظری پژوهش می‌پردازد. مراد از جنبه‌های نظری پژوهش مطالعاتی است که بنیان آن را شکل می‌دهد. در پژوهش *گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران* اولین گام تعیین پرسش‌های پژوهش بود. پس از تعیین پرسش‌ها مخبران شناسایی شدند و پس‌ازآن برنامه‌ریزی پژوهش انجام شد.

تعیین پرسش‌ها

با توجه به آنکه پژوهش تاریخ شفاهی بر مبنای مصاحبه و پرسش و پاسخ میان مخبر و مورخ پیش می‌رود، مهم‌ترین عامل پیش برنده آن تعیین پرسش‌ها است. پیش‌ازاین پرسش‌های اصلی و فرعی پژوهش تعیین‌شده بود اما ممکن است آن پرسش‌ها نتواند به‌صورت مستقیم در مصاحبه عنوان شود یا اینکه بسیار کلی باشد و برای یافتن پاسخ لازم باشد به پرسش‌های خردتری تقسیم گردد. در قدم اول تلاش شد مجموعه پرسش‌های کلی با توجه به معیار مشخصی از یکدیگر تفکیک شوند. ازآنجاکه موضوع پژوهش به کیفیت آموزش می‌پردازد یکی از معیارها، *عوامل مؤثر بر کیفیت* تعیین شد. با توجه به آنکه پرسش از گذشته طرح‌شده است، *زمان* دومین معیار در تفکیک پرسش‌هاست.

پیش از آنکه پرسش‌های پژوهش دقیق شود تلاش شد تمام اسناد مکتوب مرتبط با موضوع طرح به‌دقت مطالعه و بررسی گردد. مطالعه اسناد مکتوب سه هدف اصلی را دنبال می‌کند. نخست اطلاع از گذشته و تعیین نقاط مبهمی که باید با کمک اسناد شفاهی روشن گردد، دوم آگاهی از اطلاعات آماری و سوم یافتن نکاتی که در صحت سنجی اسناد شفاهی بتواند راهگشا باشد.

اطلاعات عمومی	آیا پس از انقلاب پذیرش دانشجو انجام‌شده؟ آخرین سال پذیرش دانشجو چه زمانی بوده است؟ چند دانشگاه رشته معماری‌داخلی را آموزش می‌دادند؟ آیا انقلاب تغییری در مکان یا نام دانشگاه داشت؟ چرا تعداد قابل‌توجهی پرونده دوره کاردانی در بایگانی است؟ علت وجود پرونده بانام دیگر مراکز آموزشی چیست؟ چرا سال‌های تحصیل بیش‌ازحد طولانی شده است؟
دانشگاه	نحوه پذیرش بعد از انقلاب تغییر داشت؟ تغییرات برنامه آموزشی پس از انقلاب چه بود؟ تغییرات برنامه آموزشی پس از انقلاب فرهنگی چه بود؟
دانشجو	در سال‌های انقلاب فرهنگی شرایط تحصیل به چه صورت بوده است؟ ادامه تحصیل دانشجویان پذیرفته‌شده پیش از انقلاب با چه شرایطی پیش رفت؟ تغییرات نظام آموزشی چه تبعاتی برای دانشجویان داشت؟
مربیان	پس از انقلاب مدرسان اصلی معماری‌داخلی چه کسانی بودند؟ پس از انقلاب فرهنگی مدرسان اصلی چه کسانی بودند؟ آیا مدرسی از دوره قبل در دانشگاه بود؟ مدرک تحصیلی مدرسان جدید چه بود؟ تخصص مربیان جدید چه بود؟
فارغ‌التحصیلان	آیا توقف آموزش بر فعالیت حرفه‌ای فارغ‌التحصیلان تأثیر داشت؟ پروانه اشتغال به کار از چه سالی ایجاد شد؟

جدول ۱- مجموعه پرسش‌های طرح از فارغ‌التحصیل دهه ۶۰

هرکدام از مخبران وابسته به زمان تنها می‌تواند پاسخگوی بخش معینی از پرسش‌ها باشد درنتیجه برای هر مصاحبه متناسب با سال تحصیل یا تدریس مخبر بخشی از پرسش‌ها انتخاب شد و پیش از مصاحبه، در جلسه هماهنگی زمانِ مصاحبه به اطلاع مخبر رسید. به‌منظور هدایت بهتر، در جلسه مصاحبه نیز مخبر پرسش‌ها را در اختیار داشت. با توجه به آنکه خواندن سؤال زمان‌بر است پرسش‌نامه برای هر مصاحبه به‌صورت موضوعی تنظیم شد.

معرفی	نام و نام خانوادگی، میزان تحصیلات، سال ورود به دانشگاه، سال فراغت از تحصیل، شغل
اطلاعات عمومی	آیا پس از انقلاب پذیرش دانشجو انجام‌شده؟ آخرین سال پذیرش دانشجو چه زمانی بوده است؟ چند دانشگاه رشته معماری‌داخلی را آموزش می‌دادند؟ آیا انقلاب تغییری در مکان یا نام دانشگاه داشت؟ (پاسخ برخی پرسش‌ها در خلال مصاحبه روشن خواهد شد و یافتن پاسخ برخی درنتیجه چند مصاحبه روشن می‌شود و نمی‌تواند مستقیماً مورد سؤال از مخبر باشد)
دانشگاه و پذیرش دانشجو	نحوه ورود به دانشگاه برنامه آموزشی دوره عمومی آموزش دوره تخصصی آموزش
آموزش	شرایط تحصیل تحصیل در دوره کارشناسی ارشد
	مربیان (پرسش‌های تکمیلی در مورد الگوی فکری و تخصص مربیان را مورخ در خلال مصاحبه و متناسب با مطلب مخبر می‌پرسد و به‌عنوان موضوع سؤال برای مخبر نوشته نمی‌شود)
فارغ‌التحصیلان	شرایط ورود به حرفه نظام‌مهندسی جامعه مهندسان معماری‌داخلی

جدول ۲- مجموعه موضوعات برگرفته از پرسش‌ها که برای هدایت مصاحبه در اختیار مخبر قرار می‌گیرد

شناسایی مخبران

از مهم‌ترین موارد در طرح تاریخ شفاهی، شناسایی مخبران طرح است. تعداد افرادی که ممکن است از موضوع موردمطالعه مطلع باشند بسیار زیاد است. با چند نفر از ایشان باید مصاحبه کرد؟ با توجه به محدودیت زمان و بودجه چطور از میان ایشان تعدادی را برای مصاحبه مشخص کنیم؟ اولویت مصاحبه‌ها چطور تنظیم گردد؟

در این پژوهش برای شناسایی مخبران چند گام پیموده شد. نخست فهرست کاملی از فارغ‌التحصیلان تهیه و با توجه به معیار زمان فارغ‌التحصیلان به گروه‌های دهه ۴۰، ۵۰ و ۶۰ تقسیم شدند. در گام دوم در هر دهه افرادی که به‌نوعی پرونده شاخصی داشتند مشخص شدند. به‌عنوان‌مثال دانشجوی ممتاز بودند یا فعالیت‌های فرهنگی در زمان تحصیل داشتند، افرادی که دوره تحصیلشان بیش‌ازحد طولانی شده بود و افرادی که سابقه فعالیت مؤثری درزمینهٔ حرفه‌ای داشتند. سپس با کمک مشاور اجرایی طرح که شناخت خوبی از اعضای جامعه مهندسان معماری‌داخلی داشت از میان فهرست مشخص‌شده افرادی که امکان برقراری ارتباط با ایشان وجود داشت، سلامت ذهن داشتند و دچار فراموشی نشده بودند و مهم‌تر از سایر موارد از همکاری با طرح استقبال می‌کردند به‌عنوان مخبران طرح تعیین شدند.

مسیر و برنامه پژوهش

طرح تاریخ شفاهی، با فعالیت‌های مشقت باری همراه است. اولین و مهم‌ترین نیاز طرح، گماردن رهبران و هماهنگ‌کنندگانی است که نسبت به پیشبرد طرح متعهد باشند.[۱۱]

طرح تاریخ شفاهی، دستاورد ۱۵ تا ۲۰ جلسه مصاحبه است که تکمیل آن، گاه تا دو سال به طول می‌انجامد. از همین‌جاست که نقش ظریف هماهنگ‌کننده مشخص می‌شود. هماهنگ‌کنندگان، نقش هدایت طرح را بر عهده‌دارند و هدف، موضوع موردنظر، بودجه و همچنین جدول زمانی که کار در چارچوب آن انجام می‌گیرد، تعین می‌کنند.[۱۲] در طرح *گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران* مسئولیت هدایت و برنامه‌ریزی بر عهده مجری بود. در برنامه‌ریزی طرح چند عامل نقش کلیدی داشت: مسائل مرتبط با مصاحبه، میزان اطلاعات شفاهی گردآوری‌شده و تحریر آن‌ها، فناوری‌های ضبط و ثبت، نحوه تحریر، برنامه آرشیو، مدت‌زمان و بودجه طرح.

در نخستین گام برای طرح پیشنهادی یک مشاور علمی آگاه به روش پژوهش، یک مشاور اجرایی آشنا با مخبران و یک مشاور اجرایی آشنا با فناوری ضبط صدا و تصویر مشخص شدند که نقش مهم و مؤثری در پیشرفت طرح داشتند. انتخاب مشاور علمی در بیشتر پژوهش‌های دانشگاهی مرسوم است. هیئت مشورتی مرکب از افرادی است که از طرح تاریخ شفاهی حمایت فکری و معنوی می‌کنند. کار آن‌ها با برنامه‌ریزان و هماهنگ‌کنندگان طرح تفاوت دارد. هدف این گروه رایزنی، کمک به یافتن منابع مالی و حمایتی جدید است تا نیازهای طرح، نظیر ارائه دیدگاه‌های حقوقی، از طریق این هیئت مشورتی تأمین شود.[۱۳]

پس از مشخص شدن پرسش‌های طرح و شناسایی مخبران، تعداد مصاحبه‌ها تخمین زده شد و با توجه به فرآیند پیش‌بینی‌شده اعضای گروه مشخص شدند. مهم‌ترین عامل در تعیین محدوده پژوهش و تنظیم برنامه بودجه آن است. از میان منابعی که برای آگاهی از فرآیند پژوهش تاریخ شفاهی مطالعه شد، کتاب راهنمای تاریخ شفاهی بیشتر از سایر منابع به مسئله تدوین بودجه و منابع مالی طرح تاریخ شفاهی پرداخته است، نویسنده یک‌فصل کامل را به این موضوع اختصاص داده است و توضیح می‌دهد: انجام تاریخ شفاهی کاری دشوار و پرهزینه است که همه هزینه‌های آن در مصاحبه خلاصه نمی‌شود. اگرچه مصاحبه دستاورد ملموس تاریخ شفاهی در چندین ساعت آماده می‌شود، اما مراحل آماده‌سازی، قبل از انجام مصاحبه و پردازش داده‌ها پس از انجام آن، فعالیت‌هایی بسیار وقت‌گیر است؛ بنابراین، اختصاص بودجه کافی به این زمان مصرفی، افزون بر هزینه تجهیزات و دیگر نیازها، کلید تکمیل موفق طرح تاریخ شفاهی است پس از مشخص شدن برنامه پژوهش، بخش عملی آن آغاز شد.[۱۴]

روش‌شناسی گردآوری اسناد شفاهی در عمل

بخش عملی طرح شامل تمام مواردی است که مستقیماً به تجربه گردآوری اسناد شفاهی اشاره دارد. نخستین گام تصمیم‌گیری در خصوص مصاحبه است و وضعیت مواردی شامل شیوه مصاحبه، تعداد افراد حاضر در جلسه، مکان و زمان، آمادگی‌های پیش از مصاحبه و فناوری ضبط را روشن می‌سازد. پس از روشن شدن موارد فوق و پیش از انجام مصاحبه لازم است طبق اصول مشخص‌شده در پژوهش‌های تاریخ شفاهی، مسائل حقوقی و اخلاقی طرح نیز روشن گردد و به اطلاع مخبران برسد.

شیوه مصاحبه

بر اساس میزان تأثیر پرسش‌های از پیش معین در مصاحبه، دو شیوه مصاحبه پدید آمده است، دریکی مورخ به‌تنهایی مصاحبه را هدایت می‌کند و در دیگری مجالی فراهم می‌کند تا مخبر نیز در هدایت مصاحبه سهیم باشد.[۱۵] هرکدام از این شیوه‌ها نکات قوت و ضعفی دارد که متناسب با شرایط طرح در مورد آن تصمیم‌گیری می‌شود.

رویکرد	نکات مثبت	مشکلات
هدایت توسط مورخ شفاهی	بیشتر با رویکردی در تاریخ شفاهی سازگار است که در پی گردآوری اطلاعات تاریخی باشد. مورخ می‌بایست میان اهداف و پرسش‌های برنامه از یک‌سو و دیدگاه و گزینش مخبر از سوی دیگر تعادل ایجاد کند.	اشتیاق مصاحبه‌گر به یافتن پاسخ تمام پرسش‌ها مجال صحبت از مخبر را بگیرد. در خلال مصاحبه مبحث جدید، مباحث پیش‌بینی‌نشده و غیرمنتظره مطرح نمی‌شود. مصاحبه‌گر می‌تواند فردی به‌غیراز مورخ شفاهی باشد که مسلط بر مباحث نظری نیست. مسیر مصاحبه متناسب با پیشرفت مطلب نمی‌تواند انعطاف‌پذیر باشد. ممکن است مطالب جدید که در مسیر مصاحبه پیش‌بینی‌نشده بود نادیده گرفته شود.
هدایت توسط مورخ شفاهی و مخبر	با رویکردی در تاریخ شفاهی هماهنگ است که در پی گردآوری تفاسیر تاریخی است. مصاحبه تعاملی است میان مورخ و مخبر و مورخ به پرسش‌های کلی بسنده می‌کند. مصاحبه نیازمند واکنش‌های فی‌البداهه است و تنها مورخی کارآزموده بر اساس پرسشی بنیادی توانایی هدایت آن را دارد.	مصاحبه قالب از پیش تعیین‌شده ندارد و همه‌چیز در هنگام مصاحبه تعیین می‌شود. راهبرد مصاحبه بسیار دشوار است و نیازمند توانایی و تسلط بسیار مورخ شفاهی است. در جریان مصاحبه ممکن است هدایت مصاحبه به‌کلی به مخبر واگذار شود. کیستی مخبر بررسی دقیق‌تری پیش از انجام مصاحبه می‌طلبد. کیستی مورخ شفاهی نیز علاوه بر کیستی مخبر در هدایت مصاحبه مؤثر است.

جدول ۳- شیوه‌های مصاحبه در تاریخ شفاهی

تعداد افراد حاضر در مصاحبه

مصاحبه تاریخ شفاهی به دو صورت گروهی و فردی می‌تواند تنظیم شود. در مصاحبه فردی مورخ با مخبرِ تنهاست، فایده مصاحبه فردی این است که کسی مانع گفتگو نمی‌شود و کلام طرفین را متوقف نمی‌کند. معمولاً در چنین شرایطی، مخبر هم صادقانه‌تر صحبت می‌کند؛ حال‌آنکه حضور نزدیکان او در مصاحبه، به‌ویژه کسانی که شاهد وقایع گذشته بوده‌اند، می‌تواند برخی ملاحظات اخلاقی یا اجتماعی را به همراه داشته باشد...گاه در مصاحبه جمعی فوایدی هست که در مصاحبه فردی نیست. مثلاً حضور کسی که با مخبر آشناست یا با او خاطرات مشترک دارد، ممکن است سبب ترغیب حافظه او شود.[۱۶]

مکان و زمان مصاحبه

مصاحبه می‌تواند در مکان‌ها مختلفی ترتیب داده شود. به‌طورمعمول در بیشتر موارد به جهت رعایت راحتی بیشتر مخبر مصاحبه در منزل او انجام می‌شود اما می‌تواند در بیرون از منزل مخبر نیز باشد. بهتر است قبل از انجام مصاحبه محل را بررسی کرد. اگر مصاحبه در محیط کار باشد باید به مسائلی مانند صدای محیط یا احتمال حضور سایر افراد توجه داشت. لازم است مکان مصاحبه برای مخبر شرایط ایجاد آرامش را داشته باشد و از عوامل تأثیرگذار بر کیفیت صدا به دور باشد.[۱۷]

آمادگی‌های پیش از مصاحبه

مراد از آمادگی‌های پیش از مصاحبه، آمادگی مورخ و مخبر است. در این طرح مورخ همان مجری طرح است که مسئولیت تمام برنامه‌ریزی‌ها و هماهنگی‌ها را نیز بر عهده دارد. پیش از انجام مصاحبه برای دعوت از مخبران گفتگوی حضوری یا تلفنی ترتیب داده می‌شد. در این گفتگو مخبر در جریان موضوع طرح، اهداف و مجموعه پرسش‌های آن قرار می‌گرفت. برخی مخبران پرسش‌هایی از مصاحبه داشتند که به آن پاسخ داده می‌شد. برخی دیگر تمایل داشتند پیش از مصاحبه اصلی گفتگوی آزادانه در مورد موضوع ادامه داشته باشد. بعضی مخبران به گفتگو در خصوص پرسش‌ها اکتفا می‌کردند و بعضی دیگر درخواست داشتند پرسشنامه یا موضوع پرسش‌ها برایشان ارسال شود و در موردش بیشتر فکر کنند.

فناوری ضبط

با ورود ابزار و تجهیزات دیجیتال، فناوری ضبط در تاریخ شفاهی نیز تغییراتی داشته است. با توجه به آنکه امروزه مسلم است از ضبط دیجیتال استفاده خواهد شد، نخستین پرسش در مورد فناوری ضبط انتخاب نوع آن است و مشخص کردن این نکته که فقط صدا ضبط خواهد شد یا صدا و تصویر. تصمیم در مورد نوع فناوری ارتباط مستقیم با بودجه طرح دارد. اگر بنا باشد مصاحبه صرفاً به‌صورت صوتی ضبط شود هزینه بسیار کمتری در مقایسه با ضبط تصویری خواهد داشت. هم‌چنین بر اساس نوع تجهیزات به تعداد بیشتری نیروی انسانی نیاز دارد. مصاحبه‌های ویدیویی ظرایف بیشتری را که در قالب الفاظ و عبارات نمی‌گنجد ثبت می‌کند، مثل ژست‌ها، تغییر چهره، زبان اشاره یا حرکاتی که نمی‌توان در مصاحبه شنیداری ضبط کرد...کاربرد ویدیو در شرایطی که با مصاحبه‌گر با بیش از یک راوی مصاحبه می‌کند سودمندتر است.[۱۸] در مصاحبه گروهی به کمک تصویر ویدیویی می‌توان فهمید هرکدام از مخبران به‌تنهایی چه می‌گوید.

مسائل حقوقی و اخلاقی

از مهم‌ترین مسائل در پژوهش تاریخ شفاهی، رعایت مسائل حقوقی و اخلاقی است بخصوص در موردپژوهشی که زیر نظر یک‌نهاد آموزشی دولتی انجام می‌شود. اولین چارچوب حقوقی برای کار تاریخ شفاهی، بر این منطق قانونی استوار است که در خلال مصاحبه مدرکی به امضا می‌رسد که با اتمام مصاحبه و فرآیند ضبط آن، امکان ارجاع قانون حق نشر را فراهم می‌آورد.[۱۹] حقوق مورخ نسبت به سایر موارد نسبتاً روشن‌تر است.[۲۰] مخبر نیز در طرح حقوق مشخصی خواهد داشت که بسته به کیستی مخبر و وضعیت پژوهش مشخص خواهد شد و همواره یکسان نیست.[۲۱] اگر در پژوهشی مخبر تنها منبع پژوهش باشد سهم عمده‌ای از حقوق پژوهش از آن مخبر است و او می‌تواند مدعی دریافت بخشی از درآمد حاصل از انتشار پژوهش یا خواستار درج نام در عنوان یا پدیدآورندگان شود؛ اما در پژوهش مبتنی بر مصاحبه با مخبران متعدد وضعیت متفاوت است همچنین مخبر می‌تواند برای انتشار مصاحبه محدودیت مشخص کند.[۲۲]

گذشته از مسائل حقوقی در مورد مسائل اخلاقی، انجمن بین‌المللی تاریخ شفاهی[۲۳] چارچوبی را مشخص کرده است که به موارد زیر اشاره دارد:

مخبران باید به‌صورت منصفانه تمام ابعاد حادثه یا رویداد را منعکس کنند.

مخبر باید پاسدار داستانی باشد که بازگو می‌کند، هرچند که تفسیر وی از حادثه فرضی با تعبیرهای متداول متفاوت باشد.

مخبر با رضایت و طیب خاطر و با داشتن اطلاعات کامل از مصاحبه تاریخ شفاهی در مصاحبه شرکت می‌کند.

مورخ مراحل آماده‌سازی، روش‌ها و موقعیتی که مصاحبه در آن انجام می‌شود را به‌طور کامل مستند می‌کند زیرا فقط با چنین پیشینه‌ای است که کاربران آینده، امکان داوری درباره محتوای مصاحبه را خواهند داشت.

هرگونه پاداش یا توجه ویژه‌ای که به طرح تاریخ شفاهی معطوف شود لزوماً باید مخبر و جامعه‌ای را که او به نمایندگی از آن مصاحبه کرده است، شامل شود.

هر شخص یا مؤسسه‌ای که صاحب فرآورده نهایی طرح باشد، برای نگهداری مصاحبه، از بالاترین استانداردها

پیروی کند. آن را در اختیار دیگران قرار دهد.[۲۴]

پردازش و تحریر اسناد شفاهی

مصاحبه رکن اصلی تاریخ شفاهی است اما مهم‌تر از آن اتفاقی است که پس از مصاحبه برای سند شفاهی پیش خواهد آمد. ارزش سند شفاهی به نشر و ایجاد شرایط استفاده و کاربرد آن است. اگر بنا باشد مصاحبه پس از انجام طرح بایگانی شود و در اختیار پژوهشگران قرار نگیرد ارزش کل طرح زیر سؤال خواهد رفت. معمول‌ترین روشی که برای تسهیل استفاده از سند شفاهی انجام می‌شود تحریر[۲۵] آن است. تحریر از مهم‌ترین بخش‌های پژوهش تاریخ شفاهی است که آگاهی از ظرایف و شرایط آن امر اجتناب‌ناپذیری است.

در میان متخصصان تاریخ شفاهی گروهی موافق تحریر و گروهی مخالف آن هستند. مسائلی که باعث موافقت با تحریر اسناد شفاهی می‌شود متوجه سه عامل اصلی است: نخست شرایط انتشار، دوم شرایط استفاده از دستاورد پژوهش تاریخ شفاهی و سوم شرایط نگهداری و بایگانی. در بسیاری از کشورها باوجود پیشرفت رسانه‌های دیجیتال همچنان انتشار پژوهش‌های علمی وابسته به رسانه‌های مکتوب است. استفاده از نسخه تحریر شده سرعت بیشتری دارد و پژوهشگر می‌تواند با نگاهی اجمالی متوجه شود که آیا مطلبی که به دنبال آن است در سند شفاهی وجود دارد یا خیر. جستجو در نسخه تحریر شده نیز به‌مراتب سهل‌تر از جستجو در سند صوتی است. مسئله سوم شرایط نگهداری اسناد شفاهی است. تمام مراکز اسناد به امکانات موردنیاز برای نگهداری اسناد شفاهی مجهز نیستند. از طرفی ماندگاری اسناد مکتوب بیشتر از اسناد شفاهی است و طی تکثیر کمتر آسیب می‌بیند.[۲۶] در مقابل موافقان، مخالفان تحریر بر این نظر هستند که تحریر سند با امانت‌داری در مغایرت است چرا با تبدیل گفتار به نوشتار مصاحبه تحریف خواهد شد. از دیدگاه برخی صاحب‌نظران، تاریخ شنیداری است. شفاهی بودن از اجزای جدایی‌ناپذیر تاریخ شفاهی و از دیدگاه برخی جوهره آن است... متن تحریری مواجهه غیرمستقیم و باواسطه است با قول شفاهی. قول شفاهی برای هر شنونده حامل کیفیت معنایی است؛ پس در هر بار تحریر، صورتی جدید به خود می‌گیرد. ولیکن هیچ تحریری نهایی نیست و تنها حامل بخشی از معنی گفتار است و بخشی از معنی همواره مغفول می‌ماند.[۲۷]

بایگانی و نگهداری اسناد گردآوری‌شده

طرح تاریخ شفاهی تا زمانی که در دسترس قرار نگیرد تمام نشده است.[۲۸] در دسترس قرار گرفتن طرح تاریخ شفاهی به چند صورت می‌تواند محقق شود. به‌طورمعمول در بیشتر منابع، در دسترس قرار گرفتن دستاورد طرح را وابسته به بایگانی بررسی کرده‌اند و دو شیوه کاغذی و دیجیتال را برای آن برمی‌شمارند. امروزه با پیشرفت فنّاوری شیوه برخط[۲۹] نیز مرسوم شده است. دونالد ریچی انتشار مقاله از دستاوردهای طرح را نیز از روش‌های اشتراک آن با سایر پژوهشگران می‌داند. هرکدام از روش‌های نگهداری اسناد مزایا و معایبی دارد.

با توجه به آنکه در دنیای امروز اسناد به شیوه دیجیتال گردآوری می‌شود نگه‌داری به شیوه کاغذی رواج ندارد. اسناد صوتی در این شیوه‌ی بایگانی بر روی نوارهای مغناطیسی ضبط‌شده بودند و در اثر استفاده زیاد کیفیت آن به‌شدت افت می‌کرد درنتیجه کمتر پیش می‌آمد سند صوتی در اختیار پژوهشگران قرار گیرد و نسخه تحریر شده استفاده می‌شد. استفاده از بایگانی دیجیتال مشکل افت کیفیت را ندارد و تکثیر سند را ساده کرده است اما همیشه تهدید از بین رفتن حافظه دیجیتال به دلیل ویروس‌ها یا ناوارد بودن مسئول بایگانی وجود دارد. برای حل این معضل معمولاً چند نسخه کپی از سند تهیه می‌شود. انتشار برخط نیز مزایا و معایبی دارد. درعین‌حال که استفاده از سند صوتی و دستاورد طرح را برای پژوهشگران ساده می‌کند، احتمال سرقت علمی را نیز بسیار بالا خواهد برد. انتشار مقاله از طرح تاریخ شفاهی دستاورد حاصل را از نگاه مورخ بیان خواهد کرد. برای پژوهشگرانی که صرفاً به دنبال نتیجه پژوهش باشند، انتشار مقاله مفید خواهد بود بخصوص که ممکن است مقاله نگاهی تحلیلی نسبت به وقایع داشته باشد اما نمی‌توان آن را انتقال سند به پژوهشگران دانست.

مسئله نگهداری و انتشار طرح تاریخ شفاهی نیز مانند سایر بخش‌ها ظرایف و لطایف خاص خود را می‌طلبد و برخی پژوهشگران تاریخ شفاهی مانند نانسی مک‌کی بر این حوزه متمرکز هستند. او در طرح‌های تاریخ شفاهی

نقش مرکز نگهداری اسناد را به جهت آنکه واسط میان تولیدکنندگان سند شفاهی و استفاده‌کنندگان از سند است بسیار مهم می‌داند و توصیه می‌کند در طرح‌های کلان تاریخ شفاهی از بایگانی شخصی استفاده نشود بلکه متناسب با نیاز طرح بایگانی مناسب برای آن ایجاد گردد.[۳۰]

آماده‌سازی اسناد برای نگهداری در بایگانی چند مرحله دارد. مرحله اول تهیه شناسنامه سند است که شامل مشخصات مخبر، مورخ و مصاحبه می‌شود. مرحله دوم طبقه‌بندی اسناد و تهیه فهرست از آن است. طبقه‌بندی اسناد با معیارهای مختلفی مانند جای‌ها، گروه‌های اجتماعی و رویدادها انجام می‌شود. مرحله سوم نشانه‌گذاری اسناد است. اسناد به کمک نشانه‌ها می‌توانند بازیابی شوند و در اختیار مراجع قرار گیرند.[۳۱]

پس از آماده‌سازی اسناد مرحله مهم بعد نگهداری اسناد در بایگانی مناسبی است که ضمن حفاظت آن را در اختیار سایر پژوهشگران قرار دهد. در طرح *گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری‌داخلی در ایران* تا زمانی که شرایط مساعد نگهداری از اسناد در دانشگاه و مرکز اسناد ایجاد شود، اسناد شفاهی در بایگانی شخصی مورخ نگهداری خواهد شد که نیازمند رعایت اصول و مراتبی از جانب اوست. اسناد در حافظه جانبی مستقل نگه‌داری می‌شود. جهت اطمینان از حفاظت اسناد یک نسخه کپی از تمام اسناد حاصل از پژوهش و دو نسخه کپی از اسناد صوتی همراه با نسخه تحریر شده در حافظه‌های مستقل دیگر ذخیره‌شده است. با توجه به حجم و تنوع اسناد مرتبط با طرح از نرم‌افزارهای مدیریت اطلاعات برای ساماندهی و تسریع دسترسی به اسناد استفاده می‌شود.[۳۲]

جمع‌بندی

در نگاهی ساده‌انگارانه تاریخ شفاهی ضبط سخنرانی یا قرائت مدرک تاریخی است. حتی پیش می‌آید شناخته‌شده‌ترین بایگانی‌های تاریخی در کشور فیلم یا صدای ضبط‌شده را با عنوان تاریخ شفاهی منتشر کنند؛ اما چنین اسنادی به‌هیچ‌وجه تاریخ شفاهی نیست چراکه تاریخ شفاهی درنتیجه مصاحبه‌ای است با ساختار مشخص که درنتیجه پژوهشی منسجم شکل می‌گیرد. در مصاحبه تاریخ شفاهی فنون مصاحبه رعایت می‌شود.

تاریخ شفاهی با دیگر انواع پژوهش‌های وابسته به اسناد شفاهی نه‌تنها ازنظر فن مصاحبه متفاوت است بلکه در اقدامات پس از مصاحبه نیز تفاوت دارد. در پژوهش تاریخ شفاهی محصول مصاحبه با رعایت اصول مدون پردازش می‌شود درصورتی‌که در دیگر انواع مصاحبه ممکن است سند صوتی یا تصویری هرگز پردازش نشود و در پژوهش‌ها تنها بخش‌هایی از آن نقل گردد.

رسالت دیگر پژوهش تاریخ شفاهی جنبه عمومی آن است. اسناد حاصل از پژوهش به‌صورت کتبی، صوتی و یا ترکیبی در قالب‌های رقومی و غیر رقومی منتشر می‌شود تا در اختیار آیندگان قرار گیرد. در حقیقت هدف اصلی تاریخ شفاهی انتقال شاهدی از گذشته به آینده است.

برخی صاحب‌نظران تاریخ شفاهی را همان گردآوری اسناد شفاهی می‌دانند و برداشت از اسناد را بر عهده خواننده می‌گذارند. برخی دیگر میان گردآوری اسناد شفاهی و تاریخ شفاهی تفاوت قائل هستند و تاریخ شفاهی را روایتی از اسناد شفاهی می‌دانند که بر مبنای کیستی مخبر، مورخ یا توجه به محتوای سند اعتبارسنجی می‌شود. تدوین اسناد شفاهی ممکن است روایت مورخ یا روایت مشترک مورخ و مخبر از موضوع پژوهش باشد.

نتایج حاصل از پژوهش متکی بر اسناد شفاهی درصورتی‌که با رعایت اصول مشخص‌شده در مطالعه تاریخ شفاهی انجام شود، سندی گران‌بهاست که اطلاعات مستند نشده در مورد جوامع، پیشه‌ها، رویدادها وزندگی اشخاص را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. مخبر، راوی یا مصاحبه‌شونده

۲. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۱۸

3. Allan Nevins

4. Luis Star

۵. ابوالفضل حسن‌آبادی ۱۳۸۵، ۲۹

6. Ruth Stewart Busby 2011, 175

۷. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۳۳

8. Kevin P. Block 2020, 1

در سال ۱۹۶۹، فیلیپ بودون مطالعه‌ای درباره نخستین ساختمان مسکونی لوکوربوزیه در فرانسه را منتشر

کرد که بر مبنای مصاحبه با ساکنان تنظیم‌شده بود. پروژه تاریخ شفاهی معماران شیکاگو در سال ۱۹۸۳ با حمایت مؤسسه هنر شیکاگو آغاز شد. سال ۱۹۸۹ زندگی معماران به‌عنوان بخشی از طرح داستان‌های ملی کتابخانه بریتانیا آغاز شد. در سال ۱۹۹۴ جان پیتر تاریخ شفاهی معماری مدرن را منتشر کرد. در سال ۲۰۰۶ ویژه‌نامه‌ای برای نشریه تاریخ طراحی در مورد تاریخ شفاهی و مطالعات طراحی توسط لیندا سندینو خالق مجموعه صداهایی از هنرهای تجسمی منتشر شد. در سال ۲۰۱۳ آدرلی پتی مجموعه مصاحبه‌هایی با ساکنان ساختمان‌های نوسازی شده را در کتابی به نام داستان‌های ساختمان‌های بلندمرتبه؛ صداهایی از مجتمع‌های مسکونی شیکاگو منتشر کرد (Kevin P. Block ۲۰۲۰, ۱). بسیاری از طرح‌های تاریخ شفاهی مانند تاریخ شفاهی معماران شیکاگو که از سال ۱۹۸۳ آغازشده است همچنان ادامه دارد و بایگانی کاملی از اسناد صوتی، تصویری و متن به‌صورت برخط در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد.

۹. ابوالفضل حسن‌آبادی ۱۳۸۵، ۳۰

۱۰. در ایران، نخستین توجه به تاریخ شفاهی معماری به سال ۱۳۸۱ و یادداشتی از دکتر مهرداد قیومی بیدهندی بازمی‌گردد که در آن از تاریخ شفاهی معماری ایران و ضرورت پرداختن به آن گفته شد. مورخان معماری تاکنون کمتر به تاریخ شفاهی معماری ایران پرداخته‌اند و معدود پژوهش‌های انجام‌شده با اقتباس از مصادیق غربی بیشتر متوجه زندگی و آثار معماران دوران معاصر بوده است (سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۷۹).

۱۱. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۷۲

۱۲. همان

۱۳. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۸۰.

۱۴. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۱۳۳

۱۵. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۹۵

۱۶. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۱۰۱

17. Sommer and Quinlan 2009, 59

۱۸. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۱۰۵

۱۹. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۵۰

۲۰. در بسیاری از جوامع معمول است که حق مؤلف هر اثر تا سی سال پس از مرگش، محفوظ است و هرگونه سوءاستفاده از طریق قانونی قابل‌پیگیری است. در ایران بر اساس قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان که در سال ۱۳۴۸ در مجلس شورای اسلامی تصویب شد این مدت سی سال بود اما در سال‌های اخیر به پنجاه سال افزایش یافت (سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۱۷۰)

۲۱. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۱۷۰

۲۲. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۱۷۱

23. Oral History Association

۲۴. مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو ۱۳۹۲، ۵۲

25. transcription

۲۶. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۶، ۱۸۸

۲۷. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۶، ۱۹۱

28. Ritchie 2003, 26

29. online

30. MacKay 2007, 15

۳۱. سیده میترا هاشمی ۱۳۹۳، ۱۴۸

۳۲. نرم‌افزاری که در این طرح مورداستفاده قرارگرفته است، نرم‌افزار پژوهیار است. دلایل انتخاب این نرم‌افزار پشتیبانی کامل آن از زبان فارسی و امکان بایگانی انواع سند از مقاله تا فیلم و مصاحبه در محیط طراحی‌شده است. کتابخانه طرح نسخه‌ای از تمام اسناد را پیوست دارد.

منابع

فارسی

- ابوالفضل حسن‌آبادی. ۱۳۸۵. *تاریخ شفاهی در ایران*. مشهد: سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی.
- سیده میترا هاشمی. ۱۳۹۳. *مقدمه‌ای بر تاریخ شفاهی معماری ایران*. تهران: روزنه.
- ————. ۱۳۹۶. «تبدیل گفتار به نوشتار در تایم شفاهی؛ رویکردها و روش‌ها». کتاب. در *تدوین در تاریخ شفاهی*. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- مری کی کوینلن و سامر باربارا دبلیو. ۱۳۹۲. *راهنمای تاریخ شفاهی*. اول.. ترجمه‌ی رضا مهاجر. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

لاتین

- Kevin P. Block. 2020. «The New Oral History of Architecture: Review Essay.». The Oral History Review. *The Oral History Review* 47 (1) January: 104–111. DOI: 10.1080/00940798.2020.1718939.accessed at 10/01/2021. https://www.tandfonline.

com/doi/full/10.1080/00940798.2020.1718939

- MacKay, Nancy. 2007. *Curating oral histories: from interview to archive*.. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.
- Ritchie, Donald A. 2003. *Doing oral history: a practical guide*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Ruth Stewart Busby. 2011. «Learning through Doing: Preservice Teacher Training in Historical Inquiry through Oral History Projects. ». *The Oral History Review*. The Oral History Review 38 (1) January: 175-184. DOI: 10.1093/ohr/ohr048.accessed at 10/01/2021. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1093/ohr/ohr048
- Sommer, Barbara W. and Mary Kay Quinlan. 2009. *The oral history manual*. 2. ed.American Association for State and Local History book series. Lanham: AltaMira Press.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال اول، شمارهٔ اول، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۹۵ تا ۱۰۶

بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی

اسپینوزا و نظریهٔ طراحی‌داخلی

علیرضا محسنی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵

چکیده

پارادایم‌های هستی‌شناسی، فهم آدمی از تمام هستی و حتی بدنش را می‌سازند، فهم انحاء مختلف وجود انسان مانند «معماری» و «داخلیِ طراحی‌شده» متاثر از پارادایم حاکم است و تا آنجا که تغییری در این پارادایم رخ ندهد تطور بدن و تصور آن در معماری صرفاً به تطور صور معماری (تاریخ استاندارد و غیرکاربردی معماری)، تحویل خواهد شد. ضرورت هر برون رفتی از این تاریخ استاندارد و رسیدن به فهمی رهاشده از پارادایم غالب، پرسش از بدن و بازنمایی‌های بدن در معماری است: گذشتگان برای کدام بدن طراحی می‌کرده‌اند؟ این پرسش چه به واسطهٔ حجم و غنای داده‌های تاریخ استاندارد و چه به علت بدیهی پنداشتن وظایف معماری/طراحی در ازدحام پرسش‌های روزگار ما گم شده است. آگاهی از این وضعیت ما را واداشت تا تلاش برای بررسی تطور بدن و تصور آن در معماری را بر مبنای قرائتی ویژه از اسپینوزا پیش ببریم که پارادایمی بدیل و به قولی متعلق به «جریان زیرزمینی فلسفه» است. اسپینوزا با طرح «این‌همانی امتداد و اندیشه»، تغییر خوانش ما را از تاریخ معماری ممکن ساخت تا در تفسیر آن به جای تاکید بر ایده‌ها و افکار معماران به نظام ویژهٔ ابدان/اشیا نظر کنیم و درنتیجه «معماری‌ها» (نه معماری) و «بدن‌ها»ی متفاوت بیابیم: یک تاریخ غیراستاندارد معماری‌ها، حاصل از صورت جدید انتظامِ داده‌ها. از دل تغییر پارادایمی مذکور، مفهوم جدیدی از طراحی شروع به بالیدن می‌کند _با تاریخی کاربردی و اخلاقی دربرابر تاریخ نظری محض فعلی_ که با رد تمایز میان عاملان انسانی/تکنولوژیکی طراحی (شهرساز، معمار، طراح‌داخلی، رایانه و ...) و برتری آنها بر طبیعت، بدن طبیعت را جایگزین بدن انسان در داخلی‌ترین لایهٔ طراحی خواهد کرد.

واژگان کلیدی: طراحی‌داخلی، تاریخ معماری، بدن، ذهن، طبیعت

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری معماری، دانشگاه هنر a.mohseni@student.art.ac.ir

مقدمه

طراحی‌داخلی به عنوان یک تخصص و رشتهٔ مستقل دانشگاهی، در قیاس با معماری، نوظهور است. طبیعتاً این امر بر نو بودن مباحث نظری و بالاخص مبانی‌نظری اختصاصی آن، حتی در مقیاسی جهانی تأثیر دارد. تأکید بر اختصاصی بودنِ مبانی نظری، احتمالاً علاوه بر فهم‌پذیری و اقبال بیشتر اهل فن، حسن دیگری نیز دارد: تثبیت جایگاه حرفه و خودآیین شدن آن در میان حرفه‌های دیگر. یکی از امکانات موجود برای خلق چنین مبانی‌نظری ویژهٔ طراحی‌داخلی در تمییز و تفکیک از معماری رجوع و تأکید بر مفهوم «داخل» است؛ اگر معمار، شکل بیرونی آثار را طراحی می‌کند، طراح داخلی متولّی داخل آن است. این در حالی است که سایهٔ معماری با تاکید بر نقش معمار در طراحی و ترکیب عناصر آرشی‌تکتونیک (اجزای سازندهٔ کالبد اثر) بر درون و داخل نیز سنگینی می‌کند. بنابراین معقول خواهد بود که نظریه‌پرداز طراحی‌داخلی گامی دیگر واپس نشیند و در تمایز از داخلیِ بدنِ معماری (فضاهای داخلی پوستهٔ معماری) یک داخلی جدید، یعنی بدن انسان، را بنیاد و خاستگاه مبانی نظریِ طراحی‌داخلی قرار دهد.

شناخت و توجه به بدن انسان، چه در آموزش و چه در ساخت، بنیاد و سنجهٔ معماری و طراحی بوده‌است: نظام‌های مردانه و زنانهٔ معماری یونانی، مرد ویتروویوسی معماری روم، معماری اومانیستی رنسانس، مدولار انسانی لوکوربوزیه، و در روزگار ما، متون و آثار نوربرگ‌شولتز و پالاسما در معماری، و یا مرکزیت بدن در نظام نظری لوئیس وی‌ینتال[۱] هریک به نحوی حاکی از توجه معماران و طراحان به بدن است. همچنین مدخل استانداردها در تمامی کتاب‌های مرجع معماری با ابعاد و تناسبات پیکر انسان آغاز می‌شوند و سایر اندازه‌های پیشنهادی در این کتاب‌ها نیز تابعی از ارگونومی انسانی و آنتروپومتری‌اند. به نظر می‌رسد نزد معماران و طراحان، رجعت به بدن حتی اگر پای علومی مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه را نیز به بحث باز کنند، سرانجام رجوع به بدنی است که ابعاد و اندازه‌های معلوم و معین دارد و به نحو جوهری آنچنان از ذهن متمایز است که هیچ وحدتی میان آنها برقرار نخواهد شد.[۲]

عادت بر این بوده‌است که معنای واژهٔ بدن را بدیهی بپنداریم چنان که گویی بدن موضوع مهمی برای کنجکاوی ذهنی نیست. درواقع از زمانی که ارسطو، انسان را «حیوان ناطق» نامید آنچه ممیز نوع انسان از حیوان شمرده شد قوهٔ عقل/لوگوس او گردید و به این ترتیب بدن تقریباً از دستور کار متافیزیک خارج شد. شاید تنها در شاخه‌های دیگر فلسفه مانند اخلاق بتوان توجه به بدن و چیستی آن را دید که آن هم نگرش‌هایی منفی و کنترلی به بدن است. به تأسی از افلاطون، بدن و اساساً ماده، منشاء خطاهای نفسانی و حسی[۳] شناخته شد؛ بدنی که مانع راه کشف حقیقت است. حتی دکارت نیز برای کشف یقینی‌ترین بنیاد معرفت بشری *تأملاتی در فلسفهٔ اولی* را با کنار نهادن موقت ادراکات حسی (بدن) آغاز کرد تا به کوگیتوی[۴] معروفش برسد. جهان امروز متأثر از دستگاه‌های فلسفی یاد شده است و عموم ما، بدن را تنها به عنوان دستگاهی مکانیکی به رسمیت می‌شناسیم. در طرف مقابل می‌توان اسپینوزا را، از جملهٔ مهمترین متفکرانی دانست که به شأن بُعد و بدن در فلسفه توجه تام داشته‌اند.[۵] او با رد کثرت جوهرها، انتساب صفت بُعد به جوهر تکین (خدا)، و برقراری نوعی رابطهٔ توازی یا، به تفسیری دیگر، این‌همانی میان بُعد و فکر، بدن را به فلسفه بازگرداند.[۶] این جنبه از فلسفهٔ اسپینوزا بسیاری از فیلسوفان و متفکران معاصر را، به موافقت یا مخالفت، متأثر ساخته است. برخی معماران معاصر نیز تدریجاً به اسپینوزا و خصوصاً *اخلاق*[۷] او از جنبه‌های متفاوتی از جمله عدالت اجتماعی و زیبایی‌شناسی توجه نشان داده‌اند.[۸]

معماران بسیاری در روزگار ما مدعی نوآوری هستند؛ اما پشت پوسته‌های غریب و درخشان معماری ایشان، همچنان همان بدنی مستقر است که ابعاد و اندازه‌های مشخص و متعارف دارد و محمل نَفس اندیشنده است.[۹] تلاش طراحان‌داخلی نیز نوآوری در استفاده از اَشکال، تناسبات، مواد و رنگ‌های ویژه برای همین بدنِ محدود و معین است. نظریه‌پردازانی مانند وی‌ینتال نیز کوشیده‌اند تأکید بر بدن را در مرکز طراحی‌داخلی قرار دهند. اما تلاش‌هایی مانند *به سوی داخلی جدید* نخواهد توانست اهدافش را برآورده سازد مگر آنکه نخست بدنِ جدیدی پیشنهاد دهد. اگر در قیاس با پیشنهاد دکارت، با قدری اغماض بپذیریم که اسپینوزا بدن را به فلسفه بازگرداند پس همان بدن می‌تواند به عنوان «بدنِ جدید» به طراحی‌داخلی نیز وارد شود. اسپینوزا در *اخلاق* قضیه‌ی هفتم، بخش دوم می‌گوید: «نظام و اتصال تصورات، همان نظام و اتصال اشیا است.» اگر بخواهیم این قضیهٔ اسپینوزا را به متن معماری/طراحی‌داخلی بیاوریم می‌توانیم بگوییم که چون معماری گذشتگان (نظام و اتصال اشیاء) با معماری ما تفاوت دارد پس ذهنِ معماری ایشان (نظام و اتصال تصورات) متفاوت با اندیشهٔ معماری ما بوده‌است.[۱۰] بعلاوه

اگر آثار معماری ایشان و تصورات آنها از معماری و آنچه داخل آن است با ما تفاوت دارد پس احتمالاً آنها برای بدنی جز بدن ما معماری می‌کرده‌اند. علی‌الظاهر بدن چندان هم «بدیهی» نیست و چیزی که معلوم نیست چیست را نمی‌توان به تمامی در اندازه‌های جسمانی یا کیفیات روانشناختی منحصر کرد.[۱۱] گویی زمان آن فرا رسیده است که حداقل دربارهٔ آثار پیشینیان و منشأ آنها (یا به تأسی از اسپینوزا، دربارهٔ تأثیر آنها بر ساخت تصوری از خویشتن، ن.ک. پی‌نوشت ۶ و ۱۰) حیرت کنیم: نسبت میان بدن معماری و تصور آن در تاریخ معماری چه امکان نظری برای طراحی‌داخلی روزگار ما فراهم می‌آورد؟

فهم بدنِ جدید الزاماً نیازمند پیشنهاد روش‌شناختی جدیدی نیست بلکه شاید بیشتر از آن نیازمند تفسیر نوینی از داده‌ها باشَد. کتب تاریخ معماری خود پیکرهایی متنی هستند که تصور آدمی از معماری را به مثابه یک شیء، می‌سازند و بازنمایی می‌کنند. اما هنگامی که ما به معماری مانند یک کل واحد نگاه می‌کنیم همیشه در خطر تفسیر داده‌ها، متناسب با تفکر حاکم بر روزگارمان (در اینجا تصور معاصر خودمان از بدن) هستیم.[۱۲] به عکس اگر این داده‌ها را نه مبتنی بر تصور امروزی خودمان، بلکه بر اساس نظام بدنِ معماری/طراحی‌داخلی گذشتگان قرائت کنیم و اگر در این کار ابتنا بر نظام‌های کتب تاریخ معماری را موقتاً تعلیق کنیم، احتمالاً خواهیم توانست چیزی از «تصور آنها از بدن» را دریابیم. این نوع تفسیر، بدن معماری را از همان‌جا که هست، یعنی در موقعیت جغرافیایی‌اش و در رابطه با سایر ابدان هستی می‌خواند، به مقیاس آن می‌نگرد، و نظام و اتصالات اجزا و سازندگان آن را می‌کاود، تا نوعی صورت‌بندی بدیل برای خوانش مصطلح از آنها برسازد. بدیهی است اعتبار چنین صورت‌بندی‌ای، درونی آن است و عملاً نمی‌شود آن را عطف به ملاک‌های رایج داوری کرد.

در این پژوهش ما زمان را نیز جزئی از هستی معماری و آدمی دیدیم.[۱۳] به همین دلیل کار را از مصر باستان آغاز کردیم که از منظر جغرافیایی‌ـ‌زمانی، محدودهٔ معلوم دارد و یکی از نخستین تجلّیات بدن/معماری نظام‌مند و دیرپا را ارائه می‌کند. سپس به بدیلی جغرافیایی (بدن زمین) برای جهان مصری یعنی فلات ایران رفتیم و سرانجام به سرزمین یونان نظر کردیم که مطالعات فلسفی و زبان‌شناختی فربه‌تری دارد. علاوه بر اهمیت زمینه و زمانهٔ این تمدن‌ها، نکتهٔ حائز اهمیت دیگر کالبدهای معماری و متون نظری است که از ایشان به دست ما رسیده‌اند.[۱۴] سرانجام پس از توجه به وضع فعلی، فهمی از طرح نظری وی‌ینتال را طرح نموده‌ایم که «بازگرداندن بدن به طراحی‌داخلی» را به معنایی طبیعی‌ـ‌اخلاقی ممکن سازد.

بودن و بدن مقدس

نزد بسیاری از فرهنگ‌های باستانی، معماری و طرح‌ریزی نه در خدمت انجام یک وظیفه از جملهٔ وظایف زندگی روزمره (که احتمالاً امروز معنایی معادل کاربری از آن درک می‌کنیم) بلکه ساخت یا تکمیل بدنی مقدس بوده است. آشناترین نمونهٔ این بدن مقدس را می‌توان نزد مصریان باستان و در «حاکمیت عمومی نظم راست‌گوشه» دید؛ نظمی که اصولاً چشم سَر آن را نمی‌بیند و برای دیدنش باید چشمی دیگر داشت.[۱۵] در معماری مصر «این انتظام، ... گویی حالت جاویدان امور است، ... ایجاد محیطی پایدار با اعتبار سرمدی.»[۱۶] بر کلان‌ترین مقیاس، یعنی جهان، تا تصور آن در ذهن ناظر، که گاهی در پیکر تصویری بر روی پوست داخلی مقابر نقش می‌شده‌است، پرداختی چنان واحد حاکم است که گویی بودنِ هر بودنی تنها در این نظام قدسی ممکن خواهد بود. بنابراین اگر جایی نقصانی هم بود، برای مثال پایان یافتن رشته کوه سازندهٔ درهٔ رود نیل در سرزمین جیزه، مصریان با ساختن تعدادی هرم «طرح‌ریزی و معماری را برای تکمیل و پرداخت ساختار طبیعی سرزمین به خدمت می‌گرفتند.»[۱۷]

آنچه مصریان برای تکمیل ساختار مقدس جهان می‌ساختند و حتی سازندگان آن، خود نیز مقدس بودند. معماری و محاسبه، ایزد بانویی ویژه داشت و «پادشاه [خدا] نقش مهمی را در برنامه‌ریزی و اجرای نمادین یک ساختار ایفا می‌کرد.»[۱۸] بعلاوه معماران از طبقهٔ کاهنان بودند با دسترسی به «کتب سرّی»[۱۹] و ممکن بود سرانجام به مقام خدایان نیز ارتقا یابند؛ کافی است نگاهی به صفات ایمهوتپ معمار شهر مردگان زوسر بیاندازیم.[۲۰] هندسهٔ معماری مصری نیز متکی بر فیزیولوژی بدن قدسی است: «برخلاف جدیدترین فرضیات یونانی و یونان‌مآبانه ... ریاضیات مصریان با فیزیولوژی بدن مرتبط بود.»[۲۱] چشم هوروس (خدای شاهین سر مصری) و کسرهایی از آن که هرکدام معادل یکی از حواس و حتی «تفکر» انگاشته می‌شد نیز واحد پایهٔ معماری مصری بود.[۲۲] بنابراین و احتمالاً

برای یک مصری، اگر می‌توانست از تناسبات هر جزء بنا سر در بیاورد، معبد بدنی مقدس بوده‌است با حواس بویایی و بینایی و چشایی و ... .[۲۳] در نتیجه وقتی از «هندسه» نزد مصریان سخن می‌گوییم احتمالاً دربارهٔ ابزاری برای ساخت و سپس فهم جهان مقدس سخن گفته‌ایم: نوعی کیهان‌نگاری با مقاصدی دینی‌ـ سیاسی که اجازهٔ بیرون افتادن انسان از جهان را نخواهد داد.[۲۴]

حفظ عناصر چهارگانهٔ وجود انسان جهت جاودانگی او، ضرورت هستی‌شناسی دینی مصریان باستان بوده است و این ضرورت که به ساخت کالبدهای مادی عظیم، و تقریباً غیرقابل تکرار، می‌انجامد وقتی برای ما معنادار خواهد بود که آثار مصریان را بدن مقدس بشماریم. مومیایی کردن جسد، پیکره ساختن برای متوفی و تصویر کردن داستان زندگی او بر دیواره‌های داخلی مقابر، تعبیه درهای کاذب (کُوُر‌ـ در)، و حتی ساختمان هرم که تجسم قلهٔ کوه، خدای آفتاب (رع) و فرزندش یعنی فرعون است همگی خواناتر خواهد شد اگر معماری مصری را بر مرکزیت بدن مقدس بخوانیم.[۲۵] برای مثال کور‌ـ درها که برای ما ممکن است تزئین یا حداکثر نقشی نمادین باشند در معابد و مقابر مصری باور به وجود همزاد معنوی بدن، بدنی غیر مادی، را می‌سازند و توسط همین بدن مادی/غیرمادی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند. در معابد پیلون‌دار، خورشید در انتهای مسیر حرکت خود از شرق به غرب با عبور از دری کاذب که بر دیوار حک شده به محل استقرار خود بر می‌گردد و در مقابر، این درها رفت و آمد «کا»[۲۶]ی متوفی را به اتاق نیایش و دریافت نذورات ممکن می‌سازد. جای شگفتی نخواهد بود اگر درهای کاذب، خود را در ابنیهٔ مقدس ادیان دیگر هم نشان دهند. ای بسا که ساخت و پرداخت کامل معماری مصری یعنی بدن مقدس که متعاقباً تصورِ داشتنِ بدنی مقدس و ابدی را در ناظر ایجاد می‌کند، بر ایجاد نوعی ضدیت با بدن مادی (به عنوان بخش زوال‌پذیرِ آدمی) موثر بوده باشد. طُرفه آنکه تصورِ ضرورت انکار حواس جسمانی (و اساساً سرکوب جسم)[۲۷] که از چنین نظام و اتصال اشیایی ناشی می‌شود، یعنی معماریی که چیزی غیر از «علم بنای آخور» باشد، همان اندازه آثار عالی در معماری تولید کرده که بدن‌هایی از جنس شعر و نثر فاخر؛ موضوعی که می‌تواند به پژوهش‌هایی نو منجر گردد.

بودن و بدن گیتیانه

معماری‌ـ هستی‌شناسی مصری، به‌رغم تأثیرات عمیق و پایدارش بر جوامع و فرهنگ‌های دیگر، محوری است و محور نمی‌تواند تصور سطح بی‌پایانی مانند فلات ایران را سامان دهد. جهان مصری (حتی در معادل هیروگلیفش) همان شکل ویژهٔ درّه نیل است و خروج از درّه رود نیل معادل خروج از جهان؛ بنابراین قانونی خاص این جهان که تمام جهان است، (حتی اگر جز آن جایی دیگر هم باشد) وجود دارد که داخل و خارج، خودی و بیگانه می‌سازد.[۲۸] خورشید از نوک کوه‌های شرقی بر می‌خیزد و بین کوه‌های غربی فرو می‌نشیند تا دوباره به شرق بازگردد. در دو سوی این درّه، صحراهای محدود کنندهٔ حیات وجود دارد و در میان آن، رودی که سیلابش نیاز به استقرار دوبارهٔ نظم پیشین و بنابراین تکامل مساحی را برای انجام یک وظیفهٔ مقدس (مستقر کردن دوبارهٔ جهان) ضروری می‌کند. وسعت فلات ایران، در سوی مقابل، امکانات زیستی متنوع و اقوام متفاوت مستقر در آن، بدنی متفاوت از بدن درّه رود نیل می‌سازد. احتمالاً معادل تصوریِ چنین بدنی، پذیراتر، بازتر، با تعهد بیشتر به تنوع/تکثر واقعیت، و جهانشمول‌تر خواهد بود. با حذف یا کمرنگ نمودن تمایزات به نفع تشابهات، سرانجام به وحدتی عام در کل نظام هستی خواهیم رسید که در آن، آدمی و هستی یکی خواهد شد. آریایی‌های سکنی‌یافته در چنین پهنه‌ای حتی اگر از مصری‌ها بسیار تاثیر پذیرفته باشند[۲۹] معماری و هنری ساختند که تصوری گسترش‌پذیر از مفهوم وجود را بازتاب می‌دهد و در ابنیهٔ کاخ‌ها به مثابه بدن کامل قابل مشاهده است. راه این کار پذیرش ابدان و افکار دیگران، یعنی به رسمیت شناختن وجود ایشان است.

تخت‌جمشید، بدن مطلوب هخامنشیان است: نقوش آن از تنوع برخوردارند، دقت در اجرای جزئیات آنها بالاست، به نسبت نقش برجسته‌های مصری واقع‌گرایی بیشتری دارند، تفاوت اقوام و خصایص فرهنگی آنها را آشکار می‌سازند، در نوعی صلح جاودان قرار دارند و .... سرانجام نیز پیرامون تمام این نقش‌های متفاوت، نقشی از گل‌های نیلوفر، بدون هیچ تغییر یا تمایل به نوآوری عیناً تکرار شده است.[۳۰] برای حجاری تمام این آثار نیز، درست مثل هر حرفه‌ای، ظاهراً حقوق و مزایا پرداخت می‌کرده‌اند. بیایید فرض کنیم این نقوش برجسته، هم‌اینک زنده و همه در آن محل ایستاده‌اند، پیکرهایی که تناسباتی تقریباً طبیعی و نزدیک به ابعاد انسان دارند. به نظر نمی‌رسد هرگز

میانشان تخاصمی شکل بگیرد، هر گروه از گروه دیگر با درخت زندگی جدا شده است و کافیست هر گروه مترجم/راهنمایی از مردمان پارس/ماد داشته باشد تا به منزل مقصود یعنی «گرد [هم] آمدن» برسد.[۳۱] در نهایت هم تمامی آنها، به همراه تمام اشیا و حیوانات که قدر برابری در دقت حجاری دریافت کرده‌اند یک «بدن» هستند. تیپ‌سازی و صرف‌نظر کردن از فردیت، «خودداری از فضاسازی» یعنی عدم اشاره به جایی بخصوص، نظامی قابل تعمیم می‌سازد: آدمی/آدمیان و هستی پیکری واحد دارند که (در این مورد خاص تخت‌جمشید است) و می‌توان ساخت آن را تا هرکجا که زمین و زمان باشد ادامه داد.

پذیرش تکثر جزئیات در عین وحدت، به مددکاری قانون عامی که می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد در هنر ساسانیان نیز مشهود است. درست همان‌طور که بازی سایه روشن «ترتیبی آتموسفریک» در نقوش برجستهٔ «مردان، زنان، جانوران، و گیاهان» ساسانی ایجاد می‌کند، ستون‌های نمای کاخ مدائن نیز روایتی دراماتیک از سایه‌روشن‌هایی می‌آفرینند که بدون ایجاد ملال قابل تکرار تا بی‌نهایت است. نظام حاکم بر طرح این طاق‌ها سازندهٔ تصوری است که با تاسی به سهروردی[۳۲] می‌توان آن را خسروانی خواند: نور (خدا، پادشاه، طاقِ بزرگ) در مرکز و روگرفت‌هایی آزاد از او در ردیف‌هایی تفکیک شده توسط کتیبه‌های افقی، مانند شعاع‌هایی ساطَع شده‌اند. نظام سایه‌ها نیز همان نظام عناصر نورانی خواهد بود و ترکیبِ مداوم آنها در چشم ناظر سرانجام هر دوئیتی را به یکتایی خواهد رساند. آنچه باید مورد توجه قرار گیرد نه صرفاً پیشرفت در تکنیک‌های طاق زدن یا استفاده از این و آن نوع از مصالح که تصور ساخته شده توسط این بدن‌ها است؛ آن هم پس از فروپاشی امپراتوری ساسانیان و قرن‌ها حکومت مسلمانان. تکثر ظاهری و در عین حال وحدت نهایی طاق‌ها در ایوان مدائن، نوعی تصور تشکیکی از وجود می‌سازد. اینجا قرینه و قرینه‌سازی[۳۳] علاوه بر آنکه بی‌درنگ، درکی کلی را برای مخاطب میسر می‌کند، فردیت عناصر را قربانی ابتنای آنها بر قانونی واحد نمی‌کند.

پیکرهٔ عمومی متون هستی‌شناسی زرتشتی نیز معادل چنین تصوری را به دست می‌دهند. آنچه در معماری به دید ما آمد (و به نظر زرقانی و همکاران در ادبیات) نه «تمهیداتی بلاغی» است با اهداف زیباشناختی بلکه،

> از طریق این تشابه‌ها و تقارن‌هاست که انسان زرتشتی میان خود و جهان، یگانگی و وحدت حس می‌کند ... به چشمه‌ها که نگاه می‌کند آنها را قرینهٔ چشم خود می‌بیند ... [به هرچه می‌نگرد] همه را با خودش و در خودش می‌بیند نه بی خودش و یا در برابر خودش. جهان برادر یا خواهر تنی اوست.[۳۴]

هر سه بدن انسان زرتشتی (مینوی، گیتیانه و پسین) نیز «با هم خصومتی یا تقابلی ندارند بلکه در راستای محقق شدن یک هدف برساخته شده‌اند.»[۳۵] این نکته وقتی اهمیت پیدا می‌کند که بفهمیم بدن گیتیانهٔ انسان زرتشتی درست همان اندازه اهمیت دارد که بدن مینوی او و یا بدنی که پس از فرشکرد قرار بود بیابد. روشن است که چنین نظام و اتصال اشیایی جایی برای بیماری و سستی، نخواهد نهاد همانقدر که برای کژی و ویرانی، یا دروغ و بیداد، نه در حق انسان و نه در حق طبیعت: عمومیت و شمول اخلاق.

بودن و بدن اخلاقی

هنر و معماری یونانی را دوران طلایی تناسبات و زیبایی در غرب خوانده‌اند و برای دوهزار سال مرجع تقلید صوری در سراسر جهان بوده است، اما چنین برداشتی از معماری یونانی برداشتی ناقص است. مشابه آنچه در مورد معماری ایرانی گفتیم، می‌توان در مورد معماری یونانی با جزئیات بیشتر برآمده از پژوهش‌های پردامنه سخن گفت و دگرباره به حاکمیت قوانین اخلاقی رسید.[۳۶] ساختن از آنجا که نظام اشیا را تولید می‌کند، به صورِ حسیِ منطبع در ذهن ما شکل می‌دهد. به عبارت دیگر حواس ما از معماری متاثر شده، ما را به انجام رفتارهایی ترغیبَ می‌کنند. خانه‌ای را تصور کنید که در شما تصور مواجههٔ با فروشگاهی مجلل ایجاد می‌کند چنان که ناگهان احساس می‌کنید باید سر و گوشی آب بدهید.[۳۷] با توجه به این که «نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیا است» پس خطای تصور فوق ناشی از نظام و اتصال غلط اشیا است؛ اشیائی که باید داخل باشند اما نیستند یا اشیائی که باید بیرون باشند و نیستند. این نحو از خطا در تصور، برای ما آشناست: خیابان‌های ما پر شده‌است از معابد یونانی. به نظر می‌رسد فهم معماری یونان صرفاً به میانجی‌گریِ تاثیرپذیریِ حسی از این معماری، مقدور نیست.[۳۸]

اما اگر معماری یونانی بخواهد صورت عقلی برای ما تولید کند، چگونه می‌توان از پوستهٔ ظاهری ادراک حسی

عبور کرد؟ در اندیشیدن به معماری یونان باستان، می‌توان از روشی مرسوم بین فیلسوفان و پدیدارشناسان مدد گرفت؛ یعنی با ریشه‌شناسی لغوی معانی متداول در جهان یونانی را کشف کرد.[۳۹] کلمهٔ archi-téktõn ترکیبی دو جزئی است و فهم معنای آن نیازمند شناخت هر جزء آن است. تخنه را به طور عمومی «فن» ترجمه کرده‌اند با این تذکر که این کلمه به طور عام بر هر صناعتی از جمله صنع هنری اطلاق می‌شده است. کلمه آرخه[۴۰] نیز در متون یونانی به معنای «آغاز، نخستین‌بود و نیز سلطه/حکومت است ... واژهٔ آرخه در حقیقت استعاره‌ای است که از زبان سیاسی وام گرفته شده است.»[۴۱] به نظر می‌رسد در ترجمهٔ Architecture به زبان پارسی هنگامی حق مطلب ادا می‌شود که به جمیع این مفاهیم نظر داشته باشیم تا بتوانیم همان ادراک یونانی را دریافت کنیم. مقدمتاً بگوییم، معماری چیزی بیش از ساختن و آباد کردن فن‌مدارانهٔ محض است.

در *وظیفهٔ اخلاقی معماری*، کارستن هریس نیز به یاری ریشه‌شناسی لغوی زبان یونانی و لاتین، ساختن و اخلاق را هم ریشه می‌یابد.[۴۲] هنگامی که یونانیان باستان و نخستین مسیحیان، از برافراشتن و برپا کردن بنا سخن می‌گفته‌اند معادل این بوده‌است که امروز بگوییم «برپا کردن» کاری اخلاقی است و این عملِ اخلاقی، اصیل نیز بوده است: نوعی از بودن در جهان، مشابه طریقی که بزرگان بوده‌اند. اینجا ما با معنایی از معماری مواجه هستیم که بر روزگار هماهنگی طلایی، دوران اصالت و شرافت دلالت می‌کند. این آن صورت عقلی است که می‌توان از یونان باستان فراگرفت، صورتی که ما را به تعادل و هماهنگی با وجود فرا می‌خواند نه آن تصوری که عناصر معماری یونانی را به نشان تسلط بر آدمیان و طبیعت استخدام می‌کند. معماری، چیزی نخواهد بود جز بازگشت/پیشروی، به وحدت انسان با طبیعت که هویت اصیل انسان است. آنکه دستور می‌دهد، طبیعت (خدایان طبیعی) است و آنکه می‌سازد انسان، در نتیجه بنا عین وحدت دستور دهنده و دستورگیرنده خواهد بود. در این حالت اثر نه بازنمایی چیزی است نه مجازاً مصداق چیزی[۴۳]: خود آن شیء است که آنجا ایستاده است و چنانکه هست، به رغم همه نیروهای مخالف، به ماندن ادامه می‌دهد.

بدن استانداردشده[۴۴]

در روزگار رویایی غلبهٔ عقلانیت، سخنِ گفتن از بدن‌های باستانی، شبیه قصه‌سرایی کودکان است. به مدد تلسکوپ‌ها وسعت جهان مرئی ما حتی احتمالاً بیش از توان تخیل اسپینوزا شده است. ضرورت‌های این جهان نو، از همان آغاز، مقیاس‌های اندازه‌گیری بین‌المللی را الزامی کرد.[۴۵] ممکن است، خوش‌بینانه، چنین تصور کنیم که چون متر، کسری از طول نصف‌النهار زمین یا مسافت طی شده توسط نور در زمان معین است، پس تعیین ابعاد بر اساس آن یا تخمین مسافت بر اساس این، زمین و کهکشان را در مرکز طراحی روزگار ما قرار داده است. اما در واقعیت، نه متر و نه سال نوری به هیچ بدنی ارجاع نمی‌دهند جز بدنی بی‌اندازه و نامتعین که به خوبی با فقدان حضور کیفیات در دستگاه مختصات دکارتی تناسب و تلائم دارد. بعلاوه معمول است که در صحبت از محل اجرای یک اثر معماری از «عوارض زمین» سخن بگوییم چنانکه گویی هرچه بر سطح زمین است عَرَضی (در مقابل جوهری) است و حذف و امحاء تمامی آن عوارض، عملیات عمرانی. سرانجام نیز «همه‌چیز» داده‌ای در رایانه و نقطه‌ای در دستگاه مختصات دکارتی است تحویل شده به کدهای زبان ماشین: بالاترین هویتی که برای تمام هستی قائل شده‌ایم صورتی از صفر و یک است و حتی این‌ها نیز وجود واقعی ندارند.[۴۶] بدن واقعی امروز به طرز متناقضی خیالی شده است.

اما دربارهٔ نظام و اتصال اشیایی که معماری را تولید می‌کنند چه می‌توان گفت؟ از دید ونتوری «سرمایه‌گذاری بر روی جنگ یا چنان که می‌گویند، امنیت عمومی! و نه بر نیروهایی که حیات را اعتلا می‌بخشند» نشان از «مقیاس معکوس شدهٔ ارزش‌های جامعه» دارد.[۴۷] از طرف دیگر به دید کولهاس شهرنشینی نیز بر تقدیر معماری مسلط شده‌است:

> شهرنشینی ... به معماری حمله خواهد کرد، سنگرهایش را مورد تاخت‌وتاز قرار خواهد داد، آن‌را از برج و بارویش خواهد راند، بنیان قطعیت‌هایش را منهدم، مرزهایش را منفجر خواهد کرد، تعلق خاطر پیشینی‌اش به موضوع و ماده را مورد تمسخر قرار می‌دهد، سنت‌هایش را ویران می‌کند، و کارورزانش را از مخفیگاه خود بیرون می‌کشد.[۴۸]

نکتهٔ مرکزی که در چنین فقراتی به چشم می‌آید استعارهٔ وضعیت تخاصم است، استعاره‌ای که البته همزاد واژهٔ معماری بوده‌است. «آرخون‌ها» (ن.ک. پی‌نوشت ۴۰) که روزگاری جنگ آدمیان را علیه فسادِ مرگ، بی‌نظمی،

منازعات قومی، و نیروهای طبیعی رهبری می‌کردند اکنون از سوی جامعه و تخنه‌های رقیب مورد حمله قرار گرفته‌اند. ظاهراً از دید کولهاس تنها امکان باقی مانده «پذیرش این شرایط وحشیانهٔ»، به «استقبال خطر رفتن» و سهیم شدن در «شکست قطعی» است. حتی ممکن است شرایط از این نیز بدتر شود تا آنجا که حاضر به هیچ تغییر یا حرکتی نشویم: وضعیت انفعال محض.

در چنین شرایطی توجه به پیشنهاد وی‌ینتال می‌تواند برای طراحی‌داخلی و معماری/شهرسازی مفید باشد. طرح وی‌ینتال همزمان با به رسمیت شناختن مرکزیت بدن و ادراک، آن‌را مرکزی نامنعطف نسبت به لایه‌های دیگر نظریه‌اش نمی‌کند. به همین سبب می‌تواند تا آنجا پیش رود که در لایهٔ نهایی، یعنی «مرز و بی‌مرزی»، بدن داخلی/تصور داخلی و بدن شهر/تصور شهر را در کنش و واکنش متقابل بیابد. اما این پیشنهاد، سعی دارد درگیری درونی یا وضع نامشخص حوزه‌های مختلف طراحی از داخلی تا شهر را بر مرکزیت انسانی سامان دهد که خود عامل تفرّق شده است. شاید به همین دلیل باشد که بدن طبیعت و بودنش، جایی در طرح نظری وی‌ینتال نیافته است.[۴۹]

نتیجه‌گیری

طراحی‌داخلی امروز به دنبال مبنایی نظری است تا خود را از معماری تفکیک کند اما، ماندن بر موضع بدنِ «استاندارد شده» راه چارهٔ او نیست. حتی پیشنهاد وی‌ینتال که می‌کوشد آدمی را به معماری و داخلی آن بازگرداند از منظر هندسی تلاشی خطا به نظر می‌رسد: کاری شبیه متعادل نگه داشتن یک هرم روی راس آن. در متن به فقراتی از اخلاق اسپینوزا اشاره شد که از آن‌ها برای تفسیر تاریخ معماری بهره گرفتیم. البته فلسفهٔ او چنان غامض است که امکان قرائت‌هایی بسیار متضاد می‌دهد اما درک اسپینوزایی از هستی، همهٔ حالات (یعنی همهٔ اجسام) را ذیل یک قانون می‌یابد. به تعبیر او «انسان حکومتی در دل حکومت دیگر نیست»؛ انسان مرکز عالم نیست. او بدنی دارد که در میان بی‌شمار ابدان دیگر قرار گرفته است، می‌گوییم در «میان» و نه در «مرکز». این ابدان بر یکدیگر تأثیر دارند و هم را متأثر می‌کنند (چنان که اگر از منظر ابدیت بنگریم تنها یک بدن واقعی وجود دارد نه بیشتر) و نظر به اینکه ذهن ما تصوری است که از بدن خود داریم، لاجرم نحوهٔ بودن این ابدان (از جمله آثار معماری و ابدان طبیعت) بیش از پیش اهمیت خود را نشان می‌دهد. این تنها بدن انسان نیست که می‌تواند در لایهٔ مرکزی مبانی نظری طراحی‌داخلی قرار گیرد؛ هر بدنی می‌تواند چنین جایگاهی داشته باشد.[۵۰]

استوار بر نظریهٔ اسپینوزا ما خوانش معماری را از زمین و زمانی آغازیدیم که هنوز خودش و آثارش بر جا و تاثیرگذار است. معماریِ مصر، معماری برای بدن خدا است. آن تغییر مقیاسی که دی.کی. چینگ، تلاشی برای حیرت‌زده کردن زائران مَعبد پتاه می‌خواند در تفسیر ما معلول تفاوت ابعاد جسمانی ساکن واقعی هرم، یعنی خدا، با آدمیان است. این امر که واژهٔ فرعون «از ریشهٔ pr-o به معنی سرای بزرگ مشتق شده است»[۵۱] نیز اشاره‌ای دیگر بر امکان تفسیر ما است. بر همین قیاس جست اندک پله‌های ورودیِ تخت‌جمشید در تفسیر ما به مناقشه بر سر حرمت تخت‌جمشید و منع ورود با اسب به آن نخواهد انجامید زیرا بدن ایرانیان باستان همان بدن هستی بوده‌است.[۵۲] ساختمان‌های یونانی نیز در این نگرش، عیناً همچون بازیگران یک نمایشنامهٔ یونانی، افرادی هستند که نحو بودنشان را نمی‌توان در دو یا سه نظم/سبک خلاصه کرد؛ آنها را باید منفرد و در کنش‌ـواکنش با محل استقرارشان (فیزیکی و فرهنگی) دید تا درک کرد که معماری کردن چگونه می‌تواند معادل عمل اخلاقی، به همان اندازه نیازمند دغدغه‌مندی، و اصالت باشد.[۵۳]

ما همچنین نشان دادیم تصور گذشتگان از بدن، حتی هنگامی که پایِ فراروی از جهان مادی در میان باشد، با ساختار طبیعی جهان ایشان نسبت دارد. این خوانش را به روزگار خودمان هم تعمیم دهیم تا آموختن از لاس‌وگاس را درک کنیم: تصور حاکمیت انسان بر طبیعت، آدمی را به ساخت جهان‌های مصنوعی وا می‌دارد و هزینهٔ چنین کاری را طبیعت و به عبارت صحیح‌تر انسان خواهد پرداخت. تقلید سرخوشانه از صور تاریخی معماری، یعنی تقلید از بدن استاندارد شدهٔ گذشتگان، نیز به همان اندازه دور از طبیعت است که لاس‌وگاس: طبیعت امروز، طبیعتِ زمین و زمانِ ایمهوتپ و ویتروویوس نیست و بدن ما نیز بدن ایشان. همچنین موقعیت انفعالی نیز دفع‌الوقت و تاخیر در آغاز فرایند درمان است. ممکن است باور داشته باشیم که وضع انسان نسبت به داخلیِ طرح، طرح‌داخلی نسبت به معماری، معماری نسبت به شهر و شهر نسبت به طبیعت، همه بر مرکزیت بدنی استاندارد بنا شده و لذا معقول و

منطقی‌اند. اما جنگ همه علیه همه، قرینه‌ای بر این نکته است که خطا در هندسهٔ روابط، به شرایطی تحمل ناپذیر می‌انجامد. به بیان خلاصه، ما با مقیاسی نامناسب و اشتباه در اتخاذ مرکز استاندارد، بدن و تصوری از تمام تاریخ ساخته‌ایم که گرچه استاندارد است اما ربطی به انسان و هستی ندارد.

به دید ما راه صواب، از بین بردن «مرکز» نیست بلکه بازگرداندنِ بدنی غیر از «بدن استانداردشده» به مرکز طراحی‌داخلی است تا از این طریق استبداد انسان بر طبیعت و بر خودش تصحیح گردد.[۵۴] پیشنهاد ما چیزی شبیه این است: طرح وی‌ینتال را معکوس کنید و نه شهر بلکه طبیعت را مرکز قرار دهید، به این ترتیب هرم روی پاهای خود قرار خواهد گرفت. از این لایه به بعد هر مداخلهٔ طراح باید اولاً و اصالتاً طبیعت را در نظر بگیرد تا سرانجام به دورترین لایهٔ خود، یعنی نزدیکترین لایه به بدن، برسد. به عبارتی دیگر طراح‌داخلی تنها هنگامی می‌تواند به نحو شایسته نیازِ بدن انسان و ادراک او را پاسخ گوید که با شروع از بدن طبیعت، لایه لایه به سوی بدن انسان حرکت کرده باشد. چنین فرایند معکوسی هیچ تخریب‌گری و دست‌اندازی گستاخانهٔ سوژه را به هستی مجاز نخواهد شمرد. سرانجام خواهیم توانست نوعی طراحی‌داخلی داشته باشیم که به معنای دقیق کلمه بیرونی نیز است: هنر محافظت از عمومیت در عین توجه به فردیت.

البته این کار دشواری‌هایی برای زندگی دکارتی‌شدهٔ ما ایجاد خواهد کرد. تاریخ‌نویسان بسیاری اشاره کرده‌اند که زیستن در خانهٔ آبشار رایت یا در خانهٔ فارنزورث میس‌وندرروهه دشوار است. حتی ممکن است این آثار برای انسانی که سَند مالکیت قانونی یا چشمانی مصرف‌کننده دارد «کسل‌کننده» باشند؛ داخلیِ آنها نه مالک انسانی یا کالای مصرفی، بلکه آب خروشان، آسمانِ چهارفصل، و آفتاب عالم‌تاب[۵۵] است. اما درست همین‌ها و نظایرشان یعنی سایر بدن‌های طبیعی هستند که بدنِ جدید طراحی‌داخلی ما خواهند بود، حتی اگر سابق بر این بارها و بارها در مرکز هر طرح و طراحیی قرار گرفته باشند. همچنین با قرارگرفتن بدن طبیعت در مرکز و بسط آن (یا انقباض آن) دیگر تمایز طراح داخلی، معمار، شهرساز، طراح‌منظر و ... چنان کمرنگ می‌شود که ناهمسازی و آشفتگی فعلی نقش‌ها در عمل رفع خواهد شد. تاریخ معماری، نمونه‌هایی برجسته از این تلاش برای مرکزیت بدنی جز بدن انسان را به دست می‌دهد: تالیسین غربی رایت برای معماران، فیلارمونی برلین شارون برای ارکسترها و شنوندگان، طرح نمایش‌خانهٔ توتال گروپیوس برای بینندگان و بازیگران، و لوئی کان در مرکز تحقیقات دکتر سالک برای دانشمندان. شاید در آرمانی‌ترین حالت، این امر هنگامی محقق شود که از صور و مظاهر طبیعی (آب و آسمان و آفتاب و ...) نیز فراتر رویم تا به «قانون طبیعت» برسیم که این صور، خود نتیجهٔ آن قانون هستند. چنین کاری یعنی بازگرداندن بدنِ طبیعت به طراحی‌داخلی، که نیازمند درکی به دقیق‌ترین بیان، *اخلاقی* است.

پی‌نوشت‌ها

1. Lois Weinthal. Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory. New York: Princeton Architectural Press. 2011.

مقالهٔ «تأملی در عرصهٔ نظری طراحی داخلی» که به شرح کتاب وی‌ینتال می‌پردازد در همین نشریه به قلم مریم دربندی چاپ شده است.

۲. دکارت معتقد بود انسان از دو جوهر کاملاً متمایز شکل گرفته است: جوهر ممتد که همان بدن ماست و جوهر اندیشنده که ذهن ماست. پیوند میان این دو جوهر از طریق غدهٔ صنوبری صورت می‌گیرد. از نظر او، هیچ پیوند و رابطه‌ای جز این میان بدن و ذهن وجود ندارد. فارغ از نقدهای فلسفی وارد، چنین تفسیر مکانیستی از بدن انسان می‌تواند به راحتی بنیادی شود برای تلقی ماشینی از انسان و سکونتگاه او.

۳. آن خطایی که حواس مرتکب می‌شوند: برای مثال متقاطع دیدن خطوط موازی در نقطهٔ گریز از خطاهای باصره است. البته بر سر اینکه این خطا در حس است یا در حکم، میان فلاسفه اختلاف نظر وجود دارد.

۴. «شک می‌کنم پس فکر می‌کنم، فکر می‌کنم پس هستم» که به اصل کوگیتو معروف است "Dubito ergo cogito, cogito ergo sum".

۵. پرداختن دقیق به این مسأله کاری مربوط به حوزهٔ فلسفه و مناقشه بر سر آن همچنان برپا است.

۶. اسپینوزا در قضیه‌ی ۷ بخش ۲ اخلاق می‌گوید نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیاء است. او پیش از این و در بخش اول اخلاق ثابت کرده بود که تنها یک جوهر وجود دارد، این جوهر نامتناهی است زیرا جوهر دیگری وجود ندارد تا حدی بر آن باشد. از آن جایی که جوهر نامتناهی است، بی‌نهایت صفت خواهد داشت که از آن میان ما تنها دو صفت امتداد و اندیشه را می‌شناسیم (زیرا ما خود حالتی ناشی از این دو صفت هستیم)، هر کدام از این صفات واجد بی‌شمار حالت هستند، این حالات از صفات خدا به

ضرورت منتشی می‌شوند. برای نمونه، بدن هر کدام از ما انسان‌ها حالتی متناهی از حالات صفت امتداد است و ذهن هر کدام از ما انسان‌ها حالتی متناهی از حالات صفت اندیشه یا فکر. اسپینوزا در قضایای ۱۱ تا ۱۳ بخش دوم اثبات می‌کند که ذهن ما تصور بدن ما است یعنی حالتی از صفت فکر، تصورِ حالتی از صفتِ بُعد است، در دستگاهَ اسپینوزا همهَی حالات فکر هَمین وضع را دارند یعنی هر حالتی از فکر، تصورِ حالتی از صفت امتداد یا بُعد است و چون حالتِ فکر، تصورِ حالَت جسم است، نظام و اتصال آن‌هَا نیز همان نَظام و اتصال اجسام است: «هر چه عیناً، در عالم بُعد، از طبیعتِ نامتناهیِ خدا ناشی می‌شود، بدون استثناء، ارتساماً با همان انتظام و اتصال، در عالم فکر از تصور خدا ناشی می‌شود.» (اخلاق، ن.ت ق ۷ ب ۲) گفتیم که هر حالتی، از صفتی که ذیل آن قرار گرفته منتشی می‌شود با این همه، معلول حالتی دیگر از حالات همان صفت است. یعنی جسم ب که حالتی از حالات صفت بُعد است معلول جسم الف است و علت جسم ج. همچنین هیچ حالت صفت بُعد، علت یا معلول حالتی از صفت اندیشه نیست؛ به همین طریق هر حالت صفت اندیشه معلول حالتی دیگر از همین صفت است. حال با این توضیح فرض کنید جسمی بدن من را متاثر می‌کند. این جسم علت تغییر در بدن من است، بدن تغییر کرده است، بنابراین ذهن من نیز که تصور بدن من است تغییر می‌کند زیرا نظام و اتصال تصورات همان نظام و اتصال اشیاء است؛ هر چند علت تغییر تصور من، که همان ذهن من است، تصور آن جسم مفروضی است که بدن من را متاثر کرده است. در اینجا با نوعی نظریه‌ی توازی میان جسم و تصور روبرو هستیم، البته اسپینوزا تمایل دارد از آن گذر کند و اینهمانی میان آن دو را اثبات کند. خواه این نظریه، توازی باشدَ یا اینهمانی او چنان سخن می‌گوید که در تحلیل نهایی، گویی این بدن است که تغییر در آن تغییر در ذهن را به همراه دارد، گرچه به دلیل تبعات ماتریالیستی چنین دیدگاهی، اسپینوزا احتمالاً از قبول صریح آن تَن می‌زد.

۷. بندیکت اسپینوزا. اخلاق. ترجمهٔ محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ هفتم. ۱۳۹۴

۸. برای نمونه بنگرید به مجموعهٔ مقالاتی که در دو کتاب زیر چاپ شده‌اند:

Beth Lord. Et al. Spinoza Beyond Philosophy. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2012.

Beth Lord. Et al. Spinoza's Philosophy of Ratio. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2018.

همچنین کتاب زیر به قلم پگ ریوز، دانشیار دانشگاه معماری بارتلت، که صفحاتی را بَه شرح و تفسیر فلسفهٔ اسپینوزا و مفاهیم مهم اخلاق اختصاص داده است.

Rawes, Peg. Space, Geometry and Aesthetics: Through Kant and Towards Deleuze. New York: Palgrave Macmillan. 2008. Pp 65-90

۹. شاید یکی از دلایل عمدهٔ این امر وابستگی تمامی عناصر سازندهٔ جهان مدرن به هم باشد. برای مثال تغییر در ابعاد ورودی یک پارکینگ یا شیب آن مستلزم تغییراتی در ساخت اتومبیل‌ها، راه‌ها، طراحی شهر، قوانین آن، سبک زندگی مردم و ... است که اگر نه غیر ممکن به نظر بسیار دشوار می‌رسد.

۱۰. توضیح اینکه اسپینوزا معتقد بود «موضوع تصوری که مقوم نفس انسان است، جسم، یا حالت معینی از بعد است، که بالفعل موجود است نه چیز دیگر». اخلاق ق ۱۳ ب۲. و مقصود از جسم یا حالتی از بُعد همان بدن است بنابراین ذهن، تصور بدن است.

۱۱. یک ذهن دکارتی به ما معترض می‌شد که مهم نیست بدن من در کجا، کی و چگونه باشد چون از منظر او ذهن از بدن جداست و صرفاً تغییرات بدن را «درک» می‌کند. کرلی معتقد است تفکر دکارتی در عقل‌سلیم انسان امروزی چنان رسوخ کرده است که ما نمی‌توانیم جهان را غیر دکارتی ببینیم مگر به دشواری فراوان. او همچنین معتقد است مشابه این وضعیت برای خود دکارت و در رابطه با «عقل‌سلیم ارسطویی‌شده» وجود داشته است. بنگرید به:

Edwin M. Curley, Behind the Geometrical Method, A Reading of Spinoza's Ethics. Princeton. Princeton university press. 1988. P 3

۱۲. یک کتاب تاریخ معماری تصور مردمان گذشته را از بدن خودشان، ذیل تصور نویسندهٔ کتاب از بدنش در اختیار خواننده‌ای می‌نهند که بدنی متفاوت و بنابراین تصوری متفاوت دارد. علی‌الظاهر باید کتب تاریخ معماری، و تبعاً برداشت ما از آنها، تفاوت بسیار با یکدیگر داشته باشند حال آنکه در بادی امر چنین به نظر نمی‌رسد. به بیان ساده، ما در خوانش یک اثر معماری آنرا خودمانی می‌فهمیم. تاکید نگارنده بر تغییر پارادایم نظری هادی تفسیر، یعنی تغییر در فهم خواننده از بدنش، کوششی برای آشنایی‌زدایی از بدن است.

۱۳. به نظر می‌رسد امروزه درک این امر به لطف نظریهٔ نسبیت آنشتاین راحت‌تر باشد.

۱۴. نگارنده در این مورد به دروس تاریخ معماری که تمرکز بیشتری بر این سه تمدن دارند نظر داشته است. البته همیشه می‌شود کار را از زمانی عقب‌تر یا چنان‌که اسپینوزا می‌دید از «جوهر تکین» شروع کرد که تعمیم آن به معماری نیازمند مَطالعات و تطبعات عمیق‌تر خواهد بود. امید است خوانندگان فاضل به اغماض در نقایص و خطاهای احتمالی بنگرند و آنها را نشانهٔ پژوهشی درجریان ببینند.

۱۵. میان چیزها چنان که چشم می‌بیند و چنانکه سپس در فاهمه رسم می‌شوند تفاوت است: ما جهان را اقلیدسی می‌کنیم تا آن‌را بفهمیم. جهت شرح مفصلی دربارهٔ اهمیت این تفاوت بنگرید به کتاب زیر:

Lorenzo Magnani,. Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001. Pp 174-183

۱۶. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۵

۱۷. نوربرگ‌شولتز ۱۳۸۹، ۶

۱۸. چینگ ۱۳۸۹، ۸۹

۱۹. همان، ۸۹

۲۰. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۱۸ـ۱۷

۲۱. چینگ ۱۳۸۹، ۸۹

۲۲. همان

۲۳. این نکته که، بر خلاف روزگار ما، گذشتگان معابد ـ بدن‌های مقدس را در سرزمین مقدس می‌ساختند، حاکی از برداشتی غیر عملکردی از معماری است. آنچه تصور ما از زمین است و خودش را در شهر معاصر نشان می‌دهد به نحو پیشینی می‌تواند امکان شکل‌گیری بدن مقدس را منتفی سازد. آیین‌های تشرّف و اعمال عبادی نیز ممکن است از چنین خاستگاهی (حضور در سرزمین مقدس، در پیشگاه خدا یا درون بدن او) آمده باشند و نه آنچه امروز برای ما اعمال عبادی نظام‌مند تلقی می‌شوند.

۲۴. ماینانی این کیهان‌نگاری را در شری ـ یانترای هندوها و سفیروت‌های یهودی نیز مشاهده می‌کند. بنگرید به صص ۱۹ـ۱۵ در:

Lorenzo Magnani. Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001. Pp 15-19

همچنین بنگرید به نقش تعلیمی این کیهان‌نگاری‌ها در هندسهٔ مقدس:

Robert Lawlor. Sacred Geometry, Philosophy and Practice. London: Thames and Hudson. 1982. P 15

۲۵. برای درک تمایز میان تلقی امروزین ما از رابطهٔ انسان و معماری با تلقی مصریان می‌توان از خود پرسید که کدام اعمال در آثار معماری مصری توسط انسان زنده انجام می‌شده است و چه اعمالی را بنا خود انجام می‌داده‌است؟ برای مثال آیین مقدس سِد توسط زوسر در آرامگاهی که پس از مرگش کامل شد، توسط ساختمان مقبره انجام می‌شد نه توسط یک انسان زنده و «ستون‌ها به عنوان بخشی از معماری سنگی معبد، زندگی جاودان فرعون را تضمین می‌کردند.» (چینگ ۱۳۸۹، ۶۱ـ۶۰)

۲۶. جهت شرحی از جهان‌بینی مصریان و ارتباط آن با معماری بنگرید به (آپجان. ۱۳۹۰. صص ۵۹ـ۵۵ همچنین صص ۸۹ـ۸۷)

۲۷. بنگرید به شعر مولانا با مطلع پنبه، اندر گوش حسِ دون کنید ... مثنوی معنوی، دفتر اول، بخش ۲۶

۲۸. نوربرگ‌شولتز۱۳۸۹، ۶ـ۵

۲۹. تاثیر معماری مصر آنقدر زیاد است که حتی ممکن است برای مثال طراح کاخ زمستانی داریوش «مصری بوده باشد.» (آپجان۱۳۹۰، ۱۰۴۲)

۳۰. بنگرید به (آپجان۱۳۹۰، ۱۰۴۳ـ۱۰۳۴)، (چینگ۱۳۸۹، ۱۴۹ـ۱۴۶)، و (جنسن۱۳۸۸، ۴۲ـ۴۰) به طور ویژه تفسیر جنسن به خوانش ما بسیار نزدیک شده است.

۳۱. آپجان۱۳۹۰، ۱۰۳۹

۳۲. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، بنیان‌گذار فلسفهٔ اشراق که خود را جامع نظرات فلاسفه و حکمای پیشین از شرق تا غرب عالم می‌دانست.

۳۳. مقایسه کنید با شعر معروف میرفندرسکی: چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی، صورتی در زیر دارد هرچه بر بالاستی.

۳۴. زرقانی ۱۳۹۷، ۶۳

۳۵. همان، ص ۶۸

۳۶. با این تفاوت که جغرافیای ویژهٔ سرزمین یونان که بیشتر حالتی مجمع‌الجزایری دارد با رشته‌کوه‌ها و دره‌های فراوان، تمرکزی بر فرد و متعاقباً اخلاق فردی ایجاد می‌کند. جهت شرحی مبسوط دربارهٔ یونان و جهان یونانی بنگرید به

شرف‌الدین خراسانی، نخستین فیلسوفان یونان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷

۳۷. به دید ما بدنی اشتباه در مرکز این چنین ساختمانی قرار گرفته است که موجد تصوری خطا می‌گردد. نظام و اتصال اشیا در چنین ساختمانی به ما وعدهٔ دیدن کالا می‌دهد خواه انسان باشند یا اشیاء. بالانتاین هم فکر می‌کند یک جای کار چنین طرحی می‌لنگد. بنگرید به:

Andrew Ballantyne. ARCHITECTURE, A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press. 2002. p29.

۳۸. از نظر پارکینسون اسپینوزا بر صورت ذهنی تاکید دارد و نه صور حسی؛ که البته تفسیری خالی از مناقشه نیست. جهت آشنایی با دیدگاه پارکینسون دربارهٔ مفهوم

جورج هنری دکلیف پارکینسون. نظریهٔ شناخت اسپینوزا. به ترجمهٔ سید مسعود سیف. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی. چاپ دوم ۱۳۸۶. صص ۱۰۲ ـ ۸۳

همچنین بنگرید به:

ژنویو لوید. اسپینوزا و کتاب اخلاق. ترجمه مجتبی درایتی و دیگران. تهران: نشر شب‌خیز.۱۳۹۶ ص ۱۰۱ ـ ۴۷

۳۹. اینجا نیز ما با نوعی توجه به بدن مواجه هستیم، این‌بار توجه به پیکر مادی واژه‌ها. مونتاگ معتقد است تفسیر اسپینوزا از متون مقدس یهودی چنین است:

Warren Montag. Bodies, Masses, Power, Spinoza and His Contemporaries. London: Verso. 1999 pp. 1–26

۴۰. شندلباخ واضعان واژهٔ آرخه را فیلسوفان طبیعی می‌داند اما به بار سیاسی آن و اهمیت قدمت و منزلتی که یونانیان برای فرمانروایان قدیم بخاطر نسبتشان با خدایان قائل بودند نیز اشاره کرده است. خراسانی نیز به آرخون archon اشاره کرده‌است که کلمات آرخه، اولیگارخیا (اولیگارشی) و آنارخی (آنارشی) از آن ساخته شده‌اند. (خراسانی۱۳۸۷، ۲۴) پس مطابق دیدگاه ما، تصور یونانیان از اقتدار و سلطهٔ معماران بر سایر حِرَف، کاشف از نوعی بدن‌مندی ویژهٔ معماران خواهد بود که البته پژوهشی ویژه می‌طلبد.

۴۱. شندلباخ۱۳۹۵، ۵۳

42. Harries 1998, 4&11

۴۳. شرح مختصر این دو نظریه در منبع زیر آمده است:

بریس گات، و دیگران. دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ چهارم: ۱۳۸۹. ص ۳۸۸ ـ ۳۸۷

۴۴. مراد نگارنده از «بدن استانداردشده» در تمام متن اشاره به بدنی است تحویل‌شده به استانداردهای ذکر شده در دستورالعمل‌های مرجع معماری؛ ما تصور می‌کنیم گذشتگان ما نیز چنین تصوری از بدن داشته‌اند.

۴۵. جهت گزارشی مختصر دربارهٔ سیستم اندازه‌گیری متریک و تاثیر آن بنگرید به:

لئوناردو بنه‌ولو، تاریخ معماری مدرن. ترجمهٔ علی‌محمد سادات‌افسری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی، جلد اول ص ۴۸

۴۶. صفر دکارتی، با صفر در کاربرد مصطلح تفاوت دارد: در حالیکه صفر زندگی روزمره، نبودن چیزی در جایی است، صفر دکارتی صرفاً یک قرارداد است.

47. Venturi1992, 44

48. Kollhaas1998, 971

۴۹. لایه‌های طرح نظری وی‌ینتال، به ترتیب از داخلی‌ترین به بیرونی‌ترین، عبارتند از بدن و ادراک، پوشش و هویت، مبلمان و اشیاء، رنگ و سطوح، ترسیمات و مدارک داخلی، فضاهای خصوصی، فضاهای عمومی، پلی میان درون و برون

۵۰. البته توجه داشته باشیم که هر اصلی در مرکز قرار گیرد نوع ویژه‌ای از طراحی‌داخلی را ایجاد خواهد کرد که بدن ما را به شیوه‌ای منحصربه‌فرد متأثر می‌کند و در نتیجه، در تحلیل نهایی، ذهن متناسب با خود را خواهد ساخت.

۵۱. وتکین ۱۳۹۰، ۱۸

۵۲. اساساً ورود سوار و اسبش به تخت‌جمشید در تفسیر ما نشانه‌ای بر باور به برابری موجودات و از جمله هم‌قدری وهمکاری ضروری انسان و طبیعت جهت پیروزی بر اهریمن است. در معابد بعضی دیگر از ادیان شرقی نیز وضع بر همین منوال است و حضور حیوانات مجاز یا حتی ضروری.

۵۳. نیاز به توضیح نیست که چنین نگرش و فهمی از معماری یونانی تا چه اندازه با تقلید ظاهری از معماری یونانی فاصله دارد؛ در مقام قیاس چیزی شبیه تفاوت تئاتر با خودنمایی است.

۵۴. ممکن است با زدودن «بدن استانداردشده» از مرکز، تصور فقدان مرکز در ما ایجاد شود. اما تصور فقدان مرکز ممکن است صرفاً فقدان مرکزیت انسانی باشد: برای قرن‌ها، نظم اشیاء بر مرکزیت انسان و لوگوس او بنا شده است و خروج از آن برای ما جهانی نامأنوس خواهد ساخت.

۵۵. هر ماده‌ای که در مرکز طراحی لوئی کان (خواه طراحی معماری یا طراحی‌داخلی) قرار داشته باشد همان نور است. وقتی می‌گوید «ماده، نور خاموش‌شده است» همزمان تصدیق کرده‌است که طراحی را بر مرکزیت بدن نورانی انجام داده است. از این منظر تأثیرپذیری او از مصریان باستان، به لحاظ توجه آنها به خدای خورشید، نیز فهم‌پذیرتر می‌شود و در عین حال ممکن است آن‌را نشان توجهی به نور در فرهنگ ایرانیان باستان و عارف ـ معماران مسلمان نیز یافت.

منابع

فارسی

ـ آپجان، اورارد میلر، و دیگران. *تاریخ تحلیلی هنر جهان؛ معماری، پیکرتراشی، نقاشی*. ترجمهٔ محمد هوشمند ویژه. تهران: انتشارات بهجت. ۱۳۹۰

- اسپینوزا، بندیکت. *اخلاق*. ترجمهٔ محسن جهانگیری. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. چاپ هفتم ۱۳۹۴
- پارکینسون، جورج هنری دکلیف. *نظریهٔ شناخت اسپینوزا*. ترجمهٔ سید مسعود سیف. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی. چاپ دوم ۱۳۸۶.
- چینگ، فرانسیس دی.کی.، و دیگران. *تاریخ معماری جهان*. ترجمهٔ محمد احمدی نژاد. تهران: نشر خاک. ۱۳۸۹
- خراسانی، شرف‌الدین. *نخستین فیلسوفان یونان*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷
- دیویس، و دیگران. *تاریخ هنر جنسن*. ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران. تهران: فرهنگسرای میردشتی. ۱۳۸۸
- زرقانی، سید مهدی، و دیگران. *تاریخ بدن در ادبیات*. تهران: نشر سخن. ۱۳۹۷
- شندلباخ، هربرت. *تاریخ و تبیین مفهوم خرد*. ترجمه رحمان افشاری. تهران: نشر مهراندیش.۱۳۹۵
- گات، بریس. و دیگران. *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ چهارم: ۱۳۸۹
- لوید، ژنویو. *اسپینوزا و کتاب اخلاق*. ترجمه مجتبی درایتی و دیگران. تهران: نشر شب‌خیز.۱۳۹۶
- نوربرگ‌شولتز، کریستیان. *معنا در معماری غرب*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. ویراستار محمدرضا رحیم‌زاده. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ سوم ۱۳۸۹

لاتین

- Ballantyne, Andrew. *ARCHITECTURE, A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. 2002
- Curley, Edwin. *Behind the Geometrical Method, A Reading of Spinoza's Ethics*. Princeton. Princeton university press. 1988
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. Massachusetts: MIT press. 1998
- Koolhaas, Rem. And Mau, Bruce. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli press. 1998
- Lawlor, Robert. *Sacred Geometry, Philosophy and Practice*. London: Thames and Hudson. 1982
- Magnani, Lorenzo. *Philosophy and Geometry: Theoretical and Historical Issues*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 2001
- Montag, Warren. *Bodies, Masses, Power, Spinoza and His Contemporaries*. London: Verso. 1999
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art. 1992
- Weinthal, Lois. *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press. 2011

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 95-106

Body Brought Back to Interior Design

Spinoza And Interior Design Theory

Alireza Mohseni

Abstract

Ontological Paradigms fabricate not only man's conception of the whole world but also his understanding of his own body, his different forms of being in the world such as "Architecture" and "Designed interiors" are affected by them to the extend that without a shift in the former, evolution of the latter and its manifestations in architecture may well be reduced to a standard and inapplicable History of Architecture. Scrutinizing this very being called Body and its personifications in architecture of a given time would be the necessity for abolishing that pre-modeled history. Obviously, either for the mass of the standard history data or the built conception of the functions of architecture this scrutiny is rarely performed. The awareness of this problem oriented us to see body and its possible architectural imageries in an unstandard narriation invigorated by a "subterranean" reading of Spinozism. On the basis of spinoza's assertion that "dimension and mind are Identical" we read history of architecture not through the supposed lense of architect's Ideas and thoughts but via actual orders of bodies/objects and hence came to find Architectures (and not architecture) for totally diffrent bodies: A non-standard history of architectures resulted from an unprecedent order of data. A design approach could develop from within this paradigm shift _presenting an applicable and ethical history unlike its theoretical long familiar rival _ which by deniying supremacy of any design proffesion (architect, interior designer, urban designer, ...) and by rejecting all man's previlage over Nature, posites Nature as the new core, starting point of design process.

Keyword: Interior Design, History of Architecture, Body, Mind, Nature

1. PhD Candidate in Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: a.mohseni@student.art.ac.ir

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 83-93

Research Methodology in Accumulating the Oral Testimonies Concerning Teaching Interior Design in Iran

Nooshin Ziashahabi[1]

Abstract

The establishment of the Decorative Arts faculty and education of interior design can be traced back around 60 years. When it comes to the education of a specific academic discipline, like interior design, study the relevant history is inevitable to improve the quality of education. Investigating the history of interior design education in Iran, we encountered the scarcity of written documents in this field, therefore; the need of using oral testimonies emerges. Hence, oral testimonies are very important in studying the history of interior design education and the lack of it will cause losing the useful information forever. Research that is based on oral documents is often referred to as oral history, which is one of the most effective types of research in historical and social studies. Today, this type of research has spread significantly in research and academic communities around the world. But is any method of collecting oral documents an oral history? Is the nature of the document sufficient reason to call it oral history? What are the etiquettes of dealing with an oral document? This paper tries to unveil the research methodology of dealing with oral documents in a research project about the origin of academic training of interior design in Iran.

Oral history is often equated with interviews or lectures, but in fact, oral history research goes beyond gathering and recording information. This type of research is a specialized field of historical studies with specific techniques that distinguish it from just collecting oral documents. The basis of information in oral history is the interview, which is conducted with a clear structure and as a result of coherent research. The interview forms a purposeful dialogue between the historian and the interviewee that distinguishes it from recollection. In addition to the importance of determining the research plan, oral history, like any other research, has two theoretical and practical aspects. The theoretical aspect includes the intellectual foundations of the research, which are rooted in the purpose and destination of the project. The practical aspect, in other words, is the same as the general issues in oral history and pays attention to the details that are necessary to guide the project and provides instructions for conducting interviews, recording, and maintaining research documents. These two aspects are not separated from each other and knowledge of each adds to the quality of the other.

This paper is organized into three main sections. The first part describes what oral history is and provides an overview of its definition, background, subject matter, and history in Iran. The second part reviews the theoretical foundations of the oral history research project. Issues such as setting questions, identifying informants, and determining the research program and roadmap. The third part deals with the practical experience of doing an oral history project. In conclusion, an attempt is made to review the most important points that the researcher of oral testimonies should consider.

Keyword: Oral history, Oral testimonies, Academic education, Interior Design

1. Instructor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran & PhD Candidate in Architecture, School of Architecture and Environmental Design, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran. Email: n.ziashahabi@art.ac.ir

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 63-80

Types of Academic Books: Reviewing Examples in Architecture and Interior Design

Haleh Hajyasini

Abstract

There are different types of books in every academic discipline, covering various subject matters, while taking different positions and offering different approaches to an array of problems. However, besides being influenced by the requirements of the field, books belonging to the same type usually share specific characteristics as well. Understanding these characteristics and their implications in terms of structure and content can be beneficial in different stages of both education and research. Based on such characteristics, this article seeks to introduce the most common types of academic books, available in the fields of architecture and interior design. For this purpose, we will first examine some prototypes of academic books and explain their prominent features. We will then study such features in the context of the published works to find out how the structure and narrative of such books are aligned with common characteristics of their respective types.

Keyword: Interior Architecture, Book Types, Bibliography

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 39-60

A Reflection on the Theoretical Field of Interior Design

A review of the book entitled *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*

Maryam Darbandi[1]

Abstract

"Interior Architecture" or "Interior Design" as names for professional specialties and academic disciplines, have a history of nearly a century. Most of the research done during these years has been related to practical and applied design issues, but the need for research in the theoretical field, has called for attention in the last two decades, more than ever. One of the most important works published on this subject, is the book, *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. In the book, Loise Weinthal, formulates a theoretical framework and places emphasis on a collection of essays within his proposed layers of framework in order to draw out themes. A diagram of this anthology's organizational strategy concieves the interior in eight asymmetrical onion-shaped layers that occasionally have overlaps here and there. The book, according to the model and corresponding to the sections, is comprised of selected essays related to a broader set of concerns than interior design. In this article, in order to reflect on the theoretical framework of Interior design, we analyse and interpret the views of Louis Weinthal in this book. The article has two main sections; The first part, with a question-based structure, is about Weinthal ideas of what and how is interior, but the second part, is dedicated to the description of his proposed theoretical framework and a review of articles related to the model. The aim of the present article, is to contemplate on how to formulate a theoretical structure for interior design. The article can be a way of thinking and research in the theoretical field of interior design, furthermore, can help students and professionals in the field become more familiar with interior design literature, related issues, and theoretical resources; An area that deserves more attention due to its emergence and, consequently, its lack of resources.

Keyword: Theoretical Framework, Interior Design, Interior Architecture, Theory, Theoretical Foundation.

*Weinthal, Lois. Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory. New York: Princeton Architectural Press. 2011.

1. PhD Candidate in Architecture, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: m.darbandi@student.art.ac.ir

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 29-36

Designing Criticism: Integrating Written Criticism in Interior Design Education*

Author: Mary Anne Beecher[1] **Translator: Akbar Dabestani Rafsanjani[2]**

* Anne Beecher, Mary (2006). Designing Criticism: Integrating Written Criticism in Interior Design Education. Journal of Interior Design (31), 54-61..
1. Ph.D., University of Oregon
2. Instructor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: dabestani@art.ac.ir

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
Pages: 11-27

Genealogy of Interior Design Discipline*

Fardin Tahmasebi[1] **Nadieh Imani**[2]

Abstract

Interior design is one of the disciplines associated with architecture that plays a role in the design and construction of a building. The relationship between interior design and architecture is a pervasive issue today. Since interior design was not separated from architecture in the past, while it is now independent of architecture. The main question of this research is the relationship between these two and their continuity and coalescence. Searching for this question began by exploring the etymology of interior design discipline, i.e. knowing its origin and evolutions. In other words, the design of interior spaces has been studied from the past to current times with recollecting historical events. The recognition of factors forming the interior design profession was provided by reviewing the changes of designing interior spaces from the past to the renaissance period, its transformation in the post-industrial period and also recognition of the emergence of the decoration profession. Then, the way of transforming this profession to discipline and its specialized characteristics in relation to architecture concluded to recognizing the status of interior design discipline in current situation.

Keyword: Interior Architecture, Interior Design, Decoration, Short History of Interior Design

*This paper is extracted from M.A thesis of Fardin Tahmasebi: "On Contemporary Interior Design and Manner of Style". It was supervised by Dr. Nadieh Imani and the defense session was held on 11 Feb. 2021 at Art University, Tehran, Iran.

1. M.A in Interior Design, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: fardin_tahmasebi@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran

Abstracts of Papers in English

University of Art

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
ISSN: 2783-3933

Table of Content

11	**Genealogy of Interior Design Discipline**
	Fardin Tahmasebi / Nadieh Imani
29	**Designing Criticism: Integrating Written Criticism in Interior Design Education**
	Author: Mary Anne Beecher / Translator: Akbar Dabestani Rafsanjani
39	**A Reflection on the Theoretical Field of Interior Design; A review of the book entitled Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory**
	Maryam Darbandi
63	**Types of academic books: Reviewing examples in architecture and interior Design**
	Haleh Hajyasini
83	**Research Methodology in Accumulating the Oral Testimonies Concerning Teaching Interior Design in Iran**
	Nooshin Ziashahabi
95	**Body Brought Back to Interior Design; Spinoza And Interior Design Theory**
	Alireza Mohseni

Editorial board (in alphabetical order):

Mohammadreza Azadehfar	Professor, Music faculty of University of Art
Nadieh Imani	Associate Professor, Architecture and Urban Studies faculty of University of Art
Seyed Mohammad Beheshti	Former Director of Research Center of Iranian Cultural Heritage Organization
Seyed Behshid Hosseini	Professor, Architecture and Urban Studies faculty of University of Art
Alireza Eynifar	Professor, Architecture and Urban Studies faculty of Tehran University
Ahmad Sadri	Professor in Iranian Art Studies
Sadegh Nayini	Professor, Industrial Design faculty of University of Science and Technology
Seyed Abbas Yazdanfar	Professor, Architecture and Urban Studies faculty of University of Science and Technology

Executive Officials

Fardin Tahmasebi	Manager
Ali Abdi	Graphic Designer

Scientific Advisors Of This Issue

Mostafa Kiani Hashemi Esfahani	Associate Professor, Architecture and Urban Studies faculty of University of Art
Manoochehr Moazami	Associate Professor, Architecture and Urban Studies faculty of University of Art

Editors

Alireza Mohseni	Literary and Scientific Editor

Vision

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli is a scientific-disciplinary journal that publishes the achievements of researchers, scholars and professionals in issues related to Interior Architecture. This journal accepts either individually written articles or the ones extracted from a master or PhD. thesis. In addition to the previous, translated articles are also acceptable. The purpose of publishing this journal is to distribute the consequences and results of researchers concentrated on academic and professional Interior Architecture activities.

Scope

It's been a long time that interior design articles are published in various professional and disciplinary issues. The major cause is the two sided nature of it as a dependent and independent matter to architecture. Relating interior design to architecture regarding to a built space or the indistinct border between inside-out is remarkable. Yet the feasibility and possibility of repeatedly changing inner atmosphere to a new space, is truly undeniable. So one of the most controversial subjects in interior architecture is the state or manner of how to relate it to architecture. The major subject matters and issues in interior architecture and interior design can be in the field of reuse or adaption regarding historic buildings, industrial design, graphic design, textile design, behaviorology, environmental psychology and aesthetics. Therefore, direct or indirect researches and new accomplishments concerning science, skills and methods mentioned above, are most welcomed and accepted in this journal.

University of Art

IN THE NAME OF GOD

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022
ISSN: 2783-3933

License holder: University of Art
Editor-in-Chief: Alireza Mostaghni
Editor: Nadieh Imani
Manager: Fardin Tahmasebi
Graphic Designer: Ali Abdi

Publisher: University of Art
Address: No. 56, Sakhaei St., Hafez Ave., Tehran, Iran
Postal Code: 1136813518
P.O. Box: 11155-655

Website: intand.journal.art.ac.ir
Email: intand@art.ac.ir

Ministry of Culture & Islamic Guidance Reg. No.: 85148

Copyright © 2021 by University of Art;
All Rights Reserved.
The views expressed in this journal do not necessarily reflect the views of University of Art.

University of Art

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

The Journal of Interior Architecture Research
Vol.1 - No.1 - Autumn 2021 & Winter 2022

Genealogy of Interior Design Discipline (11-27)
Fardin Tahmasebi / Nadieh Imani

Designing Criticism: Integrating Written Criticism in Interior Design Education (29-36)
Author: Mary Anne Beecher / Translator: Akbar Dabestani Rafsanjani

A Reflection on the Theoretical Field of Interior Design; A review of the book entitled Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory (39-60)
Maryam Darbandi

Types of academic books: Reviewing examples in architecture and interior Design (63-80)
Haleh Hajyasini

Research Methodology in Accumulating the Oral Testimonies Concerning Teaching Interior Design in Iran (83-93)
Nooshin Ziashahabi

Body Brought Back to Interior Design; Spinoza And Interior Design Theory (95-106)
Alireza Mohseni