اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

«معماری داخلی» یا «طراحی داخلی»؛ تفاوتی اسمی یا ماهوی؟ (۱۱ـ۲۶)
مریم دربندی / نادیه ایمانی / محمدرضا رحیم‌زاده

تبارشناسی مفهوم سلیقه در هنر و معماری (۲۹ـ۴۵)
نادیه ایمانی / فاطمه میرزایی

معناپردازی در «یادمان» (۴۷ـ۶۸)
آذین سعیدی

چهار بعد معماری داخلی (۷۱ـ۷۹)
نویسنده: الن کلینگنبرگ / مترجم: زهرا گله‌دار فریمان

پیامدهای دگرگونی شیوهٔ زندگی در معماری داخلی؛ موردکاوی: خانه‌های قاجار و پهلوی اول شهر تبریز (۸۱ـ۹۵)
لیلا صفری اصل

بازتعریف یک فضای داخلی: مسجد مطلب خان خوی (۹۷ـ۱۱۲)
امین رحیمی

مطالعهٔ تطبیقی معماری داخلی کلیساهای وانک و بیت‌الحم با کلیساهای دورهٔ باروک (۱۱۵ـ۱۳۵)
زهرا احمدی

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
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 زهرا گله‌دار فریمان	صفحه‌آرا
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

دانشگاه هنر

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۳۹۳۳_۲۷۸۳

فهرست مطالب

۱۱ «معماری داخلی» یا «طراحی داخلی»؛ تفاوتی اسمی یا ماهوی؟
مریم دربندی / نادیه ایمانی / محمدرضا رحیم‌زاده

۲۹ تبارشناسی مفهوم سلیقه در هنر و معماری
نادیه ایمانی / فاطمه میرزایی

۴۷ ***معناپردازی در «یادمان»***
آذین سعیدی

۷۱ چهار بعد معماری داخلی
نویسنده: الن کلینگنبرگ / مترجم: زهرا گله‌دار فریمان

۸۱ پیامدهای دگرگونی شیوهٔ زندگی در معماری داخلی؛ موردکاوی خانه‌های قاجار و پهلوی اول شهر تبریز
لیلا صفری اصل

۹۷ بازتعریف یک فضای داخلی: مسجد مطلب خان خوی
امین رحیمی

۱۱۵ مطالعه تطبیقی معماری داخلی کلیساهای وانک و بیت الحم با کلیساهای دورهٔ باروک
زهرا احمدی

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۱۱ تا ۲۶

«معماری داخلی» یا «طراحی داخلی»؛ تفاوتی اسمی یا ماهوی؟*

مریم دربندی[۱] **نادیه ایمانی**[۲]
محمدرضا رحیم‌زاده[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱

چکیده

«معماری داخلی» و «طراحی داخلی» دو عنوانی هستند که به دانش یا حرفه‌ای اطلاق می‌شوند که با سامان‌بخشی فضاهای داخلی سروکار دارد. قدمت به‌کارگیری نام «طراحی داخلی» حدود یک سده است، اما از ظهور رسمی نام «معماری داخلی» تنها چند دهه می‌گذارد؛ امروز هر دوی این عناوین چه در حوزهٔ دانش و چه در حرفه به‌کارگرفته می‌شوند. با وجود تفاوت‌هایی که برخی از صاحب‌نظران میان طراحی داخلی و معماری داخلی قائل هستند، صاحب‌نظرانی هستند که این تفاوت را مکفی نمی‌پندارند و این دو عنوان را یکسان می‌دانند. گروه دیگری نیز اساساً با به‌کارگیری عنوان معماری داخلی مخالف هستند و به‌کارگیری آن را مسبب آسیب به عرصهٔ امر طراحی فضاهای داخلی می‌دانند. هدف این مقاله، پرداختن به نسبت میان طراحی داخلی و معماری داخلی است. برای نیل به این هدف به مقایسهٔ تعاریف موجود صاحب‌نظران پرداخته شده است. سپس با تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های میان طراحی داخلی و معماری داخلی تفاوت اسمی یا ماهوی بین این دو نام بررسی شده است. نوع این پژوهش، کیفی و روش آن تحلیلی-تفسیری است. از این پژوهش این نتیجه حاصل شده است که با وجود تفاوت‌هایی که برخی از صاحب نظران میان طراحی داخلی و معماری داخلی قائل هستند، این دو عنوان بر یک تخصص و حرفه دلالت دارند و به‌کارگیری آنها در نظام حرفه‌ای و دانشگاهی در بیشتر موارد به صورت قراردادی بوده است. با توجه به شرایط فوق، تشکیل شورای هم‌اندیشی و اتخاذ تصمیمی جامع و بین‌المللی در تبیین تعاریف و کارکردهای این دو عنوان که ملاک عمل تمام سازمان‌های حرفه‌ای و مراکز آموزشی قرار گیرد، اقدامی ضروری است؛ امری که می‌تواند به رفع سردرگمی موجود و اعتلای جایگاه این حوزه کمک نماید.

واژگان کلیدی: طراحی داخلی، معماری داخلی، تمایز، تعریف، مقایسه

۱. دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۲. دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
آدرس ایمیل: imani@art.ac.ir
۳. استادیار گروه معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
* مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول، با عنوان «بنیان‌های نظری معماری داخلی» است که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه هنر تدوین شده است.

مقدمه

«معماری داخلی» و «طراحی داخلی» دو نامی هستند که امروز به منزلهٔ رشته‌ای دانشگاهی و تخصصی حرفه‌ای در عرصهٔ طراحی فضاهای داخلی مطرح هستند. طراحی داخلی، با قدمتی حدود یک سده، در شرایطی ظهور می‌یابد که پیش از آن تخصصی مشابه به نام «دکوراسیون داخلی» شکل گرفته بود، اما در پی رخ دادن مجموعه‌ای از تحولات، طراحی داخلی پا به عرصهٔ سامان‌بخشی فضاهای داخلی می‌گذارد. پس از حدود چند دهه، عوامل دیگری دست در دست هم می‌دهند و این بار معماری داخلی شکل می‌گیرد. بنابراین، نسبت‌های تبارشناختی معماری داخلی به دو حوزهٔ «دکوراسیون داخلی» و «طراحی داخلی» باز می‌گردد؛ به بیانی دیگر ظهور دکوراسیون داخلی در اواخر قرن نوزدهم و پس از آن ظهور طراحی داخلی در اوایل قرن بیستم زمینه‌ساز ظهور معماری داخلی می‌شود.[۱] در نتیجه، در بررسی نسبت امروز معماری داخلی و طراحی داخلی، ابتدا باید توجه کنیم که طراحی داخلی، زمینه‌ای است که سبب شکل‌گیری معماری داخلی می‌شود و ظهور معماری داخلی بدون گذر از ظهور طراحی داخلی محقق نمی‌شود.

طراحی داخلی، در شرایطی ظهور می‌یابد که چندین امر به‌صورت موازی رخ می‌دهد: اول اینکه که اصطلاح «طراحی» رایج می‌شود و در نتیجه، طراحی داخلی در شبکه‌ای از ظهور دیگر رشته‌های طراحی قرار می‌گیرد. دوم اینکه، تخصص پیشین آن یعنی «دکوراسیون داخلی» با تحولاتی مواجه می‌شود: دکوراسیون داخلی که در قرن نوزدهم عمدتاً توسط افرادی غیرحرفه‌ای نظیر مبل‌سازان، رویه‌کوبان یا فروشندگان مبلمان انجام می‌شد، کم‌کم در اواخر قرن نوزدهم به سمت حرفه‌ای شدن پیش می‌رود و به‌مرور افرادی متخصص و حرفه‌ای جایگزین افراد آماتور می‌شوند. حرفه‌ای شدن دکوراسیون داخلی، مستلزم آموزش دانشگاهی و شکل‌گیری انجمن‌های تخصصی می‌شود. از سوی دیگر، نگرشی متفاوت نسبت به امر طراحی فضاهای داخلی شکل می‌گیرد که گویی این نگرش جدید در قاموس دکوراسیون داخلی جای نمی‌گیرد؛ نگرشی که برگرفته از اصطلاح «اثر هنری کامل[۲]» است. اصطلاحی که در معماری دلالت بر یک کل منسجم دارد، گویی تمام زمینه‌های طراحی از جمله طراحی فضای داخلی زیر چتر معماری قرار می‌گیرد و به‌صورتی هماهنگ و یکپارچه عمل می‌کنند. باهاوس که یکی از مبلغان اصلی این نگرش محسوب می‌شود، تأثیر زیادی در تحول در امر طراحی فضاهای داخلی می‌شود؛ دکوراسیون داخلی که معمولاً به صورت مستقل از بنا عمل می‌کرد و بر محور نیازهای ساکنان و با روش انتخاب یا کلکسیون اشیاء و هماهنگ نمودن آنها با یکدیگر صورت می‌گرفت، به تخصصی تبدیل می‌شود که به‌صورت مستقل از بنا نیست و جزء و کل در تبعیت از هم شکل می‌گیرند، فقط به انتخاب اشیاء محدود نمی‌شود و عملی به نام «طراحی» صورت می‌گیرد، و پیوندی نزدیک‌تر با معماری می‌یابد. در نتیجه، گویی نوعی از دگردیسی در تبدیل دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی به‌وجود می‌آید. گرچه این دگردیسی به این صورت نیست که تمام دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی تبدیل شود. می‌توان گفت بخش اعظمی از دکوراسیون داخلی دچار این تحول می‌شود، در نتیجه، در آن دوران انجمن‌های حرفه‌ای که عنوان دکوراسیون داخلی داشتند، به طراحی داخلی تغییر عنوان می‌دهند. اما بخشی از دکوراسیون داخلی نیز تقریباً به همان شکل سابق باقی می‌ماند و تا امروز ادامهٔ حیات داده است.

اما شرایط شکل‌گیری معماری داخلی متفاوت است. در واقع، معماری داخلی آن‌گونه‌ای نیست که طراحی داخلی نتیجهٔ تحول در دکوراسیون داخلی است؛ به بیانی دیگر، در شکل‌گیری عنوان معماری داخلی، شکلی از دگردیسی یا تحول، حداقل به میزانی که در رابطهٔ دکوراسیون داخلی و طراحی داخلی روی داد، صورت نمی‌گیرد. معماری داخلی ظهور می‌یابد، به‌علت اینکه برخی متخصصان ویژگی‌های مشترکی در طراحی داخلی و معماری می‌یابند، که سبب می‌شود طراحی داخلی با معماری پیوندی نزدیک‌تر بیابد؛ این امر با ایجاد عنوان معماری داخلی محقق می‌شود. هم‌چنین گسترش جنبش‌های حفاظت از بناهای تاریخی، زمینه‌ای تازه برای حرفهٔ طراحی داخلی ایجاد می‌کند که مربوط به باززنده‌سازی معماری گذشته است؛ این زمینه نیز نیرویی برای شکل‌گیری عنوان معماری داخلی ایجاد می‌کند.

بنابراین، نکته‌ای که در این‌جا اهمیت دارد این است که با شکل‌گیری طراحی داخلی نوعی گذار از دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی اتفاق می‌افتد، اما این امر با شکل‌گیری عنوان معماری داخلی روی نمی‌دهد؛ به بیانی دیگر، معماری داخلی در کنار طراحی داخلی قرار می‌گیرد و دست‌کم به طور عمده، جای آن را نمی‌گیرد. اگرچه در برخی موقعیت‌ها معماری داخلی جایگزین طراحی داخلی شده است، اما این امر با میزانی که در نسبت دکوراسیون داخلی و طراحی داخلی اتفاق افتاد، قابل رقابت نیست. بنابراین معماری داخلی نتوانست به آن میزان از گستردگی و محبوبیت

در نام‌گذاری انجمن‌های حرفه‌ای، رشته‌های دانشگاهی، یا عنوان‌های پژوهشی دست یابد. با این حال، امروز دو عنوان معماری داخلی و طراحی داخلی نسبت به دکوراسیون داخلی کاربردی گسترده‌تر در حرفه و مخصوصاً حوزهٔ آموزش یافته‌اند؛ عمدهٔ رشته‌های دانشگاهی حوزهٔ طراحی فضاهای داخلی با یکی از این دو عنوان نام‌گذاری شده‌اند، انجمن‌های حرفه‌ای نیز گرچه با سیطرهٔ غالب عنوان طراحی داخلی، یکی از این دو نام را برگزیده‌اند. اما حضور معماری داخلی در کنار طراحی داخلی، و اشتراکات و مشابهت‌های میان این دو حوزه، سبب شده است نسبت امروز میان این دو با پیچیدگی‌هایی همراه شود.

درواقع، به‌کارگیری عنوان معماری داخلی و طراحی داخلی، زمانی تبدیل به مسئله شده است که امروز، توافق لازم در استفاده از این دو عنوان، نه در جامعهٔ دانشگاهی، نه در جامعهٔ حرفه‌ای، و نه در نزد صاحب‌نظران وجود ندارد. به بیانی دیگر، آراء و نظرات متفاوتی در به‌کارگیری این دو نام وجود دارد و این امر باعث شده است نوعی از سردرگمی و پیچیدگی در گفتمان تخصصی این حوزه به‌وجود آید که سبب آسیب به این حوزه شده است. در پژوهش حاضر به دنبال پاسخ این پرسش هستیم که این سردرگمی چگونه است و چگونه می‌توان آن را برطرف نمود.

برای پاسخ به این پرسش، ابتدا مروری بر وضعیت کنونی این مسئله می‌پردازیم؛ یعنی جایگاه کنونی به‌کارگیری دو عنوان طراحی داخلی و معماری داخلی را بررسی می‌کنیم. این بررسی در سه حوزه صورت می گیرد: حوزهٔ اول، حوزهٔ آموزش‌های رسمی یا دانشگاهی است، حوزهٔ دوم، حوزهٔ حرفه است که شامل انجمن‌های حرفه‌ای و صلاحیت‌ها یا پروانه‌های اشتغال به‌کار است، و حوزهٔ سوم، مربوط به آراء صاحب‌نظرانی است که دربارهٔ تعاریف و معانی این دو عنوان سخن گفته‌اند. پس از آن با تحلیل وضعیت کنونی تلاش می‌کنیم چگونگی به‌کارگیری این دو عنوان را روشن‌بخشی کنیم و برای برطرف شدن مسائل فوق پیشنهادهایی ارائه کنیم.

این پژوهش، پژوهشی کیفی است و روش تحقیق آن، تحلیلی ـتفسیری است. هم‌چنین هدف این است که به فهم دقیق‌تری از دو عنوان معماری داخلی و طراحی داخلی و چگونگی به‌کارگیری آنها دست یابیم. در نتیجه، با فهم نسبت میان آنها به این شناخت نایل شویم که آیا این دو عنوان معادل یکدیگرند یا متفاوت از هم هستند و در انتها به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه می‌توان سردرگمی موجود در به‌کارگیری این دو عنوان را برطرف نمود.

مروری بر تعاریف و توافق‌های نظام‌های آموزشی و حرفه‌ای و آراء صاحب‌نظران دربارهٔ طراحی داخلی و معماری داخلی

نظرات موجود دربارهٔ نسبت میان معماری داخلی و طراحی داخلی در سه دسته قابل تفکیک است. دستهٔ اول، آراء یا بستری است که معماری داخلی را امری متمایز از طراحی داخلی می‌پندارد، در نتیجه برای هر کدام تعاریف مجزا و کاربردی متفاوت قائل است. دستهٔ دوم، آراء یا زمینه‌ای است که باور دارد معماری داخلی و طراحی داخلی، یکی هستند، یا در واقع، دو عنوانی هستند که به یک تخصص یا حرفه دلالت دارد. از نظر گروه اول و گروه دوم، به‌کارگیری هر دو عنوان مجاز است و مشروعیت دارد. اما دستهٔ سوم، آراء صاحب نظرانی است که معتقد هستند تنها یک عنوان و آن «طراحی داخلی» است که باید به‌کار گرفته شود و اساساً استفاده از عنوان «معماری داخلی» امری آسیب‌رسان و تهدیدکننده برای طراحی داخلی است. در ادامه به تشریح هر یک از این سه دیدگاه می‌پردازیم.

معماری داخلی به مثابه امری متمایز نسبت به طراحی داخلی

در این بخش ابتدا به مرور آراء و تعاریفی می‌پردازیم که توسط نظام های دانشگاهی، انجمن‌های حرفه‌ای و صاحب‌نظران عرصهٔ طراحی فضاهای داخلی دربارهٔ دو عنوان «طراحی داخلی» و «معماری داخلی» به مثابه دو امر متمایز نسبت به هم ارائه شده است. پس از آن با تحلیل این آراء و تعاریف به فهم نسبت بین معماری داخلی و طراحی داخلی از منظر این دسته از صاحب نظران و انجمن‌ها، دست می‌یابیم. با واکاوی این نسبت، ویژگی‌ها و تأثیراتی را که در زمینهٔ تخصص طراحی فضاهای داخلی می‌گذارند، مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم. ابتدا به مرور تعاریفی از «معماری داخلی» و «طراحی داخلی» می‌پردازیم که برگفته از «بخش آموزش مؤسسهٔ علوم آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا» است:

معماری داخلی: برنامه‌ای آموزشی است که افراد را برای کار حرفه‌ای مستقل معماری داخلی آماده می‌کند؛ کاری که مرتبط با فرآیند و فنون طراحی محیط‌های داخلی زندگی، کار، و تفریح است، به طوری که اجزایی جدانشدنی از یک نظام ساختمانی هستند. این برنامه، آموزش طراحی ساختمان و سیستم‌های سازه‌ای، روش‌های گرمایش و سرمایش، استانداردهای ایمنی و سلامت، و اصول و استانداردهای طراحی داخلی را در بر می‌گیرد.

طراحی داخلی: برنامه‌ای است ذیل هنرهای تجسمی کاربردی که افراد را برای به‌کارگیری اصول و فنون هنری در برنامه‌دهی، طراحی، تجهیز و مبله‌کردن حرفه‌ای فضاهای داخلی مسکونی و تجاری آماده می‌کند. این برنامه، آموزش برنامه‌های رایانه‌ای در زمینهٔ ترسیم و مهارت‌های گرافیکی، اصول نورپردازی داخلی، آکوستیک، ادغام سیستم‌ها، و هماهنگی رنگ‌ها؛ اسباب و اثاثیه؛ بافتارها و سطوح آنها؛ تاریخ طراحی داخلی و سبک‌های دوره‌ای؛ طراحی مقدماتی سازه‌ای؛ مقررات ساختمان و قواعد نظارتی؛ و برنامه‌های کاربردی برای طراحی دفتر کار، هتل، کارخانه، رستوران، و خانه را دربر می‌گیرد.

نکتهٔ مهمی که در تفاوت این دو تعریف وجود دارد، وجود دسته‌بندی‌های متفاوت برای هر یک از دو عنوان است؛ معماری داخلی زیرمجموعهٔ «معماری و خدمات مرتبط» قرار گرفته است، و طراحی داخلی زیرمجموعهٔ «هنرهای تجسمی و نمایشی». چنین نگرشی سبب شده است که در تعریف هر یک از این دو، نوعی تقرب به عنوان مجموعه وجود داشته باشد. چیستی و چگونگی «معماری داخلی» به «معماری» نزدیک‌تر شده است، در حالی‌که چیستی و چگونگی «طراحی داخلی» به «هنرهای تجسمی و نمایشی» نزدیک شده است (جدول ۱). بنابراین، در تعریف معماری داخلی، به طراحی اجزای جدانشدنی یک ساختمان مانند سازه، تأسیسات، و اصول ایمنی اشاره شده است، اما تعریف طراحی داخلی، بیشتر بر اصول و فنون هنری و گرافیکی و اجزای جداشدنی فضای داخلی تأکید دارد.

گروه	زیرگروه	رشته
۴. معماری و خدمات مرتبط	۴-۰۲. معماری	
	۴-۰۳. برنامه‌ریزی ناحیه‌ای، محیطی و شهری	
	۴-۰۴. طراحی محیطی	
	۴-۰۵. معماری داخلی	۴-۵۰۱. معماری داخلی
	۴-۰۶. طراحی منظر	
	۴-۰۸. تاریخ و نقد معماری	
	۴-۰۹. علوم و فناوری معماری	
	۴-۱۰. توسعهٔ ملکی	
۵۰. هنرهای تجسمی و نمایشی	۵۰-۰۱. هنرهای تجسمی و نمایشی، عمومی	
	۵۰-۰۲. طراحی/ صنایع دستی	
	۵۰-۰۳. رقص	
	۵۰-۰۴. طراحی و هنرهای کاربردی	۵۰-۴۰۱. طراحی و ارتباطات بصری
		۵۰-۴۰۲. هنرهای تجاری و تبلیغاتی
		۵۰-۴۰۴. طراحی صنعتی و طراحی محصول
		۵۰-۴۰۶. عکاسی تجاری
		۵۰-۴۰۷. طراحی مد/پوشاک
		۵۰-۴۰۸. طراحی داخلی
		۵۰-۴۰۹. طراحی گرافیک
		۵۰-۴۱۰. تصویرسازی
		۵۰-۴۱۱. طراحی بازی و رسانه‌های تعاملی
	۵۰-۰۵. هنرهای نمایشی و تأثر	
	۵۰-۰۶. هنرهای فیلم‌برداری و عکاسی	
	۵۰-۰۷. هنرهای زیبا و آتلیه‌ای	
	۵۰-۰۹. موسیقی	
	۵۰-۱۰. مدیریت رسانه‌ای، سرگرمی و هنرها	

جدول ۱. طبقه‌بندی زمینه‌های آموزشی مؤسسهٔ علوم آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا (منبع: NCES, ۲۰۲۱)

تمایز بین این دو تعریف، به طور رسمی در زمان تأسیس «جامعهٔ آمریکایی طراحان داخلی» (ASID) وضوح بخشیده شد. در واقع، تعاریف پیشنهادی هیچ راه‌حلی در پاسخ به مسائل پیش‌روی حرفه و آموزش ارائه نمی‌دهند. این مسئله در میزگردی در سال ۲۰۰۹ در همایش بین‌المللی IDEC مورد بحث قرار گرفت. در پایان این همایش، چهار موقعیت برای آینده به شرح زیر پیشنهاد شد:

۱. طراحی داخلی در تمام ایالت‌ها مجوز می‌گیرد و به عنوان تنها حرفه‌ای شناخته می‌شود که به صورت خاص با فضاهای داخلی سروکار دارد. یک جامعهٔ همکاری بین معماران و طراحان داخلی ایجاد می‌شود.

۲. طراحی داخلی یکی از چندین اصطلاحی است که برای شناسایی حرفه‌مندانی به کار می‌رود که عهده‌دار امر سامان‌بخشی فضاهای داخلی هستند. بقیه نام ها شامل معماران داخلی، طراحان فضای درون، و غیره است. مسیرهای رسیدن به این مشاغل متفاوت هستند و می‌تواند شامل و نه محدود به گذر از آزمون‌های «انجمن ملی صلاحیت طراحی داخلی» (NCIDQ) یا «انجمن ملی هیئت‌های نام‌نویسی معماری» (NCARB) باشند.

۳. معماری داخلی برای اطلاق به کار در فضاهای داخلی، نامی پذیرفته در سطح جهانی می‌شود. معماران داخلی ملزم هستند که از دوره‌ای معتبر دارای صلاحیت از «شورای اعتبارسنجی طراحی داخلی» (CIDA) فارغ‌التحصیل شوند و آزمون‌های «انجمن ملی صلاحیت طراحی داخلی» (NCIDQ) را بگذرانند.

۴. انشقاقی در این حرفه وجود دارد، آنهایی که متمرکز بر طراحی مسکونی هستند حق دارند خود را «طراحان داخلی» بنامند و به کسانی که بر کارکردهای تجاری مبتنی بر مسائل بهداشتی، ایمنی، و رفاهی تمرکز دارند، اصطلاح «معمار داخلی» اطلاق می‌شود.

نکته‌ای که دربارهٔ این توافق وجود دارد این است که تمایز میان طراحی داخلی و معماری داخلی از این حیث دانسته می‌شود که طراحی داخلی، صرفاً بر فضاهای مسکونی تمرکز دارد، اما معماری داخلی به کارکردهای دیگر می‌پردازد. یعنی تفاوت این دو عنوان مربوط به کاربری‌هایی است که هر یک از آنها قادر به انجام آن هستند. متمایز دانستن طراحی داخلی و معماری داخلی اغماض و پیچیدگی بیشتری می‌یابد، وقتی با نظرات متخصصانی مواجه می‌شویم که به گونه‌ای دیگر میان این دو عنوان تمایز قائل می‌شوند.

مثلاً هِی معتقد است معماری داخلی در طول ۳۰ سال گذشته ظهور یافته است تا فضای خالی بین طراحی داخلی و معماری را پر کند. او معماری داخلی را به مثابه رویکردی در طراحی می‌داند که در ساختمان‌های موجود مداخله می‌کند. همینطور گریم بروکر و سالی استون اعتقاد دارند معماری داخلی «با بازسازی ساختمان‌های موجود سروکار دارد... پلی است بین کار طراحی داخلی و معماری و اغلب با مسائل ساختاری، محیطی، و خدماتی پیچیده سروکار دارد». در مقابل، طراحی داخلی را مربوط به پروژه‌هایی می‌دانند «که نیاز به تغییرات غیر ساختاری یا کمتر ساختاری در ساختمان‌های موجود دارد... فضای اصلی تا حد زیادی در وضعیت ساختاری اصلی خود باقی می‌ماند و داخلی جدید به درون آن اضافه می‌شود». شاید میزان مداخله در بنا و میزان تسلط بر جنبه‌های معمارانه، تفاوتی باشد که این دسته از صاحب‌نظران بین معماران داخلی و طراحان داخلی قائلند. به یک معنا، معمار داخلی به سبب تسلط بیشتر بر دانش و مهارت‌های معماری می‌تواند مداخلاتی در یک بنای موجود انجام دهد که بیشتر از میزانی است که طراح داخلی می‌تواند؛ مثلاً جابجایی دیوارها، سقف، پنجره‌ها، یا حتی سیستم‌های تأسیساتی و ساختاری بنا می‌تواند توسط معمار داخلی انجام شود، در حالی که انجام این امور توسط طراح داخلی ممکن است میسر نباشد.

البته هنری هیلدربراند به‌گونه‌ای دیگر بین معماری داخلی و طراحی داخلی تمایز قائل می‌شود. او در مقالهٔ «خلأ بین طراحی داخلی و معماری» دربارهٔ تفاوت بین معماری داخلی و طراحی داخلی به این نکته اشاره می‌کند که معماری داخلی هرگز از موقعیت «معماری» خارج نمی‌شود. او معتقد است بیانیه‌های معماری داخلی در داخل بنا در نسبتی یکسان با بیرون آن نقش می‌بندند، و در نتیجه معماری داخلی ذیل کار معماری و خدمات حرفهٔ معماری جای می‌گیرد. در حالی که دربارهٔ طراحی داخلی این‌چنین نیست و به همین سبب طراحی داخلی می‌تواند مستقل از معماری عمل کند. نوع تمایزی که هیلدربراند ارائه می‌کند، نه از نظر میزان مداخله در بنا، و نه از نظر نوع کاربری‌ای که هر یک از دو تخصص می‌تواند انجام دهد، بلکه از لحاظ پیوندی است که با معماری برقرار می‌کنند؛ معماری داخلی پیوندی نزدیک، و طراحی داخلی پیوندی بیگانه. البته او در جای دیگری ادعا می‌کند «طراحی داخلی» موجودیتی مجزا است که در پاکت معماری «گذاشته می‌شود»، در حالی که «معماری داخلی» به میزبان خود، معماری، واکنش نشان می‌دهد و آن را تغییر می‌دهد. تعریف وی دال بر رده‌بندی‌های متفاوتی است که برای هر یک از این دو عنوان در نظام آموزشی و حرفه‌ای ایالت متحده تبیین شده است؛ معماری داخلی ذیل گروه معماری، اما

طراحی داخلی ذیل گروه هنرها.

در این بخش به آراء و تعاریف آن دسته از متخصصان حوزهٔ طراحی فضاهای داخلی و انجمن‌های حرفه‌ای و آموزشی‌ای پرداختیم که معتقدند معماری داخلی و طراحی داخلی دو تخصص متمایز با یکدیگرند. چیزی که باعث می‌شود این نگرش سردرگم‌کننده و پیچیده شود این است که نحوهٔ تمایز بخشیدن بین این دو تخصص از نظر صاحب‌نظران مختلف متفاوت است؛ برخی از متخصصان معماری داخلی را از این لحاظ که می‌تواند میزان مداخلات بیشتری در بنا داشته باشد، با طراحی داخلی متمایز می‌دانند، برخی آن را از حیث نسبت نزدیک‌تری که با معماری دارد، تخصصی مجزا می‌پندارند، در میزگردی در آمریکا نیز توافق می‌کنند نوع کاربری مجاز برای طراحی هر یک از دو تخصص متفاوت است. چنین تشتتی در آراء کسانی که چنین نگرشی نسبت به معماری داخلی و طراحی داخلی دارند، باعث ایجاد تناقضات و سردرگمی در این حیطه می‌شود.

معماری داخلی به مثابه امری یکسان با طراحی داخلی

در بخش قبلی به بررسی دیدگاه افراد و انجمن‌های حرفه‌ای و آموزشی‌ای پرداختیم که معتقد هستند معماری داخلی و طراحی داخلی دو تخصص متفاوت هستند که تعاریف و کارکردهای هر یک متفاوت است. در این بخش به آراء انجمن‌ها و متخصصانی می‌پردازیم که در مقابل دیدگاه قبل قرار دارند؛ این گروه ضمن اینکه برای هر دو عنوان «معماری داخلی» و «طراحی داخلی» مشروعیت قائل هستند، آنها را معادل یکدیگر می‌دانند. به بیانی دیگر، این دو گروه معتقدند اگرچه عنوان معماری داخلی بعد از عنوان طراحی داخلی شکل می‌گیرد، به عنوان تخصصی جدید نیست، بلکه صرفاً پیشنهادی برای تغییر عنوان است. البته به دلایلی این تغییر عنوان صورت نمی‌گیرد، در نتیجه امروز، هر دو عنوان مورد استفاده قرار می‌گیرند.

در بخش قبل دربارهٔ رده‌بندی این دو تخصص در نظام آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا سخن گفتیم و مشاهده کردیم این دو تخصص در دو گروه متفاوت رده‌بندی می‌شوند. اما در اروپا، این وضعیت کمی متفاوت است؛ «مرکز اروپایی توسعهٔ آموزش حرفه‌ای»، آموزش طراحی داخلی و معماری داخلی را همراه با توضیحی ساده دسته‌بندی کرده است. (جدول ۲) نکتهٔ مهم این است که در این دسته‌بندی، طراحی داخلی و معماری داخلی ذیل مجموعهٔ «علوم انسانی و هنر» و در دستهٔ «طراحی» طبقه‌بندی شده‌اند. هم‌چنین در زیر جدول مربوط به این دسته‌بندی اشاره شده است که: «استثنا: مطالعهٔ طراحی ساختمان در این گروه قرار نمی‌گیرد، بلکه در مجموعهٔ معماری و برنامه‌ریزی شهری قرار می‌گیرد. مطالعهٔ طراحی صنعتی در دستهٔ مهندسی و کسب‌وکارهای مهندسی قرار می‌گیرد. طراحی نشریات و گرافیک در این دسته قرار نمی‌گیرند بلکه در مجموعهٔ فنون صوتی‌ـتصویری و تولید رسانه‌ای جای می‌گیرند»

مجموعه	گروه	زیرگروه	رشته
۲. علوم انسانی و هنرها	۲۱. هنرها	۲۱۱. هنرهای زیبا ۲۱۲. موسیقی و هنرهای نمایشی ۲۱۳. فنون صوتی تصویری و محصولات رسانه‌ای	
		۲۱۴. طراحی	طراحی لباس، طراحی محصولات صنعتی، طراحی مد، معماری داخلی، طراحی داخلی، طراحی صحنه و ویترین
		۲۱۵. مهارت‌های دستی	

جدول ۲. طبقه‌بندی زمینه‌های آموزشی معماری داخلی و طراحی داخلی طبق رده‌بندی «مرکز اروپایی توسعهٔ آموزش حرفه‌ای» (منبع: Andersson & Olsson, ۱۹۹۹)

دو نکتهٔ مهم در این طبقه‌بندی وجود دارد: اول اینکه معماری داخلی و طراحی داخلی هر دو در یک مجموعه قرار دارند (برخلاف جدول مؤسسهٔ علوم آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا که معماری داخلی زیرمجموعهٔ معماری و طراحی داخلی زیرمجموعهٔ هنرهای تجسمی و نمایشی قرار می‌گرفت)، و نکتهٔ دوم اینکه در این طبقه‌بندی، معماری جزء مجموعهٔ «علوم انسانی و هنر» قرار نگرفته است، بلکه در مجموعهٔ «مهندسی، تولید، و ساخت‌وساز» جای

گرفته است. طبقه‌بندی فوق حاکی از چگونگی نسبت طراحی داخلی، معماری داخلی، و معماری در نگرش موجود در اروپا است.

«رده‌بندی استاندارد بین‌المللی آموزش» یا ISCEDمجموعه‌ای است که دربارهٔ طبقه‌بندی آموزشی توسط یونسکو انتشار یافته است. در نسخهٔ متعلق به سال ۲۰۱۱ این مجموعه، طراحی داخلی، در چنین رده‌بندی‌ای قرار گرفته بود: علوم انسانی و هنر (زمینهٔ کلی)، هنرها (زمینهٔ محدودشده)، و طراحی (زمینهٔ تخصصی). نکتهٔ مهم این است که در این نسخه خبری از عنوان معماری داخلی در هیچ رده‌بندی‌ای نبوده است. اما در تازه‌ترین نسخهٔ این مجموعه که متعلق به سال ۲۰۱۵ است، عنوان معماری داخلی و حتی دکوراسیون داخلی نیز به این مجموعه اضافه شده است، البته عنوان زمینهٔ تخصصی که «طراحی» بود، قدری تغییر کرده و با عنوان «طراحی صنعتی، داخلی، و مد» جایگزین شده است (جدول ۳). هم‌چنین در بخش معماری که زیرمجموعهٔ زمینهٔ کلی «مهندسی، تولید و ساخت‌وساز» و زمینهٔ محدودشدهٔ «معماری و ساخت‌وساز» و زمینهٔ تخصصی «معماری و شهرسازی» رده‌بندی شده است، زیرنویسی وجود دارد که تأکید می‌کند طراحی داخلی در این مجموعه قرار نمی‌گیرد.

مجموعه	گروه	زیرگروه	رشته
۲. علوم انسانی و هنرها	۲۱. هنرها	۲۱۱. فنون صوتی تصویری و محصولات رسانه‌ای	
		۲۱۲. طراحی صنعتی، داخلی، و مد	طراحی لباس، طراحی محصولات صنعتی، طراحی مد، معماری داخلی، طراحی داخلی، دکوراسیون داخلی، طراحی صحنه و ویترین
		۲۱۳. هنرهای زیبا ۲۱۴. مهارت‌های دستی ۲۱۵. موسیقی و هنرهای نمایشی	

جدول ۳. طبقه‌بندی زمینه‌های آموزشی معماری داخلی و طراحی داخلی طبق «رده‌بندی استاندارد بین‌المللی آموزش» (منبع: ISCED`۱۳, ۲۰۱۵)

نحوهٔ نام‌گذاری «اتحادیهٔ بین‌المللی طراحان/ معماران داخلی» (IFI) که در دانمارک تأسیس شده است، شاهدی بر نگرش صاحب‌نظرانی است که معماری داخلی را معادل طراحی داخلی در نظر گرفته می‌گیرند. این اتحادیه در ۱۹۶۳ با عنوان طراحی داخلی تأسیس می‌شود اما چندی بعد نام معماری داخلی نیز به آن اضافه می‌شود. همان‌طور که از عنوان این اتحادیه برمی‌آید، معماری داخلی و طراحی داخلی، دو امر مشابه در نظر گرفته شده‌اند. IFI تنها انجمن بین‌المللی در زمینهٔ طراحی/معماری داخلی است و به عنوان کنگره‌ای جهانی جهت تبادل و توسعهٔ دانش و تجربه در این حوزه عمل می‌کند. در اینجا، به ارائهٔ تعریفی می‌پردازیم که IFI دربارهٔ طراح/معمار داخلی حرفه‌ای تبیین نموده است:

طراح/معمار داخلی حرفه‌ای با داشتن تحصیلات، تجربیات، و مهارت‌های کاربردی مسئولیت‌های زیر را می‌پذیرد:

- شناسایی، پژوهش، و حل مسائل مربوط به کیفیت و عملکرد فضای داخلی.
- انجام خدمات مربوط به فضای داخلی، شامل برنامه‌ریزی، تحلیل طراحی، برنامه‌دهی فضایی، زیبایی‌شناسی و بازرسی کار در محل پروژه، به‌کارگیری متخصصان.
- داشتن دانش دربارهٔ اجرا، سیستم‌ها و عناصر ساختمانی، مقررات ساختمانی، تجهیزات، مصالح، و اثاثیهٔ فضای داخلی.
- آماده‌سازی اسناد، نقشه‌ها و ایدئوگرام‌های مرتبط با طراحی فضای داخلی، به منظور ارتقاء کیفیت زندگی و حفاظت از سلامتی، امنیت، رفاه، و محیط عموم مردم.

این تعریف توسط بیشتر سازمان‌های حرفه‌ای در کشورهای مختلف تأیید شده است. در این تعریف ویژگی‌های اساسی این حرفه و زمینه‌های آن تشریح شده است. نکتهٔ مهم این است که IFI تعریف یکسانی برای طراحی/معماری داخلی ارائه کرده است و موجودیت این دو عنوان را از یکدیگر متمایز نکرده است. در عین حال، برای هر دو عنوان مشروعیت قائل شده است.

در میان متخصصان حوزهٔ طراحی فضاهای داخلی نیز کسانی هستند که این دو عنوان را آنقدر یکی می‌پندارند که در متون خود از عنوان «طراحی/معماری داخلی» استفاده می‌کنند. مثلاً براک کپتان در «یک مدل آموزش طراحی/معماری داخلی با رویکردهای جدید» از این عنوان استفاده می‌کند که تلویحاً به این امر اشاره می‌کند که این دو نام بر یک امر دلالت دارد. او در مقالهٔ «طراحی داخلی و معماری داخلی: دو مفهوم، یک حرفه» نیز معماری داخلی و طراحی داخلی را دال بر یک حرفه می‌داند، گرچه این دو عنوان را دو مفهوم متفاوت قلمداد می‌کند. نویسندگان دیگری چون جوآن سیز نیز به صورت تلویحی این دو عنوان را معادل یکدیگر می‌دانند. مثلاً سیز در مقالهٔ خود با عنوان «[بدون]رشته» که با دغدغهٔ مشروعیت این تخصص به عنوان رشتهٔ دانشگاهی نوشته است، در همان ابتدا در پی‌نوشت به این نکته اشاره می‌کند که اصطلاح طراحی داخلی در این مقاله به عنوان های «طراحی داخلی» و «معماری داخلی» اشاره دارد. یعنی این دو عنوان تلویحاً معادل هم در نظر گرفته شده‌اند. این معادل پنداشتن در آثار دیگری چون کتاب راهنمای طراحی و معماری داخلی نوشتهٔ گریم بروکر و لوئیس وی‌ینتال نیز مشاهده می‌شود.

مسئله‌ای که در اینجا وجود دارد این است که با وجود طبقه‌بندی زمینه‌های آموزشی معماری داخلی و طراحی داخلی طبق «رده‌بندی استاندارد بین‌المللی آموزش» و «مرکز اروپایی توسعهٔ آموزش حرفه‌ای» وحدت رویه در اروپا وجود ندارد. در واقع، در اروپا دانشجویان بعد از فارغ‌التحصیل شدن از یک برنامهٔ آموزشی و دریافت دانشنامه، باید مدرک گواهی کار خود را که مرتبط با رشتهٔ تحصیلی‌اش است کسب نماید. پس از این، می‌تواند در تمام کشورهای عضو اتحادیهٔ اروپا مشغول به کار شود. بنابراین رده‌بندی مشاغل باید مبتنی بر زمینه‌های کاری باشد. در نتیجه، چگونگی طبقه‌بندی یک حرفه برای مطالعات علمی و دانشگاهی و توسعهٔ آن حرفه بسیار مهم است. اما چیزی که سبب عدم اطمینان در این حوزه می‌شود این است که در اروپا، این شغل بر اساس رویکردهای مختلفی تبیین شده است که کشورها و فرهنگ‌های متفاوت اروپایی اتخاذ کرده‌اند، ضمن اینکه تفاوت‌هایی بین طبقه‌بندی آموزشی ارائه شده توسط یونسکو با طبقه‌بندی مرکز اروپایی توسعهٔ آموزش حرفه‌ای وجود دارد. این عدم هماهنگی سبب شده است که رده‌بندی‌های متفاوتی در نظام آموزشی و حرفه‌ای در اروپا وجود داشته باشد. در میان کشورهای اروپایی نیز عدم وحدت رویه گیج‌کننده است. مثلاً در آلمان این حرفه معماری داخلی نامیده می‌شود، نه طراحی داخلی؛ و این معماران داخلی هستند که به عنوان عضوی از کنگرهٔ معماران امکان ثبت نام برای اخذ گواهی کار دارند. لازمهٔ پذیرش این است که دوره‌های آموزشی و تجربی مربوط را طی کرده باشند. در مقابل در انگلستان، طراح داخلی قادر به ثبت‌نام به عنوان معمار نیست و در آن‌جا طراحان داخلی از لحاظ اداری قابل تشخیص نیستند. این امر باعث شده در اروپا نیز نوعی سردرگمی به‌وجود بیاید.

معماری داخلی به مثابه امری آسیب‌رسان به طراحی داخلی

تا اینجا دو گونه بازخورد را نسبت به طراحی داخلی و معماری داخلی مرور کردیم. دستهٔ اول، مربوط به نگرشی است که طراحی داخلی و معماری داخلی را دو عنوان مجزا در نظر می‌گیرد و تفاوت‌هایی بین این دو قائل می‌شود. دستهٔ دوم، نظرگاهی است که طراحی داخلی و معماری داخلی را امری واحد می‌داند و تفاوتی بین این دو قائل نمی‌شود. اما در این‌باره، دیدگاه دیگری نیز وجود دارد که رویکرد سوم نسبت به عنوان‌های طراحی داخلی و معماری داخلی را تشکیل می‌دهد.

این دیدگاه مربوط به صاحب‌نظرانی است که اساساً مشروعیتی برای عنوان معماری داخلی قائل نیستند و با به‌کارگیری این عنوان مخالفت می‌کنند. مثلاً ساشی کان معماری داخلی را امری می داند که:

> طراحی داخلی را تهدید می‌کند که شخصیت یگانه‌اش را به یغما برد و آن را از ریشه‌های پیشاتاریخی و رابطهٔ ذاتی‌اش با علوم اجتماعی، رفتاری،و شناختی بگسلد. [درحالی‌که] امروز طراحی داخلی باید حرفه‌ای جامع‌نگر باشد که بتواند محیط‌هایی سودمند برای سکونت انسانی بسازد، چنین طراحی‌ای باید واجد تخصصی ورای مهارت‌های معمول یک

معمار یا دکوراتور باشد.

به‌کارگیری نام معماری داخلی در نسبت با طراحی داخلی را ساشی کان، امری تهدیدکننده برای طراحی داخلی می‌داند. افراد دیگری نیز مخالف به‌کارگیری این نام هستند؛ براک کپتان در «معماری داخلی و طراحی داخلی: دو مفهوم، یک حرفه» همان‌طور که از نام مقاله برمی‌آید معماری داخلی و طراحی داخلی را در حرفه معادل یکدیگر می‌داند اما با توجه به مفهوم متفاوتی که برای آنها قائل است، به‌کارگیری نام معماری داخلی را ابهام‌آور و گیج‌کننده می‌پندارد. وی اشاره می‌کند عدم اطمینان در به‌کارگیری طراحی داخلی یا معماری داخلی باعث ایجاد آسیب در نام‌گذاری و طبقه‌بندی مؤسسه‌های آموزشی و کاربست این نام در حرفه شده است.

هم‌چنین ریموند کونیک، در مقاله‌ای با عنوان «خجالت دربارهٔ دکوراسیون؛ مطلبی در مخالفت با تغییر عنوان «طراحی داخلی» به «معماری داخلی»»، استفاده از عنوان معماری داخلی را به علت احساس خجالتی می‌داند که در جنبهٔ دکوراتیو طراحی داخلی وجود دارد و در واقع، خلق نام معماری داخلی را مربوط به تلاشی برای رهایی از این احساس می‌داند. کونیک اما در این مقاله طراحی داخلی را فراتر از دکوراسیون می‌پندارد به شدت با این تغییر عنوان به معماری داخلی مخالفت می‌کند. او معتقد است نام طراحی داخلی مناسب‌تر از معماری داخلی است. زیرا هم به طور دقیق‌تری بیانگر «کار فضای داخلی» و «فرآیند طراحی» در این حرفه است، هم اینکه قدمت استفادهٔ بیشتر و جهان‌شمولیت بیشتری دارد. او معتقد است پیش از این یک بار «تغییر عنوان» در این زمینه اتفاق افتاد است؛ زمانی که دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی تغییر می‌یابد. در نتیجه، یک تغییر عنوان دیگر می‌تواند سبب آسیب به این تخصص شود و آن را کم ارزش جلوه دهد، زیرا به این معنا خواهد بود که تغییر عنوان اول شکست خورده است. در مجموع، او به‌کارگیری نام معماری داخلی را امری آسیب‌رسان به حرفهٔ طراحی داخلی می‌داند. البته او در این مقاله به این نکته نیز اشاره می‌کند که طراحی داخلی و معماری داخلی کارکرد و معنایی مشابه یکدیگر دارند و استدلال می‌کند تفاوت بین این دو ناچیز است.

لوسیندا کاکاس هونهند در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی از حاشیه: طراحی داخلی» استفاده از عنوان معماری داخلی را آسیب‌رسان می‌داند، زیرا معتقد است این عنوان تمایل دارد خود را به معماری نزدیک کند تا مشروعیت کسب نماید؛ گویی باور دارد که امری حقیر نسبت به معماری است پس با این عنوان سرپوشی بر این حقارت می‌گذارد. درحالی که استفاده از عنوان طراحی داخلی، به معنای پذیرش تفاوت‌ها با معماری و باور به جایگاهی برابر با آن است. هونهند استفاده از عنوان معماری داخلی را مانند تلاش موج نخست فمینیست‌ها می‌داند که سعی داشتند زنان را بدون در نظر گرفتن تفاوت‌هایشان، با مردان یکی کنند؛ در حالی که موج دوم فمینیست‌ها با مشروعیت‌بخشیدن به ویژگی‌های متفاوت زنان به دنبال جایگاهی مساوی برای آنان بودند. از نظر هونهند، استفاده از عنوان طراحی داخلی مانند تلاش موج دوم فمینیست‌ها برای احقاق حقوق مساوی زنان است.[۵]

سوزی آتیویل که از اولین نظریه‌پردازان حوزهٔ داخلیِ شهری است، نیز باور دارد عنوان معماری داخلی، این تخصص را محدود به طراحی فضاهای داخلی درون بنایَ معماری می‌کند. او که طراحی داخلی در فضاهای داخلی شهری را امری مهم در حوزهٔ طراحی داخلی می‌داند، معادل عنوان معماری داخلی نمی‌پندارد. در نتیجه استفاده از عنوان معماری داخلی را امری «محدودکننده» و در نتیجه آسیب‌رسان به حوزهٔ طراحی فضاهای داخلی می‌داند.

این گروه معتقدند طراحی داخلی تمام هفت مرحلهٔ تئوری حرفه‌ای شدن برای گذر از کار به حرفه را طی کرده است. این مراحل شامل این موارد است: ۱. تغییر نام (دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی)؛ ۲. الزامات آموزشی؛ ۳. آزمون جامع؛ ۴. به‌رسمیت‌شناسی و مقررات قانونی؛ ۵. عضوگیری سازمان‌های حرفه‌ای؛ ۶. منشور اخلاقی؛ و ۷. امکان ادامهٔ تحصیل. بنابراین استفاده از عنوان معماری داخلی که زمانی به‌منظور اعتباربخشی به طراحی داخلی به‌کار می‌رفت، دیگر نمی‌تواند تأثیر چندانی بگذارد.

نکته‌ای که در پس نگرش صاحب‌نظران مذکور وجود دارد، این است که اساساً تمایزی بین طراحی داخلی و معماری داخلی از نظر چیستی و شرح وظایف آنها قائل نیستند. یعنی از این جهت مشابه گروه دوم می‌اندیشند. اما این گروه تفاوتی که با گروه دوم دارد این است که با به‌کارگیری عنوان معماری داخلی مخالف هستند و فقط به کارگیری عنوان طراحی داخلی را جایز می‌دانند. این در حالی است که گروه دوم استعمال هر دو نام را مجاز می‌دانستند و برای هر دو مشروعیت قائل بودند.

با توجه به اینکه گروه سوم نیز مانند گروه دوم به معادل بودن معماری داخلی و طراحی داخلی باور دارند،

تنها گروه اول هستند که به چنین امری اعتقاد ندارند؛ یعنی شاید بتوان گفت تعداد اندکی از متخصصان این حوزه معتقدند معماری داخلی و طراحی داخلی بر دو تخصص مجزا دلالت می‌کند.

تحلیل یافته‌ها

تا اینجا به بررسی و واکاوی به‌کارگیری دو عنوان معماری داخلی و طراحی داخلی پرداختیم و بررسی کردیم که هر یک از این دو عنوان نزد صاحب‌نظران، نظام‌های دانشگاهی و انجمن‌های حرفه‌ای چه جایگاهی دارند و نظر متخصصان دربارهٔ نسبت این دو چگونه است. برای این منظور، تعاریفی را که توسط سازمان‌های حرفه‌ای، انجمن‌های مربوط به آموزش، و صاحب‌نظران این حوزه بیان شده است، بررسی و تحلیل کردیم و با واکاوی آنها تلاش کردیم به فهم نسبت معماری داخلی و طراحی داخلی نزد ایشان دست یابیم. در این تحلیل متوجه شدیم سه دسته آراء یا سه گونه بازخورد دربارهٔ رابطهٔ معماری داخلی و طراحی داخلی وجود دارد (جدول ۴).

دستهٔ اول، گروهی هستند که به تمایز طراحی داخلی و معماری داخلی باور دارند. در تعاریف ارائه‌شده توسط این دسته، معماری داخلی معنا و کارکردی متمایز از طراحی داخلی دارد. در نتیجه، صاحب‌نظران این گروه علاوه بر اینکه مشروعیت معماری داخلی و طراحی داخلی را تأیید کرده‌اند، هویتی مستقل برای هر یک قائل شده‌اند. طبق دیدگاه این گروه، طبقه‌بندی طراحی داخلی و معماری داخلی در عرصهٔ آموزش نیز متفاوت از یکدیگر، و در شاخه‌ها و زمینه‌های متفاوت قرار گرفته است. این گروه، هم‌چنین به تمایزاتی که میان این دو عنوان وجود دارد پرداخته‌اند، اما میان صاحب‌نظران این گروه توافق چندانی وجود ندارد و هر کدام از نظر مسائل مختلف این تمایز را بیان نموده‌اند؛ برخی از حیث میزان مداخلات بیشتر در بنا توسط معماری داخلی، آن را از طراحی داخلی متمایز کرده‌اند، برخی از لحاظ نسبت نزدیک‌تر معماری داخلی به معماری، آن را از طراحی داخلی جدا در نظر گرفته‌اند، برخی نیز با محدود کردن طراحی داخلی به کاربری مسکونی و معماری داخلی به کاربری‌های تجاری این دو را از هم تمیز بخشیدند. عدم توافق بر چگونگی تمایز این دو عنوان از یک سو، و مرزهای ظریف میان این دو که در بسیاری مواقع تمایز را دشوار می‌کند، از سوی دیگر، دیدگاه این گروه را بحث‌برانگیز و گیج‌کننده کرده است.

اما دستهٔ دوم آراء دربارهٔ نسبت طراحی داخلی و معماری داخلی، مربوط به گروهی است که برای طراحی داخلی و معماری داخلی، هویتی یکسان قائل هستند. این گروه معتقدند که تمایزی بین معماری داخلی و طراحی داخلی وجود ندارد، گویی معماری داخلی عنوانی بوده است که بعد از شکل‌گیری‌اش ــ که چند دهه پس از طراحی داخلی بوده است ــ تمایل به جانشین شدن بر عنوان طراحی داخلی داشته است، اما موفقیت‌آمیز نبوده است و در نتیجه، امروزه هر دو عنوان به‌کارگرفته می‌شوند. اما مسئله‌ای که دربارهٔ این رویکرد وجود دارد به‌کارگیری هر یک از این دو عنوان بنا به توافقی است که در کشورهای مختلف صورت می‌گیرد و این امر، جنبه‌ای توافقی یا قراردادی یافته است. در نتیجه باعث نوعی سردرگمی در استفاده از هر یک از این دو عنوان شده است. به قول کلایو ادواردز در کشورهای اروپایی، معمار داخلی عموماً عهده‌دار کارهایی است که در آمریکای شمالی با نام طراحی داخلی شناخته می‌شود. اما در میان کشورهای اروپایی نیز عدم وحدت رویه مسئله را وخیم‌تر کرده است. مثلاً در آلمان این حرفه معماری داخلی نامیده می‌شود، نه طراحی داخلی؛ و این معماران داخلی هستند که به عنوان عضوی از کنگرهٔ معماران امکان ثبت نام برای اخذ گواهی کار دارند. لازمهٔ پذیرش این است که دوره‌های آموزشی و تجربی مربوط را طی کرده باشند. در مقابل در انگلستان، طراح داخلی قادر به ثبت‌نام به عنوان معمار نیست و در آن‌جا طراحان داخلی از لحاظ اداری قابل تشخیص نیستند. در کشورهای آسیایی نیز وحدت رویه‌ای وجود ندارد. در ایران، نظام دانشگاهی عنوان معماری داخلی را مناسب دانسته است، حال آنکه در کشورهای آسیای شرقی عنوان طراحی داخلی محبوب‌تر بوده است. در دانشگاه‌های استرالیا نیز توافقی وجود ندارد و حدود نیمی از آنها عنوان معماری داخلی و بقیه عنوان طراحی داخلی را در نظر گرفته‌اند و این دو را معادل یکدیگر می‌دانند. بنابراین رویکرد این گروه، یعنی هم‌سان پنداشتن دو عنوان و در نتیجه، به‌کارگیری هر دو بسته به توافق یا قرارداد هر کشور یا هر نظام آموزشی و حرفه‌ای و یا حتی هر شخص، سبب سردرگمی و پیچیدگی در واژگان این حوزه شده است و امری آسیب‌زا برای این تخصص است.

از سوی دیگر، دیدگاه سوم موجود در این‌باره، دیدگاهی است که اساساً مشروعیت معماری داخلی را به پرسش می‌گذارد و آن را تهدیدی برای موقعیت حرفه‌ای و دانشگاهی طراحی داخلی می‌داند. صاحب‌نظران این دسته

معتقدند به‌کارگیری «معماری داخلی» ابهام‌آور و گیج‌کننده است، چرا که تمایزی کافی بین این عنوان با طراحی داخلی وجود ندارد، و آنقدر مرزهای بین این دو عنوان باریک و ناچیز است که بهتر است به جای به‌کارگیری دو عنوان تقریباً مشابه، تنها یک عنوان که آن طراحی داخلی است، به‌کارگرفته شود. تا این جا که استفاده از دو این عنوان، فارغ از یکی دانستن یا متمایز دانستن، سبب آسیب به این حوزه شده است، به نظر درست می‌آید. اما این گروه از میان این دو عنوان، «طراحی داخلی» را شایسته‌تر می‌دانند و سعی بر کنار گذاشتن «معماری داخلی دارند». استدلال این متخصصان مختلف است؛ برخی به دلیل اینکه «طراحی داخلی» زودتر شکل گرفته است و جا افتاده است، آن را شایسته‌تر می‌دانند، برخی به دلیل گذشتهٔ این تخصص که یک بار تغییر عنوان از «دکوراسیون داخلی» به «طراحی داخلی» را تجربه کرده است، تغییر عنوان مجدد را جایز نمی‌دانند و آن را سبب تحقیر این تخصص می‌دانند، برخی دیگر نیز عنوان معماری داخلی را به علت جدا نشدنی‌بودن آن از معماری مناسب این تخصص نمی‌دانند و معتقدند با این عنوان آزادی‌های این تخصص از بین می‌رود.

دسته	عنوان دیدگاه	موضع دیدگاه	صاحب‌نظران و انجمن‌های حامی دیدگاه
دستهٔ اول	طراحی داخلی و معماری داخلی، به مثابه دو امر متمایز	پذیرش هر دو عنوان تمایز معانی و کارکردهای دو عنوان	بخش آموزش مؤسسهٔ علوم آموزشی ایالات متحدهٔ آمریکا (United States Department of Education Institute of Education Sciences) فرازر هی (Frazer Hay) گریم بروکر و سالی استون (Graeme Brooker and Sally Stone) هنری هیلدبراند (Henry Hildebrandt)
دستهٔ دوم	طراحی داخلی و معماری داخلی، به مثابه دو امر یکسان	پذیرش هر دو عنوان همسانی تعاریف و کارکردهای دو عنوان	مرکز اروپایی توسعهٔ آموزش حرفه‌ای (European Centre for the Development of Vocational Training) رده‌بندی استاندارد بین‌المللی آموزش (ISCED – International Standard Classification of Education) اتحادیهٔ بین‌المللی طراحان / معماران داخلی (IFI-International Federation of Interior Architects/Designers)
دستهٔ سوم	معماری داخلی به مثابه تهدیدی برای طراحی داخلی	عدم پذیرش عنوان معماری داخلی پذیرش عنوان طراحی داخلی	براک کپتان (Burak Kaptan) ریموند کونیک (Raymund Königk) ساشی کان (Shashi Caan) الیسون کارل وایت (Allison Carll White)

جدول ۴. دسته‌بندی سه دیدگاه رایج دربارهٔ نسبت طراحی داخلی و معماری داخلی، با ذکر مواضع و صاحب‌نظران هر یک (منبع: نگارنده)

گفتیم بخش اول دیدگاه گروه سوم که معتقد به استخدام یکی از دو عنوان «معماری داخلی» یا «طراحی داخلی» هستند، دیدگاهی درست است؛ چرا که چه باور گروه اول که معماری داخلی و طراحی داخلی را یکی نمی‌دانند، و چه اعتقاد گروه دوم که معماری داخلی و طراحی داخلی را یکی می‌پندارند، سبب آسیب به این تخصص شده است. راه‌حل درست این است که از میان یکی از این دو عنوان، یک عنوان انتخاب شود و بر آن توافقی بین‌المللی صورت بگیرد.

گروه سوم که باور داشتند عنوان طراحی داخلی مناسب‌تر است، چند استدلال داشتند؛ یکی این که طراحی داخلی، چند دهه زودتر شکل گرفته است و در نتیجه قدمت بیشتر آن دال بر صلاحیت بیشتر آن است. اما این سؤال مطرح می‌شود، اکنون که در شرایطی چنین آشفته هستیم که در هر کشور یا هر انجمن حرفه‌ای یا نظام دانشگاهی یا حتی هر شخص بر طبق صلاح‌دید خود از یکی از این دو عنوان استفاده می‌کند، آیا اهمیتی دارد که کدام زودتر شکل گرفته است؟ یا مهم این است که به راستی کدام‌یک شایستگی بیشتری دارد؟ مسئلهٔ دیگری که این گروه داشتند نگرانی از بی‌اعتبارشدن این تخصص به‌سبب تغییر عنوان دوباره بود. اما آیا مگر «دکوراسیون داخلی» به «طراحی داخلی» تغییر عنوان داد؟ در مقدمهٔ این مقاله به این امر پرداختیم که ظهور طراحی داخلی سبب محدودتر شدن حوزه دکوراسیون داخلی و محول‌سازی بخشی از حرفهٔ دکوراسیون داخلی به طراحی داخلی شد اما دکوراسیون داخلی را از بین نبرد، همان‌طور که تا به‌امروز نیز این حرفه ادامهٔ فعالیت داده است. در واقع، اصلاً دکوراسیون داخلی و طراحی داخلی آنقدر با یکدیگر متمایز هستند که نمی‌توان صحبت از تغییر عنوان کرد. تغییر عنوان مربوط به دو امر یکسان است نه متفاوت. استدلال دیگر این گروه این بود که عنوان «معماری داخلی» باعث محدود کردن این تخصص می‌شود. شاید از نظر این افراد معماری داخلی یعنی، داخل یک معماری. اما اگر عمیق‌تر به این امر نگاه کنیم متوجه می‌شویم حتی وقتی صحبت از فضای داخلیِ شهری می‌کنیم، از معماری دور نیستیم و هم‌چنان ماهیت کار همان

معماری کردن است. هم‌چنین این گروه باور داشتند که شکل‌گیری معماری داخلی به منظور اعتباربخشی به طراحی داخلی بوده است، اما در اینجا نقل قولی از کتریچ و ایکن، نویسندگان کتاب معماری داخلی را مرور می‌کنیم، کتابی که برای اولین بار عنوان معماری داخلی را به طور رسمی به‌کار می‌گیرد. در مقدمهٔ کتاب فوق نویسندگان اذعان می‌کنند:

> در دههٔ ۱۹۷۰، برخی از دفاتر پیشرو به استفاده از اصطلاح معماری داخلی مبادرت ورزیدند. آنها فکر می‌کردند در آن زمان هیچ اصطلاحی قادر به توصیف کیفیت خاص کار آنها نیست. آنها احساس کردند لازم است بین خودشان و کار متداول معماری تمایز به‌وجود آید. هم‌چنین آنها هیچ پیمان یا عهدی محکم بین خود و دفاتر دکوراسیون یا طراحی داخلی قدیمی نمی‌دیدند. به‌طور همزمان تعدادی از مدارس طراحی پیشرو این اصطلاح را معرفی کردند تا بر پیوند و پیمان آن با تفکر معماری تأکید کنند. بسیاری از برنامه‌های طراحی داخلی بخشی از دپارتمان اقتصاد خانه بودند، که سبک و دکوراسیون را به عنوان مکملی برای کلاس‌های خانه‌داری آموزش می‌دادند. این رویکرد نیازهای شغل‌محور دانشجویان را اقناع نمی‌کرد. تأکیدی حرفه‌ای برای تقاضاهای نوظهور زیر پرچم «معماری داخلی» شکل گرفت.

در این‌جا، سخن از پیوند و پیمان معماری داخلی و معماری است؛ یعنی نه به‌خاطر اعتباربخشی که به قول آنها مدارس طراحی به منظور ماهیت مشترک میان معماری و این تخصص است که به عنوان معماری داخلی روی می‌آورند. نکته‌ای که لازم است به آن توجه کنیم این است که اگر «طراحی داخلی» عنوانی موفق بود، شاید هیچ‌گاه نیاز به شکل‌گیری «معماری داخلی» ایجاد نمی‌شد و در نتیجه جدال حاضر بین این دو عنوان وجود نمی‌داشت. بنابراین نمی‌توانیم نسبت به این جدال و علت‌های آن بدون تعمق کافی گذر کنیم.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، به بررسی و تحلیل نسبت میان معماری داخلی و طراحی داخلی پرداختیم. ابتدا تلاش کردیم با بررسی آراء صاحب‌نظران، تعاریف انجمن‌های حرفه‌ای، و مجامع دانشگاهی به این امر بپردازیم که در به‌کارگیری دو عنوان مذکور چه دیدگاه‌هایی وجود دارد. به طور کل سه دیدگاه وجود دارد: دیدگاهی که این دو عنوان را متمایز می‌پندارد، دیدگاهی که این دو را معادل می‌داند و دیدگاه سوم که صرفاً به‌کارگیری عنوان طراحی داخلی را مجاز می‌شمارد. با این بررسی به این نتیجه رسیدیم که در به‌کارگیری این دو عنوان اجماع نظری وجود ندارد و سه دسته آراء متفاوت موجود است. این امر سبب آشفتگی و سردرگمی در این حوزه شده است.

به منظور اینکه این آشفتگی و ابهام را دقیق‌تر فهم کنیم تا بتوانیم راه‌حلی برای برطرف نمودن آن پیشنهاد دهیم، تلاش کردیم دیدگاه‌های مذکور را تحلیل کنیم و استدلال‌های به‌کارگرفته در آن را صحت‌سنجی کنیم. در این بررسی متوجه شدیم دیدگاه سوم که معماری داخلی را امری آسیب‌رسان می‌پندارد و فقط به‌کارگیری عنوان طراحی داخلی را مجاز می‌شمارد، دارای استدلال‌هایی است که با توجه به موقعیت امروز معماری داخلی و طراحی داخلی می‌توانند به پرسش گرفته شوند. از سوی دیگر، با توجه به دیدگاه‌های موجود به نظر می‌رسد عمدهٔ آراء این دو عنوان را معادل می پندارند، گروه دوم این باور را به وضوح بیان می‌کنند، گروه سوم نیز به طور ضمنی به این امر معتقدند و بنا بر همین باور به استخدام یکی از این دو عنوان اعتقاد دارند. در نتیجه می‌توانیم بگوییم امروز، معادل پنداشتن این دو عنوان از گسترهٔ بیشتری برخوردار است. این امر به‌گونه‌ای است که به‌کارگیری هر یک از این دو عنوان خصوصاً در نظام‌های دانشگاهی کشورهای مختلف امری قراردادی و توافقی شده است. بنابراین از این پژوهش این نتیجه حاصل می‌شود که تفاوت میان معماری داخلی و طراحی داخلی، عمدتاً تفاوتی اسمی است تا ماهوی و این دو عنوان را می‌توانیم معادل یکدیگر بدانیم.

حال اگر این دو عنوان را معادل پنداریم این پرسش پیش می‌آید که آیا بهتر نیست فقط یکی از آنها استفاده شود، در این صورت کدام عنوان قابلیت بیشتری دارد. پاسخ به این پرسش ضرورت هم‌اندیشی بین‌المللی در این‌باره را ایجاد کرده است. اتخاذ یک تصمیم جامع دربارهٔ چیستی و چگونگی معماری داخلی و طراحی داخلی که ملاک عمل تمامی سازمان‌های حرفه‌ای و نظام‌های آموزشی باشد، می‌تواند به شفاف‌سازی تعاریف، کارکردها و جایگاه این دو

عنوان کمک بنماید. این پرسش می‌تواند در پژوهشی دیگر به تفصیل تحلیل و بررسی شود.

در این پژوهش تلاش کردیم با مروری بر جایگاه کنونی معماری داخلی و طراحی داخلی در حرفه و آموزش، و مطرح کردن آراء و دیدگاه‌های موجود دربارهٔ تمایز یا یکسان بودن این دو عنوان، ضمن شناخت موقعیت کنونی معماری داخلی و طراحی داخلی، مسائل موجود در به‌کارگیری این دو عنوان را روشن سازیم. امید است این پژوهش بتواند گامی آغازین در طی مسیری باشد که به اعتلای جایگاه حوزهٔ معماری داخلی/طراحی داخلی کمک نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. (دربندی، ایمانی و رحیم‌زاده، تأملی در خاستگاه و چگونگی شکل‌گیری «دکوراسیون داخلی»، «طراحی داخلی»، و «معماری داخلی»).

2. Total Work of Art

۳. (دربندی، ایمانی و رحیم‌زاده، تأملی در خاستگاه و چگونگی شکل‌گیری «دکوراسیون داخلی»، «طراحی داخلی»، و «معماری داخلی»، صص. ۴۳ـ۴۵).

4. (Darbandi, Imani & Rahimzadeh, The emergence of interior architecture, pp. 256-260).

5. United States Department of Education Institute of Education Sciences

۶. تعریف ذیل «معماری و خدمات مرتبط» در ciplist۹۰/cip۲۰۰۰/http://nces.ed.gov/pubs۲۰۰۲

۷. تعریف ذیل «هنرهای تجسمی و نمایشی» در ciplist.asp?/cip۲۰۰۰/http://nces.ed.gov/pubs۲۰۰۲ ۵۰=CIP۲

8. American Society of Interior Designers

9. (kaptan, Interior architecture and interior design: Two concepts, one profession, p. 1937).

10. Inter-space designers

11. National Council for Interior Design Qualification

12. National Council of Architectural Registration boards

13. (White, What`s in an name? Interior design and/or interior architecture: The discussion continues, pp. xi-xii).

14. Hay

15. (Hay, Interior Architecture).

16. Graeme Brooker

17. Sally Stone

18. (Brooker & Stone, From Organization to Decoration, p. 126).

19. Henry Hildebrandt

20. The gaps between interior design and architecture

21. (Hildebrandt, The gaps between interior design and architecture).

22. (Hildebrandt, The gaps between interior design and architecture).

23. European Centre for the Development of Vocational Training

24. (Andersson & Olsson, Fields of Education and Training Manual).

25. International Standard Classification of Education

26. (kaptan, Interior Architecture and Interior Design: Two concepts, one profession, p. 1939).

27. (ISCED`13, 2015, 37 & 61).

28. (Königk, The embarrassment over Decoration. Arguing against title change – The case of 'Interior Design': 'Interior Architecture', p.12).
29. (IFI, 2021).
30. (kaptan, Interior Architecture and Interior Design: Two concepts, one profession, p. 1940).
31. Interior architecture/design
32. Burak Kaptan
33. An Interior Architecture/Design Education Model within the Scope of New Approaches
34. (Kaptan, 2016).
35. Interior Architecture and Interior Design: Two Concepts, One Profession
36. (kaptan, Interior Architecture and Interior Design: Two concepts, one profession).
37. [un]disciplined
38. (Cys, [un]disciplined, p. 25).
39. (Brooker and Weinthal, The Handbook of Interior Architecture and Design).
40. (kaptan, Interior Architecture and Interior Design: Two concepts, one profession, p. 1940).
41. (Leydecker, Designing Interior Architecture: Concept, Typology, Material, Construction, p. 17).
42. Shashi Caan

۴۳. (کان، بازاندیشی در طراحی و فضاهای داخلی: انسان در محیط مصنوع، ص. ۱۰۸)

44. Burak Kaptan
45. Interior Architecture and Interior Design: Two Concepts, One Profession
46. (kaptan, Interior Architecture and Interior Design: Two concepts, one profession, p. 1940).
47. Raymund Königk
48. The Embarrassment Over Decoration. Arguing Against Title Change – The Case of 'Interior Design': 'Interior Architecture'
49. (Königk, The embarrassment over Decoration. Arguing against title change – The case of 'Interior Design': 'Interior Architecture').
50. (Königk, The embarrassment over Decoration. Arguing against title change – The case of 'Interior Design': 'Interior Architecture', p. 9).
51. Lucinda Kaukas Havenhand
52. A View from the Margin: Interior Design

۵۳. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به (Stefano, Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism, Feminism and Postmodernism)

۵۴. در زمینهٔ نسبت طراحی داخلی با فمنیسم، مانلی زرندیان پایان‌نامه‌ای با عنوان «فمنیسم و طراحی داخلی در دههٔ ۱۹۶۰» نوشته است که در آن به جنبش‌های فمینسم، زنان دکوراتور، مجلاتی که در زمینهٔ دکوراسیون بوده‌اند، پرداخته‌است و نسبت آنها را با یکدیگر بررسی کرده است. (Zarandian, Feminism and interior design in the 1960s)

55. (Havenhand, A View from the Margin: Interior Design, pp.35-36).

56. Suzie Attiwill
57. Urban interior
58. (Attiwill, Towards an interior history).
59. (Martin, Rebuttal of the report by the Institute of justice entitled Designing cartels: How industry insiders cut out competition).
60. (Edwards, Interior design: A critical introduction, p. 2).
61. (Leydecker, Designing Interior Architecture: Concept, Typology, Material, Construction, p. 17).
62. (Wild, Interior design identity as practiced, p. 35).
63. (Kutrich and Eakin, Interior Architecture, p. 3).

منابع

فارسی

۱. دربندی، مریم؛ ایمانی، نادیه؛ رحیم‌زاده، محمدرضا (۱۴۰۱). تأملی در خاستگاه و چگونگی شکل‌گیری «دکوراسیون داخلی»، «طراحی داخلی»، و «معماری داخلی»، *نشریهٔ هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی*، ۲۷ (۴)، ۳۹ـ ۵۰.

۲. کان، ساشی (۱۳۹۹). *بازاندیشی در طراحی و فضاهای داخلی: انسان در محیط مصنوع*، ترجمهٔ محمد رضایی، انتشارات کسری، تهران.

لاتین

3. Andersson, R. and Olsson, A. (1999). *Fields of education and training manual*, The European centre for the development of vocational training, Sweden.
4. Attiwill, S. (2004). Towards an interior history. *IDEA Journal*, 5(1), 1-8.
5. Brooker, G. and Stone, S. (2013). *From organization to decoration*, Routledge, New York.
6. Brooker, G and Weinthal, L (2013). *The Handbook of Interior Architecture and Design*, Londin: Bloomsbury Academic.
7. Cys, J. (2006), [un]disciplined, *IDEA: Interior Design/Interior Architecture Educators Association*, 14-25.
8. Darbandi, M. and Imani, N. and Rahimzadeh, M. (2023). The emergence of interior architecture, *Interiority*, 6(2), 249-266.
9. Edwards, C. (2011). *Interior design: A critical introduction*, Berg, New York.
10. Havenhand, L. K. (2004). A View from the Margin: Interior Design, *Design Issues*, 20 (4), 32-42.
11. Hay, F. (2007). Interior architecture, In J. Gigli, F. Hay, E. Hollis, A. Milligan, A. Milton and D. Plunkett (eds.). *Thinking inside the box: A reader in interiors for the 21st century*, Middlesex University Press, London, 33-42.
12. Hildebrandt, H. (2004). The gaps between interior design and architecture, *Design Intelligence*, 15 March, 1-4.
13. ISCED`11 (2012). *Unesco international standard classification of education*, Unesco Institute for Statistics, Montreal.
14. ISCED`13 (2015). *International standard classification of education: Fields of education and*

training 2013- Detailed field description, Unesco Institute for statistics, Montreal.

15. IFI, 2021, International Federation of Interior Architect, Designers. http://www.ifiworld.org/#Definition_of_IA/D
16. Kaptan, B. B. (2014). Interior architecture and interior design: Two concepts, one profession, *World Applied Sciences Journal*, 32 (9), 1935-1941.
17. Königk, R. (2011). The embarrassment over Decoration. Arguing against title change – The case of 'Interior Design': 'Interior Architecture', IDA Congress Education Conference.
18. Kurtich, J. and Eakin, G. (1993). *Interior Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
19. Leydecker, S. (2013). *Designing interior architecture: Concept, typology, material*, construction, Birkhäuser Basel, Switzerland.
20. Martin, C. S. (2008). Rebuttal of the report by the Institute of justice entitled Designing cartels: How industry insiders cut out competition. *Journal of Interior Design*, 33(3), 1-49.
21. NCES (2021), U.S. Department of education institute of education sciences national center for education statistics. http://nces.ed.gov/pubs2002/cip2000/ciplist.asp?CIP2=04
22. Stefano, C. (1990). Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism, *Feminism and Postmodernism*, London: Routledge.
23. White, A. C. (2009). What`s in an name? Interior design and/or interior architecture: The discussion continues. *Journal of Interior Design,* 35(1), x-xviii.
24. Wild, P. (2019). Interior design identity as practiced, *Ph.D. Diss.*, School of Design, Creative Industries Faculty Queensland University of Technology.
25. Zarandian, M. (2015). Feminism and interior design in the 1960s, *master thesis in Architecture*, Lincoln: University of Nebraska.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۲۹ تا ۴۵

تبارشناسی مفهوم سلیقه در هنر و معماری

نادیه ایمانی[۱]
فاطمه میرزایی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲

چکیده

مفهوم سلیقه یکی از مفاهیم مطرح در هنر و معماری است. این مفهوم کاربرد زیادی در عرصه‌های گوناگون، مانند معماری داخلی، دارد. از یک سو به نظر مفهومی ساده و بدیهی می‌نماید که در تجربهٔ انتخاب کالای هر روز ما حضور دارد. از سوی دیگر با توجه به پیچیدگی‌ها و وابستگی آن به عوامل گوناگون، به نظر می‌رسد که تأمل و تعمق روی این موضوعِ پیچیده و بغرنج ضروری باشد؛ با این پرسش که چه معنا(هایی) از مفهوم سلیقه در هنر و معماری-معماری داخلی یافتنی است؟ هدف این تحقیق فهمِ لایه‌های معناییِ گوناگونِ مفهومِ سلیقه است تا گسترهٔ معنایی آن را روشن کند و راه ورود به بحث دربارهٔ آن فراهم شود. بدین منظور تحقیق با شناخت زبانی مفهوم سلیقه آغاز شد. سپس تبار مفهوم سلیقه، یعنی خاستگاه این مفهوم از زمانی که به هنر و معماری نفوذ پیدا کرد و تغییرات و تحولاتی که تاکنون یافته، کاوش شدند. به عبارت دیگر، چگونگی و روند دگرگونی مفهوم سلیقه از دیرباز تا به امروز پیگیری شد تا تبیین‌ها و تفسیرهای متفاوت بازشناسی شود. پس این تحقیق بر مرور پیشینهٔ مفهوم سلیقه از آغازین لحظات قابل جستجو به عرصه‌های هنر و معماری-معماری داخلی متمرکز است؛ سه حوزهٔ عمدهٔ فلسفه، علوم اجتماعی، و روانشناسی امکان شناخت لایه‌های گوناگون مفهوم سلیقه را فراهم‌آورد تا ابعاد و زمینه‌های گوناگون قابل تبیین شود. از مجموع این مطالعات به نظر می‌آید پنج مفهوم کلی از مفهوم سلیقه در لایه‌های متفاوت آن نهفته است: زیبایی، تمایز، سبک زندگی، مد، و ترجیح. هر کدام از این لایه‌ها در عین پیوستگی، گسترهٔ معنایی خاص در حوزهٔ مشخصی دارند؛ و وجه معینی از سلیقه را بر ما می‌نمایانند که در بطن مقاله با شرح و بسط به بحث آمده است.

واژگان کلیدی: سلیقه، زیبایی، تمایز، سبک‌زندگی، مد، ترجیح

۱. دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
آدرس ایمیل: imani@art.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
آدرس ایمیل: fatemeh.mirzai3981@yahoo.com

مقدمه

مفهوم سلیقه یکی از آن مفاهیم پرکاربرد در معماری و معماری داخلی است. این امر از دوران دانشجویی و گفتوگو دربارهٔ طرح‌های معماری آغاز می‌شود؛ سپس در زندگی حرفه‌ای و در تعامل با کارفرما ردپای حضور آن را می‌توان یافت: فهم خواسته و سلیقهٔ کارفرما در طراحی داخلی، طراحی وجه عینی و ظاهری بنا، تعیین دکوراسیون داخلی مصداق‌های عینی از نقش سلیقه در انتخاب است. و اما منظور از این مفهوم پرتکرار چیست؟ «سلیقه و ذوق» در عام‌ترین معنا همان «تشخیص امر زیبا و مطلوب» است؛ سلیقه (ذوق) اشاره به نوعی تجربهٔ همراه با لذت از یک شی، خودخواسته وخودجوش و سریع دارد که در نهایت منجر به انتخاب یک کالا از میان دیگر کالاها می‌شود؛ انتخابی که وجودش چندان به دانش رسمی وابسته نیست. ذوق با اینکه قوهٔ درونی و فطری‌ست، اما در عین حال اکتسابی‌ست و نمودی از عادت‌ها و سنت‌هاست [که به سلیقه شکل داده‌اند.] در عین حال که خودبه‌خودی و غیرعامدانه است، پرورش‌دادنی و اصلاح‌کردنی و آموزش‌دادنی است.[۱] کاربرد هرروزهٔ آن توسط عموم مردم و متخصصان ممکن است این تصور را ایجاد کند که به ظاهر فهمی در خور از آن هم وجود دارد. اما تدقیق موضوع و فهم نیت نهفته در آن ساده نمی‌نماید. «چندوجهی بودن سلیقه» و «نفوذ آن به حوزه‌های گوناگون» همگی تلاش برای گذر از موانع موجود بر سر راه شناخت آن را مبرهن می‌کند. بدین ترتیب تحقیق پیش‌رو به شناخت لایه‌های معنایی گوناگون نهفته در معنای سلیقه اختصاص یافته است.

شایان ذکر است تحقیقات نشان می‌دهند که مفهوم سلیقه (ذوق)، به معنی تشخیص زیبایی و مطلوبیت، در اکثر زبان‌های جهان وجود دارد.[۲] در زبان فارسی نیز ــ به ویژه از وجه عرفانی و فلسفی ــ سبقهٔ طولانی دارد. اما اکثر نظریات فلسفی و جامعه‌شناختی و روانشناختی سلیقه، به صورت منظم و مدون، در مغرب‌زمین ــ به ویژه اروپا ــ تدوین شده‌اند. لذا رساله‌ها، مقالات، و نظریات اندیشمندان غربی مرجع این پژوهش است؛ هرچند در بزنگاه‌هایی ــ در مقایسه با دیدگاه نظریه‌پردازان غربی ــ به آراء فیلسوفان شرقی (به ویژه اندیشمندان مسلمان) اشاره شده است. این پژوهش به بررسی تبار و تبار مفهوم سلیقه در هنر و معماری در تاریخ هنر و معماری جوامع اروپایی و آمریکا می‌پردازد تا روایت کند که چه لایه‌های معنایی در پشت مفهوم سلیقه نهفته مانده و چگونه پدید آمده‌اند و چه وجهی از رابطهٔ میان انسان و شی‌ای که انتخاب می‌کند را برای ما روشن می‌کند. بدین منظور ابتدا تحقیق از شناخت لایهٔ زبانی آغاز شده است؛ سپس حوزه‌هایی که ممکن است مفهوم سلیقه در آنها وارد شده باشد، رصد شده‌اند؛ پژوهش‌های گوناگون با موضوع سلیقه کاوش شدند؛ و نظریه‌ها و کتاب‌های در حوزهٔ سلیقه نیز بررسی شدند تا دگرگونی این مفهوم در این حوزه‌ها شناسایی شود. همچنین معناها و تغییرات و تحولاتی که در بستر زمان و مکان یافته است، مشخص گردد. با همنشین کردن این عوامل و بررسی تغییرات آنها، فهمی از لایه‌های گوناگون معنایی مفهوم سلیقه و خاستگاه معناهای گوناگون آن در آن جوامع بدست آمده است.

شناخت لایهٔ زبانی مفهوم سلیقه

این تحقیق با کاوش در «لایهٔ زبانی» مفهوم سلیقه آغاز می‌شود؛ چرا که یکی از مراتب شناخت مفاهیم، شناخت زبانی آنهاست. بنا به اعتقاد بسیاری از اندیشمندان زبان در شناخت ما از پدیده‌ها موثر است. حتی تا جایی که فیلسوفی مانند هایدگر معتقد است زبان ساختار جهان را برمی‌سازد و آن را قوام می‌دهد.[۳و۴] البته از نظر او «حقیقت» به جملاتی که با تکلم ظاهری ادا می‌شوند، اطلاق نمی‌شود؛ زیرا این جملات «مکشوف نمی‌شوند.». به عبارت دیگر تکلم ظاهری بالذات «مکشوف‌کننده» نیست، ولی یک شرط اصلی برای مکشوف‌سازی است.[۵] پس بررسی لغوی مفهوم سلیقه از آن حیث که «گفته شده» به صورت «کلمه ــ شیء» حصّه‌ای از هستی را برملا می‌کند.[۶] با این فهم از زبان، دربارهٔ «معنی» باید گفت: معنی همان چیزی است که «در تفسیرهای ما از جهان برساخته می‌شود.».[۷]

با این نگاه به زبان، از مشاهدهٔ فرهنگ‌لغت برمی‌آید: واژهٔ سلیقه هم به معنی سرشت و نهاد آمده است و هم واژه قدیمی‌تر همین اصطلاح؛ یعنی ذوق. چشیدن، ذائقه چشایی، آزمودن مزه چیزی نخستین معنی واژه ذوق است. معناهای بعدی آن قوهٔ تمایز زیبایی و زشتی، میل، قریحه و طبع، و همچنین از اولین درجات شهود آمده است.[۸] در ادبیات فارسی اشعار زیادی با واژهٔ ذوق داریم که این واژه نیز به همین معانی مذکور به کار رفته‌اند.[۹] اصل لغت

ذوق، از زبان عربی وارد فارسی شده است. پس معنای این واژه را در فرهنگ‌لغت‌های عربی نیز می‌توان یافت. در فرهنگ‌لغت‌المعانی ذیل مفهوم ذوق آمده است: نیروی چشائی که با آن مزه‌ی غذا را درک کنند؛ طبع و سرشت؛ «ذوق سلیم»: ذوق خوش، خوب درک کردن امور. شامه سگ، بویایی، قوه تشخیص، فراست، استعداد، خصیصه، ذوق، درک، احساس، مزه، طعم، لذت. در زبان انگلیسی لغت تِیست (taste) نیز معنایی مشابه دارد. در فرهنگ‌لغت کمبریدج آمده است: ۱. مزه، توانایی تشخیص مزه‌های متفاوت ۲. توانایی شخصی برای تشخیص ویا داوری آنچه زیبا یا مطلوب است. ۳. تجربهٔ کوتاه یک چیز.[۱۰] پس در مجموع آنچه از این سه فرهنگ لغت، از سه فرهنگ متفاوت، آنچه برداشت می‌شود این است که معنای اولیهٔ (اصلی) ذوق (سلیق)، همان حس چشایی است؛ اما [به صورت استعاری] به معنی داشتن توانایی یا استعداد برای تشخیص امر زیبا و مطلوب نیز به‌کار می‌رود.

شایان توجه است واژهٔ تِیست در زبان فارسی معمولاً هم به‌کلمهٔ سلیقه ترجمه می‌شود و هم کلمهٔ ذوق.[۱۱] اما کدام یک برای توصیف این پدیدهٔ انسانی مناسب‌تر است؟ با اینکه کلمهٔ ذوق هم ریشه با کلمهٔ ذائقه است و به معنای اولیهٔ این استعاره بیشتر اشاره دارد، اما به نظر می‌رسد کلمهٔ سلیقه معادل مناسب‌تری باشد؛ زیرا اولاً اصطلاح ذوق گسترهٔ معنایی بسیار وسیعی در زبان فارسی دارد (حاوی دلالت‌های عرفانی است) که چنین بار معنایی از مفهوم تِیست برداشت نمی‌شود. دوم اینکه اصطلاح تِیست به مرتبهٔ نسبتاً ظاهری‌تر و سطحی‌تر از رابطهٔ میان فرد با اشیاء اشاره دارد که چندان رو به «معنی» ندارد (برخلاف اصطلاح ذوق). پس به نظر می‌رسد که میان واژهٔ سلیقه و معادل لاتین آن سنخیت بیشتری وجود دارد. چنانچه دکتر پازوکی نیز در کتاب حکمت هنر و زیبایی در اسلام توصیه به ترجمهٔ این اصطلاح به واژهٔ سلیقه دارند.[۱۲] پس در این متن هم از واژهٔ سلیقه برای توصیف این پدیده استفاده شده است. اما با این حال از ظرفیت‌های معنایی واژهٔ ذوق نیز بهره گرفته شده است؛ در مواردی که توجه به معنای اولیه ــ یعنی توانایی چشایی یا قوهٔ چشایی ــ در فهم بهتر کمک می‌کرده است.

زمینه و شرایط ورود مفهوم سلیقه به حوزهٔ هنر و معماری

بررسی بستر و زمینهٔ پیش و پس از ورود استعارهٔ ذوق (سلیقه) به دایرهٔ هنر و معماری می‌تواند در فهم تحولاتی که در پی داشته است، کمک کند. پیش از کاربرد استعاری ذوق در هنر و معماری، همواره این مفهوم به عنوان حس چشایی ــ از عصر باستان تا کنون ــ کاربرد داشته است. اما در دوران گذشته حواس پنجگانه از جمله حس چشایی، اعتباری در شناخت نداشتند؛ طوری که افلاطون می‌گوید: «جسم مغارهٔ تاریکی است که که روح در آن زندانی شده است و در نتیجه دید حواس باید با دید خرد به زانو دربیاید»[۱۳]. اما از زمانی به بعد، کم‌کم حس چشایی به صورت استعارهای از «حس زیبایی‌شناسی»[۱۴] استفاده شده است. دربارهٔ زمانی که نخستین بار به کار رفته است، توافق نظر وجود ندارد.[۱۵و۱۶] در این باره لوکا ورچلونی، نویسندهٔ کتاب اختراع سلیقه، پس از بررسی فرآوان در اسناد گوناگون، نقطهٔ آغاز استفاده از این اصطلاح را به ایتالیا و در زمان رنسانس ایتالیا ــ یعنی در طول قرن شانزدهم میلادی ــ نسبت می‌دهد. پرسشی که در اینجا ممکن است پدید آید این است که چرا ذوق، یعنی «قوهٔ تشخیص مزه‌ها و طعم‌ها»، به عنوان استعارهای برای «قوهٔ تشخیص زیبایی» به‌کار رفته است؟. دلیل این پرسش به طور قاطع مشخص نیست[۱۷]؛ اما در ادامه وجه‌های گوناگون این پرسش دقیق‌تر باز خواهد شد و دیدگاه‌هایی که تا حدودی پاسخ این پرسش را روشن می‌کنند، آورده شده است.

در اینجا دو دسته پرسش در رابطه با دلیل به‌کارگیری قوهٔ چشایی به عنوان استعارهای از قوهٔ تشخیص زیبایی ممکن است پدید بیاید: اولاً؛ چرا برای توانایی تشخیص زیبایی و داوری زیبایی‌شناسانه، از همان کلمهٔ «داوری»[۱۸] (که تا پیش از این زمان به‌کار می‌رفت) استفاده نشد و واژهٔ «ذوق» جایگزین آن شد. دوماً؛ چرا از حس چشایی استقبال شد و از لفظ سایر حواس مانند حس بینایی و شنوایی استفاده نشد؟ سوال دوم بدین لحاظ پدید می‌آید که در هنر غرب (به ویژه یونان باستان)، برخلاف شماری از گونه‌های هنر شرق، به طور کلی با فاصله گرفتن از اثر هنری التفات دارد که به موجب آن ما با اثر هنری در برخورد مستقیم قرار نمی‌گیریم.[۱۹] به بیان دیگر، زیبایی با حواسی بیان می‌شد که حفظ فاصله میان ناظر و شیء را ممکن کند: یعنی بینایی و شنوایی (بجای لامسه، چشایی و بویایی).[۲۰] همچنین در دوران باستان حس چشایی را پست‌ترین و فرومایه‌ترین حواس می‌دانستند.[۲۱] در پاسخ باید گفت که در این باره محتوای زیادی نوشته نشده و از معدود پژوهش‌ها به مطالعات رابرت کِلین (۱۹۴۲ــ ...) می‌توان

اشاره کرد. او با بررسی رساله‌های آن دوره، جایگزینی تدریجی اصطلاح «داوری» را با واژهٔ «ذوق» تشخیص داد. او استدلال می‌کند که این جهش لغوی هم حاکی از «یک تحول فرهنگی»[۲۲] بوده و هم معنای آن را گسترانده است. در حالی که «داوری» بیشتر بار معنایی «خردگرایی»[۲۳] را یدک می‌کشد، استعارهٔ «ذوق» یادآور «نیروی غریزه‌ای»[۲۴] است.[۲۵] به عبارت دیگر، واضح است که «ذوق» ــ برخلاف «داوری» که بار خردگرایی دارد ــ گزینهٔ موثرتر و بهتری برای «ضدجزمی اندیشیدن»[۲۶] است و همچنین ذوق به «خوشایندی» و «خودجوش» بودن اشاره دارد.[۲۷] این نقطهٔ عطف مهمی در تاریخ هنر و معماری است: نخست به ما خبر از تاسی حوزهٔ هنر و معماری از تحولات فکری و فلسفی جامعه (در عصر روشنگری) می‌دهد. دوم اینکه نشان می‌دهد مفهوم سلیقه چه تاثیر شگرفی در بازتعریف رابطهٔ انسان ــ شیء (سوژه ــ ابژه) داشته است. این مهم را از نوشته‌های فیلسوفان ابتدای سدهٔ هجدهم میلادی و در مقایسه با «سنت فکری انسان غربی» نسبت به زیبایی بهتر می‌توان یافت که در ادامه بدان اشاره می‌شود.

در باب اهمیت اصطلاح ذوق در فهم «زیبایی و زیبایی‌شناسی انسان قرن هجدهمی» می‌توان از نظریات جوزف ادیسون (۱۶۷۲ ــ ۱۷۱۹) دریافت. وی یکی از نخستین نظریه‌پردازان انگلیسی است که دربارهٔ مفهوم سلیقه تأملاتی دارد. او در نخستین شماره از نشریهٔ تماشاگر که در سال ۱۷۱۲ چاپ شد، به «خوشایندی‌های تخیل»[۲۸] پرداخت. این مقالهٔ وی نمونه‌ای اعلا است که انگیزهٔ نظریه‌پردازان آن زمان برای پرداختن به مفهوم ذوق را نشان می‌دهد. از نظر او ذوق، قوه‌ای از ذهن است که بین نقص و کمال را تمیز می‌دهد و درجات گوناگونی از خالص بودن را دارد.[۲۹] پس افراد عادی هم می‌توانند به‌واسطهٔ آن از خوشایندی‌های تخیل لذت ببرند؛ زیرا تا پیش از این زمان، اعتقاد بر این بود «لذت‌های شناختی»[۳۰] که مستلزم تفکر است برای افراد کمهوش یا افرادی که به آموزش دسترسی ندارند، ممکن نیست. اما در این دوران تصور می‌شد آنها می‌توانند از «خوشایندی تخیل» لذت ببرند؛ زیرا ذوق از بدو تولد در فرد وجود دارد (درونی و ذاتی بودن سلیقه) و فرد باید آن را پرورش بدهد تا به به حداکثر توانایی خود در داوری برسد (اکتسابی بودن سلیقه). خوشایندی زیبایی‌شناسی نیز نوعی از خوشایندی تخیل است و بدین طریق درک لذت زیبایی می‌توانست برای همگان ممکن گردد. همین نشان می‌دهد که تا چه حد تفکرات فلسفی در هنر و معماری تغییر کرده و تا چه حد مفهوم ذوق این بستر را برای تغییر اندیشه محیا کرده است. بخش بعدی نشان خواهد داد که چطور فیلسوفان می‌کوشند تا پرده از اسرار ذوق بردارند.

پرسش از سلیقه در فلسفه

با اینکه تقریباً از قرن شانزدهم میلادی کاربرد استعاری حس چشایی در تشخیص زیبایی در مغرب زمین کم‌کم رواج پیدا می‌کند، اما تا حدود قرن هجدهم هنوز این مفهوم وارد رسالهٔ اندیشمندان نشده است. در عوض در قرن هجدهم با انبوهی از رساله‌های گوناگون ــ عمدتاً از فیلسوفان انگلیسی ــ در باب فهم چیستی و ماهیت سلیقه مسائل مربوط به آن می‌توان یافت. لذا به دلیل ظهور کثرت نظریات ذوقی در این عصر، جورج دیکی (۱۹۲۶ ــ ۲۰۲۰) به این قرن لقب «عصر ذوق»[۳۱] را می‌دهد. حتی پس از این دوران نیز توجه فیلسوفان به مفهوم سلیقه کمتر می‌شود و رو به افول می‌نهد.[۳۲] در این دوران ذوق به عنوان قوهٔ اصلی برای گرفتن (ساختن) داوری زیبایی‌شناسانه[۳۳] به‌کار رفت. در این دوران تقریباً دو مبنای فکری عمده را می‌توان یافت: دیدگاه اول، نظریات کسانی است که «یک اعتقاد مشترک پسینی»[۳۴] را تایید می‌کردند و دیدگاه دوم، دیدگاه کسانی است که «فرض پیشینی وجود یک قوهٔ جهانی که مقدم بر هر تجربه است»[۳۵]، در نظر می‌گرفتند.[۳۶] از دستهٔ اول به فیلسوفان تجربه‌گرایی همچون فرانسیس هاچسون، الکساندر جرارد، و دیوید هیوم می‌توان اشاره کرد. مهم‌ترین فرد دستهٔ دوم ایمانوئل کانت است که در ادامه دیدگاه‌های دو گروه به طور مختصر معرفی خواهند شد.

با وجود تفاوت‌ها میان نظریات فیلسوفان گوناگون انگلیسی، فصل اشتراک‌هایی میان اندیشهٔ آنها می‌توان یافت؛ از جمله باور به «حس درونی بودن» ذوق؛ طوری‌که نظریه پردازان اعصار بعدی مانند گرونو، به آنان لقب «نظریه‌پردازان حس درونی (اخلاقی)» می‌دهد.[۳۷] یکی از بهترین توصیفات دربارهٔ حس درونی بودن ذوق را در اندیشهٔ هاچسون (۱۶۹۴ ــ ۱۷۴۶) می‌توان یافت؛ که از منظر فلسفی می‌توان نقطهٔ آغاز نظریات ذوق دانسته می‌شود.[۳۸] او میان حس درونی و بیرونی تفاوت قائل می‌شود. از اصطلاح «حس درونی» برای اشاره به قوه‌ای فطری[۳۹] استفاده می‌کند. زمانی که حواس بیرونی (حواس پنجگانه) ویژگی‌های معینی را ادراک می‌کنند، حس درونی [یا همان ذوق]

با لذت به آنها واکنش نشان می‌دهد. در واقع حس زیبایی همان حس درونی است.[۴۰] او مدعی است که لذت زیبایی می‌تواند بدون نیاز به دانشی چندان حاصل شود. کسی که «ذوق سلیم» دارد می‌تواند فورا (بی‌واسطه) بدون نیاز به شناخت از زیبایی لذت ببرد.[۴۱] اعتقاد مشترک دیگر علاوه‌بر حس درونی بودن ذوق، «اخلاقی بودن» است. از نظر آنها، سلیقه اساساً مقوله‌ای بود هم زیبایی‌شناسانه و هم اخلاقی؛ به عبارت دیگر، این حس‌ها را نمی‌شد از یکدیگر تفکیک کرد.[۴۲] برای شفتسبری نظریهٔ اخلاقی در بیشتر جنبه‌های درک او از زیبایی‌شناسی نفوذ دارد. احساسات فرد در قلمرو اخلاق با درک او از زیبایی درهم آمیخته است. او معتقد است که صورت‌های زیبایی و خوب در ذهن مردم نهادینه شده، اما هر فرد به واسطهٔ حس درونی (اخلاقی) خود می‌تواند به آن متوسل شود. به نظر او شیء ابتدا توسط حواس درک می‌شود و سپس بلافاصله توسط حس درونی مورد قضاوت قرار می‌گیرد.[۱۵] علاوه‌بر اینکه ذوق را قوه‌ای درونی و ذاتی می‌دانستند، یک صورت اجتماعی_ فرهنگی نیز برای آن تصور می‌شد.

سلیقه در فرایند رشد فرهنگی و با آموزش دیدن و تجربه کسب‌کردن و تمرین‌کردن رشد پیدا می‌کند و پرورش می‌یابد. در سنت نظریه حس اخلاقی، «خوش‌سلیقگی» به عنوان «مقولهٔ تجربی» فهم می‌شد که معیارهایش بین اکثریت، اگر نه تمام، اعضای جامعه رواج دارد و صرفا با مطالعات تجربی قابل‌شناسایی است، یا سلیقهٔ یک گروه اجتماعی خاص، مخصوصا سلیقهٔ «طبقات بالا»[۴۳]. در میان این نظریه‌پردازان، که تلاش برای تبیین خوش‌سلیقگی و ارائهٔ معیار برای ذوق داشتند، به دیوید هیوم (۱۷۱۱ـ۱۷۷۶) می‌توان اشاره کرد که نظریاتش را نقطهٔ اوج و حد اعلای نظریات ذوقی می‌دانند.[۴۴] او در مقالهٔ «در باب معیار ذوق و تراژدی(۱۷۵۷)» از «شباهت چشم‌گیر» میان «ذوق ذهنی» و «ذوق جسمی [حس چشایی] » برای فهم چیستی و چگونگی فعالیت سلیقه بهره می‌گیرد. «همانطوری که برای تشخیص طعم‌ها و مزه‌ها ضروری است که اندام‌های مربوطه سالم باشند، لازمهٔ قضاوت صحیح دربارهٔ اثر هنری، داشتن «لطافت خیال» است. ذائقهٔ خوب را نمی‌توان با طعم‌های تند ارزیابی کرد، بلکه زمانی می‌توان این ذائقه را محک زد که توان تشخیص چندین طعم جزئی در هم آمیخته را داشته باشد و علیرغم ظرایف فراوان و آمیزش طعم‌های گوناگون با همدیگر، همچنان نسبت به تک‌تک آنها حساس باشد. به همین روال، درک سریع زیبایی و زشتی نیز حاکی از کمال ذوق ذهنی است. .... [برای کسب لطافت خیال] چیزی به اندازهٔ «ممارست» در هنری خاص، و بررسی یا تأمل مداوم در نوع خاصی از زیبایی، نمی‌تواند این توان را افزایش و بهبود ببخشد».[۴۵] در مجموع چنانچه برمی‌آید از منظر این گروه، ذوق (سلیقه) همانا حس درونی (اخلاقی) و ذاتی است که در فطرت هر انسانی وجود دارد؛ مقوله‌ای تجربی که در فرایند رشد و پرورش توسعه می‌یابد و پسینی است.

تجربی بودن و وابسته بودن سلیقه به فرهنگ و آداب و رسوم و ویژگی‌های اجتماعی، سبب می‌شود که سلیقه و معیارهای خوش سلیقگی را به سمت تا حدودی «نسبی‌گرایی» و «وابسته به جامعه بودن» ببرد. هر چند که هرکدام از این اندیشمندان به گونه‌ای برای آن راه حل داشتند،[۴۶] اما اینها به لحاظ نظری ارضا کننده نبودند. ایمانوئل کانت (۱۷۲٤ ـ ۱۸۰٤)، که به نظر او عمومیت و اعتبار تجربی یک سلیقه ربطی به اعتبار جهان‌شمول مورد انتظار از یک قضاوت ذوقی واقعی ندارد، به آنها نقد داشت.[٤۷] کانت برای «معمای ذوق»، ایجاد یک پایه محکم، جهانی و ضروری برای این پدیده را در نظر داشت که آن را قادر می‌ساخت از نسبی‌گرایی تاریخی و اجتماعی فراتر برود (چیزی که دیدگاه اول را به چالش می‌کشید.). او در معتقد بود به یک واقعیت ماورایی که مقدم بر همهٔ رویدادهای تجربی است و زیربنای ادراک زیبایی است که برای همهٔ انسان‌ها حداقل به لحاظ نظری قابل تجربه است. بدین ترتیب، یک قوهٔ اساسی، بخشی از ساختار اصلی نوع بشر را نشان می‌دهد. بدیهی است که این ادعای جهان‌شمول زمانی به‌دست می‌آید که ذوق فقط یک استعاره (بدون توجه به معنی اولیه آن یعنی ذوق چشایی) در نظر گرفته شود، نه صرفاً یک حس. [۴۸]کانت برای اینکه یک داوری ذوقی محقق شود، شرایطی را برای آن در نظر داشت: نخست اینکه داوری ذوق، «ناب»[۴۹] است. منظور از «ناب بودن داوری ذوقی» آن است که اولاً به هیچ علاقه و ملاحظه‌ای آغشته نباشد. دوماً این داوری ذوقی در صورتی ناب است که بر بازی آزاد قوا و نیز بر اصل پیشین غایتمندی استوار باشد. دومین ویژگی داوری ذوقی، «کلیت» آن است. کلیت داوری ذوقی، یا این مدعا که هرکس باید با داوری من موافق باشد، بر خوشایندی و ناخوشایندی‌ای استوار است که فرد هنگام تماشای یک ابژه احساس می‌کند؛ این کلیت هیچ بنیاد صرفاً ابژکتیوی ندارد و از هیچ قاعده ذوقی یا ویژگی‌های مربوط به ابژه استنباط نمی‌شود. در ابژه هیچ چیزی نیست که بتوان به آن اشاره کرد و گفت این همان دلیل برای زیبایی است و همگان باید با حکم من موافق باشند. می‌توان آن را یک «کلیت سوبژکتیو» خواند.[۵۰]

این دیدگاه‌های فلسفی، صرفاً یک نظریه نبودند و به نوعی بر اندیشهٔ زمانهٔ خود اثر می‌گذاشتند؛ که در این تحقیق از زاویهٔ هنر و معماری حائز اهمیت است. لذا به عنوان معمار و معمار داخلی، بررسی تاثیر این گفتمان‌ها بر جریان‌های هنر و معماری ــ معماری داخلی آن روز می‌تواند ارزشمند باشد. مهم‌ترین عرصهٔ تبلور اندیشهٔ کانت بر هنرمندان را در شکل‌گیری «هنر مدرن» می‌توان یافت؛ «هنر انتزاعی»ای که «افراد معمولی» ــ یعنی صاحبان «سلیقهٔ معمولی» نمی‌توانستند آن را درک کنند. چنانچه بعداً نیز اشاره خواهد شد از نتایج نظریات کانت، دو نوع سلیقهٔ «نخبگان» (که بهترین نمودش جنبش مدرن بود) و سلیقهٔ «عامه‌پسند» (که لزوماً طبق تعریف کانت «سلیقهٔ ناب» نبود.) پدید آمد.[۵۱] این موضوع بعداً توسط اندیشمندان نسل بعدی ــ مانند بوردیو ــ به شدت نقد می‌شد که در بخش بعدی به آن اشاره شده است. اگر ردپای سلیقهٔ زیبایی‌شناسی در معماری غرب نیز دنبال کنیم، نتایج مشابه آن در هنر را هم می‌توان پیدا کرد. در معماری قرن نوزدهمی مغرب‌زمین تنوع و تکثر گوناگونی از سلایق را می‌توان دید: از سبک‌های التقاطی (که بیشتر نمادی از گذشته بودند تا آینده) گرفته تا سبک آر نوو و آر دکو (با تزئیناتی که داشتند، بیشتر نمایندهٔ یک ذوق زنانه بودند) و سبک مدرن (سادگی و مخالفت آن با تزئینات سبب می‌شد که بیشتر نمایانگر یک ذوق مردانه باشند.) می‌شد دید.[۵۲] چنانچه از تاریخ نیز برمی‌آید در نهایت این جریان زیبایی‌شناسی مدرن بود که فائق آمد؛ با «عقل‌گرایی تفکر مدرن» هماهنگ بود و با «جریان مصرف مدرن» ــ که میل به تولید انبوه داشت ــ همسو بود. این میل به «رهایی از بردگی تزئینات» نه فقط در معماری، بلکه کم‌کم به یک معیار برای انتخاب فرهنگی در سایر فرصت‌های انتخاب بشر نیز نمایان می‌گشت.[۵۳] میزان انزجار از تزئینات را به ویژه در در مقالهٔ تزئین و جنایت از آدولف لوس به‌خوبی می‌توان یافت: ««مردم بدوی» که روی بدنشان خالکوبی می‌کنند و تزئینات را دوست دارند، خود و کالاها را استتار می‌کنند، در حقیقت از نشان دادن خودشان و استفاده از آن چیزی که برای آنهاست، راضی نیستند».[۵۴] و تا آنجایی بر عقیدهی خودش مسر بود که معتقد بود برای پیشرفت فرهنگ، با حذف تزئینات ممکن است: «انقلاب فرهنگی با حذف تزینات از اشیایی که هر روزه از آن استفاده می‌کنیم، یکی است».[۵۵] به گفتهٔ ورچلونی، جریان مدرنیته تلاش داشت که خود را از این «میل ساده لوحانه» نجات دهد آن را نشانهٔ عقبماندگی میدانست. این جریان «نابگرایی» با تفکر میس وند روهه و نظریه «کمتر بیشتر است» بیشتر قوام می‌یافت.[۵۶] در حقیقت این سلیقهٔ مدرن [که زیبایی را خلوص و عاری از تزئینات می‌دید] از یک رفتار بورژوازی صنعتی پدید آمده بود که علاقه‌های زنانه به مد را محکوم می‌کرد: «اگر یک شیء را تزئین کنیم، آن را به یک محدودهٔ زمانی محدود می‌کنیم. چون وقتی اشیا در معرض مد قرار می‌گیرند، زودتر محکوم به مرگ هستند و این اتلاف مواد را فقط با جاه‌طلبی زنانه می‌توان توجیه کرد. زیرا زینت تا ابد در خدمت زن خواهد ماند.».[۵۷] در این باره شاید خانهٔ فارنزورث اثر میس وند روهه بهترین نمود فائق آمدن سلیقهٔ ناب هنرمندان و معماران بر سلیقهٔ عموم باشد.[۵۸]

تصویر ۱. خانهٔ فارنزورث، اثر میسوندروهه (commons.wikimedia.org)

با اینکه بخش قابل توجهی از هنر و معماری مدرن وامدار نگرش زیبایی‌شناسی کانت است، اما نظریهٔ ذوقی او مورد انتقاد اندیشمندان بعد از او بسیار واقع شد. بعد از نظریه‌پردازی‌های آرچیبالد آلیسن (نظریهٔ تداعی‌گر) و ایمانوئل کانت، ساحت اندیشه‌ورزی در باب ذوق را به انتهای خود نزدیک کرد؛ همچنان که قرن هجدهم رو به پایان

بود. در مجموع، نظریات اندیشمندان معاصر ــ همچون گرونو، ورچلونی، و دیکی ــ بیشتر همسو با نظریه‌پردازان حس درونی ــ به ویژه هیوم ــ است. پس می‌بینیم که از نظریات فیلسوفان تجربه‌گرا در تحلیل نظریات خود بیشتر استفاده می‌کنند. از ویژگی‌های نظریهٔ حس درونی به طور کلی این است که: ۱. امکان مقایسه کردن ذوق زیبایی‌شناسی را با ذوق چشایی ممکن می‌کند ۲. این دیدگاه بیشتر متکی به تجربه است ۳. این نگاه با جریان‌های هنری آن روز سازگارتر بود (مانند هنر روکوکو که هنری لذت‌گرایانه‌تر و تزئین‌گرایانه‌تر نسبت به هنرهای پیشین بود.) ۴. این جریان زیبایی‌شناسی با دیگر جریان‌ها و وقایع موجود در جامعه ــ مانند فشن در پوشاک که کم‌کم در حال پدید آمدن بود ــ هماهنگ‌تر بود.[۵۹] حال باید دید که در اعصار بعدی چه اتفاقی برای مفهوم سلیقه می‌افتد؟ به کجا می‌رود؟ و چرا؟

وجه اجتماعی و روانشناختی سلیقه

در قرن نوزدهم همزمان با انقلاب صنعتی و پیچیده شدن رفتار مصرف‌کننده، تحولاتی در جامعه پدید آمد و مفهوم سلیقه دستاویزی برای فهم وجه دیگری از رابطهٔ انسان ــ شیء (سوژه ــ ابژه) شد. این عصر، به قول ورچلونی «عصر فرصت‌ها» بود و افراد تمایل به «مصرف» چیزهایی را داشتند که تا آن زمان دور از دسترس بود. اگر تا آن زمان مصرف کالایی «تجمل» محسوب می‌شد و برای پادشاهان و درباریان ممکن بود، در این دوران برای اولین بار به شکل یک شیوهٔ سبک زندگی در حال تثبیت بود؛ ورچلونی به آن اصطلاحا «دموکراسی‌شدن تجمل»[۶۰] می‌گوید. تجمل به عنوان یک معیار برای «تصدیق مقام اجتماعی» تبدیل گشت و سلیقهٔ افراد را تحریک می‌کرد.[۶۱] در چنین وضعیتی، فرهنگ «مصرف» اهمیت زیادی می‌یابد و با مفهوم سلیقه، پیوند می‌یابد: برتری ترجیحات شخصی هم در دنیای کالاها و هم در قلمرو افرادی که آن را داشتند، گسترش پیدا کرد. به عبارت دیگر، به شکل عمیقی می‌توان موقعیت فرد در جامعه را براساس خواسته‌های او تعریف کرد: مردم همان چیزی هستند که مصرف می‌کنند؛ و آنها چیزی را مصرف می‌کنند که می‌خواهند؛ و چیزی را می‌خواهند که آنها را مجذوب کرده است.[۶۲] پس درحالی که تأمل فیلسوفانه و هستی‌شناسانهٔ مفهوم ذوق رو به زوال بود، سلیقه در مطالعات اجتماعی به سنگ‌بنای «فرایند زیبایی‌شناسی هویت‌های اجتماعی» بدل شد.[۶۳] اما چرا سلیقه؟ چرا تصور می‌شد که سلیقهٔ افراد می‌تواند در شناخت هویت اجتماعی کمک کند؟ در این باره می‌توان به نظریات پییر بوردیو (۱۹۳۰ ــ ۲۰۰۲) توجه کرد. او یکی از مهم‌ترین اندیشه‌ورزان در مطالعات اجتماعی سلیقه است. وی در کتاب مشهور خود یعنی تمایز (۱۹۷۹)، در رابطه با مصرف کالا می‌نویسد: «از میان همهٔ اقلامی که در معرض انتخاب مصرف‌کنندگان قرار می‌گیرند، هیچ یک بیش از «آثار هنری مشروع»، به «طبقه‌بندی» نمی‌انجامد. اگر چه آثار هنری به صورت کلی تمایز و تشخص می‌آورند، اما تولیدِ نامتناهیِ تمایزهایی را ممکن می‌کند که به کمک تقسیم‌بندی‌های اصلی و فرعی در ژانرها، دوره‌ها، سبک‌ها، هنرمندان و غیره مقدور می‌شود.[۶۴] بنا بر این از میان همهٔ روش‌ها و فنون تبدیل که برای ایجاد و انباشتن «سرمایه نمادین» طراحی می‌شوند، خرید آثار هنری سند عینی «سلیقهٔ شخصی» به حساب می‌آید.».[۶۵]

بدین ترتیب، دیگر مسئله‌هایی مانند زیبایی، سلیقه، و تجربهٔ زیبایی‌شناسی محدود به چارچوب فلسفی سنتی نبودند و این‌بار وجه اجتماعی سلیقه برای فهم رفتار مصرفی انسان اهمیت می‌یافت. تا به امروز نظریات جامعه‌شناختی گوناگونی در باب تفسیر سلیقه و انتخاب افراد مطرح شده‌اند. در میان این دیدگاه‌ها تقریباً دو جریان فکری عمده را می‌توان یافت: نخست «دیدگاه طبقاتی» است: در این نوع نگاه به نظر می‌رسد که غالباً سلیقه‌ها و سبک‌های‌زندگی نظامی «سلسله‌مراتبی» دارند و توسط «موقعیتِ اجتماعیِ نمایندگان» خود تعیین می‌شوند. سبک‌های زندگی اعضای هر طبقهٔ اجتماعی کم‌وبیش همسان است. سلیقه‌ها در واقع سلیقهٔ طبقاتند.[۶۶] این موضوع را به خوبی از دیدگاه بوردیو می‌توان یافت: سلیقه «مبنای همهٔ دارایی‌های انسان (اعم از آدم‌ها و چیزها) است و تمام معنایی که انسان برای دیگران دارد: با آن خودش را طبقه‌بندی می‌کند و دیگران هم او را طبقه‌بندی می‌کنند.». افزون بر این، در مطالعهٔ وی «ترجیحات غذایی» و «آداب غذاخوری» هم شاخص‌های مهمی را برای سبک‌های زندگی و سلایق طبقاتی تشکیل می‌دهند. به عبارت دیگر، سلیقه‌ها به مثابهٔ «نشانه‌های طبقه» عمل می‌کنند.[۶۷] با این دید، بوردیو انواع سلایق را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. سلیقهٔ مشروع (سلیقه‌ای که آثار مشروع را می‌پسندد.) ۲. سلیقهٔ میان‌مایه (سلیقه‌ای که آثار کوچک هنرهای اصلی و آثار بزرگ هنرهای فرعی را کنار هم می‌گذارند، در میان طبقهٔ متوسط بیش

از طبقهٔ کارگر (طبقات عوام) و بیش از قشرهای روشنفکر طبقهٔ بالا عمومیت دارد.) ۳. سلیقهٔ عامیانه (سلیقه‌ای که در اینجا با انتخاب آثار موسیقی موسوم به «سبک» یا همان آثار کلاسیکی که به‌واسطهٔ عوام‌زدگی‌شان کم‌ارزش پنداشته می‌شوند. این آثار در میان طبقات کارگر بیشترین رواج را دارد.).[۶۸] از دیگر نظریه‌ورزانی که به نوعی الگوی طبقه را در تحلیل‌های آنها از سلیقه می‌توان یافت، وبلن و پیترسون هستند.[۶۹] اگر از جنبهٔ مصرف‌کنندگان بنگریم، به نظر می‌رسد منظوری که افراد از «سلیقه و انتخاب» در ذهن دارند این است کالایی را انتخاب کنند که بتوانند به «پایگاهِ اجتماعیِ طبقاتِ بالا» برسند. به عبارت دیگر، «سلیقه به مثابهٔ تمایز» حاکی از میل مصرف‌کنندگان به کالایی است که بتوانند به واسطهٔ انتخاب خویش، خود را از افراد هم‌گروه خویش متمایز سازند و به طبقات بالاتر جامعه بپیوندند. پایان‌نامهٔ تکتم اسماعیلیفر مصداق خوبی از این موضوع است. این پایان‌نامه با تأملی که بر نظریات زیمل دارد، نشان می‌دهد که چگونه استفاده از اثاثیهٔ غربی در فضای پذیرایی اعیان و اشراف همچون امری نامتعارف موجب تمایزیابی گروه‌های اجتماعی شده است.

تصویر ۲. فضای پذیرایی یک خانهٔ امروزی با اثاثیهٔ غربی که همچون امری نامتعارف، می‌تواند نمایندهٔ سلیقه و تمایز باشد. (اسماعیلی‌فر: ۱۴۰۱: ۱۲۶)

دیدگاه دوم که جدیدتر است، منتقد دیدگاه اول است: باتوجه به انبوه کالاها و تصاویر، سلیقه دیگر نمی‌تواند نشاندهندهٔ تمایز اجتماعی باشد.[۷۰] مطالعات معاصر در جوامع غربی بر ضد طبقه‌بندی هستند (غالباً با عنوان پژوهش‌های مصرف پست‌مدرن شناخته می‌شوند.)؛ بیشتر دغدغه‌های فرهنگی از «مصرف» دارند و علاقه‌مندند که برروی خواسته‌ها و علایق و لذت ناشی از «مصرف» تمرکز کنند.[۷۱] در رابطه با «مصرف‌کننده»، اعتقاد بر این است که او برای لذت بردن مصرف می‌کند.[۷۲] نیت او از مصرف برآوردن آرزوها، خواسته‌ها، و امیال فردی ــ و نه رسیدن به پایگاه اجتماعی مشخص ــ است. بنا بر این معنایی که فرد از «سلیقه به مثابهٔ سبک‌زندگی» در ذهن دارد، به خواسته‌ها و آرزوها اشاره دارد. اصطلاح سبک زندگی در فرهنگ مصرفی معاصر بر فردیت، ابراز وجود فردی و سبک شخصی دلالت دارد. از نحوهٔ لباس پوشیدن و صحبت کردن، پرکردن اوقات فراغت، انتخاب خوراک و نوشیدنی گرفته تا انتخاب اتومبیل و خانه و تعطیلات، همگی به عنوان شاخص‌های سلیقهٔ فردی باید در نظر گرفت. پس «سلیقه به مثابهٔ سبک‌زندگی» بیشتر بر تجربه‌های زیستهٔ فردی توجه دارد تا اینکه تمایز یا شباهت میان افراد را نشان بدهد.[۷۳] حتی برخی شرکت‌های تولید مبلمان و لوازم خانگی نیز براساس سلیقه و سبک زندگی سیاست‌گذاری می‌کنند. یکی از این برندها، برند ایکیا[۷۴] است که با تولید مبلمان ارزان قیمت به یک خرده فروش جهانی تبدیل شده و محصولاتش به دلیل در «دسترس بودن» و «طراحی استاندارد» در سطح جهانی شناخته شده‌اند.[۷۵] نحوهٔ سیاست‌گذاری این شرکت به گونه‌ای است که طیف گسترده‌ای از کالاهای گوناگون را در مقابل مصرف‌کنندگان قرار می‌دهد؛[۷۶] این خود به منزلهٔ دادن فرصت‌های زیاد انتخاب وسیله و تجهیزات براساس سلیقه و خواسته‌ها و آرزوهاست (تصویر دو). حتی رسانه‌های اجتماعی مانند پینترست و اینستاگرام که براساس محتوای تصویر محور هستند، کالاها و «ترفند»های ایکیا را مبتنی بر نوعی فردگرایی بر اساس اختیار، انتخاب، و احساس کنترل شخصی مخاطب را نمایش می‌دهند.[۷۷] در مجموع قیمت مناسب و تنوع زیاد محصولات ایکیا، این فرصت را به صاحبخانه‌ها ــ با درآمدهای مختلف ــ می‌دهد تا خانه را براساس سبک شخصی خویش بیارایند.

تصویر ۳. تصویری از یک فروشگاه محصولات ایکیا (qz.com)

البته برای دیدگاه دوم، حالت دیگری نیز برای نیت و مقصود افراد می‌توان متصور شد: سلیقه و انتخاب افراد برآمده از «مد» باشد. «مد بر ترجیحات فردی و ذهنی ناشی از سلیقهٔ شخصی مبتنی است و عین حال نوعی معیار رفتاری که از نظر اجتماعی الزام‌آور است نیز شکل می‌دهد.». در حقیقت مد نوعی سازوکار تمایزگذاری و همانندسازی اجتماعی است.[۷۹] در این حالت، با قرار دادن مد به عنوان ملاک انتخاب، گویی مقصود افراد از «سلیقه و انتخاب» پیروی از مد است. «سلیقه به مثابهٔ مد» حاکی از پیروی مصرف‌کننده از جریان‌های روز است. پس لزوماً ممکن است ناشی از میل به رسیدن به طبقات بالای جامعه نباشد. و نکتهٔ آخر اینکه ویژگی ذاتی سلیقه به مثابهٔ مد، تغییرات سریع و تازگی آن است.[۸۰]

شایان ذکر است که امروزه مطالعات رفتار مصرف‌کنندگان و بررسی انتخاب‌های سلیقه‌ای آنان صرفاً محدود به علوم اجتماعی نیست. امروزه به قدری مطالعات سلیقه گسترده شده‌اند که ردپای آن را در شاخه‌های گوناگون علوم روانشناختی– نظیر روانشناسی، روانشناسی اجتماعی، روانشناسی علوم رفتاری، روانشناسی محیط، و عصب‌شناسی– می‌توان یافت. عمر این دسته مطالعات نسبت به مطالعات فلسفی و جامعه‌شناختی سلیقه کوتاه‌تر است. در این رشته‌ها عموماً «شرایط و وضعیت درونی و فردی انسان» مهم است. به عبارت دیگر، فهم «فرایند ارزیابی» و «سازوکارهای ناخودآگاهی که در پشت انتخاب‌ها نهفته است»، هدف است.[۸۱] پس به نظر می‌رسد که وجه فردی سلیقه و تأملات درونی فرد در شاخه‌های روانشناسی مطرح است؛ برخلاف شاخه‌های علوم اجتماعی که وجه اجتماعی سلیقه مطرح است.

مطالعات ترجیحات بصری افراد در معماری را در شاخهٔ روانشناسی محیط می‌توان یافت. البته ترجیحات زیبایی‌شناسی محیطی را به طور خاص در «زیبایی‌شناسی محیطی»[۸۲] می‌توان پی‌گرفت. زیبایی‌شناسی محیطی خود حاصل دو رشتهٔ زیبایی‌شناسی تجربی[۸۳] و روانشناسی محیط است. تحقیقات نشان می‌دهند کیفیت زیبایی‌شناسی برروی احساس رفاه افراد تاثیر می‌گذارد. همچنین ممکن است برروی تجربه‌های بعدی فرد نیز تاثیر بگذارد و رفتار انسان را نیز متاثر سازد؛ زیرا محیطی که کیفیت مطلوب زیبایی‌شناسی داشته باشد، می‌تواند افراد را جذب کند و بالعکس آن افراد از یک محیط ناخوشایند اجتناب می‌کنند.[۸۴] یکی از مشهورترین پژوهشگران معمار در زمینهٔ روانشناسی سلیقه، پروفسور جک نسر، استاد دانشگاه اهایو، روانشناس محیط، طراح شهری، و برنامه‌ریز شهری است. او تاکنون مقالات و کتب متعددی در این زمینه داشته است. از دستاوردهای او در روش‌شناسی یافتن ترجیحات بصری افراد که غالباً به روش مشاهده مشارکتی است، نقش زیادی در گستراندن مرزهای روش‌تحقیق داشته و دیگران نیز از روش‌های او استفاده کرده‌اند.[۸۵] از دیگر افراد به راشل و استفن کاپلان می‌توان اشاره کرد که پروفسور روانشناسی در حوزه روانشناسی محیط در دانشگاه میشیگان هستند.[۸۶] مطالعات آنها هم برروی محیط‌های شهری و هم محیط‌های طبیعی بوده است. هرزبرگر از دیگر پژوهشگرانی که بیشتر پژوهش‌های او در حیطه معنایی که مردم به محیط نسبت می‌دهند، است.[۸۷] در پایان شایان ذکر است که تحقیقات زیبایی‌شناسی محیطی به صورت نظری و عملی به ترجیحات زیبایی‌شناسی افراد پرداخته‌اند. مولفه‌هایی کالبدی موثر در ترجیح افراد، سبک مورد پسند مردم و علل آن، تفاوت الویت‌های زیبایی میان معماران و غیرمعماران، و معناهای نمادین نمای بناها تنها

بخشی از اهدافی است که در این پژوهش‌ها دنبال می‌شود. پس چنانچه پیداست عموماً اندازگیری کمّی سلیقه و ترجیحات بصری افراد مد نظر است. در باب تفاوت دو اصطلاح «سلیقه» و «ترجیح» نیز می‌توان گفت: دامنهٔ سلیقه از ترجیح گسترده‌تر است و غالب نمونه‌ها در سایهٔ ترجیح قرار می‌گیرند؛ اما نتایج این تحقیقات در مطالعه سلیقه بسیار موثر است و در فهم اینکه افراد چه مشخصات فیزیکی از بنا را و چرا انتخاب می‌کنند، کمک می‌کند. از اینجا می‌توان تعریف دیگری را برای سلیقه باز شناخت: «سلیقه به مثابهٔ ترجیح». در این تعریف سلیقه یعنی ترجیحات و انتخاب‌های زیبایی‌شناسانهٔ فرد. در این تعریف از سلیقه، عوامل روانشناختی بر ارزیابی مهم می‌شوند و هدف تفاوت‌های فردی است تا ویژگی‌های اجتماعی.[۸۹ و ۹۰]

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

نخستین پرسشی که در مواجه با موضوع این تحقیق ممکن است پیش بیاید این است که: چرا اندیشیدن دربارهٔ مفهوم سلیقه در معماری و معماری داخلی ارزشمند است؟. در پاسخ می‌توان گفت: تأمل بر «سلیقه و فهم مقصود افراد از بیان خواسته‌هایشان (به زبان سلیقهٔ خویش)» از آنجایی حائز اهمیت است که سلیقه امری فراتر از نیازهاست. به عبارت دیگر آن جنبه‌ای از خواسته است که از نیاز فراتر رفته و کیفیت بالاتری را می‌طلبد. لذا فهم آن، گامی است در جهت بالاتر بردن کیفیت محیط زیستن. سلیقه همان «تجربهٔ خودجوش، سریع، و فی‌البداهه در هنگام داوری و انتخاب اشیاء و آثار» ــ از جمله بناها ــ است؛ که از «قوهٔ ذوق» ــ یعنی «قوهٔ تشخیص زیبایی و مطلوبیت در نهاد هر انسان» ــ صادر می‌شود. بهترین مصداق‌های انتخاب ذوقی در معماری را در معماری داخلی به خوبی می‌توان یافت؛ از تصمیم‌گیری دربارهٔ کم‌وکیف و چگونگی کلیت فضای داخلی گرفته تا تعیین مصالح محیط، انتخاب مبلمان و چیدمان عناصر فضای داخلی می‌توان ردپای حضور «داوری‌ها و تصمیم‌گیری‌های ذوقی» را یافت. با این وجود، به دلیل وابستگی به عوامل متعدد و همچنین داشتن وجوه گوناگون، فهم معنا و مقصود نهایی از یک انتخاب سلیقه‌ای چندان ساده نمی‌نماید. لذا می‌بینیم در اغلب بحث‌های سلیقه‌ای، در نهایت به نظر می‌آید که این مفهوم مجادله‌پذیر نیست. این در حالی است که «فهم لایه‌های پنهان» آن می‌تواند پرده از «اسرار داوری‌های ذوقی (سلیقه‌ای)» بردارد و فتح بابی برای فهم مقصود و خواستهٔ افراد باشد؛ که نیل به این هدف برای معماران و معماران داخلی ــ به منظور فهم خواستهٔ کارفرمایان ــ بسی ارزشمند است. پس بدین منظور این تحقیق شکل گرفت تا لایه‌های حقیقی نهفته در پس معنای این مفهوم را بشکافد؛ لایه‌هایی که طی سال‌ها و حتی قرن‌ها در تلاقی حوادث و به دلایل گوناگون شکل گرفتند و روی هم انباشته شدند. تبارشناسی این مفهوم راهی است که برای نیل به این هدف انتخاب شد.

مشاهده شد درون سرگذشت پر فراز و نشیب مفهوم سلیقه در هنر و معماری تقریبا دو نقطهٔ عطف مهم را می‌توان مشخص کرد: نخست همان لحظهٔ[۹۱] پیدایش این مفهوم است؛ لحظه‌ای که قوهٔ چشایی به عنوان استعارهای از قوهٔ تشخیص زیبایی وارد گفتمان هنر و معماری می‌شود: کلمهٔ ذوق ــ که یادآور تجربهٔ حسی و غریزه‌ای چشایی است ــ جایگزین اصطلاح نسبتاً جزم اندیشانه‌تر و خردگرایانه‌تر «داوری» می‌گردد. این لحظهٔ مهمی در گفتمان فلسفی هنر و معماری‌ست؛ چرا که اولاً حکایت از تاسی اندیشهٔ هنر و معماری از تفکرات جامعه (در عصر روشنگری) دارد. دوماً نشاندهندهٔ پتانسیلی است که در این استعاره وجود دارد. حضور رسمی و مکتوب این مفهوم را در رساله‌های نظریه‌ورزان را تقریبا از ابتدا قرن هجدهم می‌توان یافت. قرن هجدهم ــ یا «قرن ذوق» ــ دوران اوج نظریه‌ورزی فلسفی در باب مفهوم ذوق است. مقالات، رساله‌ها، و کتب گوناگون در باب «چیستی و ماهیت این داوری ذوقی» نگاشته می‌شود. اما اواخر قرن هجدهم، شاهد افول نظریات فلسفی ذوقی هستیم.

با رخ دادن حوادثی همچون انقلاب صنعتی در قرن نوزدهم در مغرب‌زمین، مفهوم سلیقه این بار دست‌آموزی برای فهم وجه دیگری از رابطهٔ انسان ــ شیء (سوژه ــ ابژه) می‌شود: تولید کالا و سرمایه‌گذاری‌های انبوه بستر آبستنی بود که این عصر را به «عصر فرصت‌ها» تبدیل می‌کرد. در چنین وضعیتی به شکل عمیقی می‌شد موقعیت فرد در جامعه را براساس خواسته‌های او تعریف کرد: «مردم همان چیزی هستند که مصرف می‌کنند، و آنها چیزی را مصرف می‌کنند که می‌خواهند، آنها چیزی را می‌خواهند که آنها را مجذوب کرده است.». پس این‌بار مفهوم سلیقه

در مطالعات اجتماعی به سنگ‌بنای «فرایند زیبایی‌شناسی هویت‌های اجتماعی» بدل شد. این لحظه را می‌توان نقطهٔ عطف دومی در تبار مفهوم سلیقه به حساب آورد؛ چراکه با پررنگ شدن مقولهٔ مصرف و اهمیت یافتن کالایی که انتخاب می‌شود، این بار، مفهوم سلیقه در بستر علوم اجتماعی جای می‌گیرد و لایه‌های معنایی تازه‌ای می‌یابد. امروزه فهم رابطهٔ میان انسان و کالایی که داوری و انتخاب می‌کند، از منظر سلیقه، صرفاً محدود به علوم اجتماعی نیست و به حوزهٔ علوم روانشناختی نیز تسری یافته است. در آنجا عمدتاً فرایندها و تأملات درون مغز انسان کاوش می‌شوند. از مجموع از تبارشناسی مفهوم سلیقه (در سه حوزهٔ عمدهٔ فلسفه، علوم اجتماعی، و علوم روانشناختی)، ۵ مفهوم اساسی و اصلی را در دایرهٔ معنایی مفهوم سلیقه می‌توان یافت؛ مفاهیمی که برای ما ــ به عنوان معمار یا معمار داخلی ــ به منظور فهم مقصود و مطلوب جامعه و کارفرمایان کمک کند:

نخستین و دیرینه‌ترین لایهٔ معنایی سلیقه در هنر و معماری، زیبایی است. عمدتا بحث دربارهٔ «ماهیت و چیستی قوهٔ ذوق» و «چگونگی و کم‌وکیف تصمیم‌های ذوقی» در فلسفه صورت می‌گیرد. ذوق عامل لذت حسی ناشی از رویت یک امر زیبا با شیی طبیعی و نیز اثر هنری است که به دلیل دارا بودن صفت (هایی) سبب بروز حس لذت در نفس می‌شود. پس ذوق نسبتی ذاتی با هنر و زیبایی دارد. دیده شد میزان توجه فیلسوفان گوناگون به معنای اولیهٔ قوهٔ ذوق ــ یعنی حاسهٔ چشایی ــ متفاوت است: عموماً فیلسوفان تجربه‌گرا مانند هیوم ــ که دید تجربی نسبت به مفهوم سلیقه دارند ــ به معنای اولیهٔ ذوق نیز توجه دارند و از شباهت میان این دو قوه در بیان چگونگی عملکرد تشخیص زیبایی استفاده می‌کنند.[۹۲] از این منظر ذوق و سلیقه مفهومی تجربی، متغیر است که در نهاد هر فردی وجود دارد و در اثر زندگی اجتماعی و آموزش و تمرین و ممارست می‌تواند رشد و توسعه بیابد. بنابراین معیار خوش ذوقی نیز تجربی و نسبی خواهد بود. ممکن است این ملاک و معیار در جوامع گوناگون با هم متفاوت باشد. اما فیلسوفان دیگری مانند کانت نیز می‌توان یافت که کاملاً از معنای اولیهٔ ذوق فاصله می‌گیرد. هدف او بیشتر یافتن قواعد جهان‌شمول مقدم بر داوری ذوقی است. در مجموع چنانچه در بحث‌های فلسفی ذوق نیز مشاهده شد، در فلسفه عمدتا مباحث سلیقه و زیبایی باهم مطرح می‌شوند.

حوزهٔ علوم اجتماعی یکی از آن حوزه‌هایی است که مطالعات کاربردی سلیقه را می‌توان یافت. مطالعات اجتماعی سلیقه تقریبا از قرن نوزدهم میلادی با نظریات اندیشمندانی همچون بوردیو آغاز شد. این مطالعات با توجه به پیچیده شدن رفتار مصرفی انسان، به منظور درک عوامل و شرایط بیرونی و اجتماعی موثر بر سلیقه شکل گرفت. پس عموماً ــ برخلاف فلسفه ــ بحث «سلیقه و انتخاب» در علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی مطرح است؛ یعنی از لحظه‌ای که سلیقه به واسطهٔ انتخاب به منصهٔ ظهور می‌رسد، تازه تحقیقات جامعه‌شناختی آغاز می‌شوند. چنانچه از پیشینه برمی‌آید، تاکنون سه لایهٔ معنایی گوناگون از مفهوم سلیقه در بعد اجتماعی شناسایی شده است که می‌توانند مقصود و منظور افراد را از انتخاب یک کالا نشان دهند: نخست تمایز است. «سلیقه به مثابهٔ تمایز» حاکی از آن است که افراد میل دارند که با مصرف یک کالایی که دارای وجه نمادین است، خود را به پایگاه اجتماعی مشخصی وصل بنمایند. بدین صورت کالایی را انتخاب کنند که نشان‌دهندهٔ طبقهٔ اجتماعی آنان باشد. دوم سبک‌زندگی است. «سلیقه به مثابهٔ سبک‌زندگی» اشاره به این لایهٔ معنایی دارد که افراد براساس خواسته‌ها و امیال و آرزوها و سلیقهٔ شخصی خویش انتخاب می‌کنند. به عبارت دیگر، دربارهٔ نیتی که افراد از انتخاب و مصرف یک کالا دارند، تصور می‌شود که به منظور لذت بردن و برآوردن خواسته و آرزوست و نه برای رسیدن به یک پایگاه اجتماعی مشخص. لایهٔ مکشوف دیگر «سلیقه به مثابهٔ مد» است که افراد براساس جریان‌های غالب و کلی و حتی در سطح جهانی در انتخاب خودشان پیروی می‌کنند. این حالت تغییرات سریع و تازگی آن است.

در علوم روانشناختی ــ مانند روانشناسی، روانشناسی علوم رفتاری، روانشناسی محیط، و عصب‌شناسی ــ نیز از جملهٔ مطالعات کاربردی سلیقه است و وجه روانشناختی مصرف را برای ما بازمی‌نماید. به عبارت دیگر فعالیت‌های مغزی و تحولات درونی مغز در هنگام تصمیم‌گیری و انتخاب یک کالا یا محصول یا شیء پدید می‌آید، موضوع این دسته تحقیقات و تأملات می‌تواند باشد. «سلیقه به مثابهٔ ترجیح» یک لایهٔ معنایی دیگری است که از بعد روانشناختی می‌توان در معنای سلیقه یافت. سلیقه به مثابهٔ ترجیح، ترجیحات و انتخاب‌های زیبایی‌شناسانهٔ فرد. در این تعریف از سلیقه، عوامل روانشناختی بر ارزیابی مهم می‌شوند و هدف تفاوت‌های فردی است تا ویژگی‌های اجتماعی. پس چنانچه دیدیم از میان این پنج مفهوم اساسی که در دایرهٔ مفاهیم سلیقه می‌توان جای داد، مفهوم زیبایی بیشتر بار نظری و فلسفی دارد. در مباحث فلسفی سلیقه (ذوق) عمدتا این دو مفهوم با هم هستند. چهار

مفهوم دیگر مربوط به زمانی است که سلیقه با انتخاب همراه شود و ظهور پیدا کند. مفاهیم تمایز، سبک‌زندگی، و مد بیشتر بار اجتماعی دارند و هریک به نوعی نشان می‌دهند که چگونه شرایط و وضعیت اجتماعی می‌تواند بر سلیقه اثر بگذارد. و در آخر باید گفت زمانی که ترجیح را به‌کار می‌بریم، بیشتر هدف فهم شرایط درونی و فعالیت‌ها و تحولات درون مغز است.

پی‌نوشت‌ها

1. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 1).

۲. جوزف ادیسون، در اولین مقاله خود ــ از یک مجموعه‌ی یازده مقاله‌ای ــ می‌نویسد: در اکثر زبان‌ها استعاره‌ی «ذوق» به قوه‌ای در ذهن دلالت دارد که بین کمال و نقص تمیز می‌دهد(دایرةالمعارف اینترنتی فلسفه دانشگاه بوستون). ولتر نیز در مقاله‌ای به نام «ذوق» در دانشنامه فلسفی خویش می‌نویسد ذوق در بسیاری از زبان‌های شناخته شده به‌کار گرفته شده است (ولتر: ۱۷۷۲ : ۱۲۶). به عنوان مثال بیشتر، در زبان و فرهنگ هندوستان واژهٔ «راسا» به معنی ذائقه یا طعم است (ساعت‌چی: ۱۳۸۸ : ۳۵۵). حتی در قرآن هم آیاتی هستند (مانند آیهٔ ۴۹ سورهٔ الدخان) که به وسیلهٔ اصطلاح ذوق به تجربهٔ عذاب، پاداش اخروی، ویا تجربهٔ مرگ اشاره شده است. گویی حس چشایی نسبت به سایر حواس به نحوه‌ای از ادراک امور اشاره دارد که بقیه حواس آن را نتوانند.

۳. پیش از بررسی زبانی و لغوی مفهوم ذوق، باید گفت که برخی از متفکران نیز هستند که با این دیدگاه مخالف‌اند. حتی پژوهش‌هایی نیز ثابت کرده‌اند که انسان زبان را از طریق جهان خارج فرامی‌گیرد (صفوی: ۱۴۰۱ : ۸۷). با این حال همین منازعه‌ها بر سر زبان و اندیشه (اینکه ما با زبان‌مان می‌اندیشیم و جهان را می‌شناسیم یا اینکه زبان و اندیشه دو پدیدهٔ کاملا منفک از هم هستند) نشان می‌دهد که زبان در شناخت جهان نقش دارد. از این رو کشف بسیاری از مفاهیم می‌تواند از طریق زبان اتفاق افتد که بررسی مفهوم سلیقه نیز از این موضوع مستثنی نیست. پس در ادامه بررسی زبانی و لغوی مفهوم ذوق و سلیقه آمده است.

۴. (خاتمی، جهان در اندیشهٔ هایدگر، ص. ۱۰۷).

۵. (خاتمی، جهان در اندیشهٔ هایدگر، ص. ۱۰۵).

۶. (خاتمی، جهان در اندیشهٔ هایدگر، ص. ۱۰۵).

۷. (خاتمی، جهان در اندیشهٔ هایدگر، ص. ۲۲۶).

۸. تارنمای لغت‌نامهٔ دهخدا

۹. نمونهٔ این اشعار در ادامه آمده است:

گفتم که نفس حسیه را پنج حاسه چیست/ گفتا که لمس و ذوق و شم و سمع با بصر (ناصرخسرو)

بی‌نمک مدح تو ذوق ندارد سخن/ بی‌گهر کیمیا سکه ندارد عیار (خاقانی)

تشنه را گر ذوق آید از سراب/ چون رسد در وی گریزد جوی آب (مولوی)

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب/ گر ذوق نیست تو را کژ طبع جانوری (سعدی)

هر که را خوش نیست با اندوه تو/ جان او از ذوق عشق آگاه نیست (عطار)

که به ترتیب در اشعار بالا ذوق به معنی «حس چشایی»، «لذت و خوشی»، «بسیاری شعف و شادمانی»، «قوهٔ تمایز زیبایی و زشتی»، و در بیت آخر به معنی «طبع و استعداد» به‌کار رفته است (تارنمای لغت‌نامهٔ دهخدا).

۱۰. تارنمای فرهنگ‌لغت کمبریدج

۱۱. درکتب و مقاله‌های گوناگون به هر دو صورت ترجمه شده است؛ مثلاً در کتاب جامعه‌شناسی سلیقه (ترجمهٔ مسعود کیان‌پور) وکتاب تمایز (ترجمهٔ حسن چاوشیان) بیشتر عبارت سلیقه به‌کار رفته است. در حالی که در کتاب قرن ذوق (ترجمهٔ داوود میرزایی و مانیا نوریان) یا کتاب در باب معیار ذوق و تراژدی (ترجمهٔ علی سلمانی) بیشتر عبارت ذوق

استفاده شده است.

۱۲. (پازوکی، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، صص. ۳۸ـ۳۹).

۱۳. (اکو، تاریخ زیبایی، ص. ۲۶).

14. Taste concept as an expression of "aesthetic sensibility"

15. Spicher. R, Aesthetic Taste, https://iep.utm.edu/a taste

16. (Vercelloni, The Invention of Taste, pp.5-6).

17. (Vercelloni, The Invention of Taste, pp.4-5).

18. Judgment

۱۹. از گونه‌های هنر شرقی، می‌توان مجسمه‌ی ژاپنی را مثال زد که به‌گونه‌ای می‌ساختند که لمس شود یا یک ماندالای شنی تبتی منش متقابلی را می‌طلبد (اکو: ۱۳۹۹: ۳۰ـ۳۱)

۲۰. (اکو، تاریخ زیبایی، صص. ۳۰ـ۳۱)

21. (Vercelloni, The Invention of Taste, P. 10).

22. A cultural hiatus

23. Intellectual Approach

24. The taste metaphor suggests something more akin to an instinctive faculty relating to the appetites.

25. (Vercelloni, The Invention of Taste, P. 7).

26. Anti- dogmatic

27. (Vercelloni, The Invention of Taste, pp.10-11).

28. Imaginational Pleasure

29. It has degrees of refinement

30. Cognitional pleasure

31. "The century of taste"

۳۲. پس از قرن هجدهم، کم‌کم مفهوم «نگرش زیبایی‌شناسی (aesthetic attitude)» جایگزین بحث «سلیقهٔ زیبایی‌شناسی (aesthetic taste)» می‌شود. این دو مبحث ممکن است با هم شباهت‌هایی داشته باشند و برخی از محتواهای آن‌ها با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشد، اما این دو مفهوم از یکدیگر متمایزند. شرح کامل نگرش زیباشناختی از حوصله‌ی این بحث خارج است. به طور خلاصه می‌توان گفت که در «نگرش زیباشناختی» در مقایسه با ذوق زیباشناختی وضعیت ذهنی بیننده (beholder's state of mind) اهمیت بیشتری پیدا می‌کند زیرا نگرش فرد می‌تواند به امکان تجربه‌ی زیباشناختی کمک کند یا مانع شود. این نظریه اجازه می‌دهد که طیف وسیع‌تری از اشیاء به عنوان ابژه‌های زیباشناختی در نظر گرفته شوند. تفاوت دیگر در این است که فرد می‌تواند نگرش زیبایی‌شناختی خود را اعمال کند یا نادیده بگیرد؛ مثلاً در رابطه با یک نمونه‌ی خاص آن را اتخاذ کند و روز بعد در موقعیت بسیار مشابه آن را نادیده بگیرد. اما سلیقه طبق نظریات اندیشمندان چیزی نیست که بتوان آن را در یک لحظه در نظر گرفت ویا آن را نادیده گرفت. یک فرد یا ذوق توسعه‌یافته دارد ویا ندارد. به عبارت دیگر، نگرش زیباشناختی دیدگاهی است که فرد اتخاذ می‌کند، در حالی که به نظر می‌رسد ذوق زیباشناختی بیشتر با رشد و ماهیت فرد مرتبط است (دایرةالمعارف اینترنتی فلسفه دانشگاه بوستون).

33. The main faculty for making aesthetic judgments

34. Verify a shared conviction a posteriori

35. Postulate a priori the existence of necessary universal faculty that precedes all experience

36. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 17).

۳۷. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۱۹).

۳۸. (دیکی، قرن ذوق، ص. ۱۲).

39. Innate

۴۰. (دیکی، قرن ذوق، صص. ۱۸ ـ ۲۶).

۴۱. (دیکی، قرن ذوق، ص. ۲۸).

۴۲. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۲۰).

۴۳. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۱۹).

۴۴. (دیکی، قرن ذوق، ص. ۱۲).

۴۵. (هیوم، در باب معیار ذوق و تراژدی، صص. ۲۵ و ۲۶).

۴۶. برای آشنایی بیشتر با نظریات فیلسوفان تجربه‌گرا و راه‌حل‌هایی که برای عبور از نسبی‌گرایی پیشنهاد داده‌اند، رجوع کنید به: ورچلونی: ۲۰۱۶: ۴۲ ـ ۲۶/ جورج دیکی/ کتاب قرن ذوق

۴۷. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۱۹).

48. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 42).

49. Pure

۵۰. (ه. ونتسل، زیبایی‌شناسی کانت، مفهوم‌ها و مسئله‌های اصلی، صص. ۳۰ ـ ۶۵).

51. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 110).

52. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 114).

53. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 113).

54. (Loos, Ornament and Crime, p. 19).

55. (Loos, Ornament and Crime, p. 21).

56. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 115).

57. (Loos, Ornament and Crime, p. 23).

۵۸. این خانه بهترین مصداق فائق آمدن سلیقهٔ ناب هنرمندان به نظر می‌آید باشد چون گفته می‌شود که صاحب این خانه ـ یعنی خانم دکتر فارنزورث ـ بعدها از میس وندروهه بابت شفافیت بی‌اندازه در طراحی شکایت می‌کند (Mies van der Rohe and the Battle with Farnsworth (thoughtco.com)).

59. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 42).

60. Democratization of luxury

61. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 101).

62. (Vercelloni, The Invention of Taste, pp. 99-100).

63. (Vercelloni, The Invention of Taste, p. 103).

۶۴. (بوردیو، تمایز، ص. ۴۰).

۶۵. (بوردیو، تمایز، ص. ۳۸۵).

۶۶. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۴۰).

۶۷. (بوردیو، تمایز، صص. ۱۸ ـ ۳۱).

۶۸. (بوردیو، تمایز، صص. ۴۰ ـ ۴۲).

۶۹. نظریهٔ «طبقهٔ تن‌آسای» وبلن (۱۹۶۱) نیز براساس رواج و گسترش طبقاتی سلیقه استوار است. از نظر او جامعه ساختاری سلسله مراتبی و چند درجه‌ای از سلایق و آداب دارد. سلایق و آداب «طبقات بالا» همان معیار خوش‌سلیقگی

است که همه تلاش می‌کنند آن را الگو سازند (گرونو: ۱۳۹۲: ۵۱). باز نظریهٔ «طبقهٔ همه‌چیزخوار» پیترسون (۱۹۹۶) نیز به نوعی بر مبنای گسترش طبقاتی سلیقه است. پیترسون به همراه کرن این ادعا را دارند «سلیقهٔ طبقهٔ بالا» تغییر کرده است و به «همه‌چیزخواری» تبدیل شده است (Peterson and kern: ۱۹۹۶)

70. (Featherstone, consumer culture and post modernism, p. 81).

71. (Featherstone, consumer culture and post modernism, p. 13).

72. (Skandalis, Aesthetics and taste formation in musical spaces of consumption. p. 17).

73. (Skandalis, Aesthetics and taste formation in musical spaces of consumption. p. 17).

74. IKEA

75. (Hartman, On the IKEAization of France. p. 490).

۷۶. (چمبرز، ایده‌آل‌های فرهنگی خانه: پویایی‌های اجتماعی فضای خانگی. ص. ۱۱۲).

77. IKEA Hacks

۷۸. (چمبرز، ایده‌آل‌های فرهنگی خانه: پویایی‌های اجتماعی فضای خانگی. صص. ۱۱۱ـ۱۱۳).

۷۹. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، صص. ۴ و ۹۸).

۸۰. (گرونو، جامعه‌شناسی سلیقه، ص. ۱۰۱).

81. (Horn, Unpopular Taste, pp. 24-25).

82. Environmental Aesthetics

۸۳. زیبایی‌شناسی تجربی (Empirical Aesthetic) به هنر مربوط می‌شود و هدف روانشناسی محیط نیز بهبود کیفیت زیستگاه انسانی است (Nasar: ۲۰۱۰: ۲).

84. (Nasar, Environmental Aesthetics: Theory, Research, and applications, p. 2).

85. (Larsen and Harlan, Desert dreamscape: Residential Landscape preference and behavior).

86. (Kaplan and Kaplan and Wendt, Rated preference and complexity for natural and urban visual material).

87. (Hershberger, A study of meaning and architecture).

88. Preference

89. Individual preferences outside of social stratum

90. (Zenner, What informs our visual taste?. p. 12).

91. Moment

۹۲. مثلاً در متن مقاله مشاهده شد که چگونه هیوم در باب خوش ذوقی از شباهت میان قوهٔ تشخیص مزه و قوهٔ تشخیص زیبایی استفاده می‌کند. مشابه این تأملات را در اندیشهٔ فیلسوفان و عارفان مسلمان نیز می‌توان یافت؛ مثلا عبدالرازق کاشانی مهم‌ترین شرط حصول ذوق [سلیم] را خالی کردن قلب از علایق و عوایق نفسانی می‌داند. او از تمثیل قوهٔ چشایی حسی استفاده می‌کند و قوهٔ چشایی فرد بیمار را مثال می‌زند که متاثر از غلبهٔ خلط غالب (براساس پزشکی آن زمان) مزه‌ها را به درستی درک نمی‌کند و می‌گوید: همان‌گونه که برای چشیدن طعم چیزی، زبان باید از طعم‌های دیگر خالی باشد، قوهٔ درک حقایق نیز برای ادراک درست باید فارغ از تاثیر باورهای نادرست تثبیت شده باشد؛ وگرنه کیفیت آن حقایق، چنان‌که هست، به انسان منتقل نخواهد گشت (عباسی: ۱۳۹۴: ۱۷ـ۱۸)

منابع

فارسی

۱. اکو، امبرتو (۱۳۹۹) تاریخ زیبایی، ترجمهٔ هما بینا، موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن، چاپ ششم، تهران.

۲. اسماعیلیفر، تکتم (۱۴۰۱) جایگاه اثاثیه خانه در فضای پذیرایی با نگاه به کنش های اجتماعی در زندگی روزمره (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ معماری)، دانشگاه هنر، تهران.

۳. بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰) در باب زیبایی: زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفهٔ غربی، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، تهران.

۴. بوردیو، پییر (۱۳۹۹) تمایز، ترجمهٔ حسن چاوشیان، چاپ هفتم، ثالث، تهران.

۵. پازوکی، شهرام (۱۴۰۰) حکمت هنر و زیبایی در اسلام، چاپ هفتم، فرهنگستان هنر، تهران.

۶. چمبرز، دبورا (۱۴۰۰) ایدهآلهای فرهنگی خانه: پویاییهای اجتماعی فضای خانگی، ترجمهٔ علی مشهدی، یزدا، تهران.

۷. خاتمی، محمود (۱۳۸۷) جهان در اندیشهٔ هایدگر، چاپ سوم، دانش و اندیشهٔ معاصر، تهران.

۸. دیکی، جورج (۱۳۹۶) قرن ذوق: اودیسهٔ فلسفی ذوق در قرن هجدهم، ترجمهٔ داوود میرزایی و مانیا نوریان، حکمت، تهران.

۹. ساعتچی، محمدمهدی (۱۳۸۸) «مفهوم ذوق و پیدایش زیبایی‌شناسی در عصر روشنگری»، زیباشناخت. ش. ۲۰، ص. ۳۵۵.

۱۰. صفوی، کوروش (۱۴۰۱) درآمدی بر معنیشناسی، چاپ اول، سوره مهر، تهران.

۱۱. عباسی، بابک (۱۳۹۴) دانشنامه جهان اسلام (جلد نوزدهم، ذوالکفل_ رشید)، چاپ اول، تهران. صص. ۱۵ ـ ۱۹.

۱۲. ه. ونتسل، کریستیان (۱۳۹۵) زیبایی‌شناسی کانت: مفهومها و مسئله‌های اصلی، ترجمهٔ عبدالله سالاروند، چاپ اول، انتشارات نقش جهان، تهران.

۱۳. گرونو، یوکا (۱۳۹۲) جامعه‌شناسی سلیقه، ترجمهٔ مسعود کیانپور، چاپ اول، مرکز، تهران.

۱۴. هیوم، دیوید (۱۳۸۸) در باب معیار ذوق و تراژدی، ترجمهٔ علی سلمانی، چاپ دوم، فرهنگستان هنر، تهران.

لاتین

15. Featherstone, Mike (2007) Consumer culture and postmodernism, 2nd ed, SAGE Publications, Los Angeles.

16. Hartman, Tod (2007) »On the IKEAization of France«, Public culture, 19(3), 483-496.

17. Hauge, Alte (2007) »Dedicated Followers of Fashion (An Economic Geographic Analysis of the Swedish Fashion Industry)«, Department of social and Economic Geography, Upsala University.

18. Hershberger, G. Robert (1972) A study of meaning and architecture, Cambridge university, Cambridge.

19. Horn, Gillian (2019) »Unpopular taste (Formulating a Framework for Discussing Taste with reference to English Volume-Built Housing and the Schism in Visual Preferences between the Lay Public and the Architectural Elite)«, School of Architecture, Faculty of Social Sciences, The University of Sheffield.

20. Kaplan, Rachel, Kaplan, Stephen & Wendt, John. L. (1972) »Rated preference and complexity for natural and urban visual material«, Perception & psychophysics, (12)4, 354-356.

21. Larsen, Larisa & Harlan, l. Sharon (2006) »Desert dreamscape: Residential Landscape preference and behavior«, Landscape and urban planning, (78), 85-100.

22. Loos, Adolf (1908) Ornament and Crime, Ariadne Press 1998, Riverside.

23. Nasar, Jack (1984) »Visual preferences in Urban Street scenes: A cross-cultural comparison between Japan and United states«, Journal of cross-cultural Psychology, (15)1, 79-93.

24. Nasar, Jack (2010) Environmental Aesthetics: Theory, Research, and applications, Cambridge University press, Cambridge.

25. Peterson, Richard A. & Kern, Roger M. (1996) »Changing Highbrow Taste: From Snob to

Omnivore«, American Sociological Review, 61 (5), pp. 900-907.

26. Skandalis, Alexandros (2016) »Aesthetics and taste formation in musical spaces of consumption: A multi-sited ethnographic study«, Manchester Business school, Manchester.
27. Spicher. R. Michael (2020) Aesthetic Taste, Boston University Internet Encyclopedia of Philosophy, Boston.
28. Vercelloni, Loca (2016) The Invention of Taste: A cultural of Desire, Delight and Disgust in Fashion, Food and Art , Translated by Kate Singleton, First edition, Oxford.
29. Voltaire, Francois (1772) Taste Philosophical Dictionary, Translated by William F. Fleming, derived from The Works of Voltaire, A Contemporary Version, E.R. Du Mont, New York.
30. Zenner, Shannon (2020) »What informs our visual taste? The impact of personality and political orientation on visual preferences«, the University of North Carolina, Chapel Hill.
31. https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary
32. https://dictionary.cambridge.org
33. Mies van der Rohe and the Battle with Farnsworth (thoughtco.com))
34. A guide to shopping at IKEA's first store in India (qz.com)
35. File:Farnsworth House by Mies Van Der Rohe - interior-2.jpg - Wikimedia Commons

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۴۷ تا ۶۸

معناپردازی در «یادمان»*

آذین سعیدی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۵

چکیده

یادمان در تعریف، احجام و پیکره‌هایی با ابعاد گوناگون در عرصه هنر و معماری، نامیده می‌شود که با حضور انسان تعین می‌یابد و خاطره ایجاد می‌کند. یادمان به مثابه یک پدیده در جهان ادراک، اثری واجد معناست. چرا که با توجه به بنیان شکل‌گیری‌اش، معنا در ذات آن نهفته است و می‌تواند با دلایل و از منشأهای گوناگونی پدیدآید. تولید معنا و میزان نقش بستن یادمان در ذهن، به ادراک حسی هر فرد و درهم تنیدن او با اثر بستگی دارد اما با توجه به تعابیر معاصر از خوانش، این امر در همه افراد لزوماً نمی‌تواند یکسان درنظرگرفته شود. موارد گوناگونی مانند موضوع، فرم، بستر و چگونگی حضور انسان در یادمان، در ضمیر هر فرد می‌تواند نقش بسزایی در فهم و ابعاد معناپردازی ایفا نماید. بنابراین با توجه به کران ادراک در اذهان، پرسشی پیش رو قرارمی‌گیرد: مواجهه با یادمان از نظر معنایی چه ابعادی می‌تواند داشته باشد؟ ورود به این بحث به کاویدن فرایند تولید معنا و بررسی جایگاه یادمان در عرصه هنر و معماری بازمی‌گردد. از اینرو ابتدا به خصوصیت یادمان در وادی هنر به مثابه اثر هنری و در نسبت با کارکرد در حوزه معماری پرداخته شده است تا مقدمات فهم دوگانه آن، در بررسی معناپردازی فراهم آید. سپس اهمیت ادراک حسی در ایجاد معنا از منظر نشانه‌شناسی و دلالت صریح و ضمنی، با بررسی نمونه‌های گوناگون یادمان، شرح داده شده تا سازوکار معناپردازی مشخص شود. درپی آن، تنوع موضوعی یادمان مجال دسته‌بندی آن را در چهار گونهٔ، شامل مقبره، رویداد، مفهوم، و گرامیداشت میسر نمود. در مرحله نهایی نسبت برون و درون، با توجه به تفاوت‌های بارز در نمونه‌ها، سه ویژگی بسته، تهی و فعال را در ساختار پیکره یادمان آشکار کرد. سرانجام امکان درک ابعاد معناپردازی در مراتب مواجهه، حضور، و اُنس نظاره‌گر با یادمان از منظر موضوع، ادراک حسی، و کران تداعی، بدست آمد.

واژگان کلیدی: یادمان، معناپردازی، معماری، هنر، حضور، ادراک

۱. دکترای مدیریت میراث فرهنگی، دانشگاه کوییزلند، استرالیا (نویسنده مسئول)
آدرس ایمیل: a.saeedi@uq.net.au

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد آذین سعیدی با عنوان «طراحی معماری و معماری داخلی یادمان شاعر و نقاش معاصر، سهراب سپهری»، به راهنمایی دکتر نادیه ایمانی در دانشگاه هنر تهران است.

مقدمه

یادمان در فرهنگ لغت به معنای آنچه برای یادبود کسی یا رویدادی ساخته می‌شود، آمده است. به نظرمی‌رسد «به یاد ماندن»، نکته مهم در این تعریف باشد زیرا ارزش خاصی به آن می‌بخشد و آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند. این خصیصه در ماهیت معناپردازی یادمان نهفته است و در وجه دوگانه هنری و کارکردی آن متبلور می‌شود. ویژگی بارز دیگر یادمان در خصلت نشانه‌ای آن ریشه دارد که آن را به عالم دلالت‌های صریح و ضمنی می‌کشاند. اگر چه حضور و أنس انسان با یادمان، به آن تعین می‌بخشد و در طول تاریخ ماندگارش می‌کند، اما درک و به تعبیر امروزین، خوانش آن به مثابه یک اثر، نزد همگان یکسان نیست. از اینرو شرح چگونگی نسبت انسان با یادمان یا دیگر آثاری که در جهان ادراک یا جهان زیست شده قرارمی‌گیرد مستلزم پاسخ دادن به پرسش‌های بیشماری در خاستگاه پدیدآمدن اثر است.

میل انسان به ساختن و تولید اثر، او را در طول حیاتش به عرصه‌های گوناگون مانند هنر و معماری هدایت کرده است. شاید نخستین توقع یا تصور از یک «بنا» کارکرد آن باشد اما دامنه تفسیرها در این حیطه پایان نمی‌پذیرد. هنگامی که به یک بنا می‌نگریم چگونه آن را درک می‌کنیم؟ هنگامی که به یک اثر هنری نزدیک می‌شویم و در فضای آن قرارمی‌گیریم چه فهمی بدست می‌آوریم؟ اینگونه پرسش‌ها در وادی فلسفه و نسبت انسان با جهان پیرامون آن پاسخ داده‌شده است. هنگامی که با یک پدیده مواجه می‌شویم، فقط یک چیز مقابل ما نیست و مجموعه‌ای از چیزها در لایه‌های مختلف خود را آشکار می‌کنند و ما آن را در درون خود جستجو می‌کنیم. به زعم مرلوپونتی ما مدام درگیر و آمیخته با جهان هستیم و می‌اندیشیم و حقیقتی ما را به مثابه واقعیتی انضمامی و به مثابه در–جهان– بودن می‌شناسد.[۱] وی معتقد است ادراک حسی نخستین عرصهٔ برخورد انسان با جهان است و عمده‌ترین شناخت توسط ادراک حسی شکل می‌گیرد[۲] و هنگامی که یک فرد در مقابل اثری قرار می‌گیرد نخستین واکنش او حسی است و معنای حضور او در لحظه، تجربه ادراکی برای او بوجود می‌آورد که اشیاء، حقایق و ارزش‌ها برای او ساخته می‌شوند و این لحظه معرفت است.[۳] نظاره ی یک یادمان نیز می‌تواند چنین رخدادی باشد و به همین دلیل معنای آن در ذهن بجا می‌ماند. محور مطالب این مقاله بر این موضوع استوار است. چگونه انسان در مواجهه با یادمان آن را برای خود معنا می‌کند یا بخاطر می‌سپارد؟

تأمل در معنای یادمان هنگام نظارهٔ آن، از یک سو به مقوله معنا در معماری و از سوی دیگر به نقش نشانه‌ها در معناپردازی بازمی‌گردد. شولتس در پیشگفتار کتاب معنا در معماری غرب اشاره می‌کند معماری متوجه معانی وجودی است که از پدیده‌های طبیعی، انسانی، و معنوی نشئت می‌گیرد؛ تبیین معماری از راه مفاهیم هندسی یا نشانه‌شناسانه میسر نیست و باید آن را در چارچوب صورت‌های معنادار فهمید و از این‌رو معماری بخشی از تاریخ معانی وجودی است.[۴] حال اگر صورت یا فرم را محمل معانی وجودی تصور کنیم، جایگاه معنایی یادمان را از نظر پیکره کارکردی در حوزه معماری و از نظر پیکرهٔ فرمی در عرصه هنر آشکارخواهد شد. تأملی در گوناگونی نمونه‌ها نشان می‌دهد، پیکرهٔ یادمان بر اساس کارکرد یا موضوع آن با ساختارهای متفاوتی ساخته می‌شود و بیان هنری، گاه به صراحت و گاه به صورت ضمنی در پرداخت فرم آن نمود می‌یابد. بدین گونه است که در یادمان معناپردازی، یعنی تولید و انتقال معنا، با دو وجه کارکردی و هنری، شکل می‌گیرد.

مراتب نزدیک شدن و انس یا شیوهٔ حضور انسان در فضای یادمان، عامل دیگری است که در نسبت برون و درون بوجود می‌آید و نقش مستقیمی در معناپردازی بازی می‌کند. هنگامی که از فاصله دور آرام آرام به یادمان نزدیک می‌شویم، مقیاس و ابعاد آن برای ما تغییر می‌کند و همین امر در چگونگی مراتب ادراک حسی و معناپردازی تأثیر بسیاری دارد. چرا که ممکن است پیکرهٔ یادمانی حجمی بسته، باز یا تهی و یا حتی فعال باشد. به طور مثال مواجهه با یک یادمان بسته مانند تندیس روزولت در پارک یادمانی چهار آزادی، مجال لمس فضا، در بیرون و پیرامون آن ایجاد می‌کند. اما هنگامی که یادمان تهی یا باز است امکان گردش و حرکت در درون آن، حس دیگری در نظاره‌گر پدید می‌آورد که به تجربه ادراکی جدیدی می‌انجامد. در حالت سوم که بازدیدکننده می‌تواند افزون بر حس بیرون و گردش در درون، فعالیتی نیز داشته باشد مانند برج آزادی در تهران، آنگاه نقش بستن معنا در حافظه او ملموس‌تر می‌شود و میزان اُنس او با تمامیت یادمان ابعاد متفاوتی بخود می‌گیرد. مقوله نسبت درون و برون در حوزه معماری و معماری داخلی بسیار اهمیت دارد و ناظر به این معناست که معماری چیزی جز کران‌بندی کالبدی میان یک درون و برون نیست؛ چرا که با هر ماده یا ساختاری داخل و بیرون ایجاد می‌شود؛ حتی اگر مرزی کالبدی هم بوجود نیاید،

فضایی که بدن ما به خود اختصاص می‌دهد، خصوصاً در بناهای یادمانی که خاطره‌ها را رقم می‌زنند، گونه‌ای خاص از درون ایجاد می‌کند؛ حتی هنگامی که فردی روی یک نیمکت کنار ایستگاه قطار می‌نشیند فضایی که اطراف اوست برای او داخل محسوب می‌شود.[۵] شرح چگونگی مواجهه با یادمان بسته، تهی، و فعال در مراتب نزدیک شدن به آن در بررسی نمونه‌ها گواه این امر است و میزان معناپردازی در اثر را بخوبی روشن می‌کند.

به منظور شرح وجوه مختلف ادراک و معناپذیری در یادمان، ابتدا برای درک نسبت میان کارکردِ یادمان در عرصه معماری و یادمان به مثابه یک اثر هنری مطالبی ارائه شده است تا هردو وجهِ آن، هنگام مواجهه تعریف شود. سپس برای تبیین اهمیت اولین عکس‌العمل انسان در مواجهه با یک اثر، به مبحث ادراک حسی و نحوهٔ شکل‌گیری معنا اشاره شده است تا مراحل مقدماتی أنس و نقش بستن خاطره از یادمان در ضمیر نظاره‌گر آشکار شود. نکته پراهمیت دیگر در باب فهم چگونگی ایجاد معنا، مقوله دلالت است که به تداعی صریح و ضمنی در حوزه نظام‌های نشانه‌ای و نمادین در لایه‌های تفسیر متن بازمی‌گردد. زیرا چگونگی استقرار پیکرهٔ یادمان در محیط، فرم و ابعاد، و موضوع آن در معناپردازی، یعنی تولید و انتقال معنا، نقش مستقیم دارد که در گوناگونی مصداق‌ها بارز است.

انتخاب نمونه از میان بیشمار مورد موجود در وهله اول بسیار سخت می‌نمود اما با روشن شدن دسته بندی موضوعی و چگونگی حضور انسان در نسبت با درون و برون، معیار گزینش مشخص شد. از اینرو بیشتر نمونه‌ها به صورت شواهدی خاص برگزیده‌شده‌اند تا اهمیت مواجهه و معناپردازی در یادمان از وجوه گوناگون، ملموس وقابل بررسی شود. در مجموع از مطالعه زمینه‌های مرتبط با خصوصیات یادمان و شرح مصداق‌ها مشخص شد که موضوع، ادراک حسی، دلالت و تداعی معنا، مراتب نزدیک شدن، نحوهٔ حضور انسان، و نسبت درون و برون، از جمله مباحثی هستند که امکان تبیین مواجهه انسان با یادمان را از بعد معناپردازی فراهم می‌کنند.

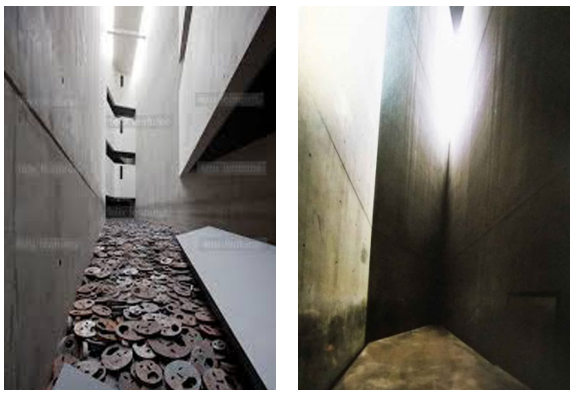
نسبت کارکرد و هنر در یادمان

یادمان با توجه به نقشی که در محیط ایجاد می‌کند می‌تواند مانند اثر هنری باشد و بوجود آمدنش در گرو مسئله ی معناپردازی. یادمان، ماهیتاً در حوزه هنرهای تجسمی قرارمی‌گیرد و از اینرو قابلیت انتقال معنایی، صریح یا ضمنی را پیدامی‌کند. به سخن دیگر می‌تواند به سان یک تندیس در فرم خود تولید معنا کند و نماد یک انسان برجسته شود. معماری و هنر در وابستگی به «فرم» اشتراک دارند اما اهمیت خاصی که معماری برای آن قائل است در کارکردش در شکل دادنِ فیزیکی به اجسام مادی و فضایی که ما را احاطه می کند نهفته است.[۶] چنانکه یادمان الکساندر دوما[۷] (تصویر ۱) به کمک بازنمایی چَهره‌ی دارتانیان —شخصیت اصلی رمان سه تفنگدار– یادآور شخصیت این نویسنده برجسته است. تندیس می‌تواند به غیر از چهره، پیکره هم باشد و به سان یک یادمان در خاطره‌ها بماند چرا که یادمان می‌تواند پیوستاری میان عرصه هنر و معماری باشد. گواه این امر در تئاتر برشت [۸] در برلین (تصویر ۲) پیداست؛ مجسمهٔ برشت در کنار ساختمان تئاتری که به بهانه‌ی او ساخته شده هنر و کارکرد را در کنار هم می آورد و اینگونه تولید معنا می‌کند. اما اینکه یادمان تا چه اندازه می‌تواند وامدار هنر باشد و با آن یکی گردد پرسش بنیادی در این بخش است. اهمیت پاسخ در آن است که می‌توان با روشن کردن ابعاد هنری یادمان، دامنه تفاوت آن را با مجسمه، معماری، ومعماری داخلی یا بعبارتی هنر و کارکرد آشکار کرد.

تصویر ۱- پیکره‌ی دارتانیان اثر گوستاو دوره در کنار بنای یادبود الکساندر دوما. (۱۸۳۲) مأخذ: هنر در گذر زمان
تصویر ۲- تندیس برشت در کنار ساختمان تئاتر برشت

برای فهم موجودیت یادمان و خصوصیت هنری آن می‌توان به بررسی نسبت میان معماری و امر هنر پرداخت. ادوارد وینترز [۹] در باب وجه هنری معماری معتقد است معماری ترکیب‌کردن دانش ساختمان با هنر زیستن است.[۱۰] این نظر با امر معماری به عنوان طیفی با دو سر هنر و فن بسیار نزدیک است: فناوری در حوزه طراحی، استراکچر، و گزینش متریال از یک سو و ملاحظات زیبایی‌شناختی مرتبط با هنر از سوی دیگر. بنابراین مفهوم زیبایی در معماری و معماری داخلی آن را به عرصه هنر می‌کشاند. به این معنا که معماری با ایده‌هایی فراتر از ساختار محض هدایت می‌شود و می‌توان گفت مهندسی مقوم زیرلایهٔ اهداف هنری یک ساختمان است.[۱۱] با این تعبیر معماری می‌تواند مانند هنر با زیبایی تبیین شود. اما یک سوال در اینجا قابل طرح است؛ آیا شکل‌گیری یک اثر هنری با معماری یکسان است؟ فهم این موضوع به نسبت میان کارکرد معماری و اثر هنری برمی‌گردد. درمورد معماری با هنری مواجهیم که مسئله ی ارزشش در سودمندی توجیه می‌شود.[۱۲] کارکرد جزء جدایی‌ناپذیر معماری است در حالیکه یک بنا لزوماً اثر هنری نیست و از این حیث تفاوت ماهوی با یکدیگر دارند. یک معمار هنگام طراحی در دل خود اثرش را هنر می‌پندارد، اما هنرمند تصوری از کارکرد در ذهن ندارد. در معماری حس و ذوق در خدمت ادراک فضاست و در هنر برای بیان حقیقت یا درک یک مفهوم.

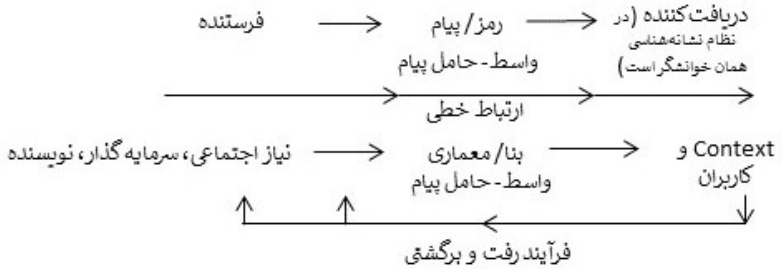
مبحث فضا در هنر و معماری داخلی در نهایت اهمیت است. در هنر موجودیت و کیفیت اثر در بیرون از خود بوجودآورنده فضاست در حالیکه حضور در درون بنا در معماری داخلی فضا را ملموس می‌کند. یک مجسمه با اهداف بصری در یک نقطه قرار می‌گیرد تا جزئی از ساختار محیط طبیعی یا مصنوع شود ولی به خودی خود محیط فضایی نیست. به سخن دیگر مجسمه با نشئت‌گرفتن از مختصات مشخص محیط جنبه کارکردی پیدامی‌کند و طی مراتب نزدیک شدن به آن کیفیت‌های فضایی خاصی ادراک می‌شود.[۱۳] اما معماری داخلی به گونه دیگری است. فضا در دو وجه اهمیت دارد؛ اول امکان تحقق فعالیت در درون فضا که وجه کارکردی آن است، دوم ایجاد کیفیت مطلوب برای انتقال یک حس و بوجودآوردن فضایی خاص. معماری داخلی مطلوب یا بنای مطلوب بر اساس مکان و مشروط به کیفیت مطلوب در انجام فعالیت‌ها خواهدبود لیکن هنر مطلوب یا اثرگذار متکی به فعالیتی خاص نیست و معیارهای ارزشیابی آن متکی به موضوع و ایجاد حس در مخاطب خواهندبود. حال اگر بنایی به طراح سفارش داده می‌شود که وجه معنایی و در نتیجه به کارگیری ذوق برای ایجاد حس در آن اهمیتی بسیار بالاتر از کارکرد می‌یابد دیگر مسئله ایجاد فرم و فضا تنها در خدمت عملکرد نیست. در اینجا تفاوت دیگری نیز که معماری و هنر با یکدیگر دارند خود را نشان می‌دهد: تفاوت در بکارگیری متریال. متریال در فرم هنری بسیار آزادانه و تنها به قصد میسر ساختن نمایش ایده و بدون درگیرشدن با مسئله ی کارکرد دیده می‌شود در حالیکه در معماری اینگونه نیست. این ارائه‌ی متریال مانند ساختار بنا تبدیل به بخشی ذاتی از مفهوم اثر می‌شود. حتی آیزنمن نیز در یادمان کشته‌شدگان یهودی برلین به این موضوع نگاهی داشته، این یادمان نه‌تنها سنگ قبر را به‌یاد می آورد بلکه شبکه‌ها، دال‌ها، هزارتوها و... را نشان می دهد و نیز انتخاب متریال در آن جنبه‌ای ذاتی در خوانش مفهومی اثر می‌شود.[۱۴] گواه این بحث می‌تواند روند طراحی دنیل لیبسکیند در طراحی باغ تبعید و مهاجرت یا کوره‌ی آدم‌سوزی در موزه‌ی یهود برلین اثر وی باشد. (تصویر ۳ و ۴) لیبسکیند باید معنای هولوکاست را در خدمت معماری می‌آورد پس معماری نیز می‌تواند برای تولید معنا در خدمت هنر باشد، زمانی که معماری قابلیت پذیرفتن چنین وجوهی را پیدا می‌کند و می‌تواند معنایی را به کمک فرم، عناصر معماری، متریال و فضا تولید کند، دیگر از حوزه ی کارکردیِ صرف خارج می‌شود و شأن یک اثر هنری را پیدا می‌کند. بنابراین وقتی گفته می‌شود هدف از طراحی یادمان‌ها در وهله‌ی اول تولید معناست یعنی یادمان‌ها لزوماً دارای وجه هنری هستند که در پی ایجاد معناست. اما این امر چگونه میسر می‌گردد؟



تصویر۳- موزه‌ی یهود برلین. کوره‌ی آدم‌سوزی و اتاق صورتک‌ها.
مأخذ: Daniel Libeskind and the contemporary museum

تصویر ۴- موزه‌ی یهود برلین (۲۰۰۵-۱۹۸۸). دنیل لیبسکیند. سرگردانی در «باغ تبعید و مهاجرت». مأخذ: www.fcit.usf.edu

برای پاسخ به این پرسش باید ابتدا این مسئله را روشن ساخت که می‌توان یک یادمان را از وجه کالبدی آن به سان یک تندیس در حوزه هنر حامل معنا و از وجه معماری، کارکردی و واجد معنا درنظرگرفت؛ چرا که در هر دو حالت پیامی را انتقال می‌هد. یک بنا با توجه به کالبدش، حضوری بصری و فضایی دارد که برآیند مجموعه‌ای از داده‌ها مانند وضعیت اجتماعی، فرهنگی، تکنولوژیک است و فضای ملموس آن می‌تواند به عنوان برقراری ارتباط و بخشی از «رفتار معماری» تلقی شود. این نکته در معماری از سوی واکویچ [۱۵] با مدل‌های خطی رفت و برگشتی تعریف شده است که معماری را واسطه‌ای برای حمل پیام می‌خواند[۱۶] (دیاگرام ۱).



دیاگرام ۱- مأخذ: واکویچ، ۲۰۱۳، ۶۲

واکویچ در نسبت با نظریه‌های نشانه شناسی بر این باور است که می‌توان معماری را به عنوان نشانه یا سیستم نشانه‌ای فهمید که تولید معنا می‌کند و آن را می‌فرستد؛ چرا که معماری همزمان مدلول است، به عنوان بازتاب ایده‌ها و مفاهیم؛ و همچنین دال است، یعنی دلالتگر بر یک نشانه که حامل ارتباط میان مفهوم و نشانه است.[۱۷]

بدین ترتیب می‌توان نسبت معماری و هنر را از وجه کارکردی متفاوت، اما از وجه معنا مشترک درنظرگرفت. به این تعبیر که معماری در ملاحظات معنا شناختی، پس از ماهیت اصلی کارکردی، به سمت بیان حس و زیباشناختی متمایل می‌شود و هنر ماهیتاً واجد معنا و انتقال حس است. این امر را در یادمان می‌توان از هر دو سو نگاه کرد و هیچ وجهی در اولویت نیست و در عین حال هست. یادمان در جایگاه کارکردی به مثابه معماری است، اما در عرصه هنر نیز می‌تواند با بروز کالبدی باشد یعنی کارکرد آن انتقال حس باشد و برای انتقال مفهوم یا حقیقتی باشد. پس اساس شکل‌گیری یادمان چه از مبنای هنری و چه از مبنای معماری، دارای اولویت نیست زیرا کارکردی حسی دارد و حسی قرار است ایجاد کند که کارکردی است. یادمان ها در تعریف به منظور بیان یک مفهوم ایجاد می‌شوند و می‌توان گفت علاوه بر اینکه امکان بهره‌گیری از وجه کارکردی را دارند دارای وجه معنایی می‌باشند که در طراحیشان دارای اهمیت زیادی است و عامل اصلی شکل‌گیری آن ها را توجیه می‌کند. بنابراین یادمان‌ها از آنجایی که هنر

هستند وظیفه ی انتقال حس و مفهومی را دارند و از آنجا که ساختار و فرم پیکره‌ای دارند معماری به شمار می‌آیند. بنابراین یادمان، معماری می باشد که واجد معنا و انتقال حسی هنری است. اما یادمان افزون بر پیکره‌ای یکپارچهٔ تندیسگونه می‌تواند به شکل‌های مختلف از درون تهی گردد و بیشتر به هیئت معماری، یعنی داشتن فضا در نسبت درون و برون نزدیک شود.

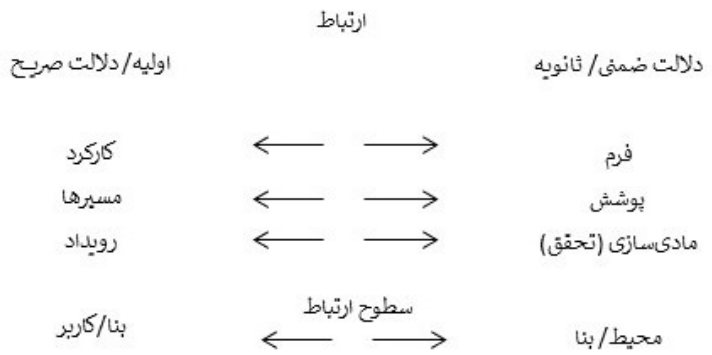
فرم و فضا در یادمان می‌تواند بیانی از استعارات، مفاهیم و اشاراتی باشد با وجه کارکردی، معنایی، و حسی. اما این معنا و بیان، کجا و چگونه می‌تواند رخ دهد؟ بروز معنا چه از طریق وجه کارکردی و چه وجه هنری و به شیوه های متفاوتی میسر می‌شود. چنین بیانی از دیرباز در معماری یادمانی تاریخی قابل مشاهده است. برای مثال فرم و ابعاد بی‌سابقه و شگفتی‌آور مقبره‌ی فرعون، انتخاب فرم طاق در یادمان‌های پیروزی، دیوار سیاه سنگی در یادمان ویتنام یا فرم مکعب‌ها در یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا که بازتاب آن در فضای داخلی موزه‌ی خانوادگی نیز دیده می‌شود. در چنین مصادیقی کارکرد و معنا، گواه وجود مفاهیم و حس هستند.

حس و معنا در یادمان

جهان ادراک، جهانی است که به واسطه حواس انسان بر او آشکار می‌شود و حق ادراک حسی عناصر حاضر را در آن پدید می‌آورد.[۱۸] یادمان هم به سان یک عنصر در جهان زیسته‌مان به ادراک درمی‌آید و احساس ناشی از خود تجربه ادراکی را برای ما درفضا و زمان صرف شده، لحظه به لحظه متمایز می‌کند.[۱۹] فهم یادمان در فواصل متفاوت می‌تواند مبتنی بر ادراک حسی بر محور مشاهده و فضای اثر باشد.[۲۰] به سخن دیگر اولین برخورد با یادمان حسیست و تأثیری که بر انسان می‌گذارد ممکن است ناشی از تجارب قبلی باشد و یا برعکس تنها متأثر از تجربه‌ی جدید مواجهه با اثر باشد چرا که تجربه‌ها عموماً مستقل از تفسیرها و پیش‌زمینه‌های ذهنی نیستند و هر تجربه‌ای همانند تأویل است.[۲۱] زمانی که بازدیدکننده با اهرام مصر روبرو می‌شود ممکن است تصور کند چنین احجام غول‌پیکری با هدفشان یعنی مقبره، هیچ ارتباطی به سان خانه مردگان ندارند. اما می‌توان پرسید چرا یک حجم شگفت‌انگیز هرمی، یک توده ساختمانی که وزنی حدود میلیون‌ها تن دارد و شکلی شبیه به کوه با ارتفاعی نامتناسب با مقیاس انسانی برای مقبره فراعنه انتخاب شده‌است؟ (تصویر ۵) جان راسکین[۲۲] در پاسخ به این پرسش معتقد است شکل‌گیری بناها براساس آیین‌ها و تشریفات، تحقق ساده یک کارکرد نیست بلکه آن کارکرد را تفسیر می‌کند.[۲۳] بزرگی اهرام مصر را باید در چیزی ورای کارکرد آن جست‌وجو کرد، چرا که ممکن نیست فرم و محتوا —چیزی که گفته می‌شود و روش گفتنش— با یکدیگر بی‌ارتباط باشند.[۲۴] در توجیه این عظمت باید گفت که مصر تنها یک ملت باستانی نیست بلکه یک کیفیت ذهنی است[۲۵] و اهرام برای مردم امیدی را که در جاودانیِ فرعون ریشه داشت محسوس می‌کردند.[۲۶] از این‌روی آن ها اهرام را تنها پیوند موثر میان خود و خدایان می‌دانستَند. ساخت اهرام برای مردم مصر به معنای بازآفرینی یک حقیقت کیهانی به شکل معماری بود، این بازآفرینی خلقت و مرگ را به ذهن می‌آورَد؛ طلوع و غروب خورشید را.[۲۷] بنابراین یک یادمان افزون بر کارکرد مقبره‌ای و ایجاد حسی شگفت‌انگیز از عظمت فراعنه، برای مصریان آن عصر، به معنایی خاص، مبنایی برای باورهایشان بوجود آورده‌بود.

تصویر ۵- اهرام سه‌گانه‌ی مصر (هزاره‌ی سوم قبل از میلاد). مأخذ: تاریخ هنر گامبریچ

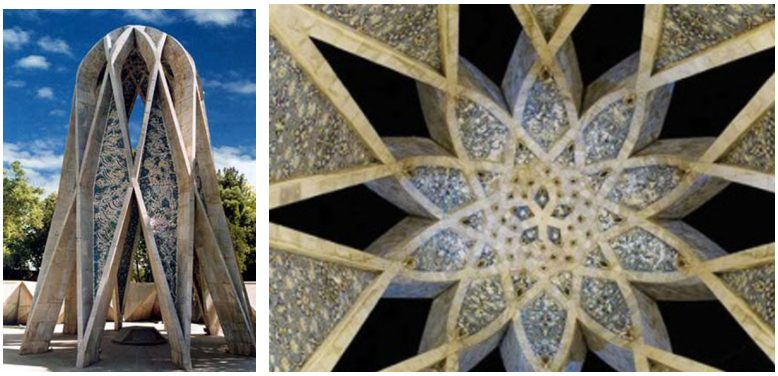
حس بوجودآمده و معنای تولید شده در اهرام مصر به مدد نشانه‌ای خاص، یعنی حجم عظیم آجری در بستری مسطح در فضایی بیکران بوجود آمده‌است. بنابراین ادراک ما از یادمان به ماهیت نشانه‌ها بازمی‌گردد. نشانه محرکی است که تصویرِ ذهنیِ آن برای ما با تصویر ذهنیِ محرکی دیگر تداعی می‌شود چراکه نشانه همواره با قصدی دائر بر انتقال معنا همراه است.[۲۸] نشانه‌ها همه جا هستند، انسان بدون نظام‌های نشانه‌ای قدرت بیان و در نتیجه شناخت هیچ چیز را اعم از مادی یا معنوی نخواهدیافت، این نشانه‌ها وقتی بیان متنی بیابند مادی و کالبدی هستند.[۲۹] تمام نشانه‌ها به یک شکل معنا را انتقال نمی‌دهند؛ معنا در قالب نشانه به دو شیوه مجال بروز می‌یابد: دلالت صریح[۳۰] و دلالت ضمنی.[۳۱] در دلالت صریح با مدلولی روبروییم که به صورت عینی و چنانکه هست به تصور درآمده است حال آنکه دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای هستند که به واسطه‌ی صورت و کارکردِ نشانه به آنِ منسوب می‌شوند. هنرها به آن دسته از پیام‌ها متعلق‌اند که در آن‌ها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی دارند.[۳۲] مثلاً در مورد کعبه می‌توان گفت نامیدن آن با عنوان «خانه خدا» دلالتی صریح به یک خانه را به ذهن می‌آورد اما دلالت‌های ضمنی آن به تداعی‌های اجتماعی– فرهنگی، مذهبی و شخصی برمی‌گردد: خانه‌ای برای خدا که نزد مسلمانان دارای تقدس است و موجب حرکتی جمعی می‌گردد. اگر خانه دلالتی بر سکونت باشد بنابراین فعالیت های مذهبی فعالیت‌هایی ثانویه هستند که با گذشت زمان به بنا اضافه‌شده‌اند.[۳۳] واکویچ در ارتباط با دلالت ضمنی و دلالت صریح دیاگرامی را ترسیم کرده و عناصر متفاوت معماری را در آن بین این دو دسته تقسیم بندی کرده‌است.



دیاگرام ۲- ارتباطات اولیه و ثانویه معماری و سطوح ارتباطی کاربر/ محیط. مأخذ: واکویچ. ۲۰۱۳، ۶۹

دلالت صریح (ارتباط معماری «اولیه») برای تعریف، معنای اصلی و اولیه به‌کار می‌رود درحالیکه دلالت ضمنی بر معانی متعددی دلالت دارد. به گفته‌ی رولان بارت دلالت صریح، معنای واضح یک نشانه و بیانگر چیستی است درحالیکه دلالت ضمنی چگونگی را مورد پرسش قرار می‌دهد.[۳۴] ضمناً دلالت صریح شامل کیفیت‌های دینامیک و استاتیک فضاست. بنا از این طریق به ما می‌گوید که چگونه عمل می‌کند و استفاده از آن چگونه است. دلالت ضمنی امکان‌های مختلفی را برای تفسیرات و معانی متفاوت باقی می‌گذارد. مثلاً تعداد پنجره‌ها و شکلشان علاوه بر نشان‌دادن کارکرد، درک مشخصی از زندگی و کاربرد بنا را نشان می‌دهند. آن‌ها یک ایدئولوژی خاص از زندگی را که معمار، به درک متقابل گذاشته، نشان می‌دهند.[۳۵] علاوه بر این، دلالت ضمنی پیامی درباره‌ی مفهوم‌های متفاوت از کارکرد است. دلالت ضمنی بیشتر با فرم گره خورده و دلالت صریح بیشتر با کارکرد. شیوه ای که ما پیام یک بنا را دریافت می‌کنیم قطعاً بطور مستقیم با کارکرد پیوند دارد اما همچنین از ماهیت ماده و تحققِ فرم بنا جدانشدنی است.[۳۶]

دلالت‌ها می توانند همزمان در بنا ظهور یابند که این مسئله امری رایج در مصادیق است: رباعیات خیام که بر بدنه‌های یادمان وی مجال بروز یافته‌اند دلالتی صریح بر شخصیت شاعر خیام می‌باشند در حالیکه شباهت چشمه‌سارها به خیمه و اشاره‌ی آن‌ها به معنای واژه‌ی خیام (خیمه‌دوز) دلالتی ضمنی هستند که به ذهن هر خوانشگری راه نمی‌یابند. همچنین تناسبات هندسی و شکل پیچیده‌ی حجم اصلی که به شخصیت ریاضیدان وی اشاره دارد و تشکیل ستاره ی پنج‌پر در نوک گنبد از برخورد تیغه‌ها با یکدیگر و اشاره ی آن به منجم‌بودن خیام نیز اشاراتی صریح نیستند اما همه در کنار هم به ایجاد حس و فضایی شاعرانه کمک می‌کنند. (تصویر ۶ و ۷)



تصویر ۶- آرامگاه خیام. فضای داخلی. سقف و بدنه‌ها. مأخذ: نگارنده
تصویر ۷- آرامگاه خیام. اثر سیحون. ۱۳۳۵. مأخذ: نگارنده

موضوع یادمان از کران دلالت تا تداعی معنا

فهم هر موضوعی نیازمند اشراف به تعریف آن است، تعریفی که تمام جنبه‌های موضوع را در برگیرد.[۳۷] تولید معنا از تعریف یادمان‌ها جدایی‌ناپذیر است و شیوه‌ی بروز آن بواسطه‌ی نشانه‌ها صورت می‌گیرد؛ نشانه‌هایی که می‌توانند به شکل صریح یا ضمنی و یا ترکیبی از این دو در اثر ظهور یابند. تحلیل‌گرانِ اثر نیز در مواجهه با آن، با متنی روبرو می‌شوند که اثر در آن قرارگرفته و سپس برای تحلیل متن ممکن است به ابزارِ نشانه و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای دیگر متوسل شوند. نشانه‌ها مفهومی تحلیلی هستند و تصور اینکه متنی فقط از نشانه‌های متعلق به یک نظام نشانه‌ایِ واحد تولید شده باشد و فقط با اتکا به ارزش‌های آن نظام نشانه‌ای تفسیر شود بعید است و پیوسته نظام‌های نشانه‌ای دیگر به شکل لایه‌های همنشین در تفسیر متن دخالت دارند.[۳۸] هم نشینی نظام‌های متعدد نشانه‌ای در مصادیق مختلف قابل بررسی است. بسیاری از نمونه‌های یادمانی چنان با این نظام‌ها عجین شده‌اند که جدایی‌شان موجب نقصان معنا خواهد بود. برای نمونه یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک (تصویر ۸ـ۹) از لایه‌های متنی بسیاری تشکیل شده که همگی به تولید معنا در آن اثر کمک می‌کنند؛ بستر یکی از این لایه‌های متنیست. کل مجموعه در یک پلازای شهری ساخته شده است و در مکان قبلی برج‌ها دو استخر عظیم در عمق زمین مانند ؤیدهایی مجسمه‌وار از سنگ گرانیت سیاه طراحی شدند که جان پناه‌هایی برنزی دارند و اسم کشته‌شدگان بر آن‌ها حک شده است و مفهوم فقدان را بازتاب می‌دهند. پس از تاریکی هوا از محل این ویدها دو پرتو نوری قوی به صورت عمودی مسیر زمین تا آسمان را طی می‌کنند و از نقاط مختلفی در شهر قابل رویت می‌باشند.

تصویر ۸- یادمان برج‌های دوقلو، ۲۰۰۶. طرح جامع: دنیل لیبسکیند، طراحی معماری: مایکل آراد. مأخذ: archdaily.com
تصویر ۹- حضور در اثر. مأخذ: archdaily.com

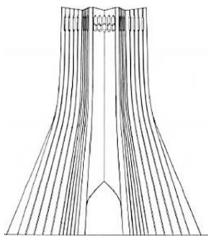
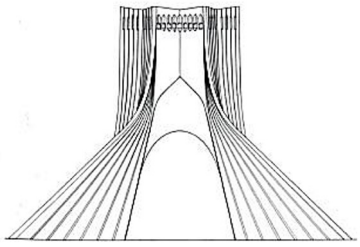
بنابراین نشانه‌ها تنها در خود اثر وجود ندارند و اغلب با پیرامون آن عجین هستند طوری‌که اگر از هم جدا

شوند معنایشان ناقص خواهد ماند. هر اثر هنری پیرامون و حاشیه‌هایی دارد که نیازمند تفسیر است.[۳۹] در مواجهه با یادمان‌ها نیز نمی‌توان تنها خود اثر را بدون در نظر گرفتن بافتی که در آن قرار دارد، مورد توجه قرار داد. شاید این متن دیوار گالری باشد یا سرسرای موزه یا فضای شهری عمومی و تابلوهای تبلیغاتی یا طبیعت یا آتلیه‌ی هنرمند صاحب اثر. محلی که اثر هنری در آن قرار می‌گیرد، واکنش‌های احتمالی به آن را تحت تأثیر می‌گذارد.[۴۰] مثلاً وجود اهرام که فرم کوه‌ها را به ذهن می‌آورند در کنار کوه‌های طبیعی که در همان بستر قرار دارد سبب می‌شود تصور کنیم شاید شاهد یک الگوبرداری از طبیعت هستیم. البته تأثیر بافت و متن لزوماً وابسته به موقعیتی طبیعی نسیت، این تأثیر می‌تواند ناشی از اتفاقات تاریخی نیز باشد مثلاً گنبد رایشتاک به جای گنبد تخریب شده‌ی پارلمان در جنگ جهانی دوم و بر فراز همان ساختمان ساخته شده و بواسطه ی قرارگیری در همان بافت یادآور یک دوره‌ی تاریخی و اتفاقات خاص مربوط به آن است (تصویر ۱۰). مشابه با این موضوع پارک یادمانی هیروشیما به طراحی کنزو تانگه است که با هدف نمادپردازی تعهد به صلح طراحی شده و بدون وجود ساختمان بازمانده از بمب اتمی که با بنای موزه و طاق صلح محور اصلی پارک را تشکیل دادند، در فرایند معناسازی ناقص خواهد بود.[۴۱] در اینجا ساختمان برجای مانده از حادثه دلالتی صریح بر آن رویداد است (تصویر ۱۱). بنابراین معنای یک تصویر بر اساس آن چه بیننده بلافاصله در کنار تصویر یا بعد از آن می‌بیند، دست‌خوش تغییر می‌گردد. چنین اقتداری ضمن حفظ شدن، در سراسر متنی پخش می‌شود که ظاهر می‌گردد.[۴۲]

تصویر ۱۰- بازسازی گنبد رایشتاک، نورمن فاستر، ۱۹۹۳. مأخذ: Norman Foster a global architecture
تصویر ۱۱- پارک یادمانی هیروشیما (۱۹۵۵-۱۹۴۹) محور اصلی طراحی تانگه شامل بنای موزه، طاق صلح و ساختمان بازمانده. مأخذ: archdaily.com

نشانه‌ها می‌توانند با گذر زمان نیز معنای متفاوتی را ایجاد کنند و کران دلالت تا تداعی را دگرگون سازند حتی اگر باور این تغییر برای مخاطب دشوار باشد؛ مثلاً درباره‌ی دیوار برلین می‌توان چنین گفت. دیواری که در گذشته دلالتی صریح برای تفکرات کمونیستی و جدایی دو بخش از یک شهر بوده و اتفاقاتی تلخ را به همراه داشته امروز بعنوان یادمانی برای بی‌ثمری جدایی اجباری با شکلی نمادین در نقاط مختلف برلین حفظ شده است (تصویر ۱۲). بنابراین معنا پیوستاری میان دو کران دلالت و تداعی است.[۴۳] این پیوستار گاهاً مرز مشخصی ندارد و می‌تواند تحت تأثیر عوامل متفاوتی مانند تأویل‌ها و تفسیرهای شخصی تغییر کند. دلالت به هر دو نوع آن می‌تواند در عناصری بروز یابد که طراح برای تولید معنا از آن بهره برده است: طاق سهموی که در برج شهیاد وجود دارد دلالتی صریح به طاق‌های سهموی ایران پیش از اسلام است و طاق‌های جناغی نیز ایران پس از اسلام را می‌نمایانند اما پیوستن این دو به یکدیگر دلالتی ضمنی بر پیوند تاریخ دارد زیرا همه‌ی مردم در درستی آن توافق ندارند هرچند که معمار آن نیز بر درستی مطلب صحه گذاشته باشد. اگر بازدیدکننده در مواجهه با برج آزادی احساس نزدیکی با آن می‌کند و این یادمان موجب ایجاد خاطره‌ی ذهنی برای افراد می شود علت، وجود همین دلالت‌هاست که ریشه در تاریخ ایران دارد؛ طرح میدان صراحتاً یادآور طرح سقف مسجد شیخ لطف‌الله است، همچنین آبنماهایی که با الگوبرداری از باغ‌های ایرانی ساخته شده‌اند، کاشی‌ها و گنبد فیروزه‌ای، سقف‌های کاربندی شده‌ی فضای داخلی و سربرجی‌ها. خاطره بخشی از ادراک معماری و جزء ضروری برای تجربه‌ی اثر است.[۴۴] شهیاد چنان در خاطره‌ی شهر نقش بسته که نماد شهر تهران نیز شده. البته همانطور که ذکر شد بی‌مرزی میان پیوستار دلالت و تداعی وجود دارد که بموجب آن صریح یا ضمنی بودن دلالت‌هایی که از نشانه‌ها برداشت می‌شوند تحت تأثیر پیش‌زمینه‌های ذهنی قرار می‌گیرد: برای مثال سربرجی‌های شهیاد برای کسی که سربرجی‌های برج طغرل را از پیش دیده باشد دلالتی صریح و برای افرادی که پیش‌زمینه‌ای از موضوع ندارند و پس از خواندن مطلبی درباره‌ی آن بر این موضوع آگاهی می‌یابند می

تواند دلالتی ضمنی باشد.

تصویر ۱۲- بخش‌های نگهداری شده‌ی دیوار برلین. مأخذ:www.lesliepoolforaustin.com
تصویر ۱۳- نمای شمالی جنوبی برج. مأخذ: -www.azadi
تصویر ۱۴- نمای شرقی غربی برج. مأخذ: ۳۲

برج ایفل در پاریس نیز مانند برج آزادی، در خاطر مردم نقش بسته و به نماد شهر خود تبدیل شده است. اگرچه ایفل ابتدا برای نمایشگاه جهانی و به مناسبت صدمین سالگرد انقلاب فرانسه ساخته شد و مخالفت‌هایی را برانگیخت اما تدریجاً به جای تخریب حفظ گشت تا تبدیل به یکی از مهم‌ترین و پربازدیدترین بناهای پاریس گردد. با اینکه در ابتدا یک یادمان تهی بوده اما با گذر زمان و اهمیت آن در نزد مردم با ایجاد کارکردهایی مانند رستوران، برج حیات دیگری یافت و تبدیل به یادمانی فعال شد. اکنون این برج دلالتی صریح به شهر پاریس می باشد و دلالتی ضمنی به استقبال فرانسویان از ایده‌های نو.

مرگ مشاهیر بهانه‌ی رایجی برای ساخت یادمان‌هاست. در ایران نمونه‌های بسیاری با این موضوع ساخته شده‌اند. برای مثال: آرامگاه کمال‌الملک، حافظ، سعدی، باباطاهر عریان، خیام، نادرشاه، فردوسی و .... در مورد آرامگاه نادرشاه مجسمه ی قزلباش‌ها و در نمونه‌ی آرامگاه فردوسی پیکره‌ی فردوسی در مجموعه‌ی آرامگاهی او دلالتی صریح بر وجود آن‌هاست (تصویر ۱۵ و ۱۶). برخی مصادیق نیز برای مرگ شخصی خاص ساخته نمی‌شوند زیرا موضوع مهم‌تر حادثه‌ایست که منجر به فقدان عده ای بسیار شده مانند یادمان ویتنام که برای مرگ سربازان ویتنام طراحی شده است؛ دیواری سیاه و بلند که اسم سربازان بر آن حک شده و دلالتی صریح بر سنگ قبر آنان است (تصویر ۱۷). اما گاهی یادمان‌ها لزوماً با کارکرد مقبره عجین نمی‌گردند و بیشتر جنبه‌ی گرامیداشت و یادبود پیدا می‌کنند. یادمان نلسون ماندلا اثر مارکو کیانفانِلی[۴۵] که بازتعریفی متفاوت از چهره‌ی ماندلا دارد، اینگونه است. این مجسمه با تندیس‌های دیگری که از چهره‌ی اشخاص ساخته می‌شود متفاوت است. ایده‌ی طراح ساخت مجسمه‌ای تشکیل شده از صفحات فلزیست که نمایانگر سال‌های بسیاری هستند که ماندلا آن را در زندان گذرانده بطوری‌که زندان بخشی از شخصیت او شده و در یادمانش این میله‌های زندان هستند که تصویر اورا شکل می‌دهند. الگویی که برای این میله‌ها طراحی شده به بیننده اجازه می‌دهد در صورتیکه در نقطه‌ی خاصی (در مسیر روبروی مجسمه و در جاده‌ی منتهی به آن در فاصله ی ۳۵ متری از اثر) بایستد تصویری مسطح از ماندلا را ببیند. (تصویر ۱۸)

تصویر ۱۵- آرامگاه نادرشاه، سیحون، ۱۳۳۳، حجم کلی. مأخذ: معماری معاصر ایران
تصویر ۱۶- آرامگاه فردوسی، کریم طاهرزاده بهزاد، ۱۳۱۳، مجسمه‌ی فردوسی. مأخذ: نگارنده

تصویر ۱۷- یادمان ویتنام. ۱۹۸۲. مایا یینگ لین، چشم انداز کلی. مأخذ: Maya Lin: architecture and artist
تصویر ۱۸- یادمان نلسون ماندلا، صفحات فلزی در زاویه‌ای خاص. مأخذ:www.designboom.co

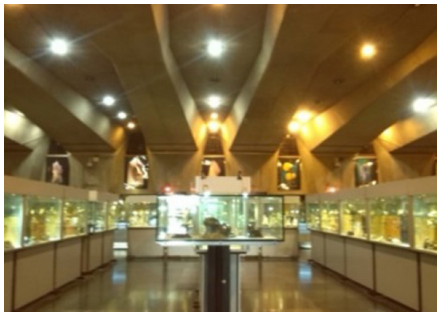
با تأملی مجدد در مصادیق مطرح شده و ابعاد گوناگون ریشه‌های شکل‌گیری و منشأ ساخته شدن یادمان‌ها، می‌توان یادمان‌ها را در چهار گونه‌ی کلی موضوعی شامل یادمان‌های مفهومی، یادمان برای یک رویداد، یادمان برای فرد با کارکرد مقبره‌ای، یادمان برای فرد بدون کارکرد مقبره‌ای و به منظور گرامیداشت، حفظ خاطره و یادبود، دسته‌بندی کرد.

یادمان از منظر برون و درون

چنانچه تصور شود معنای اثر و مواجهه با آن تنها تحت تأثیر عنوان و دلالت‌هاست، اهمیت حضور انسان در اثر و ادراک تجربی وی که ادوارد وینترز با نقدِ نظریه‌های معطوف به محتوای اثر به آن‌ها پرداخته، ممکن است نادیده گرفته شود.[۴۶] یادمان دارای وجه معماری است و از اینرو می‌تواند دارای فضای داخلی برای محقق کردن کارکرد یا به منظور برقراری نسبتی میان درون و برون بواسطه ی فرم باشد. از طرفی حضور در فضای داخلی اثر به هر دو شکل آن می‌تواند در ایجاد حسی قوی‌تر و مأنوس شدن با اثر تأثیر بسزایی داشته باشد. فضا وجه کلیدی درون است که می‌توان آن را از دیدهای متفاوتی سنجید؛ از دید دکارتی فضا حجمی نفوذپذیر، محدود و شکل گرفته توسط طبیعت فیزیکی ساختمان و حجمی محصور در آن است.[۴۷] دیدگاه دیگر آن است که فضا آنگونه که در دید دکارتی بود، راکد نیست اگر سطوح بعنوان عناصر تولید فضا تصور شوند، پس، همانگونه که مارک ویگلی[۴۸] اظهار می‌کند:»... فضای داخلی توسط محصوریت دیوارهای متوالی تعریف نمی‌شود بلکه توسط تاخوردگی‌ها، پیچش‌ها و تغییرات در سطوح گسسته تعریف می‌شود.» علاوه بر این، تعامل فعال انسان به فضاهای داخلی شکل و هدف می‌بخشد. از اینرو، فضاها صحنه‌ای می‌شوند که زندگی انسان در آن‌ها رخ می‌دهد. مفهوم حضور، آگاهی و مواجهه‌ی ساختاریافته یادآور می‌شود که فضا با حضور انسان معنا می‌یابد و بدون وجود او چیزی کم خواهد داشت.[۴۹] فضا نقش اساسی در ایجاد مکان دارد و مکان در تعریف محل تولید خاطره و دربرگیرنده ی حس، تصور، معانی و عواطفی است که در ذهن افراد جای می‌گیرد. در باب مصداقِ اهمیت حضور انسان در اثر که موجب گستردگی فعالیت ادراکی وی می‌گردد، یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک، پارک یادمانی هیروشیما و دیوار نام‌ها در کنیسه‌ی پینکاس[۵۰] قابل توجه هستند. در دیوار نام‌ها حک شدن نام کشته‌شدگان بر دیوارها با رنگ قرمز و مشکی موجب شده بیننده تا نزدیک نشدن به اثر موضوع آن را درک نکند اما با خواندن اسامی پی به این دلالت صریح ببرد. با وجود تمام دلالت‌ها در این آثار حضور یافتن انسان در مناسبات تاریخی آن‌ها از مهم‌ترین عوامل در محکم شدن پیوند مردم با اثر است.

در ایران بنای «شهیاد» پیشین و «برج آزادی» کنونی، با هر دو زندگی که در طول حیات خود داشته- ابتدا یادمان ۲۵۰۰ سال شاهنشاهی و پس از انقلاب ۵۷ نماد آزادشدن از بند حکومت پیشین- از اندک نمونه‌هاییست که نسبتی قوی میان درون و برون ایجاد کرده؛ از طرفی دارای فرمی خاص و آشنا که موتیف‌های ایرانی را بازخوانی کرده و از طرفی دیگر دارای فضای درونی است که همین هدف را به شکل دیگری جسمیت می‌بخشد. فضای داخلی برج آزادی مانند یک اثر معماری، با ۵۰۰۰ متر مربع فضای داخلی کارکردهای متعددی از قبیل گالری، کتابخانه، سالن های نمایش، و پایگاه اطلاع‌رسانی است. (تصویر ۱۹ و ۲۰) فارغ از فضای داخلی بروز خارجی این یادمان از آن جهت که بیشتر در معرض دید قرار دارد در اذهان نقش بسته است. فرم تندیسی که به شکل برجی حجیم و سفید ایستاده

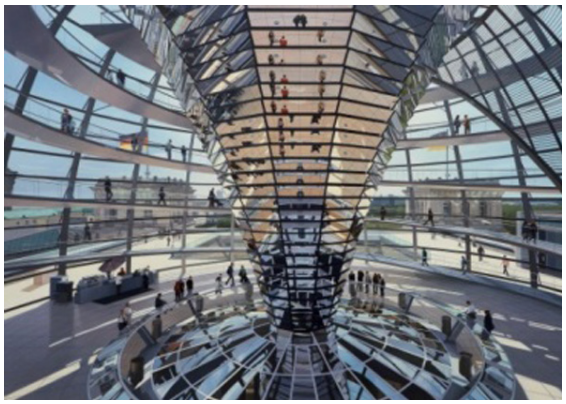
بر چهار بازوی محکم و بزرگ در میدانی باشکوه نشسته است. چهار ستونِ (بازو) بنا حسی از خود ایستایی را تلقین می کنند و با هندسه ای بدیع به ترتیبی پیچ می‌خورند که در محل اتصال، چهار تاق را تشکیل می‌دهند و استواری قوس طاق اصلی را در محور اصلی بر پایه ها ممکن می‌سازند. این نمونه نیز مصداقی واضح از وجود مراتب برای نزدیک شدن به اثر است. برج آزادی از نظر مکانی در یک گره‌ی مهم شهری قرار گرفته و محورهای بصری و ترافیکی بسیاری به آن منتهی می‌شوند. این حجم با ارتفاعی معادل یک ساختمان پانزده طبقه (۴۵ متر) از فواصل دور و از چهار محور که در جهت‌های جغرافیایی کشیده شده‌اند بخوبی قابل رویت است. در هر رخداد معنایی، و بعبارتی هر بار که متنی خوانش می‌شود یا ارتباطی برقرار می‌گردد، برخی از پیوندها ممکن است پررنگ تر و قوی تر از برخی دیگر عمل کنند، و برخی نیز خاموش باشند. از این رو، همیشه میزان تأثیرگذاری این پیوندها یکسان و از پیش مشخص نیست و بسته به شرایط ارتباطی تغییر می‌کند.[۵۱] برای مثال ادراک حاصل از مواجهه با برج آزادی برای فردی که با هواپیما به تهران می‌آید و ابتدا از پلان با آن مواجه می‌شود با ادراک یک عابر پیاده در میدان آزادی یا فهم شخصی که در حال رانندگی به بنا نزدیک می‌شود و دور آن می‌چرخد یکسان نخواهد بود. این امر در مقیاس مواجهه و مراتب نزدیک شدن برای افراد متفاوت است.

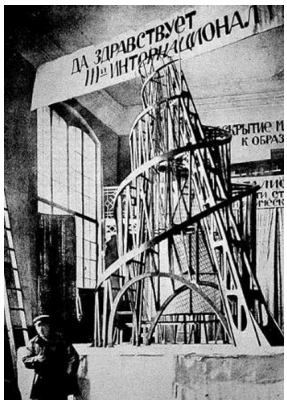


تصویر ۱۹(سمت راست) - فضای درونی شهیاد، امانت، ۱۳۴۵. تالار کهن، مأخذ: نگارنده
تصویر ۲۰ (سمت چپ) - تالار آینه، ویترین‌ها. مأخذ: نگارنده

یادمان بین‌الملل سوم، اثر ولادیمیر تاتلین (تصویر ۲۱) نمونه‌ایست که اگر ساخته می‌شد می‌توانست مانند برج ایفل در پاریس و برج آزادی در تهران نمایانگر یک شهر باشد. طرح این بنا نماد قدرت، آرمان‌های یک اتحاد جهانی و اصیل‌ترین کار کنستروکتیویسم است که در سال ۱۹۲۰ به نمایش درآمد و بگونه‌ای طراحی شده بود که بلندتر از برج ایفل و قرینه‌ی آن، به رنگ قرمز- رنگ سمبل انقلاب- باشد. فرم آن نیز چنان بی‌سابقه بود که به نظر می‌رسید این نمایش مهندسی ملهم از منابع متنوعی باشد مثل دکل‌های نفت یا تصورات آینده‌گرایی مانند مجسمه‌ی بطری در فضا اثر بوچونی.[۵۲] در این یادمان کارکرد نیز در خدمت معناپردازی قرارگرفته است. بدین شکل که سازه ی مارپیچ این برج تکیه گاه سه هسته بود که هریک کارکردی را محقق می کردند: محل اجلاس یا تالار مذاکرات، مقر دبیرخانه و مرکز اطلاع رسانی. قاب مارپیچی این تالارها را که هرکدام با سرعت‌های متفاوت می‌چرخند، دربر می گیرد. بدین ترتیب این برج کار یک ساعت سالانه را انجام می‌داد و نماد و نمود وجود انسان در زمان بود.[۵۳]

گنبد رایشتاک گواهی بر امکان تنوع گستره‌ی فعالیت در فضای داخلیست و در عین حال دارای بافت تاریخیست که در معناپردازی آن نقش اساسی دارد؛ شاید در نگاه اول به نظر بیاید گنبد رایشتاک حجم خاصی ندارد و تنها یک گنبد است همانند آنچیزی که در گذشته بوده اما ماهیت شفاف گنبد شیشه ای که مصالحش در تضاد با جرزهای ضخیم ساختمان اصلی پارلمان است و حضور در آن، بالا رفتن از رمپ داخلی برای بازدیدکنندگان و پایین‌آمدنشان با منتهی شدن به سکوی تماشا که امکان مشاهده‌ی نمایندگان سیاسی پارلمان را به مردم عادی می‌دهد همگی گنبد رایشتاک را متمایز می کنند. نسبتی که این بنا میان درون و برون برقرار کرده موجب فعال بودنش برای بازدیدکنندگان می‌شود (تصویر ۲۲).



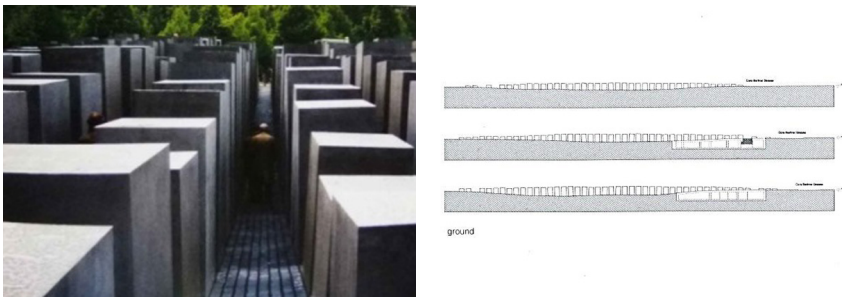


تصویر ۲۱- ولادیمیر تاتلین. ماکت یادمان بین‌الملل سوم. مسکو. (۱۹۱۹). مأخذ: هنر مدرن لینتُن
تصویر ۲۲- بازسازی گنبد رایشتاک. فضای داخلی. مأخذ: Foster ۴۰ Projects

تا به حال با مواجهه با اثر، حضور در متن تاریخی به معنای زمان ساخت آن بوده اما یک تعریف متفاوت هم از واژه ی زمان وجود دارد؛ یادمان مارپیچ سنگی انقراض یکی از اخیرترین نمونه‌هاییست که توسط دیوید اِجی [۵۴] طراحی شده و در حال ساخت است. این یادمان تندیسی دارای فضای داخلی با کارکرد مرکز نمایشگاهی و اطلاعاتی برای گونه‌های منقرض شده تا به امروز است که دارای فضایی برای اضافه کردن انقراض گونه‌های دیگر در آینده نیز هست. در فضای داخلی تصاویری که هرکدام انقراض یک گونه را نشان می‌دهند بر بدنه‌ها حک می‌شوند تا بازدیدکننده با عبور از رمپ‌های داخلی آن‌ها را ببیند. این اولین نمونه‌ایست که معنای آن و زندگی‌اش با گذر زمان همواره تکامل می‌یابد. (تصویر ۲۳ و ۲۴)

تصویر ۲۳- یادمان سنگ مارپیچی در پرتلند انگلستان طراحی دیوید اِجی.۲۰۱۴. مأخذ: www.inhabitat.com
تصویر ۲۳- فضای داخلی یادمان سنگ مارپیچی. مأخذ: www.inhabitat.com

برخی یادمان‌ها نیز دارای فضای داخلی نیستند اما نسبت درون و برون را بکمک فرم بوجود می‌آورند. یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا در برلین اینگونه است. امکان حرکت در میان مکعب‌های بتنی شبکه‌ای را بوجود می‌آورد که فرصت ایجاد معنا و حس را در بازدیدکننده بوجود می‌آورد. (تصویر ۲۵ و ۲۶) در ایران نیز نمونه‌های بسیاری با این رویکرد وجود دارند: آرامگاه کمال‌الملک، خیام، مقبره‌الشعرا و عمارت کلاه‌فرنگی حافظ بگونه‌ای طراحی شدند که حضور در دورن را برای بازدیدکننده فراهم می‌کنند اما کیفیت این حضور بسیار متفاوت از حضور در فضای داخلی یادمانی مانند برج آزادیست. چنین یادمان‌هایی را از آن جهت که امکان حرکت و گذار در درون را فراهم می‌آورند، می‌توان تحت عنوان یادمان‌های تندیسیِ تهی نامگذاری کرد.



تصویر ۲۵- یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا، پیتر آیزنمن.۲۰۰۵-۱۹۹۸. مأخذ: Foster ۴۰ Projects

یکی از مصادیقی که رابطه ای نو میان درون و برون تعریف کرده کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین[۵۵] است. ماریو بوتا[۵۶] برای چهارصدمین سالگرد تولد فرانچسکو بورومینی[۵۷]، اولین اثر شناخته شده‌ی وی (کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین) را بازتعریف کرد. تفاوت این اثر و یادمانی که بوتا ساخته در فرم، مصالح و محل ساخته شدنشان است؛ اثر بورومینی، در رم واقع است اما این یادمان بر یک صُفه و بر رودخانه ی لوگانو[۵۸] قرار گرفته. تفاوت دیگر این است که یادمان بوتا در مقطع ساخته شده و یک بازآفرینی از اثر اصلی است و تمامیت کلیسا را ندارد البته ناقص بودنِ آن نمایانگر تکمیل بخش‌هایی از اثر بورومینی پس از مرگ وی نیز هست. همچنین این یادمان در فضای داخلی تماماً از چوب تراشیده شده که با سنگ‌هایی که در اثر اصلی به کار گرفته شده‌اند در تضاد است. طراح بگونه‌ای درون اثر را به بازدیدکنندگان نشان می‌دهد که گویی هم فضای داخلی هست و هم بخشی از معبر اصلی و قرار گرفتن در درونِ آن مانند حضور در فضای درونی هیچ اثر دیگری نیست. (تصویر ۲۷ ــ ۲۸)

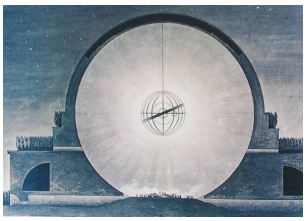
تصویر ۲۷- کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین، ماریو بوتا، ۱۹۹۹. مأخذ: www.geocities.ws

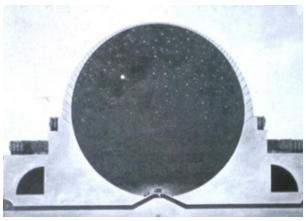
تصویر ۲۸- کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین، فرانچسکو بورومینی، ۱۶۴۶. مأخذ: www.geocities.ws

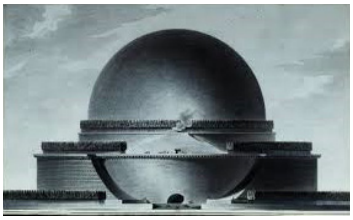
در تضاد با یادمان‌های تندیسی فعال و تهی که هر یک درون را به نوعی محقق می‌کنند یادمان‌های تندیسی بسته تنها از جنبه‌ی فرمال بروز می‌یابند و دارای فضای درونی چه به معنای کارکردی و چه به معنای نسبت درون و برون که تنها با حجم برقرار شده (و نه کارکرد) نیستند؛ اگر هم فضای درونی وجود داشته باشد برای حضور انسان در آن طراحی نشده، حتی اگر آن فضا کارکردی را محقق کند معانی که قصد القای آن‌ها را دارد از اهمیت بالاتری برخوردارند بدین ترتیب فرم اثر حائز اهمیتی غیر قابل مقایسه با کارکرد آن می‌شود. نحوه ی بروز فرم در دوره‌های مختلف با توجه به الگوهای شناخت‌شناسی که با هنر نسبت مستقیم دارند تغییر می‌کنند. فرم می‌تواند صرفاً یک بازنمایی از موضوع باشد به معنای نسخه‌برداری از اشیاء جهان واقعی.[۵۹] مجسمه‌هایی که از نلسون ماندلا در میادین شهری و در نقاط مختلف دنیا ساخته می‌شوند چنین‌اند. یکی دیگر از مبادی ارزش زیباشناسانه که هنرمندان بواسطه‌ی آن اثری هنری را خلق می‌کنند فرانمود (بیان یا ابراز) احساساتشان است.[۶۰] سومین نظریه‌ی کلی درباره‌ی هنر این است که گوهر هنر را باید در فرم آن یافت. در هنرهای بصری کیفیات فرمی (ترتیب اجزاء، ویژگی‌های فرمی و الگوی فرمی) بسیار مهم هستند.[۶۱] این نظریه برخلاف دو نظریه‌ی پیشین، صرفاً به خود اثر هنری می‌پردازد و رابطه‌ی اثر با سازنده یا مخاطب آن را مورد توجه قرار نمی‌دهد. نظریه‌ی فرمالیستی بی‌درنگ تماس خود را با واقعیت آثار خاص هنری از دست می‌دهد و در تعمیم‌های ابهام‌زا درباره‌ی «انسجام انداموار» یا «فرم معنی‌دار» گم می‌شود.[۶۲]

چنین نمونه‌هایی را می‌توان تحت عنوان یادمان تندیسی بسته خطاب کرد چرا که با نزدیک شدن به اثر تمام می‌شوند اما فضای پیرامون آن‌ها همواره ادامه دارد و در ایجاد حس و در نتیجه تولید معنا موثر خواهد بود. اهرام ثلاثه، آرامگاه کوروش و گنبد قابوس در این تعریف جای می‌گیرند. علیرغم اینکه هر سه دارای فضای داخلی با کارکرد مقبره می‌باشند اما برای حضور در درون تعریف و طراحی نشده‌اند. این سه نمونه دارای ساختار کالبدی یکسان می‌باشند اما نمونه‌های دیگری نیز وجود دارند که علیرغم تبعیت از همین ساختار حضور را برای بازدیدکنندگان فراهم می‌کنند.

بنای یادبود نیوتن، پروژه‌ایست که توسط اتی‌ین لویی بوله[۶۳] طراحی شده است. این مصداق در فرم نمونه‌ای از معماری تندیس‌گراست، در مواجهه‌ی اول ساختار کالبدی آن بسیار شبیه به اهرام است و به نظر صلب می‌رسد اما در عمل اینگونه نیست: کره‌ی حفره‌ای عظیمی که بکمک نسبت درون و برون احترامی استعاری برای کار علمی قائل است؛ یک افلاک‌نما با معبد نیوتن در پایه‌ی آن. درواقع برداشت بوله از کشف نیوتن اینگونه بوده که جهان را در قالب یک کره به مخاطب باز نمایاند.[۶۴] معناپردازی در فضای داخلی این کره‌ی عظیم بدین شکل است: در بخش بالای کره روزنه‌ها به ترتیبی در نظر گرفته شده‌اند که تمامی نوری که از آن‌ها به داخل راه می‌یابد به وسط آن– یعنی جایی که می بایستی تندیس نیوتن قرار گیرد– بتابد. به این ترتیب تندیس نیوتن در قسمت روشن وسط کره قرار می‌گرفت و تاریکی گرداگرد آن نمادی از مجهولات بود. همچنین سقف کروی و روزنه‌های تعبیه شده در آن بعنوان نمادی از کهکشان در نظر گرفته شده بودند.[۶۵] (تصویر ۲۹ ـ ۳۱)







تصویر ۲۹ (سمت راست) - یادمان نیوتن، فضای داخلی در شب، با روشنایی داخلی خودش سیستم خورشیدی را بوجود می‌آورد. مأخذ: معنا در معماری غرب

تصویر ۳۰ (وسط) - یادمان نیوتن، فضای داخلی در طول روز، با نوری که از حفره‌های گنبد بداخل می‌آید و آسمان شب را خلق می‌کند. مأخذ: تاریخ معماری جهان

تصویر ۳۱ (سمت چپ) - یادمان نیوتن، نمای خارجی. مأخذ: معنا در معماری غرب

تمام یادمان‌های بسته به یک شکل و در یک فضای محصور طراحی نمی‌شوند. یادمان ویتنام طراحی مایا یینگ لین[۶۶] در سال ۱۹۸۲ است. دیوارِ لین بجای آنکه از زمین سربرآورد در آن فرو رفته است.[۶۷] این یادمان در

خصوصیات ظاهری متفاوت از نمونه‌های پیشین است اما در ماهیت به همان شکل با فرم خود مراتب معنا را تولید می‌کند. حجم این یادمان از دو دیوار سیاه مرمری- هرکدام با طول ۲۰۰ فوت- تشکیل شده که در زاویه‌ای بهم می‌پیوندند و شکل یک مثلث را بوجود می‌آورند، همچنین از سطح زیر زمین آغاز می‌شوند و تا ده فوت بالای زمین ادامه می‌یابند.[۶۸] دلیل ابعاد بزرگ دیوار را باید در تعداد قربانیَان جَنگ (۵۸ هزار نفر) جست‌وجو کرد، بازدیدکنندگان نیز پس از درک این موضوع بزرگی این فاجعه را درک می‌کنند. سنگ سیاه یادآور سنگ قبر است و انعکاس تصویر مردم در آن، درحالیکه به اسامی مردگان می‌نگرند تضاد میان غایبان(اسم ها) و حاضران(انعکاس تصویر در سنگ) را یادآوری می‌کند. آبرُو میان دیوار و مسیر پیاده با گَل هایی پر می‌شود که مردم پای ستون‌های اسامی قرار می‌دهند زیرا بازدیدکنندگان این دیوار را مانند معبدی برای مردگانشان می‌بینند. علیرغم اینکه آثار دیگری نیز با همین مضمون طراحی شده‌اند هیچ کدام تأثیر این دیوار سیاه عظیم را ندارند.[۶۹] موفقیت این نمونه را باید در ایجاد حس، خاطره‌ی جمعی و در نتیجه معنایی عمیق جست‌وجو کرد.

یافته‌ها و نتیجه‌گیری

یادمان‌ها در ذات خود پیوستاری میان عرصه‌ی هنر و معماری هستند؛ گاهی در قالب یک پیکره اثری هنری می‌شوند، گاهی نیز همراه با فضای درونی با ساختار معماری، کارکرد می‌پذیرند. البته این پیوسته بودن، بی‌مرزی میان این دو را آشکارمی‌کند؛ چنانچه در برخی نمونه‌ها علیرغم وجود درون و برون، نمی‌توان یادمان را در زمره‌ی آثار معماری و یا از طرفی دیگر با قاطعیت آن‌ها را به مثابه یک اثر هنری پنداشت. مهم‌ترین تفاوت آثار معماری و هنر از منظر کارکرد درنظر گرفته می‌شود. هنرمند و معمار می‌توانند برای بوجود آوردن یک اثر دو خاستگاه مختلف داشته باشند. معماری بدون سفارش دهنده و مبنای کارکردی قابل تصور نیست؛ در حالیکه آثار هنری بدون کارفرما هستند و با ضرورت کارکرد پدیدنمی‌آیند. نکته مهم دیگر در خصوصیت کم و بیش مشترک میان این دو قابل تأمل است. معماری وظیفه دارد فضا ایجاد کند درحالیکه هنر با وجود آنکه ماهیتاً منشأ ایجاد فضاست اما در فضا مجال بروز می‌یابد تا جزئی از ساختار محیط طبیعی یا مصنوع شود. ناگفته نماند معماری و هنر دارای دو وجه اشتراک بارز نیز هستند. یکم از دیدگاه ادراک حسی، زیرا معماری مانند هنر می‌تواند در نگاه اول، از منظر زیبایی سنجیده شود و پس از آن وظیفه یا کارکرد آن به چشم آید. دوم از خاستگاه معناپذیری، چرا که معماری در جایگاه یک اثر، از منظر هنری، متوجه معانی وجودی نشئت گرفته از پدیده‌های طبیعی، انسانی، و معنوی است. با این تعابیر معماری در ملاحظات معناشناختی، پس از ماهیت اصلی کارکردی‌اش، به سمت بیان حس و زیباشناختی متمایل می‌شود و هنر که ماهیتاً در بیان مفهوم یا حقیقتی است نیز می‌تواند وجه کاربردی پیداکند. این امر در یادمان از هر دو سو دیده‌می‌شود. یادمان در جایگاه کارکردی به مثابه معماری است، اما در عرصه هنر، خصوصیت کالبدی آن می‌تواند کارکرد انتقال حس داشته باشد و در پس زیبایی‌اش، مفهوم یا حقیقتی نهفته باشد. پس خاستگاه شکل‌گیری یادمان بر مبنای هنر یا معماری، دارای اولویت نیست زیرا کارکردی حسی دارد و حسی ایجاد می‌کند که کارکردی است. یادمان‌ها در تعریف به منظور بیان یک مفهوم ایجاد می‌شوند و می‌توان گفت علاوه بر وجه کارکردی، دارای وجه معنایی در فرم از منظر نشانه‌شناسی و دلالت نیز هستند. بنابراین یادمان، اثر معماری محسوب می‌شود که واجد معنا و انتقال حسی هنری است.

نشانه و نمادها در طراحی یادمان ایجاد حس و انتقال معنا می‌کنند و به دو شیوه مجال بروز می‌یابد: دلالت صریح و دلالت ضمنی. منظور از دلالت صریح، تعریف و معنای اولیه‌ی هر پدیده‌ای است که عده‌ی بسیاری بر سر آن توافق دارند اما دلالت ضمنی به معناهایی اشاره دارد که همه بر سر آن اشتراک نظر ندارند و نمی‌توان بطور قطع گفت که معنایی واحد را به ذهن متبادر می‌کند. در نتیجه دلالت ضمنی در یادمان گویای پیامی درباره‌ی مفهوم‌های متفاوت از کارکرد است و بیشتر با فرم گره خورده درحالیکه دلالت صریح در ارتباط با موضوع یا کارکرد آن نقش دارد. شرح نمونه‌ها گواه این امر هستند و با در نظر گرفتن خصوصیات آثار یادمانی و دلالت‌های موجود در متن آن‌ها، می‌توان دسته‌بندی بر اساس موضوع در جدول شماره یک پیشنهاد کرد: یادمان‌های مفهومی، یادمان برای یک رویداد، یادمان برای یک فرد با کارکرد مقبره‌ای، یادمان برای یک فرد بدون نیت مقبره‌ای و برای گرامیداشت، یادبود و ایجاد خاطره.

دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای موضوع		
	مفهوم	شهیاد (برج آزادی)، یادمان سربازان گمنام، مقبره‌الشعرا، یادمان قربانیان خشونت در مکزیک، قربانیان کمونیسم در استونی، دیوار برلین،...
	رویداد	تاق نصرت‌ها، یادمان بین‌الملل سوم، مرکز صلح هیروشیما و پارک یادمانی آن، گنبد رایشتاک، یادمان ویتنام، یادمان کشته‌شدگان یهودی در اروپا، موزه‌ی یهودی در برلین، دیوار برلین، یادمان سنگ مارپیچی انقراض، یادمان برج‌های دو قلو در نیویورک، مجموعه پارک یادمانی پرواز ۹۳،...
	مقبره	اهرام مصر، آرامگاه‌های صخره‌ای، بنای یادبود نیوتن، یادبود الکساندر دوما، مقبره کوروش، گنبد قابوس، حافظیه، آرامگاه ابن‌سینا، سعدیه، آرامگاه نادرشاه، آرامگاه کمال‌الملک، آرامگاه خیام، آرامگاه باباطاهر عریان، یادمان نظامی گنجوی،...
	گرامیداشت، یادبود و خاطره	یادبود نلسون ماندلا، پارک چهار آزادی روزولت در نیویورک، تندیس برشت در کنار تئاتر برشت، یادمان فرانچسکو بورومینی، خانه‌ی ویلیام شکسپیر، خانه‌ی جین آستین، خانه‌ی عزت‌الله انتظامی، خانه‌ی صبا،...

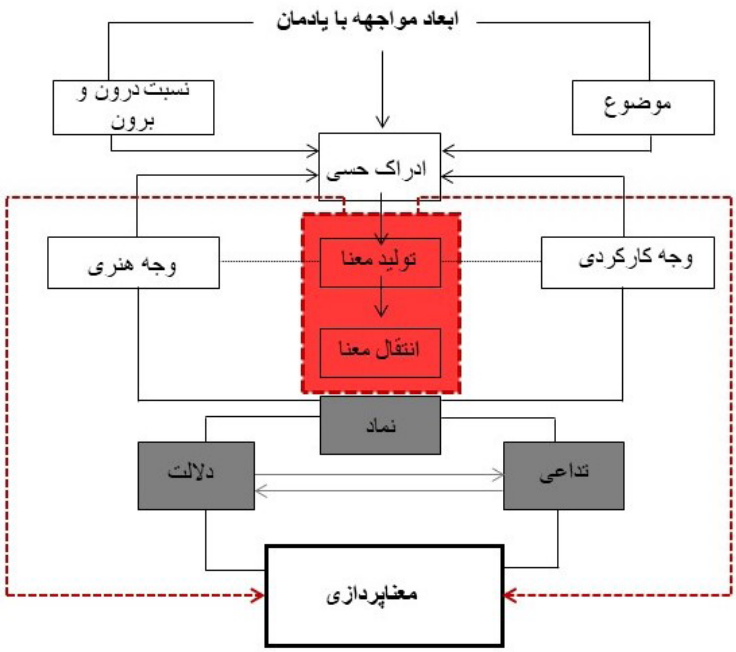
جدول ۱- دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای موضوع. مأخذ: نگارنده

برای حرکت و تردد یا حتا مجال تحقق فعالیتی بوجود آید؛ به عبارت دیگر پیوستگی میان برون و درون ایجاد شود تا به نظاره‌گر اجازه دهد زمان بیشتری را در فضاهای مختلف یادمان سپری کند. چنین حضوری در درون یک یادمان می‌تواند حسی قوی تر ایجاد کند و در مأنوس شدن بازدید کننده با آن تأثیر شگفتی داشته باشد. چرا که نظاره‌گر از لحظه نزدیک شدن به یادمان و حرکت در فضای برونی تا رسیدن به درون و انجام فعالیتی خاص، مجال مشاهده و اُنس بیشتری برای خوانش و درک آن در اختیار خواهد داشت؛ به سخن دیگر ابعاد معناپذیری گوناگون را در مراتب مختلف مواجهه لمس خواهد کرد. بنابراین علاوه بر موضوعیت و دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها، گوناگونی ساختارِ یادمان می‌توان با پیوستگی برون و فضای داخلی، دسته‌بندی دیگری برای یادمان‌ها پیشنهاد داد. زیرا بررسی نمونه‌ها نشان داد یادمان افزون بر پیکرهٔ یکپارچه‌ی تندیس‌گونه می‌تواند به شکل‌های مختلف از درون تهی گردد و بیشتر به هیئت معماری، یعنی داشتن فضا در نسبت درون و برون نزدیک شود. بر این اساس در جدول شماره دو دسته‌ی بندی یادمان‌ها بر مبنای ساختار و تهی شدن پیکره در سه گونه مختلف پیشنهادشده است. یکم، یادمان تندیسی بسته که بروزی مجسمه وار در فضایی باز دارد با امکان حرکت در پیرامون و طی مراتب نزدیک شدن به آن تمامیتش ملموس خواهد شد. دوم، یادمان تندیسی تهی و آزاد که امکان حضور در درون را برای بازدیدکننده فراهم می‌کند و کارکرد آن مانند فضای داخلی یک بنا محدودیت ندارد. سوم، یادمان تندیسی فعال است که ترکیبی از دو نمونه ی پیشین را دربرمی‌گیرد؛ یادمانی که در فرم بمثابه یک اثر هنری حاوی دلالت‌هاست و قصد ایجاد معنا را دارد اما روند معناپردازی در آن به برون ختم نمی‌شود و مانند یک اثر معماری شامل ساختاری در فضای درونی است. این نمونه‌ها گرچه از نظر تعداد کمتر از موارد پیشین هستند اما غالباً به دلیل وسعت و گستردگی در زمینه امکان سیر از درون به برون، در فرایند معناپردازی و ایجاد حس و خاطره یا مأنوس شدن بازدیدکنندگان با اثر تأثیر بیشتری دارند.

دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای حضور انسان در اثر (درون و برون)		
	مراتب نزدیک شدن <> یادمان تندیسی بسته	اهرام سه‌گانه‌ی مصر، آرامگاه کوروش، گنبد قابوس، تندیس بالزاک اثر رودن، یادمان ویتنام، یادمان ماندلا، یادمان الکساندر دوما، دیوار برلین، یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک،...
	مراتب نزدیک شدن + درون و برون <> یادمان تندیسی تهی	آرامگاه کمال‌الملک، آرامگاه خیامَ، آرامگاه حافظ، تاق نصرت، برج ایفل، پارک یادمانی هیروشیما، پارک چهار آزادی روزولت در نیویورک، یادمان قربانیان خشونت در مکزیک، یادمان کشته‌شدگان یهودی در اروپا، آرامگاه سعدی، مقبره‌الشعرا، یادمان فرانچسکو بورومینی،...
	مراتب نزدیک شدن + درون و برون + فعالیت <> یادمان تندیسی فعال	برج آزادی، یادبود نیوتن، یادمان سنگ ماپیچی انقراض، برج ایفل، موزه‌ی یهود در برلین، گنبد رایشتاک، یادمان بین‌الملل سوم، خانه‌ی شکسپیر، مرکز صلح هیروشیما، آرامگاه نادرشاه، آرامگاه ابوعلی‌سینا، آرامگاه فردوسی، خانه‌ی عزت‌الله انتظامی، خانه‌ی صبا،...

جدول ۲- دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای درون و برون. مأخذ: نگارنده

با تکیه بر مطالب پیش گفته، اکنون می‌توان مراتب مواجهه با یادمان و معناپردازی را در دیاگرام شماره ۳ مشاهده کرد. هنگامی که انسان در مقابل یادمان با وجه دوگانه کارکردی و هنری، به نظاره می‌ایستد ابتدا حس ناخودآگاهی در او شکل می‌گیرد. در این حالت یادمان به مثابه یک پدیده در جهان ادراک، حسی ملموسی را در ضمیر انسان بوجود می‌آورد که آغاز شکل گیری معناست. این معنا در موضوع، ساختار، فرم، ماهیت نشانه‌ای یا نمادین یادمان نهفته است و با توجه به دلالت‌های صریح و ضمنی در وجود هر فرد ابعاد معنایی ویژه‌ای پیدامی‌کند.



دیاگرام ۳- مأخذ: نگارنده

پی‌نوشت‌ها

۱. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۲۱)

۲. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۱۲۴)

۳. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۱۴۵)

۴. (نوربرگ‌ـ شولتس، معنا در معماری غرب، ص. ۱).

5. (Karen & Lepori, Architecture from the Inside Out, p. 8).

6. (Forty, Words and buildings, p. 149).

۷. Alexandre Dumas (۱۸۰۲ ـ ۱۸۷۰) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۸. Berthold Brecht (۱۸۹۸ ـ ۱۹۵۶) نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاعر آلمانی.

۹. Edward Winters دکترای فلسفه و نظریه‌پرداز که در باب معماری و زیبایی‌شناسی در آن می‌نویسد. هم‌اکنون عضو کمیته‌ی اجرایی انجمن زیبایی‌شناسی بریتانیاست. وی در کتاب دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی و در مقاله‌ی «معماری، معنا و دلالت» با پرداختن به نظریه‌های ناظرَ به محتوای معماری مانند نظریه‌ی تداعی، بازنمودی، معناشناسی، زیبایی‌شناسی، کارکردگرایی زیباشناختی و افراطی نظریه‌ی خود را بر پایه‌ی تجربه‌ی اثر بیان می‌کند.

10. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 99).

11. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 99).

۱۲. (گوردون، فلسفه‌ی هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی، ص. ۲۵۹).

۱۳. (آرنهایم، پویه‌شناسی صور معماری، صص.۸۰ـ۷۹).

14. (Lum, Conceptual matter on thinking and making conceptual architecture, pp. 6-7).

۱۵. Slavica Stamatovic Vuckovic، (سال تولد ۱۹۷۱) عضو هیئت علمی دانشکده‌ی معماری دانشگاه مونتنگرو نویسنده‌ی مقاله‌ی ۲۰۱۳ /Architectural communication: intra and extra activity of architecture

16. (Vuckovic , Architectural communication: intra and extra activity of architecture, pp. 68-69).

17. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, pp. 66-68. به نقل از Neidhardt, 1997).

۱۸. (مرلوپونتی، جهان ادراک، صص. ۴۶ـ۴۱).

۱۹. (مرلوپونتی، جهان ادراک، صص. ۵۱ـ۵۰).

۲۰. (ایمانی و مومنی رنانی، تحلیلی بر روش، مراتب و پیامدهای فهم اثر معماری، ص. ۳۰).

۲۱. (وینترز، ۱۳۷۹، ص. ۲۸).

۲۲. John Ruskin (۱۸۱۹ـ۱۹۰۰) فیلسوف، نویسنده، دانشمند و منتقد اجتماعیـ هنری انگلستان، از مهم‌ترین تألیفات وی هفت مشعل معماری (۱۸۴۸) و سنگ‌های ونیز (۱۸۵۵) می‌باشند.

23. (Kostof, A history of architecture: settings and rituals, pp. 18-19).

۲۴. (مرلوپونتی، جهان ادراک، ص. ۸۶).

25. (Leland, Understanding architecture, p. 159).

26. (Kostof, A history of architecture: settings and rituals, p. 19).

27. (Leland, Understanding architecture, p. 78).

۲۸. (گیرو، نشانه‌شناسی، صص.۴۰ـ۳۹).

۲۹. (سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات، ص. ۱۱۱).

30. Denotation

31. Connotation

۳۲. (گیرو، نشانه‌شناسی، ص. ۴۷).

33. (Leach, Rethinking architecture: a reader in cultural theory, pp. 187-188).

34. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 69).

35. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 70.به نقل از Ecco, 2003, 185.)

36. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 70).

۳۷. (هاسپرس، تحلیل فلسفی، ص. ۴۹).

۳۸. (سجودی، نشانه‌شناسی کاربردی، صص. ۱۹۸ـ۱۹۷).

۳۹. (بَرت، نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ص. ۲۵۶).

۴۰. (بَرت، نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ص. ۱۵۸).

41. (Ishimaur, 2012, p.1).

۴۲. (برجر، شیوه‌های نگریستن، ص. ۲۲).

۴۳. (ساسانی، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، ص. ۶۹).

44. (Forty, Words and buildings, p. 206).

۴۵. Marco Cianfanelli، مجسمه‌ساز معاصر (متولد ۱۹۷۰). سال ساخت اثر یادمان ماندلا در ۲۰۱۲.

۴۶. (کلی و وینترز و کوپر، مبانی فلسفی و روانشناختی ادراک فضا، صص. ۴۴ـ۳۰).

47. (Edwards, Interior design: architectural introduction, p. 114).

۴۸. Mark Wigley معمار معاصر، نویسنده، مدیر گروه معماری، پلانینگ و مرمت در دانشگاه کلمبیا از سال ۲۰۰۴ تا ۲۰۱۴.

49. (Edwards, Interior design: architectural introduction, p. 115).

۵۰. Wall of names. Czech Republic. Pinkas Synagogue. قسمت دیوار نام‌ها بین سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۹ بازسازی شد اما بنای اصلی که این دیوار در آن قرار دارد بسیار قدیمیست و در سال ۱۵۳۵ تبدیل به کنیسه شده.

۵۱. (ساسانی، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، ص ۱۲۱).

۵۲. (کرتیس، معماری مدرن از ۱۹۰۰، ص. ۲۰۷).

۵۳. (لینتن، هنر مدرن، صص. ۱۲۶ـ۱۲۴).

۵۴. David Adjaye ، معمار بریتانیایی معاصر(سال تولد ۱۹۶۶) طراح Spiralling stone extinction memorial در سال ۲۰۱۴.

۵۵. San carlo alle quattro fontane church، کلیسای مربوط به قرن هفدهم (۱۶۴۶)، شاهکار معماری باروک واقع در رم اثر فرانچسکو بورومینی که برخی قسمت‌های آن پس از مرگ وی تکمیل شدند.

۵۶. Mario Botta ، معمار معاصر سوئیسی (تولد ۱۹۴۳). یادمانی که او برای بورومینی ساخت مربوط به سال ۱۹۹۹ است.

57. Francesco Borromini (1599-1667)

58. Lugano

۵۹. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، ص. ۷).

۶۰. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، ص. ۳۳).

۶۱. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، صص. ۷۲ـ۶۸).

۶۲. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، صص. ۹۲ـ۹۱).

63. Étienne-Louis Boullée(1728-1799)

۶۴. (نوربرگ ـ شولتس، معماری: حضور، زبان و مکان، ص. ۲۷).

65. (Leland, Understanding architecture, p. 407).

66. Maya Ying Lin (1959)

67. (Malone, Maya Lin: architecture and artist, p. 11).

68. (Malone, Maya Lin: architecture and artist, p. 41).

69. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 105).

منابع

فارسی

۱. آرنهایم، رودولف (۱۳۹۲) پویه‌شناسی صور معماری، ترجمه قیومی بیدهندی، مهرداد، فرهنگستان هنر، تهران.

۲. ایمانی، نادیه و مومنی رنانی، محبوبه (۱۳۹۱) «تحلیلی بر روش، مراتب و پیامدهای فهم اثر معماری»، نامه‌ی معماری و شهرسازی، شماره‌ی ۸

۳. بَرت، تری (۱۳۹۲) نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ترجمه غبرایی، کامران، نشر نیک، تهران.

۴. برجر، جان (۱۳۸۸) شیوه‌های نگریستن، ترجمه فتح الله نوری، غلامحسین، ویژه نگار، تهران.

۵. ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹) معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، علم، تهران.

۶. سجودی، فرزان (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، علم، تهران.

۷. سجودی، فرزان (۱۳۸۸) نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات، علم، تهران.

۸. شپرد، آن (۱۳۷۵) مبانی فلسفه‌ی هنر، ترجمه رامین، علی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۹. کرتیس، ویلیام جی ـ آر (۱۳۸۱) معماری مدرن از ۱۹۰۰، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.

۱۰. کلی، ال راس و وینترز، ادوارد و کوپر، کلیر (۱۳۷۹) مبانی فلسفی و روانشناختی ادراک فضا، ترجمه ارباب جلفایی، آرش، نشر خاک، اصفهان.

۱۱. گوردون، گراهام (۱۳۸۳) فلسفه‌ی هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی، ترجمه علیا، مسعود، ققنوس، تهران.

۱۲. گیرو، پی یر (۱۳۸۰) نشانه‌شناسی، ترجمه نبوی، محمد، آگاه، تهران.

۱۳. لینتُن، نوربرت (۱۳۸۲) هنر مدرن، ترجمه رامین، علی، نشر نی، تهران.

۱۴. مرلو ـ پونتی، موریس (۱۳۹۱) جهان ادراک، ترجمه فرزاد جابرالانصار، ققنوس، تهران.

۱۵. نوربرگ ـ شولتس، کریستین (۱۳۸۷) معماری: حضور، زبان و مکان، ترجمه سید احمدیان، علیرضا، نیلوفر، تهران.

۱۶. نبئی، مینا (۱۳۸۵) پایان نامه کارشناسی ارشد، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، دانشگاه هنر

۱۷. نوربرگ ـ شولتس، کریستین (۱۳۸۶) معنا در معماری غرب، ترجمه ی قیومی بیدهندی، مهرداد، فرهنگستان هنر

جمهوری اسلامی ایران، تهران.

۱۸. هاسپرس، جان (۱۳۷۹) تحلیل فلسفی، ترجمه اکرمی، موسی، طرح نو، تهران.

لاتین

19. Edwards, Clive (2011) Interior design: architectural introduction, Berg publishers, New York.
20. Forty, Adrian (2000) Words and buildings, London: Thames & Hudson.
21. Karen, A. Frank & Lepori, Biance (2007) Architecture from the Inside Out, John Wiley & Sons Ltd, London.
22. Kostof, Spiro (1995) A history of architecture: settings and rituals, Oxford university press. New York.
23. Leach, Neil (1997) Rethinking architecture: a reader in cultural theory, Routledge, London.
24. Leland, M. Roth (1994) Understanding architecture, The Herbert press, London.
25. Lum, Eric (2004) «Conceptual matter on thinking and making conceptual architecture», Harvard design magazine, number 19, fall 2003/winter 2004.
26. Malone, Mary (1995) Maya Lin: architecture and artist, Enslow publishers, New Jersey.
27. Merleau-Ponty, Maurice (1962) Phenomenologhy of perception, Routledge & Kegan Paul, London and New York.
28. Norioki Ishimaur, Dr. «Changes in planning zone of Hiroshima peace memorial park proposed by Kenzo Tange and their significance», 15th international planning history society conference.
29. Vuckovic, Slavica Stamatovic (2013) «Architectural communication: intra and extra activity of architecture», Spatium international review, No 29, pp. 68-74.
30. Winters, Edward (2007) Aesthetics And Architecture, Continuum International Publishing Group, London.
31. www.dezeen.com
32. www.inhabitat.com
33. www.iondecoration.com

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۷۱ تا ۷۹

چهار بعد معماری داخلی

نویسنده: الن کلینگنبرگ[۱]
مترجم: زهرا گله‌دار فریمان[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۶

چکیده

تعریف کردن معماری داخلی دشوار است. زیرا مرتبط با بسیاری از رشته‌های دیگر و دربرگیرندهٔ تعداد زیادی از آنهاست. این مقاله تلاش می‌کند با نگاه به این اصطلاح تعریف‌ناپذیر از چهار زاویهٔ مختلف تصویر واضح‌تری از آن به عنوان رشته‌ای مستقل بدست دهد.

واژگان کلیدی: هویت معماری داخلی، فعالیت حرفه‌ای، پیکرهٔ دانش، آموزش، پژوهش

1. Ellen S. Klingenberg
Oslo National Academy of the Arts (KHiO), Oslo, Norway
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر تهران
آدرس ایمیل: galedar.z@gmail.com

۱. معرفی

آیا ما نیازی به تعریف کردن معماری داخلی داریم؟ جزئی از دانش و حرفه‌ای گسترده‌تر بودن مزیت‌های فراوانی دارد. پس چرا ما صرفاً به جامعه عام طراحان نمی‌پیوندیم؟ «طراحی شامل حل مسائل خلق چیزی نو یا گذار از وضع نامطلوب به وضع مطلوب است.»[۱] پروفسور کن فریدمن ادعا می‌کند که سه شاخصهٔ اصلی برای طراحی وجود دارد:

- واژهٔ طراحی به فرایند ارجاع می‌دهد.
- این فرایند هدف‌گرا است.
- هدف طراحی حل مسائل، رفع نیازها، بهبود وضعیت موجود یا خلق چیزی جدید و یا مفید است.

این تعریف با زمینهٔ معماری داخلی نیز مرتبط است. بنابراین معماری داخلی یکی از زمینه‌های طراحی است.

چرا ما صرفاً زیرمجموعهٔ معماری نیستیم؟ الیاس کرنل می‌نویسد: «ما هر بنایی را به صورت یک کل درک می‌کنیم. این کلیت تقسیم‌ناپذیر است اما دو وجه دارد. وجه بیرونی به همراه پوسته‌هایش و وجه درونی به همراه فضای پیرامون ما.»[۲]

پس چه لزومی دارد هویت مشخصی برای معماری داخلی بیابیم؟

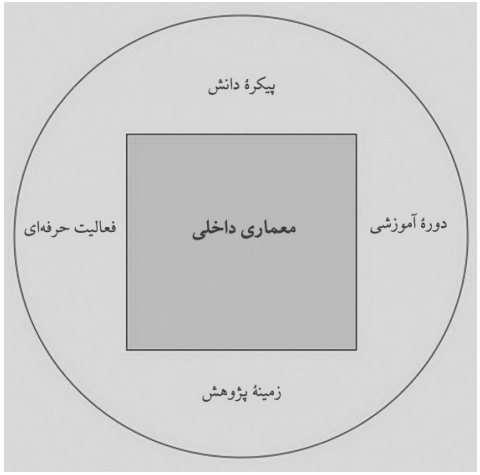
سوال من برامده از موقعیت گیج‌کننده‌ای است که ۱۵ سال پیش خودم را در آن یافتم. هنگامی که فعالیت حرفه‌ای من به امور آموزشی نیز کشیده شد؛ آن‌گاه به سوالاتی برخوردم، مثلاً چرا توصیف دقیق معماری داخلی به دانشجویان (یا عموم مردم) بدون اشاره به نمونه‌های واقعی انقدر دشوار است؟ با اینکه بیش از ۲۰ سال بود که در این زمینه فعالیت می‌کردم [هنوز] چنین کاری برایم سخت بود. یا اینکه چرا وقتی در کنفرانس‌ها یا بحث‌های عام طراحی شرکت می‌کنم همیشه احساس می‌کنم در جای اشتباهی قرار گرفته‌ام؟ انگار این حرف‌ها ارتباط چندانی با زمینهٔ طراحی من ندارند. و سوال دیگری که می‌توان پرسید این است که پژوهش در معماری داخلی دقیقاً چیست؟

برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها می‌بایست اصطلاح معماری داخلی را بررسی می‌کردم.

۲. چهار بعد

من فکر می‌کنم واژهٔ معماری داخلی با توجه به رویکرد ما می‌تواند ابعاد مختلفی داشته باشد. در مقاله‌ای با نام میان‌ـ فضا[۳] در سال ۲۰۰۵ طرحی ریختم و در آن اصطلاح معماری داخلی را به شکل یک مثلث تقسیم کردم. سه گوشهٔ هم‌ارز آن عبارت بودند از «حرفه»، «زمینهٔ مطالعات» و «آموزش». سپس این خط فکری را توسعه دادم و اکنون معماری داخلی را دارای چهار بعد می‌دانم.

- معماری داخلی به عنوان فعالیت حرفه‌ای
- معماری داخلی به عنوان پیکرهٔ دانش[۴]
- معماری داخلی به عنوان دورهٔ آموزشی
- معماری داخلی به عنوان زمینهٔ پژوهش



تصویر ۱ - چهار بعد معماری داخلی

دایره استعاره‌ای از قلمروی معماری داخلی با تمام جنبه‌هایش است. در این قلمرو برای تفسیر اصطلاح معماری داخلی چهار راه مختلف را ارائه می‌کنم. این چهار بعد باید با هم متوازن باشند تا بتوانند به شیوه‌ای ثمربخش بر هم تأثیر بگذارند.

چرا این معناها را از یکدیگر تفکیک می‌کنم؟ از نظر تاریخی ــ با ارجاع به شرایط اسکاندیناوی ــ معماری داخلی مترادف معمار داخلی قرار گرفته است؛ فردی آموزش‌دیده (در هنرستان فنی حرفه‌ای) برای فعالیت در معماری داخلی. فکر می‌کنم به همین دلیل بسیاری از معماران داخلی تنها با اشاره به نمونه‌های کاربردی دربارهٔ زمینهٔ خود صحبت می‌کنند. توضیح جنبه‌های مختلف این اصطلاح می‌تواند در دستیابی به توسعهٔ زمینهٔ معماری داخلی و نیز معرفی آن به عنوان حوزه‌ای مستقل برای پژوهش یاری‌رسان باشد.

۱.۲. فعالیت حرفه‌ای

این بعد نسبت به سایر ابعاد معماری داخلی واضح‌تر است. و منِ معمار داخلی آن را از روی هویت خودم می‌شناسم. از طراحی انواع محیط‌های انسانی نظیر فضای عمومی، تجاریَ، محلی و... مثال‌هایی را می‌توان ذکر کرد که به طراحی ادارات، مغازه‌ها، مدارس، بیمارستان‌ها، هتل‌ها، خانه‌های شخصی و... می‌انجامد.

تصویر ۲- طراحی نمایشگاه، موزهٔ تاریخ فرهنگی، اسلو. طرح معماران داخلی MNIL

برای طراحی موارد فوق مهارت‌ها و دانش خود را در معماری داخلی در کنار مهارت‌های حرفه‌ای در کسب‌وکار، بازاریابی، ارتباط با کارسپار، مهارت‌های اقتصادی و... به کار می‌بندیم. ما معماری داخلی را با ساختنش خلق می‌کنیم و به ندرت دربارهٔ آن حرف می‌زنیم یا می‌نویسیم. حرفهٔ ما بخشی از «رشته‌های ساختنی[۵]» است، لذا توانایی‌های این حرفه تا حدی بر «دانش ضمنی[۶]» متکی است. ما بیش‌تر از آنچه می‌گوییم می‌توانیم عمل کنیم.[۷] ماحصل طراحی یعنی محصول یا فضای داخلی قرار است خود دربارهٔ خود سخن بگوید. تمام دانش ضمنی‌ای که به کار ساخت آمده است و بحث‌های دانشگاهی محتمل دربارهٔ نتیجهٔ کار معمولاً ناگفته باقی می‌ماند. تا همین اواخر هنوز هم بعد حرفه‌ای معماری داخلی تاثیر غالبی بر بعد آموزشی داشته است.[۸] آنطور که من می‌بینم تاثیر آگاهانهٔ بعد حرفه‌ای بر دو بعد دیگر دیاگرام کمتر بوده است.

۲.۲. پیکرهٔ دانش

و اما پیکرهٔ دانش چیست؟ همانطور که ذکر شد حرفه عمدتاً از راهی عملی اما بی‌سروصدا به شکل‌گیری پیکرهٔ دانش مشترک ما کمک کرده است. از همین رو پیکرهٔ دانش معماری داخلی معمولاً با نمونه‌ها تعریف می‌شود.

معماری داخلی در میان‌ـ‌فضا بین اصطلاح پرکاربرد طراحی و معماری تعادل برقرار می‌کند. میان‌ـ‌فضا به سادگی قابل توصیف نیست. زیرا به خودی خود چیزی نیست و تنها با آنچه آن را احاطه کرده است می‌تواند تعریف شود. در آن مقاله تلاش کرده‌ام تا میان‌ـ‌فضای معماری داخلی را به وسیله تعریف برخی مرزهایش و رابطهٔ بین طراحی در یک سو و معماری در سوی دیگر توصیف کنم. هدف من، یافتن ارزش‌های مرکزی پیکرهٔ دانش معماری داخلی بود.

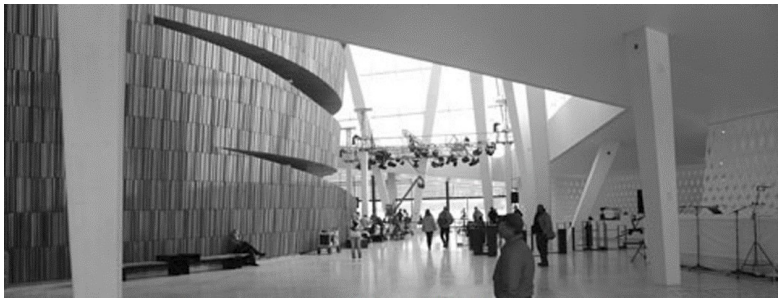
تعریف کن فریدمن از طراحی چیزی است که تمام رشته‌های طراحی می‌توانند با آن تعریف و شناسایی شوند. زیرا تمام طراحی فرایندی هدف‌گرا است و تمام فعالیت طراحی به دنبال رفع نیازهای انسانی و عملکردی و/یا خلق چیزی نو با راه‌حل‌های واجد ارزش زیبایی‌شناختی بالا است.

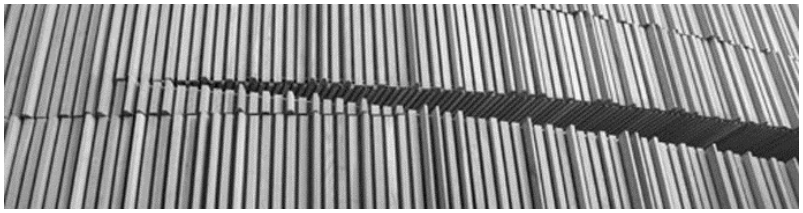
تفاوت بین رشته‌های مختلف طراحی تنها در نتایج عملی‌شان نمود پیدا می‌کند. بین طراحی دو بعدی روی کاغذ یا صفحهٔ نمایش‌ـ‌ که به آن ارتباط تصویری هم گفته می‌شود‌ـ‌ و طراحی سه بعدی فضای پیرامون ما، یا همان معماری داخلی، تفاوت زیادی وجود دارد. همانطور که طراحی ساخت‌مایه[۹]ای چسبیده به بدنتان ـ طراحی مد‌ـ متفاوت از طراحی فضایی است که با حرکت در آن دائماً مناظر جدیدی می‌بینید. همچنین مشاهدهٔ یک شی سه‌بعدی از بیرون با تجربهٔ بودن و محاط شدن در فضایی که تمام حواس شما را تحت تاثیر قرار می‌دهد تفاوت دارد.

تعریف تفاوت بین معماری داخلی و معماری می‌تواند دشوار باشد.

« ..... بنابراین بخشی از تعریف مسئلهٔ طراحی، میزان جزئیاتی است که باید به آن بپردازیم. معمولاً جزئیاتی که برای معماران کم‌اهمیت به نظر می‌رسد ممکن است برای طراحان داخلی یا صنعتی بسیار مهم باشد.»[۱۰] من معماران داخلی را نیز به این دو اضافه می‌کنم.

تصویر ۳- خانهٔ اپرای اسلو، طرح معماری از Snohetta





تصویر ۴ و تصویر ۵ - خانهٔ اپرای اسلو، طرح معماری داخلی و جزئیات نیز از Snohetta

وقتی کرنل ادعا می‌کند که کلیت معماری تقسیم‌ناپذیر است[۱۱]، در واقع معماری را چیزی صلب می‌بیند ــ یک ساختمان فیزیکی. اما معماری داخلی فراتر از محیط فیزیکی است و به روایت و مناسباتی که درون معماری جریان دارد نیز مربوط می‌شود. و دربارهٔ درک انسان از فضا و میان‌ــ‌فضای بین عناصر و اشیا در آن فضا است. این محدوده‌ای مشترک بین معماری و معماری داخلی است. انسان با حرکات و اعمالش و احساسی که از محیط می‌گیرد اساس و نقطهٔ شروع معماری داخلی است. معماری هنر بنا کردن و ساختن است. و گاهی این دو، یکی هستند.

دارل اوبراین در مقالهٔ خود با عنوان «صفر مطلق ــ آشکار کردن خلاء»[۱۲] می‌نویسد که معماری معنا را بر اساس (و محدود به) ساخت‌مایه‌ها و اشیا واقعی بیان می‌کند، حال آن‌که معماری داخلی، معماری را ظرفی حاوی چیزهایی مهم از جمله عناصر انتزاعی داستان‌ها، درک و احساسات تفسیر می‌کند. که فضای واقعی نیز بر اساس همین عناصر طراحی می‌شود. و ابزار خلَق طرح، استفاده از حجم، نور، صدا، سازه، ساخت‌مایه، بازشوها، رنگ و بافت است.

جنبهٔ انسانی اساس معماری داخلی است ــ انسان با ابعاد فیزیکی و ادراکاتش. دستو و ادگارد بردگارد در مقاله‌ای در Byggekunst (معادل معماری در زبان نروژی) دربارهٔ اصطلاح زیبایی‌شناسی حسی در معماری بحث می‌کنند.[۱۳] آنها معتقدند که بهرورانِ اثر معماری باید برای کاویدن فضای آن به حرکت درآیند تا تفاوت بین ادراک فرم‌ها و رنگ‌ها، بافت‌ها و تغییر ساخت‌مایه‌ها، تنوع فضایی و نور و... را که حاصل سیر کردن در معماری است کشف کنند.

در معماری داخلی این «رویارویی‌های حسی[۱۴]» برای فرایند طراحی اساسی است. اصطلاح «رویارویی حسی» از یک سو با معماری مرتبط است ــ محیط فیزیکی با عناصرش و کارکرد و ساختمان این عناصر. و از سوی دیگر با فضای انتزاعی ــ روایت یا فضای کنش، که جنبه‌هایی تعریف‌ناپذیر هستند و با درک بهره‌ور از محیط سروکار دارند.

من به بعضی کلمات مرتبط با طراحی فضا به عنوان ارزش‌های اصلی پیکرهٔ دانشمان اشاره کرده‌ام، مانند حجم، نور، صدا، بازشوها، رنگ، بافت، حرکت، درک انسان از محیط مصنوع، مفهوم و معناشناسی فضا. تمام این موارد بخشی از دانستهٔ ضمنی[۱۵] معماری داخلی است.

جلد کتاب بُعد ضمنی پولانی‌ــ نسخهٔ نروژی‌ــ دانش ضمنی را به مثابه کوه یخ تصویر می‌کند. تنها ده درصد از یک کوه یخ بالای سطح آب قابل مشاهده است و باقی آن در زیر آب پنهان است. اگر ما می‌توانستیم بخشی از این نود درصد دانش ضمنی‌مان را عیان و گویا کنیم، زبان بهتری برای بحث و بررسی نقادانه در معماری داخلی داشتیم.

تصویر ۶- اسپا و هتل تفریحی Quality، کراگرو، نروژ، طرح معماران داخلی MNIL

۳.۲. دورهٔ آموزشی

میزانی آگاهی از پیکرهٔ دانش هر زمینه برای توسعهٔ هر دورهٔ آموزشی بسیار مهم است. بنابراین هر چقدر هم دشوار، لازم است قلمروی معماری داخلی پیکرهٔ دانش خود را تصریح کند. همهٔ ما با جان اف. پایل[۱۶] موافقیم که توصیف معماری داخلی دشوار است. و می‌بایست اصطلاحات تخصصی آن برای مناظره و بررسی نقادانه شکل بگیرد. ما مدرسان همچنین باید هوشیار باشیم که هدف فعالیت حرفه‌ای با آموزش متفاوت است. به قول یکی از همکارانم، «در حالی که معماران داخلی در کار خود به دنبال حل مسائل انسان از طریق معماری داخلی هستند، مقصود ما مدرسان این است که انسان‌ها را به حرفه‌مندانی بالغ و خلاق با دیدگاه نقادانه و اجتماعی در جامعه ارتقا دهیم.» من دریافته‌ام که یکی از رویکردهای خوب تدریس تمرکز بیشتر بر روش و فرایند پرورش ایده‌ها و استعداد دانشجویان به جای توجه به نتایج نهایی پرزرق‌وبرق است.

تصویر ۷- آزمایش فضا و نور در مقیاس واقعی، دانشگاه تروندهایم ۱۹۹۵

تفاوت در رویکرد نیازمند روش‌ها و ابزارهای نسبتاً متفاوت، مرتبط با هدف تقویت روحیهٔ آزمایش، آزاداندیشی، تفکرْبازی[۱۷] و تفکر نقاد نیز هست.

دانشجویان باید برای کار در دنیایی دائم‌التغییر آماده باشند. آنها باید روش‌ها و ابزارهایی را بیابند که ایشان را قادر سازد از آنچه برای متخصصان امروزی دست‌یافتنی‌ست، فراتر روند. برای تحقق این امر موضوعات زیادی هست که پرداختن به آن را بر خود لازم می‌دانند. زیرا زندگی حرفه‌ای روزبه‌روز پیچیده‌تر و بین‌رشته‌ای‌تر می‌شود. چون زمان در آموزش محدود است، تمرکز بر ارزش‌های مرکزی ضروری است. بدون برخورداری از دانش و مهارت‌هایی متمایز و عمیق در زمینهٔ خود، به‌سختی می‌توانید در محیطی بین‌رشته‌ای حرفی برای گفتن داشته باشید.

آکادمی من، KHiO، همیشه ــ از جنبش‌های «هنرها و پیشه‌ها» و «باهاوس» در ابتدای قرن گذشته ــ روی «ساختن» و انتقال بی‌صدای مهارت و احساس هنری متمرکز بوده است. در حال حاضر به عنوان موسسهٔ دانشگاهی که آموزش به‌روز در معماری داخلی و طراحی مبلمان ارائه می‌دهد، همچنان رویکرد هنری را ارج می‌نهیم و به ایجاد فرصت کار با ساخت‌مایه‌ها، رنگ، نور، بافت و حجم در مدل و مقیاس واقعی برای دانشجویان توجه می‌کنیم. اکنون نیز بیش‌ازپیش بر مستندسازی فرایند ــ مسیرنگاری ــ و مباحثه و تأمل تمرکز می‌کنیم. و برای تحقق این امر می‌بایست اصطلاحات و زبان را در خدمت پدیده‌ها و تجربه کردن فرایند و نتیجه بهبود بخشیم.

تصویر ۸- پروژهٔ دانشجویی معماری داخلی، طرح Gerd Heiberg، در SHKS سابق یا KHiO فعلی
تصویر ۹- غرفهٔ دانشجویان KHiO در نمایشگاه مبلمان استکهلم، ۲۰۰۸. طراحی و اجرای غرفه و مبلمان توسط دانشجویان سال دوم و سوم.

به نظرم برای مواجهه با پیچیدگی و چالش‌های جامعه مدرن باید آموزش را بعد جداگانه‌ای از معماری داخلی بدانیم تا دانشجویان را برای انواع فعالیت‌های حرفه‌ای آینده آماده کنیم. و نیز عرصه و علاقه برای پژوهش را در میان دانشجویان مهیا کنیم.

۴.۲. زمینهٔ پژوهش

«درک چگونگی و چرایی کارکرد چیزها نیاز به تحلیل و توضیح دارد. هدف نظریه همین است.»[۱۸]

کن فریدمن در مقاله‌اش ضرورت نظریهٔ فرموله در طراحی را به بحث می‌گذارد، با این فرض که طراحی باید هدف خود را برای بهبود وضعیت انسان برآورد. نظریه ابزاری برای بررسی و پژوهش است که به طراح دانش و درک جدیدی می‌بخشد. و پژوهش اغلب با تمرین آغاز می‌شود. «رسیدن از دانش به عمل نیازمند تمرین است. رسیدن از عمل به دانش مستلزم بیان و تحقیق نقادانه است که فرد متخصص را به سمت بینشی روشن هدایت می‌کند.»[۱۹]

پیکرهٔ دانش، پایه‌ای ضروری برای انتخاب حوزهٔ پژوهش است.

مشابه پزشکی، داروسازی یا معماری و برخلاف رشته‌های نظری مانند فیزیک و ریاضیات، معماری داخلی از دانش کاربردی سرچشمه می‌گیرد. همه چیز به شیوه‌ای کاربردی با فرم دادن به فضای داخلی و عناصر موجود در آن به عنوان زمینهٔ تخصصی در معماری، هنر و پیشه‌ها آغاز شد. مهارت‌ها و دانش از نظام استاد شاگردی با هدف حفظ مهارت‌های یدی و تکرار راه‌حل‌های موجود به نسل‌های بعدی منتقل شد. اما برخلاف پزشکی، معماری داخلی رابطهٔ تنگاتنگی با هنر داشته و کندوکاوهای هنری در طول سالیان تازگی‌هایی را به این زمینه بخشیده است.

این کندوکاوها، مشابه نظیر آن در هنر، براساس خلاقیت شخصی معمار داخلی به توسعهٔ راه‌های تازه‌ای برای رفع نیازهای انسان در فضای داخلی منجر شده است. اگرچه این هیچ‌گاه پژوهش نامیده نشده، اما تمرین خوبی است.

در دوران ما پژوهش به یک واژهٔ کلیدی هم برای توسعهٔ این زمینه، هم برای آموزش و نیز تأمین مالی این دو تبدیل شده است. تعریف پژوهش در هنر و طراحی یک بحث جاری در نروژ بوده و هست. و گمان می‌کنم در جاهای دیگر اروپا و بریتانیا نیز همینطور باشد. به جای آن که منتظر نتیجهٔ این بحث‌ها باشیم، باید روی چگونگی تعریف چیستی پژوهش در زمینهٔ معماری داخلی تمرکز کنیم.

برخلاف پژوهش بر معماری داخلی که توصیف و تحلیل آن از بیرون است، و معمولاً توسط دیگرانی نظیر مورخان هنر صورت می‌گیرد، پژوهش در معماری داخلی همان انجام دادن آن است.

اعمال روش‌های مناسب کاوش و مستندسازی فرایند و نتایج، در ارزش‌های مرکزی، می‌تواند ما را در مستند کردن دانش جدید برای دستیابی به بهترین محیط انسانی یاری کند. به این ترتیب به مرور زمان جایگاه معماری داخلی به عنوان یک زمینهٔ مهم طراحی تثبیت می‌شود.

البته بسیاری از سوالات باید مستمراً مورد بحث قرار گیرند. برای مثال ارزش‌های مرکزی شامل چه چیزهایی می‌شود؟ روش‌های مناسب پژوهش چیست؟ چگونه می‌توان بودجهٔ این نوع پژوهش‌ها را فراهم کرد؟ و سوالاتی

درمورد شرکای احتمالی برای تبادل و همکاری، فقدان انتشارات مناسب برای نوع پژوهش ما و.... یکی از راه‌های ارائه و انتشار دانش جدید کنفرانس‌هاییِ مشابه این است. بنابراین از پیش‌قدمی IFS برای دایر کردن این انجمن که فکر می‌کنم تنها نمونه در اروپا است، قلباً استقبال کرده و معماران داخلی استرالیا را برای انجمنشان با نام IDEA که ابزاری برای توسعهٔ پژوهش است، تحسین می‌کنم.

برای پیگیری جدی پژوهش، به افراد بیشتری نیاز داریم تا علاقه، زمان و تلاش خود را در کاوش سیستماتیک در این زمینه و ایجاد نظریه و تعمیم آن صرف کنند.

۳. نتیجه‌گیری

تعریف کردن معماری داخلی دشوار است. زیرا با بسیاری از رشته‌های دیگر مرتبط می‌شود و تعداد زیادی از آنها را در بر می‌گیرد. با نگاه به این اصطلاح تعریف‌ناپذیر از چهار زاویهٔ مختلف، من تلاش کرده‌ام تا به تعریف آن نزدیک‌تر شوم.

بنابراین به سوال اولیهٔ خود بازمی‌گردم: چرا باید هویت مستقلی برای معماری داخلی ایجاد کنیم؟ من می‌گویم چون معماری داخلی زمینه‌ای حقیقتاً جداگانه است و باید با همکاری نزدیک با سایر رشته‌ها در آینده نیز به همین شکل ادامه یابد. معماری داخلی با نتایج ارائه شده توسط معماران داخلی و افزایش تقاضا در بازار حقانیت خود را ثابت کرده است.

معماری داخلی آنقدر مورد نیاز است که متخصصان دیگر رشته‌ها مدعی انجام آن هستند، بدون آنکه دانش بایستهٔ این زمینه را داشته باشند. من ادعا می‌کنم که لازم است معماری داخلی برای ترسیم تصویر واضح‌تری از این زمینه، پیکرهٔ دانش متمایزی را تنظیم کند.

پی‌نوشت‌ها

1. (Friedman, Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods, pp. 507-508).
2. (Cornell, Space in architecture . history and present, pp. 25).
3. (Klingenberg, Interspace: In search of identity for the study program in interor architecture).
4. Body of Knowledge
5. the Making Disciplines
6. Tacit Knowing
7. (Molander, Knowledge by Doing, pp. 35 referring to Polanyi (1966)).
8. این شرایط در کشور نروژ برقرار بوده است.
9. Material
10. (Lawson, How Designers Think, pp. 53).
11. (Cornell, Space in architecture . history and present).
12. (O´Brien, Absolute Zero – Revealing the Void).
13. (Riesto and Odegaard Bredegaard, Om gyldigheten av et estetikkbegrep i arkitekturen, pp. 41).
14. Sensous Encounters
15. Tacit Knowing
16. (Pile, A History of interior Design).

17. Play Thinking

18. (Friedman, Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods, pp. 507).

19. (Friedman, Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods, pp. 521).

منابع

1. Cornell, Elias (1996) Rummet i arkitekturen – historia och nutid, (Space in architecture . history and present), Norstedts, Stockholm.

2. Friedman, Ken (2003) «Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods» Design Studies, No. 24.

3. Klingenberg, Ellen (2005) Mellomrommet, Paa leting etter fagprofil for studiet i romdesign (Interspace: In search of identity for the study program in interor architecture). Astrid Skjerven, editor: Designkompetanse, (Design Competence), KHiO - Oslo National Academy of the Arts, Oslo.

4. Lawson, Brian (1997) How Designers Think, Architectural Press, Oxford.

5. Molander, Bengt (1996) Kunskap i handling (Knowledge by Doing), Daidalos, Gothenburg.

6. O´Brien, Darragh (2003) «Absolute Zero – Revealing the Void», IDEA Journal, volume 1, issue 3, pg. 97 – 106.

7. Pile, John F (2005) A History of interior Design, Laurence King Publishing Ltd, London.

8. Riesto, Svava and Bredegaard, Karen Marie Odegaard (2005) «Om gyldigheten av et estetikkbegrep i arkitekturen», Byggekunst, volume 1, issue 5, pg. 36-41.

9. منبع تصاویر:

10. fig. 2: from NIL (Norwegian Association of Interior Architects and Furniture Designers) Yearbook 2007. Photo: Ellen Holte

11. fig. 3, 4 & 5: from www.snoarc.no

12. fig. 6: from NIL Yearbook 2007. Photos: Mona Gundersen

13. fig. 7: from Arvesen, Liv, Full-scale modelling, Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, 1995, Bergen. Photo: Michael Tomaszewicz

14. fig. 8: KHiO, Faculty of Design archive. Photo: E.S. Klingenberg

15. fig. 9: Photo: Are Berg

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۸۱ تا ۹۵

پیامدهای دگرگونی شیوهٔ زندگی در معماری داخلی*

مورد کاوی خانه‌های قاجار و پهلوی اول شهر تبریز

لیلا صفری اصل[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۰۱

چکیده

مفهوم شیوه زندگی بطور کلی و عام، مجموعه‌ای جامع و منسجم است که در بطن خود، مولفه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را می‌پروراند و در شکل‌گیری الگوهای رفتاری، گرایش‌های ذهنی و فضای زندگی افراد جامعه تاثیر عمیقی دارد. به‌علت دگرگونی‌های اساسی در ساختار جامعه و شیوه زندگی در طول دوران قاجار و پهلوی اول و پیوند مستقیم و محکمی که میان شیوه زندگی و معماری خانه وجود دارد، در این پژوهش امکان مطالعه و بررسی سیر تاثیر آن بر خانه‌های دوره قاجار و پهلوی اول شهر تبریز فراهم شده است. بنابراین هدف از این پژوهش، بررسی شناخت و تأثیر عوامل موثر جامعه بر روند تغییرات شیوه زندگی و به‌تبع آن بر الگوهای معماری خانه‌ها و تحلیل و تشریح چگونگی تغییرات بوده است. بدین‌ترتیب به روش توصیفی- تفسیری، از طریق مشاهدات میدانی و کتابخانه‌ای، ۴۵ خانه از خانه‌های دوره قاجار و پهلوی‌اول شهر تبریز که امکان بازدید و جمع‌آوری مدارک وجود داشت، انتخاب شد و بررسی‌های مربوط صورت گرفت. در گام بعدی برای دستیابی به هدف پژوهش، در خانه‌های مورد مطالعه فضاهای (حیاط، ورودی، ایوان، حوض‌خانه، طنبی، کله‌ای و پله) در قالب الگوهای در سه‌نظام کالبدی (محل قرارگیری، انتظام‌شکلی و دسترسی) موردتوجه قرار گرفتند و الگوهای آنها باهم‌دیگر مقایسه شدند. از بررسی یافته‌ها این نتیجه حاصل شد که با وجود تفاوت‌ها و تغییراتی که از اواسط دوره قاجار در خانه‌های تبریز به مرور به وجود آمد، خانه‌های دوره قاجاری پیوند قوی با سنت‌های گذشته دارند و از روحیه واحدی برخوردارند. در واقع می‌توان گفت روند تغییر خانه‌ها از اواخر دوره قاجار و مخصوصا دوره پهلوی اول به‌علت تغییر حکومت از قاجار به پهلوی و شروع تجدد آمرانه رضاشاه شدت گرفت. این تغییرات ابتدا در پوسته بیرونی خانه‌ها و در جبهه‌های غیر اصلی خانه آشکار و به‌تدریج به جبهه‌های اصلی خانه و به مولفه‌ها و فضاهای خانه منتقل شد. به‌عبارت‌دیگر ابتدا به‌صورت تزئینات در خانه‌ها نمایان و به مرور با حذف بعضی از فضاها صورت گرفت.

واژگان کلیدی: شیوه زندگی، خانه، قاجار، پهلوی اول، تبریز

۱. کارشناس ارشد معماری، گرایش مطالعات معماری ایران، دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
ایمیل نویسنده: Safari.l@ut.ac.ir

* این مقاله برگرفته از رساله ارشد نویسنده با عنوان «بررسی الگوها و ریشه‌های تغییرات خانه‌های تاریخی شهر تبریز در دوره قاجار و پهلوی اول» که در دانشگاه تهران تحت راهنمایی دکتر پیروز حناچی و به مشاوری دکتر سعید خاقانی و دکتر احد نژاد ابراهیمی به انجام رسیده است.

مقدمه

مطالعهٔ معماری خانه به علت ارتباط تنگاتنگی که با ابعاد مختلف زندگی انسان و جامعه دارد از یک‌سو نیازمند شناخت کالبدی و فهم پژوهشگر از فضا، عملکرد، ارتباطات و کیفیت فضایی و از سویی دیگر نیازمند شناخت رابطهٔ میان ساکنین و فضا است. به عبارتی می‌توان گفت رابطه متقابل و دوسویه خانه و جریان زندگی، به خانه هویتی فراتر از یک کالبد می‌بخشد؛ لذا برای فهم خانه، فهم رابطه انسان و خانه ضروریست و برای فهم شیوه زندگی افراد جامعه، خانه یکی از اصلی‌ترین بسترهای بروز آن است.[۱] تحولات زمانی بین دو دوره قاجار و پهلوی اول در ایران، همراه با دگرگونی‌های مختلفی نظیر؛ تغییر در ابعاد سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی است که تمامی جوانب زندگی جامعه آن دوران را تحت‌تأثیر قرار داده است. به‌تبع این عوامل، شیوه زندگی مردم و به تبع آن معماری خانه‌ها تحت‌تأثیر و تحول قرار گرفته است. بدین ترتیب در این دوران با تغییراتی در شکل خانه‌ها در ارتباط با شیوه زندگی مواجه هستیم که نیازمند واکاوی دقیق‌تر است. شهر تبریز به علت موقعیت ژئوپلیتیکی خاص و جایگاه ارزشی در دوره‌های قاجار و پهلوی و همچنین دارابودن نمونه‌های بسیار از خانه‌های تاریخی از دوره‌های مختلف، نه‌تنها امکان بررسی در این بازه زمانی را فراهم می‌کند؛ بلکه به علت فقدان یک پژوهش کامل از خانه‌های تاریخی تبریز، انتخاب و با استفاده از روش توصیفی ـ تفسیری مورد بررسی قرار می‌گیرند. این پژوهش بر مبنای این سؤال که «تغییرات شیوه زندگی در گذر زمان، چه تأثیری بر الگوی خانه در این دوران داشته است؟» شکل‌گرفته و در صورت تاثیر بر الگوی خانه‌ها سؤال دوم پژوهش؛ «تغییرات شیوه زندگی و تأثیر آن در معماری داخلی خانه‌های تبریز در دوره‌های قاجار و پهلوی اول، تابع چه عواملی در جوامع آن دوره‌ها بوده‌اند؟» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بدین ترتیب یکی از مفاهیم مهم در واکاوی معماری خانه‌ها پیوند بین معماری خانه و شیوه معیشت و سبک زندگی مردم است. برای فهم رابطه بین آنها نیازمند یک مطالعهٔ جامع است که از شناسایی و بررسی تأثیر عوامل مؤثر بر تغییرات شیوه زندگی و معماری داخلی خانه‌ها در بازه زمانی قاجار تا پهلوی اول، بتواند چگونگی و چرایی تغییرات در کالبد فضایی خانه‌ها را تشریح و ارائه کند؛ بنابراین در بخش اول پژوهش، تلاش بر آن شد به روش توصیفی مفهوم خانه و شیوه زندگی بررسی شود که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای محقق شد. در گام بعدی نمونه خانه‌های موردمطالعه (۴۵ خانه) شناسایی و از طریق برداشت میدانی و کتابخانه‌ای مورد بررسی قرار گرفتند. سپس برای نیل به هدف پژوهش، مؤلفه‌های تغییردهنده شیوه زندگی و بازتاب آن در معماری خانه‌ها ارائه و درنهایت برای دستیابی به هدف اصلی پژوهش، چگونگی تأثیر عوامل بر الگوهای فضاهای تمامی خانه‌های موردمطالعه در چهار دوره تاریخی؛ اوایل، اواسط و اواخر قاجار و پهلوی اول در بخش تحلیل و نتایج پژوهش مورد بررسی قرار گرفت.

پیشینه تحقیق

باتوجه‌به پژوهش حاضر و مطالعات موجود تعاریف و تعابیر متعددی برای مفهوم «شیوه (سبک) زندگی» توسط محققان علوم اجتماعی ارائه شده است. بوردیو از محققان معروف در حوزه علوم اجتماعی تأکید دارد که مفهوم شیوه زندگی بطور خاص به کیفیات زندگی، فعالیت‌ها و شیوه‌های خاص آن‌ها اطلاق شده که از منظر افراد، دربردارنده ایده‌آل‌های ایشان است. وی معتقد است که سبک زندگی، گونه‌ای نظام عملکردی است که دربردارنده طبقه‌ها و نشانه‌های متمایزکننده است.[۲] آدلر روانشناس آلمانی معتقد است، سبک زندگی، یعنی کلیت بی‌همتا و فردی زندگی که همه فرایندهای عمومی زندگی، ذیل آن قرار دارند. از نظر او سبک زندگی رفتار و منش نیست؛ بلکه امری است که همه رفتارها و تجربیات انسانی را هدایت می‌کند و خود به‌واسطه خوی‌ها و بینش فردی شکل می‌گیرد. در ادبیات جامعه‌شناسی، از مفهوم سبک زندگی دو برداشت و دو گونه مفهوم‌سازی متفاوت به‌عمل‌آمده است. در برداشت نخست که پیشینه آن به دهه ۱۹۲۰ باز می‌گردد، سبک زندگی، نشانگر ثروت و موقعیت اجتماعی بکار رفته است. در تلقی دوم سبک زندگی، نه راهی برای تعیین طبقه اجتماعی، بلکه شکل اجتماعی نوینی دانسته می‌شود که تنها در متن تغییرات فرهنگی مدرنیته و رشد فرهنگ مصرف‌گرایی معنا می‌یابد.[۳] در حوزه فرهنگ و انسان‌شناسی راپاپورت معتقد است که سبک زندگی هر فرد متأثر از دو عامل عمده است؛ شخصیت فرد و ویژگی‌های محیط. این ویژگی‌ها به طرق مختلفی بر سبک زندگی افراد اثر می‌گذارند. به‌صورت عام می‌توان گفت که اصطلاح سبک زندگی روشی که مردم انتخاب می‌کنند که چگونه رفتار کنند یا چگونه به فعالیتی بپردازند که دارای

شخصیت متمایز باشند.[۴]

شیوه و سبک زندگی اغلب بیان روش زندگی مردم توأم با طیف کاملی از ارزش‌ها، عقاید و فعالیت‌های اجتماعی است که می‌توان گفت از الگوهای فرهنگی، رفتاری و عاداتی شکل می‌گیرد و افراد بطور روزمره آنها را در زندگی فردی و اجتماعی خود بکار می‌گیرند. در معنای عام و کلی، شیوهٔ زندگی شامل فعالیت‌های روزانه است که شخص آن‌ها را در زندگی خود بکار می‌گیرد.[۵] آنچه در ماهیت سبک زندگی در محیط‌های ساخته شده اهمیت پیدا می‌کند آن است که سبک زندگی منحصر به یک فضا نیست، بلکه در مقیاس‌های مختلف و در محیط‌های گوناگونی پدید می‌آید، به همین سبب تنوع زیادی پیدا می‌کند.[۶] سبک زندگی تأثیر زیادی بر معرفی الگوهای رفتاری، گرایش‌های ذهنی و شیوه زندگی افراد یک جامعه دارد. به عبارتی، مفهوم سبک زندگی بطور ویژه معرف کیفیت زندگی افراد یک جامعه است و پیوند مستقیم و وثیقی با حوزه معماری دارد. به‌عبارت‌دیگر، برای فهم سبک زندگی افراد جامعه، خانه از کلیدی‌ترین کاربری‌ها و عوامل است. رابطه متقابل و دوسویه‌ای میان خانه و جریان زندگی ساکنانش وجود دارد؛ بطوری‌که هرکدام برای گشایش مفهوم خود با وجود دیگری معنا می‌یابد؛ لذا خانه فراتر از یک کالبد و ساختار فیزیکی است.[۷]

وقتی واژه «خانه» به گوش می‌رسد، آنچه در ذهن جای می‌گیرد بدیهی و بی‌نیاز از تفسیر به نظر می‌رسد؛ ولی هرچند از نظرگاه‌های متعدد تعاریف گوناگونی درباره خانه، یعنی خصوصی‌ترین فضای زیست انسان، عرضه شده است.[۸] این پدیده، بخصوص در حوزه علوم اجتماعی و ارتباط آن با مفهوم سبک زندگی جای بحث بسیاری دارد. به زبان ساده‌تر؛ مفهوم خانه بسیار فراتر از آن چیزی است که مانند سرپناه، انسان امروز را در خود جای دهد. با این رویکرد، خانه فضایی است که دربردارنده کنش‌ها و واکنش‌های افراد ساکن در آن نسبت به یکدیگر بوده و عناصر و سازمان فضایی آن نسبت به شیوه زندگی، دائماً در حال تغییر است.[۹]

در حوزه علوم اجتماعی نیز مطالعات مختلفی در مورد مفاهیم خانه انجام شده است. در این حوزه خانه به‌عنوان یک پدیده اجتماعی بررسی شده است تا یک پدیده کالبدی. مطالعات نشانگر آن است که مفهوم خانه برای هر انسان متأثر از تجربه فردی و تجربه فرهنگی است. ازاین‌رو، ابعاد فرهنگی خانه جز اصلی این مفهوم است. حتی برخی خانه را محصول ترکیب ساختار اجتماعی و سیاسی جامعه می‌دانند. در واقع خانه، غایی‌ترین مکان و کالبد برای نمایش تمام‌عیار سبک زندگی آدمی است، در واقع خانه محمل قرارگاه‌های رفتاری گسترده فعالیت‌های زندگی است.[۱۰] به عبارتی، خانه و محل سکونت آدمی کالبدی است که نشانی از خود فردی و جمعی منعکس می‌سازد.[۱۱] همچنین می‌توان گفت خانه، تنها یک فضای فیزیکی نیست که افراد در آن زندگی می‌کنند، بلکه فضایی برای برقراری روابط اجتماعی و انجام آداب‌ورسوم است. خانه، ارزش‌های نامحسوس فرهنگی را نمایش می‌دهد که امکان استفاده از فضاهای انتخابی را مرزبندی و محدود می‌کند.[۱۲] بنابراین می‌توان گفت خانه، پدیده‌ای اجتماعی است و چیدمان و نوع فضاها و همچنین شکل ظاهری آن از عوامل فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی تأثیر می‌پذیرد. کارکرد اصلی خانه، پاسخ‌گویی به سبک زندگی انسان است و در این بین، روابط اجتماعی در چارچوب فرهنگ و سبک زندگی حاکم انجام می‌شود. به بیان روشن‌تر، تأثیر خانه بر سبک زندگی و شکل‌دادن به هویت فرد، جنبه‌ای تقریباً نهفته از رابطه بین سبک زندگی و خانه است.[۱۳]

بدین ترتیب مطابق با مطالعات صورت‌گرفته در حوزه‌های مختلف در باب مفهوم شیوه زندگی و خانه، رابطه متقابل و جدانشدنی بین خانه و مفهوم شیوه زندگی وجود دارد. همچنین در شکل‌گیری خانه و شیوه زندگی مفاهیم و مؤلفه‌های مختلفی تأثیرگذارند. در این راستا، علاوه بر شناخت مفهوم شیوه زندگی و خانه، شناخت بستر سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران دوره قاجار و پهلوی نیز ضروری است.

مبانی نظری

پژوهش در حیطه موضوعات مرتبط با خانه گستره وسیعی دارد و در حوزه‌های مختلف به چشم می‌خورد. بااین‌وجود می‌توان آنچه رابطه متقابل و دوسویه خانه و کالبد آن با جریان زندگی ساکنانش و مؤلفه‌های تغییردهنده آن است را مرتبط با موضوع پژوهش دانست. در ادامه به این حوزه در مطالعات نظری پژوهش پرداخته خواهد شد.

تعاملات شیوه زندگی و خانه

برای شناخت جامعه معماری در شرایط مشخص تاریخی و جغرافیایی باید ابتدا به شناخت بستر مکانی و زمانی، یعنی به دوره‌های قاجار و پهلوی اول پرداخته شود. در واقع برای شروع تحلیل یک اثر معماری باید ابتدا شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی دوره تاریخی نیز تبیین شود. جامعه هیچ‌گاه به‌طورکامل ایستا و بدون تغییر نبوده است. دوره قاجار و پهلوی اول ایران شاهد مجموعه‌ای از دگرگونی‌های اساسی بوده است. به عبارتی می‌توان بیان کرد؛ تغییرپذیری در شیوه زندگی، شکل و ساختار بناها در راستای تغییرات جامعه است و اکثر بناها در طول زمان متحول می‌شوند و با تغییرات جامعه، تغییرات کالبدی در آن‌ها رخ می‌دهد. این تغییرات نتیجه کنش‌ها و واکنش‌های عواملی بودند که در بطن جامعه اتفاق افتاده بوده‌اند.

در بطن جریان تحول نظام سنتی اقتصادی و اجتماعی در ایران، به‌تدریج برخی از ویژگی‌ها ظاهر گردید و کم‌کم نفوذ مناسبات سرمایه‌داری و گسترش حیطه قدرت غرب در ساخت سنتی اقتصادی و اجتماعی ایران نتایج در خور توجهی برجای گذاشت. آغاز نفوذ و تسلط دولت‌های اروپایی در ایران و بیداری ایرانیان، موجب تغییر ساختمان طبقاتی جامعه و روابط اقشار و طبقات شد و در نتیجه دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی وسیعی را در پی داشت.[۱۴] دگرگونی‌های ایجاد شده در پی تعامل با دنیای غرب، تأثیر شگرفی بر تغییر ذائقه در چگونگی و شکل سکونت مردم در خانه‌ها نهاد. در ادامه به بیان عوامل و مؤلفه‌های که در ایجاد این تغییرات می‌توانستند مؤثر باشند، پرداخته شده است.

- **عوامل فرهنگی ـ اجتماعی**

عوامل بسیاری موجب پدیدآمدن یک سبک و سپس اوج‌گیری با نزول آن در زندگی و اجتماع می‌گردند. این عوامل تا حدودی خارج از کنترل دولت‌ها هستند و به‌شدت تأثیرپذیر از تحولات فرهنگی و اجتماعی و تغییرات در انگیزش‌ها، رجحان‌ها و الگوهای رفتاری افراد جامعه می‌باشند. شیوه زندگی هرچند ابتدا امری مبتنی بر انتخاب‌های فردی و متکی بر هویت‌های شخصی است، ولی آن را به‌خصوص در مرحله عمومی شدن نمی‌توان بی‌توجه به بافت اجتماعی و فرهنگی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد.[۱۵] در عرصه فرهنگی و اجتماعی می‌توان از عوامل شکل‌گیری مدارس نوین، تغییر جایگاه زنان، تضعیف نقش مذهب و ایجاد طبقه جدید نام برد که تغییرات ایجاد شده در این عوامل، تغییرات در شیوه زندگی و تغییر معماری خانه‌ها را به دنبال داشته است.

از عوامل مؤثر در تغییر نظام اجتماعی و زیست مردم می‌توان به تحول در نظام آموزشی اشاره کرد. بحث شکل‌گیری مدارس نوین و آموزش از نیمه قرن نوزدهم میلادی توسعه پیدا کرد و بخصوص در دوره پهلوی اول به علت آموزش همگانی وارد فاز جدیدی گردید. مدارس نوین که ابتدا توسط مبلغان غربی تأسیس شده بودند در ظاهر تلاشی برای تغییر دین و آیین مردم نداشتند؛ ولی تأثیر زیادی بر تغییر شیوه زندگی مردم داشتند.[۱۶] گسترش آموزش در سطوح بالاتر شامل زنان نیز شد و باعث تغییراتی در جایگاه ارزشی زنان در جامعه شد که تحولاتی در نظام خانواده و شیوه زندگی و در پی آن در سازمان فضایی خانه ایجاد نمود.[۱۷]

با کاهش و تضعیف اعتقادات مذهبی، ارزش‌ها و باورها که در پی ارتباط با دنیای غرب و اروپائیان از اواخر دوره قاجار شروع و با اقدامات سکولاری رضاشاه در جامعه به اوج خود رسید، تغییراتی در شیوه زندگی و فضاهای خانه‌ها ایجاد کرد. تحولات به‌صورت تدریجی فاصله و حریم زنانگی در شیوه زندگی نوین را کم‌رنگ کرد و عقاید و باورهای بومی و سنتی چگونگی زیستن جای خود را به عرفی گرایی و علم باوری داد.[۱۸] به عبارتی محرمیت در خانه‌های قاجاری، فضاهای زنانه و مردانه مجزایی را تعریف می‌کرد که بر پایه فرهنگی، شیوه زندگی و باورهای مذهبی بوده است. با تضعیف نظام ارزش‌ها و باورهای مذهبی از اواخر دوره قاجار و به‌خصوص از دوره پهلوی اول تغییراتی از جمله؛ ازبین‌رفتن فضاهای زنانه و فضاهای رابط و سلسله‌مراتبی در ساختار خانه‌ها دیده می‌شود.

با گسترش و تمرکز بوروکراسی در کشور، از طریق ایجاد مشاغل جدید و استخدام، طبقه جدیدی پدیدار شد که مستقل شدن جوانان را در پی داشت. طبقه جدید که حاصل تغییر مدیریتی کل نظام اجتماعی بود، شیوه نوین زندگی را ایجاد کرد که با نظام قومی و طایفگی تفاوت اساسی داشت. در این الگوی جدید، نظام خانواده گسترده به سمت خانواده‌های هسته‌ای و خانواده‌های تک‌همسری و منفرد تمایل پیدا کرد و نشانه‌های اولیه جدایی نسل‌ها روزبه‌روز فزونی نهاد. ساختار خویشاوندی در این الگوی زندگی نوین نه بر اساس نظام طایفگی و نسبت‌های نسبی و سببی، بلکه بر اساس موقعیت و منزلت اجتماعی در دستگاه حکومتی تعریف می‌شد. این طبقه نوظهور بیشتر تمایل به تمایز

و تشخص اجتماعی داشتند.[۱۹] ازاین‌رو، می‌توان گفت در یک محیط ثابت، وجود اختلاف‌های فرهنگی، اجتماعی سبب تغییراتی در شیوه زندگی و الگوهای سکونت و مسکن افراد می‌شود.

- **عوامل سیاسی ـ اقتصادی**

یکی از عوامل تحول شیوه زندگی و به‌تبع آن معماری خانه‌ها، تحولات سیاسی و اقتصادی در جامعه دوره قاجار و پهلوی اول می‌باشد. در واقع تناظر و همبستگی علّی میان این دو روند وجود دارد، به‌گونه‌ای که تحولات مدرن و نوسازی در جامعه ایرانی در این دوران، عاملی اثرگذار بر تحولات شیوه زندگی است. به عبارتی تغییراتی که در پی مدرنیزاسیون از دوره قاجار در جامعه ایجاد شد، سبب گردید که جامعه از زندگی جوامع سنتی خود فاصله بگیرد. آغاز نفوذ و تسلط دولت‌های اروپایی در ایران و بیداری ایرانیان، موجب تغییر ساختمان طبقاتی جامعه و روابط اقشار و طبقات و در نتیجه دگرگونی‌های سیاسی، اقتصادی وسیعی را در پی داشت.[۲۰] متعاقب آشنایی ایرانیان با غرب، اندیشه انجام اصلاحات در میان نخبگان حکومتی و نخبگان دانش‌آموخته شکل گرفت. این نخبگان عمدتاً از طبقات بالای جامعه شامل درباریان، فرزندان اعیان، تجار ثروتمند و اشراف روحانیت بودند که توانایی مسافرت به اروپا و تحصیل در آن کشورها را داشتند.[۲۱]

همچنین از عوامل تأثیرگذار و وابسته که به صورت‌های مختلف در شیوه زندگی و تغییرات فضاهای خانه‌ها مؤثر بوده است، شرایط اجتماعی، منزلت و شأن اجتماعی صاحب‌خانه می‌باشد. از نگاه بوردیو، جایگاه فرد در ساختار اجتماعی بیانگر میزان بهره‌مندی شخص از سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی است؛[۲۲] لذا سبک و شیوه زندگی اقشار مختلف تحت تاثیر جایگاه طبقاتی آنها قرار دارد. هر یک از طبقات اجتماعی، نسبت به شان و جایگاه طبقاتی و اقتصادی خود در برابر کسب اندیشه‌ها و عناصر نو مواجهه‌های گوناگونی داشتند. افراد بالای جامعه الگوهای جدید را، خیلی سریع می‌پذیرفتند و راحت خواستار تغییرات در شیوه زندگی خود و ساختار و کالبد خانه‌های خود بودند. در واقع تفاوت در قشرهای اجتماعی و اقتصادی می‌تواند در نوع رفتار افراد، قدر و منزلت آن‌ها در جوامع، الگوی مصرفی و مدیریت اقتصادی افراد در قالب مؤلفه‌های شیوه زندگی تأثیرگذار باشد.[۲۳] به عبارتی طبقه اعیان و تجار نسبت به سایر گروه‌های اجتماعی نسبت به پذیرش الگوی زندگی غربی آمادگی بیشتری از خود نشان می‌دادند. افزایش سرمایه اقتصادی در این طبقه از گروه اجتماعی، باعث اثربخشی در نهاد اجتماعی و فرهنگی جهت‌پذیرش الگوی نوین شیوه زندگی به تبعیت غرب شد و خانه‌های این گروه نیز نشان از تجدد و تمایزطلبی را نسبت به سایر گروه‌های اجتماعی را داشت.[۲۴]

سبک زندگی نه‌تنها راهی برای تعیین طبقه اجتماعی، بلکه شکل اجتماعی نوینی دانسته می‌شود که تنها در متن تغییرات فرهنگی مدرنیته و فرهنگ مصرف‌گرایی معنا می‌یابد.[۲۵] مصرف‌گرایی کم‌کم از اواخر دوره قاجار بر زندگی خانواده‌های ایرانی سایه افکند و یک جامعه مصرفی ایجاد کرد. ازاین‌رو به‌تدریج نوع جدیدی از جامعه توسعه یافت؛ جامعه‌ای که اساس آن در اشتیاق به چیزهای جدیدی قرار داشت که نظام اقتصادی مشتاق تداوم آن‌ها بود. تأثیر عمده تحول ساختار اقتصادی در سبک زندگی را می‌توان در نقش لوازم و تجهیزات و اشیا در زندگی و مصرف‌گرایی به شیوه زندگی اشاره کرد. ورود مبلمان و لوازم‌خانگی به خانه‌های سنتی باعث شد که این اشیا جای بعضی از فضاها را در انتظام فضایی خانه بگیرند. از سویی دیگر، استفاده از مبلمان، باعث تغییر ماهیت فضاهای چند عملکردی به تک عملکردی شد؛[۲۶] بنابراین می‌توان گفت الگوی مصرف، نوعی شیوه زندگی است و به سخن دیگر، الگوی مصرف مردم را در جوامع از یکدیگر متمایز می‌کند و سبب تغییر شیوه زندگی افراد و به‌تبع تغییر در خانه‌ها می‌شود.

- **عوامل شهری و معماری**

از دیگر عوامل مؤثر در تغییر الگوی شیوه زندگی، تحول در نظام شهری و مداخلات گسترده در عرصه شهرسازی بر اساس الگوهای شهرسازی اروپایی بود.[۲۷] آغاز تحولات به سبک نو در شهرسازی ایران، به دوره قاجار باز می‌گردد. در این دوره، به‌تبع آشنایی با کشورهایی اروپایی، جامعه ایرانی در جنبه‌های گوناگون حیات خود، از آن‌ها تأثیر پذیرفت؛ از جمله این تأثیرات، تغییراتی بود که در شهرسازی ایرانیان اتفاق افتاد.[۲۸]

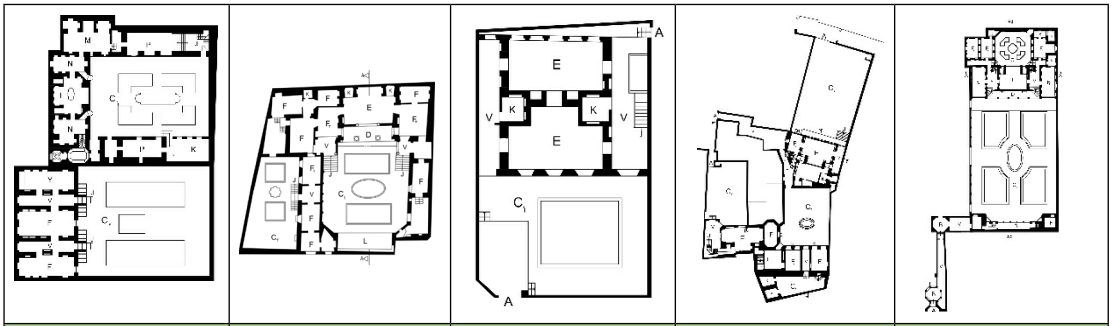
تغییرات در شهرسازی که از دوره قاجار شروع شده بود با قدرت‌گیری رضاشاه به اوج خود رسید و تغییرات گسترده‌ای در شهرها ایجاد شد. با شکل‌گیری بلدیه و تنظیم مقررات و ضوابط برای ساخت بناها و شهرها،

اصلاحاتی مانند نظافت و روشنایی معابر، تسطیح و توسعه خیابان‌ها و ساخت بناها در قالب بدنه‌سازی، امور خانه‌سازی را به سمت بروکراتیک شدن خانه سوق داد.[۲۹] نوسازی شهری به شکل عمده در احداث «خیابان‌ها» نمایان شد و خیابان به عامل اصلی هویت‌بخش شهر تبدیل شد. البته، علت اهمیت یافتن خیابان در الزامات جدید نوسازی نظیر سیمای مدرن شهری، وسایل حمل‌ونقل مدرن و کالاهای جدید بود که نیازمند فضایی متناسب با خود بود و ایجاد این فضا نیز نیازمند گسترش آن در بافت زندگی شهروندان بود و این امر خریداری و تخریب املاک شهروندان را برای تأمین فضای لازم برای خیابان‌ها الزامی می‌کرد.[۳۰]

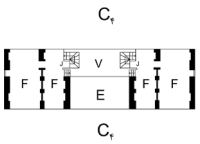
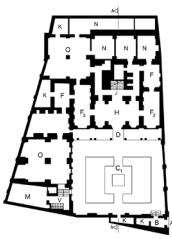
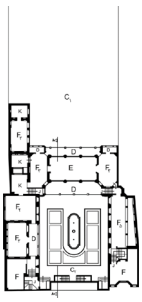
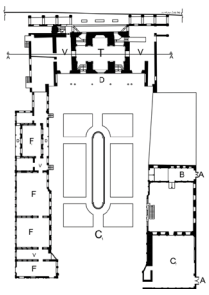
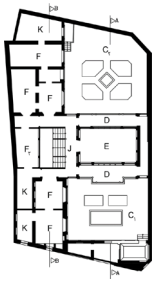
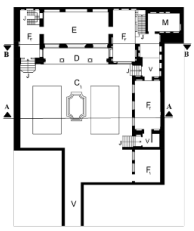
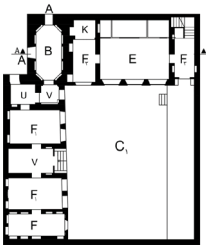
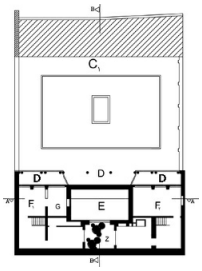
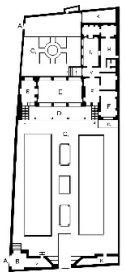
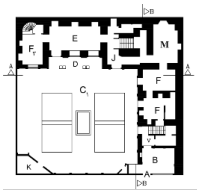
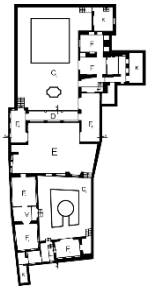
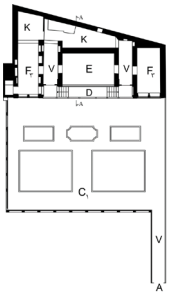
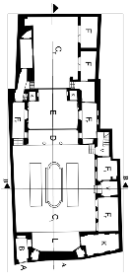
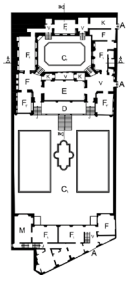
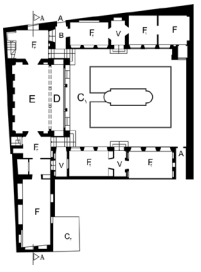
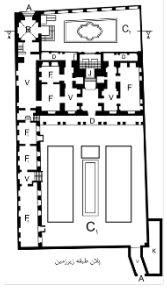
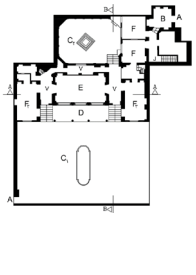
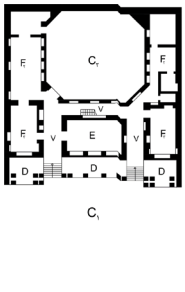
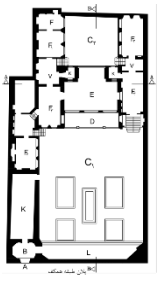
با ظهور کارکردهای جدید ناشی از مدرن‌شدن یا تحولات تکنولوژیک و سیاسی ـ اقتصادی و اجتماعی بعضی از عناصر شهری نقش و کارکرد خود را از دست دادند. در نتیجه این روند، نقش و کارکردهای جدیدی در عرصه شهرها ظاهر شد که خود عناصر جدیدی را در شهرها خواستار بود. با ورود اتومبیل شبکه راه‌های تنگ و باریک و پر پیچ‌وخم جای خود را به خیابان‌های شطرنجی منظم و عریض صلیبی‌شکل داد. با ظهور پاساژها و ساختمان‌های تجاری جدید در پیرامون خیابان‌ها، بازارهای سنتی نقش سابق خود را از دست دادند. به‌جای مدارس علوم دینی، مراکز آموزشی جدید از جمله دانشگاه‌ها و مدارس گسترش یافتند. با گسترش آب لوله‌کشی حمام‌های عمومی به نفع حمام‌های خصوصی کنار گذاشته شدند. نظام محله‌ای سبک قدیم ماهیت خود را از دست داد و محلات ازهم‌گسیخته بی‌هویتی در درون بافت سنتی به وجود آمد. همچنین با پیشرفت فناوری نظامی، برج و باروهای شهرها فروریختند. در نتیجه رشد شهرها، مرکز شهر نیز دچار تحول شد و ساخت‌وساز و تغییر کاربری صورت گرفت و عناصر جدید از جمله؛ سینما، هتل، بانک‌ها و ادارات جدید شروع به رشد کردند و بافت سنتی از نظر اجتماعی ـ فرهنگی و جمعیتی در نتیجه تخلیه ساکنان ثروتمندتر رو به فرسودگی رفت.[۳۱] به‌تناسب تغییرات گسترده در نظام شهرسازی، معماری خانه‌ها تحت‌تأثیر احداث خیابان‌ها نیز دچار تحول گردید. به عبارتی هرچند تغییر در چهره شهرها از دوره قاجار شروع و در ابتدای پهلوی، تند و شتاب‌زده بود؛ اما خانه‌ها با تغییر کند و آرام از چهره‌های دورنگرا به برونگرا متمایل گردیدند.

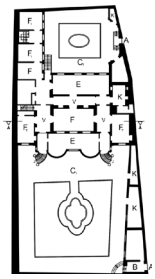
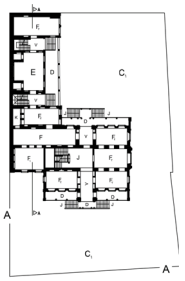
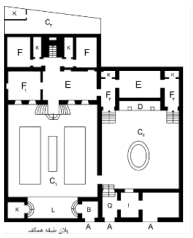
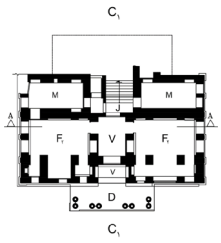
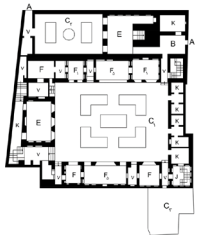
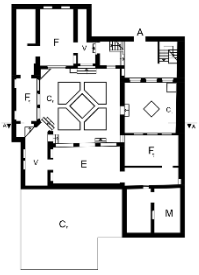
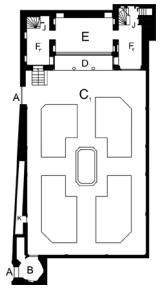
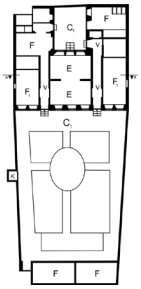
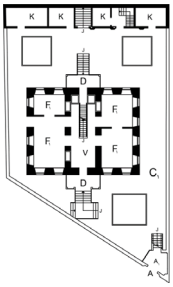
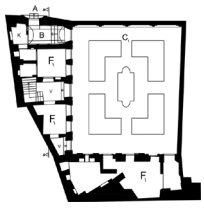
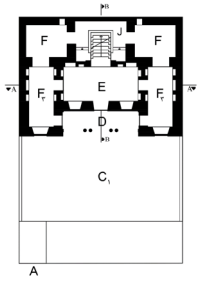
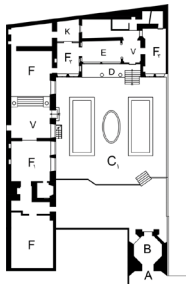
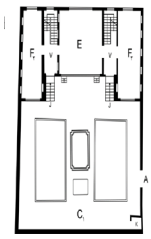
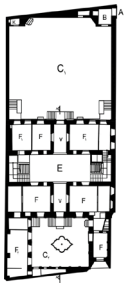
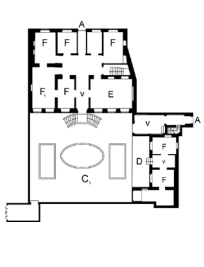
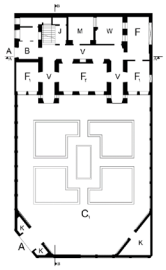
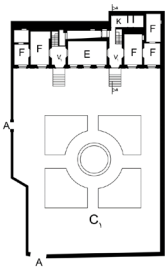
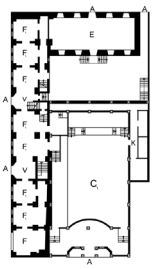
مطالعات و بررسی‌ها

تغییرات در شیوه زندگی در پی ایجاد تغییرات در جامعه دوره قاجار و پهلوی اول، معماری خانه‌ها را به‌صورت تدریجی تحت‌تأثیر قرار داد و الگوی ویژه‌ای از معماری خانه تجلی یافت. جهت بررسی الگوهای تحول‌یافته در مرحله اول ۴۵ خانه مربوط به دوره قاجار و پهلوی اول شهر تبریز مورد شناسایی قرار گرفت. در مرحله دوم الگوهای معماری خانه‌ها باتوجه‌به ویژگی‌های خاص معماری و داشتن ویژگی‌های مشترک فضایی به چهار دوره اوایل، اواسط، اواخر قاجار و پهلوی اول دسته‌بندی گردید. معیار اصلی این دسته‌بندی زمانی، تغییر شیوه زندگی و تأثیر آن در معماری خانه‌ها می‌باشد.



خانه بهنام- اوایل قاجار | خانه حریری- اوایل قاجار | خانه سیلابی- اوایل قاجار | خانه رحیمی- اوایل قاجار | خانه سلماسی- اوایل قاجار

				
خانه امیرکبیر- اوایل قاجار	خانه مشروطه- اواسط قاجار	خانه امیرنظام- اواسط قاجار	خانه قدکی- اواسط قاجار	خانه صدقیانی- اواسط قاجار
				
خانه حیدرزاده- اواسط قاجار	خانه علوی- اواسط قاجار	خانه سرکاراتی- اواسط قاجار	خانه کلکته‌چی- اواسط قاجار	خانه نیکدل- اواسط قاجار
				
خانه نعمت‌زاده- اواسط قاجار	خانه مشکیان- اواسط قاجار	خانه معبودی- اواسط قاجار	خانه نقشینه- اواسط قاجار	خانه سرخه‌ای- اواسط قاجار
				
خانه حاج‌شیخ- اواخر قاجار	خانه شربت‌اوغلی- اواخر قاجار	خانه ختایی- اواخر قاجار	خانه شربت‌زاده- اواخر قاجار	خانه بلورچیان- اواخر قاجار

				
خانه کمپانی- اواخر قاجار	خانه گنجه‌ای‌زاده- اواخر قاجار	خانه مجتهدی- اواخر قاجار	خانه صحتی- اواخر قاجار	خانه کلانتری- اواخر قاجار
				
خانه صلح‌جو- اواخر قاجار	خانه علی مسیو-اواخر قاجار	خانه حداد- اواخر قاجار	خانه خیابانی- اواخر قاجار	خانه ثقه‌الاسلام- اواخر قاجار
				
خانه امیرپرویز- اواخر قاجار	خانه عهدی- اواخر قاجار	خانه ساوجبلاغی-پهلوی‌اول	خانه گوهریون- پهلوی‌اول	خانه ناصح‌زاده- پهلوی‌اول
				
خانه نیشابوری- پهلوی‌اول	خانه لاله‌ای- پهلوی‌اول	خانه اعتصامی- پهلوی‌اول	خانه اردوبادی- پهلوی‌اول	خانه رستگار- پهلوی‌اول

راهنمای جدول:

جهت شمال

A: ورودی B: هشتی V: دالان و راهرو C۱: حیاط بیرونی C۲: حیاط اندرونی D: ایوان E: طنبی G: کله‌ای F: اتاق F۱: دو دری
F۲: سه دری F۳ : اتاق گوشوار T: حوض‌خانه S: مهتابی N: سرداب Y: حمام J: راه پله P: آب انبار K: فضای خدماتی

جدول ۱: خانه‌های تاریخی موردمطالعه تبریز (مأخذ: نگارنده)

یافته‌های تحقیق

تغییر در شیوه زندگی در شهر تبریز دوره قاجار و پهلوی اول ریشه در تحولاتی دارد که در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و کالبدی و مدیریتی شهر و جامعه اتفاق افتاده است. این تحولات در رفتار و گرایش‌های مردم تغییراتی اساسی را سبب شد و تجلی تجدد شیوه زندگی خانگی در قالب تحول در عرصه معماری خانه‌ها بازنمایی گردید. در این بخش از پژوهش، قصد بر این است که چگونگی تأثیر تغییرات شیوه زندگی بر تغییرات معماری خانه‌ها مورد ارزیابی قرار گیرد.

خانه‌های تاریخی تبریز پیوند قوی با سنت‌های گذشته دارند و از روحیه واحدی برخوردارند. ولی با ارائه الگوهای کالبدی خانه‌ها و مقایسه آن‌ها با یکدیگر، تفاوت‌هایی در طول زمان ایجاد، آشکار و قابل تشخیص شده است. این تغییرات در کالبد خانه‌ها و مخصوصاً در پیکره‌بندی و سازمان فضایی خانه‌ها در طول این دوران، ایجاد شده‌اند. در واقع تغییر در شیوه زندگی در شهر تبریز، به‌صورت تدریجی معماری خانه‌ها را تحت‌تأثیر قرار داده و الگوهای ویژه‌ای از معماری خانه تجلی‌یافته است. همان گونه که بیان شد هر تغییر و تحولی در جامعه در معماری و بخصوص معماری خانه‌ها که محل زندگی انسان‌ها می‌باشد، تأثیر دارد. براساس آنچه که از روند تغییر عوامل بر می‌آید می‌توان گفت هر یک از عوامل نه‌تنها به‌تنهایی بر تغییرات خانه‌ها تأثیر گذارند، بلکه تمامی عواملی سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، شهری و معماری بر یکدیگر تأثیر گذاشته و مجموعه تأثیرات متقابل آن‌ها بر الگوی خانه‌ها اثر گذارند. جهت بررسی چگونگی تأثیر، تغییر شیوه زندگی در خانه‌ها در مرحله اول مورد شناسایی قرار گرفت. در مرحله دوم الگوهای معماری بر اساس ویژگی‌های مشترک فضایی به چهار دوره اوایل، اواسط، اواخر قاجار و پهلوی اول دسته‌بندی گردید.

بازنمایی تغییرات در خانه‌های موردمطالعه

• عوامل فرهنگی - اجتماعی

از عوامل مؤثر در تغییر نظام اجتماعی و زیست مردم می‌توان به تحول در نظام آموزشی اشاره کرد. نظام نوین آموزشی ایران از اواخر دوره قاجار شروع شد و بخصوص در دوره پهلوی اول به علت آموزش همگانی وارد فاز جدیدی گردید. گسترش آموزش در سطوح بالاتر شامل زنان نیز شد و باعث تغییراتی در جایگاه ارزشی زنان در جامعه شد که تحولاتی در نظام خانواده و در پی آن در سازمان فضایی خانه ایجاد شد.[۳۲] عصر قاجاریه سرآغاز جدیدی در حیات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی زنان ایرانی است. معماری خانه‌های اوایل و اواسط قاجار به‌صورت دو بخش اندرونی و بیرونی که دارای ابعاد وسیع با زندگی چند خانواری و فامیلی (با تفکیک فضاهای مختلف زنانه و مردانه از هم) ساخته شده‌اند. همچنین طنبی‌ها در این دوران به‌صورت دوطبقه ساخته می‌شدند و زنان به علت محرمیت در فضاهای بالاخانه طنبی که به کله‌ای معروف بودند در هنگام برپایی مهمانی‌ها جمع می‌شدند. باگذشت زمان و با تغییر جایگاه زنان در جامعه و پذیرش حضور اجتماعی زن در جامعه و انجام فعالیت در بیرون خانه، مرز محرمیت و فضای زنانه و مردانه در خانه‌ها کاهش یافت بطوری‌که به‌مرور حیاط‌های اندرونی و فضاهای مجزا و رابط (هشتی، کله‌ای و راهرو) از خانه‌های اواخر قاجار و پهلوی اول حذف شدند.

بر پایه فرهنگ، شیوه زندگی و باورهای مذهبی فضاهای زنانه و مردانه به‌صورت مجزا از همدیگر تعریف شده بوده‌اند که در خانه‌های اوایل و اواسط قاجار شهر تبریز به‌وضوح قابل‌شناسایی هستند. معماری خانه‌های اوایل و اواسط قاجار بازگوی این مطلب هستند که خانه‌ها از طریق حیاط‌های مرکزی درون‌گرا و استفاده از سلسله‌مراتب‌های ورودی (هشتی و دالان) به‌عنوان فضای واسط، محرمیت و حریم که اهمیت داشت را تأمین می‌کردند. با تضعیف نظام ارزش‌ها و باورهای مذهبی از اواخر دوره قاجار و به‌خصوص از دوره پهلوی اول ارتباط قلمرو خارج خانه به داخل آن، در طراحی ورودی خانه‌ها دیده می‌شود، عناصر و سلسله‌مراتب ورودی نظیر هشتی، دالان و... که همگی سعی در جداسازی حریم‌ها داشتند کم‌کم از ساختار ورودی خانه‌ها حذف شدند. همچنین ایجاد فضاها و حیاط‌های اندرونی و بیرونی نیز تحت‌تأثیر باور و اعتقادات مذهبی بوده است و با کاهش باورهای مردم و حضور مردان و زنان در کنار یکدیگر حیاط‌های اندرونی از سازماندهی فضاها حذف شدند.

با گسترش و تمرکز بوروکراسی در کشور که حاصل تغییر مدیریتی کل نظام اجتماعی بود، مشاغل جدید و استخدام طبقه جدید پدیدار شد که مستقل شدن جوانان را در پی داشت. با برخورداری از استقلال بیشتر، نظام خانوادگی گسترده و پدرسالارانه که در یک‌خانه با یکدیگر زندگی می‌کردند کم‌کم از بین رفت و به‌نظام خانواده هسته‌ای که کم‌رنگ‌شدن مرزهای زنانه ــ مردانه و تحول در ساختار خانه‌ها را در پی داشت، به وجود آمد. در واقع، همان‌طور که خانواده هسته‌ای کوچک‌تر و محدودتر و ساده‌تر از خانواده گسترده بود،[۳۳] خانه‌ها بخصوص در دوره پهلوی اول نیز کوچک‌تر و ساده‌تر از خانه‌های دوره قاجاری شدند. به عبارتی؛ در پی این تحول، تعداد فضاهای خانه‌ها در خانه‌های اواخر قاجار و بخصوص در خانه‌های پهلوی اول کاهش یافت که کاهش ابعاد خانه‌ها و تفکیک عرصه و توده را باعث شد. به عبارتی طبقات اجتماعی شکل‌گرفته حاصل از نظم نوین اداری رضاشاهی و اختلاف طبقاتی ناشی از آن در کالبد معماری خانه‌های دوره پهلوی اول قابل رویت است.

• عوامل سیاسی - اقتصادی

با توسعه روابط بین ایران و غرب در عصر قاجار، روند گسترش و فراگیر شدن فرهنگ غرب سرعتی دوچندان یافت. حضور مستشاران، مبلغان دینی و متخصصان غربی در ایران و شهر تبریز تعامل آن‌ها با عموم مردم و بخصوص ارتباط قشر بالای جامعه با سفیران کشورهای غربی سبب تغییراتی در سبک زندگی شد. سفرهای مکرر تاجرهای تبریز به کشورهای غربی (بخصوص روسیه) و همچنین حضور اروپاییان به همراه خانواده در این شهر، گرایش‌های جدیدی را در جهت به میدان کشیدن زن ایرانی و همراهی او در مناسبت‌ها در کنار خانواده را فراهم کرد و زمینه‌های حضور زنان در کنار همسران خود در مجامع عمومی فراهم شد که افزایش ارزش وجودی زن را درپی داشت و چند همسرگزینی از طرف اعیان منسوخ شد. با رواج تک‌همسری، اندرونی‌های متعدد که برای زنان متعدد خانواده بود از بین رفت. در خانه‌های تبریز از اواسط دوره قاجار خانه‌ای با اندرونی متعدد وجود ندارد. از اواسط دوره قاجار در خانه‌هایی که محل اقامت تاجران و یا افراد وابسته به حکومت بودند (خانه‌های امیرنظام، علوی، سرخه‌ای و ساوجبلاغی) به علت ارتباط و مراوده با سفیران و افراد و یا سفر به کشورهای غربی بخصوص روسیه، در نمای خانه‌ها سنتوری ایجاد شده است. از اواخر دوره قاجار با زیادشدن ارتباط با کشورهای غربی بخصوص منطقه قفقاز و روسیه، معماری درون‌گرای خانه‌های تبریز رو به برون‌گرایی سوق پیدا کرد و پنجره و بالکن‌هایی رو به بیرون (معبر و کوچه) در خانه‌ها ظهور یافت. همچنین استفاده از سرسرای ورودی با پلکان‌هایی که از وسط این سرسرا آغاز می‌شود و از پاگرد به دوشاخه در جهت مقابل یکدیگر به بالا ادامه می‌یافت، متاثر از معماری کشور روسیه بود و از دوره دوم قاجار یعنی از اواسط حکومت به بعد رواج یافت. اولین سرسرا در خانه‌های تبریز در خانه مشروطه که توسط معماری که ساکن روسیه بوده است، ساخته شده است.

همان‌طور که گفته شد تغییر در ابعاد سیاسی و آشنایی و ارتباط با دنیای غرب، سبب تغییراتی در ابعاد اقتصادی نیز شد. با برجسته‌شدن شأن اقتصادی افراد در جامعه، تمایز و تشخص اجتماعی افراد تغییر یافت و ساحت اقتصادی، سبک زندگی در شهر تبریز را نیز دچار تغییراتی کرد. هر یک از طبقات اجتماعی، نسبت به شان و جایگاه طبقاتی خود در برابر کسب اندیشه‌ها و عناصر نو مواجهه‌های گوناگونی داشتند. تاجرهای بزرگ و ثروتمند به علت تجارت با کشورهای غربی و دارایشان و منزلت بالا، در مواجهه با الگوهای وارداتی، برای اینکه ثروت خود را به رخ بکشند، در مقابل الگوها نفی و مقابله نمی‌کردند و خیلی سریع و راحت خواستار تغییرات جدید در ساختار و کالبد خانه‌های خود بودند. در این پژوهش سعی شد، باتوجه‌به اسناد، مدارک و پژوهش‌های صورت‌گرفته، جایگاه طبقاتی صاحبان خانه‌ها تا حدودی مشخص شود. بیشتر صاحبان خانه‌های موردمطالعه از طبقه بالای جامعه و متعلق به طبقه تجار بودند. خانه‌های (خانه امیر، امیرنظام، سرخه‌ای، کلانتری) متعلق به دولتمردان و خانه‌های (علی مسیو، ثقةالاسلام) متعلق به قشر سیاسیون (مشروطه‌خواهان) و دو خانه متعلق به طبقه روحانیون بوده است (حاج شیخ و مجتهدی). این عامل به‌صورت تأثیرات کالبدی در ورودی‌ها، فضاهای مهمان و بخش بیرونی خانه‌ها با نمای زیبا و کاربرد تزئینات فاخر و باشکوه، استفاده از الگوهای متمایز جهت تأکید بر هویت و جایگاه اجتماعی صاحب‌خانه (سنتوری‌ها در خانه‌ها فقط در خانه‌های متعلق به دولتمردان و تجار رده‌بالا) دیده می‌شود. ولی باتوجه‌به ظهور طبقه متوسط جامعه، و سرمایه کم صاحبان خانه، به علت عدم توانایی زیرزمین‌ها از خانه‌ها یا حذف شدند یا بخش زیرزمین در حداقل فضاها از لحاظ ابعاد و تعداد و مصالح و تزئینات ساخته شدند.

به‌تدریج با افزایش تکنولوژی و ارتباط با دنیای غرب، تجارت با خارجیان و واردات فراوان شد و تجارت کالا و خدمات سنتی در شهر روبه افول رفت و به‌جای آن کالاهای خارجی و لوکس فزونی یافت. در بین افراد اعیان تمایل به مصرف‌گرایی و اهمیت حضور اشیای ثابت در فضای خانه‌ها از اواخر دوره قاجار در خانه‌ها شاهد حذف فضاهای همچون حوض‌خانه و سرداب که در دوره‌های قبل برای نگهداری مواد غذایی استفاده می‌شد کم‌کم از بین رفت و جای خود را به یخچال و دیگر اشیا دادند. در واقع حضور اشیا و مبلمان ثابت در خانه که ابتدا به‌صورت تزئینات استفاده می‌شدند به انتظام فضاها وارد و سپس در نحوه عملکرد فضاها و همچنین باعث تخصصی‌شدن فضاها شدند، مثلاً حضور مبل در خانه‌ها، دیگر فضای طنبی که هم فضای حضور مهمان و نشیمن و خواب بود تبدیل به فضای نشیمن می‌شود یا با ورود پنکه، ایوان که محل استراحت ساکنان در ایام تابستان بود خانه‌های پهلوی اول زاید و اضافی می‌شود.

• عوامل شهری و معماری

از دیگر عوامل مؤثر در تغییرات معماری خانه‌های تبریز تحول در نظام شهری است. اولین اقدام در این عرصه در شهر تبریز، احداث خیابان پهلوی (امام خمینی فعلی) بود که در فاصله سال‌های ۱۳۰۵ ـ ۱۳۰۰ش به فرمان طهماسبی فرمانده لشکر آذربایجان انجام گرفت. مهم‌ترین اقدام عمرانی بلدیه شهر تبریز احداث خیابان‌های منصور، خاقانی، فردوسی و تربیت بود که دیگر عناصر شهری را تحت‌تأثیر خود قرار داد.[۳۴] ایجاد خیابان‌کشی‌ها در سطح شهر تبریز، سبب حضور شهروندان به‌صورت پیاده و یا با کالسکه و اتومبیل و مشاهده عابران از روی بالکن‌های طبقاتی فوقانی خانه‌ها، الگوی جدیدی از خانه‌ها را نوید داد. هیچ پدیده‌ای در تاریخ شهرسازی، به‌اندازه اتومبیل بافت و کالبد شهرها را تغییر نداده است. از اواخر دوره قاجار در خانه‌های موردمطالعه عناصر و اجزای ورودی مانند؛ پیرنشین، پیش‌طاق و جلوخان از خانه‌ها حذف و شکل درگاه ورودی ساده‌تر گردید. یکی از دلایل حذف سکوها از جلوی خانه‌ها، خیابان و معابرکشی در عرصه شهری بوده است. اتومبیل سبب از بین رفتن مقیاس انسانی و مراکز محلات و همچنین تبدیل مقیاس انسانی به مقیاس اتومبیل شد .ثمره این تغییرات جمعیتی و کالبدی شهری در معماری مسکونی را می‌توان کوچک‌شدن مساحت خانه‌ها و قرارگرفتن در مجاورت خیابان‌ها دانست که باعث دگرگونی از حالت درون‌گرایی به برون‌گرایی خانه‌ها شد.[۳۵] در بعضی از خانه‌های اوایل پهلوی شهر تبریز حیاط علاوه بر امکان حضور اعضای خانواده، فضایی برای اتومبیل‌ها هم شد. به این جهت، ورودی جداگانه و اختصاصی برای اتومبیل در نظر گرفته شد.

با مداخلات گسترده در عرصه شهرسازی، تحولات عظیمی نیز در عرصه بهداشت شهر صورت گرفت. آگاهی از وضعیت بهداشت عمومی در ایران دوره قاجار چندان روشن نیست. بااین‌حال، از میان نوشته‌های سیاحان و مأموران خارجی، اوضاع نامناسب شهرها از نظر بهداشتی و شیوع بیماری‌ها را می‌توان استخراج کرد. در سال ۱۲۴۷ق/ ۱۲۱۰ش بیماری طاعون و در سال ۱۲۶۳ق/۱۲۲۵ ش تا ۱۲۷۰ق/۱۲۳۲ش وبا در ایران شیوع یافت. این بیماری‌ها در تبریز باعث مرگ افراد بی‌شماری شد.[۳۶] یکی دیگر از وضعیت‌های نابسامان بهداشتی در این دوران نبود آب آشامیدنی سالم و نبود لوله‌کشی آب در خانه‌ها می‌باشد. از سال ۱۳۰۶ ش، با ایجاد طرح آبله‌کوبی از سوی دولت و ساخت بیمارستان‌ها و همچنین تأمین آب شرب سالم بهداشت عمومی در شهر به‌تدریج رو به توسعه رفت. پخش آب از طریق لوله‌کشی سبک زندگی و ساختار فضاهای خانه‌های تبریز را متحول ساخت. در این روند لوله‌کشی و شیر آب در خانه‌های اعیان شهر، جایگزین چاه و آب‌انبار و شکل‌گرفتن حمام‌ها در خانه‌ها شد. همچنین در خانه‌های اوایل پهلوی به علت نفوذ بهداشت تغییراتی ایجاد شد. فضاهایی مانند مطبخ که زیرزمین یا به دور از فضاهای جمعی ساخته می‌شدند کم‌کم به عرصه‌های معیشتی خانه نزدیک‌تر شدند.

به دنبال تمرکز بوروکراسی در کشور و نوسازی و تغییرات کالبدی شهری در دوره پهلوی اول کاربری‌های جدیدی در شهرها ایجاد شد. کاربری‌هایی از جمله مهمان‌سرا و هتل، سینما و غیره سبب حذف کاربری سنتی خانه مانند غذا خوردن، محل تفریح و آسایش، محل ملاقات، اقامت مهمانان و محل جشن‌ها و کار از خانه‌ها شد و این کاربری‌ها به فضاهای شهری منتقل یافتند.[۳۷] تا قبل از دوره اواخر قاجار مهمان از ارزش زیادی برخوردار بود؛ بنابراین طنبی‌ها در مرکز خانه‌ها و در راستای محور اصلی خانه‌ها ساخته می‌شدند و تا آن زمان کاربری‌های دیگری

برای اقامت مهمانان وجود نداشت و به فراخور قدرت صاحب‌خانه که با مهمان‌ها قرار ملاقات داشت طنبی‌ها در شکل و اندازه متناسب ساخته می‌شدند. از اواخر دوره قاجار و بخصوص دوره پهلوی اول، کاربری‌های مانند مهمان‌سرا در سطح شهر تبریز ساخته شدند که نشان از کاهش اهمیت فضای مهمان در خانه‌های دوره پهلوی می‌باشد که از محوریت اصلی خانه خارج و بازشوهایی در بدنه آن رو به حیاط یا معبر گشوده شد.

مؤلفه‌های اصلی تغییر		بازتاب در سبک زندگی	بازتاب در معماری داخلی خانه‌ها
عوامل فرهنگی - اجتماعی	شکل‌گیری مدارس نوین	سنت‌ستیزی (شکل‌گیری مدارس دخترانه)، افزایش ارزش وجودی زن، مشارکت زنان اجتماعی زنان	کاهش مرز فضاهای زنانه، حذف فضاهای رابط (هشتی و دالان)، حذف کله‌ای‌ها
	دین‌زدایی (تضعیف نقش مذهب)	کشف حجاب اجباری، کاهش محرمیت‌ها، شکسته‌شدن مرزهای زنانه و مردانه	کاهش محرمیت، ازبین‌رفتن فضاهای واسط
	بوروکراسی (ایجاد مشاغل و ظهور طبقه جدید)	گرایش جوانان به استقلال، تغییر خانواده‌های گسترده به خانواده هسته‌ای، جدایی نسل‌ها، ارجحیت زندگی فردی به جمعی	کاهش ابعاد خانه‌ها، کاهش تعداد فضاها، تفکیک عرصه و توده
عوامل سیاسی - اقتصادی	آشنایی ایرانیان با دنیای غرب	تغییر گفتمان‌های جنسیتی، گرایش به تک‌همسری	ایجاد سرسرا، حذف‌شدن اندرونی متعدد، ایجاد سنتوری در نما، پنجره و بالکن رو به خیابان
	شان و منزلت اقتصادی و اجتماعی افراد	کسب اندیشه‌ها و عناصر جدید	تأثیر کالبدی در ورودی‌ها، فضای مهمان و بخش بیرونی، الگوهای متمایز جهت تأکید بر هویت و جایگاه اجتماعی
	مصرف‌گرایی	توجه به کثرت‌گرایی و اشیای لوکس، گسترش فرهنگ مصرف	حذف حوض‌خانه‌ها و سرداب‌ها، ایوان و تخصصی‌شدن فضاها
عوامل شهری و معماری	نوسازی شهری (خیابان‌کشی و ورود اتومبیل)	ایجاد و توسعه فضاهای شهری و افزایش مشارکت و روابط‌عمومی	کاهش مساحت خانه‌ها، حذف سکوهای ورودی، ورودی اختصاصی اتومبیل
	بهبود وضع بهداشت	تغییر مفاهیم پاکیزگی، اهمیت بهداشت فردی و جمعی	حذف‌شدن آب‌انبارها از خانه‌ها و ساخت حمام‌ها، نزدیک‌شدن مطبخ به فضاهای زندگی
	ایجاد کاربری‌های جدید	بورکراتیک شدن امور زندگی	تغییر ماهیت چند عملکردی خانه (محلی برای کار، جشن، خواب و زندگی و..) به تک عملکردی (محلی برای خواب)

جدول ۲: چگونگی تأثیر عوامل مؤثر در جامعه بر شیوه زندگی و معماری فضاهای خانه‌های تبریز از دوره قاجار تا پهلوی اول (مأخذ: نگارنده)

نتیجه‌گیری

این پژوهش درصدد تبیین عوامل مؤثر بر تغییرات در شیوه زندگی و ساختار معماری خانه‌ها در خانه‌های دوره قاجار و پهلوی اول شهر تبریز بوده است. به‌طورکلی در این پژوهش سعی شده است که مؤلفه‌های اصلی شیوه زندگی در معماری خانه‌ها تحلیل شود. با دگرگونی اساسی در جامعه ایران، تغییراتی در شیوه زندگی و بازتعریف عرصه‌های جمعی و خصوصی و بخصوص معماری خانه‌ها ایجاد گردید. در واقع عوامل مختلفی در ایجاد تغییر در شیوه زندگی و معماری خانه‌ها تأثیرگذار بوده‌اند. با چنین باوری می‌توان گفت خانه، یک پدیده و کالای فرهنگی است؛ نهادی که حاصل کنش انسانی و عوامل چند ساحتی که در راستای عوامل گوناگون ایجاد می‌شود و نه صرفاً ساختاری متأثر از امکانات و شرایط اقلیمی. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که خانه‌های دوره قاجار و پهلوی اول شهر تبریز نیز حاصل مجموعه‌ای از عوامل مختلف مانند عوامل فرهنگی ـ اجتماعی، سیاسی ـ اقتصادی و شهری و معماری بوده‌اند. با وجود تفاوت‌ها و تغییراتی که از اواسط دوره قاجار در خانه‌های تبریز کم‌کم به وجود آمد، خانه‌های دوره قاجار پیوندی قوی با سنت‌های گذشته دارند و از روحیه واحدی برخوردارند. در واقع می‌توان گفت روند تغییر و تحولات خانه‌ها از اواخر دوره قاجار و مخصوصاً دوره پهلوی اول به علت تغییر حکومت از قاجار به پهلوی و شروع تجدد آمرانه رضاشاه، شدت گرفت. این تغییر و تحولات ابتدا در پوسته بیرونی خانه‌ها و در جبهه‌های غیراصلی خانه آشکار شد و به‌تدریج به جبهه‌های اصلی خانه و به مؤلفه‌ها و فضاهای خانه منتقل شد. به‌عبارت‌دیگر ابتدا به‌صورت تزئینات در خانه‌ها نمایان و کم‌کم با حذف بعضی از فضاها مانند (کله‌ای‌ها، حوض‌خانه‌ها، هشتی‌ها و ایوان‌ها) صورت گرفت. با نزدیک‌شدن به دوره پهلوی اول سازماندهی فضایی خانه‌ها تغییر کرد و عنصر محرمیت

کم‌رنگ‌تر و فضاهای مجزای مردانه و زنانه مانند (حیاط‌های اندرونی، هشتی و دالان‌ها و فضاهای رابط) از خانه‌ها حذف شدند. به بیان دیگر؛ تغییرات ابتدا در نما و تزئینات سپس در فرم و سازمان فضایی (پلان) خانه‌ها آشکار شد. خانه‌ها از درون‌گرایی به برون‌گرایی تغییر یافتند، همچنین عناصری مانند سرسراها در سازمان فضایی خانه‌ها اهمیت یافتند و فضاهای مانند طنبی و ایوان‌ها اهمیت قبلی خود را ازدست‌داده و از محوریت اصلی خارج شدند؛ بنابراین تحول ماهیت خانه از اواخر دوره قاجار را می‌توانیم با کم‌رنگ‌شدن کیفیت و پررنگ شدن نقش عملکردی فضاها مشاهده کرد. در واقع به‌تدریج از این دوران (اواخر قاجار و بخصوص پهلوی اول) مفهوم خانه که کیفیت زندگی، آرامش و آسایش و غیره را در برداشت به مفهوم سرپناه تقلیل یافت و در خانه‌های امروزه به کل فراموش شد.

پی‌نوشت‌ها

۱. (علی‌پور و همکاران، بررسی ارتباط عوامل مؤثر بر سبک زندگی و کالبد خانه معاصر در شهر مشهد، ص. ۶۹).

۲. (بوردیو، تمایز، نقد اجتماعی، قضاوت‌های ذوقی، ص. ۲۴).

۳. (ایازی و همکاران، بررسی رابطه بین سبک زندگی و نظام اشیای خانگی از دیدگاه بوردیو در مسکن معاصر، ص. ۱۶۵).

4. (Rappaport, House, Form and Culture, p.15).

۵. (یزدانفر و همکاران، الگوی مسکن ارومیه باتوجه‌به شیوه زندگی در گذر زمان)

6. (Rapapport, Using “Culture” in housing design).

۷. (علی‌پور و همکاران، بررسی ارتباط عوامل مؤثر بر سبک زندگی و کالبد خانه معاصر در شهر مشهد، ص. ۷۹).

۸. (براتی، بازشناسی مفهوم خانه در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی، ص. ۲۴).

۹. (موسوی و همکاران، تأثیر دگرگونی شیوه زندگی بر کالبد معماری و تزئینات خانه‌های مشهد در دوره انتقال، صص. ۳۱ـ۳۰).

۱۰. (علی‌پور و همکاران، بررسی ارتباط عوامل مؤثر بر سبک زندگی و کالبد خانه معاصر در شهر مشهد، ص. ۷۳).

۱۱. (نامیان و همکاران، بررسی تأثیر سبک زندگی در طراحی مسکن معاصر شیراز، ص. ۲۰۳).

۱۲. (باباخانی و همکاران، تأثیر متقابل سبک زندگی و مسکن و بازتاب آن در فضای داخلی، ص. ۱۶۱).

۱۳. (باباخانی و همکاران، تأثیر متقابل سبک زندگی و مسکن و بازتاب آن در فضای داخلی، ص. ۱۶۲).

۱۴. (رواسانی، دولت و حکومت در ایران در دوره تسلط استعمار سرمایه‌داری، ص. ۲۰).

۱۵. (نامیان و همکاران، بررسی تأثیر سبک زندگی در طراحی مسکن معاصر شیراز، ص. ۲۰۲).

۱۶. (حق‌شناس و حناچی، بررسی عوامل مؤثر بر تحول کالبدی خانه و فرهنگ زندگی در یک قرن اخیر ایران، ص. ۶۳).

۱۷. (حسینی، عوامل مؤثر بر سیر تغییرات معماری خانه‌های اصفهان در دوره پهلوی اول؛ گامی در شناخت معماری مسکونی و مطالعه ویژگی‌های طراحی، ص. ۵۲).

۱۸. (ابراهیمی و همکاران، بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان، ص. ۵۰۹).

۱۹. (همان،۵۰۹)

۲۰. (رواسانی، دولت و حکومت در ایران در دوره تسلط استعمار سرمایه‌داری، ص. ۲۰).

۲۱. (رشیدی، دولت و حکومت در ایران در دوره تسلط استعمار سرمایه‌داری، ص. ۱۲۳).

22. (Bourdieu, Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste)

۲۳. (محمدی و بیگ‌آبادی،۱۳۸۹، ۱۰۲)

۲۴. (ابراهیمی و همکاران، بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان، ص. ۵۱۳).

۲۵. (اباذری و چاوشیان، از طبقه اجتماعی تا سبک زندگی؛ رویکردهای نوین در تحلیل جامعه‌شناسی هویت اجتماعی، ص. ۱۴۹).

۲۶. (حق‌شناس و حناچی، بررسی عوامل مؤثر بر تحول کالبدی خانه و فرهنگ زندگی در یک قرن اخیر ایران، ص. ۶۳).

۲۷. (ابراهیمی و همکاران، بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان، ص. ۵۰۹).

۲۸. (صفری و همکاران، اعتراضات مردم به نوسازی شهری در دوره پهلوی اول، ص. ۱۷۶).

۲۹. (ابراهیمی و همکاران، بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان، ص. ۵۱۰).

۳۰. (صفری و همکاران، اعتراضات مردم به نوسازی شهری در دوره پهلوی اول، ص. ۳۰).

۳۱. (یزدانی و پوراحمد، تأثیر مدرنیسم بر تحولات کالبدی شهرهای ایرانی ـ اسلامی، نمونه تبریز، ص. ۳۳).

۳۲. (یزدانی و پوراحمد، تأثیر مدرنیسم بر تحولات کالبدی شهرهای ایرانی ـ اسلامی، نمونه تبریز، ص. ۳۳).

۳۳. (فاضلی، مدرنیته و مسکن، ص. ۴۰).

۳۴. (صفامنش و همکاران، ساختار کالبدی شهر تبریز و تحولات آن در دو سده اخیر، ص. ۴۵).

۳۵. (حسینی، عوامل مؤثر بر سیر تغییرات معماری خانه‌های اصفهان در دوره پهلوی اول؛ گامی در شناخت معماری مسکونی و مطالعه ویژگی‌های طراحی، ص. ۴۸).

۳۶. (قدیمی قیداری و محمدی، اندیشه و سیاست شهرسازی دوره رضاشاه و تأثیر آن بر تحولات کالبدی تبریز، ص. ۱۱۴).

۳۷. (فاضلی، مدرنیته و مسکن، ص. ۴۱).

منابع

فارسی

۱. اباذری، یوسف، چاوشیان، محسن (۱۳۸۱) «از طبقه اجتماعی تا سبک زندگی؛ رویکردهای نوین در تحلیل جامعه‌شناسی هویت اجتماعی»، نشریه نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۰، صص. ۲۷ـ۳.

۲. ایازی، رعنا؛ ارمغان، مریم و شیدا خوانساری (۱۳۹۹) «بررسی رابطه بین سبک زندگی و نظام اشیای خانگی از دیدگاه بوردیو در مسکن معاصر (مطالعه موردی: زوج‌های جوان منطقه دو شهر قزوین)»، همایش علوم و تکنولوژی محیط‌زیست، دوره بیست و دوم، شماره ۱۰، صص. ۱۷۷ـ۱۶۳.

۳. ابراهیمی، غلامرضا، سلطان‌زاده، حسین و غزال کرامتی (۱۳۹۶) «بازتاب فرهنگ غرب در تحول سبک زندگی و معماری خانه‌های اواخر قاجار شهر همدان»، نشریه باغ نظر، دوره چهاردهم، شماره ۴۷، صص. ۳۸ـ۲۹.

۴. ابراهیمی، غلامرضا، سلطان‌زاده، حسین و شروین میر شاهزاده (۱۳۹۶) «تأثیر نوگرایی سبک زندگی در معماری خانه‌های دوره پهلوی اول، شهر همدان»، نشریه مدیریت شهری و روستایی، شماره ۴۷، صص. ۵۲۲ـ۵۰۵.

۵. براتی، ناصر (۱۳۸۲) «بازشناسی مفهوم خانه در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی»، نشریه خیال. شماره ۸، صص. ۵۵ـ۲۴.

۶. باباخانی، اگاپه، یزدانفر، عباس و سعید نوروزیان ملکی (۱۴۰۰) «تأثیر متقابل سبک زندگی و مسکن و بازتاب آن در فضای داخلی: موردمطالعه، خانه‌های ارامنه در محله نارمک تهران»، نشریه تحقیقات فرهنگی ایران، شماره ۵۴، صص. ۱۸۹ـ۱۵۳.

۷. بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰) تمایز، نقد اجتماعی، قضاوت‌های ذوقی، ترجمه حسن چاوشیان، نشر ثالث، تهران.

۸. حسینی، آذر افروز (۱۳۹۴) «عوامل مؤثر بر سیر تغییرات معماری خانه‌های اصفهان در دوره پهلوی اول؛ گامی در شناخت معماری مسکونی و مطالعه ویژگی‌های طراحی»، پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی ارشد معماری، گرایش مطالعات معماری ایران، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.

۹. حق‌شناس، محیا؛ حناچی، پیروز (۱۳۹۹) «بررسی عوامل مؤثر بر تحول کالبدی خانه و فرهنگ زندگی در یک قرن اخیر ایران (موردپژوهی: تحولات الگوی خانه در شهر تاریخی لار)»، نشریه مطالعات معماری ایران، شماره ۱۷، صص. ۷۶ـ۵۷.

۱۰. رشیدی، احمد (۱۳۹۰) «مدرنیته و اصالت‌گرایی فرهنگی در روسیه و ایران»، نشریه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره ۴۱، شماره ۱، صص. ۱۳۴ـ۱۱۵.

۱۱. رواسانی، شاپور (۱۳۹۰) دولت و حکومت در ایران در دوره تسلط استعمار سرمایه‌داری، نشر شمع، تهران.

۱۲. صفامنش، کامران؛ رشتچیان، یعقوب و بهروز منادی‌زاده (۱۳۷۶) «ساختار کالبدی شهر تبریز و تحولات آن در دو سده اخیر»، نشریه گفتگو، شماره ۱۸.

۱۳. صفری، سهیلا؛ شیخ نوری، محمد امیر و شهرام یوسفی‌فر (۱۳۹۳) «اعتراضات مردم به نوسازی شهری در دوره پهلوی اول (مطالعه اسناد عرایض مجلس شورای ملی ـ مجلس ششم تا هشتم)»، تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره ۱، صص. ۶۰ـ۲۹.

۱۴. علی‌پور، ربابه؛ محمودی، سید امیرسعید و آزاده امیر لطیفی (۱۳۹۹) « بررسی ارتباط عوامل مؤثر بر سبک زندگی و کالبد خانه معاصر در شهر مشهد»، نشریه اندیشه معماری، سال چهارم، شماره ۸، صص. ۸۴ـ۶۹.

۱۵. فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۸۶) «مدرنیته و مسکن»، نشریه تحقیقات فرهنگی، شماره ۱، صص. ۶۳ـ۲۵.

۱۶. قدیمی قیداری، عباس؛ محمدی، رضا (۱۳۹۹) «اندیشه و سیاست شهرسازی دوره رضاشاه و تأثیر آن بر تحولات کالبدی تبریز»، نشریه تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام. سال یازدهم، شماره ۲۵، صص. ۱۲۱ـ۸۹.

۱۷. موسوی، سپیده؛ طبسی، محسن و فاطمه مهدی‌زاده سراج (۱۳۹۹) «تأثیر دگرگونی شیوه زندگی بر کالبد معماری و تزئینات خانه‌های مشهد در دوره انتقال»، نشریه مدیریت شهری و روستایی، شماره ۵۸، صص. ۵۲ـ۲۹.

۱۸. مهدوی کنی، محمدسعید (۱۳۸۶) «مفهوم سبک زندگی و گستره آن در علوم اجتماعی»، نشریه تحقیقات فرهنگی، سال اول، شماره ۱.

۱۹. مهری، سودابه، سهیلی، جمال‌الدین و حسین ذبیحی (۱۳۹۹) «تأثیر سبک زندگی بر روابط فضایی خانه‌های اعیان‌نشین دوره قاجار در مازندران»، نشریه باغ نظر، دوره هفدهم، شماره ۹۳، صص. ۶۶ـ۵۱.

۲۰. نامیان، پریسا، پروا، محمد و هادی کشمیری (۱۴۰۰) «بررسی تأثیر سبک زندگی در طراحی مسکن معاصر شیراز»، نشریه سبک زندگی اسلامی با محوریت سلامت، دوره پنجم، شماره ۱، صص. ۲۰۷ـ۲۰۲.

۲۱. یزدانفر، عباس، حسینی، باقر و مصطفی زرودی، (۱۳۹۲) «فرهنگ و شکل خانه (مطالعه موردی؛ خانه‌های سنتی شهرستان تنکابن و رامسر)»، نشریه مسکن و محیط روستا، دوره سی و دوم، شماره ۱۴۴، صص. ۳۲ـ۱۷.

۲۲. یزدانفر، عباس، ضرابی‌الحسینی، مهسا و زهره ناصردوست (۱۳۹۵) الگوی مسکن ارومیه باتوجه‌به شیوه زندگی در گذر زمان، انتشارات وزارت راه و شهرسازی، تهران.

۲۳. یزدانی، محمدحسن؛ پوراحمد، احمد (۱۳۸۶) «تأثیر مدرنیسم بر تحولات کالبدی شهرهای ایرانی ـ اسلامی، نمونه تبریز»، نشریه تحقیقات جغرافیایی، شماره ۸۴، صص. ۵۲ـ۲۹.

لاتین

24. Bourdieu, Pierre (1984) Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste. Routledge.

25. Rappaport, Amos (1969) House, Form and Culture. Milwaukee. University of Wisconsin.

26. Rappaport, Amos (1998) «Using “Culture” in housing design». Housing and Society. 25(1/2). 1-20.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۹۷ تا ۱۱۲

بازتعریف یک فضای داخلی: مسجد مطلب خان خوی*

امین رحیمی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۳۱

چکیده

مسجد گنبدخانه‌ای مطلب خان خوی در حدود دویست سالی که از بنای آن می گذرد همواره فاقد گنبد بوده است و این امر علاوه بر آسیب های فیزیکی و ساختاری عدیده، باعث شده همچون یک فضای خارجی بستر مناسبی برای حضور فعالیت ها و کارکردهای داخلی نباشد و در نتیجه متروکه شود. این مقاله در چهار بخش اصلی به دنبال مطالعه و پیشنهاد یک راه حل مناسب در راستای ایجاد یک فضای داخلی به منظور باز گرداندن حیات اجتماعی و کارکردی پایدار به این بنای تاریخی است. در بخش اول بنای مسجد و کیفیات آن معرفی شده است، سپس در بخش دوم به مقایسه ی دو رویکرد سرحدی در نگرش به مسئله ی باز سازی گنبد در یک بنای تاریخی می پردازد. در بخش سوم روش های کهن ایرانی و نوین معاصر به منظور شناسایی راهکاری مناسب برای دستیابی به فضای مطلوب داخلی در بنای مسجد مطالعه شده است. این چهارچوب مطالعاتی در نهایت در بخش چهارم به ارائه ی راه حلی مبتنی بر شناختی دقیق از بنا و حدود و ثغور رویکرد برخورد با آن در ارائه ی طرح، و متکی بر هم نهشت روش‌های تاریخی و معاصر می‌انجامد.

واژگان کلیدی: مسجد مطلب خان، فضای داخلی، گنبد، فرم یابی پوسته، مصالح نورگذر، مرز، آستانه

۱. کارشناسی ارشد معماری داخلی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
آدرس ایمیل: aminsmailbox@gmail.com
* این مقاله برگرفته ازپایان نامه کارشناسی ارشد امین رحیمی با عنوان «ساماندهی و احیا مسجد مطلب‌خان خوی» به راهنمایی خانم دکتر نادیه ایمانی است.

۱.۱. معرفی

مسجد مطلب خان در سال ۱۲۵۵ هجری قمری (۱۲۱۸ هجری شمسی و ۱۸۳۹ میلادی) توسط حاج مطلب خان روی خرابه های مسجد قبلی (که احتمالاً بنایی ایلخانی بوده است) و در مجاورت راسته ی اصلی بازار قدیمی خوی بنا گردید، تا هم مسجد باشد و هم مقبره ی بانی آن. ته‌رنگ مسجد یک گنبدخانه است بدون فضاهای جانبی، که به دلیل وفات مطلب خان حین ساخت بنا، ساختمان مسجد ناتمام و گنبد خانه بدون گنبد رها گردید. ظاهراً بعد از آن هم هرگز گنبدی بر آن احداث نشده و در گذر سالیان، سقف مسجد «گنبد آسمان» بوده است.

مسجد مطلب خان امروزه در معرض آسیب و تخریب است. عوامل آسیب زا را می توان در دو عنوان کلی طبقه بندی نمود که البته از هم جدا نیستند و متأثر از یکدیگرند؛ اول ، باز بودن بنا؛ مسجد فاقد گنبد و در و پنجره است، و عناصر تمام‌کننده و تشکیل دهنده‌ی یک معماری را ندارد. در نتیجه فاقد آن تفکیک پذیری دوقطبی «درون» و «بیرون» است و ما در مقابل، تفکیکی مماس‌تر و نسبی با عناوینی همچون «بیرون» و «بیرونی‌تر» را در این بنا داریم. از این رو بنا همواره در معرض عوامل جوی و آلودگی های محیطی بوده و نیز موجب عدم امکان کنترل بر ورود و خروج افراد و آسیب های ناشی از آن شده است. دوم، متروک بودن بنا؛ که خود یکی از پیامدهای ناتمام بودن آن است. با در نظر گرفتن فقدان عناصر معماری که ذکر آن رفت و نیز سردسیری بودن شهر خوی، امکان برپایی نمازهای روزانه و سایر فعالیت‌های دینی در سه فصل از چهار فصل سال در عمل ناممکن بوده و تنها در برهه‌هایی نامستمری از تاریخ، بنا به عنوان مسجد تابستانه مورد استفاده بود که آن هم به مرور زمان بالکل کنار گذاشته شده است. مسجد امروز کاربری معینی ندارد که با توجه به موقعیت قرار گیری آن در مرکز شهر منجر به شکل گیری فعالیت های دیگری در آن شده است؛ در پاره ای از اوقات بازارچه کتاب است، گاهی بازارچه هنر های دستی، مدتی درب‌های آن بسته است و فضاهای بسته‌ی آن به عنوان انباری افراد سودجو مورد استفاده قرار می گیرد. درب های قدیمی مسجد در گوشه ای از بنا زیر خروارها نخاله مدفون شده‌اند و درب های اضافه شده به آن هیچ سنخیت و تجانسی با بنا و سبک وسیاق آن ندارند.

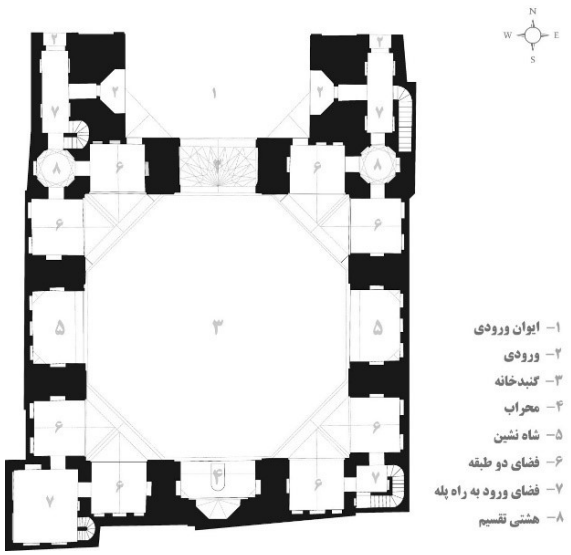
چنان‌که اشاره شد، فضای باز و در معرض گنبد خانه را حداقل به لحاظ عملکردی نمی توان یک فضای داخلی تلقی نمود و تعریف چنین فضایی مستلزم تکمیل بنای مسجد و احداث آسمانه است. این در حالی است که هر بازدید کننده ای که در طول دویست سال گذشته با بنا رو به رو شده، فضای گنبد خانه، با اندام های معماری که متعلق به یک فضای داخلی هستند را همچون یک فضای خارجی زیر نور خورشید و کیفیات سایه‌روشن نور روز تجربه نموده و شناخته است. این کیفیات نوری در حافظه ی جمعی مردم از این بنا نقش بسته، و هویت مسجد مطلب خان را شکل داده است. در نتیجه با بنایی مواجه هستیم که نیازمند پوشش و حجابی است تا آن را از تخریب و زوال حفاظت کند و در عین حال به شخصیت عریان بنا خدشه‌ای وارد نیاورد. این تضاد یک چالش جدی را برای مفهوم و کیفیات «مرز» در این بنا ایجاد می کند. تا آنجا که حل این چالش، حل مسئله معماری است.

مرز یک آستانه ی تغییر است، از درونی به بیرونی، و یک عامل جدا کننده که دو مفهوم «این سو» و «آن سو» را در خود دارد و در نهایت یک مانع است که می تواند رویکردی گزینشی داشته باشد در آن چه از آن عبور می کند و آنچه در آن متوقف می شود. از این رو می‌توان چنین مطرح نمود که مسئله‌ی بنا، مسئله‌ی طراحی این آستانه و الصاق کاربری است به طوری که آسیب‌هایی که در طول دو صده‌ی اخیر متوجه بنا بوده را برطرف سازد و در عین حال کیفیات محیطی و بصری ناشی از عدم وجود این مرز که هویت بنا را رقم زده است و ماهیت تجربهٔ فضایی بنا می‌باشد را تا حد امکان صیانت و حتی ارتقا بخشد. در این مقاله پس از شناخت بنا و کیفیات آن در جست و جوی پاسخی مناسب برای ایجاد مرز ممیز داخل از خارج در بنای مسجد مطلب خان خواهیم بود.

تصویر ۱: فضای گنبدخانه ی مسجد مطلب خان (عکس: نگارنده)

۲.۱. ساختمان مسجد مطلب خان

مسجد در راستای قبله کشیدگی شمالی ــ جنوبی دارد و در موازات راسته ی اصلی بازار است و این در حالی است که شهر رونی کرمانی داشته[۱] و در نقشه های قدیمی تر راسته ای از بازار از مقابل مسجد و حمامی که در جنوب مسجد بوده می گذشته که ظاهرا به دلیل خیابان کشی تخریب شده است. بنای مسجد مطلب خان دارای پلانی به ابعاد ۲۸ متر در ۳۸ متر است که با احتساب ۷ متر در ۲۸ متر برای ایوان ورودی فضای اصلی مسجد پلانی نزدیک به مربع با ابعاد ۲۸ متر در ۳۱ متر دارد. فضای گنبد خانه مربعی به ابعاد ۱۹ متر است که توسط محراب در ضلع جنوبی، شاه نشین ها در دو ضلع شرقی و غربی ، ایوان ورودی در ضلع شمالی و فضاهای دو طبقه در چهار گوشه احاطه شده است. فضاهای دو اشکوب گوشه ها که الگویی شبیه مردگرد اطراف گنبد خانه را دارد شامل دو حجره در هم کف و دو فضای کمرپوش در اشکوب دوم است که برای زنان بوده و نرده‌های چوبی کوتاهی دارد. این فضاهای دو اشکوب در محل شاه نشین‌های رفیع مسجد قطع می‌شوند و به هم راه ندارند. دسترسی تراز دوم از چهار راه‌پله در چهار کنج بنا می باشد که پله های شمال شرقی و شمال غربی به بام راه دارند. نکته جالب توجه در مورد دستگاه پله ها این که هیچ دو پله ای شبیه هم نبوده و الگوی کاملا متفاوتی را دنبال می کنند. این در حالی است که مسجد و اندام آن تقریباً در قرینگی کامل نسبت به محور شمالی ــ جنوبی که از مرکز بنا میگذرد هستند. این اندام‌های دو اشکوب در اطراف گنبد خانه علاوه بر تامین فضاهای مورد نیاز، در جلوگیری از رانش گنبد نیز نقش داشته اند:« [...] و گاهی مردگرد پیرامون آن هم (که می توانست به جای پشت بند رانش گنبد را بخوبی بگیرد) ساخته می شد.»[۲]

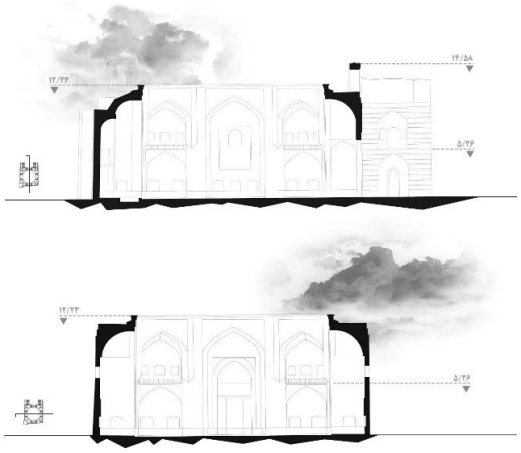


تصویر ۲: پلان مسجد مطلب خان و معرفی فضاها (ترسیم: نگارنده)

«ایوان ورودی مسجد طاق بلندی به ارتفاع حدود ۲۵ متر [بوده] است»[۳] که فرو ریخته و بلندی بقایای آن در حدود تراز ۱۴ متری می باشد که توسط دو فضای دو اشکوب در طرفین پاکار آن مهار شده است که با توجه به ابعاد طاق منطقی به نظر می‌رسد. این فضاهای دو اشکوب اطراف ایوان ورودی در ادامه ی فضاهای مسجد قرار دارد و هم از بیرون و هم از داخل به آن ها دسترسی وجود دارد.

تصویر ۳: چپ: ایوان ورودی به گنبدخانه. راست: فضای اشکوب دوم و نرده های کوتاه چوبی (عکس: نگارنده)

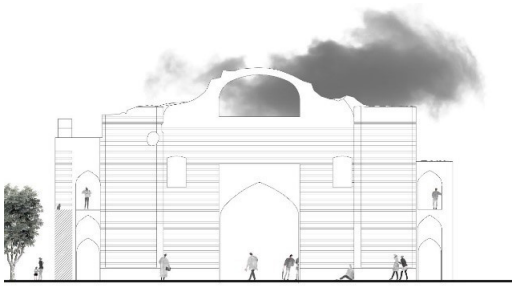
فضای گنبد خانه با ته رنگی مربع شکل آغاز می شود و در قسمت چپیره سازی به یک هشت ضلعی ختم می گردد و ارتفاعی حدود ۱۲ متر دارد. چپیره سازی از نوع سکنج[۴] است که اشکوب دوم در دل تاسه[۵] های آن قرار دارد و به صورت طاق آهنگ از آن خارج شده است. «سکنج که قدیمی ترین آن در بناهای ساسانی یافت شده است از ترکیب دو ترک به دست می آید. این دو ترک از اتصال یک کمان در تیزه چفد اصلی سه کنج به گوشه یا رأس مثلث قاعده به وجود می آید.»[۶] در واقع این ترک ها تن گذار[۷] هستند و تاسه ها نقش پر کننده مابین ترک ها را دارند. چفدهای به کار رفته در ترک ها همگی از نوع پنج اوهفت تند هستند اما به جای استفاده از هندسه ی بدست آمده از بیضی از رسم پرگاری در ترسیم پنج اوهفت استفاده شده است. «این چفد به خوبی باربر و متحمل فشارهای وارد به خود است»[۸]



تصویر ۴: مقاطع طولی و عرضی بنا (ترسیم: نگارنده)

نکته ی جالب در مورد ترک اصلی سکنج نحوه ی شروع آن در قسمت زیرین پاکار چفد است که به صورت پتگین[۹] از دیوار جلو آمده و شبیه تونگان[۱۰] های گوشه های دیوار در خوزستان است که در آن اقلیم به منظور سایه اندازی در گوشه ها کار می شود ولی در مسجد مطلب خان به نظر می رسد که همانند تونگه[۱۱] های زیر مناره ها بیشتر نقش تزیینی داشته باشد، که امری دور از عادت معماران ایرانی نبوده است؛ « [...] هنگامی که معمار مسلمان بر الزامات نیارش بنا چیره شد، به پردازش و توسعه شکلی سازه می پردازد.»[۱۲] هر دو روش طاق ضربی و طاق رومی چه به صورت جدا و چه به صورت ترکیبی در مسجد دیده می شود. مقرنس کاری های محراب و پتکانه ی

ایوان ورودی عمده ی تزیینات بنا را تشکیل می‌دهند. همچنین دو کاربندی در دو هشتی ضلع شمالی بنا به چشم می خورد .همه ی این تزیینات از نوع گچی هستند. نحوه ی آجر کاری در نمای مسجد که در آن به ازای هر سه رج آجر یک رج عقب نشسته است سایه روشن دلنشینی بر جداره ی آن ایجاد می کند و با این که ظاهراً به عنوان زیرکاری تزیینات گچی این‌چنین کار شده اند اما امروزه نقشی تزئینی یافته اند.



تصویر ۵: نما (ترسیم: نگارنده)

۲. مورد پژوهی بازسازی گنبد بر بنای تاریخی

در راستای بررسی گزینه‌های پیش رو به منظور احداث «مرز» آسمانه و ایجاد فضای داخلی به مطالعه‌ی دو نمونه از بازسازی عنصربالاسری تمام‌کننده‌ی معماری در یک بنای تاریخی می‌پردازیم. گنبد کنونی مسجد کبود تبریز یک نمونه ساخت مجدد گنبد در ایران است. در سال ۱۱۵۷ بر اثر زلزله آسیب های جدی به ساختمان این مسجد وارد شد و گنبد آن فرو ریخت و به جز چند جرز و پایه ی شبستان و قسمتی از دیوار خارجی بنا چیزی باقی نماند. مسجد طی دو دوره مرمت شده است: تعمیرات دوره ی اول مربوط به سال های ۱۳۳۸ الی ۱۳۴۳ به همت آقای مصطفوی رییس اداره ی کل باستان شناسی آن زمان و تحت نظر آقای دیباج و مراقبت و مباشرت مرحوم ابوالقاسم معمار صورت گرفته و تعمیرات دوره دوم که مهم‌ترین آن هاست، مربوط به سال های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۴ هستند. در این سال ها مسجد به دست توانای معمار، استاد رضا معماران تبریزی مرمت شده است و مرمت کاشی کاری ها و تزیینات داخلی مسجد نیز به دنبال آن صورت پذیرفته است.[۱۳] گنبد کار شده توسط استاد معماران یک گنبد آجری در سبک و سیاق خود بنا است و هندسه ی آشنای «گنبد» را دارد. پیامد این دو عامل هندسه و مصالح همسان با بنای موجود این بوده که بنای کهن و بخش های الحاقی معاصر توسط بیننده غیر قابلِ تشخیص و تمییز هستند به طوری که قسمت های مختلف بنا در نظر چشم تربیت نشده و نا آشنا به معماری غالباً هم دوره تصور می‌شوند.

تصویر ۶: گنبد بازسازی شده ی مسجد کبود تبریز (عکس: نگارنده)

گنبد شیشه ای غایشتاگ[۱۴] بر روی ساختمان پارلمان آلمان اثر نورمن فاستر[۱۵] یک نمونه دیگر از ساخت گنبد بر بنای موجود می باشد، اما با رویکردی متفاوت از آنچه در تبریز انجام شده است. این بنا موسوم به بوندستاگ[۱۶] محل پارلمان آلمان از سال ۱۸۹۴ تا ۱۹۳۳ میلادی بوده است که در این سال توسط یک جوان کومونیست به آتش کشیده شد و در نتیجه گنبد و بخش های دیگری از بنا از بین رفت.[۱۷] در طول جنگ جهانی دوم نیز آسیب هایی به آن وارد شد. تا در سال ۱۹۹۱، زمانی که دولت جدید و دوباره متحد شده‌ی آلمان تصمیم بازگشت به برلین را در سر داشتند، احیای این ساختمان که به مثابه یادبودی از تجاوزات و حمله های آلمان نازی محسوب می شد و مملو از از تاریخ متلاطم گذشته بود در اولویت کار قرار گرفت. مسابقه‌ی بین المللی برای احیا و بازسازی این ساختمان نیز با نوعی اغتشاش همراه بود.[۱۸] در سال ۱۹۹۳ طرح نورمن فاستر برای باز سازی غایشتاگ در برلین به عنوان طرح اول برنده اعلام شد. در داخل گنبد دو رامپ مارپیچ به منظور تماشای مناظر اطراف به سکوی فوقانی ختم می شوند، لذا مردم به صورت نمادین بر بالای سر نمایندگان خود صعود می کنند و بر آن ها ناظر هستند و نمایندگان نیز در انعکاس آینه های بالاسری خود مردم را ناظر بر خود می یابند. در طول شب گنبد از طریق تالار مجلس روشن می شود و به صورت گنبدی نورانی می درخشد که نشانه ای از قدرت، شفافیت و توانایی پروسه دموکراتیک در آلمان فدرال است. فاستر در سال ۲۰۰۷ در کتاب Foster۴۰ چنین می آورد: «تغییر شکل ما در بنای غایشتاگ در چهار موضوع ریشه دارد: اول، اهمیت بنای بوندستاگ به عنوان یک مجلس دموکراتیک؛ دوم، یک درک درست از تاریخ؛ سوم، التزام به دسترسی عمومی و چهارم، یک دستورکار محیطی قوی». فاستر با رویکردی مدرن در حفاظت و برخورد با بنای تاریخی از مصالح شفاف و تکنولوژی معاصر در بازسازی بهره برده در حالی که به هندسه‌ی گنبدی شکل کلاسیک پایبند مانده است. نتیجه این شده که به لحاظ شکلی و فرمی بنای موجود و بخشهای الحاقی به یکپارچگی بصری رسیده اند بدون این که فریب بصری در کار باشد. چنان‌که به آسانی از فاصله‌ی دور هم اختلاف تاریخی در بخش های مختلف بنا قابل تمییز است.

در مسجد کبود رویکرد استحکام گنبد و پیروی سبکی از بنای موجود بوده در حالی که در بنای پارلمان آلمان دوره های زمانی از هم جدا و استقلال آن ها حفظ شده و به جای تقلید یا تقابل، یک دونوازی هارمونی‌مند را به نمایش عمومی می گذارد و مفاهیم اجتمایی، سیاسی، و حتی تاریخی مدنظر را نیز به طور ضمنی انتقال می‌دهد.

تصویر ۷: گنبد باز سازی شده ی غایشتاگ (عکس: Matthew Field)

نمونه های فوق، تنها مشتی از خروار هستند که می‌توانند در گزینش رفتار و آداب صحیح در برخورد با بنای تاریخی بسیار راهنما و راهگشا باشند، اما در مواجهه با مسئله ی اصلی بنای مطلب خان که همان تعریف «مرز» است تمام پاسخ را در خود ندارند چرا که مسجد مطلب خان همواره در طول عمر خود فاقد گنبد بوده و در واقع علیرغم وجود عزم به ساخت گنبد، گنبدی وجود نداشته که به بازسازی آن بپردازیم. در واقع سؤال مسجد مطلب خان با سؤال مسجد کبود تبریز، ساختمان پارلمان آلمان و بسیاری نمونه های دیگر در این دسته بندی، در عین شباهت هایی که دارد، متفاوت است. در اینجا، چون به لحاظ تاریخی فضای داخلی مطلقی وجود نداشته، موضوع، بازسازی آسمانه بر یک فضای داخلی سابق نیست، بلکه طراحی یک آسمانه و ایجاد یک فضای معاصر داخلی بر عناصر غیر معاصر معماری است تا کیفیت داخلی بودن را با حفظ مشخصات غیرداخلی گنبد خانه‌ی موجود، به بنا ببخشد، و در یک هم‌نوازی هارمونی‌مند فرمی با بنای موجود باشد . در نتیجه در فقدان نمونه ی مشابه و در جست و جوی یافتن راه کار مطلوب که پاسخ‌گوی مطالبات مطرح شده باشد، مسئله‌ی «مرز» معماری را به دو عنصر سازنده‌اش یعنی فرم و ماده تجزیه می‌کنیم و به بررسی تفکیکی روش ها و گزینه‌های موجود در شکل‌گیری این آستانه می‌پردازیم.

۱.۳. بررسی گزینه‌های فرمی آسمانه

در این بخش روش‌ها و راه‌کارهای فرمی را در دو دسته‌ی شیوه‌های سنتی و معاصر مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

۱.۱.۳. رویکرد سنتی؛ گنبد ایرانی

در فرهنگ اسلامی گنبد تصویر باستانی خود (آسمان) را حفظ می کند و در عین حال تجلی زنده ای از اساس عالم شناسی اسلامی می‌باشد. خصوصیات اسلامی مرکز، دایره و کره که از خصوصیات ذاتی گنبد هستند با استفاده از بیان نمادین، تماماً محقق می شوند. زنجیره‌ی معانی عالی که تاکید فراوانی برآن شده مفهوم روح است که در آن واحد تمام موجودات را احاطه کرده و به درونشان راه می یابد، همانطور که گنبد فضای محصور خود را در بر می‌گیرد و تاق آسمان تمام مخلوقات را. گذر این روح از نقطه ی اوج تاق، که نماد وحدت است، یا به صورت رو به پایین یا انبساطی دیده می شود و یا به صورت انقباضی و بالارونده، یعنی به سوی وحدت. شکل گنبد تصویری بسیار مهم دارد. پس از آن نوبت به موضوعی می رسد که باید به وسیله ی قابلیت های ماده بیان شود. شاید در خواستگاه چادر نشینی اش به ساختار های گنبدی مغول ها شبیه بوده که بر قاب مدوری ساخته می شده است. پس از آن که انسان مقیم (غیر مهاجر) توانست گنبد چوبی بسازد معماری بنایی با سنگ و آجر به صورت کاری تقلیدی آغاز شد و به تولید فرم هایی احترام بر انگیز پرداخت که پیش تر از موادی با دوام کمتر ساخته می شدند. به دنبال آن شکل گیری معماری گنبدی به صورت بیانی نمادین به کمک سیستم های سازه ای متعدد تکامل یافت. ابتکار و مهارت با نسبت مستقیم با وزن گنبد پیشرفت کرد که این نشان می داد معیار برتر زیبایی در گنبد ها سبک ظاهری آن ها، هم به صورت مادی و هم به صورت بصری بود. گنبد در تمام جنبه های تجلی خود مکتن عرش الهی است، در برابر عقل منفعل است، جنسیتی مادرانه و فرمی عالی و فرازمانی دارد.[۱۹]

در تعریف هندسی، گنبد مکان هندسی نقاطی است که از دوران یک منحنی (چَفد) حول یک محور قائم به وجود می آیند.[۲۰] اما در زبان معماری گنبد پوششی است که بر زمینه ای گرد برپا می گردد. گنبد بر سه قسمت استوار است: گنبد خانه یا زمینه ی گنبد. بشن یا هیکل یعنی قسمتی که بر روی ته رنگ به صورت مکعب بالا می آید و یک یا دو یا هر چهار طرف آن باز است. و چپیره یا گوشه سازی که به منظور تبدیل ته رنگ چهارگوش به زمینه ی دایره برای اجرای گنبد انجام می شود که انواع گوناگون دارد.[۲۱] در مسجد مطلب خان کار تا مرحله‌ی چپیره سازی انجام شده و در بالاترین تراز به یک زمینه هشت ضلعی برای اجرای گنبد رسیده است. استاد پیرنیا گنبد ها را بر مبنای نوع پوسته های آن ها معرفی می کند و دسته بندی زیر را ارائه می دهد:

۱. گنبد های دو پوسته ی کاملا به هم پیوسته
۲. گنبد های دو پوسته ی پیوسته ی میان تهی
۳. گنبد های دو پوسته ی کاملا از هم گسسته[۲۲]

معماریان اما با بسط این طبقه بندی و رویکرد ساختاری_شکلی در گونه شناسی گنبد های ایرانی طبقه بندی زیر را ارایه می دهد:

۱. گنبدهای یک پوسته ی ساختمانی
۲. گنبد های دو پوسته ی پیوسته
۳. گنبد های ترکین با باریکه تاق
۴. گنبد گسسته ی رک
۵. گنبد گسسته نار
۶. گنبد سه پوسته[۲۳]

چنان که در تعریف هندسی گنبد آمد فرم گنبد حاصل دوران یک منحنی[۲۴] است که به این منحنی در معماری ایرانی چفد یا قوس گفته می شود. چفد های گوناگون و بسیار متنوعی در ساخت گنبد در ایران به کار رفته است. عموماً حتی چفد ها در پوسته های مختلف یک گنبد با هم متفاوت هستند. گنبد های ایرانی در دو دسته‌ی هندسی مازه دار و تیزه دار طبقه بندی می شوند، که عمدتا چفد های مازه دار به دلیل قدرت باربری بالا، مناسب پوسته های

درونی هستند و در ایران به ندرت به عنوان پوشش بیرونی به کار رفته اند. چفد مازه ای تیز به دلیل ارتفاع بسیار زیاد عمدتاً در ترکیب با گنبد رک به کار می رود. چفد مازه ای تند که منحنی بسیار نزدیکی به منحنی آویزان[۲۵] دارد و به صورت کاملا فشاری عمل می کند به خوبی باربر بوده و بسیار مناسب دهانه های بزرگتر از ۱۵ متر است و به لحاظ ارتفاعی قابلیت ترکیب با خود های مرتفع مانند چمانه یا شبدری تند را دارد. چفد مازه ای کند به دلیل داشتن قوسی نزدیک به دایره باربری کمتری نسبت به دو چفد مازه ای قبل داشته و در دهانه های کمتر از ۱۵ متر به کار می‌رود.

گنبد های شبدری و سبویی از مهم‌ترین فرم های گنبد ایرانی هستند که بیشترین کاربرد را در ساخت خودهای گنبدهای ایران، و همچنین بیشترین نقش را در شکل دهی تصویر ذهنی مشترک ایرانیان از گنبد را طی صده های اخیر داشته اند. تصویر ذهنی ایرانیان از گنبد، با خود هایی از چفد های تیزه دار شکل گرفته است و این فرم ها به عنوان گنبد به چشم مردم این سرزمین بسیار آشنا هستند. از لحاظ معماری هم این فرم از آسمانه با بناهای تاریخی ایران به هم آهنگی بصری خوبی دست یافته است. توجه به این گرایش مشترک و جمعی ایرانیان به گنبدهای تیزه‌دار با عنوان پوسته‌ی بیرونی گنبد و نیز توان باربری مطلوب چفدهای مازه‌دار در دستیابی به فرم بیرونی در مسئله‌ی مسجد مطلب‌خان می‌تواند راه‌گشا باشد. حال به روش‌های معاصر می‌پردازیم.

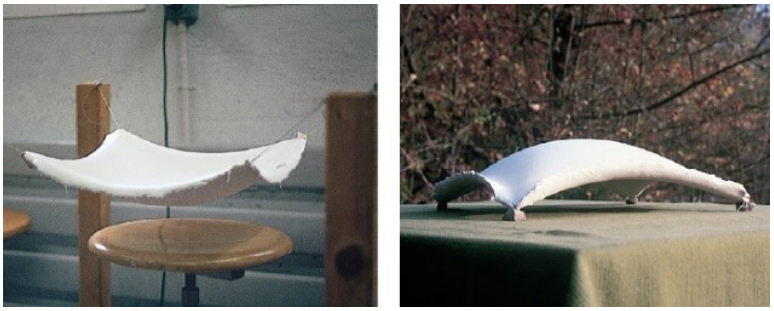
۲.۱.۳. رویکرد معاصر؛ پوسته‌ها

جدید ترین یافته های علمی در زمینه ی طراحی سطوح پوششی نشان داده است که در نظر گرفتن رابطه ی متقابل بین فرم و نیرو در مراحل ابتدایی طراحی و جهت دهی طرح به سمت فرم هایی که بیشتر به صورت فشاری عمل می کنند و نیرو های کششی در آن ها در حداقل ممکن قرار دارند، امکان استفاده از مصالح ضعیف تر به عنوان عناصر باربر و نیز رسیدن به حداقل ضخامت و در نتیجه حداقل وزن ممکن در ساخت پوشش را محیا می سازد که در مواجهه با بناهای تاریخی یک الزام است. نمونه ی آن را می توان در پاویلیون دانشگاه ای تی اچ زوریخ اثر گروه تحقیقاتی بلاک ۲۰۱۵ در نیویورک، که به دلیل استفاده از فرم و هندسه بهینه که صرفاً به صورت فشاری عمل می کند امکان استفاده از مصالح فشرده شده‌ی سلولوزی تهیه شده از پسماند های محصولات بسته بندی را فراهم کرده است. یا می توان به برخی از پوسته های طراحی شده توسط کندلا[۲۶] اشاره نمود. آخرین کار او یک پوسته‌ی سهموی هذلولی برای رستوران لوشیانوگرفیک[۲۷] در والنسیای اسپانیا بود که ۳۵,۵ متر دهانه را با پوسته ی بتنی به ضخامت ۶۰ میلی متر پوشش داده است. گنبدها و تاق‌هایی که قرن هاست پابرجا هستند محصول فرم‌هایی می باشند که به لحاظ هندسی عملکرد مناسبی در برابر نیرو دارند. جدا از فواید یک هندسه مناسب در طراحی یک پوسته این موضوع به طور وسیعی توسط معماران و طراحان و مهندسان مورد بحث قرار گرفته است که فرم های منتج از اصول سازه ای به لحاظ زیبایی شناسی نیز مطلوب و دلپذیر هستند.[۲۸]

تصویر ۸: پاویلیون ای تی اچ در نیویورک (عکس: Block Group)

برترین پوسته ها به لحاظ کارکرد سازه ای، از یک هندسه‌ی دو انحنا[۲۹] بهره می برند. این امر سبب می شود که تجزیه و تحلیل، و ساخت آن ها، به لحاظ هندسی دشوار گردد.

از آغاز دوران طلایی پوسته ها در دهه ی ۱۹۲۰ میلادی تحلیل ریاضی عملکرد پوسته ها رویکرد رایجی بود و تا دهه ۱۹۶۰ میلادی تقریبا تمام پوسته ها و طرح قالب بندی آن ها از اشکال هندسی که به صورت ریاضی قابل توصیف بودند ساخته شدند. در دهه های ۶۰ و ۷۰ میلادی، فرم یابی فیزیکی به منظور یافتن و ساخت فرم های جدید و کارآمدتر به کار بسته شد. هاینز ایسلر[۳۰] و فرای اوتو[۳۱] هر دو از مدل های آویزان[۳۲] به این منظور استفاده کردند. البته استفاده از این شیوه قدمتی طولانی تر دارد؛ منحنی های آویزان را می توان در بسیاری از آثار آنتونی گائودی[۳۳] معمار اسپانیایی مشاهده نمود. روش دیگر استفاده از فیلم نازک صابونی[۳۴] بود که بیش از همه فرای اوتو و سرجیو موسمچی[۳۵] در فرایند طراحی خود به کار بستند.



تصویر ۹: مدل آویزان هاینز ایسلر (عکس: Frank Döring)

با ورود CAD از دهه ی ۹۰ میلادی طرح های بسیار پیچیده رواج یافتند و روش فرم یابی دیجیتال (عددی) در ترکیب با روش مدل آویزان به کار بسته شد تا فرم های پیچیده طراحی شده منطقی، قابل تجزیه و تحلیل، و در نهایت قابل ساخت شوند. تا جایی که این روش به تدریج جای روش های دیگر را گرفت و امروزه شیوه‌ی غالب در طراحی پوسته هاست و دیگر صرفا نقش یک ابزار اصلاح و بهینه سازی را ندارد و بیش از آن، یک ابزار و روش طراحی است که بسیاری از دفاتر معماری، معماران، اشخاص آکادمیک و محققان را به سمت ورود به حوزه های بین رشته ای در طراحی پوسته ها سوق داده است.[۳۶]

روش های طراحی و فرم یابی پوسته ها را می توان در چهار دسته ی کلی طبقه بندی نمود. روش اول که به عنوان فرم یابی ریاضی شناخته می شود شامل استفاده از فرم هایی است که به لحاظ ریاضی و هندسی از پیش تعریف شده اند. این روش منجر به محدود شدن طراحی به اشکال ریاضی و در نتیجه محدود شدن تنوع طرح هاست.

روش دوم که به فرم یابی فیزیکی معروف است طراح با آویزان کردن مدل های دو بعدی و سه بعدی و تثبیت فرم آن و سپس معکوس کردن آن به فرم های نوینی دست میابد. این روش بر یک اصل فیزیکی استوار است که اگر فرمی در کشش کامل باشد با معکوس کردن آن فرم، به طور کاملاً فشاری عمل خواهد کرد و بهترین پوسته ها پوسته هایی هستند که به صورت فشاری عمل می کنند. این روش محدودیت هایی هم دارد که می توان به زمان بر بودن و محدودیت های مدل سازی و نیزمشکلات برداشت دقیق از مدل به منظور دستیابی به نقشه های اجرایی اشاره نمود.

روش سوم که به فرم یابی عددی معروف است، فرم یابی و طراحی و محاسبه ی پوسته توسط رایانه و بر اساس پارامترهای ارائه شده توسط طراح انجام می‌گیرد که این امکان در مراحل اولیه ی طراحی در اختیار طراح است. پارامتر هایی مانند ابعاد و شکل دهانه یا دهانه ها، محل و شکل باز شو ها، میزان خیز پوسته، نحوه ی شبکه بندی و حتی روش ساخت و مصالح پوسته در مراحل اولیه طراحی قابل تعریف هستند. اخیراً افزونه‌ی جدیدی توسط گروه تحقیقاتی بلاک در دانشگاه ای تی اچ زوریخ بر روی نرم افزار طراحی راینو عرضه شده که راینو والت[۳۷] نام دارد و با بکار بردن آن طراحان بدون نیاز به آگاهی از روش های عددی می توانند به فرم یابی بهینه برای طرح های خود بپردازند. گروه بلاک تعدادی پوسته با این روش طراحی و ساخته اند. پاویلیون تاق آرمادیلو[۳۸] در دوسالانه‌ی ونیز ۲۰۱۶ یکی از آخرین آثار گروه تحقیقاتی بلاک است که به علت هندسه ی بسیار صحیح آن بین

بلوک های سنگی آن هیچ ملاتی به کار نرفته و همگی عناصر آن در فشار کار می‌کنند. یکی از مهم‌ترین محاسن این روش برای معماران این است که معمار نیازی به آگاهی از مباحث سازه ای و محاسباتی که خارج از حیطه تخصصی اوست ندارد و ابزار رایانه ای به صورت یک رابط کاربری عمل می‌کند. پوسته های متعددی در دو دهه ی گذشته با این روش طراحی شده اند. لحاظ شدن پارامترهای سازه، مصالح و ساخت در مراحل اولیه ی طراحی، به عنوان پارامترهای طراحی، منجر به صرفه جویی در زمان و دقت در طراحی و سپس در مرحله ی ساخت می گردد.

تصویر ۱۰: Armadillo Vault در دوسالانه ی ونیز سال ۲۰۱۶ (عکس: Rippmann)

روش چهارم به روش فرم یابی آزاد معروف است که منطقی در پشت فرایند طراحی وجود ندارد و طراح نقش یک مجسمه سازی را دارد که فرم دلخواه خود را شکل می دهد. در این روش ورود پارامتر های ذکر شده در روش سوم در مراحل نهایی طراحی است که با یک فرایند رفت و برگشت طولانی در پروسه ی طراحی همراه است و در نتیجه یک پروسه ی بسیار پر هزینه و زمان بر خواهد بود. ورود رایانه ها به طراحی و شکل گیری پروسه ی CAD/CAM باعث گسترش روز افزون کاربرد روش عددی شده است و از این رو روش های دیگر سهم بسیار کمی را در طراحی و فرم یابی پوسته های دو سه دهه ی اخیر داشته اند.

از بین روش های چهارگانه ی یاد شده، روش عددی مناسب ترین روش در برخورد با مسئله ی طراحی در بنای مسجد مطلب خان می باشد؛ چراکه عملی شدن اهدافی چون سبکی و بهینه بودن که از رویکرد های اساسی و تعریف شده در برخورد با بناهای تاریخی به شمار می آیند، با پارامترهایی چون توزیع نیرو و مصالح در ارتباط هستند که در این روش توسط معمار قابل مطالعه، تعریف و کنترل خواهند بود، بدون اینکه نیازی به آگاهی از چند و چون این مباحث باشد که در مراحل اولیه ی طراحی، پروسه ی طراحی را تسریع و تسهیل می‌کند.

۲.۳. مصالح و روش ها

پیدایش و ورود مصالح جدید و روش های ساخت نوین در چند دهه ی اخیر، مفاهیم جدیدی را در طراحی ایجاد نموده و پروسه ی طراحی را تحت تاثیر خود قرار داده اند. امروزه آگاهی از این روش های ساخت در مراحل نخستین طراحی می تواند امکانات گسترده ای را در اختیار طراح قرار دهد. چنان‌که شرح آن رفت فضای گنبد خانه همواره از نور روز بهره برده و این ویژگی بخشی از هویت فضایی بنا شده است. اما مبادرت به حفظ نور روز می‌تواند در تضاد با عمل پوشاندن قرار گیرد. از این رو استفاده از مصالح سنتی در ساخت گنبد ها و پوسته ها از جمله آجر، سنگ و حتی بتن که مانع عبور نور هستند، راهگشا نخواهند بود و می بایست استفاده از مصالح شفاف مد نظر قرار گیرد. عمده گزینه های موجود محدود به شیشه و پلاستیک ها و کامپوزیت های شفاف خواهد بود که در این بخش به مرور آن‌ها می‌پردازیم.

شیشه می تواند در کنار ایجاد پوشش مناسب امکان عبور نور را فراهم می‌کند. اما استفاده از مصالح شیشه سه اشکال عمده دارد: اول، وزن یک گنبد شیشه ای در این ابعاد بسیار بالا خواهد بود. گنبدی شیشه ای در این ابعاد نیاز به یک ساختار نگهدارنده دارد که در واقع علاوه بر وزن خود شیشه وزن ساختار نگه دارنده ی آن نیز بر بنا

تحمیل می‌گردد که با در نظر گرفتن این واقعیت که این بنا هرگز وزن یک گنبد را بر روی خود نداشته و توزیع نیروها نزدیک به دو قرن به صورت فعلی در بنا به موازنه رسیده‌اند، گذاردن چنین باری بر روی بنا خطر آسیب احتمالی به ساختار موجود را بسیار بالا خواهد بود که ما را به سوی یافتن راه‌حل دیگری سوق می‌دهد که تحمیل بار کم‌تری بر بنای موجود داشته باشد. مشکل دوم یک ساختار شیشه‌ای سایه اندازی ساختار نگه دارنده ی شیشه در فضای گنبد خانه است که به کلی اتمسفر فضای داخلی را دگرگون خواهد ساخت. موضوع سوم حضور نور مستقیم خورشید در فضای داخلی است که مزاحم فعالیت های داخلی در بنا خواهد بود و در عمده ی ساعات روز نیاز به پوشاندن بخش هایی از گنبد شیشه ای مجددا باعث لطمه به کیفیات نوری در فضای داخلی می شود. راه حل این مسئله در استفاده از یک ماده ی نیمه شفاف که نور مستقیم خورشید را عبور ندهد و در عین حال نور روز را در فضای داخلی تامین کند و همچنین نیازی به یک ساختار نگه دارنده نداشته باشد خواهد بود، و بدین صورت گزینه ی استفاده از پلاستیک ها و کامپوزیت ها مطرح می شود.

امروزه بیش از شصت نوع پلاستیک استاندارد شده در صنایع مختلف در حال تولید است. اما پر کاربرد ترین پلاستیک ها در معماری پلاستیک های EPDM از مجموعه الاستومر[۳۹]ها و PMMA، PC، ABS، PVC، PS، PUR، PTFE و ETFE از مجموعه ی ترموپلاستیک[۴۰]ها هستند. ارتجاع پذیری ترموپلاستیک ها آن‌ها را به گزینهٔ مناسبی برای کاربست در گنبدها تبدیل می‌کنند چراکه امکان تنفس را به گنبد خواهند داد که همواره از مسائل مورد توجه معماران سنت ایرانی بوده است.

پلاستیک ها به روش های مختلفی قابل تولید می باشند از جمله Injection Moulding، Sandwich Foaming، Casting، Compression Moulding، Calendering، Extrusion، Injection Moulding و روش Direct Digital Manufacturing که از به روزترین شیوه‌های ساخت با پلاستیک‌هاست در یک رابطه ی تنگاتنگ با طراحی قرار دارد و از آنجایی که شامل یک پروسه ی CAD/CAM می باشد محصول نهایی مستقیما از محصول طراحی و با دقت بالا تولید شده و بسیار کم هزینه تر و به صرفه تر از روش های قدیمی ساخت خواهد بود.[۴۱] در مسئله‌ی طراحی در بنای تاریخی با این مقیاس، استفاده از دقیق‌ترین روش‌ها با کم‌ترین خطا و روش‌هایی که آزادی عمل کافی را به طراح می‌دهند تا پارامترهای مد نظر خود را در طرح وارد کند یک ضرورت و یک فرصت خواهد بود، که روش DDM به واسطهٔ پروسه‌ی CAD/CAM آن این فرصت را برای طراح و سازنده ممکن می‌سازد.

عبارت Direct Digital Manufacturing یا DDM به مجموعه پروسه هایی اطلاق می گردد که در آن محصول فیزیکی از یک سری اطلاعات دیجیتالی تولید می شود. این پروسه ها شامل Rapid Prototyping یا RP،[۴۲] Rapid tooling یا RT[۴۳] و Rapid Manufacturing یا RM می باشند. پروسه های DDM عمدتا یک فرایند افزایشی از اضافه شدن یک ماده یا شکل گیری آن هستند به جز پروسه Computerised Numerical Control یا CNC که یک فرایند کاهشی می باشد. در ادامه به معرفی تعدادی از پر کاربرد ترین تکنیک ها و روش های DDM می پردازیم:

Stereolithography یا STL : سخت شدن و انجماد لایه به لایه ی پلیمر مایع با استفاده از لیزر. مناسب برای رزین های ترموست[۴۴]

Solid Ground Cursing یا SGC : سخت شدن و انجماد لایه به لایه ی پلیمر با استفاده از پرتو UV. مناسب برای رزین های ترموست.

Selective Laser Sintering یا SLS[۴۵]: بستن و سخت شدن لایه به لایه ی ماده ی اولیه پودری شکل. مناسب برای ترموپلاستیک‌ها، موم[۴۶]ها و فولاد.

Laminated Object Manufacturing یا LOM : لایه های پلاستیکی آغشته به ماده ی چسبی به ترتیب رو هم سوار می شوند و سپس توسط لیزر به شکل و فرم نهایی برش می خورند. مناسب برای لایه های نازک پلاستیک ها، کاغذ و سرامیک ها.

Fused Deposition Modeling یا FDM : اعمال لایه به لایه ی ماده ی ذوب شده از یک نازل خارج کننده. مناسب برای پلاستیک های ABS، PC، موم، و مصالح دیگر. (تصویر ۶۶ـ۳)

۳D Printing : اعمال لایه به لایه ی ماده‌ی اولیه‌ی پودری شکل و سخت کردن آن با استفاده از یک ماده‌ی

پیوند دهنده. مناسب برای پلیمر ها و سرامیک ها.

Rapid Manufacturing یا RM : استفاده از روش هایی که توضیحشان رفت موسوم به Rapid Prototyping به منظور تولید محصول نهایی.

Rapid tooling یا RT : استفاده از روش های تولید و ماشین کاری در کنار روش های Rapid Prototyping به منظور تولید قالب ها و یا ابزار به منظور تولید یا ایجاد تغییر در محصول نهایی.[۴۷]

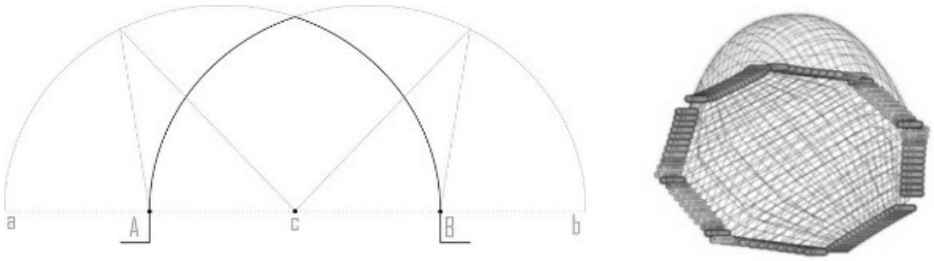
از آنجایی که اولویت ما در بین مصالح پلاستیکی ترموپلاستیک‌ها هستند، فرایند FDM از میان روش های طراحی و ساخت DDM فرایندی است که آن‌ها را شامل می‌شود.

۴. یافته‌ها و نتیجه‌گیری

مسئله ی اصلی در طراحی برای بنای مسجد مطلب خان، مستقل از موضوع کاربری، ایجاد مرز و تعریف یا باز تعریف فضای داخلی از فضای خارجی است. تا به آن جا که می توان ادعا نمود «کار» زمانی انجام شده است که این مرز به درستی ایجاد شود و این آستانه به درستی تعریف گردد. کیفیات فضای داخلی در گرو انتخاب و طرح دقیق کیفیات و کمیات مربوط به این مرز یا آستانه است. به عنوان مثال تصور کنید روی فضای گنبد خانه، گنبدی چون گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان قرار گیرد؛ فضای بدست آمده ی داخلی به کلی با فضای داخلی بنا، در حالتی که گنبدی چون گنبد غایشتاگ بر آن قرار بگیرد، متفاوت در کیفیات و حتی معانی خواهد بود. یا اگر پوششی با فرمی نا آشنا آن را بپوشاند اثر متفاوتی بر مردم خواهد داشت چه آنان که کاربر بنا هستند و چه رهگذران. فاصله گرفتن از هندسه‌های آشنا و بهره از هندسه‌ای که با فرم بنا به لحاظ سبکی هم‌خانواده نیست، شاید مجاز باشد اما به‌جا نخواهند بود و پیغام دیگری را به بیننده خواهد داد که مقصود ما نبوده و نیست.

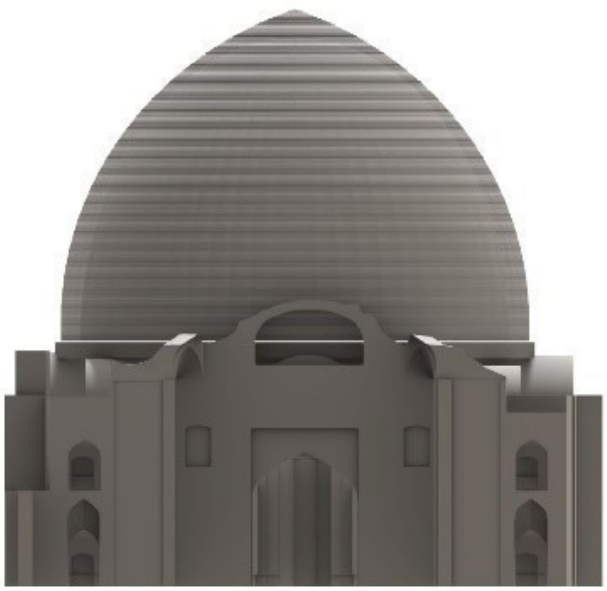
مطالعه ی دو بنای پارلمان آلمان و مسجد کبود تبریز، مستقل از مصالح و تکنیک، استفاده از یک هندسه ی آشنای گنبد را برای رسیدن به یک هم‌نشینی و هم آهنگی مطلوب با بنای قدیمی پیشنهاد می دهند. در میان هندسه های ایرانی برای گنبد چفد چمانه که از تقاطع دو بیضی بدست می آید و قابلیت باربری فوق العاده ای دارد در ایوان پیشان بسیاری از مساجد جامع استفاده شده است که از نمونه های قابل ذکر آن پیشان مسجد جامع یزد است. از دوران این چفد پوشش سبوئی بدست می آید. یکی از بهترین نمونه های این چفد را می توان گنبد سلطانیه دانست. ازین رو به لحاظ فرم آشنا و مقاومت یکی از گزینه های مطلوب از میان چفد های ایرانی برای اجرا در مسجد مطلب خان خواهد بود.

از طرفی دیگر با استفاده از روش های فرم یابی مدرن و به طور ویژه روش عددی می توان به یک فرم کاملا فشاری برای گنبد رسید به طوری که امکان استفاده از مصالح ضغیف تر و نورگذر چون پلاستیک را فراهم می کند. با بهره گیری از نرم افزار راینو والت و در نظر گرفتن ابعاد دهانه و خیز قوسی نزدیک به چفد چمانه، بهینه ترین هندسه به صورت تصویر به دست آمد که انطباق آن بر روی قوس چمانه نشان می‌دهد تفاوت های جزئی با این قوس دارد. می توان این دو قوس را به صورت یک گنبد دو پوسته ی به هم پیوسته اجرا نمود که قوس زیرین قوس کاملا فشاری و قوس بیرونی چفد ایرانی چمانه باشد. از طرف دیگر این هندسه ی کاملا فشاری اجازه ی استفاده از ماده ی شفاف پلاستیکی را برای استفاده ی سازه‌ای می دهد که می توان از ترموپلاستیک ها با روشی مرکب از FDM و چاپ سه بعدی بهره جست. مزیت دیگر این روش آن است که می‌توان گنبد را یکپارچه و در محل اجرا نمود. محصول یک گنبد یکپارچه ی نورگذر با هندسه ی یک گنبد ایرانی خواهد بود که در ضمن حفظ کیفیات فعلی بنای مسجد، معرف یک فضای داخلی مهیا برای فعالیت ها و کارکردهای آینده خواهد بود. در طول شب گنبد روشن بنا قبله ی مردم شهر می شود و در طول روز آبی آسمانی را که در طول قرن‌ها کاشی های فیروزه به تجسم آن گنبد خانه ها را پوشاندند بر فراز فضای داخلی برقرار خواهد نمود.



تصویر ۱۱: راست: پوسته ی کاملا فشاری بدست آمده از راینو والت چپ: ترسیم چفد چمانه (ترسیم: نگارنده)

تصویر ۱۲: راست: گنبد نورگذر دوپوسته ی به هم پیوسته؛ پوسته ی داخلی کاملا فشاری و پوسته ی بیرونی از چفد چمانه. چپ: پرینت سه بعدی گنبد بر روی بنا توسط بازوی رباتیک (ترسیم: نگارنده)



تصویر ۱۳: گنبد نهایی بر روی بنا (ترسیم: نگارنده)

پی‌نوشت‌ها

۱. (پیرنیا، آشنایی با معماری اسلامی: ساختمان های درونشهری و برونشهری، ص. ۱۵۶).

۲. (پیرنیا، ۱۳۹۲، ۴۰).

۳. گزارش میراث فرهنگی آذربایجان غربی

4. squinch

۵. تاقچه های مثلثی منحنی در فضا

۶. (معماریان، معماری ایرانی، ص. ۲۴).

۷. عناصر باربر در معماری کلاسیک ایران را تن گذار و خط انتقال نیرو ها مانند منحنی فشار در چفدها را جان گذار می خواندند.

۸. (پیرنیا، چفدها و طاقها ، ص. ۸).

۹. پیش آمدگی تدریجی

۱۰. پتگین

۱۱. نعلبکی زیر گلدسته

۱۲. (معماریان، معماری ایرانی، ص. ۳۰۲).

۱۳. (اسمعیلی سنگری، مسجد کبود (فیروزه اسلام) نگین مجموعه بازار تاریخی تبریز، ص. ۱۳).

14. Reichtag

15. Norman Foster

16. Bundestag

17. (Snyder, Encyclopedia of the Third Reich, p. 287).

۱۸. (الکساندر زونیس، سانتیاگو کالاتراوا، ص. ۱۸۰).

۱۹. (اردلان، حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی، ص. ۱۰۳).

20. Revolve

۲۱. (پیرنیا، گنبد در معماری ایران ، ص. ۷).

۲۲. (همان، ۶۳)

۲۳. (معماریان، ۱۳۹۱، ۶۷)

۲۴. تنها مورد استثنا گنبد رک و مشتقات آن است که از دوران یک خط مستقیم یا شکسته تولید می گردد

25. Catenary

26. Candela

27. L'oceanografic

28. (Rippmann, Funicular Shell Design (geometric approaches to form finding and fabrication of discrete funicular structures), p. 31)

29. Double curve

30. Heinz Isler

31. Frei Otto

32. Hanging Models

33. Antoni Gaudi

34. Soap Films

35. Sergio Musmeci

۳۶. (همان، ۳۲)

37. Rhino Vault

38. Armadillo Vault

۳۹. Elastomer الاستومر پلیمری با قابلیت ارتجاع بسایر بالا و ضریب پواسون نزدیک به ۰,۵ است که به دو دسته ی ترموپلاستیک ها و ترموست ها تقسیم می شود.

۴۰. Thermoplastic پلاستیک های نرمش پذیر و قابل ارتجاع در برابر حرارت

41. (Engelsmann et al, Plastics in Architecture and Construction, p. 29).

۴۲. تولید سریع نمونه اولیه محصول

۴۳. ابزار کاری سریع محصول

۴۴. Thermoset رزین های گرما سخت که فرایند سخت شدن آن ها غیر قابل بازگشت است.

۴۵. و همچنین Laser Sintering یا SL

46. Wax

۴۷. (همان، ۴۳)

۴۸.

منابع

فارسی

۱. اردلان، نادر (۱۳۹۰) حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمهٔ ونداد جلیلی، علم معمار رویال، تهران.

۲. اسمعیلی سنگری، حسین (۱۳۹۳) «مسجد کبود(فیروزه اسلام) نگین مجموعه بازار تاریخی تبریز»، فصلنامهٔ علمی فنی هنری اثر، شماره ۶۶، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، تهران.

۳. پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۴) آشنایی با معماری اسلامی: ساختمان های درونشهری و برونشهری، به تدوین غلامحسین معماریان، چاپ بیستم، نشر سروش دانش، تهران.

۴. پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷۰) «گنبد در معماری ایران»، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، مجلهٔ اثر، ش. ۲۰، جلد ۱۲، صص. ۵ـ۱۳۹.

۵. پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷۳) «چفدها و طاقها»، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، مجلهٔ اثر، ش. ۲۴، جلد ۱۵، صص. ۵ـ۴۵.

۶. زونیس، الکساندر (۱۹۹۹) سانتیاگو کالاتراوا، ترجمهٔ محمد احمدی‌نژاد، نشر خاک، تهران.

۷. معماریان، غلامحسین (۱۳۹۴) معماری ایرانی، نغمه نواندیش، تهران.

۸. میراث فرهنگی (۱۳۸۰) گزارش معرفی مشخصات مسجد مطلب خان خوی، سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری آ.غ.

لاتین

9. Engelsmann, Stephan (2010) Plastics in Architecture and Construction, Birkhauser Detail, Basel.

10. Rippmann, Matthias (2016) «Funicular Shell Design (geometric approaches to form finding and fabrication of discrete funicular structures)», zurich, Diss. ETH No. 23307.

11. Snyder, Louis (1976) Encyclopedia of the Third Reich, McGraw-Hill, New York.

دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۱۱۵ تا ۱۳۵

مطالعهٔ تطبیقی معماری داخلی کلیساهای وانک و بیت الحم با کلیساهای دورهٔ باروک*

زهرا احمدی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵

چکیده

کلیساهای جلفای‌نو اصفهان در عهد صفوی با ورود و اسکان ارمنیان، ساخته شدند. ساخت کلیسا در اصفهان با دستمایه‌های معماری صفوی، با احداث کلیساهای غرب نیز با خصوصیات معماری باروک همزمان بود. این همزمانی با توجه به تفاوت چشم‌گیر فاصله مکانی و شیوه معماری رایج دو سرزمین، پرسش‌های متعددی ایجاد می‌کند. از جمله اینکه می‌توان پرسید از منظر معماری داخلی چه نسبتی میان کلیساهای جلفا در اصفهان عهد صفوی و کلیساهای عهد باروک اروپا قابل تبیین است؟ با این هدف که روشن شود چه ویژگی‌هایی از منظر معماری داخلی در کلیسا بودن یک کلیسا در دو مکان جغرافیایی بسیار دور با اصول طراحی و ساخت متفاوت نقش دارد. بدین منظور ابتدا با مروری کلی بر ساختار کلیسا ضمن آشنایی با مفهوم کلیسا و معنای حضور در کلیسا، مراسم آیینی و آداب و عبادی در معماری باروک مطالعه شد. سپس با توجه به امکان پذیر نبودن ورود به تمام کلیساهای جلفای‌نو، تنها کلیسای وانک و بیت‌الحم بررسی شدند. با روش‌شناسی مطالعه تطبیقی میان این دو دسته کلیسا از منظر معماری داخلی در پلان، مجسمه‌ها، روایت‌نگاری در بدنه‌ها و سقف، روایت در دیوارنگاره‌ها و نور مشخص شد میان کلیساهای جلفا و کلیساهای عهد باروک، علیرغم تفاوت‌های مکانی و ویژگی‌های معماری بسیار شاخص، از نظر کیفیت طراحی و ساماندهی فضا با آگاهی از چگونگی بکارگیری عناصر و اصول طراحی داخلی در معنای حضور و ادراک مکان آیینی و دینی مسیحی، همبستگی و نسبت مستقیمی قابل تبیین است.

واژگان کلیدی: معماری داخلی کلیسا، جلفای‌نو، مساجد صفوی، کلیسای وانک، کلیسای بیت‌الحم

۱. کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
آدرس ایمیل: zaharah7489@gmail.com
* این مقاله برگرفته از تحقیق دانشگاهی زیر نظر دکتر نادیه ایمانی با عنوان نسبت کلیساهای جلفای‌نو با کلیساهای ارمنستان است.

مقدمه

هر چند که اولین ورود دین مسیحیت به ایران همزمان با حکومت اشکانیان اتفاق افتاد،[۱] و تعدادی کلیسا مانند تادئوس مقدس در مرزهای ایران ساخته شد، اما تا حکومت صفویه و کوچ ارمنیان جلفای نخجوان به اصفهان تعداد کلیساهای مسیحی و پیروان این دین در ایران بسیار اندک بود. با کوچ ارمنیان جلفای نخجوان در قرن هفدهم م به قسمت جنوبی اصفهان، شهرک خودمختار جلفای‌نو احداث شد.و ارمنیان در جلفای‌نو عمارت‌ها و کلیساهای باشکوهی احداث کردند. اما از ۲۴ کلیسای احداث شده در جلفای‌نو، امروزه حدود ۱۴ کلیسا باقی مانده است. نگاهی اجمالی به شکل‌گیری کلیسا، از مکانی شامل ورودی، شبستان و محراب برای برگزاری مراسم عبادی، آیینی و گردهم‌آیی‌های مسیحیان حکایت دارد. از منظر معماری داخلی، ورود و حضور به این مکان مقدس مراتب و آداب عمومی مشخصی داشته که در تمامی کلیساها کماکان جاری است. محراب اولین عنصر شاخصی که هنگام ورود به کلیسا دیده می‌شود. در ادامه، با گذر از درهای ورودی، شبستان کلیسا با بیشترین مساحت، مرحلهٔ نهایی حضور و استقرار است. پس از شبستان محراب کلیسا با ارتفاعی بالاتر نسبت به شبستان قراردارد که نقطهٔ عطف این مکان به‌شمار می‌آید. بدین ترتیب ساختار کلیسا با این عناصر شکل گرفت و بخش‌های دیگری نیز طی گذر زمان با افزایش مساحت به صحن اصلی اضافه شدند اما نقش بنیادی خاصی در ساختار و ماهیت کلیسا نداشتند.

حکومت صفوی و کوچ ارمنیان جلفا به اصفهان، مصادف با شکل‌گیری معماری دورهٔ باروک بود. اگر چه به نظر می‌رسد همزمانی دو دوره در ساخته شدن کلیساهای ارمنیان نقش مهمی داشته باشد اما شواهد امر نشان‌می‌هد کلیساهای جلفای‌نو با بهره‌گیری از فنون معماری جاری صفوی از لحاظ توانایی ساخت، مصالح و خصیصه‌های معماری آن دوره مخصوصاً در ساختار داخلی و پوشش طاق شکل گرفتند. در حالی که کلیساهای اروپا کاملاً متفاوت از لحاظ فرم، پوشش سقف و معماری داخلی احداث می‌شدند. با وجود این تفاوت‌ها که از لحاظ پوشش داخلی بنا و معماری وجود دارد و شباهت‌هایی که کلیساهای جلفای‌نو به مساجد صفویه دارند، ولی از نظر عبادت کندگان حس حضور در کلیسا احساس می‌شود. چگونه این امر امکان‌پذیر است؟ یک کارکرد با دو بنای مختلف از نظر درون و برون چگونه می‌تواند احساس حضور در یک مکان را مانند هم ایجاد کند؟ نکته مهم در اینجا از یک سو به آنچه کلیسا را فراتر از شکل به مکان عبادی مسیحیان تبدیل می‌کند بستگی دارد از سوی دیگر به امر قابلیت معماری در ایجاد یک احساس در دو کالبد مختلف. بنابراین می‌توان پرسید با وجود تفاوت ماهوی میان معماری و معماری‌داخلی کلیساهای ساخته شده در اروپا در دوره باروک و کلیساهای جلفای‌نو در اصفهان در عهد صفوی، چگونه هردو در ایجاد احساس معنوی حضور در یک مکان عبادی همسانند؟

پیشینهٔ پژوهش

درمورد معماری کلیساهای جلفای‌نو مطالعاتی انجام شده است که ما را با معماری و معماری داخلی کلیساهای اصفهان آشنا می‌کند. یکی از مهم‌ترین این تحقیقات کتاب کلیساهای ارامنهٔ جلفای‌نو اصفهان از آرمن حق نظریان است که همراه با نقشه‌ها و تصاویر، درکی کلی از معماری کلیسا به دست‌می‌دهد. کتاب دیگر، کلیساهای ارمنیان ایران نوشتهٔ آندرانیک هویان است که از پیشینه تغییرات کلیساها مطالبی دربردارد. در مقالهٔ کلیساهای ارمنی از شاهن هوسپیان در فصل‌نامهٔ فرهنگی ارمنیان پیمان نیز می‌توان مطالبی در باب کلیساهای جلفا خواند. معماری باروک نیز در منابع بسیاری از جمله کتاب‌های تاریخنگاری معماری نگاشته شده است. در این میان کتاب راهنمای هنر باروک از خوان رامون تریادو که به معرفی هنر باروک در نقاشی، مجسمه و معماری می‌پردازد، نکات مهمی در مورد معماری داخلی کلیساها دارد. همچنین کتاب سبک‌های معماری از اون هاپکینز که در آن به معرفی معماری باروک در اروپا پرداخته‌شده است. در ارتباط با اشتراکات معماری داخلی مسجد و کلیسا در عصر صفوی، مقالهٔ تاثیرپذیری تزیینات کلیساهای اصفهان از معماری دورهٔ صفوی از هاجر زمانی، ۱۳۸۷، نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۸ قابل تأمل است. نویسنده در این مقاله به تاثیر معماری صفوی در تزیینات و سازهٔ کلیساهای جلفای‌نو پرداخته است. کلیساهای دورهٔ صفویه را از لحاظ فرم و تزیینات مشابه بناهایی مانند مسجد و کاخ‌های این دوره می‌داند. به گفتهٔ نویسنده معماران از ترکیب رنگ مشابهی در تزیینات بناهای صفوی با کلیساهای جلفای‌نو

استفاده می‌کردند. همچنین فن ساخت گنبد را در کلیسا و مساجد اصفهان مشابه می‌داند. در مقالهٔ بررسی تطبیقی معماری دینی در مسیحیت و اسلام با نقد نظریات تیتوس بورکهارت (مطالعه موردی: اصفهان) نوشتهٔ مینو خاکپور و فاطمه کاتب، ۱۳۹۶، نشریهٔ باغ نظر، شمارهٔ ۵۰ با استفاده از آرای بورکهارت به تحلیل معماری کلیساهای جلفای‌نو پرداخته شده‌است. نویسندگان فرم کلیسا را خطی و فرم مسجد را رسیدن از کثرت به وحدت می‌دانند؛ منشا معماری کلیسا را تجسم بخشیدن به کالبد حضرت عیسی مسیح؛و علی‌رغم تفاوت در شکل پلان و محراب میان مسجد و کلیسا، عناصری مانند گنبد، موذنه، طاق، قوس و تزیینات را مشابه با معماری مساجد و پهنهٔ تاریخی و جغرافیایی را اثر گذار می‌پندارند.

تا امروز مطالعات بسیاری در ارتباط با معماری صفوی و خصوصا معماری کلیسا و مساجد به‌عنوان بنایی مذهبی صورت گرفته است. در این مطالعات علاوه‌بر بررسی سازه و فنون ساخت به بررسی تزیینات و در مواردی معانی عرفانی نقوش تزیینی و کاشی‌کاری‌ها پرداخته شده است. در ارتباط با معماری باروک و دوران هنر اروپا نیز مطالعات گسترده‌ای صورت گرفته است که در پیششینهٔ تحقیق به برخی از این موارد اشاره شد. اما از منظر نسبت میان کلیساهای عهد صفوی و همزمانی آن با کلیساهای باروک اروپا مطالعه دقیقی در دست نیست. بنابراین بررسی کیفیت معماری و معماری داخلی این دو مورد یاد شده مانند پوشش سقف و فرم‌های ساختار داخل و دیگرعناصری که همسان کلیسا در ایجاد یک مکان عبادی در دو مکان نقش دارند، موارد تأمل برانگیزی هستند که کیفیت حضور و عبادت را فراهم می‌کنند، می‌تواند طرح موضوع تازه‌ای در فهم کلیسا باشد.

معنای حضور در کلیسا

کلیسا، مکان نمادین مذهبی، مفهومی در بردارندهٔ ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی، و آیینی است؛ که حاصل تعامل انسان با مظاهر رهبانیت در طول تاریخ است. کلمهٔ کلیسا در زبان فارسی برگرفته از واژهٔ یونانی اکلسیا به معنی جماعت یا انجمن است.[۲] کلیسا دو معنای کاربردی رایج دارد. ۱) در عهد جدید به معنای مجمع ایمانداران استفاده می‌شود؛ ۲) بنا یا مکانی است که مسیحیان در آن عبادت می‌کنند. گفته می‌شود تاسیس کلیسا در روز پنطیکاست[۳] صورت پذیرفته است. کلیساها دارای یک شکل خاص نیستند اما بسیار مشابهند و از نظر اندازه، نوع معماری و ساختار آن در دسته‌بندی‌های مختلفی قرار می‌گیرند. در تمامی کلیساها یک تالار و یک محراب قراردارد، و ملزومات مراسم عشای ربانی در محراب قرار می‌گیرند. در برخی از کلیساها صندلی برای عبادت حاضران، قرار داده شده است در حالی که در کلیساهای ارتدوکس فقط تعدادی صندلی برای بیماران و کهنسالان وجود دارد و سایرین به‌صورت ایستاده عبادت می‌کنند. در بعضی کلیساها میان مردم و روحانیان پرده‌ای قرار می‌گیرد که روحانیان به دور از دید مردم در آنجا به انجام مراسم می‌پردازند. در کلیساهای کاتولیک مجسمهٔ حضرت مسیح، قدیسان ، و حتی صلیبی که مجسمهٔ حضرت مسیح بر آن حک شده دیده می‌شود در حالیکه در کلیساهای ارتدوکس خلاف این است. استفاده از نقاشی در کلیساهای ارتدوکس مجاز شمرده می‌شود و معمولا کلیساهای ارتدوکس با تصاویری از حضرت عیسی، حضرت مریم، فرشتگان، و قدیسان آذین می‌شود.[۴]

کلیساها بر اساس اندازهٔ بنا عناوین متفاوتی دارند. در زبان انگلیسی میان کلیساهای بزرگ و کوچک در نام‌گذاری تفاوت وجود دارد. کلیساهای بزرگ را Church و کلیساهای کوچک، که معمولاً نمازخانه محسوب می‌شوند Chapel می‌نامند.[۵] در کلیساها مراسم عبادی مانند عشای ربانی و نمازها انجام می‌شود. همچنین مراسم تدهین با روغن مقدس، نیز در اکثر کلیساهای مسیحی انجام می‌پذیرد .برخی از کلیساها نیز آیین تعمید را در نهر و آب جاری انجام می‌دهند.[۶] آیین توبه نیز در کلیساهای کاتولیک، ارتدوکس، و انگلیکن رواج دارد .مراسم ازدواج از آیین‌هایی است که در ساختمان کلیسا صورت می‌پذیرد .شکل مراسم کلیسایی در کلیساهای مختلف متفاوت است. مراسم عبادی از بخش‌های مختلف و متنوع مانند موعظه، دعا، و خواندن سرودهای دینی تشکیل می‌شود. در کلیساهای بزرگ کاتولیک بیشتر از یک محراب وجود دارد و تعداد این محراب‌ها در برخی از کلیساها تا ۴۸ عدد نیز می‌رسد؛ و گاهی مراسم عشای ربانی به صورت همزمان در چند محراب انجام می‌شود.[۷] کلیساهای پروتستان نیز هر کدام ساختار مخصوص به خود را دارند اما چنانکه پیشتر اشاره شد معمولا دارای یک محراب یا میز، و در برخی

کلیساها تعدادی صندلی برای نشستن حضار و یک سکو یا میز برای شخص موعظه‌کننده هستند.

حضور در کلیسا به عنوان نمادی مذهبی، مفهومی در بردارندهٔ ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی، و آیینی است. کلیسا به دو معنای کلی محلی برای اجتماع دینداران مسیحی و انجام مراسم عبادی_آیینی مسیحیان است. درتالار کلیسا، مراسم‌های عبادی مانند عشای ربانی، تعمید، در برخی کلیساها توبه و مراسم‌های خاص مانند ازدواج انجام می‌شود. جاری در کلیسا همانند تزیینات در شاخه‌های مختلف دین مسیحیت متفاوت است. بدین ترتیب آنچه در کلیسا رخ می‌دهد با توجه به هر یک از موارد یاد شده، می‌تواند واجد معنای حضور خاصی برای فرد مسیحی از منظر دین او باشد و معماری داخلی با عناصر مشخصی در ایجاد کیفیت مناسب نقش بسزایی دارد.

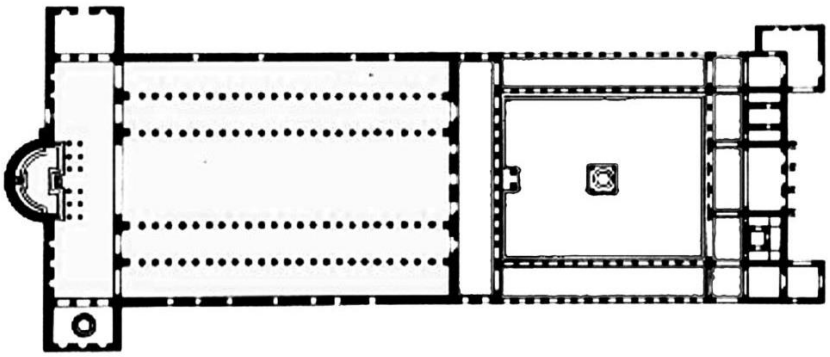
معماری و معماری داخلی کلیسا

ساخت کلیسا در غرب همزمان با پذیرش مسیحیت آغاز شد. در طول قرون گذشته با گسترش مسیحیت، تغییرات گسترده‌ای در بنای کلیسا در داخل و در نما قابل مشاهده است. هر کدام از دوره‌های معماری غرب که در ساخت کلیساها تاثیر گذاشته‌اند دارای ویژگی‌ها و مشخصات منحصر به‌فردی در معماری هستند. در برخی تقسیم‌بندی‌ها ۸ دوره برای ساخت کلیسا در غرب شناخته می‌شود که عبارتند از: ۱) دورهٔ صدر مسیحیت ۲) دورهٔ بیزانس ۳) دورهٔ رومانسک ۴) دورهٔ گوتیک ۵) دورهٔ رنسانس ۶) دورهٔ باروک ۷) دورهٔ روکوکو ۸) دورهٔ صنعتی.

دورهٔ صدر مسیحیت از قرن اول تا ششم میلادی و با شروع کلیساسازی در ایتالیا شناخه می‌شود. این دوره شامل دوران پیگرد و بازشناسی است. خصوصیات معماری دورهٔ پیگرد: ۱) ایجاد مخفی‌گاه‌ها و مقابر دخمه‌ای ۲) ایجاد خانه‌های کلیسایی. رومیان به دلیل اعتقادات مسیحیان آنان را گمراه می‌دانستند و تحت پیگرد قرار می‌دادند. از این رو، تا پیش از رسمی شدن این دین مقابر زیرزمینی مکانی برای عبادت و دفن درگذشتگان بود. این دخمه‌های زیرزمینی شبکه‌ای از دالان‌ها بودند که در روم ساخته شدند. در سطح دیوارهای جانبی این دالان‌ها تورفتگی‌هایی برای نگهداری از اجساد مردگان گشوده می‌شد، که لوکولوس نامیده می‌شدند.

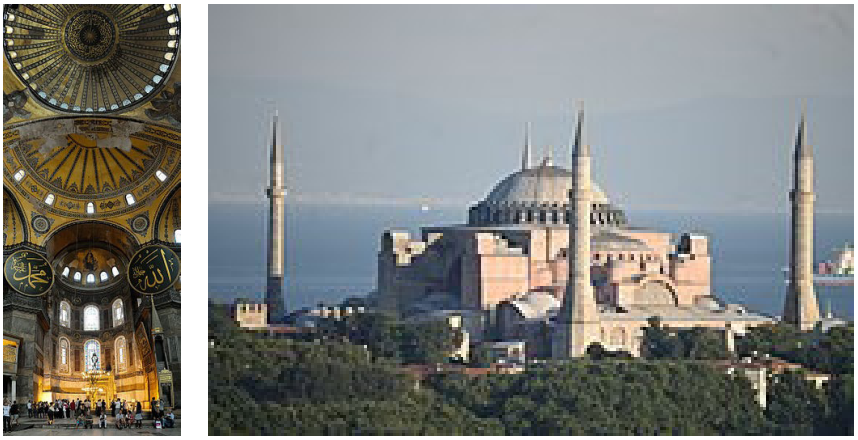
بر دیواره و سقف مقابر زیرزمینی[۸] نقاشی‌های مذهبی به سبک رومی پسین با طرح‌های هندسی و نقش صلیب قرار داشت. اولین محل اجتماع مسیحیان در خانهٔ اشخاص متدین با طرح رومی ـ یونانی شکل گرفت است. این خانه‌ها برگرفته به‌صورت تالارهای ستوندار بودند که در قرون بعد الگوی اصلی معماری کلیسا شدند. در قرن سوم میلادی مسیحیان برای ساخت محل عبادت خود شروع به مدل‌سازی از روی نمونه‌های گذشته کردند. و مکانی شکل گرفت که ظاهری شبیه خانه داشت اما در اصل محل اجتماعات مسیحیان بود. به این گونه خانه‌ها در اصطلاح دوموس[۹] گفته می‌شود. به این صورت که بجز تالار ستوندار سایر فضاها از بنا حذف شدند

دورهٔ بازشناسی: در این دوره کلیساهای تالاری بجای دوموس مورد استفاده قرار گرفتند. در معماری این بناها تلاش شده است تا با بهره‌گیری از شکل‌های قدیمی به شکل‌دهی فضای کلیسای مسیحی پرداخته شود. این امر با بهره‌گیری از فرم باسیلیکا، محقق شد. ویژگی این بناها عبارت است از: سالن مرکزی با محور طولی و شکل‌گیری فضای داخلی با تأکید بیشتر بر محل رسمی کشیش و مردم است. دراصل معماری بنای کلیساها مبتنی بر باسیلیکای کشیده بود.



کلیسای سن پیتر، ایتالیا

دورهٔ دوم به دوران بیزانس با حکومت روم شرقی مشهور است. این دوره از قرن ۶ تا ۱۱ م را شامل می‌شود. با گسترش مسیحیت در دنیای غرب، به معماری کلیسا نیز توجه بیشتری شد. استفاده از پنجره‌های بلند و نورگیر، تعدد گنبد، فضاهای داخلی پیچیده، موزاییک‌کاری، استفاده از چهار طاقی به جای ستون‌بندی برای نگهداری گنبد، به وجود آمدن محورهای عرضی ثانویه از جمله ویژگی‌های کلی معماری بیزانس محسوب می‌شود .از نشانه‌های اصلی معماری بیزانس می‌توان به وجود گنبد در طراحی اشاره کرد. می‌توان معماری بیزانس را با ۱) ارائهٔ راه‌حل برای مشکل اصلی در زمینهٔ گنبد، ۲) انتخاب تزیینات مناسب بنا، و ۳) تکمیل پلان با در نظر گرفتن آیین نیایش و دعا در کلیسا شناخت. توجه بیشتر به جزییات و تجملات فراوان از ویژگی سبک بیزانس به شمار می‌آید. از مهم‌ترین کلیساهای بیزانس می‌توان به کلیسای سانتا صوفیا در قسطنطنیه اشاره کرد.

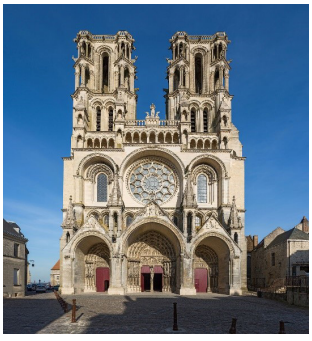


کلیسای سانتا صوفیا، استانبول

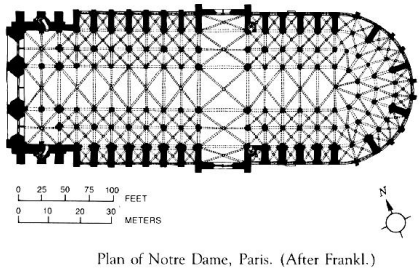
دورهٔ سوم با نام رومانسک شناخته می‌شود. این دوره از قرن۱۱ تا ۱۲ م ادامه داشت. در این دوره در معماری کلیسا از سبک رمانسک استفاده شد. همزمان با این تحول کلیسا و رهبری مسیحی جایگاه بالایی در ادارهٔ کشورها داشت. معماری رومانسک سه اصل را از معماری روم اقتباس کرد: ۱) از باسیلیکا، شکل خطی اما با ارتفاعی بلند، ۲) از تئاتر، طاق تویزه‌دار، و ۳) از ساختمان‌های رومی، به‌ویژه معبد پانتئون، گنبد و قوس رومی. تزیینات ساده، پراکنده و نامنسجم به‌صورت شیار با گچ‌بری و قالب‌زنی به‌کار رفته است. طاق متقاطع به منظور دستیابی به پنجره برای تأمین نور در کلیسا به چشم می‌خورد.

طاق رومی در کلیسای سبک رومانسک

دورهٔ گوتیک، دورهٔ چهارم ساخت کلیسا با محوریت فرانسه، در قرن ۱۲ تا ۱۴ م را شامل می‌شود. در دورهٔ گوتیک، کلیسا بر زندگی مردم تسلط داشت و مرکز اجتماع مردم در مراسم و جشن‌ها بود. دوران گوتیک در معماری کلیسا شامل سه مرحله است. در گوتیک آغازین شاهد ۱) استفاده از قوس‌بندی صحن، ۲) استفاده از بالکانه، ۳) استفاده از سه دهانه و پنجره‌های ردیفی در زیر گنبد، و ۴) استفاده از پلان‌های پهن و به شکل صلیب هستیم.



کلیسای جامع لائون، فرانسه

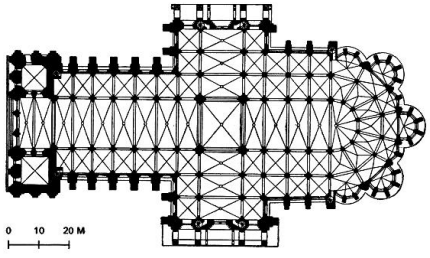


Plan of Notre Dame, Paris. (After Frankl.)

پلان کلیسای نوتردام، فرنسه

در معماری گوتیک پیشرفته : ۱) جرزها باریک و با پشت‌بندهای معلق برپا می‌شوند. ۲) منارهای بلند. ۳) مشبک کاری بر روی سنگ و تزیینات سطحی ۴) استفاده از مجسمهٔ قدیسان

کلیسای جامع شارتر، فرانسه



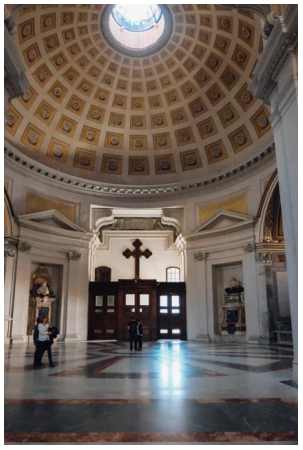
پلان کلیسای جامع شارتر، فرانسه

در معماری گوتیک پسین: ۱) ایجاد قوس‌های متقاطع ۲) افزایش ابعاد پنجره‌ها.
مهم‌ترین ویژگی در معماری گوتیک استفاده از طاق نوک تیز و قوس جناغی است که معماران به کمک آن ساختمان‌های بلند و محکمی ساختند. در تزیینات بنا نیز مانند دوره‌های قبل از پنجره‌های بزرگ استفاده شد، و علاوه بر آن از شیشه‌های رنگی برای تزیین استفاده شد. مجسمه در بدنهٔ خارجی و داخلی کلیسا قرار گرفتند.

کلیسای جامع بورژ. مجسمه در نمای بیرونی

در دورهٔ پنجم، با عنوان رنسانس از قرن چهاردهم تا شانزدهم میلادی در شمال ایتالیا کلیساهای بسیاری احداث شد، که از دو نوع نقشه تبعیت می‌شد. الف: نقشهٔ باسیلیکا که به شکل صلیب لاتینی بود. ب: کلیسای مطلوب دورهٔ رنسانس با نقشهٔ کف مدور. نوع دیگر نقشهٔ کف متمرکز که در کلیساهای این دوره به کار می‌رفت به شکل صلیب یونانی بود، که در آن طول هر چهار بازوی صلیب یکسان است.

باسلیکای سن لورنتسو، فلورانس



کلیسای سانتا ماریا دلی آنجلی، فلورانس

معماری کلیساهای غرب در عهد باروک

این دوران از اواخر قرن ۱۶ تا ۱۸ میلادی در اروپا رواج داشت. سبک باروک در معماری با خصوصیت‌های ظاهری و تزئینی، و استفاده از رنگ روشن شناخته می‌شود. در نمای اصلی کلیساهای آن یک برج مرکزی، گنبد، ایوان، برجسته‌کاری‌ها، و طرح‌های مختلف دیده می‌شود. یکی دیگر از خصوصیات این سبک عظمت، عناصر پیچ خورده، و مجسمه‌های طلاکاری شده است. نقاشی‌های وسیع روی سقف و دیوارها از ویژگی‌های طراحی داخلی سبک باروک است. استفاده از قاب‌های طلایی برای نقاشی‌های دیوار و سقف کلیسا یکی از موارد پر تکرار در باروک است. در این نقاشی‌ها تصویری خیالی از گنبد و چشم‌اندازی به بهشت دیده می‌شود. ستون‌های پر پیچ و خم کلیساها و یا سایه بانی که بالای مقبرهٔ سنت پیتر قرار دارد (بالداکینو) نمونهٔ مناسبی از این معماری به حساب می‌آیند.

ویژگی‌های معماری عهد باروک عبارتند از : استفاده از رنگ‌های ملایم —استفاده از ساختارهای بیضی‌ـ نقاشی روی سقف و دیوارها ـ استفاده از سنگ مرمر و گچبری در نمای ساختمان‌ها.از آثار مهم معماری باروک می‌توان به نمای کلیسای سن پیتر در شهر واتیکان اشاره کرد. سنتوری کلیسا، از المان‌های سبک باروک است. آسمانهٔ سنت پیتر (بالداکینو) و ستون‌های این میدان از شاهکارهای معمار معروف برنینی هستند. برومینی، نیز استاد طراحی دیوارهای منحنی بود و ساختمان‌های بزرگ بسیاری را به این سبک زیبا طراحی کرده است. اما معروف‌ترین اثر او کلیسای «سنت چارلز در چهار چشمه» است.

کلیسای ایل جزو، ایتالیا

کلیسای سن پیتر، واتیکان

کلیسای سن پیتر، واتیکان

کلیسای سن پیتر، واتیکان کلیسای سنت چارلز، اتریش

در آغاز مسحیت کلیساهای ساخته شده در غرب دارای دیوارهای بدون روزنه بودند. این دیوارها به نوعی مومنان مسیحی را از جماعتی غیر مومن بیرون دیوارها حفظ می‌کرد. با گسترش مسیحیت شکل کلیساها تغییر کرد. کلیساها دارای پنجره‌های بزرگ رو به بیرون شدند. سقف چوبی کلیساها که در اوایل مسیحیت بر اثر آتش‌سوزی از بین می‌رفت، با مصالح با کیفیت ساخته شد. و قوس و طاق‌ها باعث افزایش طول سقف شدند. کلیساها با هنرهای تصویرنگاری و مجسمه‌سازی تزیین شد. مسیحیان با نقاشی و تصویرنگاری سعی در یادآوری مسائل مذهبی و وقایع آن در گذشته و آینده دارند. همچنین مجسمه نیز نقش مشابهی را در این رابطه ایفا می‌کند.

کلیساهای جلفای‌نو: کلیسای بیت اللحم

در سال ۱۶۰۵ م ارمنیان ساکن شهرهاي ارمنستان که به داخل فلات ایران کوچانده شده بودند، و به صنعتگري و بازرگاني اشتغال داشتند، به فرمان شاه عباس در جنوب زاینده‌رود ساکن شدند. شاه عباس به اهالي جلفای نخجوان توجهي خاص داشت. این افراد، تاجران بزرگی بودند و کاروان‌هاي آن‌ها در سراسر دنیا به تجارت مشغول بودند. به سبب امتیازات خاصي که شاه عباس به اهالي جلفا اعطا کرده بود، آن‌ها ادارهٔ امور ارمنیان این منطقه را در دست داشتند و منطقهٔ ارمني‌نشین جنوب اصفهان را به یاد موطن اجدادي خود جلفای‌نو نام نهادند و کلیساهای فاخری مانند بیت‌اللحم و وانگ ساختند.

کلیسای بیت اللحم واقع در خیابان نظر میانی و در مجاورت کلیسای مریم مقدس قرار دارد. طبق کتیبهٔ ورودی این کلیسا درسال ۱۶۲۸ م به دست خواجه پتروس ولیجانیان، بازرگان معروف بنا شد و مدفن وی نیز در حیاط کلیسا قراردارد. این کلیسا به یاد زادگاه حضرت عیسی مسیح بیت اللحم نام‌گذاری شد، که ارمنیان آن را «بتقحم» تلفظ می‌کنند.

کلیسای بیت اللحم را می‌توان از نظر نقاشی‌های ارزشمند دیوارهای داخلی باشکوه‌ترین کلیسای اصفهان دانست. همچنین دارای بزرگ‌ترین گنبد در میان کلیساهای جلفای اصفهان است. ساختمان کلیسا در گذشته در

میان حیاطی با دیوارهای بلند قرار داشت، اما در سال ۱۹۳۶م/۱۳۱۵ش به علت تعریض خیابان نظر دیوار و حیاط شمالی آن ضمیمهٔ خیابان شد.

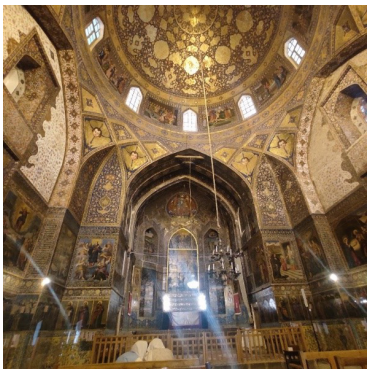
حیاط بنا در سمت غربی کلیسا قرار دارد. و قبر خواجه پتروس و دیگر اقوام خانوادهٔ ولیجانیان نیز در بناهای واقع در ضلع غربی حیاط کلیسا قرار دارد. در محوطهٔ حیاط کلیسا بیش از هفتاد سنگ قبر که متعلق به بزرگان ارمنی ساکن جلفای‌نوست، وجود دارد. قسمت جنوبی حیاط دارای یک ورودی فرعی است که در مجاورت آن یک ردیف اتاق‌های خدماتی قرار دارد. عمارت اصلی کلیسا نیز در گوشهٔ شمال شرقی بنا واقع شده است.

قبور خانوادهٔ ولیجانیان

۱. خواجه بنگار فرزند خواجه غوکاس ۲. خواجه پتروس ولیجانیان ۳. خواجه غوکاس، فرزند خواجه پتروس

پلان کلیسا از نوع تالار گنبددار و با ابعاد ۱۶/۵ × ۳۱/۵ متر، در جهت شرقی ـ غربی قرار گرفته است. محراب پنج ضلعی کلیسا در سمت شرق قرار دارد. سه ضلع آن دارای دو ردیف قاب‌بندی در دو طبقه و هر ردیف شامل سه قاب‌بندی است. در دو طرف محراب، اتاقک‌های دو طبقـه با پـلان چـهار گـوش قرار دارد. ورودی اتاقـک‌هـای طبقـهٔ اول در ابتـدای سکـوی محـراب و ورودی اتاقـک‌های طبقـهٔ دوم از پشـت بـام است. در دیـوارهای دو طرف محراب، نورگـیرهایـی با پنجـره‌های مشبـک چوبی قرار دارد.

ورودی کلیسا ، دید به سمت محراب



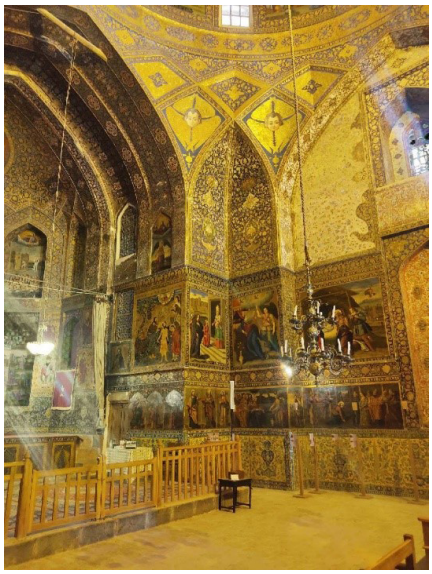
محراب کلیسا

این بنا همانند سایر بناهای صفوی هیچ گونه تزئین خارجی ندارد. در سمت غربی کلیسا و در قسمت جلوی ورودی اصلی، ایوانی دو طبقه قرار دارد و در بالای آن ناقوس خانهٔ کلیسا؛ که در۱۸۹۷ م بنا شده، قرار گرفته است. طبقهٔ اول آن دارای پلان چهارگوش با چهار ستون آجری است، که قوس‌های بین این ستون‌ها با کاشی‌های رنگی تزیین شده است. بر روی این چهار ستون، گنبدِ برج ناقوس قرار دارد. ساق آن از هشت ستون گرد با مصالح آجر تشکیل شده و بر روی آن پوشش هشت ضلعی گنبد قرار گرفته است. قوس‌های بین ستون‌های ساق گنبد و زیر حاشیهٔ پوشش گنبد دارای کاشی کاری است.

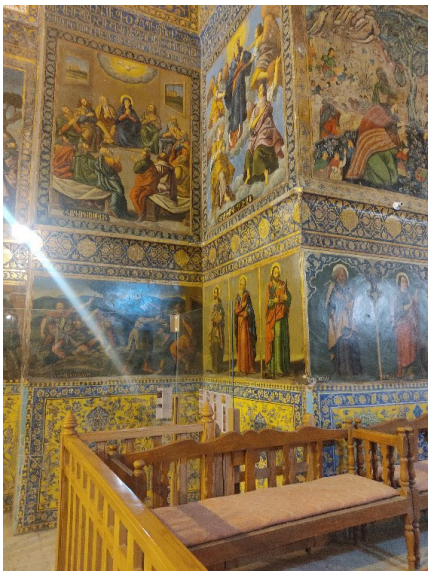
گنبد کلیسا

مصالح به کار رفته در ساختمان عبارت‌اند از: خشت و آجر. دیوارهای داخلی با گچ پوشانده شده‌اند، و بر روی تمامی آن‌ها نقاشی‌های رنگ و روغن با موضوعاتی برگرفته از کتاب مقدس نقش بسته است. در قسمت پایین دیوارها و تا ارتفاع ۱/۶۰ متری از کاشی‌های لعابدار دورهٔ صفوی به رنگ‌های نیلی، آبی، و زرد برای تزئین استفاده شده است.

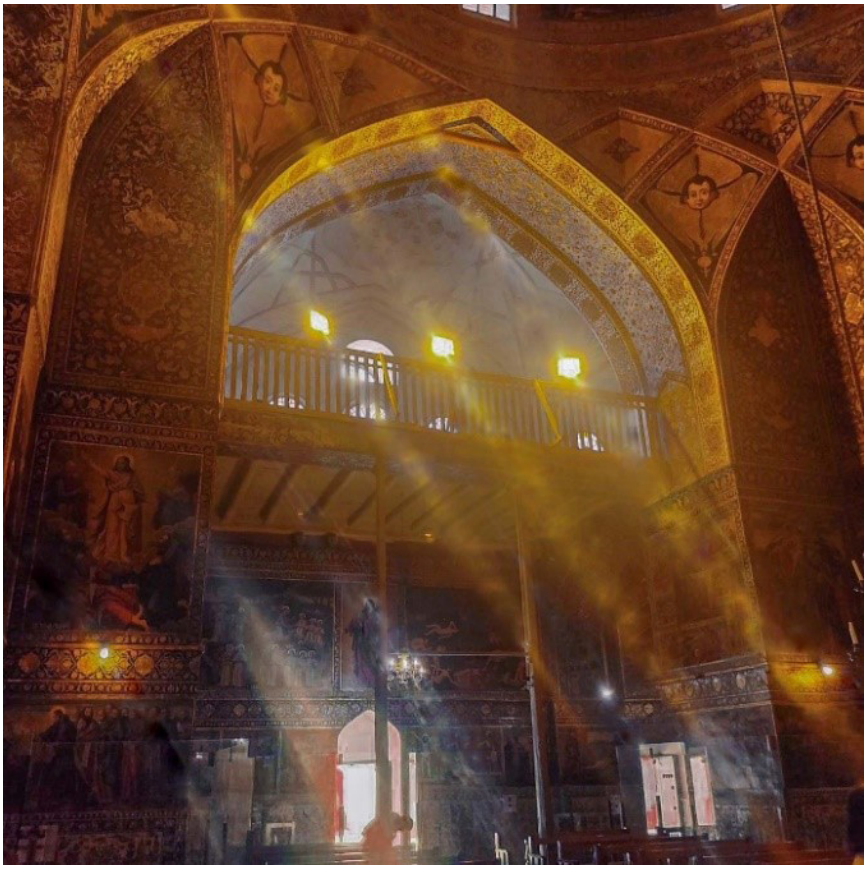
کلیهٔ دیوارها و گنبد از نقاشی پوشیده شده، و برای تزیین گنبد نیز از آب طلا استفاده کرده‌اند. در بالای ازاره دو ردیف نقاشی وجود دارد. ردیف اول تصاویری در کنار یکدیگر را شامل می‌شود، که بیشتر آن‌ها بیانگر زندگی حضرت مسیح است و در زیر هریک از تصاویر، توضیح مختصری داده شده است. برای جدا کردن ردیف دوم تصاویر از طرح‌های گیاهی استفاده شده است. در تزیینات دیوارهای داخلی، تنوع سبک به چشم می‌خورد. در بین نقاشی‌ها، سبک اروپایی نیز قابل مشاهده است، که منشأ آن را باید در ارتباط بازرگانان جلفای اصفهان با هنرمندان اروپایی جست‌وجو کرد.



نقاشی‌های دیواری و ازاره

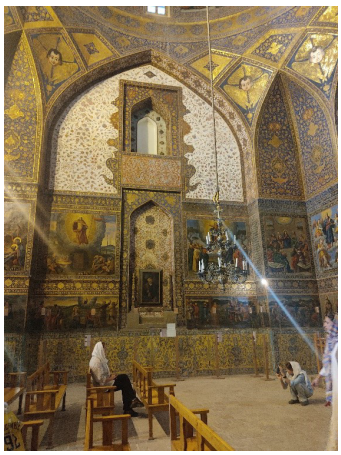


قاب بندی و جداسازی



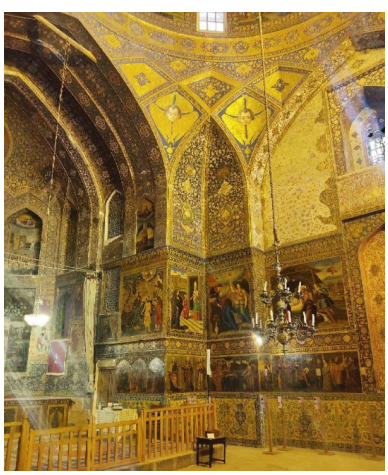
بالکن چوبی کلیسا

گنبد کلیسا مانند بناهای صفوی دوجداره و دارای هشت نورگیر در قسمت ساقهٔ گنبد است. ارتفاع گنبد از سطح زمین ۲۵ و قطر آن ۱۱ متر است. گنبد کلیسا بر روی چهار قوس جناغی قرار گرفته است و قوس‌ها نیز بر روی چهار ستون بزرگ متصل به دیوارهای شمالی و جنوبی تکیه دارند. چهارگوش تشکیل شده در بین این چهار ستون دارای ابعاد ۱۲/۴۰ × ۱۲/۴۳ متر است. در بالای دیوارهای شمالی و جنوبی این قسمت نورگیرهایی با پنجره های مشبک با اشکال هندسی و شیشه‌های رنگی قرار دارد که نورگیر شمالی از سمت بیرون پوشانده شده است.



قسمت بالای ردیف تصاویر، دارای زمینهٔ تزیینات گیاهی است، که در بین آن نورگیرها و کتیبه‌ها با تزیینات گیاهی قاب‌بندی شده‌اند. کلیهٔ کتیبه‌ها از نام سازنده و سال اتمام ساخت کلیسا یاد می‌کنند. مهم‌ترین کتیبهٔ بنا که در زیر نورگیر دیوار شمالی قرار دارد، به صورت شعر گونه نوشته شده است. در این کتیبه به غیر از ذکر نام خواجه پتروس به عنوان سازندهٔ کلیسا در سال ۱۶۲۸م و نام خانوادهٔ او، به هم زمانی بنای کلیسا با حکومت شاه عباس، جاثلیقی موسس سوم داتواتسی و رهبری کلیسای ارمنیان جلفای اصفهان، اسقف اعظم خاچاطور کساراتسی، نیز اشاره شده است.

در قسمت اتصال ستون به دیوارها زاویهٔ نود درجه تشکیل شده، نقاشان از این وضعیت استفاده کرده‌اند و در پاباریک‌های طاق یک جفت فرشتهٔ سرافیم[۱۰] در کنار یکدیگر و در شاپرک‌ها نیز تزیینات گیاهی نقاشی کرده‌اند. در هر دو قسمت شاپرک و پاباریک از آب طلا برای تزیین استفاده شده است. دیوارها و سقف جناغی محراب در حدفاصل بین ستون‌های شرقی و سکوی محراب به صورت فرو رفتگی و برآمدگی به شکل ستون‌نما و طاق‌نما ساخته و با تزیینات گیاهی نقاشی شده‌اند. در بالای گوشواره‌ها و زیر نورگیرهای گنبد، کمربندی با پهنای یکسان و تزیینات گیاهی کل دایرهٔ زیر گنبد را احاطه کرده است.

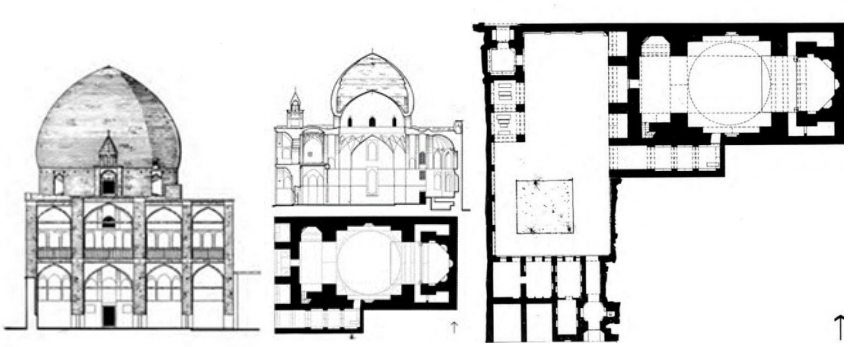


در جلوی سکوی محراب، هفت نقاشی با قاب‌بندی و کتیبه در کنار یکدیگر جای گرفته‌اند. در وسط دیوار محراب و داخل قاب‌بندی وسطی، نورگیری صلیبی شکل با تزیینات گیاهی قرار دارد، که از بیرون پوشانده شده است. در بالای این نورگیر، کتیبه‌ای وجود دارد که قسمتی از آن از بین رفته اما در آن از نقاشان معروف دورهٔ صفویه، یعنی میناس و آستواتزادور، یاد شده است. کمی پایین‌تر از این کتیبه نام آوِت، سومین نقاش معروف جلفای اصفهان، ذکر شده است. بر روی دیوار شمالی، تصویر بهشت نقاشی شده که در گوشهٔ سمت چپ آن خواجه پتروس با لباس سنتی زانو زده و دعا می‌کند. در بالای سر او، نیز تاجی نقاشی شده است. تصویر جهنم نیز در سمت شمالی ورودی غربی نقاشی شده است.

فرشتهٔ سرافیم

در بالای ورودی غربی، تصویر حضرت مسیح نقاشی شده است و در بین نقاشی‌های ردیف اول، دوازده حواری، به صورت گروه‌های سه نفری، با ذکر نام هریک به تصویر کشیده شده‌اند. در بین نقاشی‌ها، تصویر قدیسان دنیای مسیحیت و کلیسای ارمنی نیز دیده می‌شود. در داخل هریک از قاب‌بندی‌های محراب، تصویرهایی جداگانه به چشم می‌خورد. در وسط محراب و بالای نورگیر، تصویر حضرت مسیح و چهار نویسندهٔ کتاب مقدس نقاشی شده است. در زیر تصویر، با حروف آب طلا نام خواجه پتروس را به منزلهٔ سازندهٔ کلیسا در ۱۶۲۸ م نوشته و در ادامه برای والدین او با ذکر نام آنان طلب آمرزش کرده‌اند.

کتیبه‌های کلیسای بیت الحم



نمای غربی　　برش طولی　　پلان

کلیسای آمِناپرکیچ مقدس

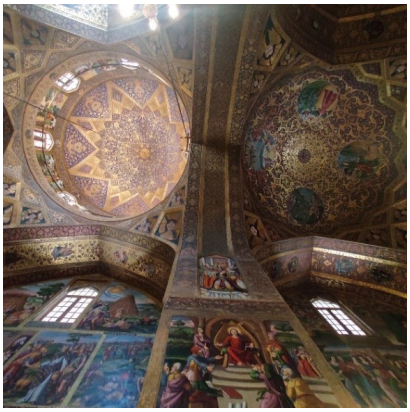
کلیسای وانک یا کلیسای نجات‌دهندهٔ مقدس نام کلیسایی است در محلهٔ جلفای اصفهان، که از نام کلیسای «سورپ آمنا پرکیچ وانک» جوغا در نخجوان گرفته شده است. این کلیسا از کلیساهای تاریخی ارمنیان اصفهان می‌باشد؛ در زمان حکومت شاه عباس دوم در سال ۱۶۶۴م ساخته شده‌است. وانک در زبان ارمنی به معنی صومعه است. این کلیسا، کلیسای جامع ارمنیان اصفهان و جنوب ایران و همچنین محل اقامت خلیفهٔ ارمنیان اصفهان است.

ساختمان کلیسای وانک

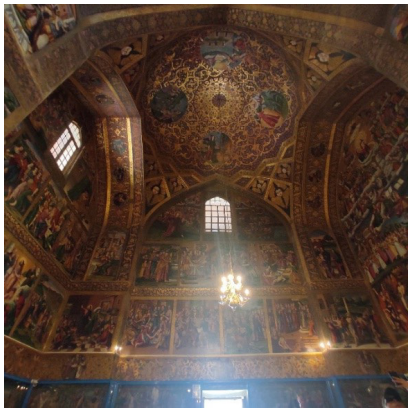
برج ساعت و ورودی کلیسا

در بالای سردر غربی کلیسای آمنا پرکیچ مقدس کتیبه‌ای دربارهٔ ساختن بنای جدید کلیسا نصب شده است، در کتیبه مزبور چنین نوشته شده است: دیر آمنا پرگیچ در سال ۱۶۵۵ در زمان پادشاهی شاه عباس دوم و به عهده جاثلیقی عالیجناب فیلیپوس به دست راهب این دیر خلیفه داوید و به اراده و کمک‌های مالی مردم جلفا در سال ۱۶۵۵ به اتمام رسید ثواب تمام نمازها و مراسمی، که در این محل انجام می‌شود نصیب زندگان و درگذشتگان شود.[۱۱]

این مجموعه شامل سه ورودی، یک ورودی اصلی و دو ورودی فرعی در سمت غرب است. و یک در نیز (ورودی چهارم) در سمت جنوبی آن قرار دارد. ورودی اصلی از یک اتاق طولی تشکیل شده، که در دو طرف دو اتاق وجود دارد. کلیسای وانک دارای پلانی مستطیل شکل در جهت شرقی ـ غربی با ابعاد ۱۴/۹۲ * ۱۰/۵۳ متر است. سقف و گنبد کلیسا بر روی قوس‌هایی؛ که به دیوارهای کلیسا و دو ستون بزرگ متصل به دیوارهای جانبی وصل شده‌اند، تکیه دارد. به صورت کلی کلیسا دارای دو گنبد است؛ گنبد کوچک بر روی محل استقرار نمازگزاران قرار دارد، و گنبد بزرگ بر روی قسمت مقدمِ محراب کلیسا ساخته شده‌است. ارتفاع دیوارهای کلیسا از سطح حیاط تا بام طبقهٔ دوم ۱۱/۷۵ متر است.



دو گنبد کلیسای وانک

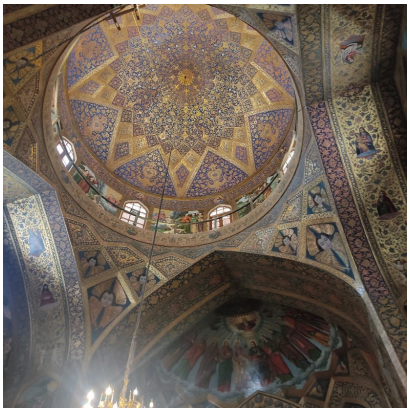


گنبد شبستان کلیسا

در صحن داخلی کلیسا، دو ستون قطور مرتفع با پهنای هر ضلع دو متر در فاصله ۶/۲۵ متری دیوار غربی کلیسا احداث شده است. با استفاده از بخشی از این ستون‌ها و پایه‌های دیوارهای جانبی، چهار قوس جناغی مرتفع احداث شده است، که ارتفاع این طاق نماها ۱۰/۲۵ متر است. گنبد کوچک کلیسا که ارتفاع چندانی ندارد، بر روی این طاق نماها قرار دارد. در بخش شرقی کلیسا نیز با استفاده از دو ستون یاد شده و دو پایه ستون قسمت مقدس محراب

کلیسا همانند بخش غربی چهار قوس جناغی مرتفع بنا کرده‌اند و برروی این چهار قوس جناغی ساق گنبد کلیسا را احداث نموده‌اند. گنبد اصلی دارای هشت نورگیر و به صورت دو پوستهٔ گسسته و مشابه گنبد مساجد صفوی ساخته شده است. بدنهٔ خارجی گنبد نیز فاقد هر گونه تزیین است. در بخش داخلی ساق گنبد، حد فاصل هر دو پنجره یک طاق نمای تزئینی همسان با پنجره‌ها تعبیه شده است.

محراب و گنبد اصلی کلیسا



گنبد اصلی کلیسا

در بام کلیسا، در قسمت فوقانی و در بالای در ورودی غربی، در محوطه‌ای مربع شکل، برج ناقوس کوچکی، که دومین برج ناقوس کلیسا ست، قرار دارد. هر ضلع این مربع ۲/۷۵ متر است. در نقطهٔ تلاقی هر دو ضلع مربع یک ستون آجری با ارتفع ۳ متر احداث شده است. در ارتفاع ۲/۵ متری هر دو ستون به وسیلهٔ یک تیر چوبی به یکدیگر متصل گردیده‌اند. از قسمت فوقانی تیرهای مزبور هر دو ستون با یک قوس جناغی به یکدیگر اتصال یافته‌اند، و برروی این برج گنبد مخروطی شکل برج ناقوس قرار دارد.

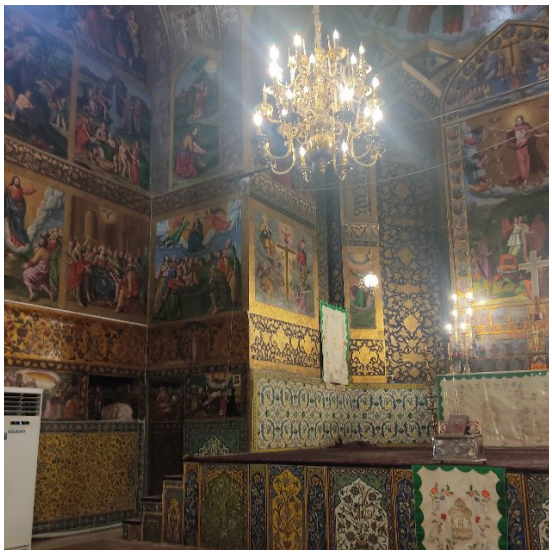
به غیر از برج ناقوس کوچکی؛ که در قسمت غربی سقف کلیساست، در سمت غرب بنا، برج ناقوس سه طبقهٔ کلیسا در فاصلهٔ ۳/۶۰ متری دیوار غربی کلیسا قرار دارد. ارتفاع برج ۱۰/۶۰ متر است. این برج برروی صفحه‌ای ساخته شده که طول هر ضلع آن ۹/۸۰ متر است. ستون‌های طبقهٔ اول برج ناقوس مدور و دارای سرستون است. ستون‌های طبقه‌های دوم و سوم مربع شکل می‌باشند. در وسط بام طبقهٔ سوم گنبد مخروطی شکل برروی شش ستون مدور قرار دارد، برج ناقوس دو زوج ناقوس دارد، که در روزهای عید آن‌ها را به صدا در می‌آورند. اما در روزهای عادی از یک زوج آن استفاده می‌کنند. این برج ناقوس را «آقا هوهانجان جمالیانی» در سال ۱۷۱۶ م بنا کرده است. دیر بنای آمنا پرگیج مقدس ۸۷۳۱ متر مربع مساحت دارد که ۳۸۵۷ متر مربع آن کلیسا، خلیفه گری، چاپخانه موزه و سایر تأسیسات دیر است و ۴۸۷۴ متر مربع فضای سبز و باغ وانک است.

برج ناقوس

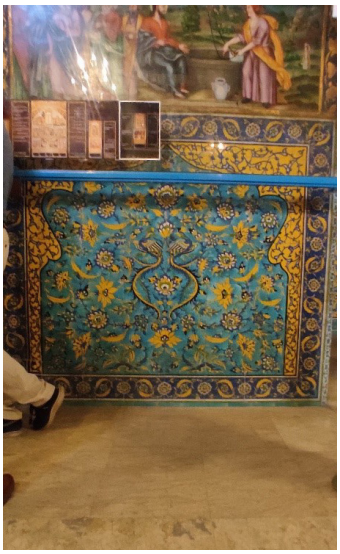
در بالای ورودی اصلی دیر برج ساعت سه طبقه‌ای که ماردیروس هورتانانیان در سال ۱۹۳۱ برای کلیسا تهیه کرده است، قرار دارد. در طبقهٔ دوم برج ساعتی به وزن سیصد کیلوگرم قرار گرفته است. این ورودی به حیاط وسیعی ختم می‌گردد. تعدادی بنا نیز روبه حیاط اصلی باز می‌شوند. در گوشهٔ شمال غربی، چاپخانهٔ جدید کلیسا قرار دارد، که در سال ۱۹۳۰م (۱۳۴۹ق) به جای چاپخانهٔ قدیمی ساخته شده است.

مصالح به کار رفته در بنا مشابه با بناهای اصفهان دورهٔ صفوی و بر اساس مصالح بوم‌آورد شامل آجر و خشت است. دیوارهای خارجی مانند تمام بناهای هم‌دورهٔ خود فاقد هر نوع تزیین است و تنها به صورت قاب‌بندی‌هایی با نمای آجری طراحی شده‌اند. این در حالی است که کلیهٔ قسمت‌های داخلی کلیسا با گچ پوشانده شده و بر روی آن‌ها نقاشی‌هایی با رنگ روغن و با موضوع‌هایی از کتاب مقدس ترسیم شده است. اما این طرز تزئین داخل کلیسا مغایر با سبک کلیساهای ارمنیان است. زیرا بر اساس سنت فضای داخلی کلیساهای ارمنی باید ساده و بی پیرایه باشد. کلیساهای کهن ارمنیان مانند تاتووس مقدس و استپانوس مقدس فقط دیوارهای خارجی آن‌ها حجاری شده و نقش دارد.[۱۲]

ازارهٔ داخل کلیسای آمنا پرگیچ مقدس ۱/۹۷ متر ارتفاع دارد. و با کاشی‌هایی به رنگ‌های آبی فیروزه‌ای، زرد، قهوه‌ای، سبز، ارغوانی و سفید تزئین شده است. نقوش این کاشی‌ها الهام گرفته از عناصر طبیعی مانند : گل و گیاه، درخت، حیوانات و پرندگان و همچنین اشکال هندسی و اژدها و فرشتگان است. کاشی کاری ازارهٔ کلیسا در سال‌های ۱۷۱۰ و ۱۷۱۶ میلادی انجام شده است.



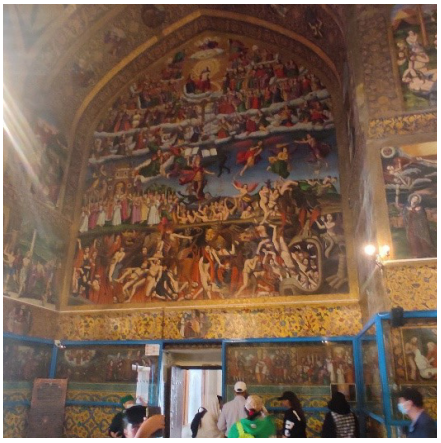
محراب کلیسا و تصویرنگاری‌های دیواری



ازارهٔ کاشی کاری

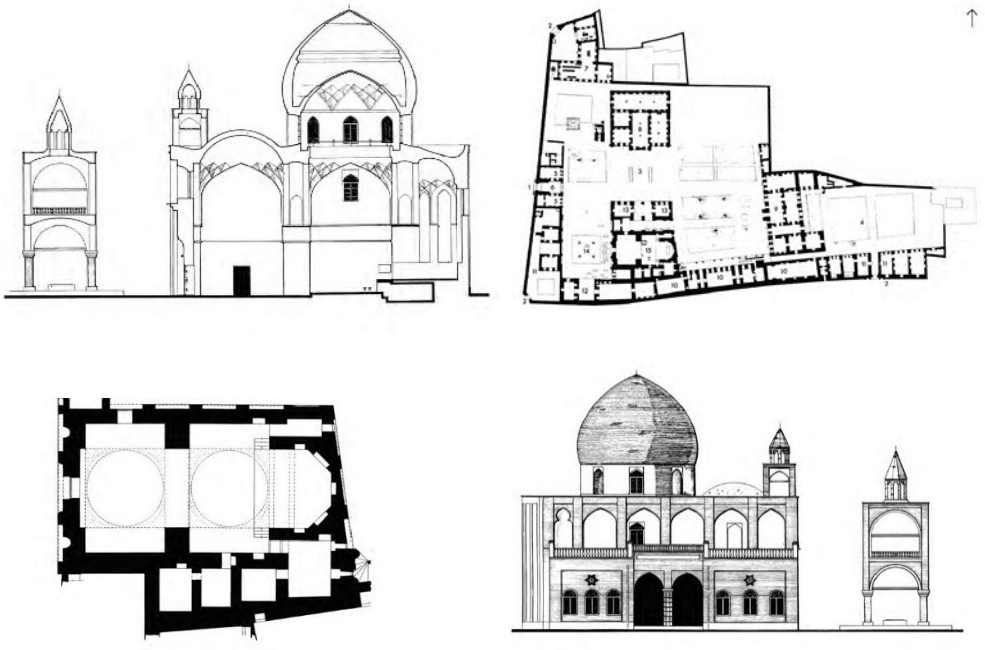
تمامی دیوارها، قوس‌ها، طاق نماها، قسمت داخلی گنبد، ساق گنبد و کلیهٔ زوایای کلیسای آمنا پرگیچ مقدس بارنگ و روغن نقاشی و تزئین شده است. بر دیوار نگاره‌های کلیسا مضامینی از انجیل مقدس و تصاویری از بدو تولد حضرت مسیح تا عروج آن حضرت به تصویر کشیده شده است. بر روی بخشی از دیوارهای کلیسا، روز رستاخیز، داوری و بهشت و دوزخ دیده می‌شود. هزینهٔ نقاشی‌های روی دیوارهای کلیسا را ثروتمندان و بازرگانان ارمنی جلفای اصفهان می‌پرداختند و با نصب کتیبه‌ای در داخل کلیسا از نمازگزاران تقاضای دعای خیر برای آن‌ها و خانواده‌اشان و آمرزش روح در گذشتگان آن‌ها کرده‌اند. هزینهٔ بخشی از نقاشی‌های کلیسا آمنا پرگیچ مقدس را خوجا آودیک یکی از ثروتمندان ارمنی جلفای اصفهان پرداخته است. در زیر پنجرهٔ در غربی کلیسا کتیبه‌ای با این متن وجود دارد، یاد کنید نزد مسیح خوجا آودیگ و همسرش سلطان سلیم و دخترش گل صنم، بدری، مریم، دادیک را سال ۱۶۷۰م.[۱۳] بیشتر نقاشی‌های این کلیسا به وسیلهٔ نقاشان معروف ارمنی مانند «هوانس مرکوز»، «کشیش استپانوس» و «استاد میناس» انجام گرفته است. این کلیسا از حیث طلاکاری و تذهیب در میان کلیساهای ارمنیان بی‌همتاست

قوس جناغی و قاب بندی نقاشی‌ها



نقاشی معروف به بهشت و جهنم

علاوه‌بر مصالح که با توجه به اقلیم اصفهان در معماری این بنا و سایر بناهای مشابه استفاده شده است. با توجه به سبک معماری خاص کلیساهای ارمنیان که بیشتر کلیساها، گنبد مخروطی شکل دارند، گنبد کلیسای آمنا پرگیج مقدس الهام گرفته از گنبد مساجد اصفهان است. همچنین حضور تزیینا کاشی کاری نیز بخش از معماری اصفهان دورهٔ صفوی است که در کلیساهای جلفای‌نو مورد استفاده قرار گرفته است.



نمای شمالی کلیسای آمِناپرکیچ مقدس

هنرشناس و استاد دانشگاه وین یوهان استرژیووسکی در کتاب هنر و معماری در ارمنستان و اروپا بیان می‌کند، معماری مسیحیان قسمتی از ابداعات و ابتکارات خود را به ارمنستان مدیون است. وی متذکر می‌شود که ارمنستان و ایران برای معماری جهان مسیحیت همان نقشی را داشته‌اند که یونان برای معماری جهان باستان داشته است.[۱۴] ارمنستان که در ارتباط دائم با ایران غیر مسیحی معماری او بوده و می‌دیده است که ایران از قرن‌ها پیش گنبد

می‌ساخته، این گنبدسازی را از او اقتباس کرده است، و این هنر به قسطنطنیه، یونان، و کشورهای بالکان سپس به ایتالیا و جنوب فرانسه برده شده است.[۱۵]

کلیساهای جلفای‌نو مانند تمام کلیساهای مسیحیت از اصول معماری در طول تاریخ بهره برده‌اند. به‌صورت کلی بیشترین تاثیر را از ارمنستان و روش ساخت در دورهٔ صفوی گرفته‌اند. این کلیساها از ویژگی‌های کلیساهای غرب نیز بهره برده‌اند. شاید اولین ویژگی مشاهده شده در کلیساهای جلفای‌نو مخصوصا وانک و بیت الحم، که در این نوشته به بررسی آن‌ها پرداختیم، تصویرنگاری دیوارهاست. این امر از تزیین گوردخمه‌ها با نقاشی‌های مذهبی شروع شد. در طول تاریخ شاهد گسترش و توسعهٔ آن بر دیوار و سقف کلیساها هستیم. از نمونه‌های درخشان این هنر، دورهٔ باروک در معماری غرب است. در این زمان هم سقف و هم دیوارها با تصاویر مذهبی و صحنه‌هایی از بهشت و جهنم پوشیده می‌شد. همزمان در جلفای‌نو نیز شاهد تصویرنگاری‌های مذهبی با طلاکاری در سقف و دیوار کلیساها می‌باشیم.

معماری کلیساهای جلفای‌نو برگرفته از پلان‌های باسلیکا ست، که در طول تاریخ توسعه یافته است. پلان‌هایی با تاکید بر محراب و توجه به محور طولی کلیسا. هر چند کلیساهای مدور همواره در جهان وجود داشته است، اما پلان کلیساهای جلفای‌نو خطی و با تاکید بر محور طولی است. دلایل این امر می‌تواند هم براساس اصول تثبیت شدهٔ معماری کلیسا در نزد ارمنیان و سایر مسیحیان و هم بر اساس فنون ساخت در معماری دورهٔ صفویه باشد.

گنبد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های معماری کلیسا در دوران مختلف است. در ارمنستان نیز گنبد همواره در معماری کلیسا حضور داشته است. اما گنبدهای جلفای‌نو با اصول گنبدسازی ایرانی و گوشه‌سازی‌های معمول آن انجام شده است. کاملاً برگرفته از معماری گنبد در مساجد صفوی، که دلیل آن را می‌توان توانایی معماران ایرانی در ساخت این گنبدها دانست. از دیگر ویژگی‌های کلیساهای جلفای‌نو، که شروع آن به دوران رومانسک می‌رسد، افزایش ارتفاع بنای کلیسا ست. استفاده از طاق و تویزه، نیز ویژگی دیگری است که کلیساهای غرب از دورهٔ رومانسک در ساختمان‌های خود به همراه داشته‌اند. در کلیساهای جلفای‌نو استفاده از طاق و تویزه با شیوهٔ معماری ایرانی و به سبک بناهای دورهٔ صفوی است. معماری کلیساهای گوتیک دارای بالکانه‌هایی هستند، و کلیسای بیت الحم تنها کلیسای جلفای‌نو است که از این ویژگی برخوردار است. وجود پنجره‌های زیر گنبد و پلان‌های پهن، ویژگی است که کلیساهای جلفای‌نو از آن بهره‌مند هستند.

ویژگی‌های معماری باروک، که در کلیساهای جلفای‌نو قابل مشاهده هستند، در درجهٔ اول حضور نقاشی و تصویرنگاری‌هایی از کتاب مقدس و داستان قدیسان است. این نقاشی‌ها مانند باروک با آب طلا پوشانده شده‌اند. ویژگی که در معماری باروک با اهمیت است و در کلیساهای جلفای‌نو دیده نمی‌شود، حضور دیوارهای خمیده و طرح‌های بیضی است که حرکت و پویایی را به بیننده القا می‌کند. در کلیساهای جلفای‌نو تنها دیوارهای خارجی صاف و اکثراً بدون تزیینات در بیرون دیده می‌شود. در غالب کلیساهای جلفای‌نو عدم حضور پنجره در دیوارها را شاهد هستیم. امری که در معماری کلیساهای غرب از قرن‌ها پیش و برای روشنایی بیشتر و فراخواندن مردم به کلیسا قابل مشاهده است.

به‌صورت کلی پوشش گنبد در کلیساهای جلفای‌نو و معماری کلیساهای غربی در برخی شیوه‌ها یکی از ویژگی‌های معماری، مخصوصا در باروک است. اما در کلیساهای جلفای‌نو گنبدها با شیوهٔ ساخت ایرانی و گوشه‌سازی احداث شده‌اند. پلان کلیساهای جلفای‌نو تالارهای خطی به صورت باسلیکا با توجه به محور طولی و تمرکز بر محراب است، که در عمده کلیساهای غرب در دوران‌های مختلف شاهد آن هستیم. نقاشی ویژگی است، که هم در جلفای‌نو و هم در معماری باروک به صورت رئالیست قابل مشاهده است، یکی از ویژگی‌های دیگر علاوه بر گنبد سازی معماری صفوی، استفاده از کاشی کاری به عنوان ازارهٔ دیوارهاست. از این ویژگی در معماری مساجد در ساخت اکثر کلیساهای جلفای‌نو بهره گرفته‌اند.

به عبارتی می‌توان بیان داشت که در کلیساهای جلفای‌نو، گوشه سازی گنبدها، حضور شاپرک و سوسنی، وجود طاق و تویزه‌های معماری ایرانی و تزیینات کاشی کاری مخصوصا در قسمت ازاره‌ها و بخش داخلی گنبد، دیوارهای صاف و اکثرا بدون هیچ‌گونه روزنه به خارج، وجود حیاط در مجموعهٔ کلیساها از ویژگی‌هایی است که همانند معماری مساجد صفوی یا همان فن‌آوری دوران خود است. اما وجود محور طولی به سمت محراب، تالارها با نقشهٔ باسلیکایی و نقاشی‌های مذهبی همچنین نوع متفاوت عبادت ویژگی است که در کلیسا شدن این کلیساها نقش دارد.

نتیجه‌گیری

طبق متون واژهٔ کلیسا به دو معنی استفاده می‌شود، الف) مجمع ایمانداران مسیحی است، و ب) ساختمانی که مسیحیان در آن به انجام عبادت می‌پردازند. اولین کلیساها در روم با پذیرش دین مسیحیت، احداث شدند . در گذر زمان کلیسا با توجه به دوره‌های مختلف تحولات خصوصیات معماری، دستخوش تغییرات بسیار کالبدی شد اما عناصری مانند محراب، شبستان و نوع عبادت در این بنا همواره یکسان ماند. آنچه در کلیسا با توجه به دو امر جمع‌شدن مسیحیان و انجام عبادت و آداب دیگر دینی اهمیت می‌یابد کیفیتی است که در فضای داخل آن از حیث معماری داخلی وجود دارد. به این معنا که می‌توان تصور کرد آنچه به صورت هیأت کالبدی کلیسا را در اذهان مسیحیان تثبیت کرده است همواره بدون کوچکترین نقش و تزیینی می‌تواند معنای کلیسا داشته باشد. افزوده شدن دیوارنگاره، نقوش، و مجسمه مبتنی بر روایت‌های زندگی مسیح و مریم مقدس، همراه دیگر رخدادهای دینی و آیینی، معنای افزوده‌ای برای کاربران ایجاد می‌کند که حضور و مرتبه‌ای از ارتباط با خداوند و مسیح را برایشان سهل‌تر و قویتر می‌کند. بدین ترتیب آنچه در این تحقیق مدنظر بود را می‌توان چنین تبیین کرد. معماری کلیسا صرفنظر از مکان تاریخی و جغرافیایی با عناصر ثابتی مانند شبستان و محراب تعریف و تثبیت می‌شود. هر آنچه مانند نقاشی و روایت‌ها و مجسمه‌ها به این عناصر اضافه شود موجب تشدید فضاسازی در ایجاد خلوص و افزایش ارتباط نزدیک معنوی با خالق و باورهای مسیحیت خواهد بود. در کلیساهای پیش از باروک، باروک و پس از آن تا معاصر نیز این رویه جاری بوده و هست. همین وضعیت در کلیساهای وانگ و بیت‌اللحم نیز دیده‌می‌شود. عناصر اصلی مانند شبستان و محراب از نظر کالبدی کلیسا را تثبیت می‌کنند و دیوارنگاره‌ها و نقوش تزیینی نیز بر فضاسازی عبادی و آیینی می‌افزایند. همان کیفیتی که در کلیساهای باروک از نظر معماری داخلی وجود دارد در کلیسای صفوی نیز با صراحت ایجاد شده است. بدین ترتیب همسانی حضور معنوی در کلیسا صفوی و کلیسای باروک علیرغم فاصله مکانی و جغرافیایی و اختصاصات معماری دو دوره تاریخی، معماری داخلی مبتنی بر با تثبیت عناصر اصلی کلیسا و تشدید فضاسازی احساس نزدیکی باخداوند در دیوارنگاره‌های راوی زندگی و مصائب مسیح است که باور مسیحیان را محقق می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. (نفیسی. مسیحیت در ایران تا صدر اسلام).

2. (Achtemeie, Harpercollins Bible Dictionary, p. 183).

۳. این عید به پاس ارج نهادن نزول روح‌القدس بر حواریون است.

۴. (مولند، جهان مسیحیت، صص.۶۲-۶۳).

5. (Catholic University of America, New Catholic Encyclopedi, p. 382).

۶. میشل، کلام مسیحی، ص.۹۳).

۷. همان، ص۱۱۴

8. Cubiculum

9. Domus

۱۰. صورتی از سرافیل.

۱۱. (درهوهانیان. تاریخ جلفای اصفهان، ص.۱۱).

۱۲. (هویان، کلیساهای ارمنیان ایران، ص. ۱۴۵).

۱۳. (در هوهانیان، تاریخ جلفای اصفهان، ص. ۱۲).

۱۴. (آراکلیان تاریخچه و روند شکل‌گیری بناهای مذهبی ارمنیان در ایران، ص. ۴۰۷).

۱۵. (پاسادرماجیان. تاریخ ارمنستان، ص. ۷۲).

منابع

فارسی

۱. رامون تریادو، خوان (۱۳۸۶) راهنمای هنر باروک، ترجمهٔ نسرین هاشمی، ساقی، تهران.

۲. درآوانسیان، نار، کریم مسیحی، آلینا (۱۳۹۶) «بررسی ویژگی‌های معماری کلیساها»، فصل‌نامهٔ فرهنگی ارمنیان پیمان، شماره ۸۰.

۳. هوسپیان، شاهن (۱۳۸۶) «معماری کلیساهای ارمنی»، فصل‌نامهٔ فرهنگی ارمنیان پیمان، شمارهٔ۴۰.

۴. میناسیان، لئون (۱۹۹۲) کلیساهای ارامنهٔ جلفا اصفهان، چاپخانه‌ی کلیسا وانک، اصفهان.

۵. میناسیان، لئون (۱۹۷۱) کلیساهاي ارامنهٔ ایران، چاپخانه‌ی کلیسا وانک، اصفهان.

۶. هاپکینز، اون (۱۳۹۷) سبک‌های معماری، ترجمهٔ حسین بهره‌سازر، گوهر دانش، تهران.

۷. نفیسی، سعید (۱۳۴۳) مسیحیت در ایران تا صدر اسلام، انتشارات نور،تهران.

۸. مولند، اینار (۱۳۸۱) جهان مسیحیت، ترجمهٔ محمد باقر انصاری و مسیح مهاجری، انتشارات امیر کبیر، تهران.

۹. درهوهانیان، هاروتون (۱۹۸۱) تاریخ جلفای اصفهان، ترجمهٔ لئون میناسیان، زنده رود، اصفهان.

۱۰. میشل، توماس (۱۳۸۷) کلام مسیحی، ترجمهٔ حسین توفیقی، انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب، پردیسان.

۱۱. هویان، آندریک (۱۳۸۲) کلیساهای ارمنیان ایران، پژوهشگاه میراث فرهنگی، تهران.

۱۲. آراکلیان، وارواژان (۱۳۷۴) «تاریخچه و روند شکل‌گیری بناهای مذهبی ارمنیان در ایران»، مجموعه مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد سوم، سازمان میراث فرهنگی، تهران.

۱۳. پاسادرماجیان، هراند (۱۳۶۶) تاریخ ارمنستان، ترجمهٔ محمد قاضی، زرین، تهران.

۱۴. کلیهٔ تصاویر کلیساهای جلفای‌نو از نگارنده و پلان‌های کلیساهای جلفای‌نو از کتاب آقای حق‌نظریان استفاده شده‌اند. منبع تصاویر سایر کلیساها اینترنت است.

لاتین

15. Hollway, Edwar Stratton, Mcclure, Abbot, Eberlein, Harold Donaldson (1919) The Practical Book of Intrior Decoration. J.B. Lippincott.

16. Zirpolo, Lilian (2010) Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture, Scarecrow Press.

17. Achtemeier، Paul J. (1996) Harpercollins Bible Dictionary, Harper, San Francisco.

18. Catholic University of America (2003) New Catholic Encyclopedia, Gale, vol. 3, p. 382.

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 115-135

Comparative study of the interior architecture of new Jolfa churches and the interior architecture of Vank and Bedkhem church

Zahra Ahmadi[1]

Abstract

The Julfa New Julfa churches in Isfahan were established during the Safavid era with the arrival and settlement of Armenians in this city. The construction of these churches in Isfahan, characterized by Safavid architectural elements, coincided with the construction of Western-style churches featuring Baroque architectural features. This simultaneity, considering the significant geographical distance and prevailing architectural styles of the two regions, raises multiple questions regarding the construction of churches between these two locations. One of these questions pertains to the interior architectural perspective: How can we delineate the relationships between the Julfa churches in Isfahan during the Safavid era and the churches of the Baroque era in Europe? With the aim of shedding light on the architectural characteristics that define a church's interior design in two geographically distant locations with differing design and construction principles, this study embarks on an exploration. To achieve this, we begin by providing a general overview of church architecture, delving into the concept of a church, its significance in architectural contexts, and the ritualistic aspects and religious etiquettes within Baroque architecture. Subsequently, given the impracticality of gaining access to all of the Julfa New Julfa churches, only the churches of Vank and Beit al-Ham were examined in this study. Using a comparative study methodology between these two categories of churches, the interior architecture was analyzed in terms of floor plans, sculptures, narratives within the structures, ceilings, storytelling in frescoes, and lighting. Between Julfa churches and Baroque-era churches, despite significant geographical differences and distinct architectural features, there is a discernible correlation and direct relationship in terms of the quality of design and spatial organization. This correlation is evident in the conscious utilization of elements and principles of interior design to convey the meaning of Christian ritual and religious perception, highlighting the coherent essence of these spaces.

Keyword: Church Interior Architecture, Julfa, Safavid Mosques, Vank Church, Bedkhem Church

1. M.A in Iran Architecture Studies, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: zaharah7489@gmail.com

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 97-112

Redefining of an Interior Space: the Mutallib-Khan Mosque*

Amin Rahimi[1]

Abstract

Mutallib-khan mosque is an abandoned and derelic building in the city of Khoy, north-west of Iran. It was built in 1839 with intentions to Serve as a mosque, in which muslims say their prayers in congregation, and also as a tomb for the proprietor and patron of it, Mutallib-khan himself. But upon his unfortunate demise, the building remained incomplete, and the architect's work remained undone. without a dome or any kind of roof or closure for about two century, it has been susceptible to any and every kind of damage, ranging from natural predicament to mankind misuses and has always been desolated. The buildings interior space is completely open to the Element and therefore it is fair to say that it does not have an interior space with a quality that house an interior function. On the other hand the very exposure of the building has always been the abode to sun, and daylight has always been present, and this has brought a quality to the space for the past two centuries that has become the quintessence of the building: it's character. This article studies ways in which it is possible to rehabilitate the building through redefining an interior space. The framework of this studies is divided into four main sections. In the first section the building itself is studied from an architectural and historical point of view. Second section is dedicated to a comparison between two extremes in how to treat a classic building in rebuilding its dome. In the third and fourth section methods and approaches to designing a dome-like shell is studied, in the context of iranian domes and contemproray shells. The outcome of these four sections is a generic proposal of a two layer transluscent dome with an interior geometry of a catenary arch, and an exterior shape of a Chamaneh arch that could be 3D printed directly on the building.

Keyword: Mutallib-Khan Mosque, Interior Space, Dome, Form finding, Transluscent Materials

1. M.A in Interior Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: Aminsmailbox@gmail.com
* from Amin Rahimi's masters thesis "Rehabilitation of Mutallib-khan Mosque in the City of Khoy," supervised by professor Nadie Imani at Tehran University of Art.

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 81-95

Consequences of lifestyle transformation in interior architecture*

(case study Qajar and Pahlavi houses of Tabriz city)

Leila Safari Asl[1]

Abstract

The concept of the general and general economic lifestyle is a comprehensive and coherent collection that fosters social, cultural, and social components and is influential in the formation of behavioral patterns, mental tendencies, and the life atmosphere of the people of the society. Due to the fundamental changes in the structure of the community and the way of life during the Qajar and the first Pahlavi period, a direct and substantial connection between the way of life and the house's architecture. In this research, it is possible to study and examine the course of its impact on the houses of the Qajar and the first Pahlavi period in Tabriz city. has been prepared. Therefore, the purpose of this research is to know the influencing factors of society on the process of changes in life and architecture in the patterns of houses and to analyze and describe the differences. Thus, through a descriptive-interpretive method, through field and library observations, 45 houses from the Qajar and Pahlavi period of Tabriz city where it was possible to visit and collect documents, there is a selection and related investigations. In the next step, to achieve the goal of the research, the spaces (Courtyard, Entrance, Porch, Howzkhaneh, Tanbi, Kallhei, and Stairs) in the houses studied in the form of patterns of three physical systems (location, formal order, and access) and the ways they together were compared. Examination of the findings showed that despite the differences and changes that have gradually appeared in the houses of Tabriz since the middle of the Qajar period, the houses of the Qajar period have a strong connection with the traditions of the past and have a single spirit. In fact, it can be said that the process of changing houses intensified from the end of the Qajar period and especially the first Pahlavi period due to the change of government from Qajar to Pahlavi and the start of Reza Shah's authoritarian modernization. These changes were first revealed in the houses' outer shell and the house's non-main fronts and were gradually transferred to the house's main facades and components and spaces. In other words, it first appeared in the form of decorations in houses, and was done gradually by removing some spaces.

Keyword: lifestyle, house, Qajar, first Pahlavi, Tabriz

1. Master of Architecture, Iranian Architectural Studies, Faculty of Architecture, Faculty of Fine Arts, University of Tehran
Email: Safari.l@ut.ac.ir

* This article is taken from the author's senior thesis entitled "Investigation of the patterns and origins of the changes of the historical houses of Tabriz city during the Qajar and Pahlavi period," which was completed at the University of Tehran under the guidance of Dr. Pirouz Hanachi and advised by Dr. Saeed Khaqani and Dr. Ahad Nejad Ebrahimi.

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 71-79

4 Dimensions of Interior Architecture

Author: Ellen S. Klingenberg[1] **Translator: Zahra Galedar Fariman[2]**

Abstract

Interior architecture is difficult to define, since it touches and comprises so many other disciplines. By looking at this indefinable term from four different angles, this paper tries to come closer to a clearer profile of interior architecture as a discipline of its own.

Keyword: Identity of interior architecture, Professional practice, Body of knowledge, Education, Research

1.Oslo National Academy of the Arts (KHiO), Oslo, Norway
2. M.A in Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: galedar.z@gmail.com

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 47-68

Meaning in "memorials"

Azin Saeedi[1]

Abstract

Memorials are defined as statues with different features in art and architecture determined by human presence resulting in memories. Memorials are heavily associated with meaning. Creating meaning and the degree an individual is influenced by a memorial is associated with their sensory perception and them being unified with the artwork. Different elements such as subject, form, context and the quality of presence play an important role in creating meaning, perception and interpretation. This article questions the aspects that influence the way we understand memorials. It starts with discussing the process of creating meaning. Then, it investigates the role of memorials in art as an artwork and also as a piece of architecture that involves a function in order to reveal its dual nature in both areas. The article then discusses the significance of perception from the perspective of semiotics, denotation and connotation. Analysing a variety of cases with this lens provides a tool to categorise memorials in four thematic groups: burials, events, concepts and commemoration. Finally, the article explains that the relation between inside and outside creates further categories to identify memorials in relation to creating menaing; solid, hollow and active.

Keyword: Memorial, Meaning, Architecture, Art, Perception.

1. PhD of heritage management, School of Architecture, The University of Queensland, Brisbane, Australia.
Email: a.saeedi@uq.net.au

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 29-45

Genealogy of Taste in Art and Architecture

Nadieh Imani[1] **Fatemeh Mirzaie**[2]

Abstract

'The concept of taste' is one of the prominent concepts in art and architecture. This concept is widely used in various fields, such as interior architecture: from deciding on the quality and overall quality of the interior space to determining the materials of the place, choosing furniture and arranging the elements of the interior space, we can trace the presence of 'taste decision'. On the one hand, it seems like a simple and obvious concept that is present in our daily product selection experience. On the other hand, due to its complexities and dependence on various factors, it seems that it is necessary to pay attention on this complex and complicated issue; With this question, 'what meaning(s) of taste can be found in art and architecture-interior architecture? The purpose of this research is to understand the different semantic layers of taste to clarify its meaning and provide a way to enter into the discussion about it. For this purpose, the research started with the linguistic study of taste. Then, the origin of taste since it penetrated into art and architecture and the changes and transformations it has undergone until now, were explored. In other words, the way and process of the transformation of the concept of taste from long ago to the present day was followed in order to recognize different explanations and interpretations. So, this research is focused on reviewing the background of the concept of taste from the beginning of searchable moments to the fields of art and architecture-internal architecture; The three main fields of philosophy, social sciences, and psychological sciences provide the possibility of knowing the different layers of the concept of taste so that different dimensions and contexts can be explained. Studies show that almost two important milestones can be identified in the genealogy of taste in art and architecture: first, it is the moment of its emergence in the field of art and architecture, which is used instead of the word 'judgment'. In this era, the concept of taste created a great change in understanding of subject-object relationship. The second one is the moment of its entry into the field of social sciences. This time, the concept of taste had become a means to understand consumer behavior. From the sum of these studies, it seems that five general concepts are hidden in different semantical layers of taste: beauty, distinction, lifestyle, fashion, and preference. Each of these layers, while being continuous, has a specific meaning range in a specific field; And they show us a certain aspect of taste, which will be briefly mentioned here. The concept of beauty is more theoretical and philosophical. In the philosophical discussions of taste, these two terms are mostly together. The other four terms are related to when taste comes together with choice and emerges. The concepts of distinction, lifestyle, and fashion have more social meaning and each of them shows how social conditions and status can affect taste. And finally, it should be said that when we use preference, the goal is mostly to understand the internal conditions and activities and developments in the brain.

Keyword: taste**,** beauty, distinction, lifestyle, fashion, preference

1. Associate Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: nadi.imani@gmail.com
2. PhD student in architecture, Faculty of Architecture and Urban planning, University of Art, Tehran, Iran
Email: Mirzai3981@yahoo.com

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 11-26

"Interior Architecture" or "Interior Design"; Nominal or intrinsic difference?*

Maryam Darbandi[1] **Nadieh Imani**[2]
Mohammadreza Rahimzadeh[3]

Abstract

"Interior architecture" and "interior design" are two titles that refer to the knowledge or profession that deals with the arrangement of interior spaces. The use of name "interior design" is about a century old, but only some decades have passed since the appearance of the name "interior architecture". Today, both of these titles are used both in the field of knowledge and in the profession. The purpose of this article is to address the relationship between interior architecture and interior design. To achieve this goal, the existing definitions of these two have been compared, and by analyzing the similarities and differences between interior design and interior architecture, the nominal or intrinsic difference between these two names has been examined. In the end, the pathology of using these two names has been discussed. The type of this research is qualitative and its method is analytical and interpretive. From this research, it has been concluded that It can be said that there are three types of opinions or three types of approaches regarding the relationship between interior architecture and interior design. The first group is the group that believes in distinguishing interior design and interior architecture. In the definitions provided by this category, interior architecture has a distinct meaning and function from interior design. As a result, the experts of this group, in addition to confirming the legitimacy of interior architecture, have given it an independent identity. The second group of opinions in this regard is related to the group that considers interior design and architecture to be the same. This group does not deny the legitimacy of interior architecture, but they believe that there is no distinction between interior architecture and interior design as if interior architecture was a title that had the desire to replace interior design in order to validate interior design, but it was not successful. As a result, both titles are used today. Therefore, the application of each of these two titles is based on an agreement that is different in different countries, and this matter has an agreement or contractual aspect. The third point of view in this regard is an approach that fundamentally questions the legitimacy of interior architecture and considers it a threat to the professional and academic position of interior design. The experts of this category believe that using the title interior architecture is ambiguous and confusing, because there is not enough distinction between this title and interior design. Considering the above conditions, it is necessary to form a consensus council and make a comprehensive and international decision to explain the definitions and functions of these two titles, which will be the benchmark for the actions of all professional organizations and educational centers; This can help to resolve the existing confusion and raise the status of this area.

Keyword: Interior Design, Interior Architecture, Differentiation, Definition, Comparison

1. Ph.D. of Architecture, School of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran.
2. Associate Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran (corresponding author)
Email: imani@art.ac.ir
3. Assistant Professor of Architecture, School of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran.
* This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Theoretical Foundations of Interior Architecture" under the supervision of the second and third authors at the University of Art.

Abstracts of Papers in English

University of Art

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
ISSN: 2783-3933

Table of Content

11	**"Interior Architecture" or "Interior Design"; Nominal or intrinsic difference?**
	Maryam Darbandi / Nadieh Imani / Mohammadreza Rahimzadeh
29	**Genealogy of Taste in Art and Architecture**
	Nadieh Imani / Fatemeh Mirzaie
47	**Meaning in «memorials»**
	Azin Saeedi
71	**4 Dimensions of Interior Architecture**
	Author: Ellen S. Klingenberg / Translator: Zahra Galedar Fariman
81	**Consequences of lifestyle transformation in interior architecture, case study Qajar and Pahlavi houses of Tabriz city**
	Leila Safari Aasl
97	**Redefining of an Interior Space: the Mutallib-Khan Mosque**
	Amin Rahimi
115	**Comparative study of the interior architecture of new Jolfa churches and the interior architecture of Vank and Bedkhem church**
	Zahra Ahmadi

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	
Zahra Galedar Fariman	Layout Specialist
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

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.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
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.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023

"Interior Architecture" or "Interior Design"; Nominal or intrinsic difference? (11-26)
Maryam Darbandi / Nadieh Imani / Mohammadreza Rahimzadeh

Genealogy of Taste in Art and Architecture (29-45)
Nadieh Imani / Fatemeh Mirzaie

Meaning in "memorials" (47-68)
Azin Saeedi

4 Dimensions of Interior Architecture (71-79)
Author: Ellen S. Klingenberg / Translator: Zahra Galedar Fariman

Consequences of lifestyle transformation in interior architecture, case study Qajar and Pahlavi houses of Tabriz city (81-95)
Leila Safari Asl

Redefining of an Interior Space: the Mutallib-Khan Mosque (97-112)
Amin Rahimi

Comparative study of the interior architecture of new Jolfa churches and the interior architecture of Vank and Bedkhem church (115-135)
Zahra Ahmadi